

Nils Grosch (Hrsg.)

Veröffentlichungen der
Kurt-Weill-Gesellschaft
Dessau

Novembergruppe 1918

10

Studien zu einer
interdisziplinären Kunst
für die Weimarer Republik



WAXMANN

Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau

Herausgegeben von
Andreas Eichhorn, Nils Grosch, Matthias Henke, Elmar Juchem,
Joachim Lucchesi, Jürgen Schebera und Stefan Weiss

Band 10

Nils Grosch (Hrsg.)

Novembergruppe 1918

Studien zu einer interdisziplinären Kunst
für die Weimarer Republik



Waxmann 2018
Münster • New York

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau e.V. sowie der
Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der
Paris-Lodron-Universität Salzburg.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, Band 10

Print-ISBN 978-3-8309-3935-1

E-Book-ISBN 978-3-8309-8935-6

© Waxmann Verlag GmbH, 2018
Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Christian Averbeck, Münster

Coverbild: Berlin, Juni 1924. – Große Berliner Kunstausstellung. Aufstellungskommission mit einer Skulptur des Bildhauers Christoph Voll von der Künstlervereinigung „Novembergruppe“.
Bundesarchiv, Bild 183-S29554.

Druck: CPI Books GmbH, Leck

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Vorwort Nils Grosch	7
„Outsider und Bahnbrecher“ Die Ausstellungen der Novembergruppe 1919 bis 1932 Janina Nentwig	9
Die Schwierigkeit, Volk und Kunst zu vermischen Die Führer durch die Abteilung der Novembergruppe auf der Großen Berliner Kunstaussstellung 1920–1924 Andrea Gott dang	29
Zum Holzschnitt als visuelle Strategie um 1918/19 Franziska Lampe	43
Arthur Segal und die Kunst der Vermittlung Andreas Zeising	61
Die rätselhafte Wanderung der Phantasie in die Agitation Der Maler und Graphiker Oskar Fischer (1892–1955) Günter Agde	77
„Nicht Reflektion, sondern Leben“ Vereinigung für junge Kunst und Novembergruppe im Vergleich Gloria Köpnick	85
Land – Stadt – Sport Zwei Architekturen für die Massen Sigrid Brandt	103

Zwischen Avantgarde und populärer Kultur der Weimarer Republik Musik in der Novembergruppe und bei der ‚Deutschen Kammermusik‘ Donaueschingen	
Nils Grosch.....	113
Musik als bildende Kunst Paul Bekkers Berliner Vortrag <i>Wesensformen der Musik</i> (1925)	
Andreas Eichhorn.....	131
„Tempo Amerika“ Die amerikanischen Künstler George Antheil und Helen Tamiris im Rahmen der Nachtvorstellung der Novembergruppe vom 16. Februar 1929	
Sara Beimdieke	141
Geschichte vs. Kunst Heinz Tiessen und die Novembergruppe	
Markus Böggemann	157
„Der Absolute Film“ Matinee der Novembergruppe und Ludwig Hirschfeld-Macks <i>Reflektorische Farbenspiele</i>	
Isabel Wünsche	169
Der absolute Film Über die musikalischen Metaphern im ästhetischen Manifest des abstrakten Films	
Francesco Finocchiaro.....	181
Abbildungsverzeichnis.....	195
Autorinnen und Autoren.....	197

Vorwort

Die 1918 unter dem Zeichen der demokratischen Revolution in Berlin gegründete Novembergruppe ist eine faszinierende Zusammenkunft von VertreterInnen verschiedenster Kunstgattungen wie der bildenden Künste, Musik, Architektur, Literatur, des Films und des Tanzes, die bis 1933 zahlreiche, in ganz verschiedene Richtungen weisende Aktivitäten entwickelten. Ihr gemeinsames Ziel lässt sich heute vielleicht am besten als eine soziale Umcodierung der künstlerischen Moderne mit all ihren verschiedenen Ausrichtungen auf die Verhältnisse der Nachkriegszeit und der Weimarer Republik verstehen. Zugleich sollten die Optionen, die die Weimarer Republik mit sich brachte, im Sinne einer veränderten Kunstauffassung genutzt, ausgelotet und nicht zuletzt herausgefordert werden. Als KünstlerIn an der Neuordnung der Welt mitzuarbeiten und sich in Entscheidungen auch der (Kultur-)Politik einzubringen, solche Ansprüche gingen mit dem Wunsch einher, Kunst im Rahmen der politischen und kulturellen Realität aufzuwerten. Dazu gehörte das Eindringen in institutionelle, edukative und mediale Strukturen, mit dem Ziel, zu einer neuartigen kulturpolitischen Einfassung von zeitgenössischer Kunst, ja zu einer Synthese von Massenkommunikation und Avantgarde zu gelangen.

Ein Jahrhundert nach der Begründung der Novembergruppe, am 3. März 2018, fand in der Geburtsstadt Kurt Weills, eines ihrer berühmtesten Mitglieder, ein interdisziplinäres wissenschaftliches Symposium unter dem Titel „Novembergruppe Berlin 1918–2018“ statt. Eingeladen hatte der Wissenschaftliche Beirat der Kurt-Weill-Gesellschaft; die Veranstaltung durfte im Bauhaus Dessau stattfinden und war eingebettet in das Kurt Weill Fest 2018. Auf einen Call for Papers hin trafen sich WissenschaftlerInnen aus Kunst-, Architektur-, Musik- und Filmgeschichte, referierten und diskutierten in lebendiger Interdisziplinarität.

Der vorliegende Band stellt die Beiträge dieses Symposiums, erweitert um einen Gastbeitrag, nun öffentlich vor. Der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, die die Durchführung des Symposiums ermöglichte und die Drucklegung mit einem Zuschuss unterstützte, sowie der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Universität Salzburg, die sich ebenfalls finanziell am Druck dieses Bandes beteiligte, Roland Mair-Gruber, der bei der Redaktion und beim Satz behilflich war, sowie allen AutorInnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Salzburg, im August 2018

Nils Grosch

„Outsider und Bahnbrecher“

Die Ausstellungen der Novembergruppe 1919 bis 1932

Janina Nentwig

Unter den über 500 Namen, die mit der Novembergruppe in Verbindung stehen, finden sich zahlreiche Kunstschaaffende, die oftmals selbst Experten der Klassischen Moderne kein Begriff sind. Wer kennt heute Hans Brass, Walter Dexel oder Ines Wetzel? Zugleich gibt es kaum einen namhaften Avantgardisten der 1920er-Jahre, von Hans Arp über Hannah Höch bis Wassili Kandinsky, von den Brüderpaaren Luckhardt und Taut bis Ludwig Mies van der Rohe, von Hanns Eisler bis Kurt Weill, von Bertolt Brecht bis Carl Zuckmayer, der nicht zeitweilig Mitglied oder zumindest Gast der multidisziplinären Vereinigung gewesen wäre (siehe Abbildung 1). Umso mehr erstaunt es, dass so zentrale Aspekte dieses Zusammenschlusses wie die rege Ausstellungstätigkeit noch nicht hinreichend erforscht sind¹, zumal die große Bedeutung der Novembergruppe rückblickend von den Beteiligten stets betont wurde. So bezeichnete der Bildhauer Rudolf Belling die Novembergruppe als „Mittelpunkt des geistigen Berlin“ in der Weimarer Republik. Sie sei ein „mitbestimmender Kulturfaktor“ gewesen und „hätte ihr Programm auch durchgeführt, wenn die nazistische Gewaltpolitik nicht eingetreten wäre“ (Belling 1955: 169f.).

In der Tat konnte die Novembergruppe ihre kunstpolitischen Ziele nicht einlösen, die sie während der Revolution von 1918/19 formulierte. In ihren „Richtlinien“ hatte die Vereinigung wie viele Künstlergruppen der Zeit noch ein Mitspracherecht in öffentlichen kulturellen Belangen eingefordert: Öffentliches Bauen, Neugestaltung des Kunstunterrichts und der Akademien, Umwandlung der Museen und Vergabe von Ausstellungsräumen standen ebenso auf der Liste wie die allgemeine Kunstgesetzgebung (vgl. Kliemann 1969: 57). Doch nicht erst die Machtübernahme der Nationalsozialisten verhinderte die Umsetzung dieser Pläne. Schnell stellte sich heraus, dass die politisch Verantwortlichen in der jungen Republik die Künstler ebenso wenig in ihre Entscheidungen einbezogen wie zu Zeiten von Kaiser Wilhelm II. (vgl. Nentwig 2018). Bereits ab 1920 konzentrierte sich die Novembergruppe darum konsequent auf die Durchführung ihrer zahlreichen Ausstellungen.

1 Die im Folgenden dargelegten Erkenntnisse konnte die Autorin während eines Forschungsprojektes an der Berlinischen Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst gewinnen, das durch ein zweijähriges Forschungsstipendium der Gerda Henkel Stiftung ermöglicht wurde. Vom 9. November 2018 bis 11. März 2019 zeigt die Berlinische Galerie eine umfassende Retrospektive zur Novembergruppe. Die Beiträge der Autorin zum begleitenden Katalog bilden auch die Grundlage für den vorliegenden Aufsatz.



Abbildung 1: Hängekommission der Novembergruppe, *Große Berliner Kunstausstellung* 1928, im Raum des Bildhauers Ewald Mataré.

Spätestens 1921 sah sie sich in erster Linie als „Ausstellungs- und Arbeitsgemeinschaft in kunstrevolutionärer Hinsicht“ (Novembergruppe 1922), wie es die Vereinigung in einer Antwort an die Opponenten um Raoul Hausmann formulierte, die nach einem Zensurfall 1921 ihren Austritt erklärten und der Vereinigung vorwarfen, ihre einstigen gesellschaftspolitischen Forderungen verraten zu haben (vgl. Nentwig 2015: 49–51). Zu einem ganz ähnlichen Schluss kommt auch Helga Kliemann in ihrer Publikation von 1969, der nach wie vor grundlegenden kunsthistorischen Monographie zur Novembergruppe. Die Vereinigung habe sich von einer revolutionären Gesinnungsgemeinschaft zu einem bloßen Ausstellungsverein entwickelt, lautet ihr Votum (vgl. Kliemann 1969: v.a. 15f.; 47f.). Kliemanns von leiser Enttäuschung geprägtes Fazit muss vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund der Studentenbewegung von 1968 gewertet werden, und prägt gleichwohl bis heute die Sicht der Kunstgeschichte auf die Novembergruppe. Doch welche Kunst zeigte dieser Ausstellungsverein eigentlich? Eine scheinbar einfache Frage, die nicht leicht zu beantworten ist, denn zwischen 1919 und 1932 präsentierte die Novembergruppe auf knapp 40 Ausstellungen mindestens 3000 Werke von über 480 Künstlern. Unter ihnen befanden sich insgesamt ungefähr 200 ‚ordentliche‘ Mitglieder, die allerdings nicht alle zur selben Zeit in der Gruppe organisiert waren,

denn die Zusammensetzung der Gruppe war großen Fluktuationen unterworfen. Auf den erhaltenen Mitgliederlisten finden zumeist um die 100 Namen (vgl. Ausst.-Kat. Berlinische Galerie 2018: Anhang). Die Novembergruppe ist damit die vielleicht größte, in jedem Fall aber ausdauerndste unter den neu gegründeten Avantgardevereinigungen der Weimarer Republik. Nahezu jährlich beteiligte sie sich an der *Großen Berliner Kunstausstellung*, die nach dem Ende des Kaiserreiches als Zeichen der demokratischen Erneuerung für die Avantgarde geöffnet wurde. Dort traf die Novembergruppe auf ein Massenpublikum, das mit moderner Kunst nicht vertraut war. Aus diesem Grund veröffentlichte der Zusammenschluss von 1920 bis 1924 Ausstellungsführer, die dem geneigten Betrachter die gezeigte Kunst erklären sollten (vgl. den Beitrag von Andrea Gott dang in diesem Band). Darüber hinaus veranstaltete die Novembergruppe eine Reihe weiterer, deutlich kleinerer Ausstellungen. 1920 fand beispielsweise eine Tournee durch Kunstvereine und Galerien in Süd- und Ostdeutschland statt. Im selben Jahr zeigte sie ihre Kunst in Rom in der Casa d'arte italiana, 1921 auf Einladung der Onafhankelijken im Stedelijk Museum Amsterdam und 1924 war sie die am stärksten vertretene Künstlergruppe auf der *Ersten Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* in Moskau, die anschließend nach Leningrad und andere Orte in Russland wanderte. Zugleich kooperierte sie mit verschiedenen Berliner Galerien, die kleinere Gruppenpräsentationen und Ausstellungen einzelner Mitglieder zeigten (vgl. ebd.: Ausst.-Kat. Berlinische Galerie 2018: Chronik).²

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, in einer überblicksmäßigen Annäherung die wichtigsten Stränge und Strategien in der Ausstellungspolitik der Gruppe aufzuzeigen. Der Fokus liegt auf den jährlichen Hauptausstellungen im Rahmen der *Großen Berliner Kunstausstellung*. Im Mittelpunkt steht dabei die These, dass die Novembergruppe – und hier ist Kliemann zuzustimmen – in erster Linie ein Ausstellungsverein war, dessen Rolle und Bedeutung jedoch genauer gefasst und neu bewertet werden muss: Ihr bereits 1918 formuliertes Hauptziel, die „engste Vermischung von Volk und Kunst“ (Novembergruppe 1928: 12) verlor die Gruppe, wie zu zeigen sein wird, nie aus den Augen und setzte diese Absicht gerade durch ihre Ausstellungen um. Auf ihren stilistisch äußerst heterogenen Ausstellungen, die Spätexpressionismus, Dada, reine Abstraktion, Neues Bauen und die Neue Sachlichkeit in allen ihren Spielarten präsentierten, wurden die Betrachter mit dem gesamten antitraditionellen Spektrum der Jahre zwischen den Weltkriegen konfrontiert. Dort waren nicht nur bildende Kunst und Architektur, sondern auch

2 Die von Kliemann (1969: 22) für das Jahr 1922 genannten, nicht näher spezifizierten Ausstellungen in Moskau und Japan ließen sich nicht belegen. Die Information verdankt sich vermutlich Aussagen der Maler Issai Kulvianski und Rudolf Ausleger, mit denen Kliemann während ihrer Recherchen korrespondierte (Brief von Rudolf Ausleger an Helga Kliemann, 10. Mai 1967, Brief von Issai Kulvianski an Helga Kliemann, 21. September 1967, Berlinische Galerie, BG-Ar 13/99,4 und 103).

angewandte Kunst, Theaterentwürfe und Filmstills zu sehen. Diese erstaunliche Stil- und Gattungsvielfalt stellt das Hauptcharakteristikum der Novembergruppen-Ausstellungen dar und ist eng mit den demokratischen Idealen der jungen Republik verknüpft. Wenn Schwerpunkte und besondere Vorkommnisse exemplarisch betrachtet werden, muss die parallele Existenz und Förderung all dieser unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen innerhalb der Novembergruppe immer mitgedacht werden, genau wie die stetige Konfrontation mit dem traditionsbewussten Verein Berliner Künstler, dem hauptverantwortlichen Veranstalter der *Großen Berliner Kunstausstellung*.³

Ikonoklasmus und Skandale

Der erste öffentliche Auftritt der „radikalen Künstler“ fand nicht etwa in einer kleinen, exklusiven Galerie wie Herwarth Waldens Sturm statt, aus dem viele Künstler 1918/19 zur Novembergruppe wechselten, sondern war Teil der *Kunstausstellung Berlin* im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof. Diese Schau war als Nachfolgerin der traditionsreichen Großen Berliner Kunstausstellung konzipiert. Als Verkaufs- und Leistungsschau nach dem Vorbild des Pariser Salons begründet repräsentierte sie über Jahrzehnte den Kunstgeschmack und die Kunstpolitik unter Wilhelm II. – eine Massenschau für das Massenpublikum, mit Besucherzahlen, die in den besten Zeiten in die Hunderttausende gingen (vgl. Nungesser 1988: 89–91). Veranstaltet von der Akademie und dem konservativen Verein Berliner Künstler war die „GroBeKA“ bis zum Ersten Weltkrieg von einer strengen Jurierung geprägt, die moderne Kunst weitestgehend ausschloss. Mit der ersten Nachkriegsschau wollten Reichspräsident Friedrich Ebert und das preußische Kultusministerium ein Zeichen der demokratischen Erneuerung setzen. Die Akademie war nun nicht mehr beteiligt. Neben dem Verein Berliner Künstler stellten die Berliner Secession und die Freie Secession aus. Beide waren bereits 1917 und 1918 auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* vertreten gewesen, die kriegsbedingt in Düsseldorf stattgefunden hatte. Als absoluter Neuling wurde auf „Bestimmung der neuen Regierung“ (Ausst.-Kat. Kunstausstellung Berlin 1919: 3) 1919 die Novembergruppe mit hinzugenommen. Diese muss darum als Aushängeschild der angestrebten Reform und des politischen Neubeginns angesehen werden (vgl. auch Kratz-Kessemeier 2008: 146–163.).

3 Die Zusammensetzung der *Großen Berliner Kunstausstellung* wechselte während der Weimarer Republik nahezu jährlich. Ab 1927 waren im Rahmen des neu gegründeten, nun verantwortlichen Kartells der vereinigten Verbände bildender Künstler Berlins schließlich über zehn Künstlervereinigungen beteiligt. Allein der Verein Berliner Künstler und die Novembergruppe bildeten als Antagonisten eine verlässliche Konstante, auf die sich der folgende Beitrag darum konzentriert.



Abbildung 2: Blick in die Abteilung der Novembergruppe, *Kunstaussstellung Berlin 1919*, im Vordergrund die Plastik *Furioso* von Oswald Herzog, im Hintergrund links das Ölbild *Die Freudige Familie* von Georg Scholz (beide Werke verschollen).

Die Novembergruppe präsentierte auf der Kunstaussstellung von 1919 laut Katalog über 170 Werke von knapp 80 Künstlern⁴ – (siehe Abbildung 2) eindruckliche Zahlen für eine Vereinigung, die noch kein Jahr bestand. Dass die Novembergruppe sich für viele Beteiligte öffnete, unterstrich ihre Forderung nach egalitärer Teilhabe am öffentlichen Kunstleben. Die Verbindungen der fortschrittlichen Künstler untereinander, die während des Ersten Weltkriegs weitestgehend unterbrochen waren, wurden durch die Novembergruppe wieder neu geknüpft. Das Ziel, auch internationale Kontakte aufleben zu lassen, konnte zwar erst in den Folgejahren umfassend realisiert werden, aber an dieser ersten Ausstellung nahm bereits Marc Chagall mit seinem Gemälde *Hommage à Apollinaire* (Eindhoven, Van Abbemuseum) und fünf Aquarellen teil (Ausst.-Kat. Kunstaussstellung Berlin 1919, Nr. 1121, 1122).

4 Nicht alle an den Abteilungen der Novembergruppe Beteiligte waren feste Mitglieder. Der Expressionist Erich Heckel stellte 1919 sowohl mit der Freien Secession als auch mit der Novembergruppe aus (vgl. Ausst.-Kat. Kunstaussstellung Berlin 1919, Kat. Nr. 995 und 996, 1162–1165). Der in der Sektion der Gruppe verzeichnete Ludwig Meidner zog seine Werke laut einem Brief an Georg Tappert noch vor Eröffnung zurück (vgl. Novembergruppe 1928: 19).



Abbildung 3: Georg Tappert, *Komposition I*, 1919, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, *Kunstaussstellung Berlin 1919*, Abteilung der Novembergruppe, Nr. 1269.

In der Presse erregten die Säle der Novembergruppe im Vergleich zu den anderen Abteilungen die größte, allerdings durchweg negative Aufmerksamkeit. Die Sezessionsstile, sprich der Impressionismus, wurden als etabliert und bekannt wahrgenommen. An der Novembergruppe entzündete sich hingegen heftige Kritik. Die Werke seien von mittelmäßiger Qualität lautete ein verbreiteter Vorwurf. Hinzu kam die strikte Ablehnung der präsentierten Formensprache. Sogar das liberal eingestellte *Berliner Tageblatt* wertete die Mischung aus Kubismus, Futurismus und Expressionismus als ungezügelter Reflex auf die gesellschaftlichen Umbrüche und bezeichnete die Säle als „Tollhaus“ (Stahl 1919). Die links eingestellten Blätter monierten hingegen den mangelnden Bezug zu politischen Themen und den „Intellektualismus“ (Stern 1919: 939). Die religiöse oder transzendente Ausrichtung der meisten Werke bot in der Tat nur wenige Bezüge zur Revolution. Vielmehr ging es den meisten Künstlern um die Geburt eines neuen Menschen mit kosmischen oder paradiesischen Bezügen (siehe Abbildung 3). Nicht Kampf und Revolution, sondern Befreiung und positiver, verklärter Aufbruch in eine neue Zeit prägten die Motive. Diese kamen auch schon vor dem Ersten Weltkrieg zur Darstellung und wurden nun mit neuer, aus dem Zeitgeschehen gespeister Bedeutung aufgeladen.

Die Avantgarde war nicht mehr einem kleinen, fortschrittlich denkenden Mäzenatenkreis vorbehalten, jedoch ließ sich das breite Publikum nicht ohne Weiteres

von den neuesten künstlerischen Entwicklungen überzeugen. Auf die allermeisten Besucher der Ausstellung wirkten die Werke der Novembergruppe und ihr bewegter Stil vollkommen fremd und verstörend. Nicht nur die Presse, sondern auch das Publikum begegnete dieser Kunst spöttisch und missbilligend. Angestachelt durch kaisertreue Agitatoren, welche die Kunst der Novembergruppe mit dem Niedergang des Vaterlandes und der neuen, rundweg abgelehnten Demokratie gleichsetzten, kam es sogar zu tätlichen Angriffen auf die Exponate, insbesondere auf die Werke der Bildhauer (vgl. Reve 1919).

1920 trafen auf der *Kunstaussstellung Berlin* nur der Verein Berliner Künstler und die Novembergruppe als Antipoden aufeinander. Das avantgardistische ‚enfant terrible‘ konnte nun schon deutlich mehr internationale Gäste präsentieren. Neben den Franzosen Georges Braque, Albert Gleizes und Fernand Léger, die vermutlich mit Vorkriegswerken vertreten waren, beteiligten sich aus Russland Wladimir Georgiewitsch Bechtejeff, Wassili Kandinsky und Alexej Jawlensky, sowie die italienischen Futuristen Nicola Galante und Enrico Prampolini (Ausst.-Kat. Kunstaussstellung Berlin 1920: Nr. 1094, 1109, 1159, 1170, 1245, 1262, 1367). Sie fungierten gewissermaßen als Kronzeugen für das stilistische Amalgam aus Kubismus, Futurismus und Expressionismus, das abermals die Ausstellung prägte. Ein weiterer Schwerpunkt lag mit Künstlern wie Otto Lange oder Wilhelm Schmid auf Werken, die bereits dem Verismus zugeordnet werden können, der ab Mitte der 1920er-Jahre eine der Hauptströmungen der Neuen Sachlichkeit bilden sollte (ebd.: Nr. 1354–1358, 1443–1447). Die Abteilung der Novembergruppe war auf über 400 Exponate angewachsen, darunter nun auch mehrere dadaistische Werke wie ein Selbstporträt von Jefim Golyschew aus Brotrinde, Seife, Zigarettenschachteln und anderen Alltagsgegenständen (Verbleib unbekannt), das in der Presse besonders stark kritisiert wurde (vgl. u.a. Koester 1920: 165f.).⁵ Mit diesen Exponaten griff die Vereinigung der legendären *Ersten Internationalen Dada-Messe* vor, die ein Vierteljahr später im Kunstsalon Otto Burchard eröffnete, und bot der jegliche ‚konventionelle‘ Kunst und bürgerliche Ideale negierenden Anti-Kunst eine große, noch dazu vom Reichspräsidenten eröffnete Plattform (vgl. Nentwig 2015, Burmeister 2018).

Wie bereits im Jahr zuvor galt die Novembergruppe als Günstling der Regierung. Der Kultusminister Konrad Haenisch wurde als Hausherr scharf dafür attackiert, dass er wertvollen Raum im Landesausstellungsgebäude für „diese Hersteller von gerahmten Rülpsern und Fürzen“ zur Verfügung stelle, wie der Journalist Otto Koester polemisierte. Die Sektion der Novembergruppe bezeichnete er in der *Weltbühne* als „zum Himmel stinkende Kulturschande, die die Frechheit besitzt,

5 Vgl. auch die Werke von Otto Dix (Ausst.-Kat. Kunstaussstellung Berlin 1920, Nr. 1116 und 1117), Kurt Ehrhardt (Nr. 1133–1141) und Edmund Kinzinger (Nr. 1263–1265).

sich den dreieiligen Namen der Kunst anzumaßen“: „Bei der furchtbaren Wohnungsnot erscheint die Frage nicht ganz unberechtigt, warum die preußische Regierung staatliche Räume, über die sie nach Belieben verfügen kann, nicht als Notwohnungen für Dutzende von Proletarierfamilien herrichten läßt, sondern sie zur Unterbringung von Mist verwendet, der obendrein den Fehler hat, landwirtschaftlich nicht verwendbar zu sein.“ (Koester 1920: 167) Auf diese Vorwürfe antwortete Haenisch wenig später mit einem programmatischen Plädoyer für die Freiheit der Kunst. Vielleicht tadelte man die Werke der Novembergruppe nicht zu Unrecht, als Minister maße er sich aber nicht das Recht an, den Künstlern in ihre Belange hineinzureden: „Offen gestanden: es wundert mich sehr, grade in einem Blatt wie der ‚Weltbühne‘ zu obrigkeitlichem Einschreiten in künstlerischen Dingen aufgerufen zu werden. Sie werden es mir nicht übel nehmen, wenn ich diese freundliche Aufforderung zwar mit der Höflichkeit, die sich ziert, aber sehr bestimmt ablehne.“ (Haenisch 1920: 247)

Doch im darauffolgenden Jahr rückte das Ministerium auf öffentlichen Druck hin von dieser Haltung ab. Die politisch Verantwortlichen drohten damit, die Ausstellung der Novembergruppe nicht eröffnen zu lassen, sollten wie im Vorjahr Werke gezeigt werden, „die den Anschauungen der Behörden über Kunst nicht entsprächen“ (Hausmann u.a. 1921: 299).⁶ Daraufhin nahm die Vereinigung in einem Akt der Selbstzensur zwei veristische Bordellszenen von Otto Dix und Rudolf Schlichter aus der Abteilung heraus. Beugte sich die Novembergruppe der staatlichen Direktive, oder war die Selbstzensur ein kluger Schachzug, um die Ausstellung als Ganzes nicht zu gefährden? Die Vereinigung hatte zwei Werke herausgenommen, die ganz offensichtlich auch unter das im § 184 des Reichsstrafgesetzbuches festgeschriebene Pornographieverbot hätten fallen können. Zugleich beließ sie nicht minder provokante, gesellschaftskritische Gemälde wie *Industriebauern* von Georg Scholz (Von der Heydt-Museum, Wuppertal) oder das von Dix als Alternative eingelieferte Bild *Suleika, das tätowierte Wunder*, eine nur mit knappem Höchchen bekleidete Schaustellerin, in ihrer Abteilung. Diese wurden auch im Nachhinein nicht beanstandet (vgl. Nentwig 2015: 50f.). Hält man sich diese Werke vor Augen, kann man nicht von einer zahmen, angepassten Abteilung sprechen. Dennoch erklärten Hausmann und andere Künstler ihren Austritt aus der Novembergruppe. Sie beschimpften die Verantwortlichen als „Knechtsseelen von Künstlern“ (Hausmann u.a. 1921: 300), die sich der Zensur von Seiten der Politik gebeugt hätten, ohne diese öffentlich zu machen.

6 Zum Hergang der Ereignisse ist bislang nur die Schilderung in dem „Offenen Brief“ bekannt, den Raoul Hausmann und andere Opponenten als Reaktion in der Zeitschrift *Der Gegner* veröffentlichten. Dass Hausmann der maßgebliche Verfasser dieses Schreibens war, belegt das Typoskript aus seinem Nachlass (Berlinische Galerie, BG-RHA 1232).

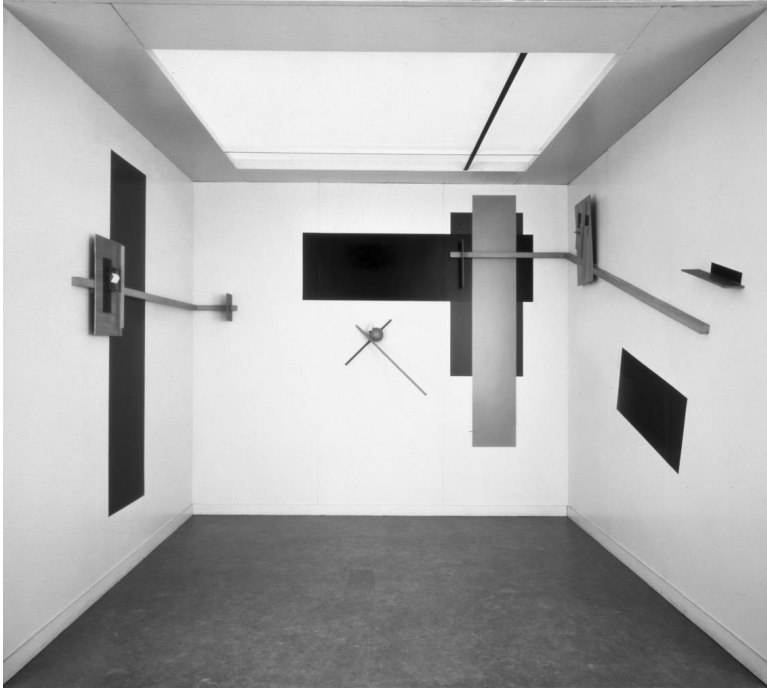


Abbildung 4: El Lissitzky, *Prounenraum*, 1923 (Rekonstruktion 1965), Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin, *Große Berliner Kunstausstellung* 1923, Abteilung der Novembergruppe, Nr. 1253.

Abstraktion und Sachlichkeit

1922 lässt sich eine stilistische Verschiebung auf den Ausstellungen der Novembergruppe beobachten. Spätexpressionismus und Dadaismus waren kaum noch präsent. Viele Künstler vollzogen bekanntermaßen einen Wandel hin zu einer neuen Gegenständlichkeit, der sich auch in den Exponaten der Novembergruppen-Ausstellungen niederschlug. Neu hinzu kamen zudem zahlreiche russische Avantgardisten, die aus der jungen Sowjetunion größtenteils als Exilanten nach Berlin kamen, da der zunächst von der Politik geförderte Konstruktivismus sich nicht als neue Staatskunst durchsetzen konnte. Diese Künstler erregten mit ihren stark abstrahierenden oder sogar gänzlich ungegenständlichen Werken Aufsehen. 1922 stellte El Lissitzky im Rahmen der Novembergruppen-Ausstellung zum allerersten Mal in Deutschland aus. Auch Iwan Puni (siehe Abbildung I im Farbteil) und seine Frau Xenia Boguslawskaja waren vertreten, ebenso wie der heute kaum bekannte Lette



Abbildung 5: Blick in die Abteilung der Novembergruppe, *Große Berliner Kunstausstellung* 1923, im Vordergrund eine verschollene Materialkonstruktion von Laszlo Moholy-Nagy.

Karl Zalit (Ausst.-Kat. Große Berliner Kunstausstellung 1922, Nr. 1204–1209, 1374–1378, 1449). Die Ausstellung der Novembergruppe bereitete damit im Kleinen die epochale *Erste Russische Kunstausstellung* in der Galerie van Diemen vor, die im Oktober 1922 eröffnete. Der Kritiker Curt Glaser monierte: „Die ganze Novembergruppe ist zu einem Suprematistenverein geworden, aus dem nur noch ein paar Rudimente früherer Formgebung herausragen. Dreieck und Viereck werden farbig ausgepinselt, und die Gläubigen erblicken Offenbarungen tiefster Geistigkeit“ (Glaser 1922).

Natürlich war die Novembergruppe kein reiner Suprematistenverein, sondern weiterhin ein Forum für sämtliche Ismen, auch wenn sich 1923 die Zahl der russischen und osteuropäischen Künstler auf 15 vergrößerte und Vertreter der niederländischen De Stijl-Gruppe als Gäste teilnahmen, so dass sich russische und niederländische Abstraktion im direkten Vergleich gegenüberstanden. Mondrian zeigte außer Katalog drei Gemälde (vgl. Joosten 1998, Bd. 2: 125) und Theo van Doesburg dokumentierte seine Entwicklung hin zur Abstraktion mit frühen und aktuellen Werken (Ausst.-Kat. Große Berliner Kunstausstellung 1923: Nr. 1144–1148). Unter all diesen Positionen stachen insbesondere Werke hervor, die im Raum und mit dem Raum arbeiten: El Lissitzky präsentierte zum ersten Mal seinen heute als

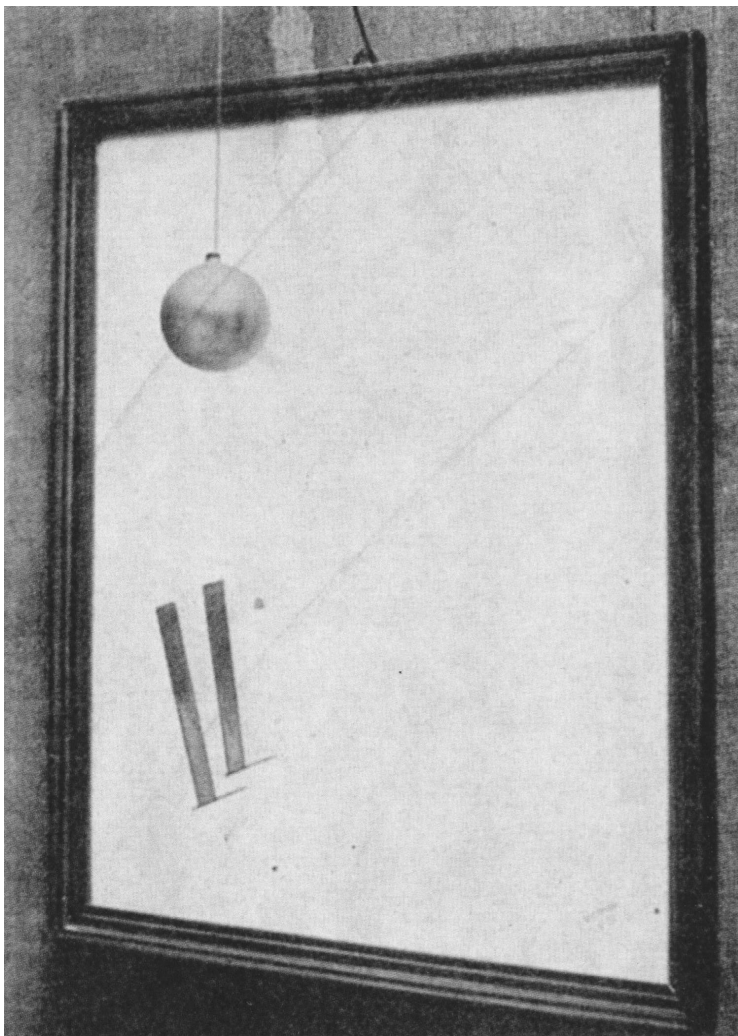


Abbildung 6: Walter Kampmann: *Das Nichts*, Technik, Maße und Verbleib unbekannt, *Große Berliner Kunstausstellung* 1923, Abteilung der Novembergruppe, Nr. 1235.

Ikone des Konstruktivismus geltenden *Prounenraum* (Abbildung 4), in dem er geometrische Formen zu einer begehbaren Installation zusammenfügte (Original verloren, Rekonstruktion Berlinische Galerie). Hierfür stellte ihm die Novembergruppe ein eigenes kleines Ausstellungskabinett zur Verfügung (Novembergruppe 1923: unpag., Erläuterungen zu Saal 26). Laszlo Moholy-Nagy zeigte, dokumen-

tiert durch ein nachträglich bearbeitetes Foto des Ausstellungssaales (Abbildung 5), eine heute verschollene Materialkonstruktion. Deren Elemente stimmten wie bei Lissitzky mit denen seiner Malerei überein und wurden nun als greifbare plastische Formen in Szene gesetzt.

Vor allem aber die experimentellen Positionen von Nikolaus Braun und Walter Kampmann stießen in der Presse auf Missfallen. Braun trat erstmalig mit seinen zum Teil kinetischen Lichtkonstruktionen auf, deren innovativer Ansatz allein aus zeitgenössischen Beschreibungen rekonstruiert werden kann. Der Künstler wurde zum Signum der „ultramodernen Novembergruppe“, wie das *Prager Tagblatt* ausführte: „Kann man noch wilder sein? Da gibt es ein Bild, das bewegt sich, ist elektrisch beleuchtet und tönt, alles zu gleicher Zeit. [...] Dieses vielseitige Kunstwerk heißt Lichtrhythmus und eröffnet für einen auf der Höhe der Zeit befindlichen tip-topen Haushalt ganz neue Perspektiven. Der Gast klingelt, die Hausfrau sagt dem Stubenmädchen: Marie, schalten Sie rasch das Gemälde ein“ (Antal 1923). Auch Walter Kampmanns Arbeit *Das Nichts* wurde scharf angegangen. Es handelte sich um eine nur sparsam mit abstrakten Elementen gestaltete, weiße Leinwand, vor der eine herabhängende Kugel montiert war (Abbildung 6).

Wie radikal modern insbesondere diese beiden künstlerischen Auffassungen waren, zeigt ein Blick in die Abteilung des Vereins Berliner Künstler auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* im Jahr 1923. Die dort zeitgleich präsentierten Werke wiesen ebenfalls eine enorme motivische und stilistische Varianz auf, waren aber allesamt einer gegenständlichen Darstellungsweise verpflichtet. Der Realist Hans Baluschek, der ein Jahr später Vorsitzender der *Großen Berliner Kunstausstellung* wurde, zeigte beispielsweise eine seiner typischen Schilderungen des kleinbürgerlichen Lebens und setzte die sommerliche Sonntagsidylle in den überlaufenen Berliner Naherholungsgebieten ins Bild (Abbildung 7). Der Kontrast zu den Werken der Novembergruppen-Künstler hätte nicht größer ausfallen können.

Ab Mitte der 1920er-Jahre bildete die Neue Sachlichkeit auch mit ihren magisch-realistischen und neoklassischen Strömungen einen wichtigen Schwerpunkt in den Präsentationen der Gruppe. Diese innovative, a-mimetische Gegenständlichkeit war, wie bereits erwähnt, schon ab 1919 durchgängig in der Novembergruppe vertreten, lange bevor sie 1925 unter anderem durch die Ausstellung *Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* in der Kunsthalle Mannheim kanonisiert wurde. Nach ihrem werbenden Einsatz für Spätexpressionismus, Dada und Abstraktion präsentierte sich die Novembergruppe abermals als Agentin einer neuen Wendung in der modernen Kunst. Der Ausstellungsführer von 1924 verteidigte die Richtung explizit und engagiert gegen die Vorwürfe zahlreicher Kritiker, sie ziele nach den Errungenschaften der Abstraktion auf einen reaktionären Realismus (vgl. Novembergruppe 1924: unpag., Erläuterungen zu Saal 19).



Abbildung 7: Hans Baluschek: *Sonntagslust*, 1923, 1923, Privatbesitz, *Große Berliner Kunstausstellung* 1923, Abteilung des Vereins Berliner Künstler, Nr. 41.

Einer der wenigen Vertreter neusachlicher Plastik ist Christoph Voll, der 1924 mit der Novembergruppe auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* unter anderem eine Aktskulptur aus Holz zeigte (Abbildung 8). Sie animierte nicht nur einige Mitglieder der Ausstellungscommission zu zweifelhaften Scherzen, sondern zog auch den Spott der Karikatur auf sich. Unter dem Titel *Morgengrauen in der Berliner Kunstausstellung* veröffentlichte Arthur Johnson in der Satirezeitschrift *Kladderadatsch* eine Zeichnung (Abbildung 9), die Volls Figur nach einem nächtlichen Tête à tête mit der Plastik *Läufer* von Friedrich Zuchantke zeigt. Der sportliche Jüngling ist