



Studienabschlussarbeit
Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Janine Schmitt:

„1943 in Polen gestorben“.

Zur Rezeption Otto Freundlichs (1878 - 1943).

Masterarbeit, Wintersemester 2019

Gutachter: PD Dr. Christian Fuhrmeister

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften

Institut für Kunstgeschichte

Ludwig-Maximilians-Universität München

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Forschungsstand	3
1. 1 Einleitung	3
1. 2 Forschungsstand	6
2. Profil von Künstler und Œuvre - Zeitgenössische Rezeption (1878 - 1943)	10
2. 1 1878 - 1917: Selbstfindung und erste Erfolge	10
2. 2 1918 - 1925: Ein Neubeginn in der Kunst - Arbeiten in Zeiten der Weimarer Republik	17
2. 3 1924 - 1932: Leben und Arbeiten in Paris	24
2. 4 1933 - 1943: Frankreich wird zum Exil	31
3. Posthume Rezeption (1943 - 2019)	38
3. 1 1943 - 1954: Kontinuierliche Rezeption im Ausland - Leerstellen in Deutschland	38
3. 2 1955 - 2019: Zwischen Erinnern und Vergessen	40
4. Ein Künstlerleben zwischen Deutschland und Frankreich	45
4. 1 Aspekte zeitgenössischer Rezeption	45
4. 2 Aspekte posthumer Rezeption	49
5. Resümee: Entartet und verfemt, verdrängt und vergessen	54
5. 1 Befund 1: Rehabilitierung der Moderne und ein selektives Moderneverständnis - Freundlich und sein Werk werden aus dem Diskurs ausgeschlossen	54
5. 2 Befund 2: Exil, politisch linkes Spektrum und Kalter Krieg als Rezeptionshemmnisse	61
6. Das Fallbeispiel Otto Freundlich und seine Implikationen für die Geschichte der Moderne - Fazit und Ausblick	67
Literatur- und Quellenangaben	
Abbildungsverzeichnis	
Dokumentenanhang	

1. Einleitung und Forschungsstand

1. 1 Einleitung

„1943 in Polen gestorben“ - so lautet die biographische Angabe in der Bildunterschrift zu Otto Freundlich und seinen Skulpturen *Composition* (1933) und *Ascension* (1929) im Katalog der *documenta III* im Jahr 1964.¹ Fast zwanzig Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges und über zwanzig Jahre nach Freundlichs Ermordung im Konzentrationslager Lublin-Majdanek, würdigte die *documenta* den Künstler zum ersten Mal. Zu diesem Zeitpunkt war die Kasseler Ausstellung bereits zu einer festen Größe des zeitgenössischen Kunstschaffens auch über Deutschland hinaus geworden. Obwohl es sich die *documenta I* im Jahr 1955 zur Aufgabe gemacht hatte, die einstmals verfemte Kunst zu rehabilitieren, war Freundlich nicht vertreten.

Otto Freundlich ist bis heute eher eine Randfigur der Moderne. Der Künstler war nicht nur als Maler und Bildhauer tätig, er entwarf ebenso Mosaike und Gebrauchsgegenstände. Einen weiteren, wesentlichen Aspekt des Œuvres stellen seine politisch-philosophischen Schriften dar. Diese lassen sein Verständnis von Kunst als einer allumfassenden universalen Größe erkennen, verbunden mit einer im Kommunismus verwurzelten gesellschaftspolitischen Überzeugung. Freundlichs Wirken ist mit bedeutsamen künstlerischen Entwicklungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbunden. So war er auf der *Sonderbundausstellung* 1912 in Köln vertreten, war Gründungsmitglied der Novembergruppe und bewegte sich im Kreis der Kölner Progressiven. Seine Mitwirkung an avantgardistischen Zeitschriften wie „a bis z“ im Rheinland sowie „Cercle et Carré“ und der daraus hervorgehenden „Abstraction-Création“ in Frankreich, ist programmatisch für sein Denken und Wirken. Ebenso spiegeln sich in diesen Aktivitäten auch seine Beziehungsgeflechte, bestehend aus Freunden und Kollegen sowie Sammlern, Mäzenen, Kuratoren, Kritikern und anderen Intellektuellen und Künstlern, wider. Freundlichs Skulptur *Der neue Mensch* auf dem Ausstellungsführer der von den Nationalsozialisten im Jahr 1937 veranstalteten Femeschau *Entartete Kunst*, entwickelte sich zum Sinnbild all jener Kunst, die in den Jahren 1933 bis 1945 von den Machthabern abgelehnt

¹ Bode 1964, S. 228.

wurde.² Nach Kriegsende 1945 wurde auch in der Kunst- und Kulturpolitik die „Stunde Null“ ausgerufen. Die Fortschreibung der Kunstgeschichte und insbesondere der Moderne, die 1933 mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland unterbrochen worden war, lag demzufolge wie ein leeres Blatt Papier vor den Protagonisten. Im Zuge der nun langsam folgenden Neubewertung und Rehabilitierung der Moderne fanden Freundlich und sein Werk jedoch kaum Beachtung.

Aktuell herrscht zwar weitestgehend ein Konsens darüber, dass Otto Freundlich lange Zeit in Deutschland die Anerkennung verwehrt wurde, die ihm als einem wichtigen Vertreter des Konstruktivismus und der Abstraktion sowie einem aktiven Akteur im Beziehungsgeflecht der internationalen Avantgarde zustehen müsste. Allerdings existiert immer noch keine Rezeptionsgeschichte, welche ein Erklärungsmodell für diese Fehlstellen beziehungsweise für die vermeintlichen Fehlentwicklungen bieten könnte. Lange Zeit wurden für die mangelnde Würdigung Erklärungen wie die Zerstörung eines Großteils des Œuvres, das in Deutschland zurückgeblieben war, angeführt. Als ein Hindernis für eine frühe Rezeption wird die schwierige Zugänglichkeit zu seinem Werk in der ersten Zeit nach Kriegsende angesehen, da seine Lebensgefährtin in Frankreich den schriftlichen und bildlichen Nachlass hütete. Sicherlich spielen beide Aspekte eine gewisse Rolle, sie wirken jedoch zu vereinfachend. So ist beispielsweise zu beobachten, dass bis in die Gegenwart hinein die politische Positionierung der während des Naziregimes emigrierten bzw. exilierten Künstler ein Tabu ist.³ Die Problematik im Umgang mit der Rezeption wird sehr gut deutlich, betrachtet man folgende Aussagen zur jüngsten Ausstellung in Köln:

„[...] und der schließlich von den Nazis an den Rand gedrängt, als „entartet“ verfehmt und als Jude ermordet wurde. Diese Ausgrenzung und Auslöschung von Werk und Künstler prägt noch immer die Rezeption. [...] Die Retrospektive ermöglicht nun eine Begegnung mit dem Gesamtwerk und rückt es in das Zentrum der kunstgeschichtlichen Entwicklung.[...]“⁴

Gemäß dieser Aussage scheint dem Umgang mit Freundlich bislang eher eine Simplifizierung durch Schematisierung zugrunde zu liegen. Also ein Verständnis hinsichtlich dessen, was einstmals als entartet und verfehmt galt, musste im Zuge

² Dabei waren die Gemälde und Skulpturen, die man auf der Schau zeigte, zuvor aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur angeblich dekadenten Moderne aus den deutschen Museen entfernt worden. In der Ausstellung stammten dann die wenigsten Werke von jüdischen Künstlern, allerdings versuchte man anhand der Begleittexte an den Wänden und insbesondere auch im Ausstellungsführer den Zusammenhang von „kultureller Entartung“ und „jüdischer Rasse“ fest in den Köpfen der Besucher zu verankern. Vgl. Steinweis 2013, hier: S. 72.

³ Eckmann 1997, hier: S. 31.

⁴ <https://www.museum-ludwig.de/de/ausstellungen/rueckblick/2017/otto-freundlich-kosmischer-kommunismus.html>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

der Rehabilitierung der Moderne nach 1945 automatisch in den Kanon mit aufgenommen werden.⁵ So gab es zwar einerseits ab 1945 das Bedürfnis nach Abgrenzung, andererseits aber auch den Wunsch nach Beständigkeit. Die postulierte Hinwendung zur Moderne beschränkte sich insbesondere in der Anfangszeit auf einen sehr begrenzten Künstlerkreis, nämlich hauptsächlich auf den der Brücke und des Blauen Reiters.⁶ Diese frühe Definition der Nachkriegs-Moderne ist bis heute im kollektiven Gedächtnis des Museumspublikums und Bildungsbürgertums verhaftet.

Es stellt sich also zum einen die Frage, wie eines abstrakt arbeitenden Künstlers, dessen Ideen im linken politischen Spektrum zu verorten sind, heute erinnert wird und zum anderen, welche Rolle ihm von der Kunstgeschichtsschreibung bislang zugewiesen worden ist. Diesen Fragen soll sich anhand der Rezeptionsgeschichte des Künstlers angenähert werden. Ziel ist es, unter anderem zu zeigen, ob Dynamiken und Auslassungen existieren, welche die aktuelle Rezeption Freundlichs erklären können. Aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit werden Grundlagen für eine ausstehende, umfangreiche rezeptionsgeschichtliche Studie erarbeitet sowie Deutungen vorgeschlagen.

Diese Studie wird chronologisch und nicht ereignisbezogen vorgehen, um so teleologische Narrative zu vermeiden und dadurch eine größtmögliche Neutralität zu gewährleisten. Einführend wird die zeitgenössische Rezeption in ein ästhetisch-politisches Profil von Künstler und Werk eingebunden, gefolgt von der posthumen Rezeptionsgeschichte bis in die Gegenwart. Beide Zeitabschnitte werden so untergliedert, dass sie jeweils eine bestimmte historisch-politische Zäsur beziehungsweise eine Zäsur in Leben und Werk darstellen. Ein Resümee zeigt sodann Befunde dieser Betrachtungen auf. Abschließend wird festgehalten, welche Implikationen das Fallbeispiel Otto Freundlich für die Geschichte der Moderne liefert, und aufgezeigt, welche zukünftigen Forschungsdesiderate daraus resultieren können. Einblick in die zeitgenössische Rezeption des Künstlers gewähren verschiedenste Aspekte wie Ausstellungsbeteiligungen (Anlage 1)⁷, Mitgliedschaften in künstlerischen Gruppierungen, Mitwirken an Zeitschriften, Korrespondenzen, Kunstpresse und Kunstmarkt sowie nicht zuletzt der Blick auf sein Œuvre. Ein Schwerpunkt wird auch auf seinen Korrespondenzen liegen, die auszugsweise im Nachlass eingesehen wurden. Diese sollen einen Einblick in die persönlichen Bindungen Freundlichs geben, um

⁵ Vgl. Voss, Julia: Ablasshandel Moderne. Wie Deutschland die „entartete Kunst“ hinter sich brachte, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 66. Jg., Dezember 2012, S. 1171-1178, <https://volltext.merkur-zeitschrift.de> [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

⁶ Vgl. Fuhrmeister 2013, hier: S. 235.

⁷ Zur besseren Überschaubarkeit und Auswertung wurden alle bekannten Ausstellungsbeteiligungen Freundlichs in einer Tabelle erfasst. Hierzu wurden die Aufstellungen in Friedrich (2017) sowie Papenbrock/Saure (2000) und Papenbrock (1996) herangezogen.

einen Eindruck davon zu gewinnen, wie sein Umfeld auf ihn und sein Schaffen reagierte.

1. 2 Forschungsstand

In den ersten Jahren nach Ende des Zweiten Weltkrieges finden sich in der französischen Forschung vereinzelte Beiträge zu Freundlich, wie bei Seuphor (1949)⁸ und (1957)⁹, oder Brion (1956)¹⁰, die den Künstler als wichtigen Vertreter der Abstraktion würdigen. In Deutschland markiert Günter Aust (1960)¹¹ den Beginn der kunsthistorischen Aufarbeitung von Leben und Werk. Der Kurator des Wallraf-Richartz-Museums organisierte die erste Einzelausstellung in Deutschland nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. 1968 ging ein Großteil des künstlerischen Nachlasses an das Musée Tavet-Delacour in Pontoise. Seitdem widmeten sich in Frankreich hauptsächlich Edda Maillet¹² und Christophe Duvivier¹³ der Erforschung des Künstlers.

1978, anlässlich einer Retrospektive zum 100. Geburtstag Freundlichs im Rheinischen Landesmuseum Bonn, lieferte Heusinger von Waldegg mit seiner Monographie und dem Werkverzeichnis erstmals einen vollständigen Überblick zum Œuvre und legte die Grundlage für weitere Forschungen.¹⁴ Bezüglich der Rezeption Freundlichs konstatierte er, dass „[...] hierzulande bis heute seiner kunsthistorischen Bedeutung gemäß noch zu wenig bekannt geworden [und] sein Werk [habe] immer noch nicht den Platz in der Geschichte der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts gefunden, der ihm zusteht.“¹⁵ Sowohl in Frankreich¹⁶ als auch in Israel¹⁷ feierte man das Jubiläum mit entsprechenden Ausstellungen. Im gleichen Jahr zeigten das Westfälische Landesmuseum für Kunst und Kultur in Münster und das Musée d'Art Moderne, Paris mit der Ausstellung *Abstraction-*

⁸ Seuphor, Michel: *L'Art Abstrait*, Paris 1972, [1949]. Hierbei handelt es sich um die Erstausgabe, die in den darauffolgenden Jahren mehrfach überarbeitet und ergänzt wurde.

⁹ Seuphor, Michel: *Knaufs Lexikon abstrakter Malerei*. Mit einer ausführlichen Darstellung der Geschichte der Malerei, München [u. a.] 1957.

¹⁰ Brion, Marcel: *Art abstrait*, Paris 1956.

¹¹ Aust, Günter: *Otto Freundlich 1878–1943*, Köln 1960.

¹² Maillet, Edda/Mettay, Joël: *Otto Freundlich et la France. Un amour trahi*, Perpignan 2004.

¹³ Duvivier, Christophe/Maillet, Edda [Hrsg.]: *Otto Freundlich et ses Amis*, Musée de Pontoise, Kat. Ausst., Pontoise 1993. Die aktuellste Ausstellung veranstaltete das Museum im Jahr 2009, Vgl. Duvivier, Christophe: *Otto Freundlich 1878 - 1943*, Musée de Pontoise, Kat. Ausst., Paris 2009.

¹⁴ Heusinger von Waldegg, Joachim [Hrsg.]: *Otto Freundlich (1878-1943)*, Monographie mit Dokumentation und Werkverzeichnis, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Retrospektive, Köln [u. a.] 1978.

¹⁵ Heusinger von Waldegg 1978, S. 11.

¹⁶ Freundlich Otto: *Hommage à Otto Freundlich*, Musée de Pontoise, Kat. Ausst., Pontoise 1978.

¹⁷ Fišer, Yônā: *Hommage à Otto Freundlich à l'occasion du 100ème anniversaire de sa naissance*, Israel Museum, Kat. Ausst., Jerusalem 1978.

*Création 1931–1936*¹⁸. Anhand der Künstlergruppe, in der auch Freundlich in den 1930er Jahren einige Zeit aktiv gewesen war, kann ein Einblick in diese intensive Schaffensphase des Künstlers sowie den Kampf der Gruppierung für Etablierung der Abstraktion in Frankreich gewonnen werden. Gerade was die Bedeutung Freundlichs als einer deren wichtigster Vertreter betrifft, ist dies in Deutschland die erste wesentliche Auseinandersetzung mit der Thematik. Einen weiteren grundlegenden Beitrag zur Rezeption des Künstlers leistete Bohnen (1982)¹⁹, in dem er das schriftliche Œuvre Freundlichs erstmals erschloss und analysierte. Ausstellungen im Kunstforum Ostdeutsche Galerie in Regensburg (1994)²⁰ sowie im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (2001)²¹ zeichnen ein vielschichtiges Bild von Werk und künstlerischem Werdegang Freundlichs. Im Jahr 2006 beleuchtete Heusinger von Waldegg²² die rheinische Kunstszene, eine wichtige Station in Leben und Wirken Freundlichs. In dem Band sind zudem die Briefe des Künstlers an Herwarth Walden und Wilhelm Niemeyer abgedruckt.

Eine Zusammenfassung der aktuellen Forschung hinsichtlich Freundlichs Situation in Frankreich nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten liefert Debien (2013)²³. In dem von der ehemaligen Koordinierungsstelle Magdeburg²⁴ herausgegebenen Band werden ausgewählte Künstlerschicksale im besetzten Frankreich betrachtet, wobei kein eindimensionales Bild von Gut und Böse gezeichnet wird, sondern Grauzonen thematisiert werden. Schrage (2016)²⁵ belegt mit ihrer Dissertation zum bis dahin vernachlässigten Frühwerk des Künstlers die bis dato eher vereinzelte Auseinandersetzung mit dem Gesamtwerk. Die aktuellste Publikation stellt der umfangreiche Ausstellungskatalog zur Retrospektive *Kosmischer Kommunismus*²⁶, die 2017 im

¹⁸ Ekkehard, Mai: *Abstraction-Création 1931-1936*, Kat. Ausst., Stuttgart [u. a.] 1978.

¹⁹ Bohnen, Uli: *Otto Freundlich, Schriften. Ein Wegbereiter der gegenstandslosen Kunst*, Köln 1982.

²⁰ Leistner, Gerhard [Hrsg.]: *Otto Freundlich. Ein Wegbereiter der abstrakten Kunst*, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, Kat. Ausst., Regensburg [u. a.] 1994.

²¹ Assmann, Nicola/Franz Erich: *Otto Freundlich. Kräfte der Farbe*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kat. Ausst., Köln 2001.

²² Heusinger von Waldegg, Joachim [Hrsg.]: *Otto Freundlich und die rheinische Kunstszene: mit Briefen an Herwarth Walden und Wilhelm Niemeyer*, Bonn 2006.

²³ Debien, Geneviève: *Otto Freundlich, Künstler und Universalist im Kampf gegen die „Nationalisierung des Geistes“*, In: Grynberg, Anne/Linsler, Johanna: *L'Irréparable. Itinéraires d'artistes et d'amateurs d'art juif, réfugiés du „Troisième Reich“ en France*, Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle Magdeburg (9), Magdeburg 2013, S. 202-231.

²⁴ Heute: *Deutsches Zentrum Kulturgutverluste*, in dem die Aufgaben der ehemaligen Koordinierungsstelle Magdeburg und der ehemaligen Arbeitsstelle für Provenienzforschung zusammengeführt wurden.

²⁵ Schrage, Lena: *Otto Freundlich (1878-1943). Individualist im Netzwerk der Pariser Avantgarde. Das Frühwerk*, Frankfurt [u. a.] 2017.

²⁶ Friedrich, Julia [Hrsg.]: *Otto Freundlich - Kosmischer Kommunismus*, Museum Ludwig Köln/Kunstmuseum Basel, Kat. Ausst., München [u. a.] 2017.

Museum Ludwig in Köln sowie im Kunstmuseum Basel gezeigt wurde, dar. Die einzelnen Beiträge bieten einen breitgefächerten Überblick zu Künstler und Werk und spiegeln den heutigen Forschungsstand wider. Zudem wurde eine Neuauflage von Freundlichs Schrift „Bekenntnisse eines revolutionären Malers“, entstanden 1935 in Paris, abgedruckt, womit der Fokus auch auf die theoretischen Grundlagen seines Schaffens rückte.

Die Forschungsliteratur besteht aktuell größtenteils aus den Begleitkatalogen der bis heute veranstalteten Einzelschauen, weitere Publikationen beschäftigen sich mit Teilaspekten des Schaffens. Auch wenn die Retrospektive in Köln 2017 mit vielen fundierten Beiträgen einen wichtigen Impuls gegeben hat, steht eine übergreifende und umfassende Betrachtung Freundlichs als Maler, Bildhauer, Glasmaler und Kunsttheoretiker sowie als Designer kunstgewerblicher Entwürfe bis heute aus. Ebenso fehlt eine Einordnung in den Kontext der Entwicklung der Moderne bis in die Gegenwart.

Einen wertvollen Quellenbestand bildet der schriftliche Nachlass Otto Freundlichs, der seit 2004 im ‚Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Abbaye d'Ardenne‘ (nachfolgend IMEC)²⁷ in der Nähe von Caen der Forschung zur Verfügung steht. Dieses Konvolut von insgesamt 82 Kästen²⁸, wurde stichprobenhaft für die vorliegende Arbeit eingesehen. Ausgewählte Korrespondenzen daraus sollen einen Einblick in die Rezeption zu Lebzeiten des Künstlers geben.

Der nach 1945 einsetzende Diskurs um die Moderne hat die Kunstgeschichte der Nachkriegszeit bis weit in die Gegenwart hinein nachdrücklich geprägt. Ein Standardwerk zum Thema stellt nach wie vor „Die unbewältigte Moderne“ von Walter Grasskamp (1994)²⁹ dar. Vor einiger Zeit wurde zudem damit begonnen, die Entwicklungen der Kunstgeschichte nach 1945 ergebnisoffen zu erforschen und neu zu bewerten. Dies geschah vor allem mit der Absicht, eine gesellschaftliche Debatte zu diesem lange verdrängten und mit Vorurteilen behafteten Thema zu fördern. Hierzu erschienen in den letzten Jahren einige Publikationen, die oftmals im Rahmen von Ausstellungen oder Tagungen entstanden sind. Sie geben die Problematik reflektiert und umfassend wieder. An dieser Stelle seien nur die für diese Arbeit relevantesten genannt, wie etwa Eva

²⁷ Institut Mémoires de l'édition contemporaine. Das Findbuch kann online eingesehen werden: <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0056586>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

²⁸ Dies entspricht 23,2 laufenden Regalmetern Archivmaterial, Vgl.: <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011450966122szUrdb>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

²⁹ Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, 2. unveränd. Aufl., München 1994 [1989].

Atlan und Julia Voss (2013)³⁰, Julia Friedrich und Andreas Prinzing (2013)³¹ sowie Doll [u. a.] (2006)³². Dennoch bleibt festzuhalten, dass auch dieses Gebiet der Kunstgeschichte erst am Anfang der wissenschaftlichen Aufarbeitung steht.

Die im Rahmen von zwei Ausstellungsprojekten entstandenen Kataloge von Stephanie Barron und Sabine Eckmann (2009)³³ sowie (1997)³⁴ setzen mit den Themenkomplexen des Kalten Krieges und des Exils die Kunst in Deutschland im 20. Jahrhundert in einen politischen und gesellschaftlichen Kontext. Durch die kuratorische Zusammenarbeit mit Barron erarbeitete Gillen (2009)³⁵ eine tiefgehende Betrachtung zum Problemfeld der Kunst in West und Ost in Zeiten des Kalten Krieges. Der Sammelband von Dogramaci/Wimmer (2011)³⁶ untersucht anhand von Fallbeispielen Netzwerke, die Künstler nach 1933 im Exil aufbauen konnten.³⁷ Von elementarer Bedeutung für die Beschäftigung mit der Kunst- und Ausstellungspolitik in Deutschland, der DDR und der SBZ nach 1945, insbesondere auch mit den Schwerpunkten Exil- und Widerstandskunst, sind die Publikationen von Martin Papenbrock (2000)³⁸ sowie (1996)³⁹. Der Kunsthistoriker erstellte in einer interdisziplinären Kooperation zwischen Kunstgeschichte und Korpus- und Computerlinguistik eine bis dahin ausstehende und unabdingbare Grundlagenforschung bezüglich datengeleiteter Analysen und ihrem Potential für die Kunstwissenschaften.⁴⁰

³⁰ Atlan Eva/Voss Julia u. a. [Hrsg.]: 1938: Kunst - Künstler - Politik, Göttingen 2013.

³¹ Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas u. a. [Hrsg.]: „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 2013.

³² Doll, Nikola [u. a.] [Hrsg.]: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln [u. a.] 2006.

³³ Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine [Hrsg.]: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, Kat. Ausst., Nürnberg 2009.

³⁴ Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine [Hrsg.]: Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945, München [u. a.] 1997.

³⁵ Ekkehart Gillen: Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945 - 1990, Berlin 2009.

³⁶ Dogramaci, Burcu/ Wimmer, Karin [Hrsg.]: Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933, Berlin 2011.

³⁷ Die Problematik des Netzwerkbegriffes und seiner Adaption für die kunsthistorische Forschung erläutert Burcu Dorgamaci in Dies.: Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsgegenstand - zur Einführung, In: Dies./Wimmer 2011, hier: S. 13-28.

³⁸ Papenbrock, Martin/Saure, Gabriele [Hrsg.]: Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, Teil 2, Antifaschistische Künstler/Innen in Ausstellungen der SBZ und der DDR. Eine kommentierte Bibliographie, Schriften der Guernica-Gesellschaft, (Bd. 9), Weimar 2000.

³⁹ Papenbrock, Martin: „Entartete Kunst“ - Exilkunst - Widerstandskunst in westdeutschen Ausstellungen nach 1945. Eine kommentierte Bibliographie, Schriften der Guernica-Gesellschaft, (Bd. 1), Weimar 1996.

⁴⁰ Vgl. Papenbrock/Scharloth 2011, hier: S. 305.

2. Profil von Künstler und Œuvre — Rezeption zu Lebzeiten (1878 - 1943)

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts war geprägt von politischen und sozialen Umbrüchen und Veränderungen. Zwei Weltkriege zerrissen Europa und führten neben neuen politischen und gesellschaftlichen Ordnungen auch zu neuen Impulsen und Veränderungen in Kunst und Kultur. Inmitten dieses Spannungsverhältnisses lebte und arbeitete der Maler und Bildhauer Otto Freundlich. Seine Vorstellung von Kunst setzte er in Form von Gemälden, Skulpturen, Glasarbeiten und Entwürfen von Alltagsgegenständen um. Ebenso sind seine kunsttheoretisch-philosophischen Schriften ein bedeutender Bestandteil des Werkes. Freundlich gilt als einer der kompromisslosesten Künstler der internationalen Avantgarde, ein Universalist, der sich selbst und seine Kunst keinen vorgegebenen Paradigmen unterordnete. Er war ein Kosmopolit, der zahlreiche internationale Verbindungen aufbaute und hauptsächlich in Hamburg, Köln, Berlin und Paris lebte und arbeitete. Hier pflegte er Kontakte zu Kollegen, Freunden und Förderern sowie gleichgesinnten Intellektuellen.

2. 1 1878 - 1917: Frühe Jahre - Selbstfindung und erste Erfolge

Geboren 1878 in Stolp, Pommern, wuchs Otto Freundlich in einer Familie mit jüdischen Wurzeln auf, wurde jedoch von einer Pflegemutter im protestantischen Glauben erzogen.⁴¹ Unternehmer zu werden wie sein Vater, kam für den jungen Freundlich nicht in Frage. Nach abgebrochenen Studiengängen der Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin sowie der Philosophie in München in den Jahren 1903 bis 1904 unternahm er 1905 und 1906 Studienreisen nach Florenz, wo er einige Zeit in einem eigenen Atelier als Plastiker arbeitete. Dies brachte ihn schließlich dazu, seiner Berufung als Künstler zu folgen und nach seiner Rückkehr in Berlin ein Studium der Bildhauerei in der privaten Kunstschule von Arthur Lewin-Funcke zu beginnen. In diesen frühen Jahren entstanden erste wichtige Kontakte wie beispielsweise in München zu Paul Klee und Wassily Kandinsky. Er lernte den Schriftsteller und Komponisten Herwarth Walden kennen, der 1910 die Zeitschrift „Der Sturm“ und zwei Jahre später die gleichnamige Galerie gründete. Zu ihm und auch zu seiner Frau, der Dichterin Else Lasker-Schüler, bestand zwischen 1904 und 1909 ein reger Briefwechsel, in dem es häufig um Musiktheorie, aber auch kunsttheoretische Fragen ging. 1908 reiste Freundlich erstmals nach Paris, wo ihm Wilhelm von Uhde im Bateau-Lavoir ein Atelier vermittelte. Hier freundete er sich mit seinem Nachbarn Pablo

⁴¹ Debien 2013, hier: S. 203.

Picasso an und in diesem Umfeld entstanden Kontakte zu einer Generation des intellektuellen und künstlerischen Aufbruchs wie Georges Braque, Juan Gris, Auguste Herbin, Robert Delaunay sowie zahlreichen weiteren Mitgliedern der Avantgarde.⁴² Insbesondere die Bekanntschaft mit dem belgischen Ehepaar Ayda und Otto van Rees und die in den folgenden Jahren gemeinsamen Sommeraufenthalte in der Künstlerkolonie in Fleury-en-Bière im Wald von Fontainebleau waren von besonderer Bedeutung für Freundlich's frühes künstlerisches Schaffen.

Anfang 1910 verließ er München, wo er sich nie wirklich wohlfühlt und nur wenige Kontakte geknüpft hatte⁴³, Richtung Berlin (Anlage 2).⁴⁴ Dort besaß er ein Atelier und wurde im Jahr 1910 Mitglied in den Künstlergruppen ‚Berliner Sezession‘ und ‚Neue Berliner Sezession‘.⁴⁵ Bereits im März 1911 reiste er wieder nach Paris und befand er sich dort insbesondere mit den van Rees in einem engen künstlerischen Austausch. Davon zeugen seine Entwürfe (WVZ 107) (Abb. 1) von mindestens zwei Wandteppichen, die Ayda van Rees dann in Wolle ausführte (Abb. 2). Als er im November 1911 nach Berlin zurückkehrte, um dort an der vierten Ausstellung der ‚Neuen Sezession‘ teilzunehmen, lernte er Karl Schmidt-Rottluff kennen. Daraus entwickelte sich eine Freundschaft, die sich auch in einer künstlerischen Nähe ausdrückte (Abb. 3 + 4). Schmidt-Rottluff war es auch, der Freundlich den Kontakt zu Wilhelm Niemeyer herstellte, welcher neben seiner Tätigkeit als Kunstkritiker seit 1910 als Lehrer für Kunstgeschichte an der Hamburger Kunstgewerbeschule tätig war. 1911 brach der Briefwechsel zu Herwarth Walden ab und Niemeyer wurde neuer Korrespondenzpartner. Als dieser nach Paris reiste, um nach Künstlern für die im darauffolgenden Jahr geplante *Sonderbundausstellung* in Köln Ausschau zu halten, führte Freundlich ihn zu befreundeten Malern, darunter auch Picasso.⁴⁶

Otto Freundlich selbst war im Jahr 1912 dann ebenfalls mit vier Werken in Köln

⁴² Giesen 2004, S. 12.

⁴³ IMEC, FRN 9.17, Correspondance OF à Herwarth Walden, hier: Brief, München 1910 [o. D.], Transkription der Autorin: „Lieber Herwarth Walden, nach meiner Ankunft in München sende ich Ihnen und Ihrer Frau meine herzlichsten Grüsse. Ich bin von München sehr deprimiert und weiss, dass mein Schaffen mich hier die 10fache Kraft kostet als in Berlin. Ich bitte Sie inständig, versuchen Sie bei Cassirer doch etwas für mich zu erwirken, damit ich meine Bilder transportieren und so schnell wie möglich diesen unfruchtbaren Aufenthalt verlassen kann. Jeder Tag, den ich gezwungen hier zubringen muss, gleicht einem widerwärtigen, verunreinigenden Kompromiss u. so fordert er unendliches Opfer. Bitte, unterschätzen Sie nicht den Ernst meiner Bitte; wohl mir, dass ich mich noch damit an Sie wenden kann. Sagen Sie mir recht bald etwas. Mit herzlichem Gruss, Ihr Otto Freundlich, München Theresienstr. 54 Atelier“.

⁴⁴ IMEC, FRN 30, Expositions d'Otto Freundlich (1929-1996): Ein Hinweis, daß der Bezug zu München nicht ganz verloren ging, zeigt ein leider undatiertes Absageschreiben der ‚Münchener Neuen Secession e. V.‘, unterzeichnet von dem Vorsitzenden Karl Caspar. Da dieser 1919 Vorsitzender wurde, muß das Schreiben von 1919 oder später stammen.

⁴⁵ Heusinger von Waldegg 1978, S. 17.

⁴⁶ Giesen 2004, S. 12.

vertreten, einem Gemälde (WVZ 116) sowie drei plastischen Arbeiten (WVZ 54, WVZ 55, WVZ 57). Niemeyer, der als Organisator diese Auswahl getroffen hatte, beabsichtigte dadurch, Freundlich von Anfang an konsequent paralleles Schaffen von Malerei und Plastik zu demonstrieren. Der Künstler selbst pries die Schau als die erste Manifestation der modernen Kunst.⁴⁷ Für den Kölner Maler August Deusser, der eine zentrale Rolle bei der *Sonderbundaussstellung* einnahm und dort mit zahlreichen Werken vertreten war, vermittelte Niemeyer Freundlich den Auftrag einer Plastik. Des Weiteren machte er ihn mit dem Sammler und Mäzen Karl Ernst Osthaus, der in Hagen lebte, bekannt sowie mit der Kunsthistorikerin Rosa Schapire und dem Kölner Sammler und Tabakfabrikanten Joseph Feinhals. Die beiden letzteren erwarben wie Niemeyer selbst⁴⁸ einige Werke Freundlich für ihre privaten Kunstsammlungen.⁴⁹ Zwischen Feinhals und dem Künstler entwickelte sich eine lebenslange, gegenseitige Verbundenheit und Freundschaft, der Sammler wurde zu einem seiner großzügigsten Unterstützer.

Die *Sonderbundaussstellung* von 1912 in Köln gilt als Vorbild für die 1913 in New York ins Leben gerufene Armory Show, der gemeinhin nachgesagt wird, sie sei die erste umfassende Ausstellung moderner Kunst gewesen.⁵⁰ Im gleichen Jahr entstanden Kontakte zu den Expressionisten Otto Mueller, Heinrich Campendonk und Erich Heckel, der Kölner Künstlergruppe der ‚Unisten‘ und in Paris zur ‚Kikkert-Gruppe‘, die der niederländische Kunsthändler Conrad Kikkert ins Leben gerufen hatte. Zu ihr gehörten neben den van Rees unter anderem Piet Mondrian und Jan F. van Deene. Kikkert war es auch, der die Ausstellung *Moderne Kunst Kring* in Amsterdam initiierte, auf der Freundlich ebenfalls vertreten war. Bei einem weiteren Aufenthalt in Paris nahm dieser Kontakt zu den Bildhauern Amadeo Modigliani und Constantin Brâncuși auf. Daraufhin entstand Ende des Jahres in der Hamburger Kunstgewerbeschule das Tonmodell zur monumentalen Plastik *Der neue Mensch/Großer Kopf* (WVZ 63)⁵¹. Für Freundlich endete das Jahr 1912 somit durch die stetige Erweiterung seiner Kontakte und den daraus resultierenden Ausstellungsbeteiligungen äußerst erfolgreich. Die *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* in Köln und die *Moderne Kunst Kring* im Stedelijk Museum in Amsterdam hatten ihm zum internationalen Durchbruch verholfen.⁵²

⁴⁷ Ders. 2004, S. 13.

⁴⁸ Vgl. Giesen 2004, S. 12: Es sind zwei Aquarelle mit den Titel *Kopf* von 1911 nachgewiesen, eines davon schenkte er 1930 dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.

⁴⁹ Ders. 2004, S. 14. Im Wohnzimmer von Rosa Schapire entstand ein kultureller Treffpunkt, wo sich Künstler wie Karl Schmidt-Rottluff und Otto Freundlich, aber auch Intellektuelle und Sammler wie Wilhelm Niemeyer trafen.

⁵⁰ Aust 1961, hier: S. 292.

⁵¹ Diese Plastik war es auch, die 1937 schließlich auf dem Titelblatt des Ausstellungsführers zur Femeschau „Entartete Kunst“ prangte.

⁵² Heusinger von Waldegg, 2006, S. 23.

Das Jahr 1913 verbrachte der Künstler überwiegend in Paris, besuchte im Dezember jedoch Joseph Feinhals in Köln, wo er die Sammlerin Anna Blumfeld, eine Cousine von Aby Warburg, kennenlernte. Gemeinsam mit ihrem Mann Hans Blumfeld wurde sie zu einer wichtigen Unterstützerin Freundlichs. Sie war es auch, die im Jahr 1914 die Monumentalplastik *Der neue Mensch* erwarb und bis zu ihrem Tod 1930 besaß. Danach wurde die Skulptur, neben allen anderen Werken aus ihrem Besitz, dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, unter Leitung von Max Sauerlandt, übergeben.⁵³ 1914 war Otto Freundlich auf der Eröffnungsausstellung der Galerie Flechthelm in Düsseldorf zu sehen sowie beim *Ersten Deutschen Herbstsalon* der Galerie ‚Der Sturm‘. Bei letzterer Ausstellung war er jedoch nicht als eigenständiger Künstler vertreten, sondern wurde lediglich als Entwurfsverfasser zweier Gobelins von Adriana (Ayda) van Rees-Dutilh, Paris, genannt.⁵⁴ Trotz Freundlichs langjähriger Korrespondenz mit Walden und dessen Frau hatte ihn der Galerist nie in den Kreis der Künstler, die er vertrat, aufgenommen.⁵⁵ Bis 1914 reiste Freundlich regelmäßig nach Paris, um dort einige Zeit zu arbeiten und stetig seine Verbindungen zur hiesigen Avantgarde zu erweitern.⁵⁶

Im Jahr 1914 reiste der Künstler dann auf Empfehlung des portugiesischen Malers Amadeo de Souza-Cardoso nach Chartres, wo er für einige Monate im Nordturm der Kathedrale lebte und arbeitete. Dort studierte er die mittelalterlichen Glasfenster und beteiligte sich an laufenden Restaurierungsarbeiten. Dies weckte neben dem Interesse an der Glasmalerei auch das an der Stickerei.⁵⁷ Als Resultat dieses Aufenthaltes entstanden bei seiner Rückkehr erste Glasfensterentwürfe sowie ein Gemälde für Feinhals (WVZ 119), die jedoch alle verschollen sind.⁵⁸

Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges verließ Freundlich Paris und hielt sich vorwiegend in Köln und Berlin auf. Er beschloss, sich freiwillig für den Kriegsdienst zu melden, und wurde schließlich an der Westfront eingesetzt. In diesem Jahr nahm er an der *Deutschen Werkbundausststellung. Kunst in Handwerk, Industrie und Handel, Architektur* in Köln teil. Bereits 1915 kehrte er

⁵³ Wignaneck 2017, hier: S. 210f. Mit dem Jahr 1937, im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ wurden die Werke Freundlichs aus der Hamburger Kunsthalle entfernt.

⁵⁴ Walden, Herwarth: *Der Sturm, Erster deutscher Herbstsalon*, Berlin 1913, S. 4, Gobelins Nr. 308 und 309, jeweils angegeben als „Komposition nach Otto Freundlich“.

⁵⁵ 1915 stellt Walden in der Galerie seine Privatsammlung aus, unter den Gemälden findet sich ein Werk Freundlichs, das lediglich mit dem Titel „Bild“ angegeben wird. Vgl. Walden, Herwarth: *Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken*, Berlin 1915, S. 4. Bei einer erneuten Ausstellung der Sammlung im Jahr 1917 findet sich kein Hinweis mehr auf das Bild. Vgl. Walden, Herwarth: *Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken*, Berlin 1917.

⁵⁶ Debién 2013, hier S. 204.

⁵⁷ Friedrich 2017, hier: S. 32.

⁵⁸ Heusinger von Waldegg 2006, S. 25.

aufgrund eines Ohrenleidens von der Front zurück nach Köln. Von den Erlebnissen des Krieges tief getroffen, bat er Freunde um Fürsprache, was letztlich dazu führte, dass er im weiteren Verlauf des Krieges hauptsächlich im Rheinland als Sanitätssoldat eingesetzt wurde. Bei den Kürassieren hatte er sich mit Maler und Publizist Johannes Theodor Baargeld (Alfred Ferdinand Gruenwald) angefreundet. Nach seiner Rückkehr von der Front wurde er von dessen Mutter, Hilla Gruenwald, in Köln aufgenommen und mit Ankäufen gefördert.⁵⁹

In Köln existierte während des Ersten Weltkrieges eine lebendige Kunst- und Kulturszene, die es Freundlich ermöglichte, weiterhin künstlerisch aktiv zu sein. So nahm er zusammen mit Ayda van Rees und ihrem gemeinsamen Projekt der Teppichentwürfe an der Ausstellung *Moderne Wandteppiche, Stickereien, Malereien, Zeichnungen*⁶⁰ in der Galerie Tanner in Zürich teil. Diese Schau wurde später als proto-dadaistisch bezeichnet, Hans Arp hob im Vorwort des Kataloges den kollektiven Geist der Arbeit hervor. Das Jahr brachte Freundlich zahlreiche neue Kontakte und Verbindungen, so machte er unter anderem Bekanntschaft mit Hannah Höch, woraus sich eine zeitlebens dauernde Freundschaft und ein künstlerischer Austausch entwickelte.

Feinhals, der wie Niemeyer im Vorstand des Sonderbundes aktiv war, wurde einer der wichtigsten Mäzene des Künstlers während dessen Schaffensperiode im Rheinland. Mit beiden entstand ein reger Briefwechsel. Freundlichs frühe Kölner Werkphase ist geprägt von seiner Mitarbeit an der Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst *Die Aktion*, in der Ideen des Expressionismus publiziert wurden.⁶¹ Hier war er mit Holzschnitten vertreten, die von dem engen Austausch mit Schmidt-Rottluff zeugen (Abb. 5 + 6). 1917 vermittelte Feinhals Freundlich den Kontakt zu Gottfried Heinersdorff, dem Leiter der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagener, in Berlin. Als Mitbegründer des Deutschen Werkbundes (1907) und des Berliner Künstlerbundes für Glasmalerei und Glasmosaik (1910) spielte Heinersdorff bei der Etablierung des Mediums Glas in der Avantgarde eine ganz wesentliche Rolle.⁶² In einer intensiven Korrespondenz tauschten sich Freundlich und der Unternehmer über die moderne Glasmalerei und ihre technischen Möglichkeiten aus.

Um 1908 hatte Freundlich bereits den Stil, mit dem er seine künstlerischen

⁵⁹ Heusinger von Waldegg 2006, S. 24.

⁶⁰ Ders. 1978, S. 25: Der Autor verweist hier auch auf den dazugehörigen Ausstellungskatalog: Otto van Rees, Paris, Hans Arp, Ac. C. van Rees-Dutilh, Paris. *Moderne Wandteppich, Stickereien, Malereien, Zeichnungen*, Kat. Ausst., Galerie Tanner, Zürich 1915.

⁶¹ Ders. 2017, hier: S. 54f.

⁶² Friedrich 2017, hier: S. 123.

Absichten artikulieren konnte, gefunden und behielt diesen weitgehend bis ins Jahr 1914 bei.⁶³ Er selbst beschrieb ihn als „ein Komponieren mit konstruktiv verwendeten Farbflächen ohne naturalistische oder impressionistische Anleihen“⁶⁴ Ab 1909 entstanden erste Beispiele seines symbolistisch geprägten Frühwerks, von denen zwei *Masken* (WVZ 54 und 55) und die Zeichnung einer Gewandfigur (WVZ 263) erhalten geblieben sind.

Freundlichs frühe Jahre sind in künstlerischer Hinsicht geprägt von Bezügen zur außereuropäischen Kunst, wobei er selbst betonte, dass es ihm dabei mehr um eine geistige Ähnlichkeit ging, also die im Werk beinhaltete Ähnlichkeit der Schöpferkraft, denn um eine formale Ähnlichkeit. Ein Beispiel hierfür ist der *Große Kopf* von 1912 (Abb. 3), der auf die Skulpturen der Osterinseln (Abb. 7) verweist und programmatisch für das plastische Frühwerk ist.⁶⁵ Die bemerkenswerte Oberfläche besteht aus einzeln aufgespachtelten Tonklümpchen und gewinnt somit eine eigenartige Belebtheit.⁶⁶

Auch in der Malerei zeigte sich bereits deutlich ein selbstbewusster Künstler, der sich weder an die vorherrschenden Traditionen hielt, noch den zeitgenössischen Stilen - wie etwa dem Kubismus - unterordnete, sondern stets seinen eigenen inneren Überzeugungen folgte.⁶⁷

„Ich brachte die Anschauung der rein flächigen Malerei mit mir, konnte mich darum dem Kubismus nicht anschließen.“⁶⁸

Von Beginn seines Schaffens an liefen die Medien Malerei und Bildhauerei gleichwertig nebeneinander her. Anfang des 20. Jahrhunderts gehörte Freundlich damit zu einer kleinen avantgardistischen Gruppe der Maler-Bildhauer, die als plastisches Ausdrucksmittel das Thema des Kopfes bevorzugten. Auch die Maske ist ein häufiges Motiv, galt sie doch zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ein Sinnbild der außereuropäischen Kunst. Ebenso wurde sie, nachdem zu dieser Zeit für die Künstler das Porträt an Bedeutung verlor, zu einer alternativen Ausdrucksmöglichkeit und zu einem Sinnbild für die Abwendung von den bürgerlichen Konventionen.⁶⁹ In diesem Kontext sind auch seine Werke, die er 1912 auf der Kölner *Sonderbundausstellung* zeigte, zu sehen.

Freundlichs Gemälde dieser Zeit weisen einen Drang zum Monumentalen auf,

⁶³ Heusinger von Waldegg 1978, S. 16.

⁶⁴ Heusinger von Waldegg 1978, S. 16.

⁶⁵ Wanken 2017, hier: S. 46.

⁶⁶ Giesen 2004, S. 13.

⁶⁷ Schrage 2017, hier: S. 43.

⁶⁸ Brief an Siegfried Giedion, mitgeteilt durch Carola Giedion-Welcker a. a. O. S. 265, zit. nach Aust 1960, S. 7f.

⁶⁹ Wanken 2017, hier: S. 49.

artikuliert durch großflächige Gliederungen, verbunden mit Zügen eines lyrischen Symbolismus. Seine Abstraktion entspringt dabei eher den symbolischen als den dekorativen Aspekten des Jugendstils.⁷⁰ Sowohl an den frühen Skulpturen als auch den Gemälden ist eine rasche Weiterentwicklung zu bemerken. Ebenso interessierte er sich schon früh für das mittelalterliche Handwerk. Davon zeugen seine Teppichentwürfe für Ayda van Rees, die ab 1911 entstanden. Bei diesen Entwürfen ist der Übergang von frühen figurativen Darstellungen hin zur abstrakten Darstellung eines späteren Werkes sehr gut nachvollziehbar.⁷¹

Das Jahr 1914 mit dem Aufenthalt in Chartres markiert eine tiefgreifende Zäsur im Werk Freundlichs. Hier erfolgte eine Abkehr von Expressionismus und Jugendstil, die sein Frühwerk dominieren, hin zu einer prismatisch aufgebrochenen Abstraktion. Ebenso führten die Erfahrung von Krieg und Revolution zu einer starken Politisierung des Künstlers. Er entwickelte sein Konzept des Kosmischen Kommunismus, gründend auf einer Allverbundenheit, woraus er in künstlerischer Hinsicht eine anti-individualistische, kollektive und dadurch flächige und ungegenständliche Kunst ableitete. Auch die Farbe, von jeher bezeichnend für seine Malerei, gewann durch Chartres noch an Bedeutung.⁷² Eine weitere Konsequenz aus dem Aufenthalt war die Beschäftigung mit dem Material Glas. Freundlich betätigte sich im Folgenden sowohl als Glasmaler als auch im Entwerfen von Mosaiken.

Ebenso war das Jahr 1916 für seine frühe Schaffensphase eine wichtige Station. In Köln, wo ihm Feinhals ein Atelier finanzierte, und auch im Gereonshaus, wo er mit dem Aachener Maler und Bildhauer Hanns Bilz arbeitete, entstanden mehrere Glasfensterentwürfe, Gemälde und plastische Entwürfe. Diese Werke im abstrakten Stil sind gekennzeichnet durch eine konstruktivistisch-geometrisierende, biomorphe Erscheinungsform.⁷³ Diese 1916 eingeleitete Werkphase erreichte mit dem für Feinhals angefertigten Mosaik *Die Geburt des Menschen* (WVZ 8) (Abb. 8) einen ersten Höhepunkt. Zugleich bot es für den Künstler erstmalig die Möglichkeit, seinem Traum von einem Gesamtkunstwerk, das Architektur, Plastik und Malerei miteinander verband, nahe zu kommen.⁷⁴

Zu dieser Zeit sind in seinem Werk schon erste Abstraktionen zu erkennen. Zwar bleibt er mit den angezogenen Bahnen noch im Jugendstil verhaftete, jedoch

⁷⁰ Heusinger von Waldegg 1978, S. 17.

⁷¹ Friedrich 2017, hier: S. 32. Die Autorin verweist auf die Ähnlichkeit zwischen dem späten abstrakten Entwurf und dem Gemälde *Komposition* von 1911 (WVZ 107). Freundlich selbst hatte dieses Bild als sein erstes abstraktes Gemälde bezeichnet. Vgl. dazu die Aussage Freundlich in: Bohnen (1982), hier: S. 252.

⁷² Dies. 2017, hier: S. 122.

⁷³ Heusinger von Waldegg 1978, S. 22.

⁷⁴ Ders. 1978, S. 23.

sind die einzelnen Farben bereits ohne begrenzende Linien nebeneinander gesetzt. Gerade in seiner Kölner Zeit während des Ersten Weltkrieges setzt sich Freundlich intensiv mit den Ideen des Expressionismus auseinander. Davon zeugt seine Mitarbeit an der Zeitschrift „Die Aktion“, in der er bis 1924 immer wieder Beiträge veröffentlichte (Abb. 9).⁷⁵ Künstlerische Nähe findet sich zu Karl Schmidt-Rottluff und dessen Holzschnitten sowie zu den Kopf-Darstellungen in den Zeichnungen von Ayda van Rees (Adriana van Rees-Dutilh)⁷⁶. Auch an seinen Schriften arbeitete Freundlich beständig, so verfasste er 1916 für Ludwig Rabiners „Zeit-Echo“ den Beitrag „Der Bau“.⁷⁷

2. 2 1918 - 1924: Ein Neubeginn in der Kunst — Arbeiten in der Weimarer Republik

Der Waffenstillstand im Jahr 1918 markierte auch einen Neubeginn im Bereich der Kunst.⁷⁸ Für Otto Freundlich waren die Erlebnisse des Krieges, insbesondere seine Zeit an der Front, eine Art Erweckungserlebnis, das der Beginn seiner sowohl künstlerischen als auch politischen Überzeugungen werden sollte. Demnach bestand für ihn die Notwendigkeit, Kunst für ein breites Publikum zu schaffen, wobei das Publikum jedoch keineswegs die Maßstäbe für die Kunst bestimmen sollte, waren diese doch Freundlichs Meinung nach Sache des Künstlers. Die Umbruchsituation nach dem Ende des Ersten Weltkrieges weckte bei vielen Künstlern das Bedürfnis nach einer Veränderung der politisch-sozialen Situation durch aktive Mitgestaltung.⁷⁹ In diesem Zuge kam es zur Gründung zahlreicher künstlerischer Gruppierungen, oftmals revolutionär ausgerichtet. Als sich im Februar 1918 die Novembergruppe⁸⁰ zu formieren begann, richtete sich Freundlich mit einem Brief an diese, in dem er zum ersten Mal den Begriff des „Kosmischen Kommunismus“ formulierte.⁸¹

1918 begann Freundlich mit dem von Feinhals in Auftrag gegebenen Mosaik *Die Geburt des Menschen* (WVZ 8), das Heinersdorff in den Werkstätten von Puhl & Wagner anfertigte. Feinhals wollte das Werk an der Rückwand seines geplanten Gartenhauses anbringen, letzten Endes wurde es aber zu groß für diesen Gebrauch. So schickte er es auf den Vorschlag Freundlichs hin zu Ausstellungen

⁷⁵ Heusinger von Waldegg 2017, hier: S. 56.

⁷⁶ Ders. 2017, hier: S. 55.

⁷⁷ Friedrich 2017, Biografie, S. 305.

⁷⁸ Debien 2017, hier: S. 116.

⁷⁹ Heusinger von Waldegg 1978, S. 25.

⁸⁰ Debien 2017, hier: S. 116.

⁸¹ Friedrich 2017, hier: S. 35.

in der Galerie Fritz Gurlitt in Berlin und im Kölnischen Kunstverein.⁸² Von seinem Engagement mit Seiwert und Hoerle für die Novemberrevolution zeugt ein unveröffentlichter Plakatenwurf für den Matrosenaufstand. Am 3. November 1918 fand schließlich die erste Sitzung der ‚Novembergruppe‘ statt, an der auch Freundlich teilnahm. Zu dieser Zeit engagierte er sich zudem im künstlerischen Beratungsausschuss des ‚Arbeitsrates für Kunst‘, der sich parallel zu den Arbeiter- und Soldatenräten gründete. Zu den Mitgliedern gehörten unter anderem Walter Gropius, die Brüder Taut, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Adolf Behne und César Klein. Von diesen waren viele parallel in der ‚Novembergruppe‘ und dem ‚Deutschen Werkbund‘ aktiv, sodass es zu zahlreichen Überschneidungen kam.⁸³

Im Spätherbst 1918 gründet sich die ‚Gesellschaft der Künste‘, der neben Max Ernst und seiner Frau auch Heinrich und Angelika Hoerle sowie deren Bruder Willy Fick, die Kunsthistorikerin Louise Straus, Anton Räderscheidt und seine Frau Marta Hegemann, Franz Wilhelm Seiwert und Alfred F. Gruenwald auch Otto Freundlich angehörte. Anfang 1919 gab die Gruppe dann die politisch-satirische Zeitschrift „Der Ventilator“ heraus.⁸⁴ Bereits im November des Jahres kam es während einer Ausstellung der Gesellschaft zur Sezession der dadaistischen ‚Gruppe D‘, die sich auch ‚W/3‘⁸⁵ nannte. Zu deren Kern zählten neben Max Ernst, Johannes T. Bargeld und Hans Arp auch Otto Freundlich sowie Heinrich und Angelika Hoerle.⁸⁶ Schon während des Krieges machte Freundlich die Bekanntschaft des Ehepaares Käthe und Carl O. Jatho, die in der Eifel lebten, und um die sich ein Kreis von Intellektuellen zusammengefunden hatte, die sich ‚Kalltalgemeinschaft‘ nannte. Zu den Mitgliedern zählten neben Freundlich auch Franz W. Seiwert und Peter Abebben sowie der Schriftsteller B. Trafen, alias Ret Markt. Dies war der Kern der Gruppe, die sich schließlich Ende 1920 als ‚Die Progressiven‘⁸⁷ bezeichneten. Schon seit Ende 1919 gehörten ihr auch Angelika und Heinrich Hoerle, Anton Räderscheidt und Wilhelm Fick an.⁸⁸

Die ‚Kölner Progressiven‘, für die sich weder ein konkretes Gründungsdatum, noch eine feste Mitgliederzahl nachweisen lassen, besaßen bis Ende der zwanziger Jahre keinen offiziellen Charakter. Dies geschah erst im Oktober 1929 durch die Gründung der Zeitschrift „a bis z“, die zum offiziellen Organ der Gruppe

⁸² Debien 2017, hier: S. 117.

⁸³ Heusinger von Waldegg 2006, S. 52.

⁸⁴ Esser 2008, S. 13.

⁸⁵ „W“ stand für Weststupidien, 3 für die Drei: Max Ernst, Hans Arp und Johannes T. Baargeld.

⁸⁶ Esser 2008, S. 14.

⁸⁷ Ders., S. 15: Wann diese Bezeichnung erstmals verwendet wurde, ist bislang nicht geklärt.

⁸⁸ Ebd.

wurde.⁸⁹ Die Redaktion bestand aus Franz W. Seiwert, Heinrich Hoerle und dem Kunstkritiker Walter Stern. Die Beiträge stammten größtenteils von Seiwert, ergänzt durch regelmäßige Artikel von Otto Freundlich, Raoul Hausmann sowie dem Schriftsteller und Kunsthistoriker Carl. O. Jatho.⁹⁰ Trotz Zeiten der Weltwirtschaftskrise lief der Absatz zufriedenstellend.⁹¹ Zudem besaß die Zeitschrift internationalen Charakter und Reichweite, dies belegen unter anderem Artikel von Raoul Ubac, Kasimir Malewitsch und László Moholy-Nagy sowie Jean Hélion, der in Paris die Zeitschrift „Abstraction-Création, art non-figurativ“ herausgab.⁹²

Die stilistische Ausrichtung der ‚Kölner Progressiven‘ wird häufig unter dem Begriff „Rheinischer Konstruktivismus“ zusammen gefasst, die Wurzeln liegen im Expressionismus.⁹³ Unter den Mitgliedern war Freundlich derjenige, der die Abstraktion am weitesten vorantrieb.⁹⁴ In den frühen plastischen Entwürfen von Franz W. Seiwert um 1919 (Abb. 10) findet sich Freundlichs Einfluss (Abb. 11) in Form der überlängten dargestellten Köpfe.⁹⁵ Wie für die Gruppierung insgesamt, so spielte auch für Freundlich das mittelalterliche Kunsthandwerk eine wesentliche Rolle. So sollte ein Künstler idealerweise Handwerk und Architektur verbinden und somit eine Basis für die zu schaffende Kunst bilden.⁹⁶ Diese Ideen waren in jener Zeit nicht neu, kamen sie doch in die Nähe der Reformgedanken des Bauhauses. Tatsächlich bemühte sich dann Walter Gropius 1919 um eine Anstellung Freundlichs an der Weimarer Lehranstalt, die Fakultät jedoch lehnte dies ab.⁹⁷ In dieser Phase wurde Freundlich immer argwöhnischer und ablehnender gegenüber Künstlergruppen, da er diesen unterstellte, die Künstler selbst vom politischen Leben abschirmen und eine neue Elite etablieren zu wollen. Für ihn selbst war dies inakzeptabel, da er die Position vertrat, dass Kunst auch stets politische Aspekte und Überzeugungen beinhalten müsse. So erteilte er schon 1919 in der Zeitschrift „Die Erde“ dem ‚Deutschen Werkbund‘, dem ‚Arbeitsrat für Kunst‘ in Berlin und der ‚Novembergruppe‘ eine Absage.⁹⁸

Auch Hamburg, ein weiterer Wirkungsort Freundlichs, war in den zwanziger Jahren Zentrum einer vielseitigen Kunstszene, die auch neuen,

⁸⁹ Esser 2008, S. 20.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. Esser 2008, S. 21: „[...]“, denn nach einem Jahr konnte man vermelden, daß 21 deutsche und ausländische Museen und Kunstsammlungen das Blatt abonniert hatten.“

⁹² Ebd.

⁹³ Ders., S. 35.

⁹⁴ Friedrich 2017, hier: S. 32.

⁹⁵ Heusinger von Waldegg 1978, S. 21.

⁹⁶ Friedrich 2017, hier: S. 32.

⁹⁷ Heusinger von Waldegg 1978, S. 25.

⁹⁸ Ebd.

avantgardistischen Strömungen aufgeschlossen gegenüberstand. Die Kunsthistoriker Rosa Schapire und Wilhelm Niemeyer waren Verfechter des Expressionismus, es existierten enge Kontakte zwischen Sammlern, Vermittlern und Künstlern. Dies begünstigte den Einzug der Moderne in die öffentlichen, aber auch die Entstehung bedeutender privater Sammlungen.⁹⁹

1919 fanden sich in den Zeitschriften „Der Einzige (7-9)“ und „Die Aktion (10/11)“ Annoncen zu einer Kunstschule, die Freundlich in seinem Berliner Atelier betrieb.¹⁰⁰ In diesem Jahr reiste er das erste Mal wieder nach Paris, hielt sich jedoch nur kurz dort auf. Danach widmete er sich in Köln der Mitarbeit an verschiedenen Publikationsprojekten. Er wirkte an Max Ernsts dadaistischer Zeitschrift „Der Ventilator“ mit sowie an den expressionistischen Blättern „Das Tribunal“, „Die Erde“ und „Der Strom“. Im November beteiligte er sich an der dadaistischen Zeitschrift „Bulletin D“ mit, die als Katalog für die im selben Monat von der Gesellschaft der Künste veranstaltete erste Dada-Ausstellung im Kölnischen Kunstverein diente.¹⁰¹ 1920 veröffentlicht er die im Kölner Kairos-Verlag gedruckt Mappe *Die Zeichen*, welche er seinem Freund und Mäzen Feinhals widmete.¹⁰²

Die zwanziger Jahre in Deutschland waren geprägt von einer Vielzahl künstlerischer Zusammenschlüsse. Auch Otto Freundlich engagierte sich mehr oder minder stark in unterschiedlichen Gruppierungen und weitete seine Kontakte kontinuierlich aus. Im Oktober 1920 nahm er an der *Arbeiter-Kunstaussstellung* in Berlin teil. Neben ihm fanden sich dort unter anderem Franz W. Seiwert, Stanislaw Kubicki, Raoul Hausmann und Jankel Adler.¹⁰³ Politische Aktivitäten Freundlichs finden sich zudem bei Zeitschriftenprojekten, an denen er beteiligt war. Ein frühes Beispiel stellt die 1920 von Franz Pfemfert in Berlin herausgegebene Zeitschrift „Die Aktion“ dar, die pazifistisch und sozialrevolutionär ausgerichtet war und eine Plattform für sozialkritische und revolutionstheoretische Artikel bot.¹⁰⁴ Ab 1921 beteiligte sich der Künstler nicht mehr an den Ausstellungen der Novembergruppe.¹⁰⁵

Im Jahr 1922 fertigte Freundlich schließlich sein erstes Glasfenster in einer Werkstatt in Naumburg/Saale. Im Juni wurde es im Graphischen Kabinett von J. B. Neumann gezeigt und danach in das Arbeitszimmer des Sammlers Julius

⁹⁹ Heusinger von Waldegg 2006, S. 28.

¹⁰⁰ Ders., S. 27.

¹⁰¹ Ders., S. 50.

¹⁰² Ders. 2006, S. 55.

¹⁰³ Esser 2008, S. 16.

¹⁰⁴ Ders., S. 18.

¹⁰⁵ Heusinger von Waldegg 1978, S. 25.

Wissinger, einem Freund und Mäzen des Künstlers, in Berlin eingebaut.¹⁰⁶ Ebenfalls 1922 gründete Freundlich gemeinsam mit anderen Künstlern, unter ihnen das Ehepaar Kubicki, Raoul Hausmann und Jankel Adler, die anarchistische Künstlergruppe ‚Die Kommune‘. Diese entstand als Protest gegen die im Mai geplante *Erste Internationale Kunstausstellung* in Düsseldorf, deren Organisatoren man Anti-Internationalität und Merkantilismus vorwarf. Ende Mai nahm Freundlich dann zusammen mit ‚Der Kommune‘ am *Ersten Kongress der Union internationaler fortschrittlicher Künstler* in Düsseldorf teil. Ihre anarchistisch-internationalistischen Forderungen konnten die Berliner Delegierten Freundlich und Seiwert dort jedoch nicht durchsetzen und verließen daraufhin unter Protest das Plenum. Dies führte zur Idee einer gemeinsamen Internationalen Ausstellung revolutionärer Künstler in den Räumen der ‚Arbeit-Kunst-Ausstellung‘ in Berlin.¹⁰⁷ In diesem Jahr machte Bruno Taut Freundlich das Angebot, an der Magdeburger Kunstgewerbeschule die Bildhauerklasse zu unterrichten, Freundlich lehnte jedoch wegen künstlerischer Differenzen mit dem Leiter der Klasse, Rudolf Bosselt, ab. Schließlich veröffentlichte er im September in „Die Aktion“ (33/34) seine Schrift „Was wollt ihr von Picasso“, worin er diesen vor den Kritikern des Kubismus verteidigt.¹⁰⁸

Eine Korrespondenz zwischen dem Glasfabrikanten Heinersdorff und Joseph Feinhals aus dem Jahr 1922 zeigt, was sicherlich viele Mäzene und Freunde des Künstlers zu dessen Unterstützung bewogen haben mag:

„Lieber Herr Feinhals, als ich - es mag im Jahre 1916 oder 17 gewesen sein - zum allerersten Mal in Ihrem schönen Kontor von Ihnen etwas von der Existenz eines Malers Freundlich erfuhr, da schilderten Sie ihn mir als eine merkwürdigen Menschen, als ein so wundervolles Kind, als einen so völligen Außenseiter in allen praktischen Fragen des Lebens und auch als einen so durchgeistigten Künstler, daß ich noch am selben Tage zu ihm ging. Ich hatte dann eine Begegnung, die auch für mich zu dem Merkwürdigsten und ich will ruhig auch zugeben zu dem Schönsten gehört, was ich je mit einem Künstler hatte, ohne daß ich, wie ich Ihnen bald darauf auch ganz freimütig sagt, innerlich einen stärkeren Kontakt zu der Kunst dieses Mannes sofort gefunden hatte. [...] Ich habe Freundlich ganz als den Träumer und unpraktischen Kerl und wundervollen Phantasten kennen und lieben gelernt, den Sie mir in unserem ersten Gespräch in Aussicht gestellt haben.“¹⁰⁹

Ein bildhauerisches Projekt des Jahres 1923 war die Bodenskulptur des von Max Taut entworfenen *Erbbegrabnis der Familie Wissinger* auf dem Friedhof

¹⁰⁶ Friedrich 2017, hier: S. 122.

¹⁰⁷ Friedrich, 2017, Biographie, S. 208.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Brief Heinersdorffs an Feinhals vom 28.11.1922, mit vielen anderen Dokumenten und Freundlich-Briefen im Archiv Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur.

Stahnsdorf in Berlin (Abb. 12).¹¹⁰ Kurz darauf wurde das Werk jedoch aufgrund von Protesten aus der Bevölkerung wieder entfernt. In diesem Jahr stellte Freundlich gemeinsam mit Otto Dix, George Grosz, Wilhelm Seiwert, Käthe Kollwitz, Jankel Adler, Heinrich Hoerle und weiteren Künstlern im Tanzsaal der Gastwirtschaft Engelbert in Remscheid aus. Ein Jahr später führte er in den Werkstätten von Heinersdorff eine Glasarbeit für den Münsteraner Verleger Johannes Bredt aus, wovon sich lediglich eine schwarz-weiss-Fotografie erhalten hat (WVZ 129).¹¹¹ Noch bis Anfang der 30er Jahre finden sich Korrespondenzen - unter anderem mit Seiwert, Sauerlandt¹¹² und Heinersdorff¹¹³ - die belegen, dass Freundlich um Aufträge für Glasarbeiten bemüht war, jedoch ohne Erfolg.¹¹⁴

Der Hochpunkt von Freundlichs Wirken in Deutschland fällt in die Zeit der Weimarer Republik. Gerade erst den Gräueln des Ersten Weltkrieges entkommen, bildete sich eine künstlerische Avantgarde, die sich durch die vergangenen Erlebnisse stark politisiert hatte. Kunst und Politik wurden oftmals stark miteinander verknüpft, bildeten nicht selten, so wie im Fall von Otto Freundlich, eine untrennbare Verbindung. Sein Wirken dieser Periode ist gekennzeichnet von einem starken, linksorientierten gesellschaftspolitischen Aktivismus. Davon zeugen seine zahlreichen Zeitschriften-Projekte, bei denen er versuchte, mit literarischen Mitteln gesellschaftliche und soziale Veränderungen zu bewirken und neue Impulse zu geben. In seinen Bildern finden sich jedoch nie zeitgenössische politische Themen.

¹¹⁰ Von der Skulptur hat sich lediglich eine Fotografie erhalten.

¹¹¹ Friedrich 2017, hier: S. 123.

¹¹² IMEC, FRN 9.9, Correspondance Otto Freundlich - Max Sauerlandt, hier: Brief vom 8.3.1924: Freundlich dankt für die Möglichkeit des Besuches mit Übernachtung bei Sauerlandt in Hamburg und dass dieser ein Glasbild ausstellen will.

¹¹³ Friedrich 2017, hier: S. 127.

¹¹⁴ Eine Korrespondenz zwischen den Architekten Robert Friedmann + Felix Ansché und Freundlich aus dem Jahr 1931 zeugt von einem geplanten Glasfenster Entwurf für den Israelitischen Tempel: „Sehr geehrter Herr Freundlich! Von Herrn Siegfried Freundlich aus der Baukommission des Israelitischen Tempels wurde uns Ihr Name aufgegeben mit dem Hinweis, dass Sie bereits in grösserem Umfange Glasfenster entworfen haben. Wir haben uns nun heute bei Herrn Dr. Niemeyer und im Museum für Kunst und Gewerbe einige Ihrer älteren Arbeiten angesehen und möchten, bevor wir in dieser Angelegenheit näher mit Ihnen in Verbindung treten, Sie doch bitten, uns einige Fotos bzw. Hinweise auf Zeitschriften zu übersenden, aus denen wir Ihre heutige Arbeitsweise insbesondere für Glasfenster entnehmen könne. Für uns kommt in erster Linie eine farbig-lineare Aufteilung der Fenster, keine figürliche Darstellung in Frage. Hochachtungsvoll, Bauleitung Israel. Tempel, Friedmann“, IMEC, FRN 2.15, Correspondance Robert Friedmann + Felix Ansché, Architekten, hier: Brief vom 7.5.31, Transkription der Autorin. Bereits drei Wochen später erhielt Freundlich einen weiteren Brief, der die Absage des Projektes aus wirtschaftlichen Gründen beinhaltete: „Sehr geehrter Herr Freundlich! Verzeihen Sie, wenn wir erst heute auf Ihre freundliche Einsendung Ihrer Fotos zurückkommen, aber erst gestern hat der Bauausschuss endgültig zu der Frage der Glasfenster Stellung genommen. Zu unserem grossen Bedauern müssen wir Ihnen heute mitteilen, dass in Anbetracht der wirtschaftlichen Lage überhaupt von jedem künstlerischen Entwurf Abstand genommen wurde, so dass wir leider auch von Ihren Vorschlägen keinen Gebrauch machen können. Wir danken Ihnen jedenfalls herzlichst für Ihre Bemühungen und senden Ihnen die Fotos per Einschreiben wieder zurück. Hochachtungsvoll, Bauleit. Israel. Tempel, Friedmann, Ansché“, IMEC, FRN 2.15, Correspondance Robert Friedmann + Felix Ansché, Architekten, Brief vom 28.5.31, Transkription der Autorin.

Die Werke, mit ihrem abstrakten, flächig-konstruktivistischen Bildaufbau, weisen eine gedankliche Nähe zum Kubismus auf. Schließlich erlebte der Künstler dessen Geburtsstunde als Ateliernachbar von Picasso sozusagen „live“ mit. Allerdings überführte er die kubischen Formen in rein flächige, abstrakte Konstruktionen.¹¹⁵ Zudem gewann seit dem Aufenthalt in Chartres 1914 die Farbe immer größere Bedeutung für sein Werk und wurde nach Ende des Ersten Weltkriegs sogar wichtiger als die Form.¹¹⁶ Ein Schwerpunkt des Schaffens der zwanziger Jahren lag auf der Glasmalerei und Pastellen. Seine Vorliebe für die Glaskunst erwachte mit dem Aufenthalt in Chartres, daraus entwickelte er seine Ideen sowohl für die Gestaltung von Mosaiken als auch für die Glasmalerei.¹¹⁷ Der überwältigende Eindruck von Licht und Farbe der Glasfenster der Kathedrale durchzog in der Folgezeit sein Werk und sollte prägend für Freundlichs Stil werden (Abb. 13). Die Pastelle, die zwischen 1919 bis 1924 entstanden, rekurren mit ihrer Farbgebung häufig auf das Mosaik *Geburt des Menschen* von 1916 und erinnern mit ihren Farbkontrasten Delaunays orphistische Werke.¹¹⁸ Mit ihren geometrisierenden Formen stellen sie eine wichtige Etappe auf dem Weg zum Spätstil des Künstlers dar.

Die mit dem Mosaik *Geburt des Mensch* eingeleitete Werkphase dauerte ungefähr bis zur Übersiedelung nach Paris im Jahr 1924 an. In dieser Zeit ist der Übergang zur abstrakten Malerei zu erkennen.¹¹⁹ Wie schon in dem Mosaik ist nun zunehmend eine Vermischung von gegenständlichen und abstrakten Formelementen zu bemerken. Ebenso taucht auffällig häufig das Motiv des Kopfes im Zentrum der Darstellungen auf, ebenso wie dieser auch das zentrale Thema seiner Plastiken darstellt.

Schon 1919 formulierte der Künstler in seinem Aufsatz „Zur Synthese Architektur - Plastik - Malerei“¹²⁰ die Überzeugungen von einer ganzheitlichen Kunst. Diese konnte er in der Arbeit am Grabmal Wissinger umsetzen, für das er eine Bodenskulptur erarbeitete, die ihren Platz unter einer Architektur von gotischen Bögen, gestaltet von Max Taut, fand.¹²¹ Die literarischen Arbeiten Freundlichs erreichten direkt nach dem Ende des Ersten Weltkrieges einen Höhepunkt. Durch seine aktive Beteiligung an den revolutionären Künstlerbewegungen der Zeit publiziert er allein 1919 dreizehn Artikel, durch die sich thematisch der rote

¹¹⁵ Esser 2008, S. 42.

¹¹⁶ Friedrich 2017, hier: S. 33.

¹¹⁷ Dies., hier: S. 123.

¹¹⁸ Heusinger von Waldegg 1978, S. 26.

¹¹⁹ Ders., S. 26.

¹²⁰ Bohnen 1982, S. 109-111.

¹²¹ Schallenberg 2017, hier: S. 181.

Faden seiner Idee des „Kosmischen Kommunismus“ zog.¹²² Insgesamt war die Zeit zwischen 1918 und 1924 geprägt von einer Vielzahl politischer Schriften des Künstlers, in denen er gesellschaftliche und künstlerische Probleme miteinander verband.¹²³

Die Weiterentwicklung des Werkes bedeutete für Freundlich stets auch eine Weiterentwicklung seiner Ideen und Forderungen bezüglich einer neuen sozialen Ordnung. Diese Verbindung von künstlerischem Prinzip und gesellschaftlicher Konzeption war zu seiner Zeit durchaus nicht ungewöhnlich und bei zahlreichen seiner Zeitgenossen zu finden.¹²⁴

2. 3 1924 - 1932: Leben und Arbeiten in Paris

Im Herbst des Jahres 1924 erhielt Freundlich eine Aufenthaltsgenehmigung und siedelte Anfang 1925 endgültig nach Paris über. Seine gesamten Werke ließ er im Berliner Atelier zurück.¹²⁵ Einer der Gründe dafür, Deutschland den Rücken zu kehren, mag nicht zuletzt die Enttäuschung über das Scheitern seiner revolutionären Bestrebungen vor dem Hintergrund der politischen Verhältnisse der Weimarer Republik gewesen sein.¹²⁶ Ein anderer Grund war aber sicherlich auch die zu dieser Zeit pulsierende Kunstszene der französischen Hauptstadt. Dort war zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts Montmartre von Montparnasse als Künstlerviertel abgelöst worden. Bei Freundlichs Eintreffen hatte es sich zum Treffpunkt einer internationalen Avantgarde entwickelt, die eine Vielzahl an Strömungen der modernen Kunst repräsentierte.

Als Freundlich Deutschland den Rücken kehrte, war er in der Kunstszene der Weimarer Republik im Allgemeinen, im Rheinland im Speziellen, ein wichtiger Protagonist und genoss eine zunehmende Anerkennung.¹²⁷ Stellten in Deutschland die konstruktivistischen Tendenzen - zumindest in einigen wenigen Avantgarde-Zentren - eine etablierte Größe dar, traf Freundlich in Paris auf eine völlig andere Situation. Hier dominierte Picasso als Hauptakteur, dessen Werk sich zu dieser Zeit an einem Wendepunkt befand, an welchem er seine spätkubistisch-neoklassizistische Phase abschloss und in die magisch-expressive Periode eintrat. Zeitgleich verstärkten sich in Frankreich die surrealistischen Strömungen. Es existierte jedoch auch ein kleiner Kreis von

¹²² Debien 2017, hier: S. 116.

¹²³ Heusinger von Waldegg 1978, S. 24.

¹²⁴ Aust 1960, S. 36.

¹²⁵ Debien 2013, hier: S. 205.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Duvivier 2017, hier: S. 216.

Individualisten, der sich mit großem Engagement für die Etablierung der ungegenständlichen Kunst einsetzte. Zu ihnen gehörten insbesondere Mitglieder von De Stijl wie Theo van Doesburg, Piet Mondrian und Georges Vantongerloo.¹²⁸ Freundlich engagierte sich nun in den folgenden Jahren mit zahlreichen gleichgesinnten Künstlern für eine stärkere Sichtbarkeit der konstruktivistischen und ungegenständlichen Tendenzen. Im Zusammenschluss von Künstlergruppierungen widmete man sich Zeitschriften- und Ausstellungsprojekten und erweiterte den Kreis der beteiligten Künstler weit über Paris hinaus nach ganz Europa.¹²⁹ Insbesondere in den ersten Jahren in Paris bestand zwischen Freundlich und der lebendigen Rheinländischen Kunstszene ein reger Austausch. Der Künstler nahm auch weiterhin an zahlreichen Ausstellungen teil und arbeitete an diversen Zeitschriften mit.¹³⁰

Bei den französischen Behörden hatte Freundlich die Berufsbezeichnung „Glasmaler“ angegeben, was zeigt, welche zentrale Rolle zu dieser Zeit die Glasmalerei für ihn spielte. Noch im gleichen Jahr wandte er sich aus Paris an Heinersdorff, dem er als Entschädigung für noch offene Schulden eine Geschäftsbeteiligung anbot. Freundlich wollte seine Idee - die Herstellung von eingefärbten Lampenschirmen (Abb. 14) - zusammen mit dem Glasfabrikanten umsetzen. Dieser lehnte jedoch mit der Begründung, die technische Ausführung sei zu kostspielig und kompliziert, ab.¹³¹ Derart in seinen Bemühungen um die Entwicklung der Glaskunst ausgebremst, wendete sich Freundlich verstärkt dem Pastell zu, einem Medium, für das er sich bereits seit 1919 interessierte (Abb. 15). Dieses diente ihm oftmals als Vorstudie zu geplanten Glasfensterentwürfen und musste dem Künstler so schließlich aus den zuvor genannten Kostengründen, ersatzweise als Darstellungsform genügen.¹³²

Seit Anfang der zwanziger Jahre hatten sich in Paris zahlreiche Künstler aus Deutschland und Österreich angesiedelt. Unter ihnen befand sich auch der Fotograf Willy Maywald, der in seinem Studio des Öfteren Ausstellungen für emigrierte Freunde veranstaltete¹³³. Bereits 1924 waren Bilder von Otto Freundlich und Jeanne Kosnick-Kloss in seinen Räumen zu sehen. Später wird Maywald über Freundlich schreiben, er zähle „zu den allerersten abstrakten Malern. Durch das Hitler-Regime verlor er seinen Kontakt zu deutschen Museen

¹²⁸ Aust 1960, S. 30.

¹²⁹ Dividier 2017, hier: S 216.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Vgl. Friedrich 2017, hier: S. 125. Ein Entwurf des Lampenschirms konnte kürzlich von der Berlinischen Galerie erworben werden.

¹³² Friedrich 2017, hier: S. 126.

¹³³ Roussel, Hélène: 2015, hier: S. 9.

und Galerien“.¹³⁴

Im Herbst 1925 erhielt Freundlich eine Einladung zur *Revolutionären Kunstausstellung des Westens* in Moskau. Dort wollte der Künstler einen Glasfensterentwurf präsentieren und hoffte, dass der Fotograf August Sander, den er bei den ‚Kölner Progressiven‘ kennen gelernt hatte, diesen fotografieren würde.¹³⁵ Sander hatte bereits ein Porträt Freundlichs angefertigt, vom dem sich der Künstler einen Abzug erbat, um ihn vorab nach Moskau schicken zu können.¹³⁶ Im Laufe dieses Jahres verfolgte er auch sein Projekt für eingefärbte Lampenschirme weiter, das Heinersdorff 1924 abgelehnt hatte. Nun bat er Sauerlandt um ein Darlehen, was dieser ihm vermutlich nicht gewährte, da es keine Hinweise gibt, dass die Entwürfe jemals realisiert wurden.¹³⁷ Zum Abschluss des Jahres 1925 gab Freundlich in seinem Pariser Atelier eine Überblicksausstellung seiner Arbeiten.

Die fehlende Rezeption seitens der deutschen Presse zeigt ein Brief Freundlichs an Sauerlandt aus dem Jahr 1926.¹³⁸ Darin beklagt der Künstler, dass die Kunstpresse sein Schaffen ignoriere.

„[...] Wenn wenigstens das Werk [das Glasfenster für den Münsteraner Verleger Bredt] publiziert und in der Kunstpresse besprochen worden wäre, wie es das

¹³⁴ Vernerey-Laplace 2017, hier: S 196.

¹³⁵ Vgl. IMEC, FRN 9.8, Correspondance August Sander. In diesem Konvolut finden sich Briefe der Jahre 1925 bis 1930. Unter anderem bedankt sich Freundlich in einem dieser Briefe bei Sander für die Porträtfotos, die dieser ihm geschenkt hatte. Des Weiteren sicherte er Sander zu, dass er versuchen werde, dessen Broschüre in Paris zu veräußern.

¹³⁶ Friedrich 2017, Biographie, S. 306.

¹³⁷ IMEC, FRN 9.9, Correspondance Otto Freundlich - Max Sauerlandt [das Konvolut enthält hauptsächlich Briefe von Freundlich an Sauerlandt. Es finden sich lediglich einige Briefe von Sauerlandt an Freundlich, jedoch nicht die Antwort Sauerlandt auf den hier angeführten Brief], hier: Brief vom 26.12.25, Transkription der Autorin: „[...] Es ist hier eine grosse Firma, die von mir Entwürfe für Beleuchtungskörper wünscht. Ich habe sie in einer Weise entworfen, die für die Beleuchtungsindustrie neuen Möglichkeiten in Farben (Kombinationen durch übereinander gelegte Glasschalen) und Formen ergibt. Dies Verfahren wird mir patentiert werden, und ich habe dann eine gute Existenzmöglichkeit. Die Schrift ist ausgearbeitet, die technischen Zeichnungen gemacht u. ein Ingenieur, der eine einflussreiche Stellung in einem grossen Patentbüro hat u. der ein Verwandter eines mir bekannten Rechtsanwaltes ist, besorgt alles. Inzwischen bin ich aber selbst in eine höchste schwierige Lage geraten, weil der Verkauf meines Berliner Ateliers sich hinausgeschoben hat, der mir reichlich Mittel zur Realisierung dieses Projektes liefern wird. [...] Es war mir 1919 die Lehrstelle für Plastik im Bauhaus in Weimar angeboten worden. Ich hatte sie damals abgelehnt, weil ich noch nicht weit genug zu sein glaubte, um den Schülern ganz Ausgereiftes geben zu können. Vor einigen Jahren wollte mich Taut an die Kunstgewerbeschule nach Magdeburg berufen. Auch diese Berufung hatte ich aus gewissen Skrupeln abgelehnt. Heute denke ich, dass ich die letztere hätte annehmen sollen [...] Aber ich würde, wenn sich eine neue Gelegenheit böte, wo ich als Lehrer für Glasmalerei, Mosaik oder Bildhauerei tätig sein könnte, diese unbedenklich ergreifen. Sollte Ihnen, lieber Herr Professor, hierin etwas für mich zu tun möglich sein, so wäre ich Ihnen sehr dankbar.“

¹³⁸ Von der stetigen Unterstützung seitens des Kunsthistorikers zeugte aber dessen Bestreben, Freundlich im darauffolgenden Jahr dabei behilflich zu sein, das Glasfenster für den Münsteraner Verleger Bredt zu verkaufen: „Lieber Herr Freundlich! Heute kommt mir folgender Gedanke: Wie steht es eigentlich mit dem Fenster, das wir immer noch hier im Museum haben? Ist es verkauft oder gehört es Ihnen u. könnte ich nicht den Versuch machen es für Sie zu verkaufen? [...]“, IMEC, FRN 9.9, Correspondance Otto Freundlich - Max Sauerlandt, hier: Brief vom 7.12.26, Transkription der Autorin.

verdient, dann hätte ich die Möglichkeit zu neuen Aufträgen gehabt. Nichts davon, man hat es totgeschwiegen, wie auch mein Mosaik, das fast schon zu Grunde gerichtet war und nur im letzten Augenblick gerettet wurde. Wie auch mein Grabdenkmal in Stansdorf, dessen Einschaltung in die Kirchhofserde Herr Max Taut, der verantwortliche Architekt, widerstandslos zugelassen hat. Kein Wort gerechter Empörung in der Kunstpresse. Man wusste davon, aber man schwieg [...].¹³⁹

1926 lernte Freundlich über den Zürcher Bildhauer Hans Muschg dessen Schwester Hedwig kennen, die ihn bis zu seinem Lebensende finanziell unterstützen wird.¹⁴⁰ Zudem konnte der Künstler über sie auch seine Kontakte und Netzwerke in der Schweiz ausbauen.

Freundlichs Bemühungen um Aufträge und die Möglichkeit auszustellen, belegt ein Brief vom November 1927 von dem Architekten Hans Poelzig aus Berlin, der Freundlich auf dessen Anfrage hin keine Aussicht auf eine Teilnahme an der *Berliner Bauausstellung* machte, da wohl keine Gelder vorhanden waren.¹⁴¹ Auch Max Sauerlandt versuchte stetig, Freundlich Aufträge zu vermitteln. In seiner Position als Direktor tätigte er jedoch nie einen Ankauf für das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Die Ursache für diese Zurückhaltung klingt in dem Brief Sauerlandts an seine Frau Alice durch und zeigt einmal mehr die zwiespältigen Reaktionen, die der Künstler und sein Werk in ihrem Umfeld hervorriefen:

„Wirklich traf ich auch Freundlich, ich ging mit ihm in sein kleines Zimmerchen im 7. Stock eines großen Garçon Hotels im Quartier Latin. [...] Ein ganz seltsamer Kauz, sicher nicht ohne Geist, aber ohne genügende schöpferische Kraft. Eine gescheiterte Existenz auf einem verlorenen Posten, nur jean-paulisch zu begreifen und zu schildern. Und so in dieser Existenz, auch nur in Paris möglich. [...]“¹⁴²

Auch zu dieser Zeit waren Glasmalerei und Mosaik nach wie vor ein Thema in Freundlichs Schaffen. So versuchte Seiwert, ihm einen Auftrag für ein Mosaik im Café Namur in Luxemburg zu vermitteln, wo er selbst ein Glasgemälde eingebaut

¹³⁹ IMEC, FRN 9.9, Correspondance Otto Freundlich - Max Sauerlandt, hier: Brief vom 9.8.26, Paris, Transkription der Autorin.

¹⁴⁰ Debien 2013, hier: S. 206.

¹⁴¹ IMEC, FRN 14.8. Correspondance Prof. Hans Poelzig. hier: Brief November 1927.

¹⁴² Brief Sauerlandts an seine Frau Alice 29.6.1927, zit. n. Dingeldelstedt 1957, S. 261.

hatte, der Auftrag kam jedoch nicht zustande.¹⁴³ Neben Ausstellungen in Paris, darunter regelmäßige Teilnahmen am ‚Salon des Indépendants‘ im Grand Palais des Champs-Élysées, präsentierte Freundlich auch weiterhin Werke in Köln. So war er 1928 auf der *Ausstellung musivischer Glasfenster* im Kunstgewerbemuseum Köln vertreten. 1929 versuchte die Sammlerin Olga Solnitz - langjährige Freundin der Familie Blumenfeld -, Sauerlandt dazu zu bewegen, Freundlich mit 100 Mark zu unterstützen. Der Künstler wollte damit seine erste Monumentalskulptur *Ascension* (WVZ 76) (Abb. 16) fertigen. Der Kunsthistoriker lehnte dies jedoch mit folgender Begründung ab:

„Seine Begabung verweist ihn auf dekorative Flächenkunst, und ich vermag es nicht über mich, ihn auf einem Wege zu fördern, der nach meiner festen Überzeugung ein Irrweg, bestenfalls eine Sackgasse ist.“¹⁴⁴

Freundlich fertigt daraufhin lediglich einen Gipsguss der Plastik an, mit der er dann im Oktober 1929, dank der Unterstützung von Hans Arp, an der Ausstellung *Abstrakte und Surrealistische Malerei* im Kunsthaus Zürich beteiligt war.¹⁴⁵ Wilhelm Wartmann, Direktor des Hauses, zeigte in dieser Schau Freundlichs Werk neben denjenigen von Robert Delaunay, Constantin Brâncuși und Hans Arp.¹⁴⁶ Ebenfalls im Oktober lancierten die Kölner Progressiven die Zeitschrift „a bis z“, die bis zur „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten im Jahr 1933 erschien. Otto Freundlich wurde Korrespondent der Zeitschrift und zudem Mitglied der Künstlergruppe ‚Cercle et Carré‘, einer Vereinigung abstrakter Künstler, die sich um Michel Seuphor, Joaquín Torres García und Georges Vantongerloo gebildet hatte.

Ein Einblick, wie Freundlichs Werke bei seinen Rezipienten im privaten Umfeld wahrgenommen wurden, findet sich in einer Korrespondenz mit der Sammlerin

¹⁴³ Friedrich 2017, Biografie, S. 309. Von Seiwerts unermüdlicher Unterstützung zeugen mehrere Korrespondenzen dieser Zeit: „[...] Ich haben von Amerika eine Aufforderung bekommen zu einem neuen Kunsthändler Arbeiten zum Verkauf zu geben. Ich habe ihm vorgeschlagen von uns allen Arbeiten zu nehmen. Er ist damit einverstanden [...]“, IMEC, FRN 14.27, Correspondance Franz Seiwert, hier: Karte vom 24.7.29, Transkription der Autorin. Ein anderes Mal schreibt Seiwert: „[...] An einer Stelle war es ziemlich sicher, durch Hoerle etwas von dir zu verkaufen. Dann hat Dr. With die Leitung des neuen Osthaus-Museums in Essen. Auch bei ihm könnte man dann versuchen [...]“, IMEC, FRN 14.27, Correspondance Franz Seiwert, hier: Brief vom 21.8.29, Transkription der Autorin. Von den Bemühungen seitens der öffentlichen Hand, den Künstlern während der schwierigen wirtschaftlichen Zeiten Unterstützung zu gewähren, zeugt ein Schreiben Seiwerts an Freundlich vom 15.12.1930: „[...] Für unsere Ausstellung ist bestimmt nun April-Mai bestimmt. Dr. With hat sich die letzte Zeit sehr um uns bemüht. [...] dass man unter einigen Malern und Bildhauern einen kleinen Wettbewerb ausschreiben will für die Ausstattung einer kleinen Kirche, die hier vor Köln gebaut worden ist. Du und ich sollen Entwürfe für Glasfenster machen. Die Sache geht von dem Städt. Hochbauamt aus und Dr. With soll nachher alles im Kunstgewerbemuseum ausstellen was im Hinblick darauf geschieht, dass demnächst die neue Universität soweit ist, dass auch ihre Innen Ausstattung ansteht.“, IMEC, FRN 14.27, Correspondance Franz Seiwert, hier: Brief vom 15.12.1930, Transkription der Autorin.

¹⁴⁴ Zit. nach Friedrich 2017, Biografie, S. 309.

¹⁴⁵ Debien 2013, hier: S. 206.

¹⁴⁶ Friedrich 2017, Vorwort, S. 25.

Anna Blumfeld aus dem Jahr 1929:

„[...] Über ihr Werk habe ich mich besonders gefreut. Es ist schön, groß und geschlossen. Ich glaube auch, es wird dem Publikum verständlicher sein, als ihre früheren Sachen. Bitte lassen Sie mich den Erfolg wissen [...].“¹⁴⁷

1930 stellte Freundlich erstmals mit ‚Cercle et Carré‘ aus, deren Hauptintention in der Etablierung eines Gegenpols zu den vermehrt an Bedeutung gewinnenden surrealistischen Tendenzen bestand. Der Künstler verfasste vor dem Hintergrund der Diskussionen, die um die Bedeutung sowie einer Definition des Abstrakten geführt wurde, den Artikel „Abstrait-concret“¹⁴⁸, in dem er sich kritisch mit dem Surrealismus auseinandersetzte. Bereits im Sommer 1931 löste sich die Gruppe wegen Meinungsverschiedenheiten wieder auf. Die Protagonisten um Georges Vantongerloo und Van Doesburg formierten sich unter dem Namen ‚Abstraction-Création‘ sogleich neu, unter Ihnen auch Otto Freundlich. Diese Künstlervereinigung bildete im Folgenden eine der größten Interessensvertretungen für abstrakte Künstler. Ihre Mitglieder waren es auch, welche diese neue Art der Kunst als „konkret“ bezeichneten, was auf ihre Eigengesetzlichkeit verweisen sollte.¹⁴⁹ Ab 1946 ging die Gruppe im ‚Salon des Réalités Nouvelles‘ auf.¹⁵⁰

Zeitgleich stellte der Künstler auch mit der Gruppe der ‚Surindépendants‘ aus, die von Auguste Herbin ins Leben gerufen worden war. Anlass dazu war die Unzufriedenheit mit der Kommission des ‚Salon des Indépendants‘ gewesen, die entschieden hatte, mehrere Künstler abzulehnen.¹⁵¹ Das Programm der Gruppierung deckte sich mit den Überzeugungen Freundlichs:

„[...] uneingeschränkte Respektierung aller Tendenzen - absolute Gleichheit aller ausstellenden Künstler - keine besondere Hervorhebung von Tendenzen oder einzelnen Künstlern.“¹⁵²

Im Paris der dreißiger Jahre zählte Otto Freundlich neben Mondrian, Kandinsky, Arp und Robert Delaunay zu den bedeutendsten Vertretern der ungegenständlichen Kunst.¹⁵³

Als Emigrant war Otto Freundlich besonders betroffen von der

¹⁴⁷ IMEC, FRN 1.15, Correspondance Anna Blumenfeld, Wiesbaden: hier: Postkarte vom 1.4.1929, Transkription der Autorin.

¹⁴⁸ Auszugsweise in Bohnen 1982, S. 160-162. Dort wird die Schrift unter dem deutschen Titel abstrakt - konkret aufgeführt.

¹⁴⁹ Aust 1960, S. 38.

¹⁵⁰ Duvivier 2017, hier: S. 217.

¹⁵¹ Debien 2013, hier: S. 206.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Aust 1960, S. 38.

Weltwirtschaftskrise, die in Frankreich zwischen 1930 und 1935 ihren Höhepunkt erreichte. In dieser Notsituation begegnete die einheimische Bevölkerung den Fremden mit besonderem Misstrauen und wenig Wohlwollen. Die wirtschaftlichen Probleme wirkten sich zudem auch auf den Kunstmarkt aus, der einbrach und damit ebenfalls die finanzielle Lage der Emigranten bestimmte, die vielfach unter prekärsten Bedingungen lebten und arbeiteten.¹⁵⁴ Zudem hatte Freundlich mit gesundheitlichen Problemen zu kämpfen.¹⁵⁵ Trotz dieser Beeinträchtigungen arbeitete er unermüdlich weiter, nahm an Ausstellungen teil und veröffentlichte regelmäßig Beiträge in der Zeitschrift „Abstraction-Création - Art non figurativ“.¹⁵⁶ Aus dem Jahr 1931 stammen auch Freundlichs Schriften „Der Künstler und die Wirtschaftskrise“¹⁵⁷, „Gedanken über das Werden der neuen Kunst“¹⁵⁸ und posthum „Picasso zu seinem 50. Geburtstag“¹⁵⁹. Ebenfalls 1931 richtete die Galerie Dr. Becker und Newmann in Köln die einzige Einzelausstellung Freundlichs zu dessen Lebzeiten aus. Ein Jahr später zeugt eine Korrespondenz mit der Galerie von den stetigen Bemühungen des Künstlers, in den schwierigen Zeiten der Weltwirtschaftskrise durch die Teilnahme an Ausstellungen und damit verbunden den Verkauf von Werken, an Geld zu gelangen (Anlage 3).¹⁶⁰ Ein weiterer Brief aus diesem Jahr stammt von Joseph Feinhals, der Freundlich auf dessen Vorwürfe der mangelnden Unterstützung antwortet. Darin wird einmal mehr das schwierige Wesen des Künstlers sichtbar (Anlage 4).¹⁶¹

Nachdem Freundlich Deutschland 1924 verlassen hatte, baute er nicht nur eine räumliche Distanz auf, auch bezüglich seines Werkes besann er sich auf eine neue Schaffensphase. So hielt er zwar weiter Kontakt zu den Zeitschriften, an denen er mitgearbeitet hatte, blieb jedoch auf Abstand zu den dadaistischen oder surrealistischen Zirkeln, da diese sich nicht mit seiner eigenen künstlerischen Überzeugung in Einklang bringen ließen.¹⁶² Ab 1926 wandte sich der Künstler konstruktivistischen Tendenzen zu¹⁶³, wovon auch seine Teilnahme am ‚Salon de Indépendants‘ zeugte, einer Schau, die sich „gegen die offizielle

¹⁵⁴ Barron 1997, hier: S. 15.

¹⁵⁵ Debien 2013, hier: S. 207.

¹⁵⁶ Debien 2013, hier: S. 207.

¹⁵⁷ Bohnen 1982, S. 174-177, veröffentlicht in: Das Kunstblatt, 2, 1932.

¹⁵⁸ Ders., S. 180-185.

¹⁵⁹ Ders., S. 178-179.

¹⁶⁰ IMEC, FRN 1.12, Correspondance de la galerie Dr Becker & Alfred Newman à Otto Freundlich (1931-1932), hier: Schreiben der Galerie an Freundlich vom 31.1.32.

¹⁶¹ IMEC, FRN 2.4, Correspondance de Joseph Feinhals à Otto Freundlich (1928-1937), hier Schreiben Feinhals an Freundlich vom 3.11.1932 [nur erste Seite des Briefes im Bestand IMEC vorhanden und angefügt].

¹⁶² Duvivier 2017, hier: S. 216.

¹⁶³ Heusinger von Waldegg 1978, S. 170f.

Kunstauffassung“ positionierte.¹⁶⁴

Freundlichs reifes Werk ist gekennzeichnet durch eine flächige Kompartimierung, zellenartige, geometrische Bildstrukturen, die etwa um 1924 ihren Anfang haben und sich 1930 vollends durchsetzen. Die einzelnen Farbfelder erreichen dadurch eine energetische Aufladung. Seit ungefähr 1930 ist eine in den Werken des Künstlers eine neuartige Sicherheit zu spüren. Nun entstehen zahlreiche, oft großformatige Bilder, häufig in Öl auf Leinwand ausgeführt. Drei Aspekte sind dabei besonders auffällig: Erstens sind die Grundrichtungen der Bildkonstruktion horizontal, vertikal, diagonal und rund angelegt. Zweitens dominieren Hell-Dunkel- sowie drittens Kalt-Warm-Kontraste in zahlreichen Abwandlungen, die zu einer spannungsreichen Interaktion der Farbbereiche untereinander führen (Abb. 17).¹⁶⁵ Auch in dieser Phase entwickelte sich das plastische Werk zumeist analog zum malerischen. Hier sind ebenfalls Kontraste zu erkennen, die sich im Aufbau der Skulpturen manifestieren. Die Masse der Plastiken verschiebt sich nun in deren oberen Bereich, getragen von einem schmalen Bindeglied auf einer wiederum massiven Basis. Am deutlichsten ist dies an der Monumentalplastik *Ascension* (WVZ 76) aus dem Jahr 1929 zu erkennen.¹⁶⁶

2. 4 1933 - 1943: Frankreich wird zum Exil

Auch nach seiner Übersiedlung nach Frankreich besuchte Freundlich immer wieder seine Kollegen und Freunde im Rheinland und nahm dort weiterhin an Ausstellungen teil. Nach der Machterübernahme der Nationalsozialisten im Jahr 1933 kehrte Freundlich aufgrund seiner jüdischen Wurzeln nicht mehr nach Deutschland zurück. Die nun folgende Gleichschaltung aller Bereiche des öffentlichen Lebens, so auch der Kunst und Kultur, bedeutete einen Endpunkt der öffentlichen Rezeption des Künstlers bis zum Kriegsende im Jahr 1945.¹⁶⁷

Im Februar 1933 erschien mit der Nummer 30 die letzte Ausgabe der Zeitschrift „a bis z“, wie gewohnt im Umfang von vier Seiten. Unter den Kulturschaffenden in Frankreich, insbesondere innerhalb der politisch engagierten Kreise, riefen die Ereignisse in Deutschland entsprechende Reaktionen hervor. Freundlich und seine Lebensgefährtin, Jeanne Kosnick-Kloss, wurden nun Mitglieder der ‚Association des écrivains et artistes révolutionnaires (A. E. A. R.)‘, einer Organisation, die der Kommunistischen Partei nahestand. Freundlich verfasste

¹⁶⁴ Debien 2013, hier: S. 205

¹⁶⁵ Franz 2001, hier: S. 19.

¹⁶⁶ Heusinger von Waldegg 1978, S. 35.

¹⁶⁷ Barron 1997, hier: S. 12.

die unveröffentlichte Schrift „Für das Bauhaus und gegen die Kulturrevolution“¹⁶⁸. Dies geschah in Reaktion auf Entlassung von Otto Dix und Paul Klee von allen Lehrämtern und letztlich der Schließung des Bauhauses durch das NS-Regime am 11. April.¹⁶⁹ Als im Juli 1933 Seiwert starb, brachen viele Verbindungen Freundlichs nach Deutschland ab. Es gab jedoch auch weiterhin zahlreiche Freunde, die ihn in den darauffolgenden Jahren besuchten oder brieflichen Kontakt zu ihm hielten.¹⁷⁰ Die häufige Ausstellungstätigkeit Freundlichs in Frankreich, gerade auch in dieser politisch äußerst schwierigen Zeit, führte nicht zwangsläufig zu Einnahmen für den Künstler. Dessen wirtschaftlich prekäre Situation war allgegenwärtig, hauptsächlich konnte er sich dank der großzügigen und beständigen Unterstützung von Hedwig Muschg und ihrem Bruder Waldemar weiterhin seiner Arbeit widmen und den Lebensunterhalt bestreiten.¹⁷¹

Zu dieser Zeit war der Künstler in Paris fest etabliert, widmet sich der Akzeptanz der abstrakten Kunst und verfasst in diesem Geiste 1934 die Schrift „Die Wege der abstrakten Kunst“.¹⁷² Im November des Jahres erklärte Freundlich seinen Austritt aus der Gruppe ‚Abstraction-création‘. Der Grund dafür waren einmal mehr seine Prinzipien und Überzeugungen, die er nicht erfüllt sah und so schrieb er an den Mitbegründer Georges Vantongerloo, dass:

„[...] der Platz eines revolutionären Künstlers in dieser entscheidenden Zeit einzig und allein an der Seite des revolutionären Proletariats sein muss.“¹⁷³

Als eine abschliessende Ehrung veranstaltete ‚Abstraction-Création‘ Ende 1934 in Paris für den Schweizer Maler Hans Erni und Otto Freundlich eine Sonderausstellung. Zu dieser Zeit begann der Künstler, sich um die Einbürgerung („naturalisation“) in Frankreich zu bemühen und bat diesbezüglich unter anderem seine Freunde Georges Braque und Auguste Herbin um Hilfe. Da er jedoch über nicht genügend finanzielle Mittel verfügte, wurde der Antrag abgelehnt. In den folgenden Jahren versucht Freundlich weiterhin eine Zusage der Behörden zu erhalten, jedoch ohne Erfolg.¹⁷⁴ 1935 publizierte er seine in Paris entstandene Schrift „Bekenntnisse eines revolutionären Malers“¹⁷⁵, die als eine der reifsten und reflektiertesten anzusehen ist. Hierin begründete er auch, weshalb er sich für eine Hinwendung zur Abstraktion entschlossen hatte.¹⁷⁶

¹⁶⁸ Bohnen 1982, S. 187-188.

¹⁶⁹ Debien 2013, hier: S. 207.

¹⁷⁰ So beispielsweise Gerd Arntz und Jankel Adler im Jahr 1936. Vgl. Friedrich 2017, S. 29.

¹⁷¹ Debien 2013, hier: S. 212.

¹⁷² Bohnen 1982, S. 188-194.

¹⁷³ Debien 2013, hier: S. 208.

¹⁷⁴ Heusinger von Waldegg 1978, S. 313.

¹⁷⁵ Bohnen 1982, S. 197-203, hier nur auszugsweise.

¹⁷⁶ Friedrich 2017, hier: S. 29.

1935 gründeten die in Paris lebenden, politisch links positionierten Migranten das ‚Kollektiv deutscher Künstler‘, zu dem unter anderem Max Ernst, Eugen Spiro, Robert Liebknecht, der Verleger und Schriftsteller Paul Westheim und Gert Wollheim zählten.¹⁷⁷ Im November des Jahres nahm Freundlich Kontakt zu der Gruppierung auf, da diese beabsichtigte, in Reaktion auf die politischen Entwicklungen in Deutschland, ein ‚Kollektiv deutscher antifaschistischer Künstler‘ zu gründen. Freundlich wurde schließlich nicht nur Mitglied, sondern Präsident der Vereinigung.¹⁷⁸ Das „Pariser Tageblatt“, die Tageszeitung deutscher Emigranten, für die auch Paul Westheim publizierte¹⁷⁹, vermeldete im Dezember 1935:

„Der Präsident des Kollektivs, Otto Freundlich, stellte in seiner Rede die Entwicklung der Kunst in Vergangenheit und Gegenwart dar. Die Kunst war immer universal und sie wurde sich dieser Sendung immer klarer bewusst; es blieb dem Dritten Reich vorbehalten, ihr künstliche, nationale Grenzen zu ziehen. [...] Der Künstler in Deutschland ist gelähmt, seine Entwicklung durch erzwungene Kompromisse gehindert. Das Kollektiv deutscher Künstler, Paris, will das Geleistete retten und zu gegebener Zeit in Deutschland selbst an die große moderne Malerei anknüpfen, deren bereits bestehende Tradition in der Emigration gepflegt und fortentwickelt werden soll.“¹⁸⁰

Im Jahr 1936 nahm Freundlich mit einer Gruppe um Max Ernst an der Ausstellung *De Olympiade onder Dictatuur* (D.O.O.D.)¹⁸¹, die im August 1936 in Amsterdam stattfand.¹⁸² Veranstalter war der *Bond van Kunstenaars ter Verdediging van de Kulturele Rechten* (B.K.V.K.), der niederländische Künstlerbund, welcher politisch links stand, ohne jedoch eine kommunistische Vereinigung darzustellen. Die Schau fand zeitgleich zu den Olympischen Spielen in Berlin statt und wollte dadurch auf die drohende Gefahr und die Verbrechen

¹⁷⁷ Rotermund-Reynard 2011, hier: S. 274.

¹⁷⁸ Debien 2013, hier: S. 209. Das Kollektiv löste sich aufgrund interner politischer Differenzen Anfang 1937 auf.

¹⁷⁹ Auch der Kunstkritiker Paul Westheim musste 1933 vor den Nationalsozialisten flüchten und ließ sich in Paris nieder. Dort schrieb der ehemalige Herausgeber des ‚Kunstblattes‘ nun für die deutsche Exilpresse. Von 1933 bis 1939 war er als Kunstkritiker fester Mitarbeiter beim ‚Pariser Tageblatt‘, das 1937 in die ‚Pariser Tageszeitung‘ überging. Diese Publikationen waren die einzigen deutschsprachigen Tageszeitungen der gegen das nationalsozialistische Regime gerichteten oppositionellen Bewegung in Paris. (Ausgaben 1917-1920 online: <https://magazines.iadb.org/periodicals/DKB>, [letztmalig abgerufen am: 25.03.2019]). Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde dem als linksliberal eingestuftem Paul Westheim von beiden deutschen Staaten die Remigration verwehrt, vgl. Kollmann/König 2012, hier S. 245-246.

¹⁸⁰ *Pariser Tageblatt*, Paris, ohne Angabe des Herausgebers, 3, Nr. 727, 9. Dezember 1935, 3, Spalte a.

¹⁸¹ Vgl. Dokter, Betsy [Hrsg.]: *Een kunstolympiade in Amsterdam: reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D. 1936*, Kat. Ausst. Amsterdam, Zwolle 1996.

¹⁸² Papenbrock/Scharloth 2011, hier: S. 299.

des Nationalsozialismus hinweisen.¹⁸³

Ebenfalls in diesem Jahr eröffnete Freundlich in seinem Pariser Atelier unter dem Namen „Le Mur“ eine private Akademie für Malerei, Zeichnen, Bildhauerei und Holzschnitt und hielt Vorlesungen.¹⁸⁴ Jedoch blieb bei all diesen Bemühungen der wirtschaftliche Erfolg aus. Im gleichen Jahr verlieh er seinen künstlerischen Visionen mit der *Sculptures-montagnes* Ausdruck, dem *Leuchtturm der Künste*. Dieser sollte - auf einem künstlichen Hügel aus Stahlbeton gelegen - im Schnittpunkt zweier großer Skulpturenstraßen liegen, die länderübergreifend der menschlichen Solidarität und Brüderlichkeit gewidmet waren. In dem Turm plante Freundlich Künstlerateliers, die zu einer Kontaktzone mit der Bevölkerung werden sollten.¹⁸⁵

Auch in dieser Zeit bestand immer noch Kontakt zu seinen Kölner Netzwerken, davon zeugt eine Postkarte von Walter Sterns Ehefrau Elly, die ihren Besuch bei Freundlich in Paris ankündigt.¹⁸⁶ László Moholy-Nagy schrieb am 2. März 1937 aus London an Freundlich und gewährt so einen Einblick in die zeitgenössischen Gegebenheiten: Er denke gerne an den Besuch bei Otto Freundlich und seiner Frau zurück, die geringen Bilderverkäufe seien ein allgemeines Problem. Für die nächste Sammelausstellung abstrakter Kunst bei der London Gallery wird er versuchen, eine Einladung für Freundlich zu erwirken.¹⁸⁷

1937 öffnete die Femeschau *Entartete Kunst* in den Hofarkaden in München ihre Tore. Im Zuge der vorangehenden, gleichnamigen Beschlagnahmeaktion waren neunzehn Werke Freundlichs aus öffentlichen Sammlungen beschlagnahmt worden.¹⁸⁸ Davon wurden sechs Skulpturen auf der Ausstellung in den in München gezeigt, weitere Werke im Zuge der darauf folgenden Wanderausstellung.¹⁸⁹ Darunter auch die Monumentalskulptur *Der neue Mensch*¹⁹⁰, die Darstellung eines großen Kopfes, der auf der Titelseite des

¹⁸³ Papenbrock/Scharloth 2011, hier: S. 300. Otto Freundlichs Teilnahme an dieser wichtigen Ausstellung exilierter Künstler findet bislang in der Forschung zum Künstler, insbesondere in der aktuellsten Auflistung seiner Ausstellungsbeteiligungen in Friedrich (2017), keine Erwähnung.

¹⁸⁴ Debien 2013, hier: S. 209

¹⁸⁵ Dies., hier: S. 210.

¹⁸⁶ IMEC, FRN 15.16, Correspondance de Elly Stern à Otto Freundlich (1936), hier: Postkarte 1936.

¹⁸⁷ IMEC, FRN 13.11, Correspondance László Moholy-Nagy, hier: Brief 2. März 1937.

¹⁸⁸ Vgl. dazu die Datenbank der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ der TU Berlin, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/emuseumPlus?service=RedirectService&sp=Collection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019]. Von diesen neunzehn Werken ist bislang ein einziges (VVZ 109) wiederaufgetaucht, vgl. Friedrich 2017, S. 28.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd.

¹⁹⁰ Bei jüngsten Grabungen vor dem Berliner Rathaus wurde eine vermeintliche Kopf-Skulptur Freundlichs entdeckt. Es stellte sich jedoch heraus, dass es sich dabei um eine Nachbildung handelte, vgl. Wignanek 2017, hier: S. 206.

Ausstellungsführers prangte und zum Symbol der Femeschau werden sollte.¹⁹¹

Die Nationalsozialisten fassten unter dem Begriff „entartet“ die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts zusammen, die abzulehnen und somit zu beseitigen war.¹⁹² Gleichzeitig verband man den Begriff mit dem jüdisch-bolschewistischen Feindbild, womit letztendlich eine Berechtigung konstruiert wurde, diesen Feind der deutschen Kunst und damit auch des deutschen Volkes auszugrenzen und in letzter Konsequenz zu vernichten.¹⁹³ Im Sinne der NS-Ideologie und der damit verbundenen Propaganda, war Freundlich somit hinsichtlich „Entartung“¹⁹⁴, „Zersetzung und „Kulturbolschewismus“ als schuldig zu bezeichnen und wurde somit zu idealem Feindbild.¹⁹⁵

Im Gegensatz zur Diffamierung in Deutschland waren die Jahre 1937 und 1938 für Freundlich in Frankreich und auch international äußerst erfolgreich. Am 25. Mai 1937 öffnete in Paris die Weltausstellung ihre Pforten und allein drei französische Galerien stellten Werke des Künstlers aus. Anfang des Jahres 1938 besuchte Wilhelm Sandberg, Direktor des Stedelijk Museums in Amsterdam, Freundlich in Paris zwecks Vorbereitung der *Tentoonstelling Abstrakte Kunst* im April. Ebenso kam aus London eine Einladung von Herbert Read, dem Herausgeber des „Burlington Magazine“. Dieser lud Freundlich zur Teilnahme an *The Exhibition of 20th Century Art* ein, die in der New Burlington Gallery in London stattfinden sollte. Die Ausstellung war als Reaktion auf die Schau *Entartete Kunst* konzipiert, Freundlich nahm mit dem Werk *Universal Synthesis* (WVZ 170, verschollen) daran teil.¹⁹⁶ Auch der Kontakt nach Deutschland bestand weiter. So besuchten im Laufe des Jahres Gerd Arntz und Raoul Hausmann den Künstler in Paris.

Anlässlich seines 60. Geburtstages veranstaltete die Galerie Jeanne Bucher eine Retrospektive. Diese Ausstellung wurde von befreundeten Künstlern zum Anlass genommen, einen Spendenaufruf zugunsten Freundlichs zu veranstalten. Mit dem Erlös konnte die Gouache *Hommage aux peuples couleur* (WVZ 178) erworben und dem Jeu de Paume übereignet werden.¹⁹⁷ Die Liste der Unterzeichner dokumentiert eindrucksvoll, wie groß die Zahl der Unterstützer in

¹⁹¹ Debien 2013, hier: S. 211.

¹⁹² Hoffmann-Curtius: Kampagne „Entartete Kunst“, In: Funkkolleg, hier: S. 467.

¹⁹³ Dies., hier: S. 483.

¹⁹⁴ Die Bezeichnung „entartet“ meinte hierbei nicht einfach eine Diffamierung moderner Kunst, sondern dezidiert „verjudet“, „kulturbolschewistisch“ oder „krank“. Vgl. hierzu Voss 2013, hier: S. 328f.

¹⁹⁵ Osterloh 2013, hier: S. 110. Des Weiteren führt der Autor die Problematik des Begriffes „Kulturbolschewismus“ aus, der durch die nationalsozialistische Propaganda schließlich zu einem Allgemeinplatz fast der gesamten bürgerlichen Presse wurde, vgl. Ders. S. 107.

¹⁹⁶ Debien 2013, hier: S. 211.

¹⁹⁷ Vernerey-Laplace 2017, hier: S. 198.

Kunstkreisen war.¹⁹⁸ Paul Westheim widmete Freundlich anlässlich seines Geburtstags und der damit verbundenen Ausstellung einen Artikel im „Pariser Tageblatt“.¹⁹⁹ Auch in der politischen Presse findet sich eine Ehrung des Künstlers: so würdigte der „Neue Vorwärts“ (266, 1938) den Künstler als „Vorkämpfer der absoluten Malerei“²⁰⁰.

In diesem Jahr ging in Paris aus dem ‚Kollektiv Deutscher Künstler‘, zu deren Mitgliedern Freundlich gehörte, der ‚Freie Deutsche Künstlerbund‘, in Frankreich ‚Union des artistes libres‘ genannt, hervor. Es handelte sich hierbei um eine überparteiliche Emigrantenorganisation deutscher bildender Künstler im französischen Exil, die sich gegen die nationalsozialistische Kulturpolitik richtete und der alle Richtungen der modernen Kunst willkommen waren.²⁰¹ Ebenfalls als Gegenausstellung zur Femeschau in München zeigte die Organisation Ende des Jahres 1938 *Freie deutsche Kunst* im *Maison de la Culture* in Paris. Ziel der Ausstellung war es, die Argumente, welche von den Nationalsozialisten zur Definition der „Entarteten Kunst“ angeführt wurden, systematisch zu widerlegen.²⁰² Freundlich wurde Mitglied der Aufnahmekommission, stellte aber selbst nicht aus. Unter den teilnehmenden Künstlern befanden sich unter anderem Man Ray, Anton Räderscheidt, Felix Nussbaum, George Grosz, Max Ernst und Paul Klee.²⁰³ Paul Westheim zählte zu den Hauptorganisatoren der Ausstellung, ebenso wie er zu den ursprünglichen Organisatoren der Schau in London gehörte.²⁰⁴

Die Unterstützung und Verbundenheit, welche Freundlich von seinen Kontakten außerhalb Frankreichs erfuhr, wird auch in einer Korrespondenz mit Marguerite (Peggy) Guggenheim aus dem Jahr 1938 ersichtlich. Freundlich hatte in einem vorangegangenen Brief angefragt, ob eine Ausstellung seiner Werke bei Guggenheim Jeune in London möglich sei. In ihrer Antwort schrieb die Sammlerin, sie sehe nur wenig Chancen, dass die Bilder eines abstrakten

¹⁹⁸ Unterzeichner waren: Jankel Ader, H. Arp, G. Braque, J. Cassou, A. Deran, P. Dermée, R. et S. Delaunay, J. Gacon, Géo-Charles, L. de Gonzague-Frick, A. Gleizes, W. Gropius, A. Herbin, Max Jacob, W. Kandinsky, Kokoschka, Laurens, Léger, Lhote, G. Linze, Lipchitz, Picasso, M. Raynal, H. Read, S. Taeuber-Arp, W. Uhde, P. Westheim, sowie für das Organisationskomitee Marie Cuttoli, A. Döblin, Max Ernst, vgl. IMEC, FRN 17.4, Correspondance du comité d'action (nombreux auteurs) à Otto Freundlich (1938).

¹⁹⁹ Freundlich dankte Westheim daraufhin in einem Brief, vgl. IMEC, FRN 9.18, Correspondance Otto Freundlich à Paul Westheim, hier: Brief 1938.

²⁰⁰ Friedrich 2017, Biographie, S. 314.

²⁰¹ Debien 2013, hier: S. 211.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Rotermund-Reynard, Ines: „Du kannst wirklich froh sein, diesen Wahnsinn verlassen zu haben!“ Der Kunstkritiker Paul Westheim während seines französischen Exils, In: Grynberg, Anne/Linsler, Johanna: *L'Irréparable. Itinéraires d'artistes et d'amateurs d'art juif, réfugiés du „Troisième Reich“ en France*, Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle Magdeburg (9), Magdeburg 2013, S. 148-169, hier: S. 161.

²⁰⁴ Dies. 2011, hier: S. 267.

Künstlers, der dort nicht sehr bekannt sei, auf großes Interesse und damit auf Kaufinteressenten stoßen würde. Statt dessen verwies sie ihn auf eine große Schau abstrakter Künstler in den Burlington Galleries, bei der sie ihm einen Ehrenplatz und die Aufmerksamkeit der Presse zusicherte.²⁰⁵

1938 präsentierte der Maler René Beretta in seinem Atelier unter dem Titel *Art décoratif* neben Fotografien von Willy Maywald, Stickereien von Kosnick-Kloss und das Gemälde *Komposition* von Freundlich.²⁰⁶ Der *Salon des Réalités Nouvelles* zeigte im Jahr 1939 Freundlichs Bilder gleichwertig neben denjenigen Kandinskys (Abb. 18).

Nach dem Überfall Deutschlands auf Polen und der Unterzeichnung des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspaktes folgte 1939 die Kriegserklärung Frankreichs und Großbritanniens an Deutschland. Damit wurden die deutschen Emigranten zu „Staatsangehörigen feindlicher Länder im Krieg mit Frankreich“ erklärt und in diesem Zuge in Frankreich auch die Kommunistische Partei verboten. Dies geriet zudem für alle, die dem linken politischen Spektrum angehörten, zu einer Bedrohung ihrer Existenz, da sie nun verhaftet und interniert wurden.²⁰⁷ Otto Freundlich musste sich im September 1939 im Sammellager Colombes einfinden und wurde von dort in verschiedene Internierungslager geschafft. Seine Freunde setzten alle Hebel in Bewegung, um die Freilassung des Künstlers zu erwirken - vorerst mit Erfolg. Ende Februar 1940 kehrte Freundlich nach Paris zurück und arbeitete dort wieder in seinem Atelier. Jedoch bereits im Mai wurde ihm mitgeteilt, er habe sein Atelier endgültig zu räumen. Daraufhin wurde er wieder in einem Sammellager, diesmal in Montrouge, festgehalten. Nach dem Vormarsch der deutschen Truppen verlagerte man ihn nach Bordeaux und ließ ihn dort schließlich im Juni wieder frei.²⁰⁸ Freundlich und Hannah Kosnick-Kloss bezogen nun Quartier in dem kleinen Ort Saint-Paul-de-Fenouillet. Sie bemühten sich um die Unterstützung

²⁰⁵ IMEC, FRN 10.11, Correspondance Marguerite (Peggy) Guggenheim, hier: Brief vom 17. Oktober 1938 [Briefkopf: Guggenheim Jeune], Transkription der Autorin: „Cher Monsieur Freundlich, merci beaucoup pour votre lettre que je viens de recevoir. Je vous dois d'ailleurs une réponse à une lettre antérieure. Je ne vous ai remercié pour l'offre d'un tableau que vous m'avez faite dans cette première lettre parce que je n'avais pas bien comprise de quoi il s'agissait. Voulez-vous me dire aussi quels Prix il faut fixer pour les trois qui sont dans ma galerie depuis la fin de l'exposition allemande. Quant à une exposition de vos Œuvres dans ma galerie il faut que je vous dise qu'après tout mes renseignements une exposition d'un peintre abstrait qui à Londres n'est pas très connu à très peu des chances d'attirer un public même des spectateurs. Les chances de vente pour la peinture abstraite sont malheureusement presque inexistantes. Cela serait différent si on pouvait organiser une grande exposition d'art abstrait pour laquelle il serait évidemment facile d'avoir le support de la presse. Un tel projet est actuellement en délibération. Cette exposition devrait avoir lieu dans les Burlington Galleries et naturellement vous y occuperez une place d'honneur. Je crois que cette solution serait la plus pratique et aura beaucoup plus des chances de vente. Pour l'instant j'ai très envie d'acheter le tableau blanc et noir qui se trouve ici. Je vous prie de me dire le prix.“, [Grüßformel, Unterschrift].

²⁰⁶ Duvivier 2017, hier: S. 196.

²⁰⁷ Barron 1997, hier: S. 15.

²⁰⁸ Debien, hier: S 214.

von verschiedenen ausländischen Organisationen, um ein Visum für die Vereinigten Staaten zu erhalten. Jedoch scheiterten alle Versuche, was Freundlich nicht davon abhielt, weiter an seinen Gemälden und Schriften zu arbeiten.²⁰⁹ Nach der Kapitulation Frankreichs und der Besetzung durch deutsche Truppen wurden die antijüdischen Gesetze auch hier angewendet. In der Folge begann gegen Ende des Jahres 1941 die Deportation der Juden aus Frankreich nach Osteuropa.²¹⁰ Im Februar 1943 wurde Otto Freundlich von Bewohnern des Ortes denunziert und ins Internierungslager Gurs deportiert. Bereits wenige Tage später brachte man ihn nach Drancy, von wo er Anfang März einen Deportationszug bestieg und am Tag seiner Ankunft im Vernichtungslager Lublin-Maidanek, dem 9. März 1943, ermordet wurde.²¹¹

In seiner letzte Schaffensphase ab Mitte der dreißiger Jahre gelangen Freundlich seine reichsten und mitreißendsten Kompositionen. Die Intensität der Bewegung und die Bezüge der Farben werden nun nicht mehr nur von den Formen ausgeführt - im Gegenteil wirken diese oftmals eher wie aneinander gefügte Bausteine fest und starr - sondern vom Auge des Betrachters (Abb. 19).²¹²

3. Posthume Rezeption (1943 - 2019)

Nach der Befreiung Frankreichs durch die Alliierten im Juni 1944 endete auch die deutsche Besetzung von Paris. Der Kunst- und Ausstellungsbetrieb, welcher auch unter der Herrschaft der Nationalsozialisten aufrecht erhalten worden war, lief wie gewohnt weiter. Otto Freundlichs Werke hatten in seinem erstaunlicherweise unbeschädigten Atelier überdauert und waren schon Mitte der 40er Jahre wieder auf Ausstellungen zu sehen. Ganz anders stellte sich die Situation in Deutschland, das sich nach dem Ende der NS-Diktatur bis 1949 unter alliierter Besatzung befand, dar.

3. 1 1943 - 1954: Kontinuierliche Rezeption im Ausland - Leerstellen in Deutschland

In Paris waren bereits 1946 Werke Freundlichs auf Ausstellungen im ‚Musée National d’Art Moderne‘ und im darauffolgenden Jahr im ‚Salon des Indépendants‘ zu sehen. Ebenso war er in den ersten Jahren nach Kriegsende in

²⁰⁹ Debien 2013, hier: S. 217.

²¹⁰ Barron 1997, hier: S. 15.

²¹¹ Debien 2013, hier: S. 217f.

²¹² Franz 2001, hier: S. 25.

mehreren Galerien der französischen Hauptstadt vertreten. Im Jahr 1949 zeigte die Galerie Maeght die Ausstellung *L'art abstrait: ses origines, ses premiers maitres*²¹³, 1953 richtete die Galerie Colette Allendy, Paris, die Einzelausstellung *Otto Freundlich. Un des précurseurs de l'art abstrait* aus.²¹⁴ 1955 war der Künstler im Rahmen der Ausstellung *Œuvres d'artistes juifs morts en déportation, Musée d'art Juif* in der Galerie Zak in Paris zu sehen. Auch in der französischen Forschungsliteratur der Nachkriegszeit finden sich Beiträge zu Freundlich, wie bei Seuphor (1949)²¹⁵ und (1957)²¹⁶, oder Brion (1956)²¹⁷, die den Künstler als wichtigen Vertreter der Abstraktion würdigen. Das Pariser Atelier wurde von Jeanne Kosnick-Kloss erhalten, die 1957 schließlich die ‚Association des Amis d’Otto Freundlich‘ bei der Pariser Präfektur eintragen ließ.

In Deutschland sind für die Jahre 1945 bis 1954 bislang keinerlei Ausstellungsbeteiligungen des Künstlers nachgewiesen. Jedoch nennt Fritz Nemitz ihn bereits 1948 in seinem Werk „Deutsche Malerei der Gegenwart“²¹⁸ unter der Rubrik „Konstruktivisten und Abstrakte Maler“ in einer Reihe mit Oskar Schlemmer und Willi Baumeister.²¹⁹ Hingegen berücksichtigen Hans Sedlmayr (1955)²²⁰ und Walter Hess (1956)²²¹ den Künstler in ihren seinerzeit sehr bedeutenden enzyklopädischen Publikationen zur modernen Kunst nicht. Auch der einflussreiche Kunsthistoriker Franz Roh erwähnt Freundlich in seinem 1962 veröffentlichten Überblick „Deutsche Malerei von 1900 bis heute“²²² mit keinem Wort. Ebenso klammert Werner Haftmann Freundlich in sein Standardwerk „Malerei im 20. Jahrhundert“²²³ auch noch in der vierten, erweiterten Auflage, die 1965, also ein Jahr nach der *documenta III* erschien, konsequent aus. In seinem 1986 publizierten „Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus“²²⁴ berücksichtigte der Kunsthistoriker Freundlich ebenfalls nicht.²²⁵

²¹³ Friedrich 2017, Biographie, S. 315.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Seuphor, Michel: *L'Art Abstrait*, Paris 1972, [1949]. Hierbei handelt es sich um die Erstausgabe, die in den darauffolgenden Jahren mehrfach überarbeitet und ergänzt wurde.

²¹⁶ Seuphor, Michel: *Knaufs Lexikon abstrakter Malerei*. Mit einer ausführlichen Darstellung der Geschichte der Malerei, München [u. a.] 1957.

²¹⁷ Brion, Marcel: *Art abstrait*, Paris 1956.

²¹⁸ Nemitz, Fritz: *Deutsche Malerei der Gegenwart*, München 1948.

²¹⁹ Ders., S. 40.

²²⁰ Sedlmayr, Hans: *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1955.

²²¹ Hess, Werner: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1956.

²²² Roh, Franz: *Deutsche Malerei von 1900 bis heute*, München 1962.

²²³ Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*, 4. veränd. u. erw. Aufl., München 1965 [1954].

²²⁴ Haftmann, Werner: *Verfemte Kunst. bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln 1986.

²²⁵ Eckmann 1997, hier: S. 33.

3. 2 1955 - 2019: Zwischen Erinnern und Vergessen

Die erste Ausstellung in Deutschland, auf der Otto Freundlich nach Kriegsende vertreten war, fand unter dem Titel *Ausgewanderte Maler* 1955 im Städtischen Museum Morsbroich/Leverkusen statt.²²⁶ Auch wenn diese Bezeichnung der Schau durchaus missverständlich klingt, nämlich so, als hätten die betreffenden Künstler Deutschland freiwillig verlassen, verweist das Vorwort des Kataloges explizit auf die unterschiedlichen Gründe, welche die Künstler zum Verlassen Deutschlands bewegten:

„[...] Mit dem Ausstellungstitel wird auch nicht gesagt, es gäbe eine Kunst, die auf das Lebensschicksal zurückginge, das diesen Malern eigen ist. [...]. Das Motiv, das zu dieser Ausstellung führte, war interessant und verpflichtend genug: Viele, denen Kunst ein Anliegen ist, wollten die Künstler einmal nebeneinander sehen, die Deutschland verlassen haben, sei es in dem Augenblick, in dem ihrer Kunst in Deutschland der Boden entzogen und ihr Leben gefährdet wurde, sei es zu einer früheren Zeit, als der dem Künstlerischen Drang zur Ausweitung die Künstler anderer Länder und Metropolen aufsuchen ließ.[...] So hat diese Ausstellung nicht mit einer Rückgewinnung oder Wiedereinbürgerung zu tun, wie überhaupt in ihr nicht die Herkunft, sondern das Talent des Malers sich zur Beurteilung stellt.[...]“²²⁷

In der biographischen Angabe zu Freundlich existiert jedoch keine Erwähnung der Umstände, die zum Tod führten:

„[...] Beim Herannahen der deutschen Truppen Flucht. Lebt in den Pyrenäen, wird dort am 4. März 1943 entdeckt. Fünf Tage später Tod in Lublin (Polen). [...]“²²⁸

In den ersten Nachkriegsjahren verfügten die Museen aufgrund der Beschlagnahmeaktion der Nationalsozialisten nicht über genügend moderne Kunst. Dies erklärt die zahlreichen Ausstellungen aus Privatbesitz.²²⁹ Bereits während der 50er Jahre entstanden so diverse gesellschaftliche Gruppen, die in Eigeninitiative Ausstellungen organisierten, oft auch mit der Absicht, ihre eigenen Interessen durchzusetzen. Darunter befanden sich neben Gewerkschaften auch Industrieverbände, Kirchen und Vertriebenenorganisationen. Anfang der 1960er Jahre kamen zu diesen dann die Privatsammler hinzu, die in zahlreichen Ausstellungen ihre durch die NS-Zeit geretteten Werke zeigten. Allen Interessensgruppierungen gemeinsam war die Tatsache, dass die Ausstellungen größtenteils mit Werken ehemals verfemter und verfolgter Künstler bestückt

²²⁶ Friedrich 2017, Biographie, S. 316.

²²⁷ Kat. Ausst. Leverkusen 1955, Vorwort, o. S.

²²⁸ Ders., Biographie Otto Freundlich, o. S.

²²⁹ Papenbrock 1996, S. 14.

waren.²³⁰ Vor diesem Hintergrund sind einige frühe Schauen zu verstehen, auf denen Freundlich repräsentiert war.

1957 zeigte der Kölnische Kunstverein in der Ausstellung *Malerei des 20. Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz*²³¹ zwei Bilder Freundlichs. Beim Vermerk zu Lebensdaten findet sich der Hinweis „gest. nach Gestapo-Deportation aus Südfrankreich 1943“²³². Auch wenn bei den Werken selbst leider nicht die Namen der Leihgeber angegeben sind, so findet sich doch in der Gesamtübersicht ein Name aus Freundlichs Netzwerken, nämlich Dr. Andreas Becker.²³³ Vermutlich handelt es sich hierbei um den Eigentümer der Galerie Becker und Newman, die im Jahr 1931 die einzige Einzelausstellung des Künstler zu seinen Lebzeiten veranstaltete.²³⁴ Ebenfalls 1957 gelangte das Mosaik, das Freundlich für seinen Mäzen Joseph Feinhals angefertigt hatte, in Köln ins Theater, wo es im Foyer angebracht wurde.

Zwei weitere Ausstellungen fanden 1960 in Berlin statt.²³⁵ Die Wanderausstellung *Berlin. Ort der Freiheit für die Kunst*, die auch in Wien und Recklinghausen gezeigt und von der Nationalgalerie der Ehemals Staatlichen Museen und der Berliner Hochschule für bildende Künste veranstaltet wurde. Man zeigte einerseits die Entstehung der Moderne in Berlin sowie andererseits die zeitgenössischen Künstler West-Berlins nach 1945.²³⁶ Ein Schwerpunkt lag unter anderem auf der Rolle Berlins als Zentrum der Novembergruppe. Es wurde betont, dass diese Gruppierung alle zu dieser Zeit fortschrittlichen Tendenzen der Kunst wie Kubismus, Expressionismus und Futurismus umfasste, verbunden mit revolutionären, politischen Intentionen.²³⁷ Otto Freundlich war auf der Ausstellung mit einem Selbstbildnis *Maske*²³⁸ (WVZ 51) vertreten, als Leihgeber wird Dr. Detlev Wissinger genannt. Hier findet sich auch die biographische Angabe „Stolp/Pommern 1878 - 1943 Lublin [...] Während des Hitlerregimes verfeimt. 1943 von der Gestapo in den Pyrenäen verhaftet und deportiert.“²³⁹ Bei den Gemälden war

²³⁰ Papenbrock 1998, S. 25f.

²³¹ Kölnischer Kunstverein: *Malerei des 20. Jahrhunderts aus Kölner Privatbesitz*, Kat. Ausst., Köln 1957.

²³² Ders., Künstlerliste, o. S.

²³³ Ders., Liste aller Leihgeber, o. S.

²³⁴ Aust 1960, S. 6.

²³⁵ Gerade die aktuellste Auflistung der Ausstellungen Freundlich im Ausstellungskatalog Köln 2017 listet einige der frühesten Ausstellungen Freundlichs im Jahr 1960 in Berlin nicht auf. Zu finden sind sie jedoch bei Papenbrock (1998), S. 451.

²³⁶ Reidemeister, Leopold: *Berlin. Ort der Freiheit für die Kunst*, Kat. Ausst., Berlin [u. a.] 1960, Vorwort, o. S.

²³⁷ Ders., Vorwort, o. S.

²³⁸ Ders., o. S., Nr. 68.

²³⁹ Reidemeister, Leopold: *Berlin. Ort der Freiheit für die Kunst*, Kat. Ausst., Berlin [u. a.] 1960, Katalog, Nr. 68, o. S.

der Künstler mit dem Pastell *Kosmisches Auge* vertreten, Leihgeber war Dr. Julius Wissinger.²⁴⁰ Auch in diesem Fall stammen die Werke des Künstlers vermutlich aus dem Umkreis seiner Förderer, hier der Familie Wissinger, für die Freundlich einst eine Bodenskulptur für das von Bruno Taut entworfene *Erbgrabnis der Familie Wissinger* geschaffen hatte.

Die zweite Ausstellung, auf der Otto Freundlich in diesem Jahr zu sehen war, lief unter dem Titel *Kunst des 20. Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz* und wurde vom Haus am Waldsee organisiert. Nach Aussage der Organisatoren war die Intention zu dieser Schau das Bedürfnis gewesen, der Öffentlichkeit bewusst zu machen, welche Kunstwerke sich in der Stadt in Privatbesitz erhalten hatten. Im Zuge dessen wurde auch erforscht, ob und welcher Kreis an Sammlern zeitgenössischer Kunst sich im Laufe der Nachkriegszeit in der Stadt gebildet hatte. Die Anzahl an Bildern und Skulpturen, die so ermittelt werden konnten, übertraf die Erwartungen der Veranstalter bei Weitem. Mit den zur Verfügung stehenden Werken hätte eine doppelt so große Ausstellung realisiert werden können, ohne Abstriche in der Qualität der ausgestellten Werke machen zu müssen.²⁴¹ Von Otto Freundlich wurde *Komposition, 1926* gezeigt, Leihgeberin war Hannah Höch.²⁴² Auf der Rückseite findet sich neben der Bezeichnung des Künstlers die Widmung „Paris 1926, für Hannah Höch in alter Freundschaft“²⁴³. Im Ausstellungskatalog wurden bei den biographischen Angaben lediglich Geburtsort und Geburtsjahr sowie Sterbejahr und Sterbeort angegeben.²⁴⁴

Die jedoch sicherlich wichtigste Ausstellung im Hinblick auf die posthume Rezeption des Künstlers zeigte im Jahr 1960 das Wallraf-Richartz-Museum in Köln unter der Leitung des Kurators Günter Aust. Als erste öffentliche Institution nach 1945 richtete das Haus eine Einzelausstellung für Otto Freundlich aus.²⁴⁵ Aust verwies schon im Einführungstext der Begleitpublikation auf die Rolle Freundlich als Teil eines kleinen Kreises deutscher Künstler, die schon vor 1914 nach Paris kamen, wieder nach Deutschland zurückkehrten und schliesslich einige Jahre nach Ende des Ersten Weltkrieges endgültig in die französische Hauptstadt übersiedelten und dort auch einen Großteil ihres Werkes schufen. Freundlich gehört damit zu dem äußerst heterogen zusammengesetzten Komplex an Künstlern, den man als die „École de Paris“ bezeichnet. Er selbst

²⁴⁰ Ders., Katalog, Nr. 107, o. S.

²⁴¹ Haus am Waldsee: Kunst des 20. Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz, Kat. Ausst., Berlin 1960, Vorwort, o. S.

²⁴² Ders., Verzeichnis der Leihgeber, o. S.

²⁴³ Ders., Katalognummer 27, o. S.

²⁴⁴ Ders., biografische Angaben Otto Freundlich, o. S.

²⁴⁵ Der zuständige Kurator Günter Aust publizierte begleitend die in Deutschland erste Monografie zum Künstler.

war der einzige unter anderen deutschen Künstlern wie Max Ernst, Wilhelm Lehmbruck oder Purrmann, der in Deutschland - insbesondere nach 1945 - wenig bekannt wurde. In diesem Zusammenhang verwies Aust auf die Würdigung von Freundlichs Werk in Frankreich, das von der dortigen Kritik und Forschung als einer der bedeutendsten Beiträge zur abstrakten Kunst der Zwischenkriegszeit angesehen wurde.²⁴⁶

Auf der *documenta III* im Jahr 1964 schließlich war Otto Freundlich in der Kategorie der Bildhauer mit den Skulpturen *Composition* (1933) und *Ascension* (1929) zu sehen.²⁴⁷ Bei den biographischen Angaben findet sich zum Sterbeort und -datum lediglich die Angabe „1943 in Polen gestorben“. 1967 starb Jeanne Kosnick-Kloss und Freundlichs künstlerischer Nachlass aus dem Atelier wurde dem Musée Tavet-Delacour in Pontoise angeboten wurde, das ihn im Jahr 1968 annahm. Man gründete den Verein „Association des Amis de Jeanne et Otto Freundlich“ und bereits im darauffolgenden Jahr wurden die Werke der Öffentlichkeit vorgestellt.²⁴⁸

Eine besondere Art der Rezeption stellte die 1971 von dem saarländischen Bildhauer Leo Kornbrust initiierte *Straße des Friedens*, dar, der dieses Skulpturenprojekt als Hommage an Otto Freundlich anlegte. Er bezog sich dabei auf die Idee Freundlichs eines *Voie de Fraternité* und setzte damit mitten in Zeiten des Kalten Krieges ein eindrückliches Zeichen. Freundlich hatte einst eine entsprechende Straße geplant, die Europa von Nord nach Süd und von Ost nach West durchziehen, die menschliche Brüderlichkeit und Solidarität manifestieren und der Völkerverständigung dienen sollte.²⁴⁹ Hier zeigte sich die für sein Schaffen grundlegende Vorstellung einer Aufhebung aller Grenzen.²⁵⁰ Auf einer ähnlichen Idee beruht die *Route of Friendship*, die Mathias Goeritz für die Olympiade 1968 gestaltete.²⁵¹ Auch wenn einige Künstler diesem Impuls folgten, zeigt ein Blick in die kaum vorhandene Fachliteratur jedoch, wie wenig Beachtung der Ansatz Kornbrusts fand.

1978 schließlich, zum 100. Geburtstag von Otto Freundlich, publizierte Heusinger von Waldegg das Werkverzeichnis des Künstlers. Im gleichen Jahr zeigten die Ausstellungen *Abstraction-Création* in Münster sowie die Ausstellung *Westkunst*.

²⁴⁶ Aust 1960, S. 5.

²⁴⁷ Bode 1964, S. 228.

²⁴⁸ Debiën, Geneviève: Otto Freundlich, Künstler und Universalist im Kampf gegen die „Nationalisierung des Geistes“, In: Grynberg, Anne/Linsler, Johanna: *L'Irréparable. Itinéraires d'artistes et d'amateurs d'art juif, réfugiés du „Troisième Reich“ en France*, Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle Magdeburg (9), Magdeburg 2013, S. 202-231, hier: S. 218.

²⁴⁹ Schallenberg 2017, hier: S. 178.

²⁵⁰ Dies., hier: S. 184.

²⁵¹ Bohnen 1982, S. 9.

Zeitgenössische Kunst seit 1939 in Köln 1981, Freundlichs Werke. Erst diese drei Ausstellungen präsentierten insbesondere auch das malerische Œuvre Freundlichs im Kontext seiner Entstehung. Dies geschah somit teils über 35 Jahre nach seinem Tod und viele Jahre nach dem Diskurs um die Rehabilitation der Moderne in Deutschland.²⁵² Besonders erwähnenswert ist die Ausstellung *Otto Freundlich. Ein Wegbereiter der abstrakten Kunst*, die 1994 in der Ostdeutschen Galerie Regensburg und in der Kunsthalle Dominikanerkirche in Osnabrück zu sehen war. Dabei wurde erstmals in Deutschland die Bedeutung des Künstlers für die Entwicklung der Abstraktion gewürdigt. Im Jahr 2001 zeigten das Westfälische Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster und das Kunstmuseum Liechtenstein in Vaduz den Künstler unter dem Aspekt *Otto Freundlich - Kräfte der Farben*.

Erst im Jahr 2017 fand mit der Ausstellung im Museum Ludwig in Köln die erste Retrospektive nach 1978 statt. Diese wurde mit dem Kunstmuseum Basel und in enger Kooperation mit dem Musée Tavet-Delacour in Pontoise entwickelt. Durch diese Zusammenarbeit wurde erstmals eine umfassende Betrachtung des Wirkens Otto Freundlichs ermöglicht und so die Entwicklung seines künstlerischen und kunsttheoretischen Denkens nachvollziehbar gemacht.

Im Kontext des geteilten Deutschlands sind insbesondere diejenigen Ausstellungenbeteiligungen Freundlichs interessant, die in der ehemaligen DDR stattfanden und bislang kaum beachtet wurden. Papenbrock/Saure (2000) weisen dort insgesamt sechs Ausstellungenbeteiligungen Freundlichs bis zum Ende des sozialistischen Regimes im Jahr 1989 nach.²⁵³ 1967 zeigte das Kunstkabinett am Institut für Lehrerweiterbildung, Berlin-Pankow *Titelblätter der Aktion*²⁵⁴. Und auch die Ausstellung im Jahr 1978: *Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933*²⁵⁵, der Staatlichen Museen zu Berlin in der Nationalgalerie ist vor dem Hintergrund einer Fortführung der realistischen und antifaschistischen Tradition deutscher Malerei zu verstehen. Die Schau war als große Retrospektive der Kunst der Weimarer Zeit angelegt. Der Fokus lag zwar eindeutig auf den gegenständlichen Positionen, dennoch waren auch expressionistische Tendenzen vertreten.²⁵⁶ 1983 war im Haus der Kultur und Bildung Neubrandenburg und danach in der Kunsthalle Rostock die Ausstellung *Maler bauen Barrikaden. Grafik der 20er Jahre*²⁵⁷ zu sehen.

²⁵² Malsch 2001, hier: S. 31.

²⁵³ Papenbrock/Saure 2000, S. 240. Von diesen sechs Ausstellungenbeteiligungen sind lediglich zwei in der aktuellsten Auflistung bei Friedrich 2017, Biographie S. 302-323, zu finden.

²⁵⁴ Papenbrock/Saure 2000, S. 80.

²⁵⁵ Dies., S. 87.

²⁵⁶ Dies., S. 47.

²⁵⁷ Papenbrock/Saure 2000, S. 159.

Einen Umbruch in der musealen Ausstellungspolitik der DDR stellte das Jahr 1985 dar. Im Juni proklamierte Kurt Hager, Minister für Kultur, in einer programmatischen Rede an der Akademie der Künste in Berlin, die offizielle Anerkennung der modernen Kunst und ihre Aufnahme in das sozialistische Erbe.²⁵⁸ Vor diesem Hintergrund sind die Ausstellungen zu verstehen, bei denen Freundlich in den folgenden Jahren vertreten war. 1988 veranstaltete die Stadt Duisburg und die Kunstsammlung zu Weimar die Schau *Meisterwerke internationaler Plastik des 20. Jahrhunderts aus dem Wilhelm-Lembruck-Museum*²⁵⁹. Dabei handelte es sich um das erste große Kooperationsprojekt eines ost- und westdeutschen Museums und zugleich um eine erste Annäherung der Bildwelten in Ost- und Westdeutschland.²⁶⁰ Die Staatlichen Museen zu Berlin zeigten im gleichen Jahr in der Nationalgalerie die Ausstellung *Mensch - Figur - Raum. Werke deutscher Bildhauer des 20. Jahrhunderts*.²⁶¹ Im selben Kontext ist im darauffolgenden Jahr ein weiteres Projekt der musealen Zusammenarbeit anzusiedeln, die im L. A. County Museum of Art, dem Kunstmuseum Düsseldorf und der Staatlichen Galerie Moritzburg in Halle präsentierte Ausstellung *Expressionismus. Die zweite Generation 1915 - 1925*.²⁶²

4. Ein Künstlerleben zwischen Deutschland und Frankreich

Vor dem Hintergrund der zuvor erarbeiteten Rezeptionsgeschichte sollen nachfolgend zeitgenössische und posthume Aspekte der Rezeption im Vergleich betrachtet und in die kulturpolitischen Gegebenheiten eingeordnet werden. Hierzu werden Freundlichs Ausstellungsbeteiligungen (Anlage 1)²⁶³ sowie exemplarisch die Kunstpresse und der Kunstmarkt untersucht.

4. 1 Aspekte zeitgenössischer Rezeption

Für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, speziell für die Weimarer Republik, ist das „Kunstblatt“ des Verlegers und Kunstkritikers Paul Westheim eines der

²⁵⁸ Dies., S. 49.

²⁵⁹ Dies., S. 169.

²⁶⁰ Dies., S. 50f.

²⁶¹ Dies., S. 96.

²⁶² Dies., S. 50.

²⁶³ Eine gute Möglichkeit, einen Einblick in die Rezeption eines Künstlers zu erhalten, ist ein Blick auf seine Ausstellungen. Um hierbei eine größtmögliche Aussagekraft zu erzielen, wurden alle Ausstellungsbeteiligungen Freundlichs in einer Tabelle erfasst. Diese wurde nach Ländern unterteilt, Deutschland und Frankreich als Lebensmittelpunkte sowie alle übrigen Länder gebündelt. Die Auflistung ist chronologisch aufgebaut und es wurde nach Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen unterschieden. Gemäß diesen Kriterien ergab die quantitative Auswertung 152 Ausstellungen in Deutschland, davon 13 Einzelausstellungen, 107 in Frankreich mit 14 Einzelausstellungen und 79 internationale Ausstellungen, wovon zwei Einzelausstellungen waren.

relevantesten publizistischen Organe zum Thema zeitgenössische Kunst in Deutschland. Die Zeitschrift erschien von 1917 bis 1933, als von den Nationalsozialisten eingestellt wurde.²⁶⁴ Zu Otto Freundlich finden sich über den gesamten Erscheinungszeitraum lediglich fünf Erwähnungen die - abgesehen von Westheim selbst - eher zurückhaltend ausfallen bzw. Freundlich nur am Rande nennen:

Der erste Artikel stammt aus dem Jahr 1919, eine Ausstellungsbesprechung zum „Strom“ im Kölner Kunstverein von Werner Witthaus:

„[...] Ein recht guter Bronzekopf von Otto Freundlich, Plastiken von Lehmbruck und Kniepe [...] und anderen vollenden das reiche Bild dieser erfreulichen Ausstellung.“²⁶⁵

Ein Jahr später schreibt L. Zahn „Über den Infantilismus in der neuen Kunst“:

„[...] Junge Bildhauer haben in der Negerplastik Antizipation eigenen Kunstvollens entdeckt. (Archipenko, Schmidt-Rottluf, Freundlich) [...]“²⁶⁶

Erst 1928 erscheint der nächste Artikel von L. St.-E²⁶⁷, der Otto Freundlich anlässlich der Ausstellungen *Kölner Kunst* erwähnt:

„[...] Nachdem in Köln immer wieder nur einzelne Gruppen zu Wort gekommen waren, haben es jetzt Davringhausen, Jansen und Seewald zuwege gebracht, mit ganz geringen Ausnahmen alle in Köln schaffenden, einigermaßen wesentlichen Künstler zu einer gemeinsamen Ausstellung im Kölnischen Kunstverein zu versammeln. Interessant genug, daß die Presse kaum einem einzigen Künstler Möglichkeiten bot, hervortreten. [...] Der Gesamteindruck ist sehr günstig, gerade durch das Fehlen einer lokalen Tradition recht vielseitig. [...] Von außerhalb lebenden Künstlern Max Ernst, Freundlich, Kronenberg, Mense, Koelschbach. Endlich Seewald, Thorn-Prikker, Ahlers-Hestermann, Hans Wissel, dessen Metallskulpturen auch fast das einzige an der Kölner Kunst sind, was die Presse bereitwillig angenommen hat.“²⁶⁸

Im darauffolgenden Jahr vermeldet Kern²⁶⁹ anlässlich der Ausstellung *Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik* im Kunsthaus Zürich:

„Zürich: Das Kunsthaus zeigt eine Schau abstrakter und surrealistischer Malerei und Plastik. [...] Wirklich führende Namen vermisst man nicht. Man denkt etwa

²⁶⁴ Holz 1997, hier: S. 46f.

²⁶⁵ Westheim, Paul [Hrsg.]: Das Kunstblatt, Jahrgang 1919, Berlin 1919, S. 254.

²⁶⁶ Ders.: Das Kunstblatt, Jahrgang 1920, Berlin 1920, S. 85.

²⁶⁷ Beim Verfasser des Artikels wurden die Angaben aus ‚Das Kunstblatt‘ übernommen. Dort sind die Initialen nicht aufgelöst. Anmerkung der Autorin: Es könnte sich um die Kunsthistorikerin, Journalistin und Künstlerin Louise (Lou) Straus-Ernst (1893-1944), handeln, erste Ehefrau des Künstlers Max Ernst.

²⁶⁸ Westheim, Paul [Hrsg.]: Das Kunstblatt, Jahrgang 1928, Berlin 1928, S. 288.

²⁶⁹ Auch bei diesem Namen fanden sich im ‚Kunstblatt‘ keine detaillierteren Angaben zum Autor.

noch an den Bildhauer Belling, der unbedingt vor dem anfechtbaren „Aufstieg“ Freundlichs gekommen wäre [...].“²⁷⁰

Die letzte Erwähnung Freundlichs stammt aus dem Jahr 1931, verfasst von Paul Westheim:

„Der Verein Berliner Künstler hat in seinem neuen Haus der Novembergruppe die Räume zu einer Ausstellung zur Verfügung gestellt. Eine bemerkenswerte Geste. Der Verein Berliner Künstler, der gewiß ganz andere Ziele, auch eine andere Ästhetik hat als die Novembergruppe, hilft dem armen Bruder in der Not. [...] Ergebnis: eine der ernsthaftesten Ausstellungen, auf der nicht jedes, aber doch wohl jedes zweite Bild ernsthaft interessieren konnte. [...] Überraschend eine neue Arbeit von Freundlich, prachtvoll aus dem Material, aus der Leuchtkraft der Farben kombiniert. [...].“²⁷¹

Einen weiteren Einblick in die zeitgenössische Kunstpresse gewährt die Zeitschrift ‚Kunst für alle‘, die ab 1885 vom Münchener Bruckmann-Verlag herausgegeben wurde. Diese gehörte über Jahrzehnte zu den einflussreichsten und auflagenstärksten Zeitschriften für Architektur, Plastik und Malerei und Graphik im deutschsprachigen Raum und erreichte ein breites Publikum. Eine Abfrage zu Otto Freundlich blieb ohne Resultat.²⁷²

Die Bibliothek der Universität Heidelberg stellt im Netz zahlreiche für die kunsthistorische Forschung relevante Rechercheinstrumente zur Verfügung. So kann Otto Freundlichs Teilhabe am zeitgenössischen Kunstmarkt anhand der digitalisierten Auktionskataloge verschiedener deutscher und internationaler Auktionshäuser der Jahre 1901 bis 1945 mit Hilfe der Datenbank ‚artsales‘²⁷³ erforscht werden. Daneben können das ‚Kunstpreis-Verzeichnis 1939-1942‘²⁷⁴ sowie Preisberichte aus der ‚Weltkunst‘ (1930-1944)²⁷⁵ konsultiert werden. Eine Abfrage in all diesen Medien lieferte für Otto Freundlich keine Treffer.

Bis zu seiner Übersiedelung nach Paris im Jahr 1924 konzentrieren sich Freundlichs Ausstellungsbeteiligungen hauptsächlich auf seine Wirkungsorte Köln und Berlin, internationale Auftritte sind jeweils einmal in Amsterdam und Zürich zu finden. In der französischen Hauptstadt ist erst ab 1928 eine Präsenz des Künstlers festzustellen, zugleich ist aufgrund seiner nach wie vor

²⁷⁰ Westheim, Paul [Hrsg.]: Das Kunstblatt, Jahrgang 1929, Berlin 1929, S. 397f.

²⁷¹ Der.: Das Kunstblatt, Jahrgang 1931, Berlin 1931, S. 251.

²⁷² <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

²⁷³ <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/sammlungen/artsales.html>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019]. Diese Datenbank entstand im Rahmen der beiden Forschungsprojekte ‚Kunst – Auktionen – Provenienzen. Der deutsche Kunsthandel im Spiegel der Auktionskataloge der Jahre 1901 bis 1929‘ und ‚German Sales 1930-1945. Art Works, Art Markets, and Cultural Policy‘.

²⁷⁴ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstpreis_verzeichnis, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

²⁷⁵ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/weltkunst>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

bestehenden Verbindungen, insbesondere zu den ‚Kölner Progressiven‘, eine weiterhin beständige Ausstellungstätigkeit in Deutschland zu beobachten. Einen Hochpunkt der zeitgenössischen Rezeption in Frankreich und international stellt die Phase der Aktion „Entartete Kunst“ in Deutschland dar. Dies erklärt sich aus der bewussten Gegenpositionierung anderer Länder gegen die Kulturpolitik des faschistischen Regimes. Nationale und internationale Verteilung der Ausstellungsorte weisen eindeutige regionale Präferenzen, die im Zusammenhang mit den persönlichen Bindungen des Künstlers zu den dortigen Kreisen seiner Unterstützer stehen, auf.

Freundlich fand unter seinen Zeitgenossen zahlreiche Unterstützer, die er mit der Intensität seines Werkes überzeugte, ohne dass unbedingt eine Übereinstimmung mit seinen sozialkritischen Positionen bestand. Darunter Galeristen wie Clovis Sagot, der Freundlich bereits 1909 zeigte, oder Niemeyer, der dem Künstler mit seiner Teilnahme an der *Sonderbundaustellung* 1912 in Köln zum internationalen Durchbruch verhalf. Daneben waren es auch Museumsdirektoren, die sich für Freundlich einsetzten: Max Sauerlandt²⁷⁶ am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und Wilhelm Wartmann am Kunsthaus Zürich.²⁷⁷ Ferner hatte er einflussreiche Fürsprecher in Gestalt seiner Mäzene Wilhelm Niemeyer, Joseph Feinhals und Peggy Guggenheim. Insbesondere die Solidarität, die sich im Aufruf für Freundlich im Jahr 1938 in Frankreich manifestiert, zeugt von der Verbundenheit und Wertschätzung, die der Künstler in seinem Umfeld genoss. Dementgegen stehen jedoch auch häufige Differenzen mit seinen Zeitgenossen, die mit seiner kompromisslosen Art, die sich auch in seinem Schaffen ausdrückte, sichtlich Schwierigkeiten hatten.

Freundlichs zeitgenössische Rezeption führt somit zu einem zwiespältigen Bild. Mit den organisatorischen Strukturen der Avantgarden - sei es in Deutschland oder Frankreich - geriet er geradezu regelmäßig in Konflikt, obwohl er immer wieder neuen künstlerischen, stets gesellschaftspolitisch orientierten Gruppierungen beitrug. Dennoch blieb ihm dieser Zwang zur Gruppenbildung zwecks Durchsetzung eigener ästhetischer und gesellschaftspolitischer Positionen stets suspekt und ließ sich meist schon nach kurzer Zeit nicht mit seiner eigenen kompromisslosen Haltung vereinbaren, sodass er die Gruppen mehr oder minder schnell wieder verließ. Dies führte jedoch auch dazu, dass Freundlich trotz seiner zahlreichen und guten Kontakte zu einflussreichen Mitgliedern der Avantgarde schon in den zwanziger Jahren eine Außenseiterrolle zuteilwurde. In einer Zeit, in der die „Ismen“ in der Kunst propagiert wurden,

²⁷⁶ Vgl. Giesen 2004, S. 16f. Der Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe war bemüht, dem Künstler Unterstützung zukommen zu lassen, jedoch ohne Ankäufe von dessen Werken für das Museum anzubieten.

²⁷⁷ Friedrich 2017, Vorwort, S. 25.

wollte er sich keiner dieser Richtungen zuordnen lassen. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass er in den 1925 von El Lissitzky und Hans Arp selbst publizierten „Kunstismen“²⁷⁸ keine Erwähnung fand.²⁷⁹

4. 2 Aspekte posthumer Rezeption

In Deutschland existiert von 1945 bis 1954 eine Leerstelle hinsichtlich Freundlichs Rezeption. Dementgegen war er in dieser Periode sowohl in Paris und auch international repräsentiert. Bei den ersten deutschen Ausstellungen des Künstlers in den Jahren 1955 und 1960, sind seine Werke oft verbunden mit Namen aus seinem zu Lebzeiten existierenden Verbindungen. Das Wiederaufleben des Kulturbetriebes in den ersten Nachkriegsjahren war insbesondere durch Ausstellungen aus Privatbesitz geprägt und so finden sich als Leihgeber Namen wie Julius Wissinger, Hannah Höch.²⁸⁰ Nach Freundlichs Tod gab es einen zwar eher übersichtlichen, aber doch beständigen Rezipientenkreis, der sich auf regionale Zentren konzentriert. Dieser stimmt weitestgehend mit den Beziehungen überein, die der Künstler sich im Laufe seines Lebens aufbaute, was auf eine starke Verbundenheit und Wertschätzung schließen lässt. Der Fokus liegt dabei auf seinen ehemaligen Wirkungsorten Berlin, Hamburg und dem Rheinland.

In Frankreich konzentrieren sich die Ausstellungen auf seine Lebens- und Schaffensmittelpunkt Paris. Dort hatte Freundlichs Atelier samt den darin enthaltenen Kunstwerke die deutsche Besatzung unbeschadet überstanden - ganz im Gegenteil zu den Werken, die er in seinen Ateliers in Deutschland zurücklassen musste. Da die Lebensgefährtin des Künstlers zu dieser Zeit als einzige Zugriff darauf hatte, muss die Rezeption in den ersten Jahren nach seinem Tod als durch Jeanne Kosnick-Kloss gelenkt angesehen werden. Die Überlassung des gesamten Nachlasses an das Musée Tavet-Delacourt in Pontoise im Jahr 1968 schuf dann eine komplett andere Ausgangssituation für die Möglichkeit der Präsentation des Werkes in Frankreich. Dennoch führte das nicht zu einer vermehrten Rezeption, im Gegenteil fanden in Freundlichs Wahlheimat insgesamt rund ein Drittel weniger Ausstellungen als in Deutschland statt.²⁸¹

International sind vermehrt Ausstellungen in der Schweiz, speziell in Zürich zu beobachten. Der Grund für diese Verteilung dürfte auch der Verbleib seiner

²⁷⁸ Lissitzky, El/Arp, Hans [Hrsg.]: Die Kunstismen 1914 - 1924, Erlenbach-Zürich 1925.

²⁷⁹ Malsch 2001, hier: S. 33

²⁸⁰ Friedrich 2017, Vorwort, S. 26.

²⁸¹ Vgl. Anlage 1, Summe der Ausstellungen nach Ländern.

Werke bei privaten Sammlern, wie seiner Unterstützern Hedwig Muschg, aus diesen Gegenden sein. Zudem hatte der Direktor des Kunstmuseums Basel, Georg Schmidt, ab 1939 Kunst erworben, die aus deutschen Museen als „entartet“ entfernt worden waren und als „international verwertbar“ in die Schweiz verkauft wurden. Die Werke hatte er jedoch schon in den dreißiger Jahren vom Künstler persönlich erstanden, nach Kriegsende kamen Gemälde durch Ankäufe und Schenkungen hinzu.²⁸².

Anlässlich der ersten Retrospektive zum 100. Geburtstag im Jahr 1978 ist in diesem Jahr und noch einige Zeit danach eine vermehrte Ausstellungstätigkeit sowohl in Deutschland, Frankreich und auch international zu bemerken, die jedoch wieder abflaute. Es folgten einige beachtenswerte Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen, aber erst knapp 40 Jahre später fand mit der Ausstellung 2017 im Museum Ludwig in Köln die nächste Gesamtschau zu Künstler und Werk statt. Und auch hier zeigte sich die starke regionale Wertschätzung, die auch heute noch für Freundlich vorherrscht. Die Schau war mit dem Standort Köln einmal mehr an einem seiner ehemaligen Wirkungsorte verortet und wurde finanziell durch das Engagement eines Schweizer Mäzens ermöglicht.²⁸³

Zwei der damaligen Pressemeldungen verdeutlichen den immer noch vorherrschenden Blick auf Künstler und Werk. So schrieb die „Welt“ am 17.02.2017:

„Nach langer Zeit gibt es jetzt wieder einen Versuch, Freundlich der Vergessenheit zu entreißen: Das Museum Ludwig in Köln präsentiert sein Werk in einer der wohl wichtigsten Ausstellungen dieses Jahres (18. Februar bis 14. Mai).²⁸⁴

Die Kulturstiftung der Länder veröffentliche auf ihrer Homepage folgende Mitteilung:

„[...] Bis heute prägt die Ausgrenzung und Auslöschung von Werk und Künstler die verschleppte und noch immer unzureichende Aufarbeitung von Freundlichs Œuvre. Dem will das Museum Ludwig nun entgegenwirken und präsentiert mit rund 80 Arbeiten die erste Retrospektive seit 1978. [...].“²⁸⁵

Die Auswertung der posthumen Rezeption am Kunstmarkt ermöglichen

²⁸² Friedrich 2017, Vorwort, S. 24. So reiste Schmidt selbst im Rahmen seiner einstigen Tätigkeit als Bibliothekar des Kunstmuseums Basel nach Paris und besuchte Freundlich in seinem Atelier und lud ihn zur Ausstellung „Konstruktivisten“ ins Baseler Kunstgewerbemuseum 1937 ein. Schmidt besaß selbst ein Werk Freundlichs und bemühte sich in seiner Zeit als Direktor des Kunstmuseums Basel um den Künstler.

²⁸³ Friedrich 2017, Vorwort, S. 25.

²⁸⁴ https://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/boulevard_nt/article162153654/Otto-Freundlich-Feindbild-der-Nazis.html, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

²⁸⁵ <https://www.kulturstiftung.de/kosmischer-kommunismus/>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

Auktionsportale wie beispielsweise ‚artprice‘²⁸⁶ oder ‚artnet‘²⁸⁷. Hier sind die verfügbaren Daten meist erst ab Anfang der achtziger oder sogar erst neunziger Jahre vorhanden, sodass die kunsthistorisch besonders relevante und kritische Zeit in den ersten Jahren und Jahrzehnten nach Kriegsende nur unzulänglich bis gar nicht untersucht werden kann. Eine Lücke in der wissenschaftlichen Forschung stellen nach wie vor die fehlende digitale Aufarbeitung der Auktionen nach 1945 dar.²⁸⁸ Eine Abfrage bezüglich der in Auktionshäusern gehandelten Werke von Otto Freundlich auf der Internetplattform ‚artprice‘ ergab folgendes Bild: Seit 1985 wurden Werke des Künstlers, darunter Zeichnungen, Aquarelle, (Druck-)grafik, Gemälde und Skulpturen insgesamt 251 aufgerufen. Hierbei ist zu beachten, dass einige Werke mehrmals angeboten wurden. In ungefähr 100 Fällen erfolgte kein Zuschlag. Am häufigsten waren die Werke in Auktionshäusern in Deutschland und Frankreich vertreten, in wenigen Fällen in der Schweiz und dem Vereinigten Königreich, sehr vereinzelt in den Vereinigten Staaten. Der Höchstpreis eines einzelnen Gemäldes lag bei 165.242 €^{289, 290}

Ein Blick in die Museumsbestände mithilfe von Schweers (2008) ergibt in Deutschland 13 Werke des Künstlers in öffentlichen Sammlungen, für die Schweiz und Österreich sind keinerlei Werke angeführt.²⁹¹

In Deutschland traf die posthume Rezeption Otto Freundlichs, aufgrund der neuen politischen, gesellschaftlichen und sozialen Gegebenheiten nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft, auf ganz besondere Rahmenbedingungen. Wie die entsprechenden Ausstellungen und Publikationen der späten 40er und dann der 50er Jahre zeigen, sah man Freundlich in Frankreich als einen der Wegbereiter und ersten Protagonisten der abstrakten Kunst an. Dementgegen schlossen in Deutschland die Wissenschaft und der Ausstellungsbetrieb der Nachkriegszeit, die eine differenzierte Aufarbeitung der Kunstgeschichte zwischen 1933 und 1945 nicht vollzogen, Freundlich aus dem Kreis der bedeutendsten Vertreter der Moderne aus und verwehrten ihm somit

²⁸⁶ <http://de.artprice.com>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

²⁸⁷ <https://www.artnet.de/price-database/?gclid=Cj0KEQjwum6BRDQ-9jU4PSVxf8BEiQAu1AHqIESiuHKi3l7Em3FHtcLX5zCvV2DdsShLFLjsSxAdJlaApaM8P8HAQ>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

²⁸⁸ Diese stellen sowohl für die Provenienzforschung, als aber gerade auch für die rezeptionsgeschichtliche Forschung zu einzelnen Künstlern ein äußerst dringliches Desiderat der Forschung dar.

²⁸⁹ Dieser Preis wurde für *Komposition*, 1930 auf der Auktion am 27.11.1992 bei Sotheby's Deutschland erzielt. Lediglich ein weiteres Gemälde wurde für einen Betrag über 100.000 Euro ersteigert, die *Composition abstraite en noir et blanc (1941)*, die am 06.06.2016 in einem Auktionshaus in Frankreich den Zuschlag erhielt.

²⁹⁰ <https://de.artprice.com/artist/10388/otto-freundlich?cl=>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019]. Eine detaillierte Abfrage kann über den Zugang im Lesesaal des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München getätigt werden.

²⁹¹ Schweers 2008, Künstler nach Alphabet, S. 372. Die nicht vorhandenen Werke in der Schweiz verwundern hinsichtlich der nachgewiesenen Ankäufe während des Zweiten Weltkrieges und danach.

die Integration in die Geschichte der abstrakten Kunst. Freundlichs malerisches Œuvre war der breiten Öffentlichkeit in Deutschland bis in die sechziger Jahre nicht bekannt und auch nach der ersten Einzelausstellung 1960 scheinbar kaum von Bedeutung. Im Zuge der kunsthistorischen Aufarbeitung nach der „Wiederentdeckung“ durch Günter Aust im Jahr 1960, reduzierte die Kunstgeschichtsschreibung Freundlich vorrangig auf die Eigenschaften „verfemt“ und „verfolgt“ und schien im Umkehrschluss zu erwarten, dass nun eine vermehrte Rezeption und damit verbunden eine späte Anerkennung angestoßen würde. Selbst die jüngste Retrospektive im Jahr 2017 transportiert noch immer dieses Narrativ:

„[...] hätte Freundlich in die Reihe der aufregendsten und interessantesten Künstler des Jahrhunderts stellen müssen. Doch die Nazis wollten es anders. Was diesen Künstler betrifft, schienen die Nazis gesiegt zu haben. Noch immer legt sich wie ein langer Schatten über sein Leben und seine Arbeit, dass er dazu verdammt war, eine Hauptrolle in der Femeschau Entartete Kunst zu spielen [...]“²⁹²

In Anbetracht der hier aufgezeigten Rezeptionsgeschichte untermauert diese Aussage die bisherige, sehr unterkomplexe Sicht auf Künstler und Werk, ohne darüber zu reflektieren, warum die kunsthistorische Aufarbeitung der Nachkriegszeit Otto Freundlich als einen wichtigen Künstler der Moderne ausgrenzte.

Auf deutsch-französischer Ebene gab es schon kurz nach Kriegsende Bemühungen, die Zusammenarbeit im Bereich der Kunst wiederaufzunehmen. Es entstanden relativ schnell kulturelle Verbindungen nach Paris, verbunden mit den Bestreben, die deutsche Moderne auch im Nachbarland ins Bewusstsein zurück zu rufen.²⁹³ Dies traf insofern auf fruchtbaren Boden, dass just in diesen Jahren auch in Frankreich das Interesse an der Abstraktion wieder erwachte und Kandinsky und Klee als deren Vorreiter gefeiert wurden.²⁹⁴ Als fundierter Kenner dieser beiden Künstler, genoss insbesondere der deutsche Kunsthistoriker und Kunstkritiker Will Grohmann unter den französischen Fachleuten einen sehr guten Ruf.²⁹⁵ In Frankreich herrschten nach dem Ende der Besatzung - abgesehen von der politischen Situation - auch in der Kunst gänzlich andere Voraussetzungen als in Deutschland. Bereits ab Anfang der 30er Jahre hatten sich die Abstrakten gegenüber den Surrealisten und Klassizisten ihre eigene Position erarbeitet. Jedoch wurde die Abstraktion in Frankreich nach 1945 abgelehnt, es entbrannte erneut eine Kontroverse um Abstraktion und Figuration,

²⁹² Friedrich 2017, hier: S. 28.

²⁹³ Schieder 2004, hier: S. 198f.

²⁹⁴ Ders., hier: S. 204.

²⁹⁵ Ders., hier: S. 207.

die bis ins Jahr 1959 andauerte. Für die französische Kunstgeschichte bestanden schon hinsichtlich der Definition des Begriffes Abstraktion kontroverse Auffassungen. Grundsätzlich ging es aber um die Abgrenzung von der figurativen Malerei.²⁹⁶ Gerade unmittelbar nach Ende des zweiten Weltkrieges wurde die abstrakte Malerei in zeitgenössischen Publikationen als ein Fremdkörper in der französischen Kunsttradition angesehen. Erst langsam wurde bis Ende der 40er Jahre die eigene Geschichte der Abstraktion aufgearbeitet und schließlich 1949 mit der Zeitschrift „Art d’aujourd’hui“ ein entsprechendes publizistisches Medium etabliert.²⁹⁷ Die Anfänge dieser Diskussion liegen in den 30er Jahren. 1936 fand im ‚Maison de la Culture‘ in Paris eine Realismusdebatte, die „Querelle du Realisme“ statt. Gerade in diesen Zeiten der gesellschaftlichen und politischen Verwerfungen postulierten die Anhänger der Abstraktion, dass nur diese eine revolutionäre Bedeutung habe und aufgrund ihrer universellen Bildsprache eine Veränderung der Realität bewirken könne.²⁹⁸ Viele der Anhänger von ‚Abstraction-Création‘ waren entschiedene Gegner des Faschismus und dem sozialistischen oder kommunistischen Gedankengut verbunden.²⁹⁹ Zu Zeiten der Okkupation hatte sich die Abstraktion noch nicht durchgesetzt, dominierend waren immer noch die sogenannten „Meister der Moderne“, womit hauptsächlich Picasso, Matisse und Braque gemeint waren.³⁰⁰ Ein Blick auf die Texte der Mitglieder der Künstlergruppierung ‚Abstraction-Création‘ (1931 - 1936) zeigt bereits hier fundamentale Konfliktpunkte, die dann in den 40er und 50er die weitaus schärfere Auseinandersetzung zwischen Abstraktion und Figuration beherrschten. Ein weiteres Streitthema bildete das Verständnis von einer französischen Malereitradition, welche die Gegner der Abstraktion figurativ besetzt sahen.³⁰¹ Gerade aber auch durch diese kontroversen Positionen setzte man sich vermehrt mit abstrakt arbeitenden Künstlern auseinander, was der posthumen Rezeption Freundlichs - gerade in den ersten Jahren nach Kriegsende - in Frankreich zugute kam.

²⁹⁶ Weber-Schäfer 2001, S. 221.

²⁹⁷ Dies., S. 222.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Dies., S. 223.

³⁰⁰ Dies., S. 226f.

³⁰¹ Dies., S. 222.

5. Resümee: Entartet und verfemt, verdrängt und vergessen?

Aus der zuvor erarbeiteten zeitgenössischen und posthumen Rezeptionsgeschichte lassen sich hinsichtlich der Fragestellung, nämlich wie ein abstrakter und politisch aktiver Künstler des linken politischen Spektrums heute erinnert wird und zum anderen, welche Rolle ihm von der Kunstgeschichtsschreibung bislang zugewiesen worden ist, zwei Befunde ableiten.

5. 1 Befund 1: Die Rehabilitierung der Moderne und ein selektives Moderne-Verständnis: Freundlich und sein Werk werden aus dem Diskurs ausgeschlossen

Mit dem Kriegsende im Jahr 1945 setzte in Deutschland eine Zeit von Kontinuität und Neuanfang ein, die einerseits von der Überwindung - oder auch Verdrängung - der nationalsozialistischen Vergangenheit, andererseits von der Entwicklung eines neuen Nationalgefühls geprägt war. Insbesondere die Zeitspanne zwischen 1945 und 1955, welche für die kunsthistorische Forschung von großer Bedeutung ist, markiert eine Leerstelle in derselben.³⁰²

Das Bedürfnis nach einem Neuanfang in der Kunst nach 1945 spiegelt sich wohl nirgends so deutlich wieder, wie im Umgang mit der Rehabilitierung der Moderne. Einerseits gab es zwar den Wunsch nach Abgrenzung, andererseits aber auch denjenigen nach Beständigkeit. Die postulierte Hinwendung zur Moderne beschränkte sich insbesondere in der Anfangszeit auf einen sehr begrenzten Künstlerkreis, nämlich hauptsächlich auf den der ‚Brücke‘ und des ‚Blauen Reiter‘.³⁰³ Diese frühe Definition der Nachkriegs-Moderne ist bis heute im kollektiven Gedächtnis des Museumspublikums und Bildungsbürgertums verhaftet.

Der nach Kriegsende - trotz teilweiser Zerstörung der Ausstellungsgebäude und

³⁰² Friedrich/Prinzing 2013: hier: S. 9.

³⁰³ Vgl. Fuhrmeister 2013(b), hier: S. 235. Vgl. ebenfalls: Gotthard Jedlicka: Aufzeichnungen zum „Darmstädter Gespräch“ in: Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit, hg. von Hans Gerhard Evers, Darmstadt 1950, hier: S. 237: „So durchzog das gesamte Darmstädter Gespräch die Forderung nach der angemessenen Würdigung der Stilvielfalt der Gegenwartskunst. »Was die Kunst der Gegenwart - eben die ‚Moderne Kunst‘ - kennzeichnet«, resümierte Gotthard Jedlicka 1950, »ist die ungemaine Vielfältigkeit der künstlerischen Strömungen und Strebungen, die erst den vollen Ausdruck der widersprüchlichen Vielfältigkeit der seelischen Struktur und geistigen Haltung unserer Zeit darstellt.« Mit dieser Aufarbeitung der Moderne befasst sich später auch Walter Grasskamp: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, 2. unveränd. Aufl., München 1994 [1989], der sich in seinem Buch u. a. damit auseinandersetzt, in welchem Zusammenhang die erste documenta im Jahr 1955 und die Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 stehen.

ausgelagerter Kunstwerke - größtenteils erstaunlich schnell wieder aufgenommene Ausstellungsbetrieb war in den ersten Jahren zum Großteil von Alter Kunst geprägt. So zeigten die Ausstellungen nach Kriegsende nicht unbedingt eine komplett andere Kunst als in den 12 Jahren zuvor. Diese Kontinuität ist bereits Gegenstand von einigen Untersuchungen geworden und gerade für die „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ im Haus der Deutschen Kunst in München gut belegt. Hier zeigte sich, dass zahlreiche Künstler, die dort vertreten waren, auch auf den Ausstellungen unmittelbar nach Kriegsende zu finden waren. Dies mag wohl schlicht und ergreifend am Mangel verfügbarer Werke der Moderne gelegen haben, verursacht durch die Beschlagnahmeaktion „Entartete Kunst“ 1937, bei der ein Großteil der Werke entweder zerstört oder verkauft worden war. Der Wille schien jedoch groß, die Sammlungen möglichst schnell wieder aufzubauen.³⁰⁴

Dabei knüpfte die Ausstellungs- und Ankaufspolitik der Deutschen Museen nahtlos an das Jahr 1933 an. So, als hätte die nationalsozialistische Herrschaft nicht existiert, klammerte man diese aus und knüpfte an die Sammlungskonzepte vor 1933 an. In diesem Sinne wurden so gut wie keine emigrierten und/oder ermordeten - darunter auch jüdische - Künstler erworben. Wenige Ausnahmen sind Marc Chagall, Max Beckmann oder Max Ernst.³⁰⁵ Man bevorzugte den Expressionismus, zu einem geringen Teil auch noch die Neue Sachlichkeit³⁰⁶, auf jeden Fall aber gegenständliche Positionen. Die Ankaufspolitik setzte die Schwerpunkte der Klassischen Moderne auf die Maler der ‚Brücke‘ oder des ‚Blauen Reiter‘, sowie vereinzelte Künstler wie Beckmann, Barlach oder Modersohn-Becker.³⁰⁷ Eher kontroverse Richtungen wie Dada, Surrealismus oder Konstruktivismus erwarb man in den ersten Jahren selten. In der Nachkriegszeit war die Moderne zwar noch gefragt, es gab jedoch eher ein Postulat für zeitgenössische Kunst, sodass zudem noch Werke lebender und in Deutschland arbeitender Künstler angekauft wurden, was sich dann auch in den Ausstellungen widerspiegelte.³⁰⁸

In diesem Zusammenhang explizit erwähnenswert sind Ausstellungen wie beispielsweise Léger in Mannheim 1949, Picasso in Essen 1953 oder Mirò in Stuttgart 1954. Erst die 1950 stattfindende Ausstellung *Die Maler am Bauhaus* im Haus der Kunst in München, führte in den 1950er Jahren zu einigen wenigen

³⁰⁴ Friedrich/Prinzing: So fing man einfach an, Einleitung, S. 11. Ebenso verweisen die Autoren auf die Tatsache, dass bei den Museen unabhängig von personeller Kontinuität oder Neubesetzungen, dieser Wille zum Neuaufbau der Moderne vorhanden gewesen zu sein schien.

³⁰⁵ Friedrich/Prinzing 2012, Einleitung, S. 14.

³⁰⁶ Dies., Einleitung, S. 13.

³⁰⁷ Dies., Einleitung, S. 12. Der Konsens war über ganz Deutschland hinweg so einheitlich, dass schon die Bevorzugung regionaler Künstler erwähnenswert ist.

³⁰⁸ Dies., Einleitung, S. 11.

Ankäufen von Paul Klee, Wassily Kandinsky oder Lionel Feininger. Frappierend ist aber, dass bislang neben fehlenden Ankäufen von Jankel Adler oder Felix Nussbaum, auch keine von Otto Freundlich bekannt sind.³⁰⁹

In der Besatzungszeit förderten Amerikaner und Franzosen Kunst, wobei eine starke kulturelle Aktivität der Amerikaner vorherrschte. In der französischen Besatzungszone lag der Schwerpunkt vorrangig auf Ausstellungen der Kultur Frankreichs, schnell jedoch wurden auch Forderungen nach der deutschen Moderne laut.³¹⁰ Die Briten nahmen in ihrer Besatzungszone eher indirekter Einfluss über Personalentscheidung, veranstalteten später jedoch auch Ausstellungen.

Die Sowjetische Besatzungszone (SZB) lässt einen eindeutigen Schwerpunkt auf sozialistisch engagierte, antifaschistische Künstler wie Käthe Kollwitz, George Grosz, Otto Dix sowie Hans und Lea Grundig erkennen.³¹¹ Hervorgehoben sei in dieser frühen Phase der kulturellen Aktivitäten die *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung* im Jahr 1946 in Dresden, in deren Anschluss ein Kunstkongress stattfand. In der kurzen Phase einer noch relativ freien und offenen Auseinandersetzung mit der Moderne in der sowjetischen Besatzungszone kam der Ausstellung die wichtige Rolle zu, um einem breiten Publikum zu vermitteln, dass die nationalsozialistische Kunstideologie überwunden war.³¹²

1947 fand in Augsburg die Ausstellung *Extreme Malerei*³¹³ statt, wo man die als „entartet“ diffamierten Künstler zeigte, dabei jedoch das Wort „entartet“ vermied. Moderner Kunst und Demokratie scheint von den Besatzungsmächten ein innerer Zusammenhang unterstellt worden zu sein.³¹⁴ In der Nachkriegszeit überwog das Postulat für die zeitgenössische Kunst. Abstrakter Kunst wurde hierbei eine größtmögliche Neutralität, d. h. ohne politische Ambitionen oder Ideologien zugeordnet.³¹⁵ Im Zuge dieser Etablierung der Abstraktion als Kunstform der Nachkriegsmoderne sind auch die beiden Wanderausstellungen der französischen und amerikanischen Besatzungsmächte zu verstehen. So schickten die Franzosen 1948 die Ausstellung *Abstrakte französische Malerei*, die Amerikaner im gleichen Jahr eine ähnliche Ausstellung mit dem Titel

³⁰⁹ Friedrich/Prinzing 2012, Einleitung, S. 14.

³¹⁰ Dies. Einleitung, S. 9.

³¹¹ Dies., Einleitung, S. 12.

³¹² Schröter 2004, hier: 236.

³¹³ Schälzlerpalais, Augsburg: Maler der Gegenwart III: Extreme Malerei, Kat. Ausst., Augsburg 1947.

³¹⁴ Friedrich/Prinzing 2012: So fing man einfach an, Einleitung, S. 9.

³¹⁵ Wimmer 2006, hier: S. 145.

Gegenstandslose Malerei auf Tour durch verschiedene deutsche Städte.³¹⁶

Gerade im Klima der sich immer weiter zuspitzenden Situation des Kalten Krieges wurde der abstrakten Kunst nun auch die Rolle einer freiheitlichen Kunst der westlichen freien Welt zugeschrieben.³¹⁷ Einer der Protagonisten in diesem Diskurs war der einflussreiche Kunsthistoriker Leopold Zahn, Gründer und Chefredakteur der Zeitschrift „Das Kunstwerk“. Diese bereits im Jahr 1946 unter schwierigen Umständen gegründete Zeitschrift - es herrschte Papiermangel und wirtschaftliche Not, die Druckgenehmigungsverfahren waren kompliziert - wurde zu einem wichtigen Publikationsorgan für die Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart in Westdeutschland.³¹⁸ Bereits im dritten Heft proklamierte Zahn unter dem Titel „Dreimal abstrakte Kunst“³¹⁹ Franz Marc, Paul Klee und Wassily Kandinsky als die Wegbereiter der Abstraktion und bereits ein Jahr später erschien ein Doppelheft zur abstrakten Kunst.³²⁰ Es folgten weitere Ausgaben, die sich dieser Kunstrichtung widmeten, welche zunehmend mit der modernen Kunst gleichgesetzt wurde.³²¹ Schließlich vertrat Zahn in einem Artikel aus dem Jahr 1950 die Auffassung, mit dem Surrealismus sei in Frankreich die große Epoche der Kunstrevolutionen vorläufig zu Ende gegangen, die Gegenwart werde nun von figurativ arbeitenden Künstlern bestimmt. Dies begründete er unter anderem mit nationalen Empfindlichkeiten, nämlich, dass die abstrakte Kunst gerade dadurch, dass sie in Deutschland und den Vereinigten Staaten so sehr an Bedeutung gewonnen hätte, als zutiefst unfranzösisch empfunden werde.³²² Auch das „Kunstblatt“ propagierte in Zeiten der sich zuspitzenden Spannungen des Kalten Krieges die Abstraktion als künstlerischen Ausdruck einer freien Welt, im Gegensatz zur Figuration als Staatskunst der DDR.³²³ Diese Vorstellungen von der abstrakten Kunst als Manifest für die Freiheit präzisierten Leopold Zahn und Georg Poensgen in Ihrer Publikation „Abstrakte Kunst, eine Weltsprache“.³²⁴ Somit wurde im Nachkriegsdeutschland die Zeitschrift „Das Kunstwerk“ im Diskurs um die Rehabilitierung der Moderne zu einem richtungsweisenden und prägenden Forum.³²⁵

³¹⁶ Jost 1986, S. 96.

³¹⁷ Wimmer 2006, hier: S. 145.

³¹⁸ Dies., hier: S. 137.

³¹⁹ Dies., hier: S. 140, Vgl. hierzu: Zahn, Leopold, Dreimal abstrakte Kunst, In: Das Kunstwerk, 1, 1946/47, Heft 3, S. 27-31, hier: S. 31.

³²⁰ Dies., hier: S. 141, Vgl. hierzu: Trökes, Heinz, Moderne Kunst in Deutschland, In: Das Kunstwerk, 1, 1946/47, Heft 7/8, S. 73-75, hier: S. 74.

³²¹ Dies., hier: S. 142.

³²² Dies., hier: S. 144f., Vgl. hierzu: Zahn, Leopold: Einführung in die moderne französische Malerei, In: Das Kunstwerk, 4, 1950, Heft 3, S. 3-59, hier: S. 55.

³²³ Dies., hier: S. 145.

³²⁴ Zahn, Leopold/Poensgen, Georg: Abstrakte Kunst, eine Weltsprache, Baden-Baden 1958.

³²⁵ Wimmer 2006, hier: S. 146f.

Grundsätzlich zu beobachten sind jedoch auch die finanziellen Probleme in den ersten Jahren nach Kriegsende, die es den Museen aufgrund eines sehr eingeschränkten Ankaufsetats nicht ermöglichten, ihre Sammlungen mit wichtigen Werken der Klassischen Moderne wieder aufzufüllen und zu vervollständigen. Ein weiteres Problem war die Abhängigkeit der Institution von den Besatzungsmächten, die im Westen zwar relativ liberal agierten, im Osten jedoch einer starken Kontrolle unterlagen.³²⁶ Die deutschen Museen konzentrierten sich somit eindeutig auf die deutsche Kunst. Lange wurde angenommen, dass dies gerade in der Nachkriegszeit am mangelndem Zugang zur internationalen Kunstszene lag. Es zeigte sich jedoch, dass sich die deutsche Politik in ihrem eigenen Selbstverständnis ganz bewusst dahingehend positionieren wollte zu zeigen, dass nach Ende der nationalsozialistischen Herrschaft ein Deutschland existierte, das eine eigene Moderne besaß.³²⁷

Die Jahre 1945 bis 1955 waren gekennzeichnet von dem Wunsch und auch der Forderung, dass Kunst unpolitisch sein sollte. Den sicherlich besten Beleg hierfür lieferte 1955 die *documenta I*. Der künstlerische Leiter der Ausstellung, Arnold Bode, und der ihm zur Seite gestellte Werner Haftmann, verfolgten dabei unterschiedliche Ansätze. Während Bodes Schwerpunkt auf den Künstlern des Bauhauses und des Werkbundes lag, proklamierte Haftmann - der im Jahr zuvor seine „Malerei im 20. Jahrhundert“³²⁸ veröffentlicht hatte, eine ungebrochene Entwicklung der Moderne hin zur Abstraktion. Seine Sichtweise klammerte allerdings unter anderem auch sozialkritische Positionen aus.³²⁹

Die Schau, konzipiert als Antwort auf das Trauma der Ausstellung *Entartete Kunst* und als Wiedergutmachung des Nazi-Unrechts, fungierte als Rückmeldung Deutschlands auf dem internationalen Parkett des Kunstgeschehens und Wiederanschluss an die internationale Moderne. Ihr Ziel war es, eine Art kulturelle Rehabilitierung und moralische Erneuerung zu bewirken.³³⁰ Ehemals verfemte und verfolgte Künstler wurden nun als Projektionsfläche für kollektive Vergangenheitsbewältigung genutzt.³³¹ Und nichts eignete sich besser dazu, sich von der Vergangenheit zu distanzieren - und nebenbei auch moralisch zu erhöhen - als die ehemals verfemte Kunst in den Fokus zu rücken.³³² Den Schulterschluss mit diesen Künstlern verstand man als aktiv betriebene

³²⁶ Friedrich/Prinzing 2012: Einleitung, S. 13.

³²⁷ Dies.: Einleitung, S. 13.

³²⁸ Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*, 4. veränd. u. erw. Aufl., München 1965 [1954].

³²⁹ Kimpel 2013, hier: S. 30.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Grasskamp verweist explizit auf das Fehlen Freundlichs bei der *documenta I*, Vgl. Ders. 1994 S. 96.

³³² Fuhrmeister, Christian: 75 Jahre Gegensätze? Zur Gegenwart der Vergangenheit, in: *Atlas Eva u. a.* [Hrsg.]: 1938: Kunst - Künstler - Politik, Göttingen 2013(a), hier: S. 311f.

Wiedergutmachung, oftmals auch, um von den eigenen Vergehen während der NS-Zeit abzulenken, aber auch gleichzeitig im neuen Kunstbetrieb zu profitieren, eine Frage von Macht, Einfluss und nicht zuletzt, Deutungshoheit.³³³

Schon im Entrée des Ausstellungsgebäudes der *documenta* sollte der Besucher mit Hilfe einer Bilderwand an die Kunst der Moderne herangeführt werden. Die dort angebrachten Werke arbeiteten jedoch mit Objekten aus Völkerkundemuseen, Werke aus psychiatrischen Anstalten, oder legten Kinderzeichnungen zugrunde. Dies zeugte von der nicht vorhandenen Reflexion, ja von der Verdrängung, dass diese Quellen künstlerischen Schöpfens vom Nationalsozialismus einst als Grundlage für die Diffamierung der schließlich als „entartet“ bezeichneten Kunst und Künstler instrumentalisiert worden waren.³³⁴ Ein genauere Blick auf die ausgestellten Künstler zeigt jedoch, dass von den 148, die zu sehen waren, nur 44 als entartet galten, darunter lediglich drei jüdische Künstler. Somit spielten diejenigen, denen die Verfemung eigentlich gegolten hatte, keine Rolle. Eine Tatsache, die sich auch bei der *documenta II*, auf der wiederum kaum jüdische Künstler vertreten waren, wiederholte.³³⁵

Die *documenta I* zeigte Strömungen der Avantgarde wie Expressionismus, Kubismus, Konstruktivismus und auch Futurismus. Es fällt jedoch auf, dass politische, subversive Positionen wie beispielsweise Dada, fehlten. Diese Ausklammerungen verweisen auf eine explizite Entpolitisierung der Schau.³³⁶ Haftmann hielt an der Vorstellung fest, dass die Künstler während der nationalsozialistischen Diktatur in einem inneren Exil, vollkommen unberührt von den politischen Ereignissen, weiterhin nur mit ihrer Kunst beschäftigt waren. Noch 1986 sprach der Kunsthistoriker in *Verfemte Kunst*³³⁷ von dem „wahren“ Künstler, der diese Voraussetzungen erfüllte.³³⁸

Die Konzeption der Schau beruhte insgesamt auf der Präsentation einer zwar abstrakten, jedoch nicht ungegenständlichen Kunst, die an die Vorkriegsmoderne anknüpfte, gleichzeitig aber auch versuchte, den Anschluss an die internationalen Kunstströmungen zu finden.³³⁹

³³³ Fuhrmeister, Christian: Statt eines Nachworts, zwei Thesen, in: Friedrich, Julia u. a. [Hrsg.]: „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 2013(b), hier: S. 237. Der Autor bezeichnet diese These folgendermaßen: „Die Moderne als Versteck“

³³⁴ Grasskamp 1994, S. 80f.

³³⁵ Schwarz 2017, S. 26f.

³³⁶ Grasskamp 1994, S. 97.

³³⁷ Haftmann, Werner: *Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln 1986.

³³⁸ Wedekind 2006, hier: S. 179f.

³³⁹ Friedrich/Prinzing 2012, Einleitung, S. 107.

Die *documenta II* im Jahr 1960 verfolgte nun das Ziel, an die Gegenwartskunst anzuschließen. Unter dem Motto „Die Kunst ist abstrakt geworden“ wurden Wassily Kandinsky, Piet Mondrian und Paul Klee als „Die Lehrmeister der Kunst des 20. Jahrhunderts“ hervorgehoben.³⁴⁰ Bei den Bildhauern zeigte man unter dem Titel „Wegbereiter der Skulptur des 20. Jahrhunderts“ unter anderem Henri Matisse und Henri Laurens. In einer Zeit, in der um die abstrakte Kunst in Deutschland erbitterte Debatten geführt wurden, vertrat Haftmann weiterhin seine umstrittene These von einer kontinuierlichen Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts hin zur Abstraktion.³⁴¹

Die *documenta III* im Jahr 1964 konzentrierte sich wieder auf die Vormachtstellung der abstrakten Kunst, wobei zu dieser Zeit bereits in den USA die Pop Art auf dem Vormarsch war und in Deutschland mit ‚Fluxus‘ und dem Kapitalistischen Realismus eine neue Avantgarde entstand. Gattungen wie Happening, Konzept- und Aktionskunst, ließen mit ihren innovativen und radikalen Positionen die Abstraktion ins Hintertreffen geraten. Erst anlässlich der dritten *documenta* nahm Haftmann Otto Freundlich schließlich in den Kreis der ausgestellten Künstler auf. Hatte Aust im Rahmen der Ausstellung 1960 die Qualität des malerischen Werkes Freundlichs betont, das seiner Meinung nach diejenige des plastischen noch übertreffe³⁴², so zeigte Haftmann den Künstler lediglich in der Gruppe der Bildhauer mit den Skulpturen *Composition* aus dem Jahr 1933 und *Ascension* von 1929.³⁴³ Merkwürdig mutet auch der biographische Vermerk „1943 in Polen gestorben“³⁴⁴ bei den biographischen Angaben zu Otto Freundlich im Ausstellungskatalog an. Diese Probleme im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit, das Unwohlsein überhaupt darüber zu sprechen, ist schon an Haftmanns Formulierungen, die sich in der Einleitung zum Ausstellungskatalog der *documenta I* finden, zu erkennen:

„Da kommt man wohl nicht umhin, die schmerzhaften Erinnerungen anzurühren an jene jüngst vergangene Zeit, in der Deutschland aus der vereinten Anstrengung des modernen europäischen Geistes heraustrat, sich isolierte und in einem sehr seltsam anmutenden Anfall von Bilderstürmerei die bereits erreichten Ergebnisse dieser Anstrengung auf allen Gebieten des Geistes verwarf.“³⁴⁵

Dementgegen forderte Aust im Ausstellungskatalog 1960:

„Es ist daher eine dringende Aufgabe der deutschen Kunstpflege, die

³⁴⁰ Schieder 2006, hier: S 193.

³⁴¹ Documenta Archiv 2017, S. 15.

³⁴² Aust 1960, S. 5.

³⁴³ Bode 1964, S. 228-229.

³⁴⁴ Ders., S. 228.

³⁴⁵ Haftmann 1955, hier: S. 16.

Gesamtleistung Otto Freundlichs zur Kenntnis zu nehmen, sie richtig zu bewerten und ihm den Platz in der Geschichte der modernen Kunst einzuräumen, der ihm zukommt. Zu der selbstverständlichen Pflicht des Historiker kommt in diesem Falle noch eine moralische Schuld.“³⁴⁶

Insgesamt drängt sich der Verdacht auf, dass Haftmann Freundlich letztlich nur ins Programm aufnahm, da Günther Aust den Künstler mit der Retrospektive des Jahres 1960 als wichtigen Vertreter der Moderne positioniert hatte.

Der nicht zu unterschätzende Einfluss des Konzepts *documenta* auf das „Betriebssystem Kunst“ wurden den beiden ersten Ausstellungen bereits hinlänglich bescheinigt und ist Gegenstand zahlreicher Untersuchungen geworden. Ebenso wurde in diesem Zusammenhang bereits festgestellt, wie ein Ausstellungskonzept Kunstproduktion und Kunstgeschmack beeinflussen kann.³⁴⁷ An dieser wichtigen Schaltstelle des Kunst- und Kulturbetriebes kam gerade auch Werner Haftmann im Diskurs um die Moderne und der damit verbunden Neubewertung für die deutsche Kunstgeschichte nach 1945 eine elementare Bedeutung zu. Zugleich nahm die *documenta* inmitten der Hochzeit des Kalten Krieges eine besondere Stellung ein. Am Ausstellungsort Kassel, nicht weit vom Eisernen Vorhang entfernt, präsentierte sich Deutschland mit diesem Vermittlungskonzept als Hort der Freiheit für die Kunst. Damit setzte man ein deutliches politisches Zeichen gegen die staatlich verordnete Kunst der DDR.³⁴⁸

5. 2 Befund 2: Exil, politisch linkes Spektrum und Kalter Krieg als Rezeptionshemmnisse

Zu Freundlichs Schaffen während der Weimarer Republik gehörten mehr oder minder lange andauernde Mitgliedschaften in verschiedenen Künstlerkollektiven des linken politischen Spektrums. Nach 1933 engagierte er sich hauptsächlich in Paris in entsprechenden Organisationen, in denen Künstler, die im Exil³⁴⁹ lebten, gegen das faschistische Deutschland aktiv wurden. Während des NS-Regimes konzentrierten sich Ausstellungen im Exil lebender deutscher Künstler

³⁴⁶ Aust 1960, S. 5.

³⁴⁷ Schröter 2004, hier : S. 211.

³⁴⁸ Kimpel 2015, hier: S. 34.

³⁴⁹ Nachfolgend wird der Begriff des Exil synonym zum Begriff der Emigration verwendet und folgt damit der Definition von Dogramaci 2011, hier: S. 14: „Exil und Emigration [...] meinen die erzwungene Auswanderung, die temporär und vom Wunsch nach Rückkehr bestimmt ist oder auch in eine Naturalisierung des Emigranten münden kann, der keine Bestrebungen mehr hat, endgültig in sein Heimatland zurückzukehren. Oftmals gingen diese Zustände ineinander über, sodass eine Unterscheidung zwischen dem rückkehrwilligen Exilanten und den auf Dauer Emigrierten kaum zu treffen ist.“

hauptsächlich auf die europäischen Zentren Prag, London und Paris. Hier organisierten sich die aus Deutschland geflüchteten Künstler zu Gruppen und Verbänden und suchten Kontakt zu gleichgesinnten lokalen Künstler- und Intellektuellenkreisen. Dies ermöglichte den Emigranten eine strukturelle Anbindung an vorhandene Institutionen und bot somit ein Rezeptionsmilieu für die eigenen politischen Ansichten und künstlerischen Ausdrucksformen.³⁵⁰ Da die Künstler oftmals dezidiert antifaschistische Ansichten vertraten, ergab sich durch die Organisation mit Gleichgesinnten im Exilland oftmals eine Verbindung von hoher politischer Sprengkraft. Gerade die Ausstellungen der Jahre unmittelbar nach Machtergreifung der Nationalsozialisten, also von 1933 bis 1936, zeugten von den Bemühungen deutscher Künstler, auf die politische Situation und Brisanz in Deutschland aufmerksam zu machen sowie engagierte Verbündete in Intellektuellenkreisen und auch der Presse des Gastlandes zu finden. Dort nahm man diese Bemühungen sowohl als Widerstandshandlung gegen die nationalsozialistische Kulturpolitik wahr als auch als Anregung, gegen die faschistischen kultur- und gesellschaftspolitischen Entwicklungen Widerstand zu leisten.³⁵¹ Die vermutlich wichtigste Ausstellungen, welche die internationale Vernetzung der exilierten Künstler eindrucksvoll dokumentierte, war *De Olympiade onder Dictatuur* (D.O.O.D.)³⁵², die im August des Jahres 1936 in Amsterdam stattfand.³⁵³ Veranstalter war das *Comité tot Bescherung der Olympische Gedachte* (B.O.G.) und der *Bond van Kunstenaars ter Verdediging van de Kulturele Rechten* (B.K.V.K.). Bei der letzteren Organisation handelte es sich um den niederländischen Künstlerbund, der politisch zwar eindeutig links orientiert war, jedoch keine kommunistische Künstlervereinigung darstellte.³⁵⁴ Die Ausstellung fand nicht zufällig zum Zeitpunkt der Olympischen Spiele in Berlin statt, welche die Nationalsozialisten mithilfe einer aggressiven Propaganda zu einer massiven Machtdemonstration instrumentalisierten. Die Amsterdamer Ausstellung wollte dementsprechend auf die drohenden Gefahren und Verbrechen der NS-Herrschaft hinweisen. Gerade die Künstler, die sich im Exil befanden, sollten die Stimme verliehen bekommen, die man ihnen in Deutschland entzogen hatte. Zugleich wurden Künstler in ganz Europa aufgerufen, sich durch eine Ausstellungsbeteiligung solidarisch zu zeigen und ebenfalls Position gegen das politische System in Deutschland zu beziehen. Aus Frankreich nahm eine größere Gruppe um Max Ernst teil, in der sich auch Otto Freundlich befand. Aufgrund der hohen Resonanz sowohl hinsichtlich der Anzahl der Teilnehmer als

³⁵⁰ Papenbrock/Scharloth 2011, hier: S. 298.

³⁵¹ Dies., hier: S. 298f.

³⁵² Vgl. Dokter, Betsy [Hrsg.]: Een kunstolympiade in Amsterdam: reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D. 1936, Kat. Ausst. Amsterdam, Zwolle 1996.

³⁵³ Papenbrock/Scharloth 2011, hier: S. 299.

³⁵⁴ Dies., hier: S. 300.

auch der Rezeption durch die internationale Presse, schaffte es *De Olympiade onder Dictatuur* - auch wenn dies nicht die vorrangige Intention der Veranstalter gewesen war - die europäischen Dimensionen und nicht zuletzt auch die solidarische Verbundenheit der Künstler im Exil aufzuzeigen.³⁵⁵

Mit dem Jahr 1937 und der Ausstellung *Entartete Kunst* änderte sich der Fokus von Ausstellungen unter Beteiligung von exilierten Künstlern. War die Ausrichtung der Veranstaltungen bislang eindeutig antifaschistisch und politisch fokussiert gewesen, verlagerte sich das Interesse im Ausland nun direkt auf die Kunst selbst und fokussierte sich nicht mehr ausschließlich auf politische und soziale Themen. Gegenstand der Exilausstellungen waren nicht länger die Verbrechen und Diffamierungen der Nationalsozialisten gegenüber ihren Gegnern sondern wie das faschistische Regime mit der modernen Kunst und damit auch den über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannten und angesehenen Künstlern der Weimarer Republik umging.³⁵⁶ Bereits ein Jahr später führte diese neue Perspektive zu den zwei bekanntesten und bestdokumentierten Ausstellungen im europäischen Ausland: In London zur *20th Century German Art*³⁵⁷ und in Paris zur Ausstellung *Freie Deutsche Kunst*³⁵⁸. Beide verstanden sich explizit als Gegenausstellungen zur Schau *Entartete Kunst*. In London wurden die Exponate in den New Burlington Galleries gezeigt. Das Organisationskomitee unter der Führung des Kunstschriftsteller Herbert Read setzte sich aus Galeristen, Sammlern und Kunstkritikern zusammen. Trotz der klaren Absicht, die Ausstellung als eine Gegenveranstaltung zur Femeschau in München auszurichten, versuchte Read, aufgrund der britischen Appeasement-Politik, der nationalsozialistischen Kulturpolitik möglichst wenig Angriffsfläche zu bieten.³⁵⁹ So fanden sich auch durchaus umstrittene Profiteure des Systems unter den Teilnehmern, wie der Bildhauer Georg Kolbe³⁶⁰. Die Ausstellung in Paris, die im November 1938 im Maison de la Culture gezeigt wurde, war zwar etwas aktueller und auch politischer ausgerichtet, vor allem dadurch, dass im Exil entstandene Werke gezeigt wurden, blieb aber auch eher defensiv.³⁶¹ Der ‚Freie Künstlerbund‘ selbst betonte in seiner von Eugen Spiro gehaltenen Eröffnungsrede den

³⁵⁵ Papenbrock/Scharloth 2011, hier: S. 300.

³⁵⁶ Dies., hier: S. 300f.

³⁵⁷ Vgl. Lackner, Stephan/Adkins, Helen: Exhibition of 20th Century German Art, In: Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Kat. Ausst., Berlinische Galerie, 4. Aufl., Berlin 1989, S. 314-337.

³⁵⁸ Vgl. Graeve, Inka: Freie deutsche Kunst, Paris 1938, In: Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Kat. Ausst., Berlinische Galerie, 4. Aufl., Berlin 1989, S. 338-349.

³⁵⁹ Papenbrock/Scharloth 2011, hier: S. 301.

³⁶⁰ Kolbe hatte einerseits zwar auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im Haus der Deutschen Kunst in München ausgestellt, andererseits waren auch Werke von ihm von den Nationalsozialisten von öffentlichen Plätzen entfernt und beschlagnahmt worden. Vgl.: Schröter 2004, hier: S. 224.

³⁶¹ Papenbrock/Scharloth 2011, hier: S. 302.

eigenen unpolitischen Charakter und als oberstes Ziel den Einsatz für die Freiheit der Kunst.³⁶² In Paris wurden ähnlich der *Olympiade onder Dictatuur* die Werke von Künstlern im europäischen und amerikanischen Exil gezeigt, es überwogen - soweit rekonstruierbar - Landschaften und Stillleben, politische Arbeiten hingegen waren wenige zu sehen. Im Gegensatz zur Londoner Ausstellung kann man bei denjenigen in Amsterdam und Paris von einer starken Netzwerkbildung der beteiligten Künstler reden, da die Organisation auch von diesen selbst übernommen worden war.³⁶³

Im Gegensatz zu Freundlich, der sich in der deutschen revolutionären Exilfraktion bewegte, vermied es beispielsweise Kandinsky stets, sich politisch zu äußern oder zu positionieren. Obwohl er Deutschland im Jahr 1934 verlassen hatte und fortan in Paris lebte, bestritt er stets, dies aus politische Gründen getan zu haben. Seine bis dahin durchaus erfolgreiche Karriere in Deutschland wollte er nicht aufs Spiel setzen. Im Gegenteil unterhielt er sogar Kontakte zu futuristischen, dem Faschismus nahestehenden Künstlern in Italien und Paris.³⁶⁴ In Frankreich setzte er sich engagiert für die Etablierung der Abstraktion ein und zeigte Interesse an ‚Cercle et Carré‘ sowie ‚Abstraction-Création‘. Freundlich hingegen brach bereits nach kurzem Engagement mit diesen Verbindungen, da sie nicht seinen Vorstellungen von einer abstrakten Kunst entsprach. Betonte Freundlich stets, dass Politik sein künstlerisches Arbeiten beeinflusste, so verhielt sich Kandinsky eher zurückhaltend hinsichtlich solch einer Positionierung.³⁶⁵ Seine Haltung in dieser Hinsicht schien ihm nach Kriegsende recht zu geben, wurde er doch von der deutschen Kunstgeschichte als der abstrakte Künstler der deutschen Moderne schlechthin proklamiert.

Nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft war man bestrebt, die einst verfemte Kunst und somit durchweg alle modernen Künstler zu rehabilitieren.³⁶⁶ Dadurch umging man jedoch auch gleichzeitig die Thematisierung des Exils und welche politischen Gründe dazu geführt hatten.³⁶⁷

„Es wurde daher nicht danach gefragt, wie die einzelnen Künstler auf die politische Ideologisierung ihrer Werke reagiert oder sich dem Nationalsozialismus gegenüber verhalten hatten, oder was sie tatsächlich bewogen hatte, Deutschland zu verlassen oder zu bleiben. Vielmehr wurden alle modernen Künstler gleichermaßen zu Opfern erklärt.“³⁶⁸

³⁶² Vgl. Graeve 1989, hier: S. 339.

³⁶³ Papenbrock/Scharloth 2011, hier: S. 302.

³⁶⁴ Holz 1997, hier: S. 45.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Eckmann 1997, hier: S. 31.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Ebd.

Auch Otto Freundlich wurde im Zuge dessen auf die Aspekte „verfemt“ und „verfolgt“ reduziert. Mit Hilfe dieser Vorgehensweise konnte man seine politischen Überzeugungen einfach beiseiteschieben. An dieser Stelle sei zur Verdeutlichung nochmals das Zitat aus der Einleitung der Retrospektive im Jahr 2017 erwähnt:

„[...] und der schließlich von den Nazis an den Rand gedrängt, als „entartet“ verfemt und als Jude ermordet wurde. Diese Ausgrenzung und Auslöschung von Werk und Künstler prägt noch immer die Rezeption. [...]“³⁶⁹

Hinsichtlich der Exilthematik übte wiederum Werner Haftmann einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die kunsthistorische Aufarbeitung nach 1945 aus. Seine Schrift „Verfemte Kunst: Malerei der inneren und äußeren Emigration“³⁷⁰ stellt bislang immer noch den umfangreichsten Überblick zum Thema dar.³⁷¹ Darin behandelt er einerseits die geographischen Zentren des Exils, andererseits auch den Themenkomplex der inneren Emigration. Haftmann, der die nationalsozialistische Kulturpolitik selbst miterlebte, befand sich in der Nachkriegszeit als einer der tonangebenden Kunsthistoriker auch mitten im Diskurs um den Antifaschismus.³⁷² Er sprach sich deutlich gegen die vorherrschende Tendenz der Exilforschung aus, Kunstwerke bzw. Künstler aus politischen Gründen auf- oder abzuwerten.³⁷³ Der Kunsthistoriker stellte die künstlerische Qualität als Bewertungskriterium an erste Stelle. Grundsätzlich vertrat er die Meinung, Künstler hätten in der Zeit des Nationalsozialismus unberührt von der politischen Realität gearbeitet.³⁷⁴

Aufgrund der politischen Situation wurde in den ersten Jahren des Bestehens der DDR die abstrakte Kunst als diejenige des westlichen Systems abgelehnt.³⁷⁵ Die Sowjetische Militäradministration (SMAD) hatte am 4.9.1945 die Wiederaufnahme des Ausstellungsbetriebes in den Museen befohlen, mit dem Zweck, die Kunst im Kampf gegen den Faschismus einzusetzen. Hierbei wurden sehr konsequent verfemte Künstler gezeigt und soweit noch lebend, auch in offizielle Positionen des Kulturbetriebes gebracht. Auf diesen nahm die politische Einflussnahme jedoch innerhalb kürzester Zeit zu. Dies ging so weit, dass schon bald der Einfluss der SMAD nicht mehr von demjenigen der SED-Funktionäre zu

³⁶⁹ <https://www.museum-ludwig.de/de/ausstellungen/rueckblick/2017/otto-freundlich-kosmischer-kommunismus.html>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

³⁷⁰ Haftmann, Werner: Verfemte Kunst: Malerei der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 1986.

³⁷¹ Eckmann 1997, hier: S. 33.

³⁷² Leeb 2009, hier: S. 120.

³⁷³ Eckmann 1997, hier: S. 33.

³⁷⁴ Wedekind 2006, hier: S. 180.

³⁷⁵ Papenbrock/Saure 2000, S. 40.

trennen war. So kaufte man beispielsweise noch 1946 in Leipzig Drucke Picassos an, der seit 1944 bis zu seinem Tod Mitglied der ‚Parti communiste français‘ gewesen war. Ebenso war es möglich, auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung* 1946 in Dresden Bauhaus und Surrealismus zu zeigen.³⁷⁶ Die abstrakte und abstrahierende Kunst geriet aber schon zu diesem Zeitpunkt in den Fokus der Formalismusdebatte. Sie positionierte sich gegen das Konzept ‚L’art pour l’art‘, und folgerte daraus, dass diese Art der Kunst aus sozialistischer Sicht nicht brauchbar für die eigene Staatsform sei. Infolgedessen wurde die abstrakte Kunst zunehmend aus den Ausstellungen verdrängt.³⁷⁷ Von Interesse und damit auch entscheidend für eine Ausstellungsbeteiligung war lediglich die politische, also sozialistische, antifaschistische Positionierung der Künstler. Allerdings wurden Künstler im Exil niemals Thema in den Ausstellungen der DDR.³⁷⁸ Ein spezieller Fokus lag hier unter anderem auch auf der politischen Kunst der zwanziger Jahre.³⁷⁹ Auf diese Programmatik verweisen ebenfalls die Ausstellungsbeteiligungen Freundlichs in der DDR in den 60er und 70er Jahren.³⁸⁰

Das Thema Exil wurde somit zugunsten der Rehabilitierung der einst diffamierten „entarteten“ Kunst verdrängt. Die DDR setzte dabei auf die moralische Aufwertung des Antifaschismus, wohingegen in der BRD eine unpolitische, autonome Kunst propagiert wurde, beides Verhaltensmuster, die der Rechtfertigung um Hinblick auf die nationalsozialistische Vergangenheit dienten.³⁸¹ Dies zeigt, wie schwer sich die deutsche Kunstgeschichte in der Vergangenheit bezüglich der Exilforschung tat. Zudem ist zu beobachten, dass die politische Positionierung exilierter Künstler in Deutschland bis heute nahezu ein Tabu ist.³⁸²

Vor dem Hintergrund der zuvor beschriebenen Entwicklungen fällt auf, dass gerade auch Künstlergruppen, die sich ein politisches Programm auf die Fahnen

³⁷⁶ Friedrich/Prinzing 2012: hier: S. 10.

³⁷⁷ Dies., hier: S. 11.

³⁷⁸ Papenbrock/Saure 2000, S. 48.

³⁷⁹ Dies., S. 45.

³⁸⁰ Ein ganz ähnlicher Umgang mit der Thematik des Exils und der politischen Positionierung der Künstler ist in den USA zu beobachten. Bereits während des Zweiten Weltkrieges hatte sich das Zentrum der internationalen Kunstentwicklung von Europa in die USA verschoben. Einer der einflussreichsten Protagonisten der Nachkriegszeit war der Direktor des Museum of Modern Art in New York, Alfred Barr, der seine Museumspolitik auf moderne Kunst, die sich nahezu ausschließlich auf formale Kriterien beschränket, ausrichtete. Gesellschaftspolitische Positionen europäischer Künstler der Vorkriegszeit waren einerseits nicht von Interesse, andererseits war man ebenso wie in Deutschland in den Zeiten des Kalten Krieges bemüht, die moderne Kunst mit demokratischen Werten zu besetzen und jegliche Auseinandersetzungen mit politischen und gesellschaftskritischen Ideen dieser Künstler zu umgehen. Des Weiteren verfolgte man eine klare Abgrenzung zum sowjetischen Bolschewismus. Vgl. hierzu: Malsch 2001, hier: S. 32.

³⁸¹ Eckmann 1997, hier: S. 31.

³⁸² Eckmann 1997, hier: S. 31.

geschrieben hatten, teilweise bis in jüngste Zeit wenig Beachtung fanden.³⁸³ So wurden die ‚Kölner Progressiven‘, in deren Umfeld sich Freundlich lange Jahre bewegte, bis zum Fall des Eisernen Vorhangs im Jahr 1989, kaum rezipiert. Und auch dann vergingen fast 20 Jahre, bis mit der Ausstellung im Jahr 2008 *Köln progressiv, 1920 - 1933*³⁸⁴ im Museum Ludwig in Köln eine erste große Schau dieser Gruppierung stattfand.

6. Das Fallbeispiel Otto Freundlich und seine Implikationen für die Geschichte der Moderne - Fazit und Ausblick

In Bezug auf die Rezeption Otto Freundlichs verweist zwar jede neue Ausstellung und Publikation auf die mangelnde Würdigung von Künstler und Werk, als Hauptgrund dafür wird jedoch immer wieder lediglich die Verfemung durch die Nationalsozialisten angeführt. So scheint unser heutiger Umgang mit Freundlich immer noch geprägt von der Vorstellung, dass, was einst entartet und verfemt war, in den kunstgeschichtlichen Kanon aufgenommen und in den Museen gezeigt werden muss. Die vorliegende Arbeit konnte jedoch belegen, dass diese Erklärung allzu vereinfachend ist und die Gründe für die größtenteils bis heute andauernde Ausgrenzung von Künstler und Werk komplexer sind.

Nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur wurde in Deutschland die Kunst der Moderne politisch und moralisch stark aufgeladen, es erfolgte eine massive Indienstnahme durch Politik und Kultur. Gerade in den frühen Jahren des Wiederauflebens des Kunstbetriebes von 1945 bis 1955 weist die Rezeption Otto Freundlichs die größten Leerstellen auf. Diese konnten im Hinblick den Diskurs um die Rehabilitierung der Moderne und eines selektiven Moderneverständnisses erklärt werden. In diesem Kontext nimmt das Ausstellungsformat der *documenta* eine zentrale Stellung ein. Der Kunsthistoriker Werner Haftmann, als Leiter der *documenta I-III*, befand sich in dieser für die Nachkriegsmoderne wegweisenden Zeit in einer Schlüsselposition. An dieser zentralen Stelle klammerte er Otto Freundlich bis zur *documenta III* im Jahr 1964 vollkommen aus. Gerade der Blick auf das Konzept der *documenta* zeigte auch, dass die dort postulierte Entpolitisierung der Kunst sowie die gleichzeitige Ausblendung der Exil-Thematik bei der Ausgrenzung des Künstlers eine maßgebliche Rolle spielten. Der Künstler knüpfte seine formalen Entwicklungen sehr eng an seine gesellschaftspolitischen Ideen und Vorstellungen. Er bediente

³⁸³ Ebd.: Die Autorin verweist darauf, dass in Deutschland bis in die Gegenwart, die Positionierung der Künstler im Exil ein Tabu ist.

³⁸⁴ Roth, Lynette: *Köln progressiv, 1920 - 1933*: Seiwert - Hoerle - Arntz, Museum Ludwig, Köln, Kat. Ausst., Köln 2008.

sich dabei zwar eines Vokabulars, das sich an das ideologische Modell des Kommunismus anlehnte, jedoch eher auf eine soziale Utopie abzielte. Dennoch war dies, ebenso wie seine aktive Mitgliedschaft in linkspolitischen Gruppierungen, dem Wunsch nach einer entpolitisierten Kunst in Zeiten des Kalten Krieges, alles andere als zuträglich. Diese Aspekte fanden bei den bisherigen Beschäftigungen mit Künstler und Werk jedoch kaum Berücksichtigung.

In Deutschland fiel Otto Freundlich somit zweimal einer Verdrängung zum Opfer: Die erste vollzogen die Nationalsozialisten durch Verfemung und Verfolgung. Die zweite vollzogen Kulturpolitik und Kunstgeschichte nach 1945, da die Zugehörigkeit Freundlichs zum linken politischen Spektrum sowie die Exilthematik nahezu ein Tabuthema darzustellen schien und auch bis heute immer noch darzustellen scheint. In beiden Fällen muss somit von einer politisch beeinflussten Unterbrechung der Rezeption geredet werden.

Eine weitere Erkenntnis brachte die Auswertung der Ausstellungsbeteiligungen. Wie sich an den ersten Schauen zu Beginn der 60er Jahre sehr deutlich ablesen lässt, waren es Leihgaben aus privaten Beständen, welche diese Präsentationen ermöglichten. In den ersten zehn bis fünfzehn Jahren stimmte die öffentliche Rezeption somit nicht mit der privaten Rezeption überein. Die Werke, die sich damals und heute in Privatbesitz befanden und befinden, weisen auf die große Wertschätzung hin, derer sich Otto Freundlich in diesem Umfeld zu erfreuen schien und scheint. So war es wohl auch kein Zufall, dass in Köln, einem Lebens- und Schaffensmittelpunkt Freundlichs, einem Zentrum seiner Kontakte, der Künstler von Günter Aust dem Vergessen entrissen wurde und hier auch die jüngste Retrospektive im Jahr 2017 stattfand.

Sowohl Einzelausstellungen als auch Ausstellungsbeteiligungen konnten bis heute nicht dazu beitragen, Künstler und Werk in den Fokus des kunsthistorischen Diskurses zu bringen oder eine wesentliche Steigerung des Bekanntheitsgrades in der Öffentlichkeit zu erreichen. Dies mag einerseits an den recht großen zeitlichen Abständen der Einzelausstellungen liegen, andererseits auch an den eher auf regionale Zentren konzentrierten Ausstellungsorten. Ab Mitte der 60er Jahre ist über alle nationalen und internationalen Ausstellungen hinweg eine gleichmäßige, jedoch eher zurückhaltende Rezeption mit gewissen Auslassungen und Dynamiken zu erkennen. Höhepunkte lassen sich hier an Jahrestagen feststellen und entsprechen dem Konzept der Jubiläumsausstellungen. Dies ergibt ein durchaus homogenes Bild und lässt darauf schließen, dass die mäßige Rezeption bis heute kein genuin deutsches Phänomen darstellt. Auch der Kunstmarkt weist - soweit sich das anhand der verfügbaren Daten feststellen lässt - ein eher

zurückhaltendes Interesse am Werk Otto Freundlichs auf.

Der Blick auf die künstlerischen und persönlichen Netzwerke des Künstlers zeichnet ein zwiespältiges Bild. Freundlichs Mitgliedschaft in zahlreichen Künstlergruppen und seine Mitarbeit an Zeitschriften-Projekten war nicht nur von künstlerischen Überzeugungen gekennzeichnet, sondern stets auch sehr stark von gesellschaftspolitischem Aktivismus. Damit erreichte er jedoch nur einen eingeschränkten Rezipientenkreis. Auch sein künstlerisches Schaffen und das der engsten Personen aus seinen Netzwerken zeugt von wechselseitiger Rezeption bzw. Inspiration. Otto Freundlichs Wirken findet sich im Werk vieler seiner Zeitgenossen und auch über seinen Tod hinaus bei zahlreichen Künstlern wieder. So bemerkte man seinen Einfluss auf die Arbeiten von Serge Poliakoff, Raoul Ubach und Maurice Estève. Im Rahmen der Gruppe ‚Abstraction-Création‘ finden sich seine Spuren nicht nur in den Werken seiner Künstlerkollegen, sondern auch seine kurstheoretischen Ansätze und Ideen hinterließen ihre Spuren. An vielen Stellen der zeitgenössischen Rezeptionsgeschichte wurde deutlich, dass Faktoren wie das durchaus sperrige und polarisierende Werk ebenso wie die eigenwillige und kompromisslose Persönlichkeit des Künstlers ein Rezeptionshindernis darstellten.

Das Fallbeispiel Otto Freundlich liefert somit diverse Implikationen für die Geschichte der Moderne: Die Kunstgeschichte ist keine objektive Wissenschaft, sondern geprägt von subjektiven Parametern, da politische und gesellschaftliche Faktoren oftmals das Handeln der Verantwortlichen beeinflussen. Durch ihre Deutungsmacht und Deutungshoheit nehmen insbesondere Kunsthistoriker nachhaltig Einfluss auf die Kanonbildung und die damit verbundene Inklusion oder Exklusion eines Künstlers. In der vorliegenden Arbeit ist dies im Fall von Werner Haftmann in seiner Funktion als Leiter der *documenta* und als einer der einflussreichsten Kunsthistoriker der Nachkriegszeit deutlich geworden.

Im Verlauf dieser Arbeit drängten sich zahlreiche Fragen auf, beziehungsweise waren Leerstellen auszumachen, deren Aufarbeitung für eine ausstehende rezeptionsgeschichtliche Studie zum Künstler unumgänglich ist. Hinsichtlich Otto Freundlichs Ausstellungstätigkeiten weist die Forschung einige gravierende Lücken - speziell was Ausstellungen in der ehemaligen DDR betrifft - auf. So sind diese zwar bei Papenbrock verzeichnet, es scheint jedoch, dass dessen grundlegende Arbeit in der kunsthistorischen Forschung wenig beachtet und rezipiert wird. An dieser Stelle soll also ein ausdrückliches Plädoyer für Papenbrocks Methode der Verknüpfung von kunsthistorischer Grundlagenforschung und Computerlinguistik gehalten werden, um eine möglichst lückenlose Datenbasis zu schaffen und komplexe Fragestellung beantworten zu können. Auch das künstlerische Exil im Nationalsozialismus,

insbesondere politisch engagierter und klar antifaschistisch positionierter Künstler, zeigt anhand des vorliegenden Fallbeispiels die dringende Notwendigkeit einer dezidierten Grundlagenforschung. Ein Beispiel hierfür ist die Beteiligung Freundlichs an der vielleicht bedeutendsten Ausstellung im Exil, *De Olympiade oder Dictatuur* (D. O. O. D.) 1936 in Amsterdam, die in der Forschungsliteratur zum Künstler bislang keine Erwähnung findet. In diesem Zusammenhang scheint es lohnenswert, mehrere Künstler mit einem ähnlichen Exilhintergrund wie Freundlich zu vergleichen.

Abschließend bleibt festzustellen, dass die vielfältigen Aspekte im Hinblick auf den Umgang mit der Kunstpolitik des Nationalsozialismus bislang erst ansatzweise thematisiert und aufgearbeitet wurden.

Literatur- und Quellenangaben

Literaturverzeichnis

Assmann, Nicola/ Franz Erich: Otto Freundlich. Kräfte der Farbe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kat. Ausst., Köln 2001.

Atlas Eva/ Voss Julia u. a. [Hrsg.]: 1938: Kunst - Künstler - Politik, Göttingen 2013.

Aust, Günter: Die Ausstellung des Sonderbundes 1912 in Köln, In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XXIII, Köln 1961, S. 275 - 292.

Aust, Günter: Otto Freundlich 1878–1943, Köln 1960.

Barron, Stephanie/ Eckmann, Sabine [Hrsg.]: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, Kat. Ausst., Nürnberg 2009.

Barron, Stephanie/ Eckmann, Sabine [Hrsg.]: Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945, München [u. a.] 1997.

Barron, Stephanie: Europäische Künstler im Exil - eine Einführung, In: Dies./ Eckmann, Sabine [Hrsg.]: Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945, München [u. a.] 1997, S. 11-29.

Berlinische Galerie: Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Kat. Ausst., 4. Aufl., Berlin 1989.

Bode, Arnold: Documenta III, Kassel '64, Malerei und Skulptur, (Bd. 1), Köln 1964.

Bode, Arnold: documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts, Kat. Ausst., Kassel, München 1955.

Bohnen, Uli: Otto Freundlich, Schriften. Ein Wegbereiter der gegenstandslosen Kunst, Köln 1982.

Brion, Marcel: Art abstrait, Paris 1956.

Debien, Geneviève: Klang und Farbe der kosmischen Architektur, In: Friedrich, Julia [Hrsg.]: Otto Freundlich - Kosmischer Kommunismus, Museum Ludwig Köln/Kunstmuseum Basel, Kat. Ausst., München [u. a.] 2017, S. 116-121.

Debien, Geneviève: Otto Freundlich, Künstler und Universalist im Kampf gegen

die „Nationalisierung des Geistes“, In: Grynberg, Anne/Linsler, Johanna: L'Irréparable. Itinéraires d'artistes et d'amateurs d'art juif, réfugiés du „Troisième Reich“ en France, Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle Magdeburg (9), Magdeburg 2013, S. 202-231.

Dingelstedt, Kurt [Hrsg.]: Max Sauerlandt: Im Kampf um die moderne Kunst. Briefe 1902–1933, München 1957.

Documenta Archiv [Hrsg.]: Documenta. Die Geschichte der Weltausstellung zeitgenössischer Kunst, Kassel 2017.

Dokter, Betsy [Hrsg.]: Een kunstolympiade in Amsterdam: reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D. 1936, Kat. Ausst. Amsterdam, Zwolle 1996.

Dogramaci, Burcu/ Wimmer, Karin [Hrsg.]: Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933, Berlin 2011.

Dogramaci, Burcu: Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsstand - zur Einführung, In: Dies./Wimmer, Karin [Hrsg.]: Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933, Berlin 2011, S. 13-28.

Doll, Nicola/ Heftrig, Ruth [u. a.] [Hrsg.]: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln [u. a.] 2006.

Duvivier, Christophe: Organische Syntax. Otto Freundlichs und Theo van Doesburgs unterschiedliche Wege von der Komposition zur Konstruktion, In: Friedrich, Julia [Hrsg.]: Otto Freundlich - Kosmischer Kommunismus, Museum Ludwig Köln/Kunstmuseum Basel, Kat. Ausst., München [u. a.] 2017, S. 216-223.

Duvivier, Christophe: Otto Freundlich 1878 - 1943, Musée de Pontoise, Kat. Ausst., Paris 2009.

Duvivier, Christophe/ Maillet, Edda [Hrsg.]: Otto Freundlich et ses amis, Musée de Pontoise, Kat. Ausst., Pontoise 1993.

Esser, Franz Martin: Die Gruppe „Kölner Progressive“ und ihr künstlerisches Umfeld (1920-1933), Weimar 2008.

Fîșer, Yônā: Hommage à Otto Freundlich à l'occasion du 100ème anniversaire de sa naissance, Israel Museum, Kat. Ausst., Jerusalem 1978.

Franz, Erich: Otto Freundlich: Kräfte des Raumes - Kräfte der Farbe, In: Assmann, Nicola/Franz Erich: Otto Freundlich. Kräfte der Farbe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kat. Ausst., Köln 2001, S. 9-40.

Freundlich Otto: Hommage à Otto Freundlich, Musée de Pontoise, Kat. Ausst., Pontoise 1978.

Friedrich, Julia [Hrsg.]: Otto Freundlich - Kosmischer Kommunismus, Museum Ludwig Köln/Kunstmuseum Basel, Kat. Ausst., München [u. a.] 2017.

Friedrich, Julia: Das Erlebnis von Chartres. Otto Freundlichs Glasmalerei und Pastelle der zwanziger Jahre, In: Dies. [Hrsg.]: Otto Freundlich - Kosmischer Kommunismus, Museum Ludwig Köln/Kunstmuseum Basel, Kat. Ausst., München [u. a.] 2017, S. 122-177.

Friedrich, Julia/ Prinzing, Andreas u. a. [Hrsg.]: „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 2013.

Fuhrmeister, Christian: 75 Jahre Gegensätze? Zur Gegenwart der Vergangenheit, In: Atlan Eva u. a. [Hrsg.]: 1938: Kunst - Künstler - Politik, Göttingen 2013, S. 301-316.

Fuhrmeister, Christian: Statt eines Nachworts, zwei Thesen, In: Friedrich, Julia u. a. [Hrsg.]: „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den erste Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 2013, S. 234-239.

Galerie S Ben Wargin, Berlin: Kunstdiktatur gestern und heute, Kat. Ausst, Berlin 1963.

Giesen, Sebastian [Hrsg.]: Freundlich, Gangolf, Kogan. Drei Künstlerschicksale, Kat. Ausst., Hamburg 2004.

Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945 - 1990, Berlin 2009.

Graeve, Inka: Freie deutsche Kunst, Paris 1938, In: Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Kat. Ausst., Berlinische Galerie, 4. Aufl., Berlin 1989, S. 338-349.

Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, 2. unveränd. Aufl., München 1994 [1989].

Grynberg, Anne/Linsler, Johanna: L'Irréparable. Itinéraires d'artistes et d'amateurs d'art juif, réfugiés du „Troisième Reich“ en France, Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle Magdeburg (9), Magdeburg 2013.

Haftmann, Werner: Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 1986.

Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, 4. veränd. u. erw. Aufl., München 1965 [1954].

Haus am Waldsee: Kunst des 20. Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz, Kat.

Ausst., Berlin 1960.

Hess, Werner: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956.

Heusinger von Waldegg, Joachim: Exzentrische Empfindungen, In: Friedrich, Julia [Hrsg.]: Otto Freundlich - Kosmischer Kommunismus, Museum Ludwig Köln/Kunstmuseum Basel, Kat. Ausst., München [u. a.] 2017, S. 54-115.

Heusinger von Waldegg, Joachim [Hrsg.]: Otto Freundlich und die rheinische Kunstszene: mit Briefen an Herwarth Walden und Wilhelm Niemeyer, Bonn 2006.

Heusinger von Waldegg, Joachim [Hrsg.]: Otto Freundlich (1878 - 1943), Monographie mit Dokumentation und Werkverzeichnis, Kat. Ausst., Rheinisches Landesmuseum Bonn [u. a.], Köln [u. a.] 1978.

Hoffmann-Curtius, Kathrin: Die Kampagne „Entartete Kunst“. Die Nationalsozialisten und die moderne Kunst, In: Wagner, Monika [Hrsg.]: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 467-490.

Holz, Keith: Die politische Haltung deutscher Künstler im westeuropäischen Exil: zwischen Individualismus und Kollektivismus, in: Barron, Stephanie/ Eckmann, Sabine [Hrsg.]: Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933 - 1945, München [u. a.] 1997, S. 43-56.

Jedlicka, Gotthard: Aufzeichnungen zum „Darmstädter Gespräch“ in: Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit, hg. von Hans Gerhard Evers, Darmstadt 1950, S. 229-239.

Kimpel, Harald: Standortbestimmung und Vergangenheitsbewältigung. Die *documenta* 1955 als »Staatsaufgabe«, In: Friedrich, Julia/ Prinzing, Andreas u. a. [Hrsg.]: „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 2013, S. 26-45.

Kölnischer Kunstverein: Malerei des 20. Jahrhunderts aus Kölner Privatbesitz, Kat. Ausst., Köln 1957.

Kollmann, Karl/König, York-Egbert: Namen und Schicksale der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus aus Eschwege - Ein Gedenkbuch, 1. Auflage, Frankfurt/Main 2012.

Lackner, Stephan/Adkins, Helen: Exhibition of 20th Century German Art, In: Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Kat. Ausst., Berlinische Galerie, 4. Aufl., Berlin

1989, S. 314-337.

Leeb, Susann: Abstraktion als internationale Sprache, In: Barron, Stephanie/ Eckmann, Sabine [Hrsg.]: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, Kat. Ausst., Nürnberg 2009, S. 118-133.

Leistner, Gerhard [Hrsg.]: Otto Freundlich. Ein Wegbereiter der abstrakten Kunst Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, Kat. Ausst., Regensburg [u.a.] 1994.

Lissitzky, El/ Arp, Hans [Hrsg.]: Die Kunstisten 1914 - 1924, Erlenbach-Zürich 1925.

Mai, Ekkehard: Abstraction-Création 1931 - 1936, Kat. Ausst., Stuttgart [u. a.] 1978.

Maillet, Edda/ Mettay, Joël: Otto Freundlich et la France. Un amour trahi, Perpignan 2004.

Malsch, Friedemann: „Vor dem Zerbrochenwerden fürchte ich mich nicht...“ Zur Rezeptionsgeschichte Otto Freundlichs, In: Assmann, Nicola/ Franz Erich: Otto Freundlich. Kräfte der Farbe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kat. Ausst., Köln 2001, S. 31-34.

Nemitz, Fritz: Deutsche Malerei der Gegenwart, München 1948.

Osterloh, Jörg: „Verjudung“, „Zersetzung“, „Entartung“, „Kulturbolschewismus“. Eine Begriffsgeschichte, In: Atlan Eva/ Voss Julia u. a. [Hrsg.]: 1938: Kunst - Künstler - Politik, Göttingen 2013, S. 98-112.

Papenbrock, Martin/Scharloth, Joachim: Kunstausstellungen im Exil. Perspektiven einer datengeleiteten Analyse, In: Dogramaci, Burcu: Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsstand - zur Einführung, In: Dies./ Wimmer, Karin [Hrsg.]: Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933, Berlin 2011, S. 297-312.

Papenbrock, Martin/Saure, Gabriele [Hrsg.]: Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, Teil 2, Antifaschistische Künstler/Innen in Ausstellungen der SBZ und der DDR. Eine kommentierte Bibliographie, Schriften der Guernica-Gesellschaft, (Bd. 9), Weimar 2000.

Papenbrock, Martin: „Entartete Kunst“ - Exilkunst - Widerstandskunst in westdeutschen Ausstellungen nach 1945. Eine kommentierte Bibliographie, Schriften der Guernica-Gesellschaft, (Bd. 1), Weimar 1996.

Reidemeister, Leopold: Berlin. Ort der Freiheit für die Kunst, Kat. Ausst., Berlin [u. a.] 1960.

Roh, Franz: Deutsche Malerei von 1900 bis heute, München 1962.

Rotermund-Reynard, Ines [Hrsg.]: Echoes of Exile. Moscow Archives and the arts in Paris 1933 - 1945, Berlin [u. a.] 2015.

Rotermund-Reynard, Ines: „Du kannst wirklich froh sein, diesen Wahnsinn verlassen zu haben!“ Der Kunstkritiker Paul Westheim während seines französischen Exils, In: Grynberg, Anne/Linsler, Johanna: L'Irréparable. Itinéraires d'artistes et d'amateurs d'art juif, réfugiés du „Troisième Reich“ en France, Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle Magdeburg (9), Magdeburg 2013, S. 148-169.

Rotermund-Reynard, Ines: Geheime Netzwerke - Charlotte Weilers Briefe an den Kunstkritiker Paul Westheim (1933 - 1940), In: Dogramaci, Burcu/ Wimmer, Karin [Hrsg.]: Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933, Berlin 2011, S. 261-278.

Roth, Lynette: Köln progressiv, 1920 - 1933: Seiwert - Hoerle - Arntz, Museum Ludwig, Köln, Kat. Ausst., Köln 2008.

Roussel, Hélène: German-Speaking Artists in Parisian Exile: Their Routes to the French Capital, Activities, There, and Final Flight - a Short Introduction, In: Rotermund-Reynard, Ines [Hrsg.]: Echoes of Exile. Moscow Archives and the arts in Paris 1933 - 1945, Berlin [u. a.] 2015, S. 1-26.

Ruppert, Wolfgang [Hrsg.]: Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln [u. a.] 2015.

Schallenberg, Nina: Grenzaufhebungen. Zu den abstrakten Skulpturen von Otto Freundlich, In: Friedrich, Julia [Hrsg.]: Otto Freundlich - Kosmischer Kommunismus, Museum Ludwig Köln/Kunstmuseum Basel, Kat. Ausst., München [u. a.] 2017, S. 178-185.

Schäzlerpalais, Augsburg: Maler der Gegenwart III: Extreme Malerei, Kat. Ausst., Augsburg 1947.

Schieder, Martin: Kollektive Erbschaften. Deutsch-französische Gespräche über Kunst in den 1950er Jahren, In: Doll, Nicola/ Heftrig, Ruth [u. a.] [Hrsg.]: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln [u. a.] 2006, S. 195-208.

Schrage, Lena: „Nichts ist allein um seiner selbst willen da“. Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle im Frühwerk Otto Freundlichs, In: Friedrich, Julia [Hrsg.]: Otto Freundlich - Kosmischer Kommunismus, Museum Ludwig Köln/ Kunstmuseum Basel, Kat. Ausst., München [u. a.] 2017, S. 40-45.

Schrage, Lena: Otto Freundlich (1878-1943). Individualist im Netzwerk der Pariser Avantgarde. Das Frühwerk, Frankfurt [u. a.] 2017.

Schröter, Kathleen: Kunst zwischen den Systemen. Die *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung* 1946 in Dresden, In: Doll, Nicola/ Heftrig, Ruth [u. a.] [Hrsg.]: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln [u. a.] 2006, S. 211-237.

Schwarz, Mareike: Rezeption der Künstlerin Lotte Laserstein (1920 - 2017), Bachelorarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München, München 2017, <https://epub.ub.uni-muenchen.de/57638/>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

Schweers, Hans F.: Gemälde in Museen: Deutschland, Österreich, Schweiz. Katalog der ausgestellten und depotgelagerte Werke, [5. aktual. u. erw. Aufl.], München 2008.

Sedlmayr, Hans: Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg 1955.

Seuphor, Michel: L'Art Abstrait, Paris 1972, [1949].

Seuphor, Michel: Knaufs Lexikon abstrakter Malerei. Mit einer ausführlichen Darstellung der Geschichte der Malerei, München [u. a.] 1957.

Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich: Ausgewanderte Maler, Kat. Ausst., Leverkusen 1955.

Steinweis, Alan E.: Antisemitismus und NS-Kulturpolitik bis 1938, In: Atlan Eva/ Voss Julia u. a. [Hrsg.]: 1938: Kunst - Künstler - Politik, Göttingen 2013, S. 59 - 76.

Vernerey-Laplace, Denise: Otto Freundlich zwischen Licht und Dämmerung. Galerien, Freundschaften und Solidarität, In: Friedrich, Julia [Hrsg.]: Otto Freundlich - Kosmischer Kommunismus, Museum Ludwig Köln/Kunstmuseum Basel, Kat. Ausst., München [u. a.] 2017, S. 196-205.

Voss, Julia: Die Verdrängung von 1938 in der Kunstgeschichtsschreibung bis heute, In: Atlan Eva/ Dies. u. a. [Hrsg.]: 1938: Kunst - Künstler - Politik, Göttingen 2013, S. 317-335.

Voss, Julia: Ablasshandel Moderne. Wie Deutschland die „entartete Kunst“ hinter sich brachte, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 66. Jg., Dezember 2012, S. 1171-1178, <https://volltext.merkur-zeitschrift.de>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

Wagner, Monika [Hrsg.]: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1991.

Wanken, Christiane: Otto Freundlichs frühe Plastiken als Ausdruck seines Menschenbildes, In: Friedrich, Julia [Hrsg.]: Otto Freundlich - Kosmischer

Kommunismus, Museum Ludwig Köln/Kunstmuseum Basel, Kat. Ausst., München [u. a.] 2017, S. 46-53.

Weber-Schäfer, Harriet: Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach 1945, Köln 2001.

Wedekind, Gregor: Abstraktion und Abendland: Die Erfindung der *documenta* als Antwort auf »unsere deutsche Lage«, In: Doll, Nicola/ Heftrig, Ruth [u. a.] [Hrsg.]: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln [u. a.] 2006, S. 165-181.

Westheim, Paul [Hrsg.]: Das Kunstblatt, Jahrgang 1916 - 1933, Berlin [u. a.] 1919 - 1933.

Wignanek, Mandy: Gefälschte Ikone. Der *Große Kopf* in der Propagandaexposition *Entartete Kunst*, In: Friedrich, Julia [Hrsg.]: Otto Freundlich - Kosmischer Kommunismus, Museum Ludwig Köln/Kunstmuseum Basel, Kat. Ausst., München [u. a.] 2017, S. 206 - 215.

Wimmer, Dorothee: Die „Freiheit“ der Kunst im westlichen Nachkriegsdeutschland, In: Doll, Nicola/ Heftrig, Ruth [u. a.] [Hrsg.]: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln [u. a.] 2006, S. 137 - 147.

Zahn, Leopold/ Poensgen, Georg: Abstrakte Kunst, eine Weltsprache, Baden-Baden 1958.

Onlineressourcen

Findbuch zum Bestand Otto Freundlich im IMEC:

<https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0056586> [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

Datenbanken

- artprice:

<https://de.artprice.com/artist/10388/otto-freundlich?cl=>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

- artsales:

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/sammlungen/artsales.html>, [letztmalig abgerufen am 25.03.2019].

Abkürzungen

- IMEC: Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Abbaye d'Ardenne
- SMAD: Sowjetische Militäradministration

Archivalien

- IMEC:
FRN - Otto Freundlich (1878 - 1943) - Fonds

Dokumentenanhang

- Anlage 1:
Erfassung der Ausstellungsbeteiligungen Otto Freundlichs

Aus datenschutzrechtlichen Gründen werden die Anlagen 2 bis 4 nicht in der Online-Publikation veröffentlicht. Bei Nachfragen wenden Sie sich bitte an janine-schmitt@gmx.de.

- Anlage 2:
Schreiben der Münchener Neuen Sezession e. V., ohne Datum
- Anlage 3:
Schreiben der Galerie Dr. Becker & Alfred Newmann Köln vom 31.1.32
- Anlage 4:
Schreiben (nur erste Seite) Josef Feinhals Köln vom 3.11.1932

Ausstellungen Otto Freundlich 1905 - 2017

Jahr	Deutschland	Einzel/Beteil.	Stadt	Frankreich	Einzelausst. (E), Ausst. Beteiligung (B)	Stadt	International	Einzel/Beteil.	Stadt
1905		1 B	Berlin						
1906									
1907									
1908									
1909		1 B	Berlin		1 B	Paris			
1910		1 B	Berlin						
1911		1 B	Berlin						
1912		1 B (Sonderbund)	Köln					1 B	Amsterdam
1913		2 B (prüfen! 1 davon Sturm-Ausst)	Düsseldorf, Berlin (Sturm)						
1914		1 B	Köln						
1915		1 B	Berlin					1 B	Zürich
1916									
1917									
1918		3 B	Köln, Berlin, München						
1919		4 B	Berlin (2), Köln (2)						
1920									
1921		2 B	Berlin						
1922		1 B	Berlin						
1923		1 B	Remscheid						
1924		3 B	Berlin (2), Köln						
1925		1 E (im eigenen Pariser Atelier)							
1926									
1927									
1928		2 B	Köln		1 B	Paris			
1929					3 B	Paris		4 B	Zürich (2), Chicago, Amsterdam
1930		2 B	Köln, Hannover		5 B	Paris		1 B	Zürich
1931		5 E (1) + B (4)	Köln (2, davon 1 Wander mit H)		1 B	Paris			
1932		2 B	Düsseldorf, Köln		1 B	Paris			
1933					1 B	Paris			
1934					2 E (1) (mit Hans Erni) + B (1)	Paris			
1935					2 B	Paris			
1936					2 B	Paris		1 B	Amsterdam (De Olympiade oder Dictatuur)
1937		1 B (Entartete Kunst)	München		3 E (1) (mit J. K-K.) + B (2)	Paris (2), Bordeaux		5 B	Zürich (2), London, Chicago, Basel
1938		2 B (Entartete Kunst)	Wander 16 Städte		2 E (1) + B (1)	Paris		2 B	London (20th german art), Amsterdam
1939		3 B (Entartete Kunst)	Wander 16 Städte		5 B	Paris		1 B	London
1940		4 B (Entartete Kunst)	Wander 16 Städte		1 B	Paris			
1941		5 B (Entartete Kunst)	Wander 16 Städte						
1942									
1943									
1944								1 B	Basel
1945					1 B	Paris			
1946					1 B	Paris			
1947					1 B	Paris			
1949					1 B	Paris		2 B	Venedig, Sao Paolo
1951								1 B	Brüssel + Amsterdam
1952					2 E + B	Paris			
1954					1 E	Paris		1 B	Eindhoven
1955		1 B	Morsbroich/Leverkusen		1 B	Paris		1 B	Michigan
1956								1 B	Zürich
1957		1 B	Köln		1 B	St. Etienne		1 B	Detroit+Richmond+San Franc.+Milwaukee
1958		1 B	Kaiserslautern		1 E (Retro. 80.)	Paris		1 B	Belgien
1959		1 B	Morsbroich/Leverkusen		1 B	Paris			
1960		2 B + E	Köln (E), Marbach		3 B	Paris, Musée Tavet Pontoise, St.		3 B	NY, San Franc., Zürich
1961					1 B	Paris			
1962		3 B	Köln (2), München		3 B(2) + E(1)	Paris (E), Le Havre		1 B	NY
1963		2 B	Berlin		1 B	Paris		1 B	NY

1964	1 B (doc III)	Kassel	1 B	Paris		
1965	2 B	Berlin, Köln	1 B	Paris	1 B	Athen
1967	2 B	Hamburg, Düsseldorf (Privatbesitz!)			2 B	Zürich, Basel
	1 B	Berlin-Pankow				
1968			1 E (Goethe-Inst. Paris)	Paris	1 B	Tel Aviv
1969	1 B	Düsseldorf + FFM	3 1 E (Eröffn. OF Stiftung) + 2 B (1 Goethe-Stift.)	Pontoise, Paris		
1970	2 B	Berlin (Gal. Nierendorf!), Köln-Fr	1 B	Strasbourg	1 B	Otterlo (Slg. M. Arp)
1971	2 B	Düsseldorf	1 B	Paris	1 B	Mailand
1972	1 B	München			2 B	London, Mailand
1973	1 B	Hamburg+München	1 B	Paris	2 B	London+Texas, NY
1974						
1975	4 B	Köln, Berlin (2), Hamburg	2 B	Paris	2 B	Utrecht+Den Haag, Kruishoutem
1976	1 B	Düsseldorf				
1977	5 B	Berlin (3), München, Essen	2 B	Paris	3 B	Zürich (2), NY
1978	3 E (Retro. 100., 3 Städte) B (2)	(Bonn+Braunschweig+Berlin), (N	4 E (1) + B (3)	Pontoise, Paris (2), Chateau d'Ar	4 E (1) + B (3)	Jerusalem (E), Gent, Tel Aviv, London
	1 B	Berlin, Nationalgalerie				
1979			3 B	Pontoise, St.-Etienne, St. Germain-en-Laye		
1980	3 B	Köln, Berlin, Stuttgart	2 B	Pontoise, Paris		
1981	1 B	Köln				
1982	2 E (1) + B (1)	Münster (E); Köln	3 E (mit Kosn.-Kl.) + B (2)	Pontoise (2); Paris		
1983	5 B	Hamburg, München, Rostock, D	3 B	Auvers-sur-Oise, Langres, Troye	1 B	L.A. + Washington
	1 B 1B	Berlin-Pankow Neubrandenburg/Rostock				
1984	2 B	Berlin, Stuttgart	2 B	Paris	2 B	Basel, N.Y.
1985	2 B (Mü: Delaunay + Dtl.)	Stuttgart, München	4 E (1) (Goethe-Inst. Paris) + B (3)	Paris (2), Vichy, Pontoise	4 B	N.Y. (2), Brüssel (Goethe-Inst.), London
1986	2 B	Köln	3 B	Marly-le-Roi, Paris, Cholet	2 B	N.Y. + Caracas
1987	3 B	Köln, München, Düsseldorf	1 B	Paris	3 B	N.Y. + Winnipeg, N.Y. + Venedig
1988	2 B	Düsseldorf + Moritzburg	2 E (1) + B (1)	Rochecouart (E), Paris	2 B	London, L. A + Fort Worth
	1 B	Berlin, Nationalgalerie				
1989	2 B	Köln, Berlin + Ingelheim	4 B	Paris (3); Orléans	1 B	N.Y.
	1 B (W)	Halle/L. A./Düsseldorf				
1990			2 E + B	Paris	1 E	Basel
1991	1 E	Hamburg				
1992	1 B	Berlin (W)			1 B	L.A. + Chicago + Washington (W)
1993			1 E	Pontoise	1 B	Graz
1994	1 E	Regensburg + Osnabrück				
1995	2 B	FFM, Delmenhorst				
1996						
1997	1 B	Berlin				
1998	1 B	Stuttgart				
1999						
2000			1 B	Paris		
2001	3 E (2) + B (1)	Münster (W), Köln (W), Aalen+Neu-Ulm+Neuss			3 E (2) + B (1)	Liechtenstein (W), N.Y. (W), Basel
2002	2 B	Wuppertal, Delmenhorst				
2003						
2004	1 B	Hamburg				
2005	1 E	Kaiserslautern			1 B	Vaduz
2006	3 B (2) + E (1)	Mannheim, Bonn+Schwerin, Bonn			2 B	Zürich, Vaduz
2007	5 E (2) + B (3)	Bielefeld, St. Wendel (W), Münc	2 E + B (W)	Verdun+Pontoise+Rossignol-Tin	1 B	Mexiko City
2008	2 B	Düsseldorf, Osnabrück			1 E	Stolp
2009	1 B	Kassel	1 B	Pontoise		
2010	2 B	Berlin, Neu-Ulm	1 E	Echirolles	1 B	Wien
2011	4 B	Berlin (2), Karlsruhe (2)				
2012	2 B	Wuppertal, Köln	5 B (4) + E (1)	3x Paris (E), Metz, St. Tropez,		
2013	2 B	Hamburg, München				
2014			1 B	Auvers-sur-Oise	1 B	N.Y.
2015						
2016	1 B	Köln			2 B	Brüssel, Jerusalem
2017	1 E	Köln				
Summe	152		107		79	

Abbildungen

Aus datenschutzrechtlichen Gründen werden die Abbildungen 1 bis 19 nicht in der Online-Publikation veröffentlicht. Bei Nachfragen wenden Sie sich bitte an janine_schmitt@gmx.de.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:

Freundlich, Otto, Komposition, 1911,
WVZ 107, Öl auf Leinwand, Maße: 200 x 200 cm, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Bildquelle: Friedrich 2017, hier: S. 33.

Abb. 2:

van Rees, Ayda, nach einem Entwurf von Otto Freundlich, Komposition, 1912/14, WVZ 5
Wandteppich aus Wolle, Maße: unbekannt, verschollen, Bildquelle: Friedrich 2017, hier: S. 33.

Abb. 3:

Freundlich, Otto, Der neue Mensch/Großer Kopf, 1912,
WVZ 63, Gips, Höhe: 139 cm, verschollen, Bildquelle: Giesen 2004, S. 14.

Abb. 4:

Schmidt-Rottluff, Karl, Holzblockrelief eines Bärtigen, , 1912,
Maße: unbekannt, verschollen, Bildquelle: Giesen 2004, S. 14.

Abb. 5:

Freundlich, Otto, Kopf, 1916,
WVZ 441, Holzschnitt, Maße: 29 x 23 cm, Museum Ludwig Köln, Bildquelle: Heusinger von Waldegg 2017, hier: S. 54.

Abb. 6:

Schmidt-Rottluff, Karl, Bildnis Rosa Schapire, 1915,
Holzschnitt, Maße: 36 x 29 cm, Staatliche Graphische Sammlung München, Bildquelle: Heusinger von Waldegg 2017, hier: S. 54.

Abb. 7:

Moai, Osterinseln
Stein, Höhe: ca. 400 cm, Bildquelle: Wanken 2017, hier: S. 46.

Abb. 8:

Freundlich, Otto, Die Geburt des Menschen, 1919,
WVZ 8, Mosaik, Maße: 215 x 305 cm, Bühnen der Stadt Köln, Bildquelle: Debien 2017,
hier: S. 118.

Abb. 9:

Die Aktion, 37/38, Sonderheft Otto Freundlich, Selbstbildnis, 1918,
WVZ 449, Holzschnitt, Bildquelle: Heusinger von Waldegg 2017, hier: S. 61.

Abb. 10:

Seiwert, Franz W., Weibliche Büste, 1920,
Ton, Maße: unbekannt, Bildquelle: Roth 2008, , S. 40.

Abb. 11:

Freundlich, Otto, Männliche Maske, 1911,
WVZ 61, Gips, Höhe: 47 cm, Bildquelle: Heusinger von Waldegg 1978, S. 162.

Abb. 12:

Freundlich, Otto, Bodenkultur für das Erbbegräbnis Wissinger, Berlin-Stahnsdorf,
1922-23,
nicht mehr erhalten, Bildquelle: Schallenberg 2017, hier: S. 195.

Abb. 13:

Freundlich, Otto, Liegende Frau (Detail), 1924,
WVZ 10, Glasgemälde, Maße: 24 x 163 cm, Donation Freundlich, Musée de Pontoise,
Bildquelle: Friedrich 2017, hier: S. 125.

Abb. 14:

Freundlich, Otto, Entwurfszeichnung für Lampen, um 1927
Aquarell und Bleistift, Berlinische Galerie, Bildquelle: Friedrich 2017, hier: S. 147.

Abb. 15:

Freundlich, Otto, Schaf im Sturm, 1924,
WVZ 232, Pastell auf Velin, Maße: 63,5 x 48,5 cm, Privatsammlung, Bildquelle: Friedrich
2017, hier: S. 170.

Abb. 16:

Freundlich, Otto, Ascension, 1929,

WVZ 2137, Bronze, Maße: 200 x 104 x 104 cm, Stadt Münster, Bildquelle: Assmann 2001, S. 43.

Abb. 17:

Freundlich, Otto, Figurenelement im Flächenzusammenhang, 1928, WVZ 141, Öl auf Leinwand, Maße: 91 x 72,5 cm, Privatbesitz, Bildquelle: Heusinger von Waldes 1978, S. 133.

Abb. 18:

Salon des Réalités Nouvelles, Galerie Charpentier, Paris, 1939, Bildquelle: Friedrich 2017, hier: S. 18-19.

Abb. 19:

Freundlich, Otto, Komposition, 1939, WVZ 196, Gouache auf Papier, Maße: 54 x 43 cm, Donation Freundlich, Musée de Pontoise, Bildquelle: Assmann 2001, S. 61.