

Zwischen Tradition und Neuorientierung

Anmerkungen zur Malerei der 50er Jahre

Vom „Kult um die 50er Jahre“ sprach Walter Grasskamp schon 1983, und tatsächlich: Seit einer ersten Ausstellung 1977 in Wuppertal und einer ersten Buchpublikation 1978 scheinen die *fifties* ununterbrochen Konjunktur zu haben, nimmt die Zahl von Bild- und Essaybänden, Zeitschriftenbeiträgen und Ausstellungen stetig zu.¹

Christoph Zuschlag

Dr. phil., geb. am 6. April 1964 in Hannover. Kunsthistoriker. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie in Heidelberg und Wien 1984/85 bis 1991. 1991 bis 1998 Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg. Arbeit an der Habilitationsschrift „Die Zukunft gehört der Erinnerung.“ Kunst in der Kunst seit 1960 mit einem Habilitationsstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Die Gründe hierfür liegen wohl tiefer als in purem nostalgischen Schwelgen in Nierentisch und Tütenlampe, Petticoat und Rock 'n' Roll, VW-Käfer und Heimatfilm, Marilyn Monroe und James Dean. Die 50er Jahre sind zum Gründungsmythos der Bundesrepublik avanciert, so wie die 20er Jahre zu den sprichwörtlich Goldenen, zum Mythos der Weimarer Republik stilisiert wurden. Bemerkenswert ist, daß sich der 50er-Jahre-Boom am Ende des Jahrhunderts, nach der Vereinigung beider deutscher Staaten, nicht nur fortsetzt, sondern geradezu verstärkt. Bricht sich hier – in Zeiten hoher Arbeitslosigkeit und anderer gravierender gesellschaftlicher Probleme – die Sehnsucht nach Aufbruchsstimmung und Überschaubarkeit des Lebens, nach einem neuen „Wirtschaftswunder“ Bahn? „Wohlstand für alle“, Ludwig Erhards programmatisches Buch von

1957, erschien vielleicht nicht zufällig ausgerechnet im Jahr der Wende in einer Neuauflage.

Auch das Rhein-Neckar-Dreieck hat das Thema für sich entdeckt. Von Oktober 1998 bis März 1999 findet in Heidelberg, Ludwigshafen, Mannheim und Umgebung eine Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe zur Kunst und Kultur der 50er Jahre statt.

Während die Städtische Kunsthalle Mannheim die figurative Kunst und das Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen die verschiedenen Formen der Abstraktion in Ausstellungen präsentieren, konzentriert sich der Heidelberger Beitrag auf die informelle Kunst „als die, so weit bisher erkennbar, am meisten originäre Hervorbringung der bildenden Kunst der Zeit“². Unter dem Titel „Brennpunkt Informel. Quellen – Strömungen – Reaktionen“ zeigen das Kurpfälzische Museum der Stadt Heidelberg und der Heidelberger Kunstverein in Kooperation mit dem Kunsthistorischen Institut der Universität die Vorgeschichte und Quellen der informellen Kunst, das Informel selbst sowie seine Nachwirkungen und Gegenströmungen. Der Ausstellung liegt die These zugrunde, daß sich das Informel an einer historischen Schnittstelle zwischen Moderne und Postmoderne befindet.

Diese These sei im folgenden erläutert. Dabei wird deutlich werden, daß die *fifties* nicht losgelöst von den Entwicklungen davor und danach gesehen werden dürfen. So wie es einerseits in Wirtschaft, Verwaltung, Justiz und Militär personelle und strukturelle Kontinuitäten zwischen den 30er und 50er Jahren gegeben hat und andererseits die Adenauer-Erhard-Ära bis 1966 (bzw. bis zur 68er Bewegung) reichte, so ist auch die kulturelle Entwicklung im historischen Kon-

text zu sehen. Aus dieser Perspektive betrachtet, zeigt sich die Kunst der 50er Jahre als eine vielfältig vernetzte und zugleich ausgesprochen vielschichtige, in der unterschiedlichste Entwicklungsstränge parallel verlaufen.

Die Situation nach 1945

Nahezu die gesamte Avantgardekunst der ersten drei Jahrzehnte war im Nationalsozialismus unter das Verdikt „Entartete Kunst“ gefallen, in den Museen beschlagnahmt und in Ausstellungen an den Pranger gestellt worden.³ Zahlreiche Künstler gingen ins Exil (etwa Beckmann und Schwitters sowie die Bauhaus-Meister Klee, Kandinsky und Feininger), andere in die „Innere Emigration“ (Baumeister, Schlemmer, Dix). Das Ausstellungs- und Publikationswesen nach Kriegsende und Befreiung war zunächst geprägt vom Versuch der Rehabilitierung und der behutsamen Anknüpfung an die Zeit vor dem Nazi-Terror. Die wenigen im Lande verbliebenen Künstler der älteren Generation bauten die Akademien und Künstlerverbände wieder auf: Wenige Wochen nach Kriegsende wird Karl Hofer zum Direktor der neu eröffneten Berliner Hochschule für bildende Künste berufen (von 1920 bis zu seiner Entlassung durch die Nationalsozialisten 1934 hatte Hofer bereits eine Professur in Berlin innegehabt) und leitet deren Wiederauf-

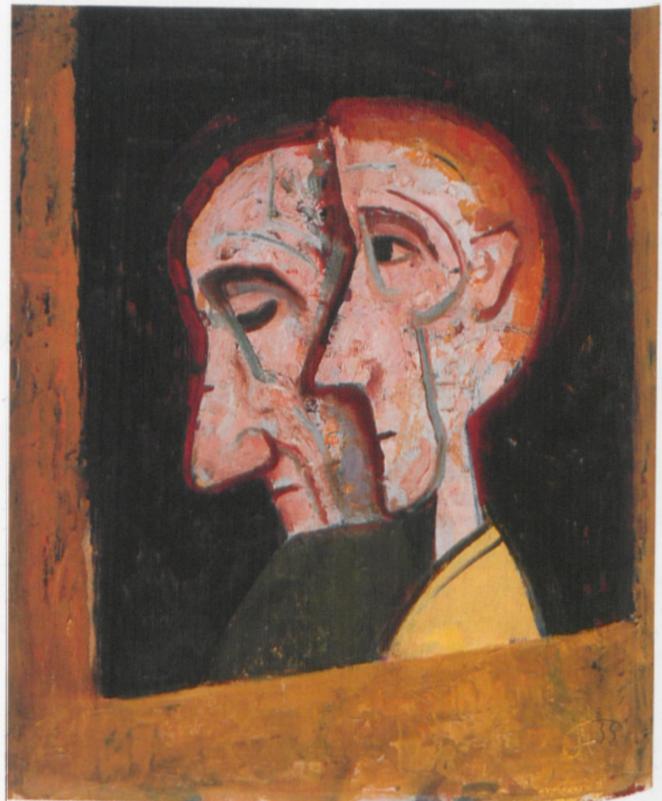


Abb. 1: Karl Hofer (1878–1955), *Zwei männliche Profile*, 1955, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm, Museum Ettlingen (Dauerleihgabe aus Privatbesitz).

bau. 1947 wird Karl Schmidt-Rottluff Professor an der Berliner Kunsthochschule, und 1949 erhält Erich Heckel einen Ruf an die Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe. Gehören diese zuletzt genannten Künstler zu den Expressionisten der ersten Stunde, so tritt mit Willi Baumeisters Berufung an die Kunstakademie Stuttgart 1946 ein prominenter Vertreter der frühen Abstraktion in eine westdeutsche Kunsthochschule ein. Es ist eben diese frühe Abstraktion, insbesondere das Vorbild der Bauhaus-Maler Kandinsky und Klee, die in den nächsten Jahren zunehmend das aktuelle Kunstschaffen im Bereich der Malerei dominiert und die Expressionisten in den Schatten stellt. So schreibt Schmidt-Rottluff am 15. September 1947 verbittert an die Bildhauerin Emy Roeder: „In Westdeutschland ist eine Seuche der abstrakten Malerei ausgebrochen, das ist schon absurd.“⁴ Hier sind in erster Linie Max Ackermann, Julius Bissier, Willi Baumeister, Carl Buchheister, Theodor Werner und Fritz Winter (ein Bauhaus-Schüler) zu nennen, die – mit Ausnahme des jüngeren Winter in den 1880er und 1890er Jahren geboren – schon vor dem Krieg zu abstrakten Bildsprachen gefunden hatten und nach 1945 diese Entwicklungen wieder aufnahmen.

Diese Maler beeinflussten eine jüngere Generation, die sich zudem nach der damaligen Kunstmetropole Europas, Paris, orientierte und dort in Kontakt mit der jüngsten internationalen Entwicklung kam: dem Tachismus (von franz. la tache = der Fleck). Diese auch Lyrische Abstraktion oder Informel genannte abstrakt-expressive Kunst ist nicht als einheitlicher Stilbegriff zu verstehen, sondern vielmehr als eine künstlerische Haltung, die das klassische Form- und Kompositionsprinzip ebenso ablehnt wie die geometrische Abstraktion und stattdessen eine zwar ebenfalls gegenstandslose, aber offene und prozessuale Bildform anstrebt. Das unmittelbare, spontane Reagieren auf psychische Impulse und auf das Bild selbst spielt dabei eine genauso wichtige Rolle wie ein individueller, häufig gestischer Duktus. Die Quellen für diese Kunst, die im Umkreis der jüngeren École de Paris entstand (zu der neben Franzosen wie Bazaine, Bissière, Manessier und Mathieu auch der Deutsche Hartung, der Kanadier Riopelle, die Portugiesin Vieira da Silva und der Russe Poliakoff gehörten) sind vielfältig: die literarisch-künstlerische Bewegung des Surrealismus, die Philosophie des Existentialismus, die Kunst von Wols, Fautrier und Dubuffet. Auch das parallel in den USA entstehende Action Painting, insbesondere die auf Max Ernst zurückgehende Tröpfeltechnik von Jackson Pollock, wurde in Paris diskutiert.

Von der Seine kam das Informel an den Main. In Frankfurt, in der kleinen Zimmargalerie von Klaus Franck, fand im Dezember 1952 die legendäre „Quadrige“-Ausstellung mit Werken von Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz und Bernard Schultze statt. Greis zeigte unter anderem das Gemälde „Blauer Aufbruch“, dessen Titel die Stimmung innerhalb der Gruppe widerspiegeln dürfte. Bei der „Quadrige“ handelte es sich um eine einmalige Ausstellungsgemeinschaft, nicht um eine Künstlergruppe, derer es in den Nachkriegsjahren eine ganze Reihe gab. Erinnert



Abb. 2: Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), *Calla*, um 1955, Öl auf Leinwand, 65 x 73,5 cm, Villa Grisebach Auktion 56/1997.

sei hier etwa an den „jungen westen“ in Recklinghausen (1948), „ZEN 49“ in München (1949/50) oder die „Gruppe 53“ in Düsseldorf (1953). In diesen Gruppen sammelten sich vorwiegend jüngere Künstler im Zeichen des Informel, das sich rasch als Zeitphänomen durchsetzte. Und dies vor dem Hintergrund einer bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit einsetzenden, an Schärfe zunehmenden Diskussion um Abstraktion und Gegenständlichkeit.⁵ Zwei vielbeachtete Schriften bildeten den Ausgangspunkt für die Debatten: Baumeisters noch in den Kriegsjahren verfaßtes, 1947 erschienenes Buch „Über das Unbekannte in der Kunst“, das in der Nachfolge von Kandinskys programmatischer Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ von 1912 gesehen werden kann, sowie Hans Sedlmayrs ebenfalls im Krieg begonnene Studie „Verlust der Mitte“, die 1948 erschien. 1950 trafen beide Kontrahenten im berühmten „1. Darmstädter Gespräch“ in Verbindung mit der Ausstellung „Das Menschenbild in unserer Zeit“ aufeinander. Spektakulär war darüber hinaus die publizistische Kontroverse über abstrakte Kunst zwischen Karl Hofer, dem prominenten Wortführer der Gegenständlichen, und dem einflußreichen Kunstkritiker Will Grohmann im Jahre 1955. Auch die Austritte von Baumeister, Nay und Winter aus dem Deutschen Künstlerbund richteten sich gegen Hofer, den Vorsitzenden, und dessen Äußerungen über abstrakte Kunst. Wie tief dabei die Verletzungen in den emotional-erregten Debatten gingen, veranschaulicht die Überschrift „Wiederum entartet“ eines Artikels von Hofer in der Hamburger Wochenzeitung „Die Zeit“. Beide Seiten tauschten immer wieder dieselben Vorurteile und Topoi aus: Der Abstraktion warf man Subjektivismus,

Eskapismus und Willkür, ja gar Hochstapelei vor und behauptete, es handele sich dabei um leere Gesten und pure Psychogramme („Informel – das geht schnell“, lautete eine Parole). Die figürliche Kunst, tönte es von der anderen Seite, sei unzeitgemäß und durch Nazi- und DDR-Kunst totalitär vereinnahmt. Wenn es heißt, nach 1950 „symbolisierte das ungegenständliche Malen das neue Gefühl von Freiheit, demonstrativ abgehoben von der totalitären Vereinnahmung des Figürlichen durch den Nazistil“,⁶ dann macht dies deutlich, wie sehr die Kontroverse ideologisch-weltanschaulich überfrachtet und vom Kalten Krieg bestimmt war. Gewiß: „Alle in Deutschland“, so der Maler Gerhard Hoehme (der 1952 von Halle an der Saale nach Düsseldorf übersiedelte), hatten nach Diktatur und Krieg, „den Wunsch, daß endlich das Zeitalter der höchsten Entfaltung des Individuums beginnen könnte“.⁷ Man muß aber deutlich trennen zwischen einer ideologischen Vereinnahmung und Instrumentalisierung des Informel als Symbol von Individualität und Freiheit auf der einen und den Motiven und Intentionen der Künstler selbst auf der anderen Seite. Eine historisch-kritische Aufarbeitung dieses Themas steht indessen erst am Anfang, da die Quellen noch nicht hinreichend aufgearbeitet sind.

Halbzeit der Halbzeit: Das Jahr 1955

Exemplarisch sei das Jahr 1955 ausgewählt, um die Situation der Malerei in Deutschland zu skizzieren. Es ist ein Jahr wichtiger politischer und kultureller Ereignisse: Die volle Souveränität der BRD auf der Grundlage der Pariser Verträge wird proklamiert und die BRD Mitglied der NATO. Die UdSSR gewährt der DDR Souveränität, der Warschauer Pakt wird gegründet. Die letzten deutschen Kriegsgefangenen können in ihre Heimat zurückkehren. Mit Hofer, Baumeister und Rudolf Schlichter sterben drei herausragende Protagonisten der älteren Künstlergeneration, die das künstlerische Leben des ersten Nachkriegsjahrzehnts entscheidend geprägt hatten. 1955 ist auch ein Jahr wichtiger Ausstellungen: So findet in Kassel die erste documenta statt, im Hagener Karl-Ernst-Osthaus-Museum die Ausstellung „Deutsche Kunst 1945-55“, im Wuppertaler Von-der-Heydt-Museum die Übersichtsausstellung „Deutsche Plastik der Gegenwart“ und im Pariser Cercle Volney die Ausstellung „Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d'aujourd'hui“. Die legendäre, von Edward Steichen für das Museum of Modern Art in New York konzipierte Photoausstellung „The Family of Man“ macht in München und West-Berlin Station. Ein weiteres Ereignis lenkt das Interesse der Öffentlichkeit nach Süddeutschland: Am 1. und 2. Oktober 1955 wird die Hochschule für Gestaltung in Ulm, welche die Tradition des Bauhauses aufgegriffen und weiterführt, offiziell eröffnet. Der Neubau ist von dem Schweizer Max Bill entworfen, der selbst am Bauhaus studiert hatte. Festredner in Ulm ist der im amerikanischen Exil lebende Walter Gropius.

Die hier abgebildeten sechs Kunstwerke entstanden alle 1955. Sie repräsentieren das Schaffen dreier Künstler-

generationen. In einem synchronen Schnitt soll damit veranschaulicht werden, welche unterschiedlichen stilistischen Tendenzen in der Malerei der 50er Jahre parallel auftreten. Dabei geht es nicht um eine vollständige Übersicht, sondern vielmehr um einzelne signifikante Positionen. *Karl Hofer* (1878–1955) ist zeitlebens ein ausgesprochener Einzelgänger geblieben, wenn er auch in gewisser Nähe zum Expressionismus steht. Sein Hauptthema ist die menschliche Figur. Das kleinformatige Ölbild „Zwei männliche Profile“ (Abb. 1) schuf Hofer als 76-jähriger in seinem Todesjahr. In dem flächig angelegten Bild dominieren dunkle Erdfarben, Braun- und Ockertöne, sparsame farbliche Akzente setzen Rot, Blau, Gelb und Grün. Hofer faßt die Formen zusammen, betont lediglich die Umrisse der beiden Männer im Fensterausschnitt durch kräftige Pinselzüge. Die düster-melancholische Stimmung des Bildes ist durchaus typisch für den Maler. Nur wenige Jahre jünger als Karl Hofer ist *Karl Schmidt-Rottluff* (1884–1976), der 1905 zu den Gründungsmitgliedern der expressionistischen Künstlervereinigung „Die Brücke“ gehörte. Sein um 1955 entstandenes Leinwandbild „Calla“ (Abb. 2) zeigt die bizarren Kelchblüten dieser Pflanze in strahlendem Weiß vor einem schwarz-grünlichen Hintergrund, von dem sich eine auffallende, rote Fläche in der rechten oberen Ecke abhebt. Das Figurenbild Hofers und das Blumenstück Schmidt-Rottluffs stehen in der Tradition der Vorkriegs-Moderne. Die Künstler haben beide Weltkriege als Erwachsene erlebt. Sie standen in den 50er Jahren im achten bzw. siebten Lebensjahrzehnt und fühlten sich mit ihrer gegenständlichen Kunst zunehmend isoliert. Im ersten bzw. zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts geboren, sind die im folgenden zu besprechenden drei Künstler-

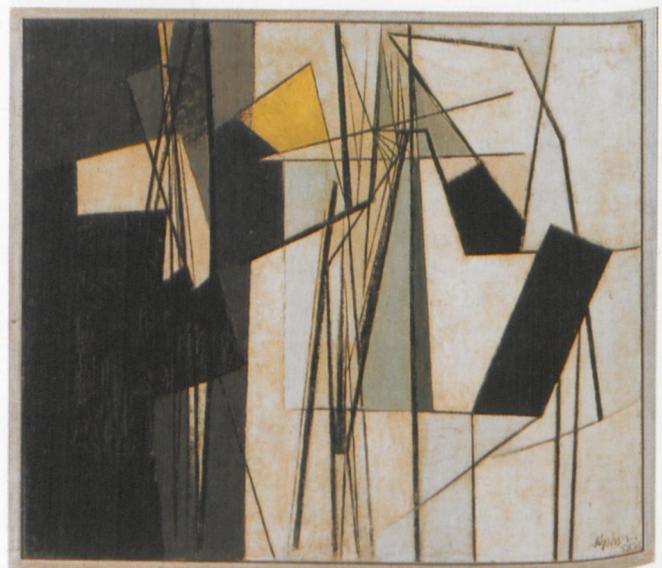


Abb. 3: Heinrich Siepmann (geb. 1904), *Statische Komposition II*, 1955, Öl auf Leinwand, 60,5 x 70,5 cm, Galerie Heimeshof – Jochen Krüper Essen.



KÖHLE

Abb. 4: Emil Schumacher (geb. 1912), *Stilleben*, 1955. Öl auf Leinwand auf die Wand aufgezogen, Wandbild in der Kantine der Elektromark AG Hagen, circa 300 x 500 cm.

Sie waren, durch die Nazi-Zeit ihrer künstlerischen Jugend beraubt, in den 50er Jahren, als sich ihre Kunst erst voll entfalten konnte, ihrem Alter nach bereits einer mittleren Generation zugehörig. So etwa *Heinrich Siepmann* (geb. 1904), der 1948 zu den Mitbegründern der Künstlergruppe „junger westen“ in Recklinghausen gehörte. Siepmanns Bild „Statische Komposition II“ (Abb. 3) ist ein typisches Beispiel seiner konstruktiv-geometrischen Kunst. Das Werk besteht aus schwarzen Linien und Farbbahnen, die Farbflächen klar voneinander abgrenzen. Hell und Dunkel, Positiv und Negativ spielen eine wichtige Rolle. Die Farbskala ist reduziert, dabei aber äußerst subtil und nuanciert. Es ist diese sensualistische Komponente, die Siepmann – bei aller Neigung zum architektonisch-konstruktiven und präzisen Bildaufbau, zu formaler Klarheit und einer klaren Bildkomposition – von den Dogmatikern der konstruktiv-geometrischen Kunst unterscheidet. *Emil Schumacher* (geb. 1912), wie Siepmann Gründungsmitglied des „jungen westens“, sollte später zu den führenden Protagonisten des Informel in Deutschland gehören. Eine frühere, noch stärker dem Gegenständlichen verhaftete Stilstufe repräsentiert das hier abgebildete „Stilleben“ (Abb. 4). Dabei handelt es sich um ein großformatiges Wandbild im Verwaltungsgebäude der Elektromark AG in Hagen/Westfalen.⁸ Es steht stellvertretend für die in den 50er Jahren im Gefolge der prosperie-

renden Bauwirtschaft zahlreichen architekturgebundenen Werke in Verwaltungsgebäuden, Kirchen und anderen öffentlichen Bauten, also jene Wandbilder, Scherbenmosaiken, Glasfenster und Sgraffiti, die Auftragsarbeiten und für die Künstler wichtige Einnahmequellen waren. Zu nennen sind beispielsweise Theodor Werners Wandbild in der Musikhochschule Berlin (1954), Otto Herbert Hajeks Betonrelief an der Universität Freiburg (1959) sowie Georg Meistersmanns Wandbilder und Glasfenster. In Darmstadt finden sich Sgraffiti von Eberhard Schlotter im Foyer der Wilhelm-Leuschner-Schule (um 1956) sowie Wandgemälde von Will Sohl und Wandmosaiken von Helmut Lander in der von Otto Bartning errichteten Matthäuskirche (1952). Typisch für die Kunst-am-Bau der 50er Jahre ist auch das monumentale Sgraffito in Gelb, Rot, Schwarz, Blau und Grau mit einer Apollo-Darstellung von einem Münchener Künstler namens Huber an der Südwand der Eingangshalle des Heidelberger Hauptbahnhofs, der am 5. Mai 1955 im Beisein von Bundespräsident Theodor Heuss eingeweiht wurde.⁹ *Bernard Schultze* (geb. 1914) gehört in Deutschland zu den Informellen der ersten Stunde. Er war bei der schon erwähnten „Quadriga“-Ausstellung 1952 in Frankfurt dabei. Das hier abgebildete Werk „Rosengeschwüre“ (Abb. 5) ist nach Aussage des Künstlers sein Hauptwerk der Dekade: Ein farbenglühendes amorphes Gebilde beherrscht das Werk. Schultzes Bilder „wachsen“. Der Künstler beginnt die Arbeit an einer Stelle und lässt sich dann durch den kontinuierlichen Dialog mit den Farben und Formen treiben. Auf der Oberfläche weist das Bild plastische Einklebungen auf; hier deutet sich die Tendenz zur Verräumlichung in Schultzes Werk an, die in den 60er

Jahren über seine „Migofs“ zur Gestaltung von raumgreifenden Environments führen wird.

Doch während das Informel seine Blüte erlebt, wird bereits an seiner Überwindung gearbeitet. *Konrad Klapheck* (geb. 1935) malt 1955 als 20jähriger Student von Bruno Goller an der Düsseldorfer Kunstakademie die „Schreibmaschine“ (Abb. 6). „Im ersten Malsemester auf der Kunstakademie 1955“, so der Künstler rückblickend, „nahm ich mir vor, ein Bild zu malen, das sich von dem gerade zur Mode gewordenen Tachismus aufs schärfste abheben sollte. Dem Verschwommenen wollte ich etwas Hartes, Präzises, der lyrischen Abstraktion eine prosaische Supergegenständlichkeit entgegenstellen. Mein Blick fiel auf eine alte Continental-Schreibmaschine. Ich beschloß, sie mit allen Tasten, so genau wie möglich abzumalen.“¹⁰ Für die Zeitgenossen muß das Bild rätselhaft gewesen sein: ein profaner



Abb. 5: Bernard Schultze (geb. 1914), *Rosengeschwüre*, 1955, Öl auf Leinwand mit plastischen Einklebungen, 100 x 80 cm, Sammlung Ingrid und Willi Kemp.

Gegenstand, monumentalisiert und in akademisch-präziser, ja geradezu akribischer Malweise erfaßt, dabei ein seltsam unterkühltes Bild, dem eine magisch-surreale Dimension eigen ist. In unserem Kontext ist entscheidend, daß Klapheck den Impuls zu diesem Bild und damit den Auftakt zu seiner Stil- und Themenfindung in der Auseinandersetzung mit dem Informel und in dezidiertem Antithese zu diesem entwickelte. Die Etablierung des Informel auf der einen und unterschiedlichste Gegenströmungen zum Informel auf der anderen Seite zeichnen die zweite Hälfte der 50er Jahre aus.

Das Ende des Jahrzehnts

Gegen Ende des Jahrzehnts rücken die Informellen in die Professuren an den Kunstakademien ein: 1957 wird Hann Trier nach Berlin berufen, 1958 Emil Schumacher nach Hamburg, 1959 Fred Thieler nach Berlin und K. O. Götz nach Düsseldorf. Die II. documenta 1959 steht im Zeichen des Informel, auf der XXIX. Biennale in Venedig 1958 repräsentieren unter anderem die Informellen Cavael, Götz, Hajek, Platschek, Schumacher, Sonderborg, Thieler und Wessel die BRD.

Zur gleichen Zeit formieren sich Gegenkräfte: In München gründen der Bildhauer Lothar Fischer und die Maler Heimrad Prem, Helmut Sturm und HP Zimmer 1958 die international ausgerichtete Gruppe Spur. In einem Manifest von 1960 heißt es: „Die abstrakte Malerei ist leerer Ästhetizismus geworden, ein Tummelplatz für Denkfaule, die einen bequemen Vorwand suchen, längst vergangene Wahrheiten wiederzukäuen. Die abstrakte Malerei ist ein hundertfach abgelutschter Kaugummi, der unter der Tischkante klebt. Heute versuchen die Konstruktivisten und die Strukturmalerei, diesen längst verdorrten Kaugummi noch einmal abzuschlecken“. Das Manifest schließt mit den selbstbewußten Worten „Wir sind die Maler der Zukunft!“¹¹ Ebenfalls 1958 – ein Jahr nachdem Alfred Schmela seine Galerie in Düsseldorf mit einer Yves Klein-Ausstellung eröffnet hat – gründen Heinz Mack und Otto Piene in Düsseldorf die ZERO-Bewegung, der sich bald auch Günther Uecker anschließt. Die erste Ausgabe des ZERO-Magazins ist dem Thema Monochromie gewidmet und dokumentiert die Intention einer „Reinigung der Farbe von den Spuren des Informel und des Neo-Expressionismus, (der) friedliche(n) Eroberung der Seele durch Sensibilisierung“.¹² In Gegenposition zum Informel proklamiert ZERO in seiner frühen Phase die puristische Reduktion der Gestaltungsmittel Form und Farbe. Mit diesem Ziel stehen die ZERO-Künstler nicht allein. Eine erste Übersicht über die antiinformellen Bestrebungen in der jungen Malerei versucht 1960 Udo Kultermann in der Ausstellung „Monochrome Malerei“ im Museum Schloß Morsbroich in Leverkusen zu geben, in der neben Yves Klein und den ZERO-Künstlern unter anderem Baumeister, Johannes Geccelli, Winfried Gaul, Rupprecht Geiger und Raimund Girke vertreten sind. Zu Recht beobachtet Kultermann, daß die Gruppe ZERO,



Abb. 6: Konrad Klapheck (geb. 1935), Schreibmaschine, 1955, Öl auf Leinwand, 68 x 74 cm, Besitz des Künstlers.

trotz aller Abgrenzungsbestrebungen, durchaus an das Informel anschließt: „Ihr Anliegen unterscheidet sich scheinbar diametral von dem Tachismus, knüpft in Wirklichkeit an die positiven Charakteristika dieser Bewegung an, die umgeformt weiterentwickelt werden“.¹⁵

1959 konstatiert der Maler Hans Platschek, der bis dahin selbst zum Informel gehört hatte, die Vulgarisierung und Banalisierung des Informel und fordert – so der Titel seines Buches – „Neue Figurationen“. In der Tat entsteht ab Mitte

der 50er Jahre und dann vor allem seit den 60er Jahren in der Malerei eine Neue Figuration, eine neue Art gegenstandsbezogener Malerei, nicht zuletzt – wie das Beispiel Klapheck gezeigt hat – in Reaktion auf das Informel.¹⁴ Dabei fällt auf, daß diese Bewegung vorwiegend von Schülern der Informellen getragen wird: K. H. Hödicke und FRANEK sind Schüler von Thieler, Elvira Bach und Georg Baselitz von Trier, Friedemann Hahn, Gerhard Richter und Rissa von Götz, Tremezza von Brentano ist Schülerin von Sonderborg, und Sigmar Polke studierte bei Götz und Hoehme. Daß das Informel in den 60er Jahren auch Ausgangspunkt für den „Ausstieg aus dem Bild“ (Laszlo Glozer) sein konnte, also für einen radikal anderen Werkbegriff, veranschaulicht exemplarisch das Schaffen von Franz Erhard Walther – einem weiteren Schüler von K. O. Götz.

Resümee

Der – notgedrungen kursorische – Blick auf die westdeutsche Malerei in den 50er Jahren hat dreierlei verdeutlicht: zum einen die Notwendigkeit, sie im Kontext der frühen Avantgarde und der späteren Entwicklungen zu beurteilen; zum zweiten die Vielfältigkeit und Unterschiedlichkeit paralleler Strömungen, die nicht zuletzt auf die verschiedenen Künstlergenerationen zurückzuführen sind; und zum dritten die historische Bedeutung des Informel, das als Schnittstelle zwischen Moderne und Postmoderne, als ein „Brennpunkt“ in der Kunst des 20. Jahrhunderts gesehen werden kann.

Anmerkungen

1. Walter Grasskamp, Kulturgeschichte der Bundesrepublik. Falsche Fuffziger?, in: Kunstforum International 59, 1983, S. 147f., hier S. 147. Vgl. ferner folgende Sammelrezensionen: Joachim Petsch, Die Kunst der 50er Jahre – Literaturüberblick, in: Kritische Berichte 10, 1982, Heft 1, S. 54–60 (mit einer Entgegnung von Thomas Zaunschirm ebd., Heft 4, S. 69–75); Christian Rathke, Politik, Design und Bildende Kunst der Fünfziger Jahre in Deutschland. Vorstellung einiger Neuerscheinungen, in: Kunstforum International 59, 1983, S. 148–159. Von den neueren Publikationen seien genannt: Hellmuth Karasek, Go West! Eine Biographie der fünfziger Jahre, Hamburg 1996; Michael Koetzle/Klaus-Jürgen Sembach/Klaus Schölzel, Die fünfziger Jahre: Heimat – Glaube – Glanz. Der Stil eines Jahrzehnts, München 1998. – Für freundliche Unterstützung bei der Beschaffung der Bildvorlagen danke ich herzlich: Dipl.-Kfm. Lothar Haas (Elektromark AG Hagen), Dipl.-Kfm. Willi Kemp (Düsseldorf), Prof. Konrad Klapheck (Düsseldorf), Doris Müller M. A. (Museum Ettlingen), Trudel Siepmann (Mülheim a. d. Ruhr), Prof. Dr. Gunther Thiem (Stuttgart) und Karl Bernhard Wohler (Dortmund).
2. Rathke 1983 (wie Anm. 1), S. 149.
3. Vgl. hierzu Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen; Neue Folge; 21).
4. Gunther Thiem, Dokumentation zu Leben und Werk, in: ders./Armin Zweite (Hgg.), Karl Schmidt-Rottluff. Retrospektive, Ausstellungskatalog Bremen/München, München 1989, S. 77–107, hier S. 101.
5. Vgl. zum folgenden u.a.: Falko Herlemann, Zwischen unbedingter Tradition und bedingungslosem Fortschritt. Zur Auseinandersetzung um die moderne Kunst in der BRD der 50er Jahre, Frankfurt am Main u.a. 1989; Jacques Leenhardt, Die abstrakte Kunst. Eine Debatte der 50er Jahre, in: Gerda Breuer (Hg.): Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel/Frankfurt am Main 1997 (Wuppertaler Gespräche; 1), S. 203–229; Timo Skrandies, „Verlust der Mitte“?, in: Hans Körner (Hg.): „Flächenland“. Die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik, Tübingen/Basel 1996 (Kultur und Erkenntnis; 14), S. 20–51.
6. Siegfried Gohr, Die Kunst der Nachkriegszeit, in: Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal/Wieland Schmied (Hgg.), Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985, Ausstellungskatalog Stuttgart, München 1986, S. 460–462, hier S. 460f. Vgl. zur Situation in den USA: Serge Guilbaut, Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg, Dresden 1997; Klaus Fußmann, Eine Kunst kam aus Amerika. Der Abstrakte Expressionismus und die CIA, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Juli 1998.
7. Gerhard Hoehme in einem Interview mit Gabriele Lueg am 5. März 1978, in: Gabriele Lueg, Studien zur Malerei des deutschen Informel, Diss. masch. Aachen 1983, S. 292–309, hier S. 304.
8. Vgl. hierzu: Christoph Zuschlag, Der unbekannte Schumacher. Ein wiederentdecktes Wandbild in Hagen, in: Weltkunst 65, 1995, Nr. 24, S. 3498–3500.
9. Vgl. Robert Häusser/Dieter Honisch, Kunst Landschaft Architektur. Architekturbezogene Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Bad Neuenahr-Ahrweiler 1983. Zu den Darmstädter Werken vgl.: Architektur der fünfziger Jahre. Die Darmstädter Meisterbauten, Ausstellungskatalog Darmstadt 1998. Zum Heidelberger Hauptbahnhof vgl. die Sonderbeilage der Rhein-Neckar-Zeitung vom 5. Mai 1955.
10. Konrad Klapheck, Die Maschine und ich, in: Wieland Schmied (Red.), Konrad Klapheck, Ausstellungskatalog Hannover 1966 (Kestner-Gesellschaft; Katalog 2), S. 18f., hier S. 18.
11. Jürgen Becker/Wolf Vostell, Happenings – Fluxus – Pop Art – Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation, Reinbek 1965, S. 45; hier zitiert nach: Kunst in Deutschland 1898–1973, Ausstellungskatalog Hamburg/München 1973/74, Seiten zum Jahr 1960.
12. Otto Piene, zitiert nach: Anette Kuhn, ZERO. Eine Avantgarde der sechziger Jahre, Frankfurt am Main/Berlin 1991, S. 16.
13. Udo Kultermann, Eine neue Konzeption in der Malerei, in: Azimuth 2, 1960, o.S.; hier zitiert nach Kuhn 1991 (wie Anm. 12), S. 182.
14. Vgl. Thomas Krens/Michael Govan/Joseph Thompson (Hgg.): Neue Figuration. Deutsche Malerei 1960–88, Ausstellungskatalog Düsseldorf/Frankfurt am Main, München 1989.