

Heinrich Hoerle, Detail, Los 607

## Sander Collection

Die Zeit der Weimarer Republik (1919–1933) war eine der kreativsten Phasen des 20. Jahrhunderts. Nach dem Ende des Krieges und der Novemberrevolution formierten sich überall in Deutschland die Künstler, bildeten sich allerorts Vereinigungen, die von einem Impuls getragen waren: mitzuwirken an einer neuen, sozialeren, menschlicheren Welt. Eine der eigenständigsten Gruppierungen war die der „Progressiven Künstler Köln“ um den berühmten Fotografen August Sander: Wie in einem Brennglas verdichten sich in den Werken von Franz Wilhelm Seiwert, Heinrich Hoerle, Gerd Arntz und ihren Freunden die großen Themen der Zeit.

Wir von Grisebach sind beglückt und dankbar, die einzigartige Sander Collection, deren Ursprünge auf den Fotografen August Sander (1876–1964) zurückgehen, in einer eigenen Auktion anbieten zu dürfen. Es ist eine Sammlung, wie sie in dieser Form zur Kunst der 1920er-Jahre sicher nicht mehr auf den Markt gelangen wird. Nicht wenige der jetzt angebotenen Werke werden erstmals auf dem Kunstmarkt aufgerufen. Dazu gehört auch das 1925 von Franz Wilhelm Seiwert geschaffene monumentale „Wandbild für einen Fotografen“, das lange Zeit als Leihgabe im Kölner Museum Ludwig hing – ein Hauptwerk des Künstlers, eine Ikone der Epoche und ein Schlüsselbild der Progressiven Künstler Köln!



# Christoph Stözl Politik und Kunst im Köln der Zwanzigerjahre

Je weiter die Zwanzigerjahre fernrücken, desto mehr werden Glanz und Elend der Weimarer Republik im allgemeinen Geschichtsbewusstsein mit der Saga der Hauptstadt Berlin assoziiert. Die Szenen von Revolution, Bürgerkrieg, hektischer Kultur- und Entertainmentblüte, großer Krise und vom Untergang der Republik sind so dramatisch, dass das „Babylon“ Berlin den Blick auf andere Schauplätze verstellt, die nicht weniger wichtig gewesen sind für das Schicksal der Moderne in Deutschland. Da ist etwa Köln: Mit über 700.000 Einwohnern war es die drittgrößte Stadt im Deutschen Reich. Im Ersten Weltkrieg hatte es eine zentrale militärische Rolle gespielt, als schwer befestigter Brückenkopf am Rhein und Verteilungszentrum Richtung Westfront. Hunderttausende von Soldaten passierten jahrelang die Stadt, 100.000 Arbeiterinnen und Arbeiter schufteten in 700 Rüstungsbetrieben. Entsprechend stark hatte sich die Sozialdemokratische Partei neben dem im Rheinland traditionell verankerten katholischen Zentrum entwickelt. Kriegsrealität jenseits der Durchhaltepropaganda hatten die Kölner vier Jahre vor Augen, weil hier auch ein großes Lazarett-Zentrum der Westfront arbeitete. Das Desaster wurde noch augenfälliger, als nach der deutschen Niederlage im Herbst 1918 fast eine Million geschlagener Soldaten durch die Stadt zurück ins Reich flutete und die Stadt Anfang Dezember 1918 von britischen Truppen besetzt wurde. 15.000 Kölner waren gefallen, unzählige kriegsverletzt – Teil der gesamtdeutschen Bilanz von 2,4 Millionen Toten, 4,8 Millionen Verwundeten, 2,7 Millionen Dauerinvaliden.

Die katastrophalen Folgen des Kaiserreiches waren also in Köln ebenso präsent wie überall. Dennoch verlief die Revolution verhältnismäßig friedlich. Das lag am Geschick eines Kölner Zentrums-Politikers, der in dieser Zeit als zukunftsweisendes Großtalent sichtbar wurde: Oberbürgermeister Konrad Adenauer. Er arbeitete konstruktiv mit den Arbeiter- und Soldatenräten und der SPD zusammen. Dieser Kompromiss zwischen dem konservativ-katholischen Bürgertum und der Arbeiterbewegung hielt in Köln während der ganzen Weimarer Republik. Zentrales Problem aller Politik waren die während der Zwanzigerjahre immer wieder notorische Massenarbeitslosigkeit und soziale Not. Adenauer, geprägt von der katholischen Soziallehre, antwortete darauf zuerst mit dem rapiden Ausbau der kommunalen Fürsorge. Dann aber mit Beschäftigungsprogrammen durch städtebauliche Großprojekte wie den Bau des Grüngürtels. Alles dies war waghalsig kreditfinanziert. Angesichts der wenigen „Sonnenjahre“ der Republik konnte die progressive Kommunalpolitik freilich an der grundsätzlich prekären Situation Hunderttausender von Menschen nicht viel ändern.

Zur Modernisierungsstrategie Adenauers gehörten auch die Neugründung der Universität, der Bau von Messehallen, wo Zeitgeist-Messen wie die „Pressa“ 1928 unerhört erfolgreich waren, die Ansiedlung der Ford-Werke und des neuen Westdeutschen Rundfunks. Innerhalb weniger Jahre konnte sich Köln – auch durch ehrgeizige Architekturprojekte wie das erste deutsche Hochhaus oder die erste Autobahn – als Drehscheibe einer modernen, reformwilligen Industrie- und Wissenschaft etablieren. Künstler und Wissenschaftler zog es, angelockt durch den urbanen Aufbruchgeist am Rhein in diesen Jahren, nach Köln nicht weniger als nach Berlin. Berühmt war das musikalische und theatralische Leben. Man wollte

durchaus auf Augenhöhe mit der Reichshauptstadt konkurrieren. Dazu ein sprechendes Detail: Adenauer hätte nach der Vertreibung des Bauhauses aus Weimar 1924 Walter Gropius gern nach Köln geholt. Dies scheiterte, aber stattdessen wurden die Kölner Werkkunstschulen großzügig ausgebaut, mit dem Werkbund-Titanen Richard Riemerschmid an der Spitze.

In der Katastrophe der Wirtschaftskrise nach 1929 zeigten sich dann schnell die Grenzen des Kölner Modernisierungswunders. Schon 1931 war die Stadt zahlungsunfähig. 1932 mussten 40 Prozent der Bevölkerung von städtischen Geldern unterstützt werden. Kein Wunder, dass die politische Radikalisierung dramatisch anstieg. Kommunisten und Nationalsozialisten, vorher Randphänomene im politischen Leben Kölns, stießen bei Straßenschlachten gewaltsam aufeinander. Zwischen 1930 und 1933 gab es dabei 19 Tote.

## Zeitgeist und zeitgenössische Kunst Kölns 1918–1933

Wie könnte man den Genius Loci der Stadt auf den Punkt bringen? Seine Leitmotive waren Republikanismus und soziale Verantwortung – teils aus religiösem (Zentrumspartei), teils aus sozialreformerischem (SPD)Antrieb. Dazu ein alle Gruppen verbindender Wille zur Modernität durch Gesellschafts- und Kulturreform. Die Kölner Offenheit für Gesellschaftsfragen schuf ein Klima, in dem auch das Gespräch von Bürgerlichen mit dezidierten Linken möglich blieb. Man versteht, dass auf solchem am Ende toleranten Boden die provozierende Verweigerungsattitüde von Dada nach dem Ende der aufgeregten Revolutionszeit keine lange Dauer beschieden sein konnte. Auch Dadas Sinn für kompromisslose ästhetische Revolution konnte in Köln keine Wurzeln schlagen. Hans Arp und Max Ernst sowie der befreundete Otto Freundlich vertauschten Köln schon bald mit Paris.

## Die Kölner Progressiven

Für die Kölner Kultur des Brückenbaus zwischen weltanschaulich weit auseinanderliegenden Menschen steht repräsentativ die Figur des Fotografen August Sander und seine Freundschaft mit der „Gruppe progressiver Künstler“.

Diese waren eine eher locker organisierte Gruppe. Es hat weder ein Manifest noch eine konstituierende Versammlung gegeben. Programmatische Ideen finden sich aber in zwei Zeitschriften, die Anfang und Ende der Zwanzigerjahre publiziert wurden, „stupid“ (1920) und „a bis z“ (1929–33). 1919 hatten sich die späteren Progressiven bei der Kölner Dada-Bewegung kennengelernt, aber schnell Abstand genommen, weil ihnen die Ziele des Max-Ernst-Kreises zu „bürgerlich“ erschienen, ausgerichtet allein auf eine ästhetische, nicht auf eine politische Revolution.

Mittelpunkt der Progressiven war die geistig herausragende, missionarische Gestalt von Franz Wilhelm Seiwert. Ihm schlossen sich Anfang der Zwanzigerjahre noch Heinrich Hoerle und Gerd Arntz an. Im weiteren Sinne gehörten auch Gottfried Brockmann und der Bildhauer Hans Schmitz in den Kreis.

Seiwert, von Kindheit an unheilbar krank, war im Krieg zum radikalen Pazifisten geworden. Er hatte sich gründlich mit dem Maximus befasst, freilich ohne Mitglied der KPD zu werden. Die Erfahrung des Bankrotts aller humanen Werte im

Krieg machte Seiwert zu einem scharfen Kritiker der alten Klassengesellschaft. Seiwert, hochsensibler Moralist, glaubte an einen utopischen Sozialismus als Basis einer neuen Humanität. Pazifist und sozialrevolutionär gesinnt wie Seiwert war auch Heinrich Hoerle. Dessen „Krüppelmappe“, eine Grafikfolge zum Andenken an die blinden, arm- und beinlosen Veteranen auf Kölns Straßen, sollte „die wahren Denkmäler des Weltkrieges“ (Seiwert) zeigen. Später fand Hoerle seine Mappe zu sentimental und entwickelte extrem reduzierte, streng komponierte „Prothesenbilder“ als „Zeichen“, „Ikonen“ und „Warntafeln“. Das Thema der Anklage blieb aber das Gleiche: die Degradierung des Individuums durch die mechanisierte Produktion und den mechanisierten Krieg. Hoerles „Maschinenmenschen“, zum Torso verformte Wesen mit gesichtslosen Roboterköpfen, mit Haken statt Händen, übersetzten Sozialkritik in strenge, zeitlose Malerei.

Anders als der kompromisslos politische Seiwert hat Hoerle aber auch Stillleben, Akte, Porträts, ja sogar Karnevalsmotive gemalt. Von den Progressiven hatte er den frühesten Erfolg auch in den deutschen Museen. 1926 besaßen das Kunstmuseum Düsseldorf, die Museen in Elberfeld und Hagen, das Wallraf-Richartz-Museum, Köln, das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld und die Kunsthalle Mannheim Hoerle-Bilder, dazu auch Museen in den USA und der UdSSR.

Der Dritte im engeren Bunde war der hochpolitische, aus einer Fabrikantenfamilie stammende Gerd Arntz, der 1920 während des Kapp-Putsches mit der Waffe für die Republik gekämpft hatte.

Seit 1923 findet sich im erweiterten Kreis der Progressiven auch der Bildhauer Hans Schmitz. 1896 in Köln geboren, war er am Kriegsende Mitglied einer Artillerieeinheit gewesen. Er engagierte sich im Soldatenrat und sympathisierte mit dem Spartakusbund und anderen Gruppen auf der äußersten Linken. Sein Werk umfasst sowohl figürliche, aber stark abstrahierende Plastik wie Grafik; deren zentrales Thema die Arbeitswelt ist.

Eine Randfigur der Progressiven war der 1900 geborene Peter Paffenholz. Im Hauptberuf als Illustrator für Publikationen des WDR tätig, engagierte er sich parteipolitisch und gebrauchsgrafisch für die KPD.

Der Jüngste im Kreis war Gottfried Brockmann. Bei Kriegsende war der gerade einmal 15-jährige Gymnasiast, Sohn eines erfolgreichen Dekorationsmalers, schon zum Pazifisten geworden. Er lernte das Anstreicherhandwerk, ging zur Freien Arbeiterjugend, demonstrierte 1920 gegen den Kapp-Putsch, las sich in die Theorie des Anarchismus ein und träumte von einem „Sozialismus von unten“. Sein Frühwerk stand im Bann von Seiwerts und Hoerles Typisierungen und reflektierte Kriegsgräuel und -leid. Ab Mitte der Zwanzigerjahre Kunststudent in Düsseldorf, erweiterte Brockmann seine Bildwelt später über die hochpolitischen Themen hinaus und nahm Elemente des Surrealismus und der Neuen Sachlichkeit auf.

#### Das Gemeinsame

Die „gruppe progressiver künstler“ (so der exakte Name in der Bauhaus-Kleinschreibung) wollte eine Kunst kompromissloser Modernität, die gleichwohl „lesbar“ sein sollte, verständlich auch für Menschen der Arbeiterschaft ohne Avantgarde-Vorkenntnisse. Das jedermann verständliche Kunstwerk sollte die politischen und

sozialen Realitäten der Zeit vermitteln, „so unsentimental wie möglich“. Kunst musste konkret, unbedingt wahrhaftig sein; die unmittelbare Umgebung war das Spielfeld und die Nagelprobe auf die Gültigkeit der Aussagen. Die Kölner Progressiven schufen, sich gegenseitig inspirierend, Spielarten eines radikal aufs Geometrisch-Lineare reduzierten Realismus – Seiwert und Hoerle überwiegend in Gemälden, Arntz in Schwarz-Weiß-Grafiken.

Die Kunst der Kölner waren auch als Mittel im politischen Tageskampf der Linken gedacht. Ihre Bilder erschienen als Illustrationen in vielen links gerichteten regionalen Publikationen des Rheinlandes, in kommunistischen Tageszeitungen, aber auch in britischen und amerikanischen Arbeiterschriften. Die Progressiven publizieren auch Postkarten, Pamphlete und Flugblätter, z.B. für die Internationale Arbeiterhilfe.

Jenseits der für den Tag und die Stunde gedachten Bildpropaganda entwickelte Arntz als Holzschnitt-Grafiker eine ganze Enzyklopädie von Bildformeln, mit der sich die soziale Wirklichkeit der modernen Industriegesellschaft samt ihren Machtstrukturen analysieren ließ. Arntz' Gestalten spielen auf geometrisch gegliederten Bühnen; die Akteure sind Figuren ohne Individualität.

Folgerichtig landete Arntz bei der Idee des Piktogramms. Er ging mit seiner Idee 1929 ans austromarxistische Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien, das der kurzzeitige „Wirtschaftsminister“ der Münchner Räterepublik Otto Neurath als Vehikel gesellschaftlich-politischer Aufklärung gegründet hatte.

Ihn begleitete der ursprünglich aus Prag stammende Augustin Tschinkel, der 1928 nach Köln gekommen war, um beim tschechoslowakischen Pavillon auf der „Pressa“ mitzuwirken. Schon vorher stilistisch tief beeinflusst von deren Typisierungsideal, hatte er sich den Progressiven angeschlossen.

#### Sander und die Progressiven

August Sander hat ein berührendes Porträt des jungen Brockmann geschaffen, das dessen empathischen Idealismus auf eindringlichste Weise widerspiegelt. Das Foto zeugt von der – auf den ersten Blick überraschenden – Sympathie des sehr bürgerlichen Sozialdemokraten Sander für die sozialistische Radikalität der Jungen. Es war der beiden Seiten gemeinsame tiefe moralische Ernst, der die Brücke baute. Sanders politische Offenheit eröffnete eine Sternstunde der Kunst der Zwanzigerjahre. Der Fotograf gehörte der älteren, noch durch die intakte bürgerliche Welt geprägten Künstler-Generation an. Sein Weg vom auftragsgebundenen Porträt-fotografen zum autonomen Künstler hatte viele Jahre gebraucht. Dass er zum Autor eines monumentalen, epochemachenden Langzeit-Projekts wurde, der „Menschen des 20. Jahrhunderts“, hat wesentlich mit seiner 1920 erstmals erfolgten Begegnung mit der eine Generation jüngeren Künstlergruppe der Progressiven zu tun. Es gab einen überaus fruchtbaren geistigen Austausch, der sowohl die Fotografie Sanders wie die Malerei der Progressiven veränderte.

Sander wurde ihr Förderer, Sammler und Mäzen, aber auch ihr Dialogpartner. Das Ideal der Progressiven, eine systematische Wahrheitsfindung über die Gegenwartsgesellschaft, beeinflusste Sander bei der Konzeption seines Großprojekts,

ein überindividuell gültiges „Antlitz der Zeit“ zu schaffen. Von der Typisierung der Berufe und Sozialcharaktere bei Arntz ist es kein weiter Weg zu Sanders Suche nach dem anonymen und gleichwohl repräsentativen Sozialporträt. Das Bekenntnis Seiwerts von 1926: „Ich versuche mit meiner Bildform eine allem Sentimentalen und allem Zufälligen entkleidete Wirklichkeit darzustellen“, könnte auch von Sander stammen.

Das bedeutendste Zeugnis der Symbiose zwischen Sander und den Progressiven wurde das von Seiwert eigens für Sander gemalte „wandbild für einen fotografen“, das als prominenter Blickfang im Treppenhaus des Sander-Hauses diente. Sander wiederum fotografierte nicht nur die Progressiven in eindrucksvoll monumentalisierenden Porträts. Demonstrativ platzierte er in seinem Arbeitszimmer zwei Aufnahmen von Franz Wilhelm Seiwert und Heinrich Hoerle. Sander dokumentierte auch penibel die Bilder der Progressiven mit größtem Ehrgeiz bei der Wiedergabe ihrer Oberflächenstrukturen. Die Progressiven, begeistert von Sanders perfekter Übersetzung des Haptischen ihrer Gemälde in Schwarz-Weiß-Fotografie, ließen sie um der politischen Wirkung willen nicht nur in Zeitschriften, sondern auch als Reproduktionen auf Ausstellungen kursieren. Die Sander-Reproduktionen der Progressiven wurden sogar in Moskau in der Ausstellung „Revolutionäre Kunst des Westens“ ausgestellt und fanden dadurch breite internationale Beachtung. Auch Sander-Fotos waren dort vertreten.

Vice versa zitierten die Progressiven Sander-Fotos in ihrem Ende der Zwanzigerjahre gegründeten Periodikum „a bis z“. Seiwert schrieb über sie: „die aufgabe, die sich und der photographie hier sander gestellt hat gibt der fotografie einen sinn, der sozusagen auf der strasse lag und eben deshalb bisher nicht aufgehoben wurde. die fotografie nimmt der malerei die arbeit ab ,bilder des seins der zeit zu schaffen (...) sie verweist damit die malerei auf die andere aufgabe der darstellenden kunst, innerhalb der zeit utopische weltanschauung zu sein.“

Im Köln der Zwanzigerjahre ging es aber nicht nur um utopische Weltanschauung, sondern auch um „Kunst und Leben“: Die materielle Lage der Progressiven war fast immer angespannt. In den Memoiren von Zeitzeugen wird der Alltag des Kreises als „bescheiden, genügsam, menschlich“ erinnert.

Seiwert und Hoerle beteiligten sich schon um des Lebensunterhaltes willen an manchen Projekten von angewandter „Kunst am Bau“ und „Kunst im Raum“, die der Aufschwung von Kölns architektonischem Ehrgeiz auf den Weg brachte. Raumkunst waren auch die flüchtigen Wanddekorationen, die von den Progressiven für Karnevalsveranstaltungen geschaffen wurden. Die Progressiven traten auch selbst als Organisatoren von Künstlerfesten auf, wie dem 1926 zum ersten Mal inszenierten, später legendären „Lumpenball“, einem Treffpunkt von Kölner Kulturbürgertum und Avantgarde. Seine Überschüsse wurden zur solidarischen Hilfe für bedürftige Künstler verwendet. August Sander hat diese Künstlerbälle fotografiert und die Bilder als Postkarten verbreitet. Manche auf den Bällen entstandenen Porträts sind aber auch in sein großes Mappenwerk der „Menschen des 20. Jahrhunderts“ eingegangen.

#### Epilog

In den letzten „Lumpenball“ von 1933 platzte die Nachricht vom Reichstagsbrand, Weltuntergangsstimmung breitete sich aus. Gottfried Brockmann, 1933 Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf, der sich der KPD angeschlossen hatte, wurde brutal von der SA bedroht und flüchtete sich über Nacht nach Berlin, wo er bis 1945 im unpolitischen Kunsthandwerk untertauchte. Auch das KPD-Mitglied Paffenholz wurde 1933 für mehrere Wochen ins Gefängnis geworfen, wurde später immer wieder durch Hausdurchsuchungen schikaniert und kam nach dem 20. Juli 1944 für mehrere Wochen in Gestapo-Haft.

Seiwert, seit Kindheit durch ein misslungenes medizinisches Experiment an unheilbarem Roentgen-Krebs leidend, starb jung im Sommer 1933. Seine persönliche Tragödie bewahrte ihn vor dem sicheren Martyrium als Feind des NS-Staates. Auch Hoerle starb jung, 1936. Die Beschlagnahmung und Vernichtung von 21 seiner Werke in deutschen Museen während der „Entartete Kunst“-Aktion hat er nicht mehr erleben müssen. August Sander, der bekennende Sozialdemokrat, wurde nach 1933 misstrauisch vom Regime überwacht. 1934 zerstörten die Nationalsozialisten die Druckstöcke von Sanders Buch „Antlitz der Zeit“. Sein im sozialistischen Widerstand aktiver Sohn Erich, Freund Brockmanns, wurde 1935 zu langer Haft verurteilt und starb 1944 als Opfer der Diktatur im Kerker. Arntz emigrierte 1934, nach der Zerstörung des Wiener Museums durch die autoritäre österreichische Regierung, in die Niederlande, überstand den Krieg auf abenteuerliche Weise und arbeitete später als Bildstatistiker für die Unesco.

#### Bilanz

Fragt man nach dem Ort der Kölner Progressiven in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, so entbehrt die Antwort nicht der Ironie: Seiwert, Hoerle und Arntz wollten durch Bilder die Gesellschaft verwandeln. Das ist ihnen genauso misslungen wie den anderen revolutionären Kunstströmungen der Weimarer Zeit. Sie gingen 1933 unter zusammen mit der Republik. Langfristigen Erfolg hatten die Progressiven dennoch. Ihre Typisierung, geschaffen einst aus sozialrevolutionärem Impetus, hat als Piktogramm-Prinzip die Kommunikation der modernen Weltgesellschaft erobert – ob als Wegweiser im Dschungel der Großstädte, als Marketing-Werkzeug oder als Stenogramm politischer Botschaften, welcher Richtung auch immer.

# Bernd Stiegler August Sander – der Sammler und Historiker

Als Fotograf war August Sander fraglos ein Sammler und das nicht nur bei seinem großangelegten Mappenwerk „Menschen des 20. Jahrhunderts“, sondern auch bei seinen Landschaftsaufnahmen und jenen aus Köln. Sie sind durchweg seriell angelegt und laden zum vergleichenden Sehen ein. Als Aufforderung, sie in dieser Weise zu studieren, wurden sie auch von Anfang an aufgefasst. Walter Benjamin sprach

etwa programmatisch angesichts der „physiognomischen Galerie“ des Buchs „Antlitz der Zeit“ von einem regelrechten „Übungsatlas“ und Alfred Döblin von „einer Art Kulturgeschichte, besser Soziologie, der letzten dreißig Jahre“.

Neben dieser systematisch-diagnostischen Sammlung von Aufnahmen, die sich als „Kulturwerk in Lichtbildern“ verstanden und die unübersichtliche Gegenwart einzufangen und zu ordnen suchten, hat August Sander aber auch Kunstwerke gesammelt. Diese „Sander Collection“ ergänzt sein fotografisches Werk und bildet zugleich einen weiteren erhellenden Resonanzraum. Wir begegnen dort nicht nur durchweg Künstlern, die auch Teil der umfangreichen Gruppe „Die Künstler“ des Mappenwerks sind, sondern finden auch einige seiner Themen wieder, die hier in anderer Weise aufgenommen werden. Dass auch Sander einen Dialog zwischen bildender Kunst und Fotografie im Sinn hatte, zeigt die Gestaltung der Mappe, der zudem im gesamten Konvolut ein ungewöhnlich großer und vor allem herausgehobener Raum gewährt wird. Anna Sander nähte diese Mappe nach einem Pastell von Otto Freundlich. Während die Mappe, deren Umschlag aus farbigen Stoffstücken zusammengesetzt ist, im August Sander Archiv der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur verblieben ist, ist das Pastell Teil der Sammlung der Familie Sander (Los 600).

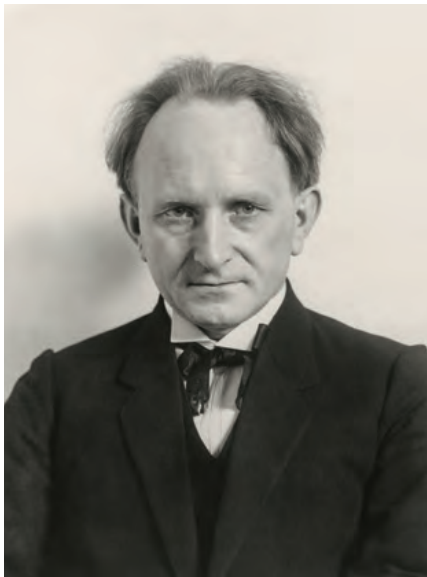
Sander hatte Freundlich ein Exemplar von „Antlitz der Zeit“ geschickt, für das er sich in einem Brief bedankte, wobei er zugleich ein zentrales Thema ansprach, das in der Zeit der Weimarer Republik breit diskutiert wurde: das des Typus. „Gerade das fühlt man ja so stark aus diesen Bildern,“ schrieb Freundlich, „hinter denen der Autor ganz zurücktritt, daß sie jeden Typus ernst nehmen, sei es

im positiven oder im negativen Sinn, oder in beiden zugleich. Denn es gibt ja kein Gesicht heute, in dem nicht Altes und Neues miteinander kämpft.“ Der Typus war eine der theoretischen, ästhetischen und ideologischen Kampfzonen dieser Zeit, die von beiden Seiten des politischen Spektrums gleichermaßen bearbeitet wurde.

Altes und Neues, die Linke und die Rechte, eine überzeitliche und eine historische Deutung standen hier im Widerstreit. Eine gewisse – und bis heute diskutierte – Ambivalenz Sanders signalisiert Otto Freundlich, der seinerseits in der Kunst eine neue kulturenübergreifende Sprache im Sinne einer kollektiven Gemeinschaft erblickte.

Otto Freundlich gehörte wie unter anderen auch Franz W. Seiwert, Heinrich Hoerle, Gerd Arntz und Gottfried Brockmann der Gruppe der „Kölner Progressiven“ an, die allesamt im Mappenwerk Sanders und in seiner Kunstsammlung prominent vertreten sind. Auch Sander war Teil dieser Gruppe – als Künstler, wie er stolz notierte. Die breite Präsenz dieser Bewegung in der Gruppe der Künstler des Mappenwerks ist fraglos der Tatsache geschuldet, dass Sander mit ihnen befreundet war, signalisiert aber auch ihre Bedeutung für sein großangelegtes fotografisches Projekt. Die Begegnung mit Franz Seiwert markierte in den 1920er-Jahren das Ende von Sanders piktorialistischer Phase und den Beginn des Projekts „Menschen des 20. Jahrhunderts“. An die Stelle des Gummi- und Edeldrucks tritt nun handelsübliches Papier für Sachaufnahmen, das Sander auch an eigenen älteren Negativen erprobt. Als Sammler, der er auch vorher schon war, arbeitet er mit seinem eigenen Archiv und sucht dort nach Motiven, die für sein neues Konzept geeignet sind.

Vor dem Hintergrund der Ideen der „Kölner Progressiven“ ordnet Sander seine fotografische Welt neu und die Welt mit ihr. Die Ordnung der Bilder zielt zugleich auf eine Neuordnung der Welt. Sammeln bedeutet eben auch, wenn es denn seinen Namen zu Recht trägt, dass die einzelnen Bilder dank ihrer Zusammenstellung eine Idee, einen Zusammenhang, eine Vision anschaulich machen. Und das ist es letztlich, was die „Sander Collection“ so bemerkenswert macht: Hier wird das, was er für sein Mappenwerk als Programm ausgibt, nämlich dass mittels „Sehen, Beobachten und Denken“ ein „Zeitbild unserer Zeit“ entsteht, in anderer Weise angesichtig und lesbar. Während aber Seiwert und seine Mitstreiter der „Kölner Progressiven“ der Idee des Typus die Gestalt eines gegenwärtigen wie zukünftigen neuen, technischen und kollektiven Menschen geben, sammelt Sander hunderte von Porträtaufnahmen, um mit ihnen, wie er sagt, ein „physiognomisches Zeitbild des deutschen Menschen“ zu zeichnen, in „sieben Gruppen, die der bestehenden Gesellschaftsordnung entsprechen“. Sanders an die Gegenwart gebundene Sammlung ist seine Vorstellung einer Ordnung der sozialen Welt, so wie er sie vorfand. Die „Sander Collection“ zeigt Visionen anderer Ordnungen und zugleich den weltanschaulichen Hintergrund, vor dem sich sein fotografisches Projekt entwirft.



August Sander: Photograph [August Sander], 1925



In der Sander Collection vertretene Künstler: Jankel Adler, Otto Freundlich, Franz W. Seiwert, Heinrich Hoerle, Gerd Arntz, Hans Schmitz, Gottfried Brockmann, Marta Hegemann (v. l. n. r.)  
Fotografien: August Sander Archiv der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln.



# Herbert Molderings Ein Meisterwerk für einen Freund – Franz Wilhelm Seiwerts „Wandbild für einen Fotografen“

Franz Wilhelm Seiwert war der „seelisch-geistige Mittelpunkt“ der Anfang der Zwanzigerjahre in Köln gegründeten „Gruppe progressiver Künstler“, zu der die Maler und Bildhauer Heinrich Hoerle, Gerd Arntz, August Tschinkel, Otto Freundlich und ein Dutzend weiterer, weniger bekannter Künstler gehörten, deren Ziel es war, nach der sozialen und politischen Katastrophe des Ersten Weltkriegs nicht nur die Kunst, sondern ebenso die Gesellschaft zu revolutionieren. August Sander war seit 1923/24 der Fotograf dieser Künstlergemeinschaft, der alle ihre Mitglieder porträtiert hat. Viele dieser Porträts sind anschließend in sein fotografisches Jahrhundertwerk „Menschen des 20. Jahrhunderts“ eingegangen, das im engen Gedankenaustausch mit Franz Wilhelm Seiwert, dem theoretischen Kopf der Gruppe, entstanden ist.

Da die wenigen rheinischen Sammler moderner Kunst seinerzeit noch ganz im Bann des Expressionismus standen und mit der gegenständlich-konstruktivistischen Malerei der Progressiven nichts anzufangen wussten, war es diesen so gut wie unmöglich, ihre Werke zu verkaufen. Deshalb zirkulierten ihre Bilder meist nur im Tauschhandel unter den Freunden. So vermutlich auch das „Wandbild für einen Fotografen“, das Seiwert 1925 für August Sander gemalt hat. Schon der eigenartige Titel wirft Fragen auf, handelt es sich bei dem Tafelbild doch keineswegs um ein Wandbild. Der Titel geht wahrscheinlich darauf zurück, dass Seiwert und seine Freunde damals die Hoffnung hegten, dass der Malerei in Verbindung mit der modernen Architektur ganz neue Funktionen zuwüchsen, zu denen insbesondere das Wandbild gehören würde. Da die Aufträge zur Realisierung echter Wandbilder jedoch ausblieben, blieb ihnen nichts anderes übrig, als diesen Begriff zur Bezeichnung ihrer großformatigen Gemälde umzumünzen.

Das 110×154,5 cm große „Wandbild für einen Fotografen“ war 1925 das größte Gemälde, das Seiwert bis dahin gemalt hatte, und es sollte für immer eines der größten in seinem gesamten Œuvre bleiben. Seiwert wählte als Sujet für sein Freundschaftsbild nicht die Person August Sander, sondern dessen Tätigkeit: das Fotografieren. Ausgehend von der Flächenmalerei des synthetischen Kubismus hatte er einen eigenen Malstil entwickelt, in dem er die Technik der kubistischen Formzerlegung mit der klaren und vereinfachenden Formensprache des Schaubildes verband. Seiwert hatte intuitiv erkannt, was der Kunstkritiker John Berger Jahrzehnte später als aufsehenerregende These vortragen sollte: dass das metaphorische Modell des Kubismus das Diagramm ist. Der Kubismus ermöglichte der Malerei, Prozesse statt statischer Gebilde darzustellen.

Wie auf einem Diagramm verteilt Seiwert auf der Fläche des „Wandbilds für einen Fotografen“ in Form typisierter Bildzeichen die wesentlichen Geräte und Operationen des Fotografen bei der Arbeit: die großformatige, auf einem massiven

Einbeinstativ stehende Atelierkamera mit ihrem faltbaren Lederbalg und großen messingfarbenen Objektiv, das Posieren des Modells vor der Kamera, die fotografische Aufnahme und die Verwandlung des negativen Zwischenresultats in ein positives Papierbild. Zu den spezifischen Leistungen des Diagramms gehört, dass es unsichtbare Strukturen und Prozesse, die malerisch nicht nachgeahmt werden können, symbolisch als Zeichen sichtbar machen kann. Dies trifft im Falle der Fotografie auf die strahlenoptischen Prozesse zu, die der fotografischen Bildwerdung zugrundeliegen. Bei ihrer Darstellung nimmt sich Seiwert gewisse Freiheiten heraus. Nicht nur gehen die das Bild einer ganzen Figur erzeugenden Lichtstrahlen allein vom Kopf des Modells aus, sie kreuzen sich zudem nicht auf der Ebene des Objektivs, wie dies den Regeln der fotografischen Optik gemäß der Fall wäre, sondern auf der Höhe des Bauchnabels der kleineren der beiden außen stehenden, die Tätigkeit des Fotografen offenbar beobachtenden Figuren, mit der Folge, dass das projizierte Bild nicht auf der Bildebene in der Kamera, sondern in der kreisrunden, in die Bildfläche gedrehten Linse des Objektivs entsteht. Dort steht die Figur im Gegensatz zu den fotografischen Abbildprinzipien nicht auf dem Kopf, sondern aufrecht.

Seiwert benutzt also die zeichenhafte Darstellung der fotografischen Strahlenoptik nicht mit lehrbuchhafter Exaktheit, sondern wie eine Art Hieroglyphe, die das Wesen des Vorgangs veranschaulicht und sich zugleich einfügt in die autonome Gesetzmäßigkeit des Bildes. Die Projektion, die das auf dem Kopf stehende Bild des Porträtierten auf der Negativplatte an der Rückwand der Kamera erzeugt, ereignet sich in dem verschlossenen Kameragehäuse und bleibt für den Betrachter unsichtbar. Am unteren Bildrand ist als horizontales schwarzes Rechteck das Endergebnis des fotografischen Prozesses zu sehen, der vergrößerte Positivabzug des oben rechts dargestellten Negativs mit der charakteristischen Umkehrung der Tonwerte.

Obwohl die Figurenpiktogramme äußerst statuarisch wirken und ihnen mit den Augen gerade jene physiognomischen Merkmale fehlen, die Gesichtern Temperament und geistige Tiefe verleihen, strahlt das Gemälde eine große Lebendigkeit aus. Dies verdankt sich nicht nur der leuchtenden Farbigkeit und der feinfühlig-verwendung der Komplementärkontraste Orange/Blau, Grün/Rot und Gelb/Violett, sondern ebenso der Tatsache, dass es bei diesem malerischen „Schaubild“ um das Schauen selbst geht, und zwar nicht nur hinsichtlich dessen, was dargestellt ist, sondern auch im Hinblick darauf, dass die Betrachter\*innen bei dem Versuch, die gegenständlichen Funktionszusammenhänge auf dem Gemälde zu entschlüsseln, eines Erlebnisses teilhaftig werden, das ihnen nur malerische Meisterwerke vermitteln: das Sehen selbst zu betrachten.



# Erinnerungen von Gerd Sander an seinen Großvater August Sander

Durch Professor Lamping, den Cellolehrer meines Vaters, lernte August Franz Wilhelm Seiwert kennen, mit dem er in dem Zirkel der Kölner Progressiven war. 1922 bis 1924 fotografierte mein Großvater sehr viele Musiker für das Brühler Schlossquartett und auch Gastmusiker, die in sein Atelier kamen. Gunthers Cellolehrer muss eines Tages für ein Foto ins Atelier gekommen sein, denn damals haben die Musiker Postkarten mit ihren Porträtaufnahmen von sich weitergegeben. Lamping war wohl begeistert von dem Bild, und so kamen sie ins Gespräch. „Das nächste Mal, wenn ich komme, bringe ich einen jungen Mann mit“, sagte er zum Abschluss, „der wird Ihnen gefallen.“ Das war dann Franz Wilhelm Seiwert, der 20 Jahre jünger war als August Sander und sein Sohn hätte sein können. Seiwert litt an Röntgenverbrennungen, daher hatte er nicht im Krieg gedient.

Als er noch ein Kind gewesen war und die Röntgenaufzeichnungen noch im Anfangsstadium, wurde beim Röntgen die Schädelplatte verbrannt, deswegen hatte er dieses verzogene Gesicht. Er ist sehr jung daran gestorben. Seiwert war jemand, der ganz links stand und dabei ein absolut treuer, frommer Katholik war. Mit seiner Arbeit wollte er die Kirche reformieren. Er war ein wahnsinnig interessanter Mann. August Sander schätzte ihn nicht nur als Menschen, sondern auch seine Ideen. Das war um die Zeit, als Sander sich intensiv Gedanken zu seinem Hauptwerk „Menschen des 20. Jahrhunderts“ zu machen begann. [...]

August Sander genoss diese Art von Austausch Anfang der Zwanzigerjahre mit seinen Freunden, den Malern Franz Wilhelm Seiwert und Heinrich Hoerle. Sie alle waren Mitglieder und Seiwert und Hoerle sogar Mitbegründer der Gruppe progressiver Künstler in Köln. Hoerle setzte sich in seiner Kunst stark mit der Welt der Arbeiter auseinander. Wie Seiwert auch, verwendete er in seinen strukturierten Werken kräftige Farben. August hatte diesen Kreis von Künstlern, hauptsächlich Musiker, dann Schriftsteller, Maler, Bildhauer und Schauspieler, mit denen er sprach und diskutierte. Sie kamen auch zu ihm nach Hause, weil meine Großmutter so einen leckeren Pferdegulasch machte. Mein Vater erzählte gern, dass er dann zum Bremer nebenan gehen musste. Damals gab es noch diese Siphonflaschen, in denen man das Bier abfüllte. Da musste er dann immer 20 Minuten stehen. So lange dauerte es, bis die Flasche langsam mit Pils vollgelaufen war, denn sonst war nur Schaum drin. Die Kölner Progressive war eine Clique von Künstlern, die ähnliche Ideen hatten und den Menschen nicht nur als Individuum, sondern als Mitglied einer bestimmten Berufsgruppe und sozialen Schicht ansahen. Die Gruppe wurde mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten aufgelöst. Die

letzte Veröffentlichung der Künstlerzeitschrift „a bis z“, das Organ der Gruppe progressiver Künstler, hat nach dem 30. Januar sein Erscheinen eingestellt. Viele ihrer Werke wurden aus den Museen entfernt, da sie vom NS-Regime als „entartet“ diffamiert wurden.

Im Haus Sander gingen nicht nur Linksradikale ein und aus, ganz im Gegenteil. Neben Seiwert und Hoerle trafen sich dort auch Gerd Arntz, Jankele Adler und F. M. Jansen. Auch Raoul Hausmann war mal mit von der Partie und Otto Dix am Rande. Erichs Freundeskreis war ebenfalls dabei, Hans Schoemann und die Reichling-Brüder, vor allem Karl-Theo Reichling, der von Erich 1921 in seinem handgeschriebenen Lebenslauf als sein einziger Freund beschrieben wurde. Die Kölner Progressiven verstanden ihre Kunst politisch, als Mittel ihrer sozialkritischen Überzeugungen. Man tauschte sich aus und feierte gemeinsam Lumpenbälle zu Karneval, bei denen August fotografierte. Die Lumpenbälle fanden meistens im Lokal „Em dekke Tommes“ in der Glockengasse statt. Einen knappen Monat nach der „Machtergreifung“ wurde am 27. Februar 1933 in Köln Rosenmontag gefeiert. Auf dem Lumpenball der Progressiven sangen sie die Internationale, das Lied der sozialistischen Arbeiterbewegung. [...]

Wenn man sich einer Aufgabe gegenüber sieht, fängt man langsam an, diese zu lösen. Ein Porträt ist eine Aufgabe. Der Kunde möchte sich so sehen, wie er denkt, dass er ist. Der Fotograf macht ein Bild, so wie er den Menschen sieht. Wenn man Glück hat, sind beide miteinander zufrieden. Von Heinrich Hoerle gibt es eine ganze Reihe von Aufnahmen, die August gemacht hat. Hoerles Gedanken werden darin stark repräsentiert. Er hat sehr geometrisch gearbeitet und in Sanders Porträt kommt die Art, wie er als Maler gearbeitet hat, und gleichzeitig seine Persönlichkeit zum Ausdruck.

Lena Kronenbürger und Lara von Richthofen: Gesetz der Neugier – Erinnerungen von Gerd Sander. Hg. v. Julian Sander, Köln (erscheint 2021)



August Sander, Am Ofen im Arbeitszimmer, 1943. August Sander Archiv der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln.

# Wulf Herzogenrath „Kunst ist die Ausdauer der Hinterbliebenen“ – Anmerkungen zur Rezeption der Kölner Progressiven

Es war ein Aufbruch in den Künsten in den 20er-Jahren: Die Expressionisten, wie die Maler der „Brücke“, waren tonangebend und erfolgreich in Deutschland, die Abstrakten und Konstruktivisten bauten neue utopische Welten, die Maler der Neuen Sachlichkeit erzielten seit der Mannheimer Ausstellung 1925 immer mehr Beachtung – sie sahen die Welt unterkühlt in klarer Gegenständlichkeit. In Köln dagegen arbeitete die neue Generation um Franz Wilhelm Seiwert und Heinrich Hoerle für eine neue „progressive“ Kunst, weil sie „den Krieg und die Revolution bewußt erlebten und sich nicht zur Ruhe setzten“ (Seiwert über Hoerle 1930). „Der gemeinsame Kampf ums Dasein“ ließ sie mit der Arbeiterbewegung solidarisieren, z. T. aus christlichen Ursprüngen – aber in einer abstrahierenden, konstruktiven, strengen Bildsprache. Diese einmalige Verbindung von eigentlich gegensätzlichen Stilelementen war ein Alleinstellungsmerkmal – zugleich hatten es die Progressiven schwer, sich gegen die großen, nationalen künstlerischen Bewegungen des Expressionismus, Konstruktivismus oder der Neuen Sachlichkeit Gehör zu verschaffen. Der Sturm der sogenannten „Entarteten Kunst“ der Nationalsozialisten fegte die Kölner Progressiven ebenso hinweg wie die anderen Modernen; nach dem Krieg brauchte es einige Jahrzehnte, bis die Progressiven als eine gewichtige Stimme in der deutschen, ja europäischen Kunst wahrgenommen wurden.

Zur Vorgeschichte der Rezeption seit den 1970er-Jahren, die nach Vorbildern politisch motivierter, antibürgerlicher Kunst mit formaler Stringenz ohne sozialistisch-realistische Bemühungen suchte, gehört die fast komplette Ausstellungsreihe der Künstler der Progressiven im Kölnischen Kunstverein seit dem ersten Überblick „Vom Dada-Max zum Grüngürtel“ 1975. Voraus gingen die Veröffentlichungen und Ausstellungen von Carl Oskar Jatho, von Hans Schmitt-Rost, dem Leiter des Nachrichtenamtes der Stadt Köln von 1945 bis 1957, und seiner Witwe Lis Böhle, die den Nachlass gewissenhaft verwaltete, sowie des Kunsthändlers Aloys Faust, der auch mit dem „Lumpenball“ verbunden ist, dem Künstler-Karnevals-fest, das August Sander in Fotos festgehalten hat und das – trotz der Bemühungen des Kölnischen Kunstvereins vor ein paar Jahren – unwiederholbar geblieben ist. Die Verdienste der Sammler Kasimir Hagen und besonders Josef Haubrich in der Zwischenkriegszeit und die Stiftung seiner Sammlung für das Kölner Museum seien hier hervorgehoben.

Das erste Datum ist der 27.1.1978: die Eröffnung der Ausstellung von Franz Wilhelm Seiwert im Kölnischen Kunstverein mit dem Erscheinen des Œuvre-Katalogs, bearbeitet von Uli Bohnen. Das Datum – Geburtstag des letzten deutschen Kaisers Wilhelm II. – war bewusst gewählt, um die Witwe dieses geheimnisumwitterten Schriftstellers B. Traven, Frau Traven de Torsvan, aus Mexiko nach Köln zu locken: Denn es hielten sich die Gerüchte, B. Traven sei ein unehelicher Sohn des späteren Kaisers; die von ihrem Mann auf der Flucht vor dem Räteprozess in München 1919 nach Mexiko mitgenommenen 60 Blätter von Seiwert und Hoerle – „seinen besten Freunden“ – stiftete sie als Dank für die Ausrichtung dieser ersten großen Retrospektive Seiwerts im Kölnischen Kunstverein der Stadt Köln, heute im Museum Ludwig – dafür verlieh ihr der Oberbürgermeister John van Nes Ziegler die Jabachmedaille. Erstmals konnten auch Werke aus der Sammlung Katherine Dreiers, Yale, und der New Yorker Hans Schiff und seiner Frau, die als Ärztin Seiwert 1933 am Ende seines Lebens vor ihrer Flucht in Köln behandelt hatte, in Deutschland gezeigt werden.

Die große Kunstvereins-Ausstellung wanderte weiter zum Westfälischen Kunstverein Münster, dem Kunstamt Kreuzberg sowie der Städtischen Kunstsammlung Ludwigshafen, eine erste nationale Tournee. Zeitgleich erschienen erstmals versammelt die Schriften Seiwerts im Kramer Verlag Berlin, ebenfalls herausgegeben von Uli Bohnen

Das zweite Datum ist der 15.10.1981: die Herausgabe des Œuvre-Katalogs und die Eröffnung der Ausstellung von Heinrich Hoerle im Kölnischen Kunstverein, bearbeitet von Dirk Backes, eröffnet von dem einzigen noch lebenden Künstler der „Progressiven“, Gerd Arntz. Vieles wurde hier zum ersten Mal gezeigt: Werke aus der kanadischen Fick-Eggert Collection, eine komplette Übersicht über das Werk der mit 22 Jahren verstorbenen Ehefrau Angelika sowie von deren Bruder Willi Fick. Heinrich Hoerles künstlerischer Weg von den frühen expressiv linearen mehr grafischen Arbeiten wie der „Krüppel-Mappe“ oder der Mitarbeit in der Dada-Gruppe (in der Zeitschrift „Stupid“ veröffentlichte er 1920 die – meiner Überzeugung nach – einzig treffende Definition von Kunst, ironisch-tiefsinnig auf die Rezeption der Betrachter zielend: „Kunst ist die Ausdauer der Hinterbliebenen.“) bis hin zu den strengeren, aber oft farbigen Wachskreide-Bildern der späteren Jahre.

Das dritte Datum ist der 14.3.2008: Eröffnung der Ausstellung „kÖln progressiv 1920–1933, seiwert, hoerle, arntz“ im Museum Ludwig Köln, kuratiert von der Kustodin für Moderne und Gegenwart an den Harvard Art Museums, begleitet von einem Katalog in Deutsch und Englisch im Verlag der Buchhandlung Walther König. Man sollte auch auf die Ausstellung „Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre“ in Köln und Kiel hinweisen sowie auf das Buch von Franz Martin Esser „Die Gruppe Kölner Progressive und ihr künstlerisches Umfeld (1920–1933)“ VDG Weimar – Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2008. Da es sich um eine lose Gruppierung ohne Mitgliedschaft handelte, finden sich in den 30 schmalen Heften der Zeitschrift „a-z“ (1929–1933) andere Künstler als in den Gruppenausstellungen der Zeit.

Die Spannweite reicht – neben Seiwert, Hoerle und Arntz – von Gottfried Brockmann bis zum Naiven Adalbert Trillhaase, von Augustin Tschinkel zu Jankel Adler, von Otto Freundlich zu Marta Hegemann sowie von Angelika Hoerle und Ludwig Ronig bis August Sander und dem neusachlichen Anton Räderscheidt. Zu den meisten von Ihnen richtete der Kölnische Kunstverein nach 1975 eine Ausstellung aus.

Das jüngste Datum ist der 14. September 2019 im Kolumba, Köln. Jedes Jahr verändert sich die Präsentation des reichen Museumsbestandes, nur wenige Werke haben einen festen Platz, wie Stefan Lochners „Madonna mit den Veilchen“, kurz vor 1450 entstanden. Der Direktor des Kolumba, Stefan Kraus, platzierte in diesem Lochner-Ehrenraum mit Blick auf die Domtürme Seiwerts strenge, in dunklen Farben glühende „Formen“ (1930) sowie ein eher surrealistisches Stillleben Hoerles mit Walter Opheys „Kalkwerk bei Hochdahl“ und der konstruktivistischen Komposition des Bauhaus-Studenten Andor Weininger. Mit dieser Werkauswahl unter der Überschrift „Neukölner Malerschule“, die Seiwert selbst verwandte, um den Bezug zu den anonymen Meistern der alten Kölner Malerschule des Mittelalters herzustellen, will Stefan Kraus die Breite des Ansatzes der „Progressiven“ darstellen: sowohl abstrakte Ungegenständlichkeit als auch surreale Bildwelten, gesellschaftliches Engagement und christliche Themen zeichnen diese höchst unterschiedlichen Werke zeitgleicher und regionaler Nähe aus.

## Andreas Becker Kunstleben der Zwanziger Jahre – Rückblick eines Kunsthändlers

„(...) Die weitere Folge war ein steter Zustrom junger Künstler nach Köln, das zudem noch den Vorzug hatte, keine Kunstakademie zu besitzen. Otto Freundlich, Vorplaner der abstrakten Kunst, schafft Glasbilder und ein großes Mosaik für das Haus Feinhals auf der Marienburg. In Heinrich Hoerle, Franz Wilhelm Seiwert und Anton Räderscheid (sic!) wird, verbunden mit den Künstlern des Berliner Aktionskreises, eine neue Künstlerschaft aktiv. Max Ernst, der von Brühl nach Köln zieht, Hans Arp und Baargeld starten wenig später die dadaistische Bewegung „Dada W/3“.

Karl Nierendorf eröffnet eine Galerie mit Expressionisten – mit den Malern des „Blauen Reiters“ und mit dem von ihm entdeckten Maler Otto Dix. Alfred Flechtheim, der immer da auftaucht, wo in der modernen Kunst etwas los ist, macht in der Schildergasse eine Filiale auf, deren Leitung ich im Jahre 1924 übernehme. Ausstellungen von Braque, Juan Gris, Picasso und Chagall sind mir noch in der Erinnerung geblieben. Es waren einige Jahre des freudigen Enthusiasmus (und der verspielten Kunstfreude)!

Die Jahre der Inflation und die auf die Stabilisierung der Währung folgende wirtschaftliche Depression bleiben aber nicht ohne schweren Einfluß auf das Kunstleben. Viel wichtiger aber noch: Max Ernst und Otto Freundlich übersiedeln nach Paris, Karl Nierendorf verlegt seine Galerie nach Berlin, die Galerie Flechtheim in Köln wird geschlossen. Ihre Tradition setzt die Galerie fort, die ich Unter Fettenhennen über dem Café Reichard mit dem Hamburger Alfred Newman begründe und die bald ihr endgültiges Domizil am Wallraf-Platz aufschlägt.

Dem Museum ohne Ankaufsetat für zeitgenössische Kunst hilft nur die Großzügigkeit von Mäzenen, wie Otto Wolff, Albert Ottenheimer, Richard von Schnitzler, Alfred Tietz, zum Erwerb moderner Kunst. Unverständnis verhindert den Erwerb der Sammlungen Herbert von Garvens und Karl Ernst Osthaus für Köln. Die Unterstützung der jungen Künstler übernimmt das Wohlfahrtsamt.

In diese Zeit fällt die Bildung der „Gruppe der Progressiven“. Mittelpunkt waren Heinrich Hoerle, Franz Wilhelm Seiwert und Jankel Adler. Diese „Aufständischen des Geistes“ waren einig in der Ablehnung der bestehenden Gesellschaftsordnung, im Kampf gegen die Technokratie mit dem Willen zum eigenen unabhängigen Lebensraum, im Streben nach strenger Bildkonstruktion auf der Grundlage der Zweidimensionalität. Die rheinischen Konstruktivisten stellten sich Probleme, deren Lösung man in Paris ebenso wie in ganz Europa nachging. Die internationale Ausweitung auf Mondrian, Brancusi, Herbin und Freundlich war durchaus folgerichtig (Beweis genug ist die Zeitschrift „a bis z“).

Unvermutet erscheinen eines Tages Hoerle und Seiwert in unserer Galerie am Wallraf-Platz und tragen uns die Vertretung von Adler, Hoerle, Radziwill, Seiwert und anderen progressiven Künstlern an. Die Bedenken über die finanziellen Belastungen, die damit verbunden waren, verschwanden vor der erregenden Auf-

gabe, ein Mittelpunkt der modernen Kunst in Köln und im Rheinland zu werden und vor dem hemmungslosen Optimismus Hoerles. Ausstellungen dieser Maler in Deutschland und im Ausland brachten zwar Ruhm und Anerkennung, aber wenig Gewinn. Aber auch unsere Ausstellungen von James Ensor, Baumeister, Schlemmer, Lurçat, Léger, Marcoussis, Otto Müller, Schmidt-Rottluff, der französischen Kubisten usw. waren kein großer finanzieller Erfolg. Von einer umfangreichen Paul-Klee-Ausstellung im Jahre 1929 wurde kein einziges Werk verkauft! Das in unserer Ausstellung gezeigte Bild „Die Loge“ von Max Beckmann kaufte das Kölner Museum für 6000 Mark nicht, stattdessen aber eine Pfälzer Landschaft von Max Slevogt für einen weit höheren Preis. (Jenes Hauptwerk von Beckmann hängt heute in einem großen Museum für moderne Kunst in New York.) (...)

Bar jeder Lebensökonomie lebten Künstler wie Hoerle unbekümmert im Wunderglauben, daß irgendwie doch Geld vom Himmel fallen würde. So kam oft ein dringender Anruf aus dem Café Monopol, dem Standquartier der „Progressiven“, einen Maler auszulösen, der sich dort hingesetzt hatte, um auf Geld zu warten. Da war es das Vernünftigste, sofort Geld ins Café zu schicken, denn ein Zögern hätte die Auslösungssumme durch den im Laufe der Stunden steigenden Konsum doch nur erhöht. Oft bediente man sich als Zwischenträgers auch „unseres Aloys Faust“, der, wenn er selbst bei Kasse war, seiner modernen Sammlung ein weiteres Werk einverleibte.

Ein Lichtblick aber war in diesen schwierigen Jahren die Sammeltätigkeit einiger weniger Sammler größeren Stils und unserer modernen Kölner Architekten.

Josef Haubrich legt in den zwanziger Jahren den Grundstock zu seiner Sammlung moderner Kunst durch den Ankauf bedeutender Bilder von Ensor und Nolde und von schönen Lehmbruck-Plastiken. Es entsteht seine großartige Sammlung moderner Aquarelle. Jankel Adler erfährt durch Haubrich eine wichtige Bestätigung durch den Ankauf des großen Bildes „Katzen auf dem Dach“ und einer Reihe von Aquarellen. (...)

Der Nationalsozialismus mit seinem Verleumdungsfeldzug gegen die „entartete Kunst“ verbannt die moderne Kunst und ihre Maler aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit in die Katakomben. Die Kölner Sammler aber bewahren die Werke der modernen Kunst vor der Vernichtung und halten die junge Künstlergeneration auf unterirdischen Wegen am Leben.

Ihnen ist es in erster Linie zu verdanken, daß die moderne Kunst im Jahre 1945 eine glanzvolle Auferstehung feiern konnte.“

Andreas Becker: Kunstleben der Zwanziger Jahre. In: Kunstliebendes Köln. Dokumente und Berichte aus hundertfünfzig Jahren. München: Prestel-Verlag, 1957. S. 196–202

## Martin Schmidt Surreale Welten – Die Typisierung des Menschen zwischen Maschine, Puppe und Prothese

Die Kölner progressiven Künstler der 1920er-Jahre entwickelten mit der Typisierung des Menschenbildes und der Anonymisierung des Individuums eine ganz eigene Spielart des Figurativen zwischen Realitätsbezug und luzidem Traum. Besonders Gottfried Brockmann erzeugt mit etlichen seiner Werke eine unterschwellige Irritation, die in der Ambivalenz seines Figurenpersonals begründet liegt, von dem wir nicht sagen können, ob es verlebendigte Puppen oder modellhaft eingefrorene Menschen sind, die zu Automaten werden. In der „Großen Puppenküche“ (Los 654) etwa wird ja keineswegs gekocht, und es ist schwer zu entscheiden, wer hier lebendiger ist, die rechts sitzende Figur oder das ausgenommene Huhn im Vordergrund. Brockmann erzeugt ständige Schwebestände. Die Frauenbüste (Los 649) neben der Perückenpräsentation scheint gleich zu uns zu sprechen. Die skizzierten Figuren zu dem Bild „Spielende Kinder“ (Los 633 und 634) hingegen wirken wie aufgestellte Gliederpuppen, deren Bewegung nur simuliert, aber nicht willensgetrieben stattfindet.

Marta Hegemann entfaltet eine subtile Beziehung zwischen der Frau mit dem aufgeschlagenen Buch auf den Knien und der großen Frauenbüste, die sich in ihre Richtung neigt und mitzulesen scheint und mindestens so lebendig ist wie ihre Gesprächspartnerin (Los 655). Heinrich Hoerles auffallendes Interesse an Prothesen und körperlicher Versehrung ist nicht nur Teil eines sozialkritischen Blickwinkels, sondern auch dem Unheimlichen geschuldet, das in der Verlebendigung der künstlerischen Körperteile aufscheint und uns daran erinnert, wie unwägbare fragil unser Dasein ist und wie viele Dinge wir buchstäblich nicht in der Hand haben.

Die eigentümlich surreale Grundierung vieler dieser Bilder stellt unsere Weltgewissheit auf die Probe und widmet sich mehr oder weniger direkt der Frage, was den Menschen ausmacht – eine fast zwingende Reaktion nach dem Blick in dessen Abgründe, die durch den Weltkrieg offenbar geworden waren.



### 647 Gottfried Brockmann

Köln 1903 – 1983 Kiel

„Die Geste“. 1928

Tempera auf Karton. 26,7 × 20,9 cm (10 ½ × 8 ¼ in.).

Unten rechts monogrammiert: B. Rückseitig mit Bleistift signiert, datiert und betitelt: g.brockmann 1928 Die Geste. Auf dem Rahmen rückseitig ein Etikett der Galerie Brockstedt, Hamburg.

Provenienz

Ehemals Galerie Neumann, Kiel

EUR 5.000–7.000

USD 5.950–8.330

Ausstellung

Gottfried Brockmann 1903–1983. Bilder, Zeichnungen. Kiel, Galerie Michael Neumann, 1983/84, Kat.-Nr. 35

Kunsthistorischer Begleittext unter [grisebach.com](http://grisebach.com)