

**Nº002**

Ian

Wallace

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken | N°002

Ian Wallace

*The First documenta, 1955 /*

*Die erste documenta 1955*

**DOCUMENTA (13)**

**HATJE  
CANTZ**

Ian Wallace  
*The First  
documenta,*  
1955 /  
*Die erste  
documenta*  
1955

Emilio Vedova with two unknown  
visitors in front of Pablo Picasso's  
*Girl before a Mirror* (1932)  
at the opening of the first  
documenta, 1955

Emilio Vedova mit zwei  
unbekannten Besuchern vor  
Pablo Picassos *Mädchen vor einem  
Spiegel* (1932) am Eröffnungstag  
der ersten documenta, 1955



# Ian Wallace

## *The First documenta, 1955*

A lecture presented on the occasion  
of a symposium on early postwar art titled  
“The Triumph of Pessimism,”  
University of British Columbia,  
Department of Fine Arts,  
September 26, 1987

The documenta exhibitions of contemporary art held in Kassel, West Germany, are now well known. They are awaited and received with great expectation and occasional controversy. Having established a reputation for historical prognosis and the legitimization of the present, they have become a focal point for ideological as well as aesthetic discourse surrounding contemporary art. In the summer of 1987, Kassel hosted documenta 8. But the first documenta exhibition, held in Kassel in the summer of 1955, was not necessarily conceived as the beginning of a series. It was simply called “documenta: Art of the Twentieth Century,” and in that title lay the ambitions of the project. Occurring mid-year, mid-decade, mid-century, it positioned itself as a fulcrum between the past and the future. It consciously historicized contemporary art in the process of its development and, in doing so, influenced all such exhibitions since.<sup>1</sup> But above all, the conception and execution of the first documenta crystallized Germany, specifically the decade of 1945 to 1955, during which the contestation for legitimization was fought and won, through the decade of 1955 to 1965, when abstract art was more or less paramount, after which the hegemony of abstraction broke down under the influence of American Pop art and more radical political tendencies.

The excitement and sense of urgency that inspired this first documenta was the recognition by certain individuals that the time was ripe for a definitive statement on a new situation for postwar German art. The exhibition was proposed in 1954, just after the main organizers, Arnold Bode and Werner Haftmann, had seen the successful Venice Biennale of the summer of 1954, and after Haftmann’s first major survey of modern art, *Painting in the Twentieth Century*, which formed the outline for the first documenta project, was published in that same year.<sup>2</sup> This

1 | Documenta is a private corporation heavily subsidized by civic and state agencies. A corporation committee selects a director who then is responsible for the program of the exhibition. The ideological character of each exhibition thus inevitably becomes the center of discussion. The exhibition history is as follows:  
documenta, 1955  
II. documenta, 1959  
documenta III, 1964  
4. documenta, 1968  
documenta 5, 1972  
documenta 6, 1977  
documenta 7, 1982  
documenta 8, 1987  
A history of the exhibitions up to documenta 5 can be found in *documenta-Dokumente* (Kassel: Georg Wenderoth Verlag, 1972).

2 | Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert* (Munich: Prestel Verlag, 1954). Revised English editions appeared under the title *Painting in the Twentieth Century* (London: Praeger, 1960; New York: Praeger, 1965). These English editions contain considerable additional material reflecting the expanding influence of American art after the II. documenta in 1959.

historical opportunity came at a time when several threads of political as well as aesthetic tendencies needed a public presence, a public forum of judgment.

The foremost ambitions of this first documenta were stated by its organizers, specifically by Haftmann, who wrote the introduction to the catalogue: primarily, that it consolidate the return of modernism to Germany after its hiatus during the National Socialist regime between 1933 to 1945; and secondly, that it reintegrate German modernists, specifically abstractionists, into the mainstream of European cultural and political life in the postwar period. This was accomplished through an intensive rationalization of the expressive and redemptive powers of abstract art by virtue of its links with the language of the self, creative freedom, and internationalism. And a third, probably unplanned, consequence of this exhibition was the identification of abstract art as the design motif for the emerging consumer culture that pulled West German politics irreversibly into the orbit of Western capitalism during the 1950s.

It took the decade between 1945 and 1955 to prepare the ground for the return of modernism in Germany.<sup>3</sup> There were many stages to this development, and the importance of documenta is not so much that it initiated this process but that it crystallized and consolidated it. The ideological thrust of such a history in these circumstances meant something much more than just a recuperation and celebration of the prewar tradition of German modernism in the context of broader international, or at least European, developments. It was part of a cultural rehabilitation process that was politically motivated and linked specifically with the alignment toward Western Europe that was pursued by Konrad Adenauer and the Christian Democratic Party (CDU), which formed the Bonn government with a decisive majority after 1953. Documenta was part of the recognition of national rootedness and the role, of history and tradition in this process. This was its specific ideological role and the status of abstract art was at the center of it.

The reputation of the subsequent installations of documenta was based exclusively upon its summarizing of contemporary developments. But the initial documenta of 1955 performed a unique historical role. Unlike the exhibitions that followed, the first documenta attempted a systematic recuperation and accounting (but not necessarily a thorough one) of the history of modern art from 1905 to the 1950s, albeit from a decidedly German perspective, and, as I have already noted, from the perspective of Haftmann’s book, which more or less formed a ready-made outline for the documenta project. It was a historical construction aimed at rehabilitating modernist art, specifically abstract art and the Expressionist tradition, from the slur of “degeneracy” conferred by the Nazis when they presented it as “Entartete Kunst,” or “Degenerate Art,” in an exhibition of that title that toured German cities to record crowds in the period 1937 to 1938. The connection between modern art and “un-Germanness” remained as the problematic of antimodernism and the unresolved inheritance of Nazi cultural policies in the public sphere in Germany until well after the war. While the fascists had to systematically vilify modernism in their attempt to “regenerate” German culture in the form of a politically correct academic realism, the organizers of the first documenta had to reverse this history. They had to resituate the interrupted history of German modernism as the authentic history. Yet, still in the shadow of the denazification program and the failure of the concept of “collective guilt,” the documenta organizers could not name the enemy of modernism. It was merely suppressed as an absence, but one that nevertheless cast its shadow over everything that followed.<sup>4</sup>

3 | An excellent chronicle of exhibitions and events of this period can be found in Dieter Honisch, *Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1985*, ex. cat. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1985), pp. 454ff. See also Jutta Held, *Kunst und Kunstpolitik, 1945–49: Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg* (Berlin: Elefant Press, 1981).

4 | For the most part, there is a surprising silence regarding the specific effect that recent history had upon contemporary culture, a silence that amounts to a form of unspoken censorship. On the issue of the failure of “collective guilt,” see Nicholas Pronay and Keith Wilson, eds., *The Political Re-Education of Germany and Her Allies after World War II* (London: Croom Helm, 1985).

To the little extent that Nazi cultural policies could be divorced from their political policies, the programmatic antimodernism of the Nazi regime remained as an underlying influence upon popular cultural attitudes toward the visual arts throughout the early postwar period. Antimodernism was defended as well by conservative, primarily religious, ideologues such as the influential Munich art critic Hans Sedlmayr, who, in his book of 1948 titled *Art in Crisis: The Lost Center*, argued that “the artistic abortions” of modernism reflected “symptoms of extreme degeneration.”<sup>5</sup> Although the theme of spiritual loss and regeneration was shared by progressive critics, Sedlmayr’s language and attitude retain the virulent reactionary flavor of fascism, and it is no coincidence that *The Lost Center* was written from classroom lectures delivered in Vienna during 1941 to 1944. The mission of the documenta organizers to recuperate the history of prewar German modernism from “degeneracy” for new needs and interpretations as the authentic German culture of the postwar period has to be understood in the face of the prevailing attitude represented by Sedlmayr and others like him.

The relation of the present to history, then, was an uncanny paradox. The documenta organizers had to evoke a memory and suppress it at the same time. Moreover, although much of the Nazi art that performed an overt role in promoting political and militaristic propaganda was confiscated in the denazification campaign, there still remained many highly placed and competent artists who had won a position in the fascist cultural program for their allegorical public sculpture, and a countless number who had attained a reputation with harmless and very popular genre subjects. The modernist enterprise of the first documenta dictated that artists whom the Nazis had replaced the modernists with be excluded from the exhibition, and were thus condemned to a form of oblivion.

In addition to the conservatives and antimodernists in the Western zones, there was also another, even more problematic, factor coloring the relations to a reconstructed history attempted by the documenta organizers. This was the existence of a center-left socialist consensus that remained an important element of West German politics and cultural perspectives up to the early 1950s. This consensus generally supported what we might call an active antifascist recollection registered through forms of social realism and an emphasis upon political subjects. While granting a liberal attitude toward creative freedom, proponents of such interventionist forms of art accused the abstractionists of evading the necessity for political engagement and an active accounting for the past in postwar art.<sup>6</sup> The fact that most of the important antifascist artists of the Weimar period, who were predominantly social realists—Käthe Kollwitz being the most important—were excluded from the historical panorama of the first documenta certainly lends credence to this charge. This consensus, though, by the time of documenta, was for the most part locked into an alliance with the Eastern bloc, and thus could be safely, but not legitimately, disregarded by the documenta committee, who were bent on consolidating a regenerated modernism from within the ideological direction of the Western alignment.

The earliest tentative steps to reexhibit the “degenerate” modernists occurred in Berlin immediately after the end of hostilities.<sup>7</sup> As early as 1946, the Berlin gallery Gerd Rosen gave solo shows to abstractionists Ernst Wilhelm Nay and Karl Hartung. Socialist artists working in the figurative traditions such as Max Pechstein and Käthe Kollwitz were now featured in the museums. In 1947, the public in Berlin was reintroduced to the “Masters of the Bauhaus”

5 | Hans Sedlmayr, *Art in Crisis: The Lost Center*, trans. Brian Battershaw (London: Hollis & Carter, 1957). Original German: *Verlust der Mitte* (Salzburg and Vienna: Otto Müller Verlag, 1948).

6 | Jost Hermand, “Modernism Restored: West German Painting in the 1950s,” *New German Critique*, no. 32 (Spring–Summer 1984), p. 27.

7 | For an account of the exhibition history in the immediate postwar period, see Bernhard Schulz, ed., *Grauzonen, Farbwoelten: Kunst und Zeitbilder 1945–1955* (Berlin: Medusa, 1983), pp. 183–342.

and by 1949 European connections were reconfirmed in such exhibitions as “The French Masters of Today” shown in Berlin, which featured such previously slandered artists as Marc Chagall. Monographs and literature promoting abstract art began to appear in the late 1940s. German modernists who remained in Germany even though they were prohibited from exhibiting began to receive favorable attention after years of isolation. The most notable and vocal of these artists was Willi Baumeister, an abstractionist from Stuttgart who won prizes at the Venice Biennale of 1950 and at the Bienal de São Paulo of 1951.

Nevertheless, even in the early 1950s, the preeminence of modernism was by no means universally accepted. With the hardening of ideological positions during the onset of the Cold War, the liberal-democratic ideals of the period, generally identified as the “third way” or “the vital center,” had to be more vocal to have an effect.<sup>8</sup> The legitimacy of modernism was the subject of a number of debates in this period, and this situation was not limited to Germany alone. It became a heated issue in the U.S. as well when the anticommunist crusade targeted the New York School, and such progressive museum people as Alfred H. Barr came to their defense.<sup>9</sup> The identification of modernism with individualism and freedom of expression, and abstraction with internationalism, was a common language of legitimization for liberal factions in both the U.S. and Germany.

The urgency of the political situation in Germany, however, necessitated the formation of highly developed philosophical and historical rationalizations, and as often as not, the underlying political dimension of the moment was spoken through aesthetic issues. Given the political division of the country into competing ideologies of capitalism and socialism, the debate over modernism in early postwar Germany was particularly intense. As Cold War positions hardened after the Berlin Blockade in 1948, the original pluralism of artistic developments in both Russian- and Allied-occupied territories came to take increasingly fixed positions by the early 1950s, and this ideological polarization found its aesthetic counterpart in the battle between modernist abstraction and social realism.

This came out, for instance, in the debate between Georg Lukács and Theodor Adorno over the political legitimization of realism and modernism as competing artistic formations.<sup>10</sup> In his book *Realism in Our Time*, published in West Germany in 1957, Lukács attacked the decadence and alienation that had become prevalent themes in existentialist writing in the West, implying that the normative values of socialist realism were the product of a superior, healthy society offered by socialism. In his review of Lukács’ book, Adorno defended themes of alienation in modernist literature and noted that a healthy society cannot be ideologically or institutionally ordained.<sup>11</sup> Moreover, Adorno spotted in Lukács’ concept of the “socially healthy” those conformist attitudes that had “flared up again” after having “survived the epoch of Hitler, when it was institutionalized” and that reflect indignation at “what is unnatural, over-intellectual, morbid and decadent.”<sup>12</sup> In the same essay, Adorno articulated the fundamental tenets of the modernist position in his statement that “social truth thrives only in works of art autonomously created” and “art does not provide knowledge of reality by reflecting it photographically or ‘from a particular perspective’ but by revealing whatever is veiled by the empirical form assumed by reality, and this is possible only by virtue of art’s own autonomous status.”<sup>13</sup> Adorno’s arguments here were shared by all the major apologists of modernist art in postwar Germany. This emphasis on the autonomy of modernist art, and especially the apparent autonomy from subject matter offered by abstract art,

8 | Rob Burns, “West German Intellectuals and Ideology,” *New German Critique*, no. 8 (Spring 1976), p. 14. Burns discusses the activity around Hans Werner Richter, *Der Ruf* magazine, and Gruppe 47. For a discussion of Arthur Schlesinger and “The Vital Center,” see Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), pp. 191ff.

9 | Alfred H. Barr Jr., “Artistic Freedom” (1954), in Barr, *Defining Modern Art* (New York: Harry N. Abrams, 1986).

10 | Peter Hohendahl, “Art Work and Modernity: The Legacy of Georg Lukács,” *New German Critique*, no. 42 (Autumn 1987), pp. 33ff.

11 | Theodor W. Adorno, “Reconciliation under Duress,” in *Aesthetics and Politics* (London: New Left Books, 1977), pp. 151–76.

12 | Theodor W. Adorno, “Commitment,” in *Aesthetics and Politics* (see note 11), p. 179.

13 | Adorno, “Reconciliation under Duress” (see note 11), pp. 162f.

was an independent and more ideologically determined German version of the same affirmation of modernist autonomy that had emerged from U.S. critics of the same period, Clement Greenberg being the most prominent. In Germany, the issue of autonomy was conditioned by two specific historical experiences: the first being the overbearing subjection of art to politics during the Nazi regime, which created an instinctive distaste for “socially responsive” art within a sector of modernists in the postwar period; the second being a habit of silence and seclusion, a flight to the inner self among the prohibited modernist artists who remained in Germany during the Nazi period—an experience that later came to be known as “inner emigration.”<sup>14</sup>

This debate between the modernists and the traditionalist realists was the central issue of an event in 1950 known as the Darmstädter Gespräch, or Darmstadt Dialogue, a symposium held on the occasion of an exhibition focusing on the theme of “The Image of Man in Our Time.”<sup>15</sup> In this symposium, the conservative critic Hans Sedlmayr, who had gained considerable attention through his aforementioned book *The Lost Center*, which formulated a vigorous attack on modernism, met with equally vigorous resistance by the abstractionist Willi Baumeister, who had published his polemic in defense of abstraction in 1947 under the title *The Unknown in Art*.<sup>16</sup> In contrast to Sedlmayr’s indignation at the “artistic decline” that accompanied the “huge inner catastrophe,” Baumeister proposed that the viewer is enriched by the enigmatic, primordial forces released by artistic creation, thus allowing the spirit to overcome decay. He was specifically defending a form of calligraphic mystical abstraction that had evolved in the late 1930s under the influence of Wassily Kandinsky and Paul Klee, and which was similar to tendencies surfacing in the New York School at the time.

Also present at this symposium was Adorno, who had just returned to a professorship in Frankfurt after a long exile in the U.S. Adorno’s defense of modernism was based on the critical powers of dissonance offered primarily by the model of music, and he urged the modernists to refuse to become a tool of the manipulative mass media, or the “culture industry,” as he called it. Adorno’s perception of the values of negativity created by the effect of dissonance in works of art was somewhat more radical, both politically and aesthetically, than the progressive supporters of modernist abstract painting in their language of redemption, reintegration, and affirmative silence.<sup>17</sup> Although Adorno and Baumeister both came down in favor of modernism, their positions remain different in character: Adorno’s “negativity” contrasts with the redemptive tone of Baumeister’s “positivity,” and this contrast sets up comparisons with the question of pessimism and optimism.

Although it featured traditions of figuration as well as abstraction, the first documenta decidedly positioned contemporary abstract artists as the legitimate future of the modernist tradition and thus consolidated and legitimated modernist abstraction as the dominant trend for the next decade—a tendency that was reaffirmed in the next two documenta exhibitions of 1959 and 1964.

The importance of the first documenta for the promotion of modernism and abstract art had implications outside Germany as well as inside. Werner Haftmann, who wrote the catalogue essay and directed the selection of painting for the first three documenta exhibitions, was the instrumental figure in this ideological process. The subtitle of the first documenta, “Art of the Twentieth Century,” echoes Haftmann’s book, *Painting in the Twentieth Century*, published in Munich in 1954 by Prestel Verlag, the publisher of the documenta catalogue itself.

14 | Peter-Klaus Schuster, “The ‘Inner Emigration’: Art for No One,” in *German Art in the 20th Century*, ed. Christos M. Joachimides et al., ex. cat. Royal Academy of Arts, London; Staatsgalerie Stuttgart (Munich: Prestel, 1985), pp. 460ff. The phrase “inner emigration” emerged during a debate between Thomas Mann and Frank Thiess in which it was identified as a “political attitude of retreat from politics.” See Ralf Dahrendorf, *Society and Democracy in Germany* (New York: W. W. Norton, 1967), p. 271.

15 | Hans Gerhard Evers, ed., *Darmstädter Gespräch: Das Menschenbild in unserer Zeit* (Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1951). See also Yule Heibel, “In the Fifth Zone: Abstract Painting, Modernism, and Cultural Discourse in the Western Zones of Germany after World War II,” master’s thesis, University of British Columbia, 1986, pp. 25ff.

16 | The title of Sedlmayr’s presentation was “The Dangers of Modern Art.” The audience was noisy in its disapproval of his thesis. See Evers, *Darmstädter Gespräch* (see note 15). Baumeister reiterated ideas presented in *Das Unbekannte in der Kunst* (Stuttgart: Curt E. Schwab, 1947).

17 | By the term “silence” is meant an “enigmatic” or obscure language; what Adorno referred to as the “jargon of authenticity” and which he saw as the “historically appropriate form of untruth in the Germany of the past years.” “It is nothing new to find that the sublime becomes the cover for something low,” he wrote. “This is how potential victims are kept in line. But the ideology of the sublime no longer acknowledges itself without being disregarded. To show this fact might help criticism from stagnating in a vague and non-committal suspicion of ideology, a suspicion which has itself fallen into ideology. Contemporary German ideology is careful not to pronounce definite doctrines, such as liberal or even elite ones. Ideology has shifted into language.” Theodor W. Adorno, *The Jargon of Authenticity* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973), p. xxi. For further comments on Baumeister, see note 37.

Haftmann’s book was translated into English following the inclusion of contemporary U.S. abstraction in the II. documenta in 1959. The publication of a revised text in England in 1960 and in New York in 1965 not only established the book as one of the standard texts of modernism but was also instrumental in transmitting postwar European art to the U.S. for a generation of students between 1960 and 1968. This influence was enhanced when Haftmann, along with Alfred Hentzen, who selected the sculpture for the first documenta, curated a major survey of postwar German painting at the Museum of Modern Art in New York in 1957.<sup>18</sup> We will return to Haftmann’s essay for the documenta catalogue after we identify a second key figure and describe the exhibition itself.

Arnold Bode, a designer and teacher of exhibition design at the Werkakademie in Kassel, was the original conceiver and designer of the exhibition itself. Stimulated by plans for a National Garden Show in Kassel, Bode took up the challenge by the mayor to “reflect where art stands today” and called in a team to create an exhibition that would make a definitive statement on the current situation.<sup>19</sup> Bode was above all excited by the process of injecting new life into the ruined shell of the Museum Fridericianum, which was built in the mid-eighteenth century as the first public museum in Europe. Badly damaged by air raids in 1942 and 1943, the Fridericianum was still in ruins in 1955, standing as a ghostly reminder of a culture overtaken by the barbarism of the twentieth century. A fervent advocate of the modernist movement, Bode foresaw that such a location for an exhibition of “art of our time” would persuade the many opponents of modernism in postwar Germany of the significance of abstract art and the modernist tradition for the regeneration of cultural health in Germany.

But Bode’s excitement was not purely an act of redemption or regeneration. The documenta exhibition offered an opportunity to experiment with new display techniques. In an interview in 1977, he remarked upon his inspiration at seeing an exhibition in Milan in 1952, in which a large Picasso was hung on steel scaffolding in front of a rough wall.<sup>20</sup> Bode’s borrowing of this concept is clearly visible in the installation shots of the first documenta. Judging from the photographic record, the installation provided an open atmosphere for relaxed and dignified contemplation. The rough, unfinished walls of the damaged Fridericianum were given a fresh coat of paint. Its spacious rooms and high ceilings were accented with a variety of false walls, some painted white and others in black and shades of gray, which were strategically placed for maximum visual effect. Lighting was unobtrusive and hidden by special suspended beams. Natural daylight entering the large ground-floor windows was filtered with white plastic curtains. The floor was left as rough, unfinished concrete, which made the color of the works and the white brickwork of the walls stand out dramatically.<sup>21</sup>

Bode made a stunningly modern installation in the context of a ruined palace. The image of potentiality and regeneration could not be overlooked by the audience. His modernist aesthetic extended from the exterior banners to the design of the catalogue cover. Both used typography as an abstract graphic element in the manner of the Bauhaus school. This was most evident on the cover of the catalogue, where the enlarged, clean shape of a lowercase sans-serif *d* forms a graphic architecture that signified modernity.

These graphic aspects are important. They announce an aesthetic framing that conditions expectations and the readings of the work inside. Thus the variety of work, from the figurative-expressionistic art of the prewar years to the postwar modernists, was unified under an installation aesthetic that was

18 | Werner Haftmann, Alfred Hentzen, and William S. Lieberman, *German Art of the Twentieth Century*, ex. cat. Museum of Modern Art, New York; City Art Museum of St. Louis Missouri (New York: Simon and Schuster, 1957).

19 | Arnold Bode (interview), “War wieder eine großartige Ruine da . . .,” *Kunstforum International* 21 (March 1977), p. 212.

20 | Ibid.

21 | The commercial sponsorship of the first documenta is highlighted by the fact that Göppinger Plastics of Göppingen published an ancillary catalogue to the main exhibition catalogue featuring Bode’s installation designs utilizing Göppinger materials and the glowing reviews of his innovations.

spectacular without being theatrical, and which allowed each work to speak for itself yet be seen in harmony with the others.

And in the main hall, a large 1955 abstraction by the Kassel artist Fritz Winter was hung opposite a major Picasso, *Girl before a Mirror* (1932), borrowed from the Museum of Modern Art in New York. This was an eloquent attempt to counterpoise a contemporary work by a local Kassel abstractionist with the accomplishments of a major artist of the modern period. Such contextualization was consciously employed in the installation to ratify contemporary German modernists in the light of a glamorous representation of key historical works by modern masters such as Picasso, Klee, Léger, and others. This engineering of visual spectatorship certainly contributed to the unique success of the exhibition: the legitimization of contemporary modernity in the light of a tradition of modernity, redemption in dignity, spectatorship as a public act of judgment sharing, a public form of consensus via a public display of individual judgment. This carefully designed theater of redemption was a great success with the public. This was likely helped by the presence of the National Garden Show centered around the Orangerie nearby, but the pictures of crowds and the attendance figure of 130,000 over the two months of the exhibition (July 15 to September 18) put the seal of approval on documenta, placing it on the level of the long-established Venice Biennale.

A statistical gloss reveals the scope of the exhibition.<sup>22</sup> There were more than 670 works by 148 painters and sculptors. Of the 58 German artists, about one-third were established in the postwar period, that is, in the few years preceding documenta itself. There were 42 French and 28 Italian artists, and again, one-third in each grouping from the postwar period. The exhibition featured 2 Dutch artists, Piet Mondrian and Theo van Doesburg, although, surprisingly, the CoBrA group and Karel Appel were not represented; 6 Swiss artists of the Concrete art school; and a contingent of 8 postwar British artists that included Henry Moore but not Francis Bacon, who would be a hit in the II. documenta in 1959. In retrospect, the biggest surprise was the small number of American artists: Alexander Calder, Josef Albers, and the painter Kurt Roesch, a student of Karl Hofer in Berlin in the 1920s who had immigrated to the U.S. in 1933. This omission was corrected in the next documenta with the inclusion of work by Jackson Pollock. What this absence of U.S. art underscores, however, is that postwar abstraction in Europe, even the work with close affinities to the Abstract Expressionists of the New York School, such as that of Baumeister or Winter, was an independent development with its own ideological motivations.

Haftmann did not invite disturbances into the fragile ideological construct of the first documenta. Considering that they were attempting to formulate a comprehensive look at modernist art since 1905, the curators, while obviously sympathetic to modernism, nevertheless had a problem with the notion of the avant-garde in its political contexts. Although Haftmann discussed modern painting as expressing a “radical reversal of the existential system of reference” and a “new critical relationship to visible reality,” his concept of the political ground of art is essentially a “vision of a global federation” that reveals “its central and luminous ‘political idea.’”<sup>23</sup> But this global federation is ultimately limited to the Western alliance. His support for a “radical” and “critical” outlook is strictly metaphysical and existential, and precludes any actual structural sociopolitical change.

Missing from the roster of artists in “documenta: Art of the Twentieth Century” were the Russian Constructivists, the Berlin Dadaists (although work by Kurt Schwitters and Marcel Duchamp made an appearance), German Neue Sachlichkeit artists such as Rudolf Schlichter (who died in 1955 in Munich),

22 | The following statistics are taken from the catalogue published on the occasion of the exhibition, *documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts* (Munich: Prestel Verlag, 1955).

23 | Werner Haftmann, “Moderne Kunst und ihre ‘politische Idee,’” *Jahresring* (1957/58), p. 84.

and, perhaps more understandable given the antisocialist bias of the documenta committee, the Weimar revolutionary Left of the 1930s such as Otto Griebel, Hans Grundig, and John Heartfield. Less understandable (or perhaps a clear indicator of the political orientation of documenta) was the exclusion of the long, accomplished, and courageous career of the socialist Käthe Kollwitz, who died shortly after the fire-bombing of Dresden in 1945. Major Surrealists such as Salvador Dalí and René Magritte were also absent. The selection committee, dominated by Haftmann, organized an impressive survey of the conservative—that is, politically neutral—modernist mainstream, informed primarily by the core tradition of German Expressionism: that is, those who were already recognized by German museums in the Weimar period.

As for the contemporary postwar artists who composed a third of the exhibition, and who often were given prize exhibition space, they were predominantly academic abstractionists who worked within the teaching institutions.<sup>24</sup> There were certainly some renegades such as Wols, who had immigrated to France in the 1930s and died there from acute alcoholism in 1951, but these were isolated cases. It is also telling that anti-institutional avant-gardists such as Jean Dubuffet and members of Art Brut or CoBrA were passed over, even though they had established a presence in Europe by 1955. Haftmann’s biases were not totally fixated on abstraction—he did include the dominantly figurative artists Otto Dix and Karl Hofer from the prewar period—but the postwar generation was definitively dominated by the abstractionists.

Predictably, the exhibition was fundamentally attached to the outline of Haftmann’s book of 1954. His choices were by and large correct (for the time), but they were not original to him. They were part of a long-accepted prewar as well as postwar hagiography.<sup>25</sup> The outline of Haftmann’s text almost exactly duplicates the third edition of Carl Einstein’s *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, one of the first comprehensive surveys of modernist art and the primary pre-Nazi German text, published in a color-illustrated edition in the scholarly series *Propyläen-Kunstgeschichte* (Berlin) in 1931.<sup>26</sup> Along with an earlier study by Hans Hildebrandt (*Kunst des 19. und 20. Jahrhunderterts*, 1924), Einstein’s book must have been the blueprint for Haftmann’s early interests in modernism as a young art historian and critic in Berlin in the early 1930s.<sup>27</sup> His highly selective survey focused on modernist developments, covering Cubism, Futurism, and Expressionism but ignoring German academics, Symbolists, realists, and Impressionists such as Hans Thoma, Franz von Stuck, and Lovis Corinth. Einstein’s book spoke above all to the 1920s, and his exclusively modern outlook was used as a guideline when the Nazis came to compile their list of “degenerate artists” for the exhibitions of 1937 to 1938. Paul Troost, the architect of the House of German Art in Munich, where all the official exhibitions of art of the Third Reich were held, used Einstein’s book to explain Marxism in art to Hitler and Goebbels.<sup>28</sup>

By reconstituting the modernist tradition established by Einstein’s book, Haftmann recuperated for the 1950s those modernists who were first removed from the museums (the modern wing of the National Gallery in Berlin was closed in 1933), then discharged from teaching posts (Bode, Dix, Klee, Schlemmer, Hofer, and Baumeister), and then whose work was confiscated and exhibited with jeering and distasteful slogans in the “Entartete Kunst” exhibition.<sup>29</sup> These artists, of course, included all German nationals who were practicing modernist and expressionist styles from 1900 on—Dix, Nolde, Schlemmer, Klee, Schmidt-Rottluff, Hofer, and Baumeister—as well as foreign modernists in German museums such as Chagall, Kandinsky, and

24 | These artists teaching in the academies included most of the major postwar figures discussed in this essay: Baumeister, Winter, Hofer, Heldt, Werner, Nay, and numerous others.

25 | Curiously, Prestel Verlag of Munich, Haftmann’s publisher, in the same year (1954) released an almost identical survey of German art by Ludwig Grote (*Deutsche Kunst im zwanzigsten Jahrhundert*). Grote, in 1953, had organized a major exhibition of German modernists for the Kunstmuseum Lucerne titled “Deutsche Kunst: Meisterwerke des 20. Jahrhunderts,” and which also, like Haftmann’s documenta line-up, defined the period from Modersohn-Becker to Baumeister.

26 | Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 3rd ed. (Berlin: Propyläen Verlag, 1931). The first edition was published in 1926.

27 | By 1930, even before the establishment of the Third Reich, the Nazis had begun to attack the cultural dominance of the modernists in the national museums. Alfred Hentzen, who later worked with Haftmann on the committee for the first documenta, was at the time director of the National Gallery in Berlin and an avid supporter of modernism. The modern wing of the National Gallery was closed by the Nazis in 1933 and Hentzen was removed from his post. Both Hentzen and Haftmann wrote for the short-lived journal *Kunst der Nation*, which attempted to keep the modernist movement alive under the National Socialist regime. This journal was briefly supported by Goebbels, who then rescinded his support in the face of Alfred Rosenberg’s more radical antimodernism. The journal ceased publication in 1935. After this point, the dominant art journal in Germany was *Die Kunst im Dritten Reich*, edited for a period by Albert Speer. See Georg Bussmann, “‘Degenerate Art’—A Look at a Useful Myth,” in *German Art in the 20th Century*, ed. Christos M. Joachimides et al. (London: Royal Academy of Arts, 1985), pp. 113–24. In this atmosphere, Haftmann’s commitment to modernism certainly went against the grain of official policy. Although these moderate modernists were relatively untouched by the prejudice of the Nazis, they nevertheless could not maintain a public profile of support for modernism. They were part of a small, discrete circle centered around the gallery of Günther Franke in Munich. These contacts were renewed publicly after the war, resulting in the selection committee of the first documenta. It is likely that the documenta event was secretly fantasized in Munich during the war.

Picasso. As modernist enemies of the new German art promoted by the fascists, the “degenerate” artists were paraded before the community to be scourged and humiliated, then removed from history. Winter, Hofer, Baumeister, and Theodor Werner, whom we generally think of as postwar modernists, were active before the war but had their exhibiting careers cut short by the fascist regime. Although forbidden to exhibit, they remained in Germany throughout the Third Reich and continued their work, secretly carrying on the spirit of modern art through the sensibility of “inner emigration.” During the prime of their careers, they were denied any official public activity. Yet because of this, they were granted immediate recognition as untainted martyrs after the Nazi regime fell in 1945, and as such became prime candidates for important positions in the academies and cultural institutions. Excoriated in the 1930s, they were redeemed in the 1950s. And thus the political institutions and the institution of art itself shared in this redemption by returning this generation to a position of eminence.<sup>30</sup>

The career of Willi Baumeister is a classic instance. His early work won him recognition as a major abstractionist in the 1930s. Will Grohmann, who would play an important supporting role in the return of postwar abstraction and who had a hand in the II. documenta, had written a monograph on Baumeister in 1932. The artist was removed from his teaching post in 1933 and included in the “Entartete Kunst” exhibition. During the war years, he worked secretly on a series of small abstracts on cardboard titled *Gilgamesh* and wrote *The Unknown in Art*. After the war, his work became more lighthearted, characterized by an allegorical play of quasi-figurative shapes similar to the paintings of Joan Miró and the late work of Klee. Baumeister accepted a teaching position at the Stuttgart Academy in 1946. He won prizes at the Venice Biennale in 1950 as well as at the São Paulo Bienal in 1951, and his prewar work was featured in the 1952 Venice Biennale as well as at the first documenta. As an outspoken and insistent partisan of abstract art in the face of efforts to undermine the return of modernism in the postwar period, he came into conflict with the government over his objection to the placing of a virulent antimodernist, Wilhelm Hausenstein, as consul in Paris and confronted the conservative antimodernist Sedlmayr in the famous Darmstädter Gespräch in 1951. Baumeister died in Stuttgart on August 31, 1955, during the first documenta, in which his work was accorded a place of honor. He still stands as one of the most important artists of this period.

Another exemplary figure was the Berlin artist Karl Hofer. As a prewar Expressionist who exerted an influence as a teacher promoting work that was political, critical, figurative, and allegorical, Hofer, along with Käthe Kollwitz, lost his teaching position at the Prussian Academy of Art in Berlin in 1934. And also being included in the “Entartete Kunst” exhibition, he was thereafter forbidden to exhibit. During this period, though, he painted some of his most powerful allegories, including the 1943 painting *The Black Room*, which was featured in the first documenta. At the end of the war, his new position as the principal of the Hochschule für Bildende Künste in Berlin made him one of the leading spokesmen for an allegorical, tendentious figurative art in the early postwar period. As such, he found himself in opposition to the partisans of abstraction, and he thus became identified (in the eyes of the avant-garde and perhaps unfairly) with a worn-out academic and stylistically conservative figurative tradition. Nevertheless, in fact Hofer was an open-minded supporter of all forms of art.<sup>31</sup> His influence is still visible in the work of such contemporary German painters as A. R. Penck, Georg

28 | For the identification of Einstein’s book with the “Entartete Kunst” see Berthold Hinz, *Art in the Third Reich* (New York: Pantheon Books, 1979), pp. 24–25.

29 | Peter-Klaus Schuster, ed., *Nationalsozialismus und “Entartete Kunst”* (Munich: Prestel Verlag, 1987). The attendance figures quoted for the first Munich exhibition of “Entartete Kunst” (July–November 1937) seem exceedingly high at 2,009,889. See Bussmann, ““Degenerate Art”—A Look at a Useful Myth” (see note 27), p. 113. But whatever the actual attendance figures, it is hard to disagree with Bussmann’s comment (p. 114) that “never before or since has an exhibition of modern art reached a greater number of people, or found a greater resonance, than this anti-exhibition.”

30 | It should be noted, however, that intellectuals such as Haftmann, Hentzen, and Will Grohmann were able to continue working in the context of the universities throughout the Nazi regime. This likely had a bearing on their own responses to modernism in the postwar period.

31 | Karl Hofer, “Zur Situation der bildenden Kunst,” *Der Monat* 8 (1955), p. 425.

Baselitz, and Jörg Immendorff. Hofer died in Berlin in the spring of 1955 at age seventy-eight.

The painter Fritz Winter was of a slightly younger generation. Born in 1905, he attended the Bauhaus in the late 1920s as a student of Klee, Kandinsky, and Schlemmer. When the Nazi reactionary period foreclosed on his career in the 1930s, he worked privately in the Munich region, painting small, dark, anguished abstractions, typical of the pessimistic mood of “inner emigration.” After a period of internment in a Russian prisoner-of-war camp, Winter joined Arnold Bode on the teaching staff of the Werkakademie in Kassel and in 1955 was appointed professor. At documenta in Kassel, as we have seen, a large painting by Winter was proudly displayed opposite Picasso’s *Girl before a Mirror*. Similar careers can be traced in the work of Werner Heldt, Ernst Wilhelm Nay, Theodor Werner, Werner Gilles, Emil Schumacher, and others.

Although the first documenta gave a great deal of prize space to the recognized prewar masters (Picasso was featured with twenty-one works from the postwar period alone), this “lost generation” of the 1930s was not as positioned to inherit the future. In order to reintegrate contemporary German modernists to the mainstream of modern art, Haftmann, in his own book, and especially in the revised editions, as well as in documenta, positioned Baumeister, Winter, and other abstractionists as the postwar European school of the future—the new abstraction as the “New Reality,” a “truly metaphysical experience that gave them new meaning,” which had been “revealed to them in a flash of illumination.”<sup>32</sup>

Haftmann’s own career has a bearing on the theme of redemption. Born in 1912, he studied art history in Berlin, and in the early 1930s he contributed to the short-lived magazine *Kunst der Nation*, which attempted to create a climate of acceptance for modernism within the National Socialist regime.<sup>33</sup> Working in Munich in the late 1930s, that is, during the time of the first great exhibitions of Nazi art and the first “Entartete Kunst” exhibition, he published a monograph on the sculptor Ludwig Kasper, who was included in documenta. During much of the war, he worked in art-historical research in Florence, where he developed his contacts with the still active Italian modernists. After the war, he promoted the cause of the modernists, publishing a monograph on both Paul Klee and Fritz Winter in 1951, and *Painting in the Twentieth Century* in 1954. He was director of the National Gallery in Berlin from 1967 to 1974.

Haftmann’s background as an art historian prepared him to view the present in terms of historical perspective, a perspective touched with Hegelian terminology and idealism. He was perfectly suited to sense the significance that the most marginal works could hold within the larger scope of history, and it is within this larger scope that he could monumentalize the miniature (one thinks of the small scale of Klee’s late works). From his historical ideology, the modest achievements of the German modernists could be written as more than history—they could be incarnated as destiny. Haftmann was insistent that the contemporary work in the first documenta be reviewed once again in terms of the tradition of modernism (particularly German modernism) since 1905 (beginning with the work of Paula Modersohn-Becker). For Haftmann, the specific situation of German culture demanded “a broad attempt based in history, so that this fleeting, permanently-changing and one-dimensional ‘present’ point in time, regains its depth and multidimensionality.”<sup>34</sup> The terrible disasters of the recent past, which had stunned Germany with the prohibitions and perverted loyalties of fascism, and the devastations and fears that touched everyone in the closing years of the war, followed by the denazification pro-

32 | Haftmann, *Painting in the Twentieth Century* (1960) (see note 2), vol. 2, p. 4.

33 | On the journal *Kunst der Nation*, see note 27.

34 | Werner Haftmann, introduction to *documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts* (see note 22), p. 16.

gram of the Allied occupation forces, had forced a stunned silence on the German people, a desire for the erasure of history. Haftmann insisted on the regeneration of memory, a regeneration of the traditions of German modernism, and that the present be viewed in terms of this modernism that the previous generation had vilified as “degenerate” and “un-German.” Haftmann forced reconciliation with these divided loyalties.

But his language was veiled; he forced his own silence on the events of the recent past. He could not speak the name of the shameful history of which everyone was a part, but neither did he avoid the issue. He alluded to it, as though he assumed the reader would already know what the essence of the subject was. In the introduction to his essay in the documenta catalogue, he wrote: “I guess we cannot get around touching once more upon these painful memories of the recent past, in which Germany stepped out of the united efforts of the European spirit, and isolated itself through a seemingly bizarre iconoclastic attack that rejected already-obtained achievements of this effort in all areas.”<sup>35</sup> It was not just the disaster of the war that Haftmann recalled here, but the Nazi rejection of European modernism and the German exponents of it.

More important, Haftmann stressed that although “the discrediting of modern art” was a great injustice, it could not touch the “inner substance” of modernist commitment—it merely forced the modernists who remained in Germany to retreat underground and embody a symbolic resistance, a resistance expressed in a private and individuated form, an “inner emigration,” a retreat to an ideal autonomy of the self reflected in the work of art. Because of this illusory autonomy from the political reality of fascism, the artist was also able to transcend the isolation of the self. In Haftmann’s view, the cultural and political ideology of the Third Reich could not affect history on a larger scale because it could not touch the inner ideal of artistic autonomy that kept the thread of modernist ideals alive during the dark years. “It did not change the course of the artist’s calling, since his entire being was embedded in an inevitable logical consistency [*Folgerichtigkeit*] which was at the basis of the general structural change of spirit of the epoch.”<sup>36</sup> In this quasi-Hegelian (and Heideggerian) language, Haftmann totalized the relations of the artist as an individual within a universalized and rationalized dimension of history. This Hegelian romanticism positioned the autonomous artist as the microbe who can defy the aberrant history of the immediate present in the name of a history that is a logical and inevitable continuum of all time. Again, Klee’s late works painted on burlap and Baumeister’s *Gilgamesh* series of 1943 painted on cardboard stand as ciphers for this ragged determination. The use of a “primitive” or prehistoric calligraphy as a “secret language” to camouflage the “deep subject” was characteristic of the late work of Klee and especially Baumeister, who discussed the relevance of prehistoric art as offering enigmatic ciphers for a new spirit of modernist abstraction in his book *The Unknown in Art*.<sup>37</sup>

The modernist version of the spirit of the epoch (the *zeitgeist*) allows history itself to redeem the “painful memories of the recent past.” The spirit of the epoch demanded a “negation of the object”—and, predictably, Haftmann reached to analogies of science to fortify his argument, and, also predictably, translated them into Hegelian generalizations, thus bypassing any contradictions that might arise from an examination of specifics in favor of the widest, most malleable and metaphoric concept of the issue at hand, what Adorno described as the “jargon of authenticity.”<sup>38</sup> Referring to Kandinsky, Umberto Boccioni, and Franz Marc, Haftmann rooted the “ground of reality” of their art “in its replacement of matter with that of fields of vibration.”<sup>39</sup> He advanced

35 | Ibid.

36 | Ibid.

37 | A discussion by Serge Guilbaut on the issue of “camouflage” and representation in relation to the abstract paintings of Jackson Pollock has a bearing on the work of Baumeister, although the motivations must have been different. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (see note 8), p. 197. Guilbaut rejects the probability of any “secret” message lurking beneath the surface of Pollock’s painting, and if such a message exists in Baumeister’s work, one can only guess at its content. However, Baumeister frequented the circle of Dr. Ottomar Domnick, a neurologist and writer from Stuttgart who attempted to theorize a “will to form” in terms that were both existentialist and psychoanalytic: “The man and his work are one. But this occurs on a higher plane because unconscious factors, which cannot be controlled by the artist, nourish his work. These forces originating from the depth of his personality impregnate the artistic creation and are subdued by it. Thus the spirit conquers the chaos of emotion. Here form and content, expression and creation become identical.” Domnick, “Expression and Creation,” in *Hans Hartung* (Stuttgart: Domnick Verlag, 1949), pp. 54–55. Domnick was a participant at the Darmstädter Gespräch.

38 | Adorno, *The Jargon of Authenticity* (see note 17).

39 | Haftmann, *documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts* (see note 34), p. 20.

this formulation to a now-familiar conclusion: “algebraic proportions replaced object-related geometry and produced the image as an independent object in itself—an autonomous object in whose rhythm and proportions the human spirit could realize itself visibly.”<sup>40</sup> The attempt to articulate some basis of knowledge other than in the realm of representation (and its attendant social and political references) characterized most of the writing in Germany at this time. Science, psychology, and metaphysics were all called upon to perform a task that could free the subject from the actual political consequences of their concepts and works and reduce empirical reality to an atomistic pulverization of form that “is verifiable only as a reflection of reflections which shine mysteriously into our human-earthly system of reference.”<sup>41</sup> This search for camouflage offered by a metaphysical and existentialist retreat from the world which characterized the attitude of “inner emigration” during the Nazi period seems to have hung over well past the war as a dominant world outlook.<sup>42</sup>

Earlier in his essay, Haftmann introduced a curious reference—“the massaged infatuation through dogmas of mass-happiness”—that frightened the general consciousness of contemporary culture out of the continuity of art.<sup>43</sup> Here, again, Haftmann used oblique language to refer to a specific feeling that could scarcely be spoken: that is, that the now-despised regime of fascism for a few years, 1933 to 1940, captured the imagination of the people and, simultaneously with the elimination of modernist art, opened up a glimpse of utopia and heroic idealism through a glorification of mass culture. This was accomplished by the total mobilization of mass media: illustrated magazines, radio, spectacle festivals—what Adorno would later call the culture industry; those devices of modern communication that form mass desire, limiting it, and channeling it to the objectives of a repressive state, aided by a language of false legitimization. The original Volkswagen was called the “strength through joy” car (or Kraft durch Freude, KdF), named by Hitler after the organization that was, in his own words, “the most concerned with filling the broadest masses of people with joy, and thus with strength.”<sup>44</sup> This KdF car never became available on the domestic market until after the war, even though the factory was financed through a saving-stamp system started in 1938. In any case, this “mass happiness” was part of the experience that made it difficult for postwar Germans to accept the idea of collective guilt. Haftmann identified with an innate skepticism of mass-media advertising that was typical of both the modernists despised by the Nazis (e.g., Adorno) and the academics they tolerated (e.g., Heidegger). For Haftmann and most cultural liberals in Germany at this time, the truth of national destiny was to be found in the profundity of cultural accomplishments, not in the delusions of political or commercial hucksterism.

But closer to the immediate political situation of the mid-1950s that stood as a backdrop to the first documenta was the phenomenal success in West Germany of the “economic miracle” of Konrad Adenauer of the CDU, which defeated the Social Democratic Party (SPD) by a slight majority in the first postwar elections of 1949. Adenauer’s finance minister, Ludwig Erhard, with the help of the Marshall Plan, was able to restore economic health in West Germany, quickly surpassing the performance of the Nazis, who had been partially legitimated in the late 1930s for their economic policies. After Adenauer won a landslide victory over the SDP in the election of 1953, Germany moved irreversibly toward the West—that is, toward Europe and away from Berlin, Berlin standing for a painful memory that the socialists wanted to return to in order that it not return as reality.

In the fall of 1955, Adenauer went to Moscow to seek the unification of Germany, but instead was forced to diplomatically recognize the Soviet Union

40 | Ibid., p. 19.

41 | Haftmann, *Painting in the Twentieth Century* (1965) (see note 2), vol. 2, p. 9.

42 | The most prominent figure representing this outlook was the Freiburg philosopher Martin Heidegger, who was the subject of the scathing critique of the “jargon of authenticity” published by Adorno. While the escape from the “actual” is expressed on the macrocosmic level in Haftmann’s writing, Heidegger retreats into the inner world of the contemplation of being, self-existence, or *Dasein*; to what he calls meditative thinking as opposed to calculative thinking: “It is enough if we dwell on what lies close and meditate on what is closest; upon that which concerns us, each one of us, here and now; here, on this patch of home ground; now, in the present hour of history.” Martin Heidegger, “Memorial Address” (1955), in *Discourse on Thinking*, trans. John M. Anderson and E. Hans Freund (New York: Harper & Row, 1966), p. 47. The fact that Heidegger was forgiven his enthusiastic support of the Nazi regime is an indicator of the ideological impact of his outlook and the language through which it is expressed.

43 | Haftmann, *documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts* (see note 34), p. 17. The relevant section in the original German text reads as follows: “Sie wurde durch den massierten Einsatz der Betörungsmittel der Massenglücksdogmen gerade aus jener Kontinuität des Denkens herausgeschreckt. . . .”

44 | Frederic V. Grunfeld, *The Hitler File* (New York: Random House, 1974).

in order to secure the release of 10,000 German prisoners of war still held by the Russians. This diplomatic recognition set the stage for the apparently irreversible separation of East and West Germany. The next year, the Bonn government outlawed the Communist Party, and proceeded full steam toward developing a consumer society.<sup>45</sup> This move involved a definitive turn toward abstract art as a design motif for a new consumer ideology. “Style” became politics, as it was in the fascist period, but the style and the politics were now modernist and internationalist. In the new society oriented toward the West, the design motif of abstraction entered the “inner being” of all consuming desirers; so that the formerly tortured shapes of Fritz Winter’s paintings, such as his 1944 abstractions, turned into relaxed, tumbling, exciting colors and shapes that resonated with the mood of cheerful pleasure and gratification that dominated the mood of all advertising at this time. Abstract art linked up with product design to create the distinctive style of the 1950s, one that identified modernism with the materialistic goals that guaranteed “mass happiness.”

At one point in his introductory essay to the documenta catalogue, Haftmann obliquely refers to Adenauer’s vision of a united Europe, or his own vision of a world federation established by the common language of art, when he cites the dream of Jean Jaurès “in which art became reality, in which European nations can become a bouquet, in which each flower preserves its own smell and color yet still fuses into a bigger whole.”<sup>46</sup> The multicolored, bouquetlike pulsations of color that characterize Nay’s painting beginning in 1955 are the most telling emblem of this emphasis upon aesthetic pleasure and internationalist pluralism. We might also recall that the first documenta was the artistic afterthought to a major international garden show; documenta was that “utopia” that was recuperated in an international context and in the language of modern abstract art, that “other” earlier despised as a degeneration of the species: not hard, like the sinewy muscles of Arno Breker’s ideal “party man,” but soft and malleable, like the buttery forms of Baumeister’s paintings, those enigmatic ideograms that now informed the language of everyday life.

On the cover of the January 1956 issue of *Die Kunst und das Schöne Heim*, a magazine dedicated to linking the latest in interior decoration to the latest in modern art, Baumeister’s work provided design motifs for domestic fabrics, kitchen curtains, and drapery in the latest modernist style. This tendency, exemplified by Baumeister’s work, of modernist abstraction to lose its autonomy and become absorbed into the everyday, the vernacular language for consumer society, was not necessarily the destiny for all modernist art of the period. It was quickly reversed by the radical tendencies of the late 1960s, when the questions of memory, society, and tragedy were reintroduced in the work of Joseph Beuys. But for a brief period of euphoria needed by a generation that had suffered so much during the previous few decades, the liberation promised by the modernist avant-garde was the freedom from memory and guilt. The first documenta was the culmination and result of this need.

In summary, we can describe the function and effect of this exhibition as an act of redemption, reconciliation, and reintegration. It was a closing of the wound. And the tone of this endeavor was not pessimistic in the least. Instead, the rather optimistic mood of the new abstraction allowed for an indeterminate and enigmatic language that promised both depth of feeling and an obscuring of the painful memories of the past. But this required for the public of the postwar period a re-recognition of the language of modernism and a reenacting of the spectacle of public judgment that recalls the function of the “Entartete Kunst” exhibition of 1937 to 1938.

45 | Gordon A. Craig, *The Germans* (New York: G. P. Putnam, 1982), p. 47.

46 | Haftmann, *documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts* (see note 34), p. 25. Haftmann was fond of repeating this quote, and it appears in a number of other essays as well.

Although much of the modernist work of the early twentieth century was produced in the private domain for specialized audiences composed of an educated or artistic elite, some aspects carried over to the large independent salons that endeavored to introduce modernism to the general public; the Armory Show of 1913 and the Dresden Exhibition of 1927 are major examples. But when the ceremonies of public judgment were enacted in the Nazi House of German Art (and the “Entartete Kunst” exhibition) of 1937, they created an exaggeration of the habits of ideological over aesthetic viewing, or, more accurately, a collusion between the two.<sup>47</sup>

This prepared the public (the mass audience, or at least the bourgeois sector that looked to art for its ideological self-determination) for the habit of viewing postwar abstract art in ideological terms; to seek in the work not merely aesthetic satisfaction but a reflection of social, ideological, political values and a reaffirmation of values assumed by the dominant class, in this case new (modernist) values for a new middle class rising from the social ruins of the Nazi period. This presents an aesthetic judgment in terms that are simultaneously ideological. The implication of this argument is that by virtue of the (usually unspoken) theme of redemption as the backdrop to this spectacle of value and judgment, the mass public of documenta was given the opportunity to publicly share in the demonstration of judgment, and thus partake in the public spectacle of redemption; in the recuperation and rectification of a fundamental mistake, that being the previous scourging of modernism in the “Entartete Kunst” exhibition. The public could display to one another their part in this process through the enactment of the exercise of judgment. In an article from 1959, on the occasion of the II. documenta, Haftmann wrote: “For I would wish that documenta should not only be a convenient pretence for aesthetic discussions and information, but equally a means of becoming acquainted with inner proceedings and their solution—as a kind of self-interrogation for the public as well as the artist.”<sup>48</sup> This is what documenta gave the public in the summer of 1955.

Ian Wallace (b. 1943) is an artist based in Vancouver. He has taught at the University of British Columbia as well as at the Emily Carr University of Art and Design.

47 | Hitler was in the habit of giving long, violent speeches at the openings of the annual House of German Art exhibitions in Munich. Schuster, *Nationalsozialismus und “Entartete Kunst”* (see note 29).

48 | Werner Haftmann, “On the Content of Contemporary Art,” *Quadrum* 7 (1959), p. 22.

# Ian Wallace

## Die erste documenta 1955

Vortrag, gehalten am 26. September 1987  
anlässlich eines Symposiums zur Kunst  
der frühen Nachkriegszeit unter dem Titel  
»The Triumph of Pessimism«  
an der Fakultät für bildende Kunst,  
University of British Columbia

Die in der westdeutschen Stadt Kassel stattfindende documenta zählt heute zu den weltweit bekannten Großausstellungen zeitgenössischer Kunst. Sie wird regelmäßig mit großer Spannung erwartet und von gelegentlichen Kontroversen begleitet. Nachdem sie sich im Sinne einer historischen Prognose wie auch einer Legitimationsinstanz im Hinblick auf die Gegenwart etabliert hat, bildet sie heute einen Schwerpunkt innerhalb des ideologischen und ästhetischen Diskurses der zeitgenössischen Kunst. Im Sommer des Jahres 1987 wurde in Kassel die documenta 8 eröffnet. Allerdings begriff man die erste documenta, die im Sommer 1955 in Kassel stattfand, ursprünglich nicht unbedingt als Auftakt zu einer Reihe von weiteren documentas. Sie trug vielmehr den schlichten Titel »documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts«, und in ebenjenem Titel drückte sich das Ziel ihres Vorhabens aus. Diese in der Mitte des Jahres, in der Mitte des Jahrzehnts und in der Mitte des Jahrhunderts stattfindende Ausstellung veortete sich selbst im Sinne eines Dreh- und Angelpunktes zwischen Vergangenheit und Zukunft. Es fand also eine bewusste Historisierung einer sich weiterentwickelnden zeitgenössischen Kunst statt, die sich fortan auf alle derartigen Ausstellungsprojekte auswirken sollte.<sup>1</sup> Vor allem aber kristallisierte sich in der Konzeption und Durchführung der ersten documenta die Gestalt Deutschlands, insbesondere während des Jahrzehnts von 1945 bis 1955, in dem der Kampf um Legitimation ausgefochten und schließlich entschieden wurde, bis hin zur Dekade von 1955 bis 1965, in welcher die abstrakte Kunst faktisch dominierte, bevor die Hegemonie der Abstraktion mit dem Aufkommen der amerikanischen Pop-Art und radikalerer politischer Strömungen endete.

1 | Die documenta ist ein privatwirtschaftliches Unternehmen, das in hohem Maße von staatlicher und nichtstaatlicher Seite gefördert wird. Die für das Ausstellungsprogramm verantwortliche Leitung der documenta wird von einem Ausschuss berufen. Bei jeder documenta steht zwangsläufig ihr ideologischer Charakter im Zentrum der öffentlichen Diskussion. Die Geschichte der documenta liest sich wie folgt:  
documenta, 1955  
II. documenta, 1959  
documenta III, 1964  
4. documenta, 1968  
documenta 5, 1972  
documenta 6, 1977  
documenta 7, 1982  
documenta 8, 1987  
Ein bis zur documenta 5 reichender historischer Abriss findet sich auch in dem Band *documenta-Dokumente*, Kassel: Georg Wenderoth Verlag 1972.

Die Spannung und das Gefühl der Dringlichkeit, von denen die erste documenta beseelt war, entsprach der Ansicht einiger, dass es nun an der Zeit für ein klares Bekenntnis zur neuen Lage der deutschen Kunst in der Nachkriegszeit sei. Die ersten Pläne zur Ausstellung entstanden 1954, nachdem die beiden Hauptorganisatoren, Arnold Bode und Werner Haftmann, im Sommer desselben Jahres die erfolgreiche Biennale in Venedig gesehen hatten und ebenfalls 1954 Haftmanns erste umfassende Studie über die moderne Kunst, *Malerei im 20. Jahrhundert*, erschienen war, die den inhaltlichen Rahmen der ersten documenta vorgab.<sup>2</sup> Diese historische Gelegenheit verdankte sich also einer Zeit, in der verschiedene politische wie auch ästhetische Strömungen nach öffentlicher Präsenz und einem öffentlichen Forum verlangten.

Die vorrangigen Ziele dieser ersten documenta wurden von ihren Organisatoren, vor allem aber von Werner Haftmann formuliert, der auch das Vorwort zum Katalog verfasste. Zu diesen Zielen gehörte erstens die Konsolidierung einer erneuerten Moderne in Deutschland nach ihrer Unterbrechung durch den Nationalsozialismus in den Jahren von 1933 bis 1945 und zweitens die Wiedereingliederung von modernen, vor allem abstrakten deutschen Künstlern in den Mainstream des kulturellen und politischen Lebens Europas in der Nachkriegszeit. Dies gelang dank einer ausgeprägten Rationalisierung der expressiven, befreienden Kräfte der abstrakten Kunst auf der Grundlage ihrer Verbindungen zur Sprache des Ichs, der schöpferischen Freiheit und des Internationalismus. Eine dritte, vermutlich unbeabsichtigte Folge dieser Ausstellung war die Gleichsetzung der abstrakten Kunst mit einem Gestaltungsmotiv der entstehenden Konsumkultur, welche die Bundesrepublik in den 1950er Jahren unwiderruflich in den Orbit des westlichen Kapitalismus beförderte.

Die Jahre von 1945 bis 1955 ebneten den Weg für eine Rückkehr der Moderne nach Deutschland.<sup>3</sup> Diese Entwicklung vollzog sich in mehreren Schritten, wobei die Bedeutung der documenta weniger in einem Anstoßen dieses Prozesses als vielmehr in dessen Kristallisation und Konsolidierung bestand. Unter derartigen Voraussetzungen ging die ideologische Schubkraft dieser Entwicklung weit über ein bloßes Wiedereinsetzen und Zelebrieren der Tradition der deutschen Vorkriegsmoderne im Rahmen einer umfassenderen internationalen oder zumindest europäischen Entwicklung hinaus. Sie war vielmehr Teil eines kulturellen Rehabilitationsprozesses, der stark politisch motiviert war und in besonderer Weise mit der westeuropäischen Ausrichtung Deutschlands zusammenhing, wie sie Konrad Adenauer und die mit großer Mehrheit die Regierung in Bonn bildende CDU nach 1953 anstrebten. Die documenta war wesentlicher Bestandteil jener Anerkennung der nationalen Wurzeln und der Bedeutung von Geschichte und Tradition innerhalb dieses Prozesses. Darin lag ihre besondere ideologische Bedeutung, in deren Zentrum die abstrakte Kunst stand.

Während sich die Reputation anschließender documentas ausschließlich auf ihre Zusammenfassung aktueller Strömungen gründete, übernahm die erste documenta eine einzigartige historische Funktion. Anders als ihre Nachfolgeausstellungen bezweckte die documenta von 1955 eine systematische Aufwertung und (nicht allzu genaue) Darstellung der Geschichte der modernen Kunst von 1905 bis in die 1950er Jahre, wenn auch von einem dezidiert deutschen Blickpunkt aus und, wie bereits angedeutet, ausgehend von Haftmanns Buch, das mehr oder weniger einen gebrauchsfertigen Entwurf des Projekts documenta lieferte. Es ging hierbei um eine historische Konstruktion, welche auf die Reinwaschung der Moderne, insbesondere der abstrakten Kunst und der Tradition des Expressionismus vom einstigen Makel der »Ent-

2 | Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München: Prestel Verlag 1954. In Großbritannien und in den USA erschienen englischsprachige Neubearbeitungen unter dem Titel *Painting in the Twentieth Century* (London: Praeger 1960; New York: Praeger 1965). Diese umfassten umfangreiches Ergänzungsmaterial zum wachsenden Einfluss amerikanischer Kunst nach der II. documenta im Jahr 1959.

3 | Ein hervorragender Abriss über Ausstellungen und andere Ereignisse während dieser Zeit findet sich in Dieter Honisch, *Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1985*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1985, S. 454 ff. Vgl. hierzu auch Jutta Held, *Kunst und Kunstpolitik, 1945–49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg*, Berlin: Elefanten Press 1981.

artung« während der NS-Zeit abzielte, als die Wanderausstellung »Entartete Kunst« in deutschen Städten zwischen 1937 und 1938 alle Besucherrekorde brach. Die Assoziation der modernen Kunst mit etwas »Undeutschem« überlebte als Problem des Antimodernismus und des ungeklärten Erbes der nationalsozialistischen Kulturpolitik in der deutschen Öffentlichkeit bis in die Nachkriegszeit. Im selben Maße, wie die Nationalsozialisten in ihrem Versuch einer »Erneuerung« der deutschen Kultur in Gestalt eines politisch korrekten akademischen Realismus die Moderne systematisch verunglimpfen mussten, strebten die Veranstalter der ersten documenta nach einer Umkehrung dieser Geschichte. Sie mussten folglich die unterbrochene Entwicklung der deutschen Moderne als deren wahre Geschichte deuten. Dennoch gelang es den documenta-Organisatoren vor dem Hintergrund der Entnazifizierung und der Verwerfung des Konzepts einer »Kollektivschuld« nicht, den Feind der Moderne zu benennen. Man verdrängte ihn vielmehr im Sinne eines Mangels, der seinen Schatten dennoch auf alles Kommende werfen sollte.<sup>4</sup>

So wenig sich die NS-Kulturpolitik von einer grundsätzlichen nationalsozialistischen Politik trennen ließ, so sehr blieb der programmatische Antimodernismus des Dritten Reichs als wesentlicher Einfluss auf die populäre kulturelle Haltung gegenüber der bildenden Kunst der frühen Nachkriegsjahre erhalten. Diesen Antimodernismus vertraten auch konservative, vor allem religiös geprägte Ideologen wie der einflussreiche österreichische Kunstkritiker Hans Sedlmayr, der in seiner 1948 erschienenen Streitschrift *Verlust der Mitte* argumentierte, dass die »künstlerischen Missgeburten« der Moderne allgemeine »Verfallserscheinungen« widerspiegeln.<sup>5</sup> Obwohl die Frage des geistigen Verlustes und der geistigen Erneuerung auch von progressiven Kritikern behandelt wurde, zeichnen sich Sedlmayrs Sprache und Haltung durch einen virulent reaktionären Beigeschmack aus. Dabei ist es kein Zufall, dass *Verlust der Mitte* auf der Grundlage von Vorlesungen entstand, die Sedlmayr zwischen 1941 und 1944 in Wien gehalten hatte. Das Ziel einer nachträglichen Befreiung der Geschichte der deutschen Vorkriegsmoderne vom Makel der »Entartung«, das sich die Organisatoren der documenta angesichts neuer Anforderungen und Deutungen im Sinne einer authentischen deutschen Nachkriegskultur setzten, ist also vor dem Hintergrund der vorherrschenden Meinung von Sedlmayr und anderen zu begreifen.

Das Verhältnis der Gegenwart zur Geschichte markierte folglich ein beunruhigendes Paradoxon. Die documenta-Veranstalter mussten einerseits die Erinnerung heraufbeschwören und sie gleichzeitig verdrängen. Und obwohl ein Großteil der »Nazi-Kunst«, die eine offenkundige Funktion bei der Verbreitung politischer und militärischer Propaganda erfüllt hatte, im Rahmen der Entnazifizierung konfisziert worden war, gab es nach wie vor zahlreiche hochrangige und gut beschäftigte Künstler, die es einst mit ihren allegorischen öffentlichen Skulpturen zu Posten innerhalb des NS-Kulturprogramms gebracht hatten, und unzählige andere, die sich in der Vergangenheit mit harmlosen volkstümlichen Genredarstellungen ein gewisses Renommee verschafft hatten. Der moderne Geist der ersten documenta führte zwangsläufig dazu, dass Künstler, die während der NS-Zeit die verfeindeten Modernisten verdrängt hatten, von der Ausstellung ausgeschlossen und somit dem Vergessen anheim gestellt wurden.

Neben Konservativen und Antimodernisten in den westlichen Besatzungszonen betraf ein weiterer, noch problematischerer Faktor das Verhältnis zu einer rekonstruierten Geschichte, wie sie die documenta-Organisatoren anstrebten. Dieser bestand im Vorhandensein eines gemäßigt linkssozialistischen Konsenses, der bis in die frühen 1950er Jahre hinein ein wesentlicher Bestand-

4 | Überwiegend stößt man überraschenderweise auf ein allgemeines Schweigen zu konkreten Auswirkungen der jüngeren Geschichte auf die zeitgenössische Kultur, das einer unausgesprochenen Zensur gleichkommt. Zur »Kollektivschuld-Debatte« siehe Nicholas Pronay und Keith Wilson (Hrsg.), *The Political Re-Education of Germany and Her Allies after World War II*, London: Croom Helm 1985.

5 | Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg und Wien: Otto Müller Verlag 1948.

teil der westdeutschen Politik und zugehöriger kultureller Ansätze blieb. Zu diesem Konsens gehörte im Allgemeinen die Pflege einer gewissen aktiven antifaschistischen Erinnerung, die mithilfe von verschiedenen Formen eines sozialistischen Realismus unter Betonung politischer Themen geschildert wurde. Auch wenn sie eine liberale Haltung gegenüber der schöpferischen Freiheit einnahmen, warfen die Verfechter einer solchen interventionistischen Kunst den abstrakten Künstlern ein Zurückweichen vor der Notwendigkeit eines politischen Engagements und vor der aktiven Aufarbeitung der Vergangenheit in der Nachkriegskunst vor.<sup>6</sup> Die Tatsache, dass die meisten bedeutenden antifaschistischen Künstler aus der Zeit der Weimarer Republik, bei denen es sich in der Mehrheit um sozialistische Realisten handelte – Käthe Kollwitz sei als wichtigste Vertreterin genannt –, keinen Platz innerhalb des historischen Panoramas der ersten documenta fanden, untermauert einen solchen Vorwurf zweifellos. Dieser Konsens allerdings war zum Zeitpunkt der documenta an ein Bündnis mit dem Ostblock gebunden und wurde daher vom documenta-Ausschuss, der die Konsolidierung einer erneuerten Moderne nach westlicher ideologischer Ausrichtung bezweckte, geflissentlich, wenn auch ungerechtfertigterweise ignoriert.

Die ersten tastenden Schritte in Richtung einer Neudarstellung der »entarteten« modernen Künstler fanden in Berlin unmittelbar nach Beendigung der Kriegshandlungen statt.<sup>7</sup> Bereits 1946 erhielten abstrakte Künstler wie Ernst Wilhelm Nay und Karl Hartung in der Berliner Galerie Gerd Rosen Einzelausstellungen. Der figurativen Tradition verhaftete sozialistische Künstler wie Max Pechstein und Käthe Kollwitz hielten ihrerseits Einzug in deutsche Museen. 1947 wurde die Berliner Öffentlichkeit mit den »Meistern des Bauhauses« wieder bekannt gemacht, während bis 1949 Ausstellungen wie »Die Meister französischer Malerei der Gegenwart«, in denen Werke von zuvor diffamierten Künstlern wie Marc Chagall präsentiert wurden, die innereuropäischen künstlerischen Verbindungen betonten. In den späten 1940er Jahren erschienen zahlreiche Monografien und andere Publikationen, in denen für die abstrakte Kunst geworben wurde. Moderne Künstler, die trotz eines Ausstellungsverbots in Deutschland geblieben waren, fanden nun nach Jahren der Isolation erstmals positive Beachtung. Der namhafteste und stimmungsgewaltigste unter diesen Künstlern war Willi Baumeister, ein aus Stuttgart stammender abstrakter Maler, der auf den Kunstbiennalen 1950 in Venedig und 1951 in São Paulo prämiert wurde.

Freilich war die Überlegenheit der modernen Kunst selbst in den frühen 1950er Jahren keineswegs allgemein anerkannt. Einhergehend mit der Verhärtung ideologischer Positionen zu Beginn des Kalten Krieges mussten die gemeinhin als »Dritter Weg« oder »lebendige Mitte« bezeichneten freiheitlich-demokratischen Ideale dieser Zeit vehementer vorgetragen werden, um Wirkung zu zeigen.<sup>8</sup> Die Legitimierung der Moderne war Gegenstand zahlreicher Debatten dieser Zeit, die weit über Deutschland hinausgingen und auch in den USA aufkamen, als die dortige Kommunistenhetze sich insbesondere gegen die New York School richtete und fortschrittliche Museumsdirektoren wie Alfred H. Barr zu ihrer Verteidigung antraten.<sup>9</sup> Die Gleichsetzung der Moderne mit Individualismus und Freiheit des Ausdrucks war ebenso wie die Gleichsetzung der Abstraktion mit Internationalismus Teil einer legitimierenden Sprache liberaler Gruppen in den Vereinigten Staaten und in (West-)Deutschland.

Der Druck der politischen Situation in Deutschland erforderte allerdings die Konstruktion anspruchsvoller philosophischer und historischer Begrün-

6 | Jost Hermand, »Modernism Restored. West German Painting in the 1950s«, in: *New German Critique*, 32, Frühjahr/Sommer 1984, S. 27.

7 | Eine Darstellung der Ausstellungsgeschichte während der unmittelbaren Nachkriegszeit findet sich in Bernhard Schulz (Hrsg.), *Grauzonen, Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955*, Berlin: Medusa 1983, S. 183–342.

8 | Rob Burns, »West German Intellectuals and Ideology«, in: *New German Critique*, 8, Frühjahr 1976, S. 14. Burns erläutert die Aktivitäten im Umfeld von Hans Werner Richter, der Zeitschrift *Der Ruf* sowie der Gruppe 47. Eine Auseinandersetzung mit Arthur Schlesingers Begriff des »Vital Center« findet sich in Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago: University of Chicago Press 1983, S. 191 ff.

9 | Alfred H. Barr Jr., »Artistic Freedom« (1954), in: Ders., *Defining Modern Art*, New York: Harry N. Abrams 1986.

dungsansätze, wobei sich die zugrunde liegende politische Dimension der damaligen Situation häufig in Form ästhetischer Argumente ausdrückte. Angesichts der politischen Teilung des Landes in die konkurrierenden Ideologien von Kapitalismus und Sozialismus zeichnete sich der Streit um die Moderne im Deutschland der frühen Nachkriegszeit durch eine besondere Leidenschaftlichkeit aus. Als sich die Fronten innerhalb des Kalten Krieges nach der Berliner Blockade von 1948 weiter verhärteten, wurden aus dem ursprünglichen Pluralismus künstlerischer Entwicklungen sowohl in den russisch wie auch in den von den West-Alliierten besetzten Gebieten Anfang der 1950er Jahre zunehmend starre Haltungen. Diese ideologische Polarisierung fand ihre ästhetische Entsprechung im Konflikt zwischen moderner Abstraktion und sozialistischem Realismus.

Dies zeigte sich unter anderem in einer Debatte zwischen Georg Lukács und Theodor W. Adorno über die politische Legitimierung der künstlerischen Ansätze von Realismus und Moderne.<sup>10</sup> In seinem 1958 in Deutschland veröffentlichten Buch *Wider den mißverstandenen Realismus* griff Lukács die zu vorherrschenden Themen existenzialistischer Schriften im Westen avancierte Dekadenz und Entfremdung an und konstatierte, dass die normativen Werte des sozialistischen Realismus das Produkt einer überlegenen, gesunden Gesellschaft seien, wie sie der Sozialismus darstellte. In seiner Kritik zu Lukács' Buch verteidigte Adorno Motive der Entfremdung in der modernen Literatur und bemerkte, dass sich eine gesunde Gesellschaft nicht ideologisch oder institutionell bestimmen lasse.<sup>11</sup> Darüber hinaus vermutete Adorno in Lukács' Begriff des »gesellschaftlich Gesunden« jenen konformistischen Geist, der erneut »entflammt« war, nachdem er »die Zeit des Hitler überlebt [hatte], in der er institutionalisiert wurde«, und der eine Entrüstung über das widerspiegelte, »was unnatürlich, überintellektuell, ungesund, dekadent sei.«<sup>12</sup> Im selben Aufsatz brachte Adorno die fundamentalen Grundsätze der Moderne in seiner Formulierung zum Ausdruck, dass »ästhetisch die gesellschaftliche Wahrheit nur in autonom gestalteten Kunstwerken lebt«. Des Weiteren heißt es: »Kunst erkennt nicht dadurch die Wirklichkeit, daß sie sie, photographisch oder »perspektivisch«, abbildet, sondern dadurch, daß sie vermöge ihrer autonomen Konstitution ausspricht, was von der empirischen Gestalt der Wirklichkeit verschleiert wird.«<sup>13</sup> Adornos hier vorgebrachte Thesen wurden von sämtlichen führenden Apologeten der modernen Kunst im Nachkriegsdeutschland geteilt. Diese Fixierung auf die Autonomie der modernen Kunst, insbesondere auf die Autonomie der abstrakten Kunst gegenüber dem Gegenstand, entsprach einer eigenständigen und in stärkerem Maße ideologisch geprägten deutschen Version derselben Affirmation moderner Autonomie, wie sie gleichzeitig von US-amerikanischen Kritikern vorgebracht wurde, deren prominentester Vertreter wohl Clement Greenberg war. In Deutschland war das Thema der Autonomie von zwei konkreten historischen Erfahrungen geprägt: erstens von der erdrückenden Unterwerfung der Kunst unter die Politik während der Nazizeit, die bei einigen modernen Künstlern in der Nachkriegszeit zu einer instinktiven Abneigung gegen eine »gesellschaftlich verantwortliche« Kunst führte; und zweitens von der Angewohnheit zu verstummen und sich abzusondern, von der Flucht ins Ich unter jenen verbotenen Modernen, die während der NS-Zeit in Deutschland geblieben waren – eine Erfahrung, die man später als »innere Emigration«<sup>14</sup> bezeichnen sollte.

Der Streit zwischen Modernen und traditionalistischen Realisten war das Kernthema des sogenannten Darmstädter Gesprächs anlässlich der Ausstellung »Das Menschenbild in unserer Zeit« von 1950.<sup>15</sup> Im Rahmen dieser

10 | Peter Hohendahl, »Art Work and Modernity. The Legacy of Georg Lukács«, in: *New German Critique*, 42, Herbst 1987, S. 33 ff.

11 | Theodor W. Adorno, »Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: »Wider den mißverstandenen Realismus«, in: Ders., *Noten zur Literatur II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1961, S. 152–187.

12 | Theodor W. Adorno, »Engagement«, in: Ders., *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1965, S. 112.

13 | Adorno, »Erpreßte Versöhnung« (wie Anm. 11), S. 168 f.

14 | Peter-Klaus Schuster, »Kunst für Keinen. Zur inneren Emigration der deutschen Moderne«, in: *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985*, hrsg. v. Christos M. Joachimides u. a., Ausst.-Kat., Royal Academy London, Staatsgalerie Stuttgart, München: Prestel Verlag 1985, S. 455 ff. Der Begriff »innere Emigration« verdankt sich einer Kontroverse zwischen Thomas Mann und Frank Thiess, in der er als eine »politische Haltung des Rückzugs aus der Politik« definiert wurde. Vgl. Ralf Dahrendorf, *Society and Democracy in Germany*, New York: W.W. Norton 1967, S. 271.

15 | Hans Gerhard Evers (Hrsg.), *Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit*, Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt 1951. Siehe hierzu auch Yule Heibel, *In the Fifth Zone. Abstract Painting, Modernism, and Cultural Discourse in the Western Zones of Germany after World War II*, Mag.-Arb. University of British Columbia 1986, S. 25 ff.

Tagung traf der konservative Kunstkritiker Hans Sedlmayr, Autor der zuvor erwähnten, viel beachteten Abhandlung gegen die Moderne mit dem Titel *Verlust der Mitte*, auf den ebenso entschlossenen Widerstand des abstrakten Malers Willi Baumeister, der 1947 die Streitschrift *Das Unbekannte in der Kunst* zur Verteidigung der Abstraktion veröffentlicht hatte.<sup>16</sup> Im Gegensatz zu Sedlmayrs Empörung über den »künstlerischen Verfall«, der seiner Ansicht nach mit der »ungeheuren inneren Katastrophe« einherging, erklärte Baumeister, der Betrachter erführe eine Bereicherung durch die geheimnisvollen Urkräfte, welche durch den künstlerischen Schöpfungsprozess freigesetzt würden, so dass eine geistige Überwindung des Verfalls möglich würde. Insbesondere verteidigte er eine kalligrafische, mystische Abstraktion, die in den späten 1930er Jahren unter dem Einfluss von Wassily Kandinsky und Paul Klee entstanden war und Gemeinsamkeiten mit gleichzeitig aufkommenden Tendenzen im Umfeld der New York School aufwies.

Auch Adorno, der soeben nach seinem mehrjährigen Exil in den Vereinigten Staaten für eine Professur in Frankfurt am Main nach Deutschland zurückgekehrt war, nahm an dieser Tagung teil. Sein Plädoyer für die Moderne fußte auf der kritischen Kraft der Dissonanz, die er vor allem in der Musik erkannte. Adorno forderte die modernen Künstler auf, sich dagegen zu verwehren, zu einem bloßen Instrument der manipulatorischen Massenmedien beziehungsweise der von ihm sogenannten »Kulturindustrie« zu werden. Adornos Bild vom Wert der Negativität, die durch eine Dissonanz innerhalb des Kunstwerks erzeugt wird, zeichnete sich sowohl auf politischer als auch auf ästhetischer Ebene durch ein höheres Maß an Radikalität aus, als sie den progressiven Apologeten moderner abstrakter Malerei mit ihrem Reden von Wiedergutmachung, Wiedereingliederung und affirmativem Schweigen eigen war.<sup>17</sup> Obgleich sowohl Adorno als auch Baumeister auf Seiten der Moderne standen, unterschieden sich ihre Positionen doch erheblich voneinander: Adornos »Negativität« steht im Widerspruch zum heilsversprechenden Ton der Baumeister'schen »Positivität«, und dieser Widerspruch verweist auf eine eher pessimistische beziehungsweise optimistische Grundhaltung.

Auch wenn auf der ersten documenta sowohl figurative als auch abstrakte Strömungen vertreten waren, wurden zeitgenössische abstrakte Künstler eindeutig als Vertreter einer rechtmäßigen Zukunft der modernen Tradition positioniert, was die moderne Abstraktion als beherrschende Strömung des kommenden Jahrzehnts konsolidierte und legitimierte. Diese Tendenz sollte sich in den nächsten beiden documenta-Ausstellungen 1959 und 1964 nochmals bestätigen.

Die Bedeutung der ersten documenta für die Stärkung der Moderne und der abstrakten Kunst ging weit über Deutschland hinaus. Werner Haftmann, der bei den ersten drei documentas den Katalogtext verfasste und die Auswahl der Gemälde besorgte, war die zentrale Figur innerhalb dieses ideologischen Prozesses. Im Untertitel der ersten documenta, »Kunst des XX. Jahrhunderts«, hallt noch der Titel von Haftmanns Buch *Malerei im 20. Jahrhundert* nach, das 1954 im Münchener Prestel Verlag erschien, der auch den Ausstellungskatalog zur documenta publizierte.

Haftmanns Buch wurde nach der Einbindung zeitgenössischer amerikanischer abstrakter Kunst in die II. documenta von 1959 ins Englische übersetzt. Durch die Veröffentlichung eines überarbeiteten Textes in England 1960 und in New York 1965 etablierte sich Haftmanns Schrift nicht nur als eines der Standardwerke zur Moderne, sondern spielte auch von 1960 bis 1968 unter Studenten eine maßgebliche Rolle hinsichtlich der Vermittlung der euro-

16 | Sedlmayrs Vortrag trug den Titel »Über die Gefahren der modernen Kunst« und wurde vom Publikum mit lautstarken Missfallensbekundungen aufgenommen. Siehe hierzu Evers, *Darmstädter Gespräch* (wie Anm. 15). Baumeister wiederholte seinerseits Thesen aus *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart: Curt E. Schwab 1947.

17 | Der Begriff »Schweigen« bezeichnet eine »rätselhafte« oder nebulöse Sprache, die Adorno den »Jargon der Eigentlichkeit« nannte und in welcher er die »zeitgemäße Gestalt der Unwahrheit im jüngsten Deutschland« erkannte. »Nichts Neues, daß das Hohe als Deckbild eines Niedrigen verwendet wird«, so Adorno, »um potentielle Opfer bei der Stange zu halten. Aber die Ideologie des Hohen bekennt nicht länger sich ein, ohne daß doch von ihr abgesehen würde. Das sichtbar zu machen, hilft vielleicht dazu, daß es nicht bei dem vagen und unverbindlichen, nachgerade selbst zur Ideologie heruntergekommenen Ideologieverdacht bleibe. Die zeitgemäße deutsche Ideologie hütet sich vor faßbaren Lehren wie der liberalen oder selbst der elitären. Sie ist in die Sprache gerutscht.« Theodor W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964, 3. Aufl., 1967, S. 138 f. Ein weiterer Kommentar zu Baumeister findet sich in Anm. 37.

päischen Nachkriegskunst in den USA. Dieser Einfluss nahm weiter zu, als Haftmann zusammen mit Alfred Hentzen, der bei der ersten documenta für die Auswahl der bildhauerischen Werke verantwortlich war, im Jahr 1957 im New Yorker Museum of Modern Art eine Übersichtsausstellung zur deutschen Nachkriegsmalerei kuratierte.<sup>18</sup> Bevor ich jedoch auf Haftmanns Katalogbeitrag zu sprechen komme, möchte ich eine zweite Schlüsselfigur vorstellen und anschließend die Ausstellung selbst beschreiben.

Arnold Bode, Möbeldesigner und Dozent für Raumgestaltung an der Kasseler Werkakademie, erarbeitete das ursprüngliche Konzept und die Ausstellungsarchitektur der documenta. Ausgehend von den Plänen für die Bundesgartenschau in Kassel nahm Bode die Herausforderung seitens des damaligen Oberbürgermeisters an, »auf[zu]blenden, wo wir heute mit der Kunst stehen«, und berief eine Arbeitsgruppe zur Planung einer Ausstellung, die konkret Stellung zur aktuellen Situation beziehen sollte.<sup>19</sup> Bode begeisterte sich vor allem für die Idee, der kriegszerstörten Ruine des Museums Fridericianum, das Mitte des 18. Jahrhunderts als erstes öffentliches Museum Europas entstanden war, neues Leben einzuhauchen. Durch Luftangriffe in den Jahren 1942 und 1943 schwer beschädigt, lag das Fridericianum 1955 nach wie vor in Trümmern als gespenstische Mahnung an eine von der Barbarei des 20. Jahrhunderts überrollte Kultur. Als leidenschaftlicher Verfechter der Moderne ahnte Bode voraus, dass ein solcher Veranstaltungsort für eine Ausstellung der »Kunst der Gegenwart« die zahlreichen Gegner der Moderne im Nachkriegsdeutschland von der Bedeutung der abstrakten Kunst und der modernen Tradition im Hinblick auf die Gesundung der deutschen Kultur überzeugen würde.

Bodes Begeisterung entsprach jedoch nicht lediglich einem Akt der Wiedergutmachung oder Erneuerung. Die documenta bot zudem die Gelegenheit, mit neuen Ausstellungs- und Präsentationstechniken zu experimentieren. In einem Interview von 1977 sprach Bode über die Anregung, die für ihn von einer Mailänder Ausstellung des Jahres 1952 ausging, bei der ein großformatiger Picasso an einem Stahlgerüst vor einer unverputzten Wand hing.<sup>20</sup> Bodes Übernahme dieses Konzepts ist in den Installationsfotos zur ersten documenta deutlich zu erkennen. Nach diesen Fotos zu urteilen, schuf der Aufbau der Ausstellung eine offene Atmosphäre zur gleichermaßen zwanglosen wie würdevollen Betrachtung der Exponate. Die groben, unverputzten Wände des kriegszerstörten Fridericianums waren weiß geschlänmt worden. Die großzügigen Säle und hohen Decken wurden durch zahlreiche, zur Erzielung einer maximalen optischen Wirkung zusätzlich eingestellte Trennwände akzentuiert, die teils weiß, teils schwarz oder in verschiedenen Grautönen gestrichen waren. Die Beleuchtung war unaufdringlich und blieb hinter speziellen Deckenbalken verborgen. Das durch die großen Fenster im Erdgeschoss einfallende natürliche Tageslicht wurde durch transparente weiße Plastikfolien gefiltert. Der Zementfußboden war grob belassen worden und ließ die Farben der ausgestellten Werke sowie das weiße Mauerwerk dramatisch hervortreten.<sup>21</sup>

Bode schuf im Innern der Schlossruine eine atemberaubend moderne Ausstellungsarchitektur. Das hier vermittelte Bild von Potenzial und (dessen) Erneuerung war für das Publikum nicht zu übersehen. Bodes moderne Ästhetik setzte sich in den Außenbannern und in der Gestaltung des Katalogschlags fort. In beiden Fällen fungierte die Typografie ganz in der Tradition des Bauhauses als abstraktes grafisches Element. Dies zeigte sich am deutlichsten im Layout des Katalogschlags, das mit seinem serifenlosen kleingeschriebenen »d« eine die Moderne symbolisierende grafische Architektur bildet.

18 | Werner Haftmann, Alfred Hentzen und William S. Lieberman, *German Art of the Twentieth Century*, hrsg. v. Andrew Carnduff Ritchie, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York; City Art Museum of St. Louis, Missouri, New York: Simon and Schuster 1957.

19 | Arnold Bode (Interview), »War wieder eine großartige Ruine da ...«, in: *Kunstforum International*, 21, März 1977, S. 212.

20 | Ebd.

21 | Bezeichnend für die finanzielle Förderung der ersten documenta ist die Tatsache, dass der PVC-Folienhersteller göppinger plastics einen Ergänzungsband zum offiziellen Ausstellungenkatalog herausgab, in dem Bodes Ausstellungsarchitektur unter Verwendung von Materialien dieses Unternehmens behandelt und in rosigen Farben seine raumgestalterischen Innovationen hervorgehoben wurden.

Diese grafischen Merkmale sind von wesentlicher Bedeutung und künden einen ästhetischen Rahmen an, der die Erwartungen und Deutungen hinsichtlich der im Innern des Gebäudes ausgestellten Werke maßgeblich mitbestimmte. Somit bildeten die vielfältigen Exponate, von der figurlich-expressionistischen Kunst der Vorkriegsjahre bis hin zu den Werken der Nachkriegsmoderne, eine Einheit innerhalb einer spektakulären und doch nicht theatralischen Installationsästhetik, die es jeder Arbeit erlaubte, für sich selbst zu sprechen und gleichzeitig in einem harmonischen Verhältnis zu den übrigen wahrgenommen zu werden.

Im großen Malereisaaal wurde ein gerade erst vollendetes abstraktes Bild des Kasseler Künstlers Fritz Winter einem Hauptwerk Picassos gegenübergestellt, dem *Mädchen vor dem Spiegel* (1932), das man vom Museum of Modern Art in New York ausgeliehen hatte. Es handelte sich hierbei um den eloquenten Versuch einer Gleichsetzung des zeitgenössischen Werks eines aus Kassel stammenden abstrakten Künstlers mit den Leistungen eines der bedeutendsten Künstler der klassischen Moderne. Bei der Hängung wurde diese Form der Kontextualisierung bewusst eingesetzt, um die Stellung zeitgenössischer deutscher Modernisten im Kontext einer glanzvollen Präsentation von historischen Hauptwerken moderner Meister wie Picasso, Klee, Léger und anderen zu bekräftigen. Ein wesentlicher Grund für den Erfolg der Ausstellung war zweifellos diese visuelle Rezeptionskonstruktion: die Legitimierung der zeitgenössischen Moderne im Licht einer Tradition der Moderne, die würdevolle Wiedergutmachung und die Kunstbetrachtung als öffentlicher Akt des Meinungsaustauschs, als öffentliche Form des Konsenses durch öffentliche Zurschaustellung individueller Urteile und Wertungen. Diese sorgsam konzipierte Bühne der Wiedergutmachung wurde ein Publikumserfolg. Mitverantwortlich dafür war vermutlich auch die parallel in der Ruine der Orangerie stattfindende Bundesgartenschau, jedenfalls untermauerten die Fotos der Menschenmassen und die Zahl von 130.000 Besuchern während einer Ausstellungendauer von zwei Monaten (15. Juli bis 18. September) den Ruf der documenta und erhoben sie in den Rang der etablierten Biennale von Venedig.

Eine kleine Statistik mag die Ausmaße der Ausstellung belegen.<sup>22</sup> Auf der ersten documenta wurden 148 Maler und Bildhauer mit mehr als 670 Werken präsentiert. Von den 58 deutschen Künstlern hatte sich rund ein Drittel in der Nachkriegszeit, das heißt in den wenigen Jahren bis zur documenta selbst, etabliert. Daneben waren 42 französische sowie 28 italienische Künstler vertreten, von denen jeweils ein Drittel der Vorkriegszeit zuzurechnen waren. Außerdem nahmen mit Piet Mondrian und Theo van Doesburg zwei Niederländer teil, während man die Gruppe CoBrA ebenso wie Karel Appel auf der documenta vergeblich suchte. Des Weiteren waren sechs Schweizer Künstler der Zürcher Schule der Konkreten ausgewählt worden, ferner acht britische Nachkriegskünstler, unter ihnen Henry Moore, jedoch nicht Francis Bacon, der seinen Durchbruch im Jahr 1959 auf der zweiten documenta erlebte. Rückblickend betrachtet war die größte Überraschung wohl die geringe Beteiligung von lediglich drei amerikanischen Künstlern, nämlich Alexander Calder, Josef Albers und dem Maler Kurt Roesch, der in den 1920er Jahren in Berlin ein Schüler Karl Hofers gewesen und 1933 in die Vereinigten Staaten emigriert war. Dieses Versäumnis wurde erst durch die Teilnahme Jackson Pollocks an der folgenden documenta korrigiert. Allerdings verdeutlicht das weitgehende Fehlen US-amerikanischer Werke, dass es sich bei der europäisch-abstrakten Nachkriegskunst, selbst bei jener mit engen Verbindungen zur New York School des Abstrakten Expressionismus wie im Fall von Baumeister oder Winter, um eine eigenständige Strömung mit eigenen ideologischen Beweggründen handelte.

22 | Die folgende Statistik ist dem offiziellen Ausstellungskatalog entnommen. Vgl. *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat., München: Prestel Verlag 1955.

Haftmann forderte Störungen seines fragilen ideologischen documenta-Konstrukts nicht gerade heraus. Bedenkt man, dass die Kuratoren die Formulierung eines umfassenden Einblicks in die moderne Kunst nach 1905 anstrebten und der Moderne gegenüber offensichtlich positiv eingestellt waren, so hatten sie doch einige Probleme mit dem Begriff der Avantgarde im politischen Kontext. Obwohl die moderne Kunst nach Ansicht Haftmanns für eine radikale Umkehrung des existenzialen Referenzsystems und ein neues kritisches Verhältnis zur sichtbaren Wirklichkeit steht, liegt ihre politische Begründung für ihn im Wesentlichen darin, dass sie eine »Vision eines weltweiten Föderalismus« als »ihre zentrale und leuchtende ›politische Idee« offenbart.<sup>23</sup> Dieser weltweite Föderalismus bleibt jedoch letztlich auf das westliche Bündnis beschränkt. Haftmanns Befürwortung einer »radikalen« und »kritischen« Weltanschauung ist streng metaphysisch beziehungsweise existenziell zu verstehen und schließt im Grunde jeden wirklichen strukturellen oder gesellschaftspolitischen Wandel aus.

Ebenso vergeblich suchte man auf der Künstlerliste zur »documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts« russische Konstruktivisten, Berliner Dadaisten (auch wenn Kurt Schwitters und Marcel Duchamp berücksichtigt wurden), Vertreter der Neuen Sachlichkeit wie etwa Rudolf Schlichter (der 1955 in München starb) sowie, angesichts der sozialismusfeindlichen Haltung innerhalb des documenta-Vorstands eher nachvollziehbar, die Weimarer revolutionäre Linke der 1930er Jahre, darunter Otto Griebel, Hans Grundig und John Heartfield. Weniger verständlich (oder vielleicht doch ein Beleg für die politische Ausrichtung der documenta) war der Ausschluss der Sozialistin Käthe Kollwitz, die ein ebenso mutiges wie umfangreiches Werk hinterließ, als sie kurz nach der Bombardierung Dresdens 1945 ebendort starb. Auch bedeutende Surrealisten wie Salvador Dalí oder René Magritte fehlten. Die von Haftmann geleitete Jury konzipierte stattdessen einen beeindruckenden Überblick über den konservativen – will sagen politisch neutralen – modernen Mainstream, der vor allem von der Kerntradition des deutschen Expressionismus geprägt war – also von jenen, die bereits während der Weimarer Republik von deutschen Museen weitgehend anerkannt worden waren.

Was die zeitgenössischen Künstler betraf, die rund ein Drittel der Ausstellung bestritten und denen häufig besondere Ausstellungsflächen eingeräumt wurden, so handelte es sich bei ihnen in erster Linie um akademische Abstrakte, die innerhalb der Lehrinstitutionen tätig waren.<sup>24</sup> Zweifellos gab es auch einige Abtrünnige wie den während der 1930er Jahre nach Frankreich emigrierten und dort an den Folgen seines Alkoholismus 1951 verstorbenen Wols, doch waren dies ausgesprochene Einzelfälle. Bezeichnend ist ebenfalls, dass die Repräsentanten einer antiinstitutionellen Avantgarde wie Jean Dubuffet und andere Art-Brut- oder CoBrA-Künstler von den Kuratoren übergangen wurden, selbst wenn sie im Europa des Jahres 1955 bereits eine gewisse Anerkennung genossen. Haftmanns Voreingenommenheit fixierte sich jedoch nicht ausschließlich auf die Abstraktion – er berücksichtigte sehr wohl einige vorwiegend gegenständliche Künstler der Vorkriegszeit wie Otto Dix und Karl Hofer –, doch wurde die Nachkriegsgeneration insgesamt maßgeblich von den Vertretern der abstrakten Kunst beherrscht.

Erwartungsgemäß orientierte sich die Ausstellung im Wesentlichen an Haftmanns Buch aus dem Jahr 1954. Die von ihm getroffene Auswahl war zwar im Großen und Ganzen durchaus (der damaligen Zeit) angemessen, sie entsprang jedoch keineswegs Haftmanns eigenem Denken. Vielmehr war sie Teil einer seit Langem bewährten Vorkriegs- und Nachkriegs-Hagiografie.<sup>25</sup>

23 | Werner Haftmann, »Moderne Kunst und ihre ›politische Idee«, in: *Jahresring*, 1957/58, S. 84.

24 | Der überwiegende Teil der in diesem Aufsatz behandelten Nachkriegskünstler unterrichtete an deutschen Kunstakademien, unter ihnen Baumeister, Winter, Hofer, Heldt, Werner und Nay.

25 | Kurioserweise veröffentlichte der Münchener Prestel Verlag, bei dem Haftmanns Buch erschien, im selben Jahr (1954) eine von Ludwig Grote verfasste, beinahe identische Darstellung zur deutschen Kunst (*Deutsche Kunst im zwanzigsten Jahrhundert*). Grote hatte 1953 für das Kunstmuseum Luzern eine große Ausstellung zur modernen Kunst in Deutschland mit dem Titel »Deutsche Kunst. Meisterwerke des 20. Jahrhunderts« organisiert, in der jene Periode, ähnlich wie in Haftmanns documenta-Liste, von Modersohn-Becker bis Baumeister reichte.

Haftmanns Text ist eine nahezu exakte Kopie der dritten Auflage von Carl Einsteins Buch *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, einer der ersten Überblicksdarstellungen zur modernen Kunst, die 1931 farbig illustriert in der wissenschaftlichen Reihe *Propyläen-Kunstgeschichte* (Berlin) erschienen war und die bedeutendste Schrift ihrer Art vor dem Beginn des Dritten Reichs darstellte.<sup>26</sup> Zusammen mit einer früheren Studie von Hans Hildebrandt (*Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, 1924) war Einsteins Buch wohl für das frühe Interesse des jungen Kunsthistorikers und Kunstkritikers Haftmann im Hinblick auf die moderne Kunst im Berlin der frühen 1930er Jahre verantwortlich.<sup>27</sup> In seinem ausgesprochen selektiven Ansatz konzentrierte sich Einstein auf moderne Strömungen wie Kubismus, Futurismus und Expressionismus, ignorierte jedoch weitgehend deutsche Akademiker, Symbolisten, Realisten und Impressionisten wie Hans Thoma, Franz von Stuck und Lovis Corinth. In seinem Buch ging es in erster Linie um die 1920er Jahre, wobei die dezidiert moderne Weltanschauung des Verfassers für die Nazis später als Leitfaden für ihre Zusammenstellung »entarteter Künstler« im Rahmen der entsprechenden Ausstellung von 1937/38 fungierte. Paul Troost, der Architekt des Hauses der Deutschen Kunst in München, in welchem sämtliche offiziellen Kunstaussstellungen des Dritten Reichs stattfanden, soll Hitler und Goebbels mithilfe von Einsteins Buch den Begriff Kulturbolschewismus erläutern haben.<sup>28</sup>

Mit dem Plan einer Wiederherstellung der in Einsteins Buch begründeten modernen Kunst gewann Haftmann jene Modernen für die 1950er Jahre zurück, die man zunächst aus den Museen verbannt (die Neue Abteilung der Nationalgalerie in Berlin war 1933 geschlossen worden) und ihres Lehramtes enthoben hatte (Bode, Dix, Klee, Schlemmer, Hofer und Baumeister), um ihre Werke anschließend zu beschlagnahmen und, mit höhnischen Kommentaren versehen, in der Schau »Entartete Kunst« anzuprangern.<sup>29</sup> Zu diesen Künstlern zählten freilich alle Deutschen, die nach 1900 im modernen beziehungsweise expressionistischen Stil arbeiteten – Dix, Nolde, Schlemmer, Klee, Schmidt-Rottluff, Hofer und Baumeister –, außerdem in deutschen Museen ausgestellte internationale Moderne wie Chagall, Kandinsky und Picasso. Die von den Nationalsozialisten als modernistische Feinde einer neuen deutschen Kunst diffamierten »entarteten Künstler« wurden öffentlich vorgeführt, beschimpft, gedemütigt, um sie aus der Geschichte zu tilgen. Gemeinhin als Nachkriegsmoderne bekannte Künstler wie Winter, Hofer, Baumeister und Theodor Werner waren bereits vor dem Krieg tätig, wurden im Dritten Reich jedoch mit Ausstellungs- und Berufsverbot belegt. Dennoch blieben sie in Deutschland und setzten ihre Arbeit fort, um den Geist der Moderne im Schutz der »inneren Emigration« zu bewahren. In ihrer künstlerischen Blütezeit war ihnen jede offizielle und öffentliche Tätigkeit untersagt. Mit dem Ende des Nationalsozialismus 1945 kam ihnen daher als unbescholtenen Märtyrern eine unmittelbare Anerkennung zu, was sie zu erstklassigen Kandidaten für Spitzenpositionen innerhalb der Kunstakademien und kulturellen Einrichtungen machte. In den 1930er Jahren verfehmt, erlebten sie in den 50er Jahren ihre eigene Rehabilitation. Folglich trugen sowohl die politischen Institutionen wie auch die Institution Kunst selbst insofern zu dieser Rehabilitation bei, als man jener Generation eine gewisse Vorrangstellung zuerkannte.<sup>30</sup>

Ein klassisches Beispiel hierfür liefert die künstlerische Laufbahn Willi Baumeisters. Sein Frühwerk machte Baumeister in den 1930er Jahren in Deutschland zu einem prominenten abstrakten Künstler. Will Grohmann, der eine wichtige Rolle bei der Wiederbesinnung auf die abstrakte Kunst in der Nachkriegszeit

26 | Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Propyläen Verlag 1926, 3. Aufl., 1931.

27 | Im Jahr 1930, das heißt bereits vor Beginn des Dritten Reichs, hatten die Nationalsozialisten ihren Feldzug gegen die kulturelle Vorherrschaft der Moderne in deutschen Museen begonnen. Alfred Hentzen, der später mit Haftmann in der Jury der ersten documenta saß, war damals Direktor der Berliner Nationalgalerie und ein glühender Verfechter der Moderne. Die Neue Abteilung der Nationalgalerie Berlin im Kronprinzenpalais wurde 1933 von den Nazis geschlossen und Hentzen seines Amtes enthoben. Sowohl Hentzen als auch Haftmann schrieben für die kurzlebige Zeitschrift *Kunst der Nation*, die sich die Bewahrung der modernen Bewegung im Dritten Reich auf die Fahnen geschrieben hatte. Diese Zeitschrift fand kurzzeitig die Unterstützung Joseph Goebbels', bevor dieser angesichts des radikaleren Antimodernismus Alfred Rosenbergs eine härtere Gangart einschlug. Das Erscheinen von *Kunst der Nation* wurde 1935 eingestellt. Fortan wurde die zeitweise von Albert Speer herausgegebene Zeitschrift *Die Kunst im Dritten Reich* zum wichtigsten deutschen Kunstmagazin. Siehe hierzu Georg Bussmann, »Entartete Kunst. Blick auf einen nützlichen Mythos«, in: *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik* (wie Anm. 14), S. 105–113. In dieser Atmosphäre widersprach Haftmann mit seinem Engagement für die Moderne zweifellos der offiziellen NS-Kulturpolitik. Auch wenn die Vertreter einer gemäßigten Moderne vor der Verurteilung durch die Nazis relativ sicher waren, so gelang es ihnen doch nicht, den einstigen öffentlichen Rückhalt gegenüber der Moderne aufrechtzuerhalten. Sie alle waren Teil eines eigenständigen kleinen Zirkels im Umfeld der Galerie Günther Franke in München. Nach dem Krieg wurden diese Kontakte öffentlich wiederbelebt, was letztlich zur Gründung der Auswahlkommission für die erste documenta führte. Wahrscheinlich träumte man in München bereits während des Krieges insgeheim von der documenta.

28 | Zur Identifikation von Einsteins Schrift mit der »Entarteten Kunst« siehe auch Berthold Hinz, *Art in the Third Reich*, New York: Pantheon Books 1979, S. 24 f.

29 | Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), *Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«*, München: Prestel Verlag 1987. Die erste »Entartete Kunst«-Ausstellung in München (Juli bis November 1937) verzeichnete die ungewöhnlich hohe Zahl von 2.009.889 Besuchern. Vgl. hierzu Bussmann, »Entartete Kunst«.

spielen sollte und für die II. documenta mitverantwortlich war, hatte 1932 eine Baumeister-Monografie verfasst. 1933 verlor Baumeister seine Professur und wurde im Rahmen der Schau »Entartete Kunst« präsentiert. Während des Krieges arbeitete er im Geheimen an seiner *Gilgamesch*-Serie, kleinformatigen abstrakten Gemälden auf Karton, sowie an seinem Buch *Das Unbekannte in der Kunst*. Nach dem Krieg wurde sein Werk unbeschwerter und zeichnete sich durch ein allegorisches Spiel mit pseudofigurativen Formen aus, das sich mit den Arbeiten von Jaon Miró und dem Spätwerk von Paul Klee vergleichen lässt. 1946 nahm Baumeister eine Berufung an die Stuttgarter Kunstakademie an. Er erhielt Auszeichnungen auf der Biennale von Venedig 1950 sowie auf der Biennale von São Paulo 1951, während sein vor dem Krieg entstandenes Werk sowohl auf der Biennale in Venedig 1952 als auch auf der ersten documenta gezeigt wurde. Angesichts verschiedener Versuche einer Unterminierung der Rückbesinnung auf die Moderne in Deutschland geriet Baumeister als freimütiger und beharrlicher Streiter für die abstrakte Kunst während der Nachkriegsjahre in Konflikt mit dem Staat, als er Einspruch gegen die Benennung des virulenten Antimodernisten Wilhelm Hausenstein zum deutschen Botschafter in Paris erhob und den konservativen Modernekritiker Sedlmayr im »Ersten Darmstädter Gespräch« von 1951 zur Rede stellte. Baumeister starb in Stuttgart am 31. August 1955, also noch während der documenta, wo seinem Werk ein Ehrenplatz zukam. Er gilt bis heute als einer der bedeutendsten Künstler seiner Zeit.

Eine weitere exemplarische Figur war der Berliner Maler Karl Hofer. Als Vorkriegsexpressionist, der während seiner Lehrtätigkeit eine politische, kritische, figürlich-allegorische Malerei förderte, verlor Hofer ebenso wie Käthe Kollwitz 1934 seine Professur an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin. Da er auch zu den diffamierten Künstlern der »Entartete Kunst«-Ausstellung gehörte, wurde er mit einem Arbeits- und Ausstellungsverbot belegt. Während dieser Zeit schuf er allerdings einige seiner stärksten allegorischen Arbeiten, darunter das Bild *Die schwarzen Zimmer* von 1943, das auf der ersten documenta gezeigt wurde. Nach Kriegsende wurde er durch seine Berufung zum Direktor der Hochschule der Künste in Berlin zu einem der Wortführer einer allegorisch-tendenziösen Figuration der frühen Nachkriegszeit. Damit widersprach er den Verfechtern der Abstraktion, was dazu führte, dass man ihn (aus avantgardistischer Sicht vielleicht ungerechterweise) fortan mit einer überholten akademischen, stilistisch konservativen figürlichen Tradition identifizierte. Tatsächlich jedoch war Hofer ein durchaus aufgeschlossener Befürworter unterschiedlichster künstlerischer Formen.<sup>31</sup> Sein Einfluss ist noch heute im Werk deutscher Maler wie A. R. Penck, Georg Baselitz und Jörg Immendorff erkennbar. Hofer starb im Frühjahr 1955 im Alter von 78 Jahren in Berlin.

Der Maler Fritz Winter gehörte einer unwesentlich jüngeren Künstlergeneration an. Im Jahr 1905 geboren, studierte er in den späten 1920er Jahren am Bauhaus in Dessau bei Klee, Kandinsky und Schlemmer. Als auch er nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten Mal- und Ausstellungsverbot erhielt, arbeitete er zurückgezogen in der Umgebung von München, wo er kleinformatige, düster-beklemmende abstrakte Arbeiten schuf, wie sie für die pessimistische Stimmung der »inneren Emigration« typisch sind. Nach mehrjähriger sowjetischer Kriegsgefangenschaft folgte er schließlich Arnold Bode an die Staatliche Werkakademie in Kassel und erhielt dort 1955 eine Professur. Wie bereits erwähnt, hängt man anlässlich der ersten documenta selbstbewusst ein großformatiges Werk Winters gegenüber von Picassos *Mädchen vor dem Spiegel*. Vergleichbare Lebensläufe finden sich auch bei Werner Heldt, Ernst Wilhelm Nay, Theodor Werner, Werner Gilles, Emil Schumacher und anderen.

Blick auf einen nützlichen Mythos« (wie Anm. 27), S. 105. Ungeachtet der tatsächlichen Besucherzahl lässt sich folgender Bemerkung Bussmanns (ebd.) wohl kaum widersprechen: »Nie vorher und nie wieder hat eine Ausstellung moderner Kunst mehr Menschen erreicht, hat moderne Kunst größere Resonanz gefunden als in dieser Negativschau.«

30 | Es sei hier allerdings angemerkt, dass es Intellektuellen wie Haftmann, Hentzen und Will Grohmann möglich war, ihre Arbeit im universitären Kontext des Dritten Reichs fortzusetzen. Dies wirkte sich vermutlich auch auf ihre eigene Haltung zur Moderne in der Nachkriegszeit aus.

31 | Karl Hofer, »Zur Situation der bildenden Kunst«, in: *Der Monat*, 8, 1955, S. 425.

Obwohl die erste documenta den anerkannten »Meistern« der Vorkriegsphase eine zentrale Stellung zuwies (allein Picasso war mit 21 Werken aus der Nachkriegszeit vertreten), wurde diese »verlorene Generation« der 1930er Jahre gleichzeitig als Künstler der Zukunft dargestellt. Zur Wiedereingliederung zeitgenössischer deutscher Modernen in den Mainstream der modernen Kunst definierte Haftmann in seinem Buch, insbesondere in späteren Neuauflagen, aber auch im Rahmen der documenta Künstler wie Baumeister, Winter und andere Abstrakte als Vertreter einer zukünftigen europäischen Kunst der Nachkriegszeit und die neue Abstraktion als »Neue Wirklichkeit«, als »wahrhaft metaphysische Erfahrung, die ihnen einen neuen Sinn verlieh«, der sich ihnen blitzlichtartig offenbart hatte.<sup>32</sup>

Auch die Karriere des 1912 geborenen Haftmann stand in gewissem Bezug zum Thema der Wiedergutmachung. Nach einem Studium der Kunstgeschichte in Berlin schrieb er Anfang der 1930er Jahre für die kurzlebige Zeitschrift *Kunst der Nation*, mit deren Hilfe ein Klima der Anerkennung gegenüber der Moderne innerhalb des NS-Regimes geschaffen werden sollte.<sup>33</sup> Während seiner Arbeit in München in den 1930er Jahren, also zur Zeit der ersten großen Ausstellungen von NS-Kunst und der ersten »Entartete Kunst«-Ausstellung, veröffentlichte er eine Monografie über den später auf der documenta vertretenen Bildhauer Ludwig Kasper. Die meiste Zeit aber forschte er als Kunsthistoriker in Florenz, wo er die Bekanntschaft zahlreicher noch tätiger italienischer Künstler der Moderne machte. Nach Kriegsende setzte er sich engagiert für die moderne Sache ein und verfasste 1951 eine Monografie über Paul Klee und Fritz Winter sowie 1954 das Standardwerk *Malerei im 20. Jahrhundert*. Von 1967 bis 1974 war Haftmann Direktor der Nationalgalerie in Berlin.

Haftmann war dank seines beruflichen Hintergrundes als Kunsthistoriker daran gewöhnt, die Gegenwart aus einer geschichtlichen Perspektive zu betrachten, die Berührungspunkte zur Terminologie und zum Idealismus Hegels aufwies. Er war in der Lage, die Bedeutung selbst der marginalsten Werke in einem umfassenderen historischen Zusammenhang zu erkennen, innerhalb dessen sich das Miniaturhafte monumentalisieren ließ (man denke hierbei nur an die extrem kleinformatigen Arbeiten aus Klees Spätwerk). Seiner historischen Ideologie folgend ließen sich die bescheidenen Leistungen moderner deutscher Künstler als etwas Größeres als die Geschichte selbst beschreiben – sie verkörperten etwas Schicksalhafteres. Haftmann beharrte darauf, zeitgenössische Werke auf der ersten documenta entsprechend einer Tradition der Moderne (insbesondere einer deutschen Moderne) seit 1905 (beginnend mit dem Werk von Paula Modersohn-Becker) neu zu bewerten. Nach Haftmanns Überzeugung erforderte die besondere kulturelle Situation in Deutschland »einen breiteren Ansatz, aus der Geschichte her, damit jener flüchtige, in ständiger Wandlung begriffene, aus sich allein nicht bestimmbare, eindimensionale Punkt ›Gegenwart‹ wieder Breite, Tiefe, das Violdimensionale gewinnt.«<sup>34</sup> Die furchtbaren Katastrophen der jüngeren Vergangenheit, die Deutschland in einen Schockzustand aus Verboten und der pervertierten Loyalität des Nationalsozialismus versetzt hatten, außerdem die Zerstörungen und Ängste, die gegen Kriegsende niemanden ungerührt ließen, gefolgt vom Entnazifizierungsprogramm der Alliierten, hatten in den Deutschen ein benommenes Schweigen und den Wunsch nach einer Tilgung der Geschichte hervorgerufen. Haftmann bestand auf einer Aufarbeitung der Erinnerung, einer Erneuerung der Traditionen der deutschen Moderne und auf einer Betrachtung der Gegenwart entsprechend

32 | Übers. n. Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century* (1960) (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 4.

33 | Zur Zeitschrift *Kunst der Nation* vgl. Anm. 27.

34 | Werner Haftmann, »Einleitung«, in: *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts* (wie Anm. 22), S. 16.

dieser von der Vorgängergeneration als »entartet« und »undeutsch« diffamierten Moderne. Haftmann erzwang demnach eine Versöhnung mit diesen gespaltenen Loyalitäten.

Dabei nutzte er allerdings eine eher verschleierte Sprache, welche die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit verschwie. Er sah sich außerstande, die beschämende Geschichte auszusprechen, an der alle Deutschen beteiligt waren, doch ebenso wenig wich er diesem Thema aus. Also beschränkte er sich auf Andeutungen, als setzte er voraus, dass die Leser im Kern wüssten, worum es hier ging. So heißt es in der Einleitung zu seinem Aufsatz im documenta-Katalog: »Da kommt man wohl nicht umhin, noch einmal die schmerzhaften Erinnerungen anzurühren an jene jüngst vergangene Zeit, in der Deutschland aus der vereinten Anstrengung des modernen europäischen Geistes heraustrat, sich isolierte und in einem sehr seltsam anmutenden Anfall von Bilderstürmerei die bereits erreichten Ergebnisse dieser Anstrengung auf allen Gebieten des Geistes verwarf.«<sup>35</sup> Haftmann erinnerte an dieser Stelle nicht nur an die Schrecken des Krieges, sondern auch an die Ablehnung der Nazis gegenüber der europäischen Moderne und ihren deutschen Repräsentanten.

Wichtiger erscheint mir allerdings, dass Haftmann in besonderer Weise hervorhob, dass, obwohl es sich bei der »Verfemung der modernen Kunst« um ein großes Unrecht handelte, diese keinerlei Auswirkungen auf die »innere Substanz« der »modernen Bestrebungen« hatte – sie zwang die in Deutschland verbliebenen Modernen lediglich dazu, in den Untergrund zu gehen und symbolischen Widerstand zu leisten, der sich in privaten, individuellen Formen einer »inneren Emigration« ausdrückte, in einem Rückzug in die ideale Autonomie des Ichs, das sich im Kunstwerk widerspiegelte. Diese scheinbare Autonomie gegenüber der politischen Realität des Nationalsozialismus ermöglichte es dem Künstler auch, die eigene Isolation zu durchbrechen. Nach Haftmanns Ansicht hatte die kulturelle und politische Ideologie des Dritten Reichs keinen Einfluss auf die Geschichte im weiteren Sinne, da sie das innere Ideal der künstlerischen Autonomie nicht berührte, so dass der Faden der modernen Idee auch in jenen dunklen Jahren nicht abbriss. »Aus seinem Auftrag trat [der Künstler] nicht heraus, denn er stand mit seinem ganzen Wesen in einer unveräußerlichen Folgerichtigkeit, die der allgemeinen Strukturwandlung im Geiste der Epoche selbst zugrundelag.«<sup>36</sup> In dieser pseudo-hegelianischen (und -heideggerianischen) Sprache fasste Haftmann die Beziehungen des Künstlers als Individuum innerhalb einer universalisierten, rationalisierten Dimension von Geschichte zusammen. Diese hegelianische Romantik versetzte den autonomen Künstler in die Lage einer Mikrobe, die dem irrtümlichen Verlauf der unmittelbaren Gegenwart im Namen einer Geschichte trotz, die für das logische und zwangsläufige Kontinuum über alle Zeiten hinweg steht. Klees späte Arbeiten auf Jute und Baumeisters auf Karton gemalte *Gilgamesch*-Serie von 1943 stehen exemplarisch für diese eigentümlich zerlumpte wirkende Form der Selbstbehauptung. Der Einsatz einer »primitiven« beziehungsweise vorzeitlichen Kalligrafie im Sinne einer »Geheimsprache« zur Tarnung des »tiefen Subjekts« kennzeichnete das Spätwerk Klees und vor allem Baumeisters, der in seinem Buch *Das Unbekannte in der Kunst* die prähistorische Kunst als Reservoir rätselhafter Zeichen des neuen Geistes einer modernen Abstraktion bezeichnete.<sup>37</sup>

Dieser moderne Zeitgeist ermöglichte der Geschichte ihrerseits die Erlösung von den »schmerzhaften Erinnerungen der jüngsten Vergangenheit«. Er verlangte eine »Negation des Gegenstandes« – und erwartungsgemäß griff Haftmann in seiner Argumentation auf Analogien zur Wissenschaft zurück

35 | Ebd.

36 | Ebd.

37 | In seiner Abhandlung über »Tarnung« und Repräsentation in den abstrakten Bildern von Jackson Pollock bezieht sich Serge Guilbaut auf das Werk Baumeisters, obgleich beide sich wohl von unterschiedlichen Motiven leiten ließen. Vgl. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (wie Anm. 8), S. 197. Guilbaut widerspricht kategorisch der Idee einer »geheimen« Botschaft, die sich unter der Oberfläche von Pollocks Gemälden verbirgt. Sollte eine derartige Botschaft in Baumeisters Werk vorliegen, so ließe sich über ihren Inhalt nur spekulieren. Allerdings besuchte Baumeister häufig den Kreis um Dr. Ottomar Domnick, einen Stuttgarter Neurologen und Buchautor, der an einer existenzialistisch-psychoanalytischen Theorie über den »Willen zur Form« arbeitete: »Mensch und Werk gehen zusammen. Aber das geschieht auf einer höheren Ebene. Denn es handelt sich um nicht bewusste, vom Künstler also auch nicht kontrollierbare Faktoren, die sein Werk speisen. Diese aus der Tiefe seiner Persönlichkeit stammenden Kräfte befruchten die künstlerische Gestaltung und werden durch sie gebündelt. So liegt der Geist über dem Chaos der Affekte. Inhalt und Form, Aussage und Gestaltung werden hier identisch.« Ottomar Domnick, »Aussage und Gestaltung«, in: *Hans Hartung*, Stuttgart: Domnick Verlag 1949, S. 55. Domnick war ebenfalls Teilnehmer des Darmstädter Gesprächs.

und übersetzte diese ebenso erwartungsgemäß in Hegel'sche Gemeinplätze, um sämtliche Widersprüche zu umgehen, die sich bei der Untersuchung des Besonderen zugunsten einer allgemeinen, äußerst dehnbaren und metaphorischen Darstellung des vorliegenden Themas ergeben, die Adorno als »Jargon der Eigentlichkeit« bezeichnete.<sup>38</sup> Unter Bezugnahme auf Kandinsky, Umberto Boccioni und Franz Marc sah Haftmann die »Wirklichkeitsgrundlage« ihrer Kunst in der »Ersetzung des Begriffs der Materie durch den vom Schwingungsfeld.«<sup>39</sup> Diese Formulierung führt schließlich zu folgendem, heute vertrautem Fazit: »[...] mehr algebraische Verhältnisse ersetzen die gegenstandsbezogene Geometrie und hervor trat das Bild als ein in sich selbständiger Gegenstand, in dem der menschliche Geist in Rhythmik und Proportion sich selbst anschaulich verwirklichte.«<sup>40</sup> Der Versuch der Beschreibung einer vom Bereich des Gegenständlichen (und der zugehörigen gesellschaftlichen und politischen Bezüge) verschiedenen Wissensgrundlage war ein Charakteristikum der meisten in Deutschland entstandenen Publikationen dieser Zeit. Man rief die Naturwissenschaften, Psychologie und Metaphysik dazu auf, eine Funktion zu übernehmen, durch die das Subjekt von den tatsächlichen politischen Folgen entsprechender Ideen und Schriften befreit und die empirische Wirklichkeit auf eine Atomisierung der Form reduziert würde, die »sich nur als Spiegelbild von Spiegelbildern nachweisen lässt, die geheimnisvoll in unser menschlich-irdisches Bezugssystem hineinleuchten.«<sup>41</sup> Dieser Tarnungsversuch, den ein metaphysischer beziehungsweise existenzialistischer Rückzug aus der Welt darstellte, wie ihn die Haltung der »inneren Emigration« während der NS-Zeit prägte, scheint sich bis weit in die Nachkriegszeit als herrschende Weltanschauung bewahrt zu haben.<sup>42</sup>

An anderer Stelle seines Aufsatzes verweist Haftmann kurioserweise auf den »massierten Einsatz der Betörungsmittel der Massenglücksdogmen«, durch den das allgemeine Bewusstsein für eine zeitgenössische Kultur aus dem Kontinuum der Kunst verdrängt worden sei.<sup>43</sup> Erneut beschrieb Haftmann hier in blumigen Worten einen konkreten Eindruck, über den man kaum zu reden wagte – dass es nämlich dem inzwischen abgelehnten Dritten Reich von 1933 bis 1940 gelungen war, die Menschen in seinen Bann zu schlagen und ihnen gleichzeitig mit der Auslöschung der modernen Kunst durch die Verherrlichung der Massenkultur seine Utopie und sein heroisches Ideal zu vermitteln. Dies gelang dank einer Generalmobilmachung sämtlicher Massenmedien – Illustrierte, Rundfunk, Massenveranstaltungen –, die Adorno später als Kulturindustrie bezeichnete und die mithilfe einer Sprache der verlogenen Legitimation die Wünsche der Masse prägten, eingrenzten und entsprechend den Zielen eines repressiven Staates kanalisiert. So taufte Hitler den Ur-Volkswagen auf den Namen »KdF-Wagen«, bezugnehmend auf die Organisation »Kraft durch Freude«, die sich nach den Worten des Führers »am meisten bemüht, die breitesten Massen unseres Volkes mit Freude und damit mit Kraft zu erfüllen.«<sup>44</sup> Erst nach dem Krieg war der KdF-Wagen auf dem heimischen Markt erhältlich, obwohl sich das Volkswagenwerk bereits ab 1938 über ein Sparmarkensystem finanzierte. Zweifellos war diese Art des »Massenglücks« Bestandteil jener Erfahrung, die den Deutschen in der Nachkriegszeit das Akzeptieren einer Kollektivschuld erschwerte. Haftmann vertrat eine angeboren skeptische Haltung gegenüber massenmedialer Werbung, welche die von den Nazis verfemten Modernen (wie Adorno) mit den von ihnen geduldeten Akademikern (wie Heidegger) teilten. Für Haftmann wie für die meisten kulturell liberal eingestellten Deutschen seiner Zeit war die Wahrheit des

38 | Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie* (wie Anm. 17).

39 | Haftmann, *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts* (wie Anm. 22), S. 20.

40 | Ebd., S. 19.

41 | Übers. n. Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century* (1965) (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 9.

42 | Der prominenteste Vertreter dieser Anschauung war der Freiburger Philosoph Martin Heidegger, der das Ziel von Adornos vernichtender Kritik in seinem *Jargon der Eigentlichkeit* war. Während sich die Flucht vor der »Eigentlichkeit« in der makrokosmischen Ebene von Haftmanns Schrift zeigt, zieht sich Heidegger in die Innenwelt der Betrachtung von Sein und Dasein zurück, die er als einem »kalkulierenden Denken« entgegengesetztes »meditierendes Denken« bezeichnet: »Es genügt, wenn wir beim Naheliegenden verweilen und uns auf das Nächstliegende besinnen: auf das, was uns, jeden Einzelnen hier und jetzt, angeht; hier: auf diesem Fleck Heimaterde, jetzt: in der gegenwärtigen Weltstunde.« Vgl. Martin Heidegger, »Gelassenheit« (1955), in: Ders., *Gesamtausgabe. I. Abt.: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Bd. 16, Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges*, hrsg. v. Hermann Heidegger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 514–532, S. 520. Die Tatsache, dass man Heidegger seinen überzeugten Einsatz für den Nationalsozialismus verzieh, ist ein Indikator für den ideologischen Gehalt seiner Darstellung und der von ihm verwendeten Sprache.

43 | Vgl. Haftmann, *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts* (wie Anm. 22), S. 17.

44 | Zit. n. Frederic V. Grunfeld, *The Hitler File*, New York: Random House 1974.

deutschen Schicksals in der Größe der erbrachten kulturellen Leistungen zu suchen, nicht in den Wahnvorstellungen einer politischen oder wirtschaftlichen Gewinnsucht.

Näher an der unmittelbaren politischen Situation Mitte der 1950er Jahre, die den Hintergrund der ersten documenta bildete, war hingegen der enorme Erfolg des westdeutschen Wirtschaftswunders unter der Kanzlerschaft Konrad Adenauers (CDU), der 1949 bei den ersten Wahlen nach dem Krieg einen knappen Sieg über die Sozialdemokraten erzielt hatte. Ludwig Erhard, Finanzminister der Regierung Adenauer, gelang es mithilfe des Marshallplans, Westdeutschland wirtschaftlich wiederherzustellen und schon bald die Leistungen der Nazis auf diesem Gebiet zu übertreffen, die sich Ende der 1930er Jahre noch über ihre Wirtschaftspolitik legitimieren konnten. Als Adenauer schließlich bei den Bundestagswahlen 1953 ein überwältigender Sieg gegen die Sozialdemokraten gelang, rückte Deutschland unwiderruflich nach Westen, das heißt in Richtung Europa und fort von Berlin, das für eine schmerzhaft Erinnerung stand, welche die Kommunisten bewahren wollten, um sie nicht erneut Wirklichkeit werden zu lassen.

Im Herbst 1955 reiste Adenauer nach Moskau, um die Wiedervereinigung Deutschlands zu erreichen. Stattdessen jedoch wurde er dazu genötigt, im Gegenzug für die Freilassung der letzten noch in Russland verbliebenen 10.000 deutschen Kriegsgefangenen die Sowjetunion diplomatisch anzuerkennen. Diese diplomatische Anerkennung bildete den Rahmen für die scheinbar irreversible Teilung Deutschlands in DDR und BRD. Im darauf folgenden Jahr verbot die Bonner Regierung die KPD und trieb mit voller Kraft die Entwicklung der westdeutschen Konsumgesellschaft voran.<sup>45</sup> Dazu gehörte auch eine entschiedene Hinwendung zur Abstraktion im Sinne eines Gestaltungsmotivs einer neuen konsumistischen Ideologie. Der »Stil« wurde, nicht anders als in der NS-Zeit, zur politischen Frage, wenn auch Stil wie Politik inzwischen modern und international definiert wurden. Innerhalb einer neuen, westlich ausgerichteten Gesellschaft drang das Gestaltungsmotiv der Abstraktion in das »innere Wesen« aller Konsumwünsche ein, so dass aus den einstmalig geschundenen Formen in Fritz Winters Bildern, beispielsweise seinen Abstraktionen von 1944, gelassene, taumelnde, erregende Farben und Formen wurden, in denen Stimmungen wie Freude und Heiterkeit wiederhallten, die damals die Atmosphäre sämtlicher Werbung beherrschten. Aus der Verbindung von abstrakter Kunst und Produktdesign ging der charakteristische Stil der »Goldenen Fünfziger« hervor, der zur Gleichsetzung der Moderne mit den materialistischen Zielen des garantierten »Massenglücks« führte.

In seiner Einführung zum documenta-Katalog verweist Haftmann indirekt auf Adenauers Vision eines vereinigten Europas beziehungsweise auf seine eigene Vision eines auf der verbindenden Sprache der Kunst basierenden »weltweiten Föderalismus«. So schreibt er, dass »der Traum von Jean Jaurès in der Kunst schon Wirklichkeit geworden ist, daß die europäischen Völker sein möchten wie ein Strauß von Blumen, in dem jede Blume eigenen Duft und Farbe bewahrt und doch in einem größeren Ganzen zusammenklingt.«<sup>46</sup> Das bunte bouquethafte Pulsieren in den ab 1955 entstandenen Bildern von Ernst Wilhelm Nay ist womöglich das prägnanteste Beispiel für diese Betonung von ästhetischem Vergnügen und internationalistischem Pluralismus. Man darf ebenfalls nicht vergessen, dass es sich bei der documenta um eine Art künstlerischen Nachtrag zur Bundesgartenschau handelte. Dabei verkörperte die documenta jene »Utopie«, die in einem internationalen Kontext und in der Sprache der abstrakten modernen Kunst, jenes »Anderen«, das zuvor als Entartung verurteilt worden war, eine Wiederbelebung erfuhr. Nicht hart wie

45 | Gordon A. Craig, *The Germans*, New York: G. P. Putnam 1982, S. 47.

46 | Haftmann, *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts* (wie Anm. 22), S. 25. Haftmann wiederholte und variierte mit Vorliebe dieses Zitat, das auch in zahlreichen anderen Abhandlungen auftaucht.

die sehnigen Muskeln von Arno Brekers Ideal des »Parteimitglieds«, sondern weich und formbar wie die buttrigen Formen in Baumeisters Bildern prägten jene rätselhaften Ideogramme fortan die visuelle Alltagssprache.

Auf dem Titelbild der Zeitschrift *Die Kunst und das Schöne Heim*, die sich der Verbindung aktueller innenarchitektonischer und künstlerischer Strömungen verschrieben hatte, lieferte Baumeisters Bildsprache im Januar 1956 die Anregungen für das modisch-moderne Design heimischer Stoffe, Küchenvorhänge und Gardinen. Diese in Baumeisters Werk zu beobachtende Tendenz der modernen Abstraktion zum Verlust der künstlerischen Autonomie und zum Einsickern in die Alltags- und Umgangssprache der Konsumgesellschaft bestimmte jedoch nicht zwangsläufig das Schicksal der gesamten modernen Kunst dieser Epoche. Sie schlug bald schon in Gestalt der radikalen Strömungen Ende der 1960er Jahre in ihr Gegenteil um, als Joseph Beuys sich erneut mit Themen wie Erinnerung, Gesellschaft und Tragik auseinandersetzte. Aber während einer kurzen Zeit der Euphorie, nach der sich diese Generation sehnte, die in den vergangenen Jahrzehnten derart gelitten hatte, bedeutete die von der modernen Avantgarde verheißene Befreiung eine Befreiung von Erinnerung und Schuld. Die documenta war gleichermaßen Höhepunkt und Ergebnis dieses Bedürfnisses.

Zusammengefasst könnte man also sagen, dass die Aufgabe und das Ergebnis der documenta ein Akt der Wiedergutmachung, Versöhnung und Wiedereingliederung war. Die documenta sollte Wunden heilen und vermittelte dabei eine alles andere als pessimistische Stimmung. Vielmehr lieferte der Optimismus der neuen Abstraktion eine unklare, rätselhafte Sprache, mit der sich einerseits tiefe Gefühle ausdrücken und andererseits die schmerzhaften Erinnerungen an die Vergangenheit ausblenden ließen. Dies erforderte vom Nachkriegspublikum allerdings eine Wiederanerkennung der Sprache der Moderne und eine Neuinszenierung des Schauspiels der öffentlichen Meinung, die durchaus an die Rolle der Wanderausstellung »Entartete Kunst« von 1937/38 denken lässt.

Obwohl ein erheblicher Teil der modernen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts für ein privates, spezialisiertes Publikum produziert wurde, das aus einer gebildeten oder künstlerischen Elite bestand, schafften es einige Arbeiten in die großen unabhängigen Salons, die die Moderne einer breiteren Öffentlichkeit bekannt machen sollten. Beispiele hierfür sind die New Yorker Armory Show von 1913 oder die Sechste Jahresschau Deutscher Arbeit Dresden von 1927. Als jedoch 1937 im nationalsozialistischen Haus der Deutschen Kunst (und in der Ausstellung »Entartete Kunst«) die Zeremonien des öffentlichen Urteils inszeniert wurden, führte dies zu einer Dominanz ideologischer gegenüber ästhetischen Sehgewohnheiten oder, genauer ausgedrückt, zu einem Zusammenspiel aus beiden.<sup>47</sup>

Dies prägte die Sehgewohnheiten des Publikums (des Massenpublikums oder doch zumindest des Bürgertums, das in der Kunst seine ideologische Selbstbestimmung suchte) bezüglich der abstrakten Nachkriegskunst und ließ dieses Publikum im Kunstwerk nicht lediglich ästhetische Befriedigung suchen, sondern ein Spiegelbild gesellschaftlicher, ideologischer, politischer Werte sowie eine Bestätigung der von der herrschenden Klasse anerkannten Werte, in diesem Fall neuer (moderner) Werte für eine neue Mittelklasse, die aus den gesellschaftlichen Trümmern der NS-Zeit hervorgegangen war. Ein ästhetisches Urteil war also stets auch in ideologischer Weise zu begreifen. Daraus ergab sich, dass das documenta-Massenpublikum hier dank des (gemeinhin unausgesprochenen) Themas der Wiedergutmachung als Hintergrund

47 | Hitler pflegte anlässlich der Eröffnung der Jahresausstellungen im Münchener Haus der Kunst endlose, leidenschaftliche Reden zu halten. Vgl. Schuster, *Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«* (wie Anm. 29).

dieses Bewertungs- und Beurteilungsspektakels die Gelegenheit erhielt, sich öffentlich an der Demonstration des Urteilens und Anerkennens und damit am öffentlichen Schauspiel der Wiedergutmachung zu beteiligen – an der Wiedergutmachung und Korrektur eines grundlegenden Fehlers, nämlich der vorangegangenen Verächtlichmachung der Moderne durch die Ausstellung »Entartete Kunst«. Die Besucher konnten einander durch die Inszenierung von Urteilsbildung ihren eigenen Beitrag zu diesem Prozess signalisieren. In einem Artikel anlässlich der II. documenta schrieb Haftmann 1959, er wünsche sich, dass die documenta nicht nur ein bequemer Vorwand für ästhetische Diskussionen und Informationen wäre, sondern gleichermaßen ein Instrument, sich mit inneren Vorgängen und ihrer Erklärung zu beschäftigen, und zwar im Sinne einer Selbstbefragung des Publikums und des Künstlers.<sup>48</sup> Genau diese Möglichkeit wollte die documenta im Sommer 1955 ihren Besuchern eröffnen.

48 | Werner Haftmann, »On the Content of Contemporary Art«, in: *Quadrum*, 7, 1959, S. 22.

Ian Wallace (geb. 1943) ist Künstler. Er lebt in Vancouver und hat an der University of British Columbia sowie der Emily Carr University of Art and Design gelehrt.

**100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken**

**N°002: Ian Wallace**

***The First documenta, 1955 / Die erste documenta 1955***

**dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012**

Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev  
Agent, Member of Core Group, Head of Department /  
Agentin, Mitglied der Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez  
Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer  
English Copyediting / Englisch Lektorat: Philomena Mariani  
Proofreading / Korrektur: Sam Frank, Cordelia Marten  
Translation / Übersetzung: Ralf Schauff  
Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft  
Typeface / Schrift: Glypha, Plantin  
Production / Verlagsherstellung: Stefanie Langner  
Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern  
Paper / Papier: Pop' Set, 240 g/m<sup>2</sup>, Munken Print Cream 15, 90 g/m<sup>2</sup>  
Printing / Druck: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern  
Binding / Buchbinderei: Gerhard Klein GmbH, Sindelfingen

© 2011 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;  
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Ian Wallace

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: Fridericianum, September 1941 (detail / Detail),  
Photohaus C. Eberth, Waldkappel; Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek  
und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel; p. / S. 2: © 2011 Succession Picasso/  
VG Bild-Kunst, Bonn; Photo / Foto: Christiane Zschetzschingk/© documenta Archiv

**documenta und Museum Fridericianum  
Veranstaltungs-GmbH**

Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel

Germany / Deutschland

Tel. +49 561 70727-0

Fax +49 561 70727-39

www.documenta.de

Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

**Published by / Erschienen im  
Hatje Cantz Verlag**

Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern

Germany / Deutschland

Tel. +49 711 4405-200

Fax +49 711 4405-220

www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2851-5 (Print)

ISBN 978-3-7757-3031-0 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die



funded by the German Federal  
Cultural Foundation

Ian Wallace  
*The First  
documenta,  
1955 /  
Die erste  
documenta  
1955*