



FRANZISKA MÜLLER

ERNST WILHELM NAYS
VOM GESTALTWERT DER FARBE
ALS KÜNSTLERTHEORIE
UND ZEITZEUGNIS

Franziska Müller

Ernst Wilhelm Nays
Vom Gestaltwert der Farbe
als Künstlertheorie und Zeitzeugnis

Diese Publikation erscheint als überarbeitete Fassung der 2014 an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder) eingereichten Dissertation »*Das Bild ist geformte Metapher der Raumgestalt des heutigen Menschen.*« Ernst Wilhelm Nays »*Vom Gestaltwert der Farbe*« als Künstlertheorie und Zeitzeugnis.

Datum der Disputation: 11.7.2014

Gutachter: Prof. Dr. Christoph Asendorf, Professur für Kunst und Kunsttheorie an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)
Prof. Dr. Siegfried Gohr, Kunstakademie Düsseldorf,
Fachbereich Kunstgeschichte

Diese Publikation wurde gefördert durch die Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder), Viadrina Center for Graduate Studies.

Mit freundlicher Unterstützung der Ernst Wilhelm Nay Stiftung.

Franziska Müller

Ernst Wilhelm Nays
Vom Gestaltwert der Farbe
als Künstlertheorie und Zeitzeugnis

Tectum Verlag

Franziska Müller

Ernst Wilhelm Nays *Vom Gestaltwert der Farbe*
als Künstlertheorie und Zeitzeugnis

© Tectum Verlag Marburg, 2016

Zugl. Diss. Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder) 2014

ISBN: 978-3-8288-6583-9

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-3841-3 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: Ernst Wilhelm Nay: *Symphonie in Weiß*, 1955, Öl auf
Leinwand, 124,5 × 201 cm, Privatbesitz, © Elisabeth Nay-Scheibler, Köln /
VG Bild-Kunst, Bonn 2016, Foto: s. Scheibler, Aurel: Ernst Wilhelm Nay.
Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. 1. Köln: DuMont, 1990, S. 413f.

Umschlaggestaltung: Mareike Gill | Tectum Verlag

Satz und Layout: Mareike Gill | Tectum Verlag

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Vorwort

Kunst entsteht nicht isoliert. Während der Beschäftigung mit Künstlern des 20. Jahrhunderts, auch und besonders als Zeugen der historischen Ereignisse, und mit ihren Schriften bin ich auf Ernst Wilhelm Nays Buch *Vom Gestaltwert der Farbe* gestoßen – ein auf den ersten Blick unlösbares Rätsel, das mich neugierig gemacht hat und das es zu lösen galt.

Dieses Buch ist die Veröffentlichung meiner Dissertation, die während meiner Tätigkeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder) entstanden ist. Ich möchte an dieser Stelle all denen ganz herzlich danken, die mich auf ganz unterschiedliche Weise während der Entstehung dieser Arbeit unterstützt haben. Mein besonderer Dank geht an Prof. Dr. Christoph Asendorf für seine hervorragende Betreuung meiner Dissertation. Er hat mir die Möglichkeit gegeben, als Mitarbeiterin seines Lehrstuhles mein Forschungsvorhaben kontinuierlich zu verfolgen, und mich stets mit wertvollen Hinweisen, Anregungen und Ratschlägen unterstützt. Prof. Dr. Siegfried Gohr (Düsseldorf) möchte ich herzlich für wichtige Hinweise danken sowie für seine Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen. Prof. Dr. Bruno Boerner (Dresden, jetzt Rennes) hat mich in der Anfangsphase meiner Untersuchungen engagiert unterstützt und darin bestärkt, das Thema als größere Forschungsarbeit weiterzuverfolgen.

Für die langjährige freundliche und großzügige Unterstützung meiner Arbeit und ihrer Publikation danke ich ganz besonders der Ernst Wilhelm Nay Stiftung in Köln. Insbesondere Dr. Magdalene Claesges und Elisabeth Nay-Scheibler waren mir wichtige Ansprechpartnerinnen. Das Deutsche Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums

Nürnberg hat mir freundlich und unkompliziert Einsicht in den schriftlichen Nachlass von Ernst Wilhelm Nay gewährt.

Unverzichtbar für die Entstehung des Textes waren die geduldige Lektüre, Anregungen und Denkanstöße, aufrichtige Kritik und streitbare Diskussionen, manchmal nur vermeintlich weitab vom Thema, durch meine Kollegen und Freunde an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina, wofür ich Michał Czapara, Christian Hörnlein, Dr. Jan Radler und Dr. Jan Musekamp ganz herzlich danke. An Simone Schwab und Simone Zupfer geht mein großer Dank für die kritische Durchsicht des Manuskriptes und unerbittliche Korrekturen. Dr. Sabine Strauss danke ich für unzählige Gespräche über und um die Arbeit an einer Dissertation herum. Für vielfältige und unverzichtbare Unterstützung bei der Vorbereitung der Publikation möchte ich mich ganz herzlich bei Judith Granzow und Dr. Uta Kaiser bedanken. Nicht zuletzt geht mein großer Dank an meine Eltern, Familie und Freunde, die mir immer ein verlässlicher und wertvoller Rückhalt sind.

Dem Viadrina Center for Graduate Studies der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder) danke ich für die großzügige Unterstützung der Veröffentlichung.

Berlin, 14. September 2016

Inhalt

I	Einführung, Probleme, Thesen: Ernst Wilhelm Nays <i>Vom Gestaltwert der Farbe</i> als „Quelle und Untersuchungsgegenstand“	9
II	Rahmenbedingungen und die Rolle von Kunst und Künstler	31
II.1	„Autonome“ Kunst als „Bezirk der Vorbildlichkeit“	31
II.2	Die Rolle von Kunst und Künstler	40
II.3	E. W. Nays im kunsthistorischen Umfeld – Zeitbezug, Selbstdarstellung und Fremdurteil	49
III	Theorie und Praxis: E. W. Nays <i>Vom Gestaltwert der Farbe</i> als Künstlertheorie	83
III.1	Kommentarliteratur – Aufgaben und Kritik	83
III.2	E. W. Nays als Theoretiker	88
	Nays über Theoriebildung und ihre Beziehung zum Bild	88
	Der Stellenwert von <i>Vom Gestaltwert der Farbe</i>	100
	Die Rezeption Nays als Theoretiker	106
	Nays und Haftmann	111
III.3	<i>Vom Gestaltwert der Farbe</i> als Künstlertheorie	121
	Beschreibung und Einordnung	121
	Form und Textstruktur	134
	Sprache	136
III.4	Textanalyse: Inhalt und Interpretation	142
	Titel	142
	<i>Einleitung</i>	143
	1. <i>Die Fläche</i>	154
	2. <i>Chromatik. Über die Übereinstimmung von Farbe und Fläche</i>	159
	3. <i>Rhythmus und Bewegung</i>	168

	4. <i>Volumen</i>	171
	5. <i>Die Veranstaltung</i>	175
	6. <i>Funktion und Relation</i>	178
	7. <i>Kontrapunkt</i>	184
	8. <i>Die Zahl</i>	189
	9. <i>Das graphische Element</i>	190
	10. <i>Human</i>	194
	11. <i>Das Geistige</i>	196
	12. <i>Kontakt</i>	198
	13. <i>Wahrheit</i>	200
III.5	Ergebnisse der Textanalyse: Zusammenfassung und Ausblick	202
IV	Kontextualisierung	207
IV.1	Die Suche nach einem neuen ‚Weltbild‘	207
	Kunst und Erkenntnis: Bilder als Welt-Bilder und ‚Schule des Sehens‘	207
	‚Tabula rasa‘: Die Suche nach Orientierung und Identität	247
	Das abstrakte Bild als Raumbild und ‚Heilung‘	258
	Die Rolle von Kunst und Künstler – Zusammenfassung	285
IV.2	Die neu geordnete Welt	292
	Wissenschaft und Technik als Perspektiven der Welterfahrung	292
	‚Segmentierung‘ und ‚Atomisierung‘	326
	Die Welt als ‚Weltganzes‘	346
	Die Umsetzung in der ‚arithmetischen Bildform‘	364
	Raum und Geopolitik	380
IV.3	‚Weltsprache Kunst‘ und Kosmopolitismus	412
	‚Weltsprache Kunst‘ und ‚Abstraktion als Weltsprache‘	412
	Beteuerungen des ‚Menschlichen‘ und ‚mythische Bindung‘	445
	Der ‚neue Mensch‘ als Kosmopolit	481
	Zusammenfassung und Ausblick	499
	Literatur	511
	Abbildungsnachweis	557

Einführung, Probleme, Thesen: Ernst Wilhelm Nays *Vom Gestaltwert der Farbe* als „Quelle und Untersuchungsgegenstand“¹

Ernst Wilhelm Nays (1902–68) *Vom Gestaltwert der Farbe. Fläche, Zahl und Rhythmus*, veröffentlicht 1955 in München², legt das theoretische Konzept dar, welches den zwischen 1954 und 1962 entstandenen *Scheibenbildern*³ zugrunde liegt. Die – bis heute kaum untersuchte – Künstlerschrift ist das Ergebnis von Nays künstlerischer Entwicklung, die in den 1920er Jahren einsetzte, als er ausgehend von gegenständlichen Bildern begann, sein ‚System‘ ungegenständlicher Malerei zu entwickeln.

Geboren 1902 hat sich Nay früh autodidaktisch mit Malerei befasst⁴, bis er 1925 in die Klasse Carl Hofers an die Berliner Hochschule für Bildende Künste kam. Nach dem Abbruch des Meisterschülerstudiums 1928 versuchte er in verschiedenen Stationen – auf Reisen

- 1 ZIMMERMANN, R.: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, 2002, Bd. 1, S. 93.
- 2 Vgl. NAY, E.W.: *Vom Gestaltwert der Farbe*, 1955. Der Text ist auch abgedruckt in: CLAESGES, M.: *Lesebuch*, 2002, S. 119–129.
- 3 Dem Werkverzeichnis zufolge entstanden die *Scheibenbilder* 1954–1962, SCHEIBLER, A.: *Werkverzeichnis der Ölgemälde*, 1990, Bd. 2, S. 62–237. Die Publikation des Deutschen Kunstarchivs Nürnberg: *Bilder und Dokumente*, 1980, S. 125, datiert sie auf die Jahre 1955–63.
- 4 Der in *Bilder und Dokumente*, 1980, S. 264–266, abgedruckten Chronik zufolge entstanden um 1921 „erste Landschaften und Porträts.“ Diese Angabe findet sich auch im Kat. Ernst Wilhelm Nay. *Bilder* kommen aus *Bildern*, 1985, S. 114. Werner Haftmann nennt „Erste Malversuche“ für das Jahr 1915; HAFTMANN, W.: E.W. Nay, 1960/91, S. 299. Nay war damals 13 Jahre alt, Haftmanns Angabe muss damit auch als Stilisierung einer frühen Talententfaltung verstanden werden (vgl. Kap. II.2). Seine Angabe gibt SCHEIBLER, A.: *Werkverzeichnis der Ölgemälde*, 1990, S. 49, wieder.

nach Paris, auf die dänische Insel Bornholm, nach Rom, an die Ostsee sowie auf die norwegischen Lofoten-Inseln – seine, wie er selbst sagte, durch die akademische Ausbildung verloren gegangene künstlerische Identität wiederzufinden (*Frühe Bilder* 1922–33). Diese künstlerische Selbstfindung fällt in die Zeit des beginnenden Nationalsozialismus und setzt sich bis in den Zweiten Weltkrieg, den Nay als Soldat erlebte, fort (*Frankreich-Bilder* 1940–45). Nach 1945 gelangte Nay zu großer Anerkennung und Popularität, zuerst unmittelbar nach dem Krieg mit den *Hekate-Bildern* (1945–48), dann mit den 1954 bis 1962 entstandenen *Scheibenbildern*, die ihm internationale Bekanntheit verschafften. Umso erstaunlicher ist, dass sein Buch *Vom Gestaltwert der Farbe*, das nahezu gleichzeitig entstand und in welchem er das den *Scheibenbildern* zugrundeliegende ‚System‘ dargelegt hat, kaum Beachtung gefunden hat.

Durch seine Entstehungszeit und seinen Publikationszeitpunkt in der Mitte der 1950er Jahre ist *Vom Gestaltwert der Farbe* kunst- und kulturhistorisch in der deutschen Nachkriegszeit verortet, sie bildet den grundsätzlichen Entstehungskontext. Gleichzeitig ergibt sich die Bedeutung von Nays Text aus seiner ‚Scharnierstellung‘ zwischen der Klassischen Moderne vor dem Zweiten Weltkrieg und der Situation der Nachkriegszeit.⁵ Ziel ist es, den Text *Vom Gestaltwert der Farbe* aus diesem Entstehungskontext heraus zu erläutern.

Den Stellenwert von Nays Schriften innerhalb der Kunstliteratur und -theorie des 20. Jahrhunderts dokumentiert Peter-Klaus Schuster (1980). Dazu schildert er die Entwicklung und die künstlerischen Wandlungen Nays anhand der Werkphasen und ihren Entstehungszeiten. Darin wird eine Haltung deutlich, die anerkennt, „daß eine Kunstrichtung in hohem Maße zum geistigen Klima einer Zeit gehört“;

5 Vgl. STOCKEBRAND, M.: Das Werk von E.W. Nay aus heutiger Sicht betrachtet, 1985, S. 19, die darin ein Problem in der Einordnung sieht: Nays Werk scheinbar zeitlich gesehen „in einer Schneise zu liegen, die einfach überflogen wird, weil sie nicht mehr die unmittelbare Gegenwart ausmacht und noch nicht ganz zur Historie zu rechnen ist.“

in welchem „Ausmaß“⁶, werde besonders im schriftlichen Künstler-nachlass erkennbar. Schuster macht damit deutlich, dass die Reflexionen eines Künstlers nicht nur für die Beschreibung seiner Kunst bedeutsam sind, sondern darüber hinaus für die Einbindung in sein Umfeld. Nays schriftlicher Nachlass gelte dahingehend, „[u]nabhängig und doch nicht loszulösen von seinen Bildern [...], als ein Dokument von einzigartigem Rang für die Kontinuität und die kontinuierlichen Ansprüche der Moderne in Deutschland“, denn er habe „als Beteiligter wie aus der Distanz [...] auf die geistige Entwicklung seiner Zeit [...] reagiert.“ Deshalb sei der Nachlass „[n]icht nur als Quellschrift zur Ästhetik und Geschichte der Moderne [...] ein kostbares literarisches Dokument“, sondern gewähre auch einen Einblick in die „Hoffnung und Ansprüche [...] der] Zeit.“ Diese schlagen sich wiederum in der Kunst und ihrer theoretischen Reflexion nieder, weshalb Nays Aufzeichnungen „[ü]ber geistige Ansprüche, die an die Kunst zu stellen wären, [...] unzweideutig Auskunft“⁷ gäben. Damit bezieht Schuster in seine Würdigung der Schriften Nays ein, dass ihre Untersuchung auch Aussagen über die Zeit ermögliche, in der sie entstanden sind. Eine ähnliche Bedeutung weist Hermann Maué (1980) den Aufzeichnungen Nays zu: Sie seien von „historischem Wert“, denn „[s]ie gewähren nicht nur eine intime Einsicht in die intellektuellen Erwägungen eines abstrakten Malers, sondern spiegeln die Zeitsituation der fünfziger und sechziger Jahre.“⁸ Zugleich betont Maué die Beziehung zur künstlerisch-praktischen Arbeit, denn mit seinen Notizen habe Nay versucht, sich Rechenschaft über seine Arbeit abzulegen und zugleich ein System als geistige Grundlage seiner Kunst entwickelt.⁹

6 SCHUSTER, P.-K.: Kunst im Kontext, 1980, S. 7. – Zur Zitierweise: Zur besseren Lesbarkeit wird nicht jedes Zitat gleichen Ursprungs im selben Satz mit einer eigenen Fußnote versehen, sondern gleiche Quellen werden satz- oder abschnittsweise zusammengefasst.

7 Ebd., S. 8.

8 MAUÉ, H.: Dokumentation zu Leben und Werk, 1980, S. 50; der erste Abschnitt widmet sich dem schriftlichen Nachlass Nays. Zur Bedeutung des Nachlasses vgl. auch VEIT/SCHÖNBERGER: Vorwort, 1980, S. 5.

9 Ebd., S. 49. Vgl. entsprechend HAFTMANN, W.: E.W. Nay, 1960/1991, sowie USINGER, F.: Ernst Wilhelm Nay, 1961.

Eine diesen Einschätzungen entsprechende Beschäftigung mit *Vom Gestaltwert der Farbe* erfolgte jedoch bisher nicht und es erstaunt, dass keine umfassende Untersuchung des Buches vorliegt. Der ihm pauschal zugewiesenen Bedeutung steht damit eine weitgehende Vernachlässigung durch die Rezeption gegenüber. Sogar die nach wie vor als Standardwerk geltende erste Nay-Monografie von Werner Haftmann (1960) übergeht die Publikation weitgehend.¹⁰ Dieses ‚Ausklammern‘ der Kunsttheorie-Schreibung fällt besonders angesichts Haftmanns Ausführungen auf, die ausführlich Nays Werkentwicklung und die damit verbundenen ästhetischen Fragen beschreiben und dabei von genauer Werkkenntnis und der freundschaftlichen Beziehung zu dem Künstler zeugen.¹¹ *Vom Gestaltwert der Farbe* erwähnt Haftmann jedoch nur knapp als Erscheinen eines „kleinen aphoristischen Büchlein[s]“¹² und lässt auch die übrigen Aufzeichnungen Nays als solche außer Acht; auch in weiteren Aufsätzen konzentriert er sich auf die Entwicklung seines bildnerischen Werkes.¹³

Insgesamt reicht die Literatur zu Ernst Wilhelm Nay bis in die 1950er Jahre zurück. Sein Name fällt in zahlreichen Publikationen zur Kunst nach 1945 und sein Werk wurde in vielen Ausstellungen gezeigt und in den zugehörigen Katalogen besprochen. Es ist hier kaum möglich, auf alle Publikationen einzugehen; für eine ausführliche Besprechung der Forschungsliteratur sei auf Friedrich Weltziens Untersuchung *E. W. Nay – Figur und Körperbild* (2001/03) verwiesen.¹⁴ Insofern werde ich mich hier auf diejenigen Beiträge beschränken, die für die Beschäftigung mit Nays künstlerischer Theorie und mit seinen Publikationen relevant sind.

10 Vgl. HAFTMANN, W.: E. W. Nay, 1960; die vorliegende zweite Ausgabe von 1991 wurde um die Jahre 1960–68 erweitert und in ihrer Ausstattung verändert.

11 Vgl. HAFTMANN, W.: E. W. Nay, 1960/1991, S. 7f.

12 Ebd., S. 197.

13 Bspw. HAFTMANN, W.: E. W. Nay – Das Spätwerk, 1969, S. 7–13.

14 Vgl. WELTZIEN, F.: *Figur und Körperbild*, 2001/03, insb. die S. 21–47. Bis 1960 erschienen v. a. Zeitungsartikel, u. a. von namhaften Autoren wie Paul Westheim, Will Grohmann, Alfred Hentzen, Ludwig Grote und Albert Schulze-Vellinghausen; vgl. dazu ebd., S. 32f. und Anm. 45.

Bei der Sichtung der Literatur fällt zunächst auf, dass Nays Buch und seine theoretischen Äußerungen in Darstellungen zur Kunsttheorie im Allgemeinen und in entsprechenden Textsammlungen keine Aufnahme fanden. Eine Ausnahme stellt Jürgen Claus' Band *Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen* (1963) dar, jedoch besteht das Kapitel zu Nay im Wesentlichen aus nicht kommentierten Textauszügen aus *Vom Gestaltwert der Farbe* und Nays *Resümee 1962*. In einer kurzen Einführung hebt Claus Fläche, Gestaltfarbe und arithmetische Setzung als die gestaltenden Hauptfaktoren des Bildes heraus und geht knapp auf die Begriffe ‚Gestaltfläche‘ und ‚Gestaltfarbe‘ ein. Dies ergänzt er um einen Abschnitt über den Gebrauch der ‚Scheibe‘ bei Nay.¹⁵

Auch in Publikationen zu Nay fanden kaum eine nähere Beschäftigung mit seinem kunsttheoretischen Werk oder eine kunstliterarische Einordnung des Buches statt, sofern es überhaupt erwähnt wird. Haftmann adaptiert in seinen Schilderungen der theoretischen Grundlagen der Kunst Nays zwar dessen gedankliche Ausführungen, wie dieser sie in *Vom Gestaltwert der Farbe* darlegte, auf das Buch selbst geht er aber nicht ein.¹⁶ Ähnlich nimmt die Monografie Fritz Usingers (1961)¹⁷ zwar auf Nays theoretische Arbeit Bezug, jedoch ohne auf seine Aufzeichnungen und auf *Vom Gestaltwert der Farbe* selbst einzugehen. Indem Usinger mit einer Verteidigung kunsttheoretischer Denkweisen einleitet, bezieht er sich vielmehr auf die Theoriebildung im Allgemeinen: In großen Werken seien Kunst und Theorie unlöslich miteinander verbunden und es vollziehen sich darin Denkvorgänge, welche für die Orientierung über die geistige Situation und die damit verbundenen Gestaltungsmöglichkeiten unverzichtbar seien.¹⁸ Usinger entspricht damit Schusters Auffassung vom Zeitbezug der Kunst

15 Vgl. CLAUS, J.: *Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen*, 1963, S. 48–55. Vgl. auch NAY, E.W.: *Beitrag zum Katalog der Ausstellung ‚E.W. Nay 1945–1962‘*, Galerie Springer, Berlin, 25. Sept.–21. Okt. 1962, abgedr. in: Claesges, M.: *Lesebuch*, 2002, S. 222f.

16 Vgl. HAFTMANN, W.: *E. W. Nay, 1960/1991*.

17 Vgl. USINGER, F.: *Ernst Wilhelm Nay, 1961*.

18 Vgl. ebd., S. 9f.

und ihrer Theoriebildung. Darüber hinaus hebt Usinger Reflexion und Gestaltung gleichermaßen als Mittel der „Orientierung über die neue geistige Lage“¹⁹ hervor, wie es sich, so viel sei vorweggenommen, auch in Nays Auffassung abzeichnet. Damit greift er die Verbindung von geistiger Erlebniswelt und Gestaltung auf, die bereits Haftmann beschrieben hatte.²⁰ Er folgt diesem auch in der Beschreibung der Werkentwicklung Nays als Wechselbeziehung zwischen Malerei und theoretischem Fortschreiten. Was Haftmann als Verbindung eines ursprünglichen, schöpferischen Impulses mit Bewusstheit und Intelligenz beschrieben hatte, formuliert Usinger als allgemeingültigen Maßstab für Kunst: In einem bedeutenden Werk spiele die „unlösliche Verbindung“ von Theorie und Kunst eine große Rolle, denn seine „Größe“²¹ bestehe gerade darin, „daß es ein mächtiges Maß an Theorie aufnimmt und verarbeitet“; deshalb müsse ein „Werk, das Größe haben will, das alles umfassen will, [...] diese beiden Welthälften der Emotion und der Ratio umfassen.“²² Dies treffe besonders für die Malerei Nays zu: Betrachte man ihre „höchste und wichtigste Maxime“, „die farbige Fläche“ und ihre Behandlung, genauer, dann müsse man „das Feld der reinen Anschauung verlassen“ und „in die weniger zugänglichen Gebiete der Theorie ein[...]dringen.“²³ Dabei zeige sich, „daß hinter der anscheinenden Einfachheit der Bilder Nays eine sehr entschiedene und fast schon systematische Theorie wirksam ist“, weshalb es nicht verwunderlich sei, dass er der Theorie ein Buch gewidmet habe, „[e]s trägt den Titel ‚Vom Gestaltwert der Farbe‘.“²⁴ Usinger geht jedoch nicht näher auf das Buch als solches ein, zieht aber Nays Ausführun-

19 Ebd., S. 9.

20 Vgl. HAFTMANN, W.: E. W. Nay, 1960/1991, S. 14.

21 USINGER, F.: Ernst Wilhelm Nay, 1961, S. 9.

22 Ebd., S. 10. Zwar sei letztlich entscheidend, „was im Kunstwerk erscheint“, denn darin müssten „[a]lle Gedanken [...] münden.“ Aber „[d]eshalb war dennoch alles Gedachte notwendig“ und „[m]anches mag auch verborgen darin enthalten sein, anderes ist vielleicht überhaupt nicht darin enthalten und diene nur als Vorbereitung“ (S. 19).

23 Ebd., S. 8f.

24 Ebd., S. 9f.

gen heran, um den gedanklichen Hintergrund der Bilder zu erläutern. In ähnlicher Weise wie Haftmann und Usinger nutzen die meisten Aufsätze zu Nays Werk dessen theoretische Niederschriften zur Interpretation einzelner Perioden, Werkaspekte oder Bilder, ohne sich mit den Texten selbst zu befassen. Für die unmittelbare Beschäftigung mit dem Buch sind sie daher nur bedingt ergiebig.²⁵

Erst 2001 erschien mit der Dissertation von Magdalene Claesges eine Forschungsarbeit, die sich schwerpunktmäßig mit der kunsttheoretischen Arbeit Nays beschäftigt. Auf Grundlage des von ihr bearbeiteten *Lesebuches* (2002), das Nays Aufzeichnungen der Jahre 1931–1968 versammelt, liefert sie eine umfassende Untersuchung seiner Theoriebildung.²⁶ Dabei folgt sie seiner gedanklichen Entwicklung, um „die wesentlichen theoretischen Gedanken Nays *in der Abfolge ihrer Entwicklung* aufzuzeigen und die dafür erforderlichen Texte bzw. Textpassagen soweit als möglich *verständlich zu machen*.“²⁷ Damit verbindet sie die Beziehung der Aufzeichnungen zur Werkentwicklung und Informationen zu ihrer Entstehung. Der Besprechung von *Vom Gestaltwert der Farbe* geht die gedankliche Vorgeschichte, wie sie sich in vorangegangenen Aufzeichnungen und Notizen darstellt, voraus. An dieser Stelle gibt Claesges erste Hinweise auf intellektuelle und kunstphilosophische Bezüge. Die eigentliche Deutung des Textes stützt sich, entsprechend der Herangehensweise der Arbeit, die die gedanklich-theoretische Entwicklung Nays ins Zentrum stellt, in erster Linie auf Folgerungen aus den übrigen Aufzeichnungen. Eine Kontextualisierung und Positionierung des Buches im kunsttheoretischen und kulturgeschichtlichen Zusammenhang hätte diesen Rahmen überstiegen.²⁸

25 Vgl. bspw. FROSC, B.: Die Hekate-Bilder, 1994; USINGER, F.: Ernst Wilhelm Nay. Aquarelle, 1956; E.W. Nay. Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen. Ausst.kat. Emden, Saarbrücken, 2000.

26 Vgl. CLAESGES-BETTE, M.: Die Geburt des elementaren Bildes, 2001, sowie CLAESGES, M.: Lesebuch, 2002.

27 CLAESGES, M.: Die Geburt des elementaren Bildes, 2001, S. 11; Hervorhebungen im Original.

28 Vgl. ebd., zur Vorgeschichte vgl. S. 110–131, zur Textdeutung S. 132–162.

Für die vorliegende Untersuchung, die *Vom Gestaltwert der Farbe* aus seinem Entstehungskontext heraus verständlich machen will, wird daher ein anderes Vorgehen gewählt.²⁹ Zunächst wird das Buch als weitgehend eigenständige Publikation aufgefasst, um es innerhalb des Phänomens der Kommentarliteratur zu beschreiben. Damit werden insgesamt vielfältige Fragen aufgeworfen: seine Vorstellung als Künstlerschrift und die Analyse des Textes, seine kontextualisierende Deutung sowie deren Bedeutung für die Einordnung Nays sowie seine Beurteilung als Medium künstlerischer Selbstdarstellung.

Um diese Fragen zu erfassen, bediene ich mich einer ‚zweigliedrigen‘ Vorgehensweise. Das Nebeneinander von inhaltlicher Deutung und formaler Untersuchung lehnt sich an Reinhard Zimmermanns Auffassung von der „Künstlertheorie als Quelle und Untersuchungsgegenstand“³⁰ an: Zimmermann zufolge könne man „Künstlertheorie [...] als Quelle oder als Untersuchungsgegenstand“ betrachten, man kann sogar behaupten, sie muss unter beiden Aspekten gesehen werden: Kunsttheorien geben nicht nur als Quellen Aufschluss „über Sinn und Bedeutung“ der Kunst eines Künstlers, sie müssen auch als „Untersuchungsgegenstand [...] auf die in ihr enthaltenen Denkfiguren und deren ästhetik- und geistesgeschichtlichen Kontext hin analysiert“ werden. Diese Unterscheidung in ‚Quelle‘ und ‚Untersuchungsgegenstand‘ wird hier etwas verschoben. Das erlaubt es, den ‚Untersuchungsgegenstand‘ im Rahmen der Tradition der Künstlerschriften hinsichtlich seiner Eigenschaften als Text und Kommentar zu untersuchen und anhand entsprechender Kriterien zu beschreiben.

29 Bei der Wahl der Herangehensweise berufe ich mich auf Karsten Webers „instrumentalistische[s] Kriterium für die Güte von Erkenntnis“, wonach Wissensbestände aufgrund ihrer Anwendbarkeit bewertet und Methoden (auch anderer Disziplinen) danach beurteilt werden, ob sie für die jeweiligen Zwecke anwendbar und im Hinblick auf ein sinnvolles Ergebnis brauchbar sind; vgl. WEBER, K.: Formen der Interdisziplinarität, S. 293–295.

30 ZIMMERMANN, R.: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, 2002, Bd. 1, S. 93f. Er erklärt wiederum, seine Thesen seien „durch Felix Thürlemanns ‚Zehn Thesen zur Selbstinterpretation‘“ angeregt worden; vgl. THÜRLEMANN, F.: Kandinsky über Kandinsky, 1986, S. 28–34.

Der „geistesgeschichtliche Kontext“³¹ und die daraus gewonnenen Erkenntnisse verschieben sich in den Bereich der Auffassung einer Schrift als ‚Quelle‘, was konsequenter erscheint.

Fragt man ausgehend von dieser Zweiteilung nach der Beziehung zwischen dem Inhalt von *Vom Gestaltwert der Farbe* und seiner Beschreibung innerhalb der formalen Tradition der Künstlerpublikationen, stellt man fest, dass sich beide Bereiche kaum bedingen. Das Buch ist im Wesentlichen ‚nur‘ Träger der Künstlertheorie Nays. Auch inhaltlich stellte er es nicht ausdrücklich in die Tradition bestimmter Künstlerpublikationen, vielmehr sind die gedanklichen Hintergründe in der Kunst- und Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts und in der Kultur der Nachkriegszeit zu suchen. Aus diesem Grund wird *Vom Gestaltwert der Farbe* nicht schwerpunktmäßig im Kontext der im 20. Jahrhundert ‚inflationär‘ entstandenen Künstlerpublikationen³² untersucht und mit spezifischen Publikationen verglichen, sondern es erscheint sinnvoller, es dezidiert von seinem inhaltlichen Gehalt aus zu erschließen.

Diesem Vorgehen folgend skizziert der nachfolgende zweite Teil dieser Arbeit anhand kunst- und kulturhistorischer Sekundärliteratur sowie Quellen und Dokumenten zu Nay³³ zunächst die RAHMENBEDINGUNGEN, in denen *Vom Gestaltwert der Farbe* entstanden ist und die Nay als Künstler prägten. Sie bereiten das Verständnis der Künstlertheorie Nays innerhalb ihres zeitgeschichtlichen und gedanklichen Umfeldes vor. Dieses wird aus verschiedenen Richtungen betrachtet, wobei ich mich auf die Rolle von Kunst und Künstler in den 1940er und 1950er Jahren und die Selbstdarstellung und Einordnung Nays konzentriere.

31 Ebd., S. 93.

32 Zu wichtigen Publikationen und zur Vielfalt ihrer Formen vgl. EVERS, B.: Die Lesbarkeit der Kunst, 1999.

33 Im Wesentlichen sind dies die auf Grundlage des Nay-Nachlasses vom Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg herausgegebene Publikation Ernst Wilhelm Nay. 1902–1968. Bilder und Dokumente, 1980, der Nachlass selbst (DKA NL Nay, E.W.) sowie das von Magdalene CLAESGES bearbeitete E.W. Nay-Lesebuch, 2002, welches Schriften, Aufzeichnungen und Reden der Jahre 1931–68 wiedergibt.

Dies wirft ein weiteres Problem auf, welches in einer besonderen Konstellation besteht: Die Kunst wurde in der Nachkriegszeit als nicht-okkupierbar und der Künstler als autonom dargestellt. So verstand sich Nay als „unabhängig[er]“³⁴ Künstler. Andererseits ist bekannt, dass diese Autonomie der (vornehmlich abstrakten) Kunst der 1940er bis 1960er Jahre im Grunde keine war, da sie selbst instrumentalisiert wurde. Generell kann kein Künstler vollkommen ‚autonom‘ sein und Nay war – das wird anhand der Untersuchung seiner Schrift deutlich werden – ein ‚Kind seiner Zeit‘. Die nachfolgenden Untersuchungen geben damit nicht nur Aufschluss über die Künstlertheorie Nays, sondern auch über die historischen, kulturellen und kulturpolitischen Gegebenheiten, vor deren Hintergrund *Vom Gestaltwert der Farbe* entstanden ist.

Die diesbezügliche Literatur erscheint widersprüchlich: Einerseits wird die Selbsteinschätzung Nays als die eines Außenseiters übernommen. Weltzien fasst in seiner Besprechung der Literatur zusammen, diese betone vor allem nach Kriegsende „die Sonderrolle [...], die Nay innerhalb der neuen deutschen Kunst einnimmt“, sowie „die Einschätzung [...], mit Nays Kunst entwickle sich etwas ganz Neues.“³⁵ So erklärte Wieland Schmied (1986), Nay sei „bei aller Anerkennung und aller Ablehnung, die er erfährt, [...] in seiner Haltung der aristokratisch Einsame [geblieben], der sich von allen Gruppierungen fernhält“, und auch seine Bilder meinten „kein unreflektiertes Einverständnis mit Tendenzen der Zeit.“³⁶ Vorrangig aufgrund seiner künstlerischen Entwicklung räumte Siegfried Gohr (1986) Nay eine Sonderstellung ein: Er gehöre zu jenen Künstlern, die abseits vom sich vereinheitlichenden offiziellen Kunstgeschehen „in überraschender und konsequenter Weise an den authentischen Problemen weiter[arbeiteten]“ und sich „selbständig einen Weg zur künstlerischen Lösung eröffnet“ hätten, ohne sich in die „immer mehr erstarkenden Tendenzen“ einzupassen.

34 NAY, E. W.: Regesten zu Leben und Werk, 1958, S. 171, und ders.: Auf der Insel Kreta entstandene Niederschrift, Juni 1965, S. 260. Vgl. bspw. auch SCHEIBLER, C.: Begegnung und Freundschaft mit Nay, 1980, S. 31.

35 WELTZIEN, F.: Figur und Körperbild, 2001/2003, S. 32 f.

36 SCHMIED, W.: Ausgangspunkt und Verwandlung, 1986, S. 58.

Gohr verknüpfte dies mit einem „individuelle[n] Weg“, der diesen Künstlern „angemessener [gewesen sei] als eine Gruppenbildung und ein Programm. Die meisten von ihnen arbeiteten [...] zurückgezogen oder einsam.“³⁷ Dies bezeuge die Schwierigkeiten, denen die Kunst in der Gesellschaft der Nachkriegszeit gegenüberstand, und das „Ausgeschlossenheit dieser wichtigen Künstler.“³⁸

Gleichzeitig wurde Nay als wichtiger Vertreter der Nachkriegsabstraktion vorgestellt und in diesbezüglichen Übersichtsdarstellungen neben Willi Baumeister, Fritz Winter und Theodor Werner als ihr wichtiger Protagonist aufgeführt.³⁹ Sowohl zeitgenössisch als auch im Rückblick gilt er als „eine[r] der prominentesten Vertreter der sogenannten abstrakten Kunst in Deutschland“⁴⁰, was die Beurteilungen von Nays Beteiligung an der zweiten *documenta* 1959, auf der seine *Scheibenbilder* gezeigt wurden, bezeugen.⁴¹ Seine dort herausgehobene Stellung betont Karin Thomas (1985), die Nay ebenfalls als „Protagonisten“⁴² des ersten Nachkriegsjahrzehnts bezeichnet und auf seine Anbindung an die Kultur und Kulturpolitik der Nachkriegszeit verweist.⁴³ Vor allem in Überblickswerken zur deutschen Nachkriegszeit erscheint Nay innerhalb des kulturpolitischen Kontexts und als „Repräsentant der jungen Demokratie.“⁴⁴ Sein Name wird in diesem

37 GOHR, S.: Die Kunst der Nachkriegszeit, 1986, S. 461.

38 Ebd., S. 462, vgl. auch S. 461.

39 So etwa bei THOMAS, K.: Zweimal deutsche Kunst nach 1945, 1985, S. 13.

40 SCHUSTER, P.-K.: Rückblicke auf Nay – Vorbemerkung, 1980, S. 17.

41 Beispiele hierfür sind ein Zeitungsbeitrag Hans Theodor Flemmings, in dem es heißt: „Die Antwort auf die von Kritikern erörterte Frage, ob die deutsche Kunst analog zum wirtschaftlichen Aufstieg wieder Weltgeltung habe, heißt nun bejahend ‚Nay‘“ (FLEMMING, H. Th.: Hat deutsche Kunst wieder Weltgeltung? In: Die Welt, Hamburg 19.1.1959), sowie ein Brief Carl Georg Heises an Nay: „Es war ja ganz offensichtlich, daß Ihre Bilder auf der Documenta für Sie einen zuverlässigen internationalen Erfolg bedeutet haben. Ich war nicht überrascht davon, da ich es vorausgesehen hatte“ (HEISE, C. G.: Brief an E. W. Nay, 16.7.1959; beide zit. n. SCHUSTER, P.-K.: Kunst im Kontext, 1980, S. 13).

42 THOMAS, K.: Zweimal deutsche Kunst nach 1945, 1985, S. 14.

43 Vgl. THOMAS, K.: Kunst in Deutschland seit 1945, 2002, S. 21 und 60.

44 Ebd., S. 120.

Zusammenhang mehrfach genannt, etwa von der Kulturförderung der UNESCO/AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), mit deren Hilfe Künstler wie Baumeister, Uhlmann und Nay „auch international als herausragende Kulturträger der Nachkriegszeit etabliert wurden.“⁴⁵ In diesem Zusammenhang der Anschlussbestrebungen an die internationale Kunstwelt wurde Nay als Künstler beschrieben, der „mit seinen festlichen Bildern in Botschaften und Ausstellungen um europäische Anerkennung einer friedlichen und freiheitlichen Bundesrepublik“⁴⁶ werbe. Diese Bindung an kulturpolitische Paradigmen über den Begriff der Freiheit findet sich mehrfach, etwa bei Schuster und Damus. Derzeit betonte der Begriff die in Westdeutschland gegebene Möglichkeit, ungegenständliche Kunst zu machen und zu zeigen, bezeichnete aber zugleich die ‚Freiheit‘ der Künstler vom Tagesgeschehen im Sinne einer künstlerischen ‚Autonomie‘.⁴⁷ Daneben wurde Nay über bildnerische Aspekte an die zeitgenössische Kunst gebunden. Insbesondere die zentrale Bedeutung der Farbe tauchte „leitmotivisch in zahlreichen Künstlermanifesten und Statements der

45 LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache, 2009, S. 121. Vgl. dazu Eckhart Gillen, der sich hierbei auf Daniel-Henry Kahnweiler beruft: „Wie damals der Staat die Salonmalerei gefördert habe, so fördere er jetzt überall die Abstraktion, weil sie ja keinesfalls staatsgefährlich sei“, GILLEN, E.: Feindliche Brüder?, 2009, S. 119; vgl. den Hinweis auf ADORNO, Theodor W. u. a.: wird die moderne kunst ‚gemanagt‘? Baden-Baden, Krefeld, 1959, S. 18. Zu Nay im Kontext der zahlreichen Ausstellungen kurz nach Kriegsende vgl. GILLEN, a. a. O., DAMUS, M.: Kunst in der BRD, 1995, sowie THOMAS, K.: Kunst in Deutschland seit 1945, 2002, S. 21 und 60.

46 GILLEN, E.: Feindliche Brüder?, 2009, S. 120, vgl. auch S. 119.

47 Vgl. SCHUSTER, P.-K.: Kunst für Keinen, 1986, S. 457, der hierfür Nay anführt: „Alle sozialen Bezüge leugnend – ‚was hat‘, so Nay 1946, ‚Kunst mit Politik zu tun?‘ –, schien ihnen ihre abstrakte Kunst als autonome künstlerische Leistung ein weitaus höherwertiges [...] Geschäft zu sein. Eine Kunst, die das Tagesgeschehen anscheinend transzendierte, [...] schien [...] als die entscheidende neue Kunst geboren.“ Vgl. auch den Brief Nays an Erich Meyer, 25.2.1946, abgedr. in Bilder und Dokumente, 1980, S. 89. Martin Damus zählt Nay ebenfalls zu den Künstlern, die sich auf diese Weise abschotteten und bringt dies mit dem Freiheitsbegriff in Verbindung, DAMUS, M.: Kunst in der BRD, 1995, S. 51f.

1950er Jahre auf⁴⁸, darunter in Nays *Vom Gestaltwert der Farbe*. Auch aufgrund seiner Farbverwendung in der bildnerischen Praxis wurde Nay in die Nähe zeitgenössischer Richtungen gestellt sowie mit der amerikanischen Kunst verglichen.⁴⁹

Die Installation der *Documenta-Bilder* 1964 wurde als Höhepunkt der Wertschätzung Nays beurteilt und war gleichzeitig der Auslöser des *documenta-Streites*, was die Gebundenheit der Bewertung Nays an aktuelle Konjunkturen aufzeigt.⁵⁰ Ausgehend von der Gleichzeitigkeit der Entstehung der *Scheibenbilder* mit der „in- und ausländische[n] Anerkennung“ Nays als einem „der wichtigsten deutschen Künstler“ und angesichts dieser Meinungswende deutete Walter Grasskamp die „Polemik“ um Nays *documenta*-Beitrag als „das Ende der ersten Konsolidierungsphase westdeutscher Kunst nach dem Krieg im Zeichen der ‚Abstraktion als Weltsprache‘.“⁵¹ Eine Verbindung zu zeitgenössischen Konjunkturen wurde auch über die Mitte der 1950er Jahre umgesetzte dekorative Funktion der abstrakten Kunst hergestellt.⁵²

Neben den beschriebenen Widersprüchen in der Einordnung Nays ist es bemerkenswert, dass sich diese zugleich als Widersprüche zwischen der Literatur zu Nay und kunsthistorischen Überblicksbetrachtungen abzeichnen. Es wird auch deutlich, dass zwischen der künstlerischen Einordnung und der Beurteilung im Kontext kulturpolitischer Anliegen unterschieden werden muss. Insgesamt kann vorweggenommen werden, dass Nay nicht der Einzelgänger war, als den er sich darstellte, und nicht die absolute Sonderrolle besaß, die ihm

48 HEUSINGER VON WALDEGG, J.: *Autonome Farbe – autonomer Betrachter*, 1998, S. 173.

49 Vgl. dazu etwa ebd., S. 173f., sowie THOMAS, K.: *Zweimal deutsche Kunst nach 1945*, 1985, S. 20f.

50 Vgl. dazu THOMAS, K.: *Zweimal deutsche Kunst nach 1945*, 1985, S. 103, sowie dies.: *Kunst in Deutschland seit 1945*, 2002, S. 62. Vgl. auch SCHWARZE, D.: *Die Kunst der Inszenierung*, 2009. Zu den Dokumenten der Auseinandersetzung siehe: *Bilder und Dokumente*, 1980, S. 251–260.

51 GRASSKAMP, W.: *Künstlerbiographien*, 1986, S. 489f.

52 Vgl. dazu THOMAS, K.: *Kunst in Deutschland seit 1945*, 2002, S. 60 und 62, DAMUS, M.: *Kunst in der BRD*, 1995, S. 139–142, sowie HEUSINGER VON WALDEGG, J.: *Autonome Farbe – autonomer Betrachter*, 1998, S. 180–182.

mitunter zugeschrieben wurde. Seine Position ist in beiden Hinsichten individuell zu beschreiben. Die Kontextualisierung seiner Künstlertheorie gibt dafür Anhaltspunkte. *Vom Gestaltwert der Farbe* ist damit auch als Zeugnis künstlerischen Selbstverständnisses aufzufassen, denn Künstlerschriften und Kommentare dienten (auch) als Medium der Selbstinszenierung und Außenwirkung.

Der dritte Teil THEORIE UND PRAXIS skizziert daher zuerst die Aufgaben und Probleme solcher Kommentarliteratur, um daraufhin Nays Haltung hinsichtlich der Theoriebildung, die Bedeutung der Reflexion für sein künstlerisches Werk und den Stellenwert von *Vom Gestaltwert der Farbe* zu beschreiben (III.1 und 2). Als Quellen hierfür dienen das Buch selbst, die auf Grundlage des Nachlasses Nays vom Deutschen Kunstarchiv in Nürnberg herausgegebene Publikation *Ernst Wilhelm Nay. 1902–1968. Bilder und Dokumente* (1980), welche Texte, Briefe von ihm und seinen Zeitgenossen sowie Zeitungsbeiträge wiedergibt⁵³, der Nachlass Nays im Deutschen Kunstarchiv Nürnberg sowie das *E. W. Nay-Lesebuch* (2002)⁵⁴, das Schriften, Aufzeichnungen, Reden und Briefe der Jahre 1931–1968 versammelt. Soweit dort abgedruckt, wurden Quellen nach diesen leichter zugänglichen Publikationen zitiert. In diesen Zusammenhang gehören auch die Aufsätze zu Nay und seinem Werk von Elisabeth Nay-Scheibler.⁵⁵ Der Abschnitt schließt mit einer knappen Betrachtung der Beziehung Nays zu Werner Haftmann, dessen Argumentationen Nays Gedanken nahestanden und der eine besondere Rolle nicht nur in der Rezeption einnimmt.

53 Vgl. *Bilder und Dokumente*, 1980.

54 Vgl. CLAESGES, M.: *Lesebuch*, 2002.

55 Neben ihren Beiträgen, die das Werkverzeichnis der Ölgemälde kommentieren (SCHEIBLER, A.: *Werkverzeichnis der Ölgemälde*, 1990), sei auf die Aufsätze *Zu den Schriften von E. W. Nay* (1985) und zur *Literatur, die Nay liebte* (2004) hingewiesen; vgl. auch dies.: *E. W. Nay aus der Nähe*, 2002, sowie die *Einführung* zum *Lesebuch*, 2002, S. 6–9.

Im Anschluss daran wird *Vom Gestaltwert der Farbe* als Künstlerschrift vorgestellt und beschrieben (III.3). Ziel ist aber weder eine erschöpfende Diskussion des Problems der Gattungsbestimmung von Künstlerpublikationen noch eine definitive Einordnung von Nays Buch. Stattdessen wird es anhand der vor diesem Hintergrund herausgearbeiteten Kriterien näher beschrieben. Das Buch wird hier erstmals im Rahmen der Kunstpublizistik gesehen, lediglich der 1999 von Bernd Evers verantwortete Katalog *Die Lesbarkeit der Kunst* führt *Vom Gestaltwert der Farbe* in diesem Kontext auf, wobei sich die Ausführungen auf die Entstehung des Buches und einen kurzen inhaltlichen Abriss beschränken, ohne auf den kunstpublizistischen Kontext einzugehen.⁵⁶

Die darauf folgende inhaltliche Analyse des Textes stellt seine zentralen Themen und Motive vor (III.4 und 5). Diese eng am Text erfolgte Deutung stellt den ersten Schritt zu seinem Verständnis dar und liefert die Grundlage für die weiteren Betrachtungen. Dieses Vorgehen einer zuerst textimmanenten inhaltlichen Analyse folgt einer Forderung, die Felix Thürlemann und Reinhard Zimmermann hinsichtlich des Umgangs mit der Kunsttheorie Wassily Kandinskys formulierten: Thürlemann wendet sich gegen die „weitverbreitete Praxis, einzelne, aus dem Kontext gerissene Aussagen eines Künstlers bei der Interpretation seiner Werke zu verwenden“, denn „die Verwendung solcher Aussagen setzt [...] voraus, dass ihre Bedeutung zuvor in ihrem ursprünglichen Kontext bestimmt worden ist.“⁵⁷ Auch Zimmermann kritisiert, dass die Kunsttheorie Kandinskys zwar herangezogen werde, dabei jedoch „in den wenigsten Fällen“ als ein „eigenes Untersuchungsobjekt“ galt, sondern indem „Elemente der Theorie in den Arbeiten über seine Werke vor allem als Erläuterungen zu seiner

56 Vgl. EVERS, B.: *Die Lesbarkeit der Kunst*, 1999, darin: LANGENBERG, R.: Ernst Wilhelm Nay. *Vom Gestaltwert der Farbe*. Fläche, Zahl und Rhythmus, S. 113–115 (Kat.-Nr. 46). Der Katalog liefert technische Angaben (Publikationsjahr, Verlag, Format, Seitenanzahl, Besonderheiten der Ausstattung, Standortsignaturen) sowie Abbildungen zu zahlreichen Publikationen. Zu neueren Künstlerpublikationen, vor allem seit den 1960er und 1970er Jahren, vgl. die Publikationen des NMWB – Neues Museum Weserburg Bremen.

57 THÜRLEMANN, F.: *Kandinsky über Kandinsky*, 1986, S. 29.

Kunst“⁵⁸ erscheinen. Eine solche Benutzung wurde oben auch für Nays Schriften festgestellt. Doch, so Zimmermann, „wer eine angemessene Würdigung der Kunst Kandinskys anstrebt, muß seine Schriften aufmerksam studieren“⁵⁹, was auf die Beschäftigung mit anderen Künstlerschriften übertragbar ist. Dazu sei es selbstverständlich, die Aussagen von Künstlerschriften „auf Konsistenz, eventuelle Widersprüche, ja auch auf Glaubwürdigkeit hin“ zu prüfen, was nicht bedeute, dass sie einen „von vornherein eingeschränkten Aussagewert“⁶⁰ hätten, dieser könne nicht pauschal beurteilt werden. Erst die inhaltliche Erschließung von Künstlertheorien ermögliche schließlich die Erklärung von Kunstwerken, insbesondere moderne, vor allem abstrakte Kunstwerke seien nicht „in der Lage, sich selbst zu erklären.“⁶¹

Unabhängig von einer Beurteilung geht es also darum, die im Text enthaltenen Gedanken nachzuvollziehen und zu vermitteln. Grundsätzlich gibt es keine ‚unverständlichen‘ (Künstler-)Texte, sondern man muss sie ‚nur‘ verstehen (wollen) und verständlich machen. Das Verstehen dieser Texte ist die Voraussetzung, um die in ihnen enthaltenen Aussagen auch für das Werk eines Künstlers und im Hinblick auf seine Kontextualisierung nutzbar zu machen. Dabei ist Nicht-Verstehen allein kein Ablehnungsgrund, weshalb die pauschalisierende Rede von der ‚Unverständlichkeit‘⁶² von Künstlertexten zu disqualifizieren ist. Treffender müsste man allerdings von einer nicht bestehenden ‚Unerklärbarkeit‘ von Künstlertexten sprechen, denn selbst wenn es nicht gelingt, einen Text oder eine Theorie verständlich zu machen, so kann man doch erklären, *warum* das so ist, woran die Deutungsbemühungen gescheitert sind und worin die Ursachen dafür liegen. Folgt man Zimmermann, gehört es nämlich „gerade zur Auf-

58 ZIMMERMANN, R.: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, 2002, Bd. 1, S. 20.

59 Ebd., S. 56.

60 Ebd., S. 93. Deshalb sei „[j]ede Künstler- bzw. Kunstwerksmetaphysik, die den Quellen- bzw. Aussagewert der Künstlertheorie a priori bewerte[n]“ will, abzulehnen, denn Künstlertheorien müssen dahingehend jede für sich betrachtet werden.

61 Ebd.

62 HARRISON/WOOD: Einführung, 2003, S. 11.

gabe des Wissenschaftlers, Dinge, die nicht unmittelbar verständlich sind, dem Interessierten zugänglich zu machen.“ Dazu müssten auch eventuell widersprüchliche oder irrationale Äußerungen akzeptiert werden, denn sie vermindern nicht die grundsätzliche „Relevanz der gedanklichen Substanz“, und auch ihre teilweise „eigenwillige Form [...] darf nicht von ernsthafter Beschäftigung abhalten.“ Ebenso wie die Deutung und „geistesgeschichtliche Relevanz“ philosophischer, dichterischer oder theologischer Texte nicht von ihrer „mehr oder weniger hermetischen Verfassung“ abhängen, müsse dies auch für Texte von Künstlern gelten. Die Aufgabe bestehe darin, „herauszufinden, welche geistigen Gehalte in ihnen aktualisiert sind und was sie für ein Verständnis der Kunst ihres Verfassers beitragen können.“⁶³ Schuster konkretisiert dies, indem er die Bedeutung der Theoriebildung, neben der Beschäftigung mit dem bildnerischen Werk, gerade in ihrer Aussagekraft über das geistes- und kulturgeschichtliche Umfeld und die „Hoffnung und Ansprüche [...] der] Zeit“⁶⁴ sieht.

Umgekehrt hoben Charles Harrison und Paul Wood die Bedeutung des kunst- und kulturgeschichtlichen Kontexts für das Verständnis von Künstlerschriften hervor. Auch sie gestehen ein, dass ein Großteil der modernen Kunstliteratur „schwer verständlich“ sei, und führen dies unter anderem darauf zurück, dass die moderne Kunst „weitgehend ein Spezialistenunternehmen gewesen“ sei: Die „Erfahrung des modernen Künstlers [sei] zum großen Teil eine Erfahrung von technischen Problemen und Möglichkeiten“ gewesen, weshalb die Theorien oftmals technische Verfahren beschreiben oder die „Bedeutsamkeit bestimmter Maleffekte“ beweisen. Laien könnten diese Ausführungen oft nicht nachvollziehen. Es sei jedoch „ein Gemeinplatz, zu sagen, diese Theorie sei unverständlich.“ Um den Sinn der Texte zu erfassen, müsse man sich allerdings, erstens, „die Vorstellung einer konkreten Wirkung erarbeiten, die der Künstler-Autor einst für selbstverständlich hielt“ und sich „die entsprechende Kunst vergegenwärtigen.“⁶⁵ Die

63 ZIMMERMANN, R.: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, 2002, Bd. 1, S. 56.

64 SCHUSTER, P.-K.: Kunst im Kontext, 1980, S. 8.

65 HARRISON/WOOD: Einführung, 2003, S. 11, vgl. S. 12.

zweite Voraussetzung, um diese Texte zu verstehen, sei das Herstellen eines Kontexts. Sein Fehlen stelle eine „große Hürde beim Studium der modernen Kunst“ dar, und weit gravierender als die Loslösung der Theorie von der künstlerischen Praxis sei, dass „das Studium der modernen Kunst [...] isoliert vom Studium der Geschichte betrieben wird – auch und gerade wenn es sich der Kunsttheorie widmet.“⁶⁶ Denn gerade „das, was zunächst als Spezialistendisput über technische Fragen erscheinen mag“, sei bei genauer Betrachtung „oft nur als spezifische Form eines größeren Problems begreifbar.“⁶⁷ So erweisen sich technische Fragen und vermeintlich kunstspezifische Ideen nicht selten, aber oft erst im überschauenden Rückblick, als Ausdruck gesamtgesellschaftlicher und zeitgenössischer (kunst-)philosophischer Problemlagen. Aus diesem Grund müssen die historischen Bedingungen einbezogen werden, denn erst aus ihnen „beziehen die technischen Fragen künstlerischer Praxis ihre ansonsten oft unerklärliche Bedeutsamkeit“; umgekehrt schärfe wiederum „die kritische Erfahrung von Kunst das Verständnis geschichtlicher Prozesse.“⁶⁸ Die Anliegen der Künstlertheorien sind damit „sowohl als Beiträge zu einem sich entwickelnden Korpus von Kunstideen als auch als Auseinandersetzung mit einer ständig sich wandelnden Welt“ zu begreifen, womit die Texte wiederum „für sich verständlicher werden.“⁶⁹

66 Ebd., S. 12. Als weitere Hürden nennen HARRISON und WOOD das Problem des Zugangs (Publikation, Fremdsprachigkeit) und das Verständnis dieser Quellen; vgl. dazu ebd., S. 7, wo sie auch die Bedeutung der „Kunsliteratur“ als einer „massiven Hilfsquelle“ betonen.

67 Ebd.

68 Ebd. Dies ist keine neue Erkenntnis. Auch die hier an späterer Stelle besprochenen Texte von Hans Sedlmayr, Arnold Gehlen und Jean Gebser sahen die Kunst und ihre Erscheinungsformen als ein deutliches Zeichen für die Entwicklung und Veränderung der Welt und die „Wandlungen“ (Gebser) des Bewusstseins; vgl. SEDLMAYR, H.: Verlust der Mitte, 1948; GEBSER, J.: Ursprung und Gegenwart, Erster Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt, 1949, Zweiter Teil: Die Manifestationen der aperspektivischen Welt, 1953; GEHLEN, A.: Zeit-Bilder, 1960.

69 Ebd., S. 11.

Die KONTEXTUALISIERUNG (IV) von *Vom Gestaltwert der Farbe* in motivischen, historischen, kunsttheoretischen und philosophischen Zusammenhängen dient damit der weiteren Deutung des Textes. Sie vertieft und erweitert die Bedeutung der zentralen Motive und Anliegen und dient damit, vor dem Hintergrund der Verständnisschwierigkeiten gegenüber Künstlerschriften, seinem Verständnis. Gleichzeitig ergibt sich daraus die kunsttheoretische Einordnung sowohl des Textes als auch Nays als Künstler in seiner besonderen (kunst-)historischen Zwischenposition, die auch den Inhalt der Schrift prägt. Da eine solche Kontextualisierung ein Überdenken und Erweitern der anfänglichen Analyse notwendig macht, wird immer wieder auf den Text Nays reflektiert. Auf diese Weise verschränken sich Textdeutung und -positionierung, Theoriebildung und Zeitgenossenschaft zu einem Gesamtbild. Dass ein solches Vorhaben zu einem bisher wenig beachteten Gegenstand mitunter mehr Fragen aufwirft, als es Antworten gibt, liegt in der Natur der Sache. Es entstehen Ansätze für weitere, vertiefende und fokussiertere Untersuchungen, die im Schlussteil knapp skizziert werden (V).

Die Kontextualisierung des Textes baut auf seiner Deutung und den dort herausgearbeiteten Kernaussagen auf. Die von Nay an die Kunst herangetragenen Anliegen sind die Verbildlichung der Raumerfahrung des zeitgenössischen Menschen und die Bereitstellung von Verständigungsmitteln durch das Bild. Da der erste Anspruch die Künstlertheorie Nays bestimmt, geht deren weitere Deutung von der Frage aus, wie der Raum im Bild erfasst wird. Nay stellt seine formale bildkünstlerische Methode als dasjenige Mittel vor, um diese Raumerfahrung umzusetzen. Deshalb werden diese formalen Überlegungen in ihren zentralen Gedanken aufgenommen und im Hinblick auf diese spezifische Darstellungsaufgabe erläutert.

Die dem zugrunde liegende Erkenntnisfunktion des Bildes und Nays Konzept des Bildes als Medium der Raumgestaltung werden im ersten Kapitel des vierten Teiles mithilfe kunstphilosophischer Theorien und der zeitgeschichtlichen Rahmenbedingungen erläutert (IV.1). Ausgangspunkt ist das Motiv der Suche nach einem neuen ‚Weltbild‘ angesichts der als solche empfundenen ‚Stunde null‘ und des Orien-

tierungsverlustes des Menschen. Das zweite Teilkapitel stellt die Einflüsse vor, denen die bei Nay verarbeitete Raumerfahrung eines ‚Weltganzen‘ unterliegt (IV.2). Hierfür sind die Vorstellung eines neuen, naturwissenschaftlichen Weltbildes sowie die historisch-politische Neuordnung der Welt von zentraler Bedeutung. Insbesondere der geopolitische Aspekt spiegelt sich in der Rede von einer ‚Unteilbaren Welt‘ wider. Die Vorstellung von und die Sehnsucht nach weltumfassender Zusammengehörigkeit äußerten sich außerdem in der Etablierung der abstrakten Kunst als ‚Weltsprache‘. Unter Einbeziehung dieses Hintergrundes geht das dritte Kapitel auf das Anliegen Nays ein, mit Bildern Verständigungsmittel bereitzustellen (IV.3).

Aus der Fokussierung auf diese ‚inhaltlichen‘ Aufgaben des Bildes ergeben sich die Quellen, die zur Kontextualisierung des Textes herangezogen werden. Dabei geben weniger ästhetisch-kunsttheoretische Schriften, als vielmehr Berührungspunkte mit zeitgenössischen Debatten Aufschluss über Nays Anliegen. Herangezogen werden daher neben Sekundärquellen zur Kunst- und Kulturgeschichte der 1940er und 1950er Jahre Dokumente wie die Protokolle der *Darmstädter Gespräche*, Reden und Aufsätze von Künstlern, Kritikern und Kunsthistorikern sowie zeitgenössische und zeitgenössisch rezipierte Texte. Auf diese Weise wird das Entstehungsumfeld von *Vom Gestaltwert der Farbe* skizziert und ein motivisches und thematisches Netz gesponnen, aus dem heraus der Text verständlich wird.⁷⁰ Dabei ergibt sich aus der Biografie Nays, insbesondere seiner Prägung in der Zwischenkriegszeit, seiner ‚Belesenheit‘ und der Kenntnis anderer Schriften und nicht zuletzt aufgrund inhaltlicher Bezüge eine Erweiterung des Fokus auf

70 Die Diskussion solcher Bezüge geht von ihrem generellen Vorhandensein aus: Eine Künstlerschrift ist immer auch ein ‚Text an sich‘ und bewegt sich als solcher innerhalb eines ‚Textuniversums‘, ist mit anderen Texten verbunden, nimmt Motive auf und stellt selbst ein Angebot dar; vgl. STIERLE, K.: *Werk und Intertextualität*, 1983, S. 7–16.

die Moderne des frühen 20. Jahrhunderts und die Zwischenkriegszeit sowie bis in die 1960er Jahre hinein.⁷¹ Zu vielen Autoren und Beiträgen ließen sich Verbindungen zu Nay herstellen, auf die an gegebener Stelle hingewiesen wird. Generell sind Bezugnahmen aber inhaltlich motiviert. Dies fußt auf einem Verständnis von Intertextualität als umfassender „qualitative[r] Bezugnahme auf sämtliche Arten von bedeutungstragenden Äußerungen.“⁷² Dies scheint auf den ersten Blick Beliebigkeit zu befördern, setzt aber tatsächlich das Vorhandensein ‚qualitativer‘, also inhaltlich-motivischer Bezugnahmen voraus und ermöglicht zugleich, alle Arten von Quellen und Medien einzubeziehen. Auch wenn bei diesem Vorgehen nicht jeder inhaltlich plausible Bezug bis ins Detail als Bezugnahme Nays nachgewiesen wird, müssen inhaltliche Parallelen und Assoziationen historisch möglich und in gewisser Weise naheliegend sein.⁷³ Diese Bezüge können auch medienübergreifend stattfinden. In dieser Beziehung von Kunst und Künstlerschriften gehören letztere sowohl dem Bereich der bildenden Kunst an – als ihr Kommentar und als künstlerische Äußerung –, als auch als Text dem Bereich der Literatur. Das Problem der Künstlerpublizistik verlangt also, verschiedene Disziplinen heranzuziehen, denn ihr würde weder eine ausschließlich von der bildenden Kunst ausgehende Lesart gerecht, noch eine rein literaturwissenschaftliche

71 Nays ‚Belesenheit‘ wurde von der Rezeption verschiedentlich herausgestellt; vgl. GRÄSEL, F.: Erinnerungen an den Lehrer E.W. Nay, 1980, S. 244, 246; KLÜSER, B.: Ein Brief zu Nay und Beuys, 1980, S. 32; MÜLLER-FREIENFELS, W.: Maß für Maß in Hofheim, 1980, S. 25; SCHMIDT, D.: Gestaltwert der Farbe, 1980, S. 249; LANGENBERG, R.: Vom Gestaltwert der Farbe, 1999, S. 113; vgl. auch NAY-SCHIEBLER, E.: Literatur, die Nay liebte, 2004, sowie den Brief Nays an Der Tagesspiegel, Feuilletonredaktion, Heinz Ohff. o.O., 6.12.1962, abgedr. in: Bilder und Dokumente, 1980, S. 185f.

72 ACZEL, R.: Intertextualität und Intertextualitätstheorien, 2008, S. 330f.

73 Vgl. ebd. Was nicht bedeutet, dass dies völlig entfällt; wo sich Hinweise auf eine Lektüre bzw. Rezeption durch Nay finden, werden diese selbstverständlich angeführt und belegt.

Behandlung der Texte, welche sich eben durch ihren Kommentar-
charakter und ihren Bezug auf die bildende Kunst auszeichnen. Neben
Kunstgeschichte und -wissenschaft sind dies besonders die Literatur-
wissenschaft und die Geschichte sowie die Philosophie.⁷⁴

74 Daher ist die einschränkende Definition, die Intertextualität als „Eigenschaft von insbes. literar. Texten [bezeichnet], auf andere Texte bezogen zu sein“ (ACZEL, R.: Intertextualität und Intertextualitätstheorien, 2008, S. 330), hier nicht ausreichend. Das Nebeneinander von Text und Bild dient dem Verständnis beider. Dahingehend wies Wenzel auf die Untrennbarkeit der Kulturphänomene „als sich durchdringende sprachliche und bildliche Darstellungspraktiken“ hin; WENZEL, H.: Erzählende Bilder und bildhafte Literatur, 2006, S. 233; vgl. auch KRÄMER, S.: Sagen und Zeigen, 2003, S. 510. Zum „inter- bzw. transdisziplinäre[n] Vorgehen“, um Künstlerpublikationen, ihrer „Vielfalt der [...] Verknüpfungen von Text und Bild, der unterschiedlichen Medien und Formate [...], ihrer Zirkulationsweisen und Funktionen [...] gerecht zu werden und um sie historisch und politisch situieren zu können“, vgl. SCHADE/THURMANN-JAJES: Künstlerpublikationen, 2009, S. 11. Vgl. hierzu auch SCHLAEGER, J.: Interdisziplinarität, 2008, S. 324f., der ‚Pluridisziplinarität‘ als Vorgehen vorschlägt, um „die Erkenntnisse und Methoden anderer Disziplinen für die Forschung in der eigenen Disziplin heran[zuziehen].“ Dies entspricht der Arbeit an Künstlerpublikationen, die zumeist seitens der Kunstgeschichte angegangen werden und ‚fremde‘ Erkenntnisse und Methoden einbeziehen.



Rahmenbedingungen und die Rolle von Kunst und Künstler

II.1 ‚Autonome‘ Kunst als ‚Bezirk der Vorbildlichkeit‘

Die Gesellschaft der 1940er und 1950er Jahre wurde bestimmt vom Ende des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges und seinen politischen, materiellen und sozialpsychologischen Folgen. Diese waren mit den Nürnberger Prozessen 1945–1949, dem Beginn der Besatzungszeit, der Spaltung Deutschlands 1949, dem Beginn des ‚Kalten Krieges‘ und der Verschärfung der Widersprüche zwischen den sich gegenüberstehenden Weltbildern zwar durchaus präsent; doch gleichzeitig prägten in der Bundesrepublik die Demokratisierungsbemühungen sowie der Wiederaufbau und die als ‚Wirtschaftswunder‘ apostrophierte Modernisierung das Gesicht der Zeit. Die Mehrheit der Menschen wandte sich materiellen Lebenszielen zu, zugleich blieb die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit weitestgehend aus und es bestand nur verhaltenes politisches Interesse.⁷⁵

Von dieser zukunfts zugewandten und auf den Wiederaufbau orientierten Haltung aus sind die Erwartungen an die Kunst ableitbar: Künstler, die Nationalsozialismus und Krieg thematisierten, fanden, parallel zu einem diesbezüglichen „kollektiven Tabu“⁷⁶, kaum

75 Die Lebenskonzepte waren geprägt von einer „Ohne-mich“-Stimmung [...], der Tendenz zur Verdrängung, einer ausgeprägten Technikkritik, von Angst vor der Massengesellschaft“ sowie „Zivilisationskritik und Kulturpessimismus“; FAULSTICH, W.: „Der Teufel und der liebe Gott“, 2007, S. 25f. Vgl. dazu auch die Studie MITSCHERLICH, A./M.: Die Unfähigkeit zu trauern, München 1967. Hannah Arendt beschrieb 1949/50 die „tief verwurzelte hartnäckige und gelegentlich brutale Weigerung, sich dem tatsächlichen Geschehen zu stellen“; ARENDT, H.: Besuch in Deutschland. Berlin 1993, S. 25f. u. 28, zit. n. GILLEN, E.: Feindliche Brüder? 2009, S. 12–14.

76 BARRON, S.: Unscharfe Grenzen, 2009, S. 17.

Zuspruch. Die weit verbreitete Haltung der Nachkriegsgesellschaft, „die kein Interesse daran zeigte, ein Bewusstsein der NS-Vergangenheit in ihr zu verankern“, spiegelte sich in der sich neu konstituierenden Kunstwelt, die es vorzog, „sich mit der Gegenwart zu befassen.“⁷⁷ Zugleich war mit dem Ende der Einheitskultur des Nationalsozialismus ein ‚Wertevakuum‘⁷⁸ entstanden und ein neues Wertesystem entstand nur langsam. In den 1950er Jahren finden sich daher unterschiedliche Entwürfe, die von der „Restauration“ und der „Fortsetzung nationalsozialistischen Gedankenguts“ über eine „Rechristianisierung“ bis hin zum „Existentialismus“⁷⁹ reichen, wobei sich konservative und liberal-fortschrittliche Haltungen gegenüberstanden. Zentral für diesen Wertewandel waren die Bemühungen zur Demokratisierung der Bevölkerung. Deren schrittweise Durchsetzung ist im Zusammenhang mit der Wiederherstellung wirtschaftlichen Lebens und materieller Sicherheit zu sehen: Das „Amalgam von sozialer Marktwirtschaft, Westintegration und demokratischer Ordnung“ wurde erst allmählich und mit den wirtschaftlichen Erfolgen zu einem weitgehend anerkannten „Erfolgsmodell“⁸⁰.

In Bezug auf die Kunst erklären zwar die meisten Untersuchungen das Bild einer ‚Stunde null‘ als für ihre Beurteilung ungeeignet und weisen Äußerungen, die von einem völligen Neubeginn sprechen, zurück.⁸¹ Damals herrschte jedoch durchaus das Gefühl, völlig neu beginnen zu müssen, wie eine Schilderung Will Grohmanns von 1958 dokumentiert:

77 Ebd.

78 Vgl. etwa HAFTMANN, W.: Die Angst verlieren, 1957, S. 102, dem zufolge ein „vollständiges Vakuum“ hinterlassen worden sei, „als Krieg und Zusammenbruch kamen.“ Vgl. dazu auch SCHEFFLER, H.: Interregnum der Kunst, 1946; FRIEDLAENDER, E.: Das Vakuum, 1947; VIETTA, E.: Überwindung des Vakuums, 1947; TIINGEL, R.: Das Vakuum, 1954.

79 FAULSTICH, W.: „Der Teufel und der liebe Gott“, 2007, S. 23f., vgl. ders.: Vorwort, 2007, S. 8.

80 SCHILDT, A.: Modernisierung im Wiederaufbau, 1993, S. 17, vgl. S. 17–20, sowie GILLEN, E.: Feindliche Brüder? 2009, S. 84. Vgl. auch SYWOTTEK, A.: Wege in die 50er Jahre, 1993, S. 33–36.

81 Vgl. ECKMANN, S.: Brüche und Kontinuitäten, 2009, S. 49.

„Drittes Reich und Krieg hatten die ältere wie die jüngere Generation aus der Öffentlichkeit verdrängt, die Kunstdiktatur hatte durch Arbeits- und Ausstellungsverbote den ‚Kunsttempel‘ von allen Begabungen gereinigt und nur am Leben gelassen, was dem sogenannten gesunden Menschenverstand zugänglich war, sie hatte in den Bibliotheken und Lehranstalten die Literatur über die neuere Kunst ‚ausgemerzt‘ und alle wesentlichen Kunstwerke der Gegenwart aus den Galerien entfernt und verkauft.“⁸²

Rückblickend trägt Karin Thomas die Folgen von Nationalsozialismus und Krieg für die Kunstwelt zusammen:

„Als [...] der Zweite Weltkrieg [...] beendet war, hatten 12 Jahre nationalsozialistische Diktatur, Vernichtungskrieg und Völkermord einen radikalen Kulturkahlschlag hinterlassen. Der jungen deutschen Künstlergeneration, die nach der ‚Stunde Nichts‘, wie Heinrich Böll das Kriegsende nannte, inmitten einer Wüste von zerbombten Städten ihre Arbeit wiederaufnehmen wollte, war eine kontinuierliche Bindung an die internationale Moderne rigoros abgeschnitten worden. Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Schlemmer und Paul Klee hatten die Kriegsjahre nicht überlebt; Josef Albers, Max Ernst, Walter Gropius oder Kurt Schwitters waren zumeist schon in den frühen 30er Jahren [...] ins Ausland geflohen und blieben auch nach Kriegsende am Ort ihrer Emigration. Dasselbe galt für jene Künstlerpersönlichkeiten ausländischer Herkunft, wie Kandinsky, Feininger oder Moholy-Nagy, die einst [...] das innovative Ausbildungssystem des Dessauer Bauhauses mitgeprägt hatten. Auch sie waren [...] von der braunen Diktatur verfemt und zum Verlassen des Landes gezwungen worden. Kandinsky verstarb in seinem Exil bei Paris am 8. Dezember 1944, nur wenige Monate vor Kriegsende.“⁸³

82 GROHMANN, W.: Neue Kunst nach 1945, 1958, S. 151.

83 THOMAS, K.: Kunst in Deutschland seit 1945, 2002, S. 12.

Gleichzeitig konnten sich Denkweisen freilich nur langsam ändern.⁸⁴ Damit war weder ein ‚Weitermachen‘ und ungestörtes Anknüpfen an die Vorkriegsmoderne möglich, noch konnten Künstler und Kritiker diese im Sinne eines völligen Bruches ignorieren. Ganz im Gegenteil versuchte man, der allgemeinen Verunsicherung zu begegnen, indem man sich des eigenen Erbes versicherte.⁸⁵ Jedoch unterlag die Entwicklung der Kunst einschneidenden Veränderungen, denn mit neuen gesellschaftlichen und kulturpolitischen Ansprüchen wurden ihr auch veränderte Bedeutungen zugewiesen. Zeitgenössische Diskussionen, etwa die *Darmstädter Gespräche* ab 1950, mussten sich grundsätzlichen Fragen nach dem Wert der bildenden Kunst und ihrer Bedeutung für das neue Deutschland stellen. Dabei wurden wiederum frühere Debatten und Vokabeln aufgegriffen und entsprechend ausgedeutet, „um die Zukunft der deutschen Kunst und der neuen kulturellen, ja sogar politischen Identität des Landes zu entwerfen.“⁸⁶ Angesichts der verschiedentlichen Rückgriffe auf die Vorkriegszeit kann man folglich weder von einer ‚Stunde null‘ als absolutem Neubeginn sprechen⁸⁷, noch die künstlerische Entwicklung – das gilt für Tendenzen ebenso wie für individuelle Künstlerbiografien – betrachten, ohne das politische und gesellschaftliche Geschehen einzubeziehen. Das Gegenteil ist der Fall: Die sogenannte ‚Nachkriegskunst‘ wird erst verständlich aus dem Zusammenspiel der Auseinandersetzung mit den Leistungen der Vorkriegsmoderne und den unmittelbaren Eindrücken der zeitgenössischen Lebensrealität.

Wichtig hierfür ist das Empfinden eines Neuanfanges – nicht zuletzt, weil die Künstler beiderseits der Zonengrenze bemüht waren, sich von der Kunst des Nationalsozialismus zu distanzieren. Dabei bestand keineswegs Einigkeit darüber, wie diese Distanzierung aussehen sollte. Auch abseits der vereinfachten Zuschreibung Abstraktion

84 Vgl. SCHILDT, A.: Reise zurück aus der Zukunft, 1991, S. 25.

85 Vgl. RUHRBERG, B./RUHRBERG, K.: Im Zeichen der Abstraktion, 1996, S. 15.

86 ECKMANN, S.: Brüche und Kontinuitäten, 2009, S. 49.

87 Vgl. HERDING, K.: Humanismus und Primitivismus, 1988/89, S. 283. Vgl. auch GILLEN, E.: Feindliche Brüder?, 2009, S. 24f., zur Situation 1945.

versus Realismus ist die Verunsicherung über die angemessenen Darstellungsformen sichtbar. Die Künstler in der BRD waren, in Abgrenzung von nationalen Stilen, um eine ‚internationale‘ Formensprache bemüht, zugleich berief man sich auf die ‚deutsche‘ beziehungsweise ‚europäische‘ Moderne.⁸⁸ Deutlich grenzten sie sich allerdings von der nationalsozialistischen Kulturpolitik und von derjenigen der DDR ab.⁸⁹ Die Vereinfachung ‚Osten gleich Realismus‘ und ‚Westen gleich Abstraktion‘⁹⁰ fand demnach nicht erst in der nachträglichen Rezep-

-
- 88 BARRON, S.: Unschärfe Grenzen, 2009, S. 15. Solche Formulierungen finden sich mehrfach, etwa bei Werner Haftmann.
- 89 Das demokratische und wirtschaftliche Selbstverständnis der Bundesrepublik basierte „auf wirtschaftlicher Stabilität und der doppelten Verneinung: jener der Nazi-Vergangenheit und der kommunistischen Gegenwart jenseits der Systemgrenze“, GILLEN, E.: Feindliche Brüder? 2009, S. 84. Zur „doppelten Abgrenzung“ als Voraussetzung für die Durchsetzung der abstrakten Kunst vgl. auch DAMUS, M.: Kunst im 20. Jahrhundert, 2000, S. 234f.
- 90 Diese Zuschreibung ist natürlich eine Vereinfachung in der Beschreibung der Kunst in der Nachkriegszeit. Sie scheint um diese Kategorisierung als Verständigungsgrundlage allerdings nicht herumzukommen. Vgl. dazu ECKMANN, S.: Zur Historisierung deutscher Nachkriegskunst, 2009, S. 39, wo es heißt, „ost- und westdeutsche[r] Modernismus“ würden separat behandelt, wobei „der sozialistische Realismus in der sowjetischen Kulturpolitik verankert wird, während [...] die westdeutsche Abstraktion, als Teil der angeblich unpolitischen westeuropäischen und amerikanischen Kunstszene untersucht wird“; vgl. dies.: Brüche und Kontinuitäten, 2009, S. 49. Stephanie Barron spricht von einem „Gegensatz zwischen dem westdeutschen Vertrauen in die internationale modernistische Abstraktion und dem ostdeutschen sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung als stilistischer Vehikel politischer Ideologie.“ Sie weist aber auch darauf hin, dass es in der DDR „genügend Künstler [... gab], die abstrakt malten, sodass diese Dichotomie von Ost/West bzw. realistisch/abstrakt eine ungerechtfertigte Vereinfachung ist“; BARRON, S.: Unschärfe Grenzen, 2009, S. 16. Vgl. auch GILLEN, E.: Feindliche Brüder? 2009: Die abstrakte Kunst in Westdeutschland trete „als Signum der persönlichen Freiheit“ auf und im Osten hatte „der Sozialistische Realismus den Auftrag, die Zukunft einer kollektiven ‚sozialistischen Menschengemeinschaft‘ zu beglaubigen“ (S. 10); die Künstler hätten jedoch „eine vielschichtige und sehr eigenständige politische Ikonografie entwickelt“ (S. 8). Die nicht-konformen Tendenzen müssen allerdings auch hier außen vor bleiben, was nicht Resultat eines einseitig-stereotypen Kunstgeschichtsverständnisses, sondern dem kultur- und geistesgeschichtlichen Umfeld des Untersuchungsgegenstandes geschuldet ist.

tion statt, sondern beruht auf zeitgenössischen Zuschreibungen. Wo die ‚autonome‘ „moderne Kunst als Modell einer unpolitischen Haltung diente“, wurde der Realismus tendenziell als „die kulturelle Form eines politischen Dogmatismus“⁹¹ abgelehnt. Die demgegenüber mit Freiheit und Demokratie assoziierte ungegenständliche Kunst diente dazu, die Überwindung des Nationalsozialismus zu demonstrieren und damit letztlich der eigenen Rehabilitation. Die Kunst geriet so zugleich in die Rolle einer utopistischen Projektionsfläche, die in der Lage sei, eine neue, bessere Welt zu schaffen oder doch zumindest zu befördern, wenn sie sich nur durchsetze.⁹² Sie galt, im Zuge der Abgrenzung von nationalen Kunststilen und der allgemeinen Europäisierungs- und Internationalisierungsbemühungen, nicht nur als Garant demokratischer und freiheitlicher Ideale, sondern auch als vereinende ‚Weltsprache Abstraktion‘, die gesellschaftliche Widersprüche versöhnen könne und den Anschluss an die Kunst der westlichen Staaten gewährleiste.⁹³ In der Formulierung solcher utopischen Gehalte erscheint wiederum ein Anknüpfen an die nun als ‚klassisch‘ aufgefasste Moderne.

Auch in der Berufung auf die ‚Autonomie‘ der Kunst setzten sich frühere Entwicklungen fort, die als Emanzipierung der Kunst vom Auftraggeber und vom Naturvorbild gleichermaßen beschrieben werden können. Beide Tendenzen setzten bereits vor 1900 ein und bildeten die Grundlage für eine Kulturpolitik im modernen Sinn. Gleich-

91 HARRISON/WOOD: *Anschauungen der Postmoderne*, 2003, S. 1221. Umgekehrt galt dort, wo der „Realismus gesellschaftliche und historische Relevanz und zweckmäßige Belehrung versprach“, die abstrakte Kunst als „von bürgerlichem Idealismus und Mystifizierungen durchsetzt.“

92 Vgl. dazu ECKMANN, S.: *Zur Historisierung deutscher Nachkriegskunst*, 2009, S. 39; BARRON, S.: *Unscharfe Grenzen*, 2009, S. 16; LEEB, S.: *Abstraktion als internationale Sprache*, 2009, S. 119f., sowie HARRISON/WOOD: *Einführung*, 2003, S. 13.

93 Diese Hoffnung „wurde nach 1945 in den unterschiedlichsten Kontexten artikuliert und prägte neben kulturpolitischen Reden auch das Selbstverständnis vieler Künstler/innen“; LEEB, S.: *Abstraktion als internationale Sprache*, 2009, S. 119. Vgl. auch BARRON, S.: *Unscharfe Grenzen*, 2009, S. 15, 17, und ECKMANN, S.: *Zur Historisierung deutscher Nachkriegskunst*, 2009, S. 39.

zeitig wurde auf gesellschaftspolitischer Ebene das „Ideal als tragendes Moment“⁹⁴ von einer wirtschaftlich orientierten Realpolitik abgelöst, in deren Folge sich die Politik immer weiter differenzierte und ideologische Gegensätze ausbildete. Die Kunst verlor ihre Aufgabe, das – nun verlorene – Ideal zu demonstrieren, öffentlichen Aufträgen an anerkannte Künstler kam immer weniger Bedeutung zu und konservative Künstler sowie die hergebrachten Institutionen wurden zunehmend gering geschätzt.⁹⁵ Hinzu trat die Lösung der Kunst vom Naturvorbild, als deren Folge zudem ihre Erklärung in danebenstehenden Schriften notwendig und üblich wurde.⁹⁶ Infolge dieser Entwicklungen wurde die Person des Künstlers „vom Vertreter eines benötigten, dem System integrierten Berufsstandes zum ‚Intellektuellen‘, zum systemkritisch Handelnden“⁹⁷: Seine Unabhängigkeit wurde als ‚Autonomie‘ der Kunst gefeiert und sollte ihn befähigen, unabhängig zu urteilen. Die Kunst galt, so formulieren es Charles Harrison und Paul Wood, als „Bezirk der Vorbildlichkeit“, was hier gesehen werde, besitze „einen kritischen Bezug zu den realen Bedingungen gesellschaftlichen Lebens“ – vorausgesetzt, die Kunst bewahre „ihre moralische Unabhängigkeit gegenüber diesen Bedingungen.“⁹⁸

Diese besondere ‚Glaubwürdigkeit‘ machte die Kunst allerdings wiederum interessant für politische Anliegen. Eine derart bestimmte Unabhängigkeit wurde nach 1945 für die ungegenständliche Kunst beansprucht. Sie wurde zum autonomen Raum und zur moralischen Instanz; die Künstler selbst fanden als tendenziell systemkritische Intellektuelle Anerkennung und wurden nach ihrem Urteil befragt. Gewährleistet wurde diese „historisch-politische Plausibilität

94 ARGAN, G. C.: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1977, S. 14.

95 Vgl. ebd., S. 14–17. Vgl. auch DAMUS, M.: Kunst im 20. Jahrhundert, 2000, S. 14–18.

96 Vgl. HARRISON/WOOD: Einführung, 2003, S. 11; ARGAN, G. C.: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1977, S. 17.

97 ARGAN, G. C.: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1977, S. 17.

98 HARRISON/WOOD: Einführung, 2003, S. 8. Vgl. zur Herausbildung der Sonderstellung der Kunst, ihrer Freiheit und Vorbildfunktion auch DAMUS, M.: Kunst im 20. Jahrhundert, 2000, S. 14–18.

und institutionelle und feuilletonistische Anerkennung⁹⁹ durch die beschriebene ‚doppelte Abgrenzung‘: Als programmatischer Gegenentwurf zu vergangenen und gegenwärtigen totalitären Staaten wurde die ‚autonome‘ ungegenständliche Kunst als Garant der ‚Freiheit‘ ins Feld geführt. Diese Freiheit bezeichnete zunächst die „Autonomie des Künstlers und seiner gestalterischen Mittel“ und bedeutete für die Künstler zuallererst, sich wieder „frei von jeglicher politischer Ideologie ausdrücken zu können.“¹⁰⁰ Diese Freiheit von politischer Verpflichtung und Einmischung wurde auf den gesellschaftspolitischen Zustand übertragen. Auf diese Weise wurde abstrakte Kunst „mit Freiheit und Demokratie assoziiert, die so ihrerseits auch eine politische Position darstellte.“¹⁰¹

Erstaunlich erscheint diese Inanspruchnahme in Anbetracht der Frage, ob sich Kunst, nach ihrer offensichtlichen Vereinnahmung, überhaupt noch in gesellschaftliche und politische Bereiche einmischen dürfe.¹⁰² Die Gewissheit, der radikale und demonstrative Rückzug in einen autonomen künstlerischen Bereich könne die unglückselige Verbindung zwischen Kunst und Politik lösen, äußerte sich vor allem in betontem ‚Unpolitisch-Sein-Wollen‘ beziehungsweise ‚Sollen‘ der abstrakten Kunst¹⁰³; Kunst nach 1945 verstand sich ausdrücklich

99 LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache, 2009, S. 119.

100 WEBER-SCHÄFER, H.: Das umstrittene Menschenbild, 2006, S. 224.

101 BARRON, S.: Unschärfe Grenzen, 2009, S. 16. Vgl. dazu WEBER-SCHÄFER, H.: Das umstrittene Menschenbild, 2006, S. 224, zu den Hintergründen auch S. 210–223.

102 Das problematische Verhältnis von Gesellschaftspolitik und Kunst offenbart auch die Frage, „ob in einer Welt, die den Weg zur Selbstvernichtung gefunden hatte und vom Willen besessen schien, immer wirksamere Mittel der Zerstörung zu erfinden, [...] noch jene schöpferischen Kräfte aufkommen und sich entwickeln könnten, die ihren höchsten Ausdruck in der Kunst finden“; ARGAN, G. C.: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1977, S. 13. Vgl. zu dieser Debatte das bekannte Zitat Theodor W. Adornos in: ADORNO, Th. W.: Kulturkritik und Gesellschaft [1951], abgedr. in: Ders.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1955, S. 7–31. Vgl. dazu GILLEN, E.: Tabula rasa und Innerlichkeit, 1997, S. 52; ECKMANN, S.: Brüche und Kontinuitäten, 2009, S. 43; HUYSEN, A.: Gedächtnisfiguren im Lauf der Zeit, 2009.

103 Vgl. ECKMANN, S.: Zur Historisierung deutscher Nachkriegskunst, 2009, S. 35.

als nicht-politisch. Solche Formulierungen der Unabhängigkeit von außerkünstlerischen Gehalten finden sich auch in Nays *Vom Gestaltwert der Farbe*.¹⁰⁴

Durch ihre Verflechtung mit dem historischen Kontext und die Ambivalenz zwischen Autonomie und kulturpolitischer Inanspruchnahme wird diese Unabhängigkeit allerdings wiederum aufgehoben.¹⁰⁵ Die ungegenständliche Kunst stand, so fasst es Susanne Leeb zusammen, in einem Zusammenhang, in dem sie „trotz des Anspruchs auf eine ideologisch unverdächtige idealistische Idee von Versöhnung und Freiheit qua Autonomie des Künstlerischen[,] ganz spezifische Künstlerbilder und Kunstbegriffe hervorbrachte und gesellschaftliche Funktionen erfüllte.“¹⁰⁶ Ihr freiheitliches (Selbst-)Verständnis wurde für die Demonstration eines Wertewandels und eines neuen nationalen Selbstverständnisses als „Bekenntnis zur Freiheit“¹⁰⁷ in Anspruch genommen. Dies geschah umfassend, denn neben der bildenden Kunst hatten an diesem ‚Wertewandel‘ auch Design und Architektur Anteil. Die moderne Kunst stand nun für „Versöhnung und [...] moralische Überwindung jeglicher Totalitarismen“ und galt als „Ausweis des neuen Lebensgefühls von Fortschrittlichkeit und Modernität.“¹⁰⁸

104 Vgl. NAY, E. W.: *Vom Gestaltwert der Farbe*, 1955, S. 7–9, 11, 15, auch 25.

105 Vgl. dazu auch DAMUS, M.: *Kunst im 20. Jahrhundert*, 2000, S. 237 f.

106 LEEB, S.: *Abstraktion als internationale Sprache*, 2009, S. 119. Vgl. zur Inanspruchnahme der modernen Kunst als Folge ihres scheinbar „immanente[n] politische[n] Charakter[s]“, ARGAN, G. C.: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1977, S. 28. Auch Walter Grasskamp sprach der modernen Kunst „eine eminent politische Bedeutung“ zu; GRASSKAMP, W.: *‚Entartete Kunst‘ und dokumenta I*, 1996, S. 230 f.

107 PAPENBROCK, M.: *‚Entartete Kunst‘*, 1996, S. 14, vgl. S. 28. Vgl. auch Leeb, S.: *Abstraktion als internationale Sprache*, 2009, S. 120. Zur ideologischen Auseinandersetzung mithilfe der Kunst vgl. DAMUS, M.: *Kunst im 20. Jahrhundert*, 2000, S. 229–233.

108 Ebd.

II.2 Die Rolle von Kunst und Künstler

Die Rolle der Kunst und der Künstler in der Nachkriegszeit war ambivalent. Während sich die zeitgenössische Kunstkritik und teils die Künstler selbst auf ihre Unabhängigkeit beriefen, verweist die Rezeption regelmäßig auf die Funktionalisierung der Kunst im Sinne einer Kulturpolitik, die sie als Aushängeschild für Demokratie und Freiheit in Anspruch nahm.¹⁰⁹ Welche Bedeutung der Kunst für den kulturellen und gesellschaftlichen Wiederaufbau beigemessen wurde, wird in den ‚Reeducation‘-Programmen der Westalliierten deutlich, die sich ihr als Ausdruck einer neuen, besseren Kultur bedienten. Hierzu nutzten sie neben Ausstellungen moderner Kunst aus Frankreich, Großbritannien, den USA und Deutschland auch Zeitungen und Literatur, Radiosendungen, Film- und Theatervorführungen, Vorträge und Konzerte.¹¹⁰ Während die französischen Besatzungsbehörden die Rehabilitation der Moderne und die Durchsetzung der Abstraktion durch entsprechende Wanderausstellungen förderten¹¹¹, wollten die USA durch ein umfassendes Kulturprogramm „der intellektuellen, moralischen, seelischen und kulturellen Neuorientierung eines besiegten, eroberten und besetzten Deutschland auf den Weg [...] helfen“¹¹², wie eine Ansprache an die Mitarbeiter der Amerika-Häuser dokumentiert. Verstärkt durch die politischen Ereignisse – die sowjetische Berlin-Blockade, den Ausbruch des Korea-Krieges und die offensive Befreiungspolitik des amerikanischen Außenministers John Foster Dulles, welcher Adenauer folgte – bemühte man sich ab circa 1950 verstärkt um die Zustimmung

109 So etwa GILLEN, E.: Feindliche Brüder? 2009, S. 82–107, 119–128, DAMUS, M.: Kunst im 20. Jahrhundert, 2000, S. 233–238, sowie LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache, 2009, S. 121.

110 Vgl. BARRON, S.: Unschärfe Grenzen, 2009, S. 16, sowie GILLEN, E.: Feindliche Brüder? 2009, S. 16, vgl. S. 17–19.

111 Vgl. GILLEN, E.: Feindliche Brüder? 2009, S. 18, Anm. 23.

112 GRACE, Alonzo (Director, Education & Cultural Relations Division): Out of the Rubble: An Address on the Reorientation of the German People, Berchtesgaden, o.D. (OMGUS/RG260/NARA), zit. n. GILLEN, E.: Feindliche Brüder?, 2009, S. 16f.

und Unterstützung durch Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle.¹¹³ So wurde etwa die Münchner Künstlergruppe ZEN 49, die sich als „Interessengruppe zur Verbreitung der Abstraktion“¹¹⁴ verstand, durch den Kunstkritiker und Diplomaten Anthony Thwaites unterstützt.¹¹⁵ Dass solche Maßnahmen der Kulturförderung für die Durchsetzung der ungegenständlichen Kunst durchaus wirksam waren, legt Susanne Leeb nahe: Demnach forderte die UNESCO

„die deutsche Sektion der Association Internationale des Critiques d’Art (AICA) [auf], eine Liste von zu fördernden Künstlern zu erstellen. Die 1955 amtierende Kommission empfahl Willi Baumeister, Theodor Werner, Wilhelm Nay, Fritz Winter, Hans Hartung und Hans Uhlmann, womit diese Künstler auch international als herausragende Kulturträger der Nachkriegszeit etabliert wurden.“¹¹⁶

Auch zahlreiche deutsche, zum Teil staatliche Institutionen und Organisationen, Kunsthistoriker und -kritiker, Sammler, Mäzene, Künstler und Künstlergruppen bemühten sich um den kulturellen Wiederaufbau.¹¹⁷ Nennenswert ist in diesem Zusammenhang die Vergabe von

113 Vgl. GILLEN, E.: Feindliche Brüder?, 2009, S. 84. Wie hart dieser ‚Kulturkampf‘ geführt wurde, schildert ausführlich GILLEN, a. a. O., S. 86, 90–93. Vgl. auch SCHILDT, A.: Reise zurück aus der Zukunft, 1991.

114 Ebd., S. 72; GILLEN beruft sich auf die *Vorschläge zu einer Interessenvereinigung* (Nach 19.7.1949, Fragment, Archiv Rupprecht Geiger, abgedr. in: Poetter, Jochen (Hrsg.): ZEN 49. Die ersten zehn Jahre – Orientierungen. Ausst.kat. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1987, S. 343). Zur Gründung der Gruppe und zu ihren Zielsetzungen vgl. auch DAMUS, M.: Kunst in der BRD 1945–1990, 1995, S. 81–86.

115 LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache, 2009, S. 121 f. Ihr gehörten Rolf Cavael, Josef Fassbender, Gerhard Fietz, Rupprecht Geiger, Karl Hartung, Georg Meistermann, Hann Trier, Theodor Werner und Hans Uhlmann an, weiter schlossen sich Fritz Winter und Willi Baumeister an; vgl. ebd. Vgl. auch DAMUS, M.: Kunst in der BRD 1945–1990, 1995, S. 82, der Baumeister als Gründungsmitglied der Gruppe nennt.

116 Ebd., S. 121.

117 Als Künstlergruppen sind neben ZEN 49 v. a. QUADRIGA und ZERO zu nennen. Hinzuweisen ist weiter auf den ‚Kulturkreis des Bundes Deutscher In-

Ehrungen, etwa des Bundesverdienstkreuzes als „höchste[m] staatlichen Orden für Verdienste um das Gemeinwohl –, und zwar für die Fortentwicklung abstrakter Malerei“¹¹⁸ an den Maler Otto Ritschel 1960. Übrigens erhielt Nay die gleiche Auszeichnung 1967.¹¹⁹

Wie sehr Künstler und Intellektuelle in die Formulierung des kulturellen Selbstverständnisses eingebunden waren, zeigen Veranstaltungen wie die *Darmstädter Gespräche*, auf deren Sprecherlisten sich neben Alexander Mitscherlich, Wilhelm Hausenstein und Theodor W. Adorno auch Namen wie Hans Sedlmayr, Johannes Itten und Willi Baumeister finden.¹²⁰ Der Sinn des ersten *Darmstädter Gespräches* 1950 und der dazugehörigen Ausstellung figurativer und abstrahierender Kunst habe, so Martin Papenbrock, darin bestanden, eine „Versöhnung der modernen Kunst mit der Gesellschaft herbeizuführen“ und ihre „produktive, gesellschaftsstrukturierende Qualität“¹²¹ hervorzuheben. Der Titel des Gespräches – *Das Menschenbild in unserer Zeit* – verdeutlicht, dass es hier um grundlegende kulturelle Fragestellungen ging.¹²² Dies bestätigen die „Grundsätze der Darmstädter Gespräche“, die die Publikation zum zweiten *Darmstädter Gespräch: Mensch und Raum* 1951 einleiten und als ihre Aufgabe an erster Stelle die „öffent-

dustrie‘ und die Gewerkschaften, aber auch auf die Beteiligung der katholischen Kirche zu Anfang der 1950er Jahre; vgl. dazu LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache, 2009, S. 122, sowie PAPANBROCK, M.: „Entartete Kunst“, 1996, S. 24.

118 LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache, 2009, S. 122.

119 Vgl. die Chronik in: Bilder und Dokumente, 1980, S. 266, sowie DKA NL Nay, E. W., I, B-23, a+b.

120 Vgl. LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache, 2009, S. 121, sowie die Protokolle der *Darmstädter Gespräche*, siehe das Literaturverzeichnis.

121 PAPANBROCK, M.: „Entartete Kunst“, 1996, S. 23. Ausgestellt wurden u. a. Werke von Friedrich Ahlers-Hestermann, Alfred Arndt, Willi Baumeister, Max Beckmann, Werner Gilles, H. A. P. Grieshaber, Karl Hartung, Erich Heckel, Bernhard Heiliger, Carl Hofer, Johannes Itten, Gerhard Marcks, Georg Meistermann, Georg Muche, Otto Ritschl, Bernhard Schultze, Conrad Westphal; vgl. PAPANBROCK, a. a. O., S. 23, 160f.

122 Vgl. dazu auch BREUER, G.: Vorwort, 1997, S. 8f., sowie BELTING, H.: Kongresse als Forum für die Positionsbestimmungen der Kunstgeschichte, 1996.

liche Debatte europäischer Lebensfragen¹²³ nennen. Solche ‚Lebensfragen‘ wurden in den 1950er Jahren zu einem nicht unerheblichen Teil im Rahmen der Beurteilung der Kunst diskutiert. Gerda Breuer spricht deshalb von einer „Zeit des ästhetischen Disputes“, in welcher ausgehend von zeitgenössischen Selbstbeschreibungen „das Streitgespräch über moderne Kunst diese Dekade zu charakterisieren“¹²⁴ scheine. Dennoch plädierte Gustav Feick, einer der Initiatoren des zweiten *Darmstädter Gespräches*, für die Freiheit von äußeren, speziell kulturpolitischen Vereinnahmungen:

„Wir glauben, unsere Funktion in dieser Auseinandersetzung sehr nüchtern zu sehen. Wir, d. h. von einer Verwaltung aus, können und dürfen [...] kaum mehr tun, als Hilfestellung zu leisten, als zu helfen, daß die Weichen richtig gestellt werden. Unsere Funktion auf diesem Gebiet kann nur sehr bescheiden sein. Die eigentliche Aufgabe liegt bei denen, die die ‚Kommandohöhen des Geistes‘ besetzt halten.“

Zugleich sei es

„eine entscheidende politische Aufgabe [...], klarzumachen, daß, wenn wir nicht dem Geistigen in seiner ganzen Breite Entfaltungsmöglichkeiten und Pflegestätten bereiten, die Menschheit in die Barbarei zurückfallen wird, von der sie wahrlich heute nicht mehr weit entfernt ist.“¹²⁵

123 CONRADS/NEITZKE: Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951/1991, S. 5.

124 BREUER, G.: Vorwort, 1997, S. 8, vgl. S. 9. Als Beispiel führt sie Franz Roh an, der „seinem Rückblick am Ende der Debatte (1962) den Titel *Streit um die moderne Kunst* [...] *Ein Hauptthema unserer gegenwärtigen Kulturgeschichte* gegeben [hat] und die Reihe der Kontrahenten behandelt: von Hans Sedlmayr zu Wilhelm Hausenstein, von Max Picard zu Karl Scheffler, Julius Meier-Graefe und den Künstlern selbst.“

125 FEICK, G.: Begrüßungsansprache zum 2. Darmstädter Gespräch, 1951/1991, S. 17. Die Konzentration auf Kultur und Kunst als dem ‚Geistigen‘ in Abgrenzung zu den ‚barbarischen‘ Jahren des überwundenen Nationalsozialismus

Insgesamt erscheinen diese Debatten jedoch als „Weltflucht“¹²⁶ und ‚Gegensphäre‘ gegenüber der gesellschaftlichen Realität, in der abseits realpolitischer Auseinandersetzungen ein gemeinsames Selbstverständnis verhandelt werden konnte. Die Auseinandersetzung um die Nachkriegsabstraktion erweist sich als „Flucht aus der Gegenwart“, denn sie war zwar noch progressiv genug, um von konservativer Seite als ‚Störung‘ empfunden zu werden, tatsächlich enthielt sie sich jedoch jeder realpolitischen Debatte.¹²⁷ Begreift man die Kunstszene damit als der politischen Wirklichkeit enthobenen Schutzraum, kann man die darin formulierten Ansprüche, Hoffnungen und Ziele nicht ohne Weiteres als politisch bezeichnen. Zudem handelte es sich „weniger oder nicht um eine Ideologie der Nachkriegszeit [...], sondern eher um Selbstverständnisse, denen eine historische Situation besondere Evidenz verschafft“, denn gemessen an den Ansprüchen einer tatsächlich politischen Haltung, die das gesellschaftskritische Potenzial der Kunst in den Mittelpunkt stellt, ist die „Rede von Versöhnung, Identität und Integration [...] fragwürdig.“¹²⁸ Die Kunst wird damit weniger zum Träger politischer Ideale als vielmehr zu einem Verhandlungsraum kulturellen Selbstverständnisses. Dennoch wirkten sich die Debatten auf die Ansprüche der Künstler aus. Die Funktion der Kunst als ‚Verständigungsmittel‘ wurde auch von Nay als eine der Aufgaben der Kunst formuliert – ohne dass man hier von einem politischen Text sprechen kann.

Diese Vereinnahmung ist dennoch nicht unproblematisch. Neben der Demonstration der Freiheit war die internationale Anknüpfung der deutschen Kunst Gegenstand der Bemühungen. Die Abstraktion sollte in Abgrenzung von der „Ästhetisierung des Nationalismus“ und den „Mittel[n] ihrer Verbildlichung“ als „neue deutsche

ist ein weiteres Motiv der Kultur der Nachkriegszeit, das Feick als „Kampf um die geistige Substanz“ bezeichnete (S. 18.).

126 SCHUSTER, P.-K.: Kunst für Keinen, 1986, S. 457, vgl. S. 455–457.

127 BREUER, G.: Vorwort, 1997, S. 13–15, Zitat S. 15. Vgl. auch LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache, 2009, S. 121.

128 LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache, 2009, S. 121. Sie bezieht sich auf BÜRGER, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.

Kunst [...] internationale Züge repräsentieren.“¹²⁹ Damit fand jedoch, wenn auch in ‚internationalistischem‘ Gewand, wiederum eine ‚Ästhetisierung des Nationalen‘ statt, womit sich eine besondere Brisanz eröffnet. Es ist bezeichnend, dass, obwohl die Städte zerstört waren und man auf elementares Überleben konzentriert war, schnell ein gesellschaftliches und kulturelles Leben eingerichtet wurde.¹³⁰ Dieses und die rasch einsetzende Ausstellungskultur¹³¹ verdeutlichen die der Kunst zugesprochene Bedeutung für die Schaffung einer neuen Kultur und einer nationalen Identität. Dies wurde auch als Fortsetzung der Rolle der Künste im Nationalsozialismus gelesen. Tatsächlich machten die Besatzungsmächte sich die bisherige Kulturpolitik zunutze: Indem öffentlich die „Bedeutung einer neuen modernen deutschen Kunst und deren Relevanz für politische Konzepte nationaler deutscher Identität“¹³² diskutiert wurden und Intellektuelle „um das Vertrauen des Volkes kämpfen“ sollten, um diesem eine „geistige Führung wiederzugeben“¹³³, sprach man, so urteilt Sabine Eckmann, „der Kunst [...] die Fähigkeit zu [...], der deutschen Nation neue Gestalt zu verleihen“, und zwar „in Fortsetzung der Politik der NS-Diktatur.“¹³⁴

129 ECKMANN, S.: Brüche und Kontinuitäten, 2009, S. 51, vgl. S. 50.

130 Es wurden „Parteien und Organisationen [...] gegründet, Museen zeigen von den Nationalsozialisten als ‚entartet‘ verbotene Kunst, Zeitungen erscheinen wieder und der Rundfunk wird neu organisiert.“ BÖTTCHER/BRÄUNERT/CODY: Eine Chronologie, 2009, S. 384.

131 „Allein Berlin soll in der zweiten Hälfte des Jahres 1945 etwa 17 öffentliche und sechs private und 1946 rund 28 öffentliche und 33 private Ausstellungen erlebt haben“, ECKMANN, S.: Brüche und Kontinuitäten, 2009, S. 50. Vgl. PAPENBROCK, M.: „Entartete Kunst“, 1996, insb. S. 8, 12. Der mit Nay befreundete Hans Uhlmann, damals Leiter des Volksbildungs- und Kulturamtes Berlin-Steglitz, organisierte 1945 eine der ersten Kunstausstellungen: *Nach 12 Jahren – Antifaschistische Maler und Bildhauer stellen aus*; GILLEN, E.: Feindliche Brüder? 2009, S. 21.

132 ECKMANN, S.: Brüche und Kontinuitäten, 2009, S. 50. Vgl. DAMUS, M.: Kunst im 20. Jahrhundert, 2000, S. 209f.

133 FEICK, G.: Begrüßungsansprache zum 2. Darmstädter Gespräch, 1951/1991, S. 17.

134 ECKMANN, S.: Brüche und Kontinuitäten, 2009, S. 50, vgl. S. 49; sie bezieht sich auf LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc: The Nazi Myth. In: *Critical Inquiry*, Winter 1990, S. 291–312.

Weniger verhänglich erscheint die Vereinnahmung der modernen Kunst für die Industrie und die Alltagskultur. Sie schloss an eine Vorstellung aus der ersten Jahrhunderthälfte an, wonach Kunst und Leben sich einander annähern und der Künstler zum Gestalter einer neuen, modernen und besseren Welt werden sollte, in der sich ein ‚neuer Mensch‘ herausbilde. Diese Idee wurde in den 1950er Jahren in der gestalterischen Arbeit von Künstlern wie Willi Baumeister, Arnold Bode und Fritz Winter und im Design aktualisiert.¹³⁵ Die Abstraktion lieferte damit die Leitbilder für die Gestaltung der neuen Alltagskultur, sodass ihre Sprache „in den bundesrepublikanischen Alltag als Inbegriff der Modernität“ einging und „ihre Formen zum Lifestyle avancieren“¹³⁶ konnten. Während Arnold Gehlen diese Dekorationsfunktion lobte und in diesem Zusammenhang auf Nay hinwies, ist die Kunst dafür auch kritisiert worden.¹³⁷ Der ehemals an sie geknüpfte Anspruch, sie wirke als ‚Avantgarde‘ „in vorderster Linie am Fortschritt der Gesellschaft mit[...]“ und behandle „die drängendsten Probleme der Gegenwart vorbildlich“¹³⁸, eröffnete nach 1945 das Paradox, dass die Kunst diesen Status einer innerhalb der Gesellschaft wirkenden und diese führenden Avantgarde zwar wieder annehmen sollte, jedoch ohne auf ihre Unabhängigkeit zu verzichten. So bedienten sich Alltag, Werbung und visuelle Kultur ihrer Ästhetik, die ehemals daran geknüpften sozialutopischen Zielsetzungen blieben jedoch weitestgehend außen vor.¹³⁹

135 Vgl. dazu LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache, 2009, S. 122, 132f.; sie nennt die „organischen Möbelentwürfe von Arnold Bode [...], Fritz Winters Tischdecke ‚Solar‘ aus Weich-PVC“ und „Baumeisters Stoffentwürfe für die Pausa-AG (1955).“ Vgl. auch Damus, M.: Kunst im 20. Jahrhundert, 2000, S. 239–242.

136 Ebd., S. 122.

137 Vgl. GEHLEN, A.: Zeit-Bilder, 1965, S. 98, und SCHUSTER, P.-K.: E. W. Nays ständige Wandlung, 1980, S. 11.

138 Vgl. HERDING, K.: Die Moderne: Begriff und Problem, 1997, S. 178.

139 Vgl. ECKMANN, S.: Zur Historisierung deutscher Nachkriegskunst, 2009, S. 39, sowie LEEB, S.: Abstraktion als internationale Sprache, 2009, S. 133.

Offenbar kann die Rolle der Kunst und des Künstlers in der Nachkriegszeit nicht widerspruchsfrei beschrieben werden. Die Ambivalenz zwischen einem tiefen Misstrauen gegenüber ihrer Beziehung zur Politik auf der einen, ihrer Inanspruchnahme als identifikationsstiftendem Medium auf der anderen Seite¹⁴⁰ lässt sich aus der Kunstgeschichte herleiten: Hier spiegelt sich eine Diskussion wider, in welcher der Vorstellung von der Autonomie und moralischen Unabhängigkeit der Kunst das Ideal einer aktiven künstlerischen Praxis als Teilhabe an oder Intervention in gesellschaftliche Prozesse gegenübersteht. Diese (Selbst-)Verpflichtungen standen in einem ständigen Spannungsverhältnis: Der aktuelle Zeitbezug und die gesellschaftlich-politische Relevanz von Kunst manifestierten sich etwa als „Interesse und aktive Teilnahme am politischen Geschehen“, beispielsweise bei Jacques-Louis David und Francisco de Goya, und Mitte des 19. Jahrhunderts nutzte Honoré Daumier Bilder als „Instrument des politischen Kampfes.“ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts zeichneten sich zwei Tendenzen ab: Erstere war „progressiv und engagiert“ und begriff Kunst als „Form der Erkenntnis oder des Sich-Bewußtwerdens der äußeren natürlichen oder sozialen Realität“; sie entwickelte „politisch progressive, radikale oder sozialistische Züge.“ Die zweite Richtung schloss „jede Beziehung zwischen Kunst und sozialpolitischem Leben aus[...]“ und betonte stattdessen „den aristokratischen Charakter, die reine Spiritualität, das Poetische der Kunst.“ Diese passive Haltung vertraten vor allem symbolistische Strömungen. Indem sich in den 1880er Jahren beide Tendenzen einander annäherten, entstand die paradoxe Situation, dass die Strömungen der Avantgarde zwar selten eine spezifische politische Orientierung zeigten, sich aber ausdrücklich auf den „Gedanken, Kunst sei absolute Freiheit, Überwindung aller Vorurteile und Konventionen, in erster Linie des Moralismus [... und] des Nationalismus“, beriefen.¹⁴¹ Diese Gleichzeitigkeit der verschiedenen

140 Vgl. ECKMANN, S.: Brüche und Kontinuitäten, 2009, S. 52.

141 ARGAN, G. C. Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1977, S. 25f. Andeutungen fanden sich bei Paul Gauguin und Vincent van Gogh, dann deutlicher bei Edvard Munch, James Ensor und zum Teil in den expressionistischen Strömungen, deren Werke soziales Interesse bezeugen.

Ansprüche spitzte sich nach 1945 zur Spannung zwischen einer apolitischen Grundhaltung einerseits und der Übereinstimmung mit zeitgenössischen Geisteshaltungen andererseits zu. Ein solches Beteiligtsein lässt sich am besten mit einer dritten Auffassung greifen, die das Kunstwerk als Zeitzeugnis und Form der Repräsentation einer Epoche versteht.¹⁴² Die Kunst gilt hier als das Resultat der sie hervorbringenden Gegebenheiten und muss folglich innerhalb dieser kulturellen Umgebung betrachtet werden.¹⁴³ Als besonders geeignet, eine solche „künstlerische Entsprechung zur historischen Situation“ zu schaffen, erachtet Klaus Herding die Abstraktion, denn sie sei unabhängig von institutionellen und Auftraggeberbindungen, Wertmaßstäben und der Gegenstandswelt und gewinne damit „an freieren Ausdrucksformen, an Phantasie und Erfindungskraft, an persönlicher und wissenschaftlicher Erfahrung.“¹⁴⁴ Damit bedeute die Autonomie der Kunst keine Abkehr von der Zeitgeschichte, sondern ermögliche ihr erst, bildnerische Entsprechungen zur Gegenwart zu schaffen.¹⁴⁵

Bei alledem verhielten sich die an die Kunst herangetragenen Ansprüche, das Selbstverständnis der Künstler und die Kunstpraxis keineswegs immer deckungsgleich.¹⁴⁶ Zudem sind Selbstzuschreibungen von Künstlern nicht immer eindeutig zu bestimmen – beispielsweise, wenn Nay sich als unpolitischen Künstler beschreibt und gleichzeitig mit Schlagworten wie ‚Freiheit‘ und ‚Verständigung‘ in die Nähe der damaligen kulturpolitischen Sprache rückt. Es ist also notwendig, zwischen den Ansprüchen, die an die Kunst herangetragen wurden, den Reaktionen der Künstler auf und ihrem Umgang mit diesen Forderungen sowie der tatsächlichen, nicht notwendigerweise ‚folgsamen‘ künstlerischen Produktion zu unterscheiden.¹⁴⁷

142 Vgl. ebd., S. 25f. Schon in den Bildern der expressionistischen Künstler sei so die Wirkung der Erfahrung der Wirklichkeit und ihrer Erschütterungen offensichtlich geworden.

143 Vgl. HARRISON/WOOD: Einführung, 2003, S. 8.

144 HERDING, K.: Die Moderne: Begriff und Problem, 1997, S. 192.

145 Vgl. ebd.

146 Vgl. dazu HARRISON/WOOD: Einführung, 2003, Bd.1, S. 8.

147 Vgl. dazu auch die Überlegungen zur Beziehung von politischer Ideologisierung und künstlerischer Theoriebildung in HARRISON/WOOD: Anschauungen

II.3 E. W. Nay im kunsthistorischen Umfeld – Zeitbezug, Selbstdarstellung und Fremdurteil

Die umfangreichen Bemühungen, moderne ungegenständliche Kunst zu etablieren, standen einem großteils reservierten bis ablehnenden Publikum gegenüber. Einerseits wurde die Moderne in Museen und durch Veröffentlichungen publik gemacht, fand Unterstützung und die abstrahierende Formensprache ging in die Gestaltung der Alltagskultur ein.¹⁴⁸ Nay sollte das Kasseler Staatstheater von Hans Scharoun ausgestalten, umgesetzt wurden später das Wandbild für das Chemische Institut der Universität Freiburg, das sogenannte *Freiburger Bild* (1956), sowie das Keramische Wandbild für das Kernforschungszentrum Karlsruhe (1968/69).¹⁴⁹ Andererseits provozierte die moderne ungegenständliche Kunst Widerspruch.¹⁵⁰ Bezeichnend hierfür war die Fragebogenaktion bei der *Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* 1946 in Dresden, der zufolge „67 Prozent die expressionistischen und abstrakten Werke der Ausstellung ab[lehnten].“¹⁵¹ Hier wirkte das Kunstideal der Nationalsozialisten nach. Vor allem die jüngere Bevölkerung, die moderner Kunst nie offiziell begegnet war, fand nur schwer Zugang zu ihr.¹⁵² Nays „oft verbitterte Äußerungen über das deutsche

der Postmoderne, 2003, Bd. 2, S. 1221–1226.

148 Vgl. BÖTTCHER/BRÄUNERT/CODY: Eine Chronologie, 2009, S. 386.

149 Zur geplanten, aber nicht zustande gekommenen Zusammenarbeit mit Scharoun vgl. die Chronik. In: Bilder und Dokumente, 1980, S. 265; MAUÉ, H.: Dokumentation zu Leben und Werk, 1980, S. 122, und die dazu abgedr. Briefe, S. 122f., sowie Heinrich LAUTERBACH in: ‚Hans Scharoun‘, Berlin 1967, abgedr. ebd. Zum *Freiburger Bild* vgl. GROSSMANN, Otto: Begegnung mit E. W. Nay und das *Freiburger Bild*, 1980. Zum Wandbild in Karlsruhe vgl. die Schrift: Das Wandbild von Ernst Wilhelm Nay im Kasino des Kernforschungszentrums Karlsruhe. Gesellschaft für Kernforschung mbH Karlsruhe, o. J. [1969].

150 Vgl. BARRON, S.: Unscharfe Grenzen, 2009, S. 17.

151 GILLEN, E.: Feindliche Brüder? Bonn 2009, S. 20.

152 Vgl. ebd., S. 20–23, der weitere Berichte zusammenträgt, u. a. von Thomas Grochowiak, Walter Gropius, Hannah Höch und Erich Kästner. Vgl. auch SCHULZ, B.: Grauzonen – Farbwelten, 1983. Erst Ende der 1950er Jahre fand die moderne Kunst Eingang in den Bildungskanon; vgl. SYWOTTEK, A.: Wege in die 50er Jahre, 1993, S. 29.

Kunstleben¹⁵³ mögen, entgegen der Einschätzung Peter-Klaus Schusters, vor diesem Hintergrund ihren Anlass gehabt haben. Bei der Durchsetzung der Abstraktion handelte es sich also keineswegs um die ‚natürliche‘ und folgerichtige Entwicklung, als die sie empfohlen wurde, und sie wurde letztlich auch deshalb gesellschaftsfähig, weil man sie förderte und mit der Modernisierung und dem Aufschwung in Verbindung brachte.

Die Widersprüche in der Rollenzuschreibung der Kunst und ihrer Rezeption spiegeln sich in Nays Einordnung und Selbstdarstellung wider. Insbesondere das Gebot der Autonomie äußerte sich als Betonung der eigenen Unabhängigkeit, und zwar sowohl von außerkünstlerischen Gehalten als auch von Vorläufern und Zeitgenossen. Nays eigener Aussage nach vertrat er diese Selbstständigkeit bereits in den späten 1920er Jahren: 1958 schrieb er rückblickend, ihm habe „jenes koloniale Herumstöbern in alten Büchern über alte oder andere Länder und alte Formen, um sie zur Gegenwart mitzubeneutzen“¹⁵⁴, ferngelegt; zur Kunst sei nur das geworden, was er dem eigenen Leben entnahm: „Ein einzelgängerischer und [...] eigenbrötlicher Weg mit vielen komischen und skurrilen Abzweigungen.“¹⁵⁵ Zugleich beschrieb er reflektiert den Umgang mit anderen Positionen:

„Ich sah damals eine Ausstellung von Hofer in der Akademie der Künste. Ich war nicht bekannt mit den damaligen Kunstströmungen, meiner sofort sichtbaren Neigung zur Farbe hatte immer

153 SCHUSTER, P.-K.: Kunst im Kontext, 1980, S. 11.

154 NAY, E.W.: Regesten zu Leben und Werk, 1958, S. 172. Aussagekräftig, wenn auch anekdotenhaft, erscheint die Reaktion Nays auf ein Buchgeschenk, einen Band über Ikonenmalerei, über die Christoph Scheibler berichtet: Nay „nahm das Buch entgegen, blätterte darin und knallte das Buch gleich auf den Boden, brüllte mich an: ‚Ich bin ein unabhängiger Künstler, ich bin frei von allen Vorbildern, ich mache meine eigene Kunst!‘“; SCHEIBLER, C.: Begegnung und Freundschaft mit Nay, 1980, S. 31. Vgl. auch NAY, E.W.: Brief an Erich Meyer, Köln 21.1.1959, abgedr. in: Claesges, M.: Lesebuch, 2002, S. 187f., wo er erklärte, seine Malerei bewege sich „jenseits von Tradition.“

155 Ebd.

schon Matisse entsprochen [...]. Vorher hatte mich der ‚Sturm‘ an der Potsdamer Straße angezogen, vor allem Chagall und in jüngeren Jahren, ganz ohne den bildnerischen Komplex, Caspar David Friedrich.“

Dabei betonte er die Eigenständigkeit seiner Arbeit:

„So scheint sich früh meine Art des Gehens bemerkbar gemacht zu haben, dieses in einem Kamin Hochsteigen, links einen Fuß, den anderen rechts, die Synthese suchend.“¹⁵⁶

Fremde Positionen fanden demnach durchaus Eingang in Nays Werk, aber ohne jeweils bestimmend zu werden. Er stellte sich selbst in eine Entwicklungsreihe mit Künstlern, die für die moderne Kunst bedeutende Errungenschaften geleistet hatten, machte aber gleichzeitig deutlich, dass er daraus etwas Eigenes und nicht weniger Wesentliches entwickelte.¹⁵⁷ In zwei Briefen von 1938, einer von ihnen während eines Aufenthaltes auf den Lofoten-Inseln in Norwegen verfasst, betonte Nay, er müsse künstlerisch völlig neue Wege gehen, denn er könne „nichts, was allgemein lehrbar in der Kunst ist, für mich brauchen“, sondern müsse „alles Lernbare selbst entwickeln.“¹⁵⁸ Deshalb stelle er einen „gänzlich neuen und andersgearteten Künstlertyp“ dar und man wisse „so recht nicht [...], in welches Schubfach man mich

156 Ebd., S. 169.

157 NAY, E. W.: Auf der Insel Kreta entstandene Niederschrift, 1965, S. 267f. Er nennt Courbet, „die Impressionisten“, Cézanne, „die Kubisten“, Mondrian und Klee, und schreibt: „Die ganze moderne Kunst existiert aus der Transparenz. Ich male nun diese Transparenz selbst – die Diaphanie. So erfindet der eine im Bild einen neuen Wert, der nächste malt diesen Wert als Wert selbst. Dazu entstehen Werte, die überhaupt mit neuen Vorstellungen von Bild und Sinn vorangehen, vor allem – Kandinsky.“ Genannt werden weiter Bezüge zum Expressionismus und die Auseinandersetzung mit dem Fauvismus; vgl. HAFTMANN, W.: E. W. Nay, 1991, S. 11f. Zu Nays Verhältnis zu französischen Künstlern vgl. HERGOTT, F.: Malerei wie Poesie konstruieren, 2004.

158 NAY, E. W.: Brief an Alfred Hentzen, Eggum/Lofoten 13.7.1938, abgedr. in: Claesges, M.: Lesebuch, 2002, S. 17.

tun soll.¹⁵⁹ Übereinstimmend mit dieser Selbsteinschätzung beschrieb Alfred Hentzen, an den diese Briefe gerichtet waren, Nays Norwegen-Reise als „wichtiges Ereignis für Nays künstlerischen Weg“, denn sie brachte „eine reiche Ernte.“¹⁶⁰ Der Anspruch auf Unabhängigkeit hängt hier eng mit dem Bedürfnis zusammen, sich von anderen Positionen abzuheben.¹⁶¹

Gleichzeitig wurden in Bezug auf die *Lofoten-Bilder* der Jahre 1937/38 kunsthistorische Bezugnahmen diskutiert. Schuster stellte aufgrund der geometrisierenden Vereinfachung eine Verbindung zu Cézanne und Picasso her, die Landschaften wiederum erinnerten an die Alpenlandschaften Ernst Ludwig Kirchners, wobei sich dessen expressive Handschrift bei Nay in einen geordneten Aufbau der Farbflächen gewandelt habe.¹⁶² Aus diesem Grund lehnte Siegfried Gohr den Vergleich mit dem Expressionismus ab, denn Nays Bilder enthielten weder dessen psychologisches Moment, noch weise der Farbauftrag jene Expressivität und Handschriftlichkeit auf, sondern bleibe immer konstruktiv.¹⁶³ Obgleich Einflüsse anderer Künstler bestünden, legte Gohr Wert darauf, dass Nay schon früh einen eigenen Weg gefunden habe. Bereits in den *Dünen- und Fischerbildern* (1934–1936) habe er, zwar ausgehend von der dynamischen Bildauffassung Kirchners, Picassos und Paul Klees, eine selbstständige Bildstruktur entwickelt, die über die Vorgänger hinausgehe.¹⁶⁴ Sogar die *Frühen Bilder* (1922–1933)

159 NAY, E. W.: Brief an Alfred Hentzen, Berlin 26.11.1938, abgedr. in: Claesges, M.: Lesebuch, 2002, S. 17f.

160 HENTZEN, A.: Erinnerungen an E. W. Nay, 1980, S. 18f. Vgl. dazu auch die Chronik. In: Bilder und Dokumente, 1980, S. 264, sowie Nays Bericht in NAY, E. W.: Regesten zu Leben und Werk, 1958, S. 173–175.

161 Interessant ist, wie nachdrücklich Nay bemüht war, dass der Verbindung zu Munch hinsichtlich der Norwegen-Reise nicht zu große Bedeutung beigegeben werde; vgl. NAY, E. W.: Regesten zu Leben und Werk, 1958, S. 174; ders.: Begegnung mit Munch 1937, abgedr. in: Bilder und Dokumente, S. 66–68, sowie HEISE, Carl Georg: Brief an E. W. Nay, Nußdorf 13.11.1965, abgedr. ebd., S. 68.

162 Vgl. SCHUSTER, P.-K.: Kunst im Kontext, 1980, S. 8.

163 Vgl. GOHR, S.: Ernst Wilhelm Nay – Ein Essay, 1998, S. 24.

164 Vgl. GOHR, S.: Der Zeichner Ernst Wilhelm Nay, 1981, S. 10.

ließen erkennen, dass Nay weder den Weg des Expressionismus verfolgte, noch den der konstruktiven Abstraktion.¹⁶⁵

Claesges beschrieb Nays Haltung dieser frühen Jahre als Orientierungssuche. Anhand seiner Aufzeichnungen ließe sich nachvollziehen, dass es „für einen noch auf der Suche befindlichen, jungen Künstler [...] nicht leicht war, sich in einem Umfeld zurecht zu finden“, welches durch die „immer schwieriger werdenden politischen Verhältnisse“ verunklärt wurde und in dem sich „die meisten vormals richtungsweisenden Kunstströmungen [...] zu ‚malerisch kultivierten‘ ‚Endformen‘ ihrer selbst entwickelt hatten.“¹⁶⁶ Vor diesem Hintergrund war Nay gezwungen, eine eigene künstlerische Position zu entwickeln. Diese Orientierungssuche beschrieb er selbst im Rückblick auf seine Studienzeit bei Karl Hofer (1925–1928). Sie sei in seinen Anfangsjahren als Maler „dazwischen [gekommen]“¹⁶⁷, wodurch er sich „nicht nur nicht gefunden, sondern das wenige Anfängliche sogar noch verloren“ habe, sodass er „wieder von vorn an[fi]ng.“¹⁶⁸ Indem Nay diese Zeit als Suche nach Orientierung und die Schule Hofers als kontraproduktiv beschrieb, grenzt er sich von seinem ‚offiziellen‘ Lehrer ab und schmälert dessen Einfluss auf seine Entwicklung als Maler.¹⁶⁹ Gohr verweist in diesem Zusammenhang auf Nays Opposition zum derzeitigen Akademismus, als er sich um 1930 vom Realismus Hofers abgewandt und

165 Vgl. GOHR, S.: Ernst Wilhelm Nay – Ein Essay, 1998, S. 20.

166 CLAESGES-BETTE, M.: Die Geburt des elementaren Bildes, 2001, S. 15.

167 NAY, E.W.: Aus einem Brief an Paul Westheim, Berlin 1931, abgedr. in: Claesges, M.: Lesebuch, 2002, S. 11f., hier S. 11; vgl. zu diesem Brief CLAESGES-BETTE, M.: Die Geburt des elementaren Bildes, 2001, S. 15–22.

168 NAY, E.W.: Regesten zu Leben und Werk, 1958, S. 170.

169 Vgl. ebd. Vgl. dazu auch CLAESGES-BETTE, M.: Die Geburt des elementaren Bildes, 2001, S. 16, sowie NAY-SCHEIBLER, E.: Frühe Bilder 1922–1933, 1990, S. 68. Der Einschätzung Elisabeth Nay-Scheiblers zufolge sei Nay gewissermaßen zufällig zu Hofer gekommen; vgl. NAY, E.: E.W. Nay und die Abstraktion, 1977, S. 6f. Interessanterweise sah Carl Georg Heise Nay damals durchaus in der Nähe Hofers; vgl. Carl Georg Heise in: Ernst Wilhelm Nay. Die Druckgraphik, 1975, S. 6, zit. nach: Bilder und Dokumente, 1980, S. 55. Zur Aufnahme in die Akademieklasse Hofers vgl. NAY, E.W.: Regesten zu Leben und Werk, 1958.

begonnen hatte, die Eigenschaften und Möglichkeiten der Bildfläche zu untersuchen.¹⁷⁰ Bei diesem ‚Neuanfang‘ musste er sich allerdings zunächst noch auf die „längst als ungenügend empfundene ‚realistische Bildform beschränken“, da er „noch nicht so weit war“¹⁷¹, sich von ihr zu lösen. Nay selbst betonte dieses Ausgehen vom gegenständlichen Bild und die Tatsache, dass er auf dem Weg zur Abstraktion von vorn angefangen habe, um die Eigenständigkeit dieser Entwicklung hervorzuheben. Er beschrieb diese Zeit zudem als Isolation und als langsames, vorsichtiges Vortasten. An den Bildern ist sichtbar, wie Nay sich Schritt für Schritt vom Gegenstand löste; er selbst nannte in diesem Zusammenhang das Bild *Liebespaar*.¹⁷²

Interessant ist, dass Nay zu diesem Zeitpunkt, den er selbst als einen Anfang markierte, bereits gewisse Bekanntheit erlangt hatte. Die Kritik registrierte die beschriebene Isolation: Hentzen bezeichnete Nays künstlerische Suche als „eigenwillige und in der damaligen Isolation völlig selbständige Entwicklung“, die sich in unerwarteten und sich schnell wandelnden „Sprachmitteln“ äußere.¹⁷³ Paul Westheim schilderte Ähnliches und erklärte „eine gewisse Unbeholfenheit“ in Nays Werk daraus, „daß hier wieder einmal einer dieser deutschen Eigenbrötler dabei ist, die Ausdruckselemente für sich selbst zu entwickeln.“¹⁷⁴ Im Jahr darauf schrieb er: „Da war wieder einer, der so weitab vom Metier stand, daß er für sein Bildchen die eigene Sprache erst formen mußte.“¹⁷⁵ Nays künstlerische Suche wurde offenbar bereits in diesen frühen Jahren als eine selbstständige, ‚autonome‘ Haltung beurteilt.

170 Vgl. GOHR, S.: Der Zeichner Ernst Wilhelm Nay, 1981, S. 11f.

171 CLAESGES-BETTE, M.: Die Geburt des elementaren Bildes, 2001, S. 16; sie beruft sich auf NAY, E.W.: Aus einem Brief an Paul Westheim, Berlin 1931, abgedr. in: Claesges, M.: Lesebuch, 2002, S. 11f., hier S. 11.

172 NAY, E. W.: Regesten zu Leben und Werk, 1958, S. 170–172, insb. S. 171.

173 Hentzen, A.: Erinnerungen an Ernst Wilhelm Nay, 1980, S. 18, dort auch das Zitat.

174 Paul WESTHEIM in: ‚Das Kunstblatt‘, 1927, S. 142, abgedr. in: Bilder und Dokumente, 1980, S. 55.

175 Paul WESTHEIM in: ‚Das Kunstblatt‘, 1928, S. 310, abgedr. ebd.

In den Jahren von 1933 bis 1945 galten Nays Bilder als ‚entartet‘ und er gehörte zu jenen Künstlern, die weiter abstrakt malten, ohne aktiv Widerstand gegen den Nationalsozialismus zu leisten.¹⁷⁶ Mit der Isolation vieler Künstler durch Ausstellungs- und Malverbote, der Emigration zahlreicher Kollegen und der Entlassung von Kritikern und Freunden aus ihren Ämtern entfiel für Nay der gegenseitige Austausch, und zwar zu einem Zeitpunkt in seiner Entwicklung, an dem er dessen gerade bedurfte.¹⁷⁷ Wenige Kontakte blieben bestehen, etwa zu Alfred Hentzen, Carl Georg Heise, Erich Meyer, Ernst Gosebruch und Hanna Bekker vom Rath, die ihn durch finanzielle Zuwendungen, Ankäufe oder private Ausstellungen unterstützten.¹⁷⁸

Aufzeichnungen zu Nationalsozialismus und Krieg oder Hinweise auf Nays damalige Haltung finden sich nahezu keine. Gegenüber Erich Meyer äußerte er lediglich, es gelte für diese „äußeren Dinge des Lebens“, sie mit Anstand zu überstehen und „Haltung [zu] bewahr[en]“. ¹⁷⁹ Nays Betroffensein von den Ereignissen dokumentiert ein Brief an Hentzen: Es sei, so Nay, „nicht ganz so, daß meine Bilder aus Verklemmung persönlichen Schicksals so wild flackern“, es sei „auch die Zeit, in der ich stehe [...] und an der ich teil nehme, die ja voller tiefster Unruhe, Wertveränderungen, Krieg etc. ist“; dies könne an der Kunst nicht „spurlos vorübergehen“, und es sei „falsch“, in ihr „Ruhe finden“ ¹⁸⁰ zu wollen. Rückblickend berichtete Nay, er habe

176 Vgl. SCHUSTER, P.-K.: Kunst im Kontext, 1980, S. 8f. Genannt werden können Willi Baumeister, Theodor Werner und Fritz Winter.

177 Vgl. NAY im Fernsehfilm ‚Kunst authentisch‘, Nordwestdt. Rundfunk, Köln 1963, abgedr. in: Claesges, M.: Lesebuch, 2002, S. 242–248, hier S. 245, sowie NAY, E. W.: Brief an Alfred Hentzen, 28.11.1938, abgedr. ebd., S. 18f., hier S. 19.

178 Vgl. HENTZEN, A.: Erinnerungen an Ernst Wilhelm Nay, 1980, S. 18; CLAESGES-BETTE, M.: Die Geburt des elementaren Bildes, 2001, S. 23f.; HAFTMANN, W.: E. W. Nay, 1991, S. 60. Vgl. auch Nay im Fernsehfilm ‚Bildersturm im Dritten Reich‘, Bayer. Rundfunk, München 1963, abgedr. in: Claesges, M.: Lesebuch, 2002, S. 248f., hier S. 248.

179 NAY, E. W.: Brief an Erich Meyer, 23.12.1940, zit. n. Schuster, P.-K.: Kunst im Kontext, 1980, S. 9.

180 NAY, E. W.: Brief an Alfred Hentzen, 28.11.1938, abgedr. in: Claesges, M.: Lesebuch, 2002, S. 18f., hier S. 18.