

Daimler Art Collection

Classical : Modern II

Daimler Contemporary, Berlin

7. März – 1. Juni 2008

Renate Wiehager

Vorwort

In rund sechzig Ausstellungen aus dem Bestand der Daimler Art Collection, die seit 2001 vor allem in Berlin, aber auch weltweit durchgeführt wurden, haben wir uns überwiegend auf die Schwerpunkte der Sammlung, Tendenzen des Minimalismus und Medienkunst, konzentriert. Ausgeklammert hatten wir hierbei zumeist, um einer konsequenten Argumentation willen, den Sammlungsbereich deutscher Nachkriegstendenzen vorwiegend aus dem süddeutschen Raum. Etwa vierzig Künstler der Sammlung sind diesem zuzurechnen, die Kunstgeschichtsschreibung fasst die Namen von Ackermann bis Zangs unter Rubriken wie ›Lyrische Abstraktion‹, ›Informel‹, ›Tachismus‹, ›Stuttgarter‹ und ›Karlsruher Schule‹, ›Neue Figuration‹, ›Zero‹ und ›Zen 49‹. Den Nukleus in diesem Bereich und die wesentliche Brücke zu den Vertretern der Klassischen Moderne um Hölzel vom Beginn des Jahrhunderts bildet Willi Baumeister. 1946–55 hatte Baumeister eine Professur an der Kunstakademie Stuttgart inne und publizierte 1947 seine wegweisende kunsttheoretische Schrift ›Das Unbekannte in der Kunst‹.

Baumeister wird zum inspirierenden Freund und Mentor des Sammler-Ehepaares Ottomar und Greta Domnick, beide als Fachärzte für Psychiatrie und Neurologie in Stuttgart tätig, die im Januar 1947 in ihrer Praxis eine Ausstellungsreihe mit Künstlern wie Baumeister, Fritz Winter,

D

A C

Max Ackermann und anderen beginnen. Parallel laden die Sammler zu abendlichen Vorträgen über abstrakte Kunst und ebenfalls 1947 veröffentlicht Ottomar Domnick die Schrift ›Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei«. Im nahen Esslingen tritt der Kunsttheoretiker und Philosoph Kurt Leonhard mit der bis heute in seiner Bedeutung unterschätzten Schrift ›Die heilige Fläche. Gespräche über moderne Kunst« an die Öffentlichkeit. Damit kann die theoretische Grundlegung des Informel und der abstrakten Avantgarden im Nachkriegsdeutschland für das Jahr 1947 in Stuttgart verortet werden, ein Faktum, das in der kunstgeschichtlichen Literatur so bislang nicht gewürdigt wurde.

›Classical : Modern II« nimmt die für ihre Zeit singuläre und weit vorausweisende Ausstellungsinitiative Domnicks aus dem Winter 1946/47 zum Ausgangspunkt, wobei die dort vertretenen Künstler das Zentrum unserer Ausstellung markieren: Ackermann, Baumeister, Meistermann, Ritschl und Winter, dazu ergänzt haben wir fünf Schüler von Baumeister aus der Zeit um 1950, Bernd Berner, Peter Brüning, Günter Fruhtrunk, Georg Karl Pfahler und Charlotte Posenenske. Letztere ist 2002 zuerst durch Erwerbungen für die Daimler Art Collection und aktuell durch ihre Teilnahme an der Kasseler documenta wiederentdeckt worden.

Pfahler, der seinen Lehrer Baumeister als einen ›Weltmann schwäbischer Prägung, Pariser Typ, sehr kenntnisreich, ein Herr« beschrieben hat, ist einer der Initiatoren der ›Stuttgarter Schule« der 1960er Jahre mit Otto Herbert Hajek, Thomas Lenk und Lothar Quinte. Ihnen ist der Auftakt unserer Ausstellung im Daimler Contemporary gewidmet. Gast in dieser Runde ist die Stuttgarter Malerin Erdmut Bramke. Vom Informel kommend entwickelten die Künstler der ›Stuttgarter Schule« eine großflächige, das traditionelle Bildformat objekthaft sprengende Farbfeldmalerei, die zugleich die Verbindung zu Architektur und Stadtplanung suchte. Pfahler hatte bereits 1954 die ›Stuttgarter Gruppe« mitbegründet, ein Name, unter dem später vor allem ein Literatenkreis um den in Stuttgart lehrenden Philosophen Max Bense in Deutschland und Frankreich bekannt werden sollte.

Der Rundgang setzt sich fort mit einer Hindeutung zu den bekannteren Zentren des Informel in Deutschland mit Berlin, München und Düsseldorf. Zu den frühen, bis heute aktiven Wegbereitern in diesem Kontext gehört in München Rupprecht Geiger, der – zusammen mit Künstlern wie Ackermann, Baumeister, Thieler, Wildemann und Winter – die Gruppe ›Zen 49« ins Leben rief. 1960/61 kam Uwe Lausen aus Tübingen nach München und nahm hier

D

A C

Kontakt zu den Mitgliedern der Gruppe ›Spur‹ auf. Karl Fred Dahmen hatte seine materiell-amorphen Farbräume Anfang der 1950er Jahre in Paris entwickelt, bevor er 1967 eine Professur in München annahm. Der Düsseldorfer Norbert Kricke und der Berliner Bildhauer Bernhard Heiliger repräsentieren – mit Werken der 1960er und 1980er Jahre – in unserer Ausstellung den Aspekt informeller Skulptur. Fred Thieler war 1954 aus München nach Berlin gewechselt und hat hier als Lehrer seit 1959 wesentliche Impulse gegeben. In Paris war Thieler auf K.R.H. Sonderborg getroffen. Der vielreisende Norddeutsche Sonderborg lehrte von 1965 bis 1990 in Stuttgart, womit der Bogen zurück zu unserem Ausgangsort geschlagen ist. Düsseldorf, seit der Gründung von Manfred de La Mottes ›Galerie 22‹ im Jahr 1957 die eigentliche Hochburg des Informel, ist bei uns nur durch ein Bild des Rheinländers Gerhard Hoehme am Rande angedeutet.

Repräsentative Werke von Jan Henderikse und Heinz Mack beleuchten die Übergänge vom Informel zur Gruppe Zero, die 1957 in Gestalt der Abendausstellungen im Düsseldorfer Atelier von Otto Piene gegründet wurde und als deren Gäste auch Künstler des Informel teilnehmen wie Hoehme, Thieler, Dahmen oder Geiger. Die in diesen Horizont integrierten Bildobjekte von Alfonso Hüppi und Herbert Zangs sind im Strahlungsfeld von Zero zu interpretieren, die Stuttgarterin Christa Winter formuliert eine zeitgenössische Antwort.

Unsere Ausstellung schließt mit einem Blick auf die Maler der ›Karlsruher Schule‹: der hoch bedeutsame Lehrer HAP Grieshaber und seine Schüler Horst Antes, Walter Stöhrer, Dieter Krieg, ergänzt um Positionen, die mit Stuttgart (Lambert Maria Wintersberger sowie Rudolf Schoofs und sein Schüler Herbert Egl), bzw. mit Karlsruhe (Arthur Stoll als Schüler von Antes) eng verbunden sind.

D

A C

Renate Wiehager

Stuttgart 1947: Grundlegung der abstrakten Kunst im Nachkriegsdeutschland.

Ottomar Domnick. Willi Baumeister. Kurt Leonhard

Mit Adolf Hölzel, der 1905 aus München kommend eine Professur in Stuttgart annimmt und zum Mitbegründer der abstrakten Kunst in Deutschland wird, beginnt für die baden-württembergische Metropole eine Folge kulturell herausragender Leistungen, die der Maler und Hölzel-Schüler Max Ackermann unter dem Stichwort »Kleines Bauhaus« zusammengefasst hat. Was er damit charakterisieren wollte ist die Initialwirkung, welche das offene Klima und die internationale Ausstrahlung der Hölzel-Klasse bewirkten, die Nähe des Hölzel-Kreises zu den revolutionären Experimenten der Tanzschule von Rudolph von Laban und die Vorreiterrolle der Künstler in Stuttgart für den Bau der Stuttgarter Weißenhofsiedlung 1927. So haben Hölzel und seine später berühmten Schüler – Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Adolf Fleischmann, Camille Graeser, Ida Kerkovius u.a. – entschieden ein inspirierendes, die abstrakten Avantgarden des 20. Jahrhunderts begründendes Klima in Stuttgart mit geschaffen, Kontakte zu den progressiven Künstlerkreisen in Paris, Berlin, Weimar und Wien aufgebaut und europäische Vertreter verschiedenster künstlerischer Disziplinen nach Stuttgart gezogen.

Rund vierzig Jahre nach Hölzels Lehrantritt formiert sich in Stuttgart noch einmal eine hochrangige Konstellation von Künstlern, Kunsttheoretikern, Sammlern, Galeristen und Kritikern, die zusammen den wichtigsten Ausprägungen der abstrakten Kunst im Nachkriegsdeutschland den Boden bereiten. Aus diesem facettenreichen Spektrum – das nachfolgend in dem Willi Baumeister gewidmeten Kapitel umschrieben wird – sollen hier die drei führenden Personen vorgestellt werden. Ottomar Domnick, Willi Baumeister und Kurt Leonhard haben in ihren Tätigkeiten als Sammler und Kurator, als Künstler und Lehrer, als Kunstwissenschaftler, Kritiker und Übersetzer nicht nur die wichtigsten Aspekte der deutschen Nachkriegskunst wieder in einen europäischen Kontext eingebracht, sie haben mit ihren drei parallel 1947 erscheinenden Schriften auch die wesentliche theoretische und intellektuelle Basis für die neue Dialogfähigkeit der deutschen Kunst erarbeitet. Aus diesem Grund konzentrieren sich die drei nachfolgenden biografischen Skizzen auf die unmittelbaren Nachkriegsjahre in Stuttgart und auf diese drei Publikationen: Ottomar Domnicks Buch »Die

D

A C

schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei, Willi Baumeisters kunsttheoretische Schrift ›Das Unbekannte in der Kunst‹ sowie Kurt Leonhards philosophisch geleitete Untersuchung über ›Die heilige Fläche. Gespräche über moderne Kunst‹.

Die Begründung für solche Konzentration auf diese drei Stuttgarter Publikationen des Jahres 1947 liegt in zwei Beobachtungen. Zunächst einmal werden in der vorliegenden Literatur die Bücher von Leonhard und Domnick zwar immer wieder erwähnt, aber selten in ihrer Parallelität zu Baumeister und sie wurden, soweit ich sehe, an keiner Stelle zusammen und inhaltlich eingehender vorgestellt. (zu Domnicks Buch siehe ausführlich die Diss. von Katja von der Bey, Oldenburg 1997). Zum anderen führt eine vergleichende Lektüre aller drei Publikationen von heute aus gesehen zu dem Ergebnis, dass der ›raunende‹, vieles im Unbestimmten belassende Tonfall Baumeisters zwar den Nerv der Zeit traf und insofern zur künstlerischen ›Bibel‹ vieler junger Nachkriegskünstler avancieren konnte, dass es aber die Bücher Leonhards und Domnicks mit ihrem analytisch und wissenschaftlich weit ausgreifenden Horizont sind, welche die Diskussionen und das Niveau der 1950er/1960er Jahre vorwegnehmen.

Ottomar Domnick (1907–1989)

Arzt, Sammler, Kunstschriftsteller, Musiker, Filmautor, Ausstellungsmacher

Stuttgart, Gerokstr. 65, Winter 1946/47, die Praxisräume des Facharztes für Neurologie und Psychiatrie Ottomar Domnick: ›Garderobe im Wartezimmer, das für zwei Tage umfunktioniert wird. Manche reisen schon am Freitag an. Privatunterkunft bei Freunden. Manche schlafen auf dem Untersuchungsdiwan, junge Menschen im Sessel. Man ist mit allem zufrieden. Es gibt keine Ansprüche. Stühle werden zu Reihen geordnet. Das Sprechzimmer wird zum Hörsaal. An den Wänden rostige Nägel, die man aufbiegt, umbiegt, gerade klopft. Denn jetzt gibt es hier keine Musik – aber Bilder. Bilder voller Musik. Ein ›Zyklus abstrakter Malerei‹. Der eiserne Ofen dazwischen ein Fremdkörper. [...] Professor Hildebrandt muß einen Lehnstuhl haben. Georg Schmidt, Basel, will einen Assistenten mitbringen, vorsorglich stelle ich einen Stuhl daneben. Frau Tut Schlemmer wird von ihrer Tochter begleitet. Ich schaffe Platz. Aus Köln reist Dr. Rusche an. [...] In der Praxis fingen wir an, uns mit Psychoanalyse auseinanderzusetzen. Auch die Künstler und Kunsthistoriker im ›Zyklus‹ sprachen viel über

D

A C

das ›Unbewußte‹ als dynamische Quelle der Kunst. Wir waren einverstanden, als bereits damals HAP Grieshaber – ironisch an Koestlers Emigrantenbuch ›Arrival and Departure‹ anknüpfend – die Analyse als kunstzerstörend oder –verhindernd abwertete. Grieshaber war auch im Widerstand gewesen, später im belgischen Bergwerk. Der Neffe von Rudolf Probst [progressiver Kunsthändler der 1920er Jahre in Dresden, 1946 in Mannheim tätig, d.V.] war als Mitglied der ›Weißen Rose‹ in München hingerichtet worden, wie auch die Geschwister Scholl, von denen diese kühne Widerstandsbewegung der Jungen ausgegangen war. Inge Scholl, davongekommen, begann damals den Aufbau der ›Hochschule für Gestaltung‹ in Ulm, die neue Impulse schuf. Ständiger Gast war auch Maria Marc, trotz vieler Altersbeschwerden aufgeschlossen, tolerant und dem Neuen lebendig zugewandt. Auch Otto Stangl kam, der gemeinsam mit seiner Frau eine moderne Galerie in München eröffnet hatte, bereits mit einem Bestand Klee aus der Sammlung Ibach. Es kamen Frau Dr. Stünke von der Galerie ›Spiegel‹ in Köln und Dr. Herbert Herrmann, von der ersten modernen Galerie in Stuttgart. Er hatte nach dem Krieg Ausstellungen veranstaltet, die von Kurt Leonhard eingeführt wurden. [...] Alle waren sie gekommen wegen ein paar neuer Bilder an den Wänden, wegen einiger Vorträge über Kunst, wegen einiger Diskussionen. Alle vier Wochen ein anderer Maler: Winter – Ritschl – Baumeister – Meistermann – Ackermann. Es war alles andere als ordentlich organisiert, es war ein dichtes enges Menschenknäuel beieinander, das sich mochte, das Rücksicht nahm, das sich verstand. Man erwartete nichts – und doch geschah so viel. Ein Widerspruch? Jemand fragt – Kurt Leonhard antwortet. Einer will wissen, was abstrakt bedeutet – Baumeister äußert sich. Otto Ritschl theoretisiert philosophisch. Und alle sind sich einig, dass etwas Neues für sie Gestalt gewonnen hat, besonders für die, denen seit 1933 der Zugang zur zeitgenössischen Kunst verschlossen war. Erste Begegnungen. Der ›Zyklus‹ gab Anstöße für immer weitere Kreise. Eine Handvoll Menschen trug Erkenntnisse hinaus und schuf den Boden für die weitere Saat.« So beschreibt Ottomar Domnick im Rückblick den legendären ›Zyklus kunstwissenschaftlicher Veranstaltungen 1947 über das Thema Abstrakte Malerei‹ (in: O.D., Hauptweg und Nebenwege. Psychiatrie Kunst Film in meinem Leben, domnick verlag + film, Stuttgart 1977, S. 179). Der erste Zyklus ist Fritz Winter gewidmet, es folgen bis Mai 1947 Otto Ritschl, Willi Baumeister, Max Ackermann und Georg Meistermann. Die Einladung nennt – neben dem Künstler – den Vortragenden, die Veranstaltung ist auf zwei Tage angelegt, eine ›Schriftliche Zusage‹ wird erbeten.

D

A C

Domnick: Lebensweg und Sammlung

Ottomar Domnick, Facharzt für Neurologie und Psychiatrie mit eigener Klinik in Stuttgart, zählte zu den engagiertesten Sammlern und Vermittlern moderner Kunst in Deutschland nach dem zweiten Weltkrieg. Er war Wegbereiter des experimentellen Films, er spielte Violoncello und veranstaltete Konzerte mit Werken der Neuen Musik, aber auch Architektur und Literatur zählten zu seinen Leidenschaften, ebenso seine Passion für Automobile, für Technik und Motor, lassen die »Nebenwege« des Buchtitels zum eigentlichen »Hauptweg« werden, auch wenn damit zunächst der ärztliche Beruf gemeint war.

In seiner Autobiografie skizziert Ottomar Domnick seinen Weg, von der Kindheit in Greifswald, über die Studienzeit zunächst in Berlin, München und Greifswald, dann Innsbruck und wieder Berlin. Eine für seine psychiatrische Ausbildung prägende Zeit erlebt er in Frankfurt am Main bei Prof. Karl Kleist. 1938 kommt er nach Stuttgart, dann Kriegsdienst, 1945 Rückkehr nach Stuttgart. Große öffentliche Resonanz erfährt der Filmemacher Domnick: Am Anfang stehen seine kunstpädagogischen Dokumentarfilme, »Neue Kunst – Neues Sehen« (1950) und »Willi Baumeister« (1954). Die Filmstudie »Jonas« (1957) wird Ottomar Domnicks bedeutendster Film und größter Erfolg. Aber auch die beiden früheren waren mit dem Deutschen Filmpreis sowie internationalen Auszeichnungen bedacht worden. 1988 wurde Domnick vom Bundesminister des Innern für »langjähriges und hervorragendes Wirken im deutschen Film« das Filmband in Gold verliehen.

Schon 1946 legt Ottomar Domnick mit ersten Erwerbungen die Grundlage für seine Sammlung gegenstandsloser Kunst: zunächst die Künstler seiner Umgebung, HAP Grieshaber (von dem Domnick schon 1945 erste Grafiken in dessen Werkstatt sieht), dann 1946/47 Baumeister, Ackermann, Winter, Bissier, in Paris entdeckt er 1948 Hans Hartung und Pierre Soulages, später kommen hinzu Piero Dorazio, Arakawa, Arnulf Rainer, Antonio Tàpies, Paul Klee u.a.

1977 bringt Domnick die Sammlung in die von ihm und seiner Frau Greta Domnick (1909–1991) gegründete Stiftung ein. Das Ensemble ist in einem von ihm konzipierten »Museums-Wohnhaus« in Nürtingen bis heute der Öffentlichkeit zugänglich und zählt zu den

D

A C

kunsthistorischen Geheimtipps der Region Stuttgart. Das Haus Domnick, 1967 von dem Stuttgarter Architekten Paul Stohrer in die Landschaft von Aichtal und Albrauf gebaut, entwirft exemplarisch die Utopie einer gewachsenen Einheit von Leben, Kunst, Architektur und Natur. Seit 1977 kam im selbst angelegten Garten ein Skulpturenensemble hinzu, mit Werken von Joannis Avramidis, Franz Bernhard, Volkmar Haase, Alf Lechner, Bernar Venet, Max Schmitz. Haus und Park wurden im Jahr 2005 einer grundlegenden Sanierung unterzogen.

Ottomar Domnicks Grundlegung einer eigenen Kunstsammlung 1946 ist nur der äußere Ausdruck eines inneren Bedürfnisses, mit Hilfe des Potentials künstlerischen Denkens und Formulierens einen Dialog zu eröffnen mit einer größeren, sich rasch über ganz Deutschland und bis nach Paris ausweitenden Öffentlichkeit: durch Ausstellungen und Publikationen, durch Schreiben, Reden und Organisieren. Das bedingungslose Engagement für abstrakte Kunst, auch mit großem finanziellem Einsatz betrieben, ist sein Beitrag für die Erarbeitung und Kommunikation einer neuen geistigen Basis. Domnick konfrontiert sich und die Kunst bewusst mit allen Spielarten von Ignoranz, aggressiver Dummheit, restaurativer Gesinnung und dem verkappten Fortleben nationalsozialistisch geprägter Vorurteile, um in der direkten und persönlichen Auseinandersetzung seinen aufklärerischen Impetus umso wirksamer zur Entfaltung zu bringen.

Domnick: Der Kurator

Bereits im Juli 1946 tritt Domnick erstmals als Ausstellungsmacher in Erscheinung, indem er für den 1935 im Bodensee ertrunkenen Maler Helmuth Macke, einem Vetter von August Macke, in den temporären Räumlichkeiten des Württembergischen Kunstvereins in Stuttgart eine Ausstellung organisiert. Hieraus wiederum ergab sich ein Kontakt zu Maria Marc, der Witwe des im ersten Weltkrieg gefallenen Franz Marc, und in der Folge langjährige Bemühungen um eine museale Veröffentlichung des Nachlasses von Marc. (Siehe dazu Werner Esser, Stuttgarter Aufbruch, in: Neuordnungen. Südwestdeutsche Museen in der Nachkriegszeit, Tübingen 2002, S. 117–135.) Eine wahrhaft bahnbrechende Rolle fällt Ottomar Domnick dann 1948 als Kurator der deutschen Teilnahme am ›Salon des Réalités Nouvelles‹ zu, dem jährlichen Pariser Überblick zeitgenössischer Kunsttendenzen. Willi Baumeister, an den die Bitte um kuratorische Mitarbeit ursprünglich ergangen war, gab den

D

A C

Auftrag an seinen Stuttgarter Freund und Nachbar Domnick weiter, beeinflusste aber diesen nachdrücklich hinsichtlich der innerhalb von nur vier Monaten zu realisierenden Künstlerauswahl: insgesamt fünfzehn deutsche Künstler – von Max Ackermann und Willi Baumeister bis Otto Ritschl und Theodor Werner – waren unter insgesamt 250 Künstlern aus 19 europäischen und außereuropäischen Ländern in Paris schließlich vertreten. Nach Arnold Rüdlingers Ausstellung ›Moderne Deutsche Kunst seit 1933‹ im Sommer 1947 in der Kunsthalle Bern bedeutet Domnicks Engagement in Paris die zweite wichtige Vermittlung deutscher Kunst nach 1945 in einem internationalen Kontext. (Siehe: Kunstvermittlung als Mission. Ottomar Domnick und die Abstraktion, in: Martin Schieder, Hg., Im Blick des Anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959, Berlin 2005, S. 91–116.)

Seine diversen Aufenthalte in Paris nutzte Domnick für Besuche in Galerien, Ateliers und privaten Sammlungen, detaillierte Aufzeichnungen und Neuentdeckungen im Rahmen des ›Salon‹ kamen hinzu und motivierten seine Entscheidung, im Gegenzug eine Ausstellung abstrakter und konkreter Malerei aus Frankreich in Deutschland vorzustellen – auch dies für die deutsche Nachkriegszeit eine Premiere. Zehn Künstler wurden schließlich ausgewählt, die Domnick höchstpersönlich an acht verschiedene deutsche Städte vermittelte, er organisierte die Räumlichkeiten, richtete die Ausstellungen ein, hielt Eröffnungsreden und diskutierte mit Publikum, Politik und der kunstkritischen Öffentlichkeit. In einer optimistischen Auflage von 3.000 Exemplaren publizierte Domnick einen Katalog, der neben einleitenden Vorworten vor allem biografische Notizen zur Entwicklung und Selbstäußerungen der beteiligten Künstler enthielt.

Domnick: Der Buchautor

›Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Ein Zyklus‹

Unverzichtbare Basis und Quelle des Selbstvertrauens, das Domnick als Kurator und Kunstpublizist im frühen Nachkriegsdeutschland an den Tag legt, war die eingangs atmosphärisch geschilderte ›Verdichtung‹ intellektueller Energien anlässlich der Ausstellungen, Vorträge und Diskussionen in Domnicks Stuttgarter Praxis im Winter 1946/47. Zusammengefasst erschienen sie bereits im Herbst 1947 unter dem Titel ›Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Ein Zyklus‹ in einer Auflage von 1.000

D

A C

Exemplaren im Verlag Müller & Kiepenheuer. Stolz stellt Domnick seiner Einführung den Hinweis voran ›Buchgestaltung. Einband. Montage: O. Domnick‹ und kündigt im Impressum in Vorbereitung befindliche ›Ausgaben in englischer, französischer, italienischer Sprache‹ an, die allerdings nie erschienen. Die Signaturen der fünf monografisch vorgestellten Künstler – Max Ackermann, Willi Baumeister, Georg Meistermann, Otto Ritschl und Fritz Winter – sind als Vortitel eingedruckt, alle hatten auch eine Vorzugsausgabe von 250 Exemplaren handsigniert – nur im Falle Fritz Winter findet sich unter der Signatur der Hinweis ›Faksimile. Fritz Winter befindet sich noch in russischer Kriegsgefangenschaft‹. Ein Detail, das gleichwohl die nackte Realität hinter diesem geistig und ästhetisch hoch ambitionierten Buchprojekt spürbar macht.

Auch als Autor und Herausgeber des grafisch anspruchsvoll gestalteten ›Zyklus‹-Buches bleibt Domnick ›Kurator‹, das heißt, die insgesamt dreizehn, teils sehr ausführlichen Beiträge wollen den Diskussionsstand des Jahres 1947 spiegeln, ohne einer leicht kanonisierbaren Definition von Begriffen wie ›Abstrakt‹, ›Modern‹ etc. Vorschub zu leisten. Der Leser ist aufgefordert, das gesamte Spektrum von philosophischen, religiösen, kunsthistorischen, kulturwissenschaftlichen und rezeptionsgeschichtlichen Analysen denkend und reflektierend zu durchschreiten, um am Ende vielleicht den Horizont eines postulierten ›Aufbruchs‹ in eine vielstimmige Idee von Abstraktion zu ermessen. Eine leicht konsumierbare Handreichung zur begrifflichen Fixierung des Terminus ›Abstrakte Kunst‹ ist weder intendiert noch erreicht, vielmehr sieht man sich eingebunden in ein Kaleidoskop, welches Facetten der Diskussion um die Moderne, von Cézanne bis Baumeister, einbringt in ein ›unfertiges‹ und ›offenes Bild‹ – um den berühmten Terminus von Umberto Eco's viel zitierter Studie gleichen Titels von 1962 zu zitieren.

In seiner Einführung bemüht sich Domnick wortgewandt und kenntnisreich um die Abgrenzung der abstrakten Kunst vom Expressionismus und zieht stattdessen eine Linie von Cézanne und Franz Marc in die Gegenwart des Jahres 1947. Mit Hinweisen auf Entwicklungen in der Politik, der Religion, der Medizin und der Physik begründet Domnick die Notwendigkeit der Abkehr von Kunst als Gefühlsausdruck und die Hinwendung zu einer vorbereiteten Kunst, die dem »Weltstoff« (O.D.) – das Unbewusste und Unbekannte jenseits der fasslichen Realität, Urformen der Natur – eine sinnliche Präsenz verleiht, hierin ganz nah seinem Freund und Mentor Willi Baumeister. Domnick ist in seiner Argumentation und Diktion allerdings selbst von den Nachwirkungen einer faschistischen Ideologie nicht frei, insofern er immer wieder –

D

A C

wie auch bei Willi Baumeister anzutreffen – den männlichen Künstler-Führer als ›Genie‹ und ›Propheten‹ herausstellt. (Vgl. zu einer eingehenden kritischen Wertung von Domnicks Buch im Kontext der kulturellen und ideologischen Situation im Nachkriegsdeutschland: Katja van der Bey, Nationale Codierungen abstrakter Malerei. Kunstdiskurs und -ausstellungen im westlichen Nachkriegsdeutschland 1945–1952, Oldenburg 1997, vor allem S. 15–61.) In einem stark religiös geprägten Sprachduktus antwortet im folgenden Aufsatz des ›Zyklus-Buches Rudolf Probst auf Domnick. Für Probst liegt die Abstraktion jedem schöpferischen Verständnis künstlerischen Tuns zugrunde, den Rekurs auf das Immaterielle und Geistige versteht der Autor als »Kunst in der Kunst« und als essentielles und existenzielles Movens zur Schaffung eines Menschenbildes.

Probst baut wesentliche Schritte seiner Argumentation im Dialog mit der Bildwelt Fritz Winters auf, die im weiteren Winters Lebensgefährtin, Margarete Schreiber-Rüffer, in einem biografischen Text vorstellt, gefolgt von Auszügen aus Briefen und Tagebüchern des Künstlers.

Hans Lühdorf stellt im Folgebeitrag Otto Ritschl vor und schließt daran an eine Entwicklungsgeschichte der Abstraktion von Cézanne und Kandinsky bis zu Baumeister und Ritschl. Eingebunden in diesen Gedankengang ist seine Argumentation der logischen, kunsthistorischen, ästhetischen und inhaltlichen Notwendigkeit abstrakter Kunst.

Ausführlich kommt dann Otto Ritschl selbst mit einer theoretisch-philosophischen Analyse zu Wort, in welcher er einen großen kulturhistorischen Bogenschlag mit Fragen nach dem Sosein des Kunstwerks verbindet und dessen Wahrheitsanspruch im Dialog von Künstler, Material und Betrachter begründet sieht. Im sich anschließenden Aufsatz geht der Stuttgarter Kunsthistoriker Hans Hildebrandt detailreich dem biografischen und künstlerischen Entwicklungsgang von Willi Baumeister nach, gefolgt von sentenzenhaften Gedanken des Künstlers selbst zu »Motiv. Stoff. Inhalt der heutigen Kunst«.

Kurt Leonhard stellt – ebenfalls kulturell und historisch weit ausgreifend – die »Musikalische Malerei« Franz Ackermanns vor. Willi Weck widmet Georg Meistermann einen knappen biografischen Abriss, der Künstler wiederum kommt in einem Brief an Domnick zu Wort. Der Autor Domnick selbst breitet abschließend seine Überlegungen »Über den Zugang zum abstrakten Werk« sowie zum Thema »Vorerlebnis und Vorgestalt in der abstrakten Malerei«

D

A C

noch einmal aus unter expliziter Einbeziehung von Erkenntnissen aus Psychologie, Psychoanalyse und Kulturwissenschaft.

Willi Baumeister (1889 – 1955)

Künstler, Kunstschriftsteller, Lehrer, Kurator, Typograf

Baumeister: Stationen von Leben und Werk bis 1947

Stuttgart, Berlin, Paris, Frankfurt – das sind, unterbrochen von vielfältigen Reisen und zeitweiligen Stationen in der Schweiz, die biografischen Fixpunkte des Lebens von Willi Baumeister. In seiner Geburtsstadt Stuttgart beginnt er 1905 sein Studium, künstlerische Arbeit und Aufträge in den Bereichen Typografie, Theater und Baugestaltung verbinden ihn in den 1920er Jahren mit allen wichtigen kulturellen und architektonischen Entwicklungen Stuttgarts. Nach seiner Entlassung 1933 aus dem Lehramt in Frankfurt schlägt er sich mit kleinen typografischen und baugestalterischen Entwürfen durch, seit 1937 arbeitet Baumeister – wie einige andere verfemte Künstler seiner Zeit – für den Wuppertaler Lackfabrikanten Herberts. 1943 schließlich siedelt sich Baumeister mit seiner Familie im schwäbischen Urach an und beginnt die Niederschrift des Manuskripts zu ›Das Unbekannte in der Kunst‹, das er im Sommer 1945 im Haus von Max Ackermann in Horn am Bodensee abschließt. Seit 1945 lebt Willi Baumeister wieder in seinem Haus in der Gerokstraße, im Stuttgarter Gänsheideviertel, 1946 tritt er seine Professur an der Stuttgarter Akademie an. Sein Atelier ist – wie auch ›Poldi‹ Dombergers legendäre Siebdruckwerkstatt, wo die ersten künstlerischen Siebdrucke in Europa und das gesamte Siebdruckwerk Baumeisters entstanden – in der benachbarten Villa Oppenheimer untergebracht. In nächster Nachbarschaft leben auch der für die Moderne eintretende Kunsthistoriker Hans Hildebrandt mit seiner Frau Lily, selbst Künstlerin, sowie der Maler Alfred Eichhorn, der die Lithografien der Eidos-Presse für Baumeister druckte. Einige Häuser weiter arbeitet Gerd Hatje, einer der bedeutendsten deutschen Initiatoren moderner Kunst und Verleger für Kunstbücher im 20. Jahrhundert. Zum abendlichen Essen und Austausch trifft man sich im Restaurant ›Bubenbad‹, hier gehen ein und aus: der Philosoph Max Bense und der Baumeister eng verbundene Neurologe Ottomar Domnick, die Designer Wilhelm Wagenfeld und Hans Warnecke, der Fotograf Adolf Lazi, der Kunsthändler Otto Lutz, ebenso wie der Galerist Herbert Herrmann

D

A C

und der Kunstschriftsteller und Dichter Kurt Leonhard, schließlich der Drucker Cantz und, aus Paris, der Galerist Pierre Loeb. (Vgl. hierzu und zum Verhältnis Baumeister – Domnick in der frühen Nachkriegszeit: Werner Esser, Museum der Abstraktion. Die Gemälde und Skulpturen der Sammlung Domnick Nürtingen. Ein digitales Katalogprojekt [www.domnick.de], dort das Kapitel zu Baumeister, S. 1–4.) Aus der Mitte dieses avantgardistischen Kreises heraus ist es wesentlich Baumeister, der seine in den Jahren 1919 bis 1933 in Deutschland und nach Paris ausgespannten Kontakte wieder aufnimmt und vor allem von französischen Künstlerkollegen, Galeristen und Ausstellungsmachern als integrierender Repräsentant deutscher Kultur und moralische Autorität angesprochen wird. Wie dicht dieses Netz geknüpft war, an welches Baumeister nach 1945 anschließen konnte, hat Will Grohmann im Blick auf die Jahre der Verfemung Baumeisters 1933–45 beschrieben, insofern ein Blick in die Tagebücher des Künstlers eine lange Namensliste ergebe, wen Baumeister getroffen habe: »Architekten aus Stuttgart und Frankfurt, Gropius, Adolf Loos, van Eesteren, Marcel Breuer, Hannes Meyer, Alfred Roth, Hugo Häring, Maler und Bildhauer wie Bissier, Oelze, Götz, Grieshaber, Wadsworth, Servranckx, Gabo, Moholy-Nagy, Bill, Museumsdirektoren, unter diesen häufig der befreundete Theodor Musper, Kunsthändler, Sammler, Kunstkritiker wie Einstein, Giedion, Geist, Vietta, Kállai [...] er trifft Seuphor, Flourquet, Sartoris, Max Ernst. Er reist nach Paris und besucht seine Freunde Léger und Le Corbusier, er sieht Ozenfant, Zervos, Tériade, W. George, Gleizes, Vantongerloo.« (W.G., Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1969, S. 70f.) Nicht geringer einzuschätzen aber für die Entwicklung der deutschen Nachkriegskunst ist Baumeisters Tätigkeit als Lehrer an der Stuttgarter Kunstakademie: Um 1950 finden sich unter seinen Schülern Namen wie Bernd Berner, Peter Brüning, Charlotte Posenenske, Karl Georg Pfahler, Günter Fruhtrunk u.a., die der Kunst in den 1950er/1960er Jahren wesentliche Impulse gegeben haben. (Vgl. auch: Von Künstler zu Künstler. Willi Baumeister und die alten Kameraden, in: Martin Schieder, a.a.O., S. 118–126.)

Baumeister: Der Autor

›Das Unbekannte in der Kunst‹, Stuttgart 1947

Rund siebzig Titel zählt im Literaturverzeichnis zu Baumeister der Abschnitt ›Eigene Schriften‹, darunter seit 1916 Beiträge für Zeitungen, Zeitschriften und Kataloge, für die ›Bauhaus‹ Zeitschrift, die ›Cahier d'art‹ und die wegweisenden Periodika der Nachkriegszeit. Interessant ist das Spektrum, dem Baumeister sich schreibend widmet: in den Zwischenkriegsjahren sind

D

A C

dies ›Die Fläche‹, ›Raum und Farbe‹, ›Neue Typographie‹, ›Soll die neue Architektur auf Farbe verzichten? Nein!‹, ›Bildbau‹, oder ›Gespräch mit Fernand Léger‹. Nach 1946 begegnet man Titeln wie ›Bild und Weltbild‹, ›Ein Maler über die Möglichkeiten der Fotografie‹, ›Paul Cézanne‹, ›Bühnenbild, Malerei und Architektur‹, ›Bekenntnis zur absoluten Malerei‹. Kurz vor seinem Tode publiziert er Ergebnisse seiner ausgiebigen Studien zur Geschichte der Maltechnik, denen Baumeister sich als Mitarbeiter der Wuppertaler Lackfabrik Herberts gewidmet hatte. Eine ›Zwischensumme‹ seiner Überlegungen – über die Wahrnehmung des Betrachters als schöpferischer Akt, der sich dem Ungesehenen öffnet; über die Rolle des Künstlers, der sich von der Kraft des ›Unbekannten‹ und von den Naturkräften erfassen lässt – zieht Baumeister in seinem 1943-45 niedergeschriebenen, in Stuttgart publizierten Buch ›Das Unbekannte in der Kunst‹.

Drei Begriffe stehen im Zentrum seiner Abhandlung: die ›Formkunst‹ als Entstehen eines Kunstwerks ohne Vorbild, vergleichbar den eigenschöpferischen Kräften der Natur; die ›Schau‹ als spezifische Form der Wahrnehmung abstrakter Kunst; ›Mitte‹ und ›Intuition‹ als Basis eines künstlerisch-existenziellen Zustandes. Infolge von Baumeisters assoziativer Verknüpfung der Themen und Gedanken vermisst man gleichwohl eine stringente Argumentation, stattdessen wird die Idee der ›genialischen Künstlerpersönlichkeit‹, des Künstlers als ›Meister‹ und ›Leuchte der Menschheit‹ postuliert. Das ›Unbekannte‹ des Titels wird in immer neuen Anläufen umkreist, ohne dass es zu einer wirklich begrifflichen Schärfung kommt. Vieles wird nur beiläufig aufgegriffen und mit nicht weiter vertieften Fakten aus anderen Gebieten verknüpft. Die »Urformen und Farben« (W.B.) sollen nach Baumeister kosmische Kräfte zum Schwingen bringen und den Menschen quasi-religiös zu höheren Stufen des Daseins führen.

Man wird den Impuls für den teils behäbigen Sprachduktus Baumeisters in seinem Bemühen suchen müssen, der ideologischen Vereinnahmung der Kunst durch die Nationalsozialisten nun die Vision einer Kunst als ideologiefreier Zone ästhetischer und geistiger Produktion entgegenzusetzen. Auch die sehr unterschiedliche Ausgangsbasis des Baumeister Buches im Vergleich zu den zeitgleichen Publikationen von Domnick und Leonhard muss man sich bei einer Urteilsbildung aus heutiger Sicht vor Augen führen: Baumeister schreibt abgeschieden von Freunden und intellektuellem Austausch 1943/44 am Bodensee, Domnick und Leonhard sind schon eingebunden in das neu wachsende geistige Netzwerk der frühen

D

A C

Nachkriegsjahre. Gleichwohl führen obige Beobachtungen zusammengenommen zu einem ernüchternden Schluss, bezogen auf die Popularität des Buches: Baumeisters Schrift fällt nicht allein hinter viele Ergebnisse kunsttheoretischer Diskurse der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurück, sondern erreicht auch nicht die – in ihren besten Abschnitten – diskursive und analytische Höhe der parallel erscheinenden Bücher von Domnick und Leonhard. Wegweisend für die kulturelle Diskussion und das neue Selbstverständnis der Kunst in der unmittelbaren Nachkriegszeit sind hingegen Baumeisters öffentliche Auftritte in der Kulturpolitik: mit seinem Protest gegen die Berufung Wilhelm Hausensteins zum deutschen Generalkonsul in Paris 1950 und seiner zeitgleichen Polemik gegen Hans Sedlmayr im Rahmen der ›Darmstädter Gespräche‹ positioniert sich Baumeister als »selbstbewusster Kämpfer für die Abstraktion«. (Vgl. dazu Beat Wyss, ›Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegszeit‹, in: Ausst. Kat. Deutschlandbilder, Berlin/Köln 1997, S. 532–538, Wiederabdruck in: B.W., Die Wiederkehr des Neuen, Hamburg 2007, S. 34–58.)

Kurt Leonhard (1910–2004)

Kunstschriftsteller, Lyriker, Philosoph, Übersetzer, Kurator

»He is a personal friend of Thomas Mann«, melden in Italien stationierte amerikanische Besatzungssoldaten von einem deutschen Soldaten, den sie bei italienischen Partisanen aufgegriffen haben, an ihr Kommando. In seinem Gepäck finden sie neben einer zerlesenen Taschenbuchausgabe von Dantes ›Göttlicher Komödie‹ die Abschrift eines Briefes von Thomas Mann an den Dekan der Universität Bonn, dessen Gegenstand die kleingeistige, aber politisch opportune Aberkennung von dessen Ehrendoktorwürde ist. Der vermeintliche Freund Manns, der sich nun des Respekts der amerikanischen Besatzer sicher sein kann, ist der zu diesem Zeitpunkt 35-jährige Kurt Leonhard.

Die anschließende Lagerhaft in einem Camp zwischen Livorno und Pisa bringt Leonhard in die unmittelbare Nähe jenes Strafgefangenenlagers, in dem der wegen Kollaboration mit den italienischen Faschisten eingesperrte Ezra Pound seine ›Pisaner Gesänge‹ niederschreibt. Während der kurzen Internierung hält Leonhard literarische Vorträge, unter anderem über Dante, und beginnt, was sich für den weiteren Lebensweg als folgenreich erweisen sollte, für die amerikanischen Besatzer zu dolmetschen. Auf diesem Weg und in dieser Funktion gelangt

D

A C

er, über weitere Stationen in Italien, nach Süddeutschland, schließlich nach Esslingen, wo man ihm anbietet, in einer amerikanischen Schreibstube zu übersetzen. In Esslingen wird Leonhard mit seiner Familie sesshaft.

Erste Öffentlichkeit hatte der 1910 in Berlin geborene Kurt Leonhard 1929 durch den bedeutendsten Kritiker der Weimarer Republik erfahren: Alfred Kerr stellte einige der Gedichte des damals 19-jährigen in einem Rundfunkessay über junge Lyrik vor. Nach dem Studium der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte in Berlin – sein Dissertationsthema ›Hans von Marées, Adolf von Hildebrand, Konrad Fiedler und die neue Bildvorstellung‹ wurde abgelehnt, da politisch nicht genehm – trat Leonhard in die Buchhandlung Buchholz in der Leipziger Straße ein und wurde Nachfolger des emigrierten jüdischen Kunsthändlers Curt Valentin: Buch und Kunst, für Leonhard – frei nach Leibniz – in prästablierter Harmonie. Bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs wurden hier auch die Werke der von den Nationalsozialisten als ›entartet‹ qualifizierten Maler und Bildhauer geduldet und zwecks Devisenbeschaffung gehandelt. Leonhard fand hier persönlichen Zugang zur zeitgenössischen Kunst jener Zeit, zu den schon verleumdeten und teilweise verfolgten Künstlern. Es entstanden Gedichte, daneben regelmäßig Beiträge für Zeitschriften und Zeitungen, und er begann zu übersetzen, zunächst die Essays von Paul Valéry über Leonardo da Vinci. Durch die Empfehlung von Freunden wurde er 1939 Lektor im Knaur Verlag, wo er maßgeblich an der Herausgabe von Paul Fechtens ›Literaturgeschichte‹ und der ›Kunstgeschichte‹ von Richard Hamann beteiligt war. 1941 wurde er zur Wehrmacht eingezogen, zunächst nach Königsberg-Neumark, später nach Riga, schließlich nach Oberitalien. Schon dieser Abschnitt seines Lebens deutet die vielfältigen Fähigkeiten Kurt Leonhards als Literaturwissenschaftler und Kunstschriftsteller, als Kulturphilosoph und ›homme de lettres‹ an. Vor allem zeigt sich seine Fähigkeit eines sachverständigen Brückenschlags von der bildenden Kunst zur Literatur. Der Übersetzer, Kritiker, Mentor, Herausgeber und Schriftsteller war von jeher ein stiller, kluger Denker und Lenker. In seinen Büchern und Aufsätzen zu den aktuellen Positionen von Lyrik und Malerei in der Nachkriegszeit versuchte er stets, seine Leser für die Sache des Geistes zu gewinnen, sie zu überzeugen, im sokratischen Sinn zu erziehen. Leonhards Schriften sind frei von Anbiederei, gezielten Provokationen, eindimensionalem Eifer, kurz, sie kommen ohne Spektakel daher und vermitteln sich deshalb schwer, bis heute. Dennoch: Leonhard schaffte die theoretische Basis für eine kunst- und literaturhistorische Kontinuität, welche die deutsche Entwicklung auch als europäische wieder sichtbar werden ließ. Er war aber ebenso ein Mann der Tat: Er

D

A C

verlegte junge Dichter, er vermittelte Künstler an Kunsthändler und Galeristen, er organisierte und rezensierte zahlreiche Ausstellungen.

Mit den ersten international bedeutenden Kunstausstellungen in Deutschland nach dem Krieg, der documenta I und II, 1955 und 1959 in Kassel, und vor allem mit deren inspirierendem Stichwortgeber, Werner Haftmann, verbindet Kurt Leonhard das eindeutige Bekenntnis zur nicht abbildenden, rein kompositionellen Malerei. Beide sind sich einig in ihrer Hoffnung, einer »entstellten Epoche ihre Wahrheit zurückzugeben« (Edouard Beaucamp) und den Anschluss an das geistige Europa der Vorkriegszeit finden zu können. Beiden eignet eine besondere, schöpferische Nähe zu den Kunstwerken, ein tiefes Einverständnis. Während der schwärmerische Haftmann durch das zerbombte Deutschland reist und den künstlerischen Aufbruch emphatisch beschwört, ein wenig totalisierend die »Weltsprache der Abstraktion« ausruft, beschließt Leonhard, analytisch, sprachmächtig und spielerisch, sein Vorwort zu den »Gesprächen über moderne Kunst« mit dem feierlichen Titel »Die heilige Fläche«: »Ganz in der Stille hat [die Kunst] eine kompromisslose neue Sprache gefunden, die nicht mehr überreden oder überrumpeln will, sondern nur noch gestalten. Aber was ist Gestalt anderes als Verheißung – »Vor-Ahnung« (denn mit Nachahmung wird diese Sprache immer weniger zu tun haben) – ewig künftiger Erfüllungen?«

Leonhard: Der Autor

»Die heilige Fläche. Gespräche über moderne Kunst«, Stuttgart 1947

»Die heilige Fläche« – in nur drei Monaten des Jahres 1947 niedergeschrieben – erscheint zunächst in der Reihe »Der Deutschespiegel – Schriften zur Erkenntnis und Erneuerung«, herausgegeben von Gerhart Binder in der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart, und erlebt lediglich eine erweiterte Neuauflage im Jahr 1966 im Ernst Klett-Verlag. (Kurt Leonhard, Die heilige Fläche. Gespräche über moderne Kunst. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1947. [Limitierter Nachdruck in einer Auflage von 200 Exemplaren hrsg. von Renate Wiehager anlässlich des 90. Geburtstages von Kurt Leonhard im Jahr 2000]. Erweiterte Neuausgabe: Die heilige Fläche – Objokus. Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1966.) Dem Vorbild des platonischen Dialogs folgend, entwickelt Leonhard die schwierigen Sachverhalte schrittweise. Um Verständlichkeit bemüht, fällt er sich selbst ins Wort, durch Einwände und Fragen der

D

A C

auftretenden Personen – unter anderem ein Künstler, ein Kunsthistoriker, ein Museumsbesucher, ein Dichter – unterbricht er den Fluss der Gedanken um des Effekts rhetorischer Didaktik willen. Ausdrücklich wendet er sich an Leser, denen der Jargon der Eingeweihten nicht vertraut, denen der Umgang mit Kunst nicht schon selbstverständlich ist. Leonhard verständigt sich mit seinem Leser unter deutlicher Einbeziehung der damals gegenwärtigen Situation und Lage. Der durchschimmernde Zeitbezug, der präzise gesellschaftliche Hintergrund zeigen ihn souverän als einen Menschen, der auch diesseits der Buchrücken empfänglich ist.

Leonhards mutige Aufklärungsarbeit entgeht auf diese Weise mühelos und kurzweilig jeder fachspezifischen Rechthaberei. Der Duktus des Buches wirkt suggestiv durch die gewählte Form des Gesprächs, jedoch nicht im Aufbau und in der Herleitung seiner Argumentation: Sein Buch will nicht verführen, es soll überzeugen. Die von ihm gewählten Schauplätze – eine Ausstellung moderner Kunst und das Atelier Willi Baumeisters in Stuttgart, dessen Name jedoch nicht genannt wird – dienen der Anschaulichkeit und die elf im Buch abgebildeten Beispiele jüngster Kunst aus den Jahren 1937 bis 1946 der Authentizität und Zeitgenossenschaft. Der im zweiten Gespräch eingeführte Dichter erlaubt Leonhard die für ihn und sein Werk typische ›Parallelaktion‹, das Oszillieren zwischen bildender Kunst und Literatur, zum Zweck einer verständlichen Definition des Abstrakten sowie einer konzisen Unterscheidung vom literarisch Konkreten. Mit all dem lieferten Leonhard und sein ungleich berühmterer Geistesverwandter Werner Haftmann das genaue Gegenbild zu den apokalyptischen Szenarien des österreichischen Kunsthistorikers Hans Sedlmayr, der, selbst nicht unschuldig, die gerade noch verfolgte Kunst als mit schuldig an Krieg und Niedergang des Jahrhunderts angreift. Sedlmayr sieht in seiner Schrift ›Verlust der Mitte‹ (Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Otto Müller Verlag, Salzburg 1948), seiner Abrechnung mit der modernen Kunst, die von ihm diagnostizierte und angeblich seit dem Barock in Gang gesetzte Dekadenz bildender Kunst bestätigt, er wirft ihr Sinnverlust, Gottlosigkeit und Geschichtsverrat vor. In einem zweiten Buch, ›Die Revolution in der modernen Kunst‹ von 1955, reklamiert er dogmatisch die abbildende Kunst als die ›natürliche Äußerungsform‹.

Leonhard hat sich am Streit um Abstraktion versus Gegenständlichkeit nie wirklich beteiligt, vielmehr sämtliche polarisierenden Themen in seinen Büchern sehr unaufgeregt

D

A C

vorweggenommen. So bemerkt er in ›Augenschein und Inbegriff‹, seiner letzten großen Abhandlung zur modernen Kunst: »Alles hängt zusammen, nichts lässt sich festlegen«, und verweist auf die innere und äußere Logik der ›Wandlungen der Neuen Malerei‹, wie der Untertitel des Buches lautet. »Die moderne europäische Malerei – diese nach einer Geschichte von mindestens fünfzig Jahren immer noch umstrittene, also immer noch lebendige Kunst – ist längst aus dem Stadium der Revolution herausgewachsen. Sie hat bereits eine eigene tragfähige Tradition gebildet [...]. Seit spätestens 1930 wurde in keinem Lande Europas mehr etwas gemalt, das im Prinzip neu gewesen wäre.«

Leonhard macht eben diese Tradition zur Grundlage seiner Forschung und zieht aus den mächtigen ›Ismen‹ des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts seine Schlüsse. Weder ist er ein blinder Apologet, der sich am Neuen nur berauscht, noch blickt er in Feldherrnmanier von den sicher erkundeten Hügeln vergangener Epochen herab. Sein Mut zur Zeitgenossenschaft ist getragen von einer fundierten wissenschaftlichen Erkenntnis. Das Bündnis von Wissenschaft und Kunst gewinnt für ihn inhaltlich und formal zunehmend an Bedeutung. Seinen Büchern fügt er, wie um seiner analytischen Objektivität besonderen Nachdruck zu verleihen, häufig einen Anhang bei: in ›Augenschein und Inbegriff‹ zum Beispiel eine »Kleine Chronik der Jahre und Tatsachen«, oder in ›Moderne Lyrik‹ ein über hundert Seiten langes »Lexikon fragwürdiger Begriffe«. Und dabei gibt er sich, wie manche Titel schon verraten, nicht nur penibel, sondern auch verschmitzt, sein Schreiben charakterisiert das Ineinander von Dialog und Dialektik.

Für Kurt Leonhard gilt die Feststellung, dass an die Stelle der ›göttlichen Perspektive‹ die heilige Fläche getreten ist, und an deren Stelle herrscht heute der virtuelle Raum. Der kunstkritische Ansatz, nämlich der Deutung und Rechtfertigung abstrakter Kunst, der Bruch der Werke mit der ›empirischen Gegenstandswelt‹, die ›Entkörperlichung‹ zu Gunsten einer Vergeistigung ist auf die Kunst unserer Tage bezogen so nicht mehr relevant. Im Sinn der ›heiligen Fläche‹ hat sich zeitgenössische Kunst profaniert. Das, was Kurt Leonhard als Geist in seiner metaphysischen Dimension ausweist, hat sich heute beinahe wissenschaftlich verdinglicht, sofern die künstlerische Produktion betroffen ist. Für die Rezeption und ein weitergehendes Verständnis von Kunst, jenseits der Bewertung auf dem Markt und jenseits einer Bildungsreligion, will jeder nach wie vor einzeln für die Kunst erweckt und begeistert werden. Also mag es auch heute diese glücklichen Momente geben, »dass dem, der Ohren hat zu hören, die Schuppen auch von den Augen fallen«.

D

A C

(aus der Publikation ›Classical : Modern II«, Stuttgart/Berlin 2008, S. 2-3, 7-19. Die Publikation können Sie im Onlineshop erwerben.)

Daimler Contemporary

Haus Huth Alte Potsdamer Str. 5 10785 Berlin

daily 11 am - 6 pm

D

A C