
Universiteit
Leiden
The Netherlands

Wind und Wand : de neoconstructivistische binnendecoratie van Gerhard Wind in de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel (1984-1986) : een eigenzinnig abstract-geometrisch concept in theorie en praktijk

Deinse, P.H.J. van

Citation
Deinse, P. H. J. van. (2012, May 22). *Wind und Wand : de neoconstructivistische binnendecoratie van Gerhard Wind in de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel (1984-1986) : een eigenzinnig abstract-geometrisch concept in theorie en praktijk*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/18978

Version:	Not Applicable (or Unknown)
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/18978

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Wind und Wand

De neoconstructivistische binnendecoratie van Gerhard Wind in de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel (1984-1986)
Een eigenzinnig abstract-geometrisch concept in theorie en praktijk



P.H.J. van Deinse

Proefschrift Universiteit Leiden
Faculteit Geesteswetenschappen

1 tekst

Copyright P.H.J. van Deinse, Middenbeemster 2012

Gedrukt voor de promotiezitting, niet voor verkoop

Ontwerp omslag: P.H.J. van Deinse

Afbeelding: interieur St. Antoniuskirche Düsseldorf-Oberkassel

Foto: P.H.J. van Deinse 2011

Druk: Multicopy Purmerend

Wind und Wand

De neoconstructivistische binnendecoratie van Gerhard Wind in de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel (1984-1986)
Een eigenzinnig abstract-geometrisch concept in theorie en praktijk

Proefschrift

ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus prof. mr. P.F. van der Heijden,
volgens besluit van het College van Promoties
te verdedigen op dinsdag 22 mei 2012
klokke 16.15

door

Pieter Hendrik Jan van Deinse
geboren in Djockjakarta
in 1932

Promotiecommissie

Promotor	Prof. Dr. C.J.M. Zijlmans
Overige leden	Prof. Dr. C.A. van Eck
	Prof. Dr. D.J. de Vries
	Dr. H.F. Westgeest
	Dr. G.M. Langfeld (Universiteit van Amsterdam)

Anca, in memoriam

“**Gerhard Wind, der für die Farbgebung der Antoniuskirche gewonnen werden konnte, hat sich ebenfalls diesem Thema verschrieben und man darf gespannt sein, wie sich Wind und Wand verbinden”.**[1]

Oberbaurat Dr. Karl Joseph Bollenbeck, Erzbistum Köln
Generalvikariat, Hauptabteilung Bauwesen-Denkmalpflege

[1] Bollenbeck, K.J., ‘Großraum-Haut-Ornament. Gedanken zur Ausmalung der St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel’ in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft,* München/Zürich 37. Jahrgang. 1984 Heft 1, Jan. 1984, p. 39-45.

Inhoudsopgave

Voorwoord 8

Inleiding 9

I DE ST. ANTONIUSKIRCHE IN DÜSSELDORF-OBERKASSEL

Inleiding 12

1 De wandschilderingen en vloerdecoraties naar een ontwerp van Gerhard Wind: voorgeschiedenis en besluitvorming

Inleiding 12

1.1 Feestelijke opening van de nieuwe Rheinbrücke (1888) en inwijding van de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel (1911) 14

1.2 De binnendecoratie van de St. Antoniuskirche in de periode van 1911-1981 17

1.3 Werkzaamheden en uitgangspunten van de bouwcommissie voor de St. Antoniuskirche 1983-1986 22

1.4 Enige verklaringen voor de keuze van Gerhard Wind als ontwerper van het interieur voor de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel 26

1.5 Voorbereiding voor acceptatie en realisatie van het ontwerp van Wind 33

1.6 Overeenkomst voor de levering van een totaalontwerp voor de wandschilderingen van de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel 41

Nabeschouwing 51

2 Het ontwerp van Gerhard Wind: uitgangspunten en vormgeving

Inleiding 53

2.1 Het concept PATIO 53

2.2 De artistieke uitgangspunten 58

2.3 De proefschildering 1983 70

2.4 Het begrip ‘architektonische Raumgruppen’ 71

2.5 De indeling van de wandschilderingen per hoofdgroep 1 tot en met 6 76

2.6 De wandschilderingen: de intenties volgens het concept van Wind en het resultaat in de praktijk 82

2.7 De vloerdecoraties 85

2.8 Niet uitgevoerde werkzaamheden 87

2.9 Beeldontwikkeling van enkele PATIO-ornamenten in de muurschilderingen 88

2.10 Beeldontwikkelingen van PATIO-ornamenten volgens tekeningen uit het privé archief van Gerhard Wind 90

2.11 Een reconstructie van de beeldopbouw van enkele PATIO-ornamenten met behulp van het PATIO-concept 94

2.12 Enige opmerkingen ten aanzien van de beeldopbouw van de voorgaande PATIO-ornamenten 108
Nabeschouwing en conclusie 109

II GERHARD WIND EN ZIJN ARTISTIEKE CONTEXT
Inleiding 112
3 Moderne kunst in Nazi Duitsland 1933-1945 en in de Amerikaanse Bezettingszone 1945-1949
Inleiding 112
3.1 Hitler en de moderne kunst 113
3.2 De betekenis van Hitlers redevoering op 18 juli 1937 ter gelegenheid van de opening van de 'Grosse Deutsche Kunstausstellung' in het *Haus der Deutschen Kunst* in München 114
3.3 De inhoud van Hitlers redevoering van 18 juli 1937 116
3.4 De citaten van Hitler in de tentoonstellingscatalogus *Entarte Kunst* 123
3.5 Enkele aspecten van het Nazi beleid 1933-1945 tegen de moderne kunst en de directe betrokkenheid van Hitler bij dit beleid 124
3.6 Effecten van de Nazi 'entartete Kunst' indoctrinatie op de moderne kunst na 1945 127
3.7 Nabeschouwing 128
3.8 Moderne kunst in de Amerikaanse bezettingszone van Duitsland 1945-1949 131
3.9 Zuiveringen, uitsluitingen en beperkingen: kunstpolitiek in Duitsland 1933-1949 132
3.10 Overeenkomst en verschillen tussen het kunstbeleid van Nazi Duitsland en OMGUS 134

4 Gerhard Wind, de beginjaren 1928-1954
Inleiding 135
4.1 Het gezin Wind 136
4.2 Landerziehungsheim Schloß Michelbach A.D. Biltz 136
4.3 Albrecht Fabri (1911-1998) 139
4.4 Juan Gris (1887-1927) 141
4.5 De correspondentie tussen Gerhard Wind en Albrecht Fabri 1952-1954 143
Melding van eigen artistieke activiteiten en vorderingen
Reacties van Gerhard Wind op moderne kunst en kunstenaars
Opgave van en reflecties over aangeschafte literatuur
Diversen
Brieven en reacties van Albrecht Fabri
Einde van de beginjaren van Gerhard Wind
4.6 Nabeschouwing 155

5 1945-1954: Opkomst van kunstenaarsgroepen in het naoorlogse Westduitsland

Inleiding 156

5.1 Algemene inhaalslag in de naoorlogse Duitse kunstwereld 157

5.2 Moderne kunstenaarsgroepen in Westduitsland 1945-1954 160

5.3 De jonge kunstenaarsgroepen en hun initiatiefnemers 161

5.4 Moderne Galerie Otto Stangl, München (opening 1947) 161

5.5 'junger westen Maler-Graphiker-Bildhauer',Recklinghausen (oprichting1948) 163

5.6 Kunstenaarsgroep 'Zen 49', München (oprichting 1949) 166

5.7 Zimmergalerie Franck, Frankfurt (opening 1949) 170

5.8 'Quadriga', Frankfurt (oprichting 1952) 171

5.9 'Gruppe 53', Düsseldorf (oprichting 1953) 174

5.10 Nabeschouwing 176

6 Gerhard Wind 1954-1958, Düsseldorf en Rome

Inleiding 178

6.1 De kunstenaarsvereniging 'Gruppe 53', 1954-1958 179

6.2 Briefwisseling tussen Gerhard Wind en Albrecht Fabri 1954-1958 vanuit Düsseldorf 183

6.3 Briefwisseling tussen Gerhard Wind en Albrecht Fabri 1958 vanuit Rome 185

6.4 De plaats van Gerhard Wind in 'Gruppe 53' 187

6.5 Nabeschouwing 188

7 Gerhard Wind en zijn artistieke context

Inleiding 189

7.1 Georg Karl Pfahler (1926-2002) 191

7.2 Heijo (Heinrich Joseph Karl) Hangen (*1927) 192

7.3 Günter Tuzina (*1951) 193

7.4 Herbert Kaufmann (1924-2011) 194

7.5 Gerhard Wind (1928-1992) 195

7.6 Vergelijking van het werk van Wind met dat van Pfahler, Hangen, Tuzina en Kaufmann 197

Algemene nabeschouwing en eindconclusie 200

Bijlagen 204

Notizen Gerhard Wind 1964 232

Bibliografie 237

English summary 240

Curriculum vitae 243

Appendix Hitlers rede 1937 244

Overzicht en herkomst afbeeldingen katern 2 'beeld'

Voorwoord

Zoals de titel reeds aangeeft, wordt in dit proefschrift een seculiere kunstuiting in een sacrale ruimte behandeld, dat kunsthistorisch vragen oproept. Voor de opbouw van mijn onderzoek naar speciaal dit kerkinterieur heb ik gekozen voor de omgekeerde volgorde van verbijzondering (casus) naar algemeen (de kunstenaar en zijn concept). De reden hiervoor was, dat ik voor dit neoconstructivistisch kerkinterieur hoofdzakelijk zou zijn aangewezen op de archieven van het betreffende architectenbureau en uit de nalatenschap van de kunstenaar Gerhard Wind. Gezien de leeftijd en de situatie van de daarbij betrokken personen, de architect Richard Janeschitz-Kriegl en de weduwe Barbara Wind, was de bereikbaarheid van deze documenten niet blijvend gegarandeerd. Dat mijn keuze juist was, blijkt uit het feit, dat het architectenbureau 'Architekten BDA Hubert Brauns, Dipl.-Ing. Richard Janeschitz-Kriegl, Dipl.-Ing.' in Düsseldorf inmiddels is verhuisd, waarbij de architect Janeschitz-Kriegl van de huidige medewerkers nu nog de enige is, die destijds betrokken is geweest bij de restauratie van de St. Antoniuskirche. Ook Barbara Wind heeft haar woning met het voormalig atelier van Wind, waarin tot op dat moment zijn schilderijen en artistieke nalatenschap waren opgeslagen, recentelijk voor een kleinere behuizing ingeruild. Het werk van Wind kon daarbij integraal worden overgedragen aan en ondergebracht in het in 2010 geopend *Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds im LVR-Kulturzentrum Abtei Brauweiler* te Pulheim. Behalve dat hiermee het oeuvre van Wind voor de toekomst kon worden bewaard, betekent dit, dat de aanvankelijke mogelijkheid tot onbeperkt onderzoek in de archieven van het architectenbureau en van Wind, inderdaad is komen te vervallen.
Bovendien blijkt de factor tijd in het voordeel van de door mij gekozen volgorde van te behandelen hoofdstukken te hebben gewerkt, daar met het verstrijken daarvan steeds meer studies en publicatie over de ontwikkelingen van de Westduitse naoorlogse non-figuratieve kunst verschenen. Vooral recente tentoonstellingscatalogi en publicaties met betrekking tot de jonge kunstenaarsgroepen na 1945 boden aanvullend beeld- en informatiemateriaal, dat naast mijn deductieve methode van onderzoek ook de mogelijkheid van vergelijkend onderzoek bood voor een plaatsbepaling van het feitenmateriaal in artistieke context.
Dit proefschrift was niet mogelijk geweest zonder de daadwerkelijke en intensieve steun van Barbara Wind en de inbreng van Richard Janeschitz-Kriegl. Ook de naam van de in 2000 overleden Frau Ingeborg Fabri wil ik hier niet onvermeld laten. Door het ter beschikking stellen van de briefwisseling tussen wijlen haar echtgenoot Albrecht Fabri en de aankomend kunstenaar Gerhard Wind werd het mogelijk de artistieke ontwikkelingen van de jonge Wind op de voet te volgen. Mijn oprechte dank en erkentelijkheid voor de onmisbare steun die ik van deze vrienden gedurende vele jaren ontving wil ik hier als een onverbrekelijk onderdeel van mijn proefschrift vastleggen. Daarnaast en bovenal wil ik mijn promotor Kitty Zijlmans bedanken. Zonder haar gedrevenheid, inspiratie en kennisoverdracht was dit promotieonderzoek, ondanks het gevonden feitenmateriaal, nooit tot stand gekomen.

Inleiding

Aanleiding voor dit proefschrift is de in 1984 door de Duitse beeldend kunstenaar Gerhard Wind (1928-1992) volgens een door hem zelf ontwikkeld abstract-geometrisch concept ontworpen integrale neoconstructieve wand- en vloerdecoratie voor het interieur van een belangrijke rooms-katholieke kerk in Düsseldorf-Oberkassel, dat ook kunsthistorisch bezien veel vragen oproept.

Komend vanuit Düsseldorf via de Rheinbrücke naar Oberkassel richting Belsenplatz bevindt zich links en ongeveer in het midden van de brede Luegallee de rooms-katholieke Pfarrkirche St. Antonius.[2] (afb. 01) De Düsseldorfse architect Joseph Kleesattel (1852-1926) omschreef deze destijds door hem in 1909/1910 gebouwde kerk als: "Bau im frühromanischen Stil in wuchtigen massiven Verhältnissen und verhältnismäßig einfachen Formen".[3] (afb. 02) Het kerkgebouw met de uit tufsteen en basaltblokken opgetrokken buitenmuren en torens is van buiten vaalbruin van kleur en het biedt vanaf de Luegallee geen enkele verwijzing naar de recent (1984-1986) in deze kerk aangebrachte monumentale wandschilderingen en vloerdecoraties naar het abstract-geometrisch totaalontwerp van Gerhard Wind.

Bij het binnentreden van deze kerk wordt de bezoeker dan ook volledig verrast door de aanwezige kleurrijke non-figuratieve seculiere wandschilderingen en vloerdecoraties. Het gevolg is een combinatie van verbazing, ongeloof en nieuwsgierigheid. Kunsthistorisch vertaald leidde dit bij mij tot vragen, die de aanleiding tot dit promotieonderzoek vormden zoals: wat gebeurt hier, wat was de voorgeschiedenis van deze kerk, hoe valt de lange traditie van Duits katholiek sacraal barok te rijmen met dit seculiere neoconstructivistische kerkinterieur, wat waren de uitgangspunten hiertoe voor het aartsbisdom, de parochie, de architecten en de kunstenaar, wie was deze kunstenaar, hoe werkt zijn concept in theorie en praktijk. Samengevat: hoe dient men dit kerkinterieur en deze kunstenaar in de Westduitse naoorlogse stijlontwikkelingen kunsthistorisch te plaatsen en tot welke conclusies leidt dit?

Doel van dit onderzoek is primair door beantwoording van deze en andere vragen na te gaan, of er een verklaring is te vinden voor het gegeven, dat met goedkeuring van het aartsbisdom Keulen voor het interieur van deze belangrijke kerk in Düsseldorf, het gebruikelijke kerkbarok werd vervangen door een integrale seculiere abstract-geometrische vormgeving, ontdaan van iedere verwijzing naar religieuze thema's.[4] Minstens zo belangrijk is daarbij het beantwoorden

[2] Niet te verwarren met de eveneens in Düsseldorf aanwezige 'Katholische Pfarrkirche St. Antonius Düsseldorf-Hassels'.

[3] Spohr, E., Düsseldorf 1986, p. 9.

[4] Omvang en belang van de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel in de Landeshauptstadt Düsseldorf blijkt uit een op 3 juli 1958 gemaakte foto van de toenmalige bondskanselier Konrad Adenauer temidden van 3500 aanwezigen tijdens de uitvaartsmis in deze kerk voor een prominente partijgenoot. Neisser, Düsseldorf 1986, p.13
Dat voor wat betreft het kerkinterieur volgens het ontwerp van Wind inderdaad sprake is van een uitzonderlijke situatie, blijkt uit de onderstaande publicaties na 1945 met betrekking tot moderne kerkinterieurs. Deze kerkinterieurs werden samengesteld uit de componenten moderne architectuur, eigentijds meubilair en het spel van licht en kleur, al dan niet in combinatie met traditionele kerkbarok elementen. Een integraal uitgevoerd abstract-geometrisch kerkinterieur overeenkomstig dat van de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel ontbreekt hier echter volledig. Zie:

van de vraag, hoe in deze kerk in West-Duitsland vlak na de Tweede Wereldoorlog door een beeldend kunstenaar de aanwezige neoromaanse binnenarchitectuur en het nieuwe integrale interieurontwerp werd verbonden door consequente toepassing van een abstract-geometrische vormentaal. Op haar beurt roept dit de vraag op, of dit neoconstructivistische kerkinterieur wellicht ook verwijst naar nieuwe ontwikkelingen in de maatschappelijke infrastructuur als gevolg van een sociaal en cultureel vacuüm tijdens de wederopbouwfase na 1945 met daaraan verbonden ontwikkelingen in de kerkpolitiek, of dat hier andere oorzaken voor het ontstaan van dit kerkinterieur zijn aan te wijzen.

Voor het vinden van antwoorden op deze vragen is dit onderzoek opgebouwd uit twee zelfstandige delen, die onderling onverbrekelijk met elkaar zijn verbonden. Het eerste deel beschrijft de ontstaansgeschiedenis van het nieuwe interieur in de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel en het daaraan ten grondslag liggend artistiek concept in theorie en praktijk. In het tweede deel wordt aandacht besteed aan de ontwikkeling, het werk en de artistieke uitgangspunten van de kunstenaar Gerhard Wind in samenhang met de naoorlogse ontwikkelingen in de moderne kunst. Om deze ontwikkelingen ook te kunnen doorgronden, is het noodzakelijk de maatschappelijke en culturele ontwikkelingen in de hieraan voorafgaande perioden van het Nazi regime (1933-1945) en de Amerikaanse bezettingsmacht van West-Duitsland (1945-1949), die mede bepalend waren voor de status van de naoorlogse moderne kunst in de Duitse Bondsrepubliek, uitvoerig bij dit onderzoek te betrekken.[5] Voor wat betreft de stand van zaken op het onderzoeksgebied bleek, dat een gedegen studie over het ontstaan en de kunsthistorische betekenis van dit kerkinterieur ontbrak. Wel verschenen er direct na de inwijding van de gerestaureerde kerk artikelen in enkele vakbladen en in de lokale pers. Bovendien gaf Gerhard Wind een toelichting op zijn ontwerp in een van zijn in eigen regie uitgegeven boeken.[6] In de kerk zelf tenslotte zijn incidenteel nog boekwerkjes met fraaie kleurenfoto's en begeleidende tekst over het nieuwe kerkinterieur tegen een symbolisch bedrag te koop.[7] Maar deze publicaties vervangen geen wetenschappelijk discours. Hierdoor heb ik mijn onderzoek ook als pionierswerk opgevat. Daarbij was ik er mij van bewust, dat door het tijdstip van mijn onderzoek en de leeftijd van diegenen, die destijds rechtstreeks bij het project betrokken waren geweest, dit ook feitelijk de laatste mogelijkheid zou zijn om nog informatie uit de eerste hand en onbeperkte toegang tot de originele documenten, ontwerptekeningen en schetsen van het interieurproject te verkrijgen. Een dergelijke bevoorrechte werksituatie is nu om meerdere redenen technisch ook niet meer mogelijk.

Bollenbeck, *Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1955-1995,* Köln 1995.

Lindstrom, *Creativity and Contradiction. European Churches since 1970*, Washington 2006.

Becker-Huberti, *Düsseldorfer Kirchen. Die katholischen Kirchen im Stadtdekanat Düsseldorf,* Köln 2009.

[5] Dengler gaat uitgebreid in op het fundamenteel verschil tussen de eigentijdse kunst in de naoorlogse Bundesrepublik Deutschland (abstract non-figuratief) en de Deutsche Demokratische Republik (Sozialistischer Realismus) tijdens de periode van de zogenaamde Koude Oorlog (1945-1989).

[6] Wind, *Wandbilder III,* Duisburg 1990, p. 94-103.

[7] Neisser, *St. Antonius in Düsseldorf-Oberkassel. Chronik und Bericht,* Düsseldorf 1968.

Weidenhaupt, *Düsseldorf-Oberkassel, St. Antonius,* München 1991.

Dit gegeven sluit aan op een ondergeschikt doel van mijn proefschrift, te weten, het door middel van mijn onderzoek bevorderen dat dit bijzondere kerkinterieur alsnog op de kunsthistorische kaart kan worden geplaatst. Hiertoe zullen alle relevante gegevens met betrekking tot het totaalontwerp van Gerhard Wind voor het neoconstructivistische kerkinterieur van de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel in een brede sociaal-culturele context worden geplaatst. Voor deze opzet kon ik voor het eerste deel van mijn proefschrift onbeperkt gebruik maken van het volledig archief van het architectenbureau dat destijds was verbonden aan dit project en van het complete privé archief van Gerhard Wind waaronder zijn ontwerptekeningen, schetsen en fotodocumentatie voor dit interieur, aangevuld met een door mij zelf vervaardigde fotodocumentatie van de wandschilderingen en vloerdecoraties. Het tweede deel van mijn onderzoek is gebaseerd op de volledige correspondentie tussen Wind en zijn mentor gedurende zijn beginjaren en alle tentoonstellingscatalogi, kunstkritieken alsook de acht door Wind in eigen regie uitgebrachte boeken met betrekking tot zijn werk. Deze gegevens werden geplaatst in de context van recent verschenen publicaties over de status van moderne kunst in Duitsland gedurende de periode 1933 tot ca 2000 en over de opkomst van jonge kunstenaarsgroepen moderne kunst na 1945 in de Duitse Bondsrepubliek met hun non-figuratieve vormentaal.

Door de aard van het onderwerp en de opbouw van mijn proefschrift in twee delen heeft dit onderzoek de structuur van een ‘diabolo model’, dat wil zeggen vanaf de breed opgezette kunsthistorische beschrijving en duiding van het corpus van dit onderzoek zich toespitsend op de ontwerper en zijn concept voor dit kerkinterieur om daarna weer breed uit te waaieren in de beschrijving van de artistieke, culturele en maatschappelijke context, waarin de kunstenaar en zijn interieurproject zich konden ontwikkelen. In dit verband is er ook door mij voor gekozen om in die gevallen, waarin een Duitse passage waaraan ik in mijn tekst refereer en die naar mijn mening dermate eigen is in de formulering van beweringen of gedachten, als citaat onvertaald te handhaven. Het verbindend element tussen beide delen van het proefschrift blijft daarbij de artistieke wisselwerking tussen ‘Wind und Wand’, of zoals een van de betrokkenen het formuleerde: “(…) man darf gespannt sein, wie sich (Gerhard) Wind und (Kirchen)Wand verbinden“.[8] Daarbij beschouw ik de uitkomst van mijn beeldanalyse van het door Gerhard Wind ontwikkelde abstract-geometrische PATIO-model en de wijze, waarop hij dat als eigenzinnig concept voor de neoconstructivistische binnendecoratie van de St. Antoniuskirche te Düsseldorf-Oberkassel toepaste, mede bepalend voor de plaats, die dit katholieke kerkinterieur en deze beeldend kunstenaar naar mijn mening in de moderne kunstgeschiedenis zouden moeten innemen.

[8] Bollenbeck, München 1984: “Gerhard Wind, der für die Farbgebung der Antoniuskirche gewonnen werden konnte, hat sich ebenfalls diesem Thema verschrieben und man darf gespannt sein, wie sich Wind und Wand verbinden“.

I De St. Antoniuskirche te Düsseldorf-Oberkassel

Inleiding

In dit hoofdstuk zal worden ingegaan op de demografische, architectonische en religieuze aspecten, die tezamen de voorgeschiedenis vormden bij de bouw begin twintigste eeuw van de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel. Doel van dit onderzoek is niet zozeer de locale betekenis van deze katholieke kerk te bepalen in het toen te stichten stadsdeel Oberkassel aan de linker Rijnoever van Düsseldorf, maar als afgeleide hiervan en vooruitlopend op de behandeling van het interieurontwerp van Gerhard Wind, het maatschappelijke belang van deze kerk te kunnen vaststellen en daarmee indirect ook dat van het interieurproject van Wind. In aansluiting daarop zal het onderzoek zich toespitsen op de geschiedenis van de binnendecoratie van het kerkinterieur of beter gezegd, juist van het ontbreken daarvan. De kerk zelf werd in 1944 en 1945 door bombardementen zwaar beschadigd. Na het aanvankelijk voornemen de kerk te slopen, werd toch tot een, weliswaar gefaseerde, maar uiteindelijk volledige restauratie met ingekorte kerktorens besloten. Ter afsluiting van deze bouwkundige restauratie diende het kerkinterieur vanaf 1983 alsnog van wandschilderingen te worden voorzien, waardoor het kerkinterieur visueel een grote ruimte zou vormen. In dit hoofdstuk zal aandacht worden besteed aan de uitgangspunten en aan de werkzaamheden van de bouwcommissie gedurende de periode 1983-1986, waarbij tevens zal worden onderzocht, waarom de commissie voor de uitvoering van dit plan juist de abstract-geometrische vormentaal van de beeldend kunstenaar Gerhard Wind uitkoos. Deze fase van mijn onderzoek wordt afgesloten met een inventarisatie van de vele voorbereidingen en handelingen, die de bouwcommissie zowel intern als extern moest uitvoeren om het ontwerp van Wind uiteindelijk ook te kunnen realiseren. Op de uitgangspunten en kenmerken van het artistiek concept zelf, dat aan het interieurontwerp van Wind ten grondslag lag en waarmee aan de doelstellingen van de bouwcommissie kon worden voldaan, zal in het volgende hoofdstuk uitgebreid worden ingegaan.

1 De wandschilderingen en vloerdecoraties naar een ontwerp van Gerhard Wind: voorgeschiedenis en besluitvorming

Inleiding

In april 1986 verscheen ter gelegenheid van het vijfenzeventig jarig bestaan van de St. Antoniuskerk in Düsseldorf-Oberkassel in opdracht van de parochie het jubileumboek *St. Antonius in Düsseldorf-Oberkassel 1911-1986. Chronik und Bericht.*[9] De redactie en de vormgeving was in handen van Hans-Joachim Neisser en de uitgave geschiedde onder de directe verantwoordelijkheid van de dekaan Friedrich Vater, tevens pastoor van de St.

[9] Herausgegeben von Dechant Friedrich Vater anlässlich der 75. Wiederkehr des Tages der Konsekration der Kirche im Jahre 1986.

Antoniuskerk.[10] Dechant Vater was een van de voorstanders voor uitvoering van het door Wind gemaakte ontwerp voor een kleurrijke non-figuratieve binnenbeschildering van de kerk ter vervanging van het oorspronkelijk wit geschilderde interieur.[11] Aan het eind van de Tweede Wereldoorlog werd de kerk tijdens twee bombardementen zwaar beschadigd (afb. 03).[12] Architect Hermann-Joseph Baum, in 1959 belast met de wederopbouw van de gehavende kerktorens, doet in het jubileumboek met zijn uitvoerige beschrijving van de bouwgeschiedenis van de St. Antoniuskerk vanaf begin 1900 tot 1973, verslag over deze gebeurtenissen en de daaropvolgende provisorische naoorlogse reparaties.[13] De definitieve bouwkundige herstelwerkzaamheden begonnen in 1974 en duurden tot 1986. Tijdens deze periode werden ook de binnenmuren, apsis, tongewelven, koepel en de vloer van de St. Antoniuskerk volgens het integrale ontwerp van Wind in fases beschilderd en betegeld. De eerste schetsontwerpen hiervoor van Wind ontstonden in juli 1983 en de oplevering van het beschilderde kerkinterieur vond plaats op 2 februari 1985, de datum waarop de eerste heilige mis in het vernieuwde interieur werd gecelebreerd.[14]

Het jubileumboek verscheen een jaar na deze mis. In het tweede gedeelte van de jubileumuitgave werd ruim aandacht besteed aan de nieuwe en uitzonderlijke decoratie van het interieur. Een professionele fotodocumentatie ondersteunde de tekstbijdragen, ondermeer afkomstig van de direct betrokkenen bij deze vernieuwing, te weten de architecten Hubert Brauns en Richard Janeschitz-Kriegl, Düsseldorf, Dr Karl Joseph Bollenbeck (Erzbischöfliches Generalvikariat Köln, Oberbaurat Hauptabteilung Bauwesen – Denkmalpflege) en de kunstenaar Gerhard Wind. Daarnaast werd in het boek aandacht besteed aan de geschiedenis van het stadsdeel Oberkassel, dat nauw bleek te zijn verbonden met het ontstaan van de kerk begin twintigste eeuw, aan de oorspronkelijke inrichting van het kerkinterieur en aan Joseph Kleesattel, de architect van de St. Antoniuskerk. Een afzonderlijk welkomstwoord van aartsbisschop Joseph Hoffner en dekaan Friedrich Vater vormde de inleiding van dit *Festschrift*.

Door de tekstbijdragen van de leidinggevende functionarissen die waren verbonden aan zowel de voorbereidingen en aan de realisatie van het interieurproject, alsook door de gedegen opzet van de documentatie met betrekking tot de St. Antoniuskerk, haar

[10] Friedrich Vater is de vierde pastoor van de St. Antoniuskerk sedert de bouw in 1910 en is van 1971 tot 1998 verbonden aan deze kerk. In 1946 worden de zes parochies aan de linker Rijnoever van Düsseldorf, waaronder de St. Antoniuskerk, ondergebracht in het nieuwe dekanaat Heerdt. Pastoor Vater is de tweede dekaan van dit dekanaat.

[11] Vater, *St. Antonius in Düsseldorf-Oberkassel. 1911-1986,* Düsseldorf 1986, p.3.

[12] Baum, Düsseldorf 1986, P. 28: "Der Grossangriff in der Nacht vom 22./23. April 1944 gegen 2 Uhr auf Düsseldorf hinterliess auch in Oberkassel wieder Schäden. An unserem Kirchengebäude brannte die Vierungskuppel mit den Ecktürmchen aus. Teile des rechten Seitenschiffes stürzten ein. Alle Fensterscheiben wurden zerstört. (…) Der grösste Unglückstag kam mit dem 10. Januar 1945. Am hellen Tag, mittags gegen 11.30 Uhr, schrillten die Sirenen. Der dann folgende Bombenangriff machte unser Gotteshaus durch Volltreffer zur Ruine. Das Gewölbe der Kuppel und teilweise auch die Gewölbe der Seitenschiffe wurden zerstört. (…) Der obere Teil des Ostturmes war weggefegt. Der Westturm riss durch die Wucht der Bombe".

[13] Baum, Düsseldorf 1986, p. 17-37.

[14] Wind, *Wandbilder III,* p. 95,103.

geschiedenis en haar leefomgeving, leent deze jubileumuitgave zich als aanknopingspunt voor een nader onderzoek van dit uitzonderlijke interieurproject, het grootste dat Wind tot dan toe heeft uitgevoerd.

Ten gevolge van de korte periode, die tussen de opleveringsdatum van het totaalplan van Wind en het tijdstip van deze kunsthistorische verhandeling lag, stond voor mijn onderzoek een uitzonderlijke hoeveelheid origineel onderzoeksmateriaal in diverse vormen ter beschikking. Gedoeld wordt op de vele schetsen en ontwerpen van Wind voor de beschildering van het kerkinterieur afkomstig uit het privé bezit van Barbara vom Braucke, de weduwe van Gerhard Wind, de gepubliceerde toelichtingen op het totaalconcept door Wind zelf, de berichtgevingen door het kerkbestuur aan haar parochie via het wekelijkse parochieblad, technische gegevens van toeleveranciers en het complete bouwarchief van het architectenbureau met betrekking tot dit interieurproject.[15] Hierbij moet nog worden vermeld, dat de in 1985 opgeleverde wandschilderingen en vloerdecoraties in de St. Antoniuskerk zich ten tijde van het onderzoek nog ongeschonden in de originele staat bevonden. Daarmee vormen zij voor mij de belangrijkste bron van informatie voor een bepaling van het kunsthistorisch karakter van dit integraal ontwerp.[16] Het antwoord op de vraag, op welke wijze de besluitvorming tot stand kwam voor de realisatie van dit interieurproject, ligt naar mijn mening besloten in de voorgeschiedenis van de St. Antoniuskerk.

1.1 Feestelijke opening van de nieuwe Rheinbrücke (1898) en inwijding van de St. Antoniuskerk in Düsseldorf-Oberkassel (1911)

Achteraf beschouwd is de ingebruikname op 12 november 1898 van de vaste pijlerbrug over de Rijn met treinspoor ten behoeve van de nieuw opgerichte *Rheinische Bahn-Gesellschaft*, de zogenaamde *Rheinbrücke,* ter plaatse van de te vervangen oude schipbrug, bepalend geweest voor zowel de nieuwbouw als het bouwvolume van de St. Antoniuskerk in Oberkassel in 1911.[17] Doel van de aanleg van deze nieuwe *Rheinbrücke* was het ontsluiten van het dun bevolkt agrarisch gebied op de linker Rijnoever aan de overzijde en ten Westen van de stad Düsseldorf, dat voor haar stedelijke uitbouw met ernstig ruimtegebrek kampte. Deze situatie wordt duidelijk weergegeven op een staalgravure uit 1840, waar het getoonde volgebouwde en grootstedelijk karakter van de stad Düsseldorf op de rechter Rijnoever sterk

[15] Architecten BDA Hubert Brauns, Dipl.-Ing. Richard Janeschitz-Kriegl, Dipl.-Ing, Klever Strasse 35, 4000 Düsseldorf 30. Naast tekeningen en foto's bestaat het archief uit 19 ordners met betrekking tot de bouwkundige renovatie van de St. Antoniuskerk en het interieur project ontworpen en uitgevoerd door Gerhard Wind.

[16] Dat dit niet vanzelfsprekend is moge blijken uit een mondelinge mededeling van Dechant Vater aan Frau Wind juni 2002, dat zijn opvolger, wijlen pastoor Reinhard Raphael (1998-27 juli 2000) naar verluid om prijsopgave had gevraagd om het gehele interieur weer in de oorspronkelijke kleur wit terug te brengen. Blijft de vraag, of het aartsbisdom Keulen hiermee akkoord zou zijn gegaan.

[17] Neisser, München 1986, p.14: In de jaren 1895 en 1896 richtten enige vermetele Düsseldorferse kooplieden onder leiding van *Kommerzienrat* Lueg de *Rheinische Bahn Gesellschaft* op waarbij zij het recht verkregen ter plaatse van de bestaande schipbrug een peilerbrug te bouwen. De financiering van beide projecten was gebaseerd op toekomstige grondspeculatie met de nieuw te bebouwen grondstukken op de linker Rijnoever in verband met de verwachte uitbreiding van de stad. Aangezien de ontginningen voor het bouwproject hierdoor in een hand kwamen te liggen, werd de realisatie van een doordacht en ruim opgezet stedelijk ontwerp voor de uitbreiding mogelijk.

contrasteert met de weergave van het landelijk gebied aan de overzijde van de Rijn, verbonden door de schipbrug (afb. 04). De hier van oudsher gelegen nederzettingen Oberkassel, Niederkassel, Lörick en Heerdt kregen, na de ingebruikname van de nieuwe Rijnbrug, te maken met een explosieve groei van het aantal inwoners afkomstig uit Düsseldorf. Telden de gemeenten behorende bij Heerdt in 1861 nog 2002 inwoners, voor het overgrote deel katholieken, in 1900 was dit getal verdubbeld en in 1907 reeds verzesvoudigd. Vooral Oberkassel werd, door haar gunstige ligging aan de nieuwe Rijnbrug, een van de meest gezochte Düsseldorfse woongebieden. Mede hierdoor werd de roep luider Oberkassel als zelfstandige parochie los van Heerdt te maken, dat voordien als kerkelijk middelpunt voor de vier nederzettingen diende. Vanaf het moment, dat Ober- en Niederkassel in 1905 samen reeds circa 4600 katholieke inwoners telden en Heerdt en Lörick tezamen slechts 3450 katholieken, werd ook de bouw van een nieuw godshuis in Oberkassel, ter vervanging van een aanwezige noodkerk, onvermijdelijk. Behalve de financiering van de kerk, begroot op 500.000 Mark, werd de kwestie van de keuze van een geschikt grondstuk actueel. Door middel van een grondruil kreeg de nieuwe parochie de beschikking over het grondstuk van haar keuze aan de zuidzijde van de Luegallee, alwaar de stedelijke nieuwbouw bijzonder voortvarend verliep.[18]

In de toelichting behorend bij de door architect Joseph Kleesattel in 1908 ingediende bouwvergunningaanvraag voor de nieuwe kerk werd gesproken over een nuttig vloeroppervlak van circa 1000 m^2 met een capaciteit voor ongeveer 3000 personen, hetgeen een indicatie vormt voor het grote bouwvolume van deze kerk.[19] Hierbij leert de ervaring uit die tijd, dat eenderde deel van de ruimte zou worden bezet door zitplaatsen en dat tweederde deel van het vloeroppervlak diende voor staanplaatsen en kinderplaatsen.[20]

Het moment waarop de parochie het voornemen had op het nieuw verworven grondstuk een kerk te bouwen, vond plaats in een periode waarin in het algemeen voor de nieuwbouw van katholieke kerken, in navolging van de negentiende eeuw, historische bouwstijlen werden voorgeschreven. In het bijzonder betroffen het hier de neogotische en de neoromaanse bouwstijlen. Zo werd in de voor het eerst in 1904 onder Paus Pius X ingevoerde *Codex Juris Canonici* en het nadien in 1918 in werking getreden nieuwe wetboek van de katholieke kerk bepaald: “De bisschoppen zullen er op toezien, dat bij de bouw of renovatie van kerken de door de christelijke traditie bepaalde bouwvormen en de voorschriften van de sacrale kunst in acht worden genomen”.[21] In navolging op deze bepalingen werd in 1912 door het aartsbisdom Keulen, onder verwijzing naar het groot aantal in het *Rheinland* aanwezige kerken in romaanse en gotische bouwstijl als fraai voorbeeld, officieel voorgeschreven dat nieuwbouw kerken voortaan uitsluitend in deze stijlen of zogenaamde overgangsstijlen dienden te worden ontworpen. Dit in tegenstelling tot de voorkeur van sommige bouwmeesters om latere

[18] Vossen, ‘Am Anfang der Brückenschlag’ in: Neissen, München 1986, p. 14-16.

[19] Baum, Düsseldorf 1986, p. 18: De door Kleesattel opgegeven maten van het kerkgebouw zijn: totaallengte 56 m, breedte 36 m, hoogte van de beide torens zijde *Luegallee* 57 m elk, hoogte van de vieringskoepel 37 m.

[20] Baum, Düsseldorf 1986, p. 20.

[21] Vastgelegd in de de tekst: *Zum lateinischen Ritus in Canon 1164, § 1.*

bouwstijlen, zelfs moderne architectuur, bij kerkenbouw toe te passen. Volledigheidshalve werd hier door het aartsbisdom aan toegevoegd, dat er ook nog enkele architecten zijn, die de kunst verstaan zelfstandig in de geest van de oude meesters te ontwerpen in plaats van hen alleen te kopiëren.[22]

Professor Joseph Kleesattel (1852-1926) behoorde tot de bovengenoemde door Keulen genoemde groep architecten. In 1909 had hij, sedert zijn komst naar Düsseldorf in 1883, reeds drie belangrijke katholieke kerken in deze stad gebouwd. Aansluitend introduceerde Kleesattel op de tentoonstelling *Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf 1909* zijn ontwerp voor een nieuwe Düsseldorfse kerk getiteld: St. Antonius in Oberkassel.[23]

Het belang dat Kleesattel aan dit nieuwbouw project hechtte moge ook blijken uit de prominente wijze waarop hij zijn ontwerp op deze expositie presenteerde.[24] Als officieel lid van het kunstcomité van de tentoonstelling "onder de bescherming van Zijne Keizerlijke en Koninklijke Hoogheid de Kroonprins van het Duitse Rijk en van Pruisen" en als een vanwege deze tentoonstelling in der haast benoemd lid van de *Semperbund, Verein für Handwerkskunst, Düsseldorf,* werd Kleesattel de tentoonstellingszaal nummer 26, onder exclusieve vermelding van zijn naam, ter beschikking gesteld.[25] De tentoonstellingscatalogus vermeldt vet gedrukt: "Saal 26. Sonderausstellung von Professor Joseph Kleesattel, Düsseldorf" met de toevoeging: "Ausgeführte Kirchenbauten und Entwürfe in Aquarell und Photographie. Frühchristliche, romanische und gotische Stilformen". In de Kleesattel-zaal worden 24 foto's en aquarellen van door Kleesattel ontworpen kerken getoond. In de tentoonstellingscatalogus staat het ontwerp "Pfarrkirche in Düsseldorf-Oberkassel" onder volgnummer 1 bovenaan in de inhoudsopgave van zaal 26.[26] In dit verband is de door Kleesattel geformuleerde toevoeging inzake de door hem toegepaste "Stilformen" ook niet zonder betekenis omdat deze formulering inhoudelijk overeenkomt met de eerder genoemde bouwvoorschriften van het aartsbisdom Keulen.

Later zou Kleesattel het karakter van de door hem ontworpen St. Antoniuskerk als volgt omschrijven: "Een gebouw in vroegromaanse stijl met indrukwekkende massale verhoudingen en betrekkelijke eenvoudige vormen" (afb. 05).[27]

[22] Baum, Düsseldorf 1986, p. 17: uit de tekst van Kardinaal Antonius Fischer in *Kirchliche Anzeiger Nr. 31, Köln 1912* : "(…) Andererseits haben wir auch noch gar manche Künstler, die sich mit Fleiss, Geschick und Ausdauer so in den Geist der alten Architektur hineingelebt haben, dass sie imstande sind, nicht geistlos zu kopieren… sondern selbstständig im Geist der alten Meister zu schaffen".

[23] Baum, Düsseldorf 1986, p. 17.

[24] Bollenbeck, 1984, p. 1,2 stelt: "Das Projekt zur St. Antoniuskirche war wohl der ehrgeizigste Entwurf Kleesattels in Düsseldorf, den er sicherlich nicht ohne Blick auf die seinerzeit in Düsseldorf veranstaltete *Ausstellung für christliche Kunst* fertigte".

[25] Tent. Cat. Düsseldorf 1909, p. 85: "Um die Ausstellung in ihrer umfangreichen Gestaltung zu ermöglichen, hat der *Semperbund* die Architekten Professor Kleesattel, Düsseldorf, und A.E. Fritsche in Eberfeld veranlasst, sich ihm anzuschließen (…)".

[26] Tent. Cat. Düsseldorf 1909, p. 87,88.

[27] Spohr, Düsseldorf 1986, p. 9: "Der Düsseldorfer Architekturprofessor Joseph Kleesattel bezeichnete die 1909/1910 erbaute St.-Antonius-Kirche selbst als: "Bau im frühromanischen Stil in wuchtigen massigen Verhältnissen und verhältnismässig einfachen Formen".

Het feestelijk begin van de bouw, het steken van de eerste spade in de grond, geschiedde op 13 juni 1909 en de bouwkundige oplevering van het kerkgebouw vond eind december 1910 plaats. De plechtige eerste-steenlegging geschiedde pas op Zondag 19 juni 1910. De vertraging werd toegeschreven aan de verlate aankomst van de betreffende steen, afkomstig van de Olijfberg uit het Heilige land en/of de wens deze datum te laten samenvallen met de naamdag van de patroonheilige van de kerk, St. Antonius.[28] Deze steen is in de binnenmuur van het koor links van het altaar gemetseld en aan de zichtzijde voorzien van de gebeitelde tekst: A.D.1910. De handeling van de eerste-steenlegging werd voor de geschiedschrijving in sierletters op dik papier vastgelegd met een uitvoerige vermelding van alle betrokkenen. De inwijding van de kerk tenslotte geschiedde op 30 april 1911 door Aartsbisschop Dr. Antonius Kardinaal Fischer en deze datum vormt daarmee het officiële tijdstip van de ingebruikneming van de kerk.[29]

Uit het voorgaande blijkt duidelijk dat concept en architectuur van de St. Antoniuskerk weloverwogen vanuit een christelijke traditie zijn ontstaan zoals deze aan het begin van de twintigste eeuw door het aartsbisdom Keulen werd geïnterpreteerd. In 1958 werd het belang en de grootschaligheid van deze kerk bovendien nog eens aangetoond doordat de regering van de deelstaat Nordrhein-Westfalen de St. Antoniuskerk Oberkassel aanwees als locatie voor het houden van de requiemmis voor een overleden prominent CDU politicus uit Düsseldorf. Deze mis werd bijgewoond door circa 3.500 genodigden, mede afkomstig uit de hoogste politieke en religieuze kringen, waaronder de toenmalige Bundeskanzler Konrad Adenauer.[30]

Dit betekent dat wanneer Wind vijfentwintig jaar later de opdracht verkrijgt voor het ontwerpen van een totaalplan naar eigen inzicht voor de interieurdecoratie van de St. Antonius kerk, hij te maken krijgt met een sacrale ruimte van bijzondere regionale status en importantie. De opmerking van Wind naar aanleiding van zijn eerste ontmoeting met het kerkbestuur: “Eine Kirchenraum-Ausmalung hatte ich bis dahin noch nicht gemacht” krijgt hierdoor extra betekenis.[31]

1.2 De binnendecoratie van de St. Antoniuskerk in Oberkassel in de periode 1911-1981

Vanaf het moment, dat begin jaren tachtig, nog tijdens de bouwkundige herstel-werkzaamheden, ook werd gedacht aan een *Instandsetzung* van het interieur van de kerk,

[28] Uit een krantenknipsel: *25 Jahre St. Antoniuskirche in Oberkassel*, uit een onbekende Düsseldorfse krant dd juni 1935: “(…) Verschiedener Umstände wegen war die Grundsteinlegung um etwa ein helbes Jahr verschoben worden. Den Grundstein selbst hatte Kaufmann Weilinghaus vom Oelberg bei Jerusalem mitgebracht und der Pfarrgemeinde geschenkt”.

[29] Baum, Düsseldorf 1986, p. 21-23.

[30] Weidenhaupt, Düsseldorf 1986-a, p. 13. Tekst bij foto: “Bundes- und Landesprominenz beim Seelenamt für Karl Arnold. In der Mitte ist der damalige Bundeskanzler Konrad Adenauer zu erkennen”.

[31] Wind, Düsseldorf 1986, p. 51 en Wind, *Wandbilder III,* 1990, p. 97 Dit betekent overigens niet, dat Wind tot dat tijdstip een onbekende was voor het aartsbisdom Keulen. Reeds in 1968 ontwierp hij, eveneens voor het Architectenbüro Brauns, Janeschitz-Kriegl in Düsseldorf, de zeer eigenzinnige ornamentale vormgeving van de in voorgevormde betonplaat uitgevoerde integrale gevelbekleding van de St. Konrad Kirche zu Parzham in Düsseldorf.

zijn er, achteraf bezien, drie fases te onderscheiden waarin het onderwerp binnendecoratie bij de leiding aan de orde kwam. Allereerst werd onderzocht of het interieur van de St. Antoniuskerk vroeger door Kleesattel van wandschilderingen was voorzien. Aansluitend werd als tweede fase op basis van wandschilderingen van Kleesattel in andere kerken, naast archiefmateriaal van inmiddels verloren gegane Kleesattel fresco's en nog bestaande vergelijkbare decoraties van andere kunstenaars in kerken uit de regio, getracht zich een beeld te vormen van hoe een wandschildering voor de St. Antoniuskerk er in de geest van Kleesattel zou moeten uitzien en of dit in de jaren tachtig technisch en esthetisch nog haalbaar is. Het resultaat van beide voorgaande onderzoeken leidde tot de derde fase; het onderzoeken en theoretisch onderbouwen van de mogelijkheid een nieuwe wandschildering in een eigentijdse uitvoering te doen aanbrengen. Deze verkenningen werden door architect Hubert Brauns in nauwe samenwerking met Oberbaurat Dr Karl Joseph Bollenbeck van het Generalvikariat in Keulen uitgevoerd. Daarbij zou Bollenbeck zich later tijdens de derde onderzoeksfase vanuit zijn leidinggevende positie persoonlijk inzetten voor het aanvaarden van een eigentijds ontwerp.

Vast staat dat in 1983, het moment waarop Wind voor het eerst door de architecten bij de voorbesprekingen betrokken werd, de St. Antoniuskerk van binnen egaal wit was geschilderd. Er was sprake van een *weissgetünchter Kirchenraum.*[32] (afb. 111)

Voor wat betreft de oorspronkelijke uitvoering van het kerkinterieur zijn de auteurs van het jubileumboek het er met elkaar over eens dat in de St. Antoniuskerk, in afwijking van de toen heersende traditie, ten tijde van de inwijding geen wanddecoratie aanwezig was.[33] Budgettaire problemen en de invloed van de Eerste Wereldoorlog 1914-18 worden als verklaring genoemd.[34] Minder eensgezind zijn de auteurs het over de beantwoording van de vraag of de kerk nadien alsnog van een muurschildering werd voorzien. Tegenover de mening van sommigen, dat het interieur tot de komst van Wind altijd wit geschilderd was gebleven, wordt in het jubileumboek ook melding gemaakt van een prijsvraag voor een ontwerp voor de muurschilderingen die op 11 juni 1929 werd gewonnen door de kunstschilder Albert Diemke. [1880-1947] De wanden van het interieur werden door Diemke in een fraiserode kleur

[32] Wind, *Wandbilder III,* 1990, p. 97.

[33] Brauns, Janeschitz-Kriegl, Düsseldorf 1986, p 44: "Es scheint sichergestellt, dass die St.-Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel zur Zeit ihrer Errichtung nicht ausgemalt war. (…) Nun wissen wir von anderen von Kleesattel erbauten Kirchen oder Kultbauten, dass sie zeittypische Ausmalungen hatten, so St. Blasius in Hamm, Heilige Geist in Derendorf, die Synagoge in der Innenstadt und vor allem St.Paulus im Zooviertel, die besonders prächtig war. Die Ausmalungen wurden, im Gegensatz zum bildhauerischen Schmuck, nicht von Prof. Kleesattel selbst besorgt, sondern von einem Maler-Professor, der wohl auch Lehrer an der damaligen Kunstgewerbeschule, der heutigen Kunstakademie, war und dessen Raumausmalungen sorgsam in die neuromanischen Bauten und Formen eingefügt und zugleich eigentümlich vom Jugendstil bestimmt schienen".

[34] Weidenhaupt, Düsseldorf 1986-b, p. 55: "Es kann angenommen werden, dass für die Kirche ursprünglich eine Ausstattung des Innern geplant war, die dem reich gestalteten Äusseren entsprach. Gedacht war unter anderem an prunkvollen Schmuck in Marmor und Mosaik, vielleicht sogar an einen Baldachinaltar und wohl sicherlich an eine vollständige Ausmalung. Gut drei Jahre nach der Einweihung brach aber der Erste Weltkrieg aus. Er und die schweren Nachkriegsjahre hatten zur Folge, dass die Ausstattung unvollendet blieb und nur wenige Einzelstücke beschafft werden konnten" .

overgaand in een goudkleurig zweem, geschilderd. Op de muurvlakken van het transept boven de zijaltaren aan weerszijden van het koor schilderde Diemke een bijbelse voorstelling, op het linker zijvlak de Hemelvaart en op het rechter vlak de Wederopstanding van Christus. Het lag in de bedoeling meerdere afbeeldingen uit het leven van Christus in het middenschip en gericht op het hoofdaltaar aan te brengen. In de grote vieringkoepel moest de hemel worden uitgebeeld. Zover is het nooit gekomen en de cyclus werd derhalve niet afgerond.[35] Het resultaat van de eerste twee afbeeldingen werd volgens zeggen met gemengde gevoelens beoordeeld. Sommige parochianen spraken vanwege de geringe afmetingen en de vlakke expressie van de voorstellingen geringschattend over 'plakplaatjes'.[36]

Brauns richtte zich in 1978 onder het motto *Alte Fotos vom Kirchinnern gesucht* via een Düsseldorfse krant tot de parochianen met het verzoek eventueel aanwezige foto's van het vroegere interieur van de kerk tijdelijk aan het architectenbureau ter beschikking te stellen, maar dit verzoek leverde geen enkele respons op.[37]

Uit het archief van het architectenbureau bleek, dat Brauns ook andere bronnen had benut, die mogelijk informatie over de door Diemke vervaardigde wandschilderingen zouden kunnen verschaffen. Dit komt naar voren uit een op 09.01.1979 ontvangen en met de hand geschreven kaart van Dr. Hugo Weidenhaupt, Direktor des Stadtarchivs in Düsseldorf met bijbehorende (persoonlijk) getypte notitie. Weidenhaupt deelde Brauns, onder verwijzing naar hun gesprek van de vorige dag, mee dat zich in het stadsarchief drie dossiers met betrekking tot de St. Antoniuskerk bevinden, maar over wandschilderingen uit 1929 werd niets vermeld.[38] In dezelfde ordner van het architectenbureau bevindt zich een getypte, ongedateerde, niet ondertekende notitie "Betr. Ausmalung der St. Antoniuskirche, Oberkassel" met informatie over de prijsuitschrijving en de winnaar Diemke. Volgens deze notitie waren er in 1929 zes deelnemers, waaronder de schilder Edmund Anton Kohlschein.[39] De ingezonden ontwerpen werden in het verenigingsgebouw aan de Cheruskerstrasse in Oberkassel voor het publiek tentoongesteld. Volgens een bericht in het Düsseldorfer Tageblatt van 24.06.1929 won Diemke de opdracht omdat "zijn ontwerp voorname eenvoud koppelt met een warme uitstraling waarbij de mogelijkheid voor een latere figuratieve aanvulling open blijft".[40] Het feit, dat de steller van deze notitie in de laatste alinea refereerde aan een gesprek met Diemke, versterkt de authenticiteit van de gegevens. Tenslotte is er de kopie van een knipsel uit een niet met name genoemde krant uit 1935 getiteld '25 Jahre St. Antoniuskirche in Oberkassel' waarin de eerste-steenlegging op 19 juni 1910 werd herdacht. In dit artikel staat een zwart/wit afbeelding uit 1935 in grootformaat van het kerkinterieur afgedrukt.[41] Op bovengenoemde

[35] Baum, Düsseldorf 1986, p. 27.

[36] Weidenhaupt, Düsseldorf 1986, p. 58.

[37] Rheinische Post dd 15.09.1978 in: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 3 DUS.

[38] Archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5,1 INNEN T-Z DUS. Dr. Hugo Weidenhaupt is een van de auteurs van het jubileumboek uit 1986.

[39] In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl. Ordner SAN K 5,1 INNEN T-Z DUS. "Beteiligt waren: Albert Diemke, Theo Winter, Peter Weber, Edmund Anton Kohlschein, Walter Ophey und H. Schölgen".

[40] "Sein Entwurf "verbindet vornehme Einfachkeit mit warmer Wirkung" und lässt spätere figürliche Ergänzung zu".

[41] Fotokopie van knipsel uit onbekende krant dd (19?) juni 1935 met interieurfoto van Beilschmidt in: archief Brauns,

wandvlakken zijn vaag twee afbeeldingen te onderscheiden die door het tijdstip waarop de foto werd genomen en de plaats waarop deze staan weergegeven doen vermoeden, dat het hier om de zogenaamde Diemke afbeeldingen gaat (afb. 06). De eerder vermelde kleinschaligheid van beide afbeeldingen komt daarbij goed naar voren. In het archief bevindt zich wel een kleurennegatief, technisch formaat 12,5 x 17,5 cm, met een afbeelding van het ontwerp uit 1929 van Anton Kohlstein.[42] (afb. 07) Hoewel dit ontwerp destijds niet voor uitvoering in aanmerking kwam, geeft het een indruk over de toenmalige stilistische opvatting ten aanzien van een wanddecoratie in het algemeen, een opvatting, die als een uitgangspunt voor de jaren tachtig geen aansluiting bood. Het onderzoek fase I werd in verband hiermee en door de gebleken afwezigheid van een wandschildering van of namens de architect Kleesattel voor de St. Antoniuskerk, zonder bruikbare uitkomst afgesloten.

Het onderzoek tweede fase naar de bruikbaarheid van andere nog bestaande door Kleesattel geautoriseerde interieurdecoraties als aanknopingspunt voor een nieuwe binnendecoratie voor de St. Antoniuskerk, werd grondig ter hand genomen. In zijn brief van 16.06.1980 gaf Brauns desgevraagd zijn visie aan het parochiebestuur over de toekomstige uitvoering van het interieur van de St. Antoniuskerk.[43] Hij stelde dat, naast het bouwkundig onderzoek van de draagconstructie met de daaraan verbonden problemen voor de akoestiek, de vragen met betrekking tot de functie en de vormgeving van de binnenvlakken van het interieur minstens zo belangrijk waren. De brief ging vergezeld van foto's in het formaat van 20x25 cm van twee door Kleesattel geautoriseerde wandschilderingen in kerken en acht kleurfoto's van door Brauns en de bouwcommissie onafhankelijk van elkaar bezochte recent gerestaureerde kerkinterieurs in de omgeving van Düsseldorf in het Ruhrgebied. De Kleesattel foto's waren reproducties van historische zwart/wit ansichtkaarten met het interieur van de door Kleesattel gebouwde St. Pauluskerk te Düsseldorf (1910-1913) (afb. 08) en de St. Blasiuskerk te Düsseldorf-Hamm (1910-1911) (afb. 09). Brauns merkte op, dat men dank zij deze twee foto's alsnog beschikt over twee 'authentieke uitingen van de opvatting van Kleesattel ten aanzien van de beschildering van zijn kerkruimtes' en dat uit beide foto's blijkt dat er sprake was van een "rijke decoratieve beschildering, zonder accenten van uit natuursteen gemetselde bogen en vensteropeningen". Brauns concludeerde: "Vanuit het oogpunt van monumentenzorg dient met dit gegeven ten aanzien van de St. Antoniuskerk rekening te worden gehouden".

Als mogelijkheid van een hedendaagse uitvoering van deze zogenaamde 'Kleesattell'sche Auffasung' voor kerkinterieurs sloot Brauns ook een kleurfoto bij van een recente wandschilderingrestauratie in de St. Blasiuskerk, uitgevoerd door de firma van Heekern te Essen.[44] (afb. 10) Daarbij merkte Brauns nog op, dat de aangebrachte verfkleuren "groen, wit, zwart, grijs en een beetje oker", dat wil zeggen "gedempte kleuren", in zijn herinnering overeenkomen met de oorspronkelijke kleurstelling van 'zijn' parochiekerk, de St. Pauluskerk

---

Janeschnitz-Kriegl, ordner SAN K 5,2 INNEN L-Z DUSS.

[42] In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 1,2 DUSS ABLAGE ZEICHN.

[43] In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl. Ordner: SAN K INNEN-A DUS respectievelijk SAN K 5-1 INNEN T-Z DUS

[44] Gerd van Heekern u. Sohn. Restauratoren. Renatastrasse 1a , 43 Essen-Rütenscheid. Deze firma zal zich, naar later blijkt, tot 'huisschilder' ontwikkelen voor de uitvoering van de ontwerpen van Wind voor de St. Antoniuskerk en alle latere door Wind voor deze categorie ontworpen wandschilderingen.

van voor de vernietiging tijdens de Tweede Wereldoorlog.

De hedendaagse wandschilderingen in de overige bezochte kerken in het Ruhrgebied, zoals afgebeeld op de acht kleurfoto's, werden uitgevoerd door het schildersbedrijf Berchem te Essen.[45] In het bijzonder wees Brauns hier op de interessante maar overladen en zware wandschilderingen van de St. Martinuskerk in Herten. (afb. 11) Hoewel deze uitvoering was gebaseerd op de oorspronkelijke muurschildering in deze kerk, kon Brauns zich, gezien de afmetingen van de St. Antoniuskerk, hier een dergelijke kolossale wandschildering niet voorstellen. Resteerden, theoretisch gezien, beide 'Kleesattel' voorbeelden als historisch aanknopingspunt voor een wandschildering volgens de zogenaamde 'Kleesattell'sche Auffasung' voor de St. Antoniuskerk. Dit artistiek uitgangspunt werd door Brauns nader uitgewerkt in zijn uitvoerige toelichting en kostenbegroting dd 19.11.1981 met 19 bijlagen, gericht aan het parochiebestuur van de St. Antoniuskerk, ten aanzien van de nog uitstaande interieur renovatiewerkzaamheden.[46] Met het doel tijdens het onderzoek tweede fase ook enig inzicht te verkrijgen in de kosten verbonden aan het geheel of gedeeltelijk laten beschilderen van binnenwanden, bogen, gewelven en koepel van de St. Antoniuskerk werden door Brauns offertes aangevraagd bij meerdere schildersbedrijven. Om deze offertes onderling te kunnen vergelijken werden vooraf door het architectenbureau vier alternatieve uitvoeringen van wandschildering op historische grondslag bepaald en bindend als grondslag voor de nog uit te brengen offertes voorgeschreven.[47] Deze uitvoeringen werden onderverdeeld in de groepen A tot en met D. Alvorens in punt 13 van zijn brief onder het hoofd *Ausmalung der Kirche (Ausschreibung)*, tot behandeling van deze vier alternatieve ontwerpen over te gaan, wees Brauns er op dat "de ideeën met betrekking tot een beschildering van de kerk zeer verschillend zullen zijn, zo wij er al een kunnen hebben".

Uitvoering A ' *Weisser Anstrich/Bauglieder*' ging uit van een geheel wit geschilderd kerkinterieur met in zandsteenkleur geschilderde natuurstenen bouwelementen. Brauns waarschuwde dat hierdoor in feite een beeld ontstaat zoals het nu is. Bovendien zou uitvoering A de indruk wekken, dat het interieur niet af was. Maar behalve dat A de goedkoopste uitvoering van de vier groepen was, moest deze uitvoering ook als een voorbewerking voor de overige voorstellen worden gezien. Hierdoor dienden de kosten, verbonden aan de uitvoeringen B, C en D, als meerkosten op uitvoering A te worden beschouwd. Voor de uitvoering B *'Ausmalung im Sinn Kleesattel'scher Formen und Farben'* stond voor de aanbieders de historische foto van de St. Paulus kerk model. Ondanks de aan deze uitvoering verbonden hoge kosten koos Brauns als prijsindicatie voor de opgave van de

[45] In een brief van Brauns aan het kerkbestuur van de St. Antoniuskerk, gedateerd 31.03.1981, wordt gesproken over een bezoek op 1 april 1981 aan de tentoonstelling *Zwei Jahrzehnte Ausmalung von Kirchen*, georganiseerd door de 'kunstschilder' en 'restaurateur' Berchem te Essen, in samenwerking met Bernd Schlüter van de *Kunstgewerbeschule Münster,* in de katholieke academie van het bisdom. Ordner: SAN K 5 INNEN A DUS.

[46] De kop van de brief luidt: "Innen-Instandsetzung der Pfarrkirche: Kostenermittlung und Erläuterung dazu". In de laatste alinea verontschuldigt Brauns zich voor de lengte van zijn epistel onder het motto: "(…) und hoffen, daß die Länge dieses Briefes die Beratungen kürzen hilft". Ordner: SAN K 5 INNEN A DUS.

[47] Brauns schrijft letterlijk: "Alle vorgelegten Vorschläge sind denkmalpflegerisch aufgefaßt; sie berühren nicht die Frage einer "modernen" Ausmalung". Brief dd. 19.11.1981, Ordner: SAN 5 INNEN A DUS.

hoogste inschrijver, de firma van Heekern te Essen. Zijn argument: “De hier gehanteerde prijsopbouw lijkt realistisch”. Dit in tegenstelling tot de andere deelnemers, die weliswaar goedkoper waren, maar van een standaardprijs per m^2 uitgingen. Een commercieel uitgangspunt dat volgens Brauns door de moeilijkheidsgraad van de te schilderen Kleesattel beeldornamenten, bij voorbaat niet haalbaar was. Te zijner tijd zou voor het verkrijgen van een reële eenheidsprijs door de aanbieders schilderproeven in combinatie met tijdsmeting moeten worden uitgevoerd. De verhandeling gaat dan zonder onderbreking over in uitvoering C *‘Reduzierte Ausführung der Ausmalung im Sinn Kleesattel’scher Formen und Farben’*. Deze uitvoering volstond met het beschilderen van afzonderlijke bouwelementen zoals bogen, raamkozijnen, apsiden, nissen, sacramentskapel en in vereenvoudigde decoratievorm van de koepel en de tongewelven. De hieraan verbonden kosten lagen ca 25% onder de opgave voor uitvoering B. Uitvoering D *“Quaderung”* ten slotte zag bijna geheel af van iedere vorm van wandschildering. De bouwelementen, waaronder de bogen en de apsiden, werden slechts door een zandkleurige beschildering benadrukt. Alleen de sacramentskapel zou door een wandschildering worden versierd. De pendentieven van de koepel werden met rechthoekig gekleurde lijnen gedecoreerd en de koepelwand zelf werd met lazuurverf getamponneerd. Een dergelijke uitvoering was deels in de St. Joseph kerk in Rath te bezichtigen. Ondanks het feit dat de presentatie van de vier alternatieve uitvoeringen met bijbehorende prijsindicaties alleen als discussiestuk voor de direct betrokkenen waren bedoeld, besluit Brauns plan D met een negatieve aantekening. Tegen plan D spreken naar zijn mening de nu aanwezige kennis van de *‘Kleesattel’scher Ausmalungsmanier von St. Paulus und St. Blasius’* alsook de praktische overweging, dat de bouwkundig krappe aanzet van de bogen zich niet leent voor een steenboogschildering als dragend element. Zulks nog afgezien van het feit, dat de St. Antoniuskerk eenvoudig te groot is voor toepassing van uitvoering D.

Brauns besloot zijn betoog met de opmerking dat er uiteraard vele combinatiemogelijkheden, zowel rijker als eenvoudiger, te bedenken zijn, maar dat het toch mogelijk moet zijn, zoals de beheerders stellen, een harmonisch concept te vinden.[48]

1.3 Werkzaamheden en uitgangspunten van de Bouwcommissie St. Antoniuskerk 1983-1986

Voor het volgen van de verdere ontwikkelingen ten aanzien van de wandschildering van de St. Antoniuskerk na de presentatie door Brauns is het zinvol om bij wijze van een meta blik in relatie tot het productieproces nader in te gaan op de rol en de onderlinge hiërarchie van de direct betrokkenen in het beslissingsproces, te weten: Dr Bollenbeck, Dechant Vater en architect Brauns.

De commerciële positie van het aartsbisdom Keulen als uiteindelijke opdrachtgever en daarmee ook die van **Dr Karl Joseph Bollenbeck**, Oberbaurat Abteilung Bau-, Kunst- und Denkmalpflege, Generalvikariat Hauptabteilung Bauwesen-Denkmalplege van het Erzbistum

[48] Brauns: “Anhand der Leistungsbeschreibung der Ausmalarbeiten gibt es selbstverständlich eine Vielzahl von Kombinationsmöglichkeiten, reicher oder einfacher, aber es muss doch einstimmiges Konzept gefunden werden, wie die Konservatoren sagen”. Brief dd. 19.11.1981, Ordner: SAN 5 INNEN A DUS.

Köln, was juridisch verankerd in een telkenmaal door het aartsbisdom voorafgaand aan parochiebestuur en architect opgelegd standaardcontract waarin werd gestipuleerd, dat een door het parochiebestuur vanaf een bepaald bedrag verleende opdracht alleen rechtsgeldig was na schriftelijke goedkeuring door het *Erzbisschöflichen Generalvikariates.*[49] Hierbij vormde Bollenbeck voor parochie en architect het gezicht en het aanspreekpunt van het aartsbisdom Keulen. De reputatie van Bollenbeck werd door Brauns bondig samengevat: "Herr Dr. Bollenbeck, der in den anstehenden Fragen durch seine langjährige Tätigkeit in der Bauabteilung der Erzdiözese wohl erfahren ist" (…).[50] Later zal Bollenbeck de redactie voeren ("bearbeitet und zusammengestellt") van een systematische in boekvorm uitgegeven inventarisatie in twee delen met bijbehorende fotodocumentatie, die door het aartsbisdom in 1995 werd uitgegeven, van alle nieuwbouw kerken in het aartsbisdom Keulen gedurende de periode 1955-1995. Dit standaardwerk is een bevestiging van de ervaring en het vakmanschap van Bollenbeck op het gebied van de naoorlogse kerkenbouw in het aartsbisdom Keulen.

Formeel loopt het commerciële traject tussen opdrachtgever en aannemer, met een architectenbureau als bemiddelaar tussen de partijen, via eenvoudige en duidelijk gebaande wegen volgens de regel: 'Wie betaalt, die bepaalt'. In het onderhavig geval was de opdrachtgever een samengaan tussen het parochiebestuur met haar parochianen en de instantie, die de supervisie voerde en de financiering regelde, het aartsbisdom Keulen.

Alhoewel **Dechant Friedrich Vater** en het parochiebestuur, waaronder de bouwcommissie, commercieel gezien als brievenbus voor de uiteindelijke beslissers in Keulen fungeerden en alleen voorbereidend werk verrichtten, was hun invloed op het aanhouden van een door Keulen gewenste richting onevenredig groot. Al kon het parochiebestuur officieel geen substantiële opdracht verstrekken, zij was zeer wel in staat een haar niet welgevallig besluit te frustreren. In actieve zin door een besluit af te wijzen, in passieve zin door zich niet te verzetten tegen protesten vanuit belangengroepen in haar parochie tegen een bepaald voornemen. De juistheid van deze stelling wordt, zij het in positieve zin, aangetoond gedurende het verder verloop van de gebeurtenissen met betrekking tot de voorgenomen wandschilderingen. De invloed, die Dechant Vater daarnaast ambtshalve op vorm en inhoud van de hem ten dienste staande communicatiekanalen met zijn parochianen had voor het verkrijgen van de vereiste instemmingen met de plannen betreffende de inrichting van de

[49] Citaat uit het contract: referentie Erzbistum Köln, Jr. Nr. A 36 855/72 dd 19 juni 1973 tussen *Das Erzbischöfliche Generalvikariat* en *den Kirchenvorstand der katholischen Kirchengemeinde St. Antonius Düsseldof-Oberkassel*: "(…) Danach bedürfen alle Kauf- und Werkverträge über Gegenstände im Wert von mehr als 2.000,-- M zur Rechtsgültigkeit der Genehmigung der bischöflichen Behörde. Überdies verpflichten wir den Kirchenvorstand, die Abmachungen mit Architekten unter dem ausdrücklichen Vorbehalt unserer Genehmigung zu treffen". In hetzelfde contract wordt aansluitend ter voorkoming van eventueel te verwachten problemen met architecten bepaald, dat: (…) „ist den in Betracht kommenden Architekten zu Beginn der Verhandlung eine Erklärung folgenden Inhaltes zur Unterschrift vorzulegen: „Es ist mir bekannt, daß vertragliche Verpflichtungen zwischen der katholischen Kirchengemeinde und mir nur zustande kommen können auf Grund eines ordnungsmäßigen Beschlusses des Kirchenvorstandes und daß dieser Beschluß zur Rechtsgültigkeit der Genehmigung des Erzbischöflichen Generalvikariates bedarf". Ordner: SAN K 1 DUS.

[50] Brauns, brief aan het kerkbestuur St. Antonius dd 16.01.84. Ordner: SAN K 5 INNEN A DUS.

parochiekerk, maakte hem naar mijn mening tot een van de sleutelfiguren voor het welslagen van het project, ondanks het ontbreken van een formele financiële autorisatie.

De hier genoemde belangrijke inbreng van Dechant Vater was, zij het voor de buitenwereld niet waarneembaar, echter onlosmakelijk verbonden met de inzet en voorspraak van **architect Ehrhard-Werner Richter**, lid van de bouwcommissie en vurig pleitbezorger voor de verwerkelijking van het ontwerp van Wind. Naar de stellige overtuiging van architect Richard Janeschitz-Kriegl, medeoprichter en eigenaar van het architectenbureau Brauns-Janeschitz-Kriegl alsook compagnon van wijlen architect Hubert Brauns, was het vooral aan de persoonlijke inzet, overredingskracht en inbreng achter de schermen van architect Ehrhard-Werner Richter te danken geweest, dat de bouwcommissie en daarmee ook de parochie, uiteindelijk het ontwerp van Wind ongewijzigd had aanvaard. “Zonder Richter was het project er nooit gekomen”, aldus de steeds herhaalde uitspraak van architect Janeschitz-Kriegl, vijfentwintig jaar na dato.

Diplom Ingenieur Hubert Brauns, Architekt BDA beschikte niet over de macht van het kapitaal of over een achterban als pressiegroep. Als iedere architect zat hij formeel vanwege zijn dienende taak en financiële afhankelijkheid van een opdrachtgever commercieel gezien aan de verkeerde kant van de tafel. Op Brauns rustte, zoals tijdens de eerste twee onderzoekfases was gebleken, naast de gebruikelijke technische en commerciële verplichtingen van een architectenbureau, de taak argumenten en gegevens te verzamelen en te presenteren die de voortgang van het project stimuleerden. Maar naarmate het onderzoek vorderde en de te kiezen artistieke richting duidelijker werd, zou blijken dat Bollenbeck deze taak geleidelijk van Brauns overnam door vanuit zijn positie naar buiten als pleitbezorger voor de gekozen oplossingen op te treden. Gedurende de uitvoeringsfasen van de wandschilderingen onderhield Brauns het dagelijks contact met de ontwerper en zorgde voor de noodzakelijke technische begeleiding. Mag dit alles weinig spectaculair lijken, door de manier waarop Brauns zijn taken vervulde vormde hij de fundatie waarop het hele bouwwerk zou rusten. Deze indruk dringt zich op bij het bestuderen van de uitsluitend door Brauns namens het architectenbureau gevoerde correspondentie en administratie met betrekking tot het gehele bouwproject St. Antonius in de periode 1973 tot 1995, het jaar van zijn overlijden, die onder zijn supervisie werd ondergebracht in negentien ordners. Zijn stijl is helder en zakelijk, waar nodig direct of juist reflectief, getuigt van persoonlijke betrokkenheid en kenmerkt zich door vakkennis, beknoptheid en het gebruik van krachtig beeldend proza.[51] Brauns kwam hierin naar voren als een ideale bruggenbouwer tussen de vele inzichten, stromingen en problemen verbonden aan een zo in het oog springend en controversieel project als de wandschildering van St. Antoniuskerk. In deze positie verwierf hij zich het respect van Bollenbeck en het parochiebestuur en stond garant voor de implementatie van de

[51] In dit verband kan nog worden vermeld, dat waar Brauns een aantekening of anderszins op de documenten maakt, zijn handschrift voor ingewijden moeilijk, voor buitenstaanders volstrekt onleesbaar is. De goede leesbaarheid van de door Brauns gebruikte grote letters in kapitaal wordt teniet gedaan door het samenvoegen van naast elkaar staande letters tot nieuwe onleesbare tekens. Volgens zijn secretaresse luidde zijn commentaar: “Het is niet moeilijk, gewoon lezen wat er staat”.

genomen beslissingen, zij het technisch of artistiek.

Op 15 juni 1983 vond er een van de periodieke vergaderingen plaats van de bouwcommissie voor de renovatie van de St. Antoniuskerk. De notulen werden, zoals gebruikelijk, verzorgd door Brauns en werden op 20 juni 1983 verzonden naar de vijf deelnemers aan het beraad alsook naar het parochiesecretariaat.[52] In de notulen werden de zes deelnemers met naam genoemd waaronder Herr Dechant Vater en Herr Richter.[53] Onder punt drie van de agenda, *Ausmalung der Kirche* , werd eerst ingegaan op "das ausgedehnte Gespräch mit Herrn Dr. Bollenbeck" dat op 20 mei 1983 plaatsvond. In dit gesprek, waarover zelf in de notulen geen nadere mededelingen volgden, uitte Bollenbeck zijn twijfels over de vraag of een wandschildering 'im Kleesattel'schen Sinn' naar tevredenheid is te realiseren met het risico, dat een uit kostenoverweging vereenvoudigde uitvoering tot een onbevredigend compromis leidt.[54] De passage gaat verder met de mededeling, dat een van de commissieleden wegens ziekte gedurende langere tijd niet beschikbaar is om dan aansluitend in de zelfde alinea, zonder enige vorm van toelichting, te vervolgen: "De architecten stellen de Heer Wind, met wie zij reeds hebben samengewerkt, als medewerker voor." Ter aanvulling worden tussen haakjes, bij wijze van referentie, twee door de architecten Brauns en Janeschitz-Kriegl met Wind in kerken uitgevoerde opdrachten vermeld.[55] In de daaropvolgende alinea staat dat het bouwcomité het voorstel onderschrijft en deze suggestie bij het kerkbestuur zal ondersteunen. Punt drie van de notulen eindigt met een aanvullende notitie waarin wordt meegedeeld dat het kerkbestuur zich inmiddels met dit voorstel akkoord heeft verklaard en dat is afgesproken dat Wind zich op 27 juni 1983 in de vergadering van het kerkbestuur zal presenteren en een toelichting op zijn werk zal geven.[56]

Het belang van de tekst onder punt drie van de notulen van de vergadering van de bouwcommissie dd 15 juni 1983 is voor het verder verloop van de ontwikkelingen met betrekking tot de vormgeving van het interieur van de St. Antoniuskerk, omgekeerd evenredig

[52] Aktennotiz über die Bauausschußsitzung vom 15.06.83, 17.30 Uhr im Pfarrhaus. Ordner: SAN K 5 INNEN A DUS

[53] Diplom Ingenieur Ehrhard-Werner Richter (1927-2001) is Architect BDA en woont en werkt in Düsseldorf – Oberkassel, evenals Gerhard Wind. Beiden kennen elkaar tot het St. Antonius project slechts oppervlakkig van vluchtige ontmoetingen op tentoonstellingen. Frau Wind schrijft: "Durch St. Antonius und Dr. Bollenbeck und die vielen Sitzungen lernte man sich immer besser kennen, auch durch Vermittlung von Herrn Brauns. (…) Erhard-Werner war sehr zurückhaltend, kein Gesellschaftsschönredner, und bei Wind fühlte er sich, so hatte ich das Gefühl, verstanden, ja als Freund. Übrigens ist die Idee zu Winds Grabgestaltung die Idee von Erhard-Werner (…)." Citaat uit een brief van Frau Wind dd 15.01.2003 aan de auteur.

[54] Das ausgedehnte Gespräch mit Herrn Dr. Bollenbeck vom 20.05.83 ließ die Überlegungen zu einer zeitgenössischen Ausmalung unter Beiziehung eines Künstlers aufleben, zumal Zweifel nicht unterdrückt werden können, ob die Ausmalung „im Kleesattel'schen Sinn" zufriedenstellend verwirklicht werden kann, und eine aus Kostengründen gebotene reduzierte Ausführung zu einem ungenügenden Kompromiss führen könnte".

[55] Verwezen wordt naar de Katholische Pfarrkirche St. Konrad zu Pfarzham (1968/9: ontwerp gevelbekleding en marmeren reliëf achter het tabernakel. Zie *Wandbilder I,* p. 64 t/m 70) en de Katholische Pfarrkirche St. Franziskus-Xaverius (1981: gekleurd mozaïek in de rozette . Zie:*Wandbilder III,* p. 42-43), beide te Düsseldorf.

[56] Brauns, Aktennotiz über die Bauausschußsitzung vom 15.06.83, punt 3: (…) "Die Architekten schlagen Herrn Wind für die Mitarbeit vor, mit dem sie schon zusammengearbeitet haben (…) //Der Bauausschuß stimmt zu und wird den Vorschlag im Kirchenvorstand befürworten.// Anmerkung: Der Kirchenvorstand hat zugestimmt. Am Montag, dem 27.06.83 soll sich Herr Wind in der Kirchenvorstands-Sitzung vorstellen und zu der Arbeit sprechen".

met zijn beknoptheid. Het onderzoek tweede fase naar de mogelijkheden van een '*Ausmalung im Sinn Kleesattel'scher Formen und Farben'*, werd met onmiddellijke ingang beëindigd. Bovendien werd, naar het schijnt, voor het onderzoek derde fase: 'het onderzoeken en theoretisch onderbouwen van de mogelijkheid een nieuwe wandschildering in een eigentijdse uitvoering te doen aanbrengen' door het reeds in deze vergadering naar voren schuiven van een kunstenaar, in casu Gerhard Wind, de in 1929 ingestelde prijsvraag als selectieprocedure voor contemporaine kunstenaars, bewust genegeerd. Als verklaring voor het besluit een eigentijdse oplossing te zoeken als alternatief voor Kleesattel werd in de notulen verwezen naar "das ausgedehnte Gespräch mit Herrn Dr. Bollenbeck" dat op 20 mei 1983 plaatsvond. Brauns kwam op deze kwestie terug in zijn brief van 16.01.1984 gericht aan de parochie.[57] Hij schreef, dat het kerkbestuur uit financiële overwegingen had gekozen voor uitvoering C, de *'Reduzierte Ausführung der Ausmalung im Sinn Kleesattel'scher Formen und Farben'*, een keuze waarover Bollenbeck zo zijn 'twijfels' had. Brauns vervolgt: "Hier moet worden vastgesteld, dat een op basis van oude voorbeelden vervaardigde wandschildering niet op artistieke prestaties kan buigen, indien wij onder artistiek werk scheppende kunst verstaan". Een opmerking dienaangaande van Bollenbeck was bovendien niet onopgemerkt gebleven, te weten: "Dat een herinvoering van oude schilderstijlen in deze dimensies nauwelijks kans van slagen had voor handwerkers, die zich niet dagelijks in een toentertijd gangbare stijl konden bekwamen. Voor een vlakke weergave van vormen moest worden gevreesd".[58] Uit deze toelichting van Brauns blijkt, dat het doorslaggevend argument voor Bollenbeck om een wanddecoratie à la Kleesattel definitief af te wijzen niet zozeer berust op financiële of praktische overwegingen maar van puur artistieke aard was. Bollenbeck volgde in deze bijna woordelijk een argumentatie terzake van Kandinsky.[59]

1.4 Enige verklaringen voor de keuze van Gerhard Wind als ontwerper van het interieur voor de St. Antoniuskerk te Düsseldorf-Oberkassel

Blijft de vraag, waarom voor het onderzoek derde fase de beeldend kunstenaar Gerhard Wind, bekend om zijn non-figuratief streng geometrische vormgeving, naar voren werd geschoven. Brauns licht een tipje van de sluier op in zijn voornoemde brief aan de parochie dd 16.01.1984, dat indirect een antwoord wil geven op de door een parochiaan, Prof. Dr. Tilmann, aan het bestuur gestelde kritische vraag over het aantrekken van een kunstenaar

[57] In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5 INNEN A DUS.

[58] Brauns schrijft: „Anhand dieser Angebotsunterlagen hat sich der Kirchenvorstand, die Kosten betreffend, aus wirtschaftlichen Überlegungen für eine mittlere Aufwendigkeit der Ausmalung (Arbeitsreihe C) entschieden.
Hier ist festzustellen, daß eine nach alten Vorlagen angefertigte Ausschmückung künstlerischen Anspruch nicht erheben kann, wenn wir künstlerische Arbeit als schöpferische Leistungen verstehen. Ein Hinweis von Herrn Dr. Bollenbeck wurde nicht überhört, daß die „Wiederbelebung" alter Formen in der Malerei in dem anstehenden Umfang darüber hinaus kaum gelingen könne: den ausführenden Händen fehlt die dauernde Übung im Umgang mit den damals üblichen Malvorgängen. Eine tote Applikation von Formen stand zu befürchten".

[59] Kandinsky München 1911, p. 21: "Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit, oft ist es Mutter unserer Gefühle. So bringt jede Kulturperiode eine eigene Kunst zustande, die nicht mehr wiederholt werden kann. Eine Bestrebung, vergangene Kunstprinzipien zu beleben, kann höchstens Kunstwerke zur Folge haben, die einem totgeborenen Kinde gleichen".

voor de wandschildering van de St. Antoniuskerk zonder de, volgens hem, voorgeschreven selectieprocedure.[60] Brauns schreef: “Er moest een kunstenaar worden gevonden, aan wie men deze belangrijke opdracht kon toevertrouwen. Op het moment, dat tijdens de beraadslagingen de naam Vasarely viel, noemden de architecten Gerhard Wind, wiens werkwijze zij kenden en aan wie zij deze scheppende kunstprestatie toevertrouwden”.[61] Dat de veronderstelde relatie tussen Vasarely en Wind in bouwbesprekingen meer aan de orde kwam, blijkt uit een door Brauns opgestelde agenda voor de bouwcommissievergadering op 11.09.1983. Een van de agendapunten luidt: “Zeitgenössische Malerei/Vasareli/Wind”.[62] En dat deze vermeende relatie tussen beide kunstenaars voor Wind soms een eigen leven kon gaan leiden blijkt uit een artikel waar voor de Düsseldorfse kunstenaar Gerhard Wind de uitdrukking “der Vasarely vom Rhein” werd gebezigd.[63]

Door in zijn brief van 16.01.1984 aan het parochiebestuur voor de keuze van Wind een verband met Vasarely te leggen, zegt Brauns wel iets over de wijze waarop de bouwcommissie, op voorspraak van haar architecten, tot deze beslissing is gekomen, maar nog steeds niets over de motieven, die voor de commissie van doorslaggevende aard moeten zijn geweest. Evenmin ontving Tilmann in deze brief een afdoende verklaring voor het uitblijven van een selectieprocedure waardoor de commissie van de mogelijkheid afziet een keuze uit meerdere geschikte kandidaten te maken. Het werkelijk antwoord op deze vragen ligt naar mijn mening besloten in zowel theoretische overwegingen in een kunsthistorische context als in praktische motieven, waarbij de inzichten van Bollenbeck de bepalende factor voor de uiteindelijke uitvoering van het interieur van de St. Antoniuskerk blijken te zijn.[64]

Ongeveer negen maanden na de bewuste bouwvergadering, waarin de medewerking van Wind werd ingeroepen, publiceerde Bollenbeck in maart 1984 een bespiegeling met uitvoerige fotodocumentatie in het tijdschrift *Das Münster* getiteld: ‘Großraum-Haut-Ornament. Gedanken zur Ausmalung der St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel’.[65] Het tijdstip

[60] Brief van Prof. Dr. Winfried Tilmann dd 11.01.1984 aan het kerkbestuur van St. Antonius ter attentie van Dechant Vater als reactie op de mededeling in het parochieblad dd 08.01.1984 waarin staat vermeld: „Der Kirchenvorstand hält die von Herrn Gerhard Wind konzipierte und nach der Ausmalungsprobe weiter entwickelte Ausmalung, mit einem gegenüber Alternativen deutlich niedrigeren Kostenaufwand, für die Ausmalung der Pfarrkirche geeignet und auch andere zeitgenössische Ausmalungen in diesem Kostenrahmen für möglich“. Tilmann beroept zich hierin op de laatste zinsnede: „und auch andere zeitgenössische Ausmalungen in diesem Kostenrahmen für möglich“ en voegt nog toe: „Sie wissen, daß ich mich nicht gegen die Ausmalung von Herrn Wind ausspreche“ In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl. Ordner: SAN K 5 INNEN A DUS

[61] Bedoeld wordt de Hongaars-Frans beeldend kunstenaar Victor Vasarely (1908-1997), pionier van de Op art.

[62] Deze passage in de agenda vormt het sluitstuk van de volgende reeksen trefwoorden:

* Kleesattel/St. Paulus/St. Antonius/Ausschreibungen mit 60 Seiten Text

* Gliederung: A Grundausmalung; B “Kleesattel”/Fußboden: C “kleesattel reduziert”
D “Quadermalerei”/Erläuterung/St. Joseph, Rath

* Zeitgenössische Malerei/Vasareli/Wind

In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl. Ordner:SAN K 5 INNEN A DUS

[63] Meister, Düsseldorf 1988, p. 240-41: ‘Concerto Grosso im Kirchenraum Gerhard Wind’ (…) kam Gehard Wind an die Reihe. Der Mann aus der Nachbarschaft entpuppte sich als ein Vasarely vom Rhein.

[64] Zie: Algemene nabeschouwing en eindconclusie p. 202

[65] *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft.* Uitgever Schnell & Steiner, München und

waarop dit geschiedde en de proeffase waarin de uitvoering van het project zich toen bevond, doet vermoeden dat dit artikel moet worden gezien als een tussentijdse verantwoording in het openbaar door Bollenbeck voor de ingeslagen stilistische weg. Een van de, zo niet de belangrijkste, verklaringen voor de gekozen richting lag reeds besloten in de eerste alinea van dit artikel waarin Bollenbeck schreef: 'De binnenruimte van de kerk moet vanwege de restauratie ook opnieuw worden geschilderd. Daarbij zullen enkele kleurpatronen, door de wijze waarop zij worden aangebracht, het kerkinterieur de tot nu toe ontbrekende zegkracht verlenen'.[66] Het streven deze zogenaamde 'ontbrekende zegkracht' te herwinnen verklaarde Bollenbeck met er op te wijzen dat Kleesattel zich voor het ontwerp van de St. Antoniuskerk, door tijdgenoten als ' modernromanisch' bestempeld, ontdeed van het traditionele ruimteconcept door te kiezen voor het vloeiend in elkaar laten overgaan van een grote ruimte in de aangrenzende ruimtes in plaats van het gebruikelijk opbouwen van een grote ruimte uit meerdere zelfstandige eenheden. In dit nieuwe ruimteconcept ontstond volgens Bollenbeck ruimtelijk gezien één groot volume, een zogenaamd *Großraumballon,* waarbij de bogen tussen de ruimtes niet als bouwkundige scheidingselementen moesten worden beschouwd maar als 'insnoeringen van het ballonoppervlak'.[67] Volgens Bollenbeck waren de schilders en de decorateurs uit die periode niet meer in staat of bereid om de functie van hun wandschildering in de architectuur aan te passen aan de gewijzigde verhoudingen tussen de grote ruimte met bijbehorende ruimtescheidingen enerzijds en de wand met haar ondersteunende bouwkundige elementen anderzijds.[68] Het handhaven van de overladen traditionele decoratiestijl ging daarbij ten koste van datgene, wat Bollenbeck 'de zegkracht' van het nieuwe ruimteconcept noemde. Een gegeven waarop ook de Weense architect Adolph Loos in zijn essay (1908) 'Ornament und Verbrechen' inging en waarbij hij, gelet op de titel, in zijn reactie tot het andere uiterste ging.[69] Bollenbeck hield het voor mogelijk, dat

---

Zürich.

[66] Bollenbeck, München 1984: "Im Zusammenhang mit der Innenrenovierung soll der notwendige Neuanstrich erfolgen. Dabei werden einige Farbstrukturen dem Innenraum die bisher fehlende Interpretation geben".

[67] Bollenbeck, München 1984: "Während seine Kollegen versuchten, durch geeignete Wahl historischer Vorbilder dem sich wandelnden Raumempfinden Rechnung zu tragen (Hallenkirchen und spätgotische Details), vollzog Kleesattel, indem er die überlieferten Raumkonzepte abwandelte, den Schritt in das zusammenfließende Integral des Großraumes. In den etwas früher liegenden Kirchen (z.B. 1904/05 Düsseldorf-Rath, St. Joseph, von Kleesattel) fügte sich ein Raumabschnitt an den anderen und der Gesamtraum entstand aus der Addition. In der Antoniuskirche dehnte sich der Großraum aus. Die Seitenräume sind Bereiche des Großraumballons. Die Bögen sind nicht Scheidbögen bzw. Verbindungsglieder zwischen zwei Raumteilen, sondern wirken im Konzept zur Antoniuskirche als Einschnürungen".

[68] Vergeleken met het oordeel van de recensent Robert Breuer in het tijdschrift *Deutsche Kunst und Dekoration,* dd April 1909 over de kwaliteit van de in de tentoonstelling getoonde wandschilderingen, is de uitspraak van Bollenbeck mild te noemen. Breuer schrijft: „Auch mit der eigentlichen Wandmalerei sind wir arg ins Hintertreffen gekommen. Zur Zeit steht es, ehrlich zugesehen so, daß die weitaus meisten Kirchen von Unternehmern, von Malermeistern dekoriert werden. (…) In der Wandmalerei enthüllt sich am bittersten der ungeheure Tiefstand der modernen kirchlichen Kunst; wenn dieser erhabener Begriff überhaupt auf das Gemenge kopierter und mißverstandener Einzelformen einstiger Klassik anzuwenden ist". p. 328-332.

[69] Bollenbeck, München 1984: "Als die Architektur zu Beginn unseres Jahrhunderts endlich wieder in Bewegung kam, und sich ein neues Verhältnis von Großraum und Raumabschnitt einerseits und von Wand und Stütze andererseits zu entwickeln begann, waren die Maler und Dekorateure nicht mehr bereit oder in der Lage, die

Kleesattel, evenals Loos, kritisch tegenover de mogelijkheden van de eigentijdse kerkdecorateurs stonden. Dit vormt wellicht een verklaring voor het feit dat er tot heden geen indicatie van Kleesattel voor een kleurindeling van het interieur van de St Antoniuskerk werd gevonden, ondanks het feit dat de St. Antoniuskerk als zijn meest ambitieuze ontwerp in Düsseldorf gold.[70] Het essay van Bollenbeck vormt een pleidooi voor het met behulp van een eigentijdse wandschildering en vloerdecoratie alsnog realiseren van het oorspronkelijk door Kleesattel beoogde architectonisch ruimteconcept voor de St. Antoniuskerk. Bollenbeck acht Wind hiertoe in staat door zijn bewezen affiniteit tot dit ruimteconcept, maar is wel benieuwd hoe "Wind en Wand" er uiteindelijk gezamenlijk uitkomen.[71]

Het door Bollenbeck ten tijde van de bouw van de St. Antoniuskerk in zijn verhandeling refereren aan de door Adolph Loos vastgestelde onverenigbaarheid tussen de heersende overladen ornamentiek in de bouw en de ontwikkelingen in de moderne architectuur, is meer dan een losse historische kanttekening. De betekenis van het ornament in de architectuur raakt volgens mij de kern van het later werk van Wind en bepaalt de wijze waarop hij met behulp van een eigen idioom de door Kleesattel beoogde zegkracht van het ruimteconcept van de St. Antoniuskerk wilde oproepen. Hierbij dient wel een onderscheid te worden gemaakt tussen de rol van de architectuur in en de invloed van het ornament op het werk van Wind. Van zijn verbondenheid met de architectuur heeft Wind vanaf het begin nooit een geheim gemaakt. Reeds tijdens zijn opleiding voelde hij zich sterk aangetrokken tot de architectuur.[72] De innige verbondenheid van zijn werk met de architectuur formuleert hij in 1964 als volgt: "Die Beziehung zur Architektur ist meinen Bildern immanent. Ich male keine Staffeleibilder".[73] Dit artistiek uitgangspunt wordt ook bevestigd door toevoeging van de subtitel *Arbeiten im Raum der Architektur* in de door hem zelf uitgegeven boeken *Wandbilder*

Funktion ihrer Malerei in der Architektur zu revidieren. Ihre Überfrachtung der Bauteile wurde vielmehr hinderlich und das so sehr, daß der Wiener Architekt Adolph Loos in seinem berühmten Aufsatz „Ornament und Verbrechen" nur noch dann eine konsequente Fortentwicklung und kraftvollere Gestaltung der Architektur für möglich hielt, wenn auf das Ornament und jede Farbgebung verzichtet würde".

[70] Bollenbeck, München 1984: „Ein Jahr nach dem Erscheinen des erwähnten Aufsatzes von Loos wurde die Baustelle zur Antoniuskirche eröffnet. Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß Kleesattel ähnlich wie Loos den Möglichkeiten der zeitgenössischen Kirchenmaler skeptisch gegenüberstand. Ein Hinweis auf irgendwelche Vorstellungen zu einer farblichen Gliederung wurde bisher nicht gefunden. Für den kleineren und enger bestückten Raum in Hamm fand sich offenbar ein kongenialer Maler, der mit einer völlig untektonischen Ornamentierung die Bereiche, in denen sich Flächen von der Horizontalen in die Vertikale verwendeten, durch eine Verzahnung der Kanten eher zusammenband und somit Übergänge schuf, als sie durch sich selbständig gebärdende Elemente, wie z. B. Quaderbögen, zu trennen".

„Das Projekt zur St. Antoniuskirche war wohl der ehrgeizigste Entwurf Kleesattels in Düsseldorf, den er sicherlich nicht ohne Blick auf die seinerzeit in Düsseldorf veranstaltete „Ausstellung für christliche Kunst" fertigte, um ihn dort vorzuzeigen".

[71] Bollenbeck, München 1984: "Gerhard Wind, der für die Farbgebung der Antoniuskirche gewonnen werden konnte, hat sich ebenfalls diesem Thema verschrieben und man darf gespannt sein, wie sich Wind und Wand verbinden".

[72] Wind, Duisburg 1990, p. 50: "Ich habe 1954 in Düsseldorf als Student an der Akademie bei Otto Coester meine künstlerische Laufbahn begonnen und schon an der Akademie die erste Kontakte zu Studenten der Architekturklassen gehabt. (…) Die Beziehung zur Architektur ist in meinen Bildern selbst begründet. (…) Es waren Architekten, die mir die ersten Aufträge vermittelten".

[73] Tentoonstellingscatalogus Düsseldorf 1964, zie: *Notizen* , p. niet genummerd.

II (1979) en *Wandbilder III* (1990). Het duiden van de minstens zo belangrijke rol die het ornament in het werk van Wind speelde, ligt minder voor de hand. In 1982 verscheen, eveneens in eigen regie, zijn boek *PATIO 1977-1981* met een voorwoord van Walter Jürgen Hofmann getiteld: 'Selbsterkenntnis des Ornaments?'.[74] In deze inleiding vermeldde Hofmann, dat Wind, naar eigen zeggen, plotseling tot het inzicht kwam dat eigenlijk alles wat hij in zijn werken weergaf, in wezen ornamentgericht was. Er is niet zozeer sprake van een (her)ontdekking door Wind van het authentieke ornament, dat volgens Hofmann sedert de Rococo verloren is gegaan, maar van een herrezen ornament dat zich, zij het in een nieuwe toepassing, zelf aan Wind presenteerde. Volgens Wind had dit besef zijn werk totaal veranderd.[75] Hofmann onderbouwde de juistheid van dit besef met behulp van een kunsthistorische beschouwing over het wezen en de ontwikkeling van het oorspronkelijk ornament in de beeldende kunst en de architectuur vanaf de achttiende eeuw tot heden.[76] Het zal geen toeval zijn, dat Hofmann in zijn verhandeling over het ornament in de 'nieuwe industriële bouwindustrie' de termen: 'Rahmen, Gittern' en 'Raster' gebruikt. In het hoofdstuk 'Gerhard Wind – PATIO' van het gelijknamig boek omschreef Wind de technische en artistieke uitgangspunten van zijn PATIO-model concept, dat vanaf 1977 zijn 'freie bildnerische Kompositionen' zou opvolgen, eveneens met de zelfde termen.[77] De reeds hiermee door Hofmann gesuggereerde overeenkomst tussen het 'nieuwe' ornament en de

[74] Dr. Walter Jürgen Hofmann, Professor für Kunstgeschichte an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf.

[75] Hofmann, Duisburg 1982, p. niet genummerd in: Selbsterkenntnis des Ornaments? „Erstaunliches ist geschehen. Ein Maler, Gerhard Wind, hat ganz für sich, aus der Einsicht in sein eigenes Schaffen und die darin stattfindenden Anschauungsprozessen, das Ornament wiederentdeckt. Wind ist aufgegangen, daß in allem, was er in seinen Bildern darstellte, sich eigentlich Ornament darstellt. Wie er selbst sagt, hat dieses neue Bewußtsein ihn fast jäh überfallen und, einmal vorhanden, seine Kunst völlig verändert. Statt von einer Wiederentdekkung ist es deshalb besser, von einer Wieder- und Selbsterkenntnis des Ornaments zu sprechen".

[76] Hofmann, Duisburg 1982, (z. pag). Verkort luidt het betoog van Hofmann als volgt: Tijdens de Rococo heeft het ornament het vermogen ontwikkeld zich als een zelfstandige afbeelding voor te doen. De rocaille is hiervan een voorbeeld. Hierdoor trad een grensvervaging op tussen ornament en afbeelding en omgekeerd, tengevolge waarvan het authentieke ornament sedertdien verloren is gegaan. Hetgeen niet wil zeggen, dat het ornament ook uit de kunst verdwenen was. Daar handhaafde het ornament zich in vele gedaanten en wist het zich succesvol in vele stijlen voor te doen, die de verschillende historische stijlen van de negentiende eeuw bepaalden. Hierdoor werd nu, zoals voordien voor het ornament gold, ook de architectuur op een drager aangewezen. De architectuur splitste zich ten gevolge hiervan op in slechts bouwkundige elementen zonder aanspraak op architectuur en een architectonische aankleding die, overeenkomstig het ornament, het gebouw tot kunstobject verhief. Met de introductie van gietijzer alsook glas- en staalbouw in de industriële bouwwereld wordt gelijktijdig het 'nieuwe' ornament in een moeilijk te herkennen vorm geboren. De gietijzeren constructie-elementen lijken zich in hun ramen en traliewerken weer tot rasters te verbinden waardoor er figuraties ontstaan die op hun beurt opnieuw de regels van het ornament volgen. Hierdoor ontstaat een volkomen nieuw fenomeen, te weten figuraties (Mustergebilde) die een architectonische functie hebben zonder zelf architectuur te zijn en die daarmee het abstracte beeld in de wereld van de kunst introduceren.

[77] Wind,*PATIO* Duisburg 1982, (z. pag) in Gerhard Wind PATIO: „Im Laufe der Jahre seitdem sind Bilder verschiedener Formate, Gouachen und Aquarelle entstanden, die sich von den Bildern der Jahre 1956-78 wesentlich unterscheiden, da sie einem Kompositionen unterliegenden Ordnungsgitter verpflichtet, und alle Bildformen an dieses Gitter gebunden sind" (…) „Ein drittes Moment dieses Elementes ist seine dynamische Struktur, die eingebunden ist in ein Gitter von 25 Quadraten und deren diagonalen Teilungen". (…) „Alle diese Momente: Fläche – Relief – Figur – Positiv – Negativ und das Dynamische sind im „PATIOelement" vereint und unterlegt mit einem Informationsraster, der diese Figur und alle seine Variationen bindet".

theorie van het PATIO-model van Wind, wordt versterkt door zijn analyse van de eigenschappen van het 'nieuwe' ornament in vergelijking met die van het PATIO-model.[78] Onbewust geeft Hofmann hiermee een antwoord op de vraag, waarom juist Wind de geschikte kunstenaar is voor het realiseren van het oorspronkelijk ruimteconcept van de St. Antoniuskerk. Hij schrijft: "Das Gegenteil geschieht in der Ornamentik von Gerhard Wind. Sie beweist durch sich selbst, daß Ornament überhaupt eines tektonischen Trägers bedarf". Op die laatste uitspraak komt het aan. Het door Wind ontworpen concept voor de wandschilderingen en vloerdecoraties berust volledig op de eigenschappen van het PATIO-model en de tektonische toepassing daarvan, dat wil zeggen het doorlopend krachtenspel van de gelaagde en onderling tegengestelde krachten in een afbeelding zoals bijvoorbeeld positief-negatief, ruimtelijk-vlak, licht-donker en beweging-rust. Ook Bollenbeck is deze mening toegedaan als hij, onder verwijzing naar Hofmann, in zijn essay stelt: "G. Wind behoort tot die kunstenaars, die weer tot een deugdelijk ornament komen en er zich van bewust zijn geworden, dat dit ornament een tektonische drager vereist. Dat is waarschijnlijk de meest betekenisvolle ontwikkeling van het nieuwe ornament. Het ornament, tevoorschijn gekomen uit zijn vermommingen in het verleden, is op architectuur aangewezen. Deze wisselwerking dient bij de beschildering van de St. Antoniuskerk te worden toegepast".[79]
Bollenbeck was zich, naast de theoretische overeenkomsten tussen het volgens Hofmann 'herboren' authentiek ornament en het PATIO-model van Wind, ook bewust van een historische parallel tussen de ontwerpen begin negentienhonderd voor kerkinterieurs van de Nederlander Mathieu Lauweriks (1864-1932) en de non-figuratief geometrische vormgeving van Wind.[80] Deze ontwerpen van Lauweriks werden eveneens in 1909 op *Die Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf* (afb. 12) getoond, gelijktijdig met de presentatie door Kleesattel van het St. Antoniuskerk ontwerp en nadien ook nog op een gelijknamige tentoonstelling in 1913, eveneens te Düsseldorf.[81] (afb. 13) Ondanks het feit dat Lauweriks in zijn gouaches de

[78] Hofmann, Duisburg 1982, (z. pag): "Nicht das erfinderische Spiel, sondern die vermittelnden und hinweisenden Eigenschaften des Ornaments beanspruchen sein Interesse. Eine ausgesprochen tektonische Ausrichtung seiner Studienblätter ist zu bemerken. Immer wieder fasziniert ihn die Variabilität, mit der gleiche Ornamentglieder zu vielfältig neuen Flächen- und Raumbezügen tektonischer Art zusammenfinden, oder wie (…) streng gefügten Ornamentkomplexen aneinanderschließen. (…) Eine solche Betonung des Tektonischen ist aufschlußreich. Ornament von sich aus ist nämlich nicht tektonisch. Sein tektonisches Vermögen,(…) ist entlehnt und wird erst aus der Verbindung mit einem tektonischen Träger gewonnen. Auf diesem Punkt kommt es Wind an".

[79] Bollenbeck, München 1984: "G. Wind gehört zu den Künstlern, die wieder zu einem gültigen Ornament gelangt und sich bewußt geworden sind, daß dieses Ornament eines tektonischen Trägers bedarf. "Das ist wahrscheinlich die folgenreichste Entwicklung des neuen Ornaments. Das Ornament, hervorgetreten aus seiner geschichtlichen Verhüllung, fordert von sich aus Architektur." Diese Wechselbeziehung soll bei der Ausmalung der St. Antoniuskirche genutzt werden".

[80] Uit een brief van Bollenbeck aan de auteur dd. 11.08.1999: „Ich bin deshalb so sehr an den Entwürfen der Holländer interessiert, da sich 1909 schon einen gegenstandslose Ausmalung der Kirchen anbahnt, wie sie endlich von Gerhard Wind in St. Antonius (Düsseldorf-Oberkassel), eine Kirche die von Kleesattel ebenfalls als Beitrag zur Düsseldorfer Ausstellung entworfen war) und in St. Antonius (Düsseldorf-Hassels) verwirklicht werden konnte".

[81] Breuer, Tummers, Zoon "enz", Krefeld 1987 p. 54-64: Op voordracht van de architect Peter Behrens neemt Lauweriks van 1904 tot 1909 de leiding op zich over de architectuurklas van de Düsseldorfer Kunstgewerbschule. Het enige project dat Lauweriks, zelf lid van de *Deutschen Werkbund*, gedurende deze periode realiseert is de

binnenvlakken van kerk of zaal alleen als beelddrager ten behoeve van zijn kunstuitingen beschouwde en zich niet inliet met het voor Wind wezenlijk krachtenspel tussen de bouwelementen onderling in de architectuur, vormden de non-figuratieve ontwerpen van Lauweriks, ook vanwege de coïncidentie van tijd en plaats met de presentatie van het St. Antonius project anno 1909, voor Bollenbeck kennelijk een historisch precedent ter rechtvaardiging van zijn keuze voor Wind. Deze visie wordt, zij het indirect, bevestigd indien het ontwerp uit 1913 van Lauweriks voor een kerkinterieur wordt vergeleken met de door Bollenbeck in zijn brief genoemde wandschilderingen van de St. Antoniuskerk te Düsseldorf-Hassels van Wind uit 1987. (afb. 14) De systematiek van de door beide kunstenaars toegepaste non-figuratief geometrische vormgeving leidt in deze voorbeelden tot een opvallend centrale weergave van het kruis tegen de apsiswand van het koor, ondanks de principiële verschillen in de door beiden gehanteerde artistieke uitgangspunten.[82] Lauweriks is een architect, die vanuit zijn ideologie gebruik maakt van de beeldende kunst ter ondersteuning van zijn theosofisch concept; Wind is een beeldend kunstenaar, die vanuit een tektonisch krachtenspel tussen vorm en vlak zijn werk verbindt aan de architectuur.[83] Datgene dat Wind en Lauweriks verbindt en dat volgens Bollenbeck relevant is voor het St. Antonius interieurproject is, dat beiden, ieder op zijn eigen wijze, met gebruikmaking van non-figuratief geometrische vormen naar een nieuw architectonisch ruimteconcept streeft dat, nog steeds volgens Bollenbeck, ook Kleesattel voor ogen moet hebben gestaan.[84] Tenslotte is het Kleesattel zelf die op de *Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf 1909* een ontwerpschets voor een *Romanischer Chor* toont, waarin elementen zijn verwerkt die lijken te verwijzen naar het toekomstig concept van Wind voor de St. Antoniuskerk in Düsseldorf-Oberkassel.[85] (afb. 15) Gedoeld wordt onder anderen op de geometrische cassettendecoratie van het tongewelf

---

inrichting van de tentoonstellingsruimtes (de zalen 20 en 20a tot en met 20f) voor de *Ausstellung von Mitgliedern des Deutschen Werkbundes,* onderdeel van de *Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf 1909.*

Op een van de twee in kleur gereproduceerde in pastel uitgevoerde ontwerptekeningen voor deze ruimtes (afbeelding 54 op pagina 55), beide non-figuratief geometrisch, gaat de horizontale decoratie van het plafond naadloos over op de verticale wand, waardoor een eerste aanzet tot het later door Bollenbeck omschreven *Grosßraumballon* -effect ontstaat.

82 Zie ook: de Wit, Stutgart 1986, p. 43: “Lauweriks‘ Aufenthalt in Deutschland (1904-1916) wird häufig zitiert im Zusammenhang mit dem Einfluß, den seine Rastermethode damals auf einen Reihe international bedeutender Architekten hatte, darunter Peter Behrens, Walter Gropius und Le Corbusier“.

83 Breuer, Tummers, Zoon “enz”, Krefeld 1987, p. 50,51: “Sein geometrisches Entwurfssystem bestimmte nun alle Teile des Gestaltungsprozesses. Durch die Anwendung seiner Proportionstheorie hatte er eine völlig neue Raumgestaltungsweise entwickelt. (…) Wie später nach dem Ersten Weltkrieg die niederländische ‚De Stijl’-Bewegung (…), den Raum als ihr Arbeitsgebiet betrachtete und darin mit geometrischen, abstrakten Figuren Harmonie brachte, so zeigte Lauweriks in seiner Hagener Zeit, wie er mit seinen Entwurfsystem auf der Grundlage eines zweidimensionalen Diagramms und der Theosophie den Raum harmonisch gliederte“.

84 Breuer, Tummers, Zoon “enz”, Krefeld 1987, p. 50: “Sein geometrisches Entwurfssystem bestimmte nun alle Teile des Gestaltungsprozesses. Durch die Anwendung seiner Proportionstheorie hatte er eine völlig neue Raumgstaltungsweise entwickelt. Indem Lauweriks diese Entwurfstheorie weiterentwickelte (…), entwarf er Raumstrukturen, bei denen stehende und liegende Teile nicht mehr streng geschieden waren. (…) Der Raum wurde somit von einer von Systemlinien durchzogen. Die Dekoration wurde auf dieser Grundlage so entworfen, daß sie den Raum zu einer Einheit machte“.

85 Zie tentoonstellingscatalogus Düsseldorf 1909, illustratie p.69.

boven het koor en van het booggewelf links van het altaar alsmede de strakke vormgeving van de vloerbetegeling van de boventrede rechtsonder. De ruimtelijke werking van dit ontwerp uit 1909 wijkt sterk af van de indruk die de wandschilderingen conform de 'Kleesattell'sche Auffassung' van de St. Paulus en St. Blasius kerk oproepen. Een mogelijke verklaring voor dit feit is dat wij bij het *Romanischer Chor* ontwerp te maken hebben met een door Kleesattel zelf vervaardigd ontwerp waarin hij zijn ruimtelijke visie vorm kan geven, terwijl de wandschilderingen van beide kerken destijds door 'congeniale' schilders zouden zijn gerealiseerd.[86]

Een van de 'praktische motieven', die er toe heeft bijgedragen dat de bouwcommissie haar keuze op de kunstenaar Wind liet vallen was, naast de duidelijke voorkeur van het architectenbureau, het feit dat Wind op het juiste moment op de juiste plaats beschikbaar was. Het tijdstip waarop de bouwcommissie zich actief ging inzetten voor de decoratie van het kerkinterieur en haar voorkeur voor Wind uitsprak, hing samen met de eindfase waarin de bouwkundige restauratiewerkzaamheden sedert 1974 van de St. Antoniuskerk zich toen bevonden. Als gevolg hiervan beschikte de commissie op dat moment niet meer over ongelimiteerde tijd voor het voortzetten van verkennende artistieke onderzoeken. Juist in deze periode werkte Wind, ter afwisseling van zijn regelmatige verblijf in Spanje, in zijn atelier te Düsseldorf en was hij hierdoor voor de commissie ook direct bereikbaar. Bovendien woonde en werkte Wind op nog geen tien minuten loopafstand van de St. Antoniuskerk. Dit gegeven stond garant voor een toekomstig optimale betrokkenheid van de kunstenaar bij zijn ontwerp in alle stadia. De juistheid van deze veronderstelling bleek meteen uit het dagelijks door Wind met Brauns in de ruimte van de St. Antoniuskerk gevoerde werkoverleg volgend op de dag dat Wind de ontwerpopdracht had aanvaard.[87]

Door het in de bouwvergadering van 15 juni 1983 ontbreken van enig budget of ontwerp 'moderne stijl' voor de wandschilderingen van de St. Antoniuskerk, speelden in dit stadium financiële overwegingen bij de keuze van Wind geen rol. Als indicatie voor de orde van grootte van een dergelijke opdracht beschikte de commissie slechts over de eerder genoemde door Brauns uitgewerkte kostenbegroting dd 19.11.1981 met 19 bijlagen voor de vier door het architectenbureau bindend voorgeschreven alternatieve uitvoeringen van wandschildering op historische grondslag volgens de zogenaamde 'Kleesattell'sche Auffasung' voor de St. Antoniuskerk. In een latere fase zouden deze offertes als vergelijkingsmateriaal een belangrijke argument voor een samenwerking met Wind vormen.

1.5 Voorbereidingen voor acceptatie en realisatie van het ontwerp van Wind

De auteur Weidenhaupt meldt: "In juni 1983 toonde hij (Wind) de eerste ontwerpschetsen. Gedurende bijna een jaar werd er in de parochie over de ontwerpen en de proefschilderingen

[86] Zie noot 58.

[87] Volgens Frau Wind was het haar man bij thuiskomst na aanvaarding van de opdracht nog allerminst duidelijk hoe hij dit monumentale interieurproject, dat nu definitief op hem af kwam, tot een goed eind zou kunnen brengen. De intensieve gedachtewisselingen met Brauns tijdens de daaropvolgend dagelijkse besprekingen in de kerk hebben Wind tenslotte zijn aanvankelijke onzekerheid doen overwinnen. Wanneer het ontwerp in een later stadium in verschillende fases tot uitvoering komt, zal Wind het werk van de schilders om de dag ter plaatse blijven controleren.

gedebatteerd. Gerhard Wind verkreeg de opdracht. In mei 1984 begon de firma van Heekern met de schilderwerkzaamheden, die in november 1985 werden beëindigd".[88]

Na de beslissing op 15 juni 1983 zag de bouwcommissie zich ondermeer voor de volgende taken geplaatst: beoordeling van ontwerpen en proefschilderingen; kostenbegroting en budgettering; voorlichting aan het bestuur en de parochianen van de St. Antoniuskerk benevens het verkrijgen van de vereiste toestemmingen van het aartsbisdom Keulen, het parochiebestuur en de parochianen voor de realisatie van het door de commissie goedgekeurde ontwerp van Wind. Het welslagen van het project bleek, afgezien van de kwaliteit van het ontwerp en de hiervoor benodigde financiële middelen, juist in deze fase in handen te liggen van diegenen die zich bij gebrek aan formele financiële autorisatie onderaan in de hiërarchie van de beslissers bevonden, te weten Dechant Vater en de architect Brauns. Voor het verkrijgen van enig inzicht in de dagelijkse problemen die het project in deze fase dreigden te frustreren volgt onderstaand, in omgekeerde volgorde van hun formele invloed op het beslissingsproces, per deelnemer een opsomming in chronologische volgorde van ieders inbreng in deze periode.

Brauns is als lid van de bouwcommissie door zijn gesprekken met Wind de eerste die rechtstreeks werd betrokken bij de uitvoering van de wandschilderingen. Uit de door Brauns opgestelde notulen van de vergadering van de bouwcommissie op 12 juli 1983, waarin Wind ook als deelnemer stond vermeld, blijkt dat het project in een stroomversnelling is geraakt.[89] Desgevraagd toonde en verklaarde Wind aan de commissieleden zijn eerste ontwerpschetsen, schaal 1:10, voor het fries van het middenschip, de triomfbogen, het ondervlak van de bogen in de hoofdapsis en de tongewelven. De commissie besloot deze ontwerpen zo spoedig mogelijk aan Bollenbeck ter beoordeling voor te leggen. Het commissielid Richter waarschuwde, dat de parochie de geschatte meerkosten voor een wandschildering van DM 400.000,- - niet kon dragen. Dat betekende, dat er wellicht slechts sprake kon zijn van een gedeeltelijke uitvoering, bijvoorbeeld alleen 'alles boven de lijst onder de lichtbeukvensters, derhalve de gebogen vlakken (van het tongewelf), zij het wel volgens een totaalplan'. De verticale wandvlakken zouden later via eenvoudige stellages te bereiken zijn waarbij deze alsnog vlak voor vlak konden worden bewerkt. In de notulen werd er op gewezen, dat het honorarium van de kunstenaar nog in meerdering op deze (productie) kosten kwam. Dit honorarium zou volgens de HOAI regeling (Honorar Ordnung für Architekten und Ingenieure) worden verrekend en dientengevolge worden gesplitst in ontwerpkosten en de bemoeienissen tijdens de uitvoering van het ontwerp, dat op zijn beurt weer in fases werd opgedeeld.[90] Voor wat betreft de kosten voor de uitvoering van de wandschilderingen

[88] Weidenhaupt, München/Zürich 1991, p. 16.

[89] Notulen Brauns dd 13.7.1983 In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5 INNEN A DUS.

[90] „Zu den Kosten kommt noch das Honorar für den Künstler. Es soll sich an der HOAI orientieren und gliedern in die Entwurfsleistung einerseits und in die Leistungen für die Durchführung, die sich wieder in Abschnitte unterteilt".
Het voordeel van deze 'architectenregeling' voor Wind is dat zaken zoals betaling, auteursrecht en verantwoordelijkheden voor beide partijen naar behoren worden geregeld. Het commerciële nadeel van deze regeling voor een kunstenaar is echter niet gering; de volledige betaling voor zijn artistieke reputatie en prestatie, eigenschappen op grond waarvan de selectie plaats vindt, wordt door deze regeling afhankelijk gemaakt van een

vermeldde Brauns nog, dat de architecten de firma van Heekern zouden benaderen voor het bedingen van een kostenvermindering in verband met het nu door de kunstenaar te leveren ontwerp alsook vanwege de reeds eerder ontvangen concurrerende aanbiedingen van derden. Daarnaast hield Brauns de mogelijkheid open op basis van de voorontwerpen van Wind, die nauwkeuriger konden worden beschreven dan voorheen bij de 'Kleesattell'sche Auffasung' documentatie het geval was, opnieuw offertes bij verschillende schilderbedrijven aan te vragen. De ontwikkelingen waarvoor Brauns zich volgens deze notulen als bemiddelaar geplaatst zag, zijn kort samengevat: er is een voorontwerp dat gunstig wordt ontvangen, er is een budgettair probleem dat mogelijk alleen een gefaseerde uitvoering mogelijk maakt, er dient een zakelijke regeling voor samenwerking met de kunstenaar te worden overeengekomen en de potentiële uitvoerders moeten commercieel nog eens flink aan de tand worden gevoeld.

Op 22 juli 1983 bevestigde Brauns aan de bouwcommissie en het parochiebestuur zijn bespreking gedurende de dag daarvoor met Bollenbeck waarin werd besloten dat de plannen van Wind, bij wijze van proef, op ware grootte in een joch van het middenschip zouden worden uitgevoerd. Als beeldvlakken werd gekozen voor een deel van het tongewelf inclusief de vlakken rondom het bijbehorend dubbelvenster in de lichtbeuk, een segment van het fries, het wandvlak tussen het fries en de onderliggende boog alsook de onderzijde van deze boog. De proefschilderingen zouden door van Heekern, op aanwijzing van Wind, in de periode van 16 tot 24 augustus worden vervaardigd. Bollenbeck zou op 25 augustus ter plaatse het resultaat beoordelen.[91] In zijn notulen van de daarop volgende vergadering van de bouwcommissie op 26 juli 1983, dit maal gezamenlijk met het parochiebestuur, kon Brauns ook de instemming van dit bestuur melden voor een voortzetting van de besprekingen met Wind ten behoeve van de wandschilderingen van de St. Antoniuskerk.[92]

Op 14.9.1983 schreef Brauns een memo, bedoeld voor een vergadering met het parochiebestuur de dag daarop, dat als een reactie is te beschouwen op de respons van de omgeving op de proefschilderingen van Wind.[93] (afb. 16) Hoewel uit de inhoud niet valt op te maken wat de directe aanleiding voor dit memo is, lijkt het er op alsof dit schrijven vooral is

---

factor, die een kunstenaar per definitie niet in zijn macht heeft; het vrijmaken van middelen om zijn ontwerp te financieren. De uiteindelijke vergoeding op procentuele basis voor de door een architect of ingenieur geleverde prestatie is volgens de HOAI regeling grotendeels afhankelijk van de bouwsom waarvoor het object wordt gerealiseerd. Door deze regeling krijgt een architect aanvankelijk slechts een gedeelte van zijn werkelijke ontwerpkosten en bemoeienissen vergoed. Voor Wind blijkt uit de vergadering hoe onzeker zijn inkomsten, indien deze worden gerelateerd aan de uitvoering van zijn ontwerp, kunnen zijn. Dat, achteraf bezien, het project in nog geen twee jaar integraal zal worden uitgevoerd, staat op dit moment allerminst vast. Door desondanks deze risicovolle regeling te aanvaarden, waarbij Wind zich duidelijk onderscheidt van zijn collegae die het volle pond voor hun ontwerp vragen, onafhankelijk of dit wel, niet of slechts gedeeltelijk wordt uitgevoerd, maakt hij de weg vrij voor een toekomstig vruchtbare en lucratieve samenwerking met deze opdrachtgevers.

[91] Notulen Brauns dd 22.07.1983, punt B. In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5 INNEN A DUS.

[92] Notulen Brauns dd 27.07.1983, punt 2: „Auch die anwesenden Mitglieder des Pfarrgemeinderates stimmen der Weiterverfolgung der Überlegungen zur Ausmalung mit Herrn Wind zu". In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5 INNEN A DUS.

[93] Boven de notitie staat vermeld: St. Antonius, Donnerstag, 15.9.1983, 11,15 Uhr. In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5-1 INNEN A.

bedoeld als een geheugensteun in woelige tijden voor de bouwcommissie en voor het kerkbestuur ter bevestiging en verdediging van het eerder door hen ingenomen artistiek standpunt. Uit dit document blijkt tevens hoe sterk Brauns zich bij de door Wind ontworpen wandschilderingen voor het interieur van de St. Antoniuskerk betrokken voelde. In ongewoon felle bewoordingen verdedigt hij de stelling dat er voor de wandschilderingen van Wind geen ander alternatief bestaat dan de kerk wit te schilderen. Brauns vervolgt: 'Ingaan op alle op- en aanmerkingen leidt er toe dat de problematiek zich versnippert en vermeerdert, zonder transparanter of overzichtelijker te worden, om ons tenslotte te dwingen maar van alles wat over te nemen om het een ieder naar de zin te maken. Maar zo ontstaat geen kunst en voor dit kerkinterieur, zoals voor kerkelijke ruimtes in het algemeen, verlangen wij kunst als uiting van deze tijd. De proefschildering toont aan dat de gekozen kunstenaar heeft voldaan aan de door de architecten en het kerkbestuur gestelde eisen: het ordenen en versterken van de binnenarchitectuur en het voorzien van de kerk van een feestelijk binnenkleed. Door het doen van alternatieve voorstellen is de beslissing alleen maar doorgeschoven'.[94]

Na het onderdeel 'Alternativen' vervolgt de tekst van het memo met de rubrieken 'Psychologie', ' Die praktische Seite', 'Raumordnung', 'Das schlechte Gewissen' om te besluiten met een kostenopgave voor het schilderwerk, behorend bij de eerste bouwfase.[95] (afb. 17). Daarbij geeft het door Brauns in de onderdelen 'Psychologie' en 'Das schlechte Gewissen' gevoerde betoog duidelijk inzicht in de sterk religieuze en emotionele drijfveren, die aan zijn gedreven inzet voor het interieurproject ten grondslag blijken te liggen. Anders dan bij Bollenbeck, die in zijn essay het alsnog realiseren van het door Kleesattel beoogde *Großraumballon* ruimteconcept voor het interieur van de St. Antoniuskerk met behulp van Winds concept voorstaat, blijkt voor Brauns de non-figuratieve architectonische benadering van Wind geen architectonisch doel maar slechts middel voor het bereiken van een religieus uitgangspunt te zijn. Mogelijk verklaart dit zijn compromisloze houding met betrekking tot de door de buitenwacht, als reactie op de proefschilderingen van Wind, naar voren gebrachte 'alternatieven'. Daar, waar volgens Brauns ' de roep naar een intieme ruimte' voor een religieuze beleving luid is geworden, dient men de gelovigen niet te belasten met het telkenmale voor zich zelf moeten creëren van een zodanige sfeer in een kale ruimte. Hierin

[94] „Alternativen" Zum Ausspruch, zur Malerei von Herrn Wind könne es keine Alternative gebe, höchstens: die Kirche weiß zu streichen: Welche Alternative? Eine? Drei? Oder 100? Alles ist denkbar. Wer denkt? Wer versteht? Wer entscheidet denn dann? Das Problem fächert sich nur immer mehr auf und multipliziert sich, ohne durchsichtiger oder überschaubarer zu werden und führt zwingend zu der „Entscheidung","von allem etwas" zu nehmen, um allen zu gefallen. So kann Kunst nicht werden, und für den Kirchenraum wie für den kirchlichen Raum überhaupt erwarten wir Kunst – als Tun dieser Zeit. Mit Alternativen ist die Entscheidung nur weggeschoben.

Die aufgebrachte Malerei zeigt, daß der gewählte Künstler die von Architekten, vom Kirchenvorstand gestellte Aufgabe gemeistert hat, die Architektur des Raumes zu ordnen, zu starken, und die Kirche das festliche Innenkleid zu geben. Diese Raum-Ordnug führt zum einfühlbaren Raum, zum Raum-Verstehen, zum Meditationsraum".

[95] De bouwkundige renovatie van het interieur van de kerk vindt plaats in twee bouwfases volgens bijgaande ongedateerde architectentekening. Uit deze tekening blijkt dat het middenschip met de zijbeuken (Bauabschnitt 2) en het transept met het koor (Bauabschnitt 1) tijdens de werkzaamheden worden gescheiden door een stofscheidingswand en dat tijdens bouwfase 1 het altaar tijdelijk wordt verplaatst naar de ruimte achter deze stofscheidingswand. In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5-2 INNEN L-Z DUSS.

keert Brauns zich fel tegen het volgens hem verfoeilijk eigentijds concept van de voor een ieder geachte 'maakbare' wereld en de valse pretentie 'iets uit niets' te kunnen scheppen. Veronderstellingen, die aan een dergelijke oneigenlijke belasting van de gelovigen ten grondslag zouden liggen.[96] Het predikaat 'Das schlechte Gewissen' is volgens Brauns voor wat betreft de kosten van de wandschilderingen niet aan de orde. De middelen die nodig zijn een ruimtelijke ordening in het interieur te scheppen, dienen ter ondersteuning van de religieuze taak van de kerk. Hierin dient men diegenen voor te gaan, die dit niet kunnen beseffen.[97] In de overige rubrieken van het memo wordt er op gewezen dat de dure stellages in de kerk noodzakelijk zijn voor de bouwkundige herstelwerkzaamheden, dat het interieur hoe dan ook geschilderd moet worden inclusief een anti-condens behandeling van de zichtbare spanten van het tongewelf. Dit zijn gegevens, waarop het ontwerp van Wind naadloos aansluit waardoor ook een eenheid met de binnenarchitectuur van de ruimte ontstaat.[98] Uit de toegevoegde kostenbegrotingen blijkt dat de bouwkundige schilderwerkzaamheden, afhankelijk van een geheel of gedeeltelijke uitvoering van de wandschilderingen voor de eerste en tweede bouwfase van de kerk, veertig à vijftig procent van de totale schilderkosten zullen bedragen.

Uit het archief van Brauns valt, evenmin als uit zijn memo van 14.9.1983, niet op te maken wie precies welke op- of aanmerkingen naar aanleiding van de proefschildering van Wind heeft gemaakt. Ook in het door het *Historisches Archiv des Erzbistums Köln* ter inzage gegeven dossier van de St. Antoniuskerk is over dit onderwerp geen correspondentie aanwezig.[99] Wel bevindt zich in het betreffende Keulse dossier een brief dd 15.9.1983 gericht

[96] „Psychologie" Das Verlangen nach einem „intimen" Raum ist laut geworden. Intim heißt hier: Bergend, weisen, führend, zum Verständnis bringend, zusammenbringend und zusammenhaltend: Gemeinschaft bildend. Anders, wenn der Raum nackt belassen wird, muß der einzelne aus sich dauernd den Raum schaffen, die schützende Hülle, das Vereinende, das Zusammenführende, das Begrenzende im Gegensatz zum Unendlichen erzeugen und beibringen; er ruht nicht in sich; ein erhellendes Beispiel für den krank machenden Zwang der modernen Zeit, der vor allem den Jugendlichen aufgeschwätzt und zugemutet wird und der über ihre Kräfte geht: Die Hoffnungslosigkeit im alltäglichen Leben. Der künstlerisch „gefaßte" Kirchraum hilft, das Opfer zu **feiern** und das Lob Gottes zu singen und stimuliert, in allen Formen dem Nächsten dazu zu verhelfen, ihn reich zu machen. Es ist der große Irrtum, zu glauben, aus dem nichts den anderen reich machen zu können: Die Zusammenhänge der religiösen, kulturellen und sozialen Aspekte.

[97] „Das schlechte Gewissen" Diese (Raum)Ordnung zu schaffen, ist nicht Verschwendung, sondern Hilfe für den Menschen und Dienst am Gottesdienst und, recht verstanden, Gottes-Dienst. Wir haben diese Aufgabe, diese Aspekte deutlich zu vertreten vor denen, die nicht sehen können. Wir haben eine Verpflichtung zur Führerschaft, weil andere den Weg nicht erkennen können.

[98] Voorafgaand en kort na de publicatie van zijn memo ontvangt Brauns van Wind een omschrijving van zijn artistieke uitgangspunten met betrekking tot de wandschilderingen. Hieruit blijkt duidelijk de verwevenheid van bestaand met het ontwerp van Wind. Deze technische toelichtingen van Wind komen nog ter sprake bij de behandeling van zijn ontwerpen voor de St. Antoniuskerk, Düsseldorf-Oberkassel. Zie de brieven van Wind dd 29.8.1983 en 17.11.1983 in: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5-1 INNEN TZ DUS.

[99] Bij wijze van grote uitzondering wordt de auteur, op voorspraak van Dr. Karl-Joseph Bollenbeck, inzage in het dossier van de St. Antoniuskerk verleend. Zie brief van het *Historisches Archiv des Erzbistums Köln* aan de auteur dd 11.05.2000 : „Unterlagen der Registratur des Erzbischöflichen Generalvikariates sind grundsätzlich gesperrt und werden Dritten nicht vorgelegt. Betrachten Sie bitte als besonderes Entgegenkommen, dass nunmehr entschieden worden ist, Ihnen die Unterlagen bezüglich der Pfarreien Düsseldorf-Oberkassel, St. Antonius, sowie Düsseldorf-

aan Dechant Vater met kopie aan het *Erzbischöfliche Generalvikariat Köln* en de *Untere Denkmalbehörde Düsseldorf* waarin de directeur van het *Landschaft Verband Rheinland* te Bonn bericht, dat hij bij toeval uit eigen waarneming kennis heeft kunnen nemen van de proefschildering van Wind in de St. Antoniuskerk. In verband met de te verwachten uitwerking van dit ontwerp op de toekomstige verschijningsvorm van deze kerk, acht de schrijver een spoedig overleg, waarvoor hij gaarne zijn medewerking zal verlenen, met de Dienst Monumentenzorg te Düsseldorf dringend gewenst.[100] Wie op welke wijze op deze complicerende factor heeft gereageerd, is uit de getoonde documenten in Keulen en uit het archief van Brauns niet op te maken.

Afgezien van de eerder genoemde reactie van Dr. W. Tilmann over 'het aantrekken van een kunstenaar voor de wandschildering van de St. Antoniuskerk zonder de, volgens hem, voorgeschreven selectieprocedure', bevinden zich in het archief van Brauns geen andere schriftelijke reacties op het in uitvoering zijnde interieurproject. Maar uit de paar in dit archief bewaard gebleven krantenknipsels valt wel op te maken over welke thema's gedurende deze proefperiode met de parochianen is gedebatteerd. In deze artikelen wordt verslag gedaan van een in oktober 1983 door het Parochiebestuur georganiseerde bijeenkomst voor belangstellenden waar Vater, Wind en Brauns in aanwezigheid van Bollenbeck met behulp van aan de muur bevestigd documentatiemateriaal tekst en uitleg over het project verschaffen. (afb. 18) Onder de kop "Farbige Ausmalung für St. Antonius" werd melding gemaakt van de door sommige aanwezigen geuite vrees voor de aan de wandschildering verbonden meerkosten alsook voor een te donkere kleurstelling van het tongewelf boven het middenschip, dit laatste ondanks de geruststellende woorden van Brauns.[101] De Rheinische Post van 14.10.1983 vatte de discussie kernachtig samen met de kop "Zu dunkel und zu teuer? Diskussion um die Innenausmalung von St. Antonius". Ook hier was de teneur dat bij enkele aanwezigen de vrees bestond, dat de gekozen kleurstelling te donker was waardoor de kerk van binnen te somber zou worden. Daarnaast vonden sommigen de meerkosten te hoog in verband met de heersende economische situatie.[102] In een ander knipsel met dezelfde initialen als het eerste bovenstaand bericht, werd in tegenstelling met het voorgaande, een pleidooi gehouden voor het (wel) besteden van de (naar verluid geringe) meerkosten om later niet "van gierigheid en besluiteloosheid te worden beticht".[103]

Hassels, St. Antonius, soweit sie sich auf den Künstler Gerhard Wind beziehen, im Lesesaal des Historischen Archivs vorzulegen. (…)".

[100] Brief dd 15.9.1983 van Prof. Dr. Mainzer, *Landschaft Verband Rheinland,* Bonn aan Herrn Pfarrer Friedrich Vater, Düsseldorf. In: Historisches Archiv des Erzbistums Köln.

[101] „Architekt Brauns äußerte, daß die Gewölbendecke durch die geplante Ausführung leicht wie eine Wolke über dem Langschiff schweben würde. Demgegenüber wurden von vielen Gemeindemitgliedern Befürchtungen laut, daß gerade durch die betont dunkle Farbgebung des Gewölbes im Langschiff eine drückende und düstere Atmosphäre erzeugt werden könnte. Gleichfalls wurden mancherorts Bedenken hinsichtlich der zu erwartenden Mehrkosten geäußert".Uit: krant onbekend, Oktober/83 **5.**

[102] *Rheinische Post*, Düsseldorf 14 Oktober 1983, Nr. 195 pag n.b.

[103] In een ander knipsel van een lokaal rubriekje „Stadtteil Intern" staat onder de titel „Oberkassel unter der Lupe" ten aanzien van het kostenaspect te lezen: „Da zugleich die Finanzierung der Mehrkosten kein unüberwindliches Problem darstellt, sollte man nicht aus falsch verstandeden Kleinmut vor einem Schritt zögern, dessen Unterlassung

Uit een brief in het privé archief van Wind inzake de St. Antoniuskerk blijkt dat ook **architect Ehrhard-Werner Richter**, lid van de bouwcommissie, zich op 14.12.1983 in de parochievergadering als vurig pleitbezorger voor de verwerkelijking van het ontwerp van Wind heeft opgeworpen. Op 29.12.1983 reciproceert Richter de familie Wind voor hun kerst- en nieuwjaarswensen en schrijft in een PS: "Uit mijn betoog in de parochievergadering van 14.12.1983 betreffend de beschildering van de St. Antoniuskerk moge u blijken dat ik, met u, op een uitvoering hoop". Richter sluit als bijlage de uitgetypte tekst van zijn betoog bij, dat zeven pagina's beslaat.[104] Dit bevestigt de stellige overtuiging van architect Richard Janeschitz-Kriegl, dat Richter achter de schermen een doorslaggevende rol bij het ongewijzigd aanvaarden door de parochie van het ontwerp van Wind heeft gespeeld.

Hoewel Brauns en Richter beiden van het adagium uitgaan dat de eucharistieviering een passende ruimte vereist, is er sprake van een wezenlijk onderscheid in hun streven dit doel te bereiken. Brauns zet zich in zijn memo af tegen diegene die met alternatieve voorstellen op het ontwerp van Wind komen en hij acht de tegenstanders van de wandschildering en daarmee dus ook van zijn uitgangspunt, niet competent hierover te oordelen. Zijn uitspraak: „Wir haben eine Verpflichtung zur Führerschaft, weil andere den Weg nicht erkennen können" spreekt voor zich. Richter daarentegen wil door het geven van aanvullende informatie de twijfelaars en tegenstanders over de streep halen opdat het wandschildering project uiteindelijk door een 'brede gemeenschap zal worden gedragen'.[105] Daartoe begint hij zijn betoog met een opsomming van de verrichting die tot dat moment door de betrokkenen op alle niveaus zijn ingebracht. Maar, aldus Richter, voor het slagen van een dergelijk plan, dat uiteindelijk een zegen voor onze kerk zal zijn, dient men de kunstenaar zijn vertrouwen en volle ondersteuning te schenken.[106] Richter gaat vervolgens nader in op het essay van Bollenbeck *Großraum-Haut-Ornament. Gedanken zur Ausmalung der St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel,* dat door hem volledig wordt onderschreven.[107] Hij gaat zelfs nog een stap verder door te stellen dat "onze Antoniuskerk een voorbeeld vormt voor de overgang van de orthodox verstarde architectuur in de kerkebouw naar het moderne; voor de overgang van het provinciale naar de gehele wereld". Richter koppelt het begrip 'wereldkerk' aan de

---

sich später als Mischung von Geiz und Unentschlossenheit selber bloßstellen würde" Naast het feit dat ook in dit artikel bedenkingen tegen de gekozen kleurstellingen worden geuit „(…) erwecken nicht jedermanns Glücksgefühle zumal der Innenraum durch die dunkle Tongebung kaum das freundlich helle Gesicht erhält, das der Kirchenbesucher erwartet".

[104] Brief van architect Erhard-Werner Richter dd 29.12.1983 aan Wind: „PS: Meine Worte zur Ausmalung der Kirche St. Antonius in Düsseldorf-Oberkassel in der Pfarrversammlung am 14.12.1983 mögen Ihnen zeigen, daß ich sehr mit Ihnen auf die Verwirklichung hoffe". In: ordner "St. Antonius" uit privé archief Wind. De tekst van 14.12.1983 bevindt zich ook in: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5-1 INNEN O-ST DUS.

[105] (…) und was jetzt mit der breiten Gemeinde zu der Verwirklichung der beabsichtigten Ausmalung führen sollte". Richter, p. 1.

[106] "Die Ausmalung einer Kirche, und hier unsere Kirche, braucht in der Entwicklung vom Konzept bis zur Reife der Ausführung – einer noch vielfachen Kleinarbeit – Vertrauen, Ermutigung, Mitttragen, Partnerschaft für den Künstler, damit seine Arbeit in den menschlichen Grenzen vollkommen gelingen kann". Richter, p. 1.

[107] Uit deze passage van Richter blijkt dat het ongedateerd essay van Bollenbeck, voorafgaand aan de publicatie in maart 1984 in het tijdschrift *Das Münster* , reeds eind 1983 bij de betrokkenen bekend was.

opvatting dat iedere parochiegemeenschap in zekere zin alle in de wereld aanwezige kerken vertegenwoordigt, hetgeen ook door Kleesattel in de kosmische afmetingen van de St. Antoniuskerk tot uitdrukking zou zijn gebracht. “Deze visie, die door ‘onze grote Antoniuskerk’ naar buiten wordt gedragen zou (ons) daarom verplichten de kerk nog sprekender en inspirerender te maken door het aanbrengen van een de kerk passende wandschildering waarop zij recht heeft”.[108] Voor wat betreft de door Wind beoogde relatie tussen zijn ontwerp van de wandschildering en de architectuur van het kerkinterieur, sluit Richter zich ook geheel aan bij het betoog van Bollenbeck. Sommige passages uit het essay van Bollenbeck die hierop betrekking hebben, worden woordelijk aangehaald. Nieuw in het betoog van Richter is de mededeling dat de St. Antoniuskerk per 30.11.1983 onder monumentenzorg valt.[109] Hierdoor wordt alsnog indirect een antwoord gegeven op de vraag, welke gevolgen de brief dd 15.9.1983 van Mainzer aan Dechant Vater heeft gehad.[110] Richter wijst er in dit verband nog op dat het plaatsen van de St. Antoniuskerk op de monumentenlijst de parochie niet van de verantwoordelijkheid ontheft zich zelf tot het uiterste in te spannen. Hij spreekt hier van een ‘sittliche Pflicht’, de kerk te behouden en op de juiste wijze te onderhouden. Dit uiteraard zonder daardoor de parochie te overbelasten.[111] Op dit thema voortbordurend komt Richter tot een uitspraak die het criterium aangeeft waarop volgens hem het werk van een modern kunstenaar alleen kan en moet worden beoordeeld: kwaliteit.[112] Richter beroept zich daarbij ook op een uitspraak van een vroegere *Dombaumeister* in Aken, Prof. Weyres, waarin door hem wordt gestipuleerd dat er ten aanzien van werkzaamheden aan een kerk aan drie eisen moet worden voldaan: toepassing naar vermogen van het beste materiaal, inzet van de beste vaklieden voor de uitvoering van de werkzaamheden en de intentie een kunstwerk als

[108] „Unsere Antoniuskirche ist ein Beispiel für das Aufbrechen der orthodox erstarrten Architektur des Kirchenbaues in die Moderne, für das Aufbrechen von der Provinz zu der offenen Welt. Dies ist Absicht der Architektur, die neben allem Bekümmern um eine angemessene Liturgie und um Ihre Umgebung am Ort im Sinne unserer Glaubenslehre das ganze Geheimnis unserer Kirche auch in der Gestalt des Kirchengebäudes ausdrücken will. Art. 42 der Konstitution über die heilige Liturgie, in dem es heißt: „Die Pfarrgemeinde stellt in gewisser Weise die über die ganze Welt verbreitete Kirche dar“, regt uns deutlich an, die kosmische Dimension unserer Kirche zu sehen, daß wir mehr unserer Blick auf die Diözese, auf die Gesamtkirche, auf die Welt ausweiten. Die Intention des Architekten Kleesattel beim Bau der Antoniuskirche darf in diese Richtung gedeutet werden, als ein Zeichen vom Bauwerk her das große Geheimnis unserer Kirche zu sehen und zu betrachten. Diese weltkirchliche Sicht sollen wir aus unserer großen Antoniuskirche erkennen und daraus die Verpflichtung nehmen, sie dahingehend noch sprechender und anregender zu machen durch einen hier gebührende und richtige Ausmalung“. Richter, p. 3.

[109] “Die Stadt Düsseldorf als Untere Denkmalbehörde hat am 30.11.1983 im Einvernehmen mit dem Rheinischen Amt für Denkmalpflege“ in Bonn die Antonius-Kirche zum Baudenkmal erklärt mit folgender Begründung: Die Kirche wird aufgrund der guten neuromanischen Gestaltung, der Zugehörigkeit zum Werk eines für Düsseldorf wichtigen Architekten und der Bedeutung für Stadtbild und Geschichte von Oberkassel in die Denkmalliste eingetragen. An der Erhaltung und Nutzung des Baudenkmales besteht ein öffentliches Interesse“. Richter, p. 4.

[110] Of het plaatsen van de St. Antoniuskerk op de monumentenlijst ook een mogelijkheid opent voor het aanvragen van overheidssubsidies, wordt niet vermeld.

[111] Richter, p. 6.

[112] “Es gilt immer dem Gotteshaus eine Ausgestaltung zuzuführen, die das Bestehende interpretiert, die das Bestehende verlangt mit schöner Selbstverständlichkeit und Einfügung. Dies ist zwar nicht die Stärke der Moderne, und deshalb dürfen wir uns, im besonderen in der Kirche, nur auf die Seite der Qualität schlagen“. Richter, p. 5.

plechtig eerbetoon ("ein Kunstwerk als Weihegabe zu schaffen") te scheppen.[113] Voor de verdere uitwerking van het begrip kwaliteit citeert Richter aansluitend nog enkele uitspraken van Weyres waarin wordt betoogd dat voor de kerkbouw een 'hiërarchie van waarden' is vereist hetgeen voor wandschilderingen een totaalontwerp betekent in plaats van een opeenstapeling van losse beeldelementen, ergo, dat hier het werk in handen van één kunstenaar dient te worden gelegd. Dit betekent niet dat, om het optimale resultaat te bereiken, niet over de suggesties van deze kunstenaar mag worden gediscussieerd, maar de kunstenaar heeft een bescherming nodig tegen betweters en niet ter zake kundigen, die het scheppen van een goed kunstwerk in de weg kunnen staan.[114] Alhoewel Richter zich hiermee inhoudelijk aansluit bij de uitspraken die Brauns eerder in zijn memo van14.9.1983 deed, is het verschil tussen beiden dat Brauns zijn mening op persoonlijke titel naar voren brengt terwijl Richter, mogelijk in verband met zijn gehoor, zich diplomatiek op uitspraken van bevoegde autoriteiten beroept. Geheel in lijn met Brauns besluit ook Richter zijn uiteenzetting met er op te wijzen dat de wandschildering van de St. Antoniuskerk uitsluitend is bedoeld als een bijdrage ter ere van God en als een uitdrukking van het mysterie van de verbondenheid van de medemens in onze wereldkerk.[115]

1.6 Overeenkomst voor de levering van een totaalontwerp voor de wandschilderingen van de St. Antoniuskerk in Düsseldorf-Oberkassel

De documenten in het archief van Brauns na het verschijnen van zijn memo van 14.9.1983 wekken de indruk dat Brauns zich vanaf dat tijdstip meer met de technische voorbereiding van de geprojecteerde wandschildering bemoeit dan met het bepalen van standpunten ter ondersteuning van het ontwerp van Wind. Op 10.1.1984 stuurt Brauns, op schriftelijk verzoek dd 3.1.1984 van Richter namens het parochiebestuur, een opdracht aan Wind in de vorm van een door hemzelf en Dechant Vater ondertekende en door Wind mee te ondertekenen overeenkomst voor het leveren van een totaalontwerp voor de wandschildering van de St. Antoniuskerk ('Aufrag für den Entwurf der Ausmalung der St. Antonius-Kirche') met bijbehorende werktekeningen voor een partiële uitvoering van dit ontwerp tijdens de eerste en tweede fase van de renovatie van het interieur voor wat betreft de vlakken boven de kroonlijst.[116] Een hieraan voorafgaande brief van Wind van 17.11.1983 aan Brauns, waarin hij zowel de basis van zijn honorarium alsook de opsplitsing per bouwfase aangaf, vormde

[113] Richter, p. 5: "Es sind Aussagen von Prof. Weyres, dem früheren Dombaumeister in Aachen».

[114] Prof. Weyers: "Natürlich besagt dies nicht, daß über die Vorschläge, die der Künstler zu machen hat, nicht diskutiert werden kann. Der Künstler selbst braucht sogar zum Gelingen diese Diskussion; aber er braucht auch die Rückendeckung gegenüber Besserwissern und Nichtfachleuten, die eine gute Arbeit unmöglich machen können. Wer ist aber kompetent zur Diskussion, da wir doch wissen, daß es auf dem schwer definierbaren Gebiet der Kunst unbestrittene Vollkommenheit nur selten gibt? Aber wenn wir auch diese Unvollkommenheit zugeben, so sind wir noch in keiner Weise davon dispensiert, das Optimum anzustreben". Richter, p. 6.

[115] „(…) damit unsere Kirche mit der Ausmalung zur Ehre Gottes beitrage, daß sie unsere Gemeinde im Alltag diene, daß sie immer uns und allen Mitmenschen das ganze Geheimnis unserer Weltkirche mit zum Ausdruck bringe". Richter, p. 7.

[116] In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5-1 INNEN TZ DUS.

daarbij een onlosmakelijk onderdeel en uitgangspunt van de overeenkomst.[117] Aan de bovenvermelde brief van Richter dd 3.1.1984 is tevens het verslag toegevoegd van de op 30.12.1983 gehouden vergadering door het parochiebestuur waarin de desbetreffende beslissing tot uitvoering van een wandschildering in het interieur van de St. Antoniuskerk (Beschluß zur Ausmalung) en het verlenen van bovengenoemde deelopdracht aan Wind (Beschluß zur Vereinbarung mit Herrn Wind (Ausmalung)) werd genomen. In dit verslag spreekt het parochiebestuur over wezenlijk lagere kosten verbonden aan het ontwerp van Wind vergeleken met alternatieve voorstellen.[118] Daarbij houdt het bestuur wel de mogelijkheid open voor 'andere eigentijdse schilderingen binnen deze kostenbegroting'.[119] De vergoeding voor de door Wind op basis van deze opdracht uit te voeren werkzaamheden werden per onderdeel en op de Pfennig nauwkeurig omschreven.[120]

Nog geen week na het verlenen van de schriftelijke opdracht aan Wind reageerde Brauns, als eerder vermeld en zulks kennelijk op verzoek van het parochiebestuur, met zijn brief dd 16.01.1984 op de door Dr W. Tilmann op 11.01.1984 aan dit bestuur gezonden brief. Zoals bekend wees Tilmann het parochiebestuur in deze brief op het feit, dat het bestuur voor het aantrekken van de kunstenaar Wind de daarvoor gebruikelijke selectieprocedure niet had aangehouden. Het weerwoord van Brauns met betrekking tot dit verwijt is hier inhoudelijk reeds aan de orde geweest. Vermeldenswaard is evenwel nog het feit, dat Brauns ook nu, zulks in aansluiting op zijn duidelijke uitspraken in zijn memo dd 14.9.1983 en het gelijkluidend pleidooi van Richter dd 14.12.1983, in de laatste alinea van dit weerwoord wederom betoogt dat 'de massa niet competent is een beslissing in artistieke kwesties te

[117] In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5-1 INNEN TZ DUS.

[118] Opvallend is dat hier wordt gesproken over 'alternatieve voorstellen'. Uit het archiefmateriaal van Brauns, Wind en het aartsbisdom Keulen blijkt op geen enkele wijze dat er ook sprake is geweest van een ontwerp van een hedendaags kunstenaar als alternatief voor Wind. Daarom moet worden aangenomen dat door het bestuur wordt gerefereerd aan de eerder door Brauns uitgewerkte kostenbegroting dd 19.11.1981 met 19 bijlagen voor de vier door het architectenbureau bindend voorgeschreven alternatieve wandschilderingen volgens de zogenaamde "Kleesattell'sche Auffassung". Hiermee vergeleken steken de kosten voor realisatie van het ontwerp van Wind kennelijk gunstig af.

[119] Brief van Richter aan Brauns dd 3.1.1984, bijlage: Sitzung des Kirchenvorstandes 30.12.1983, Beschluß zur Ausmalung: (…) „Der Kirchenvorstand halt die von Herrn Gerhard Wind konzipierte und nach der Ausmalungsprobe weiterentwickelte Ausmalung, mit einem gegenüber Alternativen deutlich niedrigerem Kostenaufwand, für die Ausmalung der Pfarrkirche geeignet und auch andere zeitgenössische Ausmalungen in diesem Kostenrahmen für möglich". In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5 INNEN-A DUS.

[120] De omstandigheden waarin en het tijdstip en de wijze waarop de schriftelijke opdracht aan Wind wordt verleend, dat alleen met een officiële goedkeuring van Bollenbeck namens het aartsbisdom Keulen mogelijk is, kan aanleiding geven tot de volgende veronderstellingen: Brauns is tot een voor de partijen aanvaardbare prijsafspraak met het schildersbedrijf van Heekern gekomen voor de uitvoering van de wandschilderingen op basis waarvan de vergoedingen voor Wind definitief kunnen worden vastgesteld en Bollenbeck wil zich, vooruitlopend op de uitkomst van het nog gaande debat in de parochie, door het opvoeren van de druk ook op deze wijze inzetten voor de realisatie van het project. Maar het feit dat het steigermateriaal benodigd voor de renovatie van het tonnengewelf tijdens de komende twee bouwfases ook kosteloos voor de schilderwerkzaamheden ter beschikking staat, hetgeen een belangrijke kostenbesparing voor de wandschildering en het voorkomen van extra overlast voor de parochie betekent, zal zeker mede bepalend zijn geweest voor het vaststellen van het tijdstip waarop Wind de opdracht ontvangt.

nemen'.[121] Het door Brauns blijven hameren op dit schijnbaar elitair standpunt wil mogelijk alleen maar aangeven, hoe beducht Brauns ook in deze fase van de proefperiode blijft voor niet tegen te houden wijzigingen op het ontwerp van Wind via een afgedwongen inspraak door de buitenwacht. Intussen was Wind bezig met de verdere uitwerking van zijn ontwerp voor de wandschilderingen. De resultaten werden tijdens een informatieve bijeenkomst op 10.2.1984 gepresenteerd.[122] Deze gegevens werden in een door Brauns en Wind op 16.3.1984 door beiden ondertekend verslag vastgelegd met de titel 'Zur Ausmalung der Kirche'.[123] Uitgaande van de bestaande vormen en kleuren van de proefschildering werd in dit document het definitief ontwerp voor de volgende te beschilderen elementen van het kerkinterieur beschreven: de tongewelven, de koepel, het fries onder de kroonlijsten, de ronde vlakken onder de bogen, de transepten, de koorapsis en de linker koorkapel bestemd voor het tabernakel. Drie maanden nadien stuurde Brauns op 17.5.1984 een verslag aan het kerkbestuur met informatie voor publicatie in het parochieblad *Antonius Akzente*. Hierin werd melding gemaakt van het feit, dat er voor het eerst sprake was van vertraging in het werkschema. De oorzaak werd gevormd door tijdens de renovatiewerkzaamheden te voorschijn gekomen scheuren bij zowel de boogconstructies als bij de tamboer van de koepel. Het onder liggend stucwerk van de koepel zelf bleek ook in een deplorabele toestand te verkeren. Nadat alle betreffende vlakken en wanden waren vrijgemaakt en de bouwkundige gebreken nauwkeurig konden worden onderzocht, werd het duidelijk dat deze scheuren en gebreken met behulp van onder druk aangebrachte kleefmiddelen konden worden verholpen, waardoor de schade en de vertraging beperkt bleef. De gevonden technische gebreken en de wijze waarop deze werden verholpen, werden in dit verslag per onderwerp nauwkeurig beschreven. Brauns besluit deze rapportage met de mededeling, dat de schilders inmiddels een begin hebben gemaakt met het aanbrengen van de structuren voor de wandbeschildering op die vlakken van de tongewelven die behouden konden worden of reeds gerepareerd waren. Daarmee werd impliciet aangegeven, dat er een begin was gemaakt met de uitvoering van de door Wind ontworpen wandschilderingen voor het interieur van de St. Antoniuskerk.[124] De eerstvolgende brief van Brauns die van belang is voor de verdere voortgang van het interieur project van de St. Antoniuskerk betreft zijn opdracht dd 14.6.1984 aan de firma Ludwig Weber in Düsseldorf voor het leggen van een vloertegel decoratie als proef volgens het als bijlage verstuurd schetsontwerp van Wind op een nog nader in overleg met Dechant Vater te bepalen plaats.[125] In zijn brief aan Weber refereert Brauns aan de door

[121] Zie brief Brauns dd 16.01.1984: „Der Kirchenvorstand stimmt mit Herrn Dr. Tilmann überein, daß eine Masse für einen Entscheid in künstlerischen Fragen nicht kompetent sein kann". In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5 INNEN A DUS.

[122] Uit het verslag bestaand uit een pagina blijkt niet voor wie Wind deze presentatie heeft gemaakt. Het is aan te nemen dat het hier een bespreking met Brauns betreft.

[123] "Zur Ausmalung der Kirche". In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A (F).

[124] Zie verslag Brauns getiteld "Antonius Akzente. Bauliches": "(…) Inzwischen haben die Maler an den Tonnengewölbungen, die erhalten und ausgebessert wurden, mit dem Autragen der Strukturen der Ausmalung begonnen". In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A (F).

[125] Brief van Brauns dd 14.6.1984 aan Ludwig Weber K.G. Fliesenhandel- und Verlegung. Düsseldorf-Oberkassel. In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN TZ DUS.

Weber in 1982 en 1983 uitgebrachte offertes voor het leggen van een betegelde vloer. Uit deze brief van Brauns blijkt evenwel voor het eerst dat het ontwerp hiervoor thans ook in handen van Wind is gelegd. Het schetsontwerp van Wind is op 13.6.1984 door Brauns ontvangen. Hiervan is een zwart/wit kopie in het archief bewaard gebleven waaruit is af te lezen dat Wind met de hand de volgende aantekeningen heeft gemaakt: 'Musterboden 1:10. Farben: weiß, grau, rot, oker, schwarz'.[126] De uitvoering in kleur van dit eveneens op PATIO gebaseerd schetsontwerp is terug te vinden op de illustratie in *Wandbilder III* van de vloerdecoratie in de ingangshal.[127] Wind zelf volstaat in zijn toelichting in *Wandbilder III* met de summiere vermelding: "Nachdem im ersten Bauabschnitt der Boden von der Firma Weber ausgeführt war, konnte am 2. Februar 1985 die erste Messe gelesen werden". Uit andere publicaties zal nog blijken, dat hier op zijn minst sprake is van een onderbelichting van de complexheid van zowel het ontwerp als de technische uitvoering van deze vloerdecoratie. Op 10.8.1984 is het moment aangebroken waarop Brauns het complete ontwerp van Wind voor de vloerdecoratie van de St. Antoniuskerk aan het parochiebestuur ter goedkeuring kan toezenden. Brauns dringt er in zijn brief op aan dat de beslissing met spoed wordt genomen opdat de uitvoering van de vloerbetegeling, zij het op basis van een aangepast tijdschema, nog tijdens de eerste bouwfase kan worden verwezenlijkt.[128] Uit het ontbreken van gegevens in het archief van Brauns over verdere op- of aanmerkingen met betrekking tot de ontwerpen voor de wandschilderingen en de vloerdecoraties, kan worden opgemaakt dat deze artistieke eigentijdse ontwerpen van Wind voor het interieur van de St. Antoniuskerk in Düsseldorf-Oberkassel ongeschonden door de verschillende kritische beoordelingen zijn geloodst, waarmee Brauns zijn doel heeft bereikt.

Op **Dechant Friedrich Vater** rustte de taak vanuit zijn parochie de noodzakelijke steun te verkrijgen voor de eigentijdse wandschilderingen en vloerdecoraties volgens het ontwerp van Wind. Bij gebrek aan formele machtsmiddelen stond hem hiertoe alleen het instrument van de communicatie met zijn parochianen ter beschikking. Een effectief middel voor deze communicatie vormden het onder zijn supervisie door de parochie uitgegeven weekbericht *Pfarre St. Antonius* en het ongeveer om de twee maanden verschijnend informatieblad *Antonius Akzente*. In tegenstelling tot de in het weekbericht te behandelen actualiteiten kwamen in *Antonius Akzente* de meer beschouwelijke thema's aan de orde, waaronder ook zaken die verband hielden met de renovatie van de St. Antoniuskerk. Het belang van de door en namens Dechant Vater aan de parochie verstrekte informatie blijkt ook uit het feit dat Brauns, vanaf het begin van de werkzaamheden aan de St. Antoniuskerk, een selectie van deze publicaties als officiële documentatie in zijn archief opnam. Ter aanvulling op de persoonlijke inbreng van Brauns met betrekking tot de realisatie van het ontwerp van Wind volgt onderstaand aan de hand van de beschikbare publicaties uit beide parochiebladen een

[126] De instructies van Brauns aan Weber luiden: „Als Anlage überreichen wir Ihnen eine Skizze des Künstlers, nach der das Bodenmuster ausgeführt werden soll, Bodenplatten 15 x 15 cm mit den Farben weiß, uni grau, rot und schwarz; dazu einen Platte in oker".

[127] Wandbilder III, foto "Bodengestaltung in der Vorhalle", p. 101.

[128] Brief van Brauns aan de Katholische Kirchengemeinde dd 10.8.1984, "Innen-Instandsetzung der Pfarrkirche, Bauabschnitt V/1", bijlage: "Bodenentwurf". In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5 INNEN-A DUS.

chronologisch verslag over de wijze, waarop Dechant Vater de benodigde steun vanuit zijn gemeenschap voor dit project wist te verkrijgen. Dit onderzoek richt zich voornamelijk op de periode tussen 15 juni 1983, de datum waarop de bouwcommissie op voorspraak van de architecten besloot contact met de beeldend kunstenaar Gerhard Wind op te nemen en 10 augustus 1984, de datum waarop de wandschilderingen en de vloerdecoraties in productie werden genomen.

Voorafgaand aan de artistieke kwalificaties en gevolgen van het ontwerp van Wind werd in beide bladen aandacht besteed aan de financiële aspecten van dit plan. In *Pfarre St. Antonius* dd 5.12.1982 meldde Dechant Vater onder het opschrift 'Kirchbau – Inneninstandsetzung' dat het bestuur zich akkoord had verklaard met de voorstellen van het architectenbureau Brauns, Janeschitz-Kriegl van 19.11.1982 voor de binnenrenovatie van de St. Antoniuskerk. Kort voor zijn 'verjaardagskollekte', zo schreef Vater, kreeg hij de uit zestien pagina's bestaande begroting onder ogen die door de bouwcommissie werd samengesteld uit een dossier van hondertnegenenvijftig pagina's met bijlagen en tekeningen, onderverdeeld in eenentwintig onderdelen met bijbehorende prijsstellingen. Overeenkomstig de richtlijnen zou de parochie de vastgestelde minimale eigen bijdrage voor de renovatie van het interieur gedurende drie jaar uit eigen collectes en giften financieren. Indien er sprake was van een tekort zou er een voorfinanciering van dit deficit plaatsvinden door middel van een lening ten laste van de parochie. De berichtgeving eindigt met de mededeling, dat de opbrengst van de grote collectebus bij de uitgang gedurende de adventperiode tot het eind van het jaar niet voor de St. Antoniuskerk, maar voor ons 'solidaire offer ten behoeve van de kerk in Latijns Amerika bestemd zal zijn'.[129] In *Pfarre St. Antonius* dd 27.2.1983 verwees Vater nog eens naar zijn uitvoerige berichtgeving in *Pfarre St. Antonius* van 7.11.1982 met betrekking tot de kosten voor de parochie in de vorm van een eigen bijdrage veroorzaakt door de binnenrenovatie. Vater besloot zijn bericht met een persoonlijke noot: '(Geheimtip: Zu meinem Namenstag wünsche ich mir eine gute Kollekte zu Gunsten unseres Gotteshauses)'.[130] Een ander thema vormde het voorstel voor een mogelijke herindeling van de kerkruimte. Onder de kop: 'Christus, unsere Mitte – Überlegungen zur Innenrenovierung der Kirche' vroeg een inzender, A. Domhof, zich in *Antonius Akzente* dd maart/april 1983 af of niet van de langdurige verbouwing gebruik moest worden gemaakt de plaatsing van een tweede altaar in de kerkruimte onder het hoogaltaar te overwegen. Zijn betoog: 'Een altaar temidden van het volk Gods, omgeven door banken, doet meteen voelen dat wij ons rondom de tafel des Heren hebben verzameld en dat Christus ons midden is en in ons midden komt'.[131] Deze suggestie,

[129] In deze tekst is de passage: "Jetzt im Advent soll der große Opferstock unten in der Kirche bis zum Ende des Jahres statt Kirchbauspenden unser solidarisches Opfer für die Kirche in Lateinamerika aufnehmen" van het grootste belang. Het begrip 'solidariteit' met de wereldkerken zal, naar later blijkt, de grootste bedreiging voor het project van Wind vormen. *Pfarre St. Antonius* Nr. 38/1982 dd 5.12.1982 In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A (F).

[130] *Pfarre St. Antonius* Nr. 8/1983 dd 27.2.1983 In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A (F).

[131] *Antonius Akzente* Nr. 1/83, März/April 1983 In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A (F). Brauns ontvangt op 10.2.1983 de tekst op zes pagina's van een door Professor Dr. Günter Duffrer, Mainz in 1979

die zeker van invloed op het ontwerp van Wind zou zijn geweest, is kennelijk niet overgenomen. Uit de inhoud van *Pfarre St. Antonius* dd 28.8.1983 blijkt dat de door Brauns in zijn memo van 14.9.1983 genoemde kosten, die waren verbonden aan de eerste bouwfase, verwijzen naar de in deze uitgave afgebeelde identieke plattegrond (afb 15). Hierdoor is deze plattegrond alsnog bij benadering te dateren. Met de wervende opening: 'Liebe Gemeinde! Jetzt geht es endlich los mit der Inneninstandsetzung unserer Antonius-Kirche' kregen de parochianen, onder verwijzing naar de zojuist gereed gekomen proefschilderingen van Wind, die op 25 augustus door Bollenbeck zouden worden beoordeeld, voor het eerst in grote lijnen een uitleg over de technische en artistieke uitgangspunten van dit ontwerp. De helderheid en beknoptheid van deze tekst doet vermoeden dat Brauns of Richter bij het opstellen hiervan betrokken is geweest. Ook al zal de gemiddelde kerkganger ondanks dit helder taalgebruik de volle betekenis en alle gevolgen van deze toelichting voorlopig nog ontgaan, duidelijk was dat de werkzaamheden zeker tot maart 1984 zouden duren met al het ongemak van dien en dat het interieur van de kerk nadien sterk zou zijn veranderd.[132] Dechant Vater richtte zich in *Pfarre St. Antonius* dd 4.9.1983 nu geheel op het ontwerp van Wind met de mededeling, dat de proefschilderingen, na veel discussies met de betrokkenen en aanpassingen, voorlopig waren afgesloten. Ondanks de fraaie aanblik van de geschilderde motieven op ware grootte bleef het moeilijk zich het totaalbeeld van het tongewelf, de koepel en de koorapsis voor te stellen. Vater vervolgde: 'Op zondag 11 september om 15.00 uur zullen het kerkbestuur en de parochieraad zich de wandschilderingen vanuit het standpunt van de architect en de kunstenaar laten toelichten; een ieder die geïnteresseerd is wordt uitgenodigd daarbij aanwezig te zijn'.[133] De oproep van Dechant Vater om deze bijeenkomst bij te wonen werd herhaald in de eerstvolgende *Pfarre St. Antonius* dd 11.9.1983. Werd in de editie van de week daarop volstaan met de parochianen welkom te heten in de noodkerk en hen te vragen zich niet door deze overlast te laten afschrikken door weg te blijven; in *Pfarre St. Antonius* dd 25.9.1983 kondigde Vater aan dat hij in de volgende zondagedities van *Pfarre St. Antonius* zal terugkomen op de tijdens de bijeenkomst door de kunstenaar, architect en de hoofdarchitect van het aartsbisdom verstrekte informatie, respectievelijk deze zal aanvullen.

---

gehouden referaat getiteld: 'Altar und Chorraum'. Het argument van Domhof volgens welk het altaar zich temidden van het volk Gods moet bevinden, wordt door Duffrer theologisch onderbouwd aan de hand van de bepalingen van het liturgisch jaarboek uit 1968. Nieuw uitgangspunt is dat 'de eucharistie viering alleen mogelijk is wanneer de priester en het volk verenigd zijn. Het volk, dat zich rondom het altaar en de priester schaart, vormt daardoor de kerk'. Duffer voorziet hier niet geringe problemen voor de architectuur bij de toepassing van deze nieuwe inzichten. Door Brauns zijn opmerkelijk veel passages uit deze tekst onderstreept. In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A DUS.

[132] *Pfarre St. Antonius* Nr. 27/1983 dd 28.8.1983 In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A (F). De opmerking met betrekking tot de vermeende onduidelijkheid slaat vooral op de zin: „Die Ausmalung des Kirchenraumes ist wichtig, weil sie die architektonische Bedeutung der einzelnen Bauteile in ihrem Verhältnis zueinander betont".

[133] Werd eerder bij de behandeling van het 'memo van Brauns dd 14.9.1983' nog opgemerkt dat dit memo "als een reactie is te beschouwen op de respons van de omgeving op de proefschilderingen van Wind" maar dat "uit de inhoud niet valt op te maken wat de directe aanleiding voor dit memo is", kan nu worden aangenomen dat deze gezamenlijke bijeenkomst op 11 september voor Brauns de aanleiding voor het schrijven van zijn memo vormde. *Pfarre St. Antonius* Nr. 28/1983 dd 4.9.1983 In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A (F).

Als eerste kreeg Wind op de hele voorpagina van *Pfarre St. Antonius* dd 25.9.1983 de mogelijkheid langs deze weg de uitgangspunten voor zijn wandschilderingen nogmaals aan de parochianen duidelijk te maken. Wind wees er op, dat de proefschilderingen slechts een fragmentarische weergave van het totaalplan vormden en daardoor niet representatief voor het beoogde eindresultaat konden zijn. Desondanks bleek reeds nu, dat de drie proefvlakken in kleur en vorm bij elkaar hoorden. Wind herhaalde, dat het belangrijkste kenmerk van de wandschilderingen was, dat het ontwerp aansloot bij de architectuur van het interieur en bij de kleur van de met name genoemde bouwelementen. 'Tot besluit worden de onderdelen van het ontwerp systematisch per architectonisch element van het interieur behandeld met als einddoel het creëren van een harmonische eenheid'.[134]

Nadat de parochie vanaf het begin in 1976 over de bouwkundige reparatiewerkzaamheden en de gevolgen voor de toegankelijkheid van de St. Antoniuskerk was geïnformeerd, er eind 1982 sprake was van de aanvaarding van een door het architectenbureau opgesteld plan voor een noodzakelijke renovatie van het interieur met een daaraan voor de parochie verbonden eigen bijdrage, de parochie in augustus 1983 werd geconfronteerd met een eigentijdse proefschildering, een ieder in september 1983 werd uitgenodigd de door kunstenaar en architecten te geven uitleg over dit ontwerp bij te wonen, de kunstenaar kort nadien nog eens schriftelijk het hoe en waarom van zijn ontwerp in het parochieblad mocht toelichten, gaf Dechant Vater in *Pfarre St. Antonius* dd 2.10.1983 volledig opening van zaken over de aan dit kunstwerk verbonden kosten, de motieven van het bestuur voor het kiezen van deze optie en de verdeelsleutels van de kosten voor de betrokken partijen.[135] Naast het architectonisch argument van Bollenbeck voor de uitvoering van het ontwerp van Wind en het religieuze uitgangspunt van Brauns en Richter kwam Dechant Vater in zijn toelichting met een praktische variant; de wens van het kerkbestuur de blijvend zichtbare bouwkundige oneffenheden van het tongewelf door een beschildering te laten wegwerken.[136] In de begroting voor de bouwkundige renovatie van het interieur in combinatie met het ontwerp van Wind bedroegen de kosten voor de complete uitvoering van de wandschilderingen DM 395.000 op een totaal van DM 2.920.000. Ter vergelijking; in de begroting uit 1982 voor de bouwkundige renovatie van het interieur gebaseerd op een "*Ausmalung im Sinn Kleesattel'scher Formen und Farben"* werden de schilderkosten geraamd op DM 596.000 op een totaal van DM 3.434.000. In beide gevallen kwamen de kosten voor de wandschildering voor rekening van de parochie. Volgens het parochiebestuur moest tijdens de bouwkundige renovatie van de eenmalige gelegenheid gebruik worden gemaakt het tongewelf te

[134] *Pfarre St. Antonius* Nr. 31/1983 dd 25.9.1983 In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A (F).

[135] *Pfarre St. Antonius* Nr. 32/1983 dd 2.10.1983 In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A DUS.

[136] "Mit dem Entschluß, die Gewölbe beizubehalten, war immer der Wunsch verbunden, dann durch eine Ausmalung eine dem Kirchenraum dienende Gestaltung zu erreichen, die gleichzeitig die bleibenden konstruktions-Schwächen in den Wölbungen mildert und verdeckt. Die bei dem Beschluß zum Baubeginn zur Diskussion stehende volle Ausmalung im Sinne des Erbauers der Kirche, Kleesattel, war schwer und bei Kosten von DM 596.000 sicher nicht zu realisieren. Hier mußte jetzt eine angemessene, in den Kosten vertretbare Lösung gesucht werden".

beschilderen, op voorwaarde dat de parochie daarmee akkoord ging.[137] Vater besloot zijn bericht met het uitspreken van de vrome wens: 'Begleiten wir mit Freude die nun endlich begonnene Renovierung durch eine hochherzige Spende zur Sonderkollekte am kommenden Sonntag'.

In het kader van de voortgaande informatie aan de parochie verscheen de week daarop in *Pfarre St. Antonius* dd 9.10.1983 als bijlage een op vier pagina's afgedrukte bijna woordelijke weergave, compleet met afbeeldingen, van het artikel van Bollenbeck 'Großraum-Haut-Ornament. Gedanken zur Ausmalung der St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel', dat later in januari 1984 in het tijdschrift *Das Münster* zou worden gepubliceerd. Zoals bekend, werd in dit artikel het ontwerp van Wind positief beoordeeld.[138] In *Pfarre St. Antonius* dd 6.11.1983 werd de parochie zonder verdere toelichting uitgenodigd voor een vergadering op 14 december. De agenda vermeldde onder anderen het onderwerp: 'Innengestaltung unserer Kirche'.[139] Aanvang 1984 werd door Dechant Vater in *Pfarre St. Antonius* dd 8.1.1984 de mededeling gedaan, dat het kerkbestuur, mede gelet op het oordeel van de aanwezigen in de parochievergadering, op 30 december had besloten de voorstellen van Wind te aanvaarden en de kunstenaar opdracht te verlenen voor het uitwerken van een totaalontwerp voor de wandschilderingen van de St. Antoniuskerk.[140] Een paar weken later bekent Dechant Vater in *Pfarre St. Antonius* dd 29.1.1984, dat ook hij aanvankelijk zijn twijfels en bedenkingen had met betrekking tot de vraag of het ontwerp van Wind geschikt zou zijn voor de St. Antoniuskerk. Maar het gunstig oordeel van veel bevoegde deskundigen uit zowel het openbare leven als vanuit de kerk hadden zijn aanvankelijke aarzeling weggenomen. Nadat er ook meer waardering voor de proefschildering ontstond en veel vragen betreffende de wandschildering konden worden beantwoord, wordt thans door professor Wind aan een productieplan gewerkt. Uit praktische en financiële overwegingen, aldus Vater, is niet verder naar mogelijke andere oplossingen gezocht. Het kerkbestuur, op wie nu eenmaal de plicht rust op het juiste moment te beslissen, is dezelfde mening toegedaan. Vater waarschuwde alleen, dat de voortaan door de parochie zelf op te brengen middelen voor de renovatie van de kerk niet ten koste mochten gaan van haar steun aan de hulporganisaties van de Duitse

[137] „Der Kirchenvorstand hat die Vorstellung, daß die einmal zur Reparatur eingerüsteten Tonnen und Gewölbe jetzt auch ausgemalt werden müssen, weil es eine einmalige Gelegenheit ist. Hierzu sollte der Entschluß mit Unterstützung der Gemeinde gefaßt werden".

[138] *Pfarre St. Antonius* Nr. 33/1983 dd 9.10.1983 In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A (F).

[139] *Pfarre St. Antonius* Nr. 36/1983 dd 6.11.1983 In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A (F).

[140] Zie in dit verband de schriftelijke opdracht dd 10.1.1984 aan Wind in de vorm van een overeenkomst tussen Dechant Vater, Brauns en Wind. Bij het publiekelijk bekend maken van deze beslissing houdt Dechant Vater nog een slag om de arm: „Der Kirchenvorstand hält die von Herrn Gerhard Wind konzipierte und nach der Ausmalungsprobe weiterentwickelte Ausmalung, mit einem gegenüber Alternativen deutlich niedriger Kostenaufwand, für die Ausmalung der Pfarrkirche geeignet und auch andere zeitgenössische Ausmalungen in diesem Kostenrahmen für möglich". *Pfarre St. Antonius* Nr. 1/1984 dd 8.1.1984. In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A (F).

katholieke kerk en al helemaal niet van de bemoeienissen van de werkgroep '3 zu 1' voor hulp aan de Derde Wereld.[141]

Deze laatste toevoeging van Vater verwijst naar een kwestie in de parochie die, ongeacht alle voorbereidingen, inzet en het behoedzaam te werk gaan door de betrokkenen, het wandschilderingplan toch nog ernstig in gevaar zou kunnen brengen. De St. Antonius parochie had zich, onder het motto 'St. Antonius hilft Nyangao', sedert 1984 verplicht een missiehospitaal in het Zuiden van Tanzania te ondersteunen, dat sedert 1947 door de 'Benedictinessen van Tutzing' werd verzorgd. Dit door de parochie aangegane 'partnership' werd namens de parochieraad door *Die Gruppe '3 zu 1'* uitgevoerd. De tegenstrijdige belangen tussen *Die Gruppe '3 zu 1'* en de voorstanders van het project van Wind voor de St. Antoniuskerk blijkt uit de tekst van *Pfarre St. Antonius* dd 1.4.1984. Het blad opende met de mededeling in cursieve tekst dat 'nu de parochie gedurende het laatste weekend de actie van *Die Gruppe '3 zu 1'* voor het ziekenhuis in Tanzania zo goed heeft ondersteund, worden alle kerkbezoekers en parochianen opgeroepen hun bijdrage voor de renovatie van de kerk te geven. (…) Vriendelijk vragen wij om een royale gift'. In de daaropvolgende alinea in normale tekst lezen wij: 'nu het project voor het ziekenhuis het afgelopen weekend in alle heilige missen onder de aandacht is gebracht en de parochieraad om een blijvende ondersteuning heeft gevraagd die voor het ziekenhuis te budgetteren is, willen wij er vandaag op wijzen dat deze actie natuurlijk verder doorgaat (…)'.[142] Het artikel 'Stellungnahme des Pfarrgemeinderates' in het informatieblad *Antonius Akzente*. dd april 1984 komt naar voren dat de parochieraad grote moeite had met de kosten verbonden aan de wandschilderingen gezien de heersende grote nood in de Derde Wereld. In haar december vergadering in 1983 had zij zich dan ook de vraag gesteld, of de parochie zich deze wandschilderingen kon permitteren. Tenslotte was er een compromis tussen de voor- en tegenstanders van de wandschildering tot stand gekomen onder het motto: ‚Das Eine tun, ohne das Andere zu lassen'. De betekenis van dit besluit is, dat van de parochie werd verwacht dat zij evenveel geld voor het ziekenhuis zou opbrengen als de kosten voor de wandschildering bedroegen.[143]

[141] Omdat dit betoog van Dechant Vater als een beginselverklaring is te beschouwen voor de beslissende stap onder zijn leiding van het kerkbestuur het ontwerp van Wind te laten uitvoeren, volgt hier letterlijk een gedeelte van de tekst: "(…) Nachdem die Ausmalungsprobe eine immer breitere Zustimmung gefunden hat und manche Bedenken und Fragen zum Problem ‚Ausmalung' geklärt wurden, ist nun Her Prof. Wind dabei, einen Ausführungsentwurf zu erstellen. Eine reihe kompetenter Fachleute aus dem Bereich der Öffentlichkeit (u.a. auch Lehrstuhlinhaber der Kunstakademie) und der Kirche haben mit ihrer Beurteilung auch bei mir die anfänglichen Zweifel und Abwägungen ausgeräumt; schließlich hat sich der Bauausschuss bereits seit März 1980 mit dieser Frage beschäftigt. Für die Eigenart unseres Raumes und die immer wieder durchscheinende Deckenkonstruktion bieten sich nicht viele Lösungsmöglichkeiten an. Die erforderliche geometrische Struktur findet in der Konzeption von Prof. Wind eine ideale Lösung. Aus diesen und auch aus wirtschaftlichen Gründen haben wir andere Lösungsmöglichkeiten nicht weiter verfolgt. Wer eine ausgezeichnete Note bekommt, weiß sich auf dem richtigen Weg bestätigt. Der Kirchenvorstand, der nun einmal nach den Satzungen die Entscheidung zu treffen hat und sie entsprechend dem Fortgang der Planung auch rechtzeitig fassen muß, denkt in der gleichen Richtung (…)". *Pfarre St. Antonius* Nr. 4/1984 dd 29.1.1984 In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A DUS.

[142] *Pfarre St. Antonius* Nr. 13/1984 dd 1.4.1984. In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A (F).

[143] *Antonius Akzente* Nr. 1/84 dd april 1984. In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A (F).

Hoe de parochie deze dubbele financiële belasting nadien heeft kunnen opbrengen, vermeldt de geschiedenis niet. Wel is duidelijk welke bemiddelende rol Dechant Vater achter de schermen heeft moeten vervullen om beide stromingen in zijn parochie tot elkaar te brengen. Hoe gevoelig de kwestie van aanzienlijke uitgaven voor verfraaiing van het kerkinterieur van de St. Antoniuskerk voor menigeen al op zich lag en zeker ten tijde van de door de christelijke kerk te lenigen nood in de Derde Wereld, blijkt uit een ingezonden stuk in de *Stadtteilzeitung WZ spezial* van 28.5.1986. Als reactie op het artikel 'Das Pantheon von Oberkassel', Bericht über die renovierte St. Antoniuskirche, WZ Ausgabe 29.4.1986, schreef een lezer): (…) 'U schrijft: "Wat de bezoeker in deze kerk ervaart is de fascinerende eenheid van architectuur en kleur". Daarin hebt u gelijk. De esthetische werking van een kerk is alleen niet secundair, zij is volkomen irrelevant. Een Godshuis is een ruimte bestemd om God te ontmoeten, een plaats van stilte en bezinning. Deze ruimte zal noch fascineren, noch de aandacht afleiden. Al het andere betekent het propageren van een 'Kulturchristentum', de kerk vereenzelvigen met theater of museum (…). Kunst is ook commercie. Noch professor Wind, noch anderen werken voor niets, zeker niet voor de kerk. De door u zo geprezen renovatie heeft miljoenen verslonden, daaronder een twijfelachtig hoog bedrag voor de bemoeienissen van de heer Wind. Een kerk, die zich in vergelijking met de niet te ontkennen situatie in de wereld, dergelijke prioriteiten permitteert; die in plaats van het Geloof en zijn toepassing in het leven het ontstaan van zulke prachtige gebouwen op haar conto schrijft, gaat voorbij aan de eis en boodschap van Jezus".[144]

Het kort en zakelijk berichtje in *Pfarre St. Antonius* dd 27.1.1985 dat 'komende zondag (Maria lichtmis) om 18.30 uur voor het eerst de Heilige Mis in het gerenoveerde en wandbeschilderde voorste deel van de kerk zal worden gecelebreerd' zal voor Dechant Vater, wegens zijn inbreng in deze belangrijke fase van de voorbereidingen voor de realisatie van het uitzonderlijk ontwerp van de kunstenaar Gerhard Wind, meer hebben betekend dan een vreugdevolle huishoudelijke mededeling.[145]

Gedurende deze periode trad **Dr Karl Joseph Bollenbeck** in zijn functie als Oberbaurat van het Generalvikariat van het aartsbisdom Keulen slechts twee keer naar buiten op als promotor

---

Stellungnahme des Pfarrgemeinderates „Auf der Pfarrversammlung im Dezember vorigen Jahres hatte de Pfarrgemeinderat die Frage gestellt, ob die Gemeinde sich die Ausmalung leisten dürfe angesichts der großen Not in der 3. Welt. Die anschließende Diskussion hatte gezeigt, daß beide Anliegen in der Gemeinde befürwortet werden. Bei dieser Sachlage hatte sich als mögliche Lösung ein Kompromiß abgezeichnet nach dem Motto ‚Das Eine tun, ohne das Andere zu lassen". Zwar sieht der Pfarrgemeinderat den Kampf gegen Not und Elend nach wie vor als wichtigste Aufgabe an, aber im Interesse einer größtmöglichen Gemeinsamkeit ist er bereit, die Ausmalung der Kirche mitzutragen, wenn dem Anliegen „3. Welt" in entsprechender Weise Rechnung getragen wird. In diesem Sinne beschloß er auf seiner Sitzung am 17. Februar, das von der „Aktion drei zu eins" bereits unterstützte Krankenhaus in Tanzania der Gemeinde als das Projekt zu empfehlen, dem im Rahmen des „Sowohl als auch" in den nächsten Jahren unsere Hilfe zukommen soll. (…) Unsere Entscheidung für das „Sowohl als auch" heißt im Klartext, daß wir für das Krankenhaus in Tanzania einen annähernd gleich großen Betrag aufbringen wollen wie für die Ausmalung der Kirche".

[144] Detlef Schönen, Schorlemerstraße 19, Oberkassel in*Stadtteilzeitung für Oberkassel, Heerdt, Lörick, Niederkassel der Westdeutschen Zeitung/Düsseldorfer Nachrichten,* 28 mei 1986. In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 3 DUS.

[145] *Pfarre St. Antonius* Nr. 4/1985, dd 27.1.1985. In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, Ordner: SAN K 5-1 INNEN A.

van het ontwerp van Wind: bij de bespreking van de proefschilderingen van Wind met de parochianen en belangstellenden tijdens de bijeenkomst op 11 september 1983 en door de publicatie van zijn artikel in *Pfarre St. Antonius* en in het tijdschrift *Das Münster* getiteld: 'Großraum-Haut-Ornament. Gedanken zur Ausmalung der St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel'. Daar waar de aanwezigheid van Bollenbeck tijdens de parochiebijeenkomst in de aankondiging van de *Pfarre St. Antonius* dd 11.9.1983 als een "Durch einen glücklichen Umstand wird auch der zuständige Baurat des Bistums anwesend sein" werd beschreven, is het ook duidelijk welke belangrijke ondersteunende rol zijn publicaties in de parochie en de vakpers voor de voorvechters van het ontwerp van Wind hebben vervuld.
Tenslotte is het de kunstenaar **Gerhard Wind** zelf, die door zijn persoonlijke en artistieke inbreng de belangrijkste voorvechter vormde van dit eigentijds non-figuratief integraal wandschilderingontwerp voor het interieur van de St. Antoniuskerk te Düsseldorf-Oberkassel.

Nabeschouwing

Ruim vijfentwintig jaar na de voltooiing van de wandschildering en vloerdecoratie wordt de bezoeker van de St. Antoniuskerk te Düsseldorf-Oberkassel bij het betreden van de door Wind vormgegeven ruimte nog steeds overrompeld door het totaalbeeld. De intense wisselwerking tussen strenge vormen en monochromatische kleuren veroorzaakt een mengeling van overdaad en rust. Hoe deze kerkruimte ook esthetisch wordt beoordeeld, men bevindt zich in een andere wereld, ver van het drukke verkeer op de nabije Luegallee. Hoewel Wind nadien veel ontwerpen heeft mogen maken voor katholieke kerken in Düsseldorf en omgeving, de St. Antoniuskerk te Oberkassel is zijn enig gerealiseerd integraal project voor wand en vloer in een sacrale ruimte. Mede hierdoor is dit kunstwerk van Wind uniek in zijn oeuvre. Achteraf bezien voldoet de beschreven ontstaansgeschiedenis van deze vormgeving aan de stelling, dat iedere belangrijke gebeurtenis ook een kwestie van plaats en tijd is. De binnenarchitectuur van de neo-romaanse Kleesattel kerk bood een ideale plaats voor monumentale toepassing van de artistieke principes van Wind. De vruchtbare samenwerking tussen de vijf hoofdrolspelers werd bepaald door de tijd. Vijfentwintig jaar nadien zijn drie van hen overleden; Gerhard Wind 1992, architect Hubert Brauns 1995 en architect Erhard-Werner Richter 2001. Dechant Friedrich Vater en Dr. Karl Joseph Bollenbeck zijn beiden inmiddels gepensioneerd. Om het doel te bereiken moesten door hen alle denkbare argumenten worden gehanteerd; architectonische, historische, technische, esthetische, religieuze, financiële, maatschappelijke en autoritaire. Een herhaling van dit kunstwerk is alleen al door het ontbreken van deze voorvechters ondenkbaar. Wind was niet de enige, die gedurende deze periode in Nordrhein-Westfalen non-figuratief te werk ging. Maar waar anderen een wisselwerking tussen licht en ruimte in het kerkinterieur nastreven met resultaten, die soms in de richting van Wind komen, is de architectuur van het interieur als bekadering van het PATIO-model in het werk van Gerhard Wind de bepalende factor dat de ontwerpen van Wind direct herkenbaar maken. En de tijd zal, zoals de ervaring leert, uitwijzen dat het juist die zelfde architectuur is, die de grootste bedreiging voor het voortbestaan van kunstwerken in gebouwen vormt. Afgezien van gebeurtenissen zoals brand en vernieling, zijn het de

toekomstige reparaties, aanpassingen, vernieuwingen en verbouwingen in een gebouw die aan de wortel van dit kunstwerk zullen knagen. In het geval van de St. Antoniuskerk te beginnen met een voor het functioneren van de kerk geleidelijk verder benutten van de nog aanwezige vrijstaande ruimte, een proces, dat reeds tijdens het onderzoek voor dit verslag waarneembaar was. Waar aanvankelijk de bemoeienis van de Dienst Monumentenzorg als een complicerende factor werd beschouwd, biedt de plaatsing van de St. Antoniuskerk te Düsseldorf-Oberkassel op de monumentenlijst, in dit licht bezien, mogelijk nog een extra bescherming tegen al te voortvarende voornemens, die het ontwerp van Wind in de toekomst kunnen bedreigen.

2 Het ontwerp van Gerhard Wind: uitgangspunten en vormgeving

Inleiding

In tegenstelling tot het voorafgaand hoofdstuk zal hier alleen aandacht worden besteed aan de artistieke inbreng door Gerhard Wind bij de totstandkoming van de wandschilderingen en vloerdecoraties in het interieur van de St. Antoniuskerk te Düsseldorf-Oberkassel.

De uitgangspunten waarop Wind zijn totaalontwerp baseerde en de vorm waarin hij dit concept uitvoerde, zullen daarbij afzonderlijk worden behandeld. Voor de vermelding van de artistieke uitgangspunten kan voor een belangrijk deel worden gebruikgemaakt van de notities en toelichtingen die door de kunstenaar zelf tijdens de verschillende stadia van het project intern werden vastgelegd of aan architect Brauns werden verstrekt. Uit deze toelichtingen blijkt' dat Wind zijn totaalontwerp vanaf het begin op slechts één basiselement, het zogenaamde PATIO-element, baseerde. Hierdoor ontstond doelbewust een eenheid in de vormgeving van de wandschilderingen en vloerdecoratie. Het totaalontwerp werd opgebouwd uit verschillende beeldgroepen (PATIO-ornamenten), elk samengesteld uit beeldelementen (PATIO-beelden), die op hun beurt werden aangepast aan de diverse in de binnenarchitectuur aanwezige bouwvormen. Door het op deze wijze invoeren van een bundeling en hiërarchie in de oorspronkelijk amorfe verschijningsvorm van de wit geschilderde binnenarchitectuur diende, aldus Wind, de beoogde ruimtelijke werking in het interieur van de St. Antoniuskerk alsnog te worden verwezenlijkt.[146]

Om na te gaan hoe de door Wind beschreven uitgangspunten nadien in lijn, vorm en kleur in de wandschilderingen en vloerdecoraties werden verwezenlijkt, zal de structuur en opbouw van de belangrijkste beeldelementen (PATIO-beelden) en de onderlinge samenhang van de daaruit samengestelde beeldgroepen (PATIO-ornamenten) in de wandschilderingen, per beeldgroep worden geanalyseerd. Ter afsluiting zal, daar waar mogelijk, de artistieke ontwikkeling per beeldgroep worden onderzocht.[147]

Voor het verkrijgen van inzicht in de artistieke gedachtewereld van waaruit Wind de eenheid in vormgeving van de wandschilderingen en de vloerdecoraties ontwikkelde, zal eerst aandacht worden besteed aan het PATIO-concept. Dank zij dit concept kon Wind, naar eigen zeggen, technisch zijn doel bereiken.

2.1 Het concept PATIO

PATIO is een dwingend systeem voor het maken van beeldende kunst in alle disciplines. Wind zelf spreekt over 'Patioelement'. Het concept PATIO werd in 1977 door Gerhard Wind bedacht, uitgewerkt en vanaf 1979 als systeem integraal op alle disciplines van zijn werk toegepast tot zijn dood in 1992. De naam PATIO refereert alleen aan de locatie waar Wind

[146] Wind, *Wandbilder III,* 1990, p. 97: "Da alle Motive im Ursprung aus *einem* Motiv entwickelt sind, sind sie untereinander im besten Sinne verwandt. Bei aller Individualität, die Bezug nimmt auf das jeweilige architektonische Bauteil, sind die verschiedenen Motive miteinander in ursächlichem Zusammenhang, ebenso wie das Zusammenspiel der einzelnen Architekturteile zur Einheit zusammenwachsend den architektonischen Raum bilden".

[147] Dit onderzoek geschiedt met behulp van de aantekeningen en ontwerpschetsen in het archief van Wind uit het privé bezit van zijn weduwe te Düsseldorf.

zijn concept voor het eerst bij wijze van proef in toepassing bracht, te weten op de tegelvloer van de patio van zijn woning 'Casa los Vientos' te Javea, Spanje.[148] PATIO is als systeem voor het maken van het zogenaamde PATIO-beeld zowel vlak als ruimtelijk (kubus) te hanteren. Een belangrijk kenmerk van PATIO is daarbij de uitzonderlijke dieptewerking, dat het systeem optisch aan een twee dimensionale afbeelding kan verlenen.

De basis van PATIO wordt gevormd door een vierkant, het **PATIO-element**, opgebouwd uit een raster van vijf maal vijf identieke kwadranten waardoor tevens drie concentrische vierkanten ontstaan met een constante maatverhouding van 1:3:5. (fig.1).

De afmeting van de ribben van deze kwadranten (en daarmee ook van het PATIO-element) zijn vrij te bepalen maar mogen per raster van vijfentwintig kwadranten onderling niet variëren.

Het raster van haaks op elkaar staande lijnen evenwijdig aan de ribben van het PATIO-element, gevormd door de vijfentwintig gelijke kwadranten, wordt aangevuld met diagonalen vanuit de hoekpunten van ieder kwadrant (fig.2).

Dit stelsel van lijnen in een PATIO-element, dat bestaat uit de contouren van de drie vierkanten in combinatie met de lijnen van het kwadrantenraster en de diagonalen, is daardoor de grondslag van het PATIO concept (fig.3).

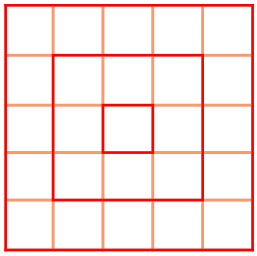


fig.1 raster van de 5 x 5 kwadranten

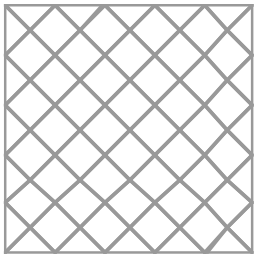


fig.2 raster van de diagonalen

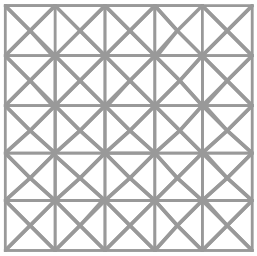


fig.3 PATIO-element

Het raster van het PATIO-element is bepalend voor de contour en de opbouw van ieder **PATIO-beeld** en het vormt daardoor de gronslag van het PATIO concept.

Wind zelf maakt met behulp van het PATIO-beeld vanaf het begin onderscheid tussen drie benaderingen, respectievelijk functies, van het PATIO-element.

Voor de opbouw van het PATIO-element maakt Wind een verschil tussen:

- binnenvierkant (fig.4) (1 kwadrant)
- middenvierkant (fig.5) (8 kwadranten en
- buitenvierkant (fig.6) (16 kwadranten)

[148] Zie: Wind, *PATIO* 1982, afbeelding 'Javea im September 1977', p. (niet genummerd)

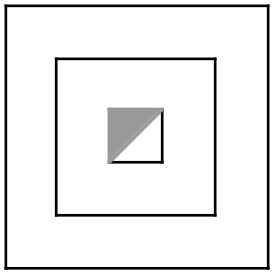


fig.4 binnenvierkant
Wind: inneres Quadrat

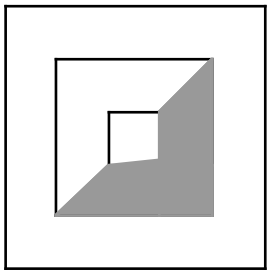


fig.5 middenvierkant
Wind: mittleres Quadrat

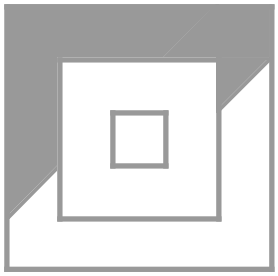


fig.6 buitenvierkant
Wind: äußeres Quadrat

Daarnaast kunnen in het PATIO-element met behulp van de drie concentrische vierkanten drie verschillende PATIO-beelden worden gevormd: het zogenaamde

- negatieve PATIO-beeld (fig.7)
- positieve PATIO-beeld (fig.8)

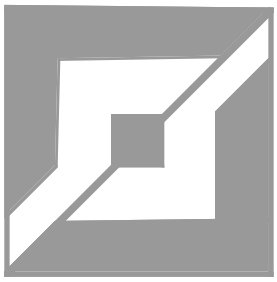


fig.7 negatieve
PATIO-beeld
Wind: negativ Figur

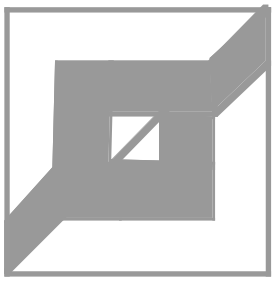


fig.8 positieve
PATIO-beeld
Wind: positiv Figur

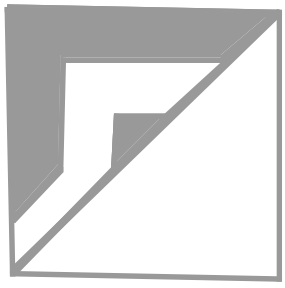


fig.9a linker segment
van negatieve
PATIO-beeld

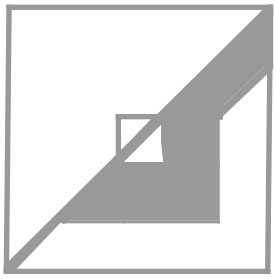


fig.9b rechter segment
van positieve
PATIO-beeld



fig.9 negatieve-positieve
PATIO-beeld
Wind: positiv-negativ
Figur

- negatieve-positieve PATIO-beeld (fig.9).

Een derde benadering van de drie concentrische vierkanten leidt tot verschillende beeldvormen die ontstaan door van binnen naar buiten oplopende combinaties van de drie vierkanten, te weten:

- binnenvierkant vormt: vlak (fig.10)
- binnen- en middenvierkant vormen: reliëf (fig.11)
- binnen- en midden- en buitenvierkant vormen: PATIO-beeld (fig.12).

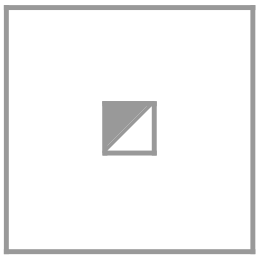


fig.10 vlak
Wind: Fläche

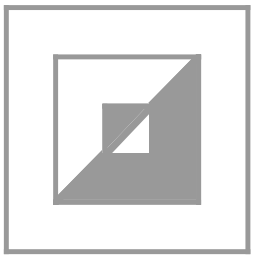


fig.11 reliëf
Wind: Relief



fig.12 PATIO-beeld
Wind: Figur

Meerdere PATIO-elementen kunnen op hun beurt tot een **PATIO-module** worden gegroepeerd.

Voor de samenstelling van een PATIO-module mogen de betreffende PATIO-elementen als zelfstandige eenheden volgens strikte regels

- ten opzichte van elkaar worden verschoven (translatie) (fig.13),
- elkaar geheel of gedeeltelijk overlappen (fig.14),
- ten opzichte van elkaar worden gedraaid (rotatie) (fig.15)
- of gespiegeld (plano, perspectivisch of ruimtelijk) (fig.16)
- en onderling verschillen in maatvoering.

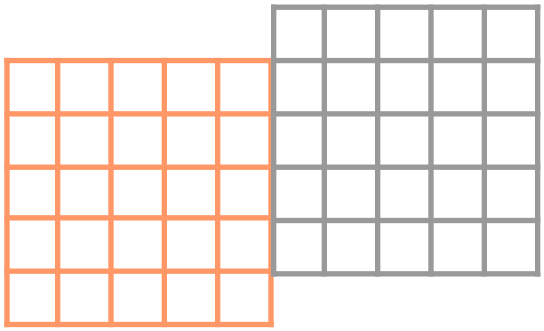


fig.13 PATIO-module: translatie

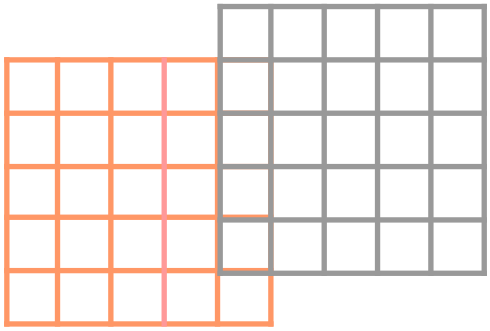


fig.14 PATIO-module: translatie en gedeeltelijk overtlappen

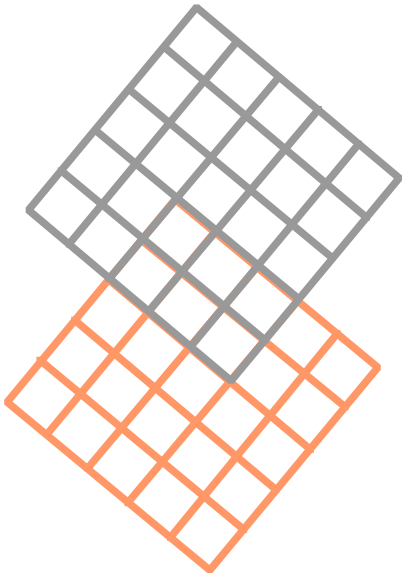


fig.15: PATIO-module, 45 graden rotatie

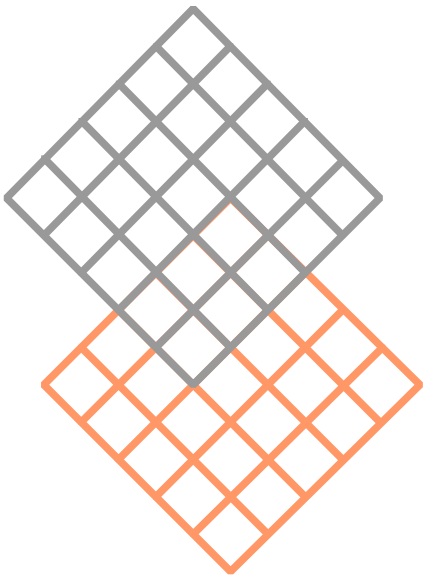


fig.16: idem, verticaal plano gespiegeld

De PATIO-modules kunnen ten opzichte van elkaar, met inachtneming van bovenstaande regels, ook weer als losse eenheden worden behandeld. Met behulp van rasters van de PATIO-module wordt het **PATIO-ornament** gevormd.

Het PATIO-ornament is hierdoor te beschouwen als een combinatie van meerdere PATIO-elementen en PATIO-beelden. Dit gegeven is van belang voor een analyse van de beeldopbouw van het veelal gecompliceerde PATIO-ornament.

Voor Gerhard Wind werd de kracht en de inspiratie van PATIO, behalve door de gebleken toepasbaarheid in alle kunstdisciplines, gevormd door de opgelegde beperkingen in vormgeving van het PATIO-beeld respectievelijk het PATIO-ornament en het gelijktijdig schier onuitputtelijk aantal vormvarianten dat deze zelfde beperkingen hem boden.

2.2 De artistieke uitgangspunten

Zoals veelal gebruikelijk bij bouwkundige projecten is de ontwikkeling en de realisatie van een object grofweg in drie stadia in te delen, te weten het ontwikkelen van een idee vervat in het ontwerp, het doen vervaardigen van een proefuitvoering van het ontwerp en de uiteindelijke realisatie van het al dan niet aangepaste ontwerp. Bij de totstandkoming van de wandschilderingen van de St. Antoniuskerk is het niet anders. Bijzonder en door de omstandigheden bepaald is alleen het feit, dat de kunstenaar in dit geval, daartoe gedwongen door de commerciële en de controversiële aspecten van het project, ook een gedegen toelichting diende te verschaffen ter verklaring en verdediging van zijn ontwerp. Alhoewel dit in eerste instantie overeen lijkt te komen met de door zijn vroegere leermeester Albrecht Fabri gehuldigde opvatting: 'theorie en praktijk zijn niet te scheiden, je moet je zelf en anderen steeds duidelijk maken waar je mee bezig bent', leert de ervaring dat geen kunstwerk van Wind zo uitvoerig door hem zelf is beschreven als juist dit St. Antonius interieurproject.[149] De uit verschillende herkomst verzamelde door Wind vastgelegde artistieke en technische notities ten aanzien van zijn ontwerpen voor de binnendecoratie van de St. Antoniuskerk laten zich chronologisch als volgt samenvatten:

- **Ongedateerd**. Titel van de notitie: "Motieven voor de wandschilderingen" ("Themen der Ausmalung"): tongewelven – kruiskoepel en pendentieven - tamboer – bogen – fries – beeldvlakken – absiden - kruisgewelven – binnenwelving van de ramen.[150]

Alleen al uit de titel van deze eerste notitie blijkt, dat Wind bij het uitwerken van zijn artistieke uitgangspunten vanaf het begin werkt met beeldmotieven, die onlosmakelijk zijn verbonden aan bouwkundige onderdelen van de binnenarchitectuur. Dit gegeven vormt de essentie van zijn artistieke inbreng. Van deze zo door Wind genoemde 'Themen der Ausmalung', blijken er in dit vroege stadium volgens deze notitie reeds tien te zijn bepaald. Naar later zal blijken zijn

[149] Aan het begin van zijn opleiding aan de Landeskunstschule te Hamburg beschrijft Wind in zijn brief dd. 28.08.1952 aan Albrecht Fabri uitvoerig zijn 'Kombinatorische Experimenten' met behulp waarvan hij zijn olieverfdoeken maakt. Wind rondt zijn betoog af met de zin: "Aber grau ist alle Theorie und das Schreiben nicht mein Handwerk". Fabri gaat in zijn antwoord dd. 18.08.1952 uitvoerig in op dit thema en schrijft: "Eigentlich muß ich Ihnen jetzt eine kleine Vorlesung halten. „Graue Theorie" und „nicht mein Handwerk", sagen Sie zum Schluß. Natürlich nicht Ihr Handwerk! Aber erstens betreiben Sie's durchaus nett, und dann habe ich noch nie eingesehen, warum Maler dumm sein sollten. In Wirklichkeit gibt's so etwas wie einen Gegensatz zwischen Theorie und Praxis gar nicht. Es gibt höchstens Künstler, die sich die Theorie, gemäß der sie handeln, nicht klarmachen oder sogar sich drüber täuschen. Daß das aber gut sein soll - - Ich habe im Gegenteil immer festgestellt, daß daraus nur Verwirrung entsteht. Daß ein Maler verstummt, wenn das übliche Kunstgeschwätz anhebt, ist in Ordnung. Aber weh dem Maler, der – zumindest was die rein artistische Seite des Bildes angeht – nicht ganz genau weiß, was er tut! Und dazu gehört, daß er sowohl sich selber wie andern Rechenschaft geben kann über seine Methoden und Mittel. Der gute Maler kann's denn auch immer. Darüber hinaus darf die Sache für ihn ruhig dunkel bleiben. Er darf in keinem Fall zu seinem Interpreten werden.(…)".

[150] In: archief Gerhard Wind, ordner St. Antonius, ongedateerd: onderwerp 'Pfarrkirche St. Antonius. Themen der Ausmalung: Tonnengewölbe – Kuppel und Zwickel – Tambour – Bögen – Fries – Teppichflächen – Konchen – Kreuzgewölbe – Fensterleibungen'.

het juist deze beeldmotieven, die het mogelijk zullen maken de wandschilderingen op hun artistieke eigenschappen te beoordelen.

In de zelfde privé-ordner bevindt zich een, eveneens ongedateerde, tweede notitie waarin het aantal beeldmotieven van de eerste inventarisatielijst wordt uitgebreid. (bijlage 01). Alvorens op de inhoud van deze tweede lijst in te gaan, is het wegens het onlosmakelijk verband tussen beeldmotief en architectuur wenselijk aandacht te schenken aan de door Wind gebruikte bouwkundige termen. In het bijzonder voor wat betreft zijn benoeming van koepels en nissen in het kerkinterieur. De term 'Konche' staat voor de grote halve koepels ter afsluiting van de koorabsis (Chorapsis), van beide transepten (Querhausabsiden) en van de zijkapel onder de linker kerktoren (Turmabsis). Met de benaming 'Kuppel' wordt gedoeld op de monumentale kruisingskoepel. Bij 'Chornischen' is sprake van nissen, te weten vijf ondiepe en vlakke nissen in de ronde verticale wand van de koorabsis achter het hoofdaltaar. Daarnaast zijn er nog twee kapellen aan weerszijde van het koor, te weten de sacramentskapel en de Mariakapel, elk voorzien van een kruisgewelf.

In de volgorde waarin Wind in deze tweede inventarisatielijst de architectonische onderdelen van het kerkinterieur noemt, valt geen systeem te ontdekken. Volstaan wordt met een onderstreepte en schijnbaar in willekeurige volgorde vermelding van architectonische elementen in het kerkinterieur. Door het incidenteel aanbrengen van een extra regelspatie tussen diverse onderdelen in deze inventarisatielijst wordt een indeling in architectonische groepen gesuggereerd, zij het zonder enige onderlinge hiërarchie. Het is dan ook alsof Wind in eerste instantie in deze lijst een inventarisatie van de aanwezige architectonische elementen nastreeft op basis van het wit geschilderde kerkinterieur, waarin alleen een bundeling van elementen kan plaatsvinden op grond van hun feitelijke aanwezigheid. Anders wordt het waar Wind, af en toe onder verwijzingen naar een overeenkomstige beeldgroep, in deze lijst per architectonisch onderdeel een beknopte vermelding plaatst van de aard van de voorgenomen beschildering. Aangegeven wordt of het hier gaat om het aanbrengen van ornamenten of het slechts egaal schilderen van vlakken en objecten. De hier door Wind gebezigde termen, zonder verwijzing naar enig ontwerp, luiden: "ornamentieren", "quadern" (lijn figuratie), "flächig malen" en "stupfen" (tamponneren). Hierdoor wordt een begin gemaakt met het door middel van wandschilderingen definiëren en samenvoegen van de verschillende bouwvormen in architectonische hoofdgroepen. Aan dit gegeven ontleent deze lijst, behalve de bepaling van het aantal beeldmotieven, haar belang. Het is het eerste document waarin het artistiek concept van de kunstenaar voor de wandschildering van de St. Antoniuskerk daadwerkelijk wordt vastgelegd. Hiermede wordt nogmaals bevestigd dat Wind inderdaad vanaf het begin zijn totaalconcept architectonisch, dat wil zeggen ruimtelijk, heeft benaderd in plaats van bijvoorbeeld het zoeken naar geschikte beeldvlakken in het kerkinterieur voor het aanbrengen van wandschilderingen.

De in bovengenoemde inventarisatielijst door Wind gesuggereerde architectonische hoofdgroepen en de door hem onderstreepte subgroepen van het kerkinterieur, soms met opgave van bijbehorende bouwkundige elementen, worden als volgt vermeld:

- **Ongedateerd**. Titel van de notitie: ‘St. Antonius’:
  Koepel in de koorapsis (Konche).

  Koorabsis met pilaren en onderkanten van en vlakken boven de bogen.

  Triomfbogen.
  Koortravee met kroonlijst, muurvlakken, onderkanten van bogen en pilaren.
  Sacramentskapel en koorkapel.
  Absiden van de transeptarmen.
  Muurvlakken van de transeptarmen met rozetvensters en absidebogen.
  Viering met pilaren, bogen, pendentieven, tamboer en kruisingskoepel.
  Tongewelven met gordelbogen van de tongewelven.
  Dubbelvensters in de lichtbeuken .
  Kruisgewelven in de zijbeuken.
  Binnenwelvingen van de nissen.
  Orgelgalerij met achterwand.
  Bogen en muurvlakken van de orgelgalerij.
  Absis van de Torenkapel.[151]

De eerstvolgende, eveneens ongedateerde notitie van Wind, nu evenwel getypt op zijn privé briefpapier, zonder begeleidend schrijven of ondertekening, wordt op **29.08.1983** door het architectenbureau ‘voor ontvangst’ gestempeld. Omdat kort tevoren op 25.08.1983 de beoordeling van de proefschildering in de St. Antoniuskerk in aanwezigheid van Karl-Joseph Bollenbeck plaatsvond, is het duidelijk dat de bedoelde notitie van Wind op deze bijeenkomst betrekking heeft. In zijn notitie vraagt Wind aandacht voor de volgende aspecten van zijn ontwerp:

- Tongewelven: De aanvankelijk door de bouwcommissie beoogde vervanging van de gestukadoorde tongewelven door gebogen elementen in cassettenvorm of door houten cassettenconstructies zal, nu de (bestaande) gepleisterde tongewelven technisch gehandhaafd kunnen blijven, door cassettenschilderingen worden vervangen. Hierbij zullen de (blijvend) zichtbare ijzeren draagprofielen in zowel de tongewelven als in de kruisingskoepel, die de gewelven ondersteunen, bepalend zijn voor de maatvoering van de cassettenschilderingen.
  Het cassettenmotief van de tongewelven, van het rondom in het interieur aanwezige fries en van de beschildering van de onderzijden en de contouren van de bogen, dienen daarbij als aan elkaar tegengestelde vormelementen te worden beschouwd.
  Daarbij zal de nu mogelijk nog als onrustig ondervonden proefschildering na de uitbreiding over de totaalruimte een in haar onderdelen evenwichtige compositie vormen.
  Het is de bedoeling de nissen en de koepels in gedempte, monochromatische vlakken met fijne structuur te behandelen en voor wat betreft de kleur, harmonisch op de nu zichtbare wandschildering af te stemmen.[152]

[151] In: archief Gerhard Wind, ordner St. Antonius, ongedateerd: onderwerp ‘St. Antonius’.

De beschildering van het kerkinterieur benadrukt de architectonisch betekenis van de afzonderlijke bouwvormen in hun onderlinge verhouding'.[153]

De bovengenoemde notities tonen aan dat de drie criteria, waarop Wind vanaf het begin zijn concept voor de wandschilderingen baseert, alsook de artistieke uitwerking daarvan in hoofdlijn, in de korte periode van 27 juni 1983 (eerste ontmoeting tussen Wind en het kerkbestuur) tot 22 juli 1983 (aanvang proefschilderingen) tot stand kwamen. Ontwerp en uitvoering waren verankerd in zijn artistieke uitgangspunt: ' Die Ausmalung des Kirchenraumes betont die architektonische Bedeutung der einzelnen Bauteile in ihrem Verhältnis zueinander'. Hierdoor was het aantal te ontwerpen beeldmotieven (Themen der Ausmalung) bepaald, zij het met de aantekening, dat de PATIO-ornamenten (beelden) van waaruit de verschillende beeldmotieven waren opgebouwd, op hun beurt onderling een evenwichtige compositie dienden te vormen. Afgezet tegen de eerder hier aangehaalde mededeling van Wind: 'Eine Kirchenraum-Ausmalung hatte ich bis dahin noch nicht gemacht' wekt deze korte ontwikkelingsperiode, mede gezien de complexiteit en de monumentale dimensies van het project, verbazing. Later zal Wind verklaren dat hij deze opdracht, los van de door hem gekozen architectonische benadering, alleen door de eigenschappen van zijn PATIO-concept kon uitvoeren.[154]

In de voorgaande paragraaf *Voorbereidingen voor acceptatie en realisatie van het ontwerp van Wind* werd reeds melding gemaakt van de openbare parochiebijeenkomst op 11 september 1983 in de St. Antoniuskerk. In het bijzijn van onder anderen Dr. Karl- Joseph Bollenbeck (Baurat des Erzbistums Köln), architect Hubert Brauns, Dechant Friedrich Vater en leden van de bouwcommissie werd Wind de gelegenheid geboden zijn ontwerp voor de wandschilderingen, alsook zijn zojuist op 25 augustus 1983 gereed gekomen proefschilderingen, voor het forum van de parochianen toe te lichten en hun vragen te beantwoorden. Het verloop van deze bijeenkomst en de reacties daarop werden in de betreffende paragraaf besproken.

---

[152] De Duitse tekst luidt: „Es ist beabsichtigt, die Konchen und die Kuppel in ruhigen, monochromen Flächen mit zarter Struktur zu behandeln und (…)". Uit de voorgaande ongedateerde 'Verdere uitwerking van de lijst' valt op te maken dat hier met de term 'die Konchen' de halve koepels van de koorabsis, transeptarmen en torenkapel worden bedoeld. Deze interpretatie komt ook overeen met de definitieve uitvoering van het project. Mogelijk doelde Wind in dit stadium met 'die Konchen' op nissen en met 'die Kuppel' op voornoemde halve koepels. De gehanteerde terminologie blijft verwarrend omdat de omschrijving 'monochroom geschilderde vlakken' alleen van toepassing is op de halve koepels (die Konchen) en niet blijkt te gelden voor nissen en de kruisingskoepel.

[153] In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5-1 INNEN T-Z DUS alsook in getypte doorslag in archief Gerhard Wind, ordner St. Antonius.

[154] Later zal Wind in een interview met Robert M. Quinn, hoogleraar kunstgeschiedenis verbonden aan de *University of Arizona in Tucson*, verklaren; "I couldn't have done it here, in Oberkassel, without the PATIO" en "We (bedoeld worden: Wind en Brauns) went into the church, this white church without any coloring at all, neither on the floor nor the walls. (…) We said, "Well, to decorate this church, we first need a method, a philosophy." And before even knowing what I might do, I said, "Well, maybe the best way to do it is to relate it to what is given." What was given was the architecture and the stained glass windows (…) My idea was to try to find, for each architectural element, one suitable motif (…)". In: Wind, *Wandbilder III* ,1990, p. 144, 142.

- Naar aanleiding van deze bijeenkomst geeft Wind tien dagen later op twee pagina's privé briefpapier op **21 september 1983** een door hem ondertekende uitvoerige toelichting op zijn ontwerp getiteld: ‚Erläuterungen zur farbigen Gestaltung des Innenraumes von St. Antonius.', dat op 22 september 1983 door het architectenbureau 'voor ontvangst' wordt gestempeld.

De opzet van deze uitleg en de door Wind met de hand geschreven aan de ondertekening toegevoegde regel 'Mit herzlichem Gruß' maken het aannemelijk, dat de redactie van deze tekst in nauw overleg met Brauns tot stand is gekomen. Temeer, omdat de volledige tekst kort nadien onder de supervisie van Dechant Vater als 'Nachlese zur Pfarrversammlung am 11. September' woordelijk op de voorpagina van het parochieblad *Pfarre St. Antonius* Nr. 31/1983 dd. 25 september 1983 werd gepubliceerd. (bijlage 02) Afgezien van tactische overwegingen, die mogelijk tot het publiceren van deze uitvoerige verklaring hebben geleid, geeft dit document ons voor het eerst een volledig inzicht in de uitgangspunten en de vormgeving van het ontwerp. Het eerste gedeelte van de tekst behandelt het basisprincipe van het ontwerp en de manier waarop de proefschildering volgens Wind moet worden geïnterpreteerd; het tweede deel beschrijft systematisch de opbouw van het ontwerp in beeldgroepen ('Themen der Ausmalung') in de volgorde van hun (architectonisch) belang. Daarmee behelst dit tweede deel het artistieke basisprogramma van de wandschilderingen. Kort samengevat bevat de 'Erläuterung' de volgende punten:

- Dat de proefschildering, met uitzondering van de schildering aan de onderkant van de boog, slechts uit gedeelten van het totaalontwerp bestaat (Wind: fragmentarische Teile) en dat de structuur van de ornamenten van het tongewelf pas tot zijn recht komt na het doorzetten van deze beeldvlakken in de ruimte. Daarbij is reeds nu te zien, aldus Wind, dat de drie proefschilderingen bij elkaar passen, elkaar in vorm en kleur aanvullen en ondersteunen, de binnenarchitectuur ordenen, de glas in lood vensters naar voren halen en deze helderder doen schijnen.

  Dat de belangrijkste eis waaraan de wandschildering moet voldoen bestaat uit de voorwaarde dat de aangebrachte ornamenten met de architectonische structuur van het gebouw overeenkomen en dat deze qua kleurstelling worden aangepast aan de reeds in het interieur aanwezige kleuren van de zuilen, kapittelen, voetstukken, banken en de glas in lood vensters.

  Dat dank zij de wandschilderingen het onderling verband en de hiërarchie tussen de verschillende bouwvolumen nu voor het eerst naar voren komen; dat de maatvoering van de ornamentele beeldvormen in het tongewelf en de kruisingskoepel wordt bepaald door de zichtbare ijzeren draagconstructies (Kaltebrücken); dat het door de wandschilderingen ordenen en structureren van bouwvormen voor alle beschilderde elementen geldt en dat dit als een eenheid (Gesamtkomposition) zal worden ervaren aangezien alle bouwdelen onderling samenhangen en in de gehele ruimte waarneembaar zijn.

  Het tweede deel van de toelichting begint met de aanhef: 'Die Themen der Ausmalung sind nach ihrer Bedeutung geordnet' en sluit aan op de daaraan voorafgaande herhaling

van de artistieke uitgangspunten van het ontwerp. Vervolgens wordt per architectonisch onderdeel nader op de beeldgroepen (Themen der Ausmalung) van de wandschilderingen ingegaan. Wind benoemt en onderstreept hier vijf beeldgroepen, te weten: tongewelven (inclusief kruisingskoepel), bogen, triomfboog, koepels en fries. Opmerkelijk is, dat deze beeldgroepen reeds in de eerste ongedateerde notitie 'Themen der Ausmalung' werden genoemd.

Nieuw is dat Wind in deze toelichting aangeeft de tongewelven van het middenschip, van het koor en van de twee transepten tezamen in zijn ontwerp als een kruis te beschouwen waarbij de verhoogde kruisingskoepel als het verheven en bindend midden hiervan wordt ervaren.
Het friesornament ondersteunt door haar dragende en begeleidende werking de beschilderingen van de tongewelven en verbindt de afzonderlijke beeldgroepen zowel naar de vorm als voor wat betreft de kleurstelling. De beschildering van de onderkant van de bogen en van de triomfboog sluiten hier op aan als variatie op een thema, zij het in een kleinere maatvoering.
Hoewel de proefschilderingen zelf reeds in kleur werden uitgevoerd, wordt in deze toelichting voor het eerst over de toepassing van kleuren gesproken. Okergeel voor de tongewelven en de kruisingskoepel; lichtblauw voor de koepels van het koor, transepten en de torenkapel waarbij de halve koepel van de koorabsis ('die Konche im Chor') overeenkomstig haar betekenis als een verwijzing naar de sterrenhemel moet worden gezien. Alle andere vlakken, binnenwelvingen van ramen, kruisgewelven etc. dienen vrij van decoratie te blijven en zich uitsluitend als kleurvlak van elkaar te onderscheiden om de beschilderde bouwdelen naar voren te halen en met elkaar een harmonische eenheid te doen vormen.
Ter aanvulling op deze informatie bevindt zich in de eerder genoemde privé-ordner van Wind een met de hand geschreven notitie met gegevens over de verfsoort, het fabrikaat en kleurnummers voor de beschildering van het kerkinterieur onder vermelding van:

- ‚Beeck'sche Mineralfarben. St. Antonius. **27.4.84** mit Herrn van Heekern'. (bijlage 03)[155]

Daar waar Wind in een latere publicatie zal vermelden dat het schildersbedrijf van Heekern in mei 1984 begint met de schilderwerkzaamheden behorend tot de eerste renovatiefase, betekent dit dat het in deze notitie om de definitieve kleurstelling van de wandschilderingen

[155] Ten aanzien van dit notitieblad kan nog het volgende worden vermeld: Het handschrift is van Frau Barabara Wind in haar gebruikelijke functie als secretaresse van haar man. De opmaak van het notitieblad zelf, dat is samengesteld uit een opvallend in kleurdruk uitgevoerde 'artist impression' van het nieuwe fabriekspand van de firma Papierverarbeitung Paul Bongers GmbH in combinatie met de in zwarte letters onder deze afbeelding gedrukte naam Gerhard Wind, suggereert op het eerste gezicht een verband tussen de kunstenaar Gerhard Wind en deze afbeelding. Of te wel, dat Wind, bij wijze van hoge uitzondering, in dit geval een figuratieve afbeelding zou hebben vervaardigd. Navraag leert dat het hier slechts reclamemateriaal van de papierfabriek Bongers betreft, dat als persoonlijke noot telkenmale met de naam van de betreffende relatie, voor wie het notitieblok was bedoeld, werd voorzien. Bron: Frau Barbara Wind, gesprek Düsseldorf 26.11.2004.

moet gaan.[156] Voor wat betreft het te gebruiken verffabrikaat en de verfsoort wordt hierbij verwezen naar het product 'Beeck'sche Mineralfarben'. In zijn latere publicatie verklaart Wind zijn keuze met er op te wijzen dat het bindmiddel van deze verfsoort waterglas is. Door dit bindmiddel worden tijdens het drogen van de verf microscopisch kleine kristalletjes gevormd tengevolge waarvan de verfkleuren zeer licht- en reflectiegevoelig worden en sterk reageren op lichtval en aangrenzende kleuren.[157] Het bovenstaande betekent evenwel niet dat, naar later zou blijken, het fabrikaat Beeck destijds ook werkelijk werd gebruikt.[158]
Eveneens bevindt zich in de privé-ordner van Wind een getypte tekst op een blanco vel:

- gedateerd Düsseldorf, **16.03.84,** met de titel: 'Zur Ausmalung der Kirche'.

Dit blad is voorzien van de initialen bra-was en alleen ondertekend door Wind. De initialen zijn van architect Hubert Brauns en zijn secretaresse Frau Wasa. Het zelfde document bevindt

[156] Wind, *Wandbilder III,* 1990 p. 101: "Im Mai 1984 begann die Firma van Heekern mit der Ausmalung des 1. Bauabschnittes (Chor, Querschiff, Kuppel)".

[157] Wind, *Wandbilder III,* 1990 p. 101: „Für die Ausführung der Malerei wurden Mineralfarben, deren Bindemittel Wasserglas ist, gewählt. Da das Wasserglas beim Trocknen mikroskopisch kleine Kristalle bildet, sind die Mineralfarben sehr licht- und reflektionsempfindlich und verändern sich in ihrer Wirkung je nach Lichteinfall und der sie umgebenden Farben". NB.: twintig jaar na dato is het de vraag of deze speciale eigenschap van de verfsoort niet letterlijk door stof en oppervlaktevervuiling verloren is gegaan. Opvallend blijft wel de, ondanks de grote ruimte van het kerkinterieur, nog steeds uitzonderlijk sterke kleurweergave van de geschilderde wanddecoraties tijdens het fotograferen met behulp van een flitsapparaat.

[158] Aangezien de bedoelde Mineralfarben kleurwaaier van de firma Beeck'sche Farbwerke Beeck GmbH + Co KG, 7 Stuttgart 81 aanvankelijk bij het architectenbureau Brauns – Janeschitz Kriegl te Düsseldorf onvindbaar was, werd door architect Richard Janeschitz-Kriegl contact opgenomen met de toenmalige uitvoerder van de wandschilderingen, Gerd van Heekern van het gelijknamig bedrijf Gerd van Heekern u. Sohn, Restauratoren, adres: Renatastraße 1A, 43 Essen-Rüttenscheid. De betreffende kleurwaaier bleek ook daar na ca twintig jaar niet meer te achterhalen. De heer van Heekern wist echter wel met zekerheid te melden, dat het fabrikaat Beek'sche Mineralfarben destijds werd vervangen door de "Natürlich-mineralisch Keimfarben" van de firma Keimfarben GmbH & Co KG, Keimstraße 16, D-86420 Diedorf en "Silin Farben verkieseln" van Silinwerk van Baerle + Co, Mainzer Strasse 35, 6084 Gernsheim/Rhein. Beiden zijn ook zogenaamde Mineralfarben. Een verklaring voor deze verandering op het laatste moment van verfleverancier kon vooralsnog niet overtuigend worden gegeven. Intussen werd de door Wind geraadpleegde kleurwaaier Beeck'sche Mineralfarben toch op het architectenbureau gevonden. Deze kleurwaaier is uitgevoerd als een ordner met vier forse flexibele klembeugels waarmee twee stapels losse kleurkaarten in het formaat 14,5 x 10 cm op nummer (101 tot en met 260) worden samengevoegd. Het belang van deze kloeke technische uitvoering is, dat Wind met dit materiaal goed in staat moet zijn geweest zijn kleurkeuzen te bepalen (de kleurkaarten konden dank zij dit systeem ook los naast elkaar worden beoordeeld en vergeleken). Bovendien was het nu mogelijk ter plaatse in de St. Antoniuskerk de aanwezige schilderkleuren twintig jaar na dato opnieuw met de door Wind bepaalde kleurkaarten te vergelijken. Een eerste vluchtige test in het schemerlicht op 11.02.2005 (schilderwerk van het ronde boogvlak tussen torenkapel en voorportaal) wees uit dat de overeenkomstige kleuren tussen wand en kaart (nrs. 164, 228, 225, 226 en 119) nog steeds, zij het soms iets lichter, qua kleur en toon geheel met elkaar overeenkomen. De iets lichtere kleuren zijn mogelijk te verklaren door de witte grondkleur van de muurvlakken. Bovendien bleken er meer kleuren (mengkleuren?) te zijn aangebracht dan op de notitie van Frau Wind staan vermeld. Dit gegeven komt later nog ter sprake. Tenslotte, een belangrijk neveneffect van het kleuronderzoek is dat de door Wind bepaalde verfkleuren, twintig jaar naar dato, nu ook voor de toekomst konden worden vastgelegd en behouden door het alsnog op het architectenbureau terugvinden van de oorspronkelijke kleurwaaier, dit in aanvulling op de originele notitie met de bepaling van verffabrikaat en kleurnummers uit het privé archief van de kunstenaar zelf.

zich ook in het archief van Brauns, nu voorzien van zijn handtekening en stempel van het architectenbureau.[159] De hier gebruikte vaktaal maakt het aannemelijk dat de tekst door Brauns, al dan niet in overleg met Wind, werd geschreven. De volledige tekst wordt vervolgens uit naam van Wind in het parochieblad *Antonius Akzente* van April 1984 gepubliceerd, aangevuld met foto's van de proefschildering en van een ontwerptekening voor de beschildering van de kruiskoepel (bijlage 04).[160] In dit artikel, dat refereert aan een bouwbespreking met Dechant Vater, het kerkbestuur en de parochieraad op 10.02.1984 inzake de voortgang van de ontwerpwerkzaamheden, volgt een aanvullende toelichting op enkele onderdelen van het plan, te weten:[161]

> Uitgaande van de vormen en kleuren overeenkomstig de proefschildering, die bepalend zijn voor de tongewelven van middenschip, koor en transepten, zal de kruisingskoepel als een
>
> 'verticale uitbouw van de totaalruimte' worden vormgegeven, zodat deze koepel 'deel van het samenspel tussen de ruimtes' uitmaakt. De kleurstelling van de tongewelven wordt in de kruisingskoepel herhaald, zij het in een lichtere kleur door de grotere okergele vlakken. Uit de ontwerptekeningen bleek op welke wijze het fries verder wordt doorgevoerd en daarbij de gehele ruimte omkadert. Het fries volgt nauwgezet de kroonlijsten met al haar verspringingen en aanpassingen in de transepten en de koorapsis.[162]
>
> De beschildering van de gebogen vlakken onder de bogen geschiedt in variaties en zet zich door in de omgeslagen boorden die boven de kapitelen samenkomen.

[159] In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5-1 INNEN A (F).

[160] *Antonius Akzente*, Nr. 1/84 – GKZ 246-0, St. Antonius – Düsseldorf-Oberkassel, p.2.
Opmerkelijk is wel, dat gelijktijdig met de publicatie "Zur Ausmalung unserer Kirche", onder beide foto's een tweede artikel: "Stellungnahme des Pfarrgemeinderates" wordt geplaatst. Waar Brauns en Wind zich inspannen door het verstrekken van informatie de wandschilderingen esthetisch voor de parochianen aanvaardbaar te maken, rept dit tweede artikel over een ethisch probleem voor dezelfde parochianen. Te weten de vraag of het voor de parochie, gezien de heersende grote nood in de derde wereld, wel verantwoord zou zijn een extra bedrag voor de interieurverfraaiing van de kerk te besteden. Reeds eerder is in de voorgaande verhandeling aandacht besteed aan de mogelijk ernstige gevolgen voor het project van Wind door deze financiële complicatie. Een gevaar, dat door het kerkbestuur nog kon worden afgewend door het sluiten van een compromis onder het motto: "Das Eine tun, ohne das Andere zu lassen". Dit betekende dat nog een zelfde bedrag als benodigd voor de wandschilderingen zou worden geschonken aan het ziekenhuisproject van de parochie in Tanzania. Ten overvloede en ter geruststelling van de parochianen verschijnt er nog een derde artikel op de zelfde pagina: "St. Antonius hilft Nyangao", waarin de parochianen overigens wel om extra steun voor deze actie wordt gevraagd. Het geeft aan dat de haalbaarheid van het hele wandschilder project in deze fase alsnog een dubbeltje op zijn kant is geweest, ondanks alle voorbereidingen en proefschilderingen.

[161] Op 12.02.1984 schrijft Wind de volgende brief aan Dechant Vater: „Sehr geehrter Herr Dechant Vater, ich möchte mich noch einmal ausdrücklich bedanken für die Zustimmung, die meine Entwürfe bei Ihnen und in so breiter Form bei den Mitgliedern des Kirchenvorstandes und des Gemeinderates gefunden haben. Hiermit sind sicherlich die besten Voraussetzungen geschaffen worden, um das Werk gemeinsam zu tragen und zu vollenden. Mit freundlichen Grüssen". Uit: privé archief Wind.

[162] Kort na het overlijden van Wind in 1992 wordt het geschilderde friesornament in het koor verwijderd en vervangen door een lijn ornament conform de bogen van de tegenoverliggende orgelgalerij en overeenkomstig een verder niet gerealiseerd ontwerp van Wind voor wandschilderingen van de vijf koornissen.

In de koepels van de transepten en bij de gebogen vlakken onder de bogen van de koorapsis wordt de traditionele beschildering in eigentijdse vormgeving op een zodanige wijze uitgevoerd, dat de in de voorgenomen beschildering aanwezige vormen in elkaar overgaan waardoor de eenheid van het totaalbeeld wordt bevestigd.
De linker kapel van het koor, waarin zich het tabernakel bevindt, zal als sacramentskapel worden ingericht. Voorgesteld wordt de wanden met het voor de kruisingskoepel bedoelde ornament in reliëfvorm te verfraaien Alleen hier zal goud als omhulling van het tabernakel spaarzaam worden toegepast.

Deze tekst is meer verklarend dan verhalend. De inhoud lijkt eerder een notulering van uitspraken tijdens de voorafgaande bouwvergadering dan een toelichting op het project. De keuze van de behandelde thema's schijnt willekeurig. De stijl is bondig en vakgericht waarbij een gedegen kennis met betrekking tot het ontwerp van Wind wordt verondersteld. Bij dit alles rijst de vraag of deze toelichting nog van enige wervende betekenis voor de gemiddelde parochiaan zal zijn geweest. Het lijkt er eerder op, dat dit artikel in *Antonius Akzente'* over het hoofd van de gelovigen heen was bedoeld voor de direct betrokkenen bij het project. Desondanks biedt ook dit document ons een inzicht in doel en strekking van het concept van Wind voor de wandschilderingen in de St. Antoniuskirche
Tijdens de uitvoering van de wandschilderingen verschijnen er nog twee publicaties van Wind met betrekking tot zijn ontwerp.

- De eerste verhandeling, gedateerd **22.03.1985,** is een coproductie met Brauns. De titel luidt **'**Erläuterungen zur Ausmalung von St. Antonius in Düsseldorf – Oberkassel' en de tekst wordt afgesloten met de drieregelige vermelding: **'**Hubert Brauns, Architekt BDA', 'Gerhard Wind, Maler', 'Düsseldorf im März 1985'.[163] (bijlage 05)

Uit de beschikbare archieven blijkt niet voor welk doel deze publicatie (drieëneenhalve pagina) werd geschreven. In het document wordt de definitieve uitvoering van de wandschilderingen met de daaraan ten grondslag liggende artistieke en architectonische uitgangspunten thematisch besproken. Hierdoor, alsook door het tijdstip waarop deze gegevens werden vastgelegd, is dit document, dat onder de technische supervisie van Brauns tot stand kwam, als de definitieve toelichting van Wind op zijn geesteskind te beschouwen.

- Op **12.12.1985** tenslotte schrijft Wind de tekst: ‚Einige Erläuterungen zur Ausmalung der St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel'.

[163] In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 5-2 INNEN L-Z DUSS. Door Brauns op de voorpagina met de hand gedateerd en geparafeerd per 22.3.85.

Dit uitvoerig manuscript verschijnt nadien, voorzien van fraaie kleurfoto's, ongewijzigd in het door Wind zelf uitgegeven boek *Wandbilder III* (1990).[164] In dit essay geeft Wind in eigen regie ter afsluiting van de door hem ontworpen nieuwe binnendecoratie van de St. Antoniuskerk in Düsseldorf-Oberkassel voor belangstellenden in vogelvlucht een overzicht van het ontstaan, de doelstellingen en de uitvoering van het gehele interieurproject gedurende de periode juni 1983, de datum waarop hij door de architekten Brauns en Janeschitz-Kriegl werd benaderd en 25 november 1985, het tijdstip waarop de nieuw uitgevoerde kerkruimte voor het eerst in haar geheel zichtbaar was.

Aangezien de inhoud van het document ‚Erläuterungen zur Ausmalung von St. Antonius in Düsseldorf – Oberkassel' van **22.3.1985**, de zogenaamde coproductie Brauns/Wind conform bijlage 05, als een afronding van alle voorgaande door Wind zelf verstrekte toelichtingen op zijn ontwerpen kan worden beschouwd, volgt onderstaand een uitgebreide weergave van dit document:

> **22.03.1985 '**Erläuterungen zur Ausmalung von St. Antonius in Düsseldorf – Oberkassel'
> "De beschildering van het kerkinterieur dient als een totaalontwerp te worden beschouwd, waarin de door de beschilderingen aangebrachte rangschikking in structuren op alle delen van de architectuur van toepassing is. Architectonische gedeelten van de ruimte die bij elkaar horen, worden door de wandschilderingen tot groepen met een onderlinge samenhang gevormd.
> Alle delen van het interieur, die voorheen dank zij de wit beschilderde uitvoering onderling gelijkwaardig waren, worden nu overeenkomstig hun betekenis in een hiërarchische volgorde geplaatst. Belangrijke bouwelementen worden naar voren gehaald, andere niet.
> Een belangrijke maatstaf voor de beschildering is, dat de wandschilderingen dienen aan te sluiten bij de architectonische ordening van de bouw en tevens moeten passen bij de reeds in de kerkruimte aanwezige kleuren van de bases, zuilen, kapittelen, glas in lood vensters en kerkbanken.
> Aan de veelheid van beeldelementen (in de wandschilderingen) ligt slechts één motief ten grondslag, dat steeds in variaties terugkeert.
> Zoals bekend, waren de bouwtechnische draagconstructies van de tongewelven en de kruisingskoepel (maat)bepalend voor de opzet van de wandschildering.
> De wijze van beschilderen van de tongewelven doet denken aan het motief van een casettenplafond. Aanvankelijk werd hier gedacht aan het aanbrengen van uit steen of hout te vervaardigen cassetten.
> In de kruisingskoepel komt het casettenmotief bijzonder duidelijk naar voren: een nagenoeg vierkant motief vult de koepel tot aan de top in tien (concentrisch) zich verjongende banden.
> De vier pendentieven, die de kruisingskoepel visueel dragen, sluiten aan bij de aangrenzende tongewelven. De grijze diagonale banen, die de kruisingskoepel haar

[164] In: archief Gerhard Wind, ordner St. Antonius, gedateerd 'den 12.12.1984'.

levendig karakter verlenen, zijn in de decoratie van de pendentieven horizontaal afgebeeld en vormen zo een verbinding met de balkprofielen van de tongewelven.
De gewelven van het middenschip, koor en beide transepten worden duidelijk als onderdeel van een kruis beschouwd, in het midden waarvan de kruisingskoepel het bindende en verheven element vormt.
Het koor en de koepels van de transepten zijn in een licht ultramarijnblauw geschilderd. De koepel van de torenkapel zal op de zelfde wijze worden behandeld. Hier wordt het naar voren halen van de architectonische vorm door (toepassing van) kleur duidelijk zichtbaar. De vensters van het koor en van de transepten komen door de omringende blauwe vlakken tot een stralende lichtkracht. Omsloten door een kleur, die zelf in de vensters aanwezig is, treedt nu hun eigen kwaliteit naar voren.
Het in zwart en groen geschilderde fries onder de kroonlijst ondersteunt als dragend en begeleidend deel in complementaire schilderkleuren de beschildering van de gewelven, die in oker en roodachtige kleuren is uitgevoerd. Het fries begrenst de gewelven aan de onderzijde, sluit alle ruimten in en toont op deze wijze hun verbondenheid tot een grote ruimte.
De triomfboog, die de scheiding tussen koorkapel en het koor vormt, voegt de kleuren samen van de tongewelven en het groen van het fries, dat ook in de koorkapel is doorgevoerd. De wijze van beschildering van de triomfboog herhaalt zich in de beschildering van de bogen in de koepels van de transepten. Hier is de kleurstelling aangepast aan de kleur van de kapitelen en het lichte geel van de kruisgewelven van de koorkapellen, waardoor er een brug van het geel van deze kruisgewelven naar die van de zijschepen ontstaat.
Bij de boogbeschilderingen van de koorkapellen - Sakramentskapel en Mariakapel - , die verder in het middenschip worden herhaald, vermengen zich het groen van het fries en de kleur van de kapitelen tot een zeer rustige kleurharmonie.
De door de granieten zuilen en door de zandstenen kapitelen gedragen bogen worden van banen in de kleur van de kapitelen voorzien, die boven de kapitelen samenkomen en hier het kruis in een lichtende en centrale beeldvorm naar voren doen komen.
De op deze belangrijke constructieve plaatsen aangebrachte kruisen zijn duidelijk waarneembaar, evenals de wijwaterbakken in de kerk, die volgens voorschrift aan dragende delen dienen te worden bevestigd.
Bovendien wordt de vraag betreffende een ‘sacrale verfraaiing’ van de kerk beantwoord door de duidelijk wijze waarop vormen en kleuren van de wandschilderingen worden bepaald voor die afzonderlijke ruimtegroepen en delen van het gebouw, die wij als sacraal ervaren.
Beschildering en vloerdecoratie responderen met elkaar overeenkomstig een ook verticale ordening van de architectonische ruimten. De motieven van de vloerdecoratie in het nu gereedgekomen deel van de kerk laten dit goed zien.
De in graniet aangebrachte kleurige banden zijn een projectie van de ruimtelijke ordening van het gebouw. De zijschepen worden door een eenvoudig bandmotief in grijs en wit

bepaald. In het middenschip worden de bankblokken door een overdadig steenmozaïek omgeven waarvan de middenas naar het altaar leidt.
Op welke wijze de vloerdecoratie en de beschildering van de ruimten op elkaar inwerken en als een geheel te zien zijn, zal eerst na de voltooiing van de tweede bouwfase blijken.
Uiteraard geldt dit ook voor de beschildering, in het bijzonder voor wat betreft de ruimtewerkingen. Op dit ogenblik ligt er nog een werk voor ons".

In het originele document worden de twintig alinea's onderling door een spatie van een regel gescheiden (bijlage 05). Uit deze redactionele opzet blijkt het document uit verschillende thema's in de volgende volgorde te zijn samengesteld: architectuur (1-3), wandschilderingen: uitgangspunten en resultaten (4-9), wandschilderingen: onderdelen (10-15), sacrale verfraaiing (16), vloerdecoraties (17-18), ruimtewerking van wandschildering en vloerdecoraties (19-20). Nieuw in dit document is de nadruk die wordt gelegd op de beschrijving en de functie van de toegepaste kleuren alsook de aandacht die wordt besteed aan het samenspel tussen wandschilderingen en vloerdecoraties. Een thema apart vormt het onderwerp sacrale verfraaiing. Voor wat betreft de beantwoording van de vraag of hier sprake is van sacrale verfraaiing, schijnt het alsof in dit betoog een omgekeerde redenering wordt gevolgd, die stelt dat door 'de duidelijke wijze waarop vormen en kleuren van de wandschilderingen worden bepaald voor (lees: worden aangepast aan) die afzonderlijke (…) delen van het gebouw, die wij als sacraal ervaren', er (dientengevolge) sprake is van sacrale verfraaiing. Dit in tegenstelling tot de gebruikelijke veronderstelling, dat het de werking van de wandschildering zelf is, dat verantwoordelijk zou moeten zijn voor het bereiken van dit effect. Daarbij is het gegeven, dat architect en kunstenaar op dit tijdstip in dit document de term 'sacraal' aanhalen, op zijn minst opvallend te noemen. Het blijkt namelijk dat deze term in de voorgaande uitvoerige beschrijving van de voorgeschiedenis en de besluitvorming met betrekking tot de wandschilderingen van Wind, slechts drie maal wordt gebezigd. Een maal onder verwijzing naar het in 1904 onder Paus Pius X ingevoerde *Codex Juris Canonici* en het nadien in 1918 in werking getreden nieuwe wetboek van de katholieke kerk waarin wordt bepaald 'dat de bisschoppen er op zullen toezien dat (…) de door de christelijke traditie bepaalde bouwvormen en de voorschriften van de sacrale kunst in acht worden genomen' en twee maal door de auteur, bij wijze van omschrijving van de door Wind te behandelen ruimte.[165] Uit dit gegeven blijkt, dat volgens de geraadpleegde documenten geen van de direct betrokkenen bij de voorbereidingen tot de wandschilderingen in deze kerk, het begrip 'sacraal' heeft toegepast als criterium voor het bepalen van een standpunt ten aanzien van het interieur concept van Wind, dat uiteindelijk ook nog voor plaatsing op de monumentenlijst zou zorgen. Bollenbeck refereert aan vermeende architectonische ruimte-idealen van Kleesattel (Großraumballon), Brauns eist artistieke kwaliteit van de interieurdecoratie als passende omgeving voor de parochiaan, Richter beklemtoont de opname van de St. Antoniuskirche door dit totaalontwerp in de regionen van de wereldkerk en Wind als kunstenaar verzekert, dat de beoogde ruimtewerking van het kerkinterieur door zijn totaalontwerp kan worden

[165] Zie voetnoot 21 alsook p. 8 en p. 51.

bereikt.[166] Zo gesteld lijkt het er op, dat de kritiek in 1986 van een lezer, die schreef dat de St. Antoniuskerk zich nu als 'theater of museum' presenteerde in plaats van als een 'Godshuis bestemd om God te ontmoeten', niet geheel ongegrond was.[167] Het gegeven, dat achteraf gezien, het artistieke concept van Wind wel degelijk voor een sfeer van rust, ruimte en geestelijke verstilling in deze kerk heeft gezorgd, neemt niet weg, dat het er alle schijn van heeft dat alle betrokkenen destijds, mogelijk bewust, het criterium 'sacraal' in de discussies hebben gemeden wegens het ontbreken van een eenduidige betekenis van dit kernbegrip. Dit wordt indirect ook door de uitwerking van de wandschilderingen en vloerdecoraties van Wind in de St. Antoniuskerk te Düsseldorf-Oberkassel aangetoond.

2.3 De proefschildering

De proefschildering is de eerste geschilderde uitwerking van enkele onderdelen van het ontwerp van Wind op ware grootte en in kleur in een joch van het middenschip van de St. Antoniuskerk. Zoals vermeld werden de werkzaamheden door de firma Gerd van Heekern und Sohn op aanwijzing van Wind uitgevoerd in de periode van 16 tot 24 augustus 1983. De proefschildering bestond uit het schilderen van negen ornamenten op een segment van het tongewelf (a), het aanbrengen van velden rondom de dubbelvensters in de lichtbeuk (b), de beschildering van het fries onder de kroonlijst (c) en van de verticale wandvlakken tussen de kroonlijst en de bogen (d) alsook de beschildering van de ronde onderkant van een van de bogen (e). Uitgaande van de eerder genoemde en ongedateerde notitie (1983?) van Wind getiteld 'St. Antonius' met daarin zijn opsomming van architectonische hoofd- en subgroepen van het interieur, behoren drie onderdelen (a, c en e) van de proefschildering tot de categorie hoofdgroepen en twee onderdelen (b en d) tot de rubriek subgroepen. Belangrijk voor de evaluatie van de onderdelen van de proefschildering is het gegeven dat zich in het privé archief van Wind een scherpe kleurenfoto in het formaat 16,5 x 29 cm bevindt, waarop bovengenoemde vijf onderdelen van de proefschildering duidelijk staan afgebeeld.[168] (afb. 19)

[166] Pas in *Wandbilder III,* 1990, p. 103 noemt Wind in zijn toelichting op het St. Antonius project het begrip 'sacraal' bij de naam. De betreffende alinea in zijn betoog is letterlijk ontleend aan het zogenaamde Brauns/Wind document van 12.03.1985, zij het dat de wijze waarop Wind de stelling poneert, wezenlijk verschilt. In het gezamenlijk document luidt het terloopse begin van de alinea: "Im übrigen beantwortet sich die Frage nach einer „sakralen Ausschmückung" der Kirche durch (…)". Wind daar en tegen stelt: „So beantwortet sich auch die Frage nach einer „sakralen Ausschmückung" der Kirche durch die eindeutige Zuordnung der Formen und Farben der Ausmalung zu den einzelnen Raumeinheiten und Gliedern des Bauwerks, das wir als Sakralbau erleben. Die Malerei verzichtet daher auf die Applikation vielfacher Symbole, um die heilige Zeichen nicht zur Dekoration degenerieren zu lassen".

[167] Zie p. 43 voetnoot 135.

[168] In december 1983 verschijnt er ter gelegenheid van de vijfentwintigjarige samenwerking tussen de architecten Hubert Brauns en Richard Janeschitz-Kriegl een geïllustreerde brochure met daarin een vrijwel identieke afbeelding van de proefschildering van Wind. Uit een vergelijking van het perspectief van beide afbeeldingen blijkt, dat het om twee verschillende opnames gaat. Bij de architectenfoto wordt beeldruimte voor de directe omgeving links van de proefschilderingen ingeruimd zoals kapiteel, een gedeelte van de granieten kolom en een segment van de niet beschilderde belendende boog. Wind concentreert zich in zijn afdruk op de beschilderde delen van het interieur. Het formaat van zijn afdruk 16,5 x 29 cm correspondeert echter noch met de standaardafmeting 24x36 mm van een kleinbeeld negatief, noch met het 60x60 mm middenformaat negatief. De uitstekende beeldkwaliteit van de afdruk van Wind doet echter vermoeden dat deze foto met zijn 6x6 cm Rollei camera werd genomen, waarna een 30x30 cm

De vergelijking van deze kleurenfoto met een recente foto van de definitieve uitvoering, genomen vanuit het zelfde standpunt, toont daarbij de ontwikkeling in beeldopbouw van sommige onderdelen van het oorspronkelijk ontwerp.[169] (afb. 20)

2.4 Het begrip 'architektonische Raumgruppen'

Alvorens afzonderlijk op de verschillende beeldelementen van de wandschildering in te gaan, is het zinvol een indeling in hoofd- en subgroepen te maken. Wind zelf spreekt hier over 'architektonische Raumgruppen die zusammengehören'.[170] Deze benadering blijkt ook gedeeltelijk uit zijn notitie 'St. Antonius' waarin enkele architectonische elementen, die gezamenlijk een geheel vormen zoals bijvoorbeeld: 'Viering met pilaren, bogen, pendentieven, tamboer en kruisingskoepel', incidenteel als groep worden gerangschikt en opgevoerd. Een nadeel bij het eventueel hanteren van deze 'architektonische Raumgruppen' als uitgangspunt voor een systematische indeling van de wandschildering is het gegeven, dat Wind geen melding heeft gemaakt van het exact aantal door hem bepaalde 'architektonische Raumgruppen'. Daar waar het doel van Wind was om juist door middel van zijn wandschilderingen een organisch verband tussen gelijkwaardige architectonische elementen in de vorm van 'Raumgruppen' te bewerkstelligen ligt het, mede gezien de onvolledigheid van zijn indeling in architektonische Raumgruppen', meer voor de hand een ordening van de beeldelementen (Themen der Ausmalung) in hoofd- en subgroepen te maken op basis van de aanwezige wandschilderingen. Hierbij wordt niet het concept van Wind bepalend voor de indeling in hoofd- en subgroepen, maar de uitvoering daarvan. Op deze wijze kan ook worden nagegaan in hoe verre theorie en praktijk van dit concept met elkaar overeenkomen. Voor een inventarisatie van de beeldgroepen zullen de wandschilderingen, voor zover mogelijk, in horizontale en verticale vlakken van boven naar beneden op basis van identieke beeldelementen in groepen worden ingedeeld (H- en V-nummers).

---

afdruk aan weerszijden werd ingekort waardoor de print op een A4 karton kon worden verlijmd en zo in de ordner kon worden opgeborgen. Op de blanco achterzijde van het kartonnen blad staat het naam- en adresstempel van Wind waaruit blijkt dat hij de auteur van de foto is. De ingeraamde kleurdia afmeting 60x60 mm van de architectenfoto blijkt zich in het archief van Wind te bevinden: doosje met opschrift "Amtsgericht FM, St. Antonius u.a". De dia van zijn eigen kleurenfoto werd echter (nog) niet gevonden. Vast staat nu wel, dat beide opnames destijds door Wind zelf werden gemaakt waarbij Brauns de beschikking over een dia voor zijn brochure verkreeg.

[169] Foto dd 18.07.2003 van de auteur.

[170] Wind, *Wandbilder III,*1990, p. 97.

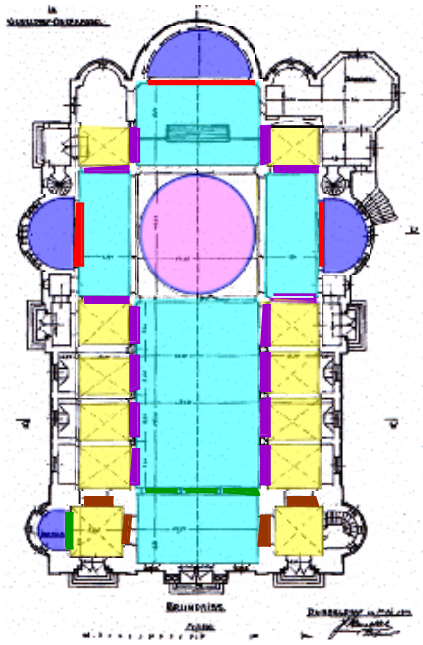
Ten aanzien van het concept van Wind voor de wandschilderingen van het interieur van de St. Antoniuskerk lijkt het, alsof er bij het begrip 'architektonische Raumgruppen' sprake is van een 'kip-ei' situatie. De in het interieur aanwezige 'architektonische Raumgruppen' zijn ingevolge de notities van Wind beslissend voor het aantal door hem te bepalen 'Themen der Ausmalung', terwijl juist deze Themen der Ausmalung' nadien het in het kerkinterieur aanwezig aantal 'architektonische Raumgruppen' zichtbaar moet maken. Dit als hulpmiddel voor het alsnog bereiken van de gewenste ruimtelijke werking in het kerkinterieur. De opgave van Wind is derhalve niet het creëren van 'architektonische Raumgruppen', maar het alsnog zichtbaar maken daarvan.

Beeldelement	Locatie	Architectuur
Horizontaal:		
H 1	kruisingskoepel viering	koepel
H 2	middenschip, koor, transepten	tongewelven
H 3	2 zijbeuken, sacraments- en koorkapel, 2 torenhallen	kruisgewelven
H 4.1	triomfboog (type 1) tussen koor en koorabsis	bogen, onderk.
H 4.1.1	2 bogen (type 1) tussen transepten en absiden	bogen, onderk.
H 4.2	4 bogen (type 1) tussen koorkapellen, koor resp. transept	bogen, onderk.
H 4.2	2 bogen (type 1) tussen transepten en zijbeuken	bogen, onderk.
H 4.2	8 bogen (type 1) tussen middenschip en zijbeuken	bogen, onderk.
H 4.3.1	3 bogen (type 2 smal) tussen middenschip en voorportaal	bogen, onderk.
H 4.3.1	1 boog (type 2 smal) tussen torenhal en torenkapel	bogen, onderk.
H 4.3.2	2 bogen (type 2 breed) tussen voorportaal en torenhallen	bogen, onderk.
H 4.3.2	2 bogen (type 2 breed) tussen torenhallen en zijbeuken	bogen, onderk.
H 5.1	koorabsis	koepel
H 5.2	2 koepels in transepten	koepel
H 5.3	absis torenkapel	koepel
H 6.1	4 bogen rondom viering, blanco	bogen, onderk.
H 6.2	8 bogen in zijbeuken, blanco	bogen, onderk.
Type 1:	Het PATIO-ornament is samengesteld uit twee overlappende P-beelden.	
Type 2:	Het PATIO-ornament is samengesteld uit twee aangrenzende P-beelden.	
Verticaal:		
V 1.0 / H 1	kruisingskoepel viering	koepel
V 1.0.1	tamboer kruisingskoepel	band
V 1.0.2	pendentieven kruisingskoepel	vlakken
V 2.0	5 vensters koorabsis	venster
V 2.1	dubbelvensters lichtbeuken	venster
V 2.3	2 rozetten transepten	venster
V 3	fries onder kroonlijst	fries
V 4.0	wandvlakken tussen fries en kapittelen	wand
V 4.1	wandvlak tussen orgelgalerij en kapittelen	wand
V 5	achterwand orgelgalerij	wand
V 6.0	wanden Sacramentskapel	wand
V 6.1	wanden Mariakapel	wand

Indien de bovenstaande indeling wordt gekoppeld aan een ingetekende kleurimpressie van identieke beeldmotieven op een foto van het kerkinterieur (afb. 21) alsook aan een ingekleurde plattegrond (afb. 22), dan komen de 'architektonische Raumgruppen die zusammengehören' inderdaad duidelijk naar voren.[171] Bovendien blijkt dat de vorming van

[171] De hier getoonde plattegrond is gebaseerd op een architectentekening van Professor Joseph Kleesattel, gedateerd Düsseldorf, im Mai 1909 (uit: Dechant Friedrich Vater (ed), *St. Antonius in Düsseldorf-Oberkassel 1911-1986*, Düsseldorf 1986, p.19), gecompleteerd met recente foto's en aantekeningen van de auteur.

zogenaamde hoofdgroepen door de wandschilderingen, met uitzondering van het fries (V 3), zich in de categorie horizontale beeldvlakken afspeelt. Dit effect wordt versterkt door de hier gemaakte keuze om gewelven en koepels, die zich strikt genomen zowel horizontaal als verticaal manifesteren, tot de rubriek ‘horizontaal’ te rekenen. Onder verwijzing naar de kleuren van de plattegrond volgt hierna per kleur een omschrijving van de daaraan gerelateerde architectonische objecten, al dan niet voorzien van een wandschildering, onder vermelding van de bijbehorende nummering



Kleur	Omschrijving object	Nummering
Lichtroze	Kruisingskoepel.	H 1
Lichtblauw	Tongewelven: middenschip, koor, 2 transepten.	H 2
Lichtgeel	Kruisgewelven: 2 zijbeuken, sacraments- en koorkapel, 2 torenhallen.	H 3
Rood	Triomfboog: tussen koor en koorabsis.	H 4.1
Rood	Triomfbogen: tussen transepten en absiden.	H 4.1.1
Paars	4 bogen (type 1): tussen beide koorkapellen en koor respectievelijk beide transepten.	H 4.2
Paars	2 bogen (type 1): tussen transepten en beide zijbeuken.	H 4.2
Paars	8 bogen (type 1): tussen middenschip en beide zijbeuken.	H 4.2
Groen	3 bogen (type 2 smal): tussen middenschip en voorportaal.	H 4.3.1
Groen	1 boog (Type 2 smal): tussen torenhal en torenkapel links.	H 4.3.1
Bruin	2 bogen (type 2 breed): tussen voorportaal en beide torenhallen.	H 4.3.2
Bruin	2 bogen (type 2 breed): tussen beide toren- hallen en beide zijbeuken.	H 4.3.2
Violet	Koepels: koor, 2 absiden, torenkapel.	H 5.1, 5.2, 5.3

De ingekleurde plattegrond van het interieur laat, met uitzondering van het verticale fries (V-nummer), de ontwikkeling van zes 'architektonische Raumgruppen die zusammengehören' zien. Hierbij moet worden aangetekend dat de subgroepen, die deel van een 'Raumgruppe' uitmaken, eveneens op verticale beeldvlakken zijn geschilderd. Deze wandschilderingen (V-nummers) maken derhalve evenmin deel uit van de plattegrond. Ter completering van de hoofdgroepen, zoals vermeld in onderstaand overzicht, worden deze subgroepen in de volgorde van boven naar beneden, alsnog per hoofdgroep vermeld:

- Kruisingskoepel (lichtroze, H 1) met de subgroepen tamboer (V 1.01), pendentieven (V 1.0.2) en vier bogen rondom de viering met egaal geschilderde onderkant (H. 6.1).
- Tongewelven (lichtblauw, H 2) van middenschip, twee transepten en de koortravee.
- Kruisgewelven (lichtgeel, H 3) van de twee zijbeuken, de sacraments- en de koorkapel en de twee torenhallen.
- Fries onder de kroonlijsten (V 3).
- Bogen met beschilderde onderkanten, te weten:
  Triomfboog met twee gelijkwaardige bogen (rood, H 4.1 en H. 4.1.1), veertien bogen type 1 (paars, H 4.2), vier bogen type 2 smal (groen, H 4.3.1) en vier bogen type 2 breed (bruin, H 4.3.2).
- 4 Koepels, egaal geschilderd (violet, H 5.1, H 5.2, H 5.3).

De resterende wandschilderingen (V-nummers), die niet tot een van deze zes hoofdgroepen behoren, zoals bijvoorbeeld de egaal beschilderde vlakken rondom vensters, rozetten alsook de diverse motieven op wandvlakken en wanden, kunnen als vlakvulling of als een verbinding tussen meerdere beeldgroepen worden beschouwd.

Op haar beurt is de beeldopbouw van de zes 'architektonische Raumgruppen' in twee categorieën te verdelen, te weten: enkelvoudig- en meervoudig samengestelde beeldgroepen (ornamentale Figurationen). De enkelvoudige beeldgroepen zijn opgebouwd uit reeksen van repeterende identieke beeldvormen of kleuren, te weten bij de hoofdgroepen: kruisingskoepel (1), tongewelven (2), fries (4) en bogen nummers H 4.2 (5) . Hiertoe worden ook de egaal geschilderde kruisgewelven (3) en koepels (6)) gerekend. De meervoudig samengestelde beeldgroepen bestaan uit beeldvormen die ieder voor zich zijn opgebouwd uit onderling verschillende beeldelementen in de uitvoeringen type 1 en type 2, te weten: bogen nummers H 4.1 en 4.3 (5)). Speciaal ten aanzien van de meervoudig samengestelde beeldgroepen geldt, dat hier de artistieke inbreng van de kunstenaar om de verschillende architectonische bouwvormen in het interieur te bundelen, volledig tot zijn recht komt. Bij de enkelvoudig samengestelde beeldgroepen is nog sprake van een versterking van op zich reeds in de oorspronkelijk wit geschilderde binnenarchitectuur waarneembare architectonische vormgroepen door de geschilderde ornamenten. De meervoudig samengestelde hoofdgroepen daarentegen worden pas waarneembaar nadat de architectonische vormen, waaruit zij bestaan, door deze onderling verwante muurschilderingen visueel zijn samengevoegd. Hetgeen weer niet wil zeggen, dat de ornamenten van de meervoudig samengestelde beeldgroepen ook complexer van opbouw zouden zijn dan de ornamenten van de categorie enkelvoudig samengestelde beeldgroepen. Het gestileerde ornament van

het fries (V 3) bijvoorbeeld blijkt bij een analyse van de beeldopbouw gecompliceerder van beeldconstructie te zijn dan bijvoorbeeld de ingewikkeld ogende verschijningsvorm van het meervoudig samengestelde ornament van de triomfboog (H 4.1).

2.5 De indeling van de wandschilderingen per hoofdgroep 1 tot en met 6

Door het ontwerpen van verschillende afbeeldingen per categorie van architectonisch gelijkwaardige bouwelementen in het kerkinterieur (Wind: 'Themen der Ausmalung') is een groot deel van de wandschilderingen in hoofdgroepen in te delen. Met behulp van deze hoofdgroepen moeten gelijkwaardige architectonische bouwelementen zichtbaar worden gebundeld waarbij de onderlinge hiërarchie van de groepen naar voren komt. Hierdoor ontstaan de door Wind genoemde 'architektonische Raumgruppen die zusammengehören'. Zoals vermeld zijn de ornamenten van de muurschilderingen aan elkaar verwant door het gemeenschappelijk PATIO-element dat Wind als instrument heeft ingezet en van waaruit alle ornamenten zijn ontwikkeld. Wind heeft herhaaldelijk op dit belangrijk gegeven gewezen in zijn streven de vormgeving van de onderling verschillende wandschilderingen onder één noemer te brengen voor het bereiken van de gewenste ruimtelijke werking in het interieur van de St. Antoniuskerk.[172] Uit de bespreking van het PATIO-concept bleek, dat de toepassing van dit systeem, naast de herkenbare vormgeving van de PATIO-ornamenten zelf, reeds voor een ieder duidelijk waarneembaar is door de aanwezigheid van een binnenvierkant ('inneres Quadrat'), karakteristiek voor het PATIO-concept, van waaruit ieder PATIO-beeld is opgebouwd. Dit onveranderlijk kenmerk demonstreert, naast vormgeving en kleur van de hier aangebrachte PATIO-ornamenten, de verwantschap tussen de verschillende beeldgroepen, met behulp waarvan de 'architektonische Raumgruppen' zijn samengesteld. Vanuit dit gegeven kan de opbouw van de afzonderlijke hoofdgroepen als volgt worden beschreven:

<u>Hoofdgroep 1: Kruisingskoepel</u>

De overzichtsfoto (afb. 23) toont ondermeer de PATIO-ornamenten van de kruisingskoepel, de pendentieven en de tongewelven. Hierbij valt op dat de PATIO-ornamenten van de pendentieven (afb. 23 detail), in tegenstelling tot de beeldmotieven van de kruisingskoepel en tongewelven, slechts in lijn zijn uitgevoerd. Deze ornamenten hebben, met een rotatie van 45 graden en aangepast aan de vorm van de beeldvlakken van de pendentieven, dezelfde beeldvorm als de ornamenten van de aangrenzende kruisingskoepel. De schuine opvallende 'diagonaal' in de koepelornamenten (afb. 23 detail) verandert door deze rotatie in een horizontale band. Doel van de ornamenten van de pendentieven is het vormen van een optische verbinding tussen de dynamische PATIO-ornamenten in de kruisingskoepel met de horizontale balken van de vier tongewelven, die de koepel als het ware insluiten.[173] De wandschildering van de kruisingskoepel is opgebouwd uit tien concentrische zich naar boven

[172] Wind, *Wanbilder III,* Duisburg 1990, p. 97.

[173] Wind, *Wandbilder III*, Duisburg 1990, p 100: "Die Ornamentform der Kuppel ist in den Zwickeln um 45 Grad gekippt und als lineare Struktur eingesetzt. Die grauen Diagonalbänder, die der Kuppel das dynamische Moment geben, liegen in der Zeichnung der Zwickel horizontal und verbinden so die Balkenstrukturen der Tonnengewölbe und der des Miittelschiffs".

verjongende en uit repeterende PATIO-beelden samengestelde banen (afb. 23 detail).

Hoofdgroep 2: Tongewelven

De PATIO-ornamenten van de tongewelven (afb. 24) in het middenschip, de beide transepten en de koortravee zijn voor wat betreft vorm, kleur en afmeting aan elkaar gelijk. Het stelsel van egaal geschilderde transversale bogen en longitudinale draagbalken (zogenaamde 'Kaltebrücken') in de tongewelven vormen hierbij de begrenzing van de beeldvlakken. Het samenspel van egaal beschilderde draagconstructie-elementen en het ontworpen PATIO-ornament doet denken aan de oorspronkelijk geprojecteerde cassetten-gewelven.[174]

Hoofdgroep 3: Kruisgewelven

Met uitzondering van het kruisgewelf in de torenhal (afb. 25) worden de kruisgewelven in de zijbeuken (afb. 25) en in de koorkapellen slechts spaarzaam verlicht. De zijbeuken zijn weliswaar ruim van zijvensters voorzien, maar tengevolge van de glas in lood ramen blijft de opbrengst van het daglicht gering. Nochtans zijn de kruisgewelven van de zijbeuken vanuit de kerkbanken in het middenschip door het kikvorsperspectief duidelijk als een 'architektonische Raumgruppe' te onderkennen. Niet alleen door hun aantal en afwijkende vormgeving, maar ook door het feit dat Wind met zijn enkelvoudige kleurstelling de kruisgewelven als een gesloten groep heeft behandeld.[175] Mogelijk speelt de visie van Wind in op een denkbare overweging van de architect Joseph Kleesattel, de kruisgewelven door hun afwijkende vormgeving als architectonische begrenzing van de tongewelven van het middenschip in te zetten. In de literatuur is evenwel geen bevestiging van deze veronderstelling gevonden.

De in het kruisgewelf van de beide torenhallen opgenomen tondo's (afb. 25) nemen in het totaalontwerp een bijzondere plaats in. Oorspronkelijk bedoeld als uitsparing voor de klokkerepen voor het luiden van de torenklokken, werden deze voorzieningen gedicht nadat de functie van beiaardier kwam te vervallen door de invoering van mechanische aandrijfsystemen. Zowel de cirkelvormige beeldvlakken alsook het slechts eenmalig voorkomen van deze beeldvorm kan op het eerste gezicht als een inbreuk op het integrale concept van Wind worden beschouwd. Uit de schetsen van Wind blijkt dat er in de ontwerpfase sprake was van meerdere kleurcombinaties voor de tondo. Maar de beeldopbouw, te weten het uit vier PATIO-beelden samengestelde PATIO-ornament, stond vanaf het begin vast en komt geheel overeen met een van de PATIO-ornamenten van de aangrenzende bogen type 2 breed, H 4.3.2 (afb. 31), welke zich tussen de betreffende torenhal, het voorportaal en de zijbeuk bevinden Hierdoor is de verschijningsvorm van de tondo minder afwijkend van het totaal concept, dan op het eerste gezicht lijkt.

Hoofdgroep 4: Het fries

Strikt genomen vormen de door het fries beschilderde architectonische onderdelen van het interieur geen zelfstandige groep, maar de verbindende werking van het geschilderde fries in het kerkinterieur is zo manifest, dat hier aan de belangrijkste eigenschap van een hoofdgroep

[174] Zie ook: 'tongewelven', p. 60.

[175] Wind, *Wandbilder III,* Duisburg 1990, p. 101: "Die Farbe Gelb, die in der Malerei der Tonne und der Kuppel eine begleitende Rolle spielt, wird für die Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen und Seitenkapellen zur Hauptfarbe und akzentuiert und bindet diese Räume von oben her zusammen".

wordt voldaan. Het fries onder de kroonlijsten (afb. 26) verbindt en scheidt. De verschillende delen van het interieur worden door deze geschilderde en aaneengesloten band met elkaar verbonden en tot één ruimtelijk geheel gevormd.[176] Gelijktijdig ontstaat in het interieur door het fries een duidelijke tweedeling tussen de boven- en de benedenpartij in de wandschilderingen en als gevolg daarvan ook in het kerkinterieur. De afbeeldingen, waaruit het fries is samengesteld, werken op het eerste gezicht bevreemdend door de streng geometrische vorm en de simpele beeldopbouw. De compositie van alternerende en repeterende beeldvormen wekt associaties op met Arabische karakters en biedt ogenschijnlijk noch in kleurstelling, noch in vormgeving, een direct aanknopingspunt met de omringende bewerkelijke PATIO-ornamenten. De eerste indruk met betrekking tot het fries is dan ook dat hier met een simpel willekeurig grondpatroon een onevenredig bepalend stempel op het totaalbeeld van het interieur werd gedrukt.[177] Een stapsgewijze analyse van de beeldopbouw van het friesornament toont echter aan, dat de beeldvormen geheel aan de regels van het PATIO-concept voldoen en dat deze opbouw zeer bewerkelijk was, dit in tegenstelling tot de indruk van het eindresultaat. Zie: 'Beeldanalyse van het friesornament'. Oorspronkelijk zette het fries, in niveau verspringend en in een kleinere afmeting, zich aangepast aan de ruimte door tot in de koorabsis.[178] (afb. 34). Na het overlijden van Wind in 1992 is dit gedeelte van het fries onder supervisie van architect Karl-Joseph Bollenbeck evenwel vervangen door wandschildering, die Wind voordien tegen vergelijkbare en tegenoverliggende beeldvlakken tussen middenschip en voorportaal boven de bogen liet aanbrengen (afb. 35, 36) alsook door Wind werden aangegeven op een niet gerealiseerd ontwerp voor wandschilderingen in de vijf koornissen (afb. 43). Hierdoor werd ook in de nieuwe vormgeving van de koorabsis de eenheid van het concept behouden. Of hier sprake was van alleen esthetische respectievelijk architectonische argumenten tegen het oorspronkelijk in de koorabsis doorgezette fries of dat deze ingreep moet worden gezien als een kleine tegemoetkoming aan de tegenstanders van het interieurproject, is niet duidelijk

.

Hoofdgroep 5: Bogen I en II; beschilderde gebogen vlakken onderzijde

De vormgeving van de bogen laat zich in twee categorieën indelen, te weten de egaal in slechts één kleur geschilderde en de veelkleurig geornamenteerde gebogen vlakken, beiden aan de onderzijde van de bogen. Uit het overzicht van de ingekleurde plattegrond (afb. 22), waarin beide categorieën in platte projectie staan aangegeven, valt de volledige symmetrie in de opstelling op van deze architectonische componenten. Uit de inventarisatie van de geornamenteerd beschilderde bogen, de zogenaamde H 4 groep, blijkt dat er sprake is van drie groepen (H 4.1, H 4.2 en H 4.3) en van drie subgroepen (H 4.1.1, H 4.3.1 en H 4.3.2)

[176] Zie ook: Brauns/Wind 22.03.1985 'Erläuterungen zur Ausmalung von St. Antonius in Düsseldorf-Oberkassel' (bijlage 05 p.2): (…) „umgürtet alle Räume und deutet so ihre Zusammengehörigkeit zu einem Großraum".

[177] Veelzeggend in dit verband is dat het hoofdbezwaar van de tegenstanders van het ontwerp van Wind zich tegen het geschilderde fries schijnen te richten. "Al zouden ze tenminste dat fries weer wit schilderen", zo luidde de verzuchting van een van de 'Sakristininen' (kosteressen) van de St. Antoniuskirche in een recent gesprek met de auteur.

[178] Zie afbeelding in: F. Vater, *Düsseldorf-Oberkassel St. Antonius,*1991, p.14, 15.

(afb. 27 t/m 31). Deze op de plattegrond in kleur per groep en subgroep als vlak ingetekende bogen vertonen eveneens een duidelijke symmetrie in de opstelling per H-groep en suggereren daardoor de werking van een extra rustpunt en verbindend element in het totaal concept van Wind. In de praktijk gaat dit effect verloren door de veelheid van toegepaste ornamenten, de verschillende kleuren, de verschillende boogvormen en bovenal door de steeds wisselende waarneming van slechts een gedeelte van de aanwezige bogen, afhankelijk van de standplaats. Dit in weerwil van de onderlinge beeldverwantschap van de verschillende PATIO-ornamenten, in het bijzonder voor wat betreft de groepen H 4.1 en H 4.2 (afb. 27 t/m 29). Anders geformuleerd: met behulp van het PATIO-concept is Wind er theoretisch in geslaagd de aanwezige bogen naar hun architectonische vorm en functie, duidelijk als 'architektonische Raumgruppen' te bundelen; maar in de praktijk gaat dit effect, afhankelijk van de locaties van de bogen, gedeeltelijk verloren. Met een verwijzing naar het qua beeldvorm eenvoudige fries met zijn nadrukkelijk stempel op het interieur, is hier sprake van de omgekeerde situatie: een bewerkelijk PATIO-ornament met verhoudingsgewijs geringe invloed op het totaalbeeld van het kerkinterieur.

Een beoordeling over de werking in het kerkinterieur van iedere booggroep afzonderlijk uit Hoofdgroep 5 in volgorde van de H-nummers leert, met verwijzing naar het beeldmateriaal, het volgende:

H 4.1 afb. 27 triomfboog tussen koor en koorabsis (type 1):

De rijke PATIO-ornamentatie tegen de ronde onderzijde van deze monumentale boog, die de totale koortravee overspant, is alleen in de directe nabijheid van het altaar goed zichtbaar en blijft vanuit het midden van de kerk grotendeels voor het zicht van de kerkganger verborgen. Het PATIO-ornament is samengesteld uit elkaar overlappende PATIO-beelden (type 1).

Voor de beeldopbouw van dit PATIO-ornament zie: 'Beeldanalyse van de triomfboog'.

H 4.1.1 afb. 28 2 bogen tussen transepten en absiden (type 1):

Deze PATIO-ornamenten zijn voor wat betreft het type, de vormgeving en afmeting gelijk aan de ornamenten van de triomfboog, met uitzondering van de kleuren, waarbij de kleur blauw werd vervangen door wit.[179] Alleen de kleur oker komt gezamenlijk in de drie bogen voor. Door de achteraf opstelling van beide bogen in de transepten tegen de koepels, is de boogschildering ook hier slechts beperkt zichtbaar, namelijk vanaf het voorste gedeelte van de zijbeuken en het gebied voor het altaar. De met behulp van de PATIO-ornamenten beoogde architectonische binding tussen deze drie bijzondere bogen is onmiskenbaar aanwezig, maar het effect in het kerkinterieur is in de praktijk voor de gemiddelde bezoeker te verwaarlozen.

H 4.2 afb. 29 14 bogen rondom koor, transepten en middenschip (type 1):

Uit de ingekleurde plattegrond van het kerkinterieur komt de symmetrie en

[179] De breedte maten van de triomfboog H 4.1 en beide bogen H. 4.1.1 zijn voor het beeldvlak en het PATIO-ornament respectievelijk: 68/53 en 70/60 cm.

belangrijke plaats van deze architectonische componenten duidelijk naar voren. Afgeleid van het PATIO-ontwerp voor de triomfboog, maar aangepast aan de smallere beeldvlakken, heeft Wind een schakelmotief toegepast waarin de kleur blauw van de triomfboog versterkt naar voren komt. Uit een vergelijking van de PATIO-ornamenten van de afbeeldingen 25, 26 en 27 blijkt de verwantschap in type en vormgeving tussen deze bogen. Hierdoor wordt het idee van een ‘ architektonische Raumgruppe’ versterkt, waarbij deze veertien bogen door hun plaats, gelijke vormgeving en opvallende kleurstelling wel een duidelijk rustpunt in het kerkinterieur vormen.

H 4.3 afb. 30, 31 4 bogen type 2 smal (H 4.3.1) en 4 bogen type 2 breed (H 4.3.2) in de torenhal en het voorportaal:

Vanwege de bijzondere plaats en de bredere beeldvlakken van deze acht bogen is door Wind, in afwijking van de voorgaande boogschilderingen type 1, gekozen voor de beeldopbouw van het type 2.[180] Het kenmerk van type 2 is, dat de beeldopbouw van een PATIO-ornament geschiedt met behulp van meerdere aan elkaar grenzende in plaats van door middel van elkaar gedeeltelijk overlappende PATIO-beelden, zoals bij type 1 het geval is. Het verschil tussen de beide types PATIO-ornamenten is significant. De boogornamenten volgens type 1 zijn verfijnd, slank en niet meteen als PATIO-ornament herkenbaar. De boogornamenten type 2 daarentegen zijn massief van vorm en duidelijk zichtbaar uit PATIO-beelden opgebouwd (afb. 30 detail basis bogen H 4.3.1). Het heeft er dan ook alle schijn van, dat Wind bewust een onderscheid heeft willen maken tussen beide groepen boogschilderingen, al naar gelang hun plaats en functie in het kerkinterieur.[181] De bogen van het type 1 (H 4.1 en H 4.2) staan in een relatie tot het middenschip, de transepten en het koor. De bogen type 2 (H 4.3) bevinden zich, zoals ook uit de plattegrond blijkt, bij de ingang van de kerk. De daarenboven gedwongen aanpassing van deze PATIO-ornamenten aan het grote verschil in beeldvlak tussen deze bogen met en zonder glasdeur, heeft nog een onderverdeling in type 2 ‘smal’ (H 4.3.1) en type 2 ‘breed’ (H 4.3.2) tot gevolg, zij het met volledig behoud van de onderlinge verwantschap in beeld. Alhoewel de acht bogen, behorend tot de zogenaamde groep H 4.3, ondanks onderling verschil in uitvoering vergeleken met de andere bogen, volgens het concept van Wind eveneens tot de ‘ architektonische Raumgruppe’ bogen behoren, zal de beoogde bundeling van gelijkwaardige architectonische elementen de bezoeker

[180] De breedte maten van de vier smalle bogen H 4.3.1en de vier brede bogen H. 4.3.2 zijn voor het beeldvlak en het PATIO-ornament respectievelijk: 68/58 en 180/150 cm.

[181] Dit blijkt ook uit de PATIO-ornamenten van de boog tussen torenhal en torenkapel (H 4.3.1), die overeenkomen met de ornamenten behorend tot de drie bogen tussen middenschip en voorportaal. Uitgaande van alleen de functie maar niet van de locatie van deze boog, was een decoratie overeenkomstig de H 4.1.1 groep, bogen tussen transepten en absiden, ook goed denkbaar geweest.

van het kerkinterieur voor wat betreft de bogen rondom torenhal en voorportaal, geheel ontgaan.

H 6.1, H 6.2 Plattegrond. Egaal in een kleur geschilderde bogen:

Dit zijn bogen in het kerkinterieur die niet meteen de aandacht trekken maar indirect toch een belangrijk onderdeel van de 'Hoofdgroep 5: Bogen' vormen. De niet ingekleurde bogen op de plattegrond vertegenwoordigen de vier vieringsbogen en de zes bogen zonder 'Bogenuntermalung' tussen de kruisgewelven in beide zijbeuken. Tot deze categorie behoren ook de niet op de plattegrond afgebeelde transversale en longitudinale constructiebogen en dragers van de tongewelven. Al deze bogen en delen werden in slechts één egale kleur lichtgrijs geschilderd, dat ook gedeeltelijk voor de wanden van het kerkinterieur werd toegepast.[182] Aan hun beeld-bekadering en de in kleur contrasterende werking ten opzichte van de omringende kleurrijke PATIO-ornamenten, ontlenen deze delen hun verbondenheid met de Hoofdgroep 5.[183]

Uit de diverse typen bogen blijkt dat de opbouw van de onderdelen, die gezamenlijk deze Hoofdgroep vormen, zeer divers is. Vanuit een architectonisch perspectief bezien is er door de PATIO-schilderingen sprake van een duidelijke indeling naar vorm en functie van de bogen. Het grote verschil daarbij tussen bijvoorbeeld de PATIO-ornamenten van de bogen type H 4.2 (afb. 29) en van de bogen type H 4.3.2 (afb. 31) tonen evenwel aan dat dit, om welke reden dan ook, ten koste is gegaan van de veronderstelde onderlinge samenhang van de bogen als onderdeel van een 'architektonische Raumgruppe'.

Dit is ook wat de toeschouwer ondergaat. Sommige bogen vormen een belangrijk geïntegreerd deel met het kerkinterieur, enkele bogen daarentegen vallen niet of nauwelijks op en weer andere bogen vormen een groep apart, los van de directe omgeving. Naar aanleiding hiervan kan worden opgemerkt dat dit de meest complexe Hoofdgroep is; dat Wind veel aandacht aan de vormgeving van deze Hoofdgroep heeft moeten besteden; dat het voor de kerkganger waarneembaar resultaat ook hier omgekeerd evenredig is met de inbreng van de kunstenaar; maar dat de uitwerking van deze Hoofdgroep model staat voor de voorgenomen architectonische benadering van de interieurschilderingen van de St. Antoniuskirche, los van enige sacrale overweging. Als zodanig is de 'Untermalung" van de bogen behorend tot Hoofdgroep 5 als een sleutel te beschouwen voor de benadering van de binnendecoratie van de St. Antoniuskirche volgens het concept van Wind.

<u>Hoofdgroep 6: Vier koepels, egaal geschilderd</u>

De koepels van het koor, de beide transepten en de torenkapel zijn vanuit architectonisch perspectief bezien alleen al door hun prominente aanwezigheid en opvallende vorm als een zelfstandige groep te beschouwen. Dit kenmerk is door het schilderen van de koepels in één

[182] Beeck'sche Mineralfarben Hellgrau Nr.111 Gruppe I alsook Grau Nr.119 Gruppe II. Zie ook de notitie van Wind: "Beeck'sche Mineralfarben. St. Antonius. **27.4.84** mit Herrn van Heekern" (bijlage 03).

[183] Te vergelijken met de maatstrepen in een notenbalk die zelf geen klank produceren maar wel bepalend zijn voor het ritme en de opbouw van de melodie in een muziekstuk.

kleur blauw nog eens benadrukt (afb. 32, 33). Afgezien van het gegeven dat de hier gekozen kleur ultramarijnblauw associaties moet oproepen met de hemel, werd deze kleur bepaald door het blauw in de reeds bestaande glas in lood vensters van de kerk.[184] De grootste koepel van het koor is vanwege de centrale plaats in het kerkinterieur en de afmeting van het kleurvlak, als rustpunt prominent aanwezig in het totaalbeeld. Daar, waar Wind zijn artistieke ruimteconcept met de verschillende en onderling verbonden PATIO-ornamenten vergelijkt met een 'Concerto Grosso', zou de werking van de blauwe koorkoepel, alsook de overige koepels, op het geheel met de 'Basso Continuo' kunnen worden vergeleken, te weten een doorlopend grondpatroon waarop zich het afwisselend spel van de 'architektonische Raumgruppen' afspeelt (afb30).[185]

2.6 De wandschilderingen: de intenties volgens het concept van Wind en het resultaat in de praktijk

Resteert de vraag, in hoeverre de intentie van Wind om met behulp van zijn PATIO-wandschilderingen een organisch verband tussen gelijkwaardige architectonische elementen in de vorm van 'architektonische Raumgruppen' in het interieur van de St. Antoniuskerk te scheppen, ook in werkelijkheid werd bereikt. Anders gesteld: in hoeverre de hier beschreven ordening van bouwkundige groepen en subgroepen voor wat betreft aard en aantal hebben voldaan aan de verwachtingen van het concept, met als gevolg dat de destijds door architect Joseph Kleesattel beoogde ruimtewerking (Bollenbeck: Großraumballon) van het kerkinterieur alsnog kon worden gerealiseerd. Het antwoord op deze ogenschijnlijk eenvoudige vraag is complex en raakt de kern van het project. In deze vraag worden drie criteria genoemd, waarop de wandschilderingen op hun functie in het interieur en gerelateerd aan het concept, kunnen worden beoordeeld. Het criterium 'naar de aard van het concept' biedt daarbij nog twee benaderingen: de vraag in hoeverre de uitgangspunten van het concept ook werkelijk werden aangehouden bij de opzet van de wandschilderingen (theoretisch) en de vraag, in hoeverre het zichtbaar resultaat van de nu aangebrachte ordening in bouwkundige groepen en subgroepen overeenkomt met het concept (praktisch). (1) Voor wat betreft de vraag of Wind er in is geslaagd met behulp van zijn concept de beoogde orde en volgorde in de verschillende onderdelen van het kerkinterieur naar voren te halen, wordt dit door de ingekleurde plattegrond (afb. 22) bevestigd. Veelal hoefde Wind slechts de systematisch ingedeelde onderdelen van het oorspronkelijk bouwplan van Kleesattel te volgen, om tot de

[184] Vater, *Düsseldorf-Oberkassel St. Antonius,* 1991, p.18: "Ein drittes Farbelement ist das lichte Ultramarinblau, das in den Konchen des Chores und des Querhauses sowie in der Turmkapelle aufgetragen wurde. Durch seine flächige Verwendung werden die Fenster, in denen das gleiche Blau auftritt, zum Leuchten gebracht". Zie ook: Wind, *Wandbilder III,* 1990. p. 101: „In Fortführung der Konzeption, architektonische Raumgruppen, die zusammengehören, durch Farbe miteinander in Beziehung zu setzen, wurden die Chor- und Querhauskonchen und die Konche der Turmkapelle mit einem lichten Ultramarinblau ausgemalt. In den Seitenschiffen und im Eingangsraum sind die farbigen Fenster im gleichen Blau gefaßt und mit einem blauen Bandmotiv umgrenzt, so daß das Blau den ganzen Kirchenraum umläuft und auch hier das Raumkontinuum bestätigt. Zudem kommen die Fenster durch die Einbindung ins Blau zu strahlender Leuchtkraft und können so ihre eigene Qualität zur Geltung bringen".

[185] Wind, *Wandbilder III,* Duisburg 1990, p. 97: "Die Raumausmalung muß als Gesamtkomposition gesehen werden, sozusagen als Concerto Grosso".

vorming van onderling verschillende groepen met elk een eigen PATIO-ornament te komen. Dit gold alleen niet voor de gebogen beeldvlakken van de aanwezige bogen. De ingekleurde plattegrond suggereert weliswaar ook voor de bogen een voor de hand liggende ordening en symmetrie. Maar in werkelijkheid moest hier door de kunstenaar ingrijpend in de vormgeving worden bijgestuurd om alsnog tot een bundeling van de verschillende boogtypes te komen. Mede door dit resultaat, gevoegd bij de overige Hoofdgroepen, kan daarom worden vastgesteld, dat de theoretische uitgangspunten van het concept in de op de plattegrond ingekleurde 'architektonische Raumgruppen' duidelijk tot hun recht komen.

*(*2) Belangrijk is ook de tweede vraag, in hoeverre de aanwezige wandschilderingen in de praktijk door het vormen van 'architektonische Raumgruppen' zelf naar het concept van Wind verwijzen. Uit de voorgaande behandeling van elke Hoofdgroep afzonderlijk komt een gemengd beeld naar voren. De schilderingen van Kruisingskoepel (1), Tongewelven (2), Kruisgwelven (3), Fries (4) alsook de Koepels (6) vormen door kleur, PATIO-ornament en plaats, onmiskenbaar zelfstandige groepen met behoud van hun opvallend onderlinge beeldverwantschap. De Hoofdgroep Bogen met beschilderde gebogen onderkanten (5) vormt hierbij een categorie apart. Het uiteenvallen in meerdere combinaties gaat ten koste van de eenheid, nog afgezien van een incidenteel ongunstige zichtwaarde. Daarentegen zijn tien van de veertien beschilderde bogen type H 4.2 (afb. 29) in het kerkinterieur tussen middenschip en zijbeuken juist weer wel duidelijk als gesloten groep herkenbaar. Indien men het interieur in haar geheel overziet kan worden vastgesteld, dat het overgrote deel van de omvangrijke wandschilderingen door een consequente toepassing van het PATIO-ornament is ingedeeld in autonome beeldvlakken. Doordat deze beeldvlakken werden gekoppeld aan belangrijke architectonische vormen van onder andere de kruisingskoepel met pendentieven, de koorabsis, de tongewelven, het fries alsook van de bogen tussen het middenschip en de zijbeuken, ontstond er een eigenzinnige en duidelijk herkenbare vormentaal in het kerkinterieur. Beide kenmerken op hun beurt leiden onmiskenbaar naar de kunstenaar Gerhard Wind en zijn concept.

(3) De beantwoording van de vraag, in hoeverre de hier vastgestelde ordening van de aanwezige bouwkundige groepen en subgroepen in het kerkinterieur tot zes Hoofdgroepen ook in aantal aan het concept van Wind voldoet, dient te worden gekoppeld aan de verschillende notities van Wind over dit onderwerp. In zijn op pagina 60 genoemde inventarisatielijst: **Ongedateerd**. Titel van de notitie: 'St. Antonius' staan vijftien onderstreepte rubrieken. Het blijkt, dat het overgrote deel van deze architectonische vormen in de voorgaande zes Hoofdgroepen werd geïntegreerd. Een verwijzing naar het door het concept bepaalde aantal Hoofdgroepen is, zij het indirect, te vinden in de eerder uitvoerig besproken zogenaamde coproductie Brauns/Wind van **22.3.1985** (bijlage 05). Indien deze tekst alleen wordt getoetst op de hierin afzonderlijk behandelde architectonische vormgroepen, gaat het om de volgende aandachtspunten: tongewelven, kruisingskoepel, koepels van de transepten en torenkapellen, fries alsmede triomfboog en overige bogen. Op de ontbrekende rubriek 'kruisgewelven' na, zijn dit ook de ' Themen der Ausmalung', die zich dank zij de PATIO-ornamenten tot zes Hoofdgroepen hebben laten bundelen. Het aantal van zes door de

wandschilderingen gevormde Hoofdgroepen beantwoordt daarmee volledig aan de uitgangspunten van het concept. Bovendien moet worden vermeld, dat voor het aanbrengen van de wandschilderingen het merendeel van de aanwezige architectonische bouwvormen van het interieur werd benut. Hierdoor is het niet zo zeer het aantal Hoofdgroepen, dat bepalend is voor de implementatie van het concept, maar vooral de grootschalige inzet van de aanwezige bouwelementen in de uitwerking daarvan. Door dit laatste is in de uitvoering van de wandschilderingen niet alleen aan het theoretisch concept van Wind voldaan, maar blijkt zijn concept ook integraal van opzet en uitvoering te zijn geweest, of te wel beeldbepalend voor het interieur van de St. Antoniuskerk te Düsseldorf-Oberkassel.

Indien men plaats neemt in een van de banken van het middenschip en het kerkinterieur rustig en objectief op zich laat inwerken, dan is de kans groot dat verschillende delen van het geschilderd kerkinterieur in de hierna te noemen volgorde de aandacht trekken: allereerst het samenstel van tongewelven met de kruisingskoepel en de pendentieven, gevolgd door de egaal blauw geschilderde koorabsis en het fries, dat aan weerszijden van het middenschip wordt geschraagd door de aan de onderzijde beschilderde bogen en afgesloten door de kruisgewelven van de zijbeuken. Zowel deze waarnemingen, alsook de volgorde waarin, zijn het resultaat van de wandschilderingen. Dit betekent, dat een overeenkomstige waarneming ten tijde van het nog wit geschilderde kerkinterieur, niet aannemelijk is. Mogelijk komt door deze eenvoudige vergelijking de zegkracht en functie van de 'Wandmalerei' van Wind volledig tot zijn recht, hetgeen tevens bepalend is voor de mate van slagen van zijn artistieke inbreng als geheel.

De vraag evenwel, of de destijds door architect Joseph Kleesattel beoogde ruimtewerking van het kerkinterieur door het aanbrengen van de wandschilderingen van Wind ook alsnog werd bereikt, is voor meerdere uitleg vatbaar.[186] De meest objectieve benadering van deze vraag is een vergelijking tussen de oude situatie (wit geschilderd) en de nieuwe vormgeving van het kerkinterieur.[187] (afb. 111, 112) Tijdens de oplevering van de St. Antoniuskerk in 1909 moet het egaal wit geschilderde kerkinterieur een kale indruk op de kerkbezoeker hebben gemaakt; na 1945 is dit verworden tot kaal en verwaarloosd. Zeker is, dat de wandschilderingen van Wind deze toestand ongedaan hebben gemaakt. Het kerkinterieur toont nu een rijke wandschildering waardoor belangrijke delen van het interieur volgens een systeem met elkaar zijn verbonden. Hierdoor is er een zekere transparantie in de opbouw en samenstelling van de bestaande binnenarchitectuur ontstaan. Ongetwijfeld komt dit het overzicht in het kerkinterieur ten goede, zeker vergeleken met de zogenaamde witte fase. Of deze door kleur en vorm bereikte bundeling en ordening van architectonische vormen ook daadwerkelijk tot een optische verruiming van het kerkinterieur hebben geleid in de trant van een "Großraumballon", blijft discutabel. Wel is bekend, dat de wandschilderingen op sommige kerkgangers, ondanks de diverse kleuren en vormen, een weldadige en rustgevende invloed uitoefenen. Dit zou er op kunnen wijzen, dat er dank zij de wandschilderingen toch sprake is

[186] Zie ook beschouwingen terzake van architect K.J. Bollenbeck, p. 29,30.

[187] Architect Richard Janeschitz-Kriegl: "Bij hun kritisch oordeel over de wandschilderingen van Wind vergeten de mensen altijd hoe onaantrekkelijk en deprimerend het kerkinterieur voordien was" .

van een zekere ruimtelijke werking. Een dergelijke aanname is alleen zeer speculatief en kan op geen enkele wijze feitelijk worden onderbouwd. Desondanks is deze waarneming voor sommigen werkelijkheid. Mogelijk kan een verklaring voor dit verschijnsel worden gevonden in de artistieke inbreng van de kunstenaar Wind zelf. Uitgangspunt voor deze theorie is de persoonlijke mening van de auteur, dat iedere bepaling van een figuratieve afbeelding in een wandschildering gelijktijdig een beperking in ruimtewerking betekent. Immers, een figuratieve afbeelding van een persoon, scène of object vormt een in zich zelf gesloten en naar binnen gerichte beeldvorm, dat zich niet in de ruimte doorzet. De in lijn, kleur en vorm aangebrachte PATIO-ornamenten zijn in tegenstelling hiermee, alleen als systeem waarneembaar en verwijzen naar niets. Ze worden weliswaar begrensd maar begrenzen zelf niet. Ze zijn als het ware grenzeloos in de ruimte door te zetten. Door met PATIO-ornamenten het doel van zijn concept te willen bereiken, heeft Wind dit systeem als middel ingezet. Maar het gekozen middel is zo krachtig door de strenge, tijdloze en niet-fysieke verschijningsvorm, dat middel en doel, te weten PATIO en ruimtelijke werking, hier in elkaar lijken te zijn overgegaan. Indien de kerkbezoeker een weldadige rust en ruimte in het nieuwe kerkinterieur ervaart, zou dit dan ook niet zozeer vanwege de zichtbaar gemaakte architectuur van Joseph Kleesattel geschieden, maar door de inzet van de PATIO-ornamenten als het middel hiertoe.

2.7 De vloerdecoraties

Nadat de proefschildering in de St. Antoniuskirche gedurende de periode van 16 tot 24 augustus 1983 was afgerond, werd door het architectenbureau Brauns, Janeschitz-Kriegl eind 1983 ook het thema vloerdecoratie ter sprake gebracht. Dit onder anderen in verband met de restauratie en herschikking van de kerkbanken in het middenschip. De eerste ontwerpen van Wind voor de vloerdecoraties ontstonden gedurende de maanden december 1983 en januari 1984. Medio 1984 waren de productietekeningen gereed.[188] Opvallend is, dat in het archief van het architectenbureau geen melding wordt gemaakt van een inhoudelijke discussie over de vormgeving van dit onderdeel van de vernieuwing van het kerkinterieur. Ondanks het feit, dat de nieuwe vloerdecoratie, na later zou blijken, een geheel eigen stempel op het kerkinterieur drukt. In het archief bevinden zich alleen een ingekleurde schets, schaal 1:10 op A4 formaat, aangaande een proefornament met indicatieve kleurbepaling (door het architectenbureau voor ontvangst gestempeld op 13 juni 1984) (afb. 37) alsook een nauwkeurig ingekleurde lijntekening met naamstempel van Wind, schaal 1:10, eveneens in A4 formaat, met getypte nauwkeurige kleuropgave voor twee parallel lopende reeksen van onderling verspringende PATIO-beelden in basisvorm (afb. 38). Vanuit een artistiek oogpunt bekeken zijn de belangrijkste kenmerken van de nieuwe vloerdecoratie de toepassing van PATIO-ornamenten (afb. 33, 38) en een beperking in kleurkeuze tot die kleuren, die reeds voor de wandschilderingen werden gebruikt. Daarbij vormt het vloerontwerp een projectie van de zich daarboven bevindende verticale boogstructuren, zoals deze ook door de

[188] Wind, *Wandbilder III,* Duisburg 1990, p. 98,99.

wandschilderingen in het interieur werden gedefinieerd.[189] De twee door een middenpad van elkaar gescheiden rijen kerkbanken in het middenschip werden elk rondom begrensd door kleurrijke vloerdecoraties. Daarbij wijst Wind er nog op dat de ornamenten van de vloermozaïeken niet 'additief' zijn samengevoegd maar elkaar qua vormgeving in een 'dynamische' volgorde opvolgen.[190] Dit blijkt ook uit de opbouw van de onderling verschillende PATIO-ornamenten op de as tussen beide groepen kerkbanken in het middenschip, dat het oog naar het altaar moet leiden. De uitvoering van de nieuwe vloerdecoratie was in handen van de Firma Ludwig Weber K.G., Düsseldorf-Oberkassel.[191] Het bleek dat de gekleurde originele werktekening op schaal van Wind, die destijds door de tegelzetters tijdens de uitvoering ook voortdurend moest worden geraadpleegd, hier nog ongeschonden bewaard is gebleven (als kunstwerk aan de wand in de directiekamer) en de auteur voor reproductie ter beschikking kon worden gesteld (afb. 39). Deze ontwerptekening bevestigt dat de projectie op de begane grond van de verticale boogpartijen voor Wind bepalend was voor de vormgeving in lijn en vlak van de totale vloerdecoratie. Een vergelijking met de ingekleurde plattegrond, waarop de 'architektonische Raumgruppen die zusammengehören' staan afgebeeld (afb. 22), maakt nog eens duidelijk, wat onder de door Wind beoogde 'architectonische benadering' moet worden begrepen. Het is alsof de ontwerptekening voor de vloermozaïeken een tot hoofdlijn gereduceerde doorslag is van de plattegrond van het kerkinterieur.

De uitvoering van het ontwerp van Wind voor de nieuwe vloerdecoraties trok ook de aandacht van de vakpers. Onder de titel: 'St.-Antonius-Kirche künstlerisch restauriert. In Düsseldorf-Oberkassel mit traditionellem AGROB-Steinzeug' publiceerde het *Deutsches Architektenblatt* in 1986 een uitvoerig artikel met fotodocumentatie over de restauratie van het interieur in het algemeen en de aanleg van de nieuwe kerkvloer in het bijzonder.[192] Zoals de titel van het artikel reeds aangeeft, vond men het gebruik van conventionele keramische tegels voor het creëren van vloerornamenten zeer opmerkelijk, aangezien in sacrale bouwwerken bij voorkeur natuursteen wordt voorgeschreven als vloermateriaal. In dit geval was evenwel de artistieke wens van de opdrachtgever voor een kunstzinnige en thematische vormgeving van de kerkvloer, die moest aansluiten bij de muurschilderingen, bepalend voor de keuze van het materiaal. Dit ondanks het feit, dat de aanwezige natuurstenen vloer, technisch gezien, nog aan de eisen voor gebruik scheen te voldoen. Daarbij wekte het ook verbazing, dat de kunstenaar zich in zijn materiaalkeuze beperkte tot algemeen verkrijgbaar niet-geglazuurde gekleurde keramische tegels in de standaard kleuren wit, grijs, rood, zwart en geel, zoals deze reeds sedert ruim honderd jaar in het leveringsprogramma van de firma AGROB A.G. te Sinzig voorkwamen. Alleen de maatvoering van de vloertegels diende te worden

[189] Wind, *Wandbilder III*, 1990, p. 99: "Die Entwürfe sind so konzipiert, daß die Bodengestaltung der Malerei im Sinne einer auch vertikalen Zuordnung der architektonischen Räume antwortet. Die in schwarzen Granit gefaßten Mosaikfriese sind eine Projektion der Raumstruktur des Gebäudes (…)".

[190] Wind, *Wandbilder III,* 1990*,* p. 99.

[191] Ludwig Weber K.G. Plattierungen aller Art * Baustoffe * Baukeramik * Wand- und Mosaikplatten. Heerdter Lohweg 47, Düsseldorf-Oberkassel 11.

[192] *DAB* 11/86, p.1430 In: archief Brauns, Janeschitz-Kriegl, ordner SAN K 3 DUS

aangepast.[193] Hier werd volgens de auteur van deze publicatie het bewijs geleverd, dat ook ongeglazuurde keramische tegels zich uitstekend lenen voor het creëren van kunstuitingen in uitgebalanceerde kleurstellingen. Dit als aanvulling op de voor deze tegelsoort bekende eigenschappen voor wat betreft slijtvastheid en vorstbestendigheid.[194] Vermeldenswaard is, dat in het krantenartikel naast het noemen van de artistieke en technische aspecten van het vloerproject, ook aandacht wordt besteed aan de technische uitwerking van de ontwerptekeningen van Wind tot bouwtekeningen voor de tegelzetters. Het blijkt, dat dit het werk is geweest van het technisch bouwbureau van de leverancier AGROB A.G.. Zonder iets op het 'bravourstuk' van de tegelzetters te willen afdingen, wijst de auteur er herhaaldelijk op, dat de uitvoering van deze opdracht zonder technische ondersteuning door deze leverancier, feitelijk niet goed mogelijk was.[195] Ook over dit aspect is noch in het archief van Wind, noch in de documentatie van het architectenbureau, iets vastgelegd.[196] Het artikel besluit met de opmerking, dat door dit technisch gecompliceerd project 'met een veelheid aan diagonale lijnen en noodzakelijke aanpassingen' overtuigend is aangetoond hoe ook met algemeen verkrijgbaar eenvoudig materiaal een compleet kunstwerk kan worden geschapen.

Naast de eerder genoemde ontwerpschets 1:10 met ingekleurde samengestelde PATIO-beelden (afb. 38) bevindt zich in het archief ook de daaraan voorafgaande zwart/wit lijntekening 1:10 voorzien van een notitie in het handschrift van Brauns (afb. 40). De zwart/wit lijntekening valt op door de strakke en systematische volgorde van de basis PATIO-beelden. De manier waarop Wind hier nadien nog het element kleur aan toevoegt, schept echter een nieuw beeld met eigen ritme, vorm en diepte. Beide schetsen tonen, zij het onbedoeld, de kracht en veelzijdigheid van het PATIO-concept in handen van een beeldend kunstenaar zoals Gerhard Wind, met zijn ruimtelijk inzicht en sterk ontwikkeld gevoel voor kleur en vorm.

2.8 Niet uitgevoerde werkzaamheden

Wind beëindigt in *Wandbilder III* zijn toelichting op het St. Antoniuskirche project met de zin: "Om het beeld van de totaalindruk te completeren, dienen de reliëfs in beide zijkapellen (bedoeld worden de wanden van de Sacraments- en Mariakapel) en de muurschilderingen in de (vijf) koornissen (nog) te worden uitgevoerd". Voor wat de beide zijkapellen betreft, blijkt de

[193] Het artikel vervolgt: Hierzu sagte der Künstler G. Wind: „Die Entwürfe sind so konzipiert, daß die Bodengestaltung der Malerei im Sinne einer auch vertikalen Zuordnung der architektonischen Räume antwortet. Die in schwarzen Granit gefaßten 'Mosaikfriese' sind eine Projektion der Raumstruktur des Gebäudes und machen dies besonders in den Seitenschiffen deutlich, die mit einem einfachen Bandmotiv in Weiß und Grau angelegt sind. Im Hauptschiff werden die Bankblöcke von einem reichen ‚Steinmosaik' umgrenzt, dessen Mittelachse auf den Altar zuführt. (…) Im Eingangsbereich antwortet die Bodengestaltung der Ausmalung der Bogendurchgänge und bindet mit weiß-grauen Bändern diesen Teil des Kirchenraumes an die Seitenschiffe".

[194] De officiële benaming van de tegels luidt: "AGROB-Ziegelfliese©: Uni(farbig) gesinterte Steinfliessen".

[195] „Die Verlegepläne für die Bodengestaltung wurden nach den Entwürfen des Künstlers G. Wind vom Bautechnischen Büro Ehrang der AGROB A.G. ausgearbeitet. Ohne diese exakte Vorlage hätten die Fliesenleger ihr handwerkliches Können nur schwer umsetzen können".

[196] Derhalve ook niet het antwoord op de vraag, of AGROB A.G. destijds de hieraan verbonden meerkosten geheel of gedeeltelijk aan de opdrachtgever mocht doorberekenen of de uitgaven voor drie à vier maanden intensief reken- en tekenwerk bij wijze van 'service' voor eigen rekening moest nemen.

Sacramentskapel reeds van de door Wind bedoelde reliëfwand te zijn voorzien (afb. 41).[197] De realisatie van de door Wind ontworpen wandschilderingen voor de muurvlakken in de vijf ondiepe nissen in de koorabsis achter het altaar is, zoals vermeld, evenwel ook na het overlijden van Wind in 1992 nog een punt van intensieve discussie geweest. Eerst nadat op het vierde muurvlak van links van de koornissen, bij wijze van proef, een muurschildering volgens het ontwerp van Wind was aangebracht, werd onder leiding van Dr Karl Joseph Bollenbeck, Oberbaurat bij het Aartsbisdom Keulen, door de architecten en het Parochiebestuur definitief besloten het ontwerp van Wind niet te doen uitvoeren en de vijf nissen conform de absiswand wit te laten. De proefschildering verdween daarmee achter een witte verflaag. De belangrijkste argumenten voor deze beslissing waren de vrees voor een te uitgesproken beeldvorm als achtergrond voor het centrale Crucifix beeld achter het altaar alsook de mening dat een dergelijke aanvullende wandschildering wellicht als een overdadige toevoeging in het toch al rijk gedecoreerde kerkinterieur zou worden beschouwd (afb. 42, 41).
Niet in de officiële documenten genoemd, maar wel aanwezig in het privé archief van Wind, zijn nog twee ontwerpen voor beide transepten. Het eerste ontwerp betreft een blauwe wandschildering tegen de ronde wand van het linker transept als omlijsting voor de thans tegen een wit geschilderd gebogen muurvlak aangebrachte veertien afbeeldingen van de kruiswegstatie (afb. 44, 45 A,B). De overheersende kleur blauw in de ontwerpen voor de wandschildering in de vijf koornissen alsook van de horizontale bekadering van de kruiswegstaties in het transept, doet vermoeden dat het Wind hier niet alleen om functionele wandschilderingen te doen was maar ook om een verbindingselement tussen de blauwe koepels en de vloerdecoraties, ergo tussen de boven- en benedenpartijen van het kerkinterieur. Het tweede ontwerp is een aanvulling op het reeds aanwezig Pieta beeld (Albert Pehle, ca.1930) en het daarachter aanwezige gebogen horizontale paneel in het rechter transept met namen van de in de Tweede Wereldoorlog gevallen parochianen, het zogenaamde 'Krieger-Gedächtnis-Altar' (afb. 46).[198] Ook hier is sprake van een muurschildering als omlijsting van de aanwezige houten band met namen, waarbij de kleuren van de PATIO-ornmenten wel werden aangepast aan het bruin van dit paneel (afb. 47).

2.9 Beeldontwikkeling van enkele PATIO-ornamenten in de muurschilderingen

Een vergelijking tussen de door Wind zelf in 1983 gemaakte foto van de proefschildering (afb. 16, 19) en een door de auteur in 2003 gemaakte identieke opname van de definitieve uitvoering vanuit het zelfde standpunt (afb. 20), toont de beeldontwikkeling van enkele

[197] Frau Barbara Wind speelt nog steeds met de gedachte, de eveneens uit gips te vervaardigen reliëfplaten met analoge PATIO-beelden voor de Mariakapel alsnog voor eigen rekening te laten aanbrengen. Opmerkelijk is dat, in tegenstelling tot de aangehaalde tekst van Wind, in hetzelfde hoofdstuk een grote foto van de Sacramentskapel staat afgebeeld waarop duidelijk de "Wandbekleidung aus Stuckreliefelementen" is te zien met vermelding van: „Elementgroße 37,5x37,5 cm, Gesamtfläche 84 qm". Mogelijke verklaring voor deze discrepantie tussen tekst en beeld: het verschil in tijd tussen het schrijven van de tekst „Einige Erläuterungen zur Ausmalung der St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel (12.12.1985, zie p. 59 en het publiceren van *Wandbilder III* (1990).

[198] Zie voor A. Pehle, Bildhauer, ook de vermelding van zijn naam op afb. 15 'Romanischer Chor' als deelnemer aan de 'Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf 1909' in samenwerking met Professor Joseph Kleesattel.

vormelementen uit het concept van Wind na de proefschildering.

Als extra aanvulling op dit onderzoek verschaffen de speciaal voor dit onderzoek door Frau Barbara Wind uit het privé archief van haar man beschikbaar gestelde ontwerptekeningen voor het interieurproject van de St. Antoniuskirche te Düsseldorf-Oberkassel, ons daarbij inzicht in de toegepaste ontwerptechniek, de ontwikkelingsstadia en de variatie mogelijkheden gedurende het artistieke scheppingsproces.

Met behulp van beide gegevens kunnen onderstaand de volgende observaties ten aanzien van de verschillende aspecten van het ontwerpproces worden vermeld:

<u>De proefschildering (1983)</u>

Uit een vergelijking van de PATIO-ornamenten behorend tot de proefschildering (afb. 16, 19) met de uiteindelijke vormgeving van dezelfde onderdelen (afb. 20) blijkt het volgende:

- Negen ornamenten op een segment van het tongewelf: In vorm, aantal en afmeting bleven de afgebeelde PATIO-ornamenten gelijk. Alleen de schilderkleur werd gedeeltelijk gewijzigd. Het oorspronkelijk egaal donker geschilderd wandvlak (afb. 48) werd opgedeeld in lichte- en donkere vierkanten (afb. 49). Hierdoor ontstond een duidelijke scheidingslijn tussen de aangrenzende buitenvierkanten (äußeres Quadrat) van ieder PATIO-beeld. Door deze kleurwijziging werd de schildering van de tongewelven transparanter en lichter van toon in vergelijking met de oorspronkelijke proefschildering.
- Het aanbrengen van velden rondom de dubbelvensters in de lichtbeuk: Hier bleven proefschildering en definitieve uitvoering aan elkaar gelijk.
- Het fries onder de kroonlijst: Hetzelfde gold voor het geschilderde fries.
- De verticale wandvlakken tussen de kroonlijst en de bogen: De in de proef in twee vlakken geschilderde aaneengesloten band onder en rondom de boog (afb. 50) werd ingrijpend gewijzigd. Beide bandsegmenten in het gebogen vlak onder de boog werden versmald en teruggebracht tot een smalle bekadering van de PATIO-ornamenten, waarbij aan weerszijden van elke band een strook in de kleur van het muurvlak werd uitgespaard. Het geschilderde banddeel op het verticale muurvlak rondom de boog werd zodanig verschoven, dat er eveneens een vrije uitsparing tussen de geschilderde band en de boogronding ontstond. De oorspronkelijk aaneengesloten band aan de voorzijde veranderde hierdoor in een twee dimensionale strook, dat een scheiding tussen de nieuwe banddelen vormde. Geheel nieuw was het door twee aangrenzende banden gevormde (diapositief) kruismotief tegen het muurvlak boven de kapittelen (afb. 51).[199]

[199] Indien dit detail van de wandschilderingen, dat in de praktijk ook nog onopgemerkt dreigt te blijven vanwege de dimensie en uitstraling van de omringende muurschilderingen, wordt gekoppeld aan eerder genoemde reproducties van historische ansichtkaarten met het interieur van de ook door Kleesattel gebouwde St. Paulus kerk te Düsseldorf (1910-1913) (afb. 08) en de St. Blasius kerk te Düsseldorf-Hamm (1910-1911) (afb. 09) alsook aan een kleurfoto van een recente wandschildering restauratie in de St. Blasius kerk te Düsseldorf-Hamm (1910-1911) volgens de zogenaamde ‘Kleesattell’sche Auffasung’ (afb.08), wordt duidelijk wat Wind onder een ontwerp ‘moderne stijl’ voor de wandschilderingen van de St. Antonius kerk heeft begrepen. De wijze waarop de boogvormen op de historische afbeeldingen nog traditiegetrouw met behulp van overdadige ornamentatie werden benadrukt, is in de St. Antoniuskerk teruggebracht tot een van alle opsmuk ontdane smalle band in een lichte schilderkleur, dat alleen op

- De beschildering van de ronde beeldvlakken onder de bogen: In de definitieve uitvoering bleven de oorspronkelijke PATIO-ornamenten qua beeld en afmeting gehandhaafd. De kleurstelling werd gewijzigd van rood en bruin (afb. 50) in blauw en bruin (afb. 51).

Uit deze vergelijking tussen de beide uitvoerstadia blijkt dat het concept van Wind reeds vanaf het begin stevig in de vormgeving van de proefschildering was verankerd. De belangrijkste aanpassingen nadien betroffen slechts kleurwijzigingen in twee architectonische hoofdgroepen (a en e) naast een verdere, zij het niet onbelangrijke, detaillering van de banddecoratie van de bogen (d). Hierdoor werd het kerkinterieur lichter van toon en transparanter van aard. Het is denkbaar, dat deze aanpassingen een direct gevolg waren van de door sommige aanwezigen naar aanleiding van de proefschildering geuite vrees voor een ' te donkere kleurstelling van het tongewelf boven het middenschip (…) waardoor de kerk van binnen te somber wordt'. Een punt van discussie, dat de *Rheinische Post* van 14.10.1983, zoals eerder gemeld, destijds kernachtig samenvatte met de kop 'Zu dunkel und zu teuer? Diskussion um die Innenausmalung von St. Antonius'.

2.10 Beeldontwikkelingen van PATIO-ornamenten volgens tekeningen uit het privé archief van Gerhard Wind

De kruisingskoepel:

Het archief van Wind bevat afdrukken van door hem zelf gemaakte foto's van de verschillende ontwerpversies van PATIO-beelden voor de wandschildering van de kruisingskoepel, te weten vier kleur foto's en drie zwart/wit foto's.[200] Deze foto's in verschillend formaat zijn op zes niet genummerde A4 bladen verlijmd met vermelding van de genummerde ontwerpversies. ('Zustand'). Een uitzondering vormt het laatste niet beschreven blad met een zwart/wit afdruk (11x17 cm) van het definitieve ontwerp (4. Zustand), ditmaal voorzien van het naam- en adresstempel GERHARD WIND. Dit blad is een duplicaat van het voorlaatste blad, evenwel aangevuld met vermelding '4. Zustand'. Uit een vergelijking van de vier ontwerpversies blijkt het volgende:

In alle vier versies wordt uitgegaan van zeven concentrische zich naar boven verjongende horizontale banden waarin de aaneengesloten en gelijke PATIO-beelden zijn afgebeeld. In werkelijkheid is er sprake van tien banden, met behoud van de samenstelling en opbouw van de ontwerpversies. Onveranderd in de diverse ontwerpen en de definitieve geschilderde uitvoering is de kleurstelling: roodbruin, okergeel, neutraal (grijs). Het verschil tussen de vier ontwerpversies wordt gevormd door de gevarieerde detaillering van het PATIO-beeld alsook door de plaatsbepaling van het positief (roodbruin) en negatief (okergeel) driehoekig beeldvlak per PATIO-beeld. Op iedere ontwerptekening staat tevens een pendentief (in schetsmatig gekleurde lijndecoratie) en een in definitieve kleur en vorm geschilderd gedeelte van twee aangrenzende tongewelven met bijbehorend vensters afgebeeld. Ook hieruit moge

---

het karakter van de architectonische boogvorm aansluit. Ook deze artistieke benadering vormt naar mijn mening een schoolvoorbeeld voor het streven van Wind, zijn vormgeving tot het wezenlijke te beperken en waar mogelijk als functie van de architectuur.

[200] In: archief Gerhard Wind, ordner St. Antonius.

blijken dat voor Wind de wisselwerking tussen de 'architektonische Raumgruppen die zusammengehören' bepalend was voor de vormgeving van een onderdeel van iedere groep afzonderlijk. De belangrijkste kenmerken van de volgende ontwerpversies zijn:

Versie 1 (1.Zustand). De positieve driehoek links boven in ieder PATIO-beeld bestaat uit zes donkere lijnsegmenten (inclusief het gemeenschappelijk buitenkader van de aangrenzende beelden) met vijf tussenliggende licht gekleurde scheidingsvelden. Het effect is dat van een gearceerde vlakvulling. De negatieve driehoek rechts onder is slechts egaal lichtgekleurd (afb. 52).

Versie 2 (2.Zustand). De zogenaamde arcering van de positieve driehoek links boven is teruggebracht tot drie donkere banen met drie even brede licht gekleurde scheidingsvelden. Hierdoor ontstaat de indruk van een in baansegmenten opgebouwde vlakvulling. De negatieve driehoek rechts onder is ook hier nog egaal licht gekleurd. De scheiding tussen de afzonderlijke PATIO-beelden wordt aangezet door donkere verticale en horizontale banen (afb. 53).

Versie 3 (3.Zustand). De arcering en banen worden vervangen door egaal ingekleurde vlakken waarbij de positieve en negatieve delen van plaats hebben gewisseld. Het negatieve beeldvlak links boven vormt een egaal okergeel geschilderde kleine driehoek in een lichtgrijs kader behorend tot de eerder genoemde verticale en horizontale banen. De positieve roodbruine grotere driehoek rechts onder vult nu het hele beeldsegment. Beide driehoeken worden tegengesteld in het binnenvierkant (inneres Quadrat) herhaald. Hierdoor ontstaan PATIO-beelden, die in kleur en vorm harmoniëren met de PATIO-ornamenten van de aangrenzende tongewelven, waarbij de spiraalbeweging in de wandschildering van de kruisingskoepel duidelijk naar voren komt (afb. 54). Versie 3 is zowel in kleur foto als in zwart/wit foto (zelfde formaat) afgedrukt.

Versie 4 (4.Zustand). Het laatste en definitieve ontwerp verschilt alleen van versie 3 door het onderling verwisselen van de positieve en negatieve segmenten in het PATIO-beeld. Doordat het oorspronkelijk grote donkerrode beeldvlak rechts onder werd vervangen door een negatief okergeel beeldvlak, overheerst nu de kleur okergeel het roodbruin van de kleinere beeldvlakken links boven. Hierdoor wordt de kruisingskoepel lichter van toon. Dit blijkt ook uit de betreffende foto door een vergelijking met de (ongewijzigde) kleurstelling van de tongewelven (afb. 55). Zoals vermeld, is van deze versie ook een kleur en zwart/wit foto aanwezig.

Indien men de verschillende ontwerpstadia met elkaar vergelijkt komt naar voren dat Wind inderdaad bewust heeft gezocht naar een lichtere kleur- en vormtoets voor de kruisingskoepel. Dit overeenkomstig zijn tekst, gedateerd Düsseldorf, **16.03.84** met de titel 'Zur Ausmalung der Kirche'. Hierin schrijft hij onder andere: "De kleurstelling van de tongewelven wordt in de kruisingskoepel herhaald, zij het in een lichtere kleur door de grotere okergele vlakken".[201]

Uit het ontwerpmateriaal kan worden afgeleid, dat Wind aanvankelijk heeft getracht dit effect met behulp van een zogenaamd opengewerkte uitvoering (kleurstroken) van beeldsegmenten

[201] Zie bijlage 04 *Antonius Akzente* Nr. 1/84 van April 1984, p.2.

te bereiken. In de definitieve uitvoering door een zorgvuldige positionering van de positieve en negatieve beeldsegmenten in het PATIO-beeld, zulks met behoud van de oorspronkelijke schilderkleuren.

Het fries

In de rubriek 'De wandschilderingen per hoofdgroep' werden de PATIO-ornamenten behorend tot het fries reeds beoordeeld op hun werking en functie in het kerkinterieur. Thans zal de verschijningsvorm van het fries volgens twee verschillende benaderingen worden behandeld. Eerst zullen de PATIO-ornamenten van het fries als onderdeel van de wandschilderingen worden vergeleken met voorafgaande ontwerptekeningen van Wind. In aanvulling hierop zal hierna nog extra aandacht worden besteed aan de wijze waarop deze PATIO-ornamenten volgens de regels van het PATIO-concept kunnen worden geanalyseerd respectievelijk worden opgebouwd.

In het archief van Wind werden drie tekeningen aangetroffen met vier verschillende afbeeldingen (afb. 56 A,B,C en D). Een tekening toont een afbeelding van het uitgevoerde PATIO-ornament van het fries (A) in combinatie met een uitgewerkt maar niet gerealiseerd ontwerp (B). De overige twee tekeningen (C en D) lijken op het eerste gezicht slechts een voorstudie te zijn voor het niet gerealiseerde ontwerp (B). Ofschoon de twee beeldreeksen A en B voor wat betreft het ritme en de samenstelling per ornament onderling sterk verschillen, blijkt bij nadere beschouwing het definitieve ornament A een vereenvoudigde uitvoering van het ornament B te zijn. Het zelfde geldt voor de relatie tussen ontwerptekening C ten opzichte van ontwerptekening D, waarbij tekening D weer een voorstudie van ontwerptekening B is, derhalve indirect ook van de definitieve uitvoering A. De constante in deze vier ontwerptekening is de zogenaamde Y-vorm met het daarin opgenomen vierkantje (inneres Quadrat). Het belangrijke verschil, naast een combinatie van de vormelementen, is de behandeling van de verticale stok van de Y-vorm. In de ontwerptekeningen B,C en D krijgt de stok aan de onderzijde een gespiegelde contravorm, zij het slechts voor een halve Y-vorm. Het definitieve PATIO-ornament (A) is voor wat betreft de stok te beschouwen als een vereenvoudigde uitvoering van ontwerp B waarbij twee zogenaamde Y-vormen werden samengevoegd tot een W-vorm voorzien van twee verlengde verticale stokken.

Welke redenering of interpretatie men ook voor deze vier ontwerptekeningen volgt, het is duidelijk dat wij hier te maken hebben met diverse variaties op één beeldthema, waarbij iedere variatie de potentie heeft zich tot een zelfstandige beeld reeks te ontwikkelen.

De triomfboog

Het artistiek belang van deze ontwerptekeningen (afb. 55) wordt niet alleen gevormd door het verschil tussen het wel en het niet gerealiseerd ontwerp, maar bovenal door de aantekeningen die Wind met de hand in de vorm van technische aanwijzingen op zijn gerealiseerde ontwerptekening (A) schreef. Deze notities geven ons enig inzicht in de ambachtelijke werkwijze van waaruit Wind dacht en ontwierp. De aantekeningen, op de ontwerptekening luiden van boven naar beneden:

Bogen Mitte – grüne Figur auf Rotem Grund

1/2 + 7 + 1/2 Elemente

Fries Mitte

1/2 + 6 Elemente

Boden

1 pijl met ingeschreven maat 124 cm

3 losse pijlen met vermelding van bovengenoemde 2 reeksen ‘Elemente’

‘Fries Mitte’: Uit het totaalbeeld van de triomfboog (zie p.103 triomfboog fig.1A) blijkt, dat het binnenvierkant (inneres Quadrat) van dit PATIO-ornament zich inderdaad in het optisch midden van de triomfboog bevindt.[202] Wind geeft dit punt aan met de term ‘Fries Mitte’. Hierdoor krijgt het begrip ‘Fries’ bij Wind twee betekenissen: ‘Fries’ als aanduiding voor de wandschilderingen onder de kroonlijsten zoals bedoeld in de Hoofdgroep 4 alsook ‘Fries’ in de algemene betekenis van een reeks van aaneengesloten PATIO-ornamenten.

‚Bogen Mitte – grüne Figur auf Rotem Grund’: Deze aanwijzing van Wind lijkt meer vragen op te roepen dan te duiden. De term ‘Bogen’, anders dan het begrip (architectonische) boog, betekent hier een samenstel van twee PATIO-ornamenten, te weten een combinatie van een PATIO-ornament en de gespiegelde contravorm. Uit de pijl met ingeschreven maat van 124 cm kan worden afgeleid, dat dit gegeven bepalend is voor de ‘ware grootte’ afmeting van het op de ontwerptekening aangegeven PATIO-ornament. Een ‘Bogen’ ontstaat door spiegeling van dit (getekende) PATIO-ornament via de door Wind aangegeven horizontale as, de zogenaamde ‘Bogen Mitte’ (kantellijn). De term ‘Bogen’ betekent in deze situatie een PATIO-ornament eenheid samengesteld uit het getekende PATIO-ornament (124 cm) en het gespiegelde PATIO-ornament (eveneens 124 cm), derhalve met een totaallengte van 248 cm.

Ook de omschrijving: ‘grüne Figur auf Rotem Grund’ roept alleen maar vragen op. In zijn algemene toelichting op het begrip PATIO past Wind het begrip ‘Figur’ consequent toe op (complete) PATIO-beelden, dat wil zeggen beelden die zijn samengesteld met behulp van de drie concentrische vierkanten. (Zie het hoofdstuk ‘Het concept PATIO’, fig. 7, 8, 9 en 12). In het onderhavig geval is hiervan geen sprake. Bovendien correspondeert een interpretatie van deze aanwijzing, in de trant van ‘een groen figuur op een rood veld’, niet met de afbeelding.

Ook het begrip ‘Elemente’ leidt tot verwarring. Meetkundig bezien deelt de ‘Fries Mitte’ het betreffende PATIO-ornament (halve ‘Bogen’) precies in twee gelijke delen. In de ontwerptekening (A) is echter sprake van in totaal ‘8 Elemente’ voor het bovenste gedeelte en van slechts ‘6 1/2 Elemente’ voor het in afmeting gelijke onderste deel van het ornament.

Tenslotte, uit de ingeschreven maat van 124 cm voor beide ontwerptekeningen (A) en (B) kan nog worden afgeleid, dat Wind een keuze uit twee serieuze alternatieven heeft gemaakt. Ook in dit geval viel de keuze uiteindelijk op de sobere variant.

<u>De vijf koornissen</u>

De argumenten die tot het besluit hebben geleid, de vlakken in de vijf koornissen uiteindelijk niet in de wandschilderingen op te nemen, zijn hier reeds ter sprake gekomen (afb. 42, 43).

[202] Een indicatie voor de juistheid van deze visuele plaatsbepaling vormt de bovenste lichtgrijs geschilderde longitudinale draagbalk van het tongewelf (‘Kältebrücke’), onderdeel van het bovenste PATIO-ornament, dat grenst aan de triomfboog boven het koor. Deze constructiebalk en het genoemde ‘inneres Quadrat’ liggen in elkaars verlengde.

Uit de verschillende ontwerpschetsen voor dit onderdeel van het interieur blijkt echter, dat Wind veel belang aan de uitvoering van deze wandschildering moet hebben gehecht. De bedoeling was de vijf vlakken van de koornissen integraal van een wandschilderingen te voorzien volgens de formule: één ontwerp A voor de nissen nummer een en twee (van links naar rechts), hetzelfde ontwerp A, maar verticaal gespiegeld, voor de nissen nummer vier en vijf en een uit beide delen A samengestelde variant B voor de nis nummer drie in het midden. Dit schema komt duidelijk naar voren in de ontwerptekening voor de nissen nummer twee, drie (midden) en vier (afb. 43). Door de opstelling van deze PATIO-ornamenten in de nisvlakken in combinatie met het gedeeltelijk spiegelen om de verticale as, wordt op afstand nog een visueel bijeffect bereikt. De met vijfenveertig graden gedraaide binnenvierkanten (inneres Quadrat) van de PATIO-ornamenten in de nissen nummer een en twee vormen door de omringende schuin oplopende beeldvlakken een opgaande lijn van links onder naar rechts boven. Voor de nissen vier en vijf geldt voor deze vierkanten de omgekeerde richting; te weten van rechts onder naar links boven. Door deze twee tegengestelde bewegingen, te vergelijken met de dakhellingen van een zadeldak, wordt het oog vanaf enige afstand naar het midden van de koornis en daarmee ook naar het Crucifixbeeld achter het altaar geleid.
Het verschil in vormgeving tussen de drie door Wind getekende varianten wordt, behalve door de kleur, bepaald door de afmeting van ieder PATIO-beeld afzonderlijk, te weten: verticaal zes identieke PATIO-beelden (afb. 58 A detail rechts) en (afb. 58 variatie C) of verticaal zeven PATIO-beelden (afb. 58 variatie B). Uit het beeldmateriaal komt naar voren dat een variatie in afmeting van een PATIO-beeld in combinatie met variaties in kleur, tot onderling geheel verschillende resultaten leidt. Dat de voorkeur van Wind tenslotte naar de wandschildering type A uitging, de qua kleurstelling meest ingetogen en opengewerkte vormgeving door het samenspel tussen het bestaand witte beeldvlak van de nis en de geschilderde PATIO-ornamenten, ligt in de lijn der verwachtingen. Zeker gezien de aard van deze beeldvlakken als decor voor het Crucifixbeeld en het altaar.

2.11 Een reconstructie van de beeldopbouw van enkele PATIO-ornamenten met behulp van het PATIO-concept

De verschillende kenmerken van het door Gerhard Wind ontworpen PATIO-ornament met betrekking tot de wandschilderingen zijn hier reeds uitvoerig ter sprake gekomen. Ook is ten aanzien van sommige wandschilderingen extra aandacht besteed aan de beeldontwikkeling van de betreffende PATIO-ornamenten gedurende de verschillende ontwerpstadia. In al deze gevallen werden het PATIO-beeld en het eventueel daarvan afgeleide PATIO-ornament, als een vaststaand gegeven beschouwd, zonder aandacht te besteden aan de technische aspecten van een dergelijk volgens strikte regels geconstrueerd beeld.
Volgens Wind zijn het PATIO-concept en het PATIO-beeld onlosmakelijk met elkaar verbonden. Hieruit kan worden afgeleid, dat het PATIO-concept, van waaruit het PATIO-beeld als beeldbepalend middel wordt afgeleid, de werkelijke basis vormt waarop het integrale interieurontwerp berust. Als gevolg hiervan is het PATIO-concept niet alleen een vorm van toegepaste techniek, maar is het ook als gelijkwaardig aan het daaruit ontstane kunstwerk te

beschouwen. Vanuit dit standpunt bezien is het relevant aan de hand van enkele voorbeelden na te gaan, of PATIO-ornamenten behorend tot de wandschilderingen zich inderdaad laten reconstrueren volgens de strikte regels van het PATIO-concept. Hierbij is de keuze gevallen op de ornamenten die behoren tot het fries en de triomfboog. Per ornament zal stapsgewijze de beeldopbouw worden gereconstrueerd met vermelding van de daaraan voorafgaande bewerking. De beeldreconstructies zullen worden afgerond met een gezamenlijke evaluatie. Het doel van de reconstructie is na te gaan in hoeverre de PATIO-beelden en PATIO-ornamenten ten opzichte van het PATIO-concept 'zuiver in de leer' zijn. Bovendien zal hiermee een antwoord kunnen worden gegeven op de vraag of het PATIO-concept en de artistieke inbreng van een kunstenaar elkaar uitsluiten of juist completeren.





Het fries



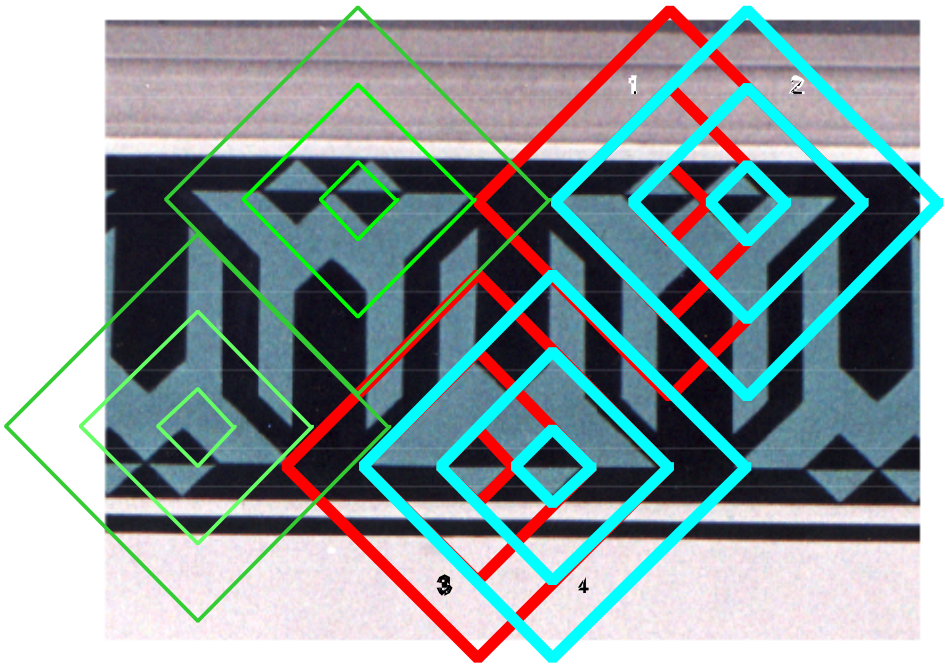


fig. 1A
Detailweergave van het fries dat is samengesteld uit een reeks van alternerend samengestelde PATIO-ornamenten.
Hierop staan schematisch enkele bijbehorende PATIO-elementen respectievelijk gegroepeerde PATIO-modules aangegeven.

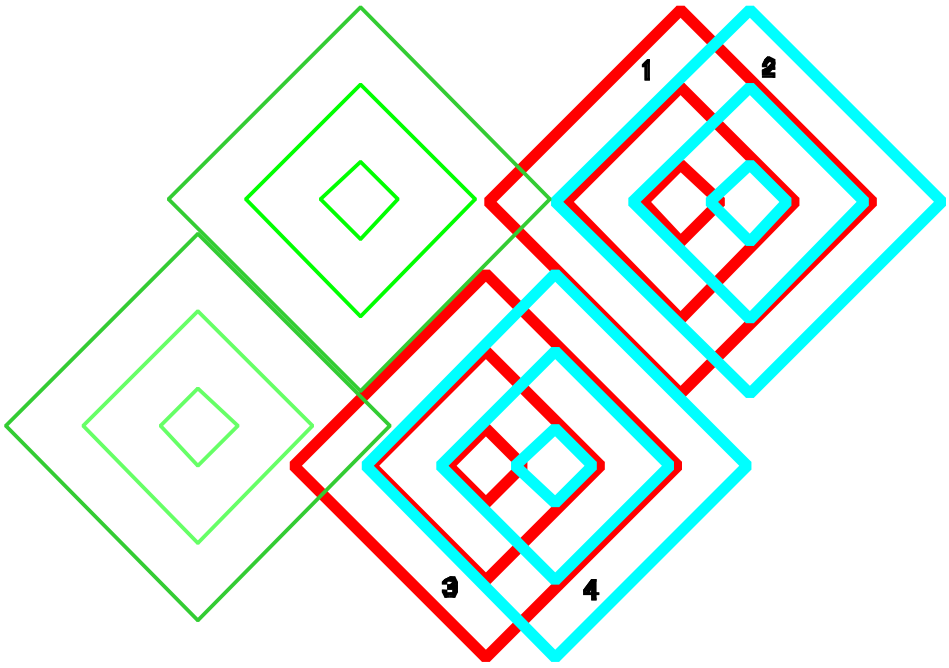


fig. 1B
Twee samengestelde PATIO-modules opgebouwd uit de PATIO-elementen 1-2 en 3-4 waaruit een groep van twee alternerende PATIO-ornamenten is te herleiden. Links twee PATIO-elementen behorend tot een aangrenzende nieuwe groep van alternerende PATIO-ornamenten.

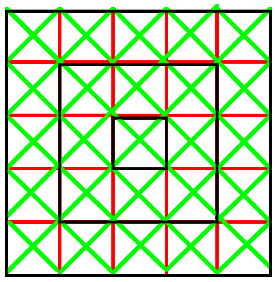


fig.2
Het PATIO-element opgebouwd uit de lijnen van respectievelijk de vierkanten (zwart), de kwadranten (bruin) en de diagonalen (groen).

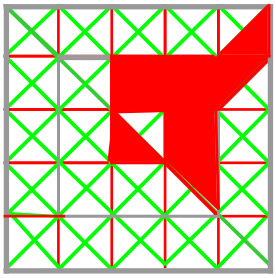


fig.3
Het PATIO-beeld dat als element de basis vormt voor de opbouw van het PATIO-ornament van het fries.

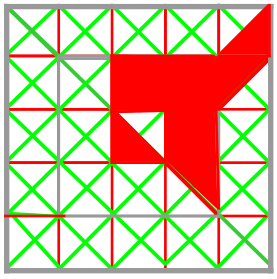


fig.3

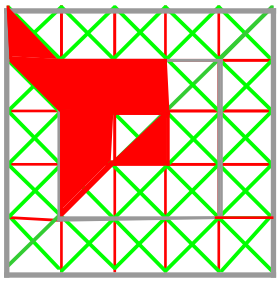


fig.4
fig.3 verticaal gespiegeld.

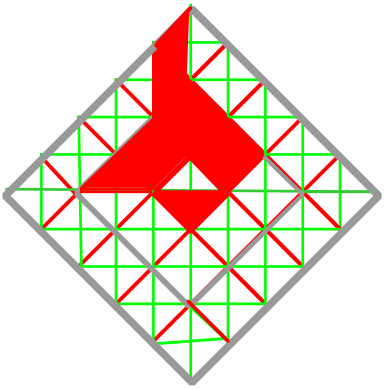


fig.5A
fig.4 rotatie 45 graden.

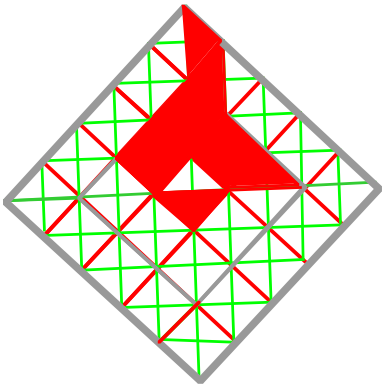


fig.5B
fig.5A verticaal gespiegeld.

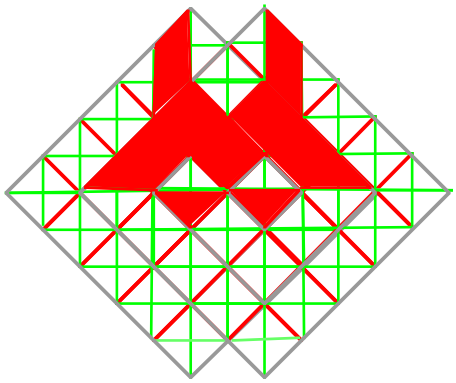


fig.6
PATIO-ornament door gedeeltelijke samenvoeging van fig. 5A en fig.5B

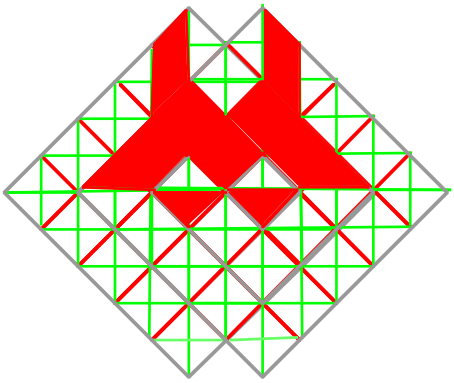


fig.6

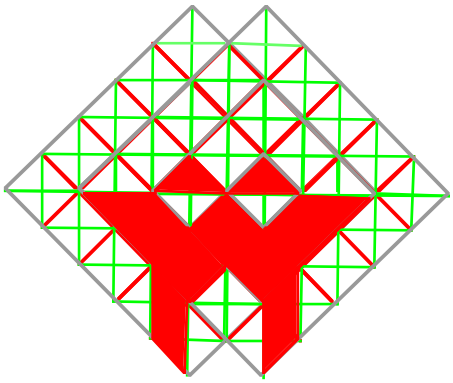


fig.7
fig.6 horizontaal gespiegeld

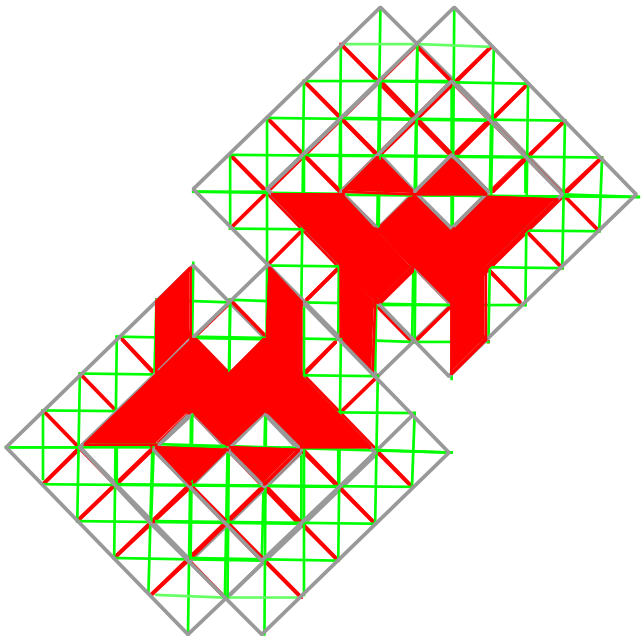


fig.8
Samenvoeging van PATIO-ornament fig.7 en PATIO-ornament fig.6

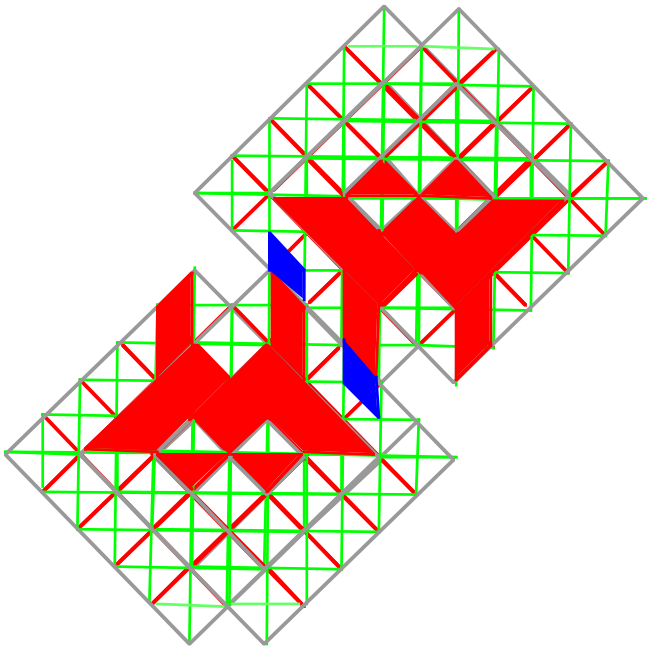


fig.9
Gedeeltelijke verlenging van de verticale PATIO-ornament segmenten met aanvullende verbindings elementen (blauw)

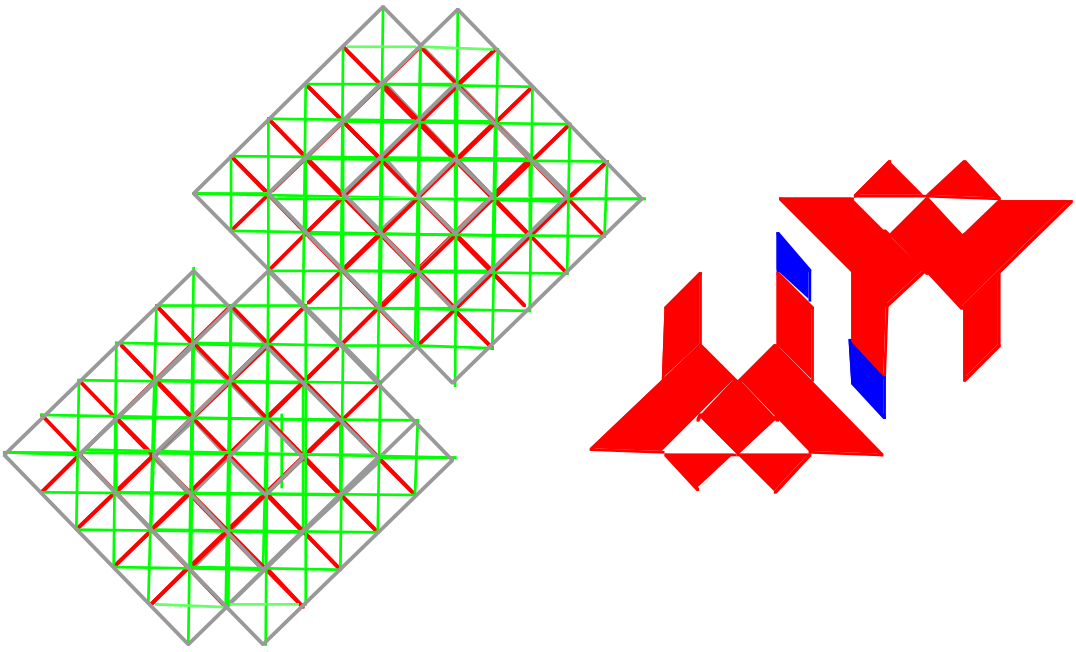


fig.10 Het principe van de opbouw van de PATIO-ornamenten van het fries

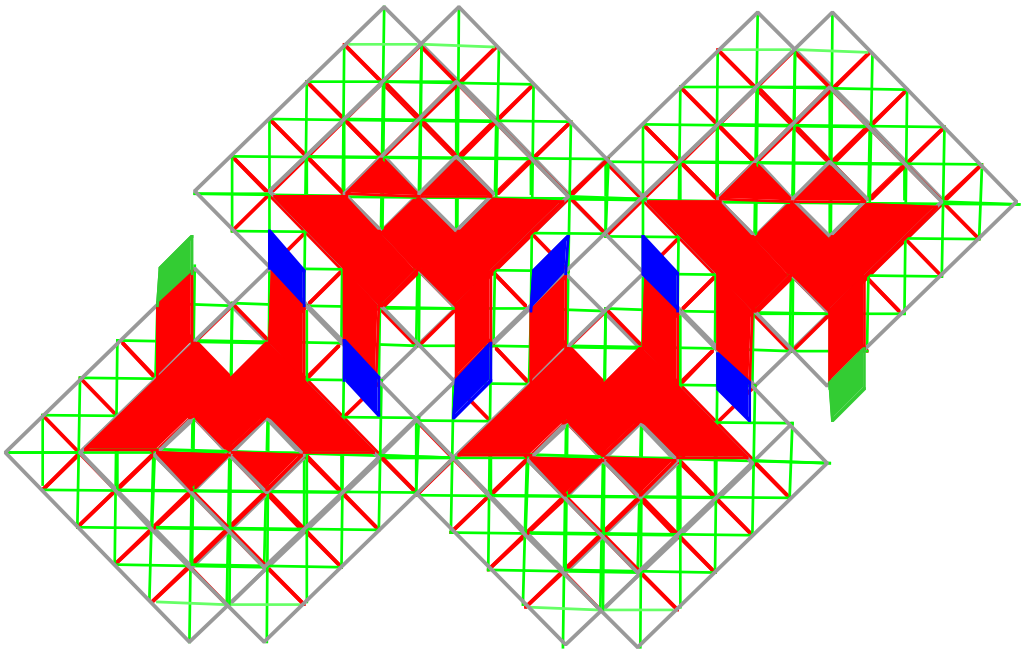


fig.11
Schematische weergave van de opbouw van 2 groepen aangrenzende PATIO-ornamenten van het fries met behulp van 4 PATIO-modules resp. 8 PATIO-elementen en hettoepassen van geconstrueerde aanvullende verbindingselementen (blauw) en de hier schetsmatig aangegeven bijbehorende verbindingselementen (groen).

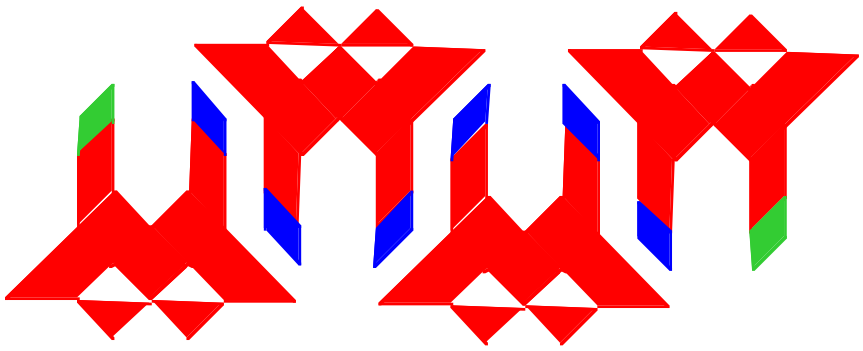


fig.12
Voorbeeld van twee geconstrueerde groepen van elk twee alternerende PATIO-ornamenten behorend tot het fries.



fig.13
Montage van de afbeelding van de geconstrueerde PATIO-ornamenten op een fotodetail van de geschilderde PATIO-ornamenten behorend tot het fries.

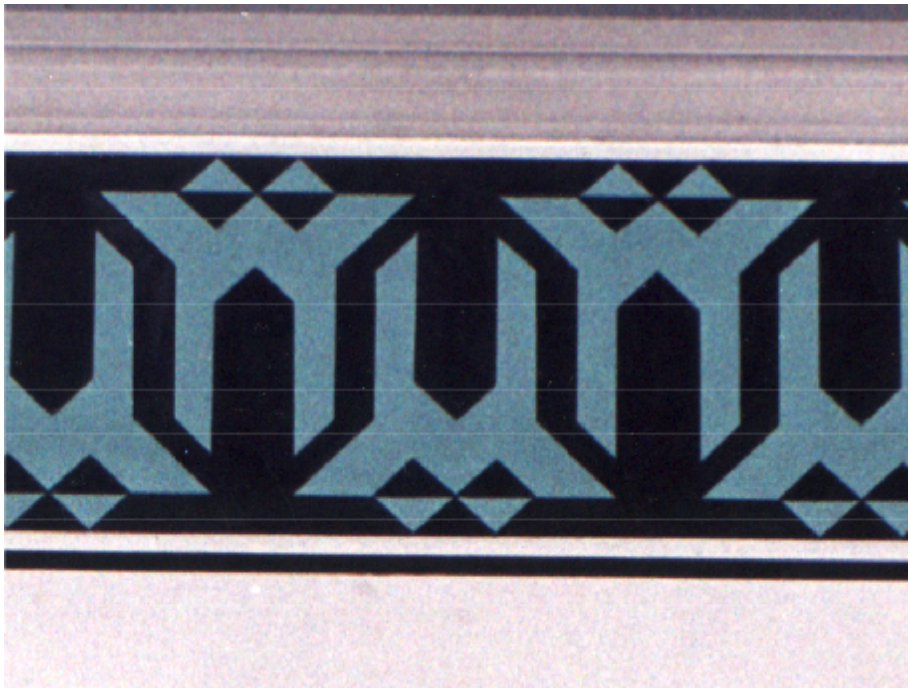


fig.14
Detail van het geschilderde uit PATIO-ornamenten samengestelde fries. Deze ornamenten kregen door een associatie met Arabische letters de bijnaam "Türkenschrift".



Triomfboog

fig.1A
De triomfboog met PATIO-ornamenten.



fig1B
Afbeelding van een deel van de geschilderde PATIO-ornamenten van de triomfboog.

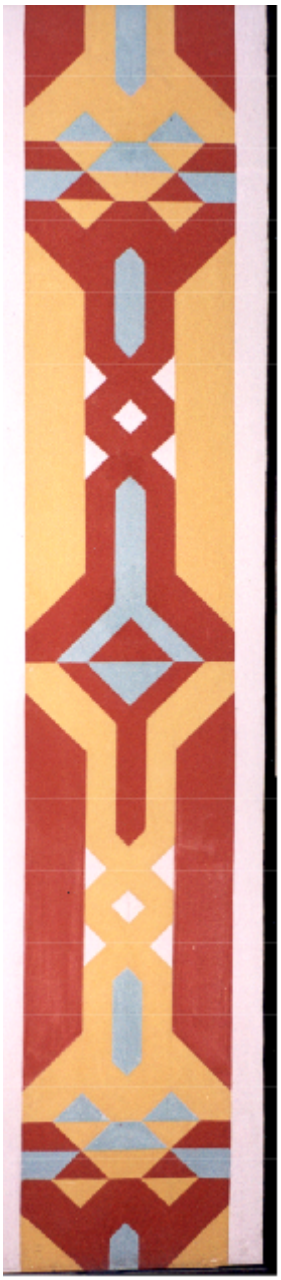


fig.2
PATIO-ornamenten
van de triomfboog,
zie fig.1B

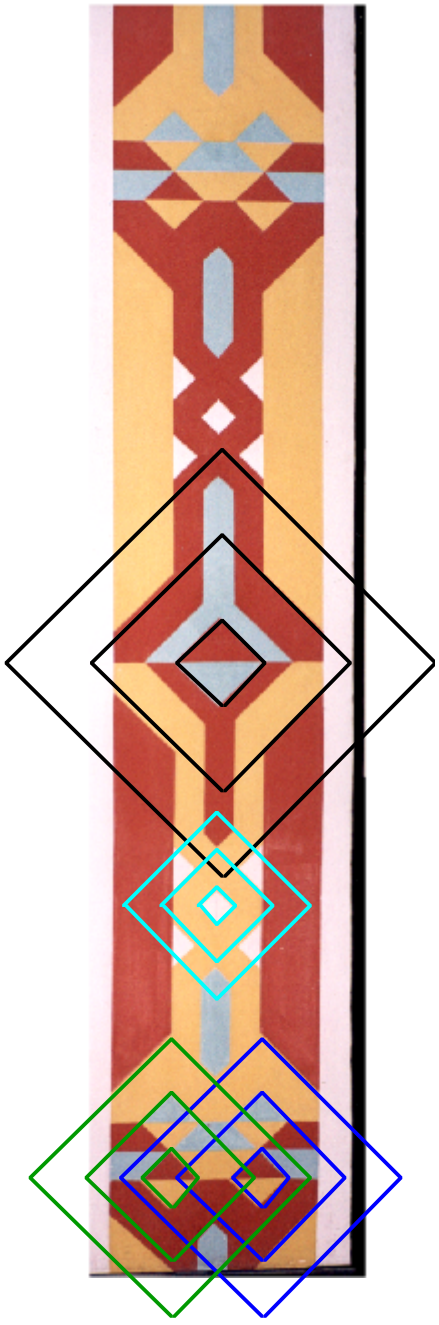


fig.3
Schema van PATIO-elementen
herleid van de in de geschilderde
PATIO-beelden en ornamenten
zichtbare binnen vierkanten.

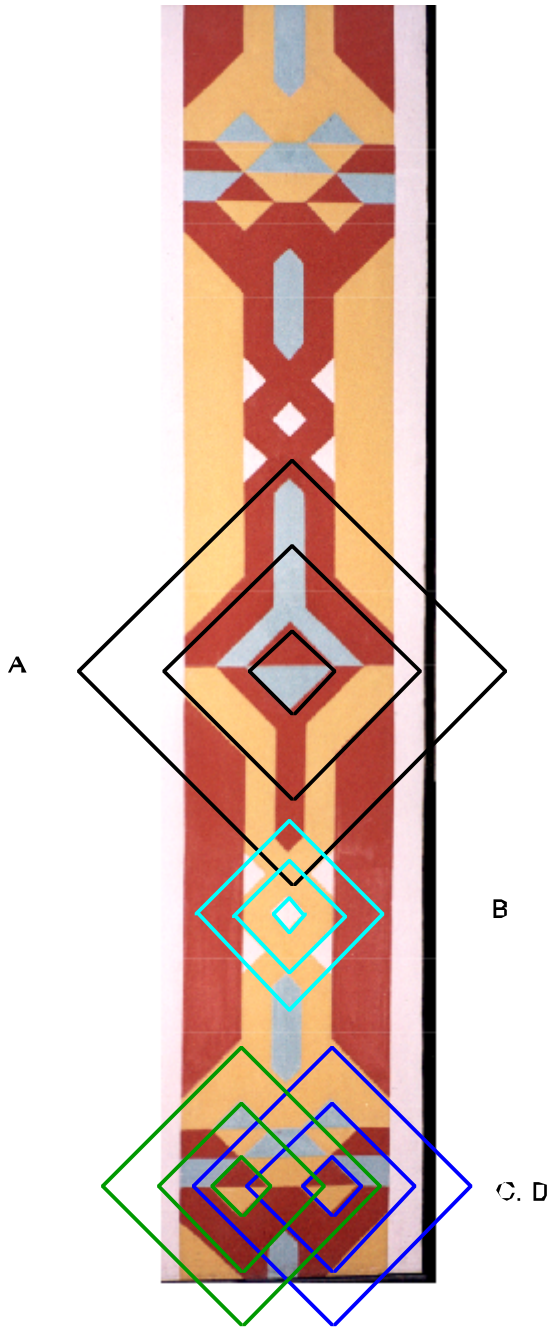


fig.3

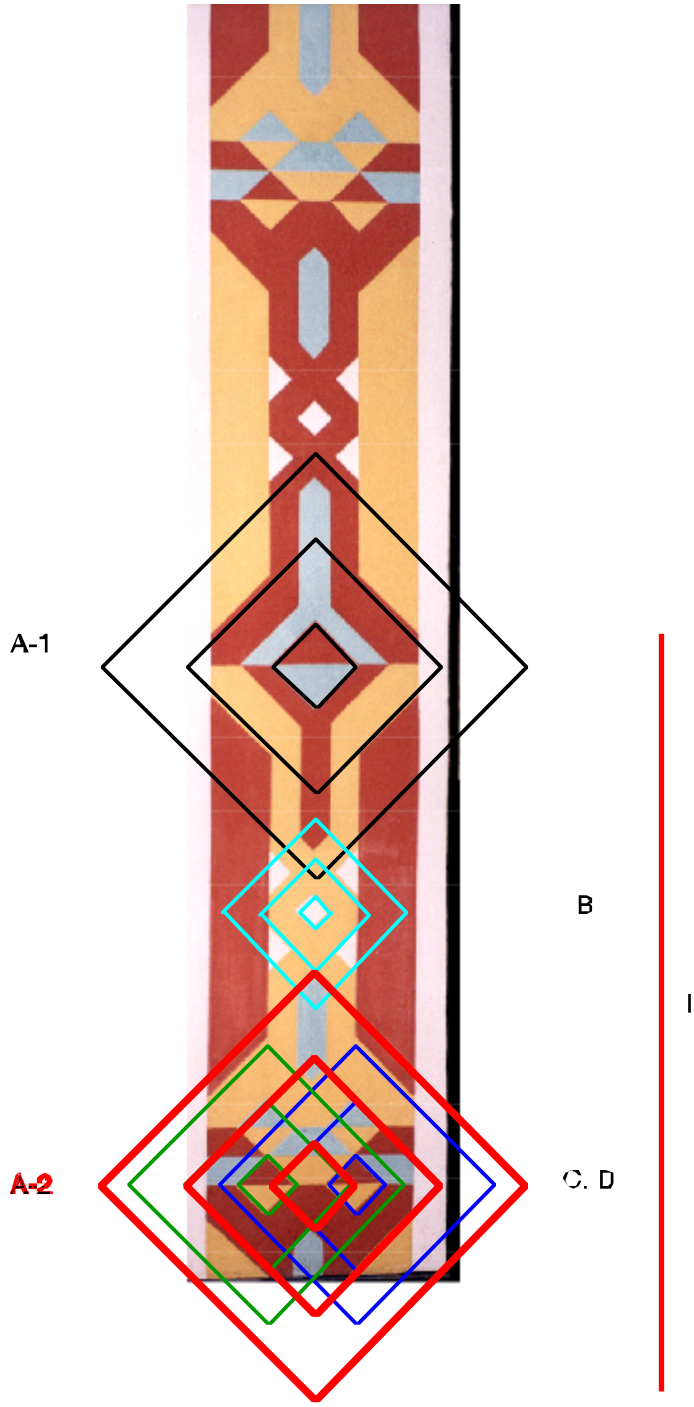
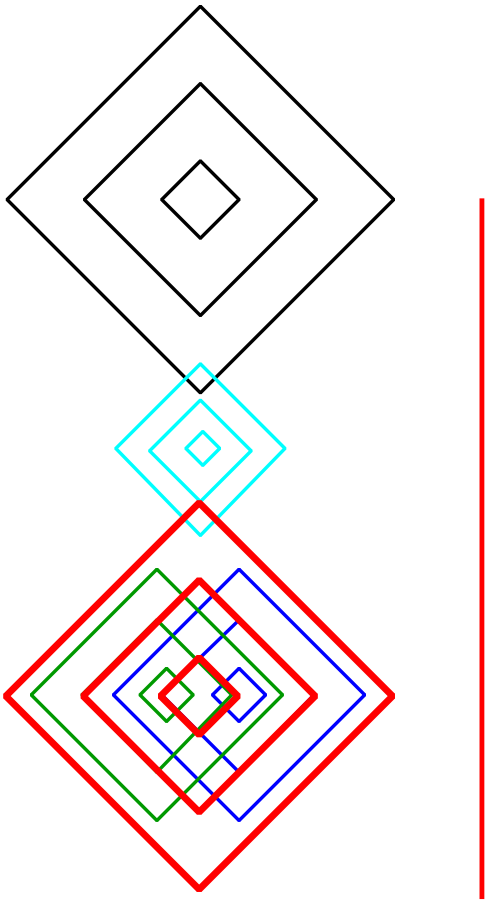
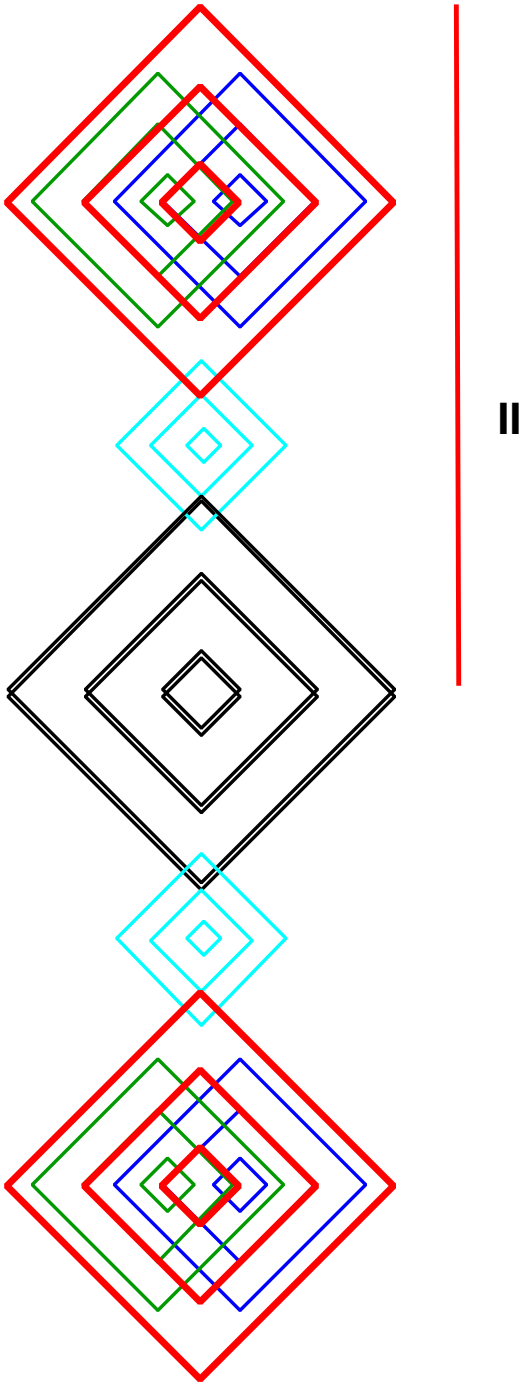


fig.4
Aanvulling met een extra PATIO-element A-2 (rood) gelijk aan A-1 door gebruik van een virtueel binnenvierkant, gevormd door de PATIO-elementen C en D in fig.3. De PATIO-elementen A-1, A-2, B, C en D vormen de PATIO-module voor het ontwerp van het verticale PATIO-basis-ornament I van de triomfboog.



I

fig.5
De PATIO-module I van het
PATIO-basis-ornament I
in fig.4.



II

fig.6
Het ontstaan van het PATIO-ornament II
door een horizontale spiegeling van de
PATIO-module behorend tot het
PATIO-basis-ornament I in fig.4 en fig.5.

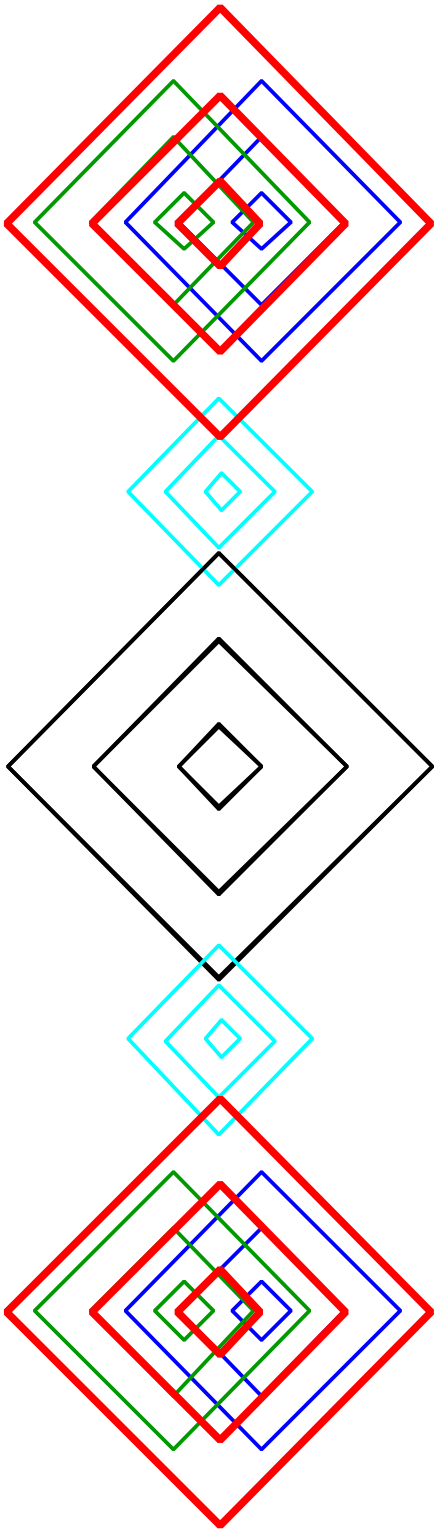


fig.6

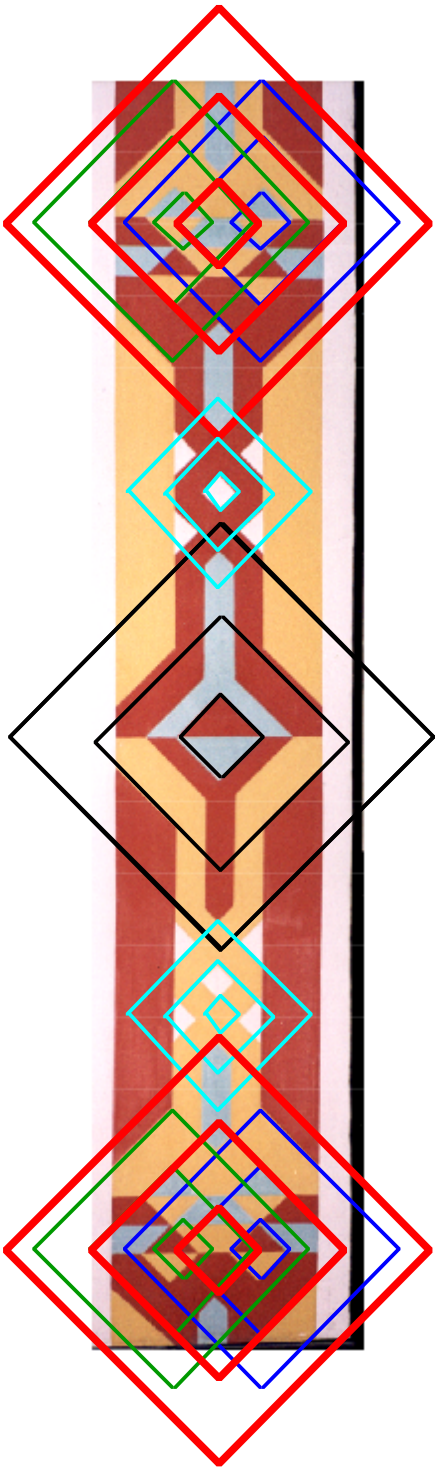


fig.7
PATIO-ornament I en II met bijbehorende PATIO-modules fig.6 die als groep het aaneengesloten repeterend schildermotief vormen. Behalve spiegeling van PATIO-modules I en II wordt een positief/ negatief kleurstelling toegepast.

2.12 Enige opmerkingen ten aanzien van de beeldopbouw van de voorgaande PATIO-ornamenten

Om met behulp van de getoonde reconstructies van het begin (PATIO-beeld) tot het gewenste resultaat (PATIO-ornament) te geraken, blijkt uit beide voorbeelden dat niet alleen veel tussenfases als hulpmiddel moesten worden ingezet, maar dat er ook meerdere malen gebruik moest worden gemaakt van beeldmanipulaties. Hieruit zou kunnen worden afgeleid, dat voor een buitenstaander de in theorie overzichtelijke en systematische opbouw van een PATIO-ornament alsook de ogenschijnlijk simpele verschijningsvorm van het geometrische eindproduct, niet overeenkomen met de moeilijkheidsgraad om deze theorie in een artistiek aanvaardbaar kunstwerk om te zetten. Indien deze conclusie juist is, dan volgt hieruit dat het concept PATIO niet voor ieder beeldend kunstenaar toegankelijk is. Dit is mede van belang voor de beoordeling van het nut van de beide door Wind voor derden in boekvorm systematisch uitgewerkte voorbeelden van PATIO-beelden en ornamenten. Ondanks alle goede en idealistische intenties van Wind moet worden gevreesd, dat de getoonde PATIO-voorbeelden in *PATIO* (1982) en in *SCHATTENLICHT* (1989-90) voor het overgrote deel van de artistieke buitenwacht een dode letter (beeld) zullen blijven.

De voorgaande reconstructies van de PATIO-ornamenten van het fries en van de triomfboog bevestigen, dat deze beeldopbouw strikt de regels van het PATIO-concept heeft gevolgd. De conclusie is dan ook, dat de hier behandelde PATIO-beelden en PATIO-ornamenten ten opzichte van het PATIO-concept inderdaad ‘zuiver in de leer‘ zijn, ook al werden er incidenteel kleine ‘ kunstgrepen’ toegepast. Gelijktijdig moet echter worden vastgesteld, dat een strikt volgen van dergelijke regels nog geen artistiek resultaat garandeert. Hier dringt zich een vergelijking op met het schaakspel. Het PATIO-element, dat dwingend de vorm van een PATIO-beeld bepaalt, heeft de zelfde functie als het schaakbord, dat alleen de grens en de loop van de schaakstukken aangeeft. Maar zoals de inzet van de schaakstukken pas de kwaliteit van het schaakspel bepaalt, zo is de wijze waarop Wind enkele technische begrippen op zijn PATIO-concept toepast, bepalend voor het eindresultaat. Wind noemt deze technische begrippen ‘Momente’. In zijn boek *PATIO* (1982) wordt dit begrip in één zin omschreven: “Al deze ‘Momente‘: vlak – reliëf – figuur –positief - negatief en dynamiek zijn in het PATIO-beeld verenigd en aan een raster onderworpen, dat dit beeld in al haar verschijningsvormen verbindt”.[203] Niet genoemd in deze samenvatting zijn enkele minstens zo belangrijke ‘Momente’ als kleurgevoel, ruimtelijk inzicht en gevoel voor verhoudingen. Het antwoord op de vraag of het PATIO-concept en de artistieke inbreng van de kunstenaar elkaar uitsluiten of juist completeren zou, gezien het voorgaande, daarom alleen onder voorbehoud kunnen worden gegeven. Te weten, dat er alleen sprake kan zijn van een vruchtbaar samengaan tussen PATIO-concept en artistieke inbreng, indien de betreffende kunstenaar ten aanzien van deze vorm van kunstuiting eveneens over de artistieke eigenschappen en interesses beschikt, zoals dat het geval was bij Wind. Tot op dit moment is hiervan evenwel bij niemand,

[203] *PATIO,* 1982, p. n.g.: „(…) Alle diese Momente: Fläche – Relief – Figur – Positiv – Negativ und das Dynamische sind im „Patioelement“ vereint und unterlegt mit einem Informationsraster, der diese Figur und seine Variationen bindet“.

voor zover mij bekend, sprake. Met als gevolg, dat alle op het PATIO-concept gebaseerde kunstuitingen, ongeacht de verschijningsvorm, uitsluitend naar de beeldend kunstenaar Gerhard Wind verwijzen. Daarbij is voor Wind de toegevoegde waarde van het St. Antoniuskerk project het bewijs, dat zijn PATIO-concept zich ook leent voor een ruimtelijke en monumentale toepassing.

Nabeschouwing en conclusie

De vanaf 1983 door Gerhard Wind ontworpen wandschilderingen en vloerdecoraties voor het interieur van de parochiekerk St. Antonius in Düsseldorf–Oberkassel blijven, ook na jarenlang onderzoek, verbazen en fascineren. Bedoeld als een eigentijds toonbeeld van eenheid en ruimte, blijft dit kerkinterieur ondanks alle feitelijke verklaringen, vragen en tegenstellingen oproepen.

Zo blijft, ondanks de hier beschreven bouwgeschiedenis van de door Joseph Kleesattel in 1909 ontworpen kerk en de toelichtingen op het artistiek concept van Wind voor het nieuwe kerkinterieur, het besluit van het aartsbisdom Keulen om een zodanige vormgeving voor deze niet onbelangrijke kerk te aanvaarden, op zijn minst opmerkelijk te noemen.

Door zijn non-figuratieve en geometrische vormentaal heeft Wind iedere weergave van religieuze thema's in het katholieke kerkinterieur bij voorbaat uitgesloten. In plaats daarvan ontstond een kerkinterieur dat vanwege de streng geometrische vormgeving eerder leek aan te sluiten bij de Moorse en Islamitische beeldtraditie. Maar tegelijkertijd roept deze ogenschijnlijk a-religieuze benadering een sterk gevoel bij de bezoeker op, zich in een katholieke sacrale ruimte te bevinden, bedoeld voor gebed en reflectie.

Daarbij kent dit kerkinterieur door de integrale en consequente toepassing van slechts één basiselement (nucleus) als uitgangspunt, volgens het zogenaamde PATIO-concept, haar gelijke niet. Ondanks het gegeven, dat non-figuratieve en geometrische wand- en vloerdecoraties in zowel sacrale als profane gebouwen van alle tijden en culturen zijn.

Mede hierdoor als ook vanwege het monumentale karakter van de wandschilderingen, zou het Sint Antonius kerkinterieur als een mijlpaal in het oeuvre van Wind kunnen worden beschouwd. Tegelijkertijd is dit project niet anders dan het logisch gevolg van een geleidelijke en consistente artistieke ontwikkeling van het kunstenaarschap van Wind. Aanvankelijk begonnen met de zogenaamde 'freie' bildnerische Kompositionen en sedert 1977 opgevolgd door het PATIO-concept.

De verbazing over de korte tijd, die Wind nodig had om vanaf de introductie bij de bouwcommissie zijn totaalplan en proefschildering te produceren, komt hierdoor wel in een ander perspectief te staan. Zonder iets van deze prestatie te willen afdingen, is hier eerder sprake van een beeldend kunstenaar die reeds over een arsenaal aan techniek en artistieke middelen beschikte, die 'slechts' behoefden te worden aangepast aan de specifieke eisen van het project. Hierdoor kon Wind zich concentreren op de artistieke merites van de opdracht, waarbij voor hem de uitwerking een bekend technisch traject werd waarmee in verhouding weinig tijd was gemoeid. Dat deze situatie nadien veranderde vanwege de noodzakelijke en tijdrovende bouwbesprekingen als ook de intensieve begeleiding tijdens de uitvoering van de

wandschilderingen, moge blijken uit het feit dat door Wind in de periode van augustus 1983 tot eind 1984 slechts vier olieverfschilderijen werden gemaakt vergeleken met een gemiddelde productie van acht doeken per jaar.[204]

Maar met een verwijzing naar het 'arsenaal aan techniek en van artistieke middelen' waarover Wind reeds ten tijde van het St. Antonius project bleek te beschikken, wordt het ontstaan van de PATIO-wandschilderingen en vloerdecoraties van de St. Antoniuskerk slechts ten dele verklaard. Minstens zo belangrijk was het artistieke adagium van waaruit deze beeldend kunstenaar werkte. Vanaf het begin wees Wind herhaaldelijk op het onlosmakelijk verband dat voor hem tussen zijn werk en architectuur bestond. Reeds in de tentoonstellingscatalogus *Gerhard Wind* van de Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf (1964) formuleerde Wind zijn artistieke uitgangspunten onder de titel 'Gerhard Wind *Notizen*' waarin hij andermaal op ondubbelzinnige wijze de aandacht op dit verband vestigde.[205]

Overziet men het werk van Wind gedurend de periode van 1977 tot aan zijn dood in 1992, dan blijkt dat hij volledig in de ban van zijn PATIO-concept was geraakt. Wind dacht in PATIO, werkte uitsluitend met PATIO en beschouwde het PATIO-concept als een onuitputtelijke inspiratiebron voor de rest van zijn artistieke loopbaan. Dit fenomeen van gedreven zoeken naar expressiemogelijkheden binnen een strikt stelsel van beperkingen werd ook beschreven door Hermann Hesse in zijn roman *Das Glasperlenspiel* (1943). Belangrijk kenmerk van dit zogenaamde 'spel' zijn de 'unbegrenzte Kombinationen' die het aan de virtuoos had te bieden.[206] Het is bekend, dat ook Wind dit verhaal had gelezen.[207] De essentie van *Das Glasperlenspiel* werd door Herrrmann Hesse samengevat in de volgende beeldspraak en het is door de eigenschappen van het PATIO-concept evenzo van toepasssing op de artistieke belevingswereld van Wind:

> „(…) Ein Thema, zwei Themen, drei Themen wurden festgestellt, wurden ausgeführt, wurden variiert und erlitten ein ganz ähnliches Schicksal wie das Thema einer Fuge oder ein Konzertsatzes. (…) so führte beim Könner und Meister das Spiel vom Anfangsthema frei bis in unbegrenzte Kombinationen".

Het bewijs tenslotte, dat Wind 'in PATIO dacht' blijkt overtuigend uit zijn ontwerptekeningen waaronder die voor het Fries (afb. 59). In plaats van gebruik te maken van PATIO-elementen als hulpmiddel voor het ontwerpen en construeren van PATIO-ornamenten, volstond ruitjespapier met een onderverdeling in halve banen en diagonalen. Ruimtelijk inzicht,

[204] Gedurende deze periode van circa achttien maanden werden de volgende olieverfschilderijen door Wind vervaardigd:
Karteinummer 62, augustus1983: 'Turadant'
Karteinummer 263, augustus 1983: 'Marokkanische Reise'
Karteinummer 283, 1984: 'Studie zu St. Antonius in Oberkassel'
Karteinummer 14, november 1984: 'Marokkanische Reise'

[205] Wind 1964, *Gerhard Wind: Notizen*: "Meine Bilder streben zur Verbindung mit der Architektur. Zeichnung, Radierung, Gouache oder Tafelbild sind Stationen zum Wandbild, Relief oder Glasfenster. Freie Formerfindung verlangt gebundene Formsprache, freie Bilderfindung, ans kleine Format gebunden, drängt zu monumentaler Bestätigung (…). Die Beziehung zur Architektur ist meinen Bildern immanent. Ich male keine Staffeleibilder".

[206] Hesse, Zürich (1943) Suhrkamp Taschenbuch 1972, p.39.

[207] Quinn, *PATIO* 1982, p. n.g., in: 'Talk in Tucson May 3, 1981'.

ervaring en voorstellingvermogen van Wind leidden met behulp van ruitjespapier klaarblijkelijk rechtstreeks tot een PATIO-beeld zonder de in beide beeldanalyses getoonde tussenstappen. Dat er bij Wind ook sprake was van ‘ unbegrenzte Kombinationen’ blijkt niet alleen uit de onderstaande opgave van wandschilderingen en kunstwerken in katholieke kerken in en om Düsseldorf na de voltooiing van de St. Antoniuskerk te Düsseldorf-Oberkasel onder de leiding van verschillende architecten, maar bovenal uit het gegeven, dat daarbij ieder interieurproject zijn eigen unieke PATIO-vormgeving kreeg:

1984-86	St. Antonius, Düsseldorf-Oberkassel	Brauns, Janeschitz-Kriegl,
1985	St. Marien, Velbert	Wilhelm Dahmen Düsseldorf
1986	St. Joseph, Remscheid	Alfred Kirsten, Hilden
1986	St. Katharinen, Düsseldorf-Gerresheim	Nitsch, Schwartzmanns, Düsseldorf
1987	St. Vinzens, Düsseldorf	Nitsch, Schwartzmanns, Düsseldorf
1987	St.Antonius, Düsseldorf-Hassels (zie afb.14)	Nitsch, Schwartzmanns, Düsseldorf
1987	St. Maria, Düsseldorf	Brauns, Janeschitz-Kriegl,
1987	St. Maria, Düsseldorf	Brauns, Janeschitz-Kriegl,
1989	St. Apolilinarius, Düsseldorf-Oberbilk	Brauns, Janeschitz-Kriegl,
1990	St. Maria Himmelfahrt, Düsseldorf-Lohausen	Brauns, Janeschitz-Kriegl,

Naast alle aspecten en merites van het St. Antonius interieurproject te Düsseldorf-Oberkassel, kunnen de wandschilderingen en vloerdecoraties tenslotte ook nog als het begin van een verdere vruchtbare samenwerking tussen het aartsbisdom Keulen en Gerhard Wind worden beschouwd. Hiermee wordt ook indirect aangegeven, dat ontwerp en uitvoering van het eerste integrale kerkinterieurproject van Wind kennelijk aan de verwachtingen van de opdrachtgever hebben voldaan. Of, om in de beeldspraak van Dr. Karl Joseph Bollenbeck, Oberbaurat im erzbischöflichen Generalvikariat Köln, te spreken: ‘Wind und Wand’ hebben elkaar in de St. Antoniuskerk gevonden.

II Gerhard Wind en zijn artistieke context

Inleiding

Om de artistieke context te kunnen doorgronden waarin de moderne kunstenaars in het naoorlogse West-Duitsland werkzaam waren, is het cruciaal de ook daaraan voorafgaande perioden van de Nationaal-Socialistische cultuurpolitiek van het Hitler regime en die van de Amerikaanse bezettingsmacht in West-Duitsland, die beide het kunstlandschap in West-Duitsland na 1945 hebben gevormd, aan een grondig onderzoek te onderwerpen. Daarbij zal niet alleen aandacht worden besteed aan de bij iedere periode behorende kunstvorm als een passieve reflectie van de maatschappij waarin deze kunst ontstond (Kandinsky), maar vooral op de actieve rol, die de beeldende kunst in beide periodes door de toenmalige machthebbers als politiek instrument toebedeeld kreeg. Het spreekt vanzelf, dat deze ontwikkelingen niet alleen bepalend voor de vormgeving van de eigentijdse kunst waren, maar evenzeer voor de daaropvolgende ontwikkelingen in de naoorlogse kunst. Dit was op haar beurt weer bepalend voor de artistieke context, waarin Wind en zijn tijdgenoten hun vormentaal in de naoorlogse moderne kunst konden uitwerken.

3 Moderne kunst in Nazi Duitsland 1933-1945 en in de Amerikaanse bezettingszone 1945-1949

Inleiding

De Westerse avantgardisten van voor 1933 werden na de machtsovername door Adolf Hitler op 30 januari 1933 door het Nazi regime volledig uit de Duitse samenleving verbannen. Ontwikkelingen na 1933 op het gebied van de moderne beeldende kunst buiten het Duitse rijk drongen dientengevolge ook niet meer tot de Duitse burger door. Gelijktijdig werd die zelfde Duitse burger door het Nazi regime er van overtuigd, dat de zogenaamde moderne kunstenaar en zijn voortbrengselen niet alleen een aanslag op de goede smaak en de kostbare cultuur van het Duitse volk vormden, maar dat beiden ook als staatsvijand dienden te worden beschouwd. Hierdoor moest iedere jonge kunstenaar vanaf het eind van de Tweede Wereldoorlog, zo ook Gerhard Wind, in een samenleving die geheel vervreemd was van de avantgardisten, een eigen weg in de moderne beeldende kunst zien te hervinden. Om enig inzicht in de aard en de moeilijkheidsgraad van deze zoektocht te verkrijgen, is het zinvol te onderzoeken van welke argumenten tegen de moderne kunst het Nazi regime zich bediende en op welk politiek niveau zulks geschiedde.

Direct na de val van het Nationaal-socialistische Duitsland in 1945 werd door de Amerikaanse bezettingsmacht, eveneens uit politieke overwegingen, een duidelijk omschreven kunstbeleid opgelegd ter vervanging van de Nazi doctrine. Hierin stond de moderne abstract non-figuratieve beeldende kunst centraal.[208] Het doel daarvan was een kunstvorm in te voeren dat

[208] Dengler, München 2010, Synopsis achterpagina: “Wie konnte die abstrakte Kunst, die in 1907 bis 1945 nur von einem kleinen Zirkel geschätzt wurde, innerhalb weniger Jahre zum Sinnbild von Demokratie und Freiheit werden? Die Doktrin, große Kunst sei machtfern, zweckfrei und überzeitlich, hat den Blick auf den politischen Kontext der

model stond voor de nieuwe begrippen democratie en vrijheid. Aangezien dit dwingend Amerikaans concept bepalend was voor de vorming van het naoorlogse moderne kunstlandschap in West-Duitsland, zal ook aandacht worden besteed aan de uitgangspunten van het door de Amerikaanse instantie OMGUS (Office of the Military Government of the Unites States) gedurende de periode 1945 tot 1949 gevoerde kunstbeleid en de gevolgen daarvan voor het ontstaan van naoorlogse jonge Westduitse kunstenaarsgroepen, waarvan later ook Gehard Wind deel zou uitmaken.

3.1 Hitler en de moderne kunst

De tegen de moderne kunst gerichte activiteiten door het Nazi regime lieten zich in vier hoofdgroepen indelen: maatregelen tegen de moderne kunstenaars, maatregelen tegen al diegenen die zich met moderne kunst bezighielden, verbod op en verwijdering van alle uitingen van moderne kunst, alsook een heropvoeding van het Duitse volk als drager en behoeder van de Duitse cultuur volgens de normen van het Nazi regime. Met het doel enig inzicht in de drijfveren en uitwerking van deze tegen de moderne kunst gerichte propaganda te krijgen, wordt hier met het voorbijgaan van alle praktische gevolgen van de Nazi kunstpolitiek, teruggegrepen op de inspirator van en zijn motieven voor deze georganiseerde hetze. Deze benadering voert rechtstreeks tot Adolf Hitler.

Op Zondag 18 Juli 1937 vond gedurende het weekeind van 16 tot en met 18 Juli 1937 de opening plaats van de ‘ Grosse Deutsche Kunstausstellung’ in het nieuwe ‘ Haus der Deutschen Kunst’ als afsluiting van de ‘Tag der Deutschen Kunst‘ in München.

Het programma vermeldde onder andere:

> Sonntag 18. Juli 11.00 Uhr.
>
> Feierliche Weihe des HAUSES DER DEUTSCHEN KUNST und Eröffnung der grossen Deutschen Kunstausstellung.
>
> Der Führer spricht.[209]

De dag daarop, op Maandag 19 Juli 1937 werd, aldus von Lüttichau, in München de paralleltentoonstelling, de zogenaamde ‘ Schandausstellung Entartete Kunst‘ in het Hofgartengebäude aan de Prinzregentenstraße in de directe nabijheid van het ‘ Haus der Deutschen Kunst’ geopend. Adolf Ziegler, president van de ‘ Reichskammer der bildenden Künste‘ hield de openingsrede.[210] Ter gelegenheid van deze tentoonstelling verscheen een catalogus met de titel ‘Entartete Kunst’ (afb. 60). Von Lüttichau wijst er op, dat deze catalogus pas enkele dagen na de opening van deze tentoonstelling uit kwam en kennelijk was bedoeld voor de daarop volgende exposities in Berlijn en andere belangrijke Duitse steden.[211]

Het in München doen samenvallen in één weekend van twee dergelijk groots opgezette en voor het Nazi regime richtingbepalende kunstmanifestaties betekende een mijlpaal in de geschiedenis van het regime. Naar mijn mening zijn kunsthistorisch bezien vooral twee ‘bijproducten’ van beide tentoonstellingen van belang: de door Hitler uitgesproken

---

westdeutschen Kunst seit 1945 ebenso verstellt, wie die vom alles kontrollierenden amerikanischen Imperialismus”.

[209] Schuster 1998, p. 256-257.

[210] Lüttichau von, 1998, p. 88.

[211] Lüttichau von, 1998, p. 101-102.

programmatische rede ter gelegenheid van de opening van de 'Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937' alsook de acht citaten van de Führer in de *Ausstellungsführer Entartete Kunst*. Want achteraf beschouwd, vormden de door Hitler uitgesproken teksten een blauwdruk van het door het regime uitgevoerde kunstbeleid. Alles wat tot op dat tijdstip vanaf 1933 op het gebied van de moderne kunst in Nazi Duitsland had plaatsgevonden, verwees naar en werd verklaard door deze documenten. Alles wat nog stond te gebeuren met betrekking tot de cultuurpolitiek van Nazi Duitsland inzake de moderne kunst, was te herleiden tot deze documenten. Een analyse van beide documenten zou derhalve volgens mij afdoend antwoord kunnen geven op de hier in het begin gestelde vraag; welke theoretische en politieke argumenten als uitgangspunten voor dit cultuurbeleid tegen het verschijnsel van de moderne kunst werden aangevoerd en op welk politiek niveau zulks geschiedde.

3.2 De betekenis van Hitlers redevoering op 18 juli 1937 ter gelegenheid van de opening van de ‚Grosse Deutsche Kunstausstellung' in het ‚Haus der Deutschen Kunst' in München [212]

Alvorens op de tekst in te gaan, volgen eerst enige algemene kanttekeningen om de betekenis van deze redevoering in de toenmalige tijd beter te kunnen plaatsen. De aankondiging op de convocatie 'Der Führer spricht' diende letterlijk te worden opgevat. Hitler las geen openingsrede voor, maar hij hield een persoonlijk betoog in zijn hoedanigheid als Führer van het Duitse volk. In zijn tekst bezigde Hitler de woorden "ich, mir, mich" drieënvijftig maal. Het is mijns inziens derhalve zo goed als zeker, dat Hitler deze tekst zelf had opgesteld. Het document bestond uit ruim zevenduizend woorden. Door de nadrukkelijke spreekwijze van Hitler moet de voordracht dan ook minstens een uur hebben geduurd.[213] Een reportagefoto van de sprekende Hitler, getiteld: 'Der Führer zeigt den deutschen Künstlern ihren Weg', toonde vier microfoons op het spreekgestoelte.[214] Dit duidde erop dat de openingsrede rechtstreeks per radio werd uitgezonden. Daarnaast verscheen de publicatie van de onverkorte openingsrede de dag daarop in de *Völkischer Beobachter*.[215]

Zowel de toonzetting alsook de lengte van de openingsrede van Hitler lieten er naar mijn mening geen twijfel over bestaan, dat hier sprake was van een beleidsbepalend document voor de beeldende kunst in Nazi Duitsland. Gezien de toenmalige politieke situatie was dit ook een document met de kracht van een dictaat, waaraan niets en niemand zich kon onttrekken. In 1937 stonden vriend en vijand versteld van de door Hitler en zijn regering in slechts vier jaar behaalde resultaten in zowel de binnenlandse als de buitenlandse politiek. Als gevolg hiervan was Adolf Hitler reeds in 1937 voor het overgrote deel van het Duitse volk de onbetwiste leider en redder in nood.[216] De inflatie was beteugeld, zes miljoen werklozen

[212] Wistrich, 1996, p.170 eindnoot hoofdstuk 4 noot 26: "Vollständiger Text in *Völkischer Beobachter,* 19 Juli 1937"' en in Schuster (Hrsg.), München (1987) 1998, *Die Kunststadt München* p. 242-252: "Hitlers Rede zur Eröffnung der 'Großen Deutschen Kunstausstellung' 1937".

[213] Zie onder andere: 'The Speeches Collection: Adolf Hitler', USA Copyright MPI Home Video 1989 and 1990, VHS Nr. MP 1685 B/W, Appr. 50 min.

[214] Lüttichau von, 1998, p. 88 afb.7.

[215] Zie noot 5.

[216] Reeds in zijn redevoering tijdens de 'Deutsche Reichstag zu Nürnberg' op 15 september 1935 formaliseerde

hadden binnen drie jaar een vaste baan, de overgang van depressie naar een opbloeiende economie werd bij stabiele lonen en prijzen zonder inflatie bereikt. Afgaande op het bovenstaande kan worden geconcludeerd, dat de status van Hitler medio 1937 als 'Führer van Duitsland' voor de meerderheid van het Duitse volk volkomen terecht en onaantastbaar was en dat het momentum van zijn rede op 18 juli 1937 er een was, waarop diegene, die hem uitsprak, met recht en reden meer dan ooit overtuigd was van zijn eigen gelijk.

Mocht de euforie van het Duitse volk ons nu toch nog bevreemden, dan is het dienstig aan de hand van een enkel authentiek voorbeeld aan te tonen, aan welke bizarre leefomstandigheden, in dit geval de gesel van de inflatie, de burger in de voorafgaande jaren twintig in Duitsland was overgeleverd. In oktober en november 1923 verscheen er een frankeerserie bestaande uit achttien postzegels, in waarde variërend van vijfhonderdduizend tot vijftig miljard Mark (afb. 61a). Op 7 en 17 november 1923 verschenen postzegels met een overdruk van een, vijf en tien miljard mark. Op het hoogtepunt van de hyperinflatie in de periode van 26 tot 30 november 1923 en kort voor de invoering van de Rentenmark per 1 december 1923, werd een binnenlandse brief tot 20 gram gefrankeerd met een postzegel van 20 miljard Mark, waarvoor echter aan het loket nog eens het vier dubbele, 80 miljard Mark, moest worden betaald.[217] Dat een op 7 November 1923 in München verschenen postzegel met een overdruk van een Miljard Mark (afb. 61b) nog de bijnaam 'Hitlerputschmarke' en 'Hitlerprovisorium' kreeg, is dan wel voor de geschiedenis vermeldenswaard, maar het doet niets af aan de uit deze hyperinflatie af te leiden totale ontwrichting van het maatschappelijk verkeer in Duitsland.[218]

De persoonlijke betrokkenheid van Adolf Hitler bij de cultuur in het algemeen en de beeldende kunst in het bijzonder, was vanaf het begin evident en werd door hem allerwegen verkondigd. Reeds tijdens zijn internering in de 'Haftanstalt Landsberg am Lech', na de mislukte 'Hitlerputsch' op 8 en 9 november 1923 te München, bepaalde Hitler in het door hem in deze periode gedicteerde werk *Mein Kampf,* dat de staat tegen de moderne kunst diende op te treden om te voorkomen, dat de mensen 'in de armen van de geestelijke verwarring zouden worden gedreven'.[219] Ook in zijn rede tijdens de culturele bijeenkomst in het kader van

---

Hermann Göring als 'Reichstagspräsident' het begrip van 'Hitler als redder van het Duitse volk' aldus: „Wir vermögen den Dank, mein Führer, nicht in Worten auszusprechen. Wir vermögen auch nicht unsere Treue und Zuneigung zu Ihnen durch Worte zu dokumentieren. Alles, was an Dank, an Liebe und an glühendem Vertrauen zu Ihnen da ist, mein Führer, das ist Ihnen heute aus Hunderttausenden von Augen entgegengeleuchtet.

Ein ganzes Volk, eine ganze Nation fühlt sich heute stark und glücklich, weil in Ihnen diesem Volke nicht nur der Führer, weil in Ihnen dem Volke auch der Retter erstanden ist".

Uit*: Cigaretten-Bilderdienst* 1936, titelblad.

[217] *MICHEL Deutschland-Spezial-Katalog* 1990, München 1990, p.197: „In der Zeit vom 26.11. bis 30.11.1923 mußte die Post, um den Bedarf zu genügen und zu gleicher Zeit die neuen Rentenpfennigmarken herstellen zu können, die für den Postgebrauch möglichen Werte zum vierfachen Nennwert abgeben und annehmen, so daß also die Frankierung eines gewöhnlichen Briefes im deutschen Postgebiet mit einer 20-Milliarden Marke erfolgte, die postseitig zu 80-Milliarden-Mark verkauft worden war. (…) Am 1.Dezember 1923 erschienen die ersten Rentenpfennigmarken und machten den Inflationsausgaben ein Ende".

[218] *MICHEL Deutschland-Spezial-Katalog 1990*, München 1990, p. 196.

[219] Wistrich, 1995, p.57: "Auch Hitler hatte in *Mein Kampf* nichts als Verachtung für die moderne Kunst übrig und kündigte an, daß der Staat eingreifen müsse, um die Menschen davor zu bewahren „in die Arme geistiger

de Reichsparteitag van de NSDAP in september 1933 te Neurenberg, ging Hitler uitvoerig in op het thema kunst in relatie tot het volk en het Nationaal-socialisme.[220] Hierbij gelastte hij, dat de in zijn ogen inferieure makers van moderne kunst, ook al zouden zij zich inmiddels hebben bekeerd, 'op geen enkele wijze ooit nog een rol op het gebied van de kunst en de cultuurpolitiek zouden mogen spelen'.[221] Achteraf beschouwd is deze redevoering van Hitler in september 1933, zoals hierna nog zal blijken, ook als een theoretisch uitgangspunt te beschouwen voor zijn openingsrede op 18 juli 1937, waarin de gevolgen van dit beleid werden geformuleerd. Het grote belang, dat Hitler aan de kunst in relatie tot het volk hechtte, kwam duidelijk naar voren in zijn Wagneriaans aandoende beeldspraak: "Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes". Dit citaat van Hitler wordt in de literatuur aan meerdere gebeurtenissen gekoppeld, maar het was ondubbelzinnig verankerd in de slotzin van zijn toespraak van september 1933.[222] Von Lüttichau vermeldt nog, dat bedoeld citaat, uitgevoerd als bronzen paneel, in combinatie met een tweede paneel met de leus „Kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur" (citaat van Hitler tijdens de partijdag te Neurenberg op 11 september 1935) in 1937 boven de beide hoofdingangen van het 'Haus der Deutschen Kunst' te München werd geplaatst. Deze citaten werden in 1945 verwijderd.[223]

3.3 De inhoud van Hitlers redevoering van 18 juli 1937

De tekst ging bijkans ten onder aan de schimpscheuten die door Hitler op de moderne kunstenaar en diens werk werden losgelaten. Er was sprake van tweeëntwintig verschillende denigrerende uitdrukkingen, samengesteld uit een mengelmoes van Duits, Oostenrijks en Hitleriaans vocabulaire.[224] De toon van de redevoering was absoluut. 'Alles is, alles zal en er bestaat geen twijfel'. De volledige tekst leverde slechts twee vraagtekens op bij retorische

---

Verwirrung" getrieben zu werden". Noot hoofdstuk IV nr.8: Adolf Hitler*, Mein Kampf*, New York/London 1939, S.354.

[220] Hitler am Reichsparteitag 1933, München 1933: ‚Adolf Hitlers Rede auf der Kulturtagung der NSDAP', p. 22-32. Ter gelegenheid van dit eerste partijcongres van de NSDAP, na de machtovername negen maanden voordien, hield Hitler drie toespraken,: a) Die Proklamation des Führers zur Eröffnung des Parteikongresses 1933, b) Adolf Hitlers Rede auf der Kulturtagung der NSDAP, c) Die Schlußrede des Führers vor dem Parteikongreß.

[221] Hitler am Reichsparteitag 1933, p. 29-30 respectievelijk *Ausstellungsführer Entartete Kunst*, Berlin 1937, p.10: "Die Nationalsozialistische Bewegung und Staatsführung darf auch auf kulturellem Gebiet nicht dulden, daß Nichtskönner oder Gaukler plötzlich ihre Fahne wechseln und so, als ob nichts gewesen wäre, in den neuen Staat einziehen, um dort auf dem Gebiete der Kunst und Kulturpolitik abermals das große Wort zu führen".

[222] Hitler 1933, p. 31: „Mögen sich die deutschen Künstler ihrerseits der Aufgabe bewußt sein, die ihnen die Nation überträgt. Da Torheit und Unrecht die Welt zu beherrschen scheinen, rufen wir sie auf, die stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes mit zu übernehmen durch die deutsche Kunst".

[223] Lüttichau von, p. 113. zie noot 2.

[224] In volgorde van de door mij samengestelde opsomming komen de volgende scheldwoorden voor waarbij het cijfer tussen haakjes naar de betreffende alinea in de tekst verwijst: verrückteste Ausgeburte (11), jammervolle Produkte (11), kulturlose Narreteien (12), Art von Kulturverderben (12), die größten Schmieragen (12), dieses leichte Kunstschmierantentum (16), diese Sorte kleiner Gegenwartskunstfabrikanten (16), diese kleinste Kunstlibellen (17), Kunstzwerge (17), Kunstmißhandler (18,67), Kunstschwadroneuren (18), unnatürlichen Schmierereien (32,71), Klecksereien (32), moderne Kunstfabrikanten (32), die Vertreter der schlimmsten Kunstverderbung in Deutschland (38), kleine Kunstkleckser (54), diese armselige, verworrenen Pinsler oder Skribenten (60), meine Herren prähistorischen Kunsstotterer (64), grausamste Dilettanten unserer heutigen Mitwelt (64), Sorte von Nichtskönnern (67), das Kunstgestammel dieser letzten Jahrzehnte (71), Kunstvernarrung = Kulturvernichtung (79).

vragen. De gebruikte taal was helder maar ook bloemrijk. Door wijdlopige beschouwingen gebaseerd op persoonlijke meningen dreigden hoofdzaken in bijzaken te verzanden. Maar dit gevaar kan volgens mij worden ondervangen indien de aandacht bij het lezen van deze tekst op twee hoofdthema's wordt gericht: op 'de moderne kunst' en op 'het Duitse volk', zowel in de samengestelde vorm als per woord afzonderlijk.

De moderne kunst: Beeldvorm en gedachtewereld van de naar nieuwe uitdrukkingsvormen zoekende kunst van de avantgardisten begin twintigste eeuw stonden lijnrecht tegenover het propagandistisch wereldbeeld en het geïdealiseerde mensbeeld volgens de Nazi doctrine. Von Lüttichau wijst er op, dat het door de Nazi's geselecteerde beeldmateriaal voor de tentoonstelling 'Entartete Kunst', bedoeld als bewijs voor de inferieure kwaliteit van moderne kunst, vooral afkomstig was van kunstenaars behorend tot 'Die Brücke', 'Der Blaue Reiter' en ‚das Bauhaus'.[225] Dit verklaart volgens mij ook de uitspraak van Hitler aan het begin van zijn rede, dat "die golf aan troep en vuilnis dat het jaar 1918 over ons had uitgestort niet door het verlies van de oorlog was ontstaan, maar slechts hierdoor vrijkwam".[226] Volgens Schuster koesterde Hitler daarbij nog een intense en persoonlijke haat jegens de Dadaïsten waartegen hij reeds tijdens de partijdag in 1934 fel te keer ging. Bij de Nationaal-socialisten moesten in het bijzonder de maatschappijkritische en anti oorlogdoeken van Otto Dix het ontgelden.[227] Maar een dergelijke precieze vermelding van kunstenaar en object was in deze openingsrede van Hitler niet aan de orde. Het ging hier om een algemene culturele inventarisatie en standpuntbepaling, vier jaar na de machtsovername, voor wat betreft de Nieuwe Duitse Kunst versus de zogenaamde moderne.

Modern Hitler verzette zich fel tegen het concept 'modern' als maatstaf voor kwaliteit en bestaansrecht in de kunst. Volgens Hitler was dit niet anders dan een joodse vinding waardoor inferieure kunst alsnog aan de actualiteit haar bestaansrecht kon ontlenen. Bovendien was de term 'modern' hoogstens een tijdsbelevenis in de zin van: "Gisteren nog niet aanwezig, vandaag modern en overmorgen vergeten".[228] Er bestaat daarom ook, aldus Hitler, geen maatstaf in de kunst van 'gisteren' of 'morgen', van 'modern' of 'niet modern', maar er bestaat slechts een criterium van 'waardevol' en daarmee van 'eeuwig', gekoppeld aan het leven van volkeren, zolang deze zelf 'eeuwig' zijn of een criterium volgens de norm

[225] Lüttichau von, 1999, zie: Rekonstruktion der Ausstellung ‚Entartete Kunst', München 19. Juli – 30. November 1937, p. 120-182b.

[226] Hitler 1937: (…) "Jene Flut von Schlamm und Unrat, die aber das Jahr 1918 an die Oberfläche unseres Lebens gespien hatte, war nicht durch den Verlust des Krieges entstanden, sondern durch ihn nur frei geworden. Ein an sich schon durch und durch verdorbener Körper erfuhr erst durch die Niederlage den ganzen Umfang seiner inneren Zersetzung". (…) (alinea 3).

[227] Lüttichau von, 1999, p. 105.

[228] Hitler 1937: "Dieses leichte Kunstschmierantentum allerdings ist wirklich im höchsten Falle nur ein Zeiterlebnis. Gestern noch nicht gewesen, heute modern und übermorgen vergessen! Und gerade diese kleinsten Kunstproduzenten waren beglückt von der jüdischen Entdeckung der Zeitgebundenheit der Kunst. Denn wenn sie schon als Ewigkeitserscheinungen mangels jeder Berufung keine Aussicht hatten zu bestehen, dann aber dadurch wenigstens als Gegenwarterlebnis". (alinea 16).

van ‘vergankelijk’.[229] De moderne kunst werd door Hitler beschouwd als “Dokumente des tiefsten Verfalls unseres Volkes und seiner Kultur“, waarbij een ieder werd uitgenodigd dit met eigen ogen te aanschouwen op de komende ‚Ausstellung der Verfallzeit‘, oftewel op de ‚Ausstellung Entartete Kunst‘.

Kunst Reeds in de eerste zin van de openingsrede werd het Nazi kunstbeleid geformuleerd: het scheppen van voorwaarden voor een ‘nieuwe en waarachtige Duitse kunst’.[230] De definitie van Hitler voor kunst luidde: “De ware kunst is en blijft in haar verrichtingen steeds een eeuwige. (…) Haar aanzien verwerft zij zich als een uit het diepste wezen van een volk afgeleide onsterfelijke openbaring”.[231] De praktische uitwerking van deze opvatting was voor Hitler verankerd in zijn onwrikbaar geloof in de eeuwigheid van het Rijk, zijnde niet anders dan een levend organisme van ons volk waarin de Duitse kunst zich voor onze geschiedenis de onsterfelijkheid moest verwerven. En voor dat doel werden de daarvoor benodigde middelen nog nooit overvloediger ter beschikking gesteld dan door het Nationaal-socialistische Duitsland.[232] Deze volgens Hitler dwingende en onlosmakelijke verbintenis tussen de ware, dat wil zeggen eeuwige, kunst en het volk werd in zijn betoog op meerdere plaatsen aangehaald. Kubisme, dadaïsme, futurisme, impressionisme etc. hadden niets te maken met het Duitse volk, aldus Hitler. Het was slechts kretologie, toegepast door lieden die daarmee hun gebrek aan artistiek vermogen wilden compenseren. “En ik wil op deze plaats stellen, dat het mijn onwrikbaar besluit is om, evenals dat op het gebied van de politieke verwarring het geval is, deze kretologie uit de Duitse kunstwereld te verbannen”.[233] Hitler vervolgde: ook gevoelens van emotie zullen geen rechtvaardiging voor op zich zelf waardeloze kunstuitingen vormen: “Of iemand een uitgesproken wil of een innerlijke beleving

[229] Hitler 1937: “Und es gibt daher auch keinen Maßstab von gestern und heute, von modern und unmodern, sondern es gibt nur einen Maßstab von ‚wertvoll‘ und damit von ‚ewig‘ oder ‚vergänglich‘. Und diese Ewigkeit liegt gefaßt im Leben der Völker, solange also diese selbst ewig sind, d.h. bestehen“. (alinea 23).

[230] Hitler 1937: “Als vor vier Jahren die feierliche Grundsteinlegung dieses Baues stattfand, waren wir uns alle bewußt, daß nicht nur der Stein für ein neues Haus gesetzt, sondern der Grund gelegt werden mußte für eine neue und wahre deutsche Kunst. Es galt, eine Wende herbeizuführen in der Entwicklung des gesamten deutschen kulturellen Schaffens“. (alinea 1).

[231] Hitler 1937: “Denn die wahre Kunst ist und bleibt in ihren Leistungen immer eine ewige, d. h. sie unterliegt nicht dem Gesetz der saisonmäßigen Bewertung der Leistungen eines Schneiderateliers. Ihre Würdigung verdient sie sich als eine aus dem tiefsten Wesen eines Volkes entstammende unsterbliche Offenbarung“. (alinea 15)

[232] Hitler 1937: “Und noch niemals war dabei die Bemessung der dazu nötigen Mittel großzügiger als im nationalsozialistischen Deutschland. Allerdings, wenn ich nun heute vor Ihnen spreche, dann spreche ich auch als der Repräsentant dieses Reiches, und so wie ich an die Ewigkeit dieses Reiches glaube, das nichts anderes sein soll als ein lebender Organismus unseres Volkes, so kann ich auch nur glauben und damit arbeiten an und für eine ewige deutsche Kunst. Daher wird die Kunst dieses neuen Reiches nicht mit Maßstäben von alt oder modern zu messen sein, sondern sie wird als eine deutsche Kunst sich für Unvergänglichkeit vor unserer Geschichte zu sichern haben“. (alinea 56).

[233] Hitler 1937: “(…)Kubismus, Dadaismus, Futurismus, Impressionismus usw. haben mit unserem deutschen Volke nichts zu tun. Denn alle diese Begriffe sind weder alt noch sind sie modern, sondern sie sind einfach das gekünstelte Gestammel von Menschen, denen Gott die Gnade einer wahrhaft künstlerischen Begabung versagt und dafür die Gabe des Schwätzens oder der Täuschung verliehen hat. Ich will daher in dieser Stunde bekennen, daß es mein unabänderlicher Entschluß ist, genau wie auf dem Gebiete der politischen Verwirrung nunmehr auch hier mit den Phrasen im deutschen Kunstleben aufzuräumen“. (alinea 57).

heeft, dat mag hij door zijn werk maar niet door zijn kletspraat tonen. Ons interesseert niet zozeer de intentie van een kunstenaar, maar zijn kunnen".[234]

Het hoofdthema moderne kunst leidde tot een van de kernen in het betoog van Hitler waarin hij stelde dat het Nationaal-socialisme geen moderne kunst maar Duitse kunst eiste.[235] Daarbij werd het begrip Duitse kunst onverbrekelijk verbonden met het tweede hoofdthema 'het Duitse volk'. Want, aldus Hitler, het is het volk, voor wie de kunstenaar werkt en het is het volk, dat van nu af aan zijn werk beoordeelt.[236]

Het Duitse volk Hoewel het onderscheid tussen de begrippen 'het Duitse volk', 'Duits' en 'het Volk' in de redevoering van Hitler soms vervaagt, blijft naar mijn mening een beschouwing over zijn opvattingen over elk van deze drie onderwerpen afzonderlijk zinvol als indicatie voor de ideologie van waaruit de Duitse burger en dus ook de jeugdige Wind, voortaan door de Nazi propaganda op het gebied van de cultuur zou worden bewerkt. Dit gaat tevens in op de hier in het begin gestelde vraag naar de argumenten tegen de moderne kunst waarvan het Nazi regime zich bediende bij het indoctrineren van het Duitse volk.

'Het Duitse volk' werd door Hitler vanuit drie verschillende invalshoeken besproken: als slachtoffer van de politieke, economische en culturele situatie voorafgaand aan de machtovername door de Nationaal-socialisten, als arisch ras met een natuurlijke verbondenheid met de antieken en als maat van en doel voor alle handelingen op cultureel gebied.

Het door veel invloeden van buitenaf verloren gaan van de saamhorigheid en daarmee van de eenheid van het Duitse volk hadden, aldus Hitler, "de verzwakking van de Duitse volksgemeenschap" tot gevolg. Dit leidde volgens hem tot internationale rechteloosheid met de voortdurende onthouding van de Duitse gelijkberechtiging.

Moeilijker waarneembaar voor het Duitse volk was naar de mening van Hitler de situatie op cultureel gebied vanwege de door alle leuzen en beweringen veroorzaakte verwarring over de essentie van cultuur in het algemeen en over het Duitse culturele leven en het culturele verval in het bijzonder. Dit was volgens Hitler enerzijds verklaarbaar omdat nu eenmaal aanzienlijk minder mensen zich met culturele dan met economische zaken bezighielen, maar anderzijds

[234] Hitler 1937: "Alle diese Schlagworte wie: „inneres Erleben"', „eine starke Gesinnung", „kraftvolles Wollen", „zukunftsträchtige Empfindung"' „heroische Haltung", „bedeutsames Einfühlen"' „erlebte Zeitordnung"' „ursprüngliche Primitivität" usw., alle diese dummen, verlogenen Ausreden, Phrasen oder Schwätzereien werden keine Entschuldigung oder gar Empfehlung für an sich wertlose, weil einfach ungekonnte Erzeugnisse mehr abgeben. Ob jemand ein starkes Wollen hat oder ein inneres Erleben, das mag er durch sein Werk und nicht durch schwatzhafte Worte beweisen. Überhaupt interessiert uns alle viel weniger das sogenannte Wollen als das Können". (alinea 59).

[235] Hitler 1937: "Ich möchte daher an dieser Stelle heute folgende Feststellung treffen: Bis zum Machtantritt des Nationalsozialismus hat es in Deutschland eine sogenannte ‚moderne' Kunst gegeben, d.h. also, wie es schon im Wesen dieses Wortes liegt, fast jedes Jahr eine andere. Das nationalsozialistische Deutschland aber will wieder eine ‚deutsche Kunst', und diese soll und wird wie alle schöpferischen Werte eines Volkes eine ewige sein. Entbehrt sie aber eines solchen Ewigkeitswertes für unser Volk, dann ist sie auch heute ohne höheren Wert". (alinea 20).

[236] Hitler 1937: "Denn der Künstler schafft nicht für den Künstler, sondern er schafft genauso wie alle anderen für das Volk!" (alinea 69).

„Und wir werden dafür Sorge tragen, daß gerade das Volk von jetzt ab wieder zum Richter über seine Kunst aufgerufen wird". (alinea 70).

ook door de zich toegeëigende sterke invloed van het jodendom dat via de door haar bemachtigde posities iedere mogelijkheid had aangegrepen de publieke opvattingen te manipuleren. Door middel van kunstkritieken hadden de Joden kans gezien “het algemeen gezonde bewustzijn op dit gebied te vernietigen”.[237]

Op grond van deze bevindingen kende Hitler ‘Het Duitse volk’ een centrale plaats toe bij het vaststellen van criteria voor het kunstleven. Hiertoe golden voortaan de normen, waarden en ontwikkelingen van het Duitse volk als de maatstaf voor Duitse kunst en het culturele leven.[238] Daarbij zou het, zoals reeds eerder vermeld, het Duitse volk zijn voor wie de kunstenaar werkte en dat van nu af aan ook zijn werk beoordeelde. Een hoofdstuk apart vormde de verwijzing van Hitler naar het feit dat er dankzij ongehoorde inspanningen van de Nationaal-socialisten op elk gebied “in de huidige nieuwe tijd werd gewerkt aan een nieuw mensentype met als resultaat dat de mensheid nooit eerder wat betreft haar uiterlijk en beleving dichter bij de antieke wereld stond. Dit in schrille tegenstelling tot datgene, dat de moderne kunstenaar aan afgebeelde menselijke wangedrochten had voortgebracht die als vertegenwoordiger moesten dienen voor hetgeen de huidige tijd voortbracht en vormde”.[239]

“Duits” De programmatische en analytische aanpak in het betoog van Hitler bleek ook uit het feit, dat hij stilstond bij de vraag wat nu eigenlijk ‘Duits zijn’ betekende. Zijn antwoord luidde: “Duits zijn betekent duidelijk zijn”. En dat wil zeggen dat ‘Duits zijn’ ook ‘waarachtig zijn’

[237] Hitler 1937: “Zunächst ist 1. Der Kreis derer, die sich bewußt mit kulturellen Dingen befassen, natürlich nicht annähernd so groß wie die Zahl jener, die sich mit wirtschaftlichen Aufgaben beschäftigen müssen; 2. Hatte sich auf diesem Gebiet mehr wie auf jedem anderen das Judentum jener Mittel und Einrichtungen bemächtigt, die die öffentliche Meinung formen und diese damit letzten Endes regieren. Das Judentum verstand es besonders unter Ausnützung seiner Stellung in der Presse, mit Hilfe der sogenannten Kunstkritik nicht nur die natürlichen Auffassungen über das Wesen und die Aufgaben der Kunst sowie deren Zweck allmählich zu verwirren, sondern überhaupt das allgemeine gesunde Empfinden auf diesem Gebiete zu zerstören“. (alinea 9).

[238] Hitler 1937: „Ich will daher, wenn ich von deutscher Kunst rede – wofür dieses Haus gebaut wurde -, den Maßstab im deutschen Volke, in seinem Wesen und Leben, seinem Gefühl, seinen Empfindungen und ihre Entwicklung in seiner Entwicklung sehen. Es liegt daher in den Maßen seines Daseins auch der Maßstab für den Wert oder Unwert unseres kulturellen Lebens und damit unseres künstlerischen Schaffens“. (alinea 24).

[239] Hitler 1937: “Die heutige neue Zeit arbeitet an einem neuen Menschentyp. Ungeheure Anstrengungen werden auf unzähligen Gebieten des Lebens vollbracht, um das Volk zu heben, um unsere Männer, Knaben und Jünglinge, die Mädchen und Frauen gesünder und damit kraftvoller und schöner zu gestalten. Und aus diese Kraft und aus dieser Schönheit strömen ein neues Lebensgefühl, eine neue Lebensfreude! (alinea 62).

Niemals war die Menschheit im Aussehen und in ihrer Empfindung der Antike näher als heute. Sport-, Wett- und Kampfspiele stählen Millionen jugendlicher Körper und zeigen sie uns nun steigend in einer Form der Verfassung, wie sie vielleicht tausend Jahre lang nicht gesehen, ja kaum geahnt worden sind. Ein leuchtend schöner Menschentyp wächst heran, der nach höchster Arbeitsleistung dem schönen alten Spruch huldigt: Saure Wochen, aber frohe Feste. (alinea 63).

Dieser Menschentyp, den wir erst im vergangenen Jahr in den Olympischen Spielen in seiner strahlenden, stolzen, körperlichen Kraft und Gesundheit vor der ganzen Welt in Erscheinung treten sahen, dieser Menschentyp, meine Herren prähistorischen Kunststotterer, ist der Typ der neuen Zeit, und was fabrizieren Sie? Mißgestaltete Krüppel und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen, Kinder, die, wenn sie so leben würden, geradezu als Fluch Gottes empfunden werden müßten! Und das wagen diese grausamsten Dilettanten unserer heutigen Mitwelt als die Kunst unserer Zeit vorzustellen, d.h. als den Ausdruck dessen, was die heutige Zeit gestaltet und ihr den Stempel aufprägt“. (alinea 64).

betekent, hetgeen tevens een algemeen geldige maatstaf vormt voor 'het juiste'. Aangezien de kunst een reflectie van de aard van ons volk is, aldus Hitler, geldt ook deze norm voor de kunst.[240] En het intens verlangen naar een dergelijk waarachtige Duitse kunst, dat aan deze wetmatigheid beantwoordt, heeft "steeds in ons volk geleefd en heeft al onze grote kunstenaars gedreven".[241]

'Volk' Tijdens de 'Kulturtagung der NSDAP' in september 1933 had Hitler reeds gewezen op de volgens hem onverbrekelijke band tussen volk, ras, 'Weltanschauung' en Nationaal-socialisme. De daarop aansluitende omschrijving, het verwachtingspatroon en de taakstelling van en voor het volk in de openingsrede van Hitler vier jaar later was gezwollen en dwingend van toon en ging geheel ten koste van de integriteit en het bestaansrecht van de moderne kunst. Dit onderdeel in het lange betoog van Hitler is dan ook naar mijn overtuiging als de kern te beschouwen van de Nazi doctrine van waaruit impliciet het gedachtegoed van de moderne kunst voor eens en voor altijd uit het leven van de Duitse burger in het Nationaal-socialistisch Duitsland moest worden verbannen. Beperken wij ons slechts tot de essentie in relatie tot het begrip 'volk' van iedere alinea in deze redevoering, dan ontstaat het volgende beeld:

- algemeen gezond bewustzijn.
- gezond verstand en instinct.
- kunst als 'onsterfelijke openbaring uit het diepste wezen van een volk.'
- het geloof aan de binding met het volk en daardoor aan de in de tijd gemeten onvergankelijkheid van een kunstwerk.
- zo lang een volk leeft, vormt het de constante in de vaart van de gebeurtenissen.
- dat het niet de kunst is, dat nieuwe tijden schept, maar dat zich het dagelijks leven van volkeren nieuw ontwikkelt waardoor het ook vaak naar een nieuwe expressie zoekt.
- in de huidige nieuwe tijd wordt aan een nieuw type mens gewerkt.
- een stralend mooi mensentype kondigt zich aan, dat na de hoogste arbeidsprestaties de fraaie oude spreuk huldigt: zure weken maar vrolijke feesten.
- maar de kunstenaar werkt niet voor de kunstenaar, hij werkt precies zoals alle andere voor het volk.
- dat juist van nu af aan het volk weer tot rechter over zijn kunst wordt aangesteld

[240] Hitler 1937: (…) "Das schönste Gesetz aber, das ich mir für mein Volk auf dieser Welt als Aufgabe seines Lebens vorzustellen vermag, hat schon ein großer Deutscher einst ausgesprochen: „Deutsch sein, heißt klar sein". Das aber würde besagen, das deutsch sein damit logisch und vor allem auch wahr sein heißt. Ein herrliches Gesetz, das allerdings auch jeden einzelnen verpflichtet, ihm zu dienen und es damit zu erfüllen. Aus diesem Gesetz heraus finden wir dann auch einen allgemein gültigen Maßstab für das richtige, weil dem Lebensgesetz unseres Volkes entsprechende Wesen unserer Kunst". (alinea 28).

[241] Hitler 1937: "Die tiefinnere Sehnsucht nun nach einer solchen wahren deutschen Kunst, die in sich die Züge dieses Gesetzes der Klarheit trügt, hat in unserem Volke immer gelebt. Sie hat unsere großen Maler, unsere Bildhauer, die Gestalter unserer Architekturen, unsere Denker und Dichter, und am allerhöchsten wohl unsere Musiker erfüllt". (…) (alinea 29).

- ik weet (aldus Hitler) daarom ook, dat wanneer het Duitse volk nu door deze zalen (Haus der Deutschen Kunst) zal gaan, het mij ook hier als hun spreker en raadgever zal erkennen.
- het Nationaal-socialisme heeft zich nu eenmaal als taak gesteld, het Duitse rijk en daarmee ook ons volk en zijn leven, van die invloeden te bevrijden die voor ons bestaan verderfelijk zijn.

Het door Hitler omschreven nieuwe mensbeeld van het Nationaal-socialistische Duitsland liet zich aldus als volgt samenvatten:

> Een nieuw zelfbewust en stralend Arisch-Nordisch menstype, op cultureel en sociaal gebied een leidraad en toetssteen voor het volk, voorzien van gezond verstand en een natuurlijk instinct voor het ware, wars van sociale, politieke en culturele abnormaliteiten, fysiek sterk en mentaal onverzettelijk, als zodanig de erfgenaam van de antieke Grieken en Romeinen en door een gedreven persoonlijke inzet in staat tot het leveren van maximale prestaties.

Voor een realistische uitbeelding van dit nieuwe menstype kan worden verwezen naar de vele heldhaftige en overgedimensioneerde naaktsculpturen van Arno Breker, geïnspireerd op Griekse en Romeinse voorstellingen met hun bijbehorende attributen zoals helm, zwaard, speer, schild en toorts.[242]

De praktische uitwerking van deze ideologie was duidelijk herkenbaar in de indoctrinatie van de Duitse jeugd, getuige de instructies voor de Hitler Jugend:

> "Der deutsche Jung muss schlank und rank sein, zäh wie Leder, hart wie Kruppstahl und flink wie ein Windhund. Er muss lernen, Entbehrungen auf sich zu nehmen, Tadel und Unrecht zu ertragen, zuverlässig, verschwiegen, gehorsam und treu zu sein".[243]

Ook Gerhard Wind (1928-1992) werd, evenals al zijn leeftijdsgenoten als verplicht lid van de HJ, tijdens zijn verblijf (1941-1945) in het ‚Landerziehungsheim' in Michelbach an der Bilz onder leiding van Ludwig Wunder (pedagoog en ‚überzeugter Nationalist')[244] aan de opleiding en indoctrinatie van deze Nazi jeugdbeweging onderworpen, inclusief schietoefeningen als praktische voorbereiding op de dienstplicht. Door handig manipuleren wist Wind zich later echter aan deze schietoefeningen te onttrekken.[245]

Los van de evidente betekenis voor de moderne kunst in Nazi Duitsland van de door Hitler op 18 juli 1937 uitgesproken openingsrede ter gelegenheid van de inwijding van het 'Haus der Deutschen Kunst' te München, is Hitlers betoog volgens mij ook te beschouwen als een uitputtende inventarisatie van in te brengen bezwaren en vooroordelen tegen moderne kunst en haar scheppers. Dit authentieke document, door mij voorzien van genummerde alinea's, wordt hier bijgevolg ook integraal weergegeven. (appendix)

[242] Adam, P., *The Arts of the Third Reich*, London 1992.

[243] Fischer, K.P., p. 148.

[244] Zie 'Heimatbuch':*Michelbach an der Biltz,* Karlsruhe 1980, p. 326.

[245] Gesprek met Barbara Wind op 23.01.2011.

3.4 De citaten van Hitler in de tentoonstellingscatalogus *Entartete Kunst*

De tentoonstelling *Entartete Kunst* werd samengesteld door de ' Reichspropagandaleitung, Amtsleitung Kultur'. De tentoonstelling moest in de grotere steden van alle 'Gaue' worden vertoond. De tentoonstellingscatalogus zelf was niet gedateerd.[246]

De tentoonstellingscatalogus in klein formaat (A5) bestond uit tweeëndertig pagina's. Op het kartonnen kaft stond een paginagrote weergave in kikvorsperspectief van de door Otto Freundlich (1878-1943) uit gips vervaardigde abstracte portretkop getiteld 'Der neue Mensch'.[247] Deze plastiek van Otto Freundlich diende, afgaande op de gegevens van von Lüttichau, klaarblijkelijk behalve als tegenstelling tot de door de Führer aangekondigde "Ein leuchtend schöner Menschentyp wächst heran" ook als paradigma voor het begrip *Entartete Kunst*.[248] In tegenstelling tot de vrije toegang tot de tentoonstelling zelf bedroeg de prijs voor de tentoonstellingscatalogus dertig Pfennig. (zie afb. 60)

De inhoud van de ' Ausstellungsführer' bestond uit drie componenten: beeldmateriaal, een begeleidende tekst en citaten van de Führer. De tekst begon met een inleiding getiteld: Was will die Ausstellung "Entartete Kunst"? met aansluitend een korte omschrijving van de verschillende onderdelen van de tentoonstelling. De tentoonstelling bestond volgens deze opgave uit negen 'Gruppen' met ieder een eigen thema.[249] De op de rechterpagina in zwart/wit afgebeelde kunstvoorwerpen werden begeleid door felle propagandistische anti-leuzen tegen de moderne kunst en haar kunstenaars. De negen afzonderlijke citaten van Hitler stonden per citaat onderaan op de linker pagina's van de catalogus vermeld. De citaten werden afgesloten met de letterlijke weergave van een groot gedeelte uit de openingsrede van Hitler ter gelegenheid van de inwijding van het *Haus der Deutschen Kunst* op de dag daarvoor onder de titel 'Kunstbolschewismus am Ende'. Deze slottekst was een integrale weergave van de alinea's 57 tot en met 70, met uitzondering van alinea 67, uit de genoemde openingsrede.

[246] *Ausstellungsführer Entartete Kunst*, 1937. p. 1.

[247] Lüttichau von p.161: "Freundlich, Otto "Der neue Mensch", 1912; Gips, H.139 cm. Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe; 1930 Geschenk, Zerstört".

[248] Lüttichau von,, p. 161: de tekst boven de sculptuur van Otto Freundlich in de tentoonstelling "Entartete Kunst" luidde: "Kopf von Otto Freundlich. Antlitz des ‚Neuen Menschen' der ‚Neuen Erdgemeinde', die mit der ‚Neuen Kunst' angekündigt wird. Der Anarchobolschewist Freundlich schreibt: ‚Heute stehen wir ausserhalb der Geschichte jeder Art, wir sind reif geworden zu dem An-Sich unserer Weltbestimmung".

[249] Citaten uit de omschrijving in de *Ausstellungsführer Entartete Kunst* van de getoonde kunstvoorwerpen per ingedeelde categorie, ontleend aan een origineel exemplaar, dat zich in mijn bezit bevindt:

Gruppe 1: (…) über die Barbarei der Darstellung (…)

Gruppe 2: (…) Bildwerke zusammengefaßt, die sich mit religiösen Inhalten befassen. (…)

Gruppe 3: (…) sind schlüssige Beweise für den politischen Hintergrund der Kunstentartung. (…)

Gruppe 4 Auch diese Abteilung hat eine ausgeprägte politische Tendenz. (…)

Gruppe 5: (…) gibt einen Einblick in die moralische Seite der Kunstentartung. (…)

Gruppe 6: (…) deren Ziel lautet: Planmäßige Abtötung der letzten Reste jedes Rassebewußtseins. (…)

Gruppe 7: (…) ein ganz besonderes geistiges Ideal vorschwebte, nämlich der Idiot, der Kretin und der Paralytiker. (…)

Gruppe 8: (…) sind hier der Abwechslung halber einmal nur Juden vertreten. (…)

Gruppe 9: Dieser Abteilung kann man nur die Überschrift „Vollendeter Wahnsinn" geben. (…)

Voor wat betreft de veronderstelde functie van de citaten van Hitler in de tentoonstellingscatalogus als 'blauwdruk' van het door het regime uit te voeren kunstbeleid, bleek dat er slechts sprake was van een herhaling van reeds eerder genoemde uitspraken en standpunten van Hitler. Alhoewel deze citaten derhalve niets toevoegden aan de hier reeds behandelde standpunten van de 'Führer' uit zijn voorgaande redevoeringen, kunnen zij naar mijn mening wel als een door het Nazi-regime voor een breed publiek aangebrachte selectie worden beschouwd van door Hitler gedurende vier jaar geformuleerde denkbeelden voor het Nationaal-socialistisch kunstbeleid.

Naast diverse getuigenverklaringen over negatieve reacties van het publiek op de getoonde moderne kunstwerken tijdens de expositie *Entartete Kunst*, zijn er ook enkele gegevens bekend omtrent het aantal bezoekers van de wisseltentoonstellingen in diverse steden. München (in 1937 de vierde stad in het Duitse Rijk met ca. 756.000 inwoners)[250] trok 2.009.899 bezoekers in de periode 19 Juli tot 30 november 1937.[251] Hamburg (11 november tot 31 december 1937) meldde 100.000 bezoekers na vier weken.[252] Düsseldorf telde op 19 juli 1939 ook meer dan 100.000 bezoekers.[253] Voor wat betreft de uitwerking van deze tentoonstelling *Entartete Kunst* op het Duitse publiek is de vermelding van belang dat het 'Reichspropagandaministerium' geen middel ongebruikt liet om de vrij toegankelijke tentoonstelling overal bekend te maken en op het sensationele karakter van deze expositie te wijzen. Aangenomen moet worden dat een bezoek van de tentoonstelling *Entartete Kunst* voor partijleden verplicht was. Voor groepsreizen naar München gold waarschijnlijk hetzelfde ten aanzien van de geboden attractie de beide dicht bij elkaar gelegen tentoonstellingen te bezoeken. Een ooggetuige schreef dat het feit, dat de mensen in hordes op deze tentoonstelling afkwamen niet moest worden gezien als troost, dat enkelen van hen kwamen om afscheid van hun geliefde kunstwerken te nemen, maar eerder als bewijs dat het doel van de Nazi propaganda de hedendaagse kunst publiekelijk de dolkstoot te geven, destijds volledig werd bereikt.[254]

3.5 Enkele aspecten van het Nazi beleid 1933-1945 tegen de moderne kunst en de directe betrokkenheid van Hitler bij dit beleid

De stelligheid en de doortastendheid van het Nazi beleid tegen de moderne kunst dat uit de voorgaande documenten en gegevens naar voren komt, suggereert dat dit beleid reeds op het moment van de machtovername door Hitler op 30 januari 1933 onverkort werd ingevoerd. In werkelijkheid was er sprake van een zekere geleidelijkheid. Germer wijst er op, dat aanvankelijk nog door voorstanders van de moderne kunst pogingen werden ondernomen de avantgarde met het Nationaal-socialisme te verenigen.[255] Spreekbuis hierbij was het tijdschrift

[250] Meißner, K-H. 1998, p. 37.

[251] von Lüttichau. 1998, p. 97.

[252] von Lüttichau 1998, p. 116, zie noot 63.

[253] Glozer 1981, p. 55.

[254] von Lüttichau 1998, p. 99.

[255] Germer 1990, p. 24: „Die Verteidiger der modernen Kunst, die sich aus Kreisen des Bildungsbürgertums, der Studentenschaft, sowie aus den Reihen jüngerer Künstler rekrutierten, die ihre Laufbahn nach dem Ersten Weltkrieg im Banne der ersten Generation deutscher Expressionisten begonnen hatten, hatten sich seit der Machtergreifung in

Kunst der Nation (oktober 1933 tot voorjaar 1935) dat argumenten naar voren bracht als zouden de avantgardistische kunst en het Nationaal-socialisme uitdrukking van een zelfde streven op verschillend gebied zijn.[256] Daarnaast trachtte de *Kampfbund für deutsche Kultur* het gedachtegoed van de Duitse avantgarde beweging te nationaliseren en te isoleren van de internationale ontwikkelingen op kunstgebied.[257] Daarbij was de wens van de *Kampfbund*, zo merkt Germer op, de eigen productie (Duitse expressionisten) als weergave van het 'volkse' voor te stellen, veelal groter dan de poging de verworvenheden van de modernen te verdedigen.[258] Aan de gehele discussie betreffende een mogelijke plaats van de 'modernen' in het Nationaal-socialistisch bestel kwam in 1935 met het verschijningsverbod van *Kunst der Nation* een abrupt einde. Dit verbod viel samen met de tweede fase van de in dat zelfde jaar begonnen culturele gelijkschakeling (erkenning van de sociale functie van kunst) dat uiteindelijk in 1937 met de 'Große Deutsche Kunstausstellung' alsook de tentoonstelling *Entartete Kunst* tot de definitieve vaststelling van de Nationaal-socialistische cultuurpolitiek leidde. Tijdens de partijbijeenkomst in 1935 te Neurenberg had Hitler al aangegeven, dat de periode waarin moderne kunst nog werd getolereerd, nu definitief voorbij was.[259] Vanaf dat moment was de totale bedreiging van moderne kunst in Nazi Duitsland een voldongen feit, of zoals Glozer het formuleert: "Als resultaat was de bedreiging (van de moderne kunst) frontaal, meedogenloos en levensbedreigend".[260] Hij stelt: "en daarbij was niet zozeer het toepassen van de onmenselijke, wrede strafmaatregel van belang, maar het besef, dat zulks zo maar mogelijk was".[261] Eichhorn voegt daar nog aan toe, dat Willi Baumeister, nestor van de naoorlogse moderne kunst, op 10 maart 1941 in zijn dagboek de hopeloze situatie waarin hij zich bevond treffend in een begrip omschreef: "geen licht".[262]

Artikeln, Ausstellungen und Kundgebungen gegen die Verleumdungen des *Kampfbundes* zur Wehr gestellt".

[256] Germer 1990, p. 21: „Es ist kein Zweifel, daß sich vieles von jener Kraft, die erst nach anderthalb Menschenaltern in Deutschland politisch zur Wirkung kommen sollte, zuerst in den Bildern des Flamen van Gogh bemerkbar machte: Hier äußerste sich gegenüber dem bourgeoisen Raffinement zum erstenmal wieder jenes im positiven Sinne großartig Barbarische, auf dem die notwendige Erneuerungen aller nordischen Völker beruht. (…) Die Tragödie von Arles, wo Weihnachen 1888 der Wahnsinn van Goghs zum offenen Ausbruch kommt, muß ebenfalls als eine Tragödie des Volkstums und des Blutes verstanden werden". Uit: W.v.Schramm: Van Gogh als niederdeutsches Problem, *Kunst der Nation* II, 5: 1.3.1934, S.3.

[257] Germer 1990, p. 34.

[258] Germer 1990, p. 33.

[259] Germer 1990, p. 39.

[260] Glozer 1981, p. 18: „Jetzt gibt es keine Distanz mehr zwischen Kunst und ihrem zeitgenössischen Hintergrund, der als monströse Gegenwart ins Leben eingreift und Schicksal spielt, für den Einzelnen wie für die Gemeinschaft, und sei diese auch nur fiktiv wie die als ‚Verschwörertruppe' ausgemachte Avantgarde. Die Bedrohung ist frontal, brutal, existentiell".

[261] Glozer 1981, p. 54: „Entscheidend ist aber nicht der Vollzug der unmenschlichen, entmenschten ‚Straf'-maßnahhme, sondern die Gewißheit, daß sie überhaupt möglich sei".

[262] Eichhorn, Berlin 2005, p. 15: "So ist es schon beklemmend, jene Tagebuchnotiz Willi Baumeisters vom 10. März 1941 zu lesen, in der sich eindringlich verdeutlicht, wie lähmend diese Zeit für Künstler einer nicht angepassten Kunsthaltung gewesen sein muss: „Da es keine Leinwand mehr gibt, male ich auf Pappe kleine Formate. Im Atelier ist es sehr schön still. Andererseits ist es nicht leicht, die Depression dieser Zeit auszuhalten. Dies nun seit 7 Jahren. Vermutlich kann ich nie mehr meine Bilder in Ausstellungen zeigen. Ich arbeite also ausschließlich für mich allein (…) Zu allem kommt noch die Erwägung, wer wird nach dem Ableben die Bilder gut bewahren, bis sie einmal wieder

Als een voorbeeld hoe reëel deze bedreiging voor diegene, die maar iets met moderne kunst te maken had gehad in werkelijkheid ook was, dient een rapport dat ingevolge een bevel vanuit Berlijn van 9 juli 1937 bij het verzenden van kunstwerken, die in musea waren geselecteerd voor de tentoonstelling *Entartete Kunst*, van ieder object moest worden bijgevoegd (bijlage 01). Behalve een opgave van de prijs waarvoor en de datum waarop deze kunstwerken destijds waren aangekocht, diende ook de naam te worden vermeld van de op dat tijdstip verantwoordelijke directeur van het museum.

Daarbij bewijst dit document ook nog eens de directe betrokkenheid van Hitler bij de strijd tegen de moderne kunst. Adolf Ziegler (Präsident der Reichskammer der bildenden Künste) beriep zich in zijn bovenvermeld bevel van 9 juli 1937 aan de directie van de 'Staatsgemäldesammlungen' te München op een door zijn superieur Joseph Goebbels (Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda) op 30 juni 1937 aan hem verleende machtiging voor inname van 'deutscher Verfallkunst seit 1910' uit alle Duitse musea, waarbij Goebbels zich op zijn beurt beriep op een aan hem "Auf Grund einer ausdrücklichen Vollmacht des Führers" verleende autorisatie door Hitler.

Behalve de tentoonstelling, de opslag of de vernietiging van de na 1937 systematisch in beslag genomen moderne kunstwerken, werd door de Nazi's in 1939 in Luzern ook een deel van deze 'entartete Kunst' geveild, hetgeen buitenlandse koopjesjagers de gelegenheid gaf hun slag te slaan.[263] Op dat tijdstip waren, aldus Düwell, de bij het regime in ongenade gevallen moderne kunstenaars ook uit hun ambt (universiteiten, kunstopleidingen) gezet en monddood gemaakt. Het gevolg van deze maatregelen zoals ' Verlust von Ämtern, Ehrenämtern, Berufs-, Mal- und Ausstellungsverbot' was onder andere een uitsluiting van het voor kunstenaars verplichte lidmaatschap van de ' Reichskammer für bildende Künste' waardoor ook het recht op ziektekosten en sociaalverzekeringen kwam te vervallen.[264] (bijlage 02)

De uitwerking na 1937 van de Nazi indoctrinatie op de meningsvorming van de Duitse burger ten aanzien van de moderne kunst was mede hierdoor alles omvattend: de moderne kunstenaar en zijn werk werden gezien als verklaarde vijanden van volk en staat en beiden hadden in de nieuwe Nationaal-socialistische maatschappij dan ook geen bestaansrecht. Ontwikkelingen na 1933 op het gebied van de moderne beeldende kunst buiten het Duitse rijk drongen dientengevolge ook niet meer tot de Duitse burger door.

---

gezeigt werden können. (…) Die offiziellen Ausstellungen zeigen nur ‚Bilderbogen' für das Volk. Keine Spur künstlerisches Wollen und Gestalten. Kein Atem der Freiheit der Kunst und des Künstlers. Starke Bedrückung. Kein Licht".

[263] Glozer 1981, p. 54: "(…) Im letzten Sommer (1939) vor der Kriegserklärung sammelt sich dort im Grand Hotel Bellevue (Luzern) zur Auktion eine illustre Gesellschaft, um die Konkursmasse der abgestoßenen Moderne aus dem Dritten Reich in Empfang zu nehmen. Van Gogh, Picasso, Gaugin sind die Renner; mit einem kurzfristig bewilligten Kredit kauft der gerade bestallte Direktor des Basler Kunstmuseums billigst andere Meisterwerke ein: Chagall, Dix … und Klee" p. 55: „Der Rabbiner von Marc Chagall aus der Städtischen Kunsthalle in Mannheim (…) Das Ausland hatte dafür 1600 Franken übrig".

[264] Düwell, SS 2000, p. 31,32 (internet) Zie de lijst: ‚Vertreter der modernen Kunst unter dem Nationalsozialismus. Verlust von Ämtern, Ehrenämtern, Berufs- und Ausstellungsverbot' voor een opgave van de in ongenade gevallen kunstenaars tijdens het Nazi bewind (bijlage 02).

Zoals zal blijken ondervond ook Gerhard Wind nog begin jaren vijftig de gevolgen van deze Nazi kunstpolitiek. Door een gebrek aan documentatie en boeken over de moderne kunst moest Wind zich, zoals zoveel andere, vooralsnog met kranten- en tijdschriftenknipsels behelpen voor het verzamelen van zwart/wit reproducties van door hen gezocht beeldmateriaal.[265]

3.6 Effecten van de Nazi 'entartete Kunst' indoctrinatie op de moderne kunst van na 1945

Vanaf 1937 verdween de moderne kunst volledig uit de Duitse samenleving. De situatie op de Duitse kunstmarkt na 1945 ten gevolge van deze leemte werd wel met ' Stunde Null' omschreven.[266] Maar het ontbreken van informatie over moderne kunst vormde naar mijn mening voor de jonge kunstenaars niet het belangrijkste probleem. Vanwege een door de tijd bepaalde bundeling van internationale, ideologische en materiele interesses bij de bezettingsmachten en bij enkele particuliere instellingen, vond er na 1945 een ware inhaalslag plaats om deze lacune aan informatie in zo kort mogelijke tijd in Duitsland op te vullen.[267] Veel ernstiger en hardnekkiger bleken na de oorlog de problemen voor jonge kunstenaars, waaronder Gerhard Wind, als gevolg van een toch al latent aanwezige afkeer bij de burger van moderne kunst waarbij deze afkeer nog eens doelbewust was versterkt door de Nazi kunstpolitiek. Schulze Vellinghausen merkt op, dat deze afkeer nog vijf jaar na het einde van de oorlog tot uiting kwam in de volgende verzuchting in een recensie over een jonge moderne kunstenaarsgroep: "Ist es Hohn und Spott, den diese Jungen Westler auf die sich mühende Menschheit ergießen?".[268]

Een veronderstelde bevestiging van de kracht van de Nazi indoctrinatie en bovenal van de uitwerking daarvan op de burger vormt naar mijn overtuiging het gegeven, dat Nazi kunst tot op heden niet vrij toegankelijk is voor het Duitse publiek.[269] Een veel gehoorde verklaring hiervoor is volgens Preiss, dat Nazi kunst geen esthetische waarde bezit, verwoord in de stelling: „Das Dritte Reich und seine Kunst. Zum Umgang mit einer Blamage".[270] Hierdoor zou de noodzaak tot openbaar maken van deze kunst ook komen te vervallen. Maar het feit, dat op 6 november 2009 in Berlijn (!) zonder enig commentaar ruim driehonderd sociaal-realistische schilderijen uit de voormalige Sovjet Unie openbaar konden worden geveild en dat deze op internet te bezichtigen en goed gedocumenteerde werken precies die categorie machthebbers en die sociaal utopische beelden toonden, die als onderwerp overeenkwamen

[265] Voorbeeld: een door Wind op karton geplakte zwart/wit afbeelding afkomstig uit een krant of uit een tijdschrift van Gris's *Violine und Glas* (80x64 cm) uit 1918.

[266] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 5.

[267] Zie paragraaf "Moderne Galerie Otto Stangl" p. 23, 50.

[268] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 18: uit *Westfälische Rundschau* 1950.

[269] Preiss, München 1990, p. 253: Ondanks het feit, dat Amerika in 1986 de door haar direct na de oorlog in beslaggenomen en in het Pentagon opgeslagen Nazi kunst aan de Duitse regering had teruggegeven. Deze 'Art War Collection', die uit totaal 6250 schilderijen, tekeningen en etsen bestond, bevindt zich sedertdien achter slot en grendel in het militair museum te Ingolstadt.

[270] Ibidem, p. 253.

met de Nazi voorstellingen, waarbij esthetische criteria ook geen wezenlijk onderscheid tussen beide categorieën zouden maken, geeft aan wat voor de Duitse jonge kunstenaar het werkelijk probleem na de oorlog vormde.[271] Het was niet alleen de kracht en het succes waarmee de Nationaal-socialisten de 'Neue Deutsche Kunst' met haar eenduidige en figuratieve boodschap voor haar propagandistische doeleinden ten koste van moderne kunst inzette, maar bovenal het gegeven, dat deze 'Neue Deutsche Kunst' was verankerd in de eigenwaarde en de veronderstelde goede smaak van de burger.[272] De moderne kunst, die met haar non-figuratieve en individualistische experimenten na de oorlog weer haar intrede deed, zou bij diezelfde burgers naast totaal onbegrip bovenal het gevoel oproepen niet meer voor vol te worden aangezien, doordat zij nu werden verondersteld deze in hun ogen dilettantistische voortbrengselen weer als serieuze kunst te moeten ervaren. Hierdoor voelden zij zich persoonlijk aangesproken en hoogst beledigd, hetgeen tot grote verontwaardiging en agressie leidde.

Mijn conclusie luidt derhalve: het probleem voor de jonge kunstenaar na de oorlog was niet zozeer het ontbreken van moderne kunst in de maatschappij, maar de wijze waarop dat door de Nationaal-socialisten was bereikt.

3.7 Nabeschouwing

Niet eerder in de kunstgeschiedenis werd melding gemaakt van een dergelijk van overheidswege gevoerde publieke en demonstratieve haatcampagne tegen een bepaalde kunstvorm, waarbij gelijktijdig een nieuw artistiek kunstbeleid dwingend werd opgelegd. Uit het voorgaande blijkt, dat Hitler zowel persoonlijk alsook vanuit zijn soeverein ambt de drijvende kracht vormde achter deze anti moderne kunstpolitiek van het Derde Rijk. Goldstein wijst er bovendien op, dat bij de voorbereiding en de uitvoering van dit beleid de belangrijkste Nationaal-socialistische leiders werden betrokken. Rosenberg, Goebbels en Rust waren officieel verantwoordelijk voor culturele zaken. Andere zoals Göring, Himmler, Speer, Ley, Frick, Darré en Bormann namen intensief deel aan de discussies over de kunst en de rol daarvan in het Nationaal-socialisme.[273]

De hevigheid en de aard van de door Nazi Duitsland gevoerde haatcampagne tegen de moderne kunst was niet representatief voor het cultuurbeleid van de andere op dat moment in Europa heersende dictaturen. In het bevriende fascistische Italië werd, aldus Brock, voor architectuur een tegengesteld beleid gevoerd. De Italiaanse machthebbers accepteerden niet alleen de futuristen, de constructivisten en de modernen van het nieuwe bouwen en de nieuwe zakelijkheid, creatieve concepten die door de Nazi's officieel in de ban waren gedaan;

[271] Bericht uit *NRC Handelsblad* dd. 04.11.2009, Kunst p. 9 "Galerie Berlijn veilt Sovjetkunst".

[272] Adam, London 1992: p. 304-5: "What is frightening about all these works of art is not so much what was Fascist about them, but what was normal, a normality which pleased so many. Looking at the mediocre and undemanding art on offer, one can but wonder if the popularity of the regime was based on the fact that it provided a mass art which corresponded to what most people liked, a pleasant, reassuring art free of anything esoteric or disturbing, art which gave answers and did not ask questions".

[273] Goldstein, 1999 (?), p. 2.

Mussolini verhief deze stromingen tot de rang van staatskunst.[274] En met verwijzing naar de term 'L'Arte su commandamento' (kunst op bevel) distantieerde de destijds gezaghebbende Italiaanse architect Marcello Piacentini zich reeds in 1936 van de cultuur van het Derde Rijk als model voor Italië. Hier merkte Piacentini nog fijntjes op, dat het er op leek als zou de meter in Duitsland voortaan duizend centimeter bevatten.[275]

In het communistische Rusland, aldus Brown, kwam het stalinistisch cultuurbeleid met de afwijzing van moderne kunst en de van staatswege voorgeschreven sociale kunst praktisch overeen met dat van Nazi Duitsland,[276] met in zekere zin ook het zelfde resultaat voor de figuratieve kunstvormen van het Socialistisch Realisme.[277] Naar later zou blijken, waren het hier in het bijzonder de Russische componisten, die onder een constante dreiging met verbanning stonden.[278] Maar de rigoureuze wijze waarop de moderne kunst in Nazi Duitsland in het openbaar werd bestreden en verbannen, stond op zich zelf. Evenals het gegeven, dat Hitler, als dictatoriaal machthebber, zich tot het laatste toe persoonlijk als zelfbenoemd expert intensief bezighield met zaken als architectonische stadsplanning (Berlijn, Linz), architectuur van Nazi overheidsgebouwen en met de selectie van kunstwerken voor de jaarlijkse 'Grosse Deutsche Kunstausstellung' in München vanaf 1937. Dit leidde er toe, dat de nieuwe Nazi kunst in de Duitse samenleving vanaf het hoogste niveau werd ingevoerd, hetgeen impliciet de volledige verkettering van het begrip moderne kunst inhield.

Als verklaring voor dit Nationaal-socialistische beleid tegen de moderne kunst zijn naar mijn mening ondermeer de volgende argumenten aan te voeren:

- Het 'primitieve' en 'verwrongen' mensbeeld van de avantgardisten, zoals nadrukkelijk naar voren gebracht in de afbeeldingen uit de catalogus van de tentoonstelling *Entartete Kunst*, stond in schril contrast met de aankondiging door Hitler in zijn redevoering van 18 juli 1937: "Ein leuchtend schöner Menschentyp wächst heran".

[274] Brock1990, p. 12.

[275] Brock1990, p. 7.

[276] Brown 1998, p. XIII: "Socialist realism (a concept first formulated in 1932) ran counter to artistic development in the West in fundamental ways. It emphasised the social role of art; it insisted on the superiority of content over form; it required a wholesale return to traditional skills and regarded the history of European art from the Renaissance onwards as a living source of inspiration. It was directly and deliberately opposed to the solipsism, formalism and yearning after a tabula rasa of the modern movement; and it provided the only full-blooded and thoroughly conceived alternative to it".

[277] Brock 1990, p. 12: „Statt dessen propagierten die Nazis Auffassungen, deren gemüthafte Bodenständigkeit, Allgemeinverständlichkeit und handwerkliche Gediegenheit gerade so viele linke Widerständler anzog wie rechtskonservative Elitisten, internationalistische Stalinisten wie internationale Weltkonzernherren in Verzücken versetzten".

[278] Bekend is het voorval in januari 1936 in Moskou waarbij Stalin vroegtijdig en woedend de tot dan toe succesvolle nieuwe operavoorstelling "Lady Macbeth of Mtsensk" van de jonge componist Dmitri Shostakovich verliet, hetgeen tot een zeer gevaarvolle situatie voor Shostakovich leidde. Ook van Prokofiev en Khatchaturian is algemeen bekend, dat zij decennia lang onder zware druk van de communistische toonkunstenaarsbond hebben moeten werken met constant gevaar voor verbanning naar Siberië.

- De ‘ kunst-ismen’, die elkaar begin twintigste eeuw naar het scheen voortdurend opvolgden, tegenspraken of afwezen, stonden haaks op het concept van de Nationaal-socialisten van een duizendjarig Duits Rijk met zijn enige, ware en tijdloze kunst.[279]
- Individualisme, het wezenskenmerk van de avant-gardistische kunstenaar, was onverenigbaar met de ideologie van het Nationaal-socialisme, waarin juist gemeenschap en volk centraal stonden.[280]
- Het door Hitler in zijn redevoering van 18 juli 1937 herhaaldelijk verbinden van het Bolsjewisme, aartsvijand van het Nationaal-socialisme, met de wereld van de moderne kunst, maakte van de strijd tegen de modernen een politieke kwestie van de eerste orde.[281]
- Daarnaast stelde Hitler in zijn redevoering, dat het juist de Joden waren geweest, die vanuit hun bevoorrechte posities in de media bewust verwarring in de kunstwereld hadden gezaaid door het aanprijzen van de moderne kunst.[282]
- Bovenal, de haat en verachting die Hitler ook zelf koesterde tegenover de moderne kunst en haar makers, zoals dit in alle heftigheid in zijn redevoering van 18 juli 1937 naar voren kwam.

Deze argumenten, gevoegd bij de grondigheid en de systematiek de Duitse uitvoerende instanties eigen, maakten dat het tegen de moderne kunst gerichte beleid niet alleen naar de letter maar ook tot in het atelier van de kunstenaar werd doorgevoerd.[283]

Bijzonder slecht verging het hierbij Otto Freundlich, de maker van de uit gips vervaardigde abstracte portretkop getiteld ‘der neue Mensch’, welke plastiek als icoon voor de ‘deutscher Verfallkunst’ op de voorpagina van de catalogus *Entartete Kunstausstellung* werd afgebeeld. Terwijl hij, slechts zestig kilometer verwijderd van de Spaanse grens in een Frans gehucht was ondergedoken, werd hij op 23 februari 1943 verraden. Op 9 maart 1943 werd Otto

[279] Brock, München 1990, p. 18: “Daß das Dritte Reich einsinnige Verbindlichkeit nicht durchzusetzen vermochte, ist erwiesen, aber es hat das als Kern seiner Kunstpolitik zu erreichen versucht. (…) Nur das ständige Durcheinander und schnelle Nacheinander der sich widersprechenden und überbietenden Kunstismen irritierte das Selbstverständnis der Nazis. Mit dieser unverbindlichen Gleichzeitigkeit des Heterogensten sollte Schluß gemacht werden; denn wo kein künstlerisches Konzept als schließlich und endlich verbindliches herrsche, gäbe es auch keinen Anspruch auf 1000-jähriger Dauer, auf übergeschichtliche Geltung von Ideen”.

[280] Hitler, 18 juli 1937: “Denn der Künstler schafft nicht für den Künstler, sondern er schafft genauso wie alle anderen für das Volk! Und wir werden dafür Sorge tragen, daß gerade das Volk von jetzt ab wieder zum Richter über seine Kunst aufgerufen wird”. (alinea 69,70).

[281] Zie in dit verband ook de gekozen titel „Kunstbolschewismus am Ende“ voor de slottekst van Hitler in de tentoonstellingscatalogus *Entartete Kunst*, pag. 24

[282] “Das Judentum verstand es besonders unter Ausnützung seiner Stellung in der Presse, mit Hilfe der sogenannten Kunstkritik nicht nur die natürlichen Auffassungen über das Wesen und die Aufgaben der Kunst sowie deren Zweck allmählich zu verwirren, sondern überhaupt das allgemeine gesunde Empfinden auf diesem Gebiete zu zerstören“. (alinea 9).

[283] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 5: „Was den Kampf der Nationalsozialisten gegen die sogenannte „entartete“ Kunst in besonderem Maße gefährlich machte, war die ausgreifende Systematik. Die Diktatur begnügte sich nicht mit Verbot und Vernichtung. Sie wütete nicht allein gegen die Werke, sondern auch gegen die Urheber; sie griff mit Berufsverbote und Verbot auch der privaten künstlerischen Betätigung bis ins innere der Ateliers”.

Freundlich op de dag van aankomst in het concentratiekamp Lublin-Maidanek met het overgrote deel van de aangevoerde gevangenen vermoord.[284] De naam van Otto Freundlich staat vermeld op de grafsteen van zijn levensgezellin Jeanne Kosnick-Kloss in de directe nabijheid van de graven van Vincent en Theo van Gogh op de begraafplaats in Auvers-sur-Oise.[285]

Maar achteraf bezien werd het doodvonnis voor Otto Freundlich reeds in 1937 in de tekst van de tentoonstellingscatalogus *Entartete Kunst* bezegeld met de expliciete vermelding: "Jud Freundlich" in Gruppe 8 van deze catalogus.[286] Doordat bij de kunstenaar Otto Freundlich de gevolgen van de Nazi kunstpolitiek en die van de jodenvervolging van het Derde Rijk samenkwamen, is hij behalve als een door de Nazi's gekozen icoon van de 'Entartete Kunst' ook als icoon te beschouwen van de slachtoffers van dit kunstbeleid en van het Nazi regime.

3.8 Moderne kunst in de Amerikaanse bezettingszone van Duitsland 1945-1949

Op 7 en 9 mei 1945 vond de onvoorwaardelijke capitulatie van de Duitse Wehrmacht plaats op twee verschillende locaties in Duitsland.[287] Op 5 juni 1945 werd het Westelijk gedeelte van dit voormalig Duitse Rijk door de geallieerden in vier zones verdeeld: een sovjet Russische, Franse, Britse en Amerikaanse zone met ieder een eigen militairgouverneur als hoogste machthebber. Tijdens de Conferentie van Potsdam van 17 juli tot 2 augustus 1945 werd door de geallieerden een gezamenlijk standpunt bepaald ten aanzien van de behandeling van het verslagen Duitse Rijk. Hierin werd het voornemen van de geallieerden vastgelegd (1) het Duitse volk niet te vernietigen of in slavernij te voeren maar het Duitse volk te helpen, het politieke leven weer volgens democratische beginselen op te bouwen. Tevens werd bepaald dat (6) "Duitsland moest worden gedemilitariseerd en gedenazifiseerd".[288] Deze taak werd in de Amerikaanse bezettingszone uitgevoerd door de 'Office of the Military Government of the Unites States', kortweg OMGUS genoemd. Hierbij was voor de moderne kunst een sleutelrol weggelegd.

De rol die de beeldende kunst in zowel het Nazi Duitsland als in de Amerikaanse bezettingszone van 1945 tot 1949 speelde, komt in een vergelijkend onderzoek van Cora Goldstein duidelijk naar voren.[289] Dit onderzoek, dat later werd gevolgd door haar in de voorgaande voetnoot vermelde publicatie uit 2009, werd eerder (na 1998) op internet gepubliceerd onder de titel: 'Purges, exclusions, and limits: Art Policies in Germany 1933 – 1949'. Wegens het belang van de bevindingen van Goldstein, in het bijzonder voor wat betreft

[284] Rodiek 1994, p. 96-98.

[285] Leistner, Rodiek 1994, p. 234.

[286] "Hier findet sich u.a. auch "Der neue Mensch", wie ihn sich Jud Freundlich erträumt hat".

[287] *Der Grosse Ploetz*, p. 1290: „Im Auftrag von Großadmiral Karl Dönitz, Nachfolger Hitlers, unterzeichnen General Alfred Jodl im US-Hauptquartier in Reims (7.Mai) und Generalfeldmarschall Wilhelm Keitel im sowjetischen Hauptquartier in Berlin-Karlshorst (9.Mai) die Urkunden".

[288] *Der Grosse Ploetz*, p. 1291.

[289] Cora S. Goldstein, assistant professor of political science at CSULB (California State University, Long Beach), auteur van: *Capturing the German Eye. American Visual Propaganda in Occupied Germany*, Chicago 2009.

de functie van de abstracte moderne kunst in de Amerikaanse bezettingszone en de gevolgen daarvan voor jonge naoorlogse moderne kunstenaarsgroepen in West-Duitsland, volgt onderstaand een samenvatting gebaseerd op voor mijn onderzoek relevante citaten uit de internet editie van Cora Goldstein. Deze citaten staan vermeld in de volgorde overeenkomstig haar publicatie.

3.9 Zuiveringen, uitsluitingen en beperkingen: kunstpolitiek in Duitsland 1933-1949

Goldstein stelt: gedurende de periode 1933-1949 onderging Duitsland twee grondige kunstzuiveringen. Voor zowel de Nazi's als voor OMGUS gold, dat beide het grootste belang hechtten aan wat het volk aan kunst te zien kreeg en hoe dat door het volk werd ervaren. De Nazi's verwijderden de in hun ogen 'Entartete Kunst' terwijl de Westerse bezettingsmogendheden op hun beurt de 'Nazi Kunst' uitroeiden. Volgens Goldstein gebruikten zowel het Derde Rijk als OMGUS daarbij de beeldende kunst als instrument voor het vormen van een nieuw Duits cultureel erfgoed. Voor OMGUS bood moderne kunst een logisch vervolg op de moderne kunst van 'voor de Nazi tijd' en ze kon als uitgangspunt dienen voor de internationale presentatie van Duitsland als nieuw land verbonden met haar nieuwe Westerse bondgenoten. Naar de mening van Goldstein golden niet alleen esthetische motieven als verklaring voor het door de Nazi's op gewelddadige wijze uitroeien van moderne kunst, maar speelden ook filosofische en politieke motieven een belangrijke rol.[290] Goldstein betoogt, dat door het wegzuiveren van moderne kunst er een nieuw begin ontstond waarop Nazi kunst op een systematische en zich zelf bevestigende wijze kon worden vervaardigd. Daarbij diende de kunst als ondersteuning van een nieuwe beeldvorming van gezamenlijke kenmerken. De beeldende kunst speelde een sleutelrol in de Nazi politiek en het budget voor de kunst was in 1937 het hoogste ooit in Duitsland.

Goldstein vervolgt: Ondanks het feit, dat het naoorlogse Duitsland in puin lag, verschenen er al spoedig centra van artistieke activiteiten. Daarbij werden de verwoeste musea vervangen door galeries als vertegenwoordigers van de nieuwe kunst. In 1946 vonden in Berlijn meer dan zeventig kunst exposities plaats. Gedurende 1945-1949 waren er meer dan elfhonderd tentoonstellingen in Duitsland, meer dan in enige overeenkomstige periode in het naoorlogse Duitsland.

In de Amerikaanse zone waren drie kunstrichtingen te onderscheiden: de classicistische kunst, de Europese moderne kunst met nadruk op de 'Entartete Kunst' van weleer en de moderne Duitse abstracte kunst welke in 1950 de boventoon voerde. Gemeenschappelijk kenmerk van alle drie richtingen was, aldus Goldstein, het ontbreken van ieder politieke of maatschappelijke verwijzing naar het recente verleden uit Nazi Duitsland alsook naar de situatie in het naoorlogse Duitsland. Voor wat betreft de zuivering van Nazi invloeden in de Amerikaanse zone gelastte OMGUS de in beslagname en vernietiging van alle vormen van kunst die zowel de Nazi ideologie alsook het Duits militarisme zouden kunnen doen herleven. Duizenden schilderijen werden vernietigd en 8.722 schilderijen werden verscheept naar

[290] Dit gegeven werd ook bevestigd door de openingsrede van Hitler op 18 juli 1937 te München, in het bijzonder in de daarin vervatte NS rassenpolitiek. (alinea 62,64).

militaire opslagplaatsen in de Verenigde Staten. (Historical Properties Section, Office of the Army Headquarters Commandant, the Pentagon)

In haar studie wijst Goldstein er op, dat door het aan een streng politiek onderzoek onderwerpen van alle kunstenaars evenals alle andere Duitsers door OMGUS (Control Branch of OMGUS) naar hun politiek verleden, OMGUS in feite een beleid van onderdrukking en politieke dwang uitoefende. Afhankelijk van de uitkomst van dit onderzoek konden kunstenaars zich als zodanig laten registreren, hetgeen noodzakelijk was voor de ontvangst van schildermateriaal en de toestemming voor exposities. Volgens ingewijden oefende de OMGUS een, zij het in mildere vorm, net zo totalitair bewind uit als het Nazi regime. Daarbij was volgens Goldstein de organisatie van de ICD (Information Control Division) van OMGUS een niet gewelddadig kopie van de Reichskulturkammer met haar zeven afdelingen en gemeenschappelijk doel: het uitsluiten van alle politiek ongewenste personen.

In 1948 werden de rollen echter omgekeerd. Een groep van vijftienhonderd Berlijnse kunstenaars vroeg OMGUS om een verhoging van de toelages om te voorkomen dat zij zich anders 'helaas' genoodzaakt zouden zien de betere financiële en artistieke voorwaarden van de 'Free Trade Union' te aanvaarden door zich massaal bij deze Sovjet kunstenaarsbond aan te sluiten. Daar OMGUS zich wegens de propagandastrijd in de Koude Oorlog een dergelijk échec, namelijk het en masse overlopen van 'vrije' Westerse kunstenaars naar het Sovjetkamp, niet kon veroorloven, kon men niet anders dan voor deze chantage zwichten en het Sovjet aanbod overbieden. OMGUS had geen andere mogelijkheid omdat het begrip vrijheid de basis van de Amerikaanse ideologie vormde dat naar Duitsland werd overgebracht. Daarbij waren vrije kunstenaars, die vrije kunst vervaardigden een van de meest krachtige symbolen van het nieuwe Duitsland, als antwoord op de politiek gecontroleerde kunst uit het Derde Rijk. Bovendien was, aldus Goldstein, in 1948 volgens Amerikaans begrip het 'vrij zijn' synoniem met het aan de Amerikaanse zijde staan.

Vanaf het begin van de bezettingsperiode werd de Amerikaanse kunstpolitiek in Duitsland als een fundamenteel onderdeel van het politieke programma van heropvoeding en heroriëntatie programma beschouwd. Volgens de filosofie van OMGUS bood de moderne kunst twee voordelen: het gevoel van een culturele continuïteit tussen de periodes van voor en na de Nazi tijd, alsook de functie van een speerpunt in het doen opgaan van West Duitsland in Europa. Het idee dat daarbij dank zij een eenduidig concept van OMGUS de abstracte kunst in het naoorlogse Duitsland de boventoon op de tentoonstellingen voerde, kwam echter naar de mening van Goldstein niet overeen met de werkelijkheid. Hierbij speelden politieke doelstellingen, persoonlijke drijfveren en een samenloop van omstandigheden een rol in de ontwikkelingen, hetgeen werd geïllustreerd door de belangrijke rol die Hilla von Rebay bij de introductie en het verspreiden van abstracte kunst in het naoorlogse Duitsland speelde. Von Rebay, een van oorsprong Oostenrijkse, was de eerste directeur van het Museum of Non-Objective Art, de voorloper van het huidige Solomon R. Guggenheim Museum te New York. Zij stelde dat abstractie de kunst van het heden en van de toekomst was alsook de eindfase van de esthetische ontwikkeling en de absolute top van het artistiek bereikbare.[291] In 1948

[291] Goldstein, 1998 (?), p. niet genummerd (internet pagina print 10/14): "Rebay claimed that abstraction was the art

werden via von Rebay aan ongeveer honderdvijftig kunstenaars, kunsthistorici, kunsthandelaren en verzamelaars, die de non-figuratieve kunst onderschreven, door de Guggenheim Foundation zogenaamde CARE (Co-operative for American Relief to Everywhere) pakketten verstrekt. Op deze wijze werden kunstenaars in heel Duitsland, die de non-figuratieve kunst aanhingen, van voedsel en schildermateriaal voorzien, waardoor von Rebay als patrones van de abstracte kunst werd beschouwd.

Von Rebay was hierdoor in staat om een groep van jonge abstracte kunstenaars samen te stellen, die door haar materieel en ideologisch werden ondersteund. In 1948 was zij aanwezig bij de opening van de zojuist door Otto Stangl, een verzamelaar van Duitse abstracte kunst, opgezette Moderne Galerie. Dit waren de kunstenaars die ZEN 49 vormden, in dat jaar de belangrijkste abstracte kunstrichting in Zuid Duitsland. Tot deze groep behoorden Baumeister, Geiger, Fietz, Hempel, Werner en Winter alsook de geestelijke en politieke aanhangers, de zogenaamde 'friends' onder wie John Anthony Thwaites.[292] Von Rebay, die door middel van de Guggenheim Foundation zowel materieel alsook mentaal ondersteuning aan deze groep verleende, kreeg het erelidmaatschap van ZEN 49 aangeboden.

In haar conclusie stelt Goldstein dat OMGUS met een vergelijkbaar probleem als dat van de Nazi's in 1933 werd geconfronteerd, namelijk de noodzaak in zo kort mogelijke tijd een nieuw cultureel erfgoed voor Duitsland op te bouwen. Voor het Hitler Duitsland betekende dit het verbannen van herinneringen aan het verslagen zijn, aan de sociaal roerige tijden en aan de heersende tegenstellingen tussen de bevolkingsklassen. Voor Amerika diende de schilderkunst als een machtige verbinding tussen het huidige Duitsland en een terug te winnen Duits verleden, dat gelijktijdig een einde aan Duitslands culturele isolatie en provincialisme mogelijk maakte.

3.10 Overeenkomsten en verschillen tussen het kunstbeleid van Nazi Duitsland en OMGUS

Aan het eind van haar onderzoek komt Goldstein tot de conclusie, dat het door OMGUS gevoerde beleid ter ondersteuning van de moderne kunst qua uitgangspunten en methodiek parallellen vertoonde met het anti-moderne kunstbeleid van de Nazi's. Zowel de Nazi's als de Amerikanen hadden de zegkracht van de beeldende kunst doelbewust als instrument in hun ideologische propagandastrijd ingezet.[293] Goldsteins vergelijking gaat zelfs zo ver, dat beiden daarbij dezelfde doelstelling nastreefden, te weten de manipulatie van de bevolking en daarbij dezelfde methode ten opzichte van de beeldend kunstenaar en zijn werk toepasten om dat doel te bereiken. Inclusief de zowel door de Nazi's als door de Amerikanen grootschalige en methodische inbeslagname en vernietiging van politiek onwelgevallige kunstwerken. Het

---

of the present and the future, the final stage of aesthetic development and the highest point of artistic achievement".

[292] Gerhard Wind volgde tijdens zijn studie aan de Landeskunstschule te Hamburg in 1952-1953 gastcolleges bij Fritz Winter (1905-1976). John Anthony Thwaites (1909-1981) schreef de inleiding (*Gerhard Wind & the New Monumentality)* in de tentoonstellingcatalogus van Winds eerste verkooptentoonstelling (*Galerie der Spiegel*)in 1958 te Keulen alsook het artikel *Die Beziehung von Zeichnung und Malerei bei Gerhard Wind* in Winds eerste publicatie: Gerhard Wind, *Skizzen 1959-1968,* Krefeld 1969.

[293] Zie ook de door Cora Goldstein gekozen titel voor haar in 2009 verschenen boek over dit onderwerp: *Capturing the German Eye.*

essentiële verschil tussen beiden vormde echter het politieke uitgangspunt en de wijze waarop de ideologie in de praktijk werd toegepast. Dat de Nazi kunst en de door de Amerikanen ondersteunde moderne kunst daarbij qua kunstrichtingen elkaars antipoden waren, is naar mijn mening voor deze vergelijking van ondergeschikt belang, evenals het gegeven, dat door de Nazi's de moderne kunst van binnenuit de Duitse maatschappij werd verbannen en de Amerikanen de terugkeer van moderne kunst in diezelfde maatschappij van buitenaf bevorderden.

Het onderzoek van Goldstein beperkte zich tot de activiteiten van OMGUS in de Amerikaanse bezettingszone. In werkelijkheid moet de invloed van OMGUS omvangrijker zijn geweest omdat er vanaf 1947 een bundeling plaatsvond tussen de Amerikaanse en de Britse bezettingszones (de zogenaamde Bizone). Hierdoor kreeg Nordrhein Westfalen (Britse zone) economisch en bestuurlijk aansluiting met het Amerikaanse beleid.[294] Dit zal ongetwijfeld ook van invloed zijn geweest op het naoorlogse kunstleven in Düsseldorf. Goldstein vermeldt in haar publicatie dat de door Kurt Martin met medewerking van Hilla von Rebay in 1948 georganiseerde tentoonstelling in de Amerikaanse bezettingszone van Amerikaanse moderne kunst, aansluitend ook in de Britse zone werd getoond.[295] Dit betekende, dat de jonge beeldende kunstenaar in opleiding in het naoorlogse Düsseldorf weliswaar werd geconfronteerd met de totale afwezigheid van moderne kunst in de Duitse samenleving, maar indien de student het wenste, er van buitenaf genoeg gelegenheid werd geboden kennis te maken met deze moderne kunst, in het bijzonder met de Amerikaanse abstracte kunst. Dit gegeven moet volgens mij dan ook van groot belang zijn geweest bij de samenstelling van het kunstlandschap in het naoorlogse en in de Britse zone gelegen Düsseldorf, de stad waarin Gerhard Wind later (1954-1958) zijn artistieke opleiding aan de Staatliche Kunstakademie zou volgen.

4. Gerhard Wind, de beginjaren 1928-1954

Inleiding

Naar ik meen zijn de volgende drie hier te behandelen omstandigheden aantoonbaar van invloed geweest op de artistieke ontwikkeling van de jonge kunstenaar Gerhard Wind:

- Zijn middelbare schoolopleiding (1941-1945) in het internaat ' Landerziehungsheim Schloss Michelbach A.D. Bilz bei Schwäbisch Hall', dat onder leiding stond van de pedagoog Ludwig Wunder.
- Het artistiek mentorschap (1952-1958) van Albrecht Fabri.

[294] *Der Grosse Ploetz*, p. 1292-3. Amerikaanse zone: Hessen, Bayern, Würtemberg-Baden. Britse zone: Schleswig-Holstein, Hannover, Nordrhein-Westfalen.

[295] Goldstein: p. 11/14: "Kurt Martin, her second cousin, was an art historian who was the director of the Staatliche Kunsthalle in 1934".

"In 1948, Rebay sent to Martin the exhibition of non-objective painting that she was showing in the Salon des Realites Nouvelles in Switserland. Thus, in April 1948, Martin installed in the Karrlsruhe Staatliche Kunsthalle the first exhibition of American painting to be seen in postwar Germany. The exhibition, called 'Zeitgenossische Kunst and Kunstpflege in U.S.A.' traveled to Munich, Stuttgart, Mannheim, Frankfurt, Düsseldorf, Braunschweig, Hannover, and Hamburg".

- Kennismaking in Parijs met het werk van Juan Gris in Galerie Kahnweiler (1952)

4.1 Het gezin Wind[296]

Gerhard Wind, de jongste uit een gezin met drie broers, werd op 22 januari 1928 in Hamburg geboren. Zijn vader, Jonny William Wind (1880-1959), die oorspronkelijk werkzaam was op de afdeling metaalbewerking van de Hamburgse scheepswerf Blom & Voss, had enkele jaren voordien een eigen bedrijf opgericht, dat zich bezig hield met de productie en verkoop van metaalwaren. Vader Wind was zeer geïnteresseerd in de technische verwerking van metaal. Hierdoor kwam de jonge Gerhard zowel thuis als in de fabriek van zijn vader reeds vroeg in aanraking met de bewerking en verwerking van staal en andere metalen, hetgeen hem praktische kennis verschafte voor het later ontwerpen van monumentale sculpturen uit staal en aluminium. Tussen de moeder Amanda Wind en haar zoon Gerhard bestond een hechte band. Bovendien konden de drie broers, Ernst August (1921-1993), Helmut (1922-2005) en Gerhard (1928-1992) onderling goed met elkaar overweg. Gerhard Wind had in de vooroorlogse periode een zorgeloze jeugd.

4.2 Landerziehungsheim Schloss Michelbach A.D. Bilz[297]

Zoals in alle grote steden, waarover uitvoerig door Klönne wordt bericht, evacueerden de Nazi autoriteiten vanwege het gevaar van bombardementen vanaf 1941 ook in Hamburg uit voorzorg de scholieren en hun leraren van de Staatsvolksschulen naar veiliger plaatsen op het platte land, tot in Oostpruisen toe.[298] Via een vriend had Gerhard Wind gegevens in handen gekregen over een privé-school in Zuid-Duitsland, het vegetarisch Landerziehungsheim Schloss Michelbach an der Bilz, dat in Baden-Würtenberg in de nabijheid van Schwäbisch-Hall lag. Ouders en schoolleiding in Hamburg gaven in 1941 toestemming voor het vertrek van Gerhard Wind naar dit internaat.[299] Daarmee brak voor de dertienjarige Wind een periode aan die belangrijk was voor zijn persoonlijke en artistieke ontwikkeling. Het internaat stond vanaf de oprichting in 1926 onder leiding van Ludwig Wunder, een van de voorvechters van de Reformpädagogiek.[300] Wunder was volgens Sedlaczek fervent tegenstander van de heersende dogmatische en autoritaire leermethodes. Naar zijn stellige overtuiging ging de scholier bijkans ten onder aan de grote hoeveelheid te verwerken leerstof in het kader van de zogenaamde 'veelzijdige, harmonische ontwikkeling'

[296] Gegevens verstrekt door de weduwe Barbara Wind-vom Braucke.

[297] Zie 'Heimatbuch': *Michelbach an der Bilz. Beiträge zur Geschichte und Gegenwart.* Herausgegeben von der Gemeindeverwaltung Michelbach an der Bilz, Karlsruhe 1980.

[298] Klönne, Köln 1999, p. 39: "Eine der bedeutendsten Aktionen der HJ (Hitler-Jugend) in den Kriegsjahren – neben den schon genannten Einsätzen – war die ab 1941 in großem Maßstabe anlaufende ‚Kinderlandverschickung' d.h. die klassen – bzw. Schulweise Evakuierung von schulpflichtigen Jungen und Mädchen aus den Luftkriegsgefährdeten Gebieten in andere Bezirke und zum Teil auch in deutsche Besatzungsgebiete, wo sie in schulischer Hinsicht von Lehrkräften, ansonsten von Jungvolk-Führern oder Jungmädelführerinnen betreut wurden. Bis 1944 sollen insgesamt 800.000 Jungen und Mädchen durch derartige KLV-Lager erfaßt worden sein".

Zie ook: Jürgen Engert (red). *Heimatfront. Kriegsalltag in Deutschland 1939-1945*. Berlin 1999, p. 127.

[299] Gegevens verstrekt door Barbara Wind-vom Braucke.

[300] Sedlaczek, 'Geschichte des Vegetarischen Landerziehungsheimes Schloß Michelbach an der Bilz', in *Michelbach an der Bilz. Beiträge zur Geschichte und Gegenwart*., Karlsruhe 1980, p. 316.

met de gevolgen van dien voor de leerling.[301] Het leerprogramma van Wunder daarentegen was gericht op de individuele ontwikkeling van de scholier en het bevorderen van zijn persoonlijke aanleg. Voor Gerhard Wind betekende dit aandacht voor zijn artistieke aanleg en ontwikkeling. Daarnaast bleek de extra aandacht die in het leerplan van Ludwig Wunder aan vakken als kunst en kunstgeschiedenis werd geschonken, zijn uitwerking op de jonge Wind niet te missen, getuige enkele uit de Michelbacher periode bewaard gebleven aquarellen.[302] Deze ontwikkeling kwam naar mijn mening duidelijk tot uiting in de vergelijking tussen de binnen een periode van slechts een jaar door Wind voor en tijdens zijn verblijf in Michelbach gemaakte tekeningen. Op 16 juli 1941 maakte Wind een potloodtekening van het ouderlijk buitenhuis in het bosrijke dorpje Glinde, in de directe nabijheid van Hamburg, met de vermelding: “Haus in Glinde Vorderansicht”. (afb. 62) Opvallend daarbij is de interesse, die hij hier toonde voor een technisch correcte weergave van de bouwkundige details. Het metselpatroon van de voorgevel in halfsteensverband tussen de houten balken van het ‘Fachwerk’ werd minutieus weergegeven, evenals de bakstenen koplaag boven de latei van de garagedeur. Nog geen jaar later in de zomer van 1942 maakte Wind als leerling op het internaat van Ludwig Wunder twee aquarellen van huizen in het dorp Michelbach an der Bilz, de aquarel ‘Eck im Dorf’ (afb. 63) en ‘Blick auf das Dorf Michelbach’ (afb. 62), die beide werden gesigneerd met het monogram GW.[303] Deze aquarellen van de veertien jarige Gerhard lijken in niets meer op de nog maar elf maanden daarvoor gemaakte potloodtekening in Glinde. Het kinderlijk oog voor technisch detail was vervangen door een sterk gevoel voor compositie, ritme, kleurgebruik en bovenal voor het spel van vorm en vlak. De blikvanger in de aquarel ‘Blick auf das Dorf Michelbach’, de in sterk aangezette kleur en in ‘Z vorm’ weergegeven daken en gevels, verraadt het ontwakend ziende oog van Wind en de kwaliteit van het onder leiding van Ludwig Wunder en zijn helpers geboden tekenonderwijs. Een jaar later maakte Wind in het internaat een aquarel met de titel ‘Herbst’ (afb. 65). Ditmaal geen poging tot abstractie maar een natuurgetrouw kleurrijke weergave van de herfstsfeer in de bossen rondom Michelbach, waarbij het lijnenspel van de in bogen weergegeven boomtakken voor de dieptewerking in de afbeelding zorgden. Met deze gevoelsimpressie toonde Wind zijn

[301] Sedlaczek 1980, p. 314: “Jeder weiß, daß ein Junge für Sprachen begabt sein kann, oder für Kunst, oder für Geschichte. Ist er für Sprachen nicht begabt, so leidet darunter nicht nur seine Freude an den übrigen Fächern, sondern der verzweifelte Kampf um das unerreichbar scheinende Ziel nimmt ihm seine ganze Jugendfreude und schließlich sein Selbstvertrauen und damit auch das letzte wertvolle Gut, den Willen“.

[302] Sedlaczek 1980, p. 324: „Für den Kunst- und Kunstgeschichtsunterricht boten die Schätze von Schwäbisch Hall und Comburg ein einmaliges Anschauungsmaterial auf engstem Raume. Die lückenlose Folge der Baustile von der Karolingerzeit bis zum Hochbarock verleiteten den kunsthistorisch interessierten Schüler zwangsläufig dazu, die Baulichkeiten der einzelnen Epochen zu beschreiben und die Vielzahl ihrer Ornamente und Formen zu zeichnen. Nicht weniger Hingabe und Freude wurde den Fertigkeiten im Zeichnen, im Aquarellieren, den Techniken des Linol- und des Holzschnittes, der Lithographie, dem Arbeiten mit Ton und seiner Formgebung durch Modellieren und auf der Töpferscheibe entgegengebracht“.

[303] Op een later tijdstip werden deze aquarellen door Wind op een groter vel papier gelijmd waarop in zijn handschrift met potlood stond geschreven: “Eck im Dorf; Schoss Michelbach im Juni 1942 Gerhard Wind” en “Blick auf das Dorf Michelbach; im Juni 1942 Gerhard Wind”.

veelzijdigheid.[304] Die veelzijdigheid zou Wind later uitsluitend op het uitdiepen en verrijken van de mogelijkheden in de abstract-geometrische kunststroming richten.

Tegen het einde van de oorlog, aldus Sedlaczek, nam een Generalstab haar intrek in het internaat en werden de leefomstandigheden in het internaat in Michelbach an der Bilz steeds moeilijker, zodat tenslotte het geven van les onmogelijk werd. Op 1 maart 1945 besloot Ludwig Wunder het internaat te sluiten en moesten de leerlingen zelf maar zien hoe zij weer bij hun familie kwamen.[305] In Hamburg aangekomen verborg Wind zich tot de capitulatie op 8 mei 1945 in de bossen bij Glinde om een militaire dienstoproep in de laatste oorlogsdagen te ontlopen, hetgeen als een vorm van desertie voor Wind en zijn familie bijzonder riskant was. Een terugkeer naar Schloß Michelbach na 1945 was onmogelijk, aangezien het internaat van Ludwig Wunder niet meer werd heropend.[306]

Terug in Hamburg verliet Wind voortijdig zijn voortgezette middelbare schoolopleiding waardoor het einddiploma (Abitur), dat hij gezien zijn capaciteiten zeker had kunnen behalen, niet werd bereikt. Uit het feit dat Wind de hieraan voorafgaande spijbelperiode lezend doorbracht om zijn ware leeshonger te stillen, bleek dat deze vorm van onderwijs vergeleken met die tijdens de Michelbach periode, hem niet genoeg impulsen gaf. Volgens mij vormde daarbij de beslissing van Wind de school voortijdig te verlaten een keerpunt in zijn leven, omdat Wind vanaf dat moment zijn ontwikkeling zelf ter hand nam en verder zelfstandig zijn richting zocht. In de veronderstelling extra tijd te creëren om aan zijn leeshonger tegemoet te komen koos Wind voor de beroepsopleiding voor de boekhandel (1949-1952).[307] Het diploma werd behaald aan de Buchhändlerschule in Keulen/Rodenkirchen. Tijdens deze opleiding volgde Wind de literatuurcolleges van Albrecht Fabri (1911-1998), die hij al eerder in Keulen had ontmoet.[308]

Na het behalen van het diploma boekhandelaar in Keulen/Rodenkirchen vonden er in 1952 twee gebeurtenissen plaats, die bepalend waren voor de verdere artistieke ontplooiing van Wind. Allereerst zijn beslissing terug te keren naar Hamburg en zich daar als leerling te laten

[304] Op de achterzijde van de aquarel staat vermeld: 'Gemalt am 31 X 1943 Gerhard Wind' met de toevoeging 'Weihnachtsgeschenk'. De aquarel is voorzien van een passepartout waarop aan de voorrzijde staat geschreven: 'Herbst' met de signatuur 'Gerhard Wind 1943'. Aan de achterzijde van de passepartout vinden wij nog de tekst: 'Meinem lieben Papa zu Ostern 1944 Gerhard'. Deze aanvullende gegevens duiden mogelijk op het belang dat de jonge Wind zelf aan zijn aquarel hechtte en op het feit, dat het voor hem niet mogelijk was om met kerstmis 1943 naar zijn ouders in Hamburg te komen.

[305] Sedlaczek 1980, p. 326.

[306] Sedlaczek 1980, p .326.

[307] Gegevens verstrekt door Barbara Wind-vom Braucke.

[308] Richter 1971, p. 9,10: „1948 las ich (Wind) die ersten Texte von Albrecht Fabri. 1949 fuhr ich mit meinem Motorrad durch Deutschland, unter anderem nach Köln, und da habe ich ihn besucht. Er sagte mir, daß er auf der Buchhändlerschule Vorlesungen über Literatur halten würde".

In een brief van Fabri dd. 10.07.1992 aan Barbara Wind naar aanleiding van het overlijden van haar man Gerhard Wind schreef Fabri: "Ich erinnere mich noch daran, wie ich Wind kennen lernte. Es war noch in Rodenkirchen; es klingelte bei mir, und vor der Tür stand, eine Mappe unterm Arm, verlegen, ja beinah blöde grinsend, ein junger Mann, der was von Buchhändlerschule und verschobenem Lehrgang und nicht rechtzeitig benachrichtigt worden stotterte. Da er mir gefiel, bat ich ihn zu mir herauf; wir tranken Tee, er erzählte von sich, ich sah mir seine Mappe an und war mit mir und mit ihm zufrieden".

inschrijven aan de Landeskunstschule bij Karl Kluth, Georg Meistermann, Fritz Winter en Ernst-Wilhelm Nay. Daarnaast maakte, zoals Geist bericht, Wind in de zomer van datzelfde jaar zijn eerste buitenlandse reis en hij vertrok voor zes weken naar Parijs. Daar bezocht hij onder andere de galerie van de kunsthandelaar Daniel-Henry Kahnweiler waar hij een verzameling van originele werken van Juan Gris aantrof, waaronder enkele stillevens uit de periode 1914-1924. Vanaf dat ogenblik viel alles voor Wind naar eigen zeggen artistiek gezien op zijn plaats.[309]

4.3 **Albrecht Fabri** (1911-1998)

Aan het begin van dit hoofdstuk werd gesteld, dat er tenminste drie feiten aantoonbaar van invloed zijn geweest op de artistieke ontwikkeling van Wind. Zonder daarbij de invloed van de twee andere aspecten te onderschatten, moet daarvan volgens mij het mentorschap van Albrecht Fabri als de belangrijkste worden beschouwd. Dit blijkt uit de bewaard gebleven correspondentie tussen beiden. Deze intensieve briefwisseling tussen de jonge Wind en Fabri vond plaats in de periode tussen 1952, het jaar waarin Wind zijn opleiding aan de Landeskunstschule te Hamburg begon en 1976. Wind schreef zijn brieven aan Fabri met de hand, Fabri antwoordde veelal met getypte brieven waarvan hij, na achteraf bleek, de doorslagen bewaarde.[310]

Twee jaar na het overlijden van Albrecht Fabri verscheen in 2000 onder de redactie van de weduwe Ingeborg Fabri en Martin Weimann: *Albrecht Fabri, Der schmutzige Daumen. Gesammelte Schriften.*[311] Op de binnenzijde van de achteromslag van het boek staat als aanvulling op een foto van Albrecht Fabri de volgende tekst:

[309] Geist 1964, p. 1,2: "Das entscheidende künstlerische Erlebnis Gerhard Winds, zu dem er sich selber bekennt, war 1952 die Begegnung mit den Stillebenbildern des mittleren Juan Gris der Jahre 1914-22, mit seiner den Kubismus als Forderung und Aufgabe ernst nehmenden Kunst. (…) Es ist für Gerhard Wind bezeichnend, daß er Juan Gris liebt. Er bewundert „die strenge Mathematik der bildnerischen Mittel".

Richter 1971, p. 10: *Gespräch zwischen Horst Richter und Gerhard Wind, Februar 1971*: Wind: „(…) Und wenn man es präzisieren will, muss man eigentlich sagen, daß derjenige, der mich am meisten beeinflusst hat, Juan Gris war, dessen Bilder ich '52 bei Kahnweiler gesehen habe. Wenn ich überhaupt von einer Vaterschaft sprechen kann, dann ist es die von Juan Gris. (…) Was mich an Gris faszinierte, ist, dass er in der Malerei gebaut hat. Er hat wirklich das Sujet als Sekundär betrachtet und mit den Mitteln der Flächenform und der Farbe Räume geschaffen (…)".

[310] Een jaar na het overlijden in 1998 van Albrecht Fabri werd Barbara Wind in april 1999 op haar verzoek door Ingeborg Fabri, weduwe van Albrecht Fabri, in de gelegenheid gesteld fotokopieën van deze correspondentie te maken, dat zich nog in het archief van Fabri bevond. Aanleiding voor dit verzoek van Barbara Wind was mijn doctoraalscriptie *Gerhard Wind, beeldend kunstenaar in een kader, 1928 - 1992 Hamburg-Düsseldorf-Javea*. Een complete verzameling van deze afdrukken bevindt zich sedertdien ook in mijn privé bezit. Na het overlijden van Ingeborg Fabri werd door de erfgenamen het compleet archief, waaronder ook de correspondentie met Wind, ondergebracht in het *Historisches Archiv der Stadt Köln.* Sedert de totale instorting op 3 maart 2009 van dit instituut (zes verdiepingen), veroorzaakt door aangrenzende metrobouwwerkzaamheden, is het nog niet bekend of deze literaire nalatenschap van Albrecht Fabri nu ook als verloren moet worden beschouwd. Wel is zeker, dat Ingeborg Fabri door de snelle publicatie begin 2000 van het complete literaire oeuvre van haar man en haar medewerking voor het kopiëren van de correspondentie tussen Wind en Fabri, het artistiek gedachtegoed van Albrecht Fabri alsook van de jonge Gerhard Wind voor het nageslacht heeft weten te bewaren. Ingeborg Fabri (1926-2000) overleed nog in hetzelfde jaar van deze publicatie op 1 december 2000.

[311] Fabri, Frankfurt am Main, 2000.

> "Daß in Deutschland ein *Kritiker* seinen Tod überlebt, wäre ein kleines Wunder. Daß ein Kritiker *Schriftsteller* ist, wäre ein größeres. Beide Wunder gibt es. Man lese Albrecht Fabri".

Desgevraagd omschreef Fabri in 1996 zijn leven en werk in de hem eigen korte en badinerende stijl: "Geboren in Keulen in 1911, beetje gestudeerd, vijf jaar soldaat, geeft les aan de Deutsche Buchhändlerschule in Keulen en aan de Hochschule für Gestaltung in Ulm, leeft van zijn werk als lektor van een uitgeverij, met lezingen voor radio en televisie alsook van vertalingen, leeft sedert 1946 weer in Keulen en schrijft ("kriebelt") nog steeds, maar steeds minder, korter en beknopter."[312] Drews vermeldt, dat zijn publicaties, in het bijzonder die uit de vroege jaren vijftig, van buitengewoon grote invloed waren.[313] Voor Fabri vormde alleen het kunstwerk zelf, in het bijzonder het daaraan ten grondslag liggende concept, onderwerp van zijn belangstelling en kritiek.[314] Tekenend voor het belang dat de jonge Wind aan deze briefwisseling hechtte, was de slotzin van zijn eerste en lange (zes kantjes) brief gedateerd Glinde, 6 januari 1952 aan Fabri, waarin hij schreef: "Sie sehen Herr Fabri, ich gebe mir redlich Mühe und bin mit ganzen Herzen dabei. Solange ich mir bei Ihnen noch Rat und Hilfe holen kann, habe ich keine Angst. Herzlichst Ihr Gerhard Wind".

De bewaard gebleven correspondentie tussen Wind en Fabri bestaat uit negentig brieven: zevenendertig brieven van Fabri en drieenvijftig van Wind, waarvan Wind het merendeel in de eerste vier jaar schreef (veertig brieven, sommigen van acht kantjes). Naast het grote belang, dat Wind voor zijn artistieke zoektocht aan deze gedachtewisseling met Fabri hechtte, biedt deze correspondentie ook betrouwbaar inzicht in het artistieke gedachtegoed van Gerhard

---

NB. Uit mijn onderzoek destijds bleek reeds, dat er brieven van Fabri aan Wind in het archief van Ingeborg Fabri ontbraken. Tijdens de verhuizing van Barbara Wind in 2009 werd echter ook de door Wind bewaarde map met alle originele brieven van Fabri gevonden. Deze map van Wind bevatte, naast de reeds bekende getypte brieven, ook de door Fabri met de hand geschreven brieven, die bij gebrek aan kopie, in het oorspronkelijk archief van Fabri ontbraken. Tengevolge hiervan beschikken Barbara Wind en ik zelf sedert 2010 alsnog over de complete correspondentie (1952-1976) tussen Wind en Fabri. (Wind 53 brieven, Fabri 37 brieven).

Tijdens de opening op 19 februari 2011 van een tentoonstelling in Galerie Der Spiegel te Keulen ter nagedachtenis van de honderdste geboortedag van Albrecht Fabri, vernam Barbara Wind van de broer van Ingeborg Fabri, dat de literaire nalatenschap van Albrecht Fabri inderdaad tijdens de ineenstorting in 2009 van het *Historisches Archiv der Stadt Köln* in de modder en het water van het puin terecht is gekomen. De nadien gevonden restanten werden provisorisch ingevroren in de hoop later nog delen hiervan te kunnen redden.

[312] Jörg Drews in: *Süddeutsche Zeitung Nr. 143,* 24/25. Juni 2000: „*Albrecht Fabri",* geboren 1911 in Köln; studierte ein bisschen; war fünf Jahre lang Soldat; unterrichtete an der Deutschen Buchhändlerschule in Köln und der Hochschule für Gestaltung in Ulm; verdiente sich sein Geld als Verlagslektor; mit Arbeiten für Rundfunk und Fernsehen sowie Übersetzungen; lebt seit 1946 wieder in Köln und schreibt (oder wie er inzwischen lieber sagt: kritzelt) noch immer, wen auch immer weniger, kürzer und knapper". So lautet die Selbstauskunft, die Fabri 1996 gab, ein bisschen abweisend, ein bisschen gutgelaunt mürrisch.

[313] Ibidem: „Seine Veröffentlichungen, besonders die in den frühen fünfziger Jahren, waren von außerordentlichen Einfluss; wir behandelten *Der schmutzige Daumen, Gespräch mit Sisyphos, Der rote Faden* oder *Variationen* mit höchstem Respekt, und jetzt liegt sein „Werk" vor, es sind nur 700 Seiten, in einem wunderbar hergestellten Band, der in doppelter Hinsicht gewichtig in der Hand liegt".

[314] Ibidem: "Maßstab war Fabri jeweils das Kunstwerk selbst, dessen in ihm enthaltener Entwurf der Ausgangspunkt der Kritik sein müsse; Detailkritik, Atelierkritik, formale Kritik sei die eigentliche Kritik, weil sie nicht auf was anderes schiele als auf das Werk, auf Weltanschauung, politische Korrektheit usw".

Wind. Daarbij kan, dankzij Ingeborg Fabri ook nog een direct verband worden gelegd tussen verwijzingen van Fabri in zijn brieven naar zijn eigen literaire verhandelingen en de volledige tekst daarvan in *Der schmutzige Daumen*. Fabri was een literator die met zijn gedreven fascinatie voor taal en cultuur en met zijn scherpe pen de zin en de onzin van de moderne beeldende kunst in zijn tijd beschreef. Door zijn vinnige observaties en het intensief volgen vanuit zijn erudiete klassieke achtergrond van enkele moderne en beginnende kunstenaars, voor wie hij ook meerdere malen de openingstoespraken voor hun tentoonstellingen schreef, heeft Albrecht Fabri een belangrijke bijdrage geleverd aan het beschrijven van de kenmerken van een nieuwe richting in de beeldende kunst in het naoorlogse Düsseldorf en Keulen, die later onder de naam Informel bekend zou worden.[315]

4.4 **Juan Gris** (1887-1927)

Op tenminste twee plaatsen heeft Wind zijn grote affiniteit tot de werkwijze van Juan Gris bevestigd: in zijn brief aan Fabri dd. 13.08.1953 alsook in een later vraaggesprek met Robert Quinn op 23.11.1988.[316] Zonder er vergaande conclusies aan te willen verbinden, kan in dit verband ook op een ander feit worden gewezen waaruit, achteraf bezien, deze affiniteit van Wind tot de werkwijze van Gris reeds in een vroeg stadium kon worden vastgesteld. Gedoeld wordt op de eerder genoemde aquarel 'Blick auf das Dorf Michelbach' (afb. 64) en een olieverfschilderij 'Maisons à Paris' uit 1911 van Gris (afb. 66). Naast alle technische verschillen tussen beide afbeeldingen is, naar ik meen, de overeenkomst in de wijze van zien tussen beiden opvallend, temeer omdat Gerhard Wind door de toen heersende kunstpolitiek van de Nazi's in 1942, het jaar waarin hij zijn aquarel maakte, zeker niet van het bestaan en van het werk van de tien jaar oudere Juan Gris en zijn geestverwanten kon hebben geweten. Een andere indicatie voor de artistieke verwantschap van de jonge Wind met Juan Gris is het feit, dat zich in het archief van Wind een, waarschijnlijk uit een tijdschrift afkomstig, zwart/wit knipsel met een afbeelding van Gris's 'Violine und Glas' (80x64 cm) uit 1918 bevindt. Dit knipsel, afmeting ca. 15x12 cm werd door Wind op een iets groter karton gelijmd. De vele

[315] Zie Fabri, 2000: *Der schmutzige Daumen*, Reden zu Ausstellungseröffnungen, p. 539-570: Paul Klee (1950), Peter Herkenrath (1952), Alexander Calder (1952), Hartung/Soulages (1955), Wols (1955), Gerhard Wind (1964), Joseph Faßbender (1964, 1968, 1988), Gerhard Kadow (1967), Rolf Sackenheim (1968), Otto Coester/Christel Fausel (1981).

[316] "In Basel hatten es mir die drei Gris' angetan, und wie ich wohl auch erzählte, bin ich immer wieder zu den Bildern zurückgegangen". Uit: brief dd. 13.08.1953, p. 2.

Wind, *Wandbilder III*, 1990, p. 153: ‚Gerhard Wind and Robert Quinn. A conversation'. 23.11.1988 Düsseldorf:

Q. "How about Juan Gris?

W. Yes. Still number one, no?

Q. Still number one. I know you've said that more than once. But why? Specifically?

W. I think it's the cleanness, the clarity, nobility and the architectural strength of his work. It's not the painting itself, because some of his paintings I don't like so much, but his strength does not lie in single paintings. He worked to produce an oeuvre, because he was forced by someone, nobody knows who, to fulfill…

Q. A contract?

W. A contract. And he did it with nobility and directness and clarity. Usually it was very good, and sometimes less…. and sometimes it didn't work out at all. But in every painting you see the, let's say, the seriousness".

punaisegaatjes rondom het karton suggereren dat dit een van de knipsels moet zijn geweest die, bij gebrek aan kunstboeken, op diverse plaatsen aan de wand van zijn kamer of atelier hebben gehangen. Daarbij moet er wel op worden gewezen, dat in het werk van Wind zelf geen enkele verwijzing naar een dergelijk op Gris geïnspireerd motief is te vinden. Tijdens zijn eerste verblijf in Parijs in 1952 werd door Wind ook een houtskooltekening gemaakt, die volgens hem achteraf als richtinggevend voor zijn toekomstige artistieke weg zou gelden: een afbeelding van de 'Pont Neuf' (afb. 67) gedateerd 29.7.1952.[317] Tien jaar eerder als spel van vlak en vorm in de aquarel 'Blick auf das Dorf Michelbach' (afb. 64) werd hier trefzeker en beeldbepalend op papier vastgelegd. Vanaf dat moment nam Wind ook afscheid van de figuratieve weergave van mens, dier en object en richtte hij zich voortaan uitsluitend op de abstract geometrische vormgeving.[318]

Terug in Hamburg studeerde Wind vanaf 1952 drie dagen per week aan de Landeskunstschule. De resterende dagen werkte hij in het bedrijf van zijn vader, waar hij ook zijn eerste atelier inrichtte.[319] In 1954 zette hij op voorspraak van Albrecht Fabri zijn studie voor de schilderkunst, in het bijzonder de grafische technieken, voort bij Otto Coester aan de Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf (1954-1958).[320] Later, in zijn condoleance brief van 10 juli 1992 aan Barbara Wind heeft Fabri de toedracht van deze overgang op de hem eigen wijze belicht.[321] Op eigen verzoek assisteerde Wind in 1954 en 1956 de door Fabri gememoreerde Joseph Faßbender bij de uitvoering van diens opdrachten voor het vervaardigen van monumentale wandschilderingen en een paneel. Door de hier opgedane

[317] Richter 1971, p. 9 ‚Gespräch zwischen Horst Richter und Gerhard Wind 1971':
R. Herr Wind, Ihre Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn ist eine Rückschau. (…) Wo sehen Sie den Ausgangspunkt?
W: Die Ausstellung beginnt mit dem Jahr '52, mit der Paris-Zeichnung, in der eigentlich schon alles angelegt ist, was später kommt. (…)

[318] Zie ook: 'Liste Nachlass Gerhard Wind 2009', samengesteld door Barbara Wind in verband met de officiële overdracht per 31.12.2009 van de complete artistieke nalatenschap van Gerhard Wind aan de 'Stiftung Kunstfonds' te Pulheim, Abtei Brauweiler.

[319] Brief van Wind aan Fabri: Glinde 20.05.1952.

[320] Brief van Fabri aan Barbara Wind: dd. 10.07.1992. Zie ook tekst volgende noot.

[321] Uit: Albrecht Fabri, brief dd. 10.07.1992 aan Barbara Wind, p.2 „Monologischer Alte-Männer-Verzäll! Bei der Nachricht von Winds Tod begann automatisch ein Filmstreifen zu laufen. Ich lasse ihn auch noch etwas weiter laufen. Wind hätte an diesem Rekapitulieren sicherlich Spaß gehabt; mir ist es wichtig, das eine oder andere davon festzuhalten; Du, du wirst es dann, halb gerührt, halb den Kopf schüttelnd drüber, lesen.
Nach bestandener Prüfung ging Wind nach Hamburg zurück und durfte auf die Akademie, war aber dort, außer bei den Gastspielen von Winter, Nay, Faßbender und Trier, wie er mir schrieb, nicht glücklich. Das ärgerte mich und ich kam auf die Idee, ihn zu Coester nach Düsseldorf zu holen. Der Vorschlag gefiel ihm; ein Brief an Coester verschaffte ihm Entrée, und dann passierte etwas Unerwartetes Komisches Erfreuliches. Nachdem Coester Winds Mappe durchgeblättert hatte, sagte er: „Jah; aber was soll ich mit Ihnen anfangen? Sie sind ja ein fertiger Maler". Er rettete sich aus dem Dilemma dadurch, daß er Wind in einem Atelier unter dem Dach der Akademie unterbrachte. Sein Ateliernachbar war Crummenauer; zwischen den Maschinen unten in der Klasse hinkte hephaistosartig Freund Sackenheim herum; die Freundschaft, die alsbald zwischen ihnen entstand, war ergiebig, und Wind war für einige Zeit gut aufgehoben".

werkervaring zou Wind nadien alle provisorisch aan de wand van zijn atelier bevestigde werken staand blijven schilderen; een schildersezel kwam nooit in zijn atelier.[322]

De brieven van Wind maken duidelijk wat hem inspireerde en wat door hem werd afgewezen. Bovendien biedt deze correspondentie het antwoord op de vraag, wat Wind artistiek bewoog bij zijn aantreden op de Kunstakademie te Düsseldorf in 1954. In het eerste jaar van deze briefwisseling met Albrecht Fabri besteedde Wind ruim aandacht aan de boeken die hij las. Dit bevestigde zijn grote betrokkenheid bij de literatuur, die hem aanvankelijk ook de vakopleiding aan de Deutsche Buchhändlerschule in Keulen met succes deed volgen.[323] De titels van de in de correspondentie genoemde boeken zullen in bijlage 06 worden vermeld. Hierdoor ontstaat een duidelijk beeld vanuit welk literair referentiekader Gerhard Wind zijn weg in de beeldende kunst zocht. Van belang is hierbij zijn uitgangspunt, dat er een wisselwerking tussen de methoden van alle vormen van kunst moet bestaan.[324]

De briefwisseling tussen Wind en Fabri laat zich indelen in de volgende rubrieken: A) Melding van de eigen artistieke activiteiten en vorderingen, B) Reacties van Wind op moderne kunst en kunstenaars, C) Opgave van en reflecties over aangeschafte literatuur, D) Diversen en E) Brieven en reacties van Albrecht Fabri. De in de brieven besproken tentoonstellingen, catalogi en werk van gastdocenten van de Landeskunstschule te Hamburg (B) alsook van de aangeschafte literatuur (C), worden in de bijlagen 05 en 06 vermeld.

4.5 De correspondentie tussen Gerhard Wind en Albrecht Fabri 1952-1954

Melding van eigen artistieke activiteiten en vorderingen

Meteen al in de eerste brief van 6.1.1952 aan Albrecht Fabri komen eigenschappen naar voren, die naar ik meen, kenmerkend zouden blijken te zijn voor de artistieke levensloop van Gerhard Wind. In de volgorde van zijn betoog zijn dit de volgende punten: alle beschikbare tijd wordt besteed aan schilderen. Er wordt gelijktijdig aan meerdere werkstukken in verschillende technieken (olieverf en pastel) gewerkt. Er is sprake van beeldverandering op basis van voortschrijdend inzicht. De stijl is nonfiguratief waarbij het niet om het registreren en interpreteren van de abstracte 'beweging' gaat maar om het geregisseerd opbouwen van latente en op te voeren spanningen tussen gefixeerde vlakken en vormen onderling. Daarbij wordt grote zorg besteed aan het voor zich zelf formuleren van dit werkproces.[325] In de

[322] Dit gegeven zou ook een verklaring kunnen zijn voor de door Wind gekozen titel 'Wandbilder I, II en III' voor de drie door hem in de periode 1963 tot 1989 samengestelde en qua vormgeving gestandaardiseerde full color publicaties in boekvorm, waarin door hem in chronologische volgorde verantwoording werd afgelegd van zijn belangrijkste werken op het gebied van de beeldende kunst, sculptuur en de architectuur, aangevuld met technische gegevens en vraaggesprekken of tekstbijdragen van derden.

[323] Brief Wind aan Fabri dd. 01.12.1952: ""In literarischen Dingen gehöre ich eben zu den Verbrauchern".

[324] Brief Wind aan Fabri dd. 29.09.1953: "Diese Analogie in der Methode läßt mich täglich mit Ihnen korrespondieren und ist vielleicht überhaupt das verbindende Element zwischen allen Künsten. Nicht nur die Literatur führt mit sich ein „Gespräch", das Gespräch findet zwischen allen Kunstübungen statt und es sollte mich wundern, wenn sich zwischen Corbusier (modulor) und Schönberg (12-Tonsystem) nicht die gleiche Analogie einstellen sollte, wie sie zwischen den satirischen Zeichnungen Klee's und den Wortmontagen und Wortumdeutungen Kraus'sche Polemiken besteht. Oder ist dieser Vergleich zu sehr an den Haaren herbeigezogen?"

[325] "So habe ich versucht, die Formen nicht rhythmisch aneinander zu gliedern, sondern sie frei für sich stehen zu lassen in der Fläche, die ihrerseits aufgeteilt und gegliedert ist, oder deutlicher ausgedrückt: auf einer rhythmisch, in

volgende brief (20.05.1952) heet het: “Op school grafische technieken en naakttekenen, maar echt werken kan ik alleen op mijn kamer thuis”. Twee brieven later (28.07.1952) beschrijft Wind nauwkeurig zijn werkwijze (drie uur per opdracht) bij naakttekenen met als doel de compositie van het beeld op het blad ten koste van de functie van het naakt naar voren te halen. Hier wordt nogmaals aangetoond dat Wind ‘abstract’ ziet. Thuis geschiedt dit met zijn zogenaamde ‘Kombinatorische Experimente’ om tot ‘Formfindung’ te komen met behulp van een synthese tussen ‘impulsive Strichführung’ (Hartung) en ‘kalkulatorische Zeichenweise’ (Mondrian). Hierbij refereert Wind, voor wat betreft zijn inspiratie, aan de werkwijze van Klee, die gezeten voor zijn schilderattributen en het lege beeldmateriaal, rustig wachtte totdat hem iets visueel zinnigs te binnen schoot waarmee hij iets kon uitdrukken. Maar, aldus Wind, waar de methodiek dezelfde is, verschilt het doel, “namelijk mijn gebied af te bakenen, mijn zienswijze te bepalen en daarmee de mogelijkheden uit te proberen die ik heb”.[326] Tevens beschrijft Wind in deze brief zijn getrapte werkmethode om uiteindelijk tot een olieschilderij te komen, waarbij hij zich tot de drie primaire kleuren en de kleuren zwart en wit beperkt, met als gevolg een geringe productie per jaar. Met een verzuchting beëindigt Wind deze lange brief aan Fabri: “Aber grau ist alle Theorie und das Schreiben nicht mein Handwerk”.

Op 5.11.1952 is er sprake van een aanval van hevige schilderkoorts en in de daaropvolgende brief van 1.12.1952 volgt een credo ten aanzien van het kleurgebruik, namelijk de plicht van iedere schilder de kleur in haar oorspronkelijke kracht rechtstreeks op het doek te plaatsen waardoor ook (met verwijzing naar de door Nay gebezigde term Gestalt-Farbe) het verschil tussen kleur en vorm komt te vervallen.[327] Twee brieven later (16.2.1953) blijkt de schilderkoorts nog aanwezig te zijn; er wordt gesproken over probeersels in aquarel- en temperatechniek gedurende slapeloze nachturen. Op 12.3.1953 is er sprake van een eigen atelier in Hamburg en het voornemen de tot dan aanwezige impressionistische waas in de gouaches te bestrijden door het bij de toegepaste tempera techniek laten vervallen van de voorafgaande korrelige krijtstructuur van de grondtekening. Weer twee brieven later (6.4.1953) wordt nog op dit thema voortgeborduurd met de melding van pogingen om met de grootst mogelijke nauwkeurigheid en duidelijkheid de vormen onderling af te bakenen en in een relatie tot elkaar te plaatsen, opdat later een grotere vrijheid in beeldcompositie ontstaat. Van belang is daarbij de mededeling, dat kleuren ten gunste van de beeldconstructie worden teruggedrongen, ten gevolge waarvan de afbeeldingen ‘ zich als gipsreliëfs laten lezen’. Hiermee geeft Wind zelf aan dat hij vanaf het begin bewust ruimtelijk dacht en werkte, hetgeen later een van de hoofdpijlers van zijn kunstenaarschap zou blijken te zijn.[328]

---

einer Ebene gegliederten Grundfläche, stehen Formen, die einmal in Beziehung zur Grundfläche, dann in Beziehung untereinander, im Ganzen aber für sich stehen“.

[326] “Das Resultat ist freilich ein Anderes und ich sehe meine eigentliche Arbeit darin, auf diesem Wege mein Feld abzustecken, den Standort zu bestimmen, an den ich gehöre und die Möglichkeiten zu erproben, die ich habe“.

[327] “Die Farbe ursprünglich und direkt zu setzen ist die höchste Forderung an einen Maler, und in Ihrem Lichte betrachtet, gilt die Unterscheidung Form – Farbe nicht. Aber ist dies nicht genau das, was Nay für sich in Anspruch nimmt, wenn er von ‚Gestalt-Farbe‘ spricht?“

[328] “Die Farbe ist zu Gunsten der Konstruktion zurückgedrängt. Die Bilder lassen sich auch als farbige Gipsreliefs denken. Ich will mich einmal in dieser Technik versuchen. Vor Allem versuchte ich mit möglichsten Präzision und

Drie brieven nadien (18.4.1953) wordt melding gemaakt van een schildercursus bij Georg Meistermann. Desgevraagd is het oordeel van Meistermann over de naakttekeningen positief; de vrije werkstukken daarentegen waren volgens hem in het gunstigste geval als affiches (Plakaten) te beschouwen. Op 28.5.1953, twee brieven later, bezigt Wind voor zijn werkwijze met gekleurde vlakken de termen: ageren, autonoom, vervlechten (taktschlingen) en ritmisch karakter, hetgeen duidt op het voortgezet scheppen van spanningsvelden tussen de beeldelementen. De volgende brief van 26.6.1953 gaat Wind uitvoerig in op de lesmethode van de gastdocent Fritz Winter op de Landeskunstschule te Hamburg. Volgens Wind is zijn didactiek gebaseerd op de door Kandinsky en Klee tijdens de Bauhaus periode ontwikkelde theorieën. Doel van Winter is, de leerlingen technische middelen te verschaffen, die nodig zijn om een beeld op te bouwen. Hierdoor is Wind naar eigen zeggen in plaats van het creëren van kunst, nu nog beter in staat te experimenteren, iets dat Faßbender hem steeds toewenste.[329] Volledigheidshalve voegt Wind er in zijn volgende brief dd. 29.6.1953 nog aan toe, dat hij ondanks zijn enthousiasme voor de leermethode van Fritz Winter, niet nader tot zijn schilderwerken is gekomen, die hij nog steeds in hoge mate als problematisch ondervindt. Op 13.7.1953 het bericht dat Winter in zijn laatste les over de bouwstenen voor de vormgeving in de schilderkust (Gestaltungselemente der Malerei) zal spreken. Als antwoord op de vraag aan Winter, wie hij de beste schilder van zijn generatie vond, kwam meteen de naam Faßbender en na enige aarzeling: Nay, Meistermann, Trier en Camaro. Brief van 13.8.1953: Net terug van een uitstapje naar Basel en Keulen en nog vol met de indrukken van de aldaar getoonde schilderstukken, bezigt Wind nu de volgende termen voor de beschrijving van zijn werkzaamheden: “streng tektonische Bildaufbau” alsook ”positiv-negativ Flächen”. Dit zijn exact de termen, die Wind nog decennia later zal bezigen ter verduidelijking van de beeldopbouw van zijn werken tot ca. 1977, behorend tot zijn periode van de “freie” bildnerische Kompositionen. In de daaropvolgende brief van 7.9.1953 volgt nogmaals een uitvoerige omschrijving van de methodische werkwijze om tot nieuwe beeldvormen te komen. Deze benadering wordt schematisch in de brief weergegeven. (bijlage 04) Ook de mogelijkheid in een later stadium de aldus gevonden vormen driedimensionaal uit te werken (Blechfigurationen) en zo uiteindelijk tot grafische en plastische vormgeving te komen, wordt genoemd. Daarbij wordt er van uitgegaan, dat het werk zelf de richting zal bepalen die moet worden gevolgd. Niets zal hierbij worden geforceerd en zolang deze experimenten voortduren, wil Wind ook niet met zijn werk naar buiten treden.[330]

Klarheit die Formen voneinander abzugrenzen und in Beziehung zu setzen. Ich möchte auf diese Weise allmählich eine größere Sicherheit in der Aufteilung der Fläche gewinnen, die mich später in den Stand setzt, freier komponieren zu können“.

[329] “Seine direkte Absicht geht dahin, uns die Mittel in die Hand zu geben, die notwendig sind, ein Bild herzustellen, und uns an Hand der Mittel zu zeigen, daß jedes Ding eine ihm eigene Funktion hat. Das ‚Mittel‘ also genommen als ‚Angelhaken der Erkenntnis‘, eine Methode die mich gerade im rechten Moment trifft, eine Methode auch, die einem Möglichkeiten in die Hand gibt, die selbst zu entwickeln es viel Zeit und Mühe gekostet hätte. Ich bin also in genau der Lage, in die Faßbender mich immer wünschte, in der nämlich keine Kunst sondern experimentiert wird“.

[330] “Ich komme auf diesem vorgezeichneten Wege vielleicht dahin, wohin mich Freunde schon seit langem wünschen: zur Graphik und zur Plastik. Ich denke, daß die Arbeit selbst die Richtung aufgibt, die man zu gehen hat und forciere nichts“.

De volgende brief van 29.9.1953 is een reactie op het compliment dat de linguïst Fabri aan Wind heeft gemaakt voor de nauwkeurige wijze waarop hij zich uitdrukt. Wind stelt dat indien het juist is, dat gebeurtenissen steeds volgens een onderlinge samenhang plaats vinden, hem niets anders rest dan zich de wens tot nauwkeurigheid en helderheid voor te behouden.[331] Ook gaat hij in op het begrip 'Analogie in der Methode' dat dan zou kunnen betekenen dat uiteindelijk alle ontwikkelingen in de kunst en in de literatuur met elkaar overeenkomen.[332] Het zijn juist deze twee onderwerpen in deze beschouwende brief van Wind, die volgens mij als een voorbode dienen voor zijn later artistiek credo.

De volgende brief van 15.11.1953 doet verslag van de Nay-cursus met zijn oefeningen in kleursamenstellingen (farbkompositorische Übungen). Ernst Nay heeft kennelijk veel plezier in zijn colleges, komt vaak twee tot drie maal in de klas, corrigeert en spreekt over algemene onderwerpen met betrekking tot de kunst. Maar, tot een echt gesprek komt het volgens Wind niet.[333] Aangezien Wind thans de hele dag oefeningen op school maakt, is er geen tijd voor eigen werk. In de volgende brief van ??.1.1954 wordt gesproken over het gelijktijdig werken aan vier oliedoeken, te beschouwen als 'thema met variaties'.[334] Voordat hij met kleur gaat werken, heeft hij al een vertrouwd vastomlijnd lijnpatroon; de roemruchte evocatieve basis.[335] Daarbij omschrijft Wind olieverf als een kostelijk materiaal ("mit diesem köstlichen Material"), dat hem ongetwijfeld in de toekomst zekerheid en voor de beeldvormgeving nieuwe mogelijkheden zal bieden. De daaropvolgende korte brief van 11.1.1954 met schetsen is als een intermezzo te beschouwen, dat voor zich spreekt en als bijlage integraal is toegevoegd (bijlage 05).

In de daarop volgende brief van 21.1.1954 spreekt Wind over zijn 'Verzweifelungskritzeleien' en het plezier dat hij beleeft aan het van 's morgens tot 's avonds werken aan zijn schildertafel. Thuis gekomen tracht hij zich met behulp van zijn boeken weer een beetje op te laden. Over enkele weken hoopt hij opnieuw twee of drie behoorlijke schilderijen te maken,

---

„Die Experimente, die ich im Augenblick treibe, sehe ich immer wieder unter diesem Vorschauaspekt, belade sie also mit Wünschen, die dem Betrachter verborgen sein müssen. Das ist es auch, was mich davon abhält die Dinge zu zeigen. Ich möchte, wenn ich an der Wand hänge, nicht piepsen oder gar in mich hineinmurmeln und treibe, bis dieser Zustand überwunden ist, lieber „Hausmusik".

331 "Wenn es richtig ist, daß die Ereignisse jeden nach einem Gesetz der Wahlverwantschaft treffen, kann ich für mich lediglich den Wunsch nach Präzision und Klarheit in Anspruch nehmen".

332 "Diese Analogie in der Methode läßt mich täglich mit Ihnen korrespondieren und ist vielleicht überhaupt das verbindende Element zwischen allen Künsten. Nicht nur die Literatur führt mit sich ein ‚Gespräch', das Gespräch findet zwischen allen Kunstübungen statt und es sollte mich wundern, wenn sich zwischen Corbusier (modulor) und Schönberg (12-Tonsystem) nicht die gleiche Analogie einstellen sollte, wie sie zwischen den satirischen Zeichnungen Klee's und den Wortmontagen und Wortumdeutungen Kraus'sche Polemiken besteht. Oder ist dieser Vergleich zu sehr an den Haaren herbeigezogen?"

333 "Die Sache macht ihm offensichtlich sehr viel Spaß, er kommt oftmals 2- 3 mal in die Klasse, gibt Korrektur oder spricht über allgemeine künstlerische Fragen. Auch sitzen wir oft mit ihm in seinem Atelier zusammen. Er monologisiert dann stundenlang unter Zuhilfenahme von klarem Schnaps über Gott und die Welt. Zu einem echten Gespräch kommt es allerdings nie".

334 De eerste pagina met datum ontbreekt.

335 Wind: "Bevor ich mit der Farbe aufs Bild gehe, habe ich also bereits ein mir bekanntes festgefügtes Linienschema (Der berühmte evokative Grund) das ich völlig frei variieren kann".

zodat hij Fabri eindelijk weer eens iets 'eigens' kan tonen. Binnenkort hoopt Wind weer in Keulen te kunnen zijn om nog eens met Faßbender te spreken. Indien niet bij hem, bij wie kan hij dan nog met volle overgave iets leren? Op school hebben de leraren hem iedere mogelijkheid ontnomen. De school dient alleen voor het 'gaar maken' (abkochen), maar hoe moet dat indien 'het water niet eens heet wordt?' De laatste brief vanuit het ouderlijk huis in Glinde dd. 14.3.1954 bericht over twee of drie schilderijen in grotere afmetingen en enkele grafische werkstukken die aan Otto Coester, docent aan de Staatliche Kunstakademie te Düsseldorf, moeten worden getoond. Verder twijfelt Wind of hij Kluth, hoofd van de Landeskunstschule om een getuigschrift moet vragen, zoals Fabri adviseert. Tenslotte de melding van een klant, die wil kopen 'en geld heeft'.

De laatste brief in deze rij is het eerste bericht van Wind van uit Düsseldorf aan Fabri van mei 1954. Het is een loflied (Wind schrijft: 'Lobeshymen') over het werken bij Faßbender en het volgen van de eerste week bij Coester. De twee dagen bij Faßbender betekenen een besparing van jaren studie op de academie. Coester zet zich ook enorm in voor zijn studenten en hij zorgt voor voldoende gebruiksmateriaal voor de lessen, zodat er ook werkelijk geëxperimenteerd kan worden. Van zelf schilderen komt voorlopig niets, maar naar verwachting zal dit na een paar weken wel verandere. Kortom, voor de student Gerhard Wind heeft zich een nieuwe wereld geopend, hetgeen zich ook op sociaal gebied uit in zijn aangekondigd bezoek aan de opening van de Marini expositie in Galerie Der Spiegel te Keulen, waar hij zich de bijzondere 'Gesellschaftsklamauk' niet wil laten ontgaan.

Reacties van Wind op moderne kunst en kunstenaars

De herkomst van de door Wind in zijn correspondentie genoemde namen en werken van kunstenaars is te herleiden tot drie categorieën: a) tentoonstellingen in Hamburg, b) tentoonstellingscatalogi van landelijke tentoonstellingen en c) werken van gastdocenten van de Landeskunstschule te Hamburg.

Uit de correspondentie blijkt, dat Wind zich reeds tijdens zijn Hamburgse periode intensief heeft beziggehouden met de beeldende kunst uit de twintigste eeuw. Het werk van de Kubisten, Dadaïsten en Surrealisten was hem net zo bekend als dat van de Duitse Expressionisten, Bauhaus en de contemporaine schilders.[336] Daarbij ging zijn voorkeur vanaf het begin duidelijk uit naar de non-figuratieve vormgeving, in het bijzonder naar dat van de abstract geometrische stroming. Deze voorkeur bleek ook uit de criteria, op grond waarvan volgens Wind 'moderne kunst' diende te worden beoordeeld: het stoffelijke moest wijken voor de expressie, opheffing van de onderlinge verschillen tussen onderwerp en voorwerp en aanvaarding van de analytische werkwijze bij de beeldopbouw (brief 28.5.1953). De deductieve methode, ontwikkeld door de Kubisten Picasso en Braque, in het bijzonder door Juan Gris, en de uitvinding van een vrije en non-figuratieve beeldopbouw door Kandinsky

[336] Waar en hoe Wind deze vakliteratuur en tentoonstellingscatalogi kon raadplegen, is niet bekend. Hoewel dergelijke publicaties begin jaren vijftig waarschijnlijk wel weer geleidelijk verkrijgbaar waren, blijkt uit de brieven van Wind, dat hij voor zijn aanschaf van literaire werken slechts over een smalle beurs beschikte. Waarschijnlijk bood hier de bibliotheek van de Landeskunstschule in Hamburg uitkomst.

vormden daarbij naar eigen zeggen zijn onuitputtelijke bron van inspiratie (brief 24.4.1953).[337] Daarbij is, achteraf bezien, de veronderstelling van Wind in zijn brief dd. 31.5.1953, waarin hij reageert op de door Fabri gesignaleerde 'Fluchttendenz', dat wil zeggen de terugkeer van oorspronkelijk abstracte schilders naar de figuratieve vormgeving, een onmiskenbare aanwijzing voor zijn toekomstig kunstenaarschap:

> „Wie kommt es eigentlich, daß Chirico mit einem Male die Luft ausgegangen ist und Hans Arp nach wie vor Avantgardist ist? Ist es nicht die strikte Beschränkung innerhalb einer Methode zu arbeiten, die diesen Mangel an Sauerstoff unmöglich macht?"

Wat in deze opsomming ontbreekt, is de vermelding van Amerikaanse abstracte kunstenaars, die door OMGUS direct in het naoorlogse Duitsland werden geïntroduceerd en ook in Hamburg werden tentoongesteld.[338]

Opgave van en reflecties over aangeschafte literatuur

Zoals eerder vermeld schreef Wind: "Op literair gebied ben ik nu eenmaal een verbruiker".[339] Opvallend is daarbij, dat naarmate Wind meer te melden had over zijn vorderingen en activiteiten op artistiek gebied, de informatiestroom over aangeschafte boeken en literaire onderwerpen opdroogde. Nochtans blijkt uit zijn correspondentie en bovenal uit de samenstelling van deze boekenlijst, dat de literatuur een zeer belangrijke en inspirerende plaats in zijn leven innam. In het bijzonder voelde Wind zich daarbij aangetrokken tot epische en poëtische schrijvers zoals Thomas Mann en Gottfried Benn. Maar ook hier verloochende Wind zijn analytische geest niet, getuige zijn grote belangstelling voor Wittgensteins Tractatus logico-philosophicus.[340] Deze stijl stelde hij ook vast en bewonderde hij bij Albrecht Fabri.[341] Kenmerkend voor de algemeen kritische benadering van Wind is in dit verband zijn analyse van een gedicht van Gottfried Benn waarin hij schreef:

[337] "Die herrliche Entdeckung und Ausarbeitung der Deduktion Methode durch die Kubisten und insbesondere Gris und die Erfindung eines freien, ungegenständlichen Bildschaffens durch Kandinsky haben, das wird mir von Tag zu Tag immer mehr zur Gewißheit, eine unerschöpfliche Zahl neuer Wege innerhalb der Malerei möglich gemacht".

[338] Hierbij valt te denken aan: Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Robert Motherwell, Sam Francis, Arshile Gorky, Lee Krasner, Franz Kline, Clyfford Still, Elsworth Kelly Zie: Beyeler, S., Keller, S., Küster, U., 'Action Painting. Jackson Pollock'. Tent. Cat., Basel 2008.

[339] Brief dd. 01.12.1952.

[340] Of Wind het traktaat ook helemaal heeft gelezen, is niet vast te stellen (bijvoorbeeld ten aanzien van de wiskundige benaderingen van de begrippen 'Wahrheitsmöglichkeiten der Elementarsätze' – stellingen 4.3 tot 5.11). Wel zou dit tractaat, puur speculatief, een verklaring kunnen geven voor de merkwaardige conclusie van Wind in zijn brief van 29.9.1953, dus ca. zes maanden na ontvangst van het tractaat: "In diesem Zusammenhang ist es vielleicht interessant, daß beim Bildaufbau das Gegeneinandersetzen von Formen sich selbstverständlicher einstellt, als das gleichförmiges gestalten. In der gleichen Weise verhält es sich mit der Tendenz im Negativ-Positiv-Schema und mit den Gegenfarben zu arbeiten. Spricht man nicht auch von gespannten und entspannten Verhältnissen? Von hier aus zur Proportion ist's nur ein Schritt. Also muß, wenn es sich um Spannung handelt auch ein Schuß Zahlenmystik eingestreut sein". Tractatus logico-philosoficus, Anthony Kenny (ed), 'Ludwig Wittgenstein. Ein Reader', 1989, 1994 Stuttgart 1996, p. 24-28.

[341] "Für Ihren Wittgenstein möchte ich noch einmal danken. Was mir sofort auffiel als ich den Traktatus bei Ihnen durchblätterte, habe ich nun schwarz auf weiß; ich meine den engnachbarlichen Bezug zwischen Ihrer und Wittgenstein's Sprache". (Brief 15.11.1953).

> "Am schönsten für mich sind die Gedichte (=Benn), die der Technik des ‚Restaurant' aus den ‚Fragmenten' folgen, bei denen die Grenze von Poesie und Prosa fast aufgehoben ist und deren gedichtcharakter lediglich aus dem inneren Rhythmus des Satzbaues deutlich wird. Großartig und mir heute zum ersten Mal deutlich geworden, seine Technik, sich und den Leser in ersten Teil des Gedichtes mit Hilfe von Wirklichkeitsemblemen, die assoziatio aneinandergereiht sind, der Welt, wie sie sich uns heute stellt, zu vergewissern, um dann zum Ende hin, wenn der Rhythmus schwerer wird, seine Lider fallen zu lassen". [342]

Wind dacht hier niet als beeldend kunstenaar, maar als literator.

Diversen

In het begin bleek Wind een remming te hebben gevoeld bij het schrijven van een brief aan Fabri, die volgens hem iedere uitspraak kritisch beoordeelde.[343] Dit nam niet weg, dat Wind juist in zijn eerste brief 6.1.1952 de betekenisvolle zin schreef: "Zoals U ziet, ik doe redelijk mijn best en ben er met ganser hart bij. Zo lang ik nog bij U voor hulp en raad terecht kan, heb ik geen angst".[344] Op 1.12.1952 sprak hij de wens uit een half jaar of langer bij Faßbender in Keulen in de leer te gaan. Maar daar zijn vader eerst nog de reiskosten van zijn tocht naar Parijs moest verteren, zou hij nog even moeten wachten alvorens een nieuwe poging te wagen.

In een latere brief van 16.2.1953 stond Wind stil bij een boek over Cézanne met daarin enkele prachtige late tekeningen en aquarellen, die hem deden verzuchten, dat er nog een heel lange weg was te gaan om aan de spreuk te voldoen: "Men moet wel heel veel zijn, om niets meer uit te drukken".[345] Op 28.5.1953 volgde nogmaals de klacht, dat de situatie op school zo onaantrekkelijk was, dat hij er het volgende semester niet meer zou volgen. Zijn theoretische kennis moest hij zich toch al thuis eigen maken en een technische opleiding voor tekenen was op school ook niet mogelijk. In de brief van 13.7.1953 bedankte Wind zich bij Fabri voor de aanbeveling die hij voor hem bij Coester had gedaan en op 13.8.1953 volgde het bericht, dat hij Coester helaas niet meer in Düsseldorf had ontmoet. Op 7.9.1953 melding van een uitnodiging (Winds eerste?) zijn werk in Krefeld te exposeren. Nog afgezien van de oninteressante prijzen, achtte hij dit ook prematuur. Een maand later volgde in de brief van 15.11.1953 het verslag van een studioconcert, waar hij voor het eerst kennis met de twaalftonen muziek maakte, hetgeen sterke associaties opriep met werken van Klee en

[342] Brief 24.4.1953.

[343] "Daß ich einfach Angst habe, einem Mann zu schreiben der wie Sie, jeder sprachlichen Äußerung kritisch gegenübersteht". (Brief 25.6.1952).

[344] "Sie sehen Herr Fabri, ich gebe mir redlich Mühe und bin mit ganzen Herzen dabei. So lange ich mir bei Ihnen noch Rat und Hilfe holen kann, habe ich keine Angst".

[345] "In dem Band Cézanne – Briefe sind einige sehr schöne späte Zeichnungen und Aquarelle abgedrückt, die mich ahnen lassen, wie weit der Weg ist zu dem Satz: ‚Man muß sehr viel sein, um nichts mehr auszudrücken'. Handwerklich – technische Sauberkeit auf der einen Seite und im Geistigen ‚Das Prinzip der inneren Notwendigkeit', erscheinen mir als Voraussetzung jeder guten Bildformulierung. Cézanne und Gris, die vermittels einige Striche und Farbtupfen eine ganze Weltarchitektur bauten, stehen da als Kronzeugen".

Kandinsky.[346] Tot slot op 21.1.1954 de mededeling van Wind, dat hij graag het a.s. Keulse carnavalsfeest voor kunstenaars wilde bijwonen in Galerie Der Spiegel.[347]

Brieven en reacties van Albrecht Fabri.

Behalve publicist was Albrecht Fabri ook nauw betrokken bij de eigentijdse ontwikkelingen in de beeldende kunst. Op 24.4.1953 reageerde Wind op het werk van Deppe en Grochowiak naar aanleiding van de ontvangst van de tentoonstellingscatalogus *Junger Westen 53*, die Fabri hem had gezonden. Uit de catalogus van een jaar later, *Junger Westen 54* blijkt, dat Fabri tijdens de opening als gespreksleider optrad bij de discussie tussen de kunstenaars, de critici en het publiek.[348] Daarnaast tonen meerdere brieven, dat Fabri persoonlijke contacten met gevestigde kunstenaars onderhield onderwie Faßbender, Nay, Schneider, Meistermann en Coester. In dit verband moet ook worden gewezen op zijn voorwoord of openingsrede bij tentoonstellingen van onder andere Meistermann, Nay, Herkenrath, Hartung/Soulages, Faßbender, Sackenheim en Coester.[349] Door dit artistiek netwerk in combinatie met zijn kritische instelling, uitgebreide en diepgaande literaire en culturele kennis, inzet voor kwaliteit en zijn bereidheid zich open te stellen voor een jong beginnend kunstenaar, kon Wind zich volgens mij dan ook geen betere mentor wensen. Dit werd ook door Wind bevestigd in de laatste alinea van zijn eerste brief aan Fabri.

In de periode tot aan de aanvang van Wind bij Coester in Düsseldorf in 1954, heeft Fabri twintig brieven geschreven. Naarmate er meer gesprekken tussen Wind en Fabri plaats vonden, werden deze brieven korter. De inbreng van Fabri blijkt uit zijn reactie op een paar kwesties in antwoord op brieven van Wind. Indirect komt zijn uitgesproken visie op de moderne kunst ook naar voren, waar hij verslag doet van zijn gesprekken met Nay. Deze onderwerpen in de brieven van Fabri zullen kort worden samengevat onder vermelding van de originele tekst.

In zijn eerste brief (30.6.1952) vraagt Fabri zich af of een kunstenaar, zoals Nay, die kennelijk alleen maar in zijn eigen theorieën gelooft en zich verder van de buitenwereld afsluit, uiteindelijk niet aan 'ondervoeding' ten onder gaat.[350] Naar aanleiding van dezelfde

[346] "Das Konzert brachte 4 Stücke von Anton Webern zur Aufführung. Ich hörte bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal 12 Tonmusik. Sehr gut gefielen mir die 5 Sätze für Streichquartett Opus 5 (1908) und die 3 geistlichen Volkslieder Opus 17 (1925). Beim ersten Stück, das durchsichtig, kristallinisch, aphoristisch gesetzt ist, assoziierte ich eine Reihe Kleezeichnungen, beim zweiten mußte ich an die großartigen Bilder Kandinsky's aus den Jahren 22-25 denken".

[347] "Wenn es irgend geht, möchte ich in diesem Jahr den Kölner Karneval mitmachen. Glauben Sie man läßt mich als trockenen Hamburger in den Spiegel 'nei? Ich wüßte nicht wohin ich sonst gehen sollte. Emmy will auch kommen".

[348] Mededeling in de catalogus *Junger Westen 54: "*Sonntag, den 24. Oktober 1954, 10 bis 18 Uhr, in der Ausstellung: Öffentliches Gespräch Künstler-Kritiker-Publikum. Ltg.: Albrecht Fabri, Köln".

[349] Fabri 2000, zie 'Reden zu Ausstellungseröffnungen', p. 539-570.

[350] "Interessant, wie sich die Bilder Nays verändern, wenn sie, ungestört von Bildern anderer Maler, ganz unter sich sind. (…) Im Grund müßte Nay eine endlose Wand bemalen; daß er mit Formaten arbeitet, ist widersinnig. Nay und der Rahmen um seine Bilder liegen in unlösbarem Streit miteinander. Genau genommen, dürfte er überhaupt keine Bilder im Plural, nur ein Bild im Singular malen. Ich war jetzt des öfteren mit ihm zusammen; eine Unterhaltung mit ihm ist leider so gut wie unmöglich; seine Theorien (die für ihn natürlich stimmen, die er aber unglücklicherweise

Künstlerbundausstellung, waarin ook Nay exposeerde, merkt Fabri op dat de tegenstelling tussen de begrippen figuratief en non-figuratief eigenlijk ook niet meer is vol te houden. Vaak loopt de grens dwars door beide begrippen heen. Bij een abstract werk van Mondriaan vindt daarentegen geen verwisseling plaats, hetgeen volgens Fabri eigenlijk het kenmerk voor de non-figuratieve richting zou moeten zijn.[351]

In zijn volgende brief van 18.8.1952 foetert Fabri naar aanleiding van de verzuchting van Wind: “Aber grau ist alle Theorie und das Schreiben nicht mein Handwerk”. Hij stelt: In werkelijkheid is er niet zoiets als een tegenstelling tussen praktijk en theorie. Hoogstens zijn er kunstenaars die zich niet van die theorie bewust zijn, of er niet over nadenken waarvan zij gebruik maken. En dat leidt alleen maar tot verwarring. Kenmerk van de echte schilder is, dat hij altijd voor zich zelf precies weet en ook aan andere kan uitleggen, welke middelen en theorieën hij in zijn werk toepast. Maar een schilder mag onder geen beding de tolk van zijn werk worden. Het is derhalve een zaak van zich zowel terdege van de eigen artistieke uitgangspunten bewust zijn alsook van slaapwandelen.[352]

De brief daarop van 20.09.1952 is prozaïsch; Fabri en Wind blijken bijna gelijktijdig in Parijs te zijn en Wind wordt gevraagd een passend onderdak voor Fabri te zoeken. Uit de brief van 28.09.1952 blijkt, dat Fabri eerst nog de opening op 4.10.1952 van de Schneider tentoonstelling in Galerie ‘Der Spiegel’ in Keulen zal bijwonen, waardoor zijn reis naar Parijs wordt uitgesteld. In de volgende brief van 17.11.1952 volgen naar aanleiding van zijn verblijf in Parijs twee interessante onderwerpen. Eerst de bevestiging door Soulages van de overtuiging van Fabri, dat er geen verschil tussen kleur en vorm bestaat. Daarnaast het feit, dat het volgens sommigen nog helemaal niet zo slecht is indien tijdens de opleiding het vak eerst door middel van gips- en naakttekenen wordt geleerd, alvorens op abstract werken over te gaan.[353] Dit thema wordt in de brief van 19.12.1952 verder uitgediept nadat Fabri de

---

absolut setzt) haben etwas durchaus Maniakalisches; ich weiß auch nicht recht, ob ein Maler, der sich für den einzigen hält und sich, wie Nay, den Blick auf jedes andere Werk abschneidet, nicht zum Schluß an Unterernährung zugrundegeht“.

[351] „Ein Bild Mondrians dagegen bleibt trotz seiner Abstraktheit durchaus gegenüber und entgegen; es findet keine Verwechslung statt (eben das scheint mir für das Ungegenständliche im tieferen Sinn entscheidend)“.

[352] „Eigentlich muß ich Ihnen jetzt eine kleine Vorlesung halten. ‚Graue Theorie‘ und ‚nicht mein Handwerk‘, sagen Sie zum Schluß. Natürlich nicht Ihr Handwerk! aber erstens betreiben Sie’s durchaus nett, und dann habe ich noch nie eingesehen, warum Maler dumm sein sollen. In Wirklichkeit gibt’s so etwas wie einen Gegensatz zwischen Theorie und Praxis nicht. Es gibt höchstens Künstler, die sich die Theorie, gemäß der sie handeln, nicht klarmachen oder sogar sich drüber täuschen. Daß das aber gut sein soll - - Ich habe im Gegenteil immer festgestellt, daß daraus nur Verwirrung entsteht. Daß ein Maler verstummt, wenn das übliche Kunstgeschwätz anhebt, ist in Ordnung. Aber weh dem Maler, der – zumindest was die rein artistische Seite des Bildes angeht – nicht ganz genau weiß, was er tut! Und dazu gehört daß er sowohl sich selber wie andern Rechenschaft geben kann über seine Methoden und Mittel. Der gute Maler kann’s denn auch immer. Darüber hinaus darf die Sache für ihn ruhig dunkel bleiben. Er darf in keinem Fall zu seinem Interpreten werden. Äußerste Bewußtheit auf der einen und ebenso äußerste Schlafwandelei auf der andern Seite! André Gide drückt diese paradoxe Mischung sehr glücklich in dem kleinen Vorwort zu *Paludes* aus”.

[353] „Sehr schön ein Nachmittag bei Soulages. (Parijs) Ich hätte tanzen mögen vor Freude, als er erklärte, die übliche Unterscheidung zwischen Farbe und Form sei ein Unsinn. Er sagte dann fast wörtlich, was ich, nahezu immer auf Widerstand stoßend, wer weiß wie oft selbst gesagt habe: daß nämlich Gelb in Gestalt eines Kreises etwas anderes ist als Gelb in Gestalt eines Quadrats… Ich halte die obenerwähnte Unterscheidung für deshalb so gefährlich, weil aus ihr notwendigerweise ein Gebrauch der Farbe folgt, der nicht ursprünglich und direkt, sondern beiläufig-illustrrativ

klachten van Wind over zijn school met Faßbender heeft besproken. Slotsom: Wind maakt een denkfout als hij meent op school 'kunst' te kunnen maken.[354]

In dezelfde brief vermeldt Fabri het kritisch oordeel dat een gespreksleider in een radio uitzending over zijn manier van schrijven velde. Indirect werd hiermee de stijl als bewust instrument van de scribent Fabri getypeerd.[355] In de laatste brief van het jaar op 28.12.1952 volgt een opsomming van nieuw verkregen literatuur. Daarbij de ontboezeming: "Ein Bildhauer in Paris erklärte mir zwar, daß es mit der ‚tektilen' Plastik vorbei sei, aber vorläufig regen mich Arp- oder Moore- oder Laurenssche Rundungen noch gewaltig auf". Dan volgt op 21.01.1953 een brief van vier kantjes. Daarin wordt Wind geprezen voor de exacte manier waarop hij zijn werkprocessen beschrijft, een technische precisie, aldus Fabri, die hij bij de gebruikelijke kunstkritieken steeds tevergeefs zoekt. Ook attendeert Fabri Wind onder andere op een boek van Suzuki, "Die grosse Befreiung" omdat dit een goede indruk over Zen geeft (de kunstenaarsgroep 'ZEN 49' zal pas zes jaar later ontstaan!). Maar verrassend is de felheid, waarmee Fabri zich keert tegen het door een kunstenaar naar buiten brengen van zijn vermeende geestesgesteldheid tijdens het scheppingsproces. De betreffende passage van Hitler redevoering op 18 juli 1937 (alinea 59) klinkt hier naar mijn gevoel in alle hevigheid door.[356] De brief van 28.02.1953 waarschuwt Wind voor het gevaar van de 'impressionistische Nebel' in zijn werk dat haaks staat op het wezen van de abstracte schilderkunst. Alsook de

---

ist.

Etwas anderes, das ich Ihnen erzählen wollte. Schneider – der übrigens noch einige Tage in Köln war, so daß ich ihn oft gesehen habe- erwähnte einmal, daß man ihm eine Professur für abstrakte Malerei an der Académie Julian angeboten habe. Er habe abgelehnt. Warum? Er halte nichts davon, gleich abstrakt anzufangen. Man sei dann nach wenigen Jahren fertig. Das einzige Vernünftige sei Akt- und Gipszeichen. Ich schreibe die Sache hier auf, nicht weil auch ich dieser Meinung bin, sondern um Sie wenigstens etwas über die Kunstschule zu trösten. Es gibt in diesen Dingen, glaube ich, keine a priori glückliche Lösung, das heißt, zur glücklichen Lösung wird sie immer erst im nachhinein, von hinten gesehen. Coester – den ich, nebenbei, für einen guten Lehrer halte, erzählte mir, daß er selbst nie eine Akademie besucht habe, und Paul Klee war Schüler des schrecklichen Franz von Stuck. Man kann vielleicht überhaupt nur „trotzdem" etwas lernen. Ich meine damit nicht, daß Sie um jeden Preis weiter in Hamburg herumquälen sollen. Aber sehen Sie eine wirklich einleuchtende andere Möglichkeit? Ich zum Beispiel kann mir Meistermann oder Nay nicht als Lehrer vorstellen. Dann schon eher Faßbender. Soll ich einmal bei ihm deswegen sondieren?"

[354] „Zu dem Thema ‚Schule' meinte Faßbender, mit dem ich mich darüber unterhielt, daß Sie klagten bzw. schimpften, zeige, daß Sie die Sache ganz falsch auffaßten. Sie dürften innerhalb des Unterrichtsbetriebs gar keine Kunst machen wollen: man gehe auf eine Schule nur, um zu stehlen".

[355] „In einer Besprechung des ‚Sisyphos' im NWDR bezeichnet der Kritiker meine Sprache als ‚seltsam Kahlgeschoren, apodiktisch, etwas Knurrig'. Im übrigen meint er, ich sei ‚radikal humorlos'. Zum Schluß heißt es dann, unter den heute Schreibenden gebe es kaum einen, der sich um jedes Wort, jedes Komma, soviel Sorge mache wie A.F. ‚Er verführt durch Genauigkeit. Ach ja!".

[356] Fabri: „(…) Das ist nicht geschrieben, sondern – Pardon!- gerülpst. Etwas artikuliertes zwar, aber auch nicht sehr weit zu denken, seine (Haftmann) Theorie der Malerei als Psychogramm. Psychogramm ist alles, jeder Schreibduktus z. B., jedes Gekritzel, jedes auf-den-Tisch-hauen und dabei Fluchen. Aber damit ist das Phänomen Kunst noch gar nicht berührt. Ausdruck im Verstand eines nach-außen-Stülpens von Innen ist im besten Fall a Sauerei. Eines Malers Psyche oder psychische Zuständlichkeit interessiert mich nicht. Das interessiert mich nicht einmal bei mir selbst".

Hitler: „(…) Ob jemand ein starkes Wollen hat oder ein inneres Erleben, das mag er durch sein Werk und nicht durch schwatzhafte Worte beweisen". (…) Rede 18.07.1937 alinea 59.

uitspraak dat ‘de begrenzing in de kunst van Mondraan zijn wezenskenmerk is; in zekere zin tot zijn axioma moet worden gerekend’. Na de tirade tegen het ventileren door de kunstenaar van zijn gevoelens tijdens het scheppingsproces, is nu het begrip ‘iets willen uitdrukken’ aan de beurt.[357] Op 26.3.1953 formuleert Fabri de eisen waaraan volgens hem goede zinnen inhoudelijk moeten voldoen.[358] Daarnaast lucht Fabri zijn hart over het volgens hem teveel en te luid van veel schilderijen, dat hij als de grootste zonde in de beeldende kunst beschouwt. Natuurlijk komt in dit verband ook Nay weer ter sprake. In deze passage komt overigens de kritische maar ook beeldende stijl, Fabri eigen, goed tot zijn recht.[359]

In de volgende lange brief van 27.5.1953 volgt de geruststelling voor Wind, dat hem door zijn werkwijze eigenlijk niets kan gebeuren; “Beter een inhoudelijke zaak met duidelijke structuur verprutsen dan omgekeerd”.[360] Twee brieven verder op 12.9.1953 volgt voor Wind nogmaals de bemoediging dat, indien men weet wat men doet er, hoe paradoxaal ook, verrassingen zijn te verwachten.[361]

Tot de komst in mei 1954 van Wind naar Düsseldorf volgen nog vijf korte epistels van Fabri die voornamelijk betrekking hebben op de dagelijkse gang van zaken.

Einde van de beginjaren van Gerhard Wind

De brieven van Wind zijn, naast het vragen om een oordeel aan Fabri, te beschouwen als een voortdurende poging de beginselen van zijn experimenteerdrift te analyseren en te omschrijven. Hierin werd hij volledig door Fabri ondersteund: “Und dazu gehört daß er sowohl sich selber wie andern Rechenschaft geben kann über seine Methoden und Mittel“. (Fabri 18.8.1952) Dit verklaart ook de aanspraak van Wind, met verwijzing naar Hans Arp, op

[357] „Überhaupt dieses dauernde hantieren mit dem Begriff ‚Ausdruck‘. Mehr oder weniger das Kriterium des Dilettanten, etwas ausdrücken zu wollen! Der Künstler will, wenn er überhaupt etwas will, etwas ganz anderes. Etwas machen namentlich“.

[358] „Ein Satz, der nur von dem gilt, worüber er geht, ist kein guter Satz. Gute Sätze müssen sich immer auch analog verstehen lassen; sie müssen in der Art einer Scheinwerfergasse wirken, die mit zunehmendem Abstand von der Lichtquelle breiter und breiter wird”.

[359] “Nay, - Sie haben schon recht, trotzdem: erstickt man nicht bei ihm? –A propos ersticken, die häufigste Form der Sünde in der bildenden Kunst ist das Zuviel. Die meisten Bilder sind ganz einfach zu voll. Phantasiemangel, dieser merkwürdig bedrückende Reichtum? Außerdem ist noch etwas festzustellen: die meisten Bilder schreien. Verstehen Sie mich bitte recht, ich propagiere nicht etwa Rückkehr zum ‚Galerieton‘. Das Schreien ist keine Frage der Palette, sondern eine solche der inneren Stimmigkeit bzw. Unstimmigkeit. Es spielt auf derselben Ebene wie das Quietschen eines Rades. (Parallele in der Literatur: Logik, die ‚Knarrt‘.) Bei Nay übrigens könnte man in einem gewissen Sinn tatsächlich von ‚Vertreibung des Menschen aus der Schöpfung‘ sprechen: er malt, grob gesagt, den Misthaufen, das dumpfe Gären, die Verdauung. Mit einem andern Bild, er malt die Welt Shivas, des Gottes, der die Welt zertanzt. Die Elemente seufzen bei ihm sozusagen wollüstig: Endlich allein. Eine Art der Kritik, die nicht geht, ich weiß. Der Kritiker hat, nach Sainsbury, nicht darüber zu befinden, ob ein Dichter die Götter lästert, sondern ob er sie gut oder schlecht lästert. Kein Zweifel aber, daß Nay seinen Shivaismus mit aller Konsequenz betreibt. Ergo?“

[360] „Sie arbeiten in einer Weise, daß Ihnen eigentlich nichts passieren kann; ob und wie weit das einzelne Ihrer Bilder gut ist, spielt dem gegenüber nur eine zweitrangige Rolle. Lieber eine Sache mit Sinn und Konsequenz verpatzen, als umgekehrt“.

[361] “Ich glaube, ich habe es Ihnen schon bei anderer Gelegenheit einmal gesagt; wenn ich lese, was und wie Sie über Ihre Arbeit berichten, habe ich immer ein gutes Gefühl. Es ist wichtig, daß man weiß, was man tut: nur unter dieser Voraussetzung sind, paradoxerweise, Überraschungen möglich“.

consistentie in de gekozen methode. Ook daarin ondersteunde Fabri hem: “Es ist wichtig, daß man weiß, was man tut: nur unter dieser Voraussetzung sind, paradoxerweise, Überraschungen möglich“. (Fabri 13.9.1953) Later zal Wind deze artistieke uitgangspunten vastleggen in zijn zogenaamde ‘Notizen’ (1956 en 1964 definitieve versie), beginselen die hij tot het eind toe zou aanhouden.

Wat opvalt is, dat er noch door Wind, noch door Fabri, met een woord werd gesproken over reacties van het publiek op die uiting van kunst, waar beiden zich intensief mee bezighielden. Het is alsof de periode van de ‘Naziherrschaft’ niet had bestaan. Nu, ruim een halve eeuw na dato, wordt de naoorlogse opkomst in Duitsland van deze moderne kunstvorm met haar schier onbegrensde vrijheid, ook mogelijk als reactie op het rigide Nazi cultuurbeleid gezien.[362] Voor Wind en Fabri was dit begin jaren vijftig kennelijk nog geen thema.

Rest de beantwoording van de vraag naar aanleiding van de hier besproken levensloop van Gerhard Wind en zijn correspondentie met Albrecht Fabri, wie deze persoon Gerhard Wind was en wat hem artistiek bewoog op het moment van zijn aantreden op de kunstacademie in mei 1954.

Wind was, zeker gezien de tijd waarin hij leefde, als jongeling een uitzonderlijk gelukskind: een vooroorlogse gelukkige jeugd, tijdens de oorlog ver van het strijdgewoel en de bombardementen ondergebracht in een internaat waar hij een op zijn aanleg toegesneden onderwijs genoot. Bovendien wist hij zijn dienstplicht te ontlopen en kwam zijn familie ongedeerd uit de oorlog waarbij zijn vader na 1945 in de Engelse bezettingszone zijn oorspronkelijk bedrijf weer kon opbouwen. Daarnaast had Wind zich, voordat hij in 1954 vanuit Hamburg naar Düsseldorf vertrok, veelzijdig kunnen ontwikkelen. Behalve zijn gedegen literatuurkennis was hij door zijn vakopleiding voor de boekhandel bekend geworden met de daarbij behorende bedrijfsvoering zoals organisatie, administratie, wetgeving en branchekennis. Thuis in Glinde en tijdens zijn werk op het bedrijf van zijn vader in Hamburg begin jaren vijftig leerde Wind bovendien een productiebedrijf van binnenuit kennen. Tenslotte bood zijn intensief contact met Albrecht Fabri hem vanaf het moment dat hij voor een opleiding in de beeldende kunst koos, een op alle gebied onvervangbare introductie en begeleiding in de wereld van kunst en cultuur.

Indien de eerder geciteerde uitspraken van Wind worden samengevoegd, ontstaat het beeld van een jonge beeldend kunstenaar, die vanaf het prille begin voor zich zelf een bewuste keuze voor de abstracte geometrische vormgeving had gemaakt. Hierbij liet Wind zich leiden en inspireren door het gedachtegoed van de kubisten met hun deductieve methode voor de beeldopbouw (Gris), door de verkregen vrijheid van de non-figuratieve beeldvorming (Kandinsky), door het zich beperken tot een werkmethode (Arp) en bovenal door het daarin

[362] Költzsch, Ostfildern-Ruit 1999, p. 27: “Die ‚geschichtliche Stunde‘ ist beschrieben, in der das Informel 1952 in Deutschland auftrat. Dargestellt sind die historischen wie die künstlerischen Situationen in Deutschland vor 1933, während der Naziherrschaft und nach dem Krieg – und damit die bösen Schicksale der physischen und der geistigen Unterdrückung, aus der sich der Wille zu Befreiung und zu radikalem Neubeginn zu einem bestimmten Zeitpunkt ableiten ließen. Jetzt aber müßte die Frage gestellt und beantwortet werden, ob sich die Informelle Kunst nicht auch unter andere historischen Voraussetzungen hätte entwickeln können, ob also der Auftritt einer ‚antiformalistischen‘ Kunst nicht zugleich in einer Kunst immanenten Entwicklungsgeschichte selbst schon vorbereitet ist“.

experimenteren met en systematisch ontwikkelen van nieuwe beeldelementen als bouwsteen voor beeltenissen, waarvan niet de beweging of impuls werd vastgelegd, maar de spanning en krachten tussen lijnen, vlakken en vormen onderling volgens ondermeer het negatief-positief principe.

Wanneer Coester dan ook Wind bij zijn aantreden op de Kunstakademie toevoegde: “Wat moet ik u nog leren?”, dan werd daarmee niet zozeer bedoeld, dat zich hier een vaktechnisch gerijpt en ervaren kunstenaar aanmeldde, maar een aankomend kunstschilder, die zijn techniek, inzicht en artistieke uitgangspunten reeds voor zich zelf stevig in de steigers had staan en daarmee feitelijk al aan het doel van een vakopleiding beantwoordde. Wat Gerhard Wind op de Kunstakademie zocht was een professionele begeleiding door specialisten bij de verdere technische (grafische) ontwikkeling van en zoektocht naar zijn artistieke uitgangspunten. Naar zou blijken, bracht hem dit onder andere in contact met de wereld van de architectuur, iets waar hij later steeds naar zou verwijzen als de essentie van zijn werk en dat tot op dit moment in zijn briefwisseling met Fabri nog met geen enkel woord aan de orde kwam. Dit feit alleen al, betekende voor Gerhard Wind formeel het einde van zijn beginjaren.

4.6 Nabeschouwing

Het is een gelukkig toeval, dat alsnog na vijftig jaar beide complete delen van de briefwisseling gedurende de periode 1952-1958 tussen Gerhard Wind en Albrecht Fabri konden worden samengevoegd en bewaard voor de toekomst. Dit document biedt onder andere een niet door de tijd beïnvloed beeld van de ontwikkeling van een jong kunstenaar in de naoorlogse Westduitse kunstwereld, die onverstoorbaar zijn eigen weg verwezenlijkte. Daarbij trad de kunstcriticus en literator Albrecht Fabri op als zijn enig klankbord en mentor. Wat beiden verbond was, naast persoonlijke sympathie en waardering ook de sterke drang naar kwaliteit, integriteit en het aanvaarden van het concept van, zoals Wind het omschreef: ‘die Analogie in der Methode’. (brief Wind 29.9.1953) Bedoeld werd, de overeenkomst in de systematiek van de ontwikkelingen in de literatuur en in de kunst in het algemeen. Hierdoor werd vanaf het begin de gedachtewisseling tussen beiden over de merite van de eigentijdse beeldende kunst in een breder perspectief geplaatst.

Behalve door de inhoud wordt het belang van deze correspondentie ook bepaald door de grote zorg, die beiden aan het formuleren van hun gedachten besteedden. Het taalgebruik van de purist Fabri, eens door een criticus omschreven als: “seltsam Kahlgeschoren, apodiktisch, etwas Knurrig (…) Er verführt durch Genauigkeit” (brief Fabri 19.12.1952) stond garant voor scherpe observaties en analyses. Uit het recent gevonden dossier van Wind bleek bovendien, dat Wind ondanks zijn belezenheid (en wellicht juist daardoor) zijn brieven aan Fabri eerst in concept schreef met de nodige wijzigingen.

De meeste aandacht besteedde Wind in zijn brieven aan de wijze waarop hij vanaf het begin zijn abstract geometrische vormen gecontroleerd en systematisch trachtte op te bouwen. De methodiek van de architectonische beeldopbouw bepaalde voor hem de kwaliteit van het beeld. Dit bleek ook uit zijn beleving van het werk van Juan Gris; grote bewondering voor en affiniteit tot de wijze van zijn beeldopbouw, maar los van de thematiek waarin deze werkwijze

van Gris naar voren kwam. Slechts een keer vermeldde Wind in zijn brieven enige affiniteit tot het werk van tijdgenoten ('junger westen 53'), omdat zulks tot de naoorlogse abstracte stroming in Frankrijk was te herleiden, waartoe Wind zich aangetrokken voelde. (Wind 24.4.1953). Maar van enige invloed van de door OMGUS in het naoorlogse West-Duitsland geïntroduceerde abstract expressionistische en geometrische kunst, was merkwaardigerwijze geen sprake. Evenmin ontbrak een verwijzing naar de zogenaamde 'Bilderstreit', die zich sedert 1948 in alle hevigheid tussen de exponenten Karl Hofer (figuratief avantgarde kunstenaar en sedert 1950 'Präsident des Deutschen Künstlerbundes') en Will Grohmann (een van de meest uitgesproken voorstanders van de abstrakte kunst) afspeelde.[363] Dit negeren door Wind is des te opmerkelijker, aangezien naast Baumeister, ook enkele van zijn voormalige gastdocenten aan de Landeskunstschule Hamburg, te weten Nay en Winter, waarover door Wind uitvoerig in zijn correspondentie werd geschreven, gedurende de herfst 1954 vanwege dit conflict de Künstlerbund uit protest zouden verlaten.[364]

Overziet men enkele van de opvallendste door Wind in zijn brieven aan Fabri genoemde onderwerpen met betrekking tot zijn artistieke ontwikkeling, dan vallen in chronologische volgorde, de volgende zaken op: een getrapte werkmethode en een geringe productie per jaar (28.7.1952), een vanaf het begin bewust ruimtelijk denken en werken (6.4.1953), analyse (gedicht van Gottfried Benn) (24.4.1953, Juan Gris (28.5.1953), het zich volledig beperken tot een methode om het gebrek aan inspiratie (Mangel an Sauerstof) tegen te gaan (31.5.1953), "streng tektonische Bildaufbau" alsook "positiv-negativ Flächen" (13.8.1953), "Analogie in der Methode" (29.9.1953) en 'sterke associaties twaalftonen muziek met werk van Paul Klee' (15.11.1953). Indien men de bovengenoemde artistieke standpuntbepalingen van Wind afzet tegen de periode waarin deze volgens zijn brieven plaats vonden, te weten vanaf het behalen van zijn vakdiploma 'Buchhandlung' (1952) en zijn komst naar de Staatliche Kunstakademie Düsseldorf (mei 1954), dan is er naast een duidelijke vaktechnische ontwikkeling ook sprake van een opmerkelijk consistente en artistieke standpuntbepaling in korte tijd, waarin de toekomstig beeldend kunstenaar Gerhard Wind reeds duidelijk naar voren komt

5 1945-1954: Opkomst van kunstenaarsgroepen in het naoorlogse West-Duitsland

Inleiding

Na zijn komst op de Staatliche Kunstakademie Düsseldorf in 1954 werd Gerhard Wind ook lid van de abstracte kunstenaargroep 'Gruppe 53'. Het is daarom zinvol de daaraan voorafgaande Westduitse kunstenaarsgroepen, die zich na 1945 op de non-figuratieve vormgeving richtten, nader te onderzoeken. Allereerst, omdat deze kunstenaarsgroepen ons inzicht kunnen geven in de ontwikkeling van de abstracte beeldende kunst in het naoorlogse Duitsland en de plaats, die 'Gruppe 53' daarin innam. Bovendien maakt dit onderzoek het mogelijk om na te gaan, hoe het artistieke pad van Wind zich verhield tot vergelijkbare ontwikkelingen in de abstracte beeldende kunst in zijn directe omgeving. Hiertoe zal in

[363] Dengler, München 2010, p. 143.

[364] Dengler, München 2010, p. 144.

chronologische volgorde kort aandacht aan het ontstaan van een aantal voor dit onderzoek relevante kunstenaarsgroepen worden besteed.[365]

5.1 Algemene inhaalslag in de naoorlogse Duitse kunstwereld

Uit de studie van Rotzler blijkt dat de opkomst van de moderne kunstenaarsgroepen niet op zich stond.[366] Het was onderdeel van een veelheid aan invloeden en stijlen die elkaar direct vanaf 1945 bij wijze van inhaalslag in Duitsland in snel tempo opvolgden in een poging de op dat moment volledige afwezigheid van moderne kunst enigszins ongedaan te maken. Na de herintroductie van de 'meesters van de klassieke modernen', die sedert 1933 van het toneel waren verdwenen, vormde de vrije en nadrukkelijk geschilderde abstractie van de École de Paris volgens Rotzler een gebeurtenis van de eerste orde.[367] Niet minder belangrijk werd de invloed, die van het surrealisme uitging, dat in Duitsland in de vorm van neosurrealisme een hernieuwde bloei doormaakte, waarbij Rotzler, naast Dali en Miro, nu ook de in het Rijnland geboren Max Ernst als de belangrijkste vertegenwoordiger vermeldt. Beide stijlrichtingen vormden bij uitstek een artistieke uitlaatklep voor de ernstige maatschappelijke problemen waarin het naoorlogse Duitsland zich bevond.[368] Met behulp van de culturele instanties van de Amerikaanse, Engelse en Franse bezetters, waaraan ook andere Europese staten deelnamen, was in Duitsland al spoedig een overzicht verkregen van de ontwikkelingen in de internationale moderne kunst, in het bijzonder van de verschillende uitingen in de abstracte vormgeving. Dit leidde, aldus Rotzler tot een herontdekking van de een generatie daarvoor nog verketterde tendensen als het Duitse expressionisme en van het werk van kunstenaars zoals Kandinsky, Klee, Schlemmer, Baumeister en Kurt Schwitters. Mede hierdoor ontbrandde de discussie over onderwerpen zoals de expressieve geste, het constructivisme, de opbouw van de menselijke figuur, de rol van het toeval in het dadaïsme en het hergebruik van gevonden afvalproducten. Het gevolg was, zo argumenteert Rotzler, een vorm van hernieuwd expressionisme waarbij de eigentijdse schilderkunst zich snel van alle traditionele bindingen met object en vorm ontdeed. Aan de basis van deze ontwikkeling, aldus Rotzler, stond Kandinsky met zijn vrije improvisaties, waarbij begrippen als subjectivisme en spontaniteit de kern vormden.[369] Deze artistieke benadering werd na 1945 ook internationaal

[365] Tevens zullen enkele van de op dat moment tot elke groep behorende representatieve schilderijen als bijlage worden afgebeeld. Alleen een vergelijking van deze afbeeldingen per kunstenaarsgroep geeft het beeld voor zichzelf van de artistieke ontwikkeling van de non-figuratieve kunst in het naoorlogse West-Duitsland en verschaft het benodigde vergelijkingsmateriaal voor de beschouwing van het werk van Wind.

[366] Rotzler, Zürich 1995, p. 211-213.

[367] Rotzler, Zürich 1995, p. 211: „Sie (École de Paris) erlaubte, nach Jahren des totalen Krieges, den ersehnten Rückzug ins Private und gleichzeitig eine Flucht aus der Not der Zeit in eine problemlose Welt des Schönen, des genießerischen malerischen Handwerks".

[368] Rotzler, Zürich 1995, p. 211: "Diese neo-surrealistische Tendenz ist ebenso verständlich wie der Eskapismus der abstrakten Malerei: Mit expressiven oder realistischen Darstellungsmitteln konnte die Last der Angstvorstellungen, der Alpträume, der Erinnerung an die Schreckensjahre des Krieges beschworen, verwandelt und damit abreagiert werden".

[369] Rotzler, Zürich 1995, p. 9: Rotzler wijst in dit verband op een in de nalatenschap van Kandinsky gevonden aquarel zonder titel uit 1910, dat op geen enkele wijze naar een stoffelijk of natuurgetrouw uitgangspunt verwijst. Het

bevestigd. In Nederland door de kunstenaarsgroep Cobra (1948) en in Frankrijk door het ontstaan van informel en tachisme (1950). De Duitse 'Parijzenaars' Wols (Otto Wolfgang Schulze) en Hans Hartung behoorden tot de medeoprichters van deze Franse 'gestisch expressive Kunst', een ongebonden kunst gebaseerd op het spontane en vrije met de schilderskwast gemaakte gebaar. Beide kunstenaars zouden volgens Rotzler een grote invloed uitoefenen op de ontwikkeling van de Duitse abstracte kunst na 1945, hetgeen naar voren kwam in het werk van de moderne jonge kunstenaarsgroepen in het naoorlogse Duitsland. Deze conclusie van Rotzler wordt ook door Gerhard Wind in een brief aan Fabri uit 1953 bevestigd. Daarin reageerde Wind op beeldmateriaal van jonge eigentijdse kunstschilders uit de *tentoonstellingscatalogus junger westen 53*.[370] Wind schreef, dat deze nieuwe richting, die uit de abstracte stroming in Frankrijk was ontstaan, ook hem veel te bieden zou kunnen hebben.[371] Tenslotte wijst Rotzler er nog op, dat in het algemeen gold, dat de opbouw van de Duitse kunstmarkt na 1945 vergeleken met de situatie van voor de machtsovername door Hitler in 1933, structureel was gewijzigd. Berlijn en München waren als onbetwiste centra van de kunst verloren gegaan. In plaats daarvan trad er na 1945 een versnippering van het kunstlandschap op zonder duidelijke hiërarchie en zonder een richtingbepalend centrum.[372]

Hoe een dergelijk kunstlandschap er in de praktijk uit zag, was ook bepalend voor de artistieke en commerciële leefomgeving waarmee Wind in de toekomst te maken zou krijgen. In het bijzonder of het individualistisch kunstenaarschap als verlengstuk van het versnipperd kunstlandschap zonder richtingbepalend centrum of groep, wel aansloot op zijn persoonlijke behoefte. Dat wil zeggen, of Wind, die zoals iedere modern kunstenaar per definitie individualist was en derhalve voor zich zelf werkte (vergelijk Hitler 1937: "de kunstenaar die voortaan niet voor zich zelf maar voor het volk dient te werken en door het volk zal worden beoordeeld")[373] zich in een dergelijke omgeving maximaal kon ontplooien en handhaven.

Hoe dat versnipperde kunstlandschap zonder duidelijke hiërarchie er aanvankelijk na 1945 uit moet hebben gezien, werd door Schulze Vellinghausen gedetailleerd beschreven in een geïllustreerde bloemlezing (1958) naar aanleiding van het ontstaan in Recklinghausen van de eerste Westduitse kunstenaarsgroep 'junger westen' tien jaar daarvoor.[374] Het belang van

---

is een vrije non-figuratieve compositie met lijnen en kleurvlekken.

[370] Brief van Wind aan Fabri dd. 24.4.1953.

[371] "Dann bekam ich aus Recklinghausen den Katalog *‚junger westen 53'.* Ich hatte ihn bei einem Bekannten flüchtig gesehen. Maler wie Deppe und Grochowiak kann ich nicht zu den Abstrakten rechnen. Sie pinseln eine Schaltanlage genau ab, wie die Naturalisten eine Heidelandschaft und selbst Winter und Uhlmann stehen schon wieder auf der Grenze mit dem Blick zum Gegenstand hin. Mir wurde gerade an Hand dieses Kataloges deutlich, daß die neue Bewegung, die aus dem abstrakten Lager Frankreichs (Schneider, Hartung etc,) zu uns nach Deutschland gedrungen ist, gerade auch für mich eine fruchtbare Wirkung haben kann".

[372] Rotzler, Zürich 1995, p. 211: "Doch hat sich mittlerweile die deutsche Kunstszene weitgehend auf die Städte Köln, Düsseldorf, München und Frankfurt verlagert".

[373] Hitler 1937, alinea 69: „Denn der Künstler schafft nicht für den Künstler, sondern er schafft genauso wie alle andere für das Volk!" alinea 70: „Und wir werden dafür Sorge tragen, daß gerade das Volk von jetzt ab wieder zum Richter über seine Kunst aufgerufen wird".

[374] Schulze Vellinhausen A, Schröder A., *deutsche kunst nach baumeister **junger westen** eine anthologie in bildern*,

deze in de tijd nog recente beschrijving is, ondanks de nadelen 'von einer zeitnahen historischen Forschung'[375], dat de auteur in zijn verslag de sfeer en de problematiek van de naoorlogse kunstscène als gevolg van 'Stunde Null' nog invoelend en nauwkeurig kon weergeven. Vellinghausen wijst er op dat iedere zich zelf respecterende stad in de provincie zich vanaf het begin na 1945 open stelde voor de moderne kunst waarbij ambtelijke en particuliere instellingen elk een belangrijke bijdrage leverden. Naast de musea, die vanuit hun verantwoordelijkheid een doorslaggevende en moedige rol bij het opnieuw in de gemeenschap bespreekbaar maken van eigentijdse kunst speelden, waren het ook sommige warenhuizen en meubelzaken, die ruimte voor een eerste hernieuwde kennismaking door de burger met moderne kunst ter beschikking stelden. Opmerkelijk daarbij was, aldus Vellinghausen, dat deze getoonde en geïmproviseerde collecties, die voor de nodige opwinding en verhitte discussies tussen de voor- en tegenstanders zorgden, veelal van hoog kwalitatief niveau waren. Aandacht besteedt Vellinghausen ook aan het ontstaan van nieuwe opdrachtgevers voor de jonge kunstenaars. Na de eerst door de steden uitgeschreven prijsvragen voor kunstenaars met prijsuitreikingen, die aanvankelijk slechts van publicitair belang waren, volgden er voor de deelnemers ook een economische impuls door de koppeling van de laureaten aan opdrachten in het kader van 'Kunst am Bau' en de invoering van de zogenaamde twee procent regeling waarbij twee procent van de bouwkosten aan kunst diende te worden besteed. In het bijzonder speelden hierbij, aldus Vellinghausen, de kerken als potentiële opdrachtgever met hun nieuwbouwprojecten voor bekende en nog jonge kunstenaars een belangrijke economische rol op het gebied van architectuur, beeldhouwwerk en glasschilderingen. Tenslotte signaleert Vellinghausen de naoorlogse ontwikkeling, dat jonge kunstenaars zich bij voorkeur in industrierijke gebieden met een grotere bevolkingsdichtheid vestigden. De keuze voor industrierijke regio sloot nauw aan bij de opkomst van de industrieel als potentiële opdrachtgever voor moderne kunst. Deze door Vellinghausen beschreven ontwikkelingen geven aan, dat zich, zoals later zou blijken, reeds vanaf 1945 de voor Gerhard Wind commercieel belangrijkste doelgroepen als potentiële opdrachtgever hadden aangekondigd, te weten: industrie, kerk en architect. Tevens betekende deze voorkeur voor vestiging in industrierijke regio ook het einde van de mythe, als zou kunst een 'voortbrengsel van bohémienne ateliers aan de rand van de samenleving' zijn.[376] Uit deze observatie van Vellinghausen kan de conclusie worden getrokken, dat iedere jonge beeldend kunstenaar na de oorlog sociaal gezien onderdeel van de gemeenschap werd waarin hij leefde. Zij het, dat in werkelijkheid de jonge kunstenaar opnieuw met een opgelegd isolement in de gemeenschap te maken kreeg, dit keer veroorzaakt door onbegrip en vijandigheid van het publiek jegens zijn moderne kunst. In dit verband constateert

---

Recklinghausen 1958, p. 5-14.

[375] Dengler München 2010, p. 11.

[376] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 9: „das Rhein-Main Gebiet rings um Frankfurt und Darmstadt; und das Rhein-Ruhr Gebiet von Köln und Krefeld bis Dortmund und Münster. Gebiete der größten Bevölkerungsdichte und einer industriellen Ballung, die dem Künstler alltäglich das Bewußtsein verbürgt; er lebe inmitten der Wirklichkeit. Kunst ist nicht mehr das geschlossene Ergebnis bohemehafter Ateliers am Rande der Existenz".

Vellinghausen twee ontwikkelingen voor de jonge kunstenaar in de naoorlogse kunstmarkt om dit isolement te doorbreken, te weten: groepsvorming rondom gerenommeerde kunstenaars zoals de beeldhouwer Ewald Mataré (1887-1965) en Willi Baumeister (1889-1955), die het Nazi regiem ook artistiek hadden overleefd en een vrijblijvende groepsvorming rondom een galerie of tentoonstelling, om de gezamenlijke krachten te bundelen en hun werk bij gebrek aan maatschappelijke respons, onderling onverbloemd ter discussie te stellen.[377] Dit gold ook voor Wind, met dien verstande, dat hij vanuit zijn situatie steun bij slechts een mentor in de persoon van Albrecht Fabri had gezocht en vond.

5.2 Moderne kunstenaarsgroepen in West-Duitsland 1945-1954

Zoals eerder vermeld werd Gerhard Wind na zijn komst in Düsseldorf in mei 1954 ook lid van de non-figuratieve kunstenaargroep 'Gruppe 53'. Het ontstaan van deze abstract expressionistische groep stond niet op zich zelf maar vormde in feite het sluitstuk van diverse voorafgaande jonge kunstenaarsgroepen vanaf 1948, die zich met de hulp van galeriehouders op het abstract expressionisme hadden gericht. Een kort overzicht aangevuld met representatief beeldmateriaal van de ontstaansgeschiedenis van de volgende kunstenaarsgroepen en bijbehorende kunstgaleries, verschaft inzicht in de ontwikkeling van de abstract expressionistische vormentaal in het naoorlogse West-Duitsland alsook de plaats, die 'Gruppe 53' daarin bezette als artistieke omgeving voor Wind:

'Moderne Galerie Otto Stangl' in München (opening 1947)
Kunstenaarsgroep 'junger westen' in Recklinghausen (oprichting 1948)
Kunstenaarsgroep 'ZEN 49' in München (oprichting 1949)
'Zimmergalerie Franck' in Frankfurt am Main (opening 1949)
Kunstenaarsgroep 'Quadriga' in Frankfurt am Main (oprichting 1952)
Kunstenaarsgroep 'Gruppe 53' in Düsseldorf (oprichting 1953)

In de zelfde periode vonden er ook ontwikkelingen plaats met geheel andere artistieke uitgangspunten, die minstens zo belangrijk waren voor de bepaling van het toekomstig beeld van de moderne kunst in het naoorlogse West-Duitsland. Rotzler schrijft hierover dat de hernieuwde kennismaking met de werken van Kandinsky, Klee, Schlemmer en Baumeister tot een herontdekking van de verworvenheden van het Bauhaus hadden geleid op het gebied van de moderne grafische, industriële en architectonische ontwerptheorieën. In 1950 trad deze constructivistische richting in de openbaarheid door de oprichting van de Hochschule für Gestaltung in Ulm onder leiding van Max Bill, een vroegere medewerker van het Bauhaus. Volgens Rotzler ontstond er mede hierdoor in de jaren zestig ook een nieuwe generatie jonge kunstenaars, die zich met hun geometrisch constructivistische denkwijze en vormgeving

[377] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 9: „Gemeinschaften auf der lockereren Basis ähnlicher ‚Interessen' rund um eine den Mittelpunkt gebende Galerie wie etwa eine Zeitlang die sog. ‚Frankfurter Tachisten' rings um die Zimmergalerie Frank; oder Ausstellungsgemeinschaften wie die Neue Gruppe München, die Neue Rheinische Sezession und die (Düsseldorfer) 'Gruppe 53'.

doelbewust afzetten tegen informel.[378] In afwijking van kunstenaarsgroepen, die het abstract expressionisme toegedaan waren, zouden deze constructivisten, mede door de decentralisatie van het Duitse kunstleven, aldus Rotzler, hun werk voor het merendeel individueel in plaatsgebonden isolatie voortzetten. Van deze laatste categorie is het volgens mijn opvatting vooral Heijo Hangen (*1927), die met zijn artistieke uitgangspunten, werkmethode en terminologie als voorloper kan worden beschouwd van het neoconstructivistische werk van Gerhard Wind uit zijn latere 'Patio' periode vanaf 1977. Het schilderij van Hangen met de titel 'Chromatische Regression mit sieben Quadraten' (1957) levert hiervoor een aanknopingspunt.[379] (afb. 68)

5.3 De jonge kunstenaarsgroepen en hun initiatiefnemers

Zoals vermeld was er vanaf 1945 veelal sprake van een verband tussen het ontstaan van jonge kunstenaarsgroepen en het initiatief van enkele individuele kunstliefhebbers in hun streven de moderne kunst weer in het naoorlogse Duitsland te introduceren. Deze personen waren eigenaar van een kunstgalerie of waren verbonden aan een openbare kunstinstelling. De bijzonderheden van deze personen en het ontstaan van iedere kunstenaarsgroep, die als voorloper van 'Gruppe 53' is te beschouwen, worden onderstaand in een chronologische volgorde kort toegelicht.

5.4 **Moderne Galerie Otto Stangl, München**, opening 1947

De oprichters Etta en Otto Stangl waren gespecialiseerd in de Duitse klassieke modernen van voor 1933. Samen met anderen zou Stangl in 1986 het initiatief nemen tot de oprichting van het Franz Marc Museum in Kochel am See.[380] Otto en Etta Stangl stierven beiden in 1990. In 2001 ontving het 'Zentral Institut für Kunstgeschichte' te München van de erfgenamen van het

[378] Rotzler, Zürich 1995, p. 216, 217: "In Gruppenausstellungen aus der Schweiz, in Einzelausstellungen der Protagonisten Max Bill und Richard Paul Lohse lernten junge Deutsche eine Weiterbildung konstruktiver Kunst kennen, der eine mathematische Denkweise und ein rational systematisches Arbeiten zugrunde liegen (…) Die im Deutschland der Nachkriegszeit die konstruktive Kunst erneuernden Maler und Plastiker gehören vorwiegend einer in den zwanziger Jahren geborenen Generation an. Mit kriegsbedingter Verspätung erhielten sie ihre Ausbildung in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre, seit 1950 treten sie mit selbständigen Arbeiten in Erscheinung. Der Einstieg in das geometrisch-konsttruktive Schaffen erfolgt teilweise direkt, teilweise über eine freie Abstraktion oder aber – um 1960 – als bewusste Absage an die Informelle Kunst".

[379] Rotzler, Zürich 1995, p. 217, 218: "Ausgehend von abstrakten Formen, gelangte Heijo Hangen nach 1950 zu einer konstruktiven Arbeit in, wie er sagte, ‚supremativer Ordnung'. Angeregt von den Methoden der Schweizer Konkreten, übersetzt er seit 1956, zunächst in systematischen Quadrat-Teilungen, Zahl und Mass ins Bild. Die ‚Chromatische Regression mit 7 Quadraten' von 1957 ist ein Beispiel aus dieser Schaffensphase. Das 1960 aufgegriffene Prinzip der flächenstrukturalen Überlagerung leitet die seitherige ‚schematisch-methodische Kunst' Hangens ein. Grundlage ist ein Modul, mit dem auf einem in 16 Teilquadrate zerlegten quadratischen Bildfeld operiert wird. Dieser aus dem Rastersystem heraus entwickelte, auf zwei Formelementen beruhende Modul kann als lineare Form, also Strukturmodul, oder als Flächenform, also Flächenmodul, eingesetzt werden. Innerhalb des Systems ist durch methodische Manipulation wie Umkehrung, Drehung, regelmäßige oder progressive Verschiebung und Kombination eine Fülle von Lösungen gegeben. Während der Formmodul festgelegt ist, besteht Freiheit in der Wahl der Farbe. Primärfarbe objektiviert den Formrhythmus. Farbe erweitert die Kombinationsbreite der Form".

[380] Uit: ‚Franz Marc Museum, Kunst im 20. JH'. Geschichte (Internet).

echtpaar Stangl een grote collectie van meer dan drieduizend tentoonstellingscatalogi en monografieën van kunstenaars uit het begin van de twintigste eeuw, waaronder talrijke zeldzame catalogi. In 2008 werd de kunstcollectie 'Etta und Otto Stangl' overgedragen aan het mede door Otto Stangl opgerichte Franz Marc Museum.[381]

De ' Moderne Galerie Otto Stangl' ontwikkelde zich na 1947 snel tot platform voor de totstandkoming van nieuwe initiatieven op het gebied van de eigentijdse kunst. Goldstein besteedt in haar beschrijving van het ontstaan van de kunstenaarsgroep 'ZEN 49' aandacht aan de voorgeschiedenis daarvan waarin Franz Roh, Otto Stangl en Hilla von Rebay elk een belangrijke rol bij de oprichting speelden.[382] In 1947, aldus Goldstein, verzocht Roh schriftelijk aan von Rebay om dia materiaal voor zijn colleges. In ruil daarvoor verstrekte Roh aan von Rebay op haar verzoek een opgave van Duitse non-figuratieve kunstenaars, die door von Rebay in haar fervent streven de abstracte beeldende kunst in het naoorlogse Duitsland in te voeren, op de 'CARE package list' van de Guggenheim Foundation werden geplaatst. Deze CARE hulppakketten bevatten geconserveerde etenswaren, geld alsmede teken- en verfmateriaal.[383] Goldstein wijst er op dat het Roh was, die in 1948 Hilla von Rebay tijdens een van haar bezoeken aan Duitsland mee nam naar de zojuist geopende 'Moderne Galerie' van Otto Stangl. Ook Stangl gaf nadien von Rebay desgevraagd een lijst met de namen van non-figuratieve kunstenaars, die maandelijks aan de door Stangl georganiseerde discussiegroep deelnamen. Deze kunstenaars werden nadien eveneens rechtstreeks door von Reby benaderd en daarmee kwam von Rebay vroegtijdig in contact met die kunstenaars, die het jaar daarop de groep 'ZEN 49' zouden vormen.[384]

Uit het bovenstaande blijkt volgens mij, dat de 'Moderne Galerie Otto Stangl', in het bijzonder door de visie en inzet van Otto Stangl, alsook vanwege een door de tijd bepaalde bundeling van internationale, ideologische en materiële interesses tussen diverse belanghebbenden, als katalysator een toekomstige bijdrage zou leveren aan de oprichting van 'ZEN 49'.

[381] Zie: Inleiding van de 'Präsentation der Bibliothek aus dem Nachlass Etta und Otto Stangl' getiteld: ‚Etta und Otto Stangl: Vom ‚Blauen Reiter' zur ‚Himmelsreiter' door Cathrin Klingsöhr-Leroy in het ‚Zentralinstitut für Kunstgeschichte' München 20 Februar 2002 (Internet).

[382] De Duitse kunsthistoricus en filosoof Franz Roh week, nadat hij door de Nazi's van zijn functie werd ontheven, uit naar Amerika. Door de geallieerden werd Roh later op zijn post in Duitsland teruggeplaatst. Roh was na 1945 uitgever van kunstperiodieken en docent moderne kunst aan de universiteit München en hij werd een van de belangrijkste en invloedrijke kunstcritici in het naoorlogse Duitsland (zie Goldstein, bijlage 05 p. 11).

[383] Uit: ‚Landeshauptstadt München', Museum Villa Stuck, Ausstellung 8.9.2005-15.1.2006: ‚Stunde 0. Rupprecht Geiger und Hilla von Rebay'. (Internet) NB.: CARE (Co-operative for American Relief to Everywhere).

[384] Ibidem. „Über Stangl nimmt die deutsche Künstlerin und Direktorin des ‚Museum of Non-Objective Painting' in New York, Hilla von Rebay, Kontakt mit Bissier, Cavael, Fietz, Geiger, Hempel und Winter auf" (Internet).

5.5 junger westen Maler-Graphiker-Bildhauer, Recklinghausen, oprichting 1947/48[385]

Schwalm, die evenals Ullrich, vijftig jaar na de bijdrage van Vellinghausen uit 1958 een tekst over 'junger westen' schreef in de catalogus *Die Künstlergruppe 'junger westen'* (2008), vermeldt dat Franz Große Perdekamp op 1 april 1947 officieel opnieuw door de stad Recklinghausen tot leider van het 'Vestische Museum', zij het deze keer een museum zonder gebouw, werd benoemd. Ook werd Perdekamp belast met de door de stad te organiseren tentoonstellingen. Perdekamp was kunsthistoricus, kunstcriticus, auteur en jeugdvriend van Bauhaus-docent Joseph Albers (1888-1976).[386] Vanuit deze positie zette Perdekamp zich persoonlijk in voor de belangen van de moderne kunstenaars.

Onder de naam 'Junge Künstler zwischen Rhein und Weser', aldus Schwalm, organiseerde de oprichter Große Perdekamp in dat zelfde jaar 1947 een opzienbarende tentoonstelling in de door voedselschaarste nog lege afdelingen op de levensmiddelen-etage van Kaufhaus Althoff op de Recklinghäuser Markt. Doel was niet het tonen van een bepaalde stijl, maar de onderlinge kontakten tussen kunstenaars, die door de oorlog en de gebeurtenissen tijdens de naoorlogse periode verloren waren gegaan, weer te herstellen.[387] Vellinghausen wees er in zijn eerdere publicatie uit 1958 op, dat daartoe jonge beeldhouwers en kunstschilders van de meest uiteenlopende richtingen werden uitgenodigd. Zij werden daarbij, aldus Vellinghausen, door Große Perdekamp aangemoedigd een vereniging te vormen waarbij alleen de integriteit van het kunstenaarsschap bepalend zou zijn.[388] Maar de vraag, hoe deze bundeling van Westduitse kunstenaars er dan ook uit diende te zien, bleef nog lange tijd onduidelijk. De deelnemers waren volgens Schwalm alleen van de ideologische noodzaak tot een bundeling overtuigd.[389] Vellinghausen vermeldt nog, dat in de daaropvolgende tentoonstelling in 1948 in een hotelzaal in Recklinghausen onder de naam 'junger westen', eenendertig beeldhouwers en schilders deelnamen, waaronder de zes genoemde 'kernleden'.[390] Deze kunstenaars, aldus Vellinghausen, geloofden vanuit de actualiteit en de alledaagse werkelijkheid hun gevoel en artistiek handelen overeenkomstig de geest van hun tijd meer op kosmische beginselen te moeten richten om van daar uit een nieuwe orde op te bouwen. Hun vriendschappelijke band en het gemeenschappelijk besef, dat zij hun gevoelens ten opzichte van de tijdgeest alleen in een abstracte vormentaal konden uiten, vormde hierbij de bindende factor.[391]Deze groep werd al snel bekend door haar doelgerichtheid en weigering compromissen te aanvaarden.[392]

[385] Oprichtingsdatum: 5 september 1947, officieel geregistreerd: 22 juli 1948, Plaats: Recklinghausen. Oprichter: Franz Große Perdekamp (1890-1952).
Kernleden: Gustav Deppe (1913-1999, Thomas Grochowiak (1914), Ernst Hermanns (1914-2000), Emil Schumacher (1912-1999), Heinrich Siepmann (1904-2002), Hans Werdehausen (1910-1977).

[386] Schwalm, Recklinghausen 2008, p. 55, 56.

[387] Schwalm, Recklinghausen 2008, p. 57.

[388] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 15.

[389] Schwalm, Recklinghausen 2008, p. 57.

[390] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 15.

[391] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 16: „Diese Künstler glaubten aus Zeitnotwendigkeit und –echtheit heraus ihr Wirklichkeitsbewußtsein und künstlerisches Tun nach dem physikalischen Bezugssystem ihrer Zeit mehr auf kosmische Grundverhältnisse richten zu müssen, um von dort her eine neue Ordnung zu begründen.

In de catalogus *junger westen 57* uit het jaar 1957 schreef Thomas Grochowiak, een van de kernleden van 'junger westen', over de ontstaansperiode tien jaar daarvoor: "Een tijd om niet te vergeten waarin het leven voor de kunstenaars uiterst moeizaam was". En dat deze moderne kunstenaars vlak na de oorlog als gevolg van de indoctrinatie door het Nationaal-socialisme op een muur van onbegrip en vijandigheid in hun directe omgeving stuitten, werd zelfs dertien jaar na de bevrijding nog eens expliciet door Vellinghausen in zijn beschrijving uit 1958 over het ontstaan van 'junger westen' naar voren gebracht.[393] Geen galerie of museum dat hun werk accepteerde en slechts een enkeling die zich daarvoor interesseerde, maar het was volgens Vellinghausen de onderlinge vriendschap, dat hun er doorheen hielp.[394] Deze vriendschap was volgens hen gebaseerd op het regelmatig en intensief beoordelen van elkaars werk tijdens nachtenlange verhitte discussies waarbij ongezouten kritiek, hetzij negatief of positief, verplicht was. Op deze manier, aldus Vellinghausen, stimuleerde men elkaar bij gebrek aan respons uit de markt.[395] Daarbij waren de deelnemers er zich goed van bewust, dat de vraag 'in hoeverre hun kunst zou worden geaccepteerd, geen criterium voor hun werk zelf vormde.[396] Uitgangspunt van 'junger westen' was voor zich zelf en voor de maatschappij het begrip 'vrijheid voor de mensheid' in hun werk uit te beelden.[397] Door hun eigen intense ervaring van vrijheid tijdens het wordingsproces van een kunstwerk, waarvoor volgens hen de abstracte vormgeving borg stond, meende de groep dit uitgangspunt ook naar buiten te kunnen verkondigen.[398]

Die Abstraktion wurde ihnen ein unumgängliches Mittel, dieses Lebensgefühl künstlerisch zu dokumentieren".

[392] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 16.

[393] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 19: "Es war gut, daß die Gruppe sich zunächst wenigstens an einer Stelle behaust wußte, denn heftige Wogen der Entrüstung und des Widerstandes rollten bald dem "jungen westen" entgegen. Verzeihliches Unverstehen nach zwölf Jahren eines totalitären Systems, wo eine festumrissene Vorstellung von dem, was ‚Kunst" zu sein hatte', geprägt und propagiert worden war. Kein Wunder, daß bei jenen, die in dieser fertigen Vorstellung von ‚Kunst' aufgewachsen waren, Hilflosigkeit aufkam dem Neuen, Andersartigen gegenüber, das ihnen als Kunst entgegentrat. Der Widerstand richtete sich ganz allgemein und unterschiedslos gegen das Prinzip des neuen künstlerischen Stils und reichte an echte künstlerische Streitfragen: an die Besonderheit eines künstlerischen Falles, an die Frage der Qualität nicht heran. Das Publikum nahm in eifernder Empörung oder mit herablassender Heiterkeit zu den Werken der neuen Kunst – oder besser gesagt, gegen diese Werke – Stellung. Bald schon hatte man für den ‚jungen westen' den Spottnamen ‚wilder westen"' gefunden. Man lachte über die jungen Künstler und glaubte sich gleichzeitig von ihnen verhöhnt: „Ist es Hohn und Spott, den diese Jungen Westler auf die sich mühende Menschheit ergießen?" (Westfälische Rundschau 1950).

[394] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 6: „Es fehlten die nötigen Materialien, es fehlten die menschlichen Kontakte. Jeder stand isoliert, jeder war so gut wie unbekannt: es fehlte das Publikum. Es gab keine Zeitungen und keine öffentliche Meinung".

[395] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 16.

[396] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 19: „Die Künstler wußten, daß die Frage, wie weit ihre Kunst „ankomme"' kein Kriterium für das Werk selbst war. Jedes Jahr aufs neue stellten sie aus, stellten ihr Werk und damit sich selbst zu Diskussion".

[397] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 19 stelt: „Unsere Kunst, das ist: unsere Freiheit. Die Öffentlichkeit weiß ja noch gar nicht, was sie alles jenen Personen verdankt, die mit dem, was sie so oberflächlich ‚Willkür' nennt, immer wieder auf neue, ungewohnte Weise der Freiheit des Menschen ein Gesicht geben".

[398] Schulze Vellinghausen, Recklinghausen 1958, p. 16: Als gevolg van ontmoetingen en gesprekken met gelijkgestemden namen ook de volgende kunstenaars gedurende de jaren daarop als gast deel aan de tentoonstellingen van 'junger westen': HAP Grieshaber (1909-1981), Hann Trier (1915-1999), K.O. Götz (*1914)

Vijftig jaar na de beschouwingen in 1958 van Vellinghausen verscheen, zoals eerder vermeld, in 2008 de publicatie *Im Zeichen der Abstraktion. Die Künstlergruppe 'junger westen' 1948 bis 1962* naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in Recklinghausen en in Dortmund. Anders dan deze titel doet vermoeden, nuanceert Ullrich in zijn tekstbijdrage de functie die het begrip 'abstracte vormgeving' tijdens de beginperiode van 'junger westen' vervulde. Aanvankelijk liep volgens Ullrich de werkelijke uitvoering in abstracte vormgeving achter op de onderlinge theoretische discussies dienaangaande, waarbij overigens de geringste aanzet daartoe al op een golf van kritiek kwam te staan.[399] De juistheid van deze vaststelling wordt naar mijn mening onderbouwd door zowel de gekozen onderwerpen alsook de daarbij horende titels zoals vermeld door Ullrich, die diverse deelnemers aan hun ingezonden werk meegaven tijdens de eerste tentoonstelling 'junger westen' in 1948.[400] Daarbij moet nog worden opgemerkt, dat vier van de zes door Ullrich genoemde kunstenaars deel van de kern van 'junger westen' uitmaakten, waarbij de twee 'gasten' (Meistermann en Götz) in de jaren daarop een belangrijke rol in de naoorlogse Westduitse kunstwereld zouden spelen.

In 1950 volgden, aldus Ullrich, tentoonstellingen in Kontstanz, Kassel en München waaraan ook de leden van 'junger westen' intensief deelnamen.[401] Maar, zoals een kunstcriticus vaststelde, men trof ook hier nog geen volledig abstract werk aan.[402] Dat Ullrich in zijn betoog de stijlontwikkeling in het werk van Emil Schumacher als voorbeeld neemt voor de geleidelijke overgang van een aarzelende abstracte vormgeving kort na de oorlog tot de volledige doorbraak in de ongebonden beweging Informel midden jaren vijftig, is illustratief, maar het belang van zijn betoog is dat hij ook aangeeft op welke wijze die ontwikkeling plaats vond, namelijk vanuit de detaillering waarin steeds vrijer met de vorm, kleur en het perspectief werd omgegaan.[403] Trekt men deze parallel door, dan ligt de conclusie voor de hand, dat met de komst van 'junger westen' in 1948 niet gelijktijdig de abstracte beeldende kunst werd ingevoerd, maar dat deze kunstenaarsgroep wel de kweekvijver bij uitstek vormde voor de

---

Marie-Louise von Rogister (1899-1991), Georg Meistermann (1911-1974) en Fritz Winter (1905-1976).

399 Ullrich, Bielefeld/Leipzig 2008, p. 14.

400 Ullrich, Bielefeld/Leipzig 2008, p. 14: „Schaut man sich allerdings die Werke dieser Ausstellung an, so ist keines wirklich „abstrakt", d.h. ungegenständlich. Hans Werdehausen z.B. zeigt einen leicht abstrahierten Akt mit Stillleben: KOMPOSITION oder Georg Meistermann eine vergleichbare Landschaft: WEISSES BÄUMCHEN. Emil Schumacher zeigt einen Farbholzschnitt SCHATTEN AM TEICH, Karl Otto Götz einen TROUBADOUR. Thomas Grochowiak präsentiert sich in dieser Ausstellung des Jahres 1948 noch am weitesten abstrakt mit MIT SCHÖNEN UND TIEF EMPFUNDENEN MUSIKALISCH AUFLÖSENDEN KOMPOSITIONEN, während Gustav Deppe sich noch mit der Landschaftsdarstellung beschäftigt, die erst verhalten die Industrie einbezieht: VOLMEBRÜCKE".

401 Ullrich, Bielefeld/Leipzig 2008, p. 15.

402 Ullrich, Bielefeld/Leipzig 2008, p. 15.

403 Ullrich, Bielefeld/Leipzig 2008, p. 19: „Von der eher zurückhaltenden Abstrahierung der unmittelbaren Nachkriegszeit bis hin zum freien Informel in der Mitte der 1950er Jahre lässt sich die Entwicklung sehr stringent aufzeigen. Die Entwicklung Emil Schumachers kann dafür exemplarisch gesehen werden. In seinem Ölgemälde HERD MIT TÖPFEN von 1950 zeigt sich noch ein sehr deutlicher Motivansatz, aber im Detail geht er schon sehr frei mit Form, Farbe und Perspektive um. Die malerische Struktur lässt bereits die spätere Bilder mit ihrer typischen Akzentuierung der Malspur im Malmaterial bei großer motivischer Offenheit erahnen. Nicht ein schneller, eleganter Malduktus kündigt sich an, sondern der Mühsame und in den Spuren nachvollziehbare Aufbau einer Bildtotalität ohne Rückbezug auf Gegenständlichkeit".

ontwikkeling en introductie van de nieuwe non-figuratieve kunstrichting Informel vanaf de jaren vijftig. Vooral de vaststelling van Ullrich: „Nicht ein schneller, eleganter Malduktus kündigt sich an, sondern der Mühsame und in den Spuren nachvollziehbare Aufbau einer Bildtotalität ohne Rückbezug auf Gegenständlichkeit" betekende, dat er op dat moment nog een lange weg was te gaan tot de 'zeggingskracht van de spontane geste en de directe en authentieke uitdrukkingskracht, kenmerken van de komende generatie expressionistische schilders'.[404]

De volgende vier schilderijen werden door mij gekozen als representatief beeldmateriaal voor de kunstenaargroep 'junger westen':

afb. 69 Gustav Deppe, 'Masten-Rhythmen' (1949)

afb. 70 Thomas Grochowiak, 'Fördermaschinist' (1950)

afb. 71 Emil Schumacher, 'Der Herd' (1950)

afb. 72 Gerhard Fietz, 'Industrieller Bezirk' (1949)

Deze afbeeldingen geven volgens mij ook een goed beeld van de naoorlogse overgangsfase van de figuratieve vormgeving naar het abstract expressionisme of, zoals Ulrich het formuleerde, "van de lange weg, die voor deze jonge beeldende kunstenaars nog te gaan was naar de toekomstige (Westduitse) abstracte kunst".

5.6 Kunstenaarsgroep 'ZEN 49', München, oprichting 1949[405]

Op 19 juli 1949 vond in de Moderne Galerie Otto Stangl te München de opening plaats van de tentoonstelling gewijd aan het abstracte werk van Rolf Cavael[406]. Westgeest vermeldt in haar studie *ZEN in the fifties* (1996) , dat de ook aanwezige Britse consul John Anthony Thwaites (1909-1981), zelf een kenner en groot liefhebber van abstracte kunst, enige aanwezigen voorstelde een groep te vormen van kunstenaars, die zich op abstract werk toelegden. Deze kunstenaarsgroep werd nog diezelfde middag gevormd. De aanvankelijk voorgestelde naam 'Freunde der Galerie Stangl' werd afgewezen en bij gebrek aan beter nog die zelfde dag vervangen door de naam 'Gruppe der Gegenstandslosen süddeutscher Maler', waarmee men zich ook duidelijk tegen de figuratieve beeldende kunst wilde afzetten. Op voorstel van Rupprecht Geiger zou aan het eind van dat jaar ook de definitieve naam 'ZEN 49' voor deze kunstenaarsgroep worden gekozen.[407]

[404] Janneke Wesseling, "Expositie in Schloss Morsbroich pleit voor slow painting" in*: NRC Handelsblad*, Cultureel Supplement dd. 15.01.2010, p. 10-11.

[405] Oprichting: 19 juli1949.

Plaats: 'Moderne Galerie Otto Stangl' te München.

Kernleden: Willy Baumeister (1889-1955), Rolf Cavael (1898-1979), Gerhard Fietz (1910-1997), Rupprecht Geiger (1908-2009), Willy Hempel (1905-1985), Theodor Werner (1886-1969) en Fritz Winter (1905-1976).

Vrienden: Ludwig Grote (1893-1974), Franz Roh (1890-1965), John Anthony Thwaites (1909-1981) en Moderne Galerie Otto Stangl – München.

Erelid: Hilla von Rebay (1890-1967)

[406] Zie brief aan Hilla von Rebay, bijlage 07.

[407] Westgeest, Amstelveen 1996, p. 148.

Het doel, de reikwijdte en de samenstelling van deze nieuwe kunstenaarsgroep alsmede de exacte datum van oprichting zijn authentiek vastgelegd in een door zeven leden ondertekende brief gericht aan Hilla von Rebay, waarin zij werd gevraagd het aan haar aangeboden erelidmaatschap te aanvaarden. (bijlage 07)[408]

Daarnaast circuleert er nog een tweede, niet gedateerd en niet ondertekend getypt document, het zogenaamde 'Gründungsmanifest', dat qua inhoud ook betrekking had op de oprichting van deze kunstenaarsgroep (bijlage 08).[409]

Meteen na de oprichting van de groep begonnen de kunstenaars met een actief beleid nieuwe deelnemers te werven. Vanaf het begin werd Willi Baumeister uitgenodigd zich bij deze kunstenaarsgroep aan te sluiten. Volgens Westgeest ook om het prestige en de erkenning van deze nieuwe groep te bevorderen.[410] Daarbij valt op dat deze groep in beide documenten benadrukte, dat het haar uitsluitend om de verbreiding van de non-figuratieve abstracte kunst (brief aan von Rebay) in de traditie van 'der Blaue Reiter', dat wil zeggen vanaf de gezamenlijke moderne kunstontwikkeling, die met Kandinsky, Klee en Marc zou zijn begonnen, te doen was. Daarbij was een ruime interpretatie van het begrip abstract toegestaan. De groep diende contact te zoeken met gelijkgezinde nationale en internationale kunststromingen, nadien nog uit te breiden met het domein van de muziek, de literatuur en de architectuur'. (Gründungsmanifest, bijlage 08)

Gezien de naam, de doelstelling en de latere ontwikkelingen van deze kunstenaarsgroep valt het op, dat er in dit beginstadium in het 'Gründungsmanifest' met geen woord over enige affiniteit tot Japans of boeddhistische gedachtegoed werd gerept. Wel werd er een uit tien punten samengesteld praktisch plan van aanpak voor de verdere ontwikkeling van de groep geformuleerd, waarin mogelijk de invloed van de in de brief aan von Rebay genoemde 'vrienden' herkenbaar is. Behalve deze zakelijk en gestructureerde opzet, onderscheidde de 'Gruppe der Gegenstandslosen süddeutscher Maler', zich bijgevolg niet van de beginselverklaring van 'junger westen' en na later nog zou blijken, ook niet van die van Quadriga en Gruppe 53. De transitie van deze groep tot 'ZEN 49' moet derhalve aan een latere en een van buitenaf komende impuls worden toegeschreven.

Op 2 oktober 1949, aldus Westgeest, schreef een zekere Carl Hasse, die Rupprecht Geiger daarvoor in augustus had ontmoet, een brief aan Geiger, waarin hij de essentie van Zen omschreef.[411] Nog in dezelfde week van ontvangst van de brief bleek Geiger de naam 'ZEN

[408] Zie ook Poetter, *ZEN 49* Baden-Baden 1996/97, p. 342.

[409] Volgens de beheerder van dit document, het 'Zentral Archiv des Internationalen Kunsthandels E.V. (ZADIK) Köln', die dit document, alsmede de brief aan von Rebay voor dit onderzoek ter beschikking stelde, betreft het "een door Thwaites gemaakt typoscript van de oprichtingsbeginselverklaring (Gründungsmanifest) van een kunstenaarsgroep, waartoe Thwaites zelf als criticus behoorde (later 'ZEN 49')".

[410] Westgeest, Amstelveen 1996, p. 149, 150.

[411] Westgeest, Amstelveen 1996, p. 170, noot 25: „Das neu-schöpferische Streben der gegenstandslose Malerei findet eine Parallele in der Idee des Zen, die große Befreiung. Von allem Gegenständlichen entleert, atmet es am Rande des Bewußtseins zu einem überrationalen Sehraum alles materiellem Seins aus. Es öffnet sich tief und weit dem Wahren, Guten und Schönen es Lebens. Dabei überwindet es das im Sinnlosen und Widerspruchsvollen verwurzelte, hart aufgerichtete Dasein unserer Zeit. Es sucht mit empfangsbereiter Spannkraft die Einatmung der ihm zugeneigten Ausatmung aus dem Raume des Nichts der Nichtswahrheit, wo die widerstrebige Polarität von Stoff und

49' te hebben voorgesteld voor die kunstenaars, die abstract werk produceerden.[412] Westgeest wijst er op, dat ondanks de daaropvolgende commentaren en bedenkingen van diverse betrokkenen, de eerste tentoonstelling van deze kunstenaarsgroep in april 1950 onder de naam 'ZEN 49' plaatsvond in het Amerikaanse culturele centrum 'The Central Art Collecting Point' in München. Gedurende de periode van mei tot december 1950 kon deze tentoonstelling in zeven verschillende plaatsen worden bezichtigd. Tijdens de tentoonstelling het jaar daarop in 1951 namen onder andere de 'Parijzenaars' Hans Hartung en Pierre Soulages ook deel aan de expositie. De leden van 'ZEN 49' hoopten met de deelname van buitenlandse kunstenaars hun kunstenaarsgroep, aldus Westgeest, een meer internationaal karakter te kunnen geven. In 1953 trad K.R.H. Sonderborg (pseudoniem voor Kurt Hoffmann) toe tot de groep en de gelederen van 'ZEN 49' werden versterkt met de gast-exposanten Julius Bissier en Gérard Schneider. Twee jaar later, in 1955, namen Otto Götz en Bernard Schulze, beiden behorend tot de kunstenaarsgroep 'Quadriga' (1952), tezamen met de bovengenoemde kunstenaars deel aan een 'ZEN 49' expositie. De volgende tentoonstellingen in 1956 en 1957 van deze kunstenaarsgroep in Amerika vormden de climax voor 'ZEN 49' maar het bracht volgens Westgeest tevens het eind van deze kunstenaarsgroep in zicht. Na een periode van acht jaar, waarin bijna jaarlijks gemeenschappelijke 'ZEN 49' tentoonstellingen hadden plaats gevonden, vervolgde een ieder zijn eigen weg.[413]

Poetter merkt in zijn tekstbijdrage in de tentoonstellingscatalogus *ZEN 49 Die ersten zehn Jahre – Orientierungen* 1986/87 op dat, anders dan men van een relatief zo langdurige, actief en regelmatig naar buiten optredende groep gelijkgezinde kunstenaars met een bijzonder artistiek uitgangspunt zou verwachten, de leden van 'ZEN 49' geen artistiek manifest hebben opgesteld. Een poging daartoe werd, aldus Poetter, nog wel door Geiger in 1950 ondernomen.[414] Westgeest vult aan: Men volstond met de doelstelling "De abstracte schilderkunst op een zodanige wijze door middel van beeld en woord te verbreiden, dat zij de bepalende uitdrukkingsvorm van onze tijd wordt".[415]

In haar studie over de non figuratieve werken gebaseerd op het Zenboeddhistische gedachtegoed van Amerikaanse, Franse, Duitse en Japanse kunstenaars komt Westgeest op grond van overeenkomsten tussen deze werken tot een onderverdeling in drie categorieën kunst:[416]

- Kunst van het lege veld. (Duitsland: Ad Reinhardt, Rupprecht Geiger)
- Kunst van het kalligrafische gebaar. (Duitsland: Karl Otto Götz)
- Levende kunst. (Duitsland: leden van de Zero/Gutai groep)

Door het naast elkaar leggen van de verschillende aspecten van Zen en de werken en/of werkwijzen van deze geselecteerde kunstenaars, kwamen daarbij volgens Westgeest vijf

---

Geist Harmonie gefunden hat in der abstrakten Leere und doch so lebendigen Dimension".

412 Westgeest, Amstelveen 1996, p. 148.

413 Westgeest, Amstelveen 1996, p. 155.

414 Poetter*, ZEN 49*, Baden-Baden, p. 344.

415 Westgeest, Amstelveen 1996, p. 171, zie noot 31: "(…) Die abstrakte Malerei durch Bild und Wort zu verbreiten, so daß sie die bestimmende Aussageform unserer Zeit wird".

416 Westgeest, Amstelveen 1996, p. 259,260.

aspecten van de denkwereld van Zen naar voren, die elk voor zich of in combinatie met elkaar, bepalend waren voor de expressie op meerdere terreinen van de kunst. Bedoeld werden belevingen als: leegte en niets – dynamiek - onbepaalde en omgevende ruimte - directe ervaring in het hier en nu - nondualisme en het universele.[417]

Maar daar staat tegenover, dat in de praktijk naar mijn mening de intensiteit van de beleving(en) tijdens het scheppingsproces van een op Zen gebaseerd kunstwerk niet eenduidig door het aldus ontstane kunstwerk kon worden overgebracht op de toeschouwer.[418] Deze nam veelal een beeld waar, dat zich voor wat betreft de non-figuratieve en bevrijde vormgeving niet of nauwelijks onderscheidde van de overige abstract expressionistische afbeeldingen, die later onder het begrip Informel zouden worden samengevoegd. Met uitzondering van die kunstwerken, waarbij mijns inziens ook sprake was van een duidelijke verwijzingen naar Japanse of Oosterse beeldelementen. (zie afb. 76)

Het bestaansrecht van 'ZEN 49' als Duitse kunstenaarsgroep lijkt daarom ook eerder op het toegepaste gedachtegoed van het Zenboeddhisme als middel tijdens de productie te berusten, dan op de door deze kunstenaars op basis hiervan vervaardigde kunstwerken. Deze bleven veelal aan de oorspronkelijk omschreven artistieke criteria van de 'Gruppe der Gegenstandslosen süddeutscher Maler' voldoen, zoals vermeld in de brief aan Hilla von Rebay (bijlage 07) en het document 'Vorschläge zu einer Interessengemeinschaft' (bijlage 08).[419]

Het belang van de kunstenaarsgroep 'ZEN 49' als een van de voorlopers van 'Gruppe 53', waarvan Wind ook deel zou uitmaken, is naar mijn mening, dat waar iedere groep naar een onbegrensde vrijheid in expressie zocht, 'ZEN 49' deze vrijheid bewust ontleende aan een externe spirituele bron, terwijl de overige groepen zich eerder lieten leiden door de naoorlogse maatschappelijke tijdgeest (Kandinsky "Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit"). Dat Gerhard Wind deze artistieke vrijheid zelf van binnenuit zou creëren door het krachtenspel van zijn abstract geometrische vormelementen in navolging van Juan Gris, los van tijdgeest en spirituele inspiratie, is als een aanvulling op bovenstaande observatie te beschouwen.

Voor representatief beeldmateriaal van enkele leden van 'ZEN 49' zie:

afb. 73 Fritz Winter, 'Zeichen vor Blau' (1952)

afb. 74 Rolf Cavael, 'Ohne Titel' (1950)

afb. 75 K.O. Götz, 'Bild vom 16.12.'52' (1952)

afb. 76 Rupprecht Geiger, '114 E' (1950)

[417] Westgeest, Amstelveen 1996, p. 260-263.

[418] Westgeest, Amstelveen 1996, p. 160: zie ook: "His (K.O. Götz) remark that he made his works in three to four seconds, but that they had taken three to four years (the time required to develop such work), is very reminiscent of a well-known Oriental anecdote, telling of a client who had to wait a long time for something which was actually completed in a couple of seconds".

[419] Ter illustratie: Bij mijn indeling van het in de tentoonstellingscatalogus *ZEN 49*, Baden-Baden 1986/87 opgenomen beeldmateriaal van de negentien geëxposeerde en tot de 'ZEN 49' groep gerekende kunstenaars in een tot 'ZEN' behorende en in een algemene abstract expressionistische 'Informel' categorie, is mijn indeling van de kunstenaars indicatief als volgt: 'ZEN' 2, zowel 'ZEN' als 'Informel' 4, 'Informel' 13 kunstenaars.

5.7 Zimmergalerie Franck,1949-1961, Frankfurt am Main[420]

Simmat vermeldt, dat de wanden van twee woonkamers van de particuliere huurwoning van Klaus Franck als tentoonstellingruimte dienden.[421] Op de oprichtingsdatum zelf, aldus Simmat, hingen zeven kunstschilders hun werken, voor zover het meubilair dat toeliet, aan de muren.[422] Alhoewel deze ongebruikelijke presentatie op de bezoeker een verbluffende indruk maakte, werd het idee schilderijen in die omgeving te tonen waar ze achteraf uiteindelijk ook voor waren bedoeld, als zinvol ervaren. Door de pers werd dit initiatief volgens Simmat positief beoordeeld.[423]

Ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van de Zimmergalerie verscheen in 1960 de jubileumuitgave *1949 . 1959 . zehn jahre zimmergalerie franck*, waarvoor zoals eerder vermeld, Simmat de verbindende teksten schreef. Volgens de *Frankfurter Wochenschau* was dit de eerste 'Zimmergalerie' in Duitsland, die tevens als variant kon worden beschouwd op het reeds alom bekende huistheater.[424] Aanvankelijk, aldus Simmat, presenteerden de experimentele kunstenaars, die zich vanaf 1949 rondom Franck en zijn Zimmergalerie hadden verzameld, zich als 'Neuexpressionisten'. Hiermee zette men zich bewust af tegen de Kubisten.[425] Maar tijdens de opening op 11 december 1952 van een tentoonstelling voor de eveneens nog als Neuexpressionisten aangekondigde kunstenaars Schultze, Kreutz, Greis en Götz, ontstond spontaan de groepsnaam Quadriga voor de vier deelnemers. Deze naam moest de overeenkomst van artistieke uitgangspunten in het tentoongestelde werk van de vier kunstenaars symboliseren. De namen Quadriga en Zimmergalerie Franck zouden vanaf dat ogenblik steeds met elkaar verbonden blijven.

Wat het niveau van de 'jonge Duitse kunst' na 1945 betrof, dit was, laat Simmat weten, volgens Franck beslist niet slechter dan dat van de jaren twintig. Maar wat het dichten van de kloof tussen kunst en publiek betrof, was Franck somber gestemd, temeer omdat de politiek de moderne kunst kennelijk weer met argwaan bekeek. Dit bleek volgens Franck door de vaak zeer twijfelachtige talenten, die door middel van aankoop door de overheid werden ondersteund. De remedie: in de galerieën perfecte tentoonstellingen organiseren en de mensen daar gratis naar binnen halen. Daarbij zouden de kranten ook meer over kunst en

[420] Oprichtingsdatum: 24 juni 1949. Plaats: Böhmerstraße 9, Frankfurt am Main. Oprichter: Klaus Franck (1906-1997).

[421] De op 14 april 1906 in Berlin-Charlottenburg geboren Klaus Franck was de zoon van een tandarts. Ondanks zijn aanleg en belangstelling voor de schilderkunst werkte hij tot zijn pensionering als assuradeur, eerst in Berlijn, nadien in Frankfurt. Tijdens de oorlog werd hij in Frankrijk gewond en ontkwam zo aan de latere verschrikkingen aan het front. Vijf jaar na de opening van de Zimmergalerie in de Böhmerstraße 7 in Frankfurt, verhuisde Franck in 1954 met zijn familie naar de Vibeler Straße 29 in Frankfurt, alwaar de Zimmergalerie tot 1962 werd voortgezet. Vanaf 1990 trok het echtpaar Franck in bij het seniorenpension 'Bergfried' in Bad Soden. Ter gelegenheid van de negentigste verjaardag van Klaus Franck werd in 1996 in zijn bijzijn nog een grote tentoonstelling geopend. Het jaar daarop stierf Klaus Franck op 17 mei 1997. Uit: Jürgen Overhoff in 'Regionalzeitung Bad Soden' dd. 13.04.1996.

[422] Dit waren de volgende kunstschilders: Georg Heck (Frankfurt), Heinz Kreuz (Frankfurt), Erich Martin (Offenbach), Siegfried Reich an der Stolpe (Frankfurt), Louise Rösler (Frankfurt), Hans Christoph Schmolck (Fankfurt) en Bernhard Schulze (Frankfurt). Zie: Simmat, Frankfurt a.M. 1960, p. 5.

[423] Simmat, Frankfurt a.M. 1960, p. 4-7.

[424] Simmat, Frankfurt a.M. 1960, p. 7 Zie: *Frankfurter Wochenschau* van 28.10. – 3.11.1949. Ref. f.z.

[425] Simmat, Frankfurt a. M. 1960, p. 20.

cultuur moeten berichten en zou de uitgave van kunsttijdschriften, waaraan Duitsland arm, straatarm was, moeten worden gestimuleerd.[426]

Simmat vermeldt, dat er in dit verband nog op moet worden gewezen, dat Klaus Franck alles met betrekking tot zijn Zimmergalerie uit eigener beweging, idealisme en voor eigen kosten ondernam, zonder hulp van buitenaf en zonder financiële ondersteuning of subsidie.[427] Dit leverde hem ter gelegenheid van zijn negentigste verjaardag in diverse kranten, naast bijnamen als 'Der Stallmeister' (*FAZ* 13.41996) en 'Der Zimmer-Meister' (*FAZ* 17.5.1997), ook de titel 'der Kunstmäzen' op (*Regiozeitung Bad Soden* 13.4.1996).

Behalve dat deze jubileumuitgave onder redactie van Simmat in chronologische volgorde vanaf het begin van de Zimmergalerie een volledige lijst gaf van de exposanten met de door hen toegepaste technieken gedurende tien jaar (1949-1959), bood het ook inzicht in de activiteiten en culturele reikwijdte van de Zimmergalerie door de daarin opgenomen recapitulatie:[428]

Uit deze gegevens valt af te leiden, dat van de kunstenaars die in de Zimmergalierie hadden geëxposeerd, in 1959 meer dan de helft (55%) ouder dan veertig jaar was. Los van de hiervoor voor de hand liggende maatschappelijke verklaringen, duidt dit er naar mijn mening op, dat de zoektocht in het Duitsland van vlak na de oorlog naar de moderne kunst niet alleen een zaak was van een aanstormende jonge generatie.

5.8 '**Quadriga'***,* Frankfurt am Main, oprichting 1952[429]

In de 'Zimmergalerie Franck' te Frankfurt a. M. vond in december 1952 een tentoonstelling plaats met werk van vier beeldende kunstenaars onder de naam 'Neuexpressionisten'. De tekst (in onderkast) van de uitnodiging luidde[430]:

NEUEXPRESSIONISTEN

schultze
kreutz
greis
götz

zur eröffnung der ausstellung donnerstag 11 XII 1952 20 uhr erlaube ich mir sie und ihre freunde höflichst einzuladen. es spricht leo maria faerber.
zimmergalerie franck, frankfurtmain böhmerstrasse. 7

Tijdens de opening had de dichter René Hinds een lang en bloemrijk prozagedicht gemaakt, dat hij nog diezelfde avond voorlas. In dit gedicht benadrukte Hinds het begrip 'Quadriga', dat

[426] Simmat, Frankfurt a. M. 1960, p. 23.

[427] Simmat, Frankfurt a. M. 1960, p. 37.

[428] Simmat, Frankfurt a. M. 1960, p. 42: 122 tentoonstellingen waarin ongeveer 1900 werken van 127 kunstenars uit 11 Europese en 4 niet-Europese landen werden getoond. Van deze kunstenaars waren er 25 op de Documenta II (1959) vertegenwoordigd en behoorden 14% tot de jaargangen 1880-1899, 41% tot de jaargangen 1900-1919 en ongeveer 45% tot de jaargangen vanaf 1920.

[429] Oprichtingsdatum: 11 december 1952. Plaats: Frankfurt am Main. Leden: Karl Otto Götz (*1914), Bernard Schulze (1919 - 2005), Otto Greis (1913 - 2001) en Heinz Kreutz (*1923).

[430] Geiger, Nürnberg 1987, p. 10.

zich nadien als aanduiding voor de vier deelnemers aan deze tentoonstelling en het door hen tentoongestelde werk handhaafde. Daarmee liep de naam ' Quadriga' als stijlaanduiding vooruit op het begrip 'Tachismus', dat pas in 1953 werd geïntroduceerd.[431] Maar volgens een door Heinz Kreutz in 1996 gemaakte notitie over het verschijnsel 'Künstlergruppen', stelde deze zogenaamde 'Quadriga kunstenaarsgroep' achteraf bezien niet veel anders voor dan de benaming voor een gezamenlijke tentoonstelling van vier deelnemers zonder een gemeenschappelijk doel of programma. Na nog een gemeenschappelijke tentoonstelling van de vier kunstenaars in 1953 in het Wiesbadener Museum vonden er wegens onderlinge problemen nadien alleen exposities plaats waaraan maar twee of drie kunstenaars van 'Quadriga' gelijktijdig deelnamen.[432]

De belangrijkste vraag, wat de betekenis was van de 'Quadriga' schilders voor de verdere ontwikkeling van de moderne kunst in het naoorlogse West-Duitsland, werd pas in 1987 door Ursula Geiger aan de orde gesteld in haar uitputtend en gedetailleerd onderzoek getiteld: *Die Malerei der Quadriga und ihre Stellung im Informel*.[433] Dit kunsthistorisch onderzoek wordt als het standaardwerk over deze kunstenaarsgroep beschouwd.[434] Het optreden van deze vier schilders, aldus Geiger, was het begin van een nieuwe en bevrijde schilderkunst, dat voor het eerst niet meer retrospectief was. Hiermee werd ook in Duitsland de periode van het inhalen en oriënteren afgesloten en er werd een aansluiting aan de internationale avantgarde bereikt.[435]

Naast de artistieke merites van 'Quadriga' zijn er twee gegevens, die door Geiger naar voren werden gehaald: de niet te onderschatten rol van Klaus Franck met zijn 'Zimmergalerie' voor

[431] Kreutz, Aachen 2002, p. 81: 'Quadriga' (1996).

[432] Kreutz, Aachen 2002, p 67: ‚Künstlergruppen' (1997) (…) „In dieses eigentlich so ganz logische Schema der Künstlergruppen passen die ''Quadriga' künstler nicht hinein. Wir hatten kein gemeinsames Programm, dergestalt, daß wir uns z.B. über notwendige, künstlerische Zielvorstellungen verständigt oder etwa gemeinsame Ausstellungen geplant hätten. Im Gegenteil, nach der noch gemeinsamen Ausstellung 1953 im Wiesbadener Museum haben wir in der Folgezeit selten zu viert, öfter zu zweit oder zu dritt ausgestellt oder an Ausstellungen teilgenommen. Gründe hierfür waren wie das meist der Fall ist, Streitigkeiten, Mißverständnisse, Neid und was sonst noch alles an menschlichen Schwachstellen gibt. Der Name 'Quadriga', zu dem ja stets vier gehören, ist folglich nur noch selten aufgetaucht. (…) Man kann rückblickend sagen: wir sind an einem bestimmten Zeitpunkt unseres Lebens und unserer künstlerischen Arbeit zu der 'Quadriga-Konstellation' zusammengekommen und nach diesem Zeitpunkt wieder auseinandergetriftet".

[433] Geiger, Nürnberg 1987.

[434] Het onderzoek van Ursula Geiger (1928-1996) in aansluiting op haar gelijknamige dissertatie is gebaseerd op vier authentieke bronnen: 1) tentoonstellingscatalogi en artikelen in de media uit de jaren veertig en vijftig, 2) origineel beeld- en feitenmateriaal uit de gespecialiseerde kunstverzamelingen van twee ' Quadriga' verzamelaars, 3) de complete documentatie van Klaus Franck met betrekking tot zijn galerieperiode 1949-1959 en 4) de vele indringende en uitgebreide vraaggesprekken met de vier kunstenaars zelf. Geiger 1987, p. 4.

[435] Geiger, Nürnberg 1987, p.188: „Dennoch sollte man die kunstgeschichtliche Bedeutung der 'Quadriga' nicht unterschätzen. Sie war wesentlich mehr als ein reiner Zweck- und Interessenverband. Das gemeinsame öffentliche Auftreten der vier Maler zu einem für die Verhältnisse im Nachkriegs-Deutschland sehr frühen Zeitpunkt war ein Ereignis, das den engen lokalen Rahmen sprengte und ein Zeichen setzte: Es dokumentierte der Beginn einer neuen, befreiten Malerei, die zum ersten Mal nicht mehr retrospektiv war. Die Nachhol- und Orientierungsphase war damit auch in Deutschland abgeschlossen, der Anschluß an die internationale Avantgarde vollzogen. An der Synthese des Informel waren die Maler der 'Quadriga' schon maßgeblich beteiligt".

het ontstaan van 'Quadriga' en het isolement, waaraan de vier schilders met hun modern kunstenaarschap begin jaren vijftig nog waren onderworpen in een naoorlogse maatschappij, die wel iets anders aan haar hoofd had.[436] De bindende factor tussen deze vier kunstenaars, ondanks hun verschillende stijlen, was volgens Geiger het streven naar een bevrijdende doorbraak in existentiële zin; een experiment met het risico van totale mislukking, dat zich qua manier van schilderen en opvatting volledig afzette tegen alles hetgeen in het naoorlogse Duitsland ontstond.[437]

Zoals bekend, zijn de Duitse mannelijke generaties van rondom de jaren twintig voor het grootste deel tijdens de oorlog gesneuveld, vermist of in Russische gevangenschap omgekomen. Heinz Kreutz (1923) werd op achttien jarige leeftijd in 1942 tijdens de slag om Stalingrad zwaar gewond en hij kon nog met een van de laatste vliegtuigen op 20 januari 1943 vanuit het omsingelde Stalingrad worden geëvacueerd. In de daarop volgende jaren in het hospitaal te Marburg begon Kreuz met tekenen.[438] Ook de overige 'Quadriga' deelnemers namen actief als militair deel aan de oorlog, zij het op minder gewelddadige locaties. Geiger gaat uitvoerig in op de wijze, waarop deze kunstenaars hun ervaringen direct na de oorlog in hun onderwerpen verwerkten. Zeven jaar na de capitulatie kwamen zij daarbij op een vergelijkbaar punt uit waarbij een ieder van uit de abstractie tot een eigen vormreductie was gekomen. Dit was het moment, waarop deze richting door een gezamenlijke benadering meer aandacht en bekendheid moest krijgen, waartoe de Zimmergalerie Franck de beste gelegenheid bood.[439]

[436] Geiger, Nürnberg 1987, p. 145: "Aus heutiger Sicht läßt sich kaum mehr nachvollziehen, in welchem Umfang die Künstler noch zu Beginn der Fünfzigerjahre von der Öffentlichkeit mit ihren Problemen – Isolation und materielle Not – allein gelassen wurden. Erst vor einem solchen Hintergrund kann man die Leistung ermessen, die Persönlichkeiten vom Schlage eines Klaus Franck für die Entwicklung und Förderung einer neuen deutschen, auch über die Grenzen hinaus beachteten Kunst vollbracht hatten".

[437] Geiger, Nürnberg 1987, p. 187.

[438] Kreutz, Aachen 2002, p. 102. In 2008 publiceerde Heinz Kreutz zijn memoires: 'Erinnerungen an Stalingrad'. In de TV oorlogsdocumentaire 'Stalingrad: der Angriff, der Kessel en der Untergang' (Dehhardt, Deick en Müllner 2003) geeft Kreutz een ooggetuigenverslag van de eindfase van de strijd in januari 1943, waar hij als onderdeel van de 29ste infanterie divisie persoonlijk bij betrokken was.

Zelf ben ik van mening dat in de kunstenaar Heinz Kreuz de twee denkbaar uiterste extremen in een mensenleven samen komen. Aan de ene kant de soldaat Heinz Kreuz, die op jeugdige leeftijd, als zoveel anderen, in Stalingrad het oorlogsgeweld met dood en verderf, ontberingen door barre kou en een zware verwonding lijfelijk ondergaat. De beelden van de Duits-Russische TV-documentaire 'Stalingrad, Der Untergang' (EuroVideo 2003) laten hier niets aan de verbeelding over; zij getuigen van een totale verontmenselijking, inclusief kannibalisme onder de Duitse soldaten. Aan de andere kant de naoorlogse abstract expressionistische kunstenaar Heinz Kreuz, die kennelijk steeds meer de feeërieke schoonheid van het licht en de kleur als inspiratiebron ervaart, getuige bijvoorbeeld de publicaties getiteld: 'Farbe ist Wolke und Stein' (Heinze Kreuz, Aachen 2002) en 'Sonnengesänge' (Christa Lichtenstern, München 1997. 'In memoriam Ursula Geiger 1928-1996') waarin de lyriek van kleur in meerdere vormen naar voren komt. Dat Kreuz bovendien negen jaar na Stalingrad als lid van 'Quadriga' nu ook als een van de leidinggevende naoorlogse Westduitse moderne kunstenaars wordt beschouwd, blijft mij als iemands levensloop verbazen.

[439] Geiger, Nürnberg 1987, p. 145: "Nachdem die vier Maler auf einem vergleichbaren Punkt angelangt waren, d.h. jeder über die Abstraktion hinaus zu einem eigenen Weg der Formauflösung, zu einer „Abstraktion zweiten Grades" gefunden hatte, sollte der neuen Richtung nun – zum ersten Mal im Nachkriegsdeutschland – durch gemeinschaftliche Aktion (…) mehr Nachdruck und größere Wirksamkeit verliehen werden.

Als Plattform bot sich den vier Frankfurter Künstlern die Zimmergalerie Klaus Franck, in der jeder von ihnen schon

In de gemeubileerde woonkamer van Klaus Franck met een oppervlak van circa 35 m^2 werden op die bewuste 11 december 1952 dertien schilderijen van verschillende afmetingen aan de wand gehangen: Heinz Kreutz vier stuks, Otto Greis drie stuks, Karl Otto Götz drie stuks en Bernard Schultze drie stuks.[440] Nadien zouden van deze groep kunstenaars Götz en Schultze drie jaar later in 1955 ook deelnemen aan een 'ZEN 49' expositie. Van de in de Zimmergalerie Franck tentoongestelde werken maakten de volgende vier schilderijen deel uit:

afb. 77 Heinz Kreutz, 'Planetare Landschaft' (1952)

afb. 78 K.O. Götz, 'Letztes Ölbild' (7.9.1952)

afb. 79 Bernartd Schultze, 'Über farbigen Strukturen' (1952)

afb. 80 Otto Greis, 'PAAR' (1952)

De bovenvermelde observatie van Geiger, dat bij 'Quadriga' sprake was van een "bindende factor tussen deze vier kunstenaars, ondanks hun verschillende stijlen", wordt naar mijn mening ook door deze schilderijen bevestigd. Zulks in tegenstelling tot het werk van de hier eerder genoemde kunstenaarsgroepen 'junger westen' en 'ZEN 49'

5.9 'Gruppe 53', Düsseldorf**,** oprichting 1953,1955[441]

De laatste naoorlogse non figuratieve kunstenaarsgroep die ik in dit verband wil noemen, is de per 17 juli 1953 opgerichte 'Künstlergruppe Niederrhein e. V', waarvan de naam per 19 december 1955 werd gewijzigd in 'Gruppe 53, Künstlerverein e.V', nadien algemeen bekend als 'Gruppe 53'. Van belang is daarbij in het kader van dit onderzoek, dat Gerhard Wind na zijn toetreding tot de 'Staatliche Kunstakademie Düsseldorf' in mei 1954 tot 1958 actief deel van 'Gruppe 53' zou uitmaken. Het is dan ook in 'Gruppe 53'', dat de ontwikkeling van de vorige hier behandelde naoorlogse non figuratieve kunstenaarsgroepen en die van Gerhard Wind samen komen.

Op 14 september 2003, vijftig jaar na het ontstaan van 'Gruppe 53', werd in Ratingen de eerste aan deze Düsseldorfse kunstenaarsgroep gewijde overzichtstentoonstelling 'Auf dem Weg zur Avantgarde. Künstler der 'Gruppe 53' geopend. De drijvende kracht achter deze tentoonstelling was de kunsthistorica Marie-Louise Otten, die zelf vanaf het ontstaan van 'Gruppe 53' van binnenuit intensief met de ontwikkelingen van de groep verbonden was geweest.[442] Het bijzondere karakter van de tentoonstelling werd gevormd door het feit, dat alle hier getoonde kunstwerken destijds ook daadwerkelijk waren tentoongesteld op de verschillende exposities van 'Gruppe 53'. Belangrijk was bovendien, dat de in de catalogus

---

vorher in mindestens einer Einzelausstellung seine Arbeiten zur Diskussion gestellt hatte".

[440] Geiger, Nürnberg 1987, p.146.

[441] Thwaites, Ratingen 2003, p. 155: Oprichtingsdatum: 17 juli 1953 als 'Künstlergruppe Niederrhein 1953 e.V' respectievelijk 19 december 1955 gewijzigd in 'Gruppe 53 Künstlerverein e.V'. Plaats: Düsseldorf. Leden: initiatiefnemers: Alfred Eckhardt (1911-1988), Karl-Heinz Heuner (1914-1982) en Fritz Bierhoff (1927-1960). Tijdens de eerste bijeenkomst (12 februari 1953) aangevuld met: Walter Ritzenhofen (*1920), Friedrich Achterfeld (*1913), Herbert Kaufmann (1924-2011), Peter Brüning (1929-1970) en Gerhard Hoehme (1920-1989).

[442] Marie-Louise Otten, ‚Kuratorin der Ausstellung und Vorsitzende Freunde und Förderer des Museums der Stadt Ratingen' is als tijdgenoot en levensgezellin van Peter Brüning (1929 -1970), kernlid van 'Gruppe 53', alsmede door haar huwelijk nadien met Karl-Heinz Hering, Direktor (1956-1986) 'des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen', als geen ander ingevoerd in het artistieke en organisatorische verleden van 'Gruppe 53'.

opgenomen teksten konden worden samengesteld met behulp van het compleet bewaard gebleven verenigingsarchief, dat de laatste voorzitter van 'Gruppe 53', Herbert Kaufmann, voordien nog aan Otten had overgedragen.[443] In het bijzonder moet daarbij worden gewezen op een uit dit archief afkomstige en hier voor het eerst gepubliceerde tekst uit 1959 van John-Anthony Thwaites getiteld: 'Geschichte der 'Gruppe 53'.[444] Thwaites had deze inleiding in 1959 in opdracht van 'Gruppe 53' geschreven voor een door deze kunstenaarsgroep in dat jaar uit te geven boekwerk, welk plan echter mislukte.[445]

Otten vermeldt: "Doel van de vereniging is een samengaan van beeldende kunstenaars ter stimulering en verzorging van kunstzinnige uitingen in een groep, die door middel van tentoonstellingen, publicaties en het woord een bewuste artistieke bijdrage aan de hedendaagse tijd wil leveren, zulks in doelbewuste tegenstelling tot gemakzuchtige namaak. Dit gemeenschappelijk belang zal in het bijzonder door het organiseren van tentoonstellingen worden gediend".[446]

Thwaites wijst er in zijn inleiding op, dat de achtergrond van de oprichting van deze kunstenaarsgroep te maken had met het gegeven, dat de kunstenaars van voor 1933 hun werkzaamheden in het naoorlogse Düsseldorf hernamen zoals zij dat voorheen hadden gedaan en dat zij dientengevolge in Düsseldorf de dienst uitmaakten. Gelijktijdig had er zich begin jaren vijftig in Düsseldorf een groep van jonge kunstenaars gevormd, die gedeeltelijk van buiten afkomstig waren of net de 'Staatliche Kunstakademie Düsseldorf' hadden verlaten, zonder connecties met galeriehouders en musea. Dit gegeven, aldus Thwaites, gecombineerd met een nijpend tekort aan tentoonstellingsruimte, leidde voor hen tot de allesoverheersende vraag: 'Waar te exposeren?' Theoretisch bestond er voor deze aankomende kunstenaars de mogelijkheid om in het door de oorlog zwaar beschadigde 'Kunsthalle' gebouwencomplex behorend tot de 'Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen' een onderkomen te vinden, maar dan diende men lid te zijn van een kunstenaarsgroep met minimaal twintig leden. Een dergelijke vereniging voor jonge kunstenaars ontbrak evenwel op dat tijdstip nog in Düsseldorf. Daarbij waren de reeds gevestigde kunstenaarsgroepen, zoals de oude 'Sezession' en de naoorlogse 'Neue Rheinische Sezession', niet bereid onderdak aan deze jonge kunstenaars te bieden. Het hoofddoel van de noodgedwongen nieuw te vormen kunstenaarsgroep was dan ook het scheppen van mogelijkheden tot exposeren van eigen werk om zich op deze wijze naar buiten te kunnen presenteren, zonder zich daarbij aan een bepaalde richting te hoeven te verbinden.[447]

In het eerste deel van zijn inleiding **I. Anno 1954** beschreef Thwaites de ontwikkelingen na 1945 in Parijs, die van grote betekenis bleken te zijn voor het naoorlogse Duitse kunstlandschap.[448] Het belang van deze opsomming van kunstenaars en kunstbegrippen is naar mijn mening, dat 'Gruppe 53' juist in haar beginjaren in deze 'kunstvijver' zou moeten

[443] Otten, Ratingen 2003, p. 7, 8.

[444] Thwaites, Ratingen 2003, p. 153-169.

[445] Otten, Ratingen 2003, p. 7.

[446] Otten, Ratingen 2003, p. 196.

[447] Thwaites, Ratingen 2003, p. 152-154.

[448] Thwaites, Ratingen 2003, p. 155.

'vissen' om door middel van Franse gastexposanten de eigen tentoonstellingen van lokale ontwikkelingen te kunnen onderscheiden. Een tweede interessant gegeven van de inleiding van Thwaites is zijn chronologische opstelling van acht tentoonstellingen moderne kunst, die in de periode 1946-1953 in Düsseldorf plaats vonden.[449] Deze lijst bevestigt mijn eerder gemaakte opmerking, "dat er van buitenaf genoeg gelegenheid werd geboden kennis te maken met moderne kunst".[450]

In het tweede en laatste deel van zijn voorwoord, getiteld: **II. Fünf Jahre 'Gruppe 53',** besteedde Thwaites veel aandacht aan de eerste tentoonstelling van de groep, die van 4 april tot 2 mei 1954 in de Kunsthalle te Düsseldorf plaats vond. Het is goed denkbaar, dat Wind nog net de mogelijkheid heeft gehad, deze tentoonstelling te bezichtigen, daar hij juist begin mei 1954 zijn intrek in Düsseldorf nam voor zijn vervolgopleiding bij Otto Coester aan de Staatliche Kunstakademie.[451] Wind arriveerde derhalve voor wat betreft de ontwikkelingen op zijn vakgebied bij zijn aankomst begin 1954 in Düsseldorf op het juiste moment. De jonge Düsseldorfse kunstenaars hadden zich zojuist verenigd en duidelijk afgezet tegen de heersende oude garde en daarbij uiteindelijk een weg gevonden om zich via onafhankelijke exposities aan de buitenwereld voor te stellen, zonder zich daarbij aan een bestaande groep of richting te moeten binden.

Hoe het verdere verloop van de ontwikkelingen in 'Gruppe 53' na deze eerste tentoonstelling in 1954 volgens de berichtgeving van Thwaites en Otten was en wat Gerhard Wind in zijn brieven gedurende deze periode aan Fabri te melden had, zal nog in het volgende hoofdstuk aan de orde komen

5.10 Nabeschouwing

Overziet men de hier beschreven ontwikkelingen op het gebied van de moderne kunst in het naoorlogse Duitsland tot 1954, dan was er inderdaad sprake van een inhaalslag. Bovenal van een ontwikkeling, die tegen de maatschappelijke stroom inging. Dit was een maatschappij, die naast het universeel wantrouwen jegens moderne kunst ook voordien nog eens grondig van overheidswege onder dwang was aangeleerd, moderne kunst om vele redenen volstrekt te moeten afwijzen. Toch leek het alsof er sprake was van een artistieke vloedgolf gedreven door de drang naar volledige vrijheid, die niet te keren was.

Minstens zo opvallend was daarbij de diversiteit in het ontstaan van de naoorlogse kunstenaarsgroepen. 'junger westen' ontstond uit een sociale behoefte vroegere banden tussen kunstenaars te herstellen, zonder enig artistiek uitgangspunt. 'ZEN 49' daarentegen kwam voort uit een drang om met behulp van de meditatieve denkwereld van het Zenboeddhisme het intens beleven tijdens het scheppingsproces volkomen vrij te maken en bepalend te laten zijn voor de vormgeving. 'Quadriga' was in feite niets anders dan een toevallige samenkomst van vier exposanten, die, doordat elk van hen inmiddels tot een eigen stijl gebaseerd op een gezamenlijk uitgangspunt was gekomen, achteraf en buiten hun

[449] Thwaites, Ratingen 2003, p. 153.

[450] Zie: p. 135.

[451] Brief Wind aan Fabri mei 1954.

toedoen om als het begin van een nieuwe kunstrichting, het Tachisme, werd beschouwd. 'Gruppe 53' was in het begin slechts een uit commerciële nood geboren samengaan van aankomende jonge lokale kunstenaars, die niet serieus werden genomen en daardoor financieel en artistiek in een nadelige situatie dreigden te geraken.[452] De galeriehouders Otto Stangl en Klaus Franck tenslotte, die beiden kort na 1945 als belangrijke katalysator dienden bij de totstandkoming van moderne kunstenaarsgroepen, waren kunstliefhebbers, die op dat tijdstip hun koopmanschap bewust hadden ingeruild voor idealisme. Nochtans vormde deze bundeling van verschillende motieven en artistieke potentie de basis voor een vernieuwende periode in het Duitse naoorlogse moderne kunstlandschap.

Interessant blijft de vraag, of hiermee de invloed van de Nazi kunstdoctrine tegen moderne kunst ook definitief tot het verleden behoorde. Voor de beantwoording dient de ontwikkeling van de moderne kunst in het naoorlogse Duitsland mijns inziens geografisch in een breder perspectief te worden geplaatst. Vergelijkt men de wijze waarop men na 1945 in Duitsland de moderne beeldende kunst vormgaf met die van de Cobra groep in Nederland in dezelfde periode, uitingen die eveneens gebaseerd waren op een totale vrijheid in expressie, dan valt een significant verschil op in themabehandeling tussen beide landen. Daar waar de Cobra kunstenaars regelmatig het motief mens, zij het ieder op zijn eigen wijze, als 'bewerkte' mensengedaantes uitbeeldden in de traditie van de Duitse expressionisten van voor 1933, ontbrak dit motief geheel bij de hier besproken naoorlogse Duitse kunstenaarsgroepen. Non figuratief abstract expressionisme en constructivisme werden de Duitse norm. Dit was des te opvallender, omdat K.O. Götz, die als gastexposant en als oprichter persoonlijk betrokken was geweest bij 'junger westen', 'ZEN 49' en 'Quadriga', in 1949 ook deelnam aan de Cobra tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Daarnaast verzorgde Götz ook het vijfde nummer van het tijdschrift Cobra.[453] Het werk van de Nederlandse moderne tijdgenoten inclusief hun weloverwogen inzet van de menselijke figuur als uitdrukkingsmogelijkheid voor de evenzo nagestreefde volledige vrije expressie, moet derhalve in deze periode via Götz zeker bekend zijn geweest bij veel van zijn Duitse collegae.[454]

Maar, het was alsof de Nazi hetze tegen de moderne kunst, in het bijzonder tegen de daarin voorkomende 'verwrongen' en 'primitieve' beeldvorming van de mens, zoals door Hitler in zijn

[452] Dat juist deze lokale groep in het destijds kunstzinnig beperkte en provinciale Düsseldorf zich in enkele jaren tot een kunstenaarsgroep zou ontwikkelen, die zich zelf en daarmee ook de 'Kunststadt' Düsseldorf internationaal op de kaart zou plaatsen, was iets dat de auteur van de tentoonstellingscatalogus 'Gruppe 53' nog een halve eeuw na dato met verbazing bleef vaststellen. Otten, Ratingen 2003, p. 10.

[453] Stokvis, Amsterdam 1990, p. 119, 244-246.

[454] Geiger, Nürnberg 1987, p. 146: ''Quadriga': „Das Ereignis selbst fand am 11. Dezember 1952 abends um acht Uhr in der Zimmergalerie statt. Angekündigt war die Ausstellung unter dem Etikett *Neuexpressionisten.* Keiner der Teilnehmer weiß heute mehr, warum dieser Titel gewählt wurde, vermutlich um einen Zusammenhang mit dem *Abstrakten Expressionismus* der Amerikaner herzustellen. Weitere Gründe mögen darin zu suchen sein, daß der Expressionismus der letzte deutsche Stil war, der über die Grenzen hinweg Beachtung gefunden hatte, und weiterhin, daß die Malerei der COBRA, die in mancher Beziehung als Vorbild und vor allem als Anregung diente, expressive Züge trägt".

aanklacht tegen de moderne kunstenaar verwoord in zijn rede van 18 juli 1937, in het naoorlogse Duitsland onderhuids nog onverminderd doorwerkte.[455]

Het lijkt daarom aannemelijk, dat juist het ontbreken van dergelijke menselijke afbeeldingen in de Duitse moderne kunst na 1945 aantoont, dat de invloed van de Nazi cultuurpolitiek, zij het nu in een stilzwijgende vorm, aanvankelijk nog latent in de kunstwereld aanwezig was. Wellicht verklaart dit ook het gegeven, dat het juist de Franse en Amerikaanse non-figuratieve kunstrichtingen zouden worden, die na 1945 bepalend voor de Duitse zoektocht naar de volledige vrijheid in de beeldende kunst werden.

Voor Gerhard Wind speelde dit vraagstuk niet. De door hem vanaf het begin gekozen vorm om zich artistiek uit te drukken sloot om formele redenen de uitbeelding van figuratieve onderwerpen, in welke vorm dan ook, reeds bij voorbaat uit.

Voor een vergelijking van het werk van 'Gruppe 53' met dat van de hier eerder genoemde kunstenaarsgroepen, volgen onderstaand vier van de in de tentoonstellingcatalogus 'Gruppe 53' uit 2003 afgebeelde werken:

afb. 81 Peter Brüning, 'Komposition XVI/55' (1955)

afb. 82 Gerhard Hoehme, 'Dämmern' (1953)

afb. 83 Konrad Klapheck, 'Schreibmaschine' (1955)

afb. 84 Fathwinter, 'Komposition Schwarz-Grau'(1953)

Naar mijn mening komen in deze beeldvergelijking de ontwikkelingen in de abstract expressionistische vormgeving tussen de kunstenaarsgroepen onderling in Duitsland na 1945 duidelijk naar voren.

6. Gerhard Wind 1954-1958, Düsseldorf en Rome

Inleiding

Gedurende de jaren 1954 tot 1958 nam Gerhard Wind deel aan de opleiding van de Staatliche Kunstakademie Düsseldorf en was hij lid van de kunstenaarsvereniging 'Gruppe 53'. Deze periode werd door Wind afgesloten met zijn verblijf in Rome als winnaar van de Prix de Rome 1958.[456] Ook gedurende de vier jaren in Düsseldorf bleef Wind, zij het minder frequent, in schriftelijk contact met Fabri. Behalve het feit, dat Fabri voor Wind onverminderd als artistiek klankbord bleef fungeren, komt in de briefwisseling naar voren, dat Wind vanaf 1956 door deelname aan de exposities van 'Gruppe 53' voor het eerst officieel naar buiten treedt. De verrichtingen van zijn mede exposanten in ' Gruppe 53' bieden daarbij de mogelijkheid het werk van Wind onderling te vergelijken en te plaatsen. Mede hierdoor acht ik deze Düsseldorfse jaren aan de Kunstakademie de belangrijkste periode in de ontwikkeling

[455] Hitler 1937, alinea 64: "(…) und was fabrizieren Sie? Mißgestaltete Krüppel und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen, Kinder, die, wenn sie so leben würden, geradezu als Fluch Gottes empfunden werden müßten! Und das wagen diese grausamsten Dilettanten unserer heutigen Mitwelt als die Kunst unserer Zeit vorzustellen, d.h. als den Ausdruck dessen, was die heutige Zeit gestaltet und ihr den Stempel aufprägt".

[456] Uit de briefwisseling van Wind met Fabri blijkt dat Wind van maart tot en met november 1958 in Rome verbleef.

van de kunstenaar Gerhard Wind. Niet zozeer door datgene wat Wind vaktechnisch gedurende deze tijd op de Kunstakademie geleerd zal hebben, maar omdat hij zich temidden van de eigentijdse ontwikkelingen van 'Gruppe 53' als lid van deze non figuratieve kunstenaarsgroep kon profileren om nadien zelfstandig zijn eigen weg te gaan. Daarbij is naar mijn mening ook op Wind, voor wat betreft zijn artistieke ontwikkeling, het zogenaamde 'diabolo' model van toepassing. Te weten: op basis van een brede en diepgaande algemene kennis (van onder andere literatuur, muziek, commercie, vakkennis en ontwikkelingen in de eigentijdse beeldende kunst) komt hij tot een streng gedefinieerde en abstract begrensde vormentaal, van waaruit zich voor hem weer een wereld van artistieke mogelijkheden opent. Onderstaande vier aandachtspunten in dit hoofdstuk, waarin op de ontplooiing van de kunstenaar Wind wordt ingegaan, dienen in combinatie met datgene, wat hier reeds over Wind werd geschreven, dit model te onderschrijven:

- De kunstenaarsvereniging 'Gruppe 53', 1954 -1958
- Briefwisseling Wind – Fabri 1954 - 1958 vanuit Düsseldorf
- Briefwisseling Wind – Fabri 1958 vanuit Rome
- De plaats van Wind in 'Gruppe 53'

6.1 De kunstenaarsvereniging 'Gruppe 53', 1954 –1958

Zoals reeds in het vorige hoofdstuk naar voren kwam, werd deze kunstenaarsgroep uit commerciële nood geboren. Men zocht mogelijkheden om zich als jong en non figuratief kunstenaar zonder netwerk door middel van exposities en onafhankelijk van bestaande belangengroepen rechtstreeks aan het publiek te presenteren. Zowel Otten als Thwaites doen in de *tentoonstellingscatalogus 'Gruppe 53'* uit 2003 nauwkeurig verslag van de ontwikkelingen.[457] Het verschil tussen beiden is, dat Otten door haar destijds via Peter Brüning verbonden zijn aan de groep deze ontwikkelingen van binnenuit belicht, terwijl Thwaites zich in zijn tekst, ooit in 1959 bedoeld als voorwoord voor een uitgave van 'Gruppe 53', dat echter nooit zou verschijnen, zich als onafhankelijk kunstcriticus opstelt. Beide lezingen vullen elkaar goed aan en geven een duidelijk beeld van de ontstaansgeschiedenis en het verder verloop van 'Gruppe 53'. Thwaites en Otten benadrukken, dat de strijd in 'Gruppe 53' zich aanvankelijk op twee fronten afspeelde, te weten extern een conflict met de gevestigde orde voor het verkrijgen van vrije expositieruimte, intern om de doelstelling van de groep te verruimen en het artistiek niveau van de leden de verhogen. Thwaites noemt in dit verband de inbreng van Gerhard Hoehme, die na de eerste tentoonstelling van de 'Künstlergruppe Niederrhein 1953' in 1954 tot voorzitter was gekozen. Voor de groep, aldus Thwaites, volgde Hoehme drie doelen: het aantrekken van kunstenaars van een hoger kwaliteitsniveau, het geruisloos wegwerken van nog aanwezige middelmatige 'provinciale' kunstenaars en het ontwikkelen van de oorspronkelijk alleen als 'tentoonstellingsclub' bedoelde kunstenaarsgroep tot een eigen levensvatbare organisatie, zonder daarbij een bepaalde stijl als bindend te verklaren.[458] Thwaites vestigt daarbij de aandacht op de

[457] Otten, Ratingen 2003: verslag Otten p. 9-21, Thwaites p. 152-169.

[458] Thwaites, Ratingen 2003, p. 159: "Das eigenartige, beinahe geniale bei dieser Sache war, daß er sie nie als

deelname aan de eerste tentoonstelling in 1954 van de 'Künstlergruppe Niederrhein 1953', de voorloper van 'Gruppe 53', van drie belangrijke Franse Informel kunstenaars. Hiermee werd bewust getracht het lokale karakter van deze expositie tegen te gaan[459] Los van de motieven van het bestuur, zoals door Thwaites beschreven, vormt de deelname van de Franse exposanten aan deze eerste tentoonstelling naar mijn mening ook het belangrijkste kenmerk van 'Gruppe 53', namelijk het zich vanaf het begin openstellen voor de ontwikkelingen in Parijs, die op dat moment als richtingbepalend voor het abstract expressionisme werden beschouwd. De draagwijdte van dit beleid van 'Gruppe 53' voor de verdere ontwikkeling van deze kunstenaarsgroep, zal decennia later door hedendaagse kunsthistorici worden bevestigd.[460] Voor Wind betekende dit, dat hij vanaf zijn aankomst in Düsseldorf niet alleen met de eigentijdse ontwikkelingen in het naoorlogse kunstlandschap werd geconfronteerd, maar dat hij nu uit eerste hand de ontwikkelingen van de abstract expressionistische stromingen uit Parijs kon waarnemen. In dit verband moet ook worden gewezen op de eerder geciteerde brief van Wind van 24.4.1953 aan Fabri naar aanleiding van de tentoonstellingscatalogus 'junger westen 53', waarin Wind voor zich zelf vaststelde "dat deze nieuwe richting, die uit de abstracte stroming in Frankrijk was ontstaan, ook hem veel te bieden zou kunnen hebben".

Met de keuze van het bestuur vanaf het begin Franse leidinggevende abstracte kunstenaars als exposant uit te nodigen ter compensatie van de eigen artistieke zwakte, ontstond er naar mijn oordeel uit de aanvankelijk provinciale creatieve beperking juist de toekomstige kracht van 'Gruppe 53' door ook in de volgende jaren de banden met Parijs nauw aan te halen, ergo de blik vanaf het begin wijd op de op dat ogenblik voor de groep relevante ontwikkelingen in het buitenland te richten. Hiermee zou 'Gruppe 53' zich naar mijn overtuiging onderscheiden van de voorgaande genoemde kunstenaarsgroepen, die meer van binnenuit te werk gingen.

In 1956 zijn de 'Parijzenaars' weer present op de tentoonstelling van 'Gruppe 53' in de Kunsthalle.[461] Ook waren deze keer Peter Brüning (1929-1970) en Herbert Kaufmann (1924-2011) aanwezig, die beiden eerder hun bijdrage aan de eerste tentoonstelling in 1954 hadden teruggetrokken. Verdere nieuwkomers op de tentoonstelling waren onder andere

---

stilgebunden angesehen hat. Er selbst hat Maler vorgeschlagen, die eigentlich eine Reaktion gegen die Malweise darstellten, der er selbst verfolgte. Er hat nicht einmal versucht, die Gruppe ausschließlich ‚abstrakt' zu halten, denn das ist sie nie gewesen. (…) Daraus wuchs das Phänomen eines sozialen Organismus mit vielen Strömungen, die stärker oder schwächer wurden, so daß die Gruppe in jedem Jahr ein etwas verändertes Gesicht bekam".

[459] Thwaites Ratingen 2003, p. 155: " Wenn sie auffallen wollten, gab es nur eines: Pariser holen. (…) Und als die Gruppe im nächsten Jahr ihre Ausstellung machte, standen am Anfang des Katalogs die Namen von dreien der besten neuen Informellen Maler: Claude Bellegarde, Rene Laubiès und van Hardt, wie auch der des portugiesischen Malers de Castro e Solla. Damit war das Fenster offen, und frische Luft kam herein. Die Pariser spielten einen Doppelrolle: sie schlugen die Bresche, nahmen die Stellung, gaben der Gruppe die künstlerische Existenzberechtigung und dazu einen Maßstab, an dem die Gruppenmitglieder in den nächsten Jahren ihre Mängel messen konnten".

[460] Zie onder andere: Brigitte Jacobs van Renswou, ' Geschichte einer schönen Annäherung: Deutschland, Frankreich und das Informel' in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung 'Kunstmarkt'* van 24.04.2010, p. 40.

[461] Genoemd worden: Bellgarde, Bertini, Van Hardt, Laubiès en de Italianen Parisot en Signori. In: Thwaites, Ratingen 2003 p. 161.

H.E. Kalinowski (1924), Gerhard Wind (1928-1992) en de graficus Rolf Sackenheim (1921-2006). Dat zelfde jaar 1956 was volgens Thwaites een “annus mirabilis” in de geschiedenis van ‘Gruppe 53’. In dit jaar zouden alle nu (bedoeld werd het jaar 1959 waarin Thwaites zijn bijdrage schreef) gearriveerde kunstenaars hun doorbraak beleven en zou de groep zelf bekendheid buiten de regio krijgen.[462] Een volgende stap voor ‘Gruppe 53’ enige maanden later vormde de tentoonstelling ‘ Cinq Abstraits Rhenans’ in Galerie Facchetti in Parijs. Hieraan namen Hoehme, Gaul, Brüning, Fürst en Werthmann deel.[463] Otten refereert in haar bijdrage uit 2003 aan een recensie van Anna Klapheck over de expositie in 1956. Daarin constateerde Klapheck, dat zoals algemeen gebruikelijk, ook in het non figuratieve karakter van ‘Gruppe 53’ twee stromingen waren te onderscheiden. Een van de zogenaamde constructivisten en een van de Tachisten. Daarbij werd door Klapheck voor de eerste groep onder andere de naam van Gerhard Wind genoemd.[464] Voor Wind betekende dit, dat hij voor de eerste keer met zijn werk in een groepstentoonstelling naar buiten trad.

Intussen maakte Thwaites melding van een tweede generatie jonge kunstenaars die in dat zelfde jaar 1957 waren toegetreden en het gezicht van ‘Gruppe 53’ opnieuw zouden verandere: Herbert Kaufmann (1926), Gerhard Wind (1928), Rolf Sackenheim (1921), Otto Piene (1928) en Heinz Mack (1931). Voor wat Wind betrof, merkte Thwaites nog op dat hij weliswaar in 1956, ondanks de problematiek van zijn naar de vorm monumentale aanleg in een dynamisch lyrisch tijdperk, zijn doorbraak in het constructivisme had beleefd, maar dat Wind zijn kleurpalet nog niet had gevonden.[465] Voor alle vijf kunstenaars gold echter volgens Thwaites: “De kunstzinnige aanleg was aanwezig, maar nu kwam het op de ontwikkeling daarvan aan”.

In 1958 vond na de voorjaarstentoonstelling in Düsseldorf aansluitend een expositie van ‘Gruppe 53’ plaats in Aachen. Vanaf dit jaar werd ook het nieuwe ontwerp van Gerhard Wind voor de catalogi van ‘Gruppe 53’ aangehouden. (bijlage 09) Vergelijkt men de door Wind ontworpen streng zakelijke en ook voor de volgende catalogi van ‘Gruppe 53’ gestandaardiseerde vormgeving met de vrije abstract expressionistische boodschap van ‘Gruppe 53’, dan is er duidelijk sprake van een stijlbreuk. Zeker is, dat de leden van ‘Gruppe 53’ voorafgaand door het bestuur in de gelegenheid werden gesteld dit ontwerp te

[462] Thwaites, Ratingen 2003, p. 161.

[463] Thwaites, Ratingen 2003, p. 162: „Der Katalog dieser Ausstellung war mit einem Terzett zwischen Wilhelm, Restany und René Déroudille geschmückt, wo die jungen Künstler als die Erneuerer der Kunst in Deutschland und als die gleichwertigen Kollegen von Männern wie Wols und Jenkins präsentiert waren. Dieses machte großen Eindruck in deutschen Künstlerkreisen und innerhalb der Gruppe selbst. In Paris wohl etwas weniger“.

[464] Klaphek in ‚Otten, Ratingen 2003, p. 178: „In der einen Gruppe ist das konstruktive Element vorwaltend, es entstehen „gebaute“ Bilder, die Maler sind um klare Flächengliederung bemüht und grenzen die Farben genau gegeneinander ab. (…) Vertreten wird diese Richtung u.a. von Honermann, Bierhof, Fränkel, Wind, Eckhardt. (…) Von aktuellerem Interesse sind die Maler der andere Gruppe. Sie lehnen jeden Konstruktivismus entschieden ab und verlassen sich auf die reine Spontaneität. Sie berufen sich auf Wols und nennen sich nach den ‚taches‘ des frühen Kandinsky ‚Tachisten‘.

[465] Thwaites, Ratingen 2003, p. 165: „Wind kämpfte mit der Schwierigkeit einer formal-monumentalen Begabung in einer dynamisch-lyrischen Epoche. Er hatte 1956 seinen ‚Durchbruch‘ vom Konstruktivismus gehabt, und seine Bilder hatten bisher viel an technologischer Bewegung gewonnen. Aber er hatte seine Farbe noch nicht gefunden“.

beoordelen. Intrigerend is derhalve de vraag, van welke argumenten Wind zich heeft bediend om deze vormgeving door het bestuur en de aangesloten kunstenaars goedgekeurd te krijgen. Hoewel Wind in de correspondentie met Fabri geen melding maakt over zijn ontwerp voor 'Gruppe 53' en de daaraan voorafgaande besprekingen, is het denkbaar, dat de aanvaarding van zijn opmerkelijke vormgeving maatgevend is voor de invloed, die Wind vanaf 1956 in deze kunstenaarsgroep moet hebben gehad.

Intussen had Gruppe 53 zich, aldus Thwaites, verder kunnen ontwikkelen en bewees zij in staat te zijn nieuwe talenten voort te brengen. Bovendien had de tweede lichting kunstschilders (Kaufmann (afb. 85), Wind (afb. 86), Sackenheim (afb. 87) zich verder ontwikkeld. Daarbij viel op dat bij Wind het monumentale element in zijn werk aan kracht had gewonnen en dat hij zijn kleurenpalet hieraan had weten aan te passen.[466] Dit alles was genoeg om deze kunstenaarsgroep nu tot de top van haar generatie in Duitsland te rekenen. Mede als gevolg hiervan werd 'Gruppe 53' in 1958 door de 'Stichting Beeldende Kunst' uitgenodigd voor een tentoonstelling in 'de Krabbedans' in Eindhoven. De onderlinge contacten tussen de Duitse en Nederlandse kunstenaars waren hartelijk. Maar de kunstkritieken in Nederland, een land dat in die periode zelf krachtige moderne kunst had voortgebracht, waren mede door ressentimenten als gevolg van het recente Nazi verleden, zuur. De term 'Wirtschaftswunderkunst' werd tot leus verheven om het vermeende modieuze karakter van de expositie te duiden.[467] Plannen om op uitnodiging van de Haagse Kunstkring aansluitend ook een tentoonstelling in den Haag te organiseren gingen, ondanks meerdere contacten via ambassades en culturele instellingen, dan ook niet door. Intussen verbleef Wind vanwege de hem toegekende Prix de Rome vanaf begin 1958 negen maanden in Rome.[468]

Ter afsluiting van zijn artikel merkte Thwaites in 1959 op, dat de materiële omstandigheden voor de leden van 'Gruppe 53' zich sedert het begin van deze kunstenaarsgroep eigenlijk niet hadden verbeterd. Tijdens de tentoonstellingen werden maar weinig werken verkocht. Weliswaar had de groep de pers, diverse galerieën en ook het publiek voor zich weten in te nemen, maar het ontbrak hen aan verzamelaars die ondersteuning boden. Dit alles riep vragen op over de toekomst van 'Gruppe 53' en haar leden, waarop volgens Thwaites geen antwoord was te geven anders dan afwachten wat de toekomst zou brengen.[469] In aansluiting daarop vermeldt Otten, dat op 26 september 1959, kort voor de opening van de tentoonstelling van 'Gruppe 53' in de Kunstverein te Düsseldorf, twee leden (Piene en Mack) uit de groep traden. De oorzaak was waarschijnlijk het gegeven, dat enkele kunstenaars inmiddels hun eigen weg door tentoonstellingen in binnen- en buitenland hadden gevonden

[466] Thwaites Ratingen 2003, p. 166: „Winds Monumentalität hatte sich weiter dynamisiert und er hatte angefangen, die ‚unstabilen' Farben zu finden, die er benötigte".

[467] Thwaites Ratingen 2003, p.168.

[468] Zie correspondentie Wind-Fabri in de periode van 23.03.1958 tot en met 19.07.1958.

[469] Thwaites Ratingen 2003, p. 169: „(…) Warum ist sie in dieser Stadt entstanden, die ohne Sammler zeitgenössischer Kunst ist, praktisch ohne Museum, mit einer schlechten Tradition und einer reaktionären Akademie? Wird sie weiter ihren ständigen Wandel durchhalten, neue Talente ernähren, Persönlichkeiten herauskristallisieren? Oder wird die Gruppe durch die Verbindung der am meisten entwickelten Mitglieder mit eigenen Kunsthändlern ihre führende Künstler verlieren und einschlafen?".

met de daaraan verbonden prijzen toekenningen en aanstellingen. Hierdoor waren zij niet meer aangewezen op de doelstellingen van 'Gruppe 53'. Tekenend voor de situatie was, dat een belangrijke groepsfoto die nog in dat jaar werd genomen niet meer onder de naam 'Gruppe 53' maar onder de naam 'Die Abstrakten von Düsseldorf' bekend zou worden.[470] De in 1959 reeds in een ver gevorderd stadium voorbereide uitgave van een boek over 'Gruppe 53' alsook de voor het jaar daarop in 1960 geplande tentoonstellingen, waaronder een in Ohio, werden niet meer gerealiseerd. Ondanks pogingen van voorzitter Herbert Kaufmann het tij nog te keren. Hetgeen het einde van de kunstenaarsgroep 'Gruppe 53' betekende.[471]

6.2 Briefwisseling tussen Gerhard Wind en Albrecht Fabri 1954 -1958 vanuit Düsseldorf

De behandeling van de correspondentie tussen Wind (14x) en Fabri (11x) gedurende deze periode zal zich voornamelijk richten op de berichtgeving van Wind over zijn werkwijze op de Kunstakademie. Dit is te beschouwen als het vervolg op zijn briefwisseling uit de jaren 1952 - 1954 en als aanzet tot de nog te volgen brieven vanuit Rome, waarin Wind op verzoek van Fabri in 1958 de theoretische en praktische uitgangspunten van zijn werk vastlegt. Doel van het verstrekken van deze authentieke informatie is, naast het algemeen kunnen beoordelen van zijn werk, het bieden van inzicht in de artistieke uitgangspunten die tot dit werk hebben geleid. Zulks is mede van belang voor het kunnen beoordelen en plaatsen van het werk van Wind in vergelijking met dat van zijn tijdgenoten in 'Gruppe 53' en daarbuiten.[472]

In zijn brief van 30.10.1955 sprak Wind er zijn verbazing over uit te hebben vernomen als zou hij boos op Fabri zijn. Omdat Fabri met geen woord had gerept over zijn schilderijen op de tentoonstelling. (bedoeld werd de tentoonstelling van 'Gruppe 53' toen nog onder de naam van 'Gruppe Niederrhein 1953' vanaf 20.10.1955 in Weinhaus Bettermann in Düsseldorf)[473]. Inderdaad was Wind dit niet ontgaan, temeer daar hij het dit keer zonder de kritiek van Fabri in de vorm van een 'Fabrische Kopfwäsche' moest doen. Maar daarom boos zijn, dat is wel het laatste waaraan hij dacht. Overigens, aldus Wind, tijdens de andere dagen ging het enorm turbulent te keer op deze tentoonstelling. Maar, in ieder geval had hij er goed geld verdiend waardoor hij thans vrij van materiaalzorgen kon werken.[474] De reactie daags daarop van Fabri op 31.10.1955 is kenmerkend voor zijn persoonlijke maar ook kritische houding ten opzichte van Wind. Kernpunt: Fabri was overrompeld en in zekere zin ook sprakeloos door de hoeveelheid tentoongestelde schilderijen van Wind, die allemaal 'voltooid' oogden en waaronder zich geen enkel slecht werk bevond. Bovenal, dat het Wind kennelijk zo

[470] Otten, Ratingen 2003, p.19. Ook Wind staat op deze foto afgebeeld, derde van rechts.

[471] Otten, Ratingen 2003, p. 20,21.

[472] Daarbij zullen teksten van Wind met betrekking tot zijn wijze van werken en gekozen artistieke uitgangspunten vanwege het belang van deze gegevens integraal als voetnoot worden vermeld.

[473] Zie: Otten,Ratingen 2003, p. 12.

[474] Uit de catalogus van de eerstvolgende tentoonstelling van 'Gruppe 53' in de Kunsthalle Düsseldorf van 6.1 tot 5.2.1955 blijkt, dat Wind 5 olieverfdoeken had ingebracht waarvan de prijzen varieerden van DM 300,-- tot DM 600,--. hetgeen als indicatie kan dienen voor zijn prijsstelling in 1954. Met deze bedragen bewoog Wind zich ten opzichte van zijn mede exposanten aan de onderkant van het gemiddelde prijsniveau.

gemakkelijk af ging een dergelijke en constante kwaliteit te leveren, alsof eigenlijk ook niets meer fout kon gaan. “U doet weliswaar iets, maar in feite doet u niets”. Om te vervolgen: “Op het gevaar af, dat ik u hierdoor wellicht ontmoedig, zou ik u juist willen aanmoedigen door u uit te dagen, iets te ondernemen dat ‘slecht’ is, zo u wilt ‘meer gevaar’ inhoudt, dan datgene wat u op dit moment doet”. In zijn antwoord op 2.11.1955 stelt Wind zelf geenszins het gevoel te hebben geen ‘ slechte’ schilderijen te kunnen maken. Zijn verklaring voor het feit dat volgens Fabri zijn schilderijen zo ‘af’ tonen wijt hij aan zijn manier van werken. ‘Van de tien kleurschetsen die voor een schilderij worden gemaakt, komen er maximaal twee voor verdere uitwerking in aanmerking. Bovendien wordt van de oliedoeken ieder derde exemplaar, wanneer het uiteindelijk toch niet blijkt te voldoen, opzij gelegd. Een productie van ongeveer dertig schilderijen per jaar, waarbij men van de ochtend tot de avond werkt, lijkt Wind dan ook geen overproductie.[475]

De volgende brief van Wind van 19.7.1956 markeert een belangrijk moment in zijn kunstenaarschap.[476] Als bijlage stuurt hij aan Fabri een door zijn vriend Uli Serbser op basis van zijn aantekeningen uit twee pagina’s samengestelde tekst, getiteld ‘Notizen’, waarin Wind een verantwoording wil afleggen van zijn artistieke overwegingen en handelingen, die aan zijn kunstuitingen ten rondslag liggen. Daarbij het bericht dat hij zojuist terug uit Hamburg is waar op dit moment een tentoonstelling van zijn werk plaats vindt, dat zoals hij begreep, positief werd beoordeeld. In zijn ontvangstbevestiging dd. 24.7.1956 van ‘Notizen’ schrijft Fabri: Wat de ‘Notizen’ betreft, mij een beetje te veel ‘Nay-isch’. Daarover moeten wij het nog maar eens hebben. Ik denk, u loopt een beetje achter de feiten aan, d.w.z. de theorie voor de nieuwe schilderijen zou intussen weer anders (een beetje anders) moeten klinken. Gottlob! Waar zouden wij blijven indien wij ons zelf zouden kennen?

Wind doet in zijn brief van 4.9.1956 verslag van zijn werkmethode op de Kunstakademie. In plaats van druktechnieken besteedt hij nu weer meer tijd aan schilderen. Daarbij is de tendens in zijn recente gouaches ook bepalend voor de nieuwe schilderijen. De nadruk ligt op witte segmenten die deel van een spanningsveld uitmaken. (auf “gespannten Weißräumen”). Wellicht dat hij op deze manier tot meer duidelijkheid en helderheid komt in het spel van de zich in druk en tegendruk bevindende vlakelementen. Daarbij moeten de kleurwaarden er voor zorgen, dat de vormelementen onderling kunnen ademen en dat deze zich telkens

[475] „Die Ölbilder male ich erst dann, wenn ich einen festgelegten Anlagenplan auf vorbereitenden Farbskizzen gemacht habe und die Hauptkonzentration bei der Arbeit auf die Raffinesse und Austilgung der Detailformen verwenden kann. Das Konzept ist bestimmend für den ganzen Bildaufbau. Formale Änderungen die den Charakter des Bildes vollkommen verändern würden treten nur ganz selten, eigentlich gar nicht auf. Vielleicht liegt es daran, daß die Bilder so fertig aussehen. Von 10 Farbskizzen für Bilder suche ich, wenn’s hoch kommt, eine oder zwei aus, die im Bilde ihre Mögliche Ausbildung finden. Von den Bildern dann, wandert jedes dritte in die Abspann-Rolle, wenn es nach einer gewissen Zeit mir nicht mehr genügt. 30 Bilder im Jahr sind, glaube ich, nicht zuviel, wenn man von morgends bis abends seine Kreise zieht“.

[476] In een eerdere studie over Wind schreef ik: “Vanaf het begin van zijn artistieke loopbaan in 1952 tracht Wind in zijn briefwisseling met Albrecht Fabri zich rekenschap te geven van zijn artistieke uitgangspunten en werkwijze. In elke brief doet hij nauwkeurig verslag van de vorderingen in zijn werk met het doel de hiermee verworven inzichten te onderkenen en helder te formuleren. Op deze wijze wil hij voor zichzelf en voor andere een verantwoording afleggen van zijn artistieke overwegingen en handelingen, waarmee hij tevens het kader bepaalt waarbinnen hij werkt”.

volgens vastgelegde 'klankgroepen' tot een gezamenlijk 'concert' kunnen ontwikkelen. De grafische elementen onderwerpen zich aan de in hoofdzaak streng architectonische opbouw (van het beeld), zij het voegend, tegenwerkend of als zelfstandig optredende delen. Ook streef ik er naar, ondanks de kleuren van de losse vlakelementen tot een totaalbeeld in de traditie van de schilderkunst te komen'.[477]

Tenslotte de mededeling dat van 20 januari tot 20 februari (1957) "Die 53 wildgewordenen Maler" in de Düsseldorfse Kunstverein exposeren. In zijn brief van 8.2.1957 meldt Wind dat hij tijdens de 'Gruppe 53' tentoonstelling voor het eerst kennis heeft gemaakt met de kunstcritici John Anthony Thwaites en Albert Schulze Vellinghausen. Beiden waren positief over zijn inzending. Thwaites meldde zich aan voor een atelier bezoek. Bovendien was er contact met twee eigenaren van een nieuwe uitgeverij voor kunstboeken, die een boek over Kaufmann, Sackenheim en Wind wilden uitgeven. Opzet en doelstelling van het project klonken veelbelovend. Vraag aan Fabri of hij wellicht voor de bijbehorende thematische essays kon zorgen. Ook zou Wind proberen, Thwaites bij het project te betrekken.

Uit deze bloemlezing komt Wind naar voren als een hard werkend aankomend kunstenaar, met een beperkte maar kwalitatief degelijke jaarproductie, gebaseerd op een doelbewust toegepast en nauwkeurig omschreven artistiek productieproces met aanmerkelijke uitval. Daarbij wordt Wind tezamen met enige andere leden van ' Gruppe 53' uitgenodigd voor deelname aan de publicatie van een kunstboek over moderne kunst. Tevens kondigt Wind in deze correspondentie de eerste versie aan van een omschrijving van zijn artistieke uitgangspunten, getiteld 'Notizen'.

6.3 Briefwisseling tussen Gerhard Wind en Albrecht Fabri 1958 vanuit Rome

In 1958 ontving Gerhard Wind het 'Stipendium Villa Massimo Rome' en hij verbleef van maart tot en met november van dat jaar in Rome.[478] Zijn studie in Düsseldorf werd met deze 'Prix de Rome' afgesloten. De briefwisseling tussen Wind en Fabri gedurende deze periode in Rome bestond uit vijf brieven van Wind en vier brieven van Fabri. Daarbij dwong een toezegging van Fabri om op verzoek van Wind de openingsrede in mei voor zijn tentoonstelling in 'Galerie Der Spiegel' in Keulen te houden, Wind tot het opnieuw verwoorden van de uitgangspunten waarop zijn kunstenaarschap na de beëindiging van zijn studie aan de Kunstakademie was gebaseerd. Ook hierdoor zijn de vijf brieven van Wind uit Rome naar

[477] „Die Tendenz der letzten Gouachen ist auch für die Bilder bestimmend. Die Betonung liegt auf ‚gespannten' Weißräumen. Vielleicht komme ich so zu Klarheit und Transparenz der sich in gegenseitigem Druck und Zug haltenden Flächenformen. Die Farbwerte sollen dafür sorgen, daß die Formteile miteinander atmen können und sich nach jeweils bestimmten „Klangmomenten" zu einem Gesamtkonzert zusammen finden. Die graphischen Teile mischen sich dem vorwiegend architektonisch-strengen Aufbau unter, mitlaufend, gegenwirkend oder als in eigener Formregie spielende Elemente. Auch geht meine Bemühung weiter dahin, trotz flächenhaften Anstrichs zu einer malerischer Kultur in der Oberfläche zu kommen".

NB. Opvallend is dat Wind reeds hier een muzikale beeldspraak gebruikt, "Gesamtkonzert der Klangmomenten", die hij ongeveer dertig jaar later ook zal toepassen ter verduidelijking van zijn totaalontwerp voor de binnendecoratie van de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel. Zie: *Wandbilder III,* Duisburg 1990, p. 97: "Die Raumausmalung muß als Gesamtkomposition gesehen werden, sozusagen als Concerto Grosso".

[478] Wind, Krefeld 1969, p. n.a. 'Biografische Daten'.

mijn mening als een sleutel te beschouwen voor het verkrijgen van een beter inzicht in de artistieke en technisch grondbeginselen van zijn werk. Onderstaand volgt een samenvatting van de relevante hoofdpunten uit deze correspondentie. Om de zegkracht van deze gedachtewisseling tussen beiden door mijn vertaling geen geweld aan te doen, wordt daarbij verwezen naar de betreffende alinea van de als bijlage opgenomen originele brieven van Wind en Fabri. (bijlage 10).

In zijn brief Rome 31.03.1959 reageert Wind op de opmerking van Fabri (Keulen 26.03.1958) dat zijn schilderijen op de lopende tentoonstelling in de 'Villa Hügel' te Essen "beängstigend sicher und vornehm" werken. Wind reageert: "Dit kan ook niet anders in de stroom van vriendelijke of wilde gevoelsuitbarstingen door middel van naturalistische, niet begrepen, tachistische figuratieve beeldvormen. Daar moeten mijn gestileerde architectonisch opgebouwde doeken toch wel 'zeker en verheven' aandoen? (alinea 5). Om te vervolgen, dat Juan Gris nog steeds hèt grote voorbeeld en de grootste meester aller tijden voor hem. Met aansluitend de verzuchting: kon ik maar eens het frisse karakter, dat mijn schilderijen in het begin bezitten, in de definitieve uitvoering handhaven, zodat ik tot een schilderstijl kom dat net als bij Gris 'vrij toont maar toch precies' is. (alinea 6)

Brief van 30.04.1958 van Wind aan Fabri: Op dit moment probeert hij met veel moeite zijn werken een nieuwe mogelijke verrijking te geven. Dan volgt een gedetailleerd technisch verslag hoe hij telkens uitgaande van een statisch basispatroon dat het gehele beeldoppervlak omspant met behulp van toegevoegde geometrische elementen (cirkels en balken) met afzonderlijke kleuren die met elkaar in een spel van ritme en beweging verwikkeld raken, dynamiek in het beeld brengt. Deze grafische detailvormen ontwikkelen zich steeds meer tot stuwende elementen die de accenten in het beeld hun belangrijke dimensie verschaffen, dat wil zeggen, indien het lukt, het aanvankelijk statisch basispatroon nog een keer in detail weergeven. Dit principe werd reeds in 1955 ingevoerd. Door een gebrek aan ruimte hieven de bewegingen van deze detail elementen elkaar op. De angst voor het elimineren van beeldelementen, hoofdthema nummer 1! (aldus Wind) kon hij pas geleidelijk overwinnen. Het jaar daarop had hij met zwart/wit tekeningen op klein formaat geëxperimenteerd om geen schildersdoek te verspelen. (…) Sedert een jaar werkt Wind niet meer met een getekende voorstudie maar begint meteen met een opbouw in kleur, lost deze grafisch in deelvormen op en vormt een (nieuw) totaalbeeld van de delen met behulp van sterk aangezette witte vlakken. Indien er op deze manier een duidelijk (afgeleiden nieuw) beeld is ontstaan, wordt dat detail voor detail tot de definitieve vorm gebracht. Vanzelfsprekend heeft deze kleurige constructie reeds een grafisch karakter omdat het reeds zelf als object (Figur) zou kunnen functioneren. De volgende schilderijen zullen nog wel meer gecompliceerd worden, omdat ik nu de witte segmenten wil terugdringen en het eerder genoemde statisch basispatroon in aangepaste kleurschakeringen wil opzetten om het grafisch opdringend element terug te brengen door het van zijn posterachtige uitstraling te ontdoen. (alinea 3)

De brieven uit Rome maken op mij de indruk van een aankomend kunstschilder, die methodisch en langzaam te werk gaat, consequent en onafhankelijk van zijn naaste omgeving zijn eigen stijl uitbouwt en commercieel succesvol is.

6.4 De plaats van Gerhard Wind Wind in 'Gruppe 53'

Beziet men de ontwikkelingen van de hiervoor behandelde kunstenaarsgroepen vanaf 1945, dan dringt zich de vergelijking op, dat 'Gruppe 53' als een van de laatste Duitse naoorlogse moderne kunstenaarsgroepen is te beschouwen, die in het teken van maatschappelijke wederopbouw en artistiek internationale heroriëntatie stond. Daarbij was 'Gruppe 53' onverbrekelijk verbonden met de toenmalige studenten van de Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, waarvan Gerhard Wind ook deel uitmaakte.

Barbara vom Braucke (1935), een van de medestudenten aan de Kunstakademie uit die periode en met wie Wind in 1958 in het huwelijk zou treden, heeft tegenover mij meerdere malen haar blijvende verwondering geuit, hoezeer Wind als student en als lid van 'Gruppe 53' wel actief bij de gebeurtenissen betrokken was, maar in feite als persoon en als kunstenaar buiten deze kunstenaarsgroep functioneerde, waardoor hij in werkelijkheid een volledige buitenstaander bleef. Allereerst had Wind volgens zijn vrouw niets op met de verhitte discussies tussen de leden van 'Gruppe 53' over onderwerpen die de eigentijdse kunst betroffen. Volgens haar zeggen werd Wind tijdens zulke theoretische en emotionele debatten 'mundfaul'.

Zelf zou Wind hierover het volgende zeggen: "Zelf ben ik in 1954 in Düsseldorf als student aan de Akademie bij Otto Coester mijn artistieke loopbaan begonnen en ik heb reeds op de Akademie mijn eerste contacten met studenten van de architectuur klassen gehad. Zij bezochten mij in mijn atelier en wij bespraken mijn werkstukken en mijn vormentaal (formale Vorstellung). Ik bezocht hun ateliers om van hen te leren. Gedurende die periode heb ik ook veel tentoongesteld waardoor ik met architecten in aanraking kwam, die in mijn dynamisch-constructief opgebouwde schilderijen mogelijkheden voor een architectonisch bepaalde beeldvorm zagen. De verwantschap met architectuur ligt in mijn werken zelf besloten".[479] Indirect gaf Wind hiermee aan, dat hij zich aan de discussies betreffende de beeldende kunst onttrok en zich op de architectuur richtte. De keuze van Wind om op voorspraak van Albrecht Fabri de opleiding grafische technieken bij Otto Coester te volgen, werd dan ook naar mijn overtuiging bepaald door de techniek van het vak en niet door het zich willen aansluiten bij de abstract expressionisten, verenigd in 'Gruppe 53'. Aansluiting van Wind bij de 'Hochschule für Gestaltung te Ulm' (1950) van Max Bill had in dat verband volgens mij dan ook meer voor de hand gelegen.

Opvallend is, dat volgens zeggen de stad Düsseldorf door 'Gruppe 53' als moderne kunststad op de kaart werd gezet, maar dat deze kunstenaarsgroep, ondanks alle positieve beoordelingen destijds, tot op heden geen bijdrage heeft geleverd aan de canon van bekende naoorlogse Duitse moderne kunstenaars. Zelfs de opmerking van Thwaites naar aanleiding van de 'Gruppe 53' tentoonstelling in het voorjaar 1959 in Ludwigshafen, dat: "Brüning samen

[479] *Wandbilder III*, Duisburg 1990, p. 45-50.

met Wind de expositie beheersten", heeft geen verandering in deze situatie gebracht.[480] Daarbij geldt voor Gerhard Wind die tot de stroming van de zogenaamde 'constructivisten' behoorde, dat deze stroming sedert de laatste decennia niet langer in de commerciële en publieke belangstelling staat, ongeacht de geboden kwaliteit van de individuele kunstenaars. Dit gegeven voor het ontbreken van een nationale en internationale naamsbekendheid voor de leden van 'Gruppe 53' valt temeer op, indien zulks met de algemeen erkende artistieke status van K.O Goetz, Otto Greis, Bernard Schulze en Heinz Kreuz wordt vergeleken, allen behorend tot de slechts een jaar daarvoor ontstane groep 'Quadriga' (1952).

Wellicht kan dit teleurstellend oordeel over de abstract expressionistische nalatenschap van de leden van 'Gruppe 53' worden verklaard met het gegeven, dat in 1953 in feite alles wel op dit gebied door de verschillende voorgangers van 'Gruppe 53' was gezegd waardoor er slechts 'een herhaling van zetten' plaatsvond, tengevolge waarvan 'Gruppe 53', waar het de abstract expressionistische en Tachistische uitingen betrof, uiteindelijk in een zeker provincialisme was blijven steken. Een gevaar, waarvan meerdere leden zich reeds tijdens het bestaan van 'Gruppe 53' terdege bewust waren.

6.6 Nabeschouwing

In een eigen bijdrage in *Wandbilder III* getiteld "Kunst am Bau" integriert in den Bauprozess' schreef Gerhard Wind: "Ich habe 1954 in Düsseldorf als Student der Akademie bei Otto Coester meine künstlerische Laufbahn begonnen". Maar in werkelijkheid was dit begin, indien wij van de artistieke kenmerken van de kunstenaar Gerhard Wind uitgaan en niet zozeer van zijn vakkennis, reeds op de dag waarop Wind tijdens zijn eerste bezoek aan Parijs (1952) oog in oog met het werk van Juan Gris bij Daniel-Henry Kahnweiler kwam te staan. Vanaf dat moment zou zijn artistieke ontwikkeling zich volgens een rechtlijnig pad ontwikkelen, waarvan hij zich zelf in zijn correspondentie met Fabri herhaaldelijk rekenschap gaf. Zoals een kunstcriticus reeds in het begin van de carrière van Wind vaststelde: 'Zijn artistieke ontwikkeling verliep zo rechtlijnig als een liniaal'.[481]

In het bijzonder betrof dit de wijze waarop Wind tot zijn vormentaal kwam, ongeacht het uiteindelijk beeldresultaat, te weten het 'opbouwen' van beeldvormen volgens zijn methode: "die Zerstörung, bzw. Umformung des Bildvorwurfs ins neue Bild (...)"[482] Hierdoor kreeg een vroege en uitvoerige beschrijving van Wind aan Fabri hoe hij op de Landeskunstschule in Hamburg tot een verplichte naakttekening kwam, een melding die aanvankelijk bij het lezen niet meer dan tot een gevoel van kennisgeving leidde, een extra en belangrijke betekenis.[483]

[480] Thwaites, Ratingen 2003, p. 168.

[481] Schülke, Düsseldorf 1967, p.13: "Danach (1958) setzte eine Entwicklung ein, die von einer uhrwerkartigen Stetigkeit gekennzeichnet ist. Zwischen 1956 und 1966 nennen rund zwanzig Gruppenausstellungen seinen Namen. Seine Bilder hingen in Berlin, Tokyo, Sao Paolo, London, Kopenhagen, Washington, Rom, München, auf der Biennale von Venedig, auf der Dokumenta in Kassel. Ein Dutzend Museen besitzt Bilder von ihm, und was den Künstler - jenseits aller fachkritischen Wertung - so sympathisch macht, ist der Umstand, dass er Stufe für Stufe der Erfolgleiter mit den Mitteln der Arbeit erklommen hat".

[482] Brief Wind aan Fabri, Rome 30.04.1958.

[483] Brief Wind aan Fabri dd. 28.7.1952: "Beim Aktzeichnen habe ich eine bestimmte Methode den Akt in einer physischen Konstruktion auf Papier zu bringen; ich bemühe mich dabei das Typische der Stellung so getreu als es

Hieruit bleek, dat het proces van beeldafbraak en wederopbouw met “all den Zweifeln, Korrekturen und Theorismen”, zoals gedetailleerd beschreven in zijn brief van 31.03.1958 vanuit Rome aan Fabri (alinea 6), reeds in 1952 tot zijn eigen handwerk behoorde. Met als resultaat, dat zijn werken op de tentoonstelling in Villa Hügel (1958) temidden van de andere exposanten, zoals Fabri het omschreef: “Dass Deine Bilder, zwischen dem verdammten Wischi-Waschi der andere, geradezu Oasenfunktion haben (...)”[484]

De belangrijkste artistieke doelstelling van Wind was: “(...) vielmehr bildliche Architektur geben, die dem Auge des Betrachters die Vorstellung einer endgültigen Perfektion des gegebenen Vorwurfes realisiert, auf die Gefahr hin, in einzelnen Falle dieser Maxime das Bild zu opfern.[485] Alleen al door dit artistieke uitgangspunt onderscheidde Wind zich principieel van de vormentaal van alle overige deelnemers van ‘Gruppe 53’, hetgeen ook duidelijk uit de onderlinge vergelijking van de tentoongestelde werken naar voren komt. Tegenover de door een intense beleving gedreven beeldvorming bij de ‘abstract expressionisten’, Tachisten en later Informel (zie ook ‘Zen 49’ en Hann Trier: “Ich male nie was ich sehe. Ich sehe immer, was ich male“ respectievelijk: „Ich male im Handumdrehen…“.[486]) zwoegt Wind volgens een zelfkritisch, moeizaam en langzaam werkproces met een van nature beperkte productie per jaar. In mei 1958 werd dit beloond met een ongekend succes tijdens de verkoopexpositie van zijn schilderijen in Galerie Der Spiegel in Keulen. Ook dit in tegenstelling tot de door Thwaites gememoreerde magere commerciële resultaten voor zijn tijdgenoten uit ‘Gruppe 53’.

Behalve de vakbekwaamheid’ die Wind zich bij Coester op het gebied van de grafische technieken eigen had gemaakt, is wellicht achteraf beschouwd zijn definitieve keuze voor de architectuur als werkterrein en als inspiratiebron het belangrijkste resultaat van zijn opleiding aan de Akademie. In zijn eerder genoemd artikel ‘Kunst am Bau’ vermelde Wind dan ook expliciet: “Es waren Architekten, die mir die ersten Aufgaben vermittelten”.

De door Wind volgens dit principe gemaakte en in ‘ Gruppe 53’ tentoongestelde en aansluitend in Rome vervaardigde schilderijen, dienen daarbij als plaatsbepaling van de kunstenaar Wind ten opzicht van zijn eigentijdse omgeving. (afb. 88, 89, 90)

7 Gerhard Wind en zijn artistieke context

Inleiding

Thwaites benadrukte in zijn artikel over ‘Gruppe 53’ het feit, dat voor de leden van deze kunstenaarsgroep geen kunstrichting bindend werd voorgeschreven.[487] Mede hierdoor kon

---

mir möglich ist, wieder zu geben. Wenn dieser Vorgang abgeschlossen ist, zerstöre ich die Zeichnung und lasse nur einen Schimmer von ihr übrig und beginne von Neuen. In dieser Weise fahre ich so lange fort, bis der Akt nicht mehr auf der Drehscheibe steht, sondern in der Fläche meines Papiers. Die bildnerische Gestaltung wickelt sich vor dem Akt ab und wird an diesem laufend korrigiert. Auf diesem Wege denke ich nicht nur der Funktion des Aktes, sondern auch der Komposition des Bildes näher zu kommen. In der Praxis ist es dann so, daß ich ein Blatt in drei Stunden zu Ende führen kann“.

[484] Brief Fabri aan Wind dd. 20.04.1958, alinea 3.

[485] Brief Wind aan Fabri, Rome 31.03.1958, alinea 6.

[486] Fabri, Frankfurt am Main 2000, p.586.

[487] Thwaites, Ratingen 2003, p. 159: “Das eigenartige, beinahe geniale bei dieser Sache war, daß er sie nie als

Wind volop deelnemen aan de manifestaties van 'Gruppe 53', zonder zelf met zijn schildersstijl tot deze overwegend abstract-expressionistische kunstenaarsgroep te behoren.[488] Een vergelijking van het in de *tentoonstellingscatalogus Gruppe 53* (2003) opgenomen beeldmateriaal van destijds geëxposeerd werk van Wind met dat van zijn mede exposanten, toont dit onderscheid ook duidelijk aan.[489] Daarmee werd het werk van Wind weliswaar goed in zijn eigentijdse artistieke omgeving gepositioneerd, maar het zegt nog weinig over de kwaliteit van zijn kunstenaarschap. Daartoe dient onder anderen zijn oeuvre ook te worden vergeleken met dat van eigentijdse kunstenaars, die eveneens abstract geometrisch te werk gingen. Rotzler noemt in dit verband kunstenaars, die zich bewust met hun abstract geometrische vormentaal van het Tachisme afwendden en zich in sommige gevallen aansloten bij de door Max Bill in 1950 opgerichte 'Hochschule für Gestaltung' in Ulm.[490] Hoewel formeel bezien het werk van een ieder van deze kunstenaars wellicht in aanmerking zou kunnen komen om als vergelijkingsmateriaal te dienen voor Wind, gaat mijn voorkeur om de volgende redenen uit naar de door Rotzler genoemde kunstenaars Georg Karl Pfahler en Heijo Hangen:

Over Pfahler schreef Rotzler, dat deze 'de nadrukkelijk expressief gestische en persoonsgebonden schilderstijl (Tachisme) door eenvoudige, neutrale kleurelementen verving, die volgens Pfahler zelf tot een nieuwe formalistische orde en striktheid zouden leiden'.[491] Het resultaat was een serieel oeuvre, opgebouwd uit een beperkt aantal geometrische vormen, dat mij aan Wind deed denken en waarmee Pfahler midden jaren zestig internationaal succes behaalde.[492] Bij de door Rotzler genoemde Heijo Hangen viel mij de streng geometrische opbouw op van zijn werk ' Chromatische Regression mit sieben Quadraten' uit 1957 (afb. 68) naast de door Hangen gebezigde terminologie, dat sterke verwantschap met die van Wind toonde. Niet door Rotzler genoemd, maar wel door mij als aanvullend vergelijkingsmateriaal voor Wind gekozen, is het werk van Günter Tuzina. Afgezien van het eveneens seriële karakter van deze werken, deed mij de door Tuzina gekozen titel 'Wandarbeiten und Arbeiten auf Papier 1975-1991' sterk denken aan de door Wind herhaaldelijk gebruikte term 'Wandbilder', die Wind ook als titel voor enkele van zijn eigen publicaties koos.[493] Ook zal voor deze vergelijking aandacht worden besteed aan het abstracte werk van Herbert Kaufmann, die destijds gezamenlijk met Wind aan de exposities van 'Gruppe 53' deelnam. Een inventarisatie van de belangrijkste kenmerken van het werk van Wind rondt deze orientatie af.

---

stilgebunden angesehen hat. Er selbst hat Maler vorgeschlagen, die eigentlich eine Reaktion gegen die Malweise darstellten, der er selbst verfolgte. Er hat nicht einmal versucht, die Gruppe ausschließlich ‚abstrakt' zu halten, denn das ist sie nie gewesen. (…) Daraus wuchs das Phänomen eines sozialen Organismus mit vielen Strömungen, die stärker oder schwächer wurden, so daß die Gruppe in jedem Jahr ein etwas verändertes Gesicht bekam."

488 Zie: *Wandbilder III*, 1989, p. 45-50.

489 '*Gruppe 53. Auf dem Weg zur Avantgarde'*, Ratingen 2003.

490 Rotzler, Zürich 1995, p. 213.

491 Rotzler, Zürich 1995, p. 217.

492 Rotzler, Zürich 1995, p. 217.

493 Titels van enkele door Wind in eigen regie uitgegeven boeken zijn: *Wandbilder I* 1973, *Wandbilder II* 1979 en *Wandbilder III* 1990.

7.1 Georg Karl Pfahler (1926-2002)[494]

De door Klee voor zijn artikel over Pfahler gekozen titel 'Die autonome Wirkkraft der Farbe' in combinatie met het door hem genoemde stijlbegrip 'Hard-Edge', karakteriseert in grote lijnen het constructief geometrisch werk van Pfahler na 1960.[495] Voor wat betreft de ruimtewerking van de schilderijen van Pfahler speelde de kleur wit een steeds grotere rol. Aanvankelijk nog gebruikt als zelfstandige kleur, ontwikkelde de kleur wit zich later tot een in letterlijke zin ruimte bepalende factor. Zijn monumentale doeken werden bewust niet ingelijst opdat de kleur wit van het doek vloeiend zou overgaan in het wit van het achterliggende wandvlak en boven aanwezig plafond van een modern interieur, waardoor beeld en omgevingsruimte daadwerkelijk in elkaar overgingen.[496] Daaruit volgde volgens Klee een tweede stap en voor Pfahler tevens de kern van zijn artistieke doelstelling; het oproepen van een pure kleurbeleving. Niet door Klee genoemd, maar wat mij wel daarbij opviel is het feit, dat Pfahler voor zijn kleurstelling hoofdzakelijk gebruik maakte van monochromatisch primaire (rood-groen-blauw) en secondaire (magenta-geel-cyaan) kleuren. De reeds van nature hardheid van deze kleurvelden, door Pfahler technisch nog versterkt door gebruik van acrylverf, in combinatie met de directheid van zijn geometrisch elementaire en gestileerde vormen (Farbraumobjekte), zijn naar mijn mening dan ook kenmerkend voor het oeuvre van Pfahler.

In zijn oeuvre zou Pfahler deze 'Farbformen' steeds meer vereenvoudigen, er van uitgaande, dat alleen 'een minimum aan kleur en vormen (…) tot een heldere beeldtaal kon leiden, ondanks het gecompliceerde proces van de beeldwaarneming. Het beeld moest zich uit zich zelf kunnen laten verklaren'.[497] Volgens Klee was het streven van Pfahler 'de toeschouwer tot een zelfstandige en bewuste waarneming in staat te stellen'.[498]

De tentoonstellingscatalogus 'Georg Karl Pfahler 1955-1975' uit 1976 schetst een beeld van de ontwikkeling en sterke stilering in de vormentaal van Pfahler. Interessant is daarbij de rubriek 'Präkonzeptionen, 1969/70'. Diverse schetsen van Pfahler uit deze periode vormen voor mij een voorbode van de latere 'Patio' vormgeving van Wind (vanaf 1979), in het bijzonder daar waar ook Pfahler gebruik maakte van ruitjespapier voor de constructie van zijn geometrische beeldvormen (afb. 91). De tentoonstellingscatalogus 'Georg Karl Pfahler. Bildfolgen' uit 1990 is gebaseerd op vijfendertig geselecteerde werken uit de periode 1964 tot 1989. De methodische strengheid en logica in vormontwikkeling die in de beeldpresentatie van Klee naar voren komt, wordt hier vervangen door een veel breder palet aan vrije vormgeving van de beeldelementen. Wat blijft, is de toepassing van zwaar aangezette non-

[494] Bij de bespreking van het werk van Pfahler wordt gebruik gemaakt van de volgende publicaties:

- *Georg Karl Pfahler. Zeichnungen, Präkonzeptionen, Collagen, Gouachen, Gemälde, Farbraumobjekte, Architekturprojekte 1955 – 1975*. Tent. cat. Münster, Tübingen, Köln 1976.
- *Georg Karl Pfahler, Bildfolgen*. Tent. cat. Stuttgart 1990.
- *Georg Karl Pfahler, Künstler. Kritisches Lxikon der Gegenwartskunst*. Ausgabe 52, Heft 30 , München 2000.

[495] Klee, München 2000, p. 3-11.

[496] Dit effect is goed waarneembaar op de foto's getiteld 'Installation Views' van de op Internet afgebeelde expositie 'Gallery Weekend' Berlijn 2009. Zie: http://www.cronegalerie.de/exhibitions/phahler-installations.shtml

[497] Klee, München 2000, p. 7.

[498] Klee, München 2000, p. 10.

figuratieve vormen in monochromatische primaire en secundaire kleuren, (afb. 92, 93) hetgeen ook kenmerkend is voor het werk van Pfahler.

7.2 Heijjo (Heinrich Joseph Karl) Hangen (*1927)[499]

Hangen schrijft over zijn afbeelding 'Chromatische Regression mit sieben Quadraten' uit 1957 (afb. 68), dat voor mij de aanleiding vormde zijn werk als vergelijkingsmateriaal voor Wind te kiezen: „entwicklung von bildbausatz eins und zwei, ist nicht zur anwendung gekommen".[500] In een poging de abstract-geometrische werkmethodes van Hangen te duiden, worden door Auer de volgende kenmerken opgesomd: het bijna oneindig aantal combinatie mogelijkheden, de immanente tijdloosheid van zijn werk dat iedere traditionele indeling van het werk in periodes tegen gaat, de modulevorm, het ontleden van basisvormen, de in een richting variabele diagonalen, de systematisch opgebouwde module gebaseerd op een uit zestien kwadranten samengesteld raster met diagonalen, een tabel voor gefaseerde rotaties waardoor meerdere beeldconfiguraties met behulp van vlak-, raster- omtrek- en lijnmodules konden ontstaan en de toepassing van draaiingen, rotaties, overlappingen, omkeringen, translaties, vergrotingen en verkleiningen.[501] Daarnaast wijst Auer op de "affiniteit tot kleur" van Hangen, tengevolge waarvan de aandacht eerst op de kleur en dan pas op de vorm wordt gericht. Hier schrijft Hangen zelf: "Indien ik een beweging van de vorm wil bereiken, is dit alleen door middel van de kleur mogelijk (freie farbeinsatz)".[502] Vanaf 1962, aldus Lauter, volgden bij Hangen de eerste experimenten met de toepassing van delingen en modulen. Een vierkant werd opgedeeld in 16 gelijke kwadranten waardoor een raster ontstond waarin het aldus ontstane middenvierkant (4 kwadranten) werd geaccentueerd. Vervolgens werden er drie diagonalen in drie verschillende kwadranten aangebracht waardoor er twee driehoeken en restvormen in het basis vierkant ontstonden, die op hun beurt bouwstenen (modulen) vormden waarmee Hangen tot de jaren 1968/69 zou werken.[503] (afb. 94a) Nadien verdeelde Hangen een vierkant in vier kwadranten, elk voorzien van twee diagonalen. (afb. 94b) Hierdoor ontstond een nieuwe modulaire grondvorm, met behulp waarvan Hangen zijn voor hem vanaf de jaren zeventig kenmerkende gekleurde zogenaamde 'zickzackformen' kon opbouwen. (afb. 94c) Daarbij dacht en werkte Hangen altijd in rijen en variaties, waarbij de afbeeldingen onderling draaibaar en te combineren waren, al naar gelang de

[499] Bij de bespreking van het werk van Hangen wordt gebruik gemaakt van de volgende publicatie:

- Heijo Hangen, *„modul methode modul bildsequenzen 1967-1997*". Katalog zur Ausstellung Ludwigshafen 1998. Band 1: selbstporträt schwarz/weiß. Band 2: modul methode modul bildsequenzen 1967-1997, Ludwigshafen am Rhein/Würzburg 1998.

[500] Rotzler, Zürich 1995, p. 218 resp. Hangen, Band 1 1999, p. 6.

[501] Auer 1997, p. 7-8: ihre nahezu unendlichen kombinatorischen Möglichkeiten (1), ihre immanente Zeitlosigkeit, sich jeder klassischen Periodisierung in Früh-, Haupt- und Spätwerk entzieht (2), Modulform (3), Zerstörung des Grundelements (4), eine sich in drei Richtungen sich änderde Diagonale (5), Konstruktion der systemgebundenen Modulform 2 (1968/69) auf einem in sechzehn Quadratfelder eingeteilten Diagonalfeldraster (…) (6), (…) legte er mit der Ausarbeitung der Drehphasentabelle, den Variationen eines Flächen-, Raster- Umriß- und Linearmoduls (…) (7), Mittels Drehung, Rotation, Überlagerung, Umkehrung, Verschiebung, Vergrößerung und Verkleinerung (…) (8).

[502] Auer 1997, p. 9.

[503] Lauter 1997, p. 10.

tentoonstellingsruimte voorschreef. Het gevolg was, dat op tentoonstellingen met werken van Hangen steeds een nieuw totaalbeeld ontstond waardoor geen twee wisseltentoonstellingen aan elkaar gelijk waren.[504]

De reden om in deze korte beschouwing zo veel aandacht te besteden aan de door Auer en Lauter uitvoerig omschreven eigenschappen en werkmethodes van de kunstenaar Hangen, is dat hier naar mijn mening sprake is van een evident voorbeeld in de kunstgeschiedenis, hoe in een gepreciseerde en in zich reeds beperkte vormentaal (abstract-geometrisch) met grotendeels gebruik van dezelfde methodiek en hulpmiddelen (raster, module, vierkanten, kwadranten, diagonalen, beeldvariaties etc.) door het werk van twee kunstenaars in dezelfde periode twee fundamenteel verschillende beeldvormen kunnen ontstaan: Hangen grafisch tweedimensionaal en Wind architectonisch driedimensionaal. De in de bijlage getoonde afbeeldingen van Hangen van enkele van zijn modulair- en in 'zickzackform' opgebouwde beelden, vormen hiervoor het bewijs. (afb. 95 en 96)

7.3 **Günter Tuzina** (*1951)[505]

De Art Directory op internet vermeldt: De kunstenaar Günter Tuzina studeert van 1971 tot 1977 aan de 'Hochschule für Bildende Künste' in Hamburg. Vanaf 1975 houdt Tuzina zich bezig met het onderzoek van de fundamentele principes bij het schilderen. De kunstenaar combineert lijnen, vierkanten, vierhoeken en kleurvelden binnen een kader in een fascinerende en onuitputtelijke zoektocht naar evenwicht en spanning. Bij de eenvoud van zijn scheppingsproces beroept Tuzina zich op de Minimal Art en op de grondbeginselen van Theo van Doesburg en De Stijl".[506]

Maar een analyse van het werk van Tuzina uit zijn beginperiode 1975 tot 1991 maakt op mij de indruk, dat Tuzina niet alleen iedere academische vorming bewust achter zich laat, maar ook dat hij de functie van lijn, vorm, kleur en schilderoppervlak, kortom het werkterrein van de schilderkunst, opnieuw vanaf het begin voor zichzelf ter discussie stelt. Anders gezegd, het is alsof Tuzina met de ontwikkeling van zijn abstract geometrische vormentaal 'het wiel in de schilderkunst opnieuw wil uitvinden'. Dit beeld volgend, blijkt dat Tuzina hierbij systematisch en grondig te werk is gegaan. Met behulp van het overvloedig beeldmateriaal uit de hierboven genoemde publicaties en de begeleidende tekst van Schütz kan deze ontwikkeling in het kort als volgt worden samengevat: Het eerste schilderij van Tuzina ontstond pas in 1981.[507] Voordien werkte Tuzina vanaf het begin (1975) uitsluitend op de wand zelf of op papier.[508] Schütz merkt op dat het was, alsof Tuzina "het schilderen op een autonome beelddrager, dat

[504] Lauter 1997, p. 11.

[505] Bij de bespreking van het werk van Tuzina wordt gebruik gemaakt van de volgende publicaties:

- *G. Tuzina, Übermalungen 1987*, München 1989.
- *G. Tuzina, Wandarbeiten und Arbeiten auf Papier 1975-1991*, Mit einem Text von Marianne Stockebrand, München 1991.
- *G. Tuzina*, Mit Texten von Helmut Friedel und Heinz Schütz, München 1993.

[506] Interner http://www.guenter-tuzina.de/

[507] Schütz München 1993, p. 8: "Erstes Bild", 1981. Acryl und Graphit auf zwei gleich großen Holztafeln, 59x4 cm

[508] Zie de uitgave: *G. Tuzina, München 1991*: "Wandarbeiten und Arbeiten auf Papier 1975-1991".

nadien overal naar keuze kon worden geplaatst, bewust vermeed".[509] Een foto van Tuzina uit 1976, staand voor een muur van de 'Hochschule für Bildende Künste" in Hamburg waarop hij twee lijnen (verticaal en diagonaal) van elk circa twee centimeter breedte had geschilderd, kan daarbij volgens mij symbolisch als het begin van zijn zoektocht in de beeldende kunst worden opgevat. (afb. 97) Van hieruit volgde een veelzijdige ontwikkeling in de opbouw van beeldvormen met als kenmerk voor het werk van Tuzina de in vele kleuren uiterst tijdrovende en zorgvuldige opbouw van over elkaar geschilderde lijnen en contouren. Daarnaast de combinatie van rechthoek en trapezium van waaruit zich weer 'vensters' ontwikkelden, voorzien van een verticale en horizontale 'stijl' met een of meerdere diagonalen. Waarbij soms als extra accent nog de vermelding van een in kapitalen gedrukte benaming van een toegepaste kleur opvalt. (afb. 98) Schütz noemt hierbij ook, refererend aan een citaat van Clement Greenberg, "het vlakke van de van iedere illusionistische kunstgreep ontdane abstracte kunst" als een karakteristiek van het werk van Tuzina.[510]

Zowel het werk van de kunstenaar Tuzina zelf als de ontwikkeling daarvan, geeft velen aanleiding tot bloemrijke beschouwingen. Dat laatste ogenschijnlijk in contrast met de fundamentele eenvoud, waarmee Tuzina zijn oeuvre tot heden gestadig uitbouwt. Hierbij bepalen de regels van lijn en kleur de twee dimensionale beeldvormen waarbij als het ware de ene vorm zich logisch uit zijn voorgaande ontwikkelt, zonder daarbij, dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld de PATIO-beelden van Wind, aan een vooraf vastgesteld systeem gebonden te zijn. De in de bijlage opgenomen werken 'Form, Bezeichnen-Rot', 1989/90/91 (afb. 99) en 'Gerwen', 1991 (afb. 100), waarin deze combinatie van variabele eenvoud met consequente gebruikmaking van de meest strenge elementen in de abstract-geometrische vormgeving naar voren komt, dienen als voorbeeld om aan te geven, waaraan het kunstenaarschap van Tuzine naar mijn mening zijn zegkracht ontleent.

7.4 **Herbert Kaufmann** (1924-2011)[511]

Voor een indeling van het werk van Kaufmann in verschillende stijlen en technieken kan worden verwezen naar de indeling van een recente overzichtstentoonstelling van het oeuvre van Kaufmann, waarin zijn werk in vijf hoofdgroepen werd onderverdeeld, te weten: Informelle Arbeiten I, Informelle Arbeiten II, Bildcollagen (afb. 101), Zeitungscollagen en Gemalte Collagen.[512]

[509] Schütz, München 1993, p. 9.

[510] Schütz, München 1993, p. 10: "die Flachheit der auf illusionistische Tricks verzichtenden abstrakten Kunst".

[511] Bij de beoordeling va het werk van Kaufmann wordt gebruik gemaakt van de volgende publicaties:

- John Anthony Thwaites in *Herbert Kaufmann Arbeiten aus den Jahren 1956-1976*, Galerie Niepel, Düsseldorf 1977.
- Inken Nowald in: *Herbert Kaufmann Collagen*, Dibbert Galerie Berlin, 1983.
- John Anthony Thwaites in*: Gruppe 53 Auf dem Weg zur Avantgarde* Tent. Cat. Ratingen 2003.
- Karl-Heinz Hering in*: Herbert Kaufmann anläßlich des 80. Geburtstages*, Galerie Vömel Düsseldorf 2004.
- Adam C. Oellers, Herberrt Kaufmann, Verdichtung der Wahrnehmung in: *Aufbruch im Westen*, Mönchengladbach 2006.

[512] ARTCO Galerie GmbH, Herzogenrath (Internet.) NB. Op deze site zijn per rubriek vijf fraaie kleur reproducties van werken van Kaufmann te bezichtigen.

De in de ' Gruppe 53' catalogus Ratingen 2003 afgebeelde schilderijen van Kaufmann 'Inkrustation I', 1957 en ' Material Inkrustation", 1958/59 (afb. 102), die beide ook tijdens 'Gruppe 53' tentoonstellingen werden geëxposeerd, tonen verwantschap met het vroege werk van Wind. Hoewel de artistieke uitgangspunten verschillen; Wind 'controleert' zeer bewust zijn beeldopbouw, Kaufmann 'laat het bedachtzaam gebeuren', het resultaat komt overeen. In beide gevallen is het beeld opgebouwd uit abstract geometrische elementen, volkomen losgekoppeld van illusionistische reminiscenties of eigentijdse 'gestische' impulsen. Bovenal, deze werken bieden, om met Fabri te spreken, "een oase van rust" temidden van de heersende veelheid aan kleur en beweging. Dat de artistieke wegen van Kaufmann en Wind zich nadien wezenlijk anders zullen ontwikkelen, bewijst volgens mij ook hier de potentie van de abstract geometrische vormgeving als uitgangspunt. Daar waar Wind de bouwstenen voor zijn beeldopbouw zelf blijft ontwerpen, maakt Kaufmann voor zijn collages gebruik van bestaande materialen zoals kranten- en kartonsnippers, foto's en vignetten uit tijschriften, al dan niet in combinatie met verf. Daarbij schept Kaufmann ook zijn eigen beelddragers in de vorm van reclamezuilen. (afb. 103) In afwijking van de gangbare indelingen van het werk van Kaufmann, zoals volgens Thwaites in chronologische volgorde van de diverse technieken of volgens Melchers in de hierboven genoemde vijf categorieën, zou ik er voor willen pleiten het oeuvre, ongeacht de soort beelddragers, in te delen in drie hoofdgroepen: a) geschilderd, b) collages en c) de mengvorm collage-geschilderd. Daarbij wordt de grote lijn in de beeldontwikkeling van Kaufmann duidelijk, die wordt gekenmerkt door een inperking van vorm en kleur, zelfs een zekere ascese waar het zijn latere monochromatische collages opgebouwd uit gescheurd ribkarton betreft. (afb. 104) Een groter contrast met zijn voorheen fel gekleurde collages, waarin losse letters een belangrijke rol speelden, de Pop Art waardig, is niet goed denkbaar. (afb. 105) Resumerend; het werk van Kaufmann kenmerkt zich mijns inziens in het naoorlogse Duitse kunstlandschap door haar esthetisch abstracte zegkracht en noblesse

7.5 Gerhard Wind (1928-1992)

Zo bij Wind ergens het gegeven van een 'systematische opbouw als architect' van zijn abstract- geometrische vormentaal duidelijk naar voren komt, dan is dit in zijn vanaf 1977 ontwikkeld concept PATIO. Naar mijn mening is PATIO een beeldopbouw, waarmee de kunstenaar Wind zich blijvend heeft gepositioneerd in de naoorlogse Westduitse wereld van de abstract-geometrische vormgeving. Zoals een kunstcriticus reeds in het begin van de carrière van Wind vaststelde: 'Zijn artistieke ontwikkeling verliep zo rechtlijnig als een liniaal'.[513] Deze opvatting wordt ook bevestigd door een hier eerder geciteerde uitspraak uit 1958 van Wind aan Fabri, waarin hij schreef: "Alles dies ist, wenn man genau hinsieht bereits in den Bildern von 1955 angelegt".[514] Dit betekende, dat Wind kennelijk al aan het begin van zijn opleiding aan de Kunstakademie Düsseldorf tot een eigen vastomlijnde beeldopbouw

[513] Schülke, Düsseldorf1967, p.13.

[514] Brief vanuit Rome, 30.04.1958 #3.

(naar het voorbeeld van Juan Gris) was gekomen.[515] Dit gegeven, in combinatie met zijn uitspraak, dat: “In zijn werk ieder detail het karakter van de vormentaal van het totaalbeeld in zich heeft, tengevolge waarvan het detail reeds de beelddrager in zich draagt”, maakt het mogelijk het werk van Wind tot 1977, behorend tot de ‘freie Bildkompositionen’, met behulp van dat zelfde beelddetail tot op twee jaar nauwkeurig te dateren.[516] Hetgeen volgens mij als methode uitzonderlijk moet zijn voor de datering van neoconstructivistische afbeeldingen.

De behoefte van Wind, om zich vanaf het begin voor wat betreft zijn werkwijze ook inhoudelijk tegenover zichzelf en tegenover derden te verantwoorden, heeft zich op drie verschillende manieren geuit. Allereerst via zijn brieven aan Fabri (1952-1964), aansluitend publiekelijk in zijn ‘Notizen II’ (1969) (bijlage 11) en ten slotte door de acht door Wind zelf gefinancierde publicaties. Deze in de vormgeving gestandaardiseerde boeken bevatten in chronologische volgorde door Wind samengesteld beeldmateriaal van eigen werk in de beeldende kunst en in de architectuur, aangevuld met technische documentatie.[517]

Het doel van Wind met deze uitgaven was tweeërlei. Enerzijds als documentatie van recent werk, dat ook inzicht in de vormontwikkelingen gaf. Anderzijds als reclamemateriaal voor commerciële doelgroepen (architecten). Dit laatste blijkt uit de aan iedere uitgave toegevoegde en bijgewerkte referentielijst van tentoonstellingen en uitgevoerde opdrachten. Van blijvend belang daarbij is volgens mij het gegeven, dat Wind met deze publicaties ook voor de belangstellenden van nu authentiek informatiemateriaal als inleiding tot zijn oeuvre heeft nagelaten.[518]

Voor wat betreft de toepassing van het PATIO concept, moet nog op een fundamentele nieuwe ontwikkelingen in het latere werk van Wind worden gewezen. Alle afbeeldingen uit zijn boek *PATIO 1977-1981* waren, evenals de wandschilderingen in de St. Antoniuskirche, gebaseerd op een uit 5 x 5 kwadranten samengesteld raster. (afb. 106) De PATIO figuren in

[515] Richter, Krefeld 1969, p. n.g. in: ‚Zu den „Bauplänen“ von Gerhard Wind‘: „Aber Gerhard Wind hat sich doch keineswegs ins Technoide verstrickt, sondern entschiedenere Impulse noch von Juan Gris empfangen, von der tektonischen Handhabung der Formen dieses spanisch-französchen Kubisten“.

[516] Wind, ‚Notizen’, Düsseldorf 1964, p. n. g.: “Jedes Detail trägt die Formtendenz des Gesamtbildes aus. Von der Gesamtkonzeption wird das Detail bestimmt, wie umgekehrt bereits das Detail den Bildkörper in sich trägt“. (bijlage 16) N.B.: Dit werd reeds in een eerder door mij uitgevoerd onderzoek aangetoond, waarbij het werk van Wind uit deze periode zich op basis van het beelddetail nauwkeurig in acht duidelijk afgebakende tijdsgroepen, variërend van twee tot vier jaar, liet indelen. Zie: mijn doctoraal scriptie 1999 p. 45-53.

1969 *Skizzen 1959-1968.*

1973 *Wandbilder I. Wandbilder, Reliefs, Plastiken 1955-1972.*

1977 *Gouachen undd Aquarelle 1956-1977.*

1979 *Wandbilder II. Arbeiten im Raum der Architektur 1973-1978.*

1982 *PATIO, 1977-1981. Thema und Variationen. Ornamentale Figurationen. Linie, Fläche, Relief, Skulptur.*

1983 *Skizzen II. Eine Auswahl aus den Skizzenbüchern von 1969-1978.*

1990 *Wandbilder III. Arbeiten im Raum der Architektur 1979-1989.*

1991 *Schattenlicht 1989-1990.*

[518] Dit is duidelijk nu de volledige artistieke nalatenschap van Gerhard Wind sedert 2010 officieel is overgedragen aan het ‘Archiv für Künstlernachlässe’ van de Stiftung Kunstfonds in de vroegere Abtei Brauweiler te Pulheim. De acht publicaties van Wind vormen daarbij door hun authentieke documentatie van het oeuvre van Wind een integraal bestanddeel van hier verzamelde kunstwerken.

zijn laatste boek, getiteld *Schattenlicht 1989-1990* daarentegen werden opgebouwd met behulp van een raster van slechts 3 x 3 kwadranten. (afb. 107) Ten gevolge hiervan kwam het "Äußeres Quadrat" van het oorspronkelijk PATIO systeem, gebaseerd op 5 x 5 kwadranten, te vervallen. (fig. 6, p. 55) Bijgevolg zullen door mij de termen PATIO5 en PATIO3 worden ingevoerd. Het is alsof Wind met zijn PATIO3 concept, naast zijn onbeperkte vrijheid in gebondenheid, de pure schoonheid van de geometrische vorm nastreeft. Zelfs indien dit ten koste van de ruimtewerking en de lyriek van zijn oorspronkelijk PATIO5 concept zou gaan.[519]
Daarnaast was er ook steeds meer sprake van het creëren van vervreemdende effecten in de beeldopbouw door het projecteren van PATIO5 beeldvormen op ten opzichte van het vlakke beeldraster gekantelde beeldvlakken (afb. 108) als ook door het zodanig combineren van meerdere PATIO5 figuren, dat het resultaat daarvan op het eerste gezicht niets meer met het PATIO concept gemeen leek te hebben. (afd. 104) Ook de herhaaldelijke toepassing van het recursief effect, waarbij iedere afbeelding een verkleinde versie van zich zelf bevatte (afb. 109) als ook het uitwerken van monumentale en gecompliceerde beeldcomposities (afb. 110), waarbij de kleinste detaillering in het totaalbeeld reeds de kiem voor de volgende beeldontwikkelingen bevatte, maakte, dat deze werken zich duidelijk van elkaar gingen onderscheidden. Naar mijn mening moet het dan ook mogelijk zijn om hier, zoals reeds het geval was bij de voorafgaande 'freie Bildkompositionen' van Wind, een tijdspad voor zijn PATIO werken samen te stellen. Hetgeen ook een bevestiging zou zijn voor de hier eerder genoemde 'systematische opbouw als architect' van zijn abstract- geometrische vormentaal.

7.6 Vergelijking van het werk van Wind met dat van zijn tijdgenoten Pfahler, Hangen, Tuzina en Kaufmann

Vergelijkt men enkele kenmerken van het werk van Wind met die van de vier besproken kunstenaars, dan ontstaat het volgende beeld:
Wind en Kaufmann vormen zelf de beeldelementen voor de opbouw van hun vormentaal. Pfahler, Hangen en Tuzina maken daarentegen gebruik van bestaande beeldelementen zoals lijn en geometrische vormen. De wijze waarop deze kunstenaars tot hun beeldopbouw komen is eveneens verschillend. Wind werkt en denkt daarbij als architect; de wijze waarop hij tot zijn beeldopbouw komt is voor hem bepalend voor het resultaat. Voor Kaufmann is het vormen van en werken met beeldelementen geen doel op zich, maar slechts middel om tot zijn eindresultaat te komen. Voor Pfahler, Hangen en Tuzina geldt hetzelfde, zij het dat lijn en rechthoek bij Tuzina het begin van een zoektocht naar de essentie van de abstract geometrische vormentaal vormt.

[519] Het vorenstaande roept bij mij twee vragen op, te weten: hoe zou Wind zijn verbondenheid met de (ruimtelijke) architectuur in de PATIO3 vormentaal kunnen handhaven en in het verlengde daarvan, zou het latere PATIO3 concept zich in de handen van Wind ook nog lenen voor een neoconstructivistische binnendecoratie zoals uitgevoerd in de St. Antoniuskirche?

Voor wat betreft de betekenis en de toepassing van de component kleur, vormen Wind en Pfahler elkaars tegengestelden. Voor Wind geldt, dat 'de kleur ondergeschikt aan de vorm blijft'. Bij Pfahler is het doel 'het oproepen van pure kleurbeleving' waarbij de kleur wit ook nog voor het opgaan van het werk in de (witte) expositie ruimte moet zorgen. Bij Kaufmann wordt kleur ingezet als harmonisch en esthetisch ondersteunend onderdeel van zijn geschilderde en als collage uitgevoerde werken. Bij Hangen en Tuzina vormt de component kleur, mede door de monochromatische toepassing, een gelijkwaardig accent met de geometrische vormen. Het grote verschil tussen het werk van Wind en dat van zijn hier genoemde vakgenoten is echter de ruimtelijke werking van de beeldvormen. Hierbij zijn Wind enerzijds en Tuzina en Hangen anderzijds elkaars tegenpolen. De architectonische opbouw van de beeldvormen van Wind is reeds van nature ruimtelijk. Dit blijkt ook uit zijn schetsen uit de periode 1959-1979.[520] Bij Tuzina is daarentegen sprake van 'het vlakke van de van iedere illusionistische kunstgreep ontdane abstracte kunst'. Voor het werk van Hangen kan het zelfde gelden. Pfahler suggereert in sommige beelden wel een zekere diepte met zijn 'Farbraumobjekte' door de wisselwerking tussen 'nabijheid en afstand'. Kaufmann suggereert een ruimtewerking in sommige delen van zijn werk door twee dimensionale afbeeldingen, die zelfs met 'Pop Art' werden vergeleken, tegen de rond verlopende beeldvlakken van reclamezuilen aan te brengen.[521]

Daarbij levert een vergelijking van het werk van de hier genoemde kunstenaars aan de hand van de module, de diagonaal en de seriële vormgeving nog het volgende beeld: De met behulp van ruitjespapier ontwikkelde 'Präkonzeptionen' van Pfahler (afb. 91) zijn modulair gedacht en tonen duidelijke overeenkomsten met de 'PATIO' vormen (vanaf 1979) van Wind. Het wezenlijk verschil tussen beide is echter niet zozeer het toegepaste rooster van 3 x 3 (Pfahler) of 5 x 5 (Wind) kwadranten waarmee beiden hun beeldvormen construeren (Wind zal bovendien vanaf 1989 in zijn PATIO3 beelden ook op een rooster van 3 x 3 kwadranten overgaan[522]), maar in de wijze waarop zij dat doen. Bij Pfahler is de module instrument voor variaties op een (beeld)thema, bij Wind is het een eindeloze bron van autonome twee- en drie dimensionale beeldinventies met grote ruimtelijke werking. Hangen spreekt ook van 'modulformen' (afb. 94a-c). Hoewel zijn basisrooster identiek is aan dat van Wind, leidt dit bij Hangen tot uitgesproken twee dimensionale beeldvormen (afb. 95) met de zogenaamde 'zickzackformen' (afb. 96) als een toppunt van grafische vlakheid. De beeldvormen bij Tuzina zijn, ondanks de strenge grafische toepassing van lijn en vorm, vrijer door de constante

[520] Zie: Gerhard Wind, *Skizzen 1959-1968*, Krefeld 1969 als ook Gerhard Wind, *Skizzen II 1969-1978*, Duisburg 1983.

[521] Thwaites Düsseldorf 1977: „(…) Denn zum erstenmal bei den Säulen wird es Kaufmann klar, welch wichtige Rolle die Raumvorstellung einnimmt. Bei den ersten ist es die einfache Situation eines realen Objekts im realen Raum. Allmählich aber verformen sich die Buchstaben-Fragmente und die anderen Zeichen. Sie stellen sich auf die Kurve um, die vom Auge wegfließt. Damit beginnt die Oberfläche selbst den Raum einzufangen, von ihm durchdrungen zu werden. Die beiden, Fläche und Raum, sind nicht mehr getrennt. Man erwartet fast, daß die Säulen bewegen. Aber es handelt sich hier nicht um Kinetik, sondern um die Fähigkeit der Kunst, durch eine Bildsprache eine neue Realität entstehen zu lassen.

[522] Zie: Wind *Schattenlicht,* Duisburg 1991.

zoektocht naar nieuwe uitdrukkingsmogelijkheden, zonder daarbij aan een vooraf vastgesteld systeem, de module eigen, gebonden te zijn. Bij Kaufmann speelt de module geen rol in zijn oeuvre. Wind stelt: 'De diagonalen geven aan het (beeld)element zijn dynamiek'.[523] Bij Hangen dienen de diagonalen tot het vormen van driehoeken en restvormen in het basisvierkant, die op hun beurt bouwstenen (modulen) vormen waarmee Hangen tot de jaren 1986/69 zou werken. (afb. 94a) Bij Tuzina zijn de diagonalen eerder beeldbepalend, dan dat zij een instrument voor beeldconstructies vormen. Dit komt naar mijn mening ook tot uiting in de uitzonderlijke en tijdrovende zorg, die Tuzina besteedt aan het uitvoeren in gelaagde kleuren van zijn beeldlijnen. In de 'Farbraumobjekte' van Pfahler spelen diagonalen, indien ze al aanwezig zijn, slechts een ondersteunende rol voor het vormen van driehoekige vlakken of diagonale stroken in de geometrische basisvormen. Bij Kaufmann wordt de betekenis van de diagonaal als middel tot beweging veelal overgenomen door losse letters en vrije beeldelementen. Wat de seriële vormgeving betreft, bevestigt dit bij Wind, Pfahler, Hangen en Tuzina het gegeven, dat hier sprake is van een van de kenmerken van de abstract-geometrische vormentaal. De verschillen in de seriële beelduitvoeringen onderling ontstaan door het in diverse kleuren (screendruk) uitvoeren van een onveranderlijke afbeelding of door het in een grondpatroon doen variëren van beeldelementen waaruit het beeld is opgebouwd, al dan niet met wisselende kleuren. (afb. 91) Daarbij is het resultaat van de seriële vormgeving bij de hier besproken kunstenaars, hoewel qua vormgeving onderling divers, hetzelfde, te weten: reeksen van verschillende afbeeldingen (Seriegrafik) die allen tot een basisvorm zijn te herleiden. Zelfs Kaufmann ontkomt niet aan dit gegeven in zijn vrije beeldopbouw op zijn reclamezuilen. (afb. 103)

Resumerend kan worden gesteld, dat het essentieel verschil tussen het kunstenaarschap van Gerhard Wind en dat van zijn hier genoemde vier vakgenoten niet zozeer in de kwaliteit en zegkracht van de onderling verschillende kunstuitingen lag. Maar het was de combinatie bij Gerhard Wind van een sterk ruimtelijk inzicht verbonden met een architectonisch consequente beeldopbouw in een gestructureerde abstract-geometrische vormentaal. Mede hierdoor is naar mijn mening de stelling gewettigd, dat het essentieel verschil tussen Wind en de anderen het duidelijkst naar voren komt door er van uit te gaan, dat Wind vanwege zijn PATIO beeldconcept als enige in de jaren tachtig in staat zou zijn geweest een radicaal abstract-geometrisch totaalconcept voor de binnendecoratie van de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel uit te werken.

[523] Wind*, Patio 1977-1981*, Duisburg 1982, p. n.g.: „Ein drittes Moment dieses Elementes ist seine dynamische Struktur, die eingebunden ist in ein Gitter von 25 Quadraten und deren diagonalen Teilungen. Die versetzten Diagonalen (**dit is naar mijn mening de kwintessens van zijn PATIO-systeem!)** geben dem Element die Dynamik auch zur Multiplizierung und Veränderung seiner Form. Die Variabilität ist dem Element immanent".

Algemene nabeschouwing en eindconclusie

Zoals aan het begin van de inleiding werd gesteld, zou de eerste vraag bij het betreden van dit kerkinterieur kunnen zijn: wat gebeurt hier? Anders geformuleerd: wat is de verklaring voor het gegeven, dat het aartsbisdom Keulen goedkeuring heeft verleend aan dit radicaal neoconstructivistisch ontwerp voor het interieur van een van haar belangrijke kerken?

Uit dit onderzoek komt naar voren, dat de aanzet voor deze abstract-geometrische vormgeving en daarmee ook voor het antwoord op een van de belangrijke vragen uit dit proefschrift, is te vinden op de tentoonstellingen voor de Christelijke Kunst aan het begin van de twintigste eeuw in Düsseldorf. Diverse afbeeldingen uit de tentoonstellingscatalogus *Ausstellung für Christliche Kunst Düsseldorf 1909* van door de Semperbund ontworpen kerkinterieurs toonden abstract-geometrische decoraties van zowel koor als vloer.[524] (afb.15) Daarnaast waren er ontwerpen van J.L.M. Lauweriks uit 1909 voor geometrisch beschilderde tentoonstellingszalen. (afb.12) Zijn ontwerp voor een kerkruimte, bedoeld voor de eerstvolgende gelijknamige tentoonstelling in 1913 in Düsseldorf, ging daarbij het verst. Hier werd ieder vlak volledig benut voor het aanbrengen van abstract-geometrische figuraties. (afb.13) Uit een aan mij gerichte brief van architect K.J. Bollenbeck, die namens het aartsbisdom Keulen in 1984 als opdrachtgever optrad voor de door Gerhard Wind uit te voeren neoconstructivistische binnendecoraties voor de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel, blijkt duidelijk, dat deze architect het abstract-geometrisch concept van Wind ook als de voltooiing van de in 1909 begonnen stijlontwikkeling van kerkelijke non-figuratieve binnendecoraties beschouwde.[525] In dit verband sprak Bollenbeck in dezelfde brief over: “Dieser große Bogen”[526] Het belang van deze passage is, dat hiermee eenduidig het uitgangspunt van het aartsbisdom Keulen via haar Oberbaurat ten opzichte van het binnendecoratie concept van Gerhard Wind werd vastgelegd. Bollenbeck en de zijnen zagen deze binnendecoratie niet als een incident of experiment, maar als logisch gevolg van een reeds eerder ingezette vormontwikkeling die zijn eigen dynamiek had ontwikkeld en waarbij de kunstenaar Gerhard Wind volgens hen in de jaren tachtig de beste garantie bood voor een juiste toepassing. Gelijktijdig geeft de visie van Bollenbeck een verklaring voor de roep van de bouwcommissie om een ‘Vasarely’ voor de vormgeving van het kerkinterieur.[527] Maar

[524] ‘Saal 25. Semperbund, Verein für Handwerkskunst, Düsseldorf’. De Semperbund had onder anderen Professor Joseph Kleesattel verzocht zich bij deze vereniging aan te sluiten voor het realiseren van deze omvangrijke expositie. Zie tentoonstellingscatalogus Düsseldorf 1909, p. 85.

[525] Brief dd. 11. augustus 1999 aan mij van Dr. K.J. Bollenbeck, Oberbaurat, Abteilung Bau-, Kunst- und Denkmalpflege, Generalvikariat Erzbistum Köln: “(…) Ich bin deshalb so sehr an den Entwürfen der Holländer (bedoeld waren Lauweriks c.s.) interessiert, da sich 1909 schon eine gegenstandslose Ausmalung der Kirchen anbahnt, wie sie endlich von Gerhard Wind in St. Antonius (Düsseldorf-Oberkassel), eine Kirche die von Kleesattel ebenfalls als Beitrag zur Düsseldorfer Ausstellung entworfen worden war) und in St. Antonius (Düsseldorf-Hassels) verwirklicht werden konnte“. N.B.: Vergelijk ook afb. 13 en afb. 14.

[526] Ibidem: “Dieser große Bogen brachte uns auf den Gedanken, einmal die architekturbezogene Malerei und Bauplastik des ausgehenden Jahrhunderts in einer Ausstellung zusammenzutragen”.

[527] Zie p. 18: Dat de veronderstelde relatie tussen Vasarely en Wind in bouwbesprekingen meer aan de orde kwam, blijkt uit een door Brauns opgestelde agenda voor de bouwcommissievergadering op 11.09.1983. Een van de agendapunten luidt: “Zeitgenössische Malerei/Vasarely/Wind.

daarmee was de beslissing voor de kunstenaar Wind nog geen feit. Uit de hier bestudeerde voorgeschiedenis van dit interieurproject blijkt, dat de keuze voor Wind en daarmee voor zijn abstract-geometrisch concept, was gebaseerd op een samengaan van deelbelangen van de betrokkenen, waarbij, zoals ik reeds opmerkte, alle denkbare argumenten moesten worden gehanteerd zoals: architectonische, historische, technische, esthetische, religieuze, financiële, maatschappelijke en autoritaire.[528] Bovendien werd duidelijk, dat dit het resultaat was van een eenmalige vruchtbare samenwerking tussen de vijf hoofdrolspelers, te weten: 'Oberbaurat im erzbischöflichen Generalvikariat Köln' Dr. Karl Joseph Bollenbeck, architect Hubert Brauns, architect Erhard-Werner Richter, Dechant Friedrich Vater en Gerhard Wind, die alleen op dat tijdstip en op die plaats door de samenloop van gebeurtenissen mogelijk werd.

Zoals te verwachten, waren de reacties in de jaren tachtig van de parochianen en belangstellenden op deze kleurrijke, radicale en alles overheersende geometrische wandschilderingen van het kerkinterieur divers. Zo ook de waarschuwing van een scribent voor het gevaar, dat de oorspronkelijk kale kerkruimte door deze integrale decoratie nu tot een soort theater of museum zou verworden.[529] (afb. 111, 112) Maar de kunstgeschiedenis leert, dat menig oorspronkelijk religieus bedoeld object of interieur in een katholieke kerk een zodanige museale pracht en praal biedt, dat dit nog doorlopend de aandacht van belangstellenden trekt, hetgeen ook als normaal wordt ervaren. Hiervan is bij de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel echter geen sprake. De bijzondere binnendecoratie is slechts bij weinigen bekend en vanwege de bezuinigingen wordt het interieur, behalve tijdens de mis, sedert jaren spaarzaam verlicht, waardoor de kleuren en figuraties niet of nauwelijks tot hun recht komen.

In mijn onderzoek is uitvoerig aandacht besteed aan de ontwikkeling en technische uitvoering van het PATIO systeem voor dit kerkinterieur. Een analyse van de bij iedere architectonische hoofdgroep behorende vormgeving in relatie tot het centrale PATIO concept toont daarbij de hechtheid en consistentie aan van het totaalconcept. Wind heeft dan ook herhaaldelijk betoogd, dat hij een dergelijk ruimteproject zonder de methodiek van zijn PATIO systeem niet had kunnen realiseren.[530] Uit het feit, dat Wind nadien van het aartsbisdom Keulen ook opdrachten voor decoraties in acht andere kerken in en om Düsseldorf onder leiding van verschillende architecten ontving, kan worden afgeleid dat de beeldend kunstenaar Wind kennelijk met zijn PATIO vormgeving aan de verwachtingen heeft voldaan.[531] Wat daarbij vooral opvalt is, dat ieder nieuw interieurproject zijn eigen PATIO vormgeving kreeg, hetgeen volgens Wind door de ter plaatse aanwezige architectuur werd bepaald.[532] In dit verband moet

[528] Zie: p. 51.

[529] Zie: p. 50: "Een Godshuis is een ruimte bestemd om God te ontmoeten, een plaats van stilte en bezinning. Deze ruimte zal noch fascineren, noch de aandacht afleiden. Al het andere betekent het propageren van een 'Kulturchristentum', de kerk vereenzelvigen met theater of museum (…)".

[530] *Wind, Duisburg 1990*, p. 144: "I couldn't have done it here, in Oberkassel, without the PATIO".

[531] Zie opgave p. 111.

[532] *Wind, Duisburg 1990*, p. 150 "Well, then it's more a process. The funny thing is: each architectural situation dictates something new. (…) Just because of the demands of the architecture. The space is so different that I couldn't

ook zijn vaardigheid worden vermeld complex samengestelde PATIO figuraties rechtstreeks op ruitjespapier te ontwerpen. (foto 57 1-3)

Door de hiervoor reeds uitvoerig besproken commerciële, technische en esthetische aspecten van deze alomvattende abstract-geometrische interieurdecoratie van de St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel mag dan wellicht de in de inleiding veronderstelde verbazing en nieuwsgierigheid van de toeschouwer tijdens zijn eerste bezoek aan deze kerk zijn weggenomen, maar het door mij omschreven gevoel van ongeloof, dat men zijn ogen niet vertrouwt bij het zien van dit abstract-geometrische kerkinterieur, is daarmee nog niet weggenomen. De sleutel tot een beter begrip voor deze vormgeving van een sacrale kerkruimte, zonder de traditionele verwijzing naar religieuze thema's of voorstellingen, kan naar mijn mening alleen worden gevonden in de betekenis van de hier al eerder geciteerde uitspraak van Kandinsky: „Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit, oft ist es Mutter unserer Gefühle".[533]

Uitgaande van dit adagium valt alles op zijn plaats en is er inderdaad sprake van "Dieser große Bogen" waar Bollenbeck reeds naar verwees. Bedoeld worden het door de Amerikaanse bezettingsmacht uit ideologische gronden en als reactie op de kunst van Nazi Duitsland bevorderen van de abstracte vormgeving in de naoorlogse Westduitse beeldende kunst en de voortschrijdende individualisering van burger en gelovige. Beide ontwikkelingen komen samen in het St. Antoniuskirche project. Door het ontstaan van een opeenvolging van naoorlogse kunstenaarsgroepen gebaseerd op de non-figuratieve kunstuiting en de daarbij behorende tentoonstellingen van nationale en internationale kunstenaars, deden deze kunstvormen ook hun intrede in de naoorlogse Westduitse maatschappij. Daarnaast was er de gelovige, die voor zijn individuele godsdienstige beleving niet meer aangewezen hoefde te zijn op de gebruikelijke en voorgeschreven gevisualiseerde religieuze voorstellingen in de kerk, verwoord in het standpunt van architect Hubert Brauns, dat "De non-figuratieve architectonische benadering van Wind geen architectonisch doel maar slechts als middel voor het bereiken van een religieus intieme ruimte voor een religieuze beleving moet worden gezien".[534] Hier kwamen derhalve twee ontwikkelingen samen: de naoorlogse gelovige, die alleen een 'innige ruimte' zocht voor zijn of haar individuele geloofsbeleving en het ontstaan van een eigentijdse abstract-geometrische vormgeving voor een sacrale ruimte, waarin dit plaats kon vinden. Beide ontwikkelingen komen samen in het abstract-geometrische concept van Wind voor het interieur van de St. Antoniuskirche. Hoewel Gerhard Wind als geen ander op de hoogte was van de naoorlogse ontwikkelingen op het gebied van de abstracte beeldende kunst onder de noemer *Informel*, hij zelf ook actief deelnam aan de exposities van 'Gruppe 53', bleef deze kunstenaar vanaf het begin zijn eigen neo-constructivistische weg

---

transfer any of my ideas or procedures from Oberkassel to Hassels". NB. Vergelijk ook de foto van het titelblad en afb.32 (St. Antoniuskirche Düsseldorf-Oberkassel) met afb.14 (achterwand koor in de St. Antoniuskirche Düsseldorf-Hassels).

[533] *Kandinsky, Bern (1912), 1952*, p. 21.

[534] "Daar, waar volgens Brauns 'de roep naar een intieme ruimte' voor een religieuze beleving luid is geworden, dient men de gelovigen niet te belasten met het telkenmale voor zich zelf moeten creëren van een zodanige sfeer in een kale ruimte". Zie p. 36.

volgen. Daarin zijn duidelijk twee fases te onderkennen, te weten de door Wind zelf omschreven periode van de “freie” bildnerische Kompositionen (1956-1977) en van het PATIO Ornament (1977-1992).[535] Daarbij werd door Wind het PATIO systeem ambachtelijk ontwikkeld en toegepast; een computer werd nooit als hulpmiddel gebruikt.[536] Overziet men het PATIO oeuvre van Gerhard Wind en de wijze waarop hij dat in de architectuur en alle vormen van de beeldende kunst toepaste, dan ontstaat het beeld van een kunstenaar, die idiosyncratisch vanuit zijn concept dacht en te werk ging. Belangrijk daarbij was, dat Wind ook de mogelijkheid kreeg zijn PATIO concept integraal in het interieur van de hier besproken kerk onder het toeziend oog van het aartsbisdom Keulen toe te passen. Uit mijn onderzoek blijkt ook duidelijk, dat het PATIO concept van Gerhard Wind in combinatie met zijn primair architectonische benadering van de beeldende kunst, hetgeen de indeling van de kerkruimte in zes afzonderlijke ruimtegroepen tot gevolg had met voor elk een afzonderlijk op het PATIO concept gebaseerde decoratie, de verklaring vormt voor het organisch samengaan bij de neoconstructievistische binnendecoratie in de St. Antoniuskirche van de aanwezige neo-romaanse binnenarchitectuur met de door Wind ontworpen wand- en vloerdecoraties. Alleen al dit gegeven maakt de casus van deze binnendecoratie uit de jaren tachtig uniek.

[535] *Wind, Duisburg 1982,* p. niet genummerd, zie hoofdstuk ‘GERHARD WIND PATIO’.

[536] Barbara Wind: Voor zijn werken met PATIO beelden werd onder anderen gebruik gemaakt van rasterpapier, voorgedrukte PATIO vormen, plak- en knipwerk en bijvoorbeeld het maken van schetsjes op kladjes tijdens telefoongesprekken.

bijlagen

1 Ongedateerde uitwerking door Gerhard Wind van een architectonische inventarisatielijst. (uit: privé archief Gerhard Wind, Düsseldorf).

2 Parochieblad *Pfarre St. Antonius* Nr. 31/1983 dd. 25 september 1983 waarin de tekst van Gerhard Wind dd. 21 september 1983 getiteld ‚Erläuterungen zur farbigen Gestaltung des Innenraumes von St. Antonius', ongewijzigd werd opgenomen in het artikel met de aanhef: ‚Als Nachlese zur Pfarrversammlung am 11. Sept'.

3 Handgeschreven notitie (Frau Barbara Wind) dd. 27.4.84 met technische gegevens betreffende de verfsoort en de kleurbepaling voor de beschildering van het kerkinterieur. (Uit: privé archief Gerhard Wind, Düsseldorf).

4 Pagina twee van het Parochieblad *Antonius Akzente* van April 1984 met het artikel 'Zur Ausmalung der Kirche' van Gerhard Wind gedateerd Düsseldorf, 16.03.84.

5 Notitie ‚Erläuterungen zur Ausmalung von St. Antonius in Düsseldorf – Oberkassel' dd. 22.03.1985 afgesloten met de vermelding: **'**Hubert Brauns, Architekt BDA', 'Gerhard Wind, Maler', 'Düsseldorf im März 1985' (Uit: archief Architektenbureau Brauns-Janeschitz-Kriegl, Düsseldorf).

6 Vollmacht des Führers für Adolf Ziegler zur Beschlagnahmung von Werken ‚entartete Kunst' in deutschen Museen (...) den 9. Juli 1937.

7 Liste: Vertreter der modernen Kunst unter dem Nationalsozialismus.

8 Literatuurlijst Gerhard Wind 1952-1954.

9 Reacties van Gerhard Wind op moderne kunst en kunstenaars 1952-1954.

10 Uit brief van Gerhard Wind aan Albrecht Fabri dd. 7.9.1953.

11 Brief van Gerhard Wind aan Albrecht Fabri dd. 11.1.1954.

12 Verzoek aan Hilla von Rebay dd. 19.7.1949 (door ZEN 49).

13 Typoscript 'Gründungsmanifest der Gruppe der Gegenstandslosen Süddeutscher Maler' (later ZEN 49). Datum: na 19.07.1949.

14 Ontwerp van Gerhard Wind (1956) voor titelblad tentoonstellingcatalogus 'Gruppe 53'.

15 Correspondentie Gerhard Wind en Albrecht Fabri, Rome 1958.

16 Gerhard Wind: Notizen II, Düsseldorf 1964.

Appendix

Hitlers Rede zur Eröffnung der ‚Großen Deutschen Kunstausstellung 1937'.

St. Antonius

Konche
flächig ausmalen

Apsis
Pfeiler in Steinfarbe. Bogenfelder ornamentieren.
Fläche über den Bogen quadern.

Triumphbogen
Innen und an den Randzonen ornamentieren.

Chorhaus
Gurtgesims in Steinfarbe, darunter Zierfries, der
bis zur Langhausstirnwand verläuft.
Wandflächen flächig malen
Bögenuntersichten ornamentieren
Pfeiler steinfarben

Sakramentskapelle
Wände festlich ornamentieren, Kreuzgewölbe mit Begleitbändern versehen und Flächen stupfen - analog alle Kreuzgewölbe !
rechte Chorkapelle

Querhausabsiden
unter den Fenstern Teppichmalerei, Konche farbig gestupft.

Querhauswände
Rosetten mit Steinmalerei einfassen.
Absidenbogen innen und an den Randzonen ornamentieren.

Vierung
Pfeiler steinfarben
Bögen und Zwickel ornamentieren
Tambour Musterband wie bei den Bögen
Kuppel rastern der Abzeichnung der Konstruktion folgend.
Innenfelder farbig abschattieren

Tonnengewölbe der sich abzeichnenden Konstruktion
folgend rastern.
Gurtbögen der Tonnengewölbe ornamentieren.

bijlage 1

Zwillingsfenster im Obergaden
Fensterleibungen innen und an den Randzonen dunkel, Restflächen ornamentieren.

Seitenschiffgewölbe
mit Begleitbändern, Bogen ornamentieren, Wandflächen konturieren.

Nischenleibungen
innen und an den Randzonen dunkel und konturieren.

Emporenwand und Rückseite
quadern wie im Chor

Emporenbögen
mustern
Emporenwände wie Langhaus

Turmapsis
unter den Fenstern Teppichmalerei, darüber farbig stupfen.

bijlage 1



Pfarre St. Antonius

DÜSSELDORF-OBERKASSEL · PFARRAMT FRIESENSTRASSE 79 · TELEFON 51577

Nr. 31/1983 25. September 1983/ 26. Sonntag der Jahresreihe C

Heute hl. Messen: 18.3o - 9.oo - 1o.oo Deutsches Hochamt - 11.3o - 18.3o Uhr

Liebe Gemeinde!

Als Nachlese zur Pfarrversammlung am 11. Sept., bei der Künstler und Architekt sowie auch der Baurat des Erzbistums die Probemalerei erläuterten, möchte ich Ihnen in den Sonntagsbriefen der kommenden Wochen das eine oder andere in Erinnerung rufen und ergänzen. Heute gibt der Künstler, Herr Gerhard Wind, nochmal eine Erläuterung zu seinem Entwurf.

"Bei den jetzt sichtbaren Probebemalungen des Tonnengewölbes und des Frieses handelt es sich um fragmentarische Teile, lediglich die von Kapitell zu Kapitell reichende Bogenuntermalung ist in sich abgeschlossen. Bei der Betrachtung und Beurteilung der Malerei des Tonnengewölbes ist die scheinbar paradoxe Tatsache zu berücksichtigen, daß die bildhafte Struktur des Ornaments erst bei fortschreitender Ausdehnung der Malerei zum Ausdruck kommt. Deutlich ist aber schon jetzt, daß die drei Probebemalungen miteinander in Beziehung stehen, sich in der Formung und in der Farbigkeit ergänzen und steigern, die Architektur gliedern, den Glasfenstern Halt geben und sie leuchtender erscheinen lassen.
Das für die Ausmalung wesentliche Kriterium ist, daß die Malerei sowohl mit der architektonischen Struktur des Bauwerkes, als auch mit den im Kirchenraum vorhandenen Farben der Säulen, Kapitelle und Basen, des Gestühls und der Glasfenster korrespondieren.
Die verschiedenen Bauteile, die bisher in ungegliedertem Verhältnis zueinander stehen, werden durch die Bemalung im Sinne ihrer Bedeutung betont und in Beziehung gesetzt.

Die Proportionierung der ornamentalen Gestaltungen richtet sich nach den im Tonnengewölbe und in der Kuppel sich abzeichnenden Eisenträger, die die Gewölbe tragen.

Die ordnende Struktur der Malerei gilt für alle bemalten Architekturteile, d.h. sie wird als Gesamtkomposition erscheinen, zumal alle Teile einander bedingen und im ganzen Innenraum gesehen werden.

Die Themen der Ausmalung sind nach ihrer Bedeutung geordnet:
Die Tonnengewölbe im Hauptschiff, im Chor und in den Seitenschiffen werden in Form eines Kreuzes gesehen, in dessen Mittelpunkt die Kuppel das überhöhende und verbindende Element darstellt. Der Ockerton der Ornamentstruktur der Tonnengewölbe wird in der Kuppel nach oben hin aufgehellt und das Kassettenthema in linearer Form variiert. Die Untermalungen der Bögen und des Triumphbogens begleiten diese Malerei im Sinne einer thematischen Variation in kleinerm Maßstab.
Die Konchen im Chor, in den Seitenschiffen und im Turm links werden in lichtem Blau gestupft. Die Konche im Chor wird ihrer Bedeutung gemäß als Sternenhimmel hervorgehoben.
Der Fries unterstützt als tragendes und begleitendes Element die Deckenmalerei und verbindet die genannten Themen der Malerei sowohl in der Form als auch farbig.

Alle anderen Flächen, Fensterleibungen, Kreuzgewölbe, etc. sollten ohne künstlerischen Schmuck sein und sich lediglich als Farbflächen voneinander absetzen, um die bemalten Bauteile zur Geltung zu bringen und mit diesen eine harmonische Einheit zu bilden."

4

bijlage 2



480 m² (60 x 8) Außenwandgemälde an unserer neuen Fabrik in Hilden

GERHARD WIND

Beeckmile Mineralfarben
Karte:

Grau # 119
" 111

oeker 164

Rottöne 226
228
225 = dunkler

St. Antonius

bijlage 3

PAPIERVERARBEITUNG PAUL BONGERS GMBH
Heinrich-Hertz-Straße 3, 4010 Hilden, Tel. (0 21 03) 5 50 59

27.4.84 mit Herrn van Heeckeren

Zur Ausmalung unserer Kirche

In der Informationssitzung von 10.2.84, die die Ausmalung zum Thema hatte, zeigten wir die Fortentwicklung der Entwürfe zur Ausmalung der Kirche.

Ausgehend von den in der Probemalerei sichtbaren Formen und Farben, die für alle Tonnen des Langhauses, des Chorhauses und des Querhauses bestimmend sind, wird die Kuppel als „vertikale Ausweitung des Großraumes" gestaltet, um sie in das Zusammenspiel der Räume einzubinden. In der Kuppel wird die Farbigkeit der Tonnengewölbe durch größere Oker-Flächen aufgehellt wiederholt.

Die Darstellungen zeigten, in welcher Weise der Fries weitergeführt wird und den gesamten Raum umschreibt. Er folgt konsequent der Baugliederung des Gurtgesimses, verhält an den Stirnwänden des Querhauses durch die Verkröpfung des dort ergänzten Gesimses und verläuft in der Chorapsis versetzt, auch hier dem Gesimse folgend.

Die Ausmalung der Bögen erfolgt in Varianten und erweitert sich in den sogenannten Umschlägen, die sich über den Kapitellen der Säulen verknüpfen.

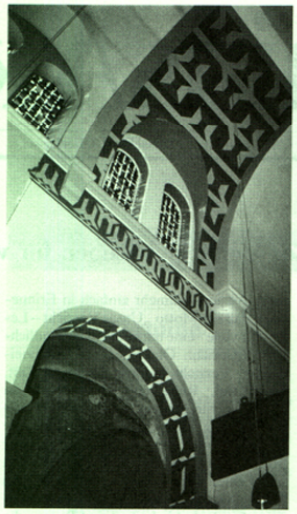
In den Querhausapsiden und in den Bogenfeldern der Chorapsis erscheint die traditionelle Teppichmalerei in zeitgenössischen Formen. Hier verweben sich die in den beschriebenen Ausmalungen sichtbaren Formen und bestätigen die Einheitlichkeit des Gesamten.

Die linke „Chorkapelle", in der der Tabernakel verbleibt, soll als Sakramentskapelle ausgezeichnet werden. Der Versuch wurde vorgestellt, die Wände mit dem für die Kuppel vorgesehenen Ornament als Reliefflächen zu schmücken. Allein hier soll Gold sparsam verwendet werden, als Umhüllung für den Tabernakel. G. Wind

Erläuterungen zu den beiden Fotos:

Bild links zeigt die Probeausmalung in der Kirche

Bild rechts zeigt den Entwurf für die Ausmalung der Kuppel.





Nochmals „Ausmalung der Kirche"

Stellungnahme des Pfarrgemeinderates

Auf der Pfarrversammlung im Dezember vorigen Jahres hatte der Pfarrgemeinderat die Frage gestellt, ob die Gemeinde sich die Ausmalung leisten dürfe angesichts der großen Not in der 3. Welt. Die anschließende Diskussion hatte gezeigt, daß beide Anliegen in der Gemeinde befürwortet werden. Bei dieser Sachlage hatte sich als mögliche Lösung ein Kompromiß abgezeichnet nach dem Motto „Das Eine tun, ohne das Andere zu lassen".

Zwar sieht der Pfarrgemeinderat den Kampf gegen Not und Elend nach wie vor als wichtigste Aufgabe an, aber im Interesse einer größtmöglichen Gemeinsamkeit ist er bereit, die Ausmalung der Kirche mitzutragen, wenn dem Anliegen „3. Welt" in entsprechender Weise Rechnung getragen wird. In diesem Sinne beschloß er auf seiner Sitzung am 17. Februar, das von der „Aktion drei zu eins" bereits unterstützte Krankenhaus in Tanzania der Gemeinde als das Projekt zu empfehlen, dem im Rahmen des „Sowohl als auch" in den nächsten Jahren unsere Hilfe zukommen soll. Über die Präsentation dieses Projektes durch die „Aktion drei zu eins" am Wochenende 24./25. März ist an anderer Stelle in dieser Ausgabe berichtet.

Unsere Entscheidung für das „Sowohl als auch" heißt im Klartext, daß wir für das Krankenhaus in Tanzania einen annähernd gleich großen Betrag aufbringen wollen wie für die Ausmalung der Kirche. Das aber setzt voraus, daß möglichst viele Mitglieder unserer Gemeinde im Rahmen der Patenschaftsaktion ihren Beitrag leisten. Deshalb auch von dieser Stelle nochmals die herzliche Bitte: Machen Sie mit!

H. P. Bruyers

St. Antonius hilft Nyangao

Am 24./25.3. hat der Pfarrgemeinderat gemeinsam mit der Aktion „3 zu 1" die Gemeinde zu mehr Hilfe für die 3. Welt aufgefordert. Das Projekt, das vorgestellt wurde, ist konkret: Unterstützung des Krankenhauses in Nyangao/Tanzania durch regelmäßige finanzielle Unterstützung (Patenschaften) möglichst vieler großzügiger Mitglieder unserer Gemeinde. Die Gestaltung der Gottesdienste in Predigt, Gebeten und Liedern war ganz auf dieses Thema abgestimmt. Vor allem die Dias, aber auch die Plakate mit Texten und Photos sowie das Faltblatt machten deutlich, wie dringlich und verpflichtend unsere Hilfe ist.

Mit unserem Engagement für die Ärmsten könnten wir das Motto des diesjährigen Misereor-Sonntags lebendig werden lassen: Unser Verzicht – Leben für viele.

In den nächsten Akzenten werden wir der Gemeinde ausführlich über das Ergebnis berichten.

bijlage 4

Erläuterungen zur Ausmalung von St.Antonius in Düsseldorf - Oberkassel.

22.3.85

Die Ausmalung des Kirchenraumes ist als Gesamtkomposition zu sehen, in der die ordnenden Strukturen der Malerei für alle Architekturteile gelten. Architektonische Raumgruppen, die zusammen gehören, werden durch die Malerei in ein dialogisches Verhältnis gebracht.

Alle Bauteile, die bisher weiß getüncht in einem gleichwertigen Verhältnis zu~einander standen, werden nun ihrer jeweiligen Bedeutung gemäß in eine hierarchische Ordnung gebracht. Wichtige Bauteile werden betont, andere nicht.

Ein wesentliches Kriterium der Ausmalung ist, daß die Malerei sowohl mit der architektonischen Struktur des Bauwerkes als auch mit den im Kirchenraum vorhandenen Farben der Bauglieder wie Basen, Säulen, Kapitele sowie der Glasfenster und des Gestühls korrespondiert.

Der Vielfalt der Formen liegt ein einziges Motiv zugrunde, das in Variation immer wiederkehrt.

Wie erinnerlich, waren die bautechnischen Konstruktionen, die Tonnen und Kuppel tragen, Vorgaben für die Struktur der Ausmalung.

Die Formen der Ausmalung der Tonnengewölbe assoziieren das Thema einer Kassettendecke. Hier war ursprünglich einmal an eine Kassettierung in Stein- oder Holzkonstruktion gedacht.

In der Kuppel wird das Kassettenthema besonders deutlich : eine dem Quadrat angenäherte Form füllt die Kuppel in zehn sich verjüngenden Ringen bis hin zum Scheitel.

bijlage 5

Die vier Zwickel, die die Kuppel optisch tragen, verbinden sie mit den angrenzenden Tonnengewölben. Die grauen Diagonalbänder, die der Kuppel das dynamische Moment geben, liegen in der Zeichnung der Zwickel horizontal und verbinden so die Balkenstrukturen der Tonnengewölbe miteinander.

Die Gewölbe des Hauptschiffes, des Chores und des Querhauses werden deutlich in Form eines Kreuzes gesehen, in dessen Mittelpunkt die Kuppel das verbindende und überhöhende Moment darstellt.

Chor und Querhausconchen sind mit einem lichten Ultramarinblau ausgemalt. Die Conche der Turmkapelle wird gleich behandelt werden. Hier wird die Unterstützung der architektonischen Form durch Farbe besonders gut sichtbar. Die Chorfenster und die Querhausabsidenfenster kommen durch die sie umgebenden Blauflächen zu strahlender Leuchtkraft. Eingebunden in eine Farbigkeit, die in den Fenstern selbst vorkommt, entwickeln sie nun ihre eigene Qualität.

Der in Schwarz und Grün gemalte Fries unter dem Gesims stützt als tragendes und begleitendes Element farblich-komplimentär die Gewölbemalerei, die in Ocker- und Rottönen ausgeführt ist. Er grenzt diese nach unten hin ab, umgürtet alle Räume und deutet so ihre Zusammengehörigkeit zu einem Großraum.

Der Triumphbogen, der die Chorabsis vom Chorhaus trennt, verknüpft die Farben des Tonnengewölbes und das Grün des Frieses, der auch in der Chorabsis fortgeführt ist. Die Form der Ausmalung des Triumphbogens kehrt in den Bogenausmalungen der Querhausabsiden wieder. Hier ist die Farbigkeit auf den Kapitellton und das lichte Gelb der Kreuzgewölbe der Chorkapellen zurückgenommen, und es entsteht eine Brücke vom Gelb dieser Kreuzgewölbe zu denen der Seitenschiffe.

-3-

bijlage 5

Bei den Bogenuntermalungen der Chorkapellen (Sakramentskapelle/Marienkapelle), die sich später im Hauptschiff wiederholen, verbinden sich das Grün des Frieses und der Kapitellton zu einem sehr ruhigen Farbklang.

Die von den Granitsäulen und Sandsteinkapitellen getragenen Bögen werden von kapitellfarbenen Bändern begleitet, die sich über den Kapitelen verknoten und hier das Kreuz als helle zentrale Form erscheinen lassen.

Es ist sinnfällig, die Kreuzesform an diesen konstruktiv bedeutenden Orten des Bauwerkes zu sehen, ~~vergleichbar~~ den Salbstellen der Kirche, für die die Vorschrift gilt, an tragenden Elementen angebracht zu sein.

Im übrigen beantwortet sich die Frage nach einer "sakralen Ausschmückung" der Kirche durch die eindeutige Zuordnung der Formen und Farben der Ausmalung zu den einzelnen Raumeinheiten und Gliedern des Bauwerkes, das wir als einen Sakralbau erleben.

Malerei und Bodengestaltung antworten einander im Sinne einer auch vertikalen Zuordnung der architektonischen Räume. Die Themen der Bodengestaltung sind im jetzt fertiggestellten Teil der Kirche schon gut zu erkennen.

Die in Granit gefaßten farbigen Friese sind eine Projektion der Raumstruktur des Gebäudes. Die Seitenschiffe sind von einem einfachen Bandmotiv in Grau und Weiß bestimmt. Im Hauptschiff werden die Bankblöcke von einem reichen Steinmosaik umgrenzt, dessen Mittelachse auf den Altar zuführt.

-4-

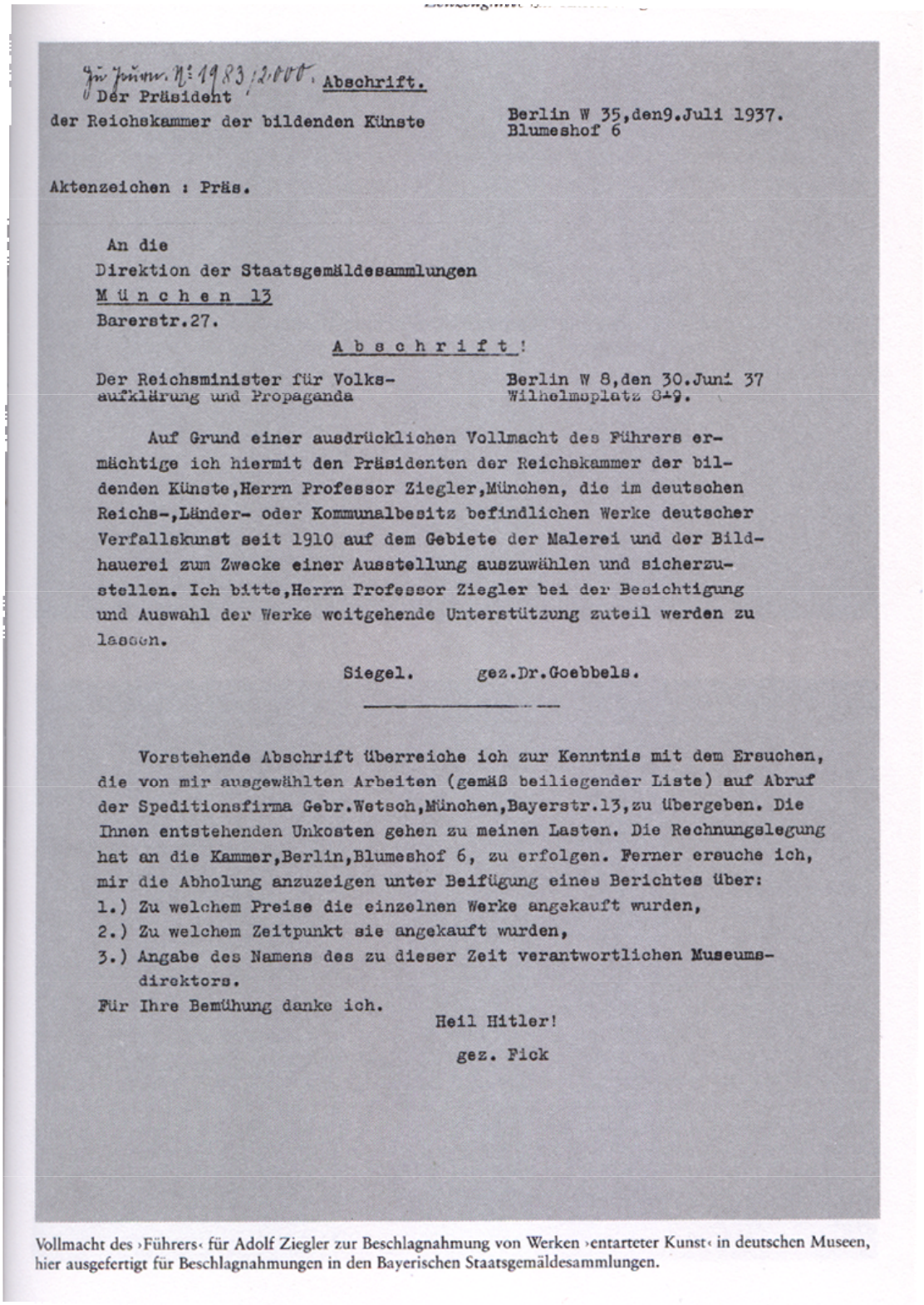
bijlage 5

Wie sehr die Bodengestaltung und Ausmalung des Raumes einander antworten und miteinander zu sehen sind, wird erst nach Vollendung des zweiten Bauabschnittes deutlich werden.

Natürlich gilt dies auch für die Malerei selbst, besonders im Hinblick auf die Raumzusammenhänge. Derzeit haben wir noh einen Torso vor uns.

Hubert Brauns, Architekt BDA
Gerhard Wind, Maler
Düsseldorf, im März 1985

bijlage 5



Der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste

Abschrift.

Berlin W 35, den 9. Juli 1937.
Blumeshof 6

Aktenzeichen : Präs.

An die
Direktion der Staatsgemäldesammlungen
München 13
Barerstr. 27.

Abschrift!

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda

Berlin W 8, den 30. Juni 37
Wilhelmsplatz 8-9.

Auf Grund einer ausdrücklichen Vollmacht des Führers ermächtige ich hiermit den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Herrn Professor Ziegler, München, die im deutschen Reichs-, Länder- oder Kommunalbesitz befindlichen Werke deutscher Verfallskunst seit 1910 auf dem Gebiete der Malerei und der Bildhauerei zum Zwecke einer Ausstellung auszuwählen und sicherzustellen. Ich bitte, Herrn Professor Ziegler bei der Besichtigung und Auswahl der Werke weitgehende Unterstützung zuteil werden zu lassen.

Siegel. gez. Dr. Goebbels.

Vorstehende Abschrift überreiche ich zur Kenntnis mit dem Ersuchen, die von mir ausgewählten Arbeiten (gemäß beiliegender Liste) auf Abruf der Speditionsfirma Gebr. Wetsch, München, Bayerstr. 13, zu übergeben. Die Ihnen entstehenden Unkosten gehen zu meinen Lasten. Die Rechnungslegung hat an die Kammer, Berlin, Blumeshof 6, zu erfolgen. Ferner ersuche ich, mir die Abholung anzuzeigen unter Beifügung eines Berichtes über:

1.) Zu welchem Preise die einzelnen Werke angekauft wurden,
2.) Zu welchem Zeitpunkt sie angekauft wurden,
3.) Angabe des Namens des zu dieser Zeit verantwortlichen Museumsdirektors.

Für Ihre Bemühung danke ich.

Heil Hitler!

gez. Fick

Vollmacht des ›Führers‹ für Adolf Ziegler zur Beschlagnahmung von Werken ›entarteter Kunst‹ in deutschen Museen, hier ausgefertigt für Beschlagnahmungen in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Uit: Schuster, P-K., *Die "Kunststadt" München"1937 . Nationalsozialismus und "Entartete Kunst",* München (1987) 1998, p.219

Vertreter der modernen Kunst unter dem Nationalsozialismus: Verlust Ehrenämtern, Berufs- und Ausstellungsverbot. **bijlage 6**

E. Barlach: Bildhauer, Ausschluß aus der Preußischen Akademie der Künste, Ausstellungsverbot.

W. Baumeister: Maler, 1933 Verlust des Lehramtes an der Städtischen Kunsthochschule, Frankfurt a. M.; 1941 Ausstellungsverbot.

M. Beckmann: Maler, 1933 Verlust des Lehramtes an der Städtischen Kunsthochschule, Frankfurt a. M.

R. Belling: Bildhauer, 1937 Ausschluß aus der Preußischen Akademie der Künste.

H. Campendonck: Maler und Graphiker, 1933 Verlust des Lehramtes an der Düsseldorfer Akademie.

O. Dix: Maler, 1933 Verlust des Lehramtes an der Dresdener Kunstakademie, Ausstellungsverbot, Austritt aus der Preußischen Akademie der Künste.

L. Gies: Bildhauer, 1934 Ausstellungsverbot; 1937 Austritt aus der Preußischen Akademie der Künste.

Th. Th. Heine: Karikaturist und Illustrator, 1933 Ausschluß aus der Preußischen Akademie der Künste.

K. Hofer: Maler und Graphiker, 1934 Verlust des Lehramtes an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, Berlin; Arbeits- und Ausstellungsverbot; 1938 Ausschluß aus der Preußischen Akademie der Künste.

E.L. Kirchner: Maler, 1937 Ausschluß aus der Preußischen Akademie der Künste.

P. Klee: Maler, 1933 Verlust des Lehramts an der Düsseldorfer Akademie.

O. Kokoschka: Maler, 1938 Ausschluß aus der Preußischen Akademie der Künste.

K. Kollwitz: Graphikerin und Bildhauerin, 1933 Verlust des Professorenamts an der Preußischen Akademie der Künste, Akademieaustritt.

M. Liebermann: Maler, 1933 Austritt aus der Preußischen Akademie er Künste.

G. Marcks: Bildhauer und Graphiker, 1933 Verlust des Direktorenamts an der Kunstgewerbeschule in Halle/Saale; 1937 Ausstellungsverbot.

E. Mataré: Bildhauer, 1933 Verlust des Lehramtes an der Düsseldorfer Akademie.

L. Mies van der Rohe: Architekt, 1933 Verlust des Direktorenamts am Berliner Bauhaus durch dessen Schließung; 1937 Ausschluß aus der Preußischen Akademie der Künste.

O. Moll: Maler, 1933 Verlust des Lehramts an der Düsseldorfer Akademie; 1935 Ausstellungsverbot.

J. Molzahn: 1933 Verlust des Lehramts an der Breslauer Akademie.

G. Muche: Maler, 1933 Verlust des Breslauer Lehramts.

E.W. Nay: Graphiker und Maler, 1937 Ausstellungsverbot.

E. Nolde: Maler, 1941 Ausschluß aus der Reichskammer für bildende Künste, Malverbot (der Maler blieb aber anscheinend Mitglied der Preußischen Akademie der Künste).

O. Pankok: Graphiker, 1936 Arbeitsverbot.

B. Paul: Architekt und Graphiker, 1937 Ausschluß aus der Preußischen Akad **bijlage 7**
Künste.

M. Pechstein: Maler, 1933 Verlust des Lehramts an der Berliner Akademie; 1937 Ausschluß aus der Preußischen Akademie der Künste.
O. Schlemmer: Maler, 1933 Verlust des Lehramts an den Vereinigten Staatsschulen, Berlin.
K. Schmidt-Rottluff: Maler, 1933 Austritt aus der Preußischen Akademie der Künste, 1941 Malverbot.
R. Sintenis: Bildhauerin und Graphikerin, 1934 Ausschluß aus der Preußischen Akademie der Künste.
G. Tappert: Maler, 1933 Verlust des Lehramts an der Hochschule für Kunsterziehung, Berlin, Ausstellungsverbot; 1937 Malverbot.
B. Taut: Architekt, 1934 Ausschluß aus der Preußischen Akademie der Künste.

Uit: Nora Düwell, „Kunstfreiheit im Dritten Reich am Beispiel der bildende Kunst (nur Malerei) und deren Künstler, 1933-1945“ in: Kluth, W. (red), *Freiheit der Kunst und Verantwortung des Künstlers – Zur Entwicklung der Kunstfreiheit im 20. Jahrhundert“* – Seminararbeiten aus dem SS 2000, p. 31, 32

bijlage 7

Lijst van door Gerhard Wind aangeschafte literatuur in de periode van 1952 tot 1954.

In chronologische volgorde van de brieven van Gerhard Wind gedurende de periode van 06.01.1952 tot mei1954 ontstaat de volgende lijst van aangeschafte literatuur, incidenteel aangevuld met door Gerhard Wind in zijn correspondentie vermeld commentaar:

6.1.1952: **Benn**, "Statische Gedichten", **Musil**, "Mann ohne Eigenschaften", **Dieterich**, "Die Französchen Moralisten".[537]

20.5.1952: James **Joyce**), "Ulysses", Gottfried **Benn**, "Die Probleme der Lyrik".[538]

25.6.1952: **Bosquet**, "Surrealismus", **Proust**, "Im Schatten der jungen Mädchen", **Strawinsky**, "Musikalische Poetik".[539]

5.11.1952: Jean Paul (**Sartre**), (Ernst) **Jünger**, **Brecht**, Th. und H. **Mann**, **Palinurus**, **Benn**, Edgar Allen **Poe**.[540]

13.1.1953: "Briefwechsel" Hugo **Ball** und Emmy **Hennings.**

16.2.1953: **Itten**, "Die moderne Kunst", **Heraklit**, "Fragmente", **Okakura**, "Buch vom Tee", **Baudelaire**, "Intime Tagebücher", **Kleist**, **Büchner**, **Novalis**, "Fragmente", Ausgaben von **Lao-tse** und **Dsuang-tse, Ringe's** "Schriften und Briefe", **Einstein**, "Negerplastik", die neue Ausgabe von (**Kandinsky**), "Das Geistige in der Kunst". Bestellt noch: Guggenheim Foundation, "Kandinsky Memorial", den Band "Ben Nicholson", **Wittgenstein**, "Tractatus logico- philosoficus".[541]

14.3.1954: **Shakespeare's** "Komödien".

[537] Im Musil lese ich jetzt jedem Abend, habe großen Genuß an der Lektüre und, wie ich hoffe, auch einigen Gewinn. (…) Der ganze Roman (1650 Seiten, davon 600 Seiten Entwürfe und Fragmente) erscheint mir wie ein riesiger Essay. Im Allgemeinen wird das Buch mit dem ‚Ulysses' und ‚Auf den Spuren der verlorener Zeit' verglichen. Ich glaube vielmehr Parallelen bei Benn (‚Saison', ‚Studien zur Zeitgeschichte des Phänotypes') und Thomas Mann (‚Zauberberg') zu finden.

[538] Als Hauptlektüre habe ich mir den Ulysses zugelegt (…). Mit dem ersten Band bin ich morgen abend fertig, ich habe drei Wochen daran herumgeknabbert und werde es gleich noch einmal tun. Als ewige Zwischenlektüre bleibt seit den ersten Kölner Tagen Gottfried Benn.– ‚Die Probleme der Lyrik' habe ich gestern bekommen. Drei Bände fehlen mir noch, dann habe ich alles.

[539] Im Mittelpunkt steht aber nach wie vor Benn, ich nehme ihn immer wieder zur Hand.

[540] Eine feste Lektüre habe ich noch nicht gefunden. Ich greife von einem Buch zum anderen, einiges freilich begleitet mich immer. Es ist wohl so, daß mich Paris und Köln tüchtig durcheinander gebracht haben, so daß ich noch nicht zur Ruhe und Ordnung gekommen bin. So lese ich denn Jean Paul, Jünger, Brecht, Th. und H. Mann, Palinurus, Pascal, Benn und Poe durcheinander.

[541] Traktatus" der mich, seitdem ich ihm bei Ihnen hab' liegen sehen, nicht losgelassen hat. Alles in Allem ein großes Programm, ich muß auf gute Verdauung achten. Meine Hauptlektüre ist nach wie vor Musil's „Der Mann ohne Eigenschaften". Daneben lese ich in kleineren Proben Hölderin, Novalis und Kandinsky.

bijlage 8

Reacties van Wind op moderne kunst en kunstenaars

Samengestelde lijst uit brieven van Gerhard Wind aan Albrecht Fabri gedurende de periode van 06.01.1952 tot en met ??.05.1954 van bezochte tentoonstellingen in Hamburg (a), geanalyseerde catalogi van landelijke tentoonstellingen (b) en beoordeeld werk van gastdocenten van de Landeskunstschule te Hamburg (c).

a) Tentoonstellingen in Hamburg:

Künstlerbundausstellung (brief 6.1.1952): Fritz **Winter**.

Kunstverein (brief 25.6.1952) **Picasso**, große Graphikausstellung, 160 Blätter von 1905-1949.

Gallerie Hoffmann (brief 25.6.1952): Alexander **Calder** (Mobiles)

Chagall Austellung (brief 28.7.1952)

Kunstverein (brief 5.11.1952): **Paula Modersohn-Becker**[542]

Große Schau französischer Bilder (brief 5.11.1952): von **Poussin** bis **Ingres**.

Ausstellung der neueren Werke Gerhard **Marcks** (brief 13.1.1953): Thema"Deformation"[543]

Ausstellung Kunstverein **Meistermann** – **Nay** – **Winter** (brief 12.3.1953)[544]

Ausstellung Henri **Laurens** (brief 12.3.1953)[545]

Ausstellungsgelände: **Lardera** (brief 18.4.1953)[546]

Künstlerbundausstellung (brief 28.5.1953): **Baumeister**, **Camaro**, **Faßbender**, **Meistermann**, **Nay**, **Trier**, **Winter**.[547]

[542] Ich glaube es ist nicht zu Unrecht geschehen, daß man sie den Deutschen Cézanne genannt hat. In dieser Ausstellung sind drei – vier Bilder die jeden Vergleich aushalten und unbedingt europäisches Format haben. Auch bei ihr kündigt sich das Streben nach einer Bildarchitektur an und der Wille die Dinge zu Zeichen werden zu lassen.

[543] Ich fand dort „eine ganze Menge Plastik…., die zum Davonlaufen geschwätzig ist"!

[544] Die Meistermann – Nay – Winter Ausstellung im Kunstverein habe ich bereits mehrere Male besucht. (…) Die Besuche bestärken mich sehr in der eigenen Arbeit, die doch ganz andere Wege geht und mehr den Bestrebungen von Juan Gris verpflichtet ist, als den Winter – Landschaften oder gar den surrealistischen Ausbrüchen Meistermann's. Nay hält für mich weiter seine gute Position, trotz aller Einwände, die man mit Recht gegen ihn machen kann. (…) Der Einfluß Hans Hartungs, der auf den Bildern einen transtentonischen Winter Schlaf hält, ist sehr deutlich. (…) Alles in Allem eine Ausstellung die in Aufregung versetzt und zur Auseinandersetzung auffordert – und das ist doch schon sehr viel.

[545] Bei Laurens sehe ich zum ersten Mal, welche Bedeutung dem Kubismus in der Bildhauerei zukommt, wenn er im Wesen erfaßt und nach eignen an die schöpferische Persönlichkeit gebundenen Gesetzen abgewandelt und ins Plastische übertragen wird.

[546] Der Lardera steht auf dem Ausstellungsgelände an der Alster, auf der ca. 50 Plastiken, old and new, zu sehen sein werden. Er entspricht genau meiner Vorstellung von moderner Plastik

[547] Wenn ich die Dinge richtig sehe, hat sich seit dem letzten Jahr nichts geändert. Viele zwar malen Bilder, auf denen man „nichts erkennen", nur wenige aber malen abstrakt, so halten nach wie vor Baumeister, Camaro, Faßbender, Meistermann, Nay, Trier und Winter die Spitze. Diejenigen also, die mit den Möglichkeiten der abstrakten Malerei arbeiten und in den Grenzen der Möglichkeiten und, so möchte ich es meinen, als die drei Kriterien eines modernen Bildes das „Verlöschen der Substanz zugunsten der Expression", die Aufhebung des Subjekt–Objekt-Verhältnisses und die deduktive Methode der Bildherstellung anerkennen. Diese drei Kriterien sind es auch, die mich im Verein mit Uli Serbser in erster Linie interessieren und die wir immer wieder durchsprechen.

Bijlage 9

Idem (brief 31.5.1953): **Gilles, Heldt, Heiliger, Hartung, de Chirico, Arp.**

Große **Kandinsky** Ausstellung (brief 9.11.1953)[548]

Kunstgewerbemuseum (brief 9.11.1953): **Mataré**

b) Tentoonstellingscatalogi van landelijke tentoonstellingen

Reihe der Möller Kataloge , Fritz **Winter** Heft. (brief 6.1.1952)

Katalog "Art Abstrakt" (brief 16.3.1953): **Delahaut**.

Katalog "Junger Westen 53" (brief 24.4.1953): **Deppe**, **Grochowiak.**[549]

c) Werken van gastdocenten van de Landeskunstschule te Hamburg.

Het werk van de kunstenaars in deze categorie is reeds ter sprake gekomen in de voorafgaande paragraaf A) 'Melding van eigen artistieke activiteiten en vorderingen.'

In volgorde van gastcolleges zijn het: Georg **Meistermann** (brief 18.4.1953), Fritz **Winter** (brief 31.5.1953) en Ernst Wilhelm **Nay** (brief 15.11.1953).

NB.: Naast het werk van bovengenoemde kunstenaars blijkt uit een brief aan Fabri (brief 1.12.1952), dat Wind ook op de hoogte was van het werk van de expressionisten: **Dix**, **Nolde**, **Pechstein**, **Rottluff**, **Heckel** en **Kirchner**[550]

---

[548] (brief 15.11.1953) Die Kandinsky Ausstellung zeigt etwa 30 Bilder aus der Zeit von 1902 bis 44, und soweit ich das beurteilen kann, ist eine gute Auswahl getroffen worden. Die Abfolge der Bilder zeigt ganz klar, mit welcher Konsequenz Kandinsky um 1921 zu den ersten rein abstrakten Bildern kommt, die nicht mehr einem assozierbaren optischen Natureindruck ‚nachhängen', sondern ganz im Sinne musikalischer Tonsetzung aus Farb- und Formkomplexen gebaut sind und auf diesem Wege natürliche Ordnung präsentieren. Nay, der die Ausstellung mit der Klasse besuchte, sprach die Bilder punktuell durch, beschränkte sich also darauf (Gott sei Dank) rhythmische Abläufe, chromatische Farbsetzung, tektonische Schwerpunkte, statische (Fläche) und dynamische (Graphik) Werte aufzuzeigen, auf ihre Notwendigkeit im Bilde hin zu untersuchen und machte so den gesamt Komplex der einzelnen Bilder sichtbar.

Er verfuhr also nach der Methode die Pound in seinem „A Stray Document" anläßlich Rhythmus und Reim dem Schriftsteller vorschlägt, wenn er empfiehlt „Goethes Lieder kaltblütig zu zerlegen in ihre einzelnen Klangwerte, lange und kurze Silben, betonte und unbetonte, in Vokale und Konsonanten".

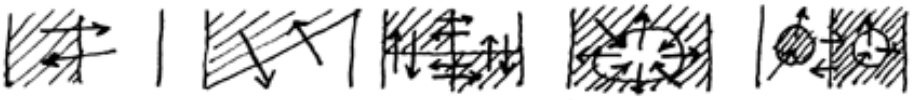
[549] Maler wie Deppe und Grochowiak kann ich nicht zu den Abstrakten rechnen. Sie pinseln eine Schaltanlage genau ab, wie die Naturalisten eine Heidelandschaft und selbst Winter und Uhlmann stehen schon wieder auf der Grenze mit dem Blick zum Gegenstand hin. Mir wurde gerade an Hand dieses Kataloges deutlich, daß die neue Bewegung, die aus dem abstrakten Lager Frankreichs (Schneider, Hartung etc,) zu uns nach Deutschland gedrungen ist, gerade auch für mich eine fruchtbare Wirkung haben kann.

NB.: In 1948 behoorde Emil Schumacher met Gustav Deppe, Thomas Grochowiak, Ernst Hermanns, Heinrich Siepmann en Hans Werdelhausen tot de oprichters van de avant-gardistische kunstenaarsgroepering *Junger Westen* in Recklinghausen. Met Grochowiak en Hermanns bezocht Schumacher in 1951 Parijs, waar hij in contact kwam met de schilder Pierre Soulages en de informele schilderkunst. Uit: Wikipedia 'Emil Schumacher'.

[550] Für Ihre These, daß sich im Expressionismus etwas zu Ende singt, stehen eine ganze Reihe ihrer besten Vertretern. Sie singen sich, soweit sie noch leben (Dix, Nolde, Pechstein, Rottluff, Heckel) selbst zu Ende und sind wieder bei den Stränden gelandet, von denen sie sich im „Sturm" getrennt hatten. Die Ausnahme der Regel bleibt Kirchner, der in seinen letzten Jahren zu großartigen Bildschöpfungen gekommen war.

Bijlage 9

blauen Farbe in den Orange-
Sektor und umgekehrt. Ich war
also genötigt, laufend mit zwei
Pinseln zu arbeiten und eine
Farbe mit der anderen zu korrigieren,
der Tendenz, einer Farbe einen
positiven, der anderen einen negativen
Wert zu geben, wollte ich mit
nach Möglichkeit entgegen wirken.
- Bei der Durchformung des Blau
mit Orange und umgekehrt, traten
Formen auf, die ich auf andere
Weise hätte garnicht erfinden
können, und die, das ist das
Lustige an der Sache, oftmals
garnicht abstrakt wirken. Das
Schema dieser Blätter sieht also
etwa so aus:



etc.

bijlage 10

Glinde, 11. 1. 54

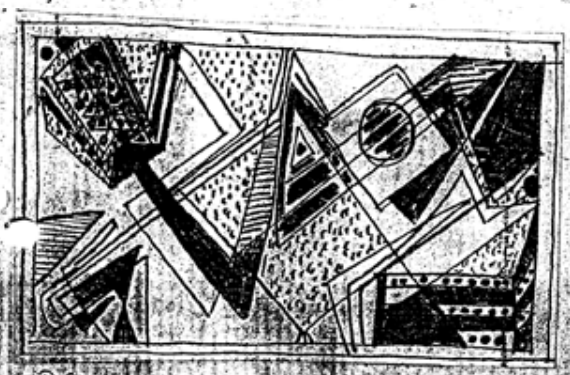
Lieber Herr Fabri,

grad' kommt meine Mutter ins Zimmer und sagt, sieht mich hier auf einem Briefumschlag verzweifelt kritzeln und sagt: „Ich denke Du schreibst einen Brief? Wann willst Du den Brief eigentlich schreiben?" Was sollte ich, den mütterlichen Rat akzeptierend, anderes machen als zumindest einen Versuch? — Es ging nicht, Herr Fabri. Jetzt ich mich aber zumindest (schon wieder „zumindest"!) für die schöne Weihnachtsüberraschung bedanken und Ihnen für so erfreulichen Brief und mich jetzt gleich auf





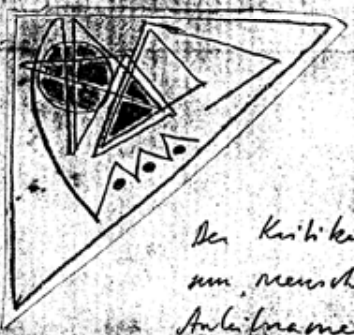
nächste Woche verabschieden:



Ich komme dann gern noch nicht nach Köln, aber zu einem Brief wenn hoffentlich bei mir reichen mit herzlichen Grüßen

Ihr Gerhard Wind

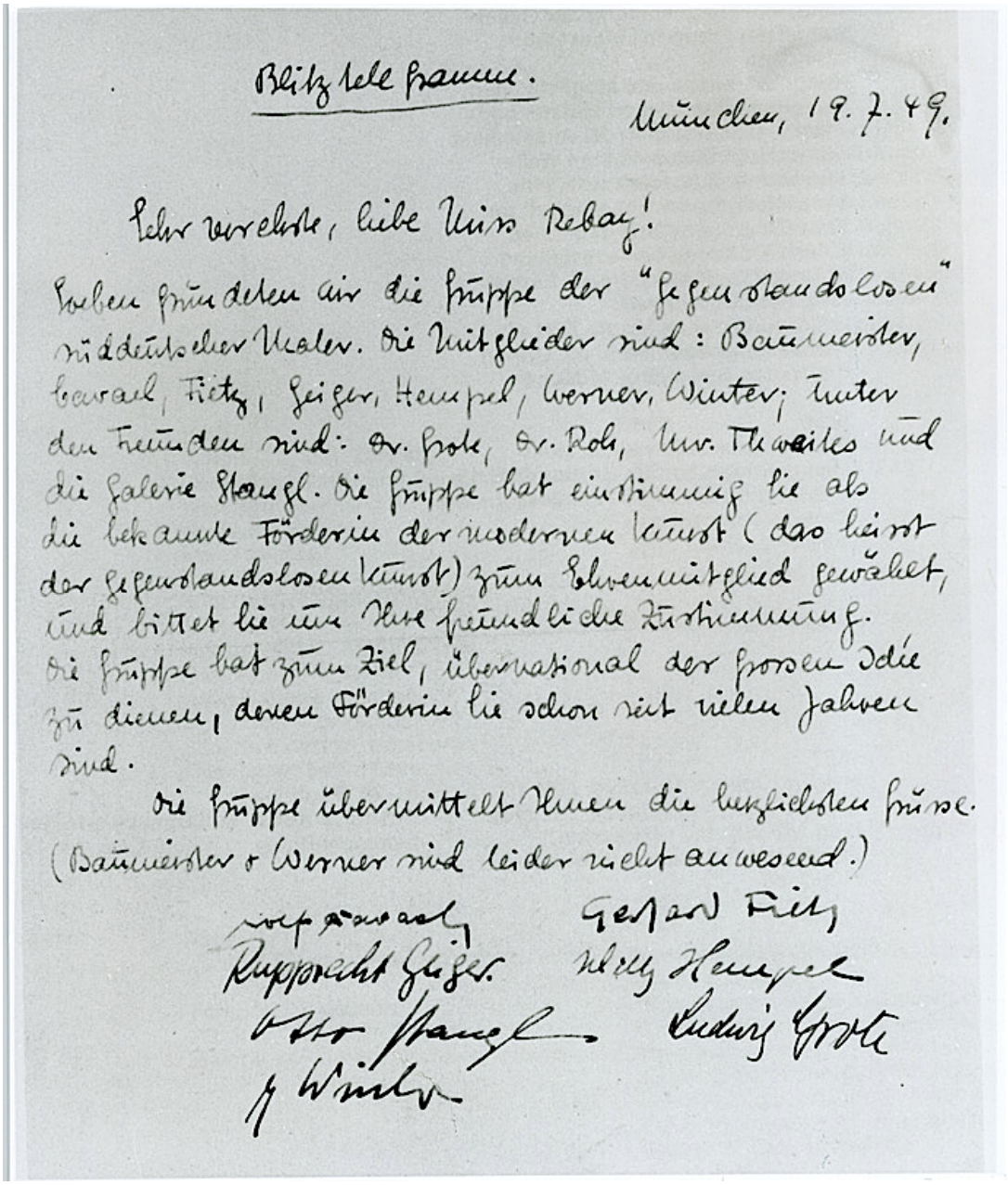
P.S.
Den Kritikern hier sind die Kritzeleien, sie sehen ja selbst, welch gegenstandslosen Brief sie geworden wäre, und aufs Zeichnen verstehe ich mich noch einige Grade besser, als aufs Schreiben.



Den Kritikern sind nun menschliche Anteilnahme gesichert

Don Gerhardo

Bijlage 11



Blitz-Fernruf Gruppe.

München, 19.7.49.

Sehr verehrte, liebe Miss Rebay!

Soeben gründeten wir die Gruppe der "Gegenstandslosen" süddeutscher Maler. Die Mitglieder sind: Baumeister, Canaval, Fietz, Geiger, Hempel, Werner, Winter; unter den Freunden sind: Dr. Grote, Dr. Roh, Univ. Thwaites und die Galerie Stangl. Die Gruppe hat einstimmig sie als die bekannte Förderin der modernen Kunst (das heisst der Gegenstandslosen Kunst) zum Ehrenmitglied gewählet, und bittet sie um Ihre freundliche Zustimmung.
Die Gruppe hat zum Ziel, übernational der Grossen Idee zu dienen, deren Förderin sie schon seit vielen Jahren sind.

Die Gruppe übermittelt Ihnen die herzlichsten Grüsse.
(Baumeister & Werner sind leider nicht anwesend.)

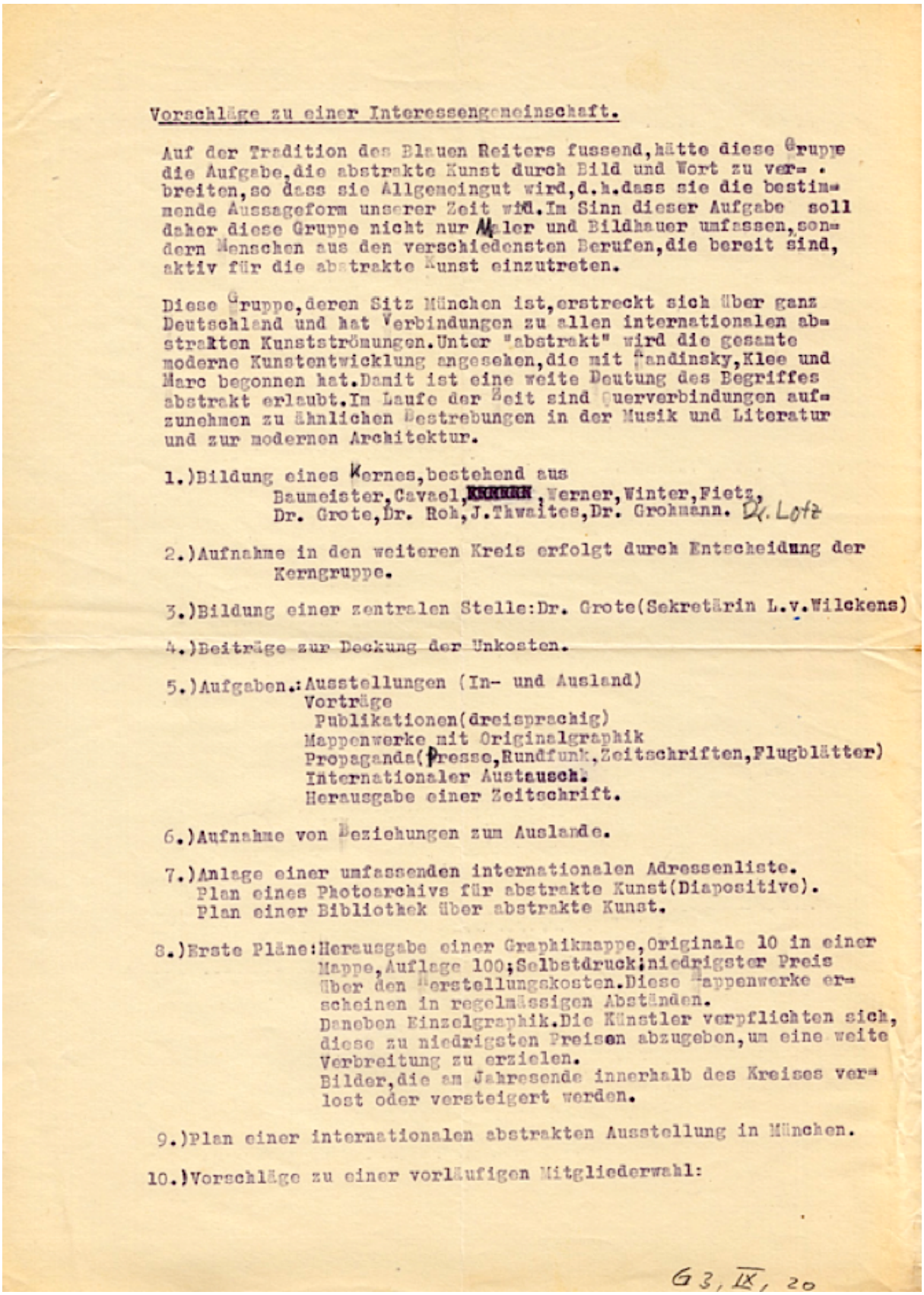
Ihr ergebener
Rupprecht Geiger
Otto Stangl
J. Winter

Gerhard Fietz
Willy Hempel
Ludwig Grote

Kopie van de originele uitnodiging van de op 19.07.1949 opgerichte Die Gruppe der “Gegenstandslosen” süddeutscher Maler aan Hilla von Rebay voor het aanvaarden van het erelidmaatschap.

Bron: met toestemming van het Zentral Archiv des Internationalen Kunsthandels E.V. Köln

Bijlage 12



Vorschläge zu einer Interessengemeinschaft.

Auf der Tradition des Blauen Reiters fussend, hätte diese Gruppe die Aufgabe, die abstrakte Kunst durch Bild und Wort zu verbreiten, so dass sie Allgemeingut wird, d.h. dass sie die bestimmende Aussageform unserer Zeit wird. Im Sinn dieser Aufgabe soll daher diese Gruppe nicht nur Maler und Bildhauer umfassen, sondern Menschen aus den verschiedensten Berufen, die bereit sind, aktiv für die abstrakte Kunst einzutreten.

Diese Gruppe, deren Sitz München ist, erstreckt sich über ganz Deutschland und hat Verbindungen zu allen internationalen abstrakten Kunstströmungen. Unter "abstrakt" wird die gesamte moderne Kunstentwicklung angesehen, die mit Kandinsky, Klee und Marc begonnen hat. Damit ist eine weite Deutung des Begriffes abstrakt erlaubt. Im Laufe der Zeit sind Querverbindungen aufzunehmen zu ähnlichen Bestrebungen in der Musik und Literatur und zur modernen Architektur.

1.) Bildung eines Kernes, bestehend aus
Baumeister, Cavael, [redacted], Werner, Winter, Fietz,
Dr. Grote, Dr. Roh, J. Thwaites, Dr. Grohmann. Dr. Lotz

2.) Aufnahme in den weiteren Kreis erfolgt durch Entscheidung der Kerngruppe.

3.) Bildung einer zentralen Stelle: Dr. Grote (Sekretärin L.v. Wilckens)

4.) Beiträge zur Deckung der Unkosten.

5.) Aufgaben.: Ausstellungen (In- und Ausland)
Vorträge
Publikationen (dreisprachig)
Mappenwerke mit Originalgraphik
Propaganda (Presse, Rundfunk, Zeitschriften, Flugblätter)
Internationaler Austausch.
Herausgabe einer Zeitschrift.

6.) Aufnahme von Beziehungen zum Auslande.

7.) Anlage einer umfassenden internationalen Adressenliste.
Plan eines Photoarchivs für abstrakte Kunst (Diapositive).
Plan einer Bibliothek über abstrakte Kunst.

8.) Erste Pläne: Herausgabe einer Graphikmappe, Originale 10 in einer Mappe, Auflage 100; Selbstdruck; niedrigster Preis über den Herstellungskosten. Diese Mappenwerke erscheinen in regelmässigen Abständen.
Daneben Einzelgraphik. Die Künstler verpflichten sich, diese zu niedrigsten Preisen abzugeben, um eine weite Verbreitung zu erzielen.
Bilder, die am Jahresende innerhalb des Kreises verlost oder versteigert werden.

9.) Plan einer internationalen abstrakten Ausstellung in München.

10.) Vorschläge zu einer vorläufigen Mitgliederwahl:

G 3, IX, 20

Typoskript (van John Anthony Thwaites) van de oprichtingsverklaring (Gründungsmanifest) van een kunstenaarsgroep (Die Gruppe der “Gegenstandlosen” süddeutscher Maler), waarvan Thwaites als kunstcriticus lid was. (Later: ZEN 49). Datum: na 19.07.1949.

Bron: met toestemming van het Zentral Archiv des Internationalen Kunsthandels E.V., Köln

Bijlage 13



Ontwerp Gerhard Wind 1959 voor omslag en vormgeving tentoonstelling catalogus ‘Gruppe 53 und junge sezession’ in vergelijking met ‘Gruppe 53’ omslag uit 1957.

Bijlage 14

Rom, 23.03.1958

Lieber Fabri,

(1) Vor einigen Tagen kam von Barbara ein Exklusivbericht über “Villa Hügel“. Von Deiner Kapuzinerpredigt las ich in der Zeitung. Da sie u.a. wohl auch für mich bestimmt war, würde ich sie gern im Manuskript haben. Vielleicht ist es Dir möglich, sie mir zu schicken und mit einigen Randbemerkungen, meine dort gezeigten Arbeiten betreffend, auszuschmücken.

(2)Ich bin nun bereits drei Wochen hier. Im Atelier entstehen die ersten Bilder, z.T. große Formate, die mir vielleicht helfen den großen Atelierraum irgendwie in den Griff zu bekommen.

(3) In den ersten Tagen stand ich dem Raum völlig hilflos gegenüber und fühlte mich wie bei mir selbst zu Besuch. Der Kontakt zu den Kollegen ist besser als zu erwarten war. Jeder läßt jeden nach eigener Melodie tanzen und nur abends trifft man sich gelegentlich mit einer Flasche Wein unterm Arm. Auch werden wir von der deutschen Kolonie in Ruhe gelassen und haben so in einer klösterlichen Enklave produktive Nachbarschaften.

(4) Ich gehe viel in Rom spazieren, kreuz und quer und ohne festen Plan, habe schon viel gesehen. Die Museen spare ich mich für die heißen Sommermonate auf, zu größeren Ausflügen habe ich noch keine rechte Lust. Bisher war ich lediglich einmal in Cerveteri (Etruskengräber) und in Tivoli (Villa Adriana).

(5) Im Mai, zur Spiegel Ausstellung, werde ich sicherlich redseliger berichten können!

Mit herzlichen Grüßen,

Dein pittore Wind

Köln, 24.03.1958

Lieber Wind,

(1) schönen Dank für Deine Karte: sieht ja herrlich aus, die mächtige Treppe! Also ruhig etwas von er Stadt auffressen lassen: Du mußt zwar etwas mitbringen aus Rom, aber das wirst Du auch.

(2) Beigeschlossen übrigens der Text meiner etwas ketzerischen Ouvertüre zur Villa Hügel-Ausstellung. Die Ausstellung selber zum Kotzen: neben den albernen Puzzlespielen von Bachmann und den noch albernen Schmieragen von Kamper nahmen sich die Winds beinah beängstigend sicher und vornehm aus.

(3) Sonst? Noch immer häßliche Termine und dementsprechend geringe innere Bewegungsfreiheit. Schon davon gehört, daß Joseph nun doch Professor in D. wird? Anfang des Monats war ich zwei Wochen bei Trier in Berlin: schöner Atelier, ebenso schöne Wohnung und vor allem: kein Asthma mehr.

(4) Fällt mir ein: Willst Du nicht mal G.R. Hocke aufsuchen? Adresse müßte sich im Telefonbuch finden lassen. Ich schreibe beinah wie Friedrich Wilhelm IV. (oder welches war die Hausnummer des Preußenkönigs zur Zeit der Befreiungskriege?) Sätze halt immer unmöglicher.

Mit herzlichen Grüßen

bijlage 15

Köln, 26.03.1958

Lieber Wind,

(1) Den erbetenen Speech müßtest Du inzwischen unerbeten in Händen haben. – Auch für Dich? So eine Sache mit dem Für und dem Gegen. Sogar das Thema ergab sich erst beim Schreiben; ich hatte keineswegs etwas ‚vor'; bestimmend waren rein formale Dinge; etwa so[551]:

(2) Da ich die Schwäche gehabt hatte, die Rede zu versprechen, und da ich über die ausgestellten Maler weder etwas sagen konnte noch wollte (außer Dir und Bachmann kannte ich sie tatsächlich nicht), ergab sich die Notwendigkeit, irgendetwas Allgemeines zu finden, und was sich anbot, war die durch die Lebensdaten der Aussteller bedingte besondere Situation der Dreißigjährigen. Ich meinte, sie hätten's schwerer als ihre Vorgänger; aber diese Meinung platzte: auch wenn es so aussieht, es gibt keine begünstigten historischen Situationen. Die Sache rutschte also aus in die Frage nach der Situation der Moderne überhaupt, und das hat mit den Dreißigjährigen im Grund nichts mehr zu tun. Zugegeben, daß die Tendenz zur Resteverwertung, zum Aufpolieren des second-hand-Erworbenes, bei einigen von ihnen sich besonders krass demonstrieren ließe; aber bei den Vierzig- bis Siebzigjährigen steht es in dieser Hinsicht kaum besser. Auch sie sind – mit den wenigen Ausnahmen, die dann zählen – Erben, nur ihre eigenen; oder waren Chagall, Léger, Baumeister (ad libitum fortzusetzen) auf früheren Punkten ihrer Laufbahn nicht interessanter, konsequenter, härter? – Also trotz des von mir selber gebrauchten Ausdrucks ‚Kapuzinerpredigt', primär kein Für oder Gegen, sondern der ganz neutrale Versuch einer Ortsbestimmung, die, soweit sie stimmt, für alle gleichermaßen gilt. Schließlich ja auch nur die typische Bewegung der Kunstgeschichte überhaupt; warum soll es keine abstrakten pompiers geben?

(3) Wären natürlich noch technische Details möglich, z.B. das getarnt Restaurative der Tâchisten oder die Tatsache betreffend, daß bei soundsoviel Prozent heutiger Bilder gar keine Notwendigkeit vorliegt, sie mit Farbe und mit dem Pinsel und auf Leinwand herzustellen; aber ich frage mich ohnehin schon, weshalb ich eigentlich so ausführlich apologisiere. Wenn sich jemand auf die Zehen getreten fühlt, ist das zwar ein Mißverständnis, aber eins, das ich billigen muß: bin ich Dr. Kukirol? – Sonst eigentlich nichts Neues.

(4) Fällt mir noch ein: Selbst in einem Picasso ist immer ein Rest Angst; in den meisten Bildern heute ist bestenfalls Chutzbe; sie wissen gar nicht mehr, daß man sich dabei den Hals brechen kann….

Mit herzlichen Grüßen

bijlage 15

[551] Fabri, Frankfurt am Main, 2000, p. 555-556: 'Zur Situation der Moderne'.

Rom, 31.03.1958

Lieber Fabri,

(1) Vielleicht macht das Glas Pernod, das ich hier auf dem Tisch stehen habe, mir ein bisschen Mut, Dir für die beiden Briefe und den Text Deiner Rede zu danken. Was soll ich sagen? Am Besten, ich fange an mit dem Brief vom 24. d.M.

(2) „Mich von Rom auffressen lassen" empfiehlst Du mir; ja, die Stadt geht tüchtig an der Substanz, der Lebensrythmus ist hart und schneidend, hat nichts von Charme und man muß wohl schon eine gehörige Portion Kraft mit bringen um nicht vor die Hunde zu gehen in diesem Wunderland der Architekten. Ich helfe mir damit, daß ich jeden Tag einige Stunden im Atelier die Luft mit Terpentin und Ölfarben schwängere um mir so Haltepunkt und Startplatz zu schaffen für meine Ausflüge in die Stadt. Inzwischen – ich bin heute genau vier Wochen hier – habe ich die 100 qm Atelierfläche bezwungen und kann ohne Angstvorstellungen auch an kleinen Formaten arbeiten.

(3) So kommt es auch, daß ich bisher wenig Lust und Neigung hatte G.R. Hocke zu besuchen. Wenn ich zu ihm gehe, möchte ich ihm gern ins Atelier einladen können und ihm was zeigen. In den nächsten Tagen werde ich mit einigen Bildern ins Reine kommen und kann dann getrost einige Tage für Rom freihalten und ihn besuchen. Er wird mir ja sicherlich gute Ratschläge geben können und manchen Umweg sparen.

(4) Daß Faßbender nach Düsseldorf geht, hatte mir Meistermann noch kurz vor meiner Abreise gesagt. Gott sei Dank, daß endlich in diesem amorphen Kunsterzieher-Palast eine echte Droge verteilt wird.

(5) Zum traurigen Thema „Hügel" ersteinmal: tausend Dank für Deine Rede. Weiß ich doch jetzt, wie Deine Tonfall war – three cheers! Daß meine Arbeiten in dem Gesamtarrangement der Ausstellung „beängstigend sicher und vornehm" wirken, finde ich – Alles in Allem – in der Ordnung. Bei dem allgemeinen Drive zu gemütlichen oder wilden Gefühlsausdrücke mittels naturalistisch – mißverstanden – tachistisches Gegenständlichkeit müssen meine sterilisierten Architekturen – vielleicht doch ein bisschen übertrieben?! sicher und vornehm wirken.

(6) Juan Gris ist noch immer mein Vorbild und Meister Nr. 1. Ich möchte in meinen Bildern nichts von all' den Zweifeln, Korrekturen und Theorismen durchscheinen lassen, die mir bei der Arbeit hangen und bangen lassen, vielmehr bildliche Architektur geben, die dem Auge des Betrachters die Vorstellung einer endgültigen Perfektion des gegebenen Vorwurfes realisiert, auf die Gefahr hin, in einzelnen Falle dieser Maxime das Bild zu opfern. Könnte ich doch die Frische, die meine Bilder oftmals bei der Arbeit noch haben, in dem endgültigen Zustand hinüberretten und so zu einer Malerei kommen, die- nach Juan Gris – ungenau und doch präzis ist. Ja, ja, „der schmutzige Daumen"… eines Tages gelingts vielleicht. Dann weiter: „sie wissen gar nicht mehr, daß man sich dabei den Hals brechen kann…., ja allerdings, aber wußten das jemals mehr, als es jetzt auch vielleicht wissen? Der Rest Angst, den wir aus den Bildern Picassos ablesen, bedingt sich schon aus dem Phänomen, daß seine Bilder, wenige Ausnahmen abgerechnet, Skizzen sind im Vergleich

bijlage 15

etwa zu den späten Atelier-Bildern von Braque, auf denen jedes Zentimeter Leinwand definiert und durchgemalt ist uns als Bild für sich stehen kann.
(7) Und was Deine Rede angeht, die ich inzwischen mehrmals gelesen habe: ich kann zu all‘ dem immer wieder nur ja und amen sagen. Ich habe sie als bittere Pille geschluckt – das geschichtliche Bewusstseins! - , sie wird ihre Wirkung hoffentlich in irgendeiner Weise zeigen.
Immer wieder Dank und viele herzliche Grüße,
pittore Wind.

Köln, 20.04.1958
Lieber Wind,
(1) Schönen Dank für Deinen langen Brief. – Wären natürlich erst einmal soundsoviel Mißverständnisse aus dem Weg zu räumen, aber ich rede mir den Mund fusselig, und es werden nicht weniger, sondern mehr. Z.B. die ‚bittere Pille‘: wieso? Die Rede war nicht für Dich; also keinerlei Grund, etwas zu schlucken. Der ‚Erbe von Erben‘ zu sein, ist genau so eine Situation wie jede andere auch; es gibt keine historische Situation, die vor anderen ausgezeichnet und begünstigt wäre. Wenn es gelegentlich so aussieht, sieht es eben so aus, aber damit auch Schluß.
(2) Man kann nicht zu allen Zeiten Fresken malen oder Madonnen oder Herzöge; aber daraus schließen, das Rafael oder Giotto besser dran gewesen wäre als ein Maler heute - -
(3) Dasselbe, was mein Epitheton ‚beängstigend sicher und vornehm‘ angeht: Pech, wenn die Konkurrenz so schlecht ist, daß sie erst gar nicht als Konkurrenz wirksam wird! Im übrigen durchaus in Ordnung: kein Satz in Deiner Apologie, den ich nicht unterschriebe. Daß gleichwohl das obengenannte Epitheton eine gewisse Gefahr indiziert, ist etwas anderes. Nicht so ganz leicht heute, a) strikt und streng zu arbeiten und b) trotzdem sein Bild den Hunden zum Fraß vorwerfen. Ich weiß nicht, wie weit die gerade gebrauchte Metapher verständlich ist; eine bessere fällt mir zur Zeit nicht ein. (Im Englischen würde man einfach sagen: if you know what I mean.) Ich meine damit das Sein-Bild – (plus dessen Herstellungsprinzip) Strapazieren und In-Gefahr-Bringen. Kommt wahrscheinlich, wenn das Thema der peinture für Dich akut wird. Mir fiel, als ich mich anläßlich der Kölner Kunstvereinsausstellung mit den neuen Triers beschäftigte, auf, daß Trier, mit ganz anderen Mitteln natürlich, heute nichts anderes tut als seinerzeit Mondrian. Dabei könnte man, von der Palette her, gelegentlich geradezu Bonnard sagen. Fingerzeig, daß Architektur (oder Formstrenge) und peinture sich keineswegs auszuschließen brauchen. Daß Deine Bilder, zwischen dem verdammten Wischi-Waschi der anderen, geradezu Oasenfunktion haben, glaubte ich nicht sagen zu brauchen, aber wenn Du was von ‚bitterer Pille‘ schreibst --- Ich krähe zwar bei allen möglichen Gelegenheiten Dein Lob, aber ich empfinde immer ein bißchen gêne dabei: großartig, wenn das Pferd, auf das man setzt, tatsächlich herauskommt, aber gleichzeitig auch ein bißchen peinlich. Der Gockelstolz, recht gehabt zu gaben ---- (Siehe Thwaites, der seine Lieblinge, wenn sie Erfolg haben, fallen läßt.) (Oder: Freunden kann man nur schamhaft Komplimente machen, da man sie,

ebensogut wie ihnen, sich selbst macht.) Ich fürchte das genügt, ein Dutzend neues Mißverständnisse in die Welt zu setzen.

(4) Ich freue mich schon jetzt auf die Bilder, die Du malst, wenn Du von Rom zurück sein wirst (ich bilde mir nämlich ein, daß Rom erst dann wirklich fruchtbar werden wird). Wenn Du gelegentlich Zeit hast, könntest Du einmal, ganz informell, telegrammstil- und stichwortartig, aufzuschreiben versuchen, wie es zu Deiner jetzigen ‚Masche' gekommen ist. Würde mir für die Ausstellungseröffnung, die ich, fifty-fifty, persönlich-sachlich halten möchte, sehr helfen.

Mit herzlichen Grüßen

Rom, 30.04.1958

Lieber Fabri,

(1) Tausendmal Dank für Deinen schönen Brief, den ich hoffentlich ohne Mißverständnisse gelesen habe und ohne Mißverständnisse beantworten kann. Ob es mir gelingt meine derzeitige „Masche" für Dich zu fixieren, weiß ich nicht. Auf die Gefahr hin den „produktiven Mißverständnissen" neuen Nährboden zu geben, tue ich es aber gern, zumal ich mich natürlich riesig freue darüber, daß Du meine Ausstellung eröffnen willst.

(2) Was Du über die neuen Arbeiten von Trier schreibst trifft, glaube ich, genau den Kern seiner Sache. Ich wollte ich hätte dieses wie vermittelte Verhältnis zur geflekten Form, wie es Hann Trier für sich entwickelt hat. Meine „peinture" wird sicherlich ganz anders aussehen müssen. Es fällt mir noch immer sehr schwer dem Effekt-Reiz der Malerei zu trauen. Ich glaube auch, daß die Sache mit der „peinture" sich mit den Jahren von allein erledigt. Je mehr ich mit meinen Materialien umzugehen lerne und die jeweilige Bildidee auf Anhieb fixieren kann, wird die Zerstörung, bzw. Umformung des Bildvorwurfs ins neue Bild bravouröser und dann freier und malerischer ausgetragen werden können. Einen Anstrich a la Herbin, dessen Bilder ich sehr liebe, strebe ich ja nicht an. Im Augenblick probiere ich mit sehr viel Mühe im Gegensatz von durchsichtigen fluktuierenden Lasuren und massiv gesetztem Flächenanstrich den Bildern eine neue mögliche Bereicherung abzugewinnen.

(3) Im Formalen – das Malerische läßt sich wohl nur theoretisch davon trennen – komme ich immer wieder zu einer statischen Grundfigur, die gegebene Bildfläche ausspannt. Innerhalb dieser Grundfigur versuche ich mit den Kreis- und Balkenmotiven, die, untereinander farbig getrennt, miteinander spielen Rhythmus und Bewegung, man kann auch sagen Dynamik ins Bild zu bringen. Die Graphismen übernehmen mehr und mehr eine Stakkato - begleitende Funktion und geben den großen Akzenten die große Dimension, tragen, wenns gut gelingt, das Hauptmotiv, d.h. die Grundfigur noch einmal mit eigenen Mitteln im Detail aus. Alles dies ist, wenn man genau hinsieht bereits in den Bildern von 1955 angelegt. Damals allerdings hoben sich die Bewegungen gegenseitig auf, weil sie keinen Raum hatten um ablesbar zu sein. Die Furcht von den Wegstreichen - Thema Nr. 1! – konnte ich nur nach und nach überwinden. Ich habe dann 1956 mit den schwarz-weiß

bijlage 15

Zeichnungen neu angefangen und dabei im kleinen Format und spontanem Vortrag - keine Angst vor teueren Leinwand – das, was ich heute mit anderen Motivformen betreibe, am Schopfe gepackt. Die Bilder wurden klarer und eindeutiger im Aufbau und die Farbe der Form untergeordnet, da in der Zeichnung auch für die Ölbilder der Ausgangspunkt lag. Seit einem Jahr etwa arbeite ich nicht mehr nach einer Vorzeichnung, sondern fange gleich mit einer farbigen Konstruktion an, löse diese dann graphisch auf, bestimme die Gesammttfigur durch die massiv gesetzten Weißräume und kann, wenn die Figur für mich einigermaßen deutlich steht, von Detail zu Detail dem Bild seinen endgültigen Form verhelfen. Freilich hat diese „Farbige Konstruktion“ immer graphischem Charakter weil sie schon für sich alleine bestehen kann als Figur. Die kommenden Bilder werden wohl komplizierter sein, da ich die Weißräume zurück drängen und versuchen will die „Grundfigur“ in einer engen modifizierte Zwischentonskala umzubauen um ihn graphisch den provokativen Charakter des plakativen Aura zu nehmen.

(4) Ich weiß nicht ob diese theoretische Selbstbespiegelung Dir für Deinem Zweck nützlich ist. Für mich ist es gut, daß ich von Dir gezwungen bin mir wieder schriftlich fixierte Gedanken über meine Arbeit zu machen.

(5) Von Stünke habe ich noch immer keinen Austellungstermin. Ich habe ihm gestern einen höflichen und bestimmten und dringenden (!) Brief geschrieben, den er wohl nicht unbeantwortet lassen kann. In 4 Wochen hoffe ich in Düsseldorf oder Hamburg, zu sein. Sobald ich im Lande bin rufe ich bei Dir an. Ich würde mich freuen, wenn wir uns noch vor der Ausstellung in Ruhe unterhalten könnten.

(6) Heute nachmittag fahre ich mit dem Schriftsteller Greve nach Sardinien. Wenn ich von dort in einer Woche zurückkomme, will ich meine drei angefangenen Bilder zu Ende malen, für 2 Tage nach Neapel fahren und dann gegen Norden ziehen.

(7) Ich freue mich schon sehr auf unser Wiedersehen und Danke Dir nochmals sehr herzlich für Deinen ermutigenden Brief!

pittore Wind.

Köln, 20.06.1958

Bitte Dich untertänigst in Anbetracht der gelungenen Geburt des Siebenmonatskinder ….. mir fällt nichts mehr ein ….1 Bild auszusuchen,

Wind

Köln, 14.07.1958

Lieber Wind,

(1) Schönen Dank für Deine Karte.

(2) Tatsächlich etwas beängstigend, Deine Verkaufserfolge! Trier meinte denn auch prompt, soviel hätte er noch nie… Aber ich freue mich drüber. Warum soll man’s den Leuten leicht machen? Gehört offenbar zur modernen Versuchung des Malers, ihn zum Schnellläufer zu verführen, der atemlos hinter seinen ausverkauften Ausstellungen

bijlage 15

dreinpinselt. Übrigens habe ich von Deinen Bildscheck bewußt noch keinen Gebrauch gemacht. Ich wollte nicht gleich zu Beginn ein möglicherweise verkäufliches Bild blockieren. Die beiden Bilder, die mich reizten, waren denn auch prompt schon nach einigen Tagen verkauft. Am besten, ich suche mit Dir zusammen ein Bild aus, wenn Du zurück bist. Von der Spiegelkollektion wird ja ohnehin kaum etwas übrig bleiben. Fällt mir ein: kommst Du in Rom gelegentlich einmal in eine Buchhandlung oder besser noch: ein Antiquariat? Wenn ja, sieh doch einmal, ob Du einen Dizzionario de l'Academia della Crusca findest. Aber bitte keinen Auftrag daraus machen und jetzt etwa planmäßig Buchhandlungen abklappern. Wirklich nur dann, wenn Du zufällig an einem Bücherkarren vorbeikommst und das genannte Ding ebenso zufällig und billig draufliegt.

(3) Sonst wenig Neues, d.h. Einrichtungsprobleme (im August ziehe ich um) plus sonstiger Pitscherkram, von der Steuererklärung bis zur Herstellung des Druckmanuskriptes für Limes und List. Trifft nicht nur auf Maler zu, die Schnelläuferverführung: eben rief mich eine Hamburger Grammophongesellschaft wegen eines Textes für die Hülle einer Bennplatte an. Et jitt nix, wat et nit jitt, oder: die Kultur marschiert bis zwischen ihr und der Barbarei keinerlei unterschied mehr besteht. 80% aller Leser der Frankfurter Zeitung sind eh schon Analphabeten. Stichwort Frankfurter: Hast Du den Artikel drin gesehen? Bißchen dusselig, wie alles gut gemeinte: na ja.

Mit herzlichen grüßen

Rom, 19.07.58

Lieber Fabri,

(1) Herzlichen Dank für Deinen Brief. Wie Balsam tropfte die Nachricht in meinen Ohr, daß Du am Druckmanuskript für Limes arbeitest.[552] Kommt der langersehnte Band noch im Herbst? Ich freue mich sehr auf das Buch! Nach dem Dizzionario werde ich in Antiquariaten Ausschau halten.[553] Vielleicht kann ich Dir, wenn ich in ca. 18 Tagen nach Köln komme, schon einige Auskünfte geben. Wahrscheinlich bin ich 6. VIII mittags in Köln. Ich rufe Dich sofort bestimmt an.

(2) Ja, der Spiegel-Verkaufserfolg ist beängstigend. Tröste ich mich mit Faßbenbender, der sich auch immer gut verkauft hat, denn so schlecht, daß meine mit denen von Tröges verwechselt werden könnten, sind sie doch nicht. Wie auch immer, ich werde bestimmt nicht zum Schnellmaler. Dazu fehlt mir das Talent zum flotten Pinselstrich. Außerdem kommen mir die Einfälle wirklich nur tropfenweise und beim langsamen Hin + Her Manipulieren auf den Leinwand. Ich habe ein dickes Fell und lasse mich von 1000,-- Scheinen nicht nervös machen. Den Kredit kann also – auch von daher! – verlängert werden!

bijlage 15

[552] Gedoeld wordt op de uitgever 'Limes Verlag'.

[553] 'Dizzionario de l'Academia della Crusca'. Zie brief Fabri 14.07.1958.

(3) Wenn ich im November aus Rom endgültig zurück bin, werden wir also ein Ölbild für Dich gemeinsam aussuchen. Ich glaube auch daß es so das Beste ist. Dank für den Aufschub (Ein Deutsch schreiben diese Maler??)

(4) Trotz römischen Hitze: ich bin fleißig an der Arbeit und alle 4 Tage zum Bad im Meer oder im Schwefelbad bei Tivoli.

Bis bald also.

Herzlichst, pittore Wind

bijlage 15

***Notizen* (1964; definitieve versie)**

Ausgangspunkt aller meiner Bildvorwürfe ist das Format als formbildende Konstante. Auf einem quadratischen Format entsteht notwendigerweise ein anderes Bild als auf einem gestreckten Querformat. Man kann von einer Formtendenz des Bildformates sprechen.

Jedes Bild muss “Figur” haben, eine gestalterische Personalität, mag sie statisch, rhythmisch, dynamisch oder phlegmatisch-schwimmend agieren. Ich selbst gewinne die “Figuration” nicht aus Farbformteilen additiv (Collage), sondern in Formenchronologie. Die Farbform wird gesetzt in Reihe, Analogie, Umkehrung, Rhythmus oder als tektonisch-statisches Element, kurz: als Kettenelement allgemeiner Bildrelationen.

Zum Thema Bildherstellung: 1. Aufzeichnung einer unverwechselbar bestimmten Motivform (Figuration) und ihrer möglichen Varianten. 2. Festlegung der Klang- beziehungsweise Färbungsmöglichkeiten dieser Motivform, ihrer Ausdehnungsfaktoren, rhythmischen Reihungsmöglichkeiten, etc. 3. Untersuchung der tektonischen Ordnungsschemata, die zur Bildrealisierung unumgänglich sind. 4. Untersuchung der Dimensionsfragen innerhalb der einzelnen Motivformen, danach Festlegung der Gruppierungen. 5. Vereinigung dieser Voruntersuchungen zur Gesamtfiguration, deren Ausführung im Detail und umgekehrt.

Fläche - imaginärer Bildraum. Die absolute Flächigkeit ist gegeben bei der weißen Leinwand. Jeder Eingriff in ihre Makellosigkeit hebt diese absolute Flächigkeit auf. Jede flächenhafte Aktion auf der Leinwand wird ein räumliches Gefüge schaffen, das flächig bestimmt werden kann. Auch ist eine räumliche Bestimmung mittels Flächenelementen möglich. In beiden Fällen handelt es sich um die Bestimmung des Bildraumes.
Möglichkeiten flächiger Malerei: 1. Flächenformen auf einer Folie. 2. Ausspielung der positiv-negativen Relationen der Flächenformen. 3. Ausspielung der Distanzwerte der Farben. 4. Grafische Auflösung der Folie. 5. Bestimmung und Veränderung der Distanzwerte der Farben unter Zuhilfenahme grafischer Mittel. 6. Veränderungen und Bestimmung der positiv-negativen Relationen von Flächenformen mittels grafischer Aktionen.
Die verschiedenen Möglichkeiten flächenhafter Malerei werden immer einen spezifischen Bildraum schaffen. Es gibt eine absolut flächenhafte Malerei nicht. Vielmehr wird jede Malerei einen imaginären Bildraum schaffen, der in sich abgesteckt, abgegrenzt, d.h. bestimmt formuliert ist.

Die Farbflächenelemente geben dem Bild die Raumdimension, die Graphismen geben dem Bild die Größenordnung.

bijlage 16

Die Bildidee entsteht in spontanem Tun. Sie diktiert den Malvorgang, indem sie sich präzisiert, vom ersten bis zum letzten Pinselstrich. Jedes Detail trägt die Formtendenz des Gesamtbildes aus.
Von der Gesamtkonzeption wird das Detail bestimmt, wie umgekehrt bereits das Detail den Bildkörper in sich trägt.

Die Qualität eines Bildes bestimmt sich von der Qualität der Details. Im künstlerischen Werk ist das Ganze im Detail definitiv.

Jedes Kunstwerk durchmisst die Spannung vom ersten spontanen Entwurf bis zur endgültigen durch Kritik geläuterten Form. Freie Formerfindung verlangt gebundene Formensprache. Die Freiheit kompositorischer Möglichkeiten ist nur dann sinnvoll, wenn sie sich einem methodischen Formzwang unterordnet. Die Freiheit des Künstlers misst sich am Maßstab seiner sich selbst auferlegten Beschränkung.

Am Anfang der Arbeit bestimmt der Künstler das Bild, zum Ende bestimmt das Bild den Künstler; d.h. die Aktion, die der Künstler zur Leinwand trägt, schlägt um in eine Aktion des Bildes. Der Künstler gehorcht dem Aktionswillen des Bildes.

Bei aller Subjektivität der Bildfindung strebe ich eine objektive tektonische Klarheit an, die dem Bilde alles Sensationelle nimmt. Das Bild soll selbstverständlich sein und erst in der Folge genauer Kenntnis überraschen.

Ausgangspunkt und Kriterium der Malerei ist für mich die Form, als selbständige alles einschließende Kraft.

Meine Bilder bilden nicht ab, sondern stellen her. Jedes neue Bild definiert und verändert die Welt neu, d.h. wir sehen die Welt mit den Augen der Bilder.

Der Künstler orientiert sich, seine Arbeitsmethode und seine Bildideen immer wieder im Gespräch mit allen künstlerischen Möglichkeiten, die an ihn aus Vergangenheit und Gegenwart herangetragen werden. Je mehr er seine eigene Ausdrucksform findet, desto klarer kann er sich im Labyrinth der Zeiten zurechtfinden. Die Kommunikationsfähigkeit des Künstlers mit der Welt geht über die Bestimmung seiner Vorstellung von Welt.

Ohne Naturstudium zu treiben eignen sich Auge und reflektierende Produktivität neue Erfahrungen an, die medial von der Leinwand zurückstrahlen. Mondrians letzte Bilder sind nicht nur in New York gemalt, sondern sind New York, d.h. als Maler abstrakter Bildkompositionen macht man keine Erfindungen, die nicht von einem sehr persönlichen Erlebnisbereich her bestimmt sind. Man macht Erfindungen nur, wenn man ein eigenes

Bildproblem hat, das selbsttätig neue Widerstände setzt und damit Kraft zu neuen Bildern schenkt.
Die Arbeit des Künstlers ist eine nicht endender Dialog mit sich und seiner Umwelt. Diese Umwelt - in des Wortes weitestem Sinne - stellt sich in meinen Bildern in einem bestimmten Formwillen verschlüsselt dar.

Zu meinen Bildern: sie sind vom Bildrand her gebaut, in den Massen dynamisch bewegt, die Details zeigen Wiederkehr des Gleichen in kleiner Proportion, Zufälligkeiten werden ins Bildganze bewusst eingebaut, Farbe ordnet sich der Form unter, auch wenn sie kontrapunktisch gesetzt wird, die hell-dunkle Wertigkeit und die kalt-warmen Qualitäten der Farben orientieren die flächenräumlich geordneten Massen: persönliche Gestaltung, anonymer Ausdruckswert.

Die Beziehung zur Architektur ist meinen Bildern immanent. Ich male keine Staffeleibilder.

Maxime: Male so direkt, so klar gebaut, methodisch-undoktrinär wie möglich.

Uit: *Gerhard Wind,*
17. Juli bis 30. August 1964
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen,
Düsseldorf Kunsthalle Grabbeplatz
Tentoonstellingcatalogus, p. n.g.

bijlage 16

Bibliografie

Adam, P., *The Arts of the Third Reich,* London 1992.

Baum, H-J., 'I Teil. Die Baugeschichte der St.Antonius-Kirche. Die Baugeschichte bis 1972' in: Neisser, H-J., *St. Antonius in Düsseldorf-Oberkassel 1911-1986. Chronik und Bericht,* Düsseldorf april 1986' 17-36.

Beyeler, E., Keller, S., Küster, U., *Action Painting. Jackson Pollock.* Tent. Cat., Basel 2008.

Bollenbeck, K. J., 'Großraum-Haut-Ornament. Gedanken zur Ausmalung der St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkassel' in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft,* München/Zürich 37, Jahrgang. 1984 Heft 1, Jan. 1984, 39-45.

Bown, M. C., *Socialist Realist Painting,* New Haven, London 1998.

Brauns, H., Janeschitz-Kriegl, R., 'II. Teil. Die Instandsetzung 1974-1986. Erneuerungen in Abschnitten' in: Neisser, H-J., *St. Antonius in Düsseldorf-Oberkassel 1911-1986. Chronik und Bericht,* Düsseldorf april 1986, 40-48.

Breuer, R., 'Ausstellung für christliche Kunst. Düsseldorf. Mai bis Oktober 1909' in: *Zeitschrift für Deutsche Kunst und Dekoratio,* Darmstadt XXIV Jahrgang, April 1909, 328-332.

Breuer, G., Tummers, N., Zoon, C., *J.L.M. Lauweriks. Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten. Pädagogen und Raumgestalter,* Krefeld 1987, 54-64.

Brock, B., ‚Kunst auf Befehl? Eine kontrafaktische Behauptung: War Hitler ein Gott?' in: Brock, B., Preiß, A. (red) *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig,* München 1990, 9-20.

Brock, B., Preiß, A. (red), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig,* München 1990.

Cigaretten-Bilderdienst Hamburg-Bahrenfeld, *Adolf Hitler. Bilder aus dem Leben des Führers,* Hamburg 1936.

Cornish, K., *Der Jude aus Linz. Hitler und Wittgenstein,* Berlin 1998.

Dengler, S., *Die Kunst der Freiheit? Die Westdeutsche Malerei im Kalten Krieg und im wiedervereinigten Deutschland*, München 2010.

Düwell, N., ‚Kunstfreiheit im Dritten Reich am Beispiel der Bildenden Kunst (nur Malerei) und deren Künstler, 1933-1945' in: Kluth, W. (red), *Freiheit der Kunst und Verantwortung des Künstlers. Zur Entwicklung der Kunstfreiheit im 20. Jahrhundert,* Seminararbeiten aus dem SS 2000. (Internet)

Fabri, I., Weinmann, M. (red), *Albrecht Fabri. Der schmutzige Daumen. Gesammelte Schriften,* Frankfurt am Main 2000.

Falkner von Sonnenburg, H., Schuster, P-K. (red), ‚Nationalsozialistischer Bildersturm und Rettung der Moderne', in: *Die „Kunststadt" München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst",* München (1987) 1998, 7-12.

Fischer, K.P., *The History of an Obsession: German Judaeophobia and the Holocaust,* Continuum Publishing Co., New York 1998.

Germer, St., ‚Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu Nationalisieren' in: Brock, B., Preiß, A. (red), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig,* München 1990, 21-40.

Geist, H-Fr., *Gerhard Wind. Ölgemälde, Gouache, Graphik.* Tentoonstellingscatalogus, Lübeck 1964, 1-2.

Glozer, L., *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939,* Köln1981.

Goldstein, C., *Purges, Exclusions, and Limits: Art Policies in Germany 1933-1949.* Internet 1999 [?], 1-14.

Haffner, S., *Anmerkungen zu Hitler.* (München 1978), Frankfurt a. M. 1996.

Hesse, H., *Das Glasperlenspiel, (*Zürich 1943) Suhrkamp Taschenbuch 79, 1972, 39-40.

Hitler 1933 A 'Die Proklamation des Führers zur Eröffnung des Parteikongresses 1933' in: *Die Reden Hitlers am Reichsparteitag 1933,* München 1934 (Verlag Frz. Eher Nachf., GmbH, München 2 NO).

Hitler 1933 B „Rede auf der Kulturtagung der N.S.D.A.P." in: *Die Reden Hitlers am Reichsparteitag 1933,* München 1934 (Verlag Frz. Eher Nachf., GmbH, München 2 NO).

Hitler 1937 ‚Hitlers Rede zur Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1937 in: Schuster, P-K. (red), *Die „Kunststadt" München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst",* München (1987) 1998, 242-252.

Hofmann, W. J., 'Selbsterkenntnis des Ornaments?' in: *PATIO. 1977-1981. Thema und Variationen. Ornamentale Figurationen. Linie, Fläche, Relief, Skulptur*, Duisburg 1982 (Uitgever Gilles & Francke Verlag Duisburg, n. g.

Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, (München 1911), Benteli Verlag Bern 10. Auflage.

Klönne, A., *Jugend im Dritten Reich. Die Hitler-Jugend und ihre Gegner,* Köln 1999.

Költzsch, G-W. ‚Informel in Deutschland. Oder: Was uns heute bewegen könnte, darüber zu sprechen.' In: Anna, S. (red), *Die Informellen. Von Pollock bis Schumacher*, Ostfildern-Ruit 1999.

Kreutz, H., ‚Farbe ist Wolke und Stein'. In: Albers, B. (red), *Über Malerei*, Band 3, Aachen 2002.

Leistner, G., Rodiek, Th. (red), *Otto Freundlich. Ein Wegbereiter der abstrakten Kunst,* Regensburg 1994.

Lichtenstern, C., *Heinz Kreutz. Sonnengesänge.* Einführung von Christa Lichtenstern. Im Memoriam Ursula Geiger (1928-1996), München 1997.

Lüttichau, M-A von, Deutsche Kunst' und ‚Entartete Kunst' in: Schuster, P-K. (red), *Die Kunststadt' München 1937. Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst',* München (1987) 1998, 83-119.

Meißner, K-H. ‚München ist ein heißer Boden. Aber wir gewinnen ihn allmählich doch.' In: Schuster, P-K. (red) *Die „Kunststadt" München 1937. Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst',* München (1987) 1998, 37-55.

Michel, *Michel Deutschland-Spezial-Katalog 1990*, München1990.

Neisser, H-J., (red), *St. Antonius in Düsseldorf-Oberkassel 1911-1986. Chronik und Bericht.* Herausgegeben von Dechant Friedrich Vater anlässlich der 75. Wiederkehr des Tages der Konsekration der Kirche im Jahre 1986, Düsseldorf april 1986, uitgever: Pfarrgemeinde St. Antonius Düsseldorf-Oberkassel 1986.

Noehles, K., Wind. G., *Wandbilder. Reliefs. Plastiken.* Uitgever: Vier-Türme-Verlag, Münsterschwarzbach 1973.

Otten, M-L., ‚Auf dem Weg zur Avantgarde – Künstler der ‚Gruppe 53' in Otten, M-L. (red), *Gruppe 53*, *Auf dem Weg zur Avantgarde.* Tentoonstellingscatalogus, Ratingen 2003, 9-21.

Poetter, J. (red), *ZEN 59. Die ersten zehn Jahre – Orientierungen*, Tentoonstellingscatalogus, Baden-Baden 1986.

Ploetz, K.J., *Der große Ploetz. Auszug aus der Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart,* Freiburg 1992.

Preiß, A., ‚Vorwort' in: Brock, B., Preiß, A. (red), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig,* München 1990, 7-8.

Renswou, B. Jacobs van,. 'Geschichte einer schönen Annäherung: Deutschland, Frankreich und das Informel' in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung 'Kunstmarkt'* van 24.04.2010, p. 40

Richter, H., *Gerhard Wind. Werkübersicht seit 1952.* Tentoonstellingscatalogus, Düsseldorf 1971, 7-19.

Rodiek, Th., ‚Verhaftet, Versteckt, Verraten, Vernichtet. Die letzte vier Jahre im Leben Otto Freundlichs' in: Leistner, G., Rodiek, Th. (red), *Otto Freundlich. Ein Wegbereiter der abstrakten Kunst,* Regensburg 1994, 81-98.

Rotzler, W., *Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute,* Zürich (1988) 1995.

Schmalenbach, W., *Die Lust auf das Bild. Ein Leben mit der Kunst,* Berlin 1996.

Schulze Vellinghausen, A., Schröder, A., *Deutsche Kunst nach Baumeister. Junger Westen,* Recklinghausen 1958.

Schuster, P-K. (red), *Die ‚Kunststadt' München 1937. Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst',* München (1987) 1998.

Schwalm, H-J. (red), *Im Zeichen der Abstraktion. Die Künstlergruppe ‚junger westen 1948 bis 1962',* Tentoonstellingscatalogus. Recklinghausen 2008.

Sedlaczek, G., 'Geschichte des Vegetarischen Landerziehungsheimes Schloß Michelbach an der Bilz', in: *Michelbach an der Bilz. Beiträge zur Geschichte und Gegenwart von der Gemeindeverwaltung Michelbach an der Bilz,* Karlsruhe 1980, 310-327.

Simmat, W.E., *1949-1959 Zehn Jahre Zimmergalerie Franck,* Frankfurt am Main 1960.

Spohr, E., ‘Das Wahrzeichen von Oberkassel. Die St.-Antonius-Kirche von Joseph Kleesattel’ in: Neisser, H-J., *St. Antonius in Düsseldorf-Oberkassel 1911-1986. Chronik und Bericht,* Düsseldorf april 1986, 7-8.

Spotts, F., *Hitler and the Power of Aesthetics,* New York 2002.

Steinert, M., *Hitler.* (uit het Frans), (1991), München 1994.

Stokvis, W., *COBRA, Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog,* Amsterdam 1990.

Taschen, A. (red), *Leni Riefenstahl. Five Lives, Fünf Leben, Cinq Vies,* Köln 2000.

Thwaites, J-A., ‚Geschichte der ‚Gruppe 53‘ in Otten, M-L. (red): *Auf dem Weg zur Avantgarde. Künstler der Gruppe 53*, tentoonstellingscatalogus, Ratingen 2003, 153-169.

Ullrich, F., ‚Die Künstlergruppe ‚junger westen’. Ein originärer Beitrag zur deutschen Nachkriegskunst’ in: Ullrich,F., Schwalm, H-J. (red), *Im Zeichen der Abstraktion. Die Künstlergruppe ‚junger westen’ 1948 bis 1962,* Recklinghausen 2008, 7-21.

Wesseling, J., ‘Expositie in Schloss Morsbroich pleit voor slow painting’ in*: NRC Handelsblad*, Cultureel Supplement dd. 15.01.2010, p. 10-11

Westgeest, H., *Zen in the fifties. Interaction in art between east and west’* Amstelveen 1996

Wistrich, R.S., *Ein Wochenende in München. Kunst, Propaganda und Terror im Dritten Reich.* Berater: Luke Holland. Aus dem Englischen von Vladimir Delavre, Frankfurt a.M., Leipzig 1996.

Zuschlag, Chr,, ‚Vive la critique engagée! Kunstkritiker der Stunde Null: John Anthony Thwaites (1909-1981)’ in: Zuschlag, Chr., Gercke, H. en Frese, A. (red), *Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen,* Heidelberg 1998.

Tentoonstellingscatalogus: *Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf 1909*. Unter dem Protektorat seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen des Deutschen Reiches und von Preussen, Zweite Auflage, Druck und Verlag von L. Schwann, Düsseldorf 1909.

Tentoonstellingscatalogus: *Junger Westen 54. Malerei. Plastik. Graphik,* Recklinghausen 1954

Summary

Wind und Wand

The neo-Constructivist decoration by Gerhard Wind in the St. Antonius Kirche in Düsseldorf-Oberkassel (1984-1986)

A distinctive abstract-geometric concept in theory and practise

Upon entering this Catholic Neo-Romanesque church, built in 1909, the visitor is supprised by the abundance of colourful non-figurative secular wall paintings and floor decorations. They raise numerous questions, which may be summarised as follows: why did the Archbishopric of Cologne consent to this radical Neo-Constructivist design in one of its most important churches in Düsseldorf, and how does one place the artist and his church interior within stylistic developments in West German art in the post-war period? My thesis on this subject has a two-part structure:

I the church and the new interior

II the work of Gerhard Wind (1928-1992) in the artistic context of the post-war period.

The church had no painted wall decorations when it was consecrated in 1909. The building was heavily damaged by bombing in 1944 and 1945. After initially considering demolition, it was decided to restore the church, albeit with shorter towers. In 1984, to complete the restoration, a programme of geometric wall paintings was commissioned in order to create the visual impression of a single, large, unified volume: a so-called *Großraumballon.* My research demonstrates that the inspiration for this abstract-geometric design stems from the exhibitions of Christian art in Düsseldorf at the beginning of the twentieth century. In a letter addressed to me, the architect K.J. Bollenbeck, who acted as the client for Wind's wall decorations on behalf of the Archbishopric of Cologne, states that he considers Wind's abstract-geometric concept to be the completion of the stylistic development of non-figurative ecclesiastical decorations begun in 1909.[554] Bollenbeck's mention of 'Dieser große Bogen' in this letter is important because it states, unequivocally, that Bollenbeck and his client saw this decorative scheme not as an incident or experiment, but as the logical conclusion of a series of earlier developments in form, which has taken on its own dynamic and for which, in their opinion, Gerhard Wind offered the best guarantee of a suitable application in the 1980s.

But at his stage a definitive decision to engage Wind had not yet been taken. By studying the background to this interior project, it has emerged that the choice of Wind, and therefore his abstract-geometric concept, was based on a consideration of interests of the various

[554] Letter dated 11 August 1999 from Dr K.J. Bollenbeck, Oberbaurat, Abteilung Bau-, Kunst- und Denkmalpflege, Generalvikariat Erzbistum Köln: '(…) Ich bin deshalb so sehr an den Entwürfen der Holländer (J.L.M. Lauweriks c.s.) interessiert, da sich 1909 schon eine gegenstandslose Ausmalung der Kirchen anbahnt, wie sie endlich von Gerhard Wind in St. Antonius Düsseldorf-Oberkassel, eine Kirche die von Kleesattel ebenfalls als Beitrag zur Düsseldorfer Ausstellung entworfen worden war und in St. Antonius Düsseldorf-Hassels verwirklicht werden konnte'.

parties involved, taking into account wide-ranging considerations: architectural, historical, technical, aesthetic, religious, financial and social. It has also become clear that this was the result of a fruitful partnership between the five principle protagonists, namely: 'Oberbaurat im erzbischöflichen Generalvikariat Köln' Dr. Karl Josef Bollenbeck, architect Hubert Brauns, architect Erhard-Werner Richter, Dean Friedrich Vater and Gerhard Wind, who were brought together by a unique set of circumstances.

It is my opinion that Wind was presented with a dual brief: to decorate (as a visual artist) the church interior, and to define (as interior designer) the internal space. With the aid of a Neo-Constructivist design system, which Wind had developed since 1977, bases upon a grid of twenty-five quadrants with a stringent protocol in relation to the visual design (the so-called PATIO element), Wind divided the charge interior into six spatial groups. He gave each 'Raumgruppe' a specific defining visual form, bases on the PATIO element, thus creating a unified variety in the design of the wall paintings. Due to the consistent manner and the scale with which both these aims (decoration and spatial definition) were achieved in the Neo-Constructivist idiom of the PATIO element, I consider this an unprecedented case in art-historical terms. As such, one of the aims of my thesis is to position this case within an art historical context.

It is my belief that the key to a better understanding of this design for a sacred space without the use of traditional allusions to religious themes or iconography is to be found the significance of Kandinsky's statement: 'Every work of art is the child of its age and, in many cases the mother of our emotions.[555] With this adage in mind, everything falls into place and we can understand 'Dieser große Bogen' to which Bollenbeck referred: the promotion of abstract design in West German art by the American occupying forces on ideological grounds and as a reaction to the art of Nazi Germany, and the increasing individualisation of the citizenry and the faithful. Both developments come together in the St. Antonius Kirche project.

The second part of my research focuses on the education and work of the artist Gerhard Wind and the post-war development of Abstract Expressionist art (the so-called 'Informel') in West Germany, in order to place Wind's church interior in an art-historical context. These developments cannot be understood without examining the cultural politics of the preceding period: Hitler's regime (1933-1945) and the American occupation (1945-1949). My thesis discusses both periods in detail. In relation to the Nazi period with its policy of 'Entartete Kunst', my research focuses on the underlying political and artistic motifs. In this respect, Hitler's speech of 18 July 1937 at the opening of the 'Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937' in Munich can be seen a blueprint for the Nazi's art policy. My research also demonstrates that the damage inflicted upon modern art in this period resided not so much in the (temporarily) total ban of modern art within German society but, above all, in the Nazi doctrine that this form of art was harmful and offensive to the German people and literally constituted an attack on its integrity. My comparison of young post-war West German

[555] 'Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit, oft ist es Mutter unsere Gefühle.' Kandinsky, Bern (1912), 1952, p. 21.

artist's groups with the Dutch members of the COBRA movement suggests that this indoctrination continued to have a pernicious effect on the development of West German Abstract Expressionism after 1945.

By comparing the oeuvre of Gerhard Wind with that of four of his contemporaries who also worked in an abstract-geometric style, I have concluded that Wind – because of his PATIO element – was the only one capable of undertaking the interior project of the St. Antonius Kirche in Düsseldorf-Oberkassel. Although Wind had an unrivalled knowledge of the post-war developments of Informelle Kunst and participated in the exhibitions of 'Gruppe 53', from the very beginning he continued to explore his own personal Neo-Constructive direction.

One can distinguish two phases in this development: that which Wind himself referred to as the period of the 'freie bildnerische Kompositionen' (1956-1977) and that of the PATIO element (1977-1992). Wind developed and applied the PATIO system using traditional means, i.e. without the assistance of computer software. In examining Gerhard Wind's PATIO element and the ways in which he applied it in the visual arts and architecture, a picture emerges of an artist who thought and worked in an idiosyncratic manner, on the basis of a personal concept. Important is the fact, that Wind was given an opportunity to apply his secular PATIO concept in an integral manner in the church under discussion here. In my opinion, this very fact alone, setting aside the way in which it came about, makes this 1980s interior a unique case. Finally, the wall paintings and floor decorations of the St. Antonius Kirche in Düsseldorf-Oberkassel can be seen as the beginning of a further fruitful partnership between Gerhard Wind and the Archbishopric of Cologne.[556] This implies that the design and execution of Wind's first integral church project apparently lived up to the client's expectations. Or to borrow a metaphor from Bollenbeck: "Wind und Wand' have found each other in the St. Antonius Kirche.

[556] See the text and Visual material in Wind, *Wandbilder III,* Duisburg 1990.

Curriculum Vitae

Hans van Deinse werd in 1932 in Djockjakarta op Java in het voormalige Nederlandsch-Indië geboren. Tijdens zijn jeugd en op de lagere school (Batavia) was hij getuige van de nadagen van het Nederlandse koloniale tijdperk. Deze periode werd beëindigd door de Japanse bezetting (1942-1945) met ook voor hem het daarbij behorende verblijf in vrouwenkampen en in een jongenskamp. In 1946 repatrieerde hij naar Nederland en hij behaalde in 1952 het einddiploma HBS-B. Zijn aanvankelijk voornemen aan het conservatorium een opleiding voor cellist te volgen, werd doorkruist door de dienstplicht en zijn officiersopleiding gedurende de jaren 1952-1954. In 1954 begon hij zijn loopbaan in de scheepvaart als trainee op het hoofdkantoor van de Holland-Amerika Lijn te Rotterdam en met het volgen van de cursus Scheepvaart en Expeditie aan de Economische Hogeschool aldaar. De trainee opleiding werd afgesloten met een rondreis per vrachtschip langs de agentschappen van de Holland-Amerika Lijn in de havens van Cuba, Mexico en U.S. Gulf Ports. Nadien werkte hij in verschillende staffuncties op dit hoofdkantoor te Rotterdam. Na zijn huwelijk in 1958 emigreerde hij het jaar daarop naar Duitsland. Van 1959-1963 woonde en werkte hij in Düsseldorf als vrachtacquisiteur in de regio Nordrhein-Westfalen voor een Duitse Reedereiagentur. Gedurende deze jaren leerde hij ook de families Wind, Kaufmann en Janeschitz-Kriegl kennen. In 1963 keerde hij met zijn gezin terug naar Nederland voor het aanvaarden van een leidinggevende functie bij een landelijk bekend lichtreclamebedrijf. Hier behaalde hij het diploma Marketing Manager. Na de overname van dit lichtreclamebedrijf in 1982 door een Engels lichtreclameconcern, volgde zijn aanstelling als Director and General Manager van deze voor het Engelse moederbedrijf eerste vestiging op het continent. In 1991, na bijna dertig jaar in dit bedrijf werkzaam te zijn geweest, werd door hem gebruik gemaakt van de regeling voor vervroegd pensioen. In de periode 1992-1999 volgde de studie kunstgeschiedenis aan de Universiteit Leiden. Een jaar na het behalen van zijn doctoraal werd begonnen met het onderzoek in het kader van zijn recent promotieonderwerp. Naast zijn belangstelling voor de beeldende kunst houdt hij zich ook intensief bezig met klassieke muziek en fotografie.

Hitlers Rede zur Eröffnung der
‚Großen Deutschen Kunstausstellung 1937' [557]

1. Als vor vier Jahren die feierliche Grundsteinlegung dieses Baues stattfand, waren wir uns alle bewußt, daß nicht nur der Stein für ein neues Haus gesetzt, sondern der Grund gelegt werden mußte für eine neue und wahre deutsche Kunst. Es galt, eine Wende herbeizuführen in der Entwicklung des gesamten deutschen kulturellen Schaffens.
2. Vielen war es schwer gefallen, das Wort „Münchener Glaspalast" zu verlieren und diesem Neubau auch einen neuen Namen zu geben. Trotzdem fanden wir es damals für richtig, das Haus, das in seinen Räumen die Fortsetzung jener einst berühmtesten deutschen Kunstausstellungen erfahren sollte, nicht als neuen Glaspalast, sondern als das „Haus der deutschen Kunst" zu proklamieren. Denn gerade dadurch war auch die Frage, ob es denn noch überhaupt eine deutsche Kunst gebe, zu prüfen und zu beantworten.
3. Der Zusammenbruch und allgemeine Verfall Deutschlands war – wie wir wissen – nicht nur ein wirtschaftlicher oder politischer, sondern ein in vielleicht noch viel größeren Ausmaße kultureller gewesen. Dabei war auch dieser Vorgang nicht durch die Tatsache des verlorenen Krieges allein zu erklären. Solche Katastrophen haben Völker und Staaten sehr oft heimgesucht, und gerade sie sind dann nicht selten der Ansporn für ihre Läuterung und damit innere Erhebung gewesen. Jene Flut von Schlamm und Unrat, die aber das Jahr 1918 an die Oberfläche unseres Lebens gespien hatte, war nicht durch den Verlust des Krieges entstanden, sondern durch ihn nur frei geworden. Ein an sich schon durch und durch verdorbener Körper erfuhr erst durch die Niederlage den ganzen Umfang seiner inneren Zersetzung. Nun, auch dem Zusammenbruch der scheinbar noch in Ordnung befindlichen früheren gesellschaftlichen, staatlichen und kulturellen Formen, begann die darunter schon längst vorhanden gewesene Gemeinheit zu triumphieren, uns zwar auf allen Gebieten unseres Lebens.
4. Freilich, der wirtschaftliche Verfall war naturgemäß am fühlbarsten, weil er nur der großen Masse am eindringlichsten zum Bewußtsein kommen konnte. Ihm gegenüber wurde der politische Zusammenbruch von zahlreichen Deutschen entweder glatt abgestritten oder zumindest nicht anerkannt, während der kulturelle von der überwiegenden Mehrheit unseres Volkes weder gesehen noch verstanden wurde.
5. Es ist bemerkenswert, daß in dieser Zeit des allgemeinen Verfalls und Zusammenbruchs die Schlagworte und Phrasen in eben demselben Ausmaße steigend zu triumphieren begannen. Allein auch hier war es natürlich am schwierigsten, auf die Dauer gegen den allgemein fühlbaren wirtschaftlichen Zusammenbruch mit dem Schwulst blasser Theorien anzukämpfen. Gewiß, es wurde auch dagegen unendlich viel geredet von modernen Errungenschaften sozialistischen oder kommunistischen Inhalts, von liberalen Wirtschaftsauffassungen, von den ewigen Gesetzen

[557] Schuster 1999, p.242-252.

nationalökonomischer Tatsachen oder Bedingtheiten. Allein, die allgemeine Not, besonders das durch die Erwerbslosigkeit millionenfach bedingte Elend, waren damit nicht wegzubringen, noch waren den davon Betroffenen die Folgen auszureden. Daher gelang es auch, den wirtschaftlichen Zusammenbruch der Nation viel schwerer durch Schlagwörter oder Phrasen zu verbergen, als den politischen.

6. Hier vermochten es wenigstens einen gewisse Zeitlang die der November-Republik bei ihrer Geburt mit auf den Weg gegebenen demokratischen und marxistischen Redensarten sowie fortgesetzte Hinweise auf die verschiedenen Faktoren der internationalen Solidarität, auf die Wirksamkeit internationaler Institutionen usw. dem deutschen Volke das Verständnis über den beispiellosen politischen Zusammenbruch und Verfall zu trüben oder wenigstens seine Einsicht in das volle Ausmaß dieser Katastrophe zu behindern.
7. Dennoch war auch hier auf die Dauer – allerdings nur dank der nationalsozialistischen Aufklärung – das Schlagwort der Wucht der Tatsachen erlegen. Immer mehr Menschen erkannten, daß die durch die marxistisch-parlamentarische Demokratie und Zentrumswirtschaft erreichte und sich dauernd steigernde weltanschauliche und politische Zersplitterung zu einer allmählichen Auflösung des einheitlichen Volksgefühls und damit der Volksgemeinschaft und infolgedessen zur Lähmung der inneren und äußeren Lebenskraft unseres Volkes führen mußte. Diese eintretende Schwächung des deutschen Volkskörpers aber führte zu jener internationalen Rechtlosigkeit, die ihren außenpolitischen Lohn in der konstanten Verweigerung der deutschen Gleichberechtigung fand. Es ist nur dem Glauben an die Vergeßlichkeit der Menschen zuzuschreiben, wenn heute von Seiten ausländischer Politiker oder Diplomaten sehr oft der Eindruck zu erwecken versucht wird, als ob man ja sehr gern bereit sein würde, einem demokratischen, sprich also: marxistisch-demokratisch-parlamentarisch regierten Deutschland weiß Gott was für Lebensvorteile auf dieser Welt schenken oder wenigstens gewähren zu wollen. Nun, diese parlamentarisch-demokratische, dem Ausland angesehene und nachkopierte Regierungsform hat es vor wenigen Jahren nicht im geringsten verhindert, gerade dieses damalige Deutschland zu unterdrücken, zu erpressen und auszuplündern, solange und soweit es von unserem Volk etwas zu erpressen gab.
8. Nein: So sehr sich auch aus verständlichen Gründen unsere inneren und äußeren Gegner bemühten, die deutsche Ohnmacht mit einem förmlichen Dunst international üblicher Phrasen zu umschleiern, so sehr hat doch die Härte der Tatsachen geholfen, das deutsche Volk zu erziehen und ihm die Augen zu öffnen über das Ausmaß seines Zusammenbruchs und Verfalls, den es unter den Auspizien seiner westlich orientierten demokratischen Völkerbundsideologen erlitten hatte. Viel erfolgreicher und vor allem anhaltender war demgegenüber die durch Schlagwort und Phrase erreichte Verwirrung der Ansichten über das Wesen der Kultur im Allgemeinen und des deutschen Kulturlebens und Kulturverfalls im Besonderen.

9. Zunächst ist 1. Der Kreis deren, die sich bewußt mit kulturellen Dingen befassen, natürlich nicht annähernd so groß wie die Zahl jener, die sich mit wirtschaftlichen Aufgaben beschäftigen müssen; 2. Hatte sich auf diesem Gebiet mehr wie auf jedem anderen das Judentum jener Mittel und Einrichtungen bemächtigt, die die öffentliche Meinung formen und diese damit letzten Endes regieren. Das Judentum verstand es besonders unter Ausnützung seiner Stellung in der Presse, mit Hilfe der sogenannten Kunstkritik nicht nur die natürlichen Auffassungen über das Wesen und die Aufgaben der Kunst sowie deren Zweck allmählich zu verwirren, sondern überhaupt das allgemeine gesunde Empfinden auf diesem Gebiete zu zerstören.
10. An Stelle des normalen Menschenverstandes und Instinktes traten bestimmte Schlagworte, die dank ihrer dauernden Wiederholung langsam eben doch einen großen Teil der sich mit Kunstdingen beschäftigenden oder die Kunstaufgaben beurteilenden Menschen entweder unsicher machten oder zumindest so einschüchterten, daß es diese dann nicht mehr wagten, gegen den dauernden Strom solcher Phrasenflüsse ernstlich und offen anzukämpfen. Angefangen von Behauptungen allgemeiner Art wie zum Beispiel der, daß die Kunst international sei, bis zu den Analysierungen des Kunstschaffens durch bestimmte im Grunde genommen aber nichtssagenden Ausdrücke, bewegte sich der fortgesetzte Versuch der Verwirrung des gesunden Menschenverstandes und Instinktes. Indem man die Kunst einerseits nur als ein internationales Gemeinschaftserlebnis ausgab und damit überhaupt jedes Verständnis für ihre Volksverbundenheit tötete, verband man sie dafür desto mehr mit der Zeit, d.h. also: Es gab nun gar keine Kunst der Völker oder besser der Rassen mehr, sondern nur jeweils einen Kunst der Zeiten. Nach dieser Theorie haben damit auch nicht die Griechen die griechische Kunst geformt, sondern eine bestimmte Zeit hat sie als deren Ausdruck entstehen lassen. Dasselbe gilt natürlich ebenso von der römischen, die ebenfalls dann nur zufälligerweise mit dem Emporstieg des römischen Weltreiches zusammenfiel. Ebenso sind auch die späteren Kunstepochen der Menschheit nicht durch Araber, Deutsche, Italiener, Franzosen usw. geschaffen worden, sondern desgleichen nur zeitbedingte Erscheinungen. Daher gibt es auch heute keine deutsche, keine französische, japanische oder chinesische Kunst, sondern es gibt einfach eine „moderne“. Demnach ist also die Kunst als solche nicht nur vollkommen losgelöst von volklichen Ausgängen, sondern der Ausdruck eines bestimmten Jahrganges, der heute mit dem Wort „modern“ gekennzeichnet ist und mithin morgen natürlich unmodern, weil veraltet sein wird.
11. Durch eine solche Theorie wird dann allerdings die Kunst und Kunstbetätigung endgültig gleichgesetzt dem Handwerk unserer modernen Schneidereien und Modeateliers. Und zwar nach dem Grundsatz: Jedes Jahr mal was anderes. Einmal Impressionismus, dann Futurismus, Kubismus, vielleicht aber auch Dadaismus usw. Es ist dann weiter klar, daß man selbst für die verrücktesten Ausgeburten tausend sie kennzeichnende Ausdrücke finden wird – und ja auch gefunden hat. Wenn es auf der

einen Seite nicht so traurig wäre, konnte es fast lustig wirken, einmal festzustellen, mit wieviel Schlagwörtern und Phrasen die sogenannten „Kunstbeflissenen“ in den letzten Jahren ihre jammervollen Produkte ausgeschrieben und gedeutet haben.

12. Traurig war es aber zu erleben, wie durch diese Schlagwörter und Blödeleien eben doch nicht nur ein Gefühl der allgemeinen Unsicherheit in der Beurteilung künstlerischer Leistungen oder Bestrebungen aufkam, sondern wie dies mithalf, jene Feigheit und Angst großzuzüchten, die selbst ansonsten verständige Menschen hinderte, gegen diesen Kulturbolschewismus Stellung zu nehmen, bzw. sich den niederträchtigen Propagandisten dieser kulturlosen Narreteien zu widersetzen. Daß sich die Presse in den Dienst der Propaganda für diese Vergiftung unseres gesunden Kultur- und Kunstempfindens stellte, habe ich schon erwähnt. Daß sie es aber fertigbrachte, die Einsicht ihrer Leser allmählich so zu verderben, daß diese teils aus Unsicherheit, teils aber auch aus Feigheit einfach nicht mehr wagten, dieser Art von Kulturverderben entgegenzutreten, war da Entscheidende. Denn jetzt erst konnte es den geschäftstüchtigen jüdischen Kunsthändlern gelingen, die größten Schmieragen von heute auf morgen einfach als die Schöpfungen einer neuen und damit modernen Kunst zu offerieren und vor allem zu taxieren, während man umgekehrt hochgeschätzte Werke kurzerhand abtat und ihre Meister als unmodern einfach zur Strecke brachte. Denn in diesem Wort „modern“ liegt naturgemäß die Vernichtung all jener, die diesen Unsinn nicht mitmachen wollen, begründet. Und so, wie man leider heute die Kleider nicht beurteilt nach ihrer Schönheit, sondern nur nach ihrer Modernität und somit nicht nach ihrem eigentlichen Schönheitswert, so werden denn auch alte Meister einfach abgelegt, weil es nicht mehr modern war, sie zu tragen, beziehungsweise von ihnen zu kaufen.
13. Natürlich wird sich gegen eine solche Auffassung der wirklich große Künstler wenden. Allein wieviel wahre und große Künstler hat es zu allen Zeiten auf der Welt auf einmal gegeben?
14. Die wahrhaft großen Genies, die uns aus der Vergangenheit überliefert sind, waren in ihrer Zeit auch nur einzelne Auserwählte gewesen unter unzähligen Berufenen. Diese wenigen allerdings würden aus dem Gefühl ihres eigenen Wertes heraus immer protestiert haben – so wie sie es heute tun – gegen die Begriffe „modern“ oder „nicht modern“.
15. Denn die wahre Kunst ist und bleibt in ihren Leistungen immer eine ewige, d. h. sie unterliegt nicht dem Gesetz der saisonmäßigen Bewertung der Leistungen eines Schneiderateliers. Ihre Würdigung verdient sie sich als eine aus dem tiefsten Wesen eines Volkes entstammende unsterbliche Offenbarung. Es ist aber natürlich verständlich und begreiflich, wenn gegenüber diesen Riesen, die als die wirklichen Schöpfer und Träger einer höheren menschlichen Kultur anzusehen sind, die kleineren Geister ganz zufrieden aufatmen, wenn man sie von der drückenden Ewigkeit dieser Titanen befreit und ihren Werken wenigstens jene Augenblicksbedeutung schenkt, die

von der Gegenwart zugebilligt wird. Was in seinen Leistungen nun einmal nicht für Ewigkeiten bestimmt ist, redet auch nicht gern von Ewigkeiten, es wünscht im Gegenteil diese aus der Vergangenheit in de Zukunft reichenden Riesen der Mitwelt möglichst zu verdunkeln, um selbst – wenn auch als schwaches Flämmchen – von den suchenden Zeitgenossen entdeckt zu werden.

16. Dieses leichte Kunstschmierantentum allerdings ist wirklich im höchsten Falle nur ein Zeiterlebnis. Gestern noch nicht gewesen, heute modern und übermorgen vergessen! Und gerade diese kleinsten Kunstproduzenten waren beglückt von der jüdischen Entdeckung der Zeitgebundenheit der Kunst. Denn wenn sie schon als Ewigkeitserscheinungen mangels jeder Berufung keine Aussicht hatten, zu bestehen, dann aber dadurch wenigstens als Gegenwarterlebnis. Was war dabei nun natürlicher, als daß gerade diese Sorte kleiner Gegenwartskunstfabrikanten sogar noch auf das eifrigste mithalf, um 1. Den Glauben an die volkliche Gebundenheit und damit an die zeitliche Unvergänglichkeit eines Kunstwerkes zu beseitigen, um so 2. Dem eigenen Kunstwerke den Vergleich mit den Leistungen der Vergangenheit zu ersparen und es als daseinsberechtigt wenigstens der Gegenwart aufoktroyieren zu können.
17. Die Novemberzeit tat dann noch das übrigem im Sinne der beabsichtigten Zersetzung diese kleinsten Kunstlibellen an Akademien und Galerien zu berufen, um nun auch dafür zu sorgen, daß der Nachwuchs eines ähnlichen, d. h. ebenfalls kleinsten Formats blieb. Denn so wenig diese Geister selbst sind, so groß aber ist ihre Abneigung nicht nur gegenüber dem Schaffen der Großen er Vergangenheit, sondern auch gegenüber jedem Format der Zukunft. Daher sind auch gerade diese Kunstzwerge, die selbst die größte Toleranz beanspruchen bei der Beurteilung ihrer eigenen Erzeugnisse, von größter Intoleranz in der Würdigung der Arbeiten anderer, und zwar nicht nur solcher aus der Vergangenheit, sondern auch von Künstlern der Gegenwart. Genau wie in der Politik, gab es auch hier einen Verschwörung des Unzulänglichen und Minderwertigen gegen das bessere Vergangene und das befürchtete bessere Gegenwärtige oder auch nur geahnt bessere Zukünftige.
18. So wenig nun diese Kunstmißhandller an positivem Können aufzuweisen haben, so groß ist dafür das gut einstudierte Lexikon von Schlagwörtern und Phrasen. Ja, darin wissen sie Bescheid. Kein Kunstwerk ohne einen genaue gedruckte Deutung eines sonst unverständlichen Sinnes. Dabei kam diesen kläglichen Kunstschwadroneuren immer wieder die Feigheit unseres sogenannten besitzenden Bürgertums zugute und nicht minder die Unsicherheit jener, die, weil kurz und schmerzlos reich geworden, viel zu ungebildet sind, um überhaupt Kunstwerke beurteilen zu können. Und die gerade deshalb am meisten unter der Angst leiden, auf diesem Gebiet einen Fehlgriff zu tun und dadurch in ihrer Ungebildetheit plötzlich entlarvt zu werden. Es gab daher für diese Art von Kunstproduzenten und Kunstvertreibern gar nichts Besseres, als sich gegenseitig in die Hände zu spielen und von vornherein alle jene als „ungebildete Banausen“ zu bezeichnen, die dieses Spiel durchschauten oder sonst nicht mitmachen

wollten. Gegenüber dem Emporkömmling aber war es das sicherste Mittel, ein vielleicht doch noch in einem Instinkt schlummerndes Abwehrgefühl zu töten, indem man erstens gleich von vornherein betonte, daß da in Frage kommende Kunstwerk schwer verständlich und daß zweitens sein Preis dafür und eben deshalb sehr hoch wäre. Denn von dieser Art reichgewordener Kunstkenner will sich keiner aus begreiflichen Gründen nachweisen lassen, daß er etwa kein Kunstverständnis besitze oder etwa nicht das genügende Geld, um sich so etwas zu erwerben. Ja, man darf fast sagen, daß bei dieser Sorte von Käufern die Höhe des geforderten Preises sehr oft als der beste Beweis für die Güte der Ware angesehen würde. Und wenn die Anpreisung eines solchen Unsinns außerdem noch unverständliche Phrasen begleiten, dann ist es um so leichter, das dafür geforderte Geld auszulegen, als man ja dabei immer noch der stillen Hoffnung sein kann, daß das von einem selbst nicht Verstandene von dem im Auge gehabten Nachbarn erst recht nicht begriffen werden dürfte, so daß dem Käufer am Ende auf alle Fälle wenigstens die Genugtuung bleibt, einen ganz klaren Vorsprung auch an modernem Kunstverständnis vor seinem lieben wirtschaftlichen Konkurrenten zu besitzen. Immerhin konnte man selbst jedenfalls nicht in den Verdacht kommen, so eine Sache nicht zu verstehen.

19. Im Gegenteil: Weil die Sache an sich ja unverständlich ist, wie bemerkenswert die Persönlichkeit, die durch eine solche Haltung es beweist, Gottlob, immer noch zu jenen zu gehören, die selbst mit derartigen schwersten Problemen geistig fertig zu werden vermögen! Ja, unsere Juden haben ihre bürgerlichen Pappenheimer nur zu gut gekannt, und die mit ihnen marschierenden modernen Kunstdeuter erkannten ebenfalls nur zu schnell, was da los war!
20. Ich möchte daher an dieser Stelle heute folgende Feststellung treffen: Bis zum Machtantritt des Nationalsozialismus hat es in Deutschland eine sogenannte „moderne“ Kunst gegeben, d.h. also, wie es schon im Wesen dieses Wortes liegt, fast jedes Jahr eine andere. Das nationalsozialistische Deutschland aber will wieder eine „deutsche Kunst“, und diese soll und wird wie alle schöpferischen Werte eines Volkes eine ewige sein. Entbehrt sie aber eines solchen Ewigkeitswertes für unser Volk, dann ist sie auch heute ohne höheren Wert.
21. Als daher der Grundstein für dieses Haus gelegt wurde, sollte damit der Bau eines Tempels beginnen nicht für eine sogenannte moderne – sondern für eine wahre und ewige deutsche Kunst, d.h. noch besser: ein Haus für die Kunst des deutschen Volkes und nicht für irgendeine internationale Kunst der Jahre 1937, 40, 50 oder 60. Denn in der Zeit liegt keine Kunst begründet, sondern nur in den Völkern. Es hat dabei auch der Künstler nicht so sehr einer Zeit ein Denkmal zu setzen, sondern seinem Volke. Denn die Zeit ist etwas wandelbares, die Jahre kommen und sie vergehen. Was nur aus einer bestimmten Zeit heraus allein leben würde, müßte mit ihr vergänglich sein. Dieser Vergänglichkeit aber würde nicht nur das verfallen, was vor uns entstanden ist, sondern auch das, was heute entsteht oder erst in der Zukunft seine Gestaltung erhält.

22. Wir Nationalsozialisten kennen aber nur eine Vergänglichkeit, das ist die Vergänglichkeit des Volkes selbst. Ihre Ursachen sind uns bekannt. Solange aber ein Volk besteht, ist es in der Flucht der Erscheinungen der ruhende Pol. Es ist das Seiende und das Bleibende. Und damit ist auch die Kunst, als dieses Seienden Wesensausdruck, ein ewiges Denkmal, selbst seiend und bleibend.
23. Und es gibt daher auch keinen Maßstab von gestern und heute, von modern und unmodern, sondern es gibt nur einen Maßstab von „wertvoll“ und damit von „ewig“ oder „vergänglich“. Und diese Ewigkeit liegt gefaßt im Leben der Völker, solange also diese selbst ewig sind, d.h. bestehen.
24. Ich will daher, wenn ich von deutscher Kunst rede – wofür dieses Haus gebaut wurde -, den Maßstab im deutschen Volke, in seinem Wesen und Leben, seinem Gefühl, seinen Empfindungen und ihre Entwicklung in seiner Entwicklung sehen. Es liegt daher in den Maßen seines Daseins auch der Maßstab für den Wert oder Unwert unseres kulturellen Lebens und damit unseres künstlerischen Schaffens.
25. Aus der Geschichte der Entwicklung unseres Volkes wissen wir, daß es sich aus einer Anzahl mehr oder weniger unterschiedlichen Rassen zusammensetzt, die im Laufe von Jahrtausenden dank dem gestaltenden Einfluß eines bestimmten überragenden Rassenkernes jene Mischung ergaben, die wir heute in unserem Volke vor uns sehen.
26. Diese einst volksbildende und damit auch heute noch gestaltende Kraft liegt auch hier in demselben arischen Menschentum, das wir nicht nur als den Träger unserer eigenen, sondern auch der vor uns liegenden antiken Kulturen erkennen. Diese Art der Zusammensetzung unseres Volkstums bedingt die Vielgestaltigkeit unserer eigenen kulturellen Entwicklung ebensowohl wie die sich daraus ergebende natürliche Verwandtschaft mit den Völkern und Kulturen der gleichgearteten Rassenkerne in der andern europäischen Völkerfamilie.
27. Trotzdem aber wollen wir, die wir im deutschen Volk das sich allmählich herausbildende Endresultat dieser geschichtlichen Entwicklung sehen, uns eine Kunst wünschen, die auch in ihr immer mehr der Vereinheitlichung dieses Rassengefüges Rechnung trägt und damit einen einheitlich geschlossenen Zug annimmt.
28. Es ist oft die Frage gestellt worden, was denn nun „deutsch sein“ eigentlich heiße. Unter allen Definitionen, die in Jahrhunderten und von vielen Männern darüber aufgestellt worden sind, scheint mir jene wohl am würdigsten zu sein, die es überhaupt nicht versucht, in erster Linie eine Erklärung abzugeben als vielmehr ein Gesetz auf zustellen. Das schönste Gesetz aber, das ich mir für mein Volk auf dieser Welt als Aufgabe seines Lebens vorzustellen vermag, hat schon ein großer Deutscher einst ausgesprochen: „Deutsch sein, heißt klar sein“. Das aber würde besagen, das deutsch sein damit logisch und vor allem auch wahr sein heißt. Ein herrliches Gesetz, das allerdings auch jeden einzelnen verpflichtet, ihm zu dienen und es damit zu erfüllen. Aus diesem Gesetz heraus finden wir dann auch einen allgemein gültigen Maßstab für

das richtige, weil dem Lebensgesetz unseres Volkes entsprechende Wesen unserer Kunst.

29. Die tiefinnere Sehnsucht nun nach einer solchen wahren deutschen Kunst, die in sich die Züge dieses Gesetzes der Klarheit trügt, hat in unserem Volke immer gelebt. Sie hat unsere großen Maler, unsere Bildhauer, die Gestalter unserer Architekturen, unsere Denker und Dichter, und am allerhöchsten wohl unsere Musiker erfüllt. Als an jenem unglücklichen 6. Juni 1931 der alte Glaspalast in Feuer und Flammen aufging, da verbrannte in ihm ein unsterblicher Schatz einer so wahrhaften deutschen Kunst. Romantiker hießen sie und waren dabei doch nur die schönsten Vertreter jenes deutschen Suchens nach der wirklichen und wahrhaften Art unseres Volkes und nach einem aufrichtigen und anständigen Ausdruck dieses innerlich geahnten Lebensgesetzes.
30. Denn nicht nur die gewählten Stoffe der Darstellung waren dabei für ihre Charakteristik des deutschen Wesens entscheidend, sondern ebensosehr die klare und einfache Art der Wiedergabe dieser Empfindungen.
31. Und es ist daher auch kein Zufall, daß gerade diese Meister dem deutschesten und damit natürlichsten Teil unseres Volkes am allernächsten standen.
32. Diese Meister waren und sind unsterblich, selbst heute, da viele ihrer Werke im Original nicht mehr leben, sondern höchstens noch in Kopien oder Reproduktionen erhalten sind. Wie weit entfernt war aber auch das Wirken und Arbeiten dieser Männer gewesen von jenem erbärmlichen Marktbetriebe vieler unserer sogenannten modernen „Kunstschaffenden“, d.h. ihren unnatürlichen Schmierereien und Klecksereien, die nur durch einen ebenso charakter– wie gewissenlose Literatentätigkeit gezüchtet, protegiert oder gutgeheißen werden konnten, dem deutschen Volk aber in seinem gesunden Instinkt ohnehin immer vollkommen fremd geblieben, ja als ein Greuel erschienen waren. Unsere deutschen Romantiker von einst dachten nicht im geringsten daran, etwa alt oder gar modern zu sein oder sein zu wollen. Sie fühlten und empfanden als Deutsche und rechneten natürlich dementsprechend mit einer dauernden Bewertung ihrer Werke entsprechend der Lebensdauer des deutschen Volkes. Welch eine Tragik also, daß gerade ihre Arbeiten verbrennen mußten, während die Erzeugnisse unserer modernen Kunstfabrikanten, die ja ohnehin als in der Zeit liegend ausgegeben werden, uns leider nur zu langen erhalten blieben. Wir wollen sie nun aber auch selbst pflegen als Dokumente des tiefsten Verfalls unseres Volkes und seiner Kultur. Dem Zwecke soll auch die Ausstellung der Verfallzeit dienen, die wir in diesen Tagen ebenfalls dem Besuch der deutschen Volksgenossen öffnen und empfehlen. Sie wird für viele eine heilsame Lehre sein.
33. In den langen Jahren der Planung und damit der geistigen Aufrichtung und Gestaltung eines neuen Reiches beschäftigte ich mich oft mit den Aufgaben, die uns die Wiedergeburt der Nation besonders auf dem Gebiet ihrer kulturellen Säuberung auferlegen würde. Denn Deutschland sollte ja nicht nur politisch oder wirtschaftlich,

sondern in erster Linie auch kulturell wiedererstehen. Ja, ich war und ich bin überzeugt, daß der letzteren für die Zukunft eine noch viel größere Bedeutung zukommen wird als den beiden ersteren. Ich habe immer die Meinung unserer kleinen Geister der Novemberzeit bekämpft und abgelehnt, die jeden großen kulturellen Plan, ja jede große Bauaufgabe schon einfach damit abtaten, daß sich nach ihrer Erklärung ein politisch sowie wirtschaftlich ruiniertes Volk mit solchen Projekten überhaupt nicht belasten dürfte.

34. Ich war im Gegenteil gerade nach unserem Zusammenbruch der Überzeugung, daß Völker, die einmal gestrauchelt sind und nun von ihrer ganzen Umwelt getreten werden, erst recht die Verpflichtung besitzen, ihren Unterdrückern gegenüber den eigenen Wert noch bewußter zu betonen und zu bekunden.
35. Es gibt aber nun einmal kein stolzeres Dokument für das höchste Lebensrecht eines Volkes als dessen unsterbliche kulturelle Leistungen. Ich war daher auch immer entschlossen – wenn das Schicksal uns einmal die Macht geben würde -, über diese Dinge mit niemandem zu diskutieren, sondern auch hier Entscheidungen zu treffen.
36. Denn das Verständnis für so große Aufgaben ist nicht allen gegeben. Mit kleinen, spießerhaften Geistern aber über Probleme zu verhandeln, die sie einfach nicht verstehen, weil sie weit über ihren Horizont hinausragen, ist zwecklos.
37. Noch falscher aber würde es sein, sich gar von jenen beirren zu lassen, die als grundsätzliche Feinde einer nationalen Wiedergeburt die Bedeutung der kulturellen Erhebung sogar sehr genau erkennen und sie deshalb erst recht mit allen Mitteln zu stören und zu hemmen versuchen.
38. Unter den vielen und zahlreichen Plänen, die mir im Kriege und in der Zeit nach dem Zusammenbruche vorschwebten, befand sich auch der, in München, der Stadt mit der weitaus größten künstlerischen Ausstellungstradition – angesichts des gänzlich unwürdigen Zustandes des alten Gebäudes -, einen neuen großen Ausstellungspalast für die deutsche Kunst zu errichten. Auch an den nunmehr gewählten Platz dachte ich schon vor vielen Jahren. Als aber plötzlich der alte Glaspalast auf so furchtbare Weise sein Ende fand, drohte zu all dem Schmerz über den unersetzlichen Verlust höchster deutscher Kulturwerte auch noch die Gefahr, daß nun durch die Vertreter der schlimmsten Kunstverderbung in Deutschland am Ende eine Aufgabe vorweggenommen wurde, die ich so viele Jahre früher schon als eine notwendigsten gerade dem neuen Reich zugedacht hatte.
39. Denn die Machtübernahme durch den Nationalsozialismus lag 1931 noch in so unbestimmter Ferne, daß ja kaum eine Aussicht bestand, diesem Dritten Reich den Bau des neuen Ausstellungspalastes vorzubehalten.
40. Tatsächlich schien es ja auch eine gewisse Zeitlang so zu kommen, als ob die November-Männer der Münchener Kunstausstellung ein Gebäude bescheren wollten, das mit deutscher Kunst ebensowenig zu tun hatte, wie es umgekehrt den bolschewistischen Um- und Zuständen ihrer Zeit haben würde. Manche von Ihnen

kennen vielleicht noch die Pläne des Hauses, das damals für den jetzt so wunderbar gestalteten Alten Botanischen Garten vorgesehen war. Ein sehr schwer zu definierendes Objekt. Ein Gebäude, das ebensogut eine sächsische Zwirnfabrik wie die Markthalle einer mittleren Stadt, oder unter Umständen auch ein Bahnhof, ebensogut allerdings auch ein Schwimmbad hätte sein können. Ich brauche Ihnen nicht zu versichern, wie ich damals litt bei dem Gedanken, daß zu dem ersten Unglück nun noch außerdem ein zweites kommen würde. Und daß ich daher gerade in diesem Fall aufrichtig erfreut, ja glücklich war über die kleinmütige Entschlußlosigkeit meiner damaligen politischen Gegner. Lag doch in ihr vielleicht die einzige Aussicht, am Ende den Neubau eines Münchener Kunstausstellungspalastes vielleicht doch noch dem Dritten Reich als erste große Aufgabe retten zu können.

41. Sie werden es nun alle verstehen, wenn mich in diesen Tagen ein wahrhaft schmerzlicher Kummer erfüllt darüber, daß es die Vorsehung nicht gestattet hat, den heutigen Tag mit dem Manne zu erleben, der mir sofort nach der Übernahme der Macht als einer der größten deutschen Baumeister die Pläne auch für dieses Werk entworfen hat. Als ich mich an den bereits die Parteibauten bearbeitenden Professor Ludwig Troost wendete, mit der Bitte, ein Kunstausstellungsgebäude auf diesem Platz zu errichten, da hatte dieser seltene Mann eine Anzahl großgedachter Skizzen bereits ausgeführt für ein solches Gebäude – entsprechend den damaligen Ausschreibungen – auf dem Gelände des Alten Botanischen Gartens.
42. Auch diese Pläne zeigten seine Meisterhand!
43. Trotzdem hat er sie nicht einmal als Konkurrenzentwürfe der damaligen Jury eingesandt, und zwar nur – wie er mir erbittert erklärte – in der Überzeugung, daß es ja doch ganz aussichtslos gewesen wäre, solche Arbeiten einem Forum zu unterbreiten, dem jede erhabene und anständige Kunst ja nur ein Greuel und die Bolschewisierung, d.h. chaotische Zersetzung unseres gesamten deutschen und damit auch kulturellen Lebens höchstes Ziel und letzter Zweck waren. So erhielt von diesen Plänen die Öffentlichkeit überhaupt gar keine Kenntnis. Sie lernte später nur jenen neuen Entwurf kennen, der nunmehr in der Ausführung vor Ihnen steht.
44. Und dieser neue Baugedanke ist, das werden Sie mir heute wohl alle zugeben, ein wahrhaft großer und künstlerischer Wurf. So einmalig und eigenartig ist dieses Objekt, daß es mit nichts verglichen werden kann. Es gibt keinen Bau, von dem man behaupten könnte, er sei das Vorbild und dies hier wäre die Kopie. Wie alle wahrhaft großen Bauschöpfungen ist dieses Haus einmalig und einprägsam und bleibt jedem in seiner Eigenart nicht nur im Gedächtnis haften, sondern es entstand in ihm ein Merkmal, ja ich darf schon sagen, ein wahres Denkmal für diese Stadt und darüber hinaus für die deutsche Kunst.
45. Dabei ist dieses Meisterwerk ebenso groß in seiner Schönheit wie zweckmäßig in seiner Anlage und in seinen Einrichtungen, ohne daß irgendwo dienende, technische Erfordernisse sich zum Herrn des gesamten Werkes erheben konnten. |

Tempel der Kunst und keine Fabrik, kein Fernheizwerk, keine Bahnstation oder elektrische Umschaltzentrale.

46. Der gestellten Aufgabe und der gegebenen Lage entspricht aber nicht nur dieser große einmalige künstlerische Entwurf, sondern auch das verwendete edle Material und die genaue und gewissenhafte Ausführung.
47. Und zwar jene sorgfältige Ausführung, die auch der großen Schule des dahingegangenen Meisters entspricht, der es nicht wollte, daß dieses Haus eine Markthalle für Kunstwaren, sondern ein Tempel der Kunst sein sollte. Und in seinem Sinn hat sein Nachfolger Professor Gall dieses Werk als ein Vermächtnis treu gehütet und genial weitergebaut, beraten und begleitet von einer Frau, die mit stolzem Recht nicht nur den Namen, sondern auch den Titel ihres Mannes trägt. Und als Dritter stieß dann später noch hinzu Baumeister Heiger. Was sie planten, hat den Fleiß und die Kunst deutscher Arbeiter und Handwerker nun vollendet.
48. So ist ein Haus entstanden, würdig genug, um den höchsten Leistungen der Kunst eine Gelegenheit zu geben, sich dem deutschen Volke zu zeigen. Und so sollte der Bau dieses Hause zugleich mit einen Wendepunkt darstellen und das chaotische Baustümpern, das hinter uns lag, beenden. Ein erster Neubau, der sich würdig einreihen soll in die unsterblichen Leistungen unseres deutschen kunstgeschichtlichen Lebens.
49. Sie werden aber nun auch verstehen, daß es nicht genügen darf, der bildenden deutschen Kunst dieses Hauses zu geben, das so anständig, klar und wahrhaftig ist, so daß wir es schon mit Recht als ein „Haus der deutschen Kunst“ bezeichnen dürfen, sondern daß nunmehr auch die Ausstellung selbst eine Wende bringen muß gegenüber dem erlebten künstlerischen, bildhauerischen und malerischen Verfall.
50. Wenn ich mir nun anmaße, hier ein Urteil abzugeben, meine Auffassungen zu äußern und entsprechend diesen Erkenntnissen zu handeln, dann nehme ich zunächst das Recht hierzu in Anspruch nicht nur aus meiner Einstellung zur deutschen Kunst überhaupt, sondern vor allem auch aus meinen eigenen Beitrag, den ich für die Wiederherstellung der deutschen Kunst geleistet habe.
51. Denn dieser heutige Staat, den ich mit meinen Kampfgefährten in einem langen und schweren Ringen gegen eine Welt von Widersachern erkämpft und aufgerichtet habe, hat auch der deutschen Kunst allein die großen Voraussetzungen für eine neue und starke Blüte gegeben.
52. Nicht bolschewistische Kunstsammler oder ihre literarischen Trabanten haben die Grundlagen für den Bestand einer neuen Kunst geschaffen oder auch nur den Fortbestand der Kunst in Deutschland sichergestellt, sondern wir, die wir diesen Staat ins Leben riefen und seitdem gewaltige Mittel der deutschen Kunst zur Verfügung stellen, die sie zu ihrer Existenz und zu ihrem Schaffen benötigt, und vor allem:
53. Wir deshalb, weil wir der Kunst selbst neue große Aufgaben zugewiesen haben.

54. Denn wenn ich nun einmal nicht mehr geleistet hätte in meinem Leben, als nur diesen einen Bau hier veranlaßt zu haben, dann hätte ich schon dadurch für die deutsche Kunst mehr getan als alle die lächerlichen Skribenten unseres früheren Judenzeitungen oder die kleinen Kunstkleckser, die, ihre eigene Vergänglichkeit vorausahnend, als einzige Empfehlung nur die Modernität ihrer Schöpfungen anzupreisen hatten.
55. Ich weiß aber, daß, ganz abgesehen von diesem einen Werk, das neue Deutsche Reich eine unerhörte Blüte der deutschen Kunst veranlassen wird, denn noch niemals sind ihr gewaltigere Aufgaben gestellt worden, als es in diesem Reich heute der Fall ist und in der Zukunft sein wird.
56. Und noch niemals war dabei die Bemessung der dazu nötigen Mittel großzügiger als im nationalsozialistischen Deutschland. Allerdings, wen ich nun heute vor Ihnen spreche, dann spreche ich auch als er Repräsentant dieses Reiches, und so wie ich an die Ewigkeit dieses Reiche glaube, das nichts anderes sein soll als ein lebender Organismus unseres Volkes, so kann ich auch nur glauben und damit arbeiten an und für eine ewige deutsche Kunst. Daher wird die Kunst dieses neuen Reiches nicht mit Maßstäben von alt oder modern zu messen sein, sondern sie wird als eine deutsche Kunst sich für Unvergänglichkeit vor unserer Geschichte zu sichern haben.
57. Denn die Kunst ist nun einmal keine Mode. So wenig wie sich das Wesen und das Blut unseres Volkes ändert, muß auch die Kunst den Charakter der Vergänglichen verlieren, um statt dessen in ihren sich fortgesetzt steigernden Schöpfungen ein bildhaft würdiger Ausdruck des Lebensverlaufs unseres Volkes zu sein. Kubismus, Dadaismus, Futurismus, Impressionismus usw. haben mit unserem deutschen Volke nichts zu tun. Denn alle diese Begriffe sind weder alt noch sind sie modern, sondern sie sind einfach das gekünstelte Gestammel von Menschen, denen Gott die Gnade einer wahrhaft künstlerischen Begabung versagt und dafür die Gabe des Schwätzens oder der Täuschung verliehen hat. Ich will daher in dieser Stunde bekennen, daß es mein unabänderlicher Entschluß ist, genau wie auf dem Gebiete der politischen Verwirrung nunmehr auch hier mit den Phrasen im deutschen Kunstleben aufzuräumen.
58. „Kunstwerke“, die an sich nicht verstanden werden können, sondern als Daseinsberechtigung erst eine schwulstige Gebrauchsanweisung benötigen, um endlich jenen Verschüchterten zu finden, der einen so dummen oder frechen Unsinn geduldig aufnimmt, werden von jetzt ab den Weg zum deutschen Volke nicht mehr finden!
59. Alle diese Schlagworte wie: „inneres Erleben“‘, „eine starke Gesinnung“, „kraftvolles Wollen“, „zukunftsträchtige Empfindung“‘ „heroische Haltung“, „bedeutsames Einfühlen“‘ „erlebte Zeitordnung“‘ „ursprüngliche Primitivität“ usw., alle diese dummen, verlogenen Ausreden, Phrasen oder Schwätzereien werden keine Entschuldigung oder gar Empfehlung für an sich wertlose, weil einfach ungekonnte Erzeugnisse mehr abgeben. Ob jemand ein starkes Wollen hat oder ein inneres Erleben, das mag er

durch sein Werk und nicht durch schwatzhafte Worte beweisen. Überhaupt interessiert uns alle viel weniger das sogenannte Wollen als das Können.

60. Es muß daher ein Künstler, der damit rechnet, in diesem Hause zur Ausstellung zu kommen oder überhaupt noch in Zukunft in Deutschland aufzutreten, über ein Können verfügen. Das Wollen ist doch wohl von vornherein selbstverständlich! Denn es wäre schon das Allerhöchste, wenn ein Mensch seine Mitbürger mit Arbeiten belästigte, in denen er am Ende nicht einmal was wollte. Wenn diese Schwätzer nun aber ihre Werke dadurch schmackhaft zu machen versuchen, daß sie sie eben als den Ausdruck einer neuen Zeit hinstellen, so kann ihnen nur gesagt werden, daß nicht die Kunst neue Zeiten schafft, sondern daß sich das allgemeine Leben der Völker neu gestaltet und daher oft auch nach einem neuen Ausdruck sucht. Allein das, was in den letzen Jahrzehnten in Deutschland von neuer Kunst redete, hat die neue deutsche Zeit jedenfalls nicht begriffen. Denn nicht Literaten sind die Gestalter einer neuen Epoche, sondern die Kämpfer, d. h. die wirklich gestaltenden, völkerführenden und damit geschichtemachenden Erscheinungen. Dazu werden sich aber diese armseligen, verworrenen Pinsler oder Skribenten wohl kaum rechnen. Außerdem ist es entweder eine unverfrorene Frechheit oder eine schwer begreifliche Dummheit, ausgerechnet unsere heutigen Zeit Werke vorzusetzen, die vielleicht vor zehn- oder zwanzigtausend Jahren von einem Steinzeitler hätten gemacht werden können.
61. Sie reden von einer Primitivität der Kunst, und sie vergessen dabei ganz, daß es nicht die Aufgabe der Kunst ist, sich von der Entwicklung eines Volkes nach rückwärts zu entfernen, sondern daß es nur ihre Aufgabe sein kann, diese lebendige Entwicklung zu symbolisieren.
62. Die heutige neue Zeit arbeitet an einem neuen Menschentyp. Ungeheure Anstrengungen werden auf unzähligen Gebieten des Lebens vollbracht, um das Volk zu heben, um unsere Männer, Knaben und Jünglinge, die Mädchen und Frauen gesünder und damit kraftvoller und schöner zu gestalten. Und aus diese Kraft und aus dieser Schönheit strömen ein neues Lebensgefühl, eine neue Lebensfreude!
63. Niemals war die Menschheit im Aussehen und in ihrer Empfindung der Antike näher als heute. Sport-, Wett- und Kampfspiele stählen Millionen jugendlicher Körper und zeigen sie uns nun steigend in einer Form der Verfassung, wie sie vielleicht tausend Jahre lang nicht gesehen, ja kaum geahnt worden sind. Ein leuchtend schöner Menschentyp wächst heran, der nach höchster Arbeitsleistung dem schönen alten Spruch huldigt: Saure Wochen, aber frohe Feste.
64. Dieser Menschentyp, den wir erst im vergangenen Jahr in den Olympischen Spielen in seiner strahlenden, stolzen, körperlichen Kraft und Gesundheit vor der ganzen Welt in Erscheinung treten sahen, dieser Menschentyp, meine Herren prähistorischen Kunststotterer, ist der Typ der neuen Zeit, und was fabrizieren Sie? Mißgestaltete Krüppel und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen, Kinder, die, wenn sie so leben würden, geradezu als

Fluch Gottes empfunden werden müßten! Und das wagen diese grausamsten Dilettanten unserer heutigen Mitwelt als die Kunst unserer Zeit vorzustellen, d.h. als den Ausdruck dessen, was die heutige Zeit gestaltet und ihr den Stempel aufprägt.

65. Man sage nur ja nicht, daß diese Künstler das eben so sehen. Ich habe hier unter den eingeschickten Bildern manche Arbeiten beobachtet, bei denen tatsächlich angenommen werden muß, daß gewisse Menschen das Auge die Dinge anders zeigt als sie sind, d.h. daß es wirklich Männer gibt, die die heutige Gestalten unseres Volkes nur als verkommene Kretins sehen, die grundsätzlich Wiesen blau, Himmel grün, Wolken schwefelgelb usw. empfinden oder, wie sie vielleicht sagen, erleben. Ich will mich nicht in einen Streit darüber einlassen, ob diese Betreffenden das nun wirklich so sehen und empfinden oder nicht, sondern ich möchte im Namen des deutschen Volkes es nur verbieten, daß so bedauerliche Unglückliche, die ersichtlich am Sehvermögen leiden, die Ergebnisse ihrer Fehlbetrachtungen der Mitwelt mit Gewalt als Wirklichkeit aufzuschwätzen versuchen, oder ihr gar als „Kunst“ vorsetzen wollen.
66. Nein, hier gibt es nur zwei Möglichkeiten: Entweder diese sogenannten „Künstler“ sehen die Dinge wirklich so und glauben daher an das, was sie darstellen, dann wäre nur zu untersuchen, ob ihre Augenfehler entweder auf mechanische Weise oder durch Vererbung zustande gekommen sind. Im einen Fall tief bedauerlich für diese Unglücklichen, im zweiten wichtig für das Reichsinnenministerium, das sich dann mit der Frage zu beschäftigen hätte, wenigstens eine weitere Vererbung derartiger grauenhafter Sehstörungen zu unterbinden. Oder aber sie glauben selbst nicht an die Wirklichkeit solcher Eindrücke, sondern sie bemühen sich aus anderen Gründen, die Nation mit diesem Humbug zu belästigen, dann fällt so ein Vorgehen in das Gebiet der Strafrechtspflege.
67. Dieses Haus ist jedenfalls für die Arbeiten einer solchen Sorte von Nichtskönnern oder Kunstmißhandlern weder geplant noch gebaut worden.
68. Hier wurde vor allem aber auch nicht viereinhalb Jahre lang gearbeitet, hier wurden nicht von tausend Arbeitern Höchstleistungen gefordert, um dann Erzeugnisse von Menschen auszustellen, die zu allem Übermaß auch noch faul genug waren, in fünf Stunden eine Leinwand zu beklecksen in der überzeugter Hoffnung, daß die Kühnheit der Anpreisung als genialische Blitzgeburt solchen Genies hier schon den notwendigen Eindruck nicht verfehlen und die Voraussetzung für eine Aufnahme schaffen wird. Nein, dem Fleiß der Erbauer dieses Hauses und dem Fleiß seiner Mitarbeiter hat auch der Fleiß jener zu entsprechen, die sich in diesem Hause repräsentieren wollen. Es interessiert mich dabei auch gar nicht im geringsten, ob sich diese Auch-Künstler die von ihnen gelegten Eier dann gegenseitig begackern und damit begutachten oder nicht!
69. Denn er Künstler schafft nicht für den Künstler, sondern er schafft genauso wie alle anderen für das Volk!
70. Und wir werden dafür Sorge tragen, daß gerade das Volk von jetzt ab wieder zum Richter über seine Kunst aufgerufen wird.

71. Denn man sage nur ja nicht, daß etwa das Volk für eine wirkliche wertvolle Bereicherung seines kulturellen Lebens kein Verständnis besitze. Längst, ehe die Kritiker dem Genius eines Richard Wagner gerecht wurden, hatte er das Volk auf seiner Seite. Das Volk hat aber umgekehrt in diesen letzten Jahren mit der ihm vorgesetzten sogenannten modernen Kunst überhaupt nichts mehr zu tun gehabt. Es besaß keinerlei Beziehung zu ihr. Die große Masse, sie ging durch unsere Kunstausstellungen gänzlich uninteressiert, oder sie blieb ihnen überhaupt fern. Sie sah in ihrem gesunden Empfinden alle diese Schmierereien als das, was sie sind, als Ausgeburt einer frechen, unverschämten Anmaßung oder einer einfach erschreckenden Unzulänglichkeit. Millionen dieses Volkes haben es instinktiv ganz sicher empfunden, daß das Kunstgestammel dieser letzten Jahrzehnte, das den ungefügen Leistungen von etwa acht- bis zehnjährigen, untalentierten Kindern entsprach, auch unter keinen Umständen etwa als Ausdruck unserer heutigen Zeit oder gar der deutschen Zukunft gewertet kann.
72. Wenn wir heute wissen, daß sich in jedem einzelnen Menschen die Entwicklung von Jahrmillionen in wenige Jahrzehnte zusammengerafft wiederholt, dann sehen wir darin nur den Beweis, daß keine Kunstproduktion, die die Höhe der Leistung von achtjährigen Kindern nicht überschreitet, nicht „modern“ oder gar „zukunftsträchtig“ sondern im Gegenteil höchst altertümlich ist. Denn sie liegt wahrscheinlich noch zurück hinter der Periode, in der steinzeitliche Menschen auf Höhlenwänden ihre geschaute Umgebung einkratzten. Nicht modern also sind diese Stümper, sondern uralte, bedauerlich Zurückgebliebene, für die in dieser modernen Zeit heute kein Platz mehr ist.
73. Ich weiß daher auch, daß, wenn das deutsche Volk nun durch diese Räume gehen wird, es mich auch hier als sein Sprecher und Ratgeber anerkennen wird, denn es wird feststellen, daß hier zum erstenmal seit vielen Jahrzehnten nicht der künstlerische Betrug, sondern die ehrliche künstlerische Leistung ihre Würdigung erfahren hat.
74. So, wie es schon heute seine Zustimmung gibt zu unseren Bauten, so wird es auch innerlich aufatmend sein freudiges Einverständnis ausdrücken zu dieser Reinigung der Kunst.
75. Und das ist entscheidend: Denn eine Kunst, die nicht auf die freudigste und innigste Zustimmung der gesunden breiten Massen des Volkes rechnen kann, sondern sich nur auf kleine – teils interessierte, teils blasierte – Cliquen stützt, ist unerträglich. Sie versucht das gesunde, instinktsichere Gefühl eines Volkes zu verwirren, statt es freudig zu unterstützen.
76. Sie schafft daher nur Ärger und Verdruß, und es mögen sich daher diese kläglichen Wichte ja nicht darauf berufen, daß auch die großen Meister der Vergangenheit zu ihrer Zeit ebenfalls nicht verstanden worden seien. Nein, im Gegenteil. Es waren höchstens Kritikaster, also auch wieder Literaten, die als Quäler und Peiniger dieser Genies außerhalb ihres Volkes standen. Wir aber sind jedenfalls der Überzeugung, daß das

deutsche Volk seinen kommenden wirklichen großen deutschen Künstlern einst wieder mit vollem und freudigem Verständnis gegenüberstehen wird. Es soll aber vor allem wieder werten die anständige Arbeit und den redlichen Fleiß sowie das Bemühen, aus tiefstem deutschem Herzensgrund unserem Volk und seinem Gemüt entgegenzukommen und ihm zu dienen. Und dies ist auch einen Aufgabe unserer Künstler. Sie können sich nicht abseits von ihrem Volke halten, wenn sie nicht in kurzer Zeit ihr Weg in eine Vereinsamung führen muß.

77. So ist diese Anstellung heute ein Anfang. Allein wie ich überzeugt bin, der notwendige und erfolgversprechende Anfang, um auch auf diesem Gebiet jene segensreiche Wendung herbeizuführen, wie sie uns auf so vielen anderen Gebieten schon gelang. Denn darüber möge sich niemand täuschen: Der Nationalsozialismus hat es sich nun einmal zur Aufgabe gestellt, das Deutsche Reich und damit unser Volk und sein Leben von all jenen Einflüssen zu befreien, die für unser Dasein verderblich sind. Und wenn auch diese Säuberung nicht an einem Tage erfolgen kann, so soll sich doch keine Erscheinung, die an dieser Verderbung teilnimmt, darüber täuschen, daß auch für sie früher oder später die Stunde der Beseitigung schlägt.
78. Mit der Eröffnung dieser Ausstellung aber hat das Ende der deutschen Kunstvernarrung und damit der Kulturvernichtung unseres Volkes begonnen.
79. Wir werden von jetzt ab einen unerbittlichen Säuberungskrieg führen gegen die letzten Elemente unserer Kulturzersetzung. Sollte sich aber unter ihnen einer befinden, der doch glaubt, zu Höherem bestimmt zu sein, dann hatte er nun ja vier Jahre Zeit, diese Bewährung zu beweisen. Diese vier Jahre aber genügen auch uns, um zu einem endgültigen Urteil zu kommen. Nun aber werden – das will ich Ihnen versichern – all die sich gegenseitig unterstützenden und damit haltenden Cliquen von Schwätzern, Dilettanten und Kunstbetrügern ausgehoben und beseitigt. Diese vorgeschichtlichen prähistorischen Kultur-Steinzeitler und Kunststotterer mögen unseretwegen in die Höhlen ihrer Ahnen zurückkehren, um dort ihre primitiven internationalen Kritzeleien anzubringen.
80. Allein das Haus der Deutschen Kunst zu München ist gebaut vom deutschen Volk für seine deutsche Kunst.
81. Ich kann heute zu meiner großen Freude feststellen, daß sich aber schon jetzt neben den vielen anständigen, bisher terrorisierten und unterdrückten, aber im tiefsten Grund immer deutsch gebliebenen älteren Künstlern auch neue Meister in unserer Jugend ankündigen. Ein Gang durch diese Ausstellung wird Sie vieles finden lassen, was Sie wieder als schön und vor allem als anständig anspricht und was Sie als gut empfinden werden. Ganz besonders war das Niveau der eingeschickten graphischen Arbeiten von vornherein ein durchschnittlich außerordentlich hohes und damit befriedigendes.
82. Viele unserer jungen Künstler aber werden aus dem Gebotenen nunmehr ein Weg, den sie zu gehen haben, erkennen, vielleicht aber auch neue Anregungen aus der Größe

der Zeit, in der wir alle leben, empfangen und vor allem den Mut erhalten zu einer wirklich fleißigen und damit am Ende auch gekonnten Arbeit.

83. Und wenn erst einmal auf diesem Gebiet wieder die heilige Gewissenhaftigkeit zu ihrem Rechte kommt, dann wird, daran zweifle ich nicht, der Allmächtige aus der Masse dieser anständigen Kunstschaffenden wieder einzelne emporheben zum ewigen Sternenhimmel der unvergänglichen gottbegnadeten Künstler großer Zeiten. Denn wir glauben nicht, daß etwa mit den großen Männern vergangener Jahrhunderte die Zeit der schöpferischen Kraft begnadeter einzelner beendet und statt dessen in Zukunft eine solche der kollektiven breiigen Masse treten wird! Nein! Wir glauben, daß gerade heute, da auf so vielen Gebiete höchste Einzelleistungen sich bewähren, auch auf dem Gebiet der Kunst der höchste Wert der Persönlichkeit wieder sieghaft in Erscheinung treten wird.
84. Ich kann daher auch keinen anderen Wunsch aussprechen in diesem Augenblick, als den, daß es dem neuen Haus vergönnt sein möge, in seinen Hallen in den kommenden Jahrhunderten wieder viele Werke großer Künstler dem deutschen Volk offenbaren zu können, um so nicht nur beizutragen zum Ruhm dieser wahrhaften Kunststadt, sondern zur Ehre und Stellung der ganzen deutschen Nation.
85. Ich erkläre damit die große deutsche Kunstausstellung 1937 zu München für eröffnet.