

## Frankfurt und der Aufbruch in die Ungegenständlichkeit

Thomas Kirchner

Frankfurt und die Malerei der Moderne: Dabei denkt man vielleicht zunächst an die späten 20er Jahre, in denen die Stadt durch kommunale Kulturpolitik und privates Mäzenatentum zu einem Ort künstlerischer Innovation avancierte und u.a. so bedeutenden Vertreter der Moderne wie Max Beckmann oder Willi Baumeister für die Kunstschule des Städels gewonnen werden konnten. Weniger bekannt ist die zentrale Rolle der Mainmetropole für die Kunst nach dem 2. Weltkrieg. Um sie besser einschätzen zu können, scheint es indes hilfreich, ein wenig auszuholen. Die Ausführungen nehmen ihren Ausgang von dem Versuch einer Neuorientierung der Kunst nach dem Niedergang des Dritten Reiches, wie man ihn mit besonderem Nachdruck in Berlin und im Osten Deutschlands beobachten kann, um sich schrittweise dem Südwesten des Landes und Frankfurt zu nähern. Der nationale, ja europäische Kontext erhellt die zentrale Rolle der Stadt für die Entwicklung der Nachkriegsmoderne.

Die bildende Kunst ist in Deutschland während des Nationalsozialismus mehr als viele andere Bereiche der Kultur in Mitleidenschaft gezogen worden. Nachdem sie in den zwanziger Jahre einen Höhepunkt erreicht, auch internationale Anerkennung gefunden hatte, war sie durch die Machthaber – anders als etwa im ebenfalls faschistischen Italien – einer extremen Kontrolle unterzogen worden. Die gesamte Moderne, egal welcher Ausrichtung, wurde unterdrückt, die Konsequenzen sind hinreichend bekannt: Die Werke wurden aus den Museen entfernt, zerstört oder verkauft, den betroffenen Künstler blieb häufig nur die Flucht, oder sie gingen in die innere Emigration, einige passten sich den neuen Vorstellungen an. Schlupfwinkel gab es nur wenige, die bildende Kunst wurde von den faschistischen Machthabern wie auch die Literatur mit großem Argwohn verfolgt. Der Grund hierfür lag weniger – wie in der Literatur – in den vermittelten Inhalten, war doch zumindest ein Teil der Moderne bestrebt gewesen, von konkreten Gehalten abzusehen, um sich auf spezifisch künstlerische Fragen konzentrieren zu können. Die moderne Kunst zog die Aufmerksamkeit der Machthaber

auf sich, da es ihr nicht oder nicht ausreichend gelungen war, sich einem breiten Publikum verständlich zu machen, dabei aber – und dies unterschied die Situation in Deutschland von den übrigen westlichen Ländern – eine große Sichtbarkeit besaß, hatten sich doch hier die Museen und die privaten Sammlungen in einem hohen Maße der Moderne geöffnet. Dabei hatte zumindest ein Teil der Moderne anfangs durchaus mit den Ideen der Nationalsozialisten geliebäugelt. Emil Noldes Parteimitgliedschaft in der NSDAP ist bekannt, auch Ernst Ludwig Kirchners tiefe Enttäuschung, von den neuen Machthabern nicht als Repräsentant einer neuen, dezidiert ‚deutschen‘ Kunst anerkannt zu werden. Und ein Teil der Nationalsozialisten – unter ihnen der Propagandaminister Joseph Goebbels – war eine Zeitlang durchaus gewillt, das Angebot anzunehmen und den deutschen Expressionismus als die Kunst der faschistischen Bewegung anzuerkennen. Das Verhältnis von moderner Kunst und faschistischem Staat war somit nicht frei von Widersprüchen, was auch damit zusammengehangen haben mag, dass unter der Idee der Moderne die unterschiedlichsten künstlerischen Bestrebungen zusammengefasst wurden. Und dieser unspezifische Begriff der Moderne prägte auch die Diskussionen nach dem Ende des 2. Weltkrieges und der Befreiung vom Faschismus, was erklären mag, dass das Jahr 1945 für die bildende Kunst nicht die Stunde Null für eine neue, von den Lasten der Geschichte befreite Kunst war.

Zwei Strömungen der Moderne lassen sich in den zwanziger Jahren unterscheiden. Sie können mit den Begriffen ‚Figuration‘ und ‚Abstraktion‘ umrissen werden: eine gegenständliche Kunst, etwa in Weiterentwicklung des Expressionismus, in Frankfurt besonders durch Max Beckmann vertreten, oder in der Form der Neuen Sachlichkeit, und eine abstrakte, präziser eine ungegenständliche Kunst, etwa eines Wassily Kandinsky oder in der Form der besonders am Bauhaus gepflegten geometrischen Abstraktion. Die beiden Strömungen standen durchaus in Konkurrenz zueinander, und diese sollte nach dem 2. Weltkrieg wieder aufleben, mitunter sogar in offene Feindschaft übergehen. Gemeinsam agierte man, wenn es darum ging, die Kunst des Dritten Reiches zu überwinden

und die Künstler zu bekämpfen, die als Nazi-Akteure galten und nun versuchten, ihre Position zu wahren. Sobald aber die Frage in den Vordergrund rückte, wie eine nachfaschistische moderne Kunst auszusehen habe, schieden sich die Geister.

In den Diskussionen lassen sich deutlich einzelne Phasen unterscheiden. Am Anfang stand die Überwindung der Nazikunst im Vordergrund, was eine Offenheit gegenüber unterschiedlichen künstlerischen Ansätzen bedingte. Diese wurden akzeptiert, sofern sie nur politisch unverdächtig schienen. Dies belegt etwa die erste „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ in Dresden von 1946, auf der alle Stile von abstrakt bis gegenständlich vertreten waren. Aber bereits 1948 zeichnete sich ab, dass der bis dahin gepflegte Konsens nicht mehr trug. Mit zunehmender Heftigkeit wurde darüber diskutiert, ob die neue Kunst eine politische zu sein oder sich auf im engeren Sinne künstlerische Fragen zu konzentrieren habe. Der Ort, an dem diese Diskussion am schärfsten ausgetragen wurde, war Berlin und die Sowjetischen Besatzungszone. Eine zentrale Rolle spielte dabei Karl Hofer, der 1934 seine Professur an den Vereinigten Staatsschulen in Berlin verloren hatte und mit Ausstellungs- und Malverbot belegt worden war. 1945 war er zum Direktor der nun zur Hochschule für bildende Künste umbenannten Kunstakademie ernannt worden. Seit April 1947 gab er gemeinsam mit Oskar Nerlinger die sowjetisch lizenzierte Zeitschrift „bildende kunst“ heraus. Schon bald zeichnete sich der Konflikt ab. Nerlinger versuchte die Zeitschrift zusehends im Sinne eines Sozialistischen Realismus auszurichten. Hofer wehrte sich gegen diese Bemühungen, die etwa in einem Artikel von Anatol Schnittke „Dreißig Jahre sowjetische Malerei“ fassbar wurden.<sup>1</sup> Er meinte zu der dort propagierten Malerei, „dass dieser Schund nichts mit Kunst zu tun hat“<sup>2</sup>. Nerlinger verweigerte im Gegenzug seine Zustimmung zum Abdruck eines programmatischen

Artikels von Hofer.<sup>3</sup> In der Oktoberausgabe 1948 der „bildenden kunst“ trugen die beiden Herausgeber ihren Disput öffentlich aus. Hofer beharrte auf einer Kunst, die frei von einer politischen Einflussnahme ist. Zentral für ihn war,

„daß Forderungen außerkünstlerischer Art an die Kunst nicht gestellt werden sollten. Erfolg und Resultat solcher Forderungen haben wir im zwölfjährigen Reich zur Genüge erlebt, und man wird einsehen müssen, dass es sich gleich bleibt, ob diese Forderungen dem Guten oder dem Bösen dienen sollen. Nicht das Soll, das Muß ist entscheidend, der Impuls von innen, nicht der von außen. Die Kunst kann so zeitgestaltend, ja so politisch sein wie sie nur mag, nur muß es innerhalb ihrer Gesetzlichkeit geschehen.“<sup>4</sup>

Dem hielt Nerlinger die politische Verpflichtung der Kunst entgegen:

„Man spricht vom ‚inneren reinkünstlerischen Zwang und Drang‘, vom ‚inneren Muss‘ und ist stolz auf die Unpopularität, die als (falsch verstandenes) Maß der eigenen künstlerischen Bedeutung gewertet wird. Man lächelt ironisch über die (zwar gut gemeinten, aber ebenso falschen) Forderungen ‚volksnaher‘ Kunst, der ‚Kunst fürs Volk‘, man spricht verächtlich von ‚Politisierung‘ der Kunst, und glaubt sich gesichert vor derlei Banalitäten in der Ecke der ‚reinen Kunst‘ und merkt nicht, wie eminent politisch dieser Standpunkt in der Ecke ist. Man will nicht sehen, dass es überhaupt keinen Standpunkt ohne politische Wirkung geben kann, daß jedes Verhalten, auch das ‚unpolitische‘, eine politische Wirkung hat. Man beruft sich auf die Demokratie, auf die Freiheit der Kunst. Dieser Ruf kommt immer dann aus der ästhetischen Kunstaristokraten-Ecke, wenn ihre Kunst vom Volk abgelehnt wird. Vielleicht hat jeder die Freiheit, seinen Standpunkt zum Volksganzen zu be-

<sup>1</sup> Schnittke, Anatol: Dreißig Jahre sowjetische Malerei, in: bildende kunst, H. 7 (1947), S. 4–7.

<sup>2</sup> Karl Hofer an Oskar Nerlinger, 29.11.1947, zit. n.: Feist, Günter/Gillen, Eckhart (Hrsg.): Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945–1990, Berlin 1990, S. 13.

<sup>3</sup> Zur Auseinandersetzung zwischen Hofer und Nerlinger siehe: Dollichon, Elfi: Kunstpolitik im östlichen Nachkriegsdeutschland. Mit besonderer Berücksichtigung des Landes Thüringen von 1945 bis 1952, Hamburg 1992, S. 110–125.

<sup>4</sup> Hofer, Karl: Kunst und Politik, in: bildende kunst, H. 10 (1948), S. 21.

stimmen; wenn er aber seine gesellschaftliche Ecke gewählt hat, dann unterliegt er allen Bedingungen dieser Wahl, auch den die Kunst betreffenden. Er kann nicht erwarten, daß er über die gewählte Ecke hinaus noch Beachtung finden kann oder gar beanspruchen kann.“<sup>5</sup>

Hofer sollte sich nicht durchsetzen. Schritt für Schritt siegte die Position eines Sozialistischen Realismus.<sup>6</sup> Bereits 1946 hatten sich anlässlich der „Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung“ in Dresden erste Stimmen zu Wort gemeldet, die sich vehement gegen einen Formalismus zur Wehr setzten, d.h. gegen eine Kunst, die sich auf ihre formalen Qualitäten konzentrierte und sich nicht einem Primat des Inhalts beugte.<sup>7</sup> Sie sollten auf Gehör stoßen.<sup>8</sup> Die Auseinandersetzungen setzten sich fort. War der Ton am Anfang noch vergleichsweise moderat,<sup>9</sup> so verschärfte er sich spätestens, als der Leiter der Sowjetischen Militäradministration, Alexander Dymshitz, in

einem Artikel in der von der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) herausgegebenen „Täglichen Rundschau“ vom 19. und 24. November 1948 mit dem Titel „Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei“ neben Pablo Picasso, Marc Chagall und Karl Schmidt-Rottluff besonders auch die Werke Karl Hofers als „Hoffmanniade in der Malerei“, „Mummenschanz“, „Wirklichkeitsfälschung“ und „Karneval der Missgeburten“ abkanzlete (Abb. S. 77).

„Kein Zweifel: der Faschismus ist nicht spurlos vorübergegangen und hat einen erheblichen Teil des deutschen Volkes in vieler Hinsicht verdorben. Aber das rettet die dekadent-formalistische Kunst keineswegs vor der Kritik des Volkes. Im Grunde hat das Volk gesunde Ansichten über die Kunst, die Kunst der Formalisten aber ist krank und unlebendig und das deutsche Volk befreit sich von dem Einfluss der faschistischen ‚Ästhetik‘ sehr viel schneller, als die Herren Formalisten dies aus ihrer ‚schönen Einsamkeit‘ heraus fassen können.“<sup>10</sup>

Zwar meldeten sich auch Gegenstimmen, etwa von Herbert Sandberg,<sup>11</sup> die einzuschlagende Richtung war jedoch benannt: „Der Formalismus ist eine Dekadenzerscheinung“, so urteilte Fritz Erpenbeck in einem Aufsatz „Formalismus und Dekadenz“ vom April 1949.<sup>12</sup> Richteten sich diese Attacken noch vornehmlich gegen die ‚dekadenten‘ Künstler des Westens, so suchte ein Autor unter dem Pseudonym N. Orlow<sup>13</sup> in einem in der „Täglichen Rund-

<sup>5</sup> Nerlinger, Oskar: Politik und Kunst, in: bildende kunst, H. 10 (1948), S. 24–25. Eine weitere Entgegnung auf Hofers Artikel: Lange, Helmut: Politische Kunst?, in: bildende kunst, H. 9 (1949), S. 292–297.

<sup>6</sup> Zur Formalismusdebatte siehe: Dollichon: Kunstpolitik, S. 64–85, zusammenfassend siehe auch: Feist/Gillen (Hrsg.): Kunstkombinat DDR, S. 15–19.

<sup>7</sup> So entbrannte in Kritik an der Ausstellung in der Presse eine Auseinandersetzung um die Ausrichtung einer neuen Kunst. Siehe: Lindner, Bernd: Kunstrezeption in der DDR, in: Feist, Günter u.a. (Hrsg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR. 1945–1990. Aufsätze, Berichte, Materialien, Köln 1996, hier bes. S. 65–69; und ders.: Verstellter, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945–1995, Köln u.a. 1998, S. 70–86.

<sup>8</sup> Lindner (Kunstrezeption, S. 82) konstatiert, dass sich während der Laufzeit der Ausstellung das kulturpolitische Klima veränderte, eine vergleichsweise Offenheit einer Dogmatik im Sinne der Kommunistischen Partei zu weichen hatte.

<sup>9</sup> Etwa wenn Walter Eschbach und Max Grabowski 1947 die unterschiedlichen künstlerischen Richtungen gegeneinander abwogen, um dann aber doch eine realistische Kunst zu fordern; siehe: Eschbach, Walter: Bildende Kunst ohne Bekenntnis, in: Einheit, Juli 1947; Grabowski, Max: Zur bildenden Kunst der Gegenwart, in: Einheit, Oktober 1947. Die beiden Texte sind wiederabgedruckt in: Elimar Schubbe (Hrsg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Band 1, Stuttgart 1972, S. 71–73 und S. 73–75.

<sup>10</sup> Dymshitz, Alexander: Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei, in: Tägliche Rundschau, 19. und 24.11.1948.

<sup>11</sup> Siehe: Sandberg, Herbert: Der Formalismus und die neue Kunst, in: Tägliche Rundschau, 17.12.1948; der Autor hebt darin die ästhetischen Qualitäten der Werke von Paul Klee und Franz Marc hervor, diese gelte es weiter zu verfolgen. Andernfalls laufe die Kunst Gefahr, steril zu werden.

<sup>12</sup> Erpenbeck, Fritz: Formalismus und Dekadenz, in: Theater der Zeit, H. 4 (1949), wiederabgedruckt in: Schubbe (Hrsg.): Dokumente, S. 109–115, hier S. 114.

<sup>13</sup> Zu der Frage, wer sich hinter dem Pseudonym verbergen könnte, siehe: Stuber, Petra: Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater, Berlin 1998, S. 112–114.

schau“ vom 20./21. Januar 1951 erschienenen Artikel mit dem Titel „Wege und Irrwege der modernen Kunst“ nach Formalisten in den eigenen Reihen. Damit war die zweite Etappe der Diskussion eröffnet, der unter anderem Horst Stempel zum Opfer fiel. Am aufsehenerregendsten war aber sicherlich die Abrechnung Orlovs mit den alten Heroen kritischer Kunst Ernst Barlach und Käthe Kollwitz. Besondere mit letzterer ging der Autor wenig glimpflich um:

„[...] Käthe Kollwitz war niemals die Stamm-mutter einer proletarischen Kunst in Deutschland. Käthe Kollwitz sah in den Arbeitern und in den Werkträgern überhaupt nur den leidenden Teil des Volkes. [...] Die Arbeiterklasse ist indessen, was heute sogar jeder Schuljunge weiß, bei weitem nicht nur eine leidende und glücklose Klasse. Die Arbeiterklasse führt und leitet alle Werkträgern im Kampf um die Befreiung der Gesellschaft von den Fesseln des Imperialismus.“<sup>14</sup>

Es galt also den neuen Menschen und die Erfolge des Sozialismus darzustellen und nicht das Leid der Menschen. Die Konsequenzen dieser neuen Politik zeigten sich deutlich 1953 auf der „III. Deutschen Kunstausstellung in Dresden“. Alles, was formalistische Tendenzen aufwies, wurde ausjuriert: Werke von Heinrich Ehmsen, Conrad Felixmüller oder Willi Sitte, auch von Otto Dix, egal ob die Künstler nun aus dem Westen oder aus dem Osten des Landes kamen.

Damit war deutlich, dass die Kunst in den beiden mittlerweile gegründeten deutschen Staaten unterschiedlichen, ja einander ausschließenden Vorstellungen folgte. Eine Kommunikation war nicht mehr möglich. Die Kunst in der DDR wurde immer mehr auf das Konzept des Sozialistischen Realismus verpflichtet, die Kunst in der Bundesrepublik verständigte sich weitgehend darauf, dass sie unpolitisch zu sein habe. In diesem Postulat stimmte Karl Hofer auch mit dem wohl wichtigsten Kunstkritiker der Nachkriegszeit, Will Grohmann, überein, der in Dresden schlechte Erfahrungen mit der sowjetischen Kulturverwaltung gemacht hatte, nachdem er ebenfalls während des Nazi-Re-



Karl Hofer, *Im Neubau*, 1947  
(Privatbesitz)

gimes wegen seiner Mitgliedschaft in der SPD und seines Engagements für die Liga für Menschenrechte, wohl auch wegen seines konsequenten Einsatzes für die moderne Kunst, aus allen Ämtern entfernt worden war.<sup>15</sup> 1947 war Grohmann einem Ruf an die von Hofer geleitete Berliner Hochschule für bildende Künste gefolgt. Ungeachtet dieser gemeinsamen Überzeugung gerieten die beiden jedoch bald in einem anderen Punkt in einen heftigen Streit, der die dritte Phase der Entwicklung nach 1945 beschreibt: die Kontroverse um Abstraktion und Figuration. Die Auseinandersetzung war eine ausschließlich westdeutsche, die von Seiten der DDR allenfalls mit ideologischen Invektiven begleitet wurde. Wichtiger Austragungsort war wiederum Berlin, nun aber West-Berlin, wo die beiden Protagonisten der Auseinandersetzung wirkten, aber die Debatte ergriff ebenfalls andere Zentren in den westlichen Besatzungszonen beziehungsweise in der Bundesrepublik. Nachdem sich in der Formalismus-Debatte immer deutlicher abzeichnete, dass eine Kommunikation mit der SBZ/DDR und damit eine gesamtdeutsche Kunst unmöglich waren, richteten die beiden Berliner Akteure ihre Aufmerksamkeit gen Westen. So ist die Auseinandersetzung bei allem Lokalkolorit eingebettet in eine Diskussion, die auch und vor allem auf nationaler Ebene geführt wurde, insbesondere im Deutschen Künstlerbund. Und auch hier treffen wir auf

<sup>15</sup> Zu Will Grohmann siehe: Ausst.-Kat. In memoriam Will Grohmann 1887–1968. Wegebereiter der Moderne (Stuttgart, Staatsgalerie, 5. Dezember 1987 bis 17. Januar 1988), Stuttgart 1987.

<sup>14</sup> Orlow, N.: Wege und Irrwege der modernen Kunst, in: Tägliche Rundschau, 20.1.1951.

die beiden Berliner Kontrahenten Hofer und Grohmann. Der Künstlerbund war – nach seiner Auflösung durch die Nationalsozialisten – im Jahre 1950 u. a. durch Hofer neu gegründet worden, der auch den Vorsitz übernahm. Eine Reihe von ungegenständlich arbeitenden Künstlern fühlte sich jedoch von ihm nicht angemessen vertreten. Dieser fügte etwa in seinen Eröffnungsreden zu den jährlich abgehaltenen Ausstellungen des Bundes immer wieder Spitzen gegen die Abstrakten ein. So tat er die ungegenständliche Kunst als rein dekorativ ab, sie sei „aus dem Tempel der Kultur in das Varieté, den Zirkus übergewechselt“, und beschwor deren unmittelbar bevorstehendes Ende herauf.

„Es gibt heute Zeitgenossen, die nur und ausschließlich eine Schau abstrakter Kunst gelten lassen wollen. [...] Die Zeitgenossen sind immer noch hypnotisiert von dem militärischen Begriff des Avantgardismus, sie haben nicht bemerkt, dass längst ein ganzer Heerbann aufmarschiert ist, um bei den militärischen Begriffen zu bleiben, ein Heerbann, der bereits bedenklich nach seiner Nachhut aussieht.“<sup>16</sup>

Wichtige Vertreter der ungegenständlichen Kunst wie Willi Baumeister, Ernst-Wilhelm Nay und Fritz Winter sollten aufgrund solcher und ähnlicher Äußerungen den Künstlerbund enttäuscht verlassen. Energischer Streiter für die derart von Hofer attackierten Ungegenständlichen war immer wieder sein Berliner Kollege Grohmann. Neben umfangreichen publizistischen Aktivitäten war er vor allem durch Monographien über Ernst Ludwig Kirchner, Wassily Kandinsky und Paul Klee hervorgetreten.

Mit der Auseinandersetzung um Figuration und Abstraktion nähern wir uns nun endlich dem Südwesten Deutschlands, und hierbei gerade auch Frankfurt. Denn hier wirkten wichtige Künstler, die sich der Abstraktion verschrieben hatten, insbesondere die genannten Willi Baumeister in Stuttgart (Abb. S. 78 o.) und Ernst-Wilhelm Nay im nahe Frankfurt gelegenen Hofheim im Taunus (Abb. S. 78 u.). Und im Südwesten fand auch die Veranstaltung statt, die versuchte, die Auseinandersetzung vor einem breiteren Hintergrund auszutragen: das erste Darmstädter Gespräch „Zum Menschenbild unserer Zeit“ im Jahre 1950. Johannes Itten, der am Weimarer Bauhaus gewirkt hatte und nun in Zürich lebte, hielt den Eröffnungsvortrag mit dem Titel „Über die Möglichkeiten der modernen Kunst“. Das Gegenreferat „Über die Gefahren der modernen Kunst“ hielt der bis 1945 in Wien lehrende Kunsthistoriker Hans Sedlmayr, ihm war die Rolle des theoretischen Hauptes der Gegenständlichen zugedacht. Die Diskussionen waren gekennzeichnet durch hef-



Willi Baumeister,  
*Schwarzes Phantom*,  
1952 (Madrid,  
Museo Thyssen-  
Bornemisza)



Ernst-Wilhelm Nay,  
*Mit blauer Dominante I*, 1951 (Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; aus: Werner Haftmann: *E. W. Nay*, Köln 1991, S. 161, Abb. 55)

<sup>16</sup> Hofer, Karl: Rede zur Eröffnung der zweiten Ausstellung des Künstlerbundes in Köln 1952, in: Karl Hofer. Ich habe das Meine gesagt. Reden und Stellungnahmen von Karl Hofer zu Kunst, Kultur und Deutschland 1945–1955, hrsg. v. Christine Fischer-Defoy und der Karl Hofer-Gesellschaft, Berlin 1995, S. 211.

tige Kontroversen, an denen sich auch Willi Baumeister beteiligte.

Sedlmayr leistete mit seinem von einem tiefen Kulturpessimismus getragenen Referat den Vertretern der Gegenständlichkeit einen Bärendienst. Zwar wollte er seine Ausführungen nicht als Werturteile verstanden wissen, sondern lediglich als Beschreibungen der aktuellen Situation;<sup>17</sup> dies wurde dem Kunsthistoriker aber nicht abgenommen. Seine Vergangenheit als Anhänger des Nationalsozialismus war noch nicht vergessen. Und so trug er sicherlich dazu bei, dass die Position der Gegenständlichen zunehmend mit dem Label ‚konservativ‘ versehen wurde. Den Begriff der Moderne überließ man damit weitgehend den Vertretern der Abstraktion.

Bei der Auseinandersetzung ging es nicht nur um unterschiedliche künstlerische Positionen. Es ging auch um die Frage, wie mit der Vergangenheit umzugehen sei, wie die zwölf Jahre Naziregime zu verarbeiten seien. Und hier trafen die Positionen hart aufeinander. Hofer blickte im gewissen Sinne zurück: Er wollte an den Zustand von 1933 anknüpfen. Er konstatierte, wie auch andere Vertreter der Gegenständlichen, etwa Rudolf Schlichter<sup>18</sup>, dass die Ungegenständlichkeit eine kurze Phase gewesen sei, die sich bereits zu Beginn der dreißiger Jahre überlebt hatte, und es somit keine Notwendigkeit gebe, die Versuche wieder aufzunehmen. Die Diskussion eskalierte. So bemerkte etwa der in München lebende Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller Aloys Melichar in seinem von der Kunstszene breit rezipierten und etwa von Schlichter hoch gelobten Buch ‚Überwindung des Modernismus‘:

„In dieser Situation [der sterbenden Moderne 1933] war Hitlers generelles Verbot des Expressionismus natürlich das Beste, was den

abstrakten Malern passieren konnte. Schon allein die Tatsache, sich plötzlich mit einem van Gogh, mit einem Cézanne im gemeinsamen Topf der ‚entarteten Kunst‘ zu finden, bedeutete für sie die historisch nicht mehr erwartete Chance, an sich selbst hoffnungsvolle Wiederbelebungsversuche vornehmen zu können, und so haben denn 1945, nach dem Zusammenbruch, gerade die dekadentesten Kitschiers und Nichtsköner am lautesten von ihrer ‚Unterdrückung‘ geschrien, ähnlich wie zur selben Zeit kriminelle KZler am auffälligsten mit dem Glorienschein des politischen Märtyrertums prunkten.“<sup>19</sup>

Ungeachtet der Polemik und der von Grohmann angeprangerten Nähe der Formulierungen zur Nazi-Sprache<sup>20</sup> steht der Wunsch im Vordergrund, in gewissem Sinne die Jahre des Dritten Reiches ungeschehen zu machen, die Uhr zurückzudrehen und dort wieder anzusetzen, wo die Entwicklung abgebrochen war, nämlich im Jahre 1933. Karl Hofer versuchte dies auch ganz konkret auf künstlerischer Ebene. Als 1943 sein Atelier in Berlin ausgebombt und damit der größte Teil seines Werke vernichtet wurde, begann er sein zerstörtes Werk neu zu malen.

Ganz anders Grohmann: Er blickte nicht zurück, sondern nach vorne. Er hatte auch während der Nazizeit im Ausland über die moderne Kunst publiziert und war sich darüber im Klaren, dass sich die Kunst in diesen Jahren weiterentwickelt hatte, ja dass die Entwicklung nach dem Krieg in den Vereinigten Staaten und bald auch in Frankreich einen Sieg der Ungegenständlichen zum Ergebnis haben sollte. Er wollte die deutsche Kunst wieder an die internationale Entwicklung heranführen, sah in der Kunst eine internationale Sprache, wohingegen Hofer, ohne dies zu reflektieren, eigentlich einen deutschen Sonderweg verfolgte.

<sup>17</sup> Sedlmayr, Hans: Über die Gefahren der modernen Kunst, in: Hans Gerhard Evers (Hrsg.): Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild unserer Zeit, Darmstadt 1950, S. 48–62, siehe dazu auch: Die Besprechung der Tagung von Kurt Leonhard, in: Das Kunstwerk IV, H. 8/9 (1950), S. 103, wiederabgedruckt in: Ausst.-Kat. Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939 (Köln, Messehallen, 30. Mai bis 16. August 1981), hrsg. v. Lazlo Glozer u.a., Köln 1981, S. 183.

<sup>18</sup> Schlichter, Rudolf: Kritik der abstrakten Kunst, in: Der Monat, H. 75 (1954), S. 284.

<sup>19</sup> Melichar, Alois: Überwindung des Modernismus. Konkrete Antwort an einen abstrakten Kritiker, Frankfurt am Main 1954, S. 33, ähnlich auch Hans Sahl in seiner Besprechung von Melichars Buch: Wie modern ist die moderne Kunst? Ein Diskussionsbeitrag, in: Der Monat, H. 76 (1955), S. 353–357; siehe auch Schlichters positive Bemerkung zu Melichars Buch: Schlichter: Kritik, S. 284.

<sup>20</sup> Grohmann, Will: Der Kritiker ist für die Kunst, in: Der Monat, H. 78 (1955), S. 547.

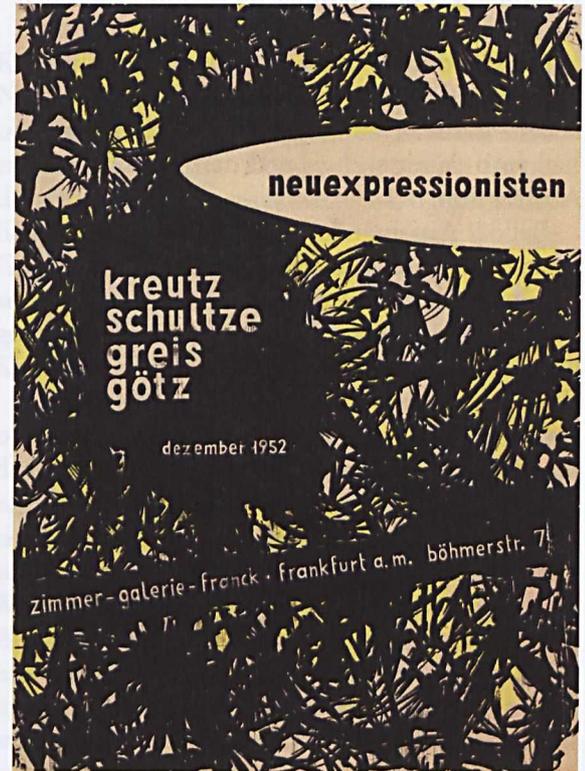
Die Akteure dieser Diskussionen waren Männer im fortgeschrittenen Alter und hatten schon vor 1933 ihren künstlerischen Weg gefunden. Hofer war zum Zeitpunkt der Auseinandersetzungen bereits über siebzig, der 1887 geborene Grohmann nur zehn Jahre jünger, Baumeister im gleichen Alter, der jüngste unter ihnen war der 1902 geborene Nay. Die Künstler hatten bereits vor 1933 Erfolg gehabt, ihre Werke hatten Eingang in die Museen gefunden, waren dann als entartet gebrandmarkt und aus den Sammlungen entfernt, häufig auch zerstört worden. Grohmann war in seinem Bereich ähnliches widerfahren. Sie alle waren von Aufbruchswillen gekennzeichnet, mitunter aber auch noch verbittert über die erfahrenen Verluste während der Nazizeit. Der Ausgangspunkt ihrer Überlegungen liegt ungeachtet ihrer Ausrichtung aber in der Zeit vor 1933. Die Diskussionen sind nicht vergleichbar mit den Auseinandersetzungen in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg, in denen eine junge Künstlergeneration vehement für eine neue Kunst gekämpft hatte, die alles Vorangegangene in Frage stellte und die die Erschütterungen, die der Krieg für das gesamte gesellschaftliche und kulturelle Leben bedeutet hatte, zu verarbeiten versuchte. 1945 fand kein vergleichbarer Aufbruch statt, der Wunsch, etwas völlig Neues zu gestalten, ein revolutionärer Impetus, war nicht erkennbar. Wie in anderen Bereichen konzentrierte man sich auch in der bildenden Kunst auf Aufräumarbeiten.

*Ausstellungsplakat  
,Neuexpressionisten  
Kreutz-Schultze-  
Greis-Götz', 1952*

Das wirklich Neue zeigte sich erst in einer vierten Phase, die 1951/52 einsetzte. Die Akteure waren wesentlich jünger, die meisten kurz vor dem oder während des Ersten Weltkrieges geboren. Ihre berufliche Formierung hatten sie während der Nazizeit erfahren, häufig an Kunsthochschulen, die von den Nazis gleichgeschaltet worden waren und in denen eine ideologisch gefärbte realistische Kunst im Sinne der Machthaber propagiert wurde. Meist hatten sie am Krieg teilgenommen. Die neue Kunst entwuchs nicht der Überzeugungskraft eines Künstlers, der einer nachfolgenden Generation den Weg wies, wie dies in Frankreich etwa Picasso geleistet hatte. Auch entsprang sie nicht einem Aufbegehren einer jungen Generation gegen ihre Lehrer, letztere hatten ihre künstlerische und wohl auch moralische Autorität bereits mit dem Ende des Faschismus eingebüßt. Die jungen Künstler waren vielmehr – anders als ihre Vatergeneration – zu einem Neuanfang gezwungen, da sie auf

nichts zurückgreifen konnten, was sie bereits vor 1933 entwickelt hätten. Für sie bedeutete der Niedergang des Faschismus die Notwendigkeit, künstlerisch wirklich bei Null anzufangen, sie waren gezwungen, das, was sie erfahren hatten, über Bord zu werfen und von vorne zu beginnen. Wenn es also eine Stunde Null in der deutschen Kunst gab, dann war sie jetzt.

Ein zentraler Tag für diese sich formierende neue Kunst, von der man noch nicht genau wuss-



te, in welche Richtung sie sich entwickeln sollte, war der 11. Dezember 1952. An diesem Tag wurde in der Zimmergalerie Franck in der Böhmerstr. 7 im Frankfurter Westend die Ausstellung „Neuexpressionisten Schultze-Kreutz-Greis-Götz“ eröffnet (Abb. S. 80).<sup>21</sup> Die Resonanz auf die Ausstellung, die nur 13, ausschließlich neue und wegen der Räumlichkeit vornehmlich kleinformatige Werke präsentierte, war überwältigend. Noch während der Eröffnung verfasste der Literat René Hinds ein Prosa-Poem, das seine Ein-

<sup>21</sup> Zur „Quadriga“, ihrer Geschichte, der Ausstellung und der Bedeutung der Zimmergalerie Franck siehe umfassend: Ausst.-Kat. Entfesselte Form. Fünfzig Jahre Frankfurter Quadriga (Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1. Dezember 2002 bis 5. Januar 2003), hrsg. v. Sigrid Hofer, Frankfurt am Main /Basel 2002.

drücke und die Stimmung des Abends wiederzugeben versuchte (Abb. S. 81)

„Auf dem ebenso problemkonstellierten wie meinungsbunt gewürfelten Schachfeld der jungen, deutsch-europäischen Malerei bietet ein Viergespann dem Provinzialismus der Eckensteherei ein unüberhörbares ‚avant-garde‘. [...] Ein Viergespann gegen Vermarktete oder Mietpferde – einen Markt, der zur öffentlichen Lebensrettung der Kunst seine Denkmälerrösser von hinten aufzäumt. [...] Sturmschritt einer Quadriga malbesessener, um viele Halslängen dem Pferdchenkarusell, der Schindmährenkoppel, den Manegetummeln oder Pferdeverstandeszüchtern Runden voraus [...].“<sup>22</sup>

Damit war der Name gefunden, der die vier Künstler weiter begleiten sollte, der von nun an auch für Frankfurt und seinen Beitrag zur Nachkriegsmoderne stehen sollte: „Quadriga“. Die sich formierende neue Kunst nahm Gestalt an. Dass man sich in ihrer Definition noch unsicher war, zeigt der Titel der Ausstellung: „Neu-expressionisten“. Er wirkt wie eine Notlösung, verweist einerseits auf den deutschen Expressionismus, hat somit einen nationalen Bezug, scheint aber auch er unter dem Eindruck des amerikanischen abstrakten Expressionismus gewählt worden zu sein und damit ein deutliches Bekenntnis zum Internationalismus zu beinhalten.

Die vier Künstler – Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz und Bernard Schultze<sup>23</sup> – kannten sich seit einiger Zeit, waren miteinander befreundet, verstanden sich jedoch nie als eine Gruppe im klassischen Sinne wie etwa die Dresdner ‚Brücke‘ oder der Münchner ‚Blaue Reiter‘. Auch hatten sie kein Programm, wie es sich im 20. Jahrhundert für nahezu jede avantgardistische Kunst gehörte. Ihre künstlerischen Interessen führten sie zusammen, der Ort war Frankfurt, die Stadt, in der sie alle zu dieser

<sup>22</sup> Abgedruckt in: ebd., S. 241.

<sup>23</sup> Zu den vier Künstlern und ihrem Werdegang siehe neben der monographischen Literatur Ursula Geiger: Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel. Otto Greis, Karl O. Götz, Bernard Schultze, Heinz Kreutz, Nürnberg 1987; siehe auch: dies.: Quadriga, Frankfurt am Main 1996.



Zeit lebten. So heißt es auch in einer Besprechung der Ausstellung von Doris Schmidt in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 17. Dezember 1952:

*Ausstellung „Neu-expressionisten“, Zimmergalerie Franck, Frankfurt, 1952*

„Die Ausstellung [...] will keine Gruppenbildung im strengen Sinne. Dennoch wirkt sie bei aller Verschiedenheit der Temperamente und der Wege, die der einzelne hinter sich hat, erstaunlich geschlossen. Es sind sozusagen Weggenossen, die sich hier zusammengefunden haben.“<sup>24</sup>

Karl Otto Götz war die treibende Kraft der vier. Er war auch von ihnen am stärksten international vernetzt. Er wurde 1914 in Aachen geboren, ab 1932 studierte er dort an einer Kunstgewerbeschule. Bereits frühzeitig begann er malerisch zu experimentieren, versuchte auch kontinuierlich Kenntnisse von der modernen Kunst zu erhalten. So lernte er 1940 seinen späteren Förderer Will Grohmann in Dresden kennen, 1943 René Magritte in Brüssel, wo er auch Werke von Max Ernst und Miro sah. Dieser Kontakt mit dem Surrealismus sollte ihn und seine Arbeit stark prägen. 1947 konnte er zum ersten Mal nach Paris reisen, wo er mit einer neuen Kunst konfrontiert wurde, die gerade dabei war, sich durchzusetzen: dem Tachismus. Er lernte Wols und Georges Mathieu kennen, trat

<sup>24</sup> Schmidt, Doris: Qua vadis, pictura? Zu einer Frankfurter Ausstellung, in: FAZ, 17.12.1952, S. 8.



Karl Otto Götz, *Bild vom 2. 8. 1952 – Komposition II, 1952* (Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarlandmuseum)

auch in Kontakt zu anderen zentralen Gestalten der ‚École de Paris‘. Außerhalb von Paris war er besonders von der Gruppe COBRA beeindruckt, der er 1949 als einziges deutsches Mitglied beitrug. Seit 1946 präsentierte er seine Werke in Einzelausstellungen, unter anderem auch in der renommierten Galerie Rosen in Berlin, und hatte bereits eine gewisse Reputation, als er 1950 nach Frankfurt übersiedelte und sich hier insbesondere in der Zimmergalerie Franck stark engagierte.

Götz blieb lange dem Surrealismus verpflichtet, nachdem er bereits um 1940 Zeichnungen

angefertigt hatte, die den Überlegungen einer ‚Écriture automatique‘ folgten und scheinbar ohne Kontrolle Gebilde schufen, die weitreichende Assoziationen wecken konnten. Nach einer Phase der geometrischen Abstraktion wurde seine Malerei freier, ohne Assoziationen an konkrete Inhalte. Die auf der Ausstellung der Galerie Franck präsentierten Werke zeigen, sicherlich nicht unbeeinflusst von der Vorgehensweise von Georges Mathieu, bereits einen spontanen gestischen Zugriff, der seine Malerei bis zuletzt auszeichnen sollte (Abb. S. 82 o.).

Otto Greis wurde 1913 in Frankfurt geboren. Er war Autodidakt, beschäftigte sich stark mit dem Kubismus und dem Werk von Paul Klee, zeigte sich wie Götz von COBRA beeindruckt und pflegte intensiven Kontakt mit Ernst Wilhelm Nay. Auch Greis reiste nach Paris und baute dort Verbindungen mit französischen Kollegen auf. Zu Beginn seiner künstlerischen Arbeit noch völlig gegenständlich, entwickelte er unter dem Einfluss von Nay eine Abstraktion, die an die Form, auch an die geometrische, gebunden ist. Als Befreiungsschlag von dem Einfluss Nays und erster Schritt zu einer eigenständigen Kunst wird sein Werk „Claude“ betrachtet, das er vom Dezember 1951 bis März 1952 schuf. Zwar findet sich hier noch die konkret umrissene und benennbare Form, aber das Spiel mit den zufälligen Flecken, wie sie die französischen Künstler betrieben, gewinnt an Bedeutung. In den nur wenige Monate später entstandenen Werken, die er bei der Ausstellung der Galerie Franck zeigte, ist schließlich die konkrete Form völlig überwunden, die Bilder weisen anscheinend – oder auch nur scheinbar – spontan hingeworfene Flecken unterschiedlicher Farben auf, die neben- und übereinander angeordnet sind (Abb. S. 82 u.).

Der 1923 in Frankfurt geborene Heinz Kreutz ist der jüngste der vier Künstler. Er war Autodidakt, vor seinem Kriegsdienst hatte er eine Ausbildung als Photograph erfahren. Er begann 1946 seine künstlerische Laufbahn mit gegenständlichen, dem Expressionismus verpflichteten Werken. Unter dem Einfluss von Bernard Schultze, den er 1948 kennenlernte, wandte er sich der Ungegenständlichkeit zu, bewahrte indes die klar umrissene Form noch lange bei, evozierte auch noch konkrete Inhalte. 1951 ermöglichte ihm ein Stipendium einen längeren Aufenthalt in Paris, er ließ sich jedoch nur zögernd auf die dortige Avantgardkunst



Otto Greis, *Blauer Aufbruch, 1952* (Mainz, Landesmuseum, aus: Ausst.-Kat. Entfesselte Form – fünfzig Jahre Frankfurter Quadriga, Frankfurt 2002, S. 170)



Heinz Kreutz, *Roter Skarabäus*, 1952 (Dr. Ludwig Baron Döry; aus: *Ausst.-Kat. Entfesselte Form – fünfzig Jahre Frankfurter Quadriga*, Frankfurt 2002, S. 157)

ein. Intensiv beschäftigte er sich mit der Farbenlehre, zentrales Thema blieb die Landschaft. 1949 stellte er erstmals in der Galerie Franck aus. Mit der auf den Ausstellung „Neuexpressionisten“ gezeigten Werken „Planetarischen Landschaft“ und „Roter Skarabäus“ (Abb. S. 83) eröffnete aber auch Kreutz einen neuen Weg der Malerei. Die Farben laufen ineinander über, sie erscheinen locker, nicht mehr durch eine Form bestimmt.

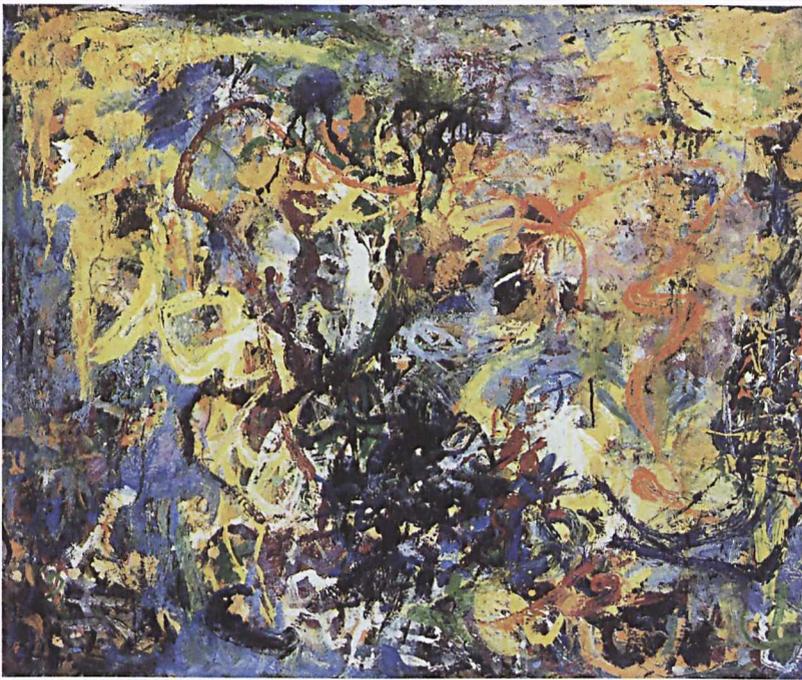
Bernard Schultze, 1915 in Westpreußen geboren, ist sicherlich der prominenteste der vier Künstler, ja der deutschen Kunst der Zeit. Er studierte in Berlin Kunsterziehung, in Düsseldorf freie Kunst. Besonders beeindruckt zeigte er sich – wie Götz – vom Surrealismus. Ab 1951 reiste auch er mehrfach nach Paris, lernte ebenfalls die Protagonisten der dortigen Kunstszene kennen. Unter dem Eindruck der Werke von Jackson Pollock wandte er sich zunehmend einer Malerei zu, die sich durch weitläufig aufgetragene Farben auszeichnet, auch Momente der gestischen Malerei aufgreift (Abb. S. 84). Auch für ihn war das Jahr 1952 von zentraler Bedeu-

tung. Seine Werke erfuhren eine Befreiung von festen Formen, erschienen nun wie eine Untersuchung von bildnerischen Strukturen.

Wenn Götz der am meisten theoretisch interessierte Künstler der „Quadriga“ war,<sup>25</sup> so Schultze der Vertreter, der am stärksten die künstlerische Arbeit reflektierte. Deshalb sei hier – stellvertretend für die Vorgehensweise der vier Künstler – Schultzes Beschreibung des Entstehungsprozesses eines Werkes zitiert. Am Beispiel einer Gouache erläuterte er in einem Text von 1957 anschaulich die neue Form des Arbeitens:

„Da ist die weiße Fläche, willkürlich werden zwei, drei Farben, die gerade zur Hand sind, auf das Papier gebracht – gleichsam mit geschlossenen Augen. Diese – sagen wir – Beschmutzung der Fläche, das Unregelmäßige

<sup>25</sup> Siehe dazu etwa seine autobiographischen Schriften: Götz, Karl Otto: *Erinnerungen*. 4 Bde., Aachen 1993–1999, hier: Bd. 2. 1945–1959, Aachen 1994.



Bernard Schultze,  
Über farbigen  
Strukturen, 1952  
(Privatbesitz)

der Fleckenränder, die Vermischung der Farben selbst, stimuliert weitere Handlungen. Allmählich ist das Papier übersät mit Farbflecken, Strichen und Zeichen. Es bekommt das Aussehen eines bunten Fetzens, irgendwo unter dem Himmel aufgelesen. Man befindet sich in der Situation, wo sich verschiedene Möglichkeiten der weiteren Verfahren anbieten. Vielleicht ist im Arbeitsablauf dieser Zustand der kritischste, und zu leicht schleicht sich jetzt Routine, bewusste Hinwendung zu probaten Rettungsversuchen ein. [...] So kann eine Fläche ad infinitum farbig und grafisch bedeckt werden. Die kleinste Veränderung löst den Zustand des Fast-am-Ziel-Seins wieder auf. Vielleicht ist man nie mehr in der Lage, dem einmal erreichten, einem in besonderer Weise glücklich erscheinenden Abschluss, sich nochmals so zu nähern. [...] Im Augenblick des Fertigseins wird das subjektiv Gemachte objektiv, wird zum aus sich selbst existierenden Organon, das sich vom Malenden ablöst.“<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Schultze, Bernard: Zu meiner Malerei I, in: ders.: Über Malerei. Gesammelte Aufsätze 1957–1994, Aachen 2000, S. 8–9. Vgl. auch die Beschreibung des Malprozesses von Karl Otto Götz, in: Götz, Karl Otto: Wie ich male, was da ist. Kunst und Literatur in Frankfurt, Frankfurt am Main 1963, wiederabgedruckt in: Claus, Jürgen: Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente, Reinbek (Hamburg) 1965, S. 31–32.

Vergleichen wir Werke der „Quadrige“ mit Werken von Künstlern, die bis dahin die ungegenständliche Kunst geprägt hatten, von Willi Baumeister und Ernst Wilhelm Nay. Wo Baumeister klar umrissene Farbflächen gegeneinander setzt (Abb. S. 78 o.), gehen die Farben bei Greis ineinander über, eine Abgrenzung findet nicht mehr statt, eine Form ist nicht mehr definierbar (Abb. S. 82 u.). Und wo Nay äußerst reflektiert einzelnen Formen Farben zuweist, die Farben aber immer an eine Form bindet (Abb. S. 78 u.), da gibt es bei Schultze Bewegung (Abb. S. 84). Die Formen der Werke sind offen, wenn sie überhaupt noch als Formen definiert werden können. Die Werke sind nicht mehr durchgeplant, sie folgen nicht einem konstruiertem Bildaufbau, sondern scheinen Ergebnis einer spontanen Bearbeitung zu sein. Dabei gewinnt die Farbe eine hohe Eigenständigkeit und beugt sich nicht mehr dem Diktat der Form.

Damit brachen die vier „Quadrige“-Künstler bei aller Unterschiedlichkeit der von ihnen beschrittenen Wege mit den Vorstellungen, denen bis dahin die Malerei, auch die ungegenständliche Malerei verpflichtet war. Sie befreiten sie von inneren wie von äußeren Zwängen mit dem Ziel, diese auf ihre Ausdrucksmöglichkeiten hin zu befragen. Und dazu war es auch nötig, den Akt des Malens neu zu definieren. Ausgangspunkt war hier der Surrealismus, aber ebenfalls das ‚Action painting‘ eines Jackson Pollock und die gestische Malerei eines Georges Mathieu dienten der Orientierung:

„Der Wille wird auf ein Minimum ausgeschaltet, der Instinkt kann sich umso freier entfalten. [...] der bis auf ein Minimum reduzierte Wille [erlaubt] dem Instinkt, so frei wie irgendetwas sich zu bewegen, das heißt auf dem Bildträger eine Fülle von überraschenden Zufällen zu arrangieren, die sich aus sich selbst weitertreiben sollen, bis zu dem Zustand, wo ein Rest bewusster Steuerung genügt, um die Situation des ‚es stimmt‘ herzustellen. Die Besonderheit tachistischer Bilder ist die Darstellung des Zusammentreffens größtmöglichen Maßes an Zufall und geringstem an Willen in einer bisher unbekanntem Entschiedenheit.“<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Schultze: Zu meiner Malerei, S. 10.

Nicht nur das Erscheinungsbild der Kunst hatte sich verändert, sondern auch der Prozess des Erstellens eines Kunstwerkes. Damit überwand die neue Kunst die Diskussionen, die die unmittelbaren Nachkriegsjahre geprägt hatten. Sie befreite sich auch von der direkt zurückliegenden Geschichte, die den künstlerischen Diskurs der vorangegangenen Jahre bestimmt hatte. Für die neue Kunst bürgerte sich bald die 1951 von dem französischen Kritiker Michel Tapié kreierte Bezeichnung des Informel ein,<sup>28</sup> im Unterschied zu den Benennungen ‚Tachismus‘, hergeleitet von dem französischen Begriff ‚la tache‘ (‚der Fleck‘), und ‚Abstraction lyrique‘. Verweisen die beiden letzten Bezeichnungen stärker auf den Entstehungsprozess der Werke, auch auf deren assoziative Kraft, so geht es bei dem sich in Deutschland durchsetzenden Begriff eher um das Ergebnis, um die Auflösung einer konkret beschreibbaren künstlerischen Form. Dabei arbeiteten die Künstler durchaus unterschiedlich, die einen sehr spontan, mit großer Geschwindigkeit, wie Götz, die anderen eher langsam, suchend, wie Schultze. Was sie verband, war die Suche nach einer künstlerischen Form, die keinen vorgegebenen Regeln folgte, sondern unmittelbarer Ausdruck künstlerischer Schaffenskraft war. An der Vermittlung eines konkreten Inhaltes zeigten sie sich hingegen nicht interessiert. Und diese neue Form fanden alle vier Künstler im Jahre 1952.

Wie waren die Werke nun aber zu deuten? Viele Betrachter und auch Kritiker irritierte, dass sich die Werke einer eindeutigen Interpretation, die ja zunächst immer auch nach einem gegenständlichen Inhalt sucht, entzogen und die Künstler sich nicht selten weigerten, durch den Titel eine Hilfestellung anzubieten. Die Bedeutungsoffenheit musste verunsichern, war aber ein zentrales Merkmal dieser Kunst. 1958 sollte der Semiotiker Umberto Eco den Begriff des offenen Kunstwerkes prägen und damit die Bedeutungsvielfalt als ein zentrales Merkmal der Kunst der Zeit, auch der Musik und Literatur, benennen.<sup>29</sup> Der Betrachter war nun mehr

als zuvor gefordert, er musste dem Kunstwerk eine Bedeutung beilegen, und nicht der Künstler. Dieser lieferte dazu lediglich die formale Grundlage. Der dringende Wunsch des Publikums auf Hilfestellung veranlasste die Künstler später, wie Karl Otto Götz bemerkte, die Werke doch wieder mit Titeln zu versehen.<sup>30</sup>

Die Einflüsse, die unsere Künstler erfahren haben, mögen sich im Einzelnen unterscheiden. Deutlich ist jedoch, dass sie ihre Kunst nicht in einem engen nationalen Rahmen entwickelten, sondern dass sie in einem hohen Maße durch die aktuelle Kunst in Frankreich und Amerika geprägt wurden. Die vergleichsweise Nähe von Frankfurt zu Paris erlaubte es ihnen, zum Teil mehrfach, in die Kunstmetropole zu reisen und dort die Hauptakteure der neuen französischen Kunst kennenzulernen. Und mit der Kunst von Jackson Pollock gerieten sie durch die von der amerikanischen Regierung organisierten Ausstellungen zeitgenössischer amerikanischer Kunst in Kontakt, auch konnte man seinen Werken in Paris bei der Galerie Nina Dausset begegnen. Das sich hier abzeichnende deutliche Bekenntnis zu einem Internationalismus artikulierte sich parallel zur Öffnung der jungen Bundesrepublik gen Westen, zur Grundsatzentscheidung, sich fest in ein westliches Bündnis zu verankern, sei dieses nun politischer, militärischer, wirtschaftlicher oder eben auch künstlerischer Natur. Und die überraschend positive Reaktion der Öffentlichkeit etwa auf die Ausstellung in der Zimmergalerie Franck zeigt, dass das Publikum den Schritt zu einer international ausgerichtete deutschen Avantgarde mitzubegehen bereit war, so wie es auch auf anderen Gebieten die Öffnung gen Westen akzeptierte. 1951, also ein Jahr, bevor die „Quadrige“ ihren ersten großen Erfolg hatte, trat die Bundesrepublik der Montanunion bei, die den ersten wichtigen Schritt zur Europäischen Union darstellte. Zwei oder drei Jahre vorher hätte die Reaktion vermutlich anders ausgesehen, wäre der Schritt der „Quadrige“ vielleicht nicht möglich gewesen, sicherlich aber nicht in der breiten Form akzeptiert

<sup>28</sup> Tapié führte den Begriff 1951 mit dem Titel der im Studio Facetti in Paris veranstalteten Ausstellung „Signifiants de l'informel“ ein, siehe: Claus: Kunst heute, S. 27.

<sup>29</sup> Eco trug seinen Gedanken zuerst im Jahre 1958 auf dem XII. Internationalen Philologenkongress vor. Sie-

he: Eco, Umberto: Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Mailand 1962 (deutsch: Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1973).

<sup>30</sup> Karl Otto Götz im Gespräch mit Gabriele Lueg, 8.10.1981, in: Lueg, Gabriele: Studien zur Malerei des deutschen Informel, Phil. Diss. Aachen 1983, S. 359.

worden. Sollte die Kunst des Informel politisch sein, so nicht wegen eventuell vermittelter Inhalte, sondern wegen des Bekenntnisses zu einem westlichen Internationalismus – und wegen des Aktes der Befreiung von allem bis dahin Dagewesenem, von der jüngsten deutschen Geschichte, in der die Kunst misshandelt und missbraucht worden war.

Wieso fand der Durchbruch dieser neuen Kunst nun gerade in Frankfurt statt? Und nicht etwa in Berlin? Die vier Künstler waren auch dort präsent, sie hatten – unter anderem auf Vermittlung von Will Grohmann – in der Galerie Rosen ausgestellt, eine Galerie, die fraglos eine größere Reputation als die Zimmergalerie Franck in Frankfurt besaß, auch eine größere Sichtbarkeit. Und in Berlin saß auch ihr Promoter Grohmann, der dort vermutlich mehr für sie tun konnte als in Frankfurt. Warum auch nicht etwa in Stuttgart, wo Willi Baumeister residierte und einen großen Einfluss ausübte? In Frankfurt gab es keine vergleichbar überzeugende Figur, die einer nachfolgenden Generation hätte einen Weg weisen können. Zwar wohnte Ernst Wilhelm Nay seit 1945 nicht weit von Frankfurt im Taunus, aber er lebte sehr zurückgezogen und mischte sich kaum in Diskussionen um die künstlerische Entwicklung ein. Einzig Greis besuchte ihn häufiger und wurde von ihm beeinflusst.

Mehrere Faktoren haben hier zusammengewirkt. Zum einen ist sicherlich der Galerist Klaus Franck zu nennen, der mit äußerst geringen Mitteln ein engagiertes Ausstellungsprogramm realisierte und innerhalb von nur kurzer Zeit ein großes Renommee erwarb, der auch intensive Kontakte zu der Pariser Kunstszene unterhielt. Er hatte im Juni 1949 seine erste Ausstellung in seiner Wohnung im Frankfurter Westend eröffnet, auf der bereits Werke von Kreutz und Schultze zu sehen waren. Es folgte eine große Anzahl von Ausstellungen, darunter auch von Greis, Götz und Schultze. Zwar gab es schon vorher vereinzelt Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst, besonders im Kunstkabinett von Hanna Bekker vom Rath, aber ein derart engagiertes Programm wie dasjenige von

Klaus Franck, das auch die französische Avantgarde einbezog, hatte es in Frankfurt und auch in vielen anderen Städten bis dahin nicht gegeben.<sup>31</sup>

Zu nennen sind sicherlich auch Künstler wie Willi Baumeister und Ernst Wilhelm May, die das Terrain für die Ungegenständlichen im Südwestraum vorbereiteten. Vielleicht war die Berliner Kunstszene auch noch zu sehr in der Abstraktion-Figuration-Debatte verfangen, um wirklich zu einem Neuanfang fähig zu sein – sie sollte erst 1955 mit dem Tod Hofers ihren Abschluss finden. Zudem stand man in Berlin noch unter dem Schock der Formalismuskritik, der Blick in Richtung Osten war hier durch die Auseinandersetzungen der vorangegangenen Jahre geradezu zwingend. Diese Probleme hatte Frankfurt nicht. Seine geographische Lage, aber auch die langen Beziehungen der Stadt zur französischen Kunstmetropole verliehen der Stadt eine Offenheit, die in Berlin und auch in anderen bundesrepublikanischen Städten nicht anzutreffen war. Und schließlich gehörte es wohl auch zum Selbstverständnis der Frankfurter Bürger, gegenüber Neuem aufgeschlossen zu sein und die Weltoffenheit, die die Stadt als freie deutsche Reichstadt, als Messeplatz und Bankenmetropole besessen hatte und besaß, auch der Kunst entgegenzubringen. Dieses Selbstverständnis auch über das Dritte Reich hinweg bewahrt zu haben, ist sicherlich ein Verdienst der Frankfurter. Es trug dazu bei, dass der Aufbruch zur Nachkriegsmoderne in ihrer Stadt stattfand, auch wenn es unsere Hauptakteure, die Künstler der „Quadriga“, bald in andere Regionen ziehen sollte. Die Stadt Frankfurt war sich der Leistung der Gruppe bewusst. 1953, bereits ein Jahr nach der Ausstellung in der Galerie Franck, zeigte der Frankfurter Kunstverein, der sich lange Zeit eher einer gegenständlichen Kunst verschrieben hatte, die vier Künstler. Und 1959 veranstaltete das Historische Museum eine erste große museale Schau der „Quadriga“ und würdigte damit die Gruppe als einen zentralen Bestandteil der Frankfurter Kultur.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Siehe hierzu: Hofer, Sigrid: Informel in Frankfurt. Frühes Zentrum internationaler Avantgarde, in: Ausst.-Kat. Entfesselte Form, S. 9–22.

<sup>32</sup> Ausst.kat. Tachismus in Frankfurt. Quadriga 52. Kreutz, Götz, Greis, Schultze (Frankfurt am Main, Historisches Museum, 16. Oktober bis 17. November 1959), Frankfurt am Main 1959.