

Klaus Märtens:

Die Malerei der Moderne und das Menschenbild

(mit zahlreichen Abbildungen erschienen in: »MUT« Forum für Kultur, Politik und Geschichte (Nr. 452, April 2005)

Hier ist einer, der fuhr in den Sommerferien 1955 zweihundert Kilometer mit dem Rad nach Kassel, um die documenta zu sehen. Der neue Zeichenlehrer hatte von Arnold Bode und einer Ausstellung erzählt, die neugierig machen mußte. Inzwischen ist die Erinnerung daran undeutlich, aber ich weiß, daß ich schwarze Schleifen an den Namensschildchen der Bilder von Carl Hofer und Max Pechstein sah. Vom Tod des letzteren hatte ich gehört, weil er wegen unserer Herkunft aus Leba (Hinterpommern) und seiner Freundschaft mit meinen Eltern wie zur Verwandtschaft zählte. Der erstere stand mir fern, weil ich doch ein moderner, das heißt ein abstrakter Maler werden wollte. 1958 kam ich an die Berliner Hochschule in die Klasse von Gerhard Fietz, einem ungegenständlichen Maler aus dem Umkreis von Willi Baumeister. Ich hörte regelmäßig die Vorlesung von Will Grohmann und ging zu seinen Gesprächen in Galerien und Museen. Hofers Name wurde selten genannt, allenfalls mit Kopfschütteln darüber, daß er ab 1945 einige seiner verbrannten Bilder nachmalte. Wir sollten und wollten alles ganz neu und modern machen. Mein Interesse an der Kunst führte mich 1961 nach Paris ins Atelier von Johnny Friedlaender, wo ich höhere Kenntnis in der Radiertechnik erlangte. G. Fietz verwies mich an René Drouin, den Anführer des damals in Paris herrschenden „Informel“ (oder auch „Abstraktion lyrique“). So trabte ich auch durch die Galerien, die damals fast alle diese Art von Malerei zeigten. Vielfach variiert, unterschied sie sich oft nur in Nuancen. Ganz sachte fing es an, mich zu langweilen. Einen eigenen Weg konnte ich nicht mehr ausmachen und verdarb mir wohl für immer den Magen daran. Anderes hatte ich nicht gelernt. Ich hörte auf zu malen, wick in die Fotografie aus. Ich begann mich für gegenständliche Malerei zu interessieren und eiferte gegen den auch in Berlin vorherrschenden abstrakten Modernismus. Es war ungemütlich, quer zu den herrschenden Tendenzen des Kunstlebens zu stehen, darum suchte ich Verbündete. Der sozialistische Realismus schmeckte mir genausowenig wie der Abstrakte Expressionismus und der Tachismus, um von Fluxus, Landart, Happening, Conceptual art, Farbfeldmalerei und dem „Erweiterten Kunstbegriff“ ganz zu schweigen.

1959 hatte man uns Jackson Pollock in die Hochschule gehängt, wer da in Kreuzberg bei dem Milieumaler Kurt Mühlenhaupt im „Leierkasten“ saß, trank und diskutierte, war nicht ernstzunehmen. Mühlenhaupt war nach dem Krieg mit Hofers Fürsprache auch Schüler der Hochschule für bildende Künste (HfbK) gewesen, hatte sich aber früh „selbständig“ gemacht. Mir wurde damals nach und nach klar, wie bedeutend Carl Hofer neben Max Beckmann und Oskar Kokoschka als Einzelgänger für den Erhalt des Menschenbildes in der Malerei der Moderne steht. Seine Gestaltung kommt dabei ohne einseitige Heroisierung und Anklage aus wie die aller seiner großen Vorgänger von Rembrandt bis Manet, wenn man davon absieht, daß es inzwischen noch Paul Cézanne gegeben hatte.

Fast dreißig Jahre später lese ich die Autobiographie von Hans Sahl, Das Exil im Exil. Die Erinnerungen eines Moralisten, und bin von der Passage „Abstraktes Zwischenspiel“ geradezu elektrisiert. Ich lernte daraus genauere Umstände von Hofers Tod und von dem Streit mit Will Grohmann um die Vorherrschaft der Abstrakten kennen. Am sonderbarsten fand ich, daß es dazu ein sagenhaft analoges Vorspiel in New York gegeben hatte. Carl Hofer wird mein

Prophet! Sein Leben, Werk und seinen Tod sehe ich in einem einzigen bedeutenden Zusammenhang. Nicht nur lege ich mir die Jahrgänge des Monats als Hauptquelle zu, sondern mache auch die Bekanntschaft von Melvin J. Lasky, dem Auslöser der Debatte in Berlin. Er erzählt mir von Umständen und ermutigt mich, die Vorgänge im Zusammenhang darzustellen. Es war noch viel Zeit bis zur Erinnerung an den fünfzigsten Jahrestag von Hofers Tod. Jetzt jährt sich Laskys eigener Todestag schon bald zum ersten Mal, und ich bedauere, daß ich nun diesen Aufsatz ohne ihn als Zeitzeugen und Mentor schreibe. Was war geschehen?

Sehr folgerichtig hatten die Alliierten nach dem Krieg den Maler Carl Hofer mit dem Wiederaufbau der Berliner Kunsthochschule betraut, von der er im März 1933 vertrieben worden war. Er blieb bis zum März 1955 Direktor der neuen HfbK. Ins Kollegium holte er sich neben den Malern Karl Schmidt-Rottluff und Max Pechstein und dem Bildhauer Richard Scheibe auch Will Grohmann als Kunstgeschichtler. Die jüngere Generation ist vertreten mit Bernd Heiliger, Hermann Teuber, Heinz Trökes – eine fabelhafte Besetzung. Dazu gibt Hofer noch zwischen 1947 und 1949 gemeinsam mit Oskar Nerlinger drei Jahrgänge der Zeitschrift bildende kunst heraus. Ihre Fülle von erfrischend farbig gedruckten Abbildungen muß damals für alle Kunstinteressierten ein befreiendes Zeichen der Zuversicht gewesen sein. Nicht nur die Moderne von Cézanne bis Picasso, sondern auch die der Überlebenden Otto Nagel oder Ernst Fritsch und andere werden groß und für die Zeit erstaunlich farbtreu gezeigt. Die Luftbrücke und die beginnende Teilung Berlins finden in den Texten und Bildern kein direkt erkennbares Echo. Es kommt allerdings ein Streit auf zwischen gefordertem sozialem Engagement und dessen Verweigerung, beziehungsweise dem Beharren auf der Freiheit der Kunst. Dieser Prozeß steigert sich schließlich zur sogenannten „Formalismusdebatte“, die mit wachsender Härte und hauptsächlich gegen Hofer geführt wird. Er wählt die Freiheit und zieht sich aus der Redaktion zurück. Das zehnte Heft des dritten Jahrgangs (1949) kennt erstmals keine Herausgeber und ist das Ende der Zeitschrift. Erst vier Jahre später beginnt sozialistisch gleichgeschaltet Die bildende Kunst zu erscheinen, die die Wende kurz überlebt.

Die „2. Deutsche Kunstausstellung Dresden 1949“ versucht im Zeichen der „Tauben“ und dem dritten F, dem „Frieden“ (nach „Formalismus“ und „Freiheit“), noch einmal das nationale Zusammenstehen aller Bildner.

Als sich im neugegründeten „Deutschen Künstlerbund 1950“ (DKB) um Hofer jedoch die westlich freiheitlichen Nicht-Sozialisten sammeln, bekennt sich folgerichtig die „Dritte Deutsche Kunstausstellung Dresden 1953“ (unter anderem mit Oskar Nerlingers Hochofenabstich) einheitlich zum „Sozialistischen Realismus“. Den ersten Katalog des Deutschen Künstlerbundes (1951) schmückt ein abstraktes Bild Willi Baumeisters. Die Liste der Aussteller reicht von Max Ackermann und Otto Dix über Werner Heldt und E. W. Nay bis zu Hermann Teuber und Hans Uhlmann. Der überwiegende Teil der gezeigten Werke ist gegenständlich. Bald öffnet sich aber die vom Vorstand bestimmte Jury immer stärker abstrakten Tendenzen. Es kommt zu Streitigkeiten wegen Ausjurierung von Gegenständlichem. Eine falsch zitierte Äußerung Hofers in der Modezeitschrift Constanze führt 1954 zu einer Krise. Es formiert sich eine abstrakte Abwehr, und erst kürzlich veröffentlichte Briefe beweisen, daß Grohmann zum Beispiel einen „Stoßtrupp“ von drei Malern (Baumeister, Nay und Winter) als stark genug erachtet, um gegen den DKB zu putschen. Solch kriegerische Sprache lag noch in der Luft.

In diesen Jahren traf Lasky regelmäßig mit Carl Hofer, Friedrich Luft, gelegentlich auch mit Bertolt Brecht und anderen, bei „Schlichter“ in der Martin-Luther-Straße in Schöneberg zusammen. Einmal war der Bruder des Wirts, der bekannte Maler Rudolf Schlichter, auch in dieser Runde. Auch er klagte, daß er seit der ersten Ausstellung vom Deutschen Künstlerbund regelmäßig ausjuriert worden sei. Hofer bedauerte die Begünstigung der Abstrakten, sah sich aber als Präsident des DKB hilflos. Lasky wollte das Thema in der von ihm herausgegebenen

Zeitschrift *Der Monat* aufgreifen und auf eine erweiterte Ebene bringen. Ihm war eine ähnliche Kontroverse in New York bekannt, die der deutsche Emigrant Hans Sahl mit dem Aufsatz „Wallpaper metaphysics“ in *The Commonweal* (June 22, 1951) ausgelöst hatte. Dort ging es um die Übernahme des Museum of modern Art durch Jackson Pollock und seine Freunde und die Verbannung Edward Hoppers und der Hudson School ins Depot. Ob jemand schon die Namensnähe Hoppers zu Hofer bedachte, als die analoge Debatte in Berlin begann? Lasky bat Rudolf Schlichter, seine Klage in einem Leserbrief zu formulieren, den er im Dezemberheft 1954 des Monats (Nr. 75) mit der Anmerkung abdruckte, „daß in der Frage der nichtgegenständlichen Malerei so etwas wie ein großer Zornesausbruch bevorsteht. Sie wird von der Kritik gefeiert, von der Masse mit einem Achselzucken übergangen; zum wahren Ärgernis scheint sie allein den Künstlern aus dem ‚gegenständlichen‘ Lager zu werden.“ Es folgen vier Beiträge, beginnend im Januarheft 1955 (*Der Monat*, 76) mit *Wie modern ist die moderne Kunst* von Hans Sahl, einer deutschen Version des Aufsatzes *Die Metaphysik der Tapete*, die sich in New York gegen Pollock richtete. Deren negative Folgen für sein Leben beschreibt Sahl in den erwähnten Erinnerungen. In Berlin ist der Auftakt nicht minder wirkungsvoll. Das Aufsehen steigert sich, als Carl Hofer im Februarheft mit *Zur Situation der Modernen Kunst* erstmals selbst aus der „Deckung“ kommt. Seine Sprache ist nicht fein, aber die Sache ist gerecht. Weder er noch Sahl verdammen nämlich die Abstrakte Kunst grundsätzlich, sondern nur deren Ausschließlichkeitsanspruch. Hans Sahl meint, daß „vor allem in Deutschland, wo alles, was Hitler verboten hatte, nach 1945 mit einer aus Neugier und Schuldgefühl gemischten Bewunderung nachgeholt wurde“ (*Der Monat*, 76). Hofer sieht ebenfalls die alleinige Vorherrschaft der Abstrakten heraufziehen und warnt: „Auch in der Kunst gibt es kein Tausendjähriges Reich“ (*Der Monat*, 77). Er macht Vergleiche, die wir heute nicht mehr gewöhnt sind, und spricht von „Gauleitern“ und davon, daß „die Partei bestimmt, wie und was gemalt wird. Diktatur mit anderem Vorzeichen. Oh, heiliger Klee, wenn Du wüßtest, was in Deinem Namen heute geschieht.“ Den Begriff „Stoßtrupp“ hatte Grohmann ja schon lange vorgegeben, als er im Märzheft das Wort hat. Er wirkt im Gegenteil milde und beschwichtigend: „Hofer sieht nur Gespenster und kämpft, ein echter Don Quichote, gegen Windmühlen. Er nennt sich einen ‚Wanderer aus der Ferne‘, einen Unbeteiligten. Oh, wäre er es nur!“ (*Der Monat*, 78.) – Ist diese Zurückhaltung schon Hofers angegriffener Gesundheit geschuldet, oder spielt Grohmann nur das Unschuldslamm? Im April folgt eine Polemik von Carl Linfert mit dem für ihn typischen Eiertanz der Argumente. Leserbriefe von Heinz Trökes und Hellmut Kotschenreuther bilden den Schluß. Letzterer hält Grohmanns „vernünftiger Forderung“, daß man endlich den Künstlern und ihren Taten den Vortritt lassen solle, entgegen, deren Realisierung werde dadurch erschwert, „daß gerade die Protagonisten der ungegenständlichen Kunst zur Erklärung ihrer Werke die Philosophen von Plato bis Heidegger und dazu noch – oft in einer grotesk mißverstandenen und mißverständlichen Form – die modernen Naturwissenschaftler von Einstein über Planck bis Heisenberg bemühen“. Carl Hofer stirbt in der Folge wiederholter Herzinfarkte am 3. April 1955.

Carl Hofer, 1878 in Karlsruhe geboren, machte seine Studien als Maler bei L. von Kalckreuth und L. Poetzelberger in Karlsruhe. Nach Aufenthalt in Paris und Rom hat er selbst von 1922 bis zur Entlassung 1933 eine Meisterklasse an der Berliner Kunsthochschule. Er wirkt stilbildend auf eine ganze Generation. Etwa fünfzig Schüler sind in seiner Klasse nachzuweisen, darunter Erwin Graumann, Werner Laves, Ernst Wilhelm Nay, Hermann Teuber. Auch auf das Umfeld wirkte er, ja, ich würde sogar die Behauptung wagen, daß Felix Nußbaum, der heitere und glückliche der Anfänge, im Spätwerk den tragischen Opfertod voraussehend, zugleich der vorzeitige und eigentliche Vollender Hofers ist. Weite und wichtige Teile von Hofers eigenem malerischen Werk sehe ich heute wie ein Sinnbild für die

tiefe Trauer, die über dem zweiten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts in unserer Geschichte schwebt.

Nach dem Krieg war er als Direktor der HfbK für allgemeine Belange verantwortlich und konnte darum wohl nur sehr wenige Schüler als Maler betreuen. Die Präsidentschaft des Deutschen Künstlerbundes bedeutete noch mehr Standesverantwortung. Wohl auch daraus leitete er das Gebot ab, sich entschieden und radikal zu äußern. Er sah sich nach der Befreiung aus der Bevormundung des „Sozialistischen Realismus“ von der Vorherrschaft des Abstrakten bedroht. Konnte er ahnen, wie schlimm es noch werden sollte? So gibt beispielsweise heute in seinem Namen ein angesehener Förderverein Stipendien und Preise oft an junge Absolventen, die im Dunkeln Konzepte aushecken und dann „realisieren“. Eine Fuhre mit gebranntem Porzellan stellt da noch einen reinen Lichtblick dar. Nur, wo bleibt die Malerei? Ich wollte mit Melvin Lasky gelegentlich ein Flugblatt bei einer Veranstaltung der Hofergesellschaft in die Menge werfen, des Inhalts: „Hört endlich auf, den heiligen Namen Hofers mit Eurem Modernismus zu besudeln.“ Dazu kommt es jetzt wohl nicht, denn der Feuerkopf wird mich nicht mehr anstecken. – An der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1955 nahmen übrigens weder Baumeister noch Nay noch Winter teil. Sie wußten wahrscheinlich schon, welcher grandiose Auftritt sie wenig später mit der documenta erwartete. Und von der Jahresausstellung 1956 an haben die Abstrakten im Deutschen Künstlerbund sowieso das Sagen. Diese Situation ist eindeutig hausgemacht, ein Einfluß zugunsten des amerikanischen Abstrakten Expressionismus ist bis hierher jedenfalls nicht zu erkennen.

Und wer meint, Der Monat sei „das“ Kampforgan oder die „kulturelle Speerspitze“ der CIA im Kalten Krieg gewesen, muß sich bei dieser Betrachtung des Sachverhalts fragen lassen, wie das zur vorgeblich gleichzeitig betriebenen Begünstigung des Abstrakten Expressionismus passen kann? Hätte es ein System gegeben, wäre bei dieser umfangreichen Kontroverse sicher ein Kontrolloffizier eingeschritten. Ich weiß genau, daß Mel die Abstrakten nicht liebte und daß er bedauerte, die Debatte so forciert zu haben. Denn es ist unmöglich, sie nicht im Zusammenhang mit Hofers Tod zu sehen. Die große Verschwörung, die Frances St. Saunders in *Wer die Zeche zahlt ...* (Berlin 2001) nachzuweisen glaubt, disqualifiziert sich in bezug auf die bildende Kunst im Nachkriegsdeutschland völlig. Die Namen Hofer, Sahl, Grohmann, Linfert kommen darin nicht vor, und den Monat hat sie offenbar nie selbst studiert und kennt ihn bestenfalls aus zweiter Hand. Dort finden sich auch später noch, wenn überhaupt, nur distanziert kritische Bemerkungen zur Abstrakten Kunst! Dabei war Berlin doch der Hauptschauplatz dieses „kalten“ Krieges der Imperien. Wenn die CIA nachmals auch den Abstrakten Expressionismus förderte, die „Abstrakte Kunst“ kam nicht aus Amerika. Sie kam aus Deutschland und wurde schon vor Krieg und Nazizeit von Hilla Rebay aus Dessau und Berlin mit dem Geld von Salomon R. Guggenheim exportiert. Die gleichnamige Peggy wollte der bösen adeligen „Stiefcousine“ später nur eins auswischen, als sie auf Jackson Pollock setzte und gewann. Und wie und wann genau schaltete sich die CIA ein?

Hoppers Zeit ist schon lange wiedergekommen. Auch Hofers Bilder leuchten. Die Erinnerung an seinen Tod vor fünfzig Jahren bietet die beste Gelegenheit, das restliche Gerümpel schleunigst fortzuräumen, das den Blick auf sein Werk noch verstellt.

Klaus Märtens, geboren 1937 in Fichthof bei Leba, seit 1947 am Niederrhein, Abitur 1958 in Viersen, Studium der Kunstpädagogik an der HfbK (Hochschule für bildende Künste) Berlin; 1969 bis 2001 Kunsterzieher in Dülken; 1973 Gründung der Galerie Taube in Berlin-Wilmersdorf, lebt als Kunsthändler in Berlin.