

Weltsprache Abstraktion

Vortrag am 15. 07. 2018 Galerie Fähnle Überlingen

Im Oktober 1945 fuhr eine Gruppe junger Mädchen mit dem Schiff von Konstanz nach Überlingen, um die Ausstellung „Deutsche Kunst unserer Zeit“ im Städtischen Museum zu besuchen. Sie hatten - jung wie sie waren - nur wenig Vorstellungen von zeitgenössischer Kunst, kannten gerade mal die von den Nationalsozialisten propagierte „deutsche“ Kunst.

Sie waren schockiert ! „*Die Bilder*“, erinnerte sich Gretel Klausmann später, „*waren grob und brutal, meist wirklichkeitsfremd und überzeichnet. Ich war schlicht und einfach entsetzt!*“ Der Name eines Malers aber blieb ihr haften: Julius Bissier. Seine Bilder machten sie und ihre Freundinnen ratlos. (Südkurier vom 6.09.1995 [Beilage zur Ausstellung] S. 23)

Auch Dorothee Kuczky, die damals Dorle Schulz hieß und die Ausstellung besucht hatte, erinnerte sich fünfzig Jahre später noch an „*das Befremden, das die Begegnung mit den Abstrakten verursachte*“. (ebd.)

Dabei war die Abstraktion wirklich nichts Neues. Ulrike Niederhofer hatte uns in ihrer Einführung zu dieser Ausstellung schon darauf hingewiesen, dass die Höhlenmalerei vor mehr als 30 000 Jahren aufs Wesentliche reduzierte Darstellungen dessen waren, was die Menschen vor Augen sahen. Es war auch schon eine intellektuelle Leistung mit der Linie als künstlerischem Mittel die abzubildenden Dinge zu abstrahieren.

Der Weg durch die Kunstgeschichte - bis heute - ist lang und bevor im Zwanzigsten Jahrhundert Künstlerinnen und Künstler das Gegenständliche hinter sich zu lassen versuchten, gelang es den Menschen in fast allen Bereichen des Sinnlichen und Übersinnlichen eine Vielzahl von Zeichen und Symbolen zur Verständigung zu entwickeln. Das war schon deshalb notwendig, weil der Anspruch die Welt auf der Leinwand realistisch darzustellen unmöglich ist. Wie stellt man so abstrakte Tugenden wie Treue, Mut oder Hoffnung dar? Jede künstlerische Epoche fand ihre allegorischen Darstellungen.

Bevor ich mich dem Zwanzigsten Jahrhundert zuwende, möchte ich Sie noch zu einem kleinen Exkurs in die Literaturgeschichte einladen.

Im Jahr 1854 erschienen die ersten drei Bände eines der bedeutendsten Bildungsromane der deutschen Literatur: „Der grüne Heinrich“. Der Autor war der als Maler wenige Jahre zuvor gescheiterte Gottfried Keller, der darin seine eigenen Erfahrungen an der Königlichen Akademie der Künste in München mit einfließen ließ. In einer Szene schildert er die Not des an seiner Kunst zweifelnden Heinrichs, der ein angefangenes Landschaftsbild gedankenversunken mit einer Schilffeder weiter bearbeitet. Strich für Strich, bis es, wie er selbst sagt, zu einer „kolossalen Kritzelei“ wurde. (Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Nach dem Text der Ausgabe von 1879/80. Artemis und Winkler. Düsseldorf/Zürich. 2000. S. 567) Es ist nicht so, dass er selbst glaubte, ein Kunstwerk geschaffen zu haben. Im Gegenteil. Er erschrak darüber und wollte es unverzüglich wegschaffen, als plötzlich vier Freunde seine Kammer betraten und einer verwundert das Bild auf der Staffelei betrachtete. Heinrich wurde darüber verlegen, aber sein Freund Erikson sagte: *„erst den Kopf schüttelnd, dann mit demselben schalkhaft nickend: „Du hast, grüner Heinrich, mit diesem bedeutenden Werke eine neue Phase angetreten und begonnen, ein Problem zu lösen, welches von größtem Einflusse auf die deutsche Kunstentwicklung sein kann. [...] Wohlan! Du hast dich kurz entschlossen und alles Gegenständliche, schnöd Inhaltliche hinausgeworfen! Diese fleißigen Schraffierungen sind Schraffierungen an sich, in der vollkommenen Freiheit des Schönen schwebend; dies ist der Fleiß, die Zweckmäßigkeit, die Klarheit an sich, in der reizendsten Abstraktion!“* (ebd. S. 568f.)

Es sei dahin gestellt, ob die von Gottfried Keller beschriebene „kolossale Kritzelei“ eine literarische Vorwegnahme der modernen abstrakten Malerei war, wie es einige Kunsthistoriker tatsächlich meinten. (Otto Stelzer: *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder. München 1964, Oskar Bätschmann: Entfernung der Natur – Landschaftsmalerei 1750/1998. Köln 1989, S. 32. – S. auch: Günter Hess: „Die Bilder des grünen Heinrich. Gottfried Kellers poetische Malerei“. In: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. Hg.: Gottfried Böhm und Helmut Pfotenhauer. München 1995, S. 373 - 395. Lit.ang. in: Körperbild und Seelenschrift. Eine Szene in Gottfried Kellers Roman „Der grüne Heinrich“ von Naumann, Barbara. Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich ZORA URL: <http://www.zora.uzh.ch/43844>)*

Es ist natürlich eine Binsenwahrheit: Im 19. Jahrhundert zeichnet sich ab, was dann im 20. Jahrhundert zum Tragen kommt. Gottfried Keller war ein hochgebildeter Mensch, der wusste, dass die vor kurzer Zeit entwickelte Fotografie zu einem Problem für die Maler werden sollte. Auch William Turner, um einen der herausragenden Maler des 19. Jahrhunderts zu nennen, und die Impressionisten reagierten mit ihren Mitteln auf die neuen Herausforderungen.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert kam eine Vielfalt - ja fast unüberschaubare Vielfalt - von Kunstströmungen auf, die alles Bisherige revolutionierten: Der Expressionismus, dessen Anfänge ins 19. Jahrhundert reichen, der Kubismus, die russische Avantgarde, Futuristen, Dada und Surrealismus, denen Karin Thomas in ihrer „*Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*“ (Köln. 1971. S. 87) auch das Prädikat „Weltsprache“ verlieh, die realistischen Kunststile der Neuen Sachlichkeit und andere mehr. Diese heute als „Klassische Moderne“ bezeichneten Richtungen eint ihre Abkehr von Jahrhunderte alten Traditionen der Malerei und vielerlei formalen Prinzipien.

So war es also nur noch eine Frage der Zeit, dass die längst in unterschiedlichen Zusammenhängen diagnostizierte Abstraktion - Karl Marx sprach bereits 1848 von der „Abstraktion der Lebensverhältnisse“, später von der „abstrakten Arbeit“ - auch in der Malerei Einzug hielt. Wassily Kandinsky erhob für sich den Anspruch, das „Erste abstrakte Aquarell“ 1910 gemalt zu haben. Der Titel ist ein bisschen irreführend. Er wurde dem Bild nachträglich gegeben und die Datierung dann auf das Jahr 1913 korrigiert. Und - das ist eine wichtige Antwort auf die Frage, wer wann das erste abstrakte Kunstwerk schuf: Tatsächlich experimentierten auch andere Künstler zu dieser Zeit längst mit den Möglichkeiten abstrahierender Bildwelten. Kandinsky aber malte nicht nur, er entwickelte auch Theorien, um die abstrakte Formensprache verständlich zu machen. Die Begriffswelt der Abstraktion ist derart vielfältig wie es die Künstlerinnen und Künstler sind, die in unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Ländern sich dieses Themas annahmen.

Zwei Grundformen der Abstraktion sind zu unterscheiden, bevor dieser Begriff in vielerlei Richtungen drängt: Die Abstrakte und Ungegenständliche Kunst.

Die völlige Reduktion des Sichtbaren auf Farb- und Lichteindrücke abstrakter Kunst lässt den Bezug zu den Gegenständen oder der Natur noch erkennen. Ich möchte natürlich auf die Beispiele - hier - in der Galerie verweisen:

Bei Hans Fahnle finden wir (auch noch fünfzig Jahre später, 1965) identifizierbare Objekte (Würfelhäuser in Stuttgart) und nicht selten assoziieren wir einen Sinnzusammenhang (z.B. Trauernde Figuren, 1967 - Der verlorene Sohn).

Bei Horst Beck sind Linien, Straßen, Bodenstrukturen zu erkennen und wenn man berücksichtigt, dass er als Aufklärungsflieger die Welt von oben betrachtet hatte, erschließen sich die Bilder noch viel mehr. Auf dem Bild „Requiem“ sehen am unteren Bildrand Notenlinien und auch einen Musiker, vielleicht, mit einer Posaune. Ja länger

man sie betrachtet, desto mehr Details werden lebendig, desto mehr Geschichten erzählen sie.

Die andere Grundform der Abstraktion verzichtet auf die Abbildung der Gegenstände. Hier muss der Blick natürlich auf die Arbeiten von Julius Bissier gelenkt werden. Ende der Zwanziger Jahre wandte er sich mehr und mehr vom realistisch - neusachlich - gemalten Bild ab und der ungegenständlichen Malerei zu. Trotz der scheinbaren Gegenstandslosigkeit erzählen auch diese Bilder Geschichten. Hier genügt nicht mehr ein oberflächlicher Blick. Selbst fadenscheinige, hauchdünne Verbindungen erzählen von Begegnungen, von den Versuchen, den Kontakt nicht abreißen zu lassen. Und wer sich die Bilder in der aktuellen Ausstellung im Augustinermuseum in Freiburg oder einfach nur in den inzwischen vielfach gedruckten Katalogen anschaut, wird von dieser Bildsprache erstaunt sein, wo sich zwischen breiten schwarzen blockartigen Strichen ganze Dramen abzuspielen scheinen.

Das ist eine Möglichkeit, im abstrakten Bild etwas zu erkennen, was der Maler intendiert haben könnte, aber es ist keine zwingende.

Abstraktion hebt hervor, lenkt vom Unwesentlichen ab und zeigt, was sich zwischen den Elementen abspielen könnte.

Die russische Avantgarde im frühen zwanzigsten Jahrhundert schien die Schritte der europäischen Neuerer zu einem Endpunkt zu führen und verzichtete ganz auf ein Prinzip, das lange gegolten hatte, die Mimesis - die Nachahmung der Natur. Kasimir Malewitsch, der Cézanne zu seinen Vorbildern zählte, bewegte sich rasant in die Gegenstandslosigkeit. Er reduzierte die Gegenstände auf einfache geometrische Formen, spürbar angelehnt an die futuristisch-kubistischen Vorbilder aus Italien und Frankreich.

Damit kommen wir an den Punkt, von dem aus viele neue Wege führen. In Paris entwickelte sich die Kunst des Orphismus (Apollinaire bezieht sich dabei auf Orpheus und die musikalische Harmonie der Malerei). Der Suprematismus (behauptet das Supremat - die Vormacht - der reinen Form) und der Konstruktivismus (als streng gegenstandslose Kunst mit einfachem Formenvokabular) entwickelte sich zur offiziellen Staatskunst der russischen Revolution vor 1917. Daneben gründeten sich lokale Gruppen in Ungarn, Polen, den Niederlanden, deren Bewegung De Stijl eine universelle, klare und logische Formensprache propagierte, die auch die anderen gestalterischen Bereiche des Lebens greifen sollte, die angewandten Künste Architektur und Grafik. Sichtbar umgesetzt wurden diese Ideale in den Lehren des Bauhauses, wo

für ein Studium nicht nur die entsprechenden Werkstätten, sondern auch prominente Lehrer zur Verfügung standen.

In den Zwanzigern gab es auch wieder neue traditionalistische Tendenzen in Europa, seit Beginn des Jahrzehnts etwas ausgeprägter in Italien, in Deutschland die sog. Neue Sachlichkeit, von der wir hier einen Vertreter, aber keine seiner neusachlichen Arbeiten zeigen: Julius Bissier. Im Oktober 1929 kam es zu einer Begegnung mit Willi Baumeister in dessen Atelier in Frankfurt. „Hier“, so Bissier, „fand ich die endliche Befreiung von der Darstellung der Natur, hier die reine Bildkomposition als Ausdruck der eigentlichen Aufgabe der Malerei: Flächen- und Farbkomposition.“ (*Werner Schmalenbach: Julius Bissier. Köln 1968. S. 55*) Es dauerte natürlich noch eine gewisse Zeit, sich von der gewohnten bisherigen Malweise zu lösen, die er als provinziell empfand, zwei, drei Jahre, um sich freizumachen. Da wurde genau dieser Provinzialismus zur Staatskunst erklärt, wurde, was nicht der Kunstauffassung und dem Schönheitsideal der Nationalsozialisten entsprach, als „entartet“ diffamiert und geächtet. Damit gemeint waren im Grunde all die künstlerischen Entwicklungen seit der Jahrhundertwende und die der jüdischen Künstler. Wer nicht explizit mit Mal- und Ausstellungsverbot belegt wurde, so wie Willi Baumeister, musste zumindest mit Behinderungen, Diffamierungen und oftmals dem langfristigen Vergessen in der Kunstwelt rechnen. Der Brand in der Freiburger Universität, der 1934 Bissiers Atelier und fast sein ganzes Werk zerstört hatte, stand allem Anschein nach nicht im Zusammenhang mit den politischen Verhältnissen. Aber dieser gewaltsame Eingriff in sein Leben, dem auch noch der überraschende Tod seines Sohnes folgte, veränderte ihn und seine Kunst. Ängste hielten ihn auf dem Höhepunkt des Krieges um 1943 ganz von der künstlerischen Arbeit ab.

Aber die Nationalsozialisten wüteten ja überall in Europa und beraubten die eroberten Länder. Paris, die Stadt, die in den vergangenen Jahrzehnten zur künstlerisch führenden Metropole Europas geworden war, verlor zunehmend an Bedeutung. Viele Künstler mussten ihre Arbeiten verstecken, sich selbst in Sicherheit bringen - hier in unserer unmittelbaren Umgebung, auf der Höri, weil sie sich in der Nähe der Schweiz sicherer glaubten. Sie mussten - wenn es ihnen gelang - ins sichere Ausland, auf andere Kontinente flüchten. So verwundert es nicht, dass auf amerikanischem Boden eine neue Kunstmetropole entstand und die unterbrochenen Linien von den Wegbereitern der Moderne ins New York der Nachkriegszeit führte.

1945 war der deutsche Krieg gegen die Welt verloren. Viele Künstler waren in alliierter Gefangenschaft, viele noch immer in der äußeren oder in der inneren Emigration.

Hier in Überlingen erinnerte man sich aber bereits wenige Monate nach der Kapitulation an die Wurzeln der Moderne und zeigte insgesamt 156 Arbeiten in Malerei und Plastik. Große Namen wie Max Ackermann, Ernst Barlach, Willi Baumeister, Julius Bissier und Alexej von Jawlensky, Paul Klee, Wilhelm Lehmbruck, August Macke und viele mehr. Vom Expressionismus bis zu den neuesten Entwicklungen der Abstraktion hingen in den Sälen des Museums.

Verantwortlicher Leiter dieser Ausstellung war der seit 1933 auf der Höri lebende Dr. Walter Kaesbach, selbst ein leidenschaftlicher Sammler moderner Kunst, der sich aber mit der abstrakten Kunst nicht so recht anfreunden und deshalb nur wenige davon in Überlingen zeigen wollte. Für die ungegenständliche Arbeiten Bissiers interessierte er sich überhaupt nicht und der war maßlos enttäuscht. In sein Tagebuch notierte er: „Lächerliche Komödie wegen der Ausstellung in Überlingen. Kaesbach der ehemalige Direktor der Düsseldorfer Galerie [K. war bis 1933 Leiter der Kunstakademie in Dü.], ein Mensch von 70 Jahren, der schon halb im Jenseits ist, verkalkt und neuer Kunst abwendig, hat einige meiner kleinen Bilder ausgesucht - die Tuschen nicht einmal angesehen.“ (*Rückkehr der Moderne. Die erste Nachkriegs-Ausstellung verfemter deutscher Kunst. Überlingen, Fulda 1995. S. 53*)

Tatsächlich gelang es Bissier dann doch noch zwei Tuschen und eine Kasein-Arbeit [Kasein in ein Bindemittel aus Eiweiß] zu zeigen, die die jungen Mädchen so nachhaltig erschreckten. Den Transport der Bilder von Hagnau nach Überlingen übernahm übrigens der damals 18-jährige Klaus Schultze, der als Künstler heute in Goldbach lebt - auf dem Fahrrad.

Es war nicht die allererste Ausstellung im Nachkriegsdeutschland und die mediale Aufmerksamkeit war auch nicht überwältigend. Es war das Zeichen eines Neuanfangs, aber es gab einfach zu viele andere Probleme.

Feststellen muss man auch: Es gab Künstler, die in den Jahren der Diktatur weiterhin abstrakt malten und es war auch nicht explizit verboten, abstrakte Kunst zu kaufen. Der Rechtsanwalt Josef Haubrich schenkte 1946 seine Sammlung „aus sozialen Gründen“ der Stadt Köln, weil er jungen Menschen die Gelegenheit geben wollte, „in Ruhe selbst das zu sehen und zu prüfen, was ihnen in der 12 Jahren unter Zwang vorenthalten wurde.“ (*Museum Ludwig, Infotafel, März 2018*)

Wir haben bereits gehört, dass die unmittelbaren Reaktionen der jungen Menschen, aber auch vieler Kritiker zuerst nicht nur positiv waren. Die realistischen Traditionen in der Malerei sind im Nachkriegsdeutschland zu Recht auch nicht verloren gegangen. Die Abstrakten hatten aber erst einmal die moralischen Argumente auf ihrer Seite.

In den folgenden Jahren wurden in vielen deutschen Städten Ausstellungen moderner Kunst gezeigt. Den deutschen politisch Verantwortlichen war es natürlich ein Anliegen die in den Jahren zuvor Verfeimten zu präsentieren. Dafür bekamen sie meist die Unterstützung der Besatzer, aber nicht selten wehte ihnen auch der kühle Wind der Ablehnung konservativer Kreise entgegen.

Die „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ in Dresden (25. 8. -29. 10. 1946) im Jahre 1946, an der auch Künstler aus der französischen und amerikanischen Zone teilnahmen, hätte Zeugnis eines liberalen, kulturellen Dialogs zwischen Ost und West sein können. Tatsächlich wurden namhafte deutsche Künstler der Moderne gezeigt, offensichtlich war aber unter den 600 Exponaten auch eine große Anzahl von Arbeiten, die vorwiegend den konventionellen Geschmack befriedigen sollten. In Dresden zeigte sich bereits eine Kluft zwischen den großen politischen Blöcken in Ost und West. Die Sowjetische Militär-Administration erlaubte die Ausstellung nämlich nicht, um die modernen Tendenzen in der Kunst zu fördern, sondern sie unterstützte sie unter einem anderen Aspekt: Nur in der Sowjetischen Besatzungszone, in der zerstörten Stadt Dresden könnten die aktuellen Entwicklungen präsentiert werden.

Um es kurz zu machen: Das war nicht der hoffnungsfrohe Anfang eines grenzüberschreitenden kulturellen Neuanfangs, sondern eine weitere Zäsur. Die politisch Verantwortlichen interpretierten die vielfältigen Reaktionen der Presse und die der Besucher im Hinblick auf eine Kulturpolitik, die sich an der Sowjetunion orientierte. Weil Stimmen laut wurden, die die expressionistischen und abstrakten Arbeiten ablehnten, konnte man diese Kunst als zu wenig volksnah, als zu fremd ablehnen. Dem folgte in den Jahren danach der erbittert geführte sog. „Formalismus-Streit“. Die künstlerische Richtung, die dann in den kommenden Jahren in der SBZ gefördert und zur Staatskunst erhoben wurde, war der Sozialistische Realismus. Abstraktion galt als westlich-dekadent.

Die bisherigen Verbündeten im Kampf gegen das Hitler-Regime begegneten sich jetzt auf dem ideologischen Kampfplatz. 1948 zeigte die Guggenheim Foundation, die damals noch nicht das wunderschöne Museum in New York gebaut hatte, in mehreren deutschen Städten die Ausstellung „Gegenstandslose Malerei aus Amerika“. In den Jahren davor war in den USA die moderne abstrakte Kunst noch als „unamerikanisch“ wahrgenommen worden. Das änderte sich wahrscheinlich nicht in den Köpfen vieler Konservativer, aber für die ideologischen Scharmützel im Kalten Krieg ließ sich Kunst instrumentalisieren.

1950 wurde in Paris der „Kongress für kulturelle Freiheit“ [„Congress for Cultural Freedom“, CCF] gegründet, der dann im selben Jahr noch in Berlin tagte und der sich

- scheinbar - uneigennützig für die Kultur einsetzte. Später zeigte sich und wird inzwischen auch nicht angezweifelt, dass die CIA diesen Kongress über Stiftungen finanzierte. Er beauftragte das New Yorker Museum of Modern Art, Ausstellungen amerikanischer Kunst in Europa zu zeigen. Namhafte Musiker, Schriftsteller und Bildende Künstler erhielten finanzielle Unterstützung, ohne zu wissen - und ohne es zu wollen, woher das Geld floss.

Ab 1950 tourten systematisch und im Zweijahres-Rhythmus Ausstellungen der Amerikaner durch Europa. 1950 zeigte das Museo Correr in Venedig im Rahmen der "Biennale di Venezia" eine Pollock Ausstellung. 1951 gab es in Berlin und München "New York in Europa" - mit Werken von Pollock, Motherwell, Tobey und Rothko, 1953/54 folgte "Zwölf amerikanische Maler und Bildhauer", 1955/56 schickte das Museum of Modern Art eine Sammlung aus eigenem Besitz auf die Reise zwischen London, Barcelona, Wien und Belgrad mit Zwischenstation in Frankfurt/Main. Auf der Liste standen Jackson Pollock, William de Kooning, Kline, Clifford Still, Mark Rothko. Außerdem gab es „Amerikanische Malerei der Gegenwart“ (1956). Das "MoMa" wurde immer bedeutender. Bereits ab 1952 beauftragte der Staat für den US-Pavillon auf der Biennale von Venedig nicht mehr eine Privatperson, sondern das MoMa mit der Kuratierung. Und kein anderer als MoMa-Chef McCray verantwortete 1959 die überseeischen Beiträge auf der documenta II, ohne dass sein Name genannt wurde. Die CIA gab mittels diverser kultureller Organisationen und Stiftungen Geld für Transporte, Versicherungen, Künstlerreisen und lancierte, wie es Stonor Frances Saunders unterstellt, hier und da auch das öffentliche Feedback. Entsprechend interessiert waren die immer geldknappen europäischen Museen an der Zusammenarbeit. 1959, zur Zeit der documenta II, war die „Westbindung“ Europas, anders gesagt: die Osterweiterung Amerikas kulturell und auf dem Kunstmarkt gefestigt.

(Quelle: <http://marie-luise-knott.net/Texte/abstrakter-expressionismus> abgerufen am 6..7.2018 12:15)

Der Kalte Krieg war noch lange Zeit nicht beendet, aber diese Art des Kampfes gegen den Feind im Osten wurde im Jahr 1967 publik gemacht und der „Kongress für kulturelle Freiheit“ beendete umgehend seine Arbeit.

In den Jahren der Nachkriegszeit - hier in Überlingen - berichtete Barbara Michel-Jaegerhuber in ihren Lebenserinnerungen, war „Endlich wieder Freiheit der Kunst!“, „Endlich gingen die Grenzen auf für die Kunst der ganzen Welt!“ Was gezeigt wurde, gefiel ihr, aber mit den theoretischen Aussagen, gestand sie, tat sie sich schwer. *(Barbara Michel-Jaegerhuber: „Und Du willst Malerin werden ...?“ Leben und Werk. Hrsg. v. Manfred Bosch und Barbara Zoch Michel. Friedrichshafen 2002. S. 73)*

In Stuttgart begann der Neurologe Ottomar Domnick im Winter 1946/47 in seinen Praxisräumen jeweils für nur zwei Tage einen „Zyklus abstrakter Malerei“ zu präsentieren. Alle vier Wochen zeigten Künstler wie Willi Baumeister oder Max Ackermann ihre Werke. Der Kunstkritiker Kurt Leonhard referierte und ein interessiertes Publikum hatte die Gelegenheit, die gebotenen Anstöße in immer weitere Kreise zu führen. *(Regina Wiehager: Avantgarden in Süddeutschland nach 1945. Berlin 2013 S. 27)*

In Frankreich hatte die Tradition der Moderne auch während der deutschen Besatzungszeit ungebrochen weiter existiert, wenn auch meist im Verborgenen. Mit Pablo Picasso und Henri Matisse gab es natürlich zwei überragende Vertreter der

modernen Kunst. Die ungegenständlich malenden Künstler grenzten sich bewusst von der geometrischen Abstraktion ab und bezeichneten ihre Malerei als Informel. Dieser Begriff wurde dann auch in Deutschland gebräuchlich.

Als in Kassel, nur wenige Kilometer von der innerdeutschen Grenze entfernt, im Jahr 1955 die erste „documenta“ eröffnet wurde, sollte das als ein politisches Bekenntnis zu einer autonomen westlichen Kunst, als ein Zeichen gegenüber dem sozialistischen Realismus verstanden werden. Ein Jahr zuvor hatte der Kunsthistoriker Werner Haftmann in seinem Buch „Malerei im XX. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte“ das Begriffspaar „Weltsprache Abstraktion“ verkündet. Er sprach von der Utopie einer allgemein verständlichen Weltsprache, die ich ergänze - in den unterschiedlichen Kulturen seit Jahrtausenden -. In Haftmanns kunsttheoretischer, ich ergänze noch einmal - zeitgenössischer - Wahrnehmung schnitt die Figuration entsprechend schlecht ab. Die vier Jahre später am selben Ort eröffnete „d2“ baute auf dem Erfolg der ersten „Documenta“ auf, präsentierte mit Hilfe des New Yorker Museum Of Modern Art fast einhundert abstrakte Werke amerikanischer Künstler mit teilweise wandfüllenden Formaten.

Die abstrakte Kunst war inzwischen konsensfähig geworden. Ein größer werdendes Publikum fand Gefallen an der scheinbar unpolitischen Kunst und nahm die Stilvielfalt hin wie das größer werdende Angebot in den neu eingerichteten Supermärkten der Nachkriegszeit. Abstrakter Expressionismus, Lyrische Abstraktion, Psychische Nonfiguration, Tachismus und Action Painting ... Die Liste ist nicht vollständig und die Stile auch nicht einheitlich, weil eigenständige künstlerische Ansätze immer nebeneinander stehen konnten.

Die Abstraktion war auch kein Endpunkt in der Stilgeschichte, selbst wenn sich das Dargestellte auf ein Minimum beschränkte. Noch während sie als Weltsprache gefeiert wurde, entwickelte sich die figurative Kunst weiter.

Unsere Ausstellung ist die eine, die sich dem Thema Abstraktion widmet. Im nahe gelegenen Basel - Riehen können Sie in der Fondation Beyeler die Ausstellung „Nature + Abstraction“ anschauen. Dort finden Sie neben vielen anderen Bildern Wassily Kandinskys „Improvisation 10“, Piet Mondrians „Komposition mit Gelb und Blau“ und ein wunderbares Wolkenbild von Gerhard Richter.

Wenn Sie ein bisschen weiter wollen, fahren Sie nach Potsdam. Im Museum Barberini werden bis zum 21. Oktober 2018 fast 100 Meisterwerke von Gerhard Richter gezeigt. Unter dem Titel: „ABSTRAKTION“ !