



# Werner Haftmann

Biographie und Leitung  
der Neuen Nationalgalerie in Berlin  
(1967–1974)

**Werner Haftmann**

**Biographie und Leitung der Neuen Nationalgalerie in Berlin  
(1967–1974)**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg  
und  
der École du Louvre, Paris  
im Rahmen eines binationalen Promotionsverfahrens (cotutelle de thèse)

Vorgelegt von Vincenza Benedettino

Erstgutachter: Prof. Dr. Henry Keazor

Zweitgutachter: Prof. Dr. Cécilia Hurley-Griener

Datum: 25.04.2021



# Inhaltsverzeichnis

Hinweis für die Leser*innen .....	4
Danksagung .....	4
Einleitung .....	8
Entstehung des Dissertationsvorhabens und Forschungsstand.....	8
Fragestellung.....	16
Methodischer Ansatz und Quellen.....	20
Gliederung .....	24
1. Werner Haftmanns Biographie und Karriere.....	27
1. 1 Geburt, Familie, Schulzeit .....	27
1. 2 Umzug nach Berlin und Studium der Kunstgeschichte.....	33
1. 2. 1 Die Friedrich-Wilhelms-Universität .....	33
1. 2. 2 Adolph Goldschmidt, Oskar Fischel und Alfred Neumeyer .....	34
1. 2. 3 Haftmanns Eintritt in die SA in der Entnazifizierungsakte.....	38
1. 2. 4 Die Künstlergemeinschaft Klosterstraße .....	39
1. 2. 5 Veröffentlichungen in Kunst der Nation .....	46
1. 3 Fortführung des Studiums und Promotion in Göttingen.....	51
1. 4 Umzug nach Florenz und Anstellung am Kunsthistorischen Institut .....	59
1. 5 Hitlers Besuch in Florenz .....	70
1. 6 Haftmanns Kontakte zu Künstler*innen und Kunsthistorikern während der Florentiner Jahre .....	78
1. 6. 1 Die Villa Romana in Florenz .....	78
1. 6. 2 Die Reise nach Paris im Jahr 1937 .....	82
1. 6. 3 Die Bekanntschaft mit Bernard Berenson in Florenz .....	83
1. 7 Die Assistenzstelle bei Hans Sedlmayr an der Universität Wien .....	85
1. 8 Beendung der Assistenzstelle in Florenz und Anstellung an der Deutschen Delegation der Italienischen Waffenstillstandskommission mit Frankreich in Turin.....	97
1. 9 Haftmanns Bekanntschaft mit italienischen Schriftstellern in Turin.....	103
1. 10 Haftmanns kunsthistorische Projekte in den Jahren 1942 und 1943 .....	112
1. 11 Die Jahre 1942 bis 1945: Zweiter Weltkrieg und Gefangenschaft .....	120
1. 11. 1 Die Beteiligung an der Front von Montecassino.....	123
1. 11. 2 Der Briefwechsel von Cesare Pavese und Giorgia Valensin.....	129
1. 12 Rückkehr nach Deutschland: Entstehung der Enzyklopädie Malerei im 20. Jahrhundert in Kalkar und Entnazifizierung.....	132
1. 12. 1 Das Verfahren zur Entnazifizierung.....	140
1. 13 Mitarbeit an der Wochenzeitung Die Zeit in Hamburg und Bekanntschaft mit Christoph und Marion Dönhoff .....	144
1. 14 Leben und Arbeit in Bayern: Murnau, Gauting und München.....	149
1. 14. 1 Die Sendereihe „Kunst und Kritik“ .....	154
1. 15 Die Berufung zum Professor für Kunstgeschichte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg .....	159
1. 16 Die Veröffentlichung von Malerei im 20. Jahrhundert.....	166
1. 17 Griechenland – Venedig zur Studie der Grundlagen der europäischen Kultur und die Berufung zur kuratorischen Arbeit an der ersten documenta in Kassel.....	174
1. 18 Haftmanns institutionelle Aufträge im Jahr 1957.....	180



1. 19 Haftmanns Berufungen in den Jahren 1957 und 1958.....	188
1. 20 Die Polemik anlässlich der Berufung an die Akademie der Bildenden Künste München .....	193
1. 21 Die Berufung in die Ankaufskommission für moderne Kunst an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München.....	199
1. 22 Die Jahre 1957–1966: Zwischen documenta II und documenta III.....	203
1. 23 Vorwürfe einer „Nazi“-Vergangenheit? .....	215
1. 24 Die Berufung zum Direktor der Neuen Nationalgalerie in Westberlin.....	220
1. 25 Rückkehr nach Florenz, letzte wissenschaftliche Arbeiten und Publikation Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus.....	229
1. 26 Zum Tod Haftmanns in der Presse.....	236
2. Die kuratorische Leitung an der Neuen Nationalgalerie in Westberlin.....	239
2. 1 Gespaltene Reaktionen angesichts Haftmanns Berufung in der Presse.....	239
2. 2 Haftmanns Festvortrag zur Jahrhundertfeier der Hamburger Kunsthalle und die entstandene Polemik über die Funktion des Museums.....	249
2. 3 Die wissenschaftliche Debatte über das Museum in der Bundesrepublik Deutschland .....	267
2. 4 Die Museumshalle für Wechselausstellungen von Ludwig Mies van der Rohe.....	282
2. 4. 1 Wunsch nach einer neuen Wahrnehmung der Kunst durch die Museographie.....	291
2. 5 Problematiken der museographischen Gestaltung in der Halle für Wechselausstellungen .....	297
2. 5. 1 Ein Hängesystem für die Halle der Neuen Nationalgalerie .....	297
2. 5. 2 Die Museographie der Cullinan Hall .....	302
2. 5. 3 James Johnson Sweeneys Hängungen in der Cullinan Hall als Vorbild ...	310
2. 6 Der Begriff des „Inszenierens“ und das Erbe der kuratorischen Erfahrung an der documenta.....	316
3. Haftmanns Wechselausstellungsprogramm.....	324
3. 1 Überblick über Haftmanns Wechselausstellungs- und Veranstaltungsprogramm ...	324
3. 1. 1 Ausstellungen, Kunstvermittlung und kulturelle Veranstaltungen in den Jahren 1968 und 1969 .....	332
3. 1. 2 Ausstellungen, Kunstvermittlung und kulturelle Veranstaltungen im Jahr 1970.....	339
3. 1. 3 Ausstellungen, Kunstvermittlung und kulturelle Veranstaltungen im Jahr 1971.....	348
3. 1. 4 Ausstellungen, Kunstvermittlung und kulturelle Veranstaltungen im Jahr 1972.....	353
3. 1. 5 Ausstellungen, Kunstvermittlung und kulturelle Veranstaltungen im Jahr 1973.....	360
3. 1. 6 Ausstellungen, Kunstvermittlung und kulturelle Veranstaltungen im Jahr 1974.....	366
3. 1. 7 Ausstellungen im Jahr 1975 .....	370
3. 1. 8 Einige verschobene und nicht realisierte Ausstellungsprojekte.....	370
3. 2 Ausgewählte Fallbeispiele von Einzelausstellungen .....	375

3. 2. 1 Die Eröffnungsausstellung Piet Mondrian (1968) – Triumph der abstrakten Kunst .....	376
3. 2. 2 Die Ausstellung Sammlung 1968 Karl Ströher – verpasste Chance für die Neue Nationalgalerie? .....	392
3. 2. 3 Afro Basaldella (1969) – erneute Polemik zwischen abstrakter Kunst und Pop Art .....	413
3. 2. 4 E. W. Nay (1969) – Anpreisung der Kunst als Vollendung der Autonomie der Farbe von der Form.....	424
3. 2. 5 Roberto Matta (1970) – (west)europäische Kunst als Weltkunst.....	440
3. 2. 6 Jacques Lipchitz (1970) – die These der „kunstlosen“ Juden.....	455
3. 2. 7 Mark Rothko (1971) – der Ausdruck der modernen jüdischen Kunst trifft auf die Gründung des Staates Israel.....	467
3. 2. 8 Wilhelm Lehmbruck (1973) – der „deutsche“ Bildhauer des 20. Jahrhunderts .....	480
3. 2. 9 Wols (1973) – der „einsamste Künstler der Welt“ als der „wahre Zeuge“ von Haftmanns Generation .....	489
3. 2. 10 Antoni Tàpies (1974) – der „spanische Beitrag“ zur gegenstandslosen Kunst .....	503
3. 2. 11 Hans Hartung (1975) – Ausdruck der „Weltinnenbilder“ der deutschen Romantik.....	510
4. Haftmanns Ankaufspolitik: die Vorstellung der „Weltgalerie“ .....	524
4. 1 Stand der Sammlung, verfügbarer Etat und Ankaufskommission zu Beginn von Haftmanns Amtszeit.....	524
4. 2 Zwischen Anspruch auf Internationalität und finanziellen, bürokratischen Schwierigkeiten .....	533
4. 2. 1 Erwerbungen in den Jahren 1967/68: Zur Eröffnung der Neuen Nationalgalerie .....	539
4. 2. 2 Erwerbungen im Jahr 1969: Erste finanzielle Schwierigkeiten .....	565
4. 2. 3 Erwerbungen im Jahr 1970: Maßgebliche Etatkürzungen .....	571
4. 2. 4 Erwerbungen im Jahr 1971: Bedeutende Ankäufe trotz der Etatsperre ....	577
4. 2. 5 Erwerbungen im Jahr 1972: Fehlende einheitliche Planung aufgrund der mangelhaften Finanzierung.....	582
4. 2. 6 Erwerbungen im Jahr 1973: Ein „deprimierendes“ Budget.....	587
4. 2. 7 Erwerbungen im Jahr 1974: Haftmanns letzte Ankäufe .....	592
4. 3 Einige gescheiterte und abgelehnte Erwerbungen .....	596
4. 4 Die Ausstellung der Erwerbungen im Jahr 1973 .....	602
4. 5 Die ideologisierte kuratorische Arbeit .....	608
4. 6 Haftmanns Beziehung mit der Stadt Berlin .....	616
4. 7 Ankaufspolitik in westdeutscher Perspektive: Anmerkungen zum Vergleich mit Werner Schmalenbachs Ankaufspolitik an der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf.....	625
4. 8 Die Ausstellung Freunde danken Werner Haftmann (1976).....	631
4. 9 Ankaufspolitikwechsel: Die Erwerbungen von Dieter Honisch im Jahr 1975 ..	634
Fazit .....	637
Quellenverzeichnis .....	664
Literaturverzeichnis.....	692



## **Hinweis für die Leser\*innen**

Die vorliegende Publikation wurde ausgehend von der Dissertation so umgearbeitet, dass sie keine wörtlichen Zitate aus unveröffentlichten Archivalien sowie Reproduktionen von Originalbriefen und Dokumenten aus dem persönlichen Leben Werner Haftmanns enthält. Aufgrund der fehlenden Genehmigung wird der Inhalt einiger Akten nicht veröffentlicht. Um die Integrität der Arbeit nicht zu gefährden, wird auf den Inhalt dieser Unterlagen hingewiesen, ohne den Archivvermerk zu erwähnen. Es wird auf die Originalfassung der Arbeit verwiesen, die an der Universität Heidelberg und an der École du Louvre hinterlegt wurde.

## **Danksagung**

An erster Stelle möchte ich Frau Prof. Dr. Julia Voss, wissenschaftliche Mitarbeiterin des Ausstellungsprogramms und Nachhaltigkeitsbeauftragte des Deutschen Historischen Museums Berlin, Herrn Prof. Dr. Raphael Gross, Präsident des Deutschen Historischen Museums Berlin, und Herrn Prof. Dr. Bernhard Fulda, Studienleiter an der Fakultät für Geschichte der University of Cambridge, für ihre wissenschaftliche Beratung, freundliche Hilfsbereitschaft und wertvolle Unterstützung bei meinen Bemühungen, die vorliegende Arbeit zu veröffentlichen, meinen aufrichtigen Dank aussprechen.

Anschließend möchte ich mich bei meinen Professoren bedanken. Herrn Prof. Dr. Henry Keazor danke ich herzlich dafür, dass er mein Dissertationsvorhaben an der Universität Heidelberg mit Begeisterung angenommen hat. Darüber hinaus danke ich ihm herzlich für seine unermüdliche Unterstützung und Ermunterung sowohl auf inhaltlicher als auch auf praktischer und bürokratischer Ebene, insbesondere bezüglich der Archivrecherchen sowie der finanziellen Förderung der Arbeit. Frau Prof. Dr. Cécilia Hurley-Griener möchte ich für ihre Bereitschaft bedanken, meine Dissertation als Zweitgutachterin zu betreuen. Dies ermöglichte mir im Rahmen eines binationalen

Promotionsverfahrens an der Universität Heidelberg und an der École du Louvre in Paris zu promovieren. Ebenso bedanke ich mich sehr für ihr kostbares inhaltliches Engagement sowie für ihre Bereitwilligkeit, meine vielen bürokratischen Fragen zur Doppelpromotion zu klären.

Für die finanzielle Unterstützung meiner Dissertation möchte ich mich bei folgenden Personen aufrichtig bedanken: Herr Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Herr Prof. Dr. Thomas Kirchner, Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris und Herr Prof. Dr. Tristan Weddigen, Direktor der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Gesellschaft für Kunstgeschichte, in Rom. Sie gaben mir die wertvolle Chance, ein Forschungsstipendium in den von ihnen geleiteten Instituten wahrzunehmen. Mein Dank geht ebenso an Frau Nadine Bedersdorfer und an Frau Eva-Maria Hengsbach der Deutsch-Französischen Hochschule (DFH) für die Vergabe der Förderung zur Deutsch-Französischen Cotutelle de thèse sowie an Frau Birgit Bell und an Frau Elif Avcu der Landesgraduiertenförderung der Graduiertenakademie der Universität Heidelberg für die Vergabe der Abschlussbeihilfe für die Fertigstellung des Promotionsvorhabens.

Diese Dissertation wäre nicht entstanden, ohne die kompetente Arbeit der Archivar\*innen, die meine Forschungsanfragen bearbeiteten, mir Ratschläge gaben und über das Bestehen von teilweise von mir unbeachteten, jedoch für das Forschungsvorhaben relevanten Archivmaterialien informierten. In den Fußnoten im Zusammenhang mit den von Ihnen bereitgestellten Archivalien werden sie namentlich erwähnt.

An gleicher Stelle bedanke ich mich ebenso sehr herzlich bei den zahlreichen Professor\*innen, Museumsdirektor\*innen, Kurator\*innen und Kunsthändler\*innen, die ich im Laufe dieser Jahre kennenlernen und treffen durfte und die meine Recherche mit ihrem Wissen und mit kostbaren Informationen bereichert haben.

Zudem möchte ich mich bei den zahlreichen Stipendiat\*innen und Forscher\*innen, die ich im Kontext meiner Forschungsaufenthalte in München, Paris und Rom sowie anlässlich der Workshops, Seminare, Summer Schools und Konferenzen kennengelernt habe, herzlich bedanken. Diese Bekanntschaften erwiesen sich nicht nur auf wissenschaftlicher, sondern auch auf menschlicher Ebene als äußerst bereichernd.

Des Weiteren möchte ich mich bei dem administrativen Personal der Universität Heidelberg und der École du Louvre sowie den Forschungsinstituten, Bibliotheken und Archiven, in denen ich meine Recherchen durchgeführt habe, vielmals bedanken. Ihre wertvolle Arbeit war für die erfolgreiche Fertigstellung meines Forschungsprojekts unentbehrlich.

Ferner möchte ich mich bei meiner Familie, meinen Eltern, meiner Schwester und meinem Bruder, für ihre konstante Hilfe und für ihr Verständnis sehr herzlich bedanken.

Dazu möchte ich Mikel für seine grenzenlose Unterstützung innigst danken: Wir wissen beide, dass diese Jahre nicht nur eine große Bereicherung, sondern auch eine riesige Herausforderung darstellten und zahlreiche Verzichtes bedeutet haben.

Schließlich bedanke ich mich bei Viviana Macaluso, Alice Cazzola und Stefania Girometti für ihre geduldige, kompetente und freundschaftliche Unterstützung.



# Einleitung

## Entstehung des Dissertationsvorhabens und Forschungsstand

Die vorliegende Dissertation versteht sich als Fortführung und Vertiefung eines Forschungsinteresses, das ich zunächst in der Masterarbeit *Die Mondrian-Ausstellung anlässlich der Eröffnung der Neuen Nationalgalerie. Studie zur Geschichte und Gestaltung einer ikonischen Ausstellung* verfolgt habe.<sup>1</sup> Die Entstehungsgeschichte der Neuen Nationalgalerie als ikonisches Museum der Moderne im westlichen Sektor der geteilten Stadt Berlin während des Kalten Krieges, ihrer Sammlung und Ausstellungen, das von Ludwig Mies van der Rohe konzipierte Bauwerk und die Museographie sowie die kuratorische Praxis ihres ersten Leiters Werner Haftmann (1912–1999) entsprechen zudem idealerweise sowohl meinen kunsthistorischen Interessen als auch meinem akademischen Forschungsschwerpunkt auf der Kunst des 20. Jahrhunderts und der Museologie. Im Rahmen meiner anfänglichen Recherchen stellte ich fest, dass die Akten bezüglich Haftmanns Amtszeit als Leiter der Neuen Nationalgalerie im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, kaum untersucht worden waren. Zudem bemerkte ich, dass Haftmanns Aktivität als Museumsdirektor im Vergleich zu seiner theoretischen Arbeit als Mitkurator der ersten

---

<sup>1</sup> Die Masterarbeit habe ich im August 2016 an der Universität Heidelberg zum Abschluss des Internationalen Masters für Kunstgeschichte und Museologie an der École du Louvre in Paris und an der Universität Heidelberg vorgelegt.



drei documenta-Ausstellungen in Kassel (1955, 1959 und 1964)<sup>2</sup> von der Forschung nur zum Teil untersucht worden war. Haftmanns Amtszeit an der Neuen Nationalgalerie wurde bis heute ausschließlich in Ausstellungskatalogen, Sammlungsverzeichnissen und Beiträgen zur Geschichte der Neuen Nationalgalerie<sup>3</sup> sowie zum Teil in der Publikation *Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945–1968: der Weg zur Neuen Nationalgalerie*, herausgegeben von Christina Thomson, Petra Winter, Hanna Strzoda und Alexander Jannasch im Jahr 2015, dargelegt und erforscht.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Siehe u.a.: Großpietsch, Simon/Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): *documenta 1955 ein wissenschaftliches Lesebuch*, Kassel 2018; Grasskamp, Walter: *Die erste documenta oder die Zeit einer Wiederkehr*, in: *Geschichte im Konflikt. Das Haus der Kunst und der ideologische Gebrauch von Kunst 1937–1955*, hrsg. v. Sabine Brantl/Ulrich Wilmes, München 2017, S. 214–235; *On Curating. The documenta Issue*, hrsg. v. Nanne Buurman/Dorothee Richter, Nr. 33, Zürich, Juni 2017; Zinelli, Anna: *1955–1968: Gli artisti italiani alle Documenta di Kassel*, Mailand, Udine 2017; Schwarze, Dirk: *Die Karriere einer Ausstellung. 60 Jahre documenta*, Blickpunkt Hessen, Hessische Landeszentrale für politische Bildung, Nr. 19/2015, Wiesbaden 2015; Wallace, Ian: *The First documenta/Die erste documenta 1955*, Vortrag gehalten am 26. September 1987 anlässlich des Symposiums *The Triumph of Pessimism* an der Fakultät für bildende Kunst der University of British Columbia, Berlin, Stuttgart 2011; Glasmeier, Michael/Stengel, Karin (Hrsg.): *Archive in Motion: documenta-Handbuch, 50 Jahre documenta 1955–2005*, Göttingen 2005; Arnold Bode (1900–1977) *Leben + Werk*, Katalog der Ausstellung vom 16. Dezember 2000 bis 4. Februar 2001 in der documenta-Halle in Kassel, hrsg. v. Marianne Heinz, Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, Kassel 2000; Sonntag, Dina: *Zugriff auf die Moderne. Fallstudien zu Kunstwissenschaft und Kunstaussstellung um 1950*, Berlin 1999; Kimpel, Harald: *Documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Schriftenreihe des documenta-Archivs, Nr. 5, Köln 1997; Grasskamp, Walter: *For example, Documenta, or how is art history produced?*, in: *Thinking about exhibitions*, hrsg. v. Reesa Greenberg/Bruce W. Ferguson/Sandy Nairne, London 1996, S. 67–78; Wollenhaupt-Schmidt, Ulrike: *documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945–1960*, Frankfurt am Main 1994; Schneckenburger, Manfred (Hrsg.): *Documenta Idee und Institution. Tendenzen, Konzepte, Materialien*, München 1983.

<sup>3</sup> Siehe u.a.: Kittelmann, Udo/Jäger, Joachim/Scholz, Dieter (Hrsg.): *Moderne Zeiten 1900–1945, die Dokumentation einer Sammlung*, Katalog erschienen anlässlich der Sammlungspräsentation *Moderne Zeiten: die Sammlung 1900–1945*, die vom 12. März 2010 bis zum 3. Oktober 2011 in der Neuen Nationalgalerie zu sehen war, Berlin 2014; Kittelmann, Udo/Jäger, Joachim/Scholz, Dieter (Hrsg.): *Die Sammlung der Nationalgalerie 1945–1948. Der geteilte Himmel. Die Dokumentation einer Ausstellung*, Katalog der Ausstellung vom 11. November 2011 bis 8. September 2013 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2014; Jäger, Joachim: *Neue Nationalgalerie Berlin Mies van der Rohe*, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, Ostfildern 2011; Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): *Die Neue Nationalgalerie*, Berlin, Köln 2003; Enderlein, Anne: *Die Neue Nationalgalerie*, Berlin 2001; Merkert, Jörn: *Neubeginn in Erinnerung an die Tradition des Kronprinzenpalais. Werner Haftmann und die Neue Nationalgalerie am Kulturforum*, in: „Der Deutschen Kunst...“ *Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998*, hrsg. v. Claudia Rückert/Sven Kuhrau, Amsterdam 1998, S. 152–170; Golz, Barbara/Schneider, Angela (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts: Ein Führer durch die Sammlung*, Berlin 1981; *Dreissig Jahre: Neue Nationalgalerie Berlin*, hrsg. v. Andres Lepik/Christoph Sattler/Wolf-Dieter Dube, Berlin 1998; März, Roland: *Neue Nationalgalerie Berlin*, München, New York 1998; Grisebach, Lucius: *Nationalgalerie Berlin*, Braunschweig 1980; Honisch, Dieter: *Die Nationalgalerie Berlin*, Recklinghausen 1979; Bischoff, Ulrich/Grisebach, Lucius/Honisch, Dieter (Hrsg.): *10 Jahre im Neuen Haus*, hrsg. als Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz im Wissenschaftszentrum, Bonn-Bad Godesberg, vom 12. Dezember 1978 bis 21. Januar 1979, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1978; Merkert, Jörn (Hrsg.): *Freunde danken Werner Haftmann*, Katalog zur Ausstellung der Schenkungen an die Nationalgalerie im März 1976, Berlin 1976.

<sup>4</sup> *Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945–1968: der Weg zur Neuen Nationalgalerie*, hrsg. v. Christina Thomson/Petra Winter, Berlin, München 2015.

Zu Beginn meiner Recherchen über Haftmanns Amtszeit an der Neuen Nationalgalerie wurde ich mit einer Grundfrage konfrontiert: Warum waren die biographischen Angaben über den Kunsthistoriker trotz der außerordentlichen erfolgreichen Karriere in der Sekundärliteratur so knapp gefasst? Der Hinweis auf Haftmanns Bewerbung im Jahr 1940 um eine Assistenzstelle am Lehrstuhl des Wiener Professors für Kunstgeschichte und überzeugten Nationalsozialisten Hans Sedlmayr, von dem ich in Hans Aurenhammers Studie *Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945* (2003) erfuhr,<sup>5</sup> widersprach für mich zudem der bis dato etablierten und akzeptierten Wahrnehmung Haftmanns, aufgrund seiner kunstkritischen und kuratorischen Arbeit an der documenta in Kassel, als Verteidiger der während des NS-Regimes verfemten modernen Künstler\*innen im Nachkriegsdeutschland. Obwohl Haftmanns kuratorische Praxis an der documenta beispielsweise von Harald Kimpel<sup>6</sup> und Walter Grasskamp<sup>7</sup> als selektiv und eurozentrisch bezeichnet wurde und Sabine Fastert<sup>8</sup> den Einfluss von Wilhelm Pinders Buch *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (1926)<sup>9</sup> auf Haftmanns Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954)<sup>10</sup> hervorgehoben hatte, wurde die Enzyklopädie weiterhin als ein grundlegendes Buch im Bereich der Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts bewertet<sup>11</sup>. Ähnlich wurde das kuratorische Konzept der ersten documenta im Jahr 1955 lange Zeit als eine Art „kulturelle Entnazifizierung“ nach dem NS-Regime interpretiert.<sup>12</sup> Nach ersten Recherchen auf der Basis der zur Verfügung stehenden biographischen Angaben zu Haftmann bemerkte ich, dass auffällige Lücken in der Schilderung seines Lebens,

---

<sup>5</sup> Aurenhammer, Hans H.: Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945, in: Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, hrsg. v. Jutta Held, Band 5/2003, Göttingen 2004, S. 161–194.

<sup>6</sup> Kimpel 1997, S. 252.

<sup>7</sup> Grasskamp, Walter: Becoming Global: From Eurocentrism to North Atlantic Feedback-documenta as an International Exhibition (1955–1972), in: Buurman/Richter 2017, S. 97–108, hier S. 99.

<sup>8</sup> Fastert, Sabine: Pluralismus statt Einheit. Die Rezeption von Wilhelm Pinders Generationenmodell nach 1945, in: Kunstgeschichte nach 1945, hrsg. v. u.a. Nikola Doll/Ruth Heftrig/Olaf Peters, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 51–65.

<sup>9</sup> Pinder, Wilhelm: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Leipzig 1928.

<sup>10</sup> Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954. Das Buch wird in Deutschland in den Jahren 1957, 1962, 1965, 1976, 1979, 1987, 1996 und 2000 herausgegeben.

<sup>11</sup> Fastert, Sabine: „Ich habe als europäischer Historiker geschrieben über europäische Malerei“ Werner Haftmanns Prinzipien der Kunstbetrachtung, in: Kunst, Geschichte, Wahrnehmung, hrsg. v. u.a. Stephan Albrecht/Michaela Braesel, München 2008, S. 311–325.

<sup>12</sup> Kimpel 1997, S. 255.

insbesondere zur Zeit des NS-Regimes, des Zweiten Weltkriegs und der unmittelbaren Nachkriegsjahre, vorlagen. Zudem war die einzige verfügbare Haftmann-Biographie von der Witwe des Kunsthistorikers, Evelyn Haftmann, zusammengestellt und 2010 auf einer eigenständigen Website mit dem Titel „Werner Haftmann 1912–1999“ veröffentlicht.<sup>13</sup> Diese Publikationsform, die nicht nur eine offizielle Version von Haftmanns Biographie und Werk zur Verfügung stellt, wurde meiner Meinung nach von Evelyn Haftmann möglicherweise ebenso gewählt, um die Erinnerung an den Kunsthistoriker in einer Zeit wach zu halten, in der dieser in der wissenschaftlichen Forschung keine zentrale Rolle mehr spielt.<sup>14</sup> Die auffallende Hervorhebung einiger Ereignisse dieser Biographie (beispielsweise Haftmanns Atelierbesuch im Jahr 1937 bei Pablo Picasso in Paris in Begleitung des Kunsthändlers Daniel-Henry Kahnweiler) vonseiten der Autorin schien mir zudem als mögliche Kompensierung anderer problematischer Geschehnisse seiner Karriere zu fungieren.<sup>15</sup> Wenn auch aufschlussreich über das gewünschte Bild, das von Haftmann weitergegeben werden soll, schien mir diese Biographie mehr zum Zweck der Verherrlichung als der Information über das Leben und die Karriere des Kunsthistorikers verfasst worden zu sein. Aus diesen Gründen stellte ich fest, dass eine breit angelegte Darlegung der kunstkritischen und kuratorischen Tätigkeit Haftmanns an der Neuen Nationalgalerie von 1967 bis 1974 ohne eine tiefgehende Erforschung seiner Aktivitäten, Kontakte und Beziehungen nicht ausreichend gewesen wäre. Der Entschluss, eine möglichst umfassende Untersuchung der Biographie Haftmanns durchzuführen, basierte zudem auf der, meiner Meinung nach, zugleich interessanten und problematischen Tatsache, dass Haftmann seine kunsthistorische Ausbildung und Karriere im Bereich der Kunst der Renaissance während des NS-Regimes beginnt und nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem der erfolgreichsten, und wahrscheinlich in der Zeitspanne zwischen der Veröffentlichung der Enzyklopädie (1954) und der Berufung zum Leiter der Neuen Nationalgalerie (1967), einflussreichsten, Kunsthistoriker der Bundesrepublik

---

<sup>13</sup> <http://werner-haftmann.de/biografie/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 15. Januar 2021).

<sup>14</sup> Zwei Jahre später (2012) erscheint zudem in München das Buch „Das antwortende Gegenbild. Ausgewählte Texte 1946–1990“, das von Evelyn Haftmann und Wouter Wirth herausgegeben wird.

<sup>15</sup> <http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 15. Januar 2021).

Deutschland wird, der die Kunst des 20. Jahrhunderts verteidigt, verbreitet und ihre Rezeption wesentlich prägt. Ferner beruhte die festgestellte Notwendigkeit, Haftmanns Biographie in Hinblick auf Wahrnehmung und Verständnis seiner Historiographie der Kunst des 20. Jahrhunderts nach 1945 zu erforschen, auf der Überzeugung, dass entgegen Haftmanns auf den Antisemiten und NS-Anhänger Emil Nolde bezogene Aussage, dass Person und Werdegang eines Künstlers voneinander unabhängig seien<sup>16</sup> Haftmanns persönliche Geschehnisse seine kunsthistorische Herangehensweise und Theorien sowie seine kuratorische Tätigkeit zutiefst beeinflussen.

Die Biographie bildet einen spezifischen Beitrag zur historischen Erforschung: Individuelle Besonderheiten können nicht nur eine bestimmte Fallstudie beleuchten, sondern sind ebenso für das Verständnis eines historischen Kontexts lehrreich. In diesem Sinne wird das biographische Genre nach einer Abwertung im 20. Jahrhundert von der Soziologie in den 1970er Jahren wiederbelebt. Die biographische Studie, die im Bereich der Mikrogeschichte stattfindet, ermöglicht Erhellungen auf der Ebene der Makrogeschichte. Wenn das Potenzial des Untersuchungsgegenstandes als eine Person erkannt wird, die in dem Zeitgeist seiner Epoche eingeschrieben ist, bildet die Biographie den privilegierten Weg, um ein breiteres Bild zu erkunden.<sup>17</sup> Die Untersuchung anhand von Primärquellen von Haftmanns Leben, Werdegang und Werk kann einen neuen und erweiterten Blick auf die Kunsthistoriographie und museologische Forschung in der Bundesrepublik Deutschland ermöglichen. Der untersuchte Mensch wird zum Vermittler, da durch sein Denken und seine Tätigkeiten die Entwicklung der Geschichte in ihrer Spannbreite wahrgenommen werden kann. Andererseits lässt der Vergleich von Haftmanns persönlichen Ansichten mit der seiner Zeitgenossen die Besonderheiten der untersuchten Person in den Vordergrund treten. Gerade durch die Erforschung von Haftmanns Lebens und Karriere entstehen Problematiken, die das individuelle zugunsten der kollektiven Dimension transzendieren. Zahlreiche Fragen tauchen in diesem Rahmen auf: Was offenbaren die

---

<sup>16</sup> Haftmann erzählt in einem Brief an den Sammler Bernhard Sprengel, dass er die Angabe über die „Nazi-Vergangenheit“ von Emil Nolde absichtlich verschwiegen, was letztendlich nichts mit Nolde als Maler zu tun hatte. Brief von Werner Haftmann an Bernhard Sprengel, 29. Mai 1963, zitiert nach Jüngling, Kirsten: Emil Nolde Biographie. Die Farben sind meine Noten, Berlin 2013, S. 292. Siehe Unterkapitel 1. 23 Vorwürfe einer „Nazi“-Vergangenheit?

<sup>17</sup> Kaeser, Marc-Antoine: La science vécue. Les potentialités de la biographie en histoire des sciences, in: Revue d'Histoire des Sciences Humaines, 2003, 8, S. 139–160.

individuellen Entscheidungen und Erfahrungen Haftmanns über eine Generation von Kunsthistorikern, die die kulturelle und kunsthistorische Szene der Nachkriegszeit prägt? Welche Mechanismen entpuppen sich, die es diesen Kunsthistorikern ermöglichen, die während des NS-Regimes erworbenen Machtpositionen nach dem Zweiten Weltkrieg weiterhin zu besetzen? Was belegen sie schließlich über die Institutionsgeschichte, die von ihrer Arbeit geprägt wird?

Die biographische Studie dient nicht als einfaches Zusammentragen und Darlegen von als Anekdoten wahrgenommenen Episoden. Sie wird dagegen als kritische Auswahl und Deutung der wesentlichen Lebensereignisse betrachtet, die Instrumente für das Verständnis eines größeren historischen und kunsthistorischen Zusammenhangs werden. Dabei erlaubt die Untersuchung der Primärquellen, die verschiedenen privaten und institutionellen Facetten zusammenzusetzen, die die Vielschichtigkeit der menschlichen Erfahrung bezeichnen.

Zu Beginn des Jahres 2017 schien mir das wissenschaftliche Interesse an der kunsttheoretischen Arbeit Haftmanns sowie an dem Kunsthistoriker selbst nicht mehr im Mittelpunkt des Diskurses zu stehen. In den Jahren 2018 und 2019 wurden dennoch drei Publikationen veröffentlicht, die sich mit Haftmann unter zwei Gesichtspunkten auseinandersetzen, die mein Dissertationsvorhaben zunächst zu berücksichtigen sucht. Es handelt sich auf der einen Seite um die Publikation der Neuen Nationalgalerie *Die Ausstellungen – Neue Nationalgalerie 1968–2015* (2018), herausgegeben von Joachim Jäger, Constanze von Marlin und André Odier, die jedoch trotz des Überblicks über Haftmanns Wechselausstellungsprogramm vorwiegend eine umfangreiche photographische Darlegung von ausgewählten Schauen der Ausstellungsgeschichte des Museums darstellt.<sup>18</sup> Auf der anderen Seite wurden im Jahr 2019 der Ausstellungskatalog *Emil Nolde – Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus*, herausgegeben von Bernhard Fulda, Christian Ring und Aya Soika<sup>19</sup> und das Buch *Die Abteilung „Kunstschutz“ in Italien: Kunstgeschichte, Politik*

---

<sup>18</sup> Jäger, Joachim/von Marlin, Constanze/Odier, André (Hrsg.): *Die Ausstellungen – Neue Nationalgalerie 1968–2015*, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2018.

<sup>19</sup> Fulda, Bernhard/Ring, Christian/Soika, Aya (Hrsg.): *Emil Nolde. Eine deutsche Legende*, hrsg. für die Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und die Nolde Stiftung Seebüll, Katalog der Ausstellung vom 12. April bis 15. September 2019 im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin, München, London, New York 2019.

und *Propaganda 1936–1963* von Christian Fuhrmeister<sup>20</sup> publiziert. Diese Veröffentlichungen widmen sich nicht nur Haftmanns kunsthistorischer Auffassung, sondern hauptsächlich der Ambivalenzen seiner Biographie und Karriere während des NS-Regimes. Zudem betonen sie ihre Auswirkungen auf seine Arbeit sowie Haftmanns Schweigen darüber in der Nachkriegszeit. Die Debatte über Haftmanns Verstrickung mit dem NS-Regime und den daraus resultierenden Einfluss auf sein theoretisches und kuratorisches Werk ist seit der Veröffentlichung dieser Schriften in den Vordergrund getreten. Die zahlreichen Presseartikel, Tagungen, Forschungs- und Ausstellungsprojekte, die seitdem erschienen, organisiert und initiiert wurden, zeigen, wie die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema heutzutage von hoher Relevanz und Notwendigkeit ist. Zu erwähnen sind beispielsweise die Artikel *Braun, abstrakt* von Stefan Trinks, erschienen am 4. Februar 2020 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und *Hüter des falschen Friedens* von Hanno Rauterberger, erschienen am 6. Februar 2020 in der *Zeit*, beide reagieren auf Fuhrmeisters Publikation. Die Vorträge von Julia Friedrich und Bernhard Fulda im Rahmen der Tagung *documenta. Geschichte/Kunst/Politik* am 15. Oktober 2019 im Deutschen Historischen Museum in Berlin setzen sich unter anderem mit Haftmanns Mitgliedschaft in der NSDAP auseinander.<sup>21</sup> Die Beiträge von Mirl Redmann *Das Flüstern der Fußnoten. Zu den NS-Biografien der documenta Gründer\*innen*<sup>22</sup> und von Nanne Buurman *Northern Gothic: Werner Haftmann's German Lessons, or a Ghost History of Abstraction*<sup>23</sup> erschienen im Rahmen der am 31. Oktober 2018 gelaunchten Online-Plattform *documenta Studien*.<sup>24</sup> Schließlich verdeutlichte die Ausstellung

---

<sup>20</sup> Fuhrmeister, Christian: Die Abteilung „Kunstschutz“ in Italien: Kunstgeschichte, Politik und Propaganda 1936–1963, Köln 2019.

<sup>21</sup> <https://www.dhm.de/besuch/veranstaltungen/tagungen-und-symposien/archiv/documenta/> (Website des Deutschen Historischen Museums, Tagungen und Symposien, Tagung *documenta. Geschichte/Kunst/Politik* am 15. Oktober 2019, 15. Juli 2020); Friedrich, Julia: *Moderne ist die beste Medizin*, in: *documenta. Geschichte/Kunst/Politik, Historische Urteilskraft 02*, Magazin des Deutschen Historischen Museums, hrsg. v. Raphael Gross, Stiftung Deutsches Historisches Museum, März 2020, S. 19–23; Fulda, Bernhard: *documenta 1: Neuanfang durch Kanonisierung?*, in: ebd., S. 24–29.

<sup>22</sup> Redmann, Mirl: *Das Flüstern der Fußnoten. Zu den NS-Biografien der documenta Gründer\*innen*, in: *documenta studien #09*, hrsg. v. u.a. Nora Sternfeld/Nanne Buurman/Ina Wudtke, Juni 2020. [https://documenta-studien.de/media/1/documenta\\_studien\\_9\\_Mirl\\_Redmann.pdf](https://documenta-studien.de/media/1/documenta_studien_9_Mirl_Redmann.pdf) (14. August 2020).

<sup>23</sup> Buurman, Nanne: *Northern Gothic: Werner Haftmann's German Lessons, or a Ghost History of Abstraction*, in: *documenta studien #11*, hrsg. v. u.a. Nora Sternfeld/Nanne Buurman/Ina Wudtke, Dezember 2020. [https://documenta-studien.de/media/1/documenta\\_studies\\_11\\_nanne\\_buurman\\_1.pdf](https://documenta-studien.de/media/1/documenta_studies_11_nanne_buurman_1.pdf) (15. Januar 2021).

<sup>24</sup> <https://documenta-studien.de/en/news/release-web> (Website der *documenta studien*, 15. Januar 2021).

*documenta. Kunst und Politik*, kuratiert von Lars Bang Larsen, Alexia Pooth, Julia Voss und Dorothee Wierling vom 18. Juni 2021 bis zum 9. Januar 2022 im Deutschen Historischen Museum in Berlin, die tiefen Verbindungen zwischen Kunst, Politik, Ideologie und Geschichte und betonte, dass die Kontinuität mit dem NS-Regime nicht nur die Biografien einflussreicher Dokumenta-Kuratoren wie Haftmann betraf, sondern dass die Arbeit dieser Kunsthistoriker auch die Konzeption der Ausstellung selbst tiefgreifend beeinflusste.<sup>25</sup> All diese Publikationen und Forschungsprojekte haben im Laufe der letzten Jahre meine anfänglichen Vermutungen und Intuitionen über die Notwendigkeit der Erforschung Haftmanns Biographie bestätigt, bekräftigt und ermutigt. Im März 2021 erhielten die Forschungen über Haftmanns SA-Mitgliedschaft von Heinz Bude und Karin Wieland große Resonanz in der Presse und im Rundfunk.<sup>26</sup> Anhand der im Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin aufbewahrten Universitätsakte, auf der Haftmanns SA-Mitgliedschaft vermerkt ist – die ich in einem im Jahr 2020 veröffentlichten Artikel erwähne<sup>27</sup> – wird der Kunsthistoriker als ein „kompromisslos[er]“ und „gewaltbereite[r]“ Mann beschrieben.<sup>28</sup> Die Aufregung, womit die jüngste Veröffentlichung von Dokumenten aus öffentlichen Archiven, die Haftmanns Verbindungen zum Nationalsozialismus bezeugen, welche jedoch wie der erwähnte Beitrag Aurenhammers (2004) und die Biographie Emil Noldes von Kirsten Jüngling (2013)<sup>29</sup> zeigen, bereits ans Licht gebracht wurden, wirft zahlreiche Fragen auf. Warum ist dieses Thema jetzt so verbreitet und sichtbar geworden? Dient der reißerische Ton, mit dem diese Informationen als effektvolle „Entdeckungen“ präsentiert werden, als Rechtfertigung der bis heute, vorsätzlichen oder

---

<sup>25</sup> *documenta. Kunst und Politik*, hrsg. v. Raphael Gross mit Lars Bang Larsen/Dorlis Blume/Alexia Pooth/Julia Voss/Dorothee Wierling, Deutsches Historisches Museum, München, London, New York 2021.

<sup>26</sup> Bude, Heinz/Wieland, Karin: Kompromisslos und gewaltbereit, in: *Die Zeit*, Hamburg, 10. März 2021; *documenta*-Mitgründer Werner Haftmann. „Er muss die SA-Montur angezogen haben“, Heinz Bude im Gespräch mit Anne Seidel, Deutschlandfunk, 11. März 2021. [https://www.deutschlandfunk.de/documenta-mitgruender-werner-haftmann-er-muss-die-sa-montur.691.de.html?dram:article\\_id=493936](https://www.deutschlandfunk.de/documenta-mitgruender-werner-haftmann-er-muss-die-sa-montur.691.de.html?dram:article_id=493936) (18. März 2021).

<sup>27</sup> Benedettino, Vincenza: Werner Haftmann as the Director of the Neue Nationalgalerie in Berlin (1967–1974): Survey of the Curatorial Concept in the West German National Modern Art Gallery during the Cold War, in: *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, Vol. 10, hrsg. v. A. V. Zakharova/S. V. Maltseva/E. lu. Staniukovich-Denisova, Lomonosov Moscow State University/St. Petersburg 2020, S. 692–702, hier S. 693: <http://actual-art.org/files/sb/10/Benedettino.pdf> (18. März 2021).

<sup>28</sup> Bude/Wieland, in: *Die Zeit*, Hamburg, 10. März 2021.

<sup>29</sup> Jüngling 2013, S. 291–292.

unabsichtlichen, fehlenden Auseinandersetzung und Erforschung einer historischen Persönlichkeit vom Rang Haftmanns und folglich der damit verknüpften Institutionen sowie des Faches Kunstgeschichte? Kann tatsächlich an die Feststellung geglaubt werden, dass dies an der unzweifelhaften Stellung Haftmanns gegenüber dem NS-Regime liegt, obwohl er seine Karriere bereits mitten im Nationalsozialismus als Angestellter eines vom Deutschen Reich abhängigen Instituts anfängt? Diese Fragen unterstreichen die Notwendigkeit und Bedeutung einer kritischen, auf Primärquellen basierten Untersuchung von Haftmanns Leben und Karriere, die die historische Entwicklung des 20. Jahrhunderts und den Einfluss von historischen und politischen Ereignissen auf seine Ausbildung, Weltanschauung und kunsthistorischer Arbeit in Betracht zieht.

## **Fragestellung**

Aufgrund des zu Beginn meiner Recherchen festgestellten Bedürfnisses, die Vergangenheit Haftmanns in Hinblick auf die Analyse seiner kuratorischer Arbeit an der Neuen Nationalgalerie besser kennenzukennen und verstehen zu müssen, legte ich von Anfang an meine Forschungsarbeit auf zwei Hauptthemen fest. Insofern besteht der erste Teil der Dissertation aus einem Kapitel, das Haftmanns biographischen und beruflichen Werdegang zurückverfolgt. Der zweite Teil, bestehend aus drei Kapiteln, befasst sich hingegen mit Haftmanns Berufung zum Direktor der Neuen Nationalgalerie in Westberlin und mit seiner dortigen kuratorischen Arbeit. Das erste überblickende Kapitel versteht sich als mehr als nur ein einführender Teil. Es hat vielmehr eine grundlegende Funktion in Hinblick auf die Hauptthese, die die vorliegende Arbeit über Haftmanns kuratorische Praxis als Museumsleiter nachzuweisen beabsichtigt. Rückblickend kann mit Überzeugung festgestellt werden, dass die Erläuterung von Haftmanns Lebensweg und seiner Arbeit in der Nachkriegszeit, um seine Karriere als Kunsthistoriker in der Bundesrepublik Deutschland zu verstehen, ohne die umfassende und aufwendige Erforschung für das erste Kapitel, unvollständig gewesen wäre.

Meine These lautet, dass Haftmanns selektive Aufwertung der Kunst des 20. Jahrhunderts vor allem eine rückwärtsgewandte Stellung bezeugt, die auf seine



Erziehung, Ausbildung und Weltanschauung zurückgeführt werden kann. Dabei zeichnet sich Haftmanns Position insbesondere durch die Verteidigung von Kunstrichtungen der Moderne, die bereits historisiert und kanonisiert sind, und eine gleichzeitige Geringschätzung von zeitgenössischen Kunstrichtungen der 1960er und 1970er Jahre in einem elitären und konservativen Denken über die Aufgaben und Positionen eines Museumsleiters aus.

Haftmanns kunstkritische und kuratorische Tätigkeit beweist dadurch eine nicht zu unterschätzende Kontinuität mit konservativen und nationalistischen kunsthistorischen Werten und Anschauungen, die am Anfang des 20. Jahrhunderts entstehen. Sein Konservatismus, der sich im Rahmen der Konzeption der von ihm mitkuratierten documenta-Ausstellungen sich langsam entwickelt, wird im kulturpolitischen Kontext am Ende der 1960er Jahre und während der 1970er Jahre in Westberlin immer offensichtlicher. Diese Epoche kennzeichnet sich durch die studentische Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg in allen westlichen Ländern, von Berkeley bis Berlin. Die Proteste richten sich allgemein gegen die autoritäre Haltung älterer Generationen sowie gegen das als repressiv wahrgenommene Establishment nicht nur in Universitäten, sondern auch in allen gesellschaftlichen Machtpositionen. Auch in den Ländern des Sowjetblocks breitet sich der Protest für die Demokratisierung der Gesellschaft aus, wie während des Prager Frühlings von 1968. In Westdeutschland nimmt der Protest eine besondere Konnotation an, da die Jugendgeneration gegen die älteren Generationen auftritt, um die „Verdrängung der Vergangenheit“ und die „Kontinuität der gesellschaftlichen Machtverhältnisse“ infrage zu stellen.<sup>30</sup> In Westberlin fangen die Demonstrationen der Außerparlamentarischen Opposition (APO)<sup>31</sup> und der Student\*innen im Jahr 1966 gegen den Krieg in Vietnam an und werden in den Jahren 1967 und 1968 fortgeführt. Am 2. Juni 1967 wird während der Demonstrationen anlässlich des Besuches des Schahs von Persien Reza Pahlewis der

---

<sup>30</sup> Winkler, Heinrich August: Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte II. Vom „Dritten Reich“ bis zur Wiedervereinigung, München 2020, S. 250.

<sup>31</sup> Die Außerparlamentarische Opposition ist eine politische Bewegung, die aus dem Sozialistischen Deutschen Studentenbund (SDS) besteht und am Ende des Jahres 1966 in Widerstand zum Wegfall einer parlamentarischen Opposition während der Großen Koalition aus CDU und SPD unter Bundeskanzler Kurt Georg Kiesinger (CDU) entsteht. Der Sozialistische Deutsche Studentenbund (SDS) ist von 1946 bis 1970 der Universitätsverband der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD) in Westdeutschland. Die APO setzt sich gegen die von der Regierung geplanten Notstandsgesetze ein. Sie ist ferner gegen den US-Imperialismus. Ebd., S. 250–251.

Student Benno Ohnesorg von einem Berliner Polizisten getötet. Am 11. April 1968 wird Rudi Dutschke, Studentenfürher der Neuen Linken, von dem Rechtsradikalen Josef Bachmann am Kurfürstendamm erschossen.<sup>32</sup> Nach dem Attentat beginnen die sogenannten „Osterunruhen“, während derer die Student\*innen gegen den als autoritären wahrgenommenen Staat und für die Demokratisierung der Gesellschaft und ihrer Institutionen demonstrieren.<sup>33</sup> Die Demonstrant\*innen machen zudem den Springer-Verlag für das Attentat mitverantwortlich, da die Bild-Zeitung diffamierende Artikel über die Studentenbewegung veröffentlicht hatte, die Josef Bachmann zur Gewalttat ermutigt hatten.<sup>34</sup>

Auf kunsthistorischer Ebene wird die Kunstszene ab den 1960er Jahren durch Kunstrichtungen wie unter anderem die Pop Art, die kinetische Kunst, der Nouveau Réalisme, die Minimal Art und Fluxus durch neue Ausdrucksformen wie Happening, Performance, Prozesskunst und Konzeptkunst revolutioniert. Die individuelle künstlerische Praxis wird oft durch Kollektive und Künstlergruppen ersetzt und zeichnet sich durch die Notwendigkeit aus, sich mit der Realität sowie gesellschaftlichen, sozialen und politischen Ereignissen auseinanderzusetzen. Die traditionellen Methoden und Ergebnisse der Künste werden hinterfragt, um einen erneuten Dialog mit Raum, Licht, Bewegung und Zeit, durch experimentelle synthetische Materialien, die Photographie, die Musik, den Körper und die Natur zu schaffen.<sup>35</sup>

Haftmanns Einstellungen, beispielsweise in Hinblick auf die Museumsführung und zeitgenössische Kunstrichtungen wie die Pop Art, erweisen sich in diesem durch ein starkes Veränderungsbedürfnis gekennzeichnetem kulturpolitischen Kontext als bourgeois und konservativ. Seiner Unzeitmäßigkeit verdeutlicht sich sowohl in der Auseinandersetzung mit der in den 1960er und 1970er Jahren entstandenen gegenwärtigen Kunst, im Sinne ihrer Ablehnung und Verspottung, als auch mit den damals im Mittelpunkt der gesellschaftlichen Debatte stehenden Anforderungen nach

---

<sup>32</sup> Dutschke befindet sich auf den Weg zu den Räumen des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS), wo er einen von ihm verfassten Artikel über den „Prager Frühling“ mit den Mitgliedern der SED, der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland (Zentralpartei Ostdeutschland), besprechen will. Höynck, Rainer: Die Sechziger Jahre, in: Heinz Ohff/ders. (Hrsg.): Das Berlin-Buch, Wien 1986, S. 214.

<sup>33</sup> Winkler 2020, S. 250.

<sup>34</sup> Höynck, in: Ohff/ders. 1986, S. 214; Winkler 2020, S. 251.

<sup>35</sup> Siehe: Rorimer, Anne: New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality, London 2004.

Demokratisierung, im Sinne ihrer Missachtung und Abwertung, mit der anschließenden Weigerung, eine Museumsreform umzusetzen.

Zahlreiche Fragen haben die Forschung im Laufe dieser Jahre geleitet und liegen den in der Arbeit untersuchten Problematiken zugrunde. Diese, die sich an den Kapiteln der Dissertation orientieren, können wie folgend zusammengefasst werden:

Kann Haftmanns kunstkritische und kuratorische Arbeit noch heutzutage als, in Hinblick auf die Vorkriegszeit, bahnbrechende Leistung im Bereich der Deutung und Präsentation der Kunst des 20. Jahrhunderts wahrgenommen werden? Oder basiert sie hingegen auf den Paradigmen, die in nationalistischen und konservativen Kunstkreisen am Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden sind?

Hat Haftmann seine kunsthistorischen Denkmuster teilweise von den unbequemen Inhalten befreit und sie während der Nachkriegszeit angepasst, damit sie im neuen historischen und politischen Kontext akzeptierbar sind?

Inwieweit säubert Haftmann seinen Lebenslauf, um sich vom NS-Regime zu distanzieren?

Wie wirkt Haftmanns ambivalente private und berufliche Einstellung während des NS-Regimes auf seine kunsthistorische Arbeit und Karriere in der Nachkriegszeit?

Wie wird Haftmanns kunstkritische und kuratorische Arbeit von seinen Zeitgenoss\*innen gedeutet und wer von ihnen unterstützt Haftmanns Karriere?

Bezüglich der Museumsarbeit, wie soll laut Haftmann ein Museum für moderne Kunst idealerweise aussehen? Welche Künstler\*innen werden in der Neuen Nationalgalerie unter Haftmanns Leitung ausgestellt und erworben und welche nicht? Wie interpretiert Haftmann die Arbeit der präsentierten Künstler\*innen?

Wie entwickelt Haftmann seine kuratorische Aktivität als Leiter der Neuen Nationalgalerie in Westberlin und wie wird diese von der Kunstszene, Publikum und Presse der Stadt rezipiert?

Wie geht Haftmann unter einem museographischen Gesichtspunkt mit dem Bauwerk Ludwig Mies van der Rohe um?

Wie reagiert Haftmann praktisch auf die während der studentischen Demonstrationen geförderten Demokratisierung der Gesellschaft und, unter anderem, der Museen ab 1968?

Inwieweit beeinflusst der kulturpolitische Kontext des Kalten Kriegs Haftmanns kuratorische Arbeit? Welche Kunstrichtungen werden von Haftmann unterstützt im ideologischen gegensätzlichen Kampfmacht des Kalten Kriegs zwischen abstrakter und realistischer Kunst?

Welche Rolle spielen Haftmanns Enzyklopädie und die vorherige kuratorische Erfahrung der documenta auf seine Museumsleitung?

Ist der vorzeitige Rücktritt Haftmanns im Jahr 1974 mit der möglichen Bewusstwerdung verbunden, dass seine kunsthistorischen Standpunkte über die bis dato dogmatische festgestellte Kanonisierung der Kunst des 20. Jahrhunderts nun veraltet und überholt sind oder entspricht dies, wie Haftmann offiziell angibt, einem gesundheitlichen Grund? Wie kann Haftmanns im Ruhestand erneute Beschäftigung mit der Kunst der Renaissance sowie der Umzug nach Florenz, wo seine Karriere anfängt, gedeutet werden? Stellt dies die Antwort einer Frustration oder das eigentliche kunsthistorische Interesse dar?

## **Methodischer Ansatz und Quellen**

Die gesamte Dissertation basiert auf der Untersuchung und auf der quellenkritischen Auswertung von Archivgut. Es handelt sich dabei um ein heterogenes Dokumentationsmaterial: administrative Unterlagen, Lebensläufe, Presseartikel sowie private und berufliche Korrespondenzen mit Kunsthistoriker\*innen, Künstler\*innen, Journalist\*innen, Verlegern, Kunsthändler\*innen, Museumsdirektoren, Architekten, Beamten, Politiker und Freund\*innen. Die Akten im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, enthalten meistens berufliche, aber teilweise auch private, Korrespondenzen, Leihscheine, Listen von Erwerbungen und ausgestellten Werken im Rahmen der Wechsellausstellungen, Presseartikel, Pressemitteilungen, Einladungskarten zu den Ausstellungen, Veranstaltungsprogramme (darunter der Berliner Festwochen), Skripte von Vorträgen, einige Katalogvorworte und Eröffnungsreden Haftmanns, Manuskripte von Rundfunksendungen, Photographien von Ausstellungen und Kunstwerken der Sammlung. Im Archiv der Neuen Nationalgalerie

befinden sich hingegen die Protokolle der Ankaufskommission der Neuen Nationalgalerie.

Die Archivrecherche bringt verschiedene Schwierigkeiten mit sich, die mit dem Auffinden der Quellen, dem zeitlichen Aufwand für ihre Konsultation, der teilweise erfolglosen Überprüfung von umfangreichen Konvoluten und der Transkription von handschriftlichen Briefen verbunden sind. Obwohl mir bewusst ist, dass auch Archivgut keine neutrale Quelle (aufgrund der Handlungen der Aktenproduzenten, als auch der Manipulationen, die sich möglicherweise aus den archivalischen Entscheidungen der Institutionen ergeben, in denen diese aufbewahrt werden) darlegen, bietet die Archivrecherche im Vergleich mit der Untersuchung von Sekundärliteratur jedoch den Vorteil, dass historische Ereignisse fern vom Urteil anderer gedeutet und ausgelegt werden können. Zudem bin ich der Meinung, dass nur eine auf grundlegender Archivrecherche basierte Arbeit historische Strenge, Zuverlässigkeit und Vollständigkeit der Analyse ermöglichen kann. Mein Ziel war es von Beginn an, die untersuchten archivalischen Quellen zu befragen und die gewonnenen Ergebnisse ans Licht zu bringen. Meine These, die sich anfänglich auf eine Hypothese stützte, hat sich ebenso im Laufe meiner Forschung, aus der Bearbeitung der zur Verfügung stehenden Quellen entwickelt und bestätigt. Das Verschweigen oder Fehlen von Informationen über bestimmte Ereignisse veranschaulichen ebenfalls eine Informationsquelle. Beispielsweise lässt der Mangel an Erwähnung von Geschehnissen in Haftmanns Entnazifizierungsakte,<sup>36</sup> die der Kunsthistoriker in der Nachkriegszeit als Beweis für seine während des NS-Regimes angebliche vertretene antifaschistische Stellung in unterschiedlichen Kontexten erzählt, Zweifel an dessen Wahrhaftigkeit aufkommen. Bei der Analyse der Primärquellen musste besonders auf deren Objektivität geachtet werden. Insbesondere wurden bei den untersuchten Materialien folgende Aspekte berücksichtigt: Ihr Entstehungsdatum (ob es sich beispielsweise um einen zeitgenössischen Bericht oder eine nachträglich erstellte Erinnerungserzählung handelt); die Mehrdeutigkeiten und Widersprüche in verschiedenen Berichten über dieselben Ereignisse; die Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Registern und Kontexten, zum Beispiel zwischen einem privaten und einem institutionellen Bericht.

---

<sup>36</sup> Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/001, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland, Duisburg.

Die für die Verfassung des ersten Kapitels erforschten Unterlagen befinden sich in zahlreichen Archiven in Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich, Polen, Spanien, der Schweiz und den USA. Die erforschten Quellen für das zweite, dritte und vierte Kapitel stammen hauptsächlich aus Archiven der Stadt Berlin, darunter vorwiegend aus dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Insgesamt kann festgestellt werden, dass in 61 der 96 befragten Archiven wertvolle Informationen aufgefunden wurden, die in der Dissertation dargelegt werden.

Diese Arbeit hat die Beherrschung von verschiedenen Fremdsprachen, ein hohes Maß an Flexibilität und Belastbarkeit sowie die Bereitschaft, in unterschiedlichen Städten und Ländern zu recherchieren vorausgesetzt. Die erhaltenen Forschungsstipendien am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (Stipendium des Landes Baden-Württemberg im Jahr 2017/2018 und 2018/2019), am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris und an der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Gesellschaft für Kunstgeschichte in Rom (Paris x Rome Fellowship im Jahr 2019/2020) sowie die von der Deutsch-Französischen Hochschule zur Verfügung gestellte Förderung im Rahmen des binationalen Promotionsverfahrens an der Universität Heidelberg und der *École du Louvre* (im Jahr 2020) und die Abschlussbeihilfe der Landesgraduiertenförderung der Graduiertenakademie der Universität Heidelberg (im Jahr 2020) haben die für ein in internationalen Archiven durchgeführtes Forschungsprojekt notwendige geographische Mobilität finanziell und logistisch unterstützt. Zudem nutzte ich im Kontext meiner Recherchen in diversen Städten ebenso die Gelegenheit, einige Zeitzeugen in Deutschland und Frankreich zu interviewen.

Die in diesen Jahren ermittelten und gesammelten Archivunterlagen enthalten zahlreiche unveröffentlichte Dokumente. Spezielle Aspekte und erste Ergebnisse der

Forschungsarbeit konnte ich im Laufe und nach meiner Promotion im Rahmen von internationalen Konferenzen und Workshops in Europa und Russland vorstellen.<sup>37</sup>

Dem Verfassen des ersten Kapitels ist eine geographisch breit angelegte Recherche vorausgesetzt. Als Grundlage diente Evelyn Haftmanns online abrufbare Haftmann-Biographie. Neben den Bundes-, Militär- und Künstlerarchiven habe ich in Stadt-, Landes- und Staatsarchiven sowie in Archiven von Institutionen, in denen Haftmann im Laufe seines Lebens studiert, lebt und arbeitet, recherchiert. Im Rahmen meiner Recherchen stieß ich mehrmals auf die verweigerte Autorisierung vonseiten Evelyn Haftmanns. Wie in der Arbeit im Detail dargelegt wird, konnte ich daher die Einsicht in bestimmte Akten und Korrespondenzen, wie die Unterlagen im Archiv der Studienstiftung des Deutschen Volkes in Bonn, die umfangreiche Korrespondenz Haftmanns mit Herma Buse im Historischen Archiv der Akademie der Künste in Berlin, die Personalakte bezüglich Haftmanns Anstellung an der Hochschule für bildende

---

<sup>37</sup> 09/2022: Die „Weltgalerie“ von Werner Haftmann: „eine moralische Anstalt, die Maßstäbe“ setzt, Vortrag und anschließendes Gespräch mit Bernhard Fulda, Neue Nationalgalerie, Berlin; 05/2022: Der Fall Haftmann: aus Täterschaft zum Erfolg, Vincenza Benedettino und Carlo Gentile im Gespräch mit Maria Neumann, documenta Institut, Kassel; 11/2021: „Nicht ein Einziger“: Werner Haftmanns Einladungs- und Erinnerungspolitik, Diskussion mit Julia Voss und Carlo Gentile, Deutsches Historisches Museum, Berlin; 06/2021: Werner Haftmann, James Johnson Sweeney et Ludwig Mies van der Rohe: la pratique muséographique comme „mise en scène“, Konferenz „Musée en scène. Regards critiques sur la muséographie 1969–2019“, École du Louvre, Musée du Louvre, Paris (online); 03/2021: Mettre l’art en scène: le dispositif muséographique de Ludwig Mies van der Rohe à la Neue Nationalgalerie de Berlin, Seminar im Rahmen des Masters „Histoire et technique de la scénographie d’exposition“, Beaux Arts de Paris, École nationale supérieure d’architecture Paris Malaquais; 11/2020: Aspects of Northernness in Werner Haftmann’s German Modern Art, Onlineworkshop „Imagining the North: Between Regionalism and Cosmopolitanism“, organisiert von Prof. Marnix Beyen, Universität Antwerp, und Dr. Chara Kolokytha, RCHumanities/Ionian University; 10/2020: The contemporary perception of the book *Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus – questioning Werner Haftmann’s historiography of modern art*, Online-Konferenz „Actual Problems of Theory and History of Art – IX The contemporary perception of historiography and art studies“, Saint Petersburg State University; 02/2020: Werner Haftmann und die Förderung des Informel – Wols (1973) und Hartung (1975) Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie in Berlin, Forschungskolloquium „Informelle Kunst“, Rheinische Friedrichs-Wilhelms-Universität Bonn; 03/2019: „Une constellation dans la nuit de l’histoire, une tache lumineuse devant les ténèbres de la mort“ Werner Haftmann sur l’œuvre d’Ernst Wilhelm Nay, Studententag „Ernst Wilhelm Nay et l’abstraction d’après-guerre“, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Goethe-Institut Paris, Centre Pompidou, mit Unterstützung der Ernst Wilhelm Nay Stiftung; 03/2019: La politique d’acquisition de Werner Haftmann à la Neue Nationalgalerie. Collectionner et exposer à Berlin-Ouest pendant la Guerre Froide (1967–1974), Studienkurs „France – Allemagne. Galeries, musées et collections des années trente à nos jours“, Forum Kunst und Markt, Centre for Art Market Studies der Technischen Universität Berlin, Centre Georges Simmel, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris; 10/2018: Werner Haftmann as the Director of the Neue Nationalgalerie in Berlin (1967–1974): Survey of the Curatorial Concept in the West German National Modern Art Gallery during the Cold War, Konferenz „VIII International Conference Actual Problems of Theory and History of Art Borders and Horizons“, Lomonossow-Universität Moskau und Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau; 11/2017: Werner Haftmann Leiter der Neuen Nationalgalerie in Berlin. Wechselausstellungen und Ankaufspolitik (1967–1974), Workshop, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.

Künste in Hamburg, die Korrespondenz Haftmanns mit Otilie Kasper im Deutschen Kunstarchiv und Historischen Archiv im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und die Korrespondenz zwischen Haftmann und Otto Lehmann-Brockhaus im Archiv der Bibliotheca Hertziana in Rom, nicht erhalten. Ebenso wurde mir der Zugang zum privaten Nachlass des Kunsthistorikers vonseiten Evelyn Haftmanns nicht ermöglicht. Ihre Begründung dafür lautete, dass Haftmanns Schriften bereits veröffentlicht und auf der Website aufgeführt seien und, dass die in öffentlichen Archiven erhaltenen Unterlagen nicht relevant für mein Dissertationsvorhaben über die Neue Nationalgalerie seien.<sup>38</sup> Anhand der durchgeführten Untersuchungen wird jedoch die Meinung vertreten, dass die kritische Auswertung von privater Korrespondenz als auch von bürokratischen Unterlagen sowie der Vergleich der dort aufbewahrten Informationen mit den aus den beruflichen Schriftwechseln ermittelten Angaben unausweichliche Einblicke in Haftmanns Denken und Handlungsweise ermöglichen, die zum gründlichen Verständnis seiner kunsttheoretischen und kuratorischen Praxis beitragen können.

Die Qualität und Vollständigkeit der Forschung wird von diesem Umstand jedoch nicht beeinträchtigt. Vielmehr musste ich die Recherchen in allen möglichen Richtungen lenken, um den Großteil der öffentlich verfügbaren Dokumente zu sammeln und somit den fehlenden Zugang zum privaten Nachlass Haftmanns abzugleichen. Dies wäre vermutlich nicht passiert, wenn sich die Recherche von Anfang an ausschließlich auf das hinterlassene Privatarchiv des Kunsthistorikers begrenzt hätte.

## **Gliederung**

Das erste Kapitel legt in 26 thematischen Unterkapiteln Haftmanns biographischen und beruflichen Werdegang dar. Dieses Kapitel erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern skizziert die Ergebnisse der archivalischen Quellenforschung. Aufgrund des unterschiedlichen Vorhandenseins dokumentarischer Ressourcen in den untersuchten Archiven können nicht alle vorgestellten Lebensetappen von Haftmanns

---

<sup>38</sup> Diesbezüglich bedanke ich mich herzlich bei Prof. Dr. Iris Lauterbach für Ihren Brief an Evelyn Haftmann, an dem sie am 2. Januar 2018 die erwähnte Antwort bekannt gab.



Biographie mit gleichmäßig gewünschter Tiefe veranschaulicht werden.<sup>39</sup> Darüber hinaus wird für die chronologische Schilderung der einzelnen privaten und beruflichen Lebensetappen Sekundärliteratur zu den unterschiedlichen besprochenen Thematiken herangezogen. Die erneute Erforschung von teilweise im Rahmen von vorherigen Studien untersuchten Quellen, diesmal mit Schwerpunkt auf Haftmann, ermöglicht somit, die Ergebnisse dieser Studien zu hinterfragen oder zu erweitern.

Ferner widmet sich das zweite Kapitel zum einen der damaligen öffentlichen Diskussion über Haftmanns Berufung als Direktor der Neuen Nationalgalerie, seiner konzeptionellen Vorstellung eines Museums für moderne Kunst und der wissenschaftlichen Debatte über die Rolle des Museums in den 1970er Jahren in der Bundesrepublik Deutschland. Zum anderen werden museographische Aspekte bezüglich Haftmanns kuratorischer Praxis in der Halle des von Ludwig Mies van der Rohe entworfenen Museums diskutiert, um der Frage nachzugehen, ob seine Inszenierungen Widerspiegelung eines konservativen oder elitären museologischen Standpunkts gewesen sind. In diesem Rahmen wird die von Haftmann geplante Zusammenarbeit im Jahr 1967 mit dem Direktor des Museum of Fine Arts, Houston James Johnson Sweeney und die Auswirkungen, die dies auf seine kuratorische Praxis verursachte, untersucht.

Anschließend gibt das dritte Kapitel, nach einer einführenden Übersicht über Haftmanns gesamtes Wechsausstellungsprogramm, tiefgehende Einblicke in ausgewählte Sonderausstellungen, die ein internationales kuratorisches Programm bekannter, meistens männlicher,<sup>40</sup> Künstlerpositionen offenlegen. Anhand von zehn exemplarisch ausgewählten monographischen Ausstellungen und einer Gruppenausstellung lässt sich jeweils ein Aspekt von Haftmanns Kunstkritik erkennen.

Das vierte Kapitel rekonstruiert schließlich Haftmanns Strategie im Bereich der Ankaufspolitik. Es werden finanzielle, bürokratische und ideologische Aspekte, die die Arbeit am Wiederaufbau der Sammlung sowie den Umgang mit dem Kunstmarkt stark

---

<sup>39</sup> Dies bezieht sich insbesondere auf das Unterkapitel 1. 22 Die Jahre 1957–1966: Zwischen documenta II und documenta III, S. 208, das eine durch Haftmanns intensive Tätigkeit in zahlreichen beruflichen Bereichen gekennzeichnete Zeitspanne untersucht.

<sup>40</sup> Obwohl die Genderproblematik in der vorliegenden Arbeit nicht diskutiert wird, stellt sich die fast absolute Abwesenheit von Frauen unter den ausgestellten und erworbenen Künstlern dar, was **meiner Meinung nach** in Hinblick auf die Bedeutung der Frauenbewegungen ab 1968 ein zusätzliches Zeichen von Haftmanns Unzeitmäßigkeit bildet.

beeinflussen, erläutert. Anhand von Protokollen der Ankaufskommission, Schriftwechseln mit Künstler\*innen, Kolleg\*innen und Kunsthändler\*innen sowie Werkverzeichnissen der Museumssammlung werden nicht nur die wichtigsten Ankäufe, sondern auch einige gescheiterte und abgelehnte Erwerbungen dargelegt. Das museographische und kuratorische Konzept der Ausstellung von Neuerwerbungen durch Haftmann, das im Jahr 1973 in der Museumshalle präsentiert wird, wird ferner in Betracht gezogen, um die Verwirklichung von Haftmanns kunsthistorischen Thesen im Museum zu veranschaulichen. Anschließend werden einige kulturpolitischen und ideologischen Aspekte von Haftmanns kuratorischer Arbeit an der Neuen Nationalgalerie im Kontext des Kalten Krieges erläutert. Anhand von Archivquellen kommt zudem Haftmanns komplizierte Auseinandersetzung mit der Stadt Berlin und ihrer Kunstszene hervor. Außerdem wird die Ankaufspolitik von Werner Schmalenbach an der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen als Beispiel betrachtet, um Gegensätze und Ähnlichkeiten im Rahmen von unterschiedlichen finanziellen und kulturpolitischen Bedingungen hervorzuheben. Die im Jahr 1976 von den Mitarbeiter\*innen des Museums veranstaltete Schau *Freunde danken Werner Haftmann* wird als zusammenfassende Widerspiegelung von Haftmanns Ankaufspolitik sowie als Beweis für den Einfluss des Kunsthistorikers auf das Museum auch nach seiner Pensionierung herangezogen. Zuletzt wird ein kurzer Überblick über die im Jahr 1975 von Dieter Honisch, Haftmanns Nachfolger als Leiter der Neuen Nationalgalerie, unternommenen Sammlungsankäufe gegeben, die den Bruch mit Haftmanns Ankaufspolitik deutlich aufzeigen.

Obwohl sowohl während Haftmanns jugendlichen Jahren und seines Studiums, seiner Karriereanfänge in Florenz, als auch nach dem Zweiten Weltkrieg, nur sehr wenige Frauen im Umfeld Haftmanns erwähnt werden und seine Förderung für Künstlerinnen in der Nachkriegszeit äußerst begrenzt bleibt, habe ich mich bemüht, in der Hoffnung, diesen Mangel zu beheben, den Text zu gendern.

# 1. Werner Haftmanns Biographie und Karriere

Das erste Kapitel der Dissertation widmet sich in 26 Unterkapiteln der Biographie und Karriere von Werner Haftmann. Seine schulische Zeit, akademische Ausbildung und berufliche Laufbahn als Kunsthistoriker, Schriftsteller, Professor und Museumsdirektor sowie seine Begegnungen und Beziehungen mit Kunsthistoriker\*innen, Künstler\*innen und Intellektuellen werden im historischen Kontext, vom Ersten und Zweiten Weltkrieg bis zum Kalten Krieg, betrachtet. Die von mir durchgeführten Recherchen in zahlreichen Bundes-, Landes-, Stadt- und Privatarchiven orientieren sich an der einzigen verfügbaren Haftmann-Biographie, die 2010 von der Witwe des Kunsthistorikers verfasst und online veröffentlicht wurde. Die Rekonstruktion von Haftmanns Werdegang basiert vorwiegend auf Akten und Korrespondenzen, die in öffentlichen Archiven aufbewahrt werden.

Eine chronologische und topographische Schilderung der Ereignisse wird angewandt, um die gesammelten Schriftzeugnisse sowie die damit verbundenen Informationen und Themengebiete in geordneter Reihenfolge darzulegen.

## 1. 1 Geburt, Familie, Schulzeit

Werner Gustav Haftmann wird am 28 April 1912 in Fort Hake<sup>41</sup> bei Głowno in der ehemaligen deutschen Provinz Posen,<sup>42</sup> heute Poznań, geboren.<sup>43</sup> Sein Vater Karl Ernst

---

<sup>41</sup> Wright, Raymond S.: Meyers Orts und Verkehrs-Lexikon des Deutschen Reichs, 1. Band A–K, Genealogical Pub., Baltimore, Maryland, 2000, S. 581. Die erste Auflage des zweibändigen Buches erfolgt 1912 in Leipzig und wird von E. Uetrecht herausgegeben.

<sup>42</sup> Posen, auch Großherzogtum Posen genannt, ist von 1815 bis 1920 eine östliche Provinz des Staates Preußen. Nachdem sie bereits von 1793 bis 1807 Teil von Preußen gewesen ist, wird sie 1815 nach dem Wiener Kongress erneut von Preußen annektiert. Auf die deutsche Niederlage im Ersten Weltkrieg folgt 1918 ein erfolgreicher polnischer Aufstand. Infolge des Versailler Vertrags wird die Provinz 1919/20 an Polen zurückgegeben. Dies verursacht eine Abwanderung der deutschen Bevölkerung. Roos, Hans: Geschichte der Polnischen Nation 1918–1985, Stuttgart, Berlin, Köln u.a. 1986, S. 52–61.

<sup>43</sup> Haftmanns Lebenslauf, undatiert, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

Gustav Haftmann, geboren am 21. März 1881 in Waldau im Kreis Bunzlau,<sup>44</sup> heute Bolesławiec, ist Oberzollinspektor. Seine Mutter Marie Hedwig Hochgraebe wird am 11. Juni 1888 in Altkirch, heute Krosno, geboren.<sup>45</sup> Die Familie von Haftmanns Mutter stammt ursprünglich aus Pommern und der Ostmark, die Familie seines Vaters aus Schlesien.<sup>46</sup> Eine Akte der evangelischen Kirche der Militärgemeinde Posen bezeugt, dass Haftmann am 26. Mai 1912 in Posen getauft wird.<sup>47</sup>

Dem Randvermerk auf dem Sterbeeintrag von Haftmanns Vater kann entnommen werden, dass Karl Ernst Gustav Haftmann am 24. September 1934 im Alter von 53 Jahren in seiner Wohnung in der Harbker Straße 18 in Magdeburg stirbt und zwei volljährige Kinder hat.<sup>48</sup> Darüber hinaus findet sich im Randvermerk der Heiratstag am 9. August 1910 im Standesamt Posen.<sup>49</sup> Haftmanns Mutter ist von 1936 bis 1950/51 als Witwe in der Marienbornerstraße 10 im Adressbuch der Stadt Magdeburg eingetragen.<sup>50</sup> Über Haftmanns Bruder kann lediglich festgehalten werden, dass er Horst heißt<sup>51</sup> und älter als Haftmann ist.<sup>52</sup>

---

<sup>44</sup> Sterbeeintrag Magdeburg-Altstadt 1934, Nr. 1690, Sterberegister 1874–1950, Landeshauptstadt Magdeburg, Stadtarchiv. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Isabell Bastian. Die Akte ist auch online auf der Website [www.ancestry.de](http://www.ancestry.de) nach Anmeldung abrufbar (10. August 2020). Quelleninformationen: Ancestry.com. Magdeburg, Deutschland, Sterberegister, 1874–1950, [database-on-line] Lehi, UT, USA: Ancestry.com Operations, Inc., 2016.

<sup>45</sup> PA 10395, Hedwig Haftmann, Landeshauptstadt Magdeburg, Stadtarchiv. Informationen zu Hedwig Haftmanns Kinder konnten nicht gefunden werden, da diese Akte keinen Personalbogen enthält.

<sup>46</sup> Haftmanns Lebenslauf, undatiert, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>47</sup> Die Akte ist online auf der Website [www.ancestry.de](http://www.ancestry.de) nach Anmeldung abrufbar. Quelleninformationen: Ancestry.com. Rheinland, Deutschland, evangelische Kirchenbücher, 1533–1950 [database online] Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations, Inc., 2016. Ursprüngliche Daten: Lutherische Kirchenbücher, 1533–1950. Evangelische Kirchenbuchamt Hannover, Deutschland (10. August 2020).

<sup>48</sup> Bei Recherchen nach der Todesanzeige mit dem Namen des Verstorbenen in den Magdeburger Tageszeitungen (Magdeburgische Zeitung vom 25. September bis 2. Oktober 1934 und Magdeburger General-Anzeiger vom 25. September bis 3. Oktober 1934) wurden keine Angaben gefunden.

<sup>49</sup> Sterbeeintrag Magdeburg-Altstadt 1934, Nr. 1690, Sterberegister 1874–1950, Landeshauptstadt Magdeburg, Stadtarchiv.

<sup>50</sup> Adressbuch Einwohner, Teil 1, Landeshauptstadt Magdeburg, Stadtarchiv. Alte Einwohnermeldekarteien vor 1950 sind nicht weitergegeben. Bei Recherchen in den Adressbüchern für den Zeitraum 1911 bis 1935 wurde den Namen Haftmann nicht gefunden.

<sup>51</sup> Haftmanns Lebenslauf, undatiert, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien. Ein Brief von Werner Haftmann an Horst Haftmann (Bremen) vom 16. Februar 1970 ist in der Korrespondenz Haftmanns im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin erhalten. Haftmanns Bruder kündigt in seinem Schreiben seinen Besuch in Berlin an. SMB–ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe H. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Beate Ebel-Borchert.

<sup>52</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Dr. Caroline Sternberg.

Die Angaben über Haftmanns Kindheit und Schulzeit sind knapp gefasst und können nur seinen Lebensläufen entnommen werden. Obwohl diese Dokumente subjektive Angaben liefern könnten und mit Vorsicht gelesen werden sollten, bilden sie die einzige öffentlich zur Verfügung stehende Quelle, die wertvolle Informationen über diese Lebensphase gibt. Je nach Empfänger schildert Haftmann in den verschiedenen ausformulierten Lebensläufen, teilweise in synthetischer, teilweise in detaillierter Art und Weise, die für ihn und seine Familie bedeutungsvollsten Ereignisse seiner Jugend. Allgemein kann beobachtet werden, dass Haftmann während seines ganzen Lebens in der Öffentlichkeit sehr diskret mit Informationen über seine Herkunft und seine Eltern umgegangen ist.

Haftmanns Darlegungen weisen auf eine politisch unruhige Zeit hin, die für seine Familie aufgrund der Folgen der von 1919 bis 1921 stattgefundenen Polenaufstände in Oberschlesien<sup>53</sup> von ständigen Reisen und Wohnortswechseln geprägt ist. In einem für die Zulassung zur mündlichen Doktorprüfung an der Georg-August-Universität Göttingen verfassten Lebenslauf, welcher in seiner Promotionsakte enthalten ist, schreibt Haftmann beispielsweise, dass die Polenaufstände in Oberschlesien, eine lange Reise nach Bulgarien und eine lange Ausbildung im Bereich der bildenden Künste seine schulische Ausbildung unterbrechen.<sup>54</sup> Unklar ist es an dieser Stelle, wofür die angegebene Reise nach Bulgarien unternommen wird sowie der Ort seiner künstlerischen Ausbildung. In Anbetracht dieser Äußerungen kann ein Absatz des 1939 von Friedrich Kriegbaum, dem damaligen Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, verfassten Empfehlungsschreibens für Haftmann hinzugezogen werden. Dieses an den Wiener Professor für Kunstgeschichte Hans Sedlmayr (1896–1984) gerichtete Schreiben weist relevante Details auf. Haftmann wird als Sohn eines verstorbenen oberschlesischen Zollbeamten beschrieben, der eine politische Rolle in der oberschlesischen politischen Bewegung spielt. Haftmann soll auch Erfahrungen mit dem Lagersystem gesammelt haben, insbesondere in der Anfangsphase, als die

---

<sup>53</sup> Schlesien ist von 1815 bis 1919 sowie von 1938 bis 1941 eine Provinz im Südosten des Staates Preußen mit Hauptstadt Breslau. Nach dem Ersten Weltkrieg und bis 1938 sowie ab 1941 wird Schlesien in die Provinzen Niederschlesien und Oberschlesien geteilt. Infolge der drei polnischen Aufstände in Oberschlesien werden 1922 die Gebiete in Ostoberschlesien an Polen annektiert. Roos 1986, S. 89–99.

<sup>54</sup> Lebenslauf des Studierenden Werner Haftmann, undatiert, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Angelika Handschuck und Herrn Dr. Holger Berwinkel.

Institution der Arbeitslager von Bulgarien aus in Deutschland eingeführt wird.<sup>55</sup> Diese Ereignisse werden von Haftmann in seinem bei Hans Sedlmayr eingereichten Lebenslauf nicht nur bestätigt, sondern genauer beschrieben. Haftmann hätte der Schlesischen Jungmannschaft angehört und wäre mit den Problemen der Grenzgebiete und der deutschen Bevölkerung in der Balkanregion vertraut gewesen. Er wäre auch mit Hans Dehmel, Hans Raupach<sup>56</sup> und Ernst Bargel befreundet gewesen. Haftmann hätte von den Arbeitsdienst-Erfahrungen im Boberhaus in Löwenberg gewusst und einige Zeit in Bulgarien verbracht, wo die Frage des Arbeitsdienstes eingehend untersucht worden wäre.<sup>57</sup>

Vorausgesetzt, dass die angegebenen Informationen einen überzeugten Nationalsozialisten wie Hans Sedlmayr über Haftmanns professionelle Qualifizierungen und persönliche Eignung in Hinblick auf die Bewerbung 1939 um eine Assistenzstelle an der Universität Wien möglicherweise beeindrucken sollen, darf man deren Bedeutung im Kontext der Erforschung von Haftmanns familienbezogenem Hintergrund sowie kultureller und politischer Ausbildung trotzdem nicht unterschätzen. In dem Buch *Bündische Jugend. Eine neue Geschichte 1918–1933*, erschienen 2015, bezeichnet Rüdiger Ahrens die Grenzlandarbeit als eine Arbeitsform, „die der ideologischen Ausrichtung ein praktisches Betätigungsfeld eröffnete“.<sup>58</sup> Die von den Gruppen der deutschen bündischen Jugend vorher vorwiegend in den skandinavischen Ländern organisierten Reisen werden ab 1921 in den abgetrennten deutschen Gebieten durchgeführt.<sup>59</sup> Wie Ahrens erklärt, wird die Grenzlandidee in einer wegweisenden Publikation der von Ernst Bargel geleiteten Schlesischen Wandervogel-Pioniergemeinschaft für das Deutschtum im Südosten entwickelt.<sup>60</sup> Im Zusammenhang mit der Organisation steht auch Hans Dehmel, Führer der Schlesier und Initiator der

---

<sup>55</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Hans Sedlmayr, 10. August 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien. Brief zitiert nach Aurenhammer, in: Held 2004, Anm. 51, S. 185.

<sup>56</sup> Über diese Themen veröffentlichte Hans Raupach folgende Bücher: *Arbeitsdienst in Bulgarien. Arbeitsergebnisse der Schlesischen Jungmannschaft* (Berlin 1932) und *Die Arbeitsdienstpflicht in Bulgarien* (Berlin 1933).

<sup>57</sup> Haftmanns Lebenslauf, undatiert, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>58</sup> Ahrens, Rüdiger: *Bündische Jugend. Eine neue Geschichte 1918–1933*, Göttingen 2015, S. 130.

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Es handelt sich um: Bargel, Ernst: o. T. (Einleitung), in: *Die Schlesische Wandervogel-Pioniergemeinschaft für das Deutschtum im Südosten (1922/23)*, Archiv des Instituts für Zeitgeschichte, München, ED 423/6. Ebd., S. 131.

Wandervogel-Hundertschaft. In Schlesien wird darüber hinaus 1926 das Grenzsulheim Boberhaus in Löwenberg gegründet, das als Schulungszentrum dienen soll und durch die Schlesische Jungmannschaft der Deutschen Freischar geführt wird.<sup>61</sup> Die von Bargel und Dehmel befürworteten Auslandsfahrten verfolgen nicht nur das Ziel der jugendlichen Entdeckung und Emanzipation, sondern auch deren politische Indoktrinierung. Sie basieren tatsächlich auf der Idee, dass abgesehen von staatlichen Grenzen das Deutschtum eine Einheit sei, das nicht nur erhalten bleiben, sondern verstärkt werden müsse. Außerdem dient die Grenzlandarbeit auf der einen Seite dem Zweck, das gute Ansehen der jungen Deutschen im Ausland zu verbreiten.<sup>62</sup> Auf der anderen Seite bieten die kostspieligen Fahrten die Gelegenheit, eine jugendliche Elite zu erschaffen, die sich auf zukünftige Dienste in einem deutschen Volksstaat vorbereiten soll.<sup>63</sup>

Haftmanns Lebenslauf für Hans Sedlmayr verweist zudem auf weitere Umstände, die seine Familie während des Ersten Weltkrieges betroffen haben. Die Kriegs- und frühen Nachkriegsjahre soll Haftmann ohne regelmäßige Schulbesuche und in ständiger Umsiedlung mit seiner Mutter und seinem Bruder verbracht haben, da sein Vater auf dem Kriegsfeld eingesetzt sei. Während des Krieges soll die Familie in Krotoschin (Krotoszyn) gelebt haben. Als dieses Gebiet am Ende des Krieges an Polen überging, sei Haftmann nach Gottschalkowitz (Goczałkowice-Zdrój), im südlichsten Teil von Oberschlesien, umgezogen, wo der Vater beim Zollamt eingesetzt worden sei. Wegen der polnischen Aufstände würde er dann nach Pless (Pszczyna), Bunzlau (Bolesławiec), später nach Kattowitz und Magdeburg und schließlich nach Ratibor (Racibórz) umsiedeln, wo seine Familie für lange Zeit bleiben würde.<sup>64</sup>

Die von Haftmann in Zusammenhang mit seiner Bewerbung als Assistent von Hans Sedlmayr erwähnten Informationen in Bezug auf seine Ausbildung in den Arbeitslagern sowie auf sein Leben während der Kriegsjahre, werden an keiner anderen Stelle bekannt gegeben.

---

<sup>61</sup> Ahrens 2015, S. 130.

<sup>62</sup> Ebd., S. 131–132.

<sup>63</sup> Ebd., S. 132–133.

<sup>64</sup> Haftmanns Lebenslauf, undatiert, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

Obwohl unregelmäßig, besucht Haftmann diverse Schulen in Ober- und Niederschlesien: in Pless, Ratibor und Bunzlau.<sup>65</sup> Anhand der beschränkten und teilweise widersprüchlichen verfügbaren Informationen, ist es jedoch nicht möglich, seine Ausbildungsjahre eindeutig nachzuvollziehen. In einem in seiner Entnazifizierungsakte enthaltenen Formular schreibt Haftmann beispielsweise, die Volksschule in Ratibor von 1919 bis 1920 besucht zu haben.<sup>66</sup> In derselben Stadt soll Haftmann auch am Gymnasium eingeschrieben gewesen sein. Er behauptet jedoch, die Schule mit Eintritt in die zweite Klasse verlassen zu haben.<sup>67</sup> An anderer Stelle gibt Haftmann an, von 1922 bis 1928 das Gymnasium in Ratibor besucht zu haben, bevor 1929 die Einschreibung am Gymnasium der Stadt Magdeburg erfolgt.<sup>68</sup> Haftmann besteht sein Abitur am 21. April 1932<sup>69</sup> am Magdeburger Realgymnasium<sup>70</sup> mit der Note „ausgezeichnet“.<sup>71</sup> Das in der Brandenburger Straße 3a gelegene Gymnasium wird später in Wilhelm-Raabe-Schule umbenannt.<sup>72</sup>

---

<sup>65</sup> Lebenslauf des Studierenden Werner Haftmann, undatiert, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19. Die Einsicht in die Schulbücher der Kreise Pless, Bunzlau und Ratibor im Archiwum Państwowe we Wrocławiu (Staatsarchiv Breslau) im Datum 2. November 2018 hat leider keinen Nachweis über Haftmanns Einschreibung in den drei Schulen erbracht. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Dr. Janusz Gołaszewski. Heute liegen Pszczyna und Racibórz in der polnischen Woiwodschaft Schlesien. Bolesławiec liegt in der polnischen Woiwodschaft Niederschlesien.

<sup>66</sup> Haftmanns Entnazifizierungsakte, ausgefülltes Formular, NW 1012/10378/001, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>67</sup> Haftmanns Lebenslauf, undatiert, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>68</sup> Haftmanns Entnazifizierungsakte, ausgefülltes Formular, NW 1012/10378/001, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>69</sup> Lebenslauf des Studierenden Werner Haftmann, undatiert, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

<sup>70</sup> In folgender Publikation ist Haftmanns Name unter den letzten Abiturienten der „alten“ Wilhelm-Raabe-Schule aufgelistet: Mayrhofer, Wolfgang (Hrsg.): Die alte und die neue Wilhelm-Raabe-Schule in Magdeburg. 175 Jahre Schulgeschichte, in: Magdeburger Beiträge zur Bildungs- und Kulturgeschichte, Heft 1, Universität Magdeburg, Magdeburg 1996, S. 60. Der Jahresbericht 1932 der Wilhelm-Raabe-Schule konnte nicht gefunden werden.

<sup>71</sup> Haftmanns Lebenslauf, undatiert, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>72</sup> Die Umbenennung des Realgymnasiums in Wilhelm-Raabe-Schule wird am 28. August 1931 vom Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung genehmigt und findet am Tag des hundertjährigen Geburtstages von Wilhelm Raabe, am 8. September 1931 statt. Mayrhofer 1996, S. 45.



## 1. 2 Umzug nach Berlin und Studium der Kunstgeschichte

### 1. 2. 1 Die Friedrich-Wilhelms-Universität

Im Jahr 1932 erhält Haftmann ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes,<sup>73</sup> um Kunstgeschichte und Archäologie an der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin zu studieren. Das Stipendium sei für die Fortsetzung von Haftmanns Ausbildung notwendig, weil er über keine finanzielle Unterstützung verfüge.<sup>74</sup> Die Geldnot und die Notwendigkeit zu schreiben, um seinen finanziellen Unterhalt zu sichern, scheinen, wie es sich erweisen wird, vorwiegend in Haftmanns Jugend, aber auch noch in den unmittelbaren Nachkriegsjahren ein wesentliches Problem für den Kunsthistoriker zu sein. In seiner Universitätsakte wird Haftmann vom 21. April 1932 bis zum 17. April 1935 unter der Matrikelnummer 5671 des 122. Rektorats als Student der Kunstgeschichte vermerkt. In dieser Akte wird die Anschrift des Vaters, der Zollinspektor Gustav Haftmann noch in Niederschlesien, beziehungsweise in der Klatschkau Straße 8 in Breslau, gelistet. Die Akte weist auf folgende weitere Angaben zum Studenten hin: Sein zweiter Vorname ist Gustav nach dem Vater, er ist Reichsdeutscher, evangelisch getauft, hat einen Bruder und spricht neben Deutsch auch Englisch und Italienisch. Haftmanns Kenntnisse im Bereich der antiken Sprachen, wie Latein oder Griechisch, werden in den Unterlagen nicht erwähnt. Zudem hat er einen freiwilligen Arbeitsdienst<sup>75</sup> von sechs Wochen, vom 15. September bis 1. November 1933, belegt, worüber keine weiteren Angaben festgehalten sind. Er

---

<sup>73</sup> Mein Versuch im November 2017 einen Zugang zu den archivalischen Akten bezüglich Haftmanns Bewerbung zum Stipendium im Archiv der Studienstiftung des Deutschen Volkes in Bonn zu erlangen, ist leider gescheitert, da die Witwe Haftmanns die Dokumente (es sollte sich um einen Verwaltungsbogen mit Haftmanns biographischen Angaben und Studienverlauf handeln) nicht freigab. An dieser Stelle bedanke ich mich herzlich bei Frau Sandra Schmitt, Referentin der Geschäftsführung, Team, Presse und Grundsatz an der Studienstiftung des Deutschen Volkes für ihre Hilfsbereitschaft.

<sup>74</sup> Haftmanns Lebenslauf, undatiert, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>75</sup> In seiner Entnazifizierungsakte verweist Haftmann auf einen Reichsarbeitsdienst (RAD.) im April–Mai 1934 als studentische Pflichtarbeit. Haftmanns Entnazifizierungsakte, ausgefülltes Formular, NW 1012/10378/004, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland, Duisburg.

wird zusätzlich seit dem 3. November 1933 als Mitglied der Sturmabteilung (SA) im Sturm 31/18 mit Grad SA-Mann bezeichnet.<sup>76</sup>

Wie Haftmann in dem in seiner Entnazifizierungsakte enthaltenen Schreiben vom 22. Juni 1949 angibt, sind seine damaligen Professoren Oskar Fischel und Alfred Neumeyer.<sup>77</sup> Haftmanns Ausbildungsjahre an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin stimmen mit der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten überein. Am 30. Januar 1933 wird Adolf Hitler durch Paul von Hindenburg zum Reichskanzler berufen, am 1. Februar der Reichstag aufgelöst. Am 27. Februar erfolgt der Reichstagsbrand in Berlin.<sup>78</sup> Die dramatischen Auswirkungen des Nationalsozialismus machen sich auch im Bereich des akademischen Lebens sofort bemerkbar.<sup>79</sup>

## **1. 2. 2 Adolph Goldschmidt, Oskar Fischel und Alfred Neumeyer**

Im Folgenden werden kurze Einblicke in die akademischen Lebensläufe von Haftmanns Professoren jüdischer Abstammung gegeben: Adolph Goldschmidt, Oskar Fischel und Alfred Neumeyer. Obwohl Haftmann behauptet, mit Bewunderung die Vorlesungen Goldschmidts besucht zu haben, ist eine persönliche Beziehung mit dem Professor fraglich. Zudem ist Goldschmidt zum Zeitpunkt von Haftmanns Einschreibung im Jahr 1932 bereits emeritiert und, wie dieser in seiner Autobiographie erzählt, lehrt er nur bis zum Wintersemester 1932/33. Goldschmidt, der dem Zweiten Weltkrieg nicht überlebt, darf, wie später erläutert wird, während Haftmanns Assistentenzeit in Florenz als Jude dem Vorstand des Fördervereins des Kunsthistorischen Instituts nicht mehr angehören. Während Haftmann den verstorbenen Fischel nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr erwähnt, pflegt er mit Neumeyer weiterhin eine enge Freundschaft. In der schriftlichen Korrespondenz der

---

<sup>76</sup> Haftmann, Werner Gustav: HU UA, NS-Doz. 2, ZB II 1376 A. 24 Ka 097. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Dagmar Seemel und Frau Dr. Aleksandra Pawliczek.

<sup>77</sup> Brief von Werner Haftmann an das Landratsamt Bedburg Entnazifizierungsabteilung, 22. Juni 1949, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/017, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Dr. Valentin Kramer.

<sup>78</sup> Winkler 2020, S. 1–9.

<sup>79</sup> Zu diesem Thema siehe u.a.: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf (Hrsg.): Kunstgeschichte im Dritten Reich Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008.

Nachkriegszeit unterstützt Neumeyer meiner Meinung nach ausdrücklich Haftmanns traditionelle Haltung im Bereich der zeitgenössischen Kunst.

Adolph Goldschmidt, der 1863 in einer jüdischen Bankiersfamilie in Hamburg geboren<sup>80</sup> und am Ende des Jahres 1911 als Nachfolger Heinrich Wölfflins als Ordinarius an die Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin berufen wird,<sup>81</sup> gilt nach dem „Machtantritt“ der Nationalsozialisten als „rassisch“ stigmatisiert.<sup>82</sup> Er studiert Kunstgeschichte in Jena, Kiel und Leipzig und promoviert 1889 in Leipzig bei Anton Heinrich Springer mit der Dissertation *Lübecker Malerei und Plastik bis 1530*. Seine Habilitation im Bereich der mittelalterlichen Kunstgeschichte erfolgt im Januar 1893 an der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin mit der Arbeit *Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des 12. Jahrhunderts*. Goldschmidt lehrt für zehn Jahre als Privatdozent und wird 1903 zum außerordentlichen Professor ernannt. Im Mai 1904 wird er nach Halle berufen, wo bis zu dem Zeitpunkt kein Kunstgeschichtliches Seminar besteht.<sup>83</sup>

Während Goldschmidts Kunstgeschichtsordinariats in Berlin promovieren 56 Studenten bei ihm, von welchen später viele bekannte Kunsthistoriker an Universitäten, Museen und Forschungsinstitute in Deutschland und den USA werden, wie unter anderen Alexander Dorner, Rudolf Wittkower, Ulrich Middeldorf und Kurt Weitzmann.<sup>84</sup> Als Ordinarius leitet Goldschmidt das Kunstgeschichtliche Seminar in Berlin auch nach seiner Emeritierung Ende September 1929, bis seine Stelle 1931 von Albert Erich Brinckmann übernommen wird, welcher sich gegen Goldschmidts Studenten aus Halle, Hans Jantzen, sowie gegen Erwin Panofsky durchsetzen kann.<sup>85</sup>

In seinem autobiographischen Buch *Lebenserinnerungen* erzählt Goldschmidt unter anderem über seine Professur in Berlin, gibt aber unter seinen Studenten keine Hinweise auf Haftmann. Als Emeritierter kann Goldschmidt noch Vorlesungen halten,

---

<sup>80</sup> Rückert, Claudia: Adolph Goldschmidt im Jahre 1912 – Lehrer, Organisator, Netzwerker, in: In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, hrsg. v. Horst Bredekamp/Adam S. Labuda, Berlin 2010, S. 103–116, hier S. 103.

<sup>81</sup> Ebd., S. 107.

<sup>82</sup> Thierse, Irmtraut: Ausgrenzung, Verfolgung und Vertreibung von Wissenschaftlern am Kunsthistorischen Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus, in: Bredekamp/Labuda 2010, S. 327–338, hier S. 331.

<sup>83</sup> Rückert, in: ebd., S. 107.

<sup>84</sup> Ebd., S. 108.

<sup>85</sup> Brinckmann bleibt an der Universität in Berlin bis 1935 tätig, danach wechselt er zum Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Frankfurt am Main. Ebd., S. 113.

welche er laut seiner Autobiographie, „in sehr beschränkter Weise noch aufrechterhielt, zuletzt durch Übungen im kleinen Kreise während des Wintersemesters 1932–33“.<sup>86</sup>

Dem Kunsthistoriker wird die Lehrbefugnis mit Ablauf zum Jahresende 1935 entzogen und im Oktober 1938 wird er aus der Akademie der Wissenschaften, nach 24 Jahren, ausgeschlossen. Zusätzlich erhält er ein Bibliotheksverbot und es wird ihm der Zutritt in Museen und Universitätsgebäude verweigert.<sup>87</sup> Nach der Pogromnacht am 9. November 1938, worüber Goldschmidt sich besonders entsetzt, entscheidet sich der Kunsthistoriker, aus Deutschland zu fliehen. Mit der ursprünglichen Absicht durch die Schweiz in die USA zu emigrieren, verlässt er das Land im April 1939. Aufgrund eines abgelaufenen Einreisevisums muss Goldschmidt letztendlich in Basel bleiben, wo er 1944 stirbt.<sup>88</sup>

Der Raffael-Kenner und Forscher Oskar Fischel (1870–1939) wird vom „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“<sup>89</sup> vom 7. April 1933 betroffen<sup>90</sup> und gezwungen, die Universität zu verlassen. Er ist seit dem Wintersemester 1926<sup>91</sup> als nichtbeamteter außerordentlicher Professor am Kunstgeschichtlichen Seminar tätig, wo er Neuere Kunstgeschichte, sowie Kostümkunde und Theatergeschichte lehrt. Fischel unterrichtet auch an der Staatlichen Kunstschule und übernimmt 1931 die Leitung des Kunstgeschichtlichen Seminars an der Friedrich-Wilhelms-Universität. Das Gesetz des Beamtentums wird bei ihm jedoch schon ab dem Sommersemester 1933 angewandt, wodurch er keine Lehrveranstaltungen mehr halten kann. Die endgültige Entlassung kommt zum Wintersemester 1933/34. Fischel flüchtet anschließend zunächst nach Holland und danach nach England, wo er im Jahr 1939 in London stirbt.<sup>92</sup>

---

<sup>86</sup> Goldschmidt, Adolph: Lebenserinnerungen 1963–1944, hrsg. und kommentiert v. Marie Roosen-Runge-Mollwo, Berlin 1989, S. 337.

<sup>87</sup> Rückert, in: Bredekamp/Labuda 2010, S. 113.

<sup>88</sup> Thierse, in: ebd., S. 333. In Goldschmidts Nachlass im Archiv der Universitätsbibliothek Basel, Abteilung Handschriften und Alte Drucke, ist keine Korrespondenz mit Haftmann erhalten. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Isabel Akağaç.

<sup>89</sup> „Das Gesetz ermöglichte ‚rassisch‘, politisch und wissenschaftlich unerwünschte Beamte zu entlassen und sie durch politisch konforme Wissenschaftler, die der NSDAP angehörten oder ihr nahe standen, zu ersetzen“. Thierse, in: Bredekamp/Labuda, S. 327.

<sup>90</sup> Ebd., S. 329–330.

<sup>91</sup> Das Jahr lautet 1923 in: Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, Teil 1, München 1999, S. 147.

<sup>92</sup> Ebd., S. 333.

Obwohl auch Alfred Neumeyer (1901–1973) jüdischer Abstammung ist, kann das Gesetz nicht auf ihn angewandt werden, da er seit 1931 kein Beamter war und nur als Privatdozent Italienische Renaissance und Neuzeitliche Deutsche Kunst unterrichtet. Darüber hinaus hat er dem Freikorps Epp angehört und nach dem Ersten Weltkrieg an der Niederschlagung kommunistischer Aufstände in München und im Ruhrgebiet teilgenommen, was ihm die Weiterführung seiner Lehrtätigkeit ab Oktober 1933 erlaubt.<sup>93</sup> Neumeyer promoviert 1928 bei Goldschmidt mit der Dissertation *Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik*. Im Jahr 1931 wird er mit der Arbeit *Johann Anton Ramboux, sein Leben und Werk. Die präraffaelitische Kunstrichtung im Rahmen der Formgeschichte des 19. Jahrhunderts* habilitiert, am gleichen Tag wie der spätere Direktor des Kunsthistorischen Institut in Florenz, Friedrich Kriegbaum.<sup>94</sup> Neumeyer verbringt zwei Forschungsaufenthalte am Kunsthistorischen Institut in Florenz (1925/26) und an der Bibliotheca Hertziana in Rom (1928/29), wo er sich mit der Kunst der Renaissance auseinandersetzt.<sup>95</sup> Trotz der studentischen Proteste kann Neumeyer in den folgenden Semestern bis 1935 lehren. Die Lage der jüdischen Hochschulangestellten verschlechtert sich weiterhin: 1935 wird das Reichsbürgergesetz eingeführt und die Ausnahmebestimmungen des Berufsbeamtengesetzes aufgehoben. Demnach muss Neumeyer dem Verwaltungsdirektor seine Abstammung nachweisen, woraufhin er wegen seiner jüdischen Herkunft im Wintersemester beurlaubt wird. Am 21. Dezember 1935 wird ihm schließlich endgültig seine Lehrerlaubnis entzogen. Neumeyer verlässt das Land mit seiner Familie und kann über Amsterdam, London und Kanada in die USA emigrieren, wo er seine Karriere mit einer Stelle als Dozent am Mills College in Oakland in Kalifornien fortsetzt. Er lehrt an zahlreichen Universitäten in den USA, wie etwa in Berkeley, Los Angeles und Stanford und kommt nach dem Zweiten Weltkrieg im Rahmen von Gastprofessuren an die Freie Universität in Berlin sowie an die Universität Heidelberg nach Deutschland zurück.<sup>96</sup> In seinem 1967 dank der Bemühung Haftmanns beim Münchner Prestel-Verlag erschienenen

---

<sup>93</sup> Ebd.

<sup>94</sup> Neumeyer, Alfred: *Lichter und Schatten. Eine Jugend in Deutschland*, München 1967, S. 270–271.

<sup>95</sup> Thierse, in: Bredekamp/Labuda 2010, S. 334–335.

<sup>96</sup> Ebd., S. 334–335.

autobiographischen Buch *Lichter und Schatten. Eine Jugend in Deutschland*<sup>97</sup> erinnert sich Neumeyer an seine Professur in Berlin. Wie er schreibt, nehmen an seinen Vorlesungen und Kursen über 100 Student\*innen teil. Interessant scheint die Erwähnung Haftmanns und Kurt Leonhards vonseiten Neumeyers unter seinen Student\*innen, da beide in der Nachkriegszeit bekannte Kunsthistoriker geworden sind.<sup>98</sup> In Anbetracht der Berühmtheit, die Haftmann 1967 erlangt hatte, huldigt Neumeyer mittels dieser Äußerung nicht nur Haftmanns Talent und Strebsamkeit während seiner Vorlesungen, sondern auch sich selbst in seiner Funktion als Haftmanns ehemaliger Professor.

### **1. 2. 3 Haftmanns Eintritt in die SA in der Entnazifizierungsakte**

Während der in Berlin verbrachten Jahre ergänzt Haftmann seine akademische Ausbildung durch Studienreisen nach Frankreich, Skandinavien, Österreich und Italien.<sup>99</sup> Im Nachhinein berichtet Haftmann in seiner Entnazifizierungsakte, im Frühjahr 1934 ein Stipendium der jüdischen Walther-Haas-Stiftung<sup>100</sup> über das Kunsthistorische Institut der Berliner Universität erhalten zu haben. Die Förderung, auf Rat seiner Professoren Oskar Fischel und Alfred Neumeyer beantragt, habe eine Studienreise nach Italien finanzieren sollen. Dieser Forschungsaufenthalt in Italien, für welchen eine Erlangung des Ausreisevisums von der Befürwortung der Studentenschaft notwendig sei, sei laut Haftmann ohne die Mitgliedschaft in einer nationalsozialistischen Organisation, nicht möglich gewesen, weswegen er sich bei der

---

<sup>97</sup> Brief von Werner Haftmann an Alfred Neumeyer, 8. März 1959, DKA, NL Neumeyer, Alfred IC 48, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Melanie Haase.

<sup>98</sup> Neumeyer 1967, S. 270–271. Über die Biographie des damals mit Haftmann befreundeten Kunsthistorikers, Lyrikers und Übersetzers Kurt Leonhard: Matelowski, Anke: Biographien, in: Lammert, Angela/Schmidt, Gudrun/Zimmermann, Inge: Atelieregemeinschaft Klosterstraße Berlin 1933–1945. Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus, Katalog der Ausstellung unter anderem an der Akademie der Künste, Berlin vom 7. August bis 20. November 1994, Berlin 1994, S. 232.

<sup>99</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>100</sup> Der Hinweis auf das 1934 erhaltene Stipendium, um seine Studien während einer Forschungsreise in Italien zu finanzieren, findet sich in der Einleitung seiner Dissertation. Haftmann, Werner: Das italienische Säulenmonument. Versuch zur Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kultmonuments und ihrer Wirksamkeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters und für die Ausbildung des öffentlichen Denkmals in der Frührenaissance, in: Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, hrsg v. Walter Goetz, Band 55, Leipzig, Berlin 1939, S. 4.

SA angemeldet habe. Haftmann erklärt, dass der Eintritt in die SA aufgrund seiner engen Kontakte zu jüdischen Professoren und Antifaschisten während der Berliner Studienzeit erforderlich gewesen sei. Zudem soll er nach seiner Rückkehr nach Deutschland von der Universität von Berlin nach Göttingen gewechselt sein.<sup>101</sup>

Haftmann schreibt in seinem Brief vom 22. Juni 1949 an das Landratsamt Bedburg, der zu seiner Entnazifizierung dienen soll, dass er, einmal nach Göttingen umgezogen, keine weitere Verbindung zur SA gehabt hätte. Obwohl es nicht möglich ist, zusätzliche Nachweise diesbezüglich zu ermitteln, steht fest, dass seine Kontakte zu NS-Organisationen nicht abbrachen, wie Haftmann behauptet, da er im Jahr 1937 in die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP) eintrat.<sup>102</sup>

## **1. 2. 4 Die Künstlergemeinschaft Klosterstraße**

In Berlin lernt Haftmann zahlreiche Künstler\*innen kennen, die mit dem Kreis der sogenannten Künstlergemeinschaft Klosterstraße verbunden sind. Die Ateliergemeinschaft, die 1933 in der ehemaligen Königlichen Kunstschule in der Klosterstraße 75 entsteht,<sup>103</sup> wird von Künstler\*innen bewohnt, die unterschiedlicher künstlerischer sowie politischer Haltungen sind. Sie stellen daher keine programmatische Künstlergruppe dar und sind nur zum Teil im Widerspruch zu den herrschenden nationalsozialistischen Kunstbehörden und Auffassungen. Zudem bildet die Mitgliedschaft in der Reichskammer für bildende Künste eine Voraussetzung für die Zugehörigkeit zur Ateliergemeinschaft.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Brief von Werner Haftmann an das Landratsamt Bedburg Entnazifizierungsabteilung, 22. Juni 1949, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/017, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>102</sup> Siehe Unterkapitel 1. 7 Die Assistenzstelle bei Hans Sedlmayr an der Universität Wien.

<sup>103</sup> 1924 werden in Berlin anlässlich der Hochschulreform die Akademische Hochschule für die bildenden Künste in der Hardenbergstraße 33, die Berliner Staatlichen Kunstgewerbeschule in der Prinz-Albrecht-Straße 8 und die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst vereinigt. Dies verursacht den Verlust von Atelierräumen, die sich in der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste befinden. Für die Geschichte der Ateliergemeinschaft Klosterstraße siehe: Lammert, Angela: Dokumentation, in: Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 158–215.

<sup>104</sup> Meinik, Hans Jürgen: Die Ateliergemeinschaft Klosterstraße innerhalb der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik, in: ebd., S. 12–39.

Unter den Künstler\*innen der Klosterstraße ist Haftmann zu dieser Zeit insbesondere mit den Bildhauern Hermann Blumenthal (1905–1942)<sup>105</sup> und Ludwig Kasper (1893–1945) sowie mit dem Maler Hermann Teuber (1894–1985) eng befreundet. Zu dem Kreis seiner Freundschaften gehören zudem: der Maler Werner Gilles (1894–1961); der Bildhauer Gerhard Marcks (1889–1981), der jedoch nur zeitweilig, wahrscheinlich für ein Jahr nachdem er 1934 als Lehrer aus der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle an der Saale entlassen wird, im Atelierhaus arbeitet;<sup>106</sup> der Maler Werner Heldt (1904–1954), der nach Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs von Mallorca zurück nach Berlin zieht und ab 1936 ein Atelier in der Klosterstraße mietet und der Maler Herbert Tucholski (1896–1984), der einer der ersten Mieter des Hauses ist.<sup>107</sup> Auch Ludwig und Otilie Kasper sind im Herbst 1933 unter den ersten Künstler\*innen, welche die Ateliers beziehen. Blumenthal folgt im Oktober 1934 und wohnt verbotenerweise bis Juni 1936 mit seiner Frau Maria im Atelierhaus.<sup>108</sup> Teuber zieht erst im Februar 1935 ein,<sup>109</sup> Gilles arbeitet von November 1936 bis zum Frühjahr des Folgejahres dort. Letzterer ist aufgrund von Schwierigkeiten mit seinem Reisepass von der Insel Ischia nach Berlin gezogen.<sup>110</sup>

---

<sup>105</sup> In seinem Artikel über Blumenthal erklärt Haftmann: „Ich habe Blumenthal 1932 in Nowawes bei Berlin kennengelernt. Er war 28 Jahre alt, ich 20. Er lebte in einer leeren Fabrikhalle“. Haftmann, Werner: Hermann Blumenthal („Zeitschrift für Kunst“ 3. Jg. Heft 4 Leipzig 1949), in: ders.: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München 1960, S. 241.

<sup>106</sup> Zudem nutzt Marcks 1936 das Atelier Kaspers während seiner Abwesenheit. Lammert, in: Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 159–160.

<sup>107</sup> Ebd., S. 160.

<sup>108</sup> Ebd., S. 159.

<sup>109</sup> Ebd., S. 160.

<sup>110</sup> Ebd., S. 161. Gilles kehrt am Ende des Jahres 1939 nach einem Aufenthalt auf Ischia zurück nach Berlin. Der Maler verlängert seinen Reisepass vom Sommer 1940 bis zum Frühjahr 1941 und zieht wieder nach Italien, wo er auf Ischia und in Palinuro arbeitet. Ebd., S. 167.



Zu den Gästen des Hauses zählen ferner die Kunsthistoriker Alfred Hentzen<sup>111</sup> und Carl Georg Heise,<sup>112</sup> die mit Haftmann ebenso befreundet sind.<sup>113</sup> Von Bedeutung ist Haftmanns Behauptung, dass die Atelieregemeinschaft Klosterstraße nicht zufällig meistens von Bildhauer\*innen und nur von wenigen Maler\*innen bewohnt ist. Seiner Meinung nach ist damals die Lage der Skulptur, politisch gesehen, günstiger:

Bildhauerei ist aus ihrer handwerklichen Natur und ihrem ureigenen Thema des Menschenbildes weniger revolutionären Umbrüchen zugeneigt. Trotz solcher kühnen Neuerer wie Brancusi, den bildhauernden Picasso, Gonzáles, Naum Gabo oder Pevsner blieb die Plastik des 20. Jahrhunderts nicht allein in Deutschland im wesentlichen evolutionär bestimmt. In der Situation seit 1933 bot sie weniger vordergründige Angriffsflächen.<sup>114</sup>

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Haftmann sich in den 1930er Jahren vorwiegend mit zeitgenössischer Skulptur beschäftigt, aus der Überzeugung heraus, dass dieser Bereich politisch weniger gefährlich als die Malerei sei. Nach den Artikeln für *Kunst der Nation* bildet Haftmanns einzige Veröffentlichung über die Kunst des 20. Jahrhunderts das Buch über den Bildhauer Ludwig Kasper beim Riemerschmidt Verlag im Jahr 1939, der ein Vertreter eines klassischen Ausdrucks der Moderne ist.<sup>115</sup>

Haftmanns Bekanntschaft mit Maler\*innen und Bildhauer\*innen, die in der Atelieregemeinschaft Klosterstraße arbeiten, ist in Hinblick auf das jüngste Forschungsinteresse über dieses Künstlernetzwerk angesichts des Nationalsozialismus besonders interessant. In seinem 1986 veröffentlichten Buch *Verfemte Kunst: Bildende*

---

<sup>111</sup> Alfred Hentzen (1903–1985) studiert Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Archäologie bei Heinrich Wölfflin in München, Paul Clemen in Bonn und Adolph Goldschmidt in Berlin. Er promoviert 1926 bei Wilhelm Pinder in Leipzig. Von 1927 bis 1933 ist er Mitarbeiter der von Ludwig Justi geleiteten Nationalgalerie in Berlin, insbesondere im Kronprinzenpalais. Nach dessen Schließung 1937 arbeitet Hentzen bis 1942 als Kustos in der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums Berlin. Im Jahr 1940 tritt er in die NSDAP ein und ab 1942 dient er als Soldat in Nordafrika. Ab 1946 arbeitet Hentzen am Wiederaufbau der Kestner-Gesellschaft in Hannover, die 1948 unter seiner Leitung eröffnet. Von 1955 bis 1969 ist Hentzen Direktor der Hamburger Kunsthalle. Ebd., S. 232. Die Angabe über Hentzens Eintritt in die NSDAP wird von Julia Friedrich erwähnt in: Friedrich, in: Gross 2020, S. 21.

<sup>112</sup> Carl Georg Heise (1890–1979), der ab 1906 Aby Warburg als Mentor hat, studiert Kunstgeschichte bei Wilhelm Vöge in Freiburg im Breisgau, Adolph Goldschmidt in Halle und Heinrich Wölfflin in München. 1916 promoviert er bei Graf Vitzthum von Eckstädt in Kiel. Von 1916 bis 1920 ist er Assistent an der Hamburger Kunsthalle unter Gustav Pauli. 1920 wird Heise Direktor des Museums für Kunst und Kulturgeschichte in Lübeck bis zu seiner Absetzung im Jahr 1933 vom NS-Regime. Von 1934 bis 1937 arbeitet er in Berlin als Kunstreferent der Frankfurter Zeitung und von 1938 bis 1944 als Lektor bei dem Gebr. Mann Verlag. Heise ist Leiter der Hamburger Kunsthalle von 1945 bis 1955. Lammert, in: Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 231.

<sup>113</sup> Ebd., S. 165.

<sup>114</sup> Haftmann, Werner: Eine Enklave in Berlin und Gerhard Marcks, in: ders.: *Verfemte Kunst: Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln 1986, S. 261; zitiert nach Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 209.

<sup>115</sup> Haftmann, Werner: *Ludwig Kasper*, Berlin 1939.

*Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus* stellt Haftmann diese Gruppe als eine „kleine Gemeinschaft lebendiger, kritischer Geiste, die sich dem Ungeist der Zeit verschlossen und in freundschaftlichem Verkehr jenes vertrauensvolle freiheitliche Klima bewahrten, das im öffentlichen Leben bereits verloren war“ dar.<sup>116</sup> Ferner soll die Atelieregemeinschaft den Bildhauer Günther Martin als Obmann gewählt haben, der in den unsicheren Jahren des NS-Regimes die Gruppe in Schutz nimmt.<sup>117</sup>

Eine ähnliche Darlegung findet sich 1965 in einem Beitrag Hermann Teubers Frau Elisabeth, die von einer glücklichen Atmosphäre in der Atelieregemeinschaft schreibt. Sie betont, wie es dem Obmann Martin dank seiner „Verwandtschaft mit irgendeiner hohen Stelle“ gelungen sei, die künstlerische Gemeinschaft vor nationalsozialistischen Zugriffen zu bewahren. Dadurch hätten Maler\*innen wie Gilles, Heldt, Tucholski, Teuber und Bildhauer\*innen wie Kasper, Blumenthal und Käthe Kollwitz relativ ungestört weiterarbeiten können.<sup>118</sup>

Trotz der in seinem letzten Buch positiven Betrachtung der Atelieregemeinschaft, weigert sich Haftmann 1994 auf Bitte der Kunsthistorikerin Angela Lammert ein Vorwort für den Katalog zur Ausstellung *Atelieregemeinschaft Klosterstraße Berlin. Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus 1933–1945* an der Akademie der Künste in Berlin zu schreiben.<sup>119</sup> Wie Lammert in ihrem 2015 erschienen Beitrag *Atelieregemeinschaft Klosterstraße. Neulektüre eines Ausstellungsprojektes* erklärt, verfolgt das Ausstellungsprojekt sowie die damit verbundene Veröffentlichung das Ziel,

---

<sup>116</sup> Haftmann 1986, S. 262.

<sup>117</sup> Ebd., S. 263.

<sup>118</sup> Der Mittelpunkt des Hauses sei, laut Elisabeth Teuber, das Atelier von Ludwig Kasper und seiner Frau Ottilie im Tiefparterre, wo man abends oft zusammenkommt. Das Atelier von Hermann Blumenthal und seiner Frau Maria befindet sich im ersten Obergeschoss, genauso wie die Ateliers Werner Heldts und Werner Gilles'. Im zweiten Obergeschoss befindet sich das Atelier von Käthe Kollwitz. Neben Hermann und Elisabeth Teuber leben Tucholski mit seiner Frau Trude. Darüber hinaus befinden sich unter den intimsten Besucher\*innen und Freund\*innen Werner Haftmann, Gerhard Marcks, Hermann Henselmann, Kurt Lehmann und E. O. Plauen (Erich Ohser). Elisabeth Teuber: *Erinnerungen an die Atelieregemeinschaft Berlin – Klosterstraße* (1965), in: Schmidt, Gudrun (Hrsg.): *Atelieregemeinschaft Klosterstraße 1933–1945. Vom stillen Kampf der Künstler*, Katalog zur Ausstellung zum zehnjährigen Bestehen der Galerie Mitte vom 8. Januar bis 22. Februar 1988, Berlin 1988, S. 3–4, hier S. 3.

<sup>119</sup> Auch der Kunsthistoriker Julius Posener, der zu einem Podiumsgespräch zum Thema „Kunst und Macht“ eingeladen wird, lehnt ab. Lammert, Angela: *Atelieregemeinschaft Klosterstraße. Neulektüre eines Ausstellungsprojektes*, in: *Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, hrsg. v. Wolfgang Ruppert, Köln, Weimar, Wien 2015, S. 325–350, hier S. 326.

sich kritisch mit der Geschichte der Künstlergemeinschaft sowie der kulturpolitischen Haltungen seiner Bewohner\*innen während der NS-Zeit auseinanderzusetzen.<sup>120</sup> Eine umfassende Neuaufwertung einer aus zahlreichen Archiven – darunter dem Berlin Document Center (BDC)<sup>121</sup> und dem Bundesarchiv Koblenz – zusammengestellten Dokumentation für den Ausstellungskatalog hat dazu beigetragen, dass eine gewisse „Ambivalenz“ vieler Künstler\*innen der Atelieregemeinschaft in den Vordergrund treten konnte.<sup>122</sup> In einem neunseitigen unveröffentlichten Brief an Lammert mit dem Datum des 1. Februar 1994,<sup>123</sup> stellt Haftmann den Ansatz des Publikationsvorhabens infrage, verurteilt ihn als ungenau sowie sogar inkorrekt und hält ihn angesichts der Akademie der Künste für unwürdig.<sup>124</sup> Haftmann kritisiert die Idee der Atelieregemeinschaft Klosterstraße als Institution: Die Gemeinschaft basiere ausschließlich auf der Zweckmäßigkeit, da sich damals Maler\*innen und Bildhauer\*innen lediglich aus dem entstandenen Bedürfnis nach Arbeitsräumen zusammengefunden hätten. Zudem setzt sich Haftmann gegen die Bezeichnung Künstlergemeinschaft ein.<sup>125</sup> Die Dokumentation im Ausstellungskatalog beweist hingegen, dass sich die anfängliche Notgemeinschaft im Laufe der Zeit zu einer „Schaffensgemeinschaft“<sup>126</sup> entwickelt, die keine

---

<sup>120</sup> Diese Ausstellung findet 1994 als eine der ersten Schauen der vereinigten Institute der Akademie der Künste in Berlin statt. Wie Angela Lammert erklärt, sei damals das Ausstellungsthema sehr diskutiert, da es sich mit der Kunst im Nationalsozialismus beschäftigt. Lammert, in: Ruppert 2015, S. 325.

<sup>121</sup> Heute im Bundesarchiv in Berlin-Lichterfelde.

<sup>122</sup> Lammert schreibt, dass diese „Ambivalenz“ von Eberhard Roters im Vorwort des Katalogs der im Jahr 1994 stattgefundenen Schau mit folgendem Satz treffend beschrieben wird: „Die Beteiligten waren von Tag zu Tag, als Täter, als Opfer oder als beides zugleich, ständig darin verstrickt“. Ebd., S. 326; Roters, Eberhard: Vorwort, in: Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 6–7, hier S. 7.

<sup>123</sup> Es handelt sich um den unveröffentlichten Brief von Werner Haftmann an Angela Lammert, 1. Februar 1994, AdK 1560, Historisches Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Ich beziehe mich an dieser Stelle ausschließlich auf Haftmanns Äußerungen, die Lammert in ihrem 2015 veröffentlichten Beitrag, bereits aufgeführt hat. Ich danke Frau Dr. Angela Lammert herzlich, dass sie mir die Erlaubnis gegeben hat, diesen Brief zu lesen. Zudem bedanke ich mich bei Frau Dr. Lammert für das höchst bereichernde Gespräch am 23. Februar 2018 in der Akademie der Künste in Berlin. An dieser Stelle danke ich ebenso Frau Dr. Ulrike Möhlenbeck herzlich, Leiterin des Historischen Archivs der Akademie der Künste Berlin.

<sup>124</sup> Lammert, in: Ruppert 2015, S. 326.

<sup>125</sup> Ebd., S. 342.

<sup>126</sup> Scholz, Robert: Zur Ausstellung in der Klosterstraße, Völkischer Beobachter, München, 25. November 1936. Lammert, in: Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 174–175, hier S. 174. Siehe: Roters, Eberhard: Das Helle im Dunklen – Das Dunkle im Hellen, in: Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 40–49, hier S. 41.

programmatischen künstlerischen Ziele verfolgt, jedoch von einem Zusammengehörigkeitsgefühl geprägt ist.<sup>127</sup>

Haftmanns Äußerungen scheinen mit der Beschreibung des Atelierhauses Klosterstraße, die Tucholski in einem Absatz seines 1985 veröffentlichten autobiographischen Buches *Bilder und Menschen* veranschaulicht, genauso im Widerspruch. Er charakterisiert die Atmosphäre im Haus als freudig und freundschaftlich:

Um diese „Ateliergemeinschaft“ bildete sich ein größerer Freundeskreis, zu dem Fritz Duda, Werner Haftmann, Hermann Henselmann, Carl Hofer und andere Berliner Kollegen gehörten. Man traf sich abends in benachbarten Kneipen und führte morgendliche Diskussionen am „Brunnen“, der gemeinsamen Wasserleitung im Flur, wo auch Werner Heldt seinen Kater mit einem Läppchen aus den Augen wusch. Die Feste wurden gefeiert, wie sie fielen. Wenn ein alter Keramikofen einzufallen drohte – noch gab es einen neuen und als Einweihung ein rauschendes „Ofenfest“ mit vielen Gästen.<sup>128</sup>

An anderer Stelle behauptet der Maler jedoch, dass die Anwohner\*innen des Hauses sehr unterschiedliche politische Haltungen hätten: „Unter den vierzig Atelierinhabern waren zehn Prozent unbestechliche Antifaschisten, zehn Prozent waren gefährliche Nazis; die Mehrheit der Künstler glich Treibholz“.<sup>129</sup> Man könnte sich diesbezüglich fragen, ob diese Unterteilung einen repräsentativen Querschnitt veranschaulicht.

Haftmann betont in seinem Brief an Lammert die apolitische Haltung<sup>130</sup> vieler Bewohner\*innen der Klosterstraße wie die seines Freundes Ludwig Kasper, die er als Beispiel für die verächtliche Haltung der Künstler\*innen gegenüber dem Regime kennzeichnet. Haftmann versucht, sich zudem von der als Einrichtung verstandenen Ateliergemeinschaft Klosterstraße zu distanzieren, indem er unterstreicht, dass seine Besuche dort bereits Anfang 1934 aufgehört hätten, als er Berlin verlässt, um einen Studienaufenthalt in Florenz durchzuführen und anschließend nach Göttingen zieht.<sup>131</sup>

---

<sup>127</sup> Günther Martins Text im Faltblatt der Ausstellung der Ateliergemeinschaft Klosterstraße vom 14. November bis 31. Dezember 1936; Vorwort im Faltblatt zur Ausstellung der Künstlergemeinschaft *Freie und angewandte Kunst* vom 20. November bis 31. Dezember 1937. Ebd., S. 174–175.

<sup>128</sup> Tucholski, Herbert: *Bilder und Menschen*, Leipzig 1985, S. 24.

<sup>129</sup> Ebd., S. 22.

<sup>130</sup> Blumenthal wird von Haftmann ebenso als eine apolitische Person dargestellt: „Nie habe ich einen Menschen so ratlos und verstört gesehen wie Blumenthal, als jene schneidigen Hohlköpfe und gerissenen Zyniker des Nazi-Milieus von ihrem kommenden Krieg zu reden begannen“. Haftmann, Werner: Hermann Blumenthal („Zeitschrift für Kunst“, 3. Jg., Heft 4, Leipzig 1949), in: ders. 1960, S. 240–241.

<sup>131</sup> Lammert, in: Ruppert 2015, S. 344.

Dennoch wird Haftmann in den Chroniken der Geschichte der Künstlergemeinschaft mindestens bis November 1938 unter den Gästen des Atelierhauses aufgelistet, was die Ambiguität seiner Haltung sowohl während des NS-Regimes als auch im Jahr 1994 nachweist.<sup>132</sup>

Lammert hebt hervor, dass sich Haftmann 1994 ihr gegenüber in einen „Verteidigungsmodus der eigenen Haltung“ stellt.<sup>133</sup> Zudem betont sie, dass die von ihm kritisierte Widersprüchlichkeit zahlreicher Künstler\*innen, die aus Archivuntersuchungen hervorgegangen ist, wie Heldts „Kriegsbegeisterung“,<sup>134</sup> Gilles’ antisemitische Äußerungen<sup>135</sup> oder Arno Brekers Hilfestellung für Maria Blumenthal nach dem Tod ihres Mannes<sup>136</sup> sowie deren Verdrängung in der „eigenen verdrängten Haltung dieser Jahre selbst lag“.<sup>137</sup>

---

<sup>132</sup> Schmidt 1988, S. 12; Lammert, in: Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 165.

<sup>133</sup> Lammert, in: Ruppert 2015, S. 344.

<sup>134</sup> Lammert schreibt, dass sich Haftmanns Ton in seinem Brief verhärtet, wenn es um die Biographie und das Verhalten einzelner Künstler\*innen geht. Der Kunsthistoriker behauptet, dass es gefährlich sei, beispielsweise von „Kriegsbegeisterung“ bei Werner Heldt zu reden. Ebd., S. 343. Zwei Auszüge aus zwei Briefen von Werner Heldt an Werner Gilles aus dem Jahr 1941, die Heldts Äußerungen über den Krieg enthalten, werden in der Dokumentation des Ausstellungskatalogs zusammengefügt. Darin schreibt er unter anderem, dass der Krieg für ihn „viel Entscheidendes und Gutes“ gebracht hatte. Lammert, in: Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 190–191.

<sup>135</sup> Das Gleiche gilt für Werner Gilles. Bezüglich seiner verachtenden Anschauungen über Jüd\*innen schreibt Haftmann von „konfusem Eifer missverständlichen Verhedders“. Lammert, in: Ruppert 2015, S. 344. In der Dokumentation erscheinen zwei Briefe aus dem Jahr 1933 von Gerhard Marcks an Werner Gilles, die Marcks Abneigung gegen eine Teilnahme an der Secessions-Kampfbundausstellung beweisen, weil jüdische Künstler\*innen aus der Schau ausgeschlossen worden waren. Gilles soll hingegen geantwortet haben, dass die Ausstellung nicht „unter dem Stern des Antisemitismus“ steht. Lammert, in: Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 180.

<sup>136</sup> Es geht um einen Brief vom 15. Januar 1943 von Arno Breker an den Generalsekretär der Reichskulturkammer für bildende Künste Hans Hinkel, in dem sich Breker auf Bitte der in finanzieller Not befindende Maria Blumenthal, eine Unterstützung für sie erfragt. Diese soll zur Ausführung von zwei Werken ihres im Krieg verstorbenen Mannes in einem haltbaren Material führen. Breker befürwortet die Bitte der Frau, obwohl er erklärt, dass „die Arbeiten Blumenthals nicht ganz dem Ideal“ entsprechen. Schließlich bemerkt er jedoch, dass wenn der Bildhauer nicht gestorben wäre, er „zweifelloos den richtigen Weg“ gefunden hätte. Lammert, in: Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 195.

<sup>137</sup> Lammert, in: Ruppert 2015, S. 326.

## 1. 2. 5 Veröffentlichungen in *Kunst der Nation*

1934 und 1935 veröffentlicht Haftmann seine ersten Artikel im Bereich der zeitgenössischen Kunst in der in Berlin gegründeten Zeitschrift *Kunst der Nation*.<sup>138</sup> Gegenstände seiner Beiträge sind meistens die Werke von Künstler\*innen, mit denen er persönlich befreundet ist. Haftmanns Herangehensweise an die Kunst wird besonders von Konrad Fiedlers Theorie der „reinen Sichtbarkeit“ geprägt. Laut dieser Theorie basiert der Zweck der Kunst nicht mehr auf der Darstellung der Natur, sondern auf ihrer Sichtbarmachung durch die Vorstellungskraft des Künstlers. Diese Idee setzt eine Verschiebung der Perspektive vom Kunstobjekt zum Künstler selbst und zum schöpferischen Prozess voraus.<sup>139</sup> An diese Theorie anlehnend analysiert Haftmann unter anderem das malerische Werk seines Freundes Hermann Teuber, dessen künstlerischen Ansatz er in einem durch die Menschlichkeit der vom Maler dargestellten Motive gekennzeichneten „Zwischenbereich“ erkennt, der sich zwischen Natur und Erkenntnis positioniert und als Gegensatz zu einer heroischen und pathetischen Ausdrucksform steht.<sup>140</sup> In dem beispielsweise von Teuber beigelegten Zwischenbereich, wo sich auch die Antithese zwischen Begriffen wie Form und Wirklichkeit löst und eine Einheit „durch eine neue Interpretation der Vorstellung“, die eine Synthese von „Natürliches und Abstraktes“, „Natur und Geist“, „Wirklichkeit und Form“ darstellt, thematisiert Haftmann im Artikel *Form und Wirklichkeit. Exkurs über deren Einheit in der modernen Kunst* den grundlegenden Beitrag der deutschen modernen Kunst.<sup>141</sup> In *Grundsätzliches über die Neue Bildhauerei* geht Haftmann von der auf einem historischen Ansatz basierten Prämisse aus, dass eine Epoche nur aufgrund ihrer Kontraste existiert, die durch einzelne Künstler\*innen vertreten bestehen, welche wiederum unterschiedliche Gruppen mit ihrer eigenartigen

---

<sup>138</sup> Haftmann, Werner: Form und Wirklichkeit. Exkurs über deren Einheit in der modernen Kunst, in: *Kunst der Nation*, Berlin 1934, Nr. 15, S. 1; ders.: Grundsätzliches über neue Bildhauerei, in: *Kunst der Nation*, Berlin 1934, Nr. 17, S. 2; ders.: Der Maler Hans Jaenisch, in: *Kunst der Nation*, Berlin 1934, Nr. 18, S. 6; ders.: Geographie und unsere bewußte Kunstsituation. Abhandlung zur Frage des West-Östlichen, in: *Kunst der Nation*, Berlin 1934, Nr. 20, S. 3–4; ders.: Zur Vielfältigkeit deutscher Kunst, in: *Kunst der Nation*, Berlin 1934, Nr. 24, S. 1–2; ders.: Hermann Teuber, in: *Kunst der Nation*, Berlin 1935, Nr. 3, S. 2.

<sup>139</sup> In ihrer Dissertation analysiert Dina Sonntag den Einfluss der Theorien Fiedlers auf Haftmanns kunsthistorischen Schriften. Sonntag 1999, S. 54–58.

<sup>140</sup> Haftmann 1935, Nr. 3, S. 2.

<sup>141</sup> Haftmann 1934, Nr. 15, S. 1.

historischen Entwicklung darstellen. Haftmann behauptet, dass diese These von einer Beschränkung bei der Bestimmung der zeitgenössischen künstlerischen Praxis befreit. Die „namhafte Festlegung“ einer Bildhauergruppe sei also damals laut Haftmann noch voreilig, aber das plastische Werk Marcks, Kaspers und Blumenthals hätte „Bedeutungspunkte“ der zeitgenössischen künstlerischen Produktion gebildet, indem seine „bildhauerische Grundverhaltung sich unvermittelt zu einem Stilbekenntnis ausgeweitet“ hätte.<sup>142</sup>

Die im Artikel *Zur Vielfältigkeit deutscher Kunst* durchgeführte Reflexion über die Pluralität des deutschen modernen Kunstaustauschs wird von Haftmann durch eine historisch festgelegte „Antithese“ zwischen „klarer“ und „expressiver Form“ dargelegt, die in jeder Zeit die deutsche Kunst kennzeichnet. Die klare Form, als Ausdruck des aus Künstlern wie Hans von Marées und Paul Cézanne hervorgegangenen historischen Klassizismus verstanden, die von Konrad Fiedler und Adolf von Hildebrand theoretisiert wurde, gelangt in die „Formabsicht der Moderne“. Sie bilde laut Haftmann den Gegensatz der „phantasiosen Formen des Expressionismus“. Abschließend stellt Haftmann fest, dass sich in der Gegenüberstellung von Georg Kolbes und Karl Hofers künstlerischer Leistung auch der Umfang der deutschen modernen Kunst erstrecke.<sup>143</sup> Eckhart J. Gillen schreibt diesbezüglich, dass die von Haftmann in seinen Artikeln für *Kunst der Nation* beschriebene Synthese der deutschen Kunst zwischen klassischer und expressiver Form, auch in der Nachkriegszeit bezeichnend für die gegenwärtige Kunst sei: „Er interpretierte die informelle Kunst der 1950er Jahre als geglückte Einheit einer rationalen, technikbejahenden, demokratischen Gesellschaft mit Elementen der Magie, des Archaischen und Mythischen“.<sup>144</sup> Auch Angela Lammert fragt sich diesbezüglich, inwieweit Haftmanns Stellungnahme für die abstrakte Kunst in der Nachkriegszeit nicht mit diesen Standpunkten zu verbinden sei. Zu Haftmanns Deutung der Bildhauerei Ludwig Kaspers schreibt sie, dass „dessen tektonische Figuration in sein Konzept der

---

<sup>142</sup> Haftmann 1934, Nr. 17, S. 2.

<sup>143</sup> Haftmann 1934, Nr. 24, S. 2.

<sup>144</sup> Gillen, Eckhart J.: Die Zwischenkriegsgeneration auf der Suche nach einer Synthese aus expressionistischen „Ballungen“ und klassizistischer Ordnung, in: Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, hrsg. v. Eugen Blume/Dieter Scholz, Köln 1999, S. 14–27, hier S. 24.

Abstraktion ein[ge]bau[t] und mit dynamischen Elementen eines deutsch-nationalen Expressionismus“ verknüpft wird.<sup>145</sup>

Haftmann scheint den Theorien Fiedlers und dem Vergleich zwischen Hans von Marées und Paul Cézannes Werk eine wesentliche Rolle im Rahmen des Prozesses der Loslösung von der Darstellung der Wirklichkeit zu geben, der zur Abstraktion führen wird. Meiner Meinung nach verfolgt dies das Ziel, die deutsche Kunst aus nationalistischer Sicht mit der französischen Kunst gleichzusetzen. Mit diesem Thema haben sich mehrere Autoren befasst. Bernhard Fulda schreibt in diesem Zusammenhang, dass der Prozess der Entwicklung zur abstrakten Kunst, an dem mehrere deutsche Künstler \*innen beteiligt waren, bereits Ende der 1920er Jahre Ausdruck einer patriotischen Erzählung von Kuratoren und Kunsthistorikern war. Fulda fügt hinzu, dass wie die von dem Kustos der Nationalgalerie Ludwig Thormaehlen organisierte Ausstellung *Neuere deutsche Kunst* in Oslo (1932) bezeugt, es damals wichtig war, die Gleichberechtigung und Unabhängigkeit der deutschen von der französischen Kunst sowohl in Deutschland als auch im Ausland zu verbreiten.<sup>146</sup> Der Vergleich zwischen deutscher und französischer Kunst setzt sich unter Kunsthistoriker\*innen in der Nachkriegszeit fort. Martin Schieder erläutert in dieser Hinsicht, dass sich der Nationalismus in den 1950er Jahren auf deutscher Seite im „Stolz über die deutschen Wurzeln der abstrakten Kunst“ Klees und Kandinskys gegenüber der französischen Kunst zeigt.<sup>147</sup>

Im Artikel *Geographie und unsere bewußte Kunstsituation. Abhandlung zur Frage des West-Östlichen* behandelt Haftmann das Konzept von Raum als „geistige Schicksalsbestimmung“.<sup>148</sup> Haftmanns Auffassung nach sei die deutsche moderne Kunst anfänglich von der westlichen, insbesondere von der französischen Kunst und ihrem größten Interpreten Paul Cézanne beeinflusst worden. Später sei sie jedoch in

---

<sup>145</sup> Lammert, in: Ruppert 2015, S. 338.

<sup>146</sup> Fulda, in: Gross 2020, S. 25. Schieder, Martin: Kollektiven Erbschaften. Deutsch-französischer Gespräche über Kunst in den 1950er Jahren, in: Kunstgeschichte nach 1945, hrsg. v. u.a. Nikola Doll/Ruth Heftrig/Olaf Peters, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 195–209, hier S. 203–204.

<sup>147</sup> Schieder, Martin: Kollektiven Erbschaften. Deutsch-französischer Gespräche über Kunst in den 1950er Jahren, in: Kunstgeschichte nach 1945, hrsg. v. u.a. Nikola Doll/Ruth Heftrig/Olaf Peters, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 195–209, hier S. 203–204.

<sup>148</sup> „Die Sachverhalte der Geographie sind unsere überpersönlichen Schicksalbestimmungen. [...] Aber auch hinter dem Geist steht bestimmend die schicksalhafte Sendung, die ihm eingelagert ist vom Blut und vom Raum“. Haftmann 1934, Nr. 20, S. 3.



Richtung Osten gegangen. Die von Haftmann als deutsche Kunstbewegungen verstandene Die Brücke und Der Blaue Reiter hätten diesen Richtungswechsel verdeutlicht. Die Malerei Franz Marcs lehne zum Beispiel die westliche Weltanschauung zugunsten einer „metaphysischen-pantheistischen“ Sichtweise ab.<sup>149</sup> Beispiele dieses neuen künstlerischen Bewusstseins seien laut Haftmann in der Plastik Ernst Barlachs und Georg Kolbes sowie in der Malerei Christian Rohlf's und Werner Scholz's sichtbar. Der westliche/östliche Einfluss betreffe laut Haftmann nicht nur die deutsche moderne Kunst, sondern ebenso die Politik. Haftmann behauptet, dass sowohl die westliche Demokratie als auch der politische Kollektivismus östlicher Prägung für die Deutschen ungeeignet wären.<sup>150</sup>

Der in Haftmanns Artikeln unternommene Versuch, Moderne und deutschen Nationalismus, der einen der Dreh- und Angelpunkte der nationalsozialistischen Ideologie veranschaulicht, miteinander zu verbinden, entspricht der konzeptuellen und redaktionellen Ausrichtung einer nationalkonservativen Zeitschrift wie *Kunst der Nation*.<sup>151</sup> Der Historiker Bernhard Fulda betont, dass *Kunst der Nation* das wichtigste Ausdrucksmittel des Engagements sei, eine „entschärfte“ Moderne im ‚Dritten Reich‘ zur Geltung zu bringen“. Aus den durchgeführten Untersuchungen ist es nicht möglich nachzuweisen, ob damals Haftmanns Beiträge berücksichtigt wurden. Die Zeitschrift scheint jedoch Ausdrucksplattform für mehrere Kunsthistoriker zu sein, die nach 1945 durch ihre Arbeit die westdeutsche Kunstgeschichte und Museumslandschaft prägen, wie beispielsweise Alfred Hentzen, der neben Haftmann an der Konzeption der ersten *documenta* in Kassel im Jahr 1955 mitarbeitete.<sup>152</sup>

*Kunst der Nation* wurde von den Malern Otto-Andreas Schreiber, Stellvertretender Kreisführer für Berlin des Nationalsozialistischen Deutschen Studenten-Bundes (NSDStB) und Fritz Eduard Hartmann, bisheriger Direktor der *Weltkunst* mit Unterstützung des Berliner Kunsthändlers Ferdinand Möller im Oktober 1933 gegründet. Mit 32 zwischen dem 1. November 1933 und dem 15. Februar 1935

---

<sup>149</sup> Ebd., S. 3.

<sup>150</sup> Ebd., S. 4.

<sup>151</sup> Germer, Stefan: *Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren*, in: *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, hrsg. v. Bazon Brock/Achim Preiß, München 1990, S. 21–40, hier S. 21.

<sup>152</sup> Fulda, in: Gross 2020, S. 26.

erschienenen Heften wird das Blatt zum wichtigsten Forum für Debatten zur modernen Kunst. Mit *Kunst der Nation* setzen sich die Zeitungsgründer für die Verteidigung des deutschen Expressionismus ein.<sup>153</sup> Darüber hinaus verstehen sie sich als eine innerparteiliche kunstpolitische Opposition in Zusammenhang mit dem Machtkampf zwischen Alfred Rosenberg und Joseph Goebbels, welche um die Vereinbarkeit von moderner Kunst und Nationalsozialismus streiten.<sup>154</sup> Tatsächlich wird der Expressionismus im Juni 1933 im Rahmen einer Kundgebung an der Universität in Berlin durch Mitglieder des NS-Studentenbundes anerkannt.<sup>155</sup> Die Autor\*innen der Beiträge sind überzeugte Nationalsozialisten, aber auch Kunsthistoriker\*innen und Künstler\*innen, die keine Anhänger der NSDAP sind und die sich schon während der Weimarer Republik für die moderne Kunst engagiert hatten.<sup>156</sup> In diesem Kampf hoffen die Gründer von *Kunst der Nation*, welche von Goebbels für eine Zeit opportunistisch toleriert und protegert werden,<sup>157</sup> die moderne Kunst des Expressionismus, vorgestellt als nationaler Ausdruck nordischer und deutscher Kultur, vor den Säuberungsaktionen des Kampfbundes retten zu können.<sup>158</sup> Auf dieser Art und Weise versuchen sie zudem

---

<sup>153</sup> Ebd., S. 22. Zum Thema siehe auch: Scholz, Dieter: Otto Andreas Schreiber, die „Kunst der Nation“ und die Fabrik ausstellungen, in: Blume/Scholz 1999, S. 92–108; Pizzone, Vittore: La rivista „Kunst der Nation“ e le „Fabrik ausstellungen“. Il dibattito sull'arte contemporanea nella pubblicitaria di Otto-Andreas Schreiber nella Germania nazionalsocialista, in: *Annali di critica d'arte*, VII, Turin 2011, S. 337–358; 516.

<sup>154</sup> Wie Germer erklärt, findet zwischen der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten im Jahr 1933 und dem Parteitag im Jahr 1934, auf dem Hitler die programmatischen Linien der parteiinternen Machtkämpfe definitiv bestimmt, eine Phase der Bestimmung und Institutionalisierung der nationalsozialistischen Kulturpolitik statt. Während dieser Phase werden Verbände und berufsständische Organisationen „gleichgeschaltet“; die „Ausbildung eines kunstpolitischen Instrumentariums“ durch die Einrichtung des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda geleitet von Joseph Goebbels bestimmt; die „Zurückdrängung der völkischen Kräfte“, die sich in dem von Alfred Rosenberg geführten Kampfbund für die deutsche Kultur versammelt hatten. Germer, in: Brock/Preiß 1990, S. 22.

<sup>155</sup> Bredekamp, Horst: Wilhelm Pinder, in: Bredekamp/Labuda 2010, S. 295–310, hier S. 299.

<sup>156</sup> Germer, in: Brock/Preiß 1990, S. 27.

<sup>157</sup> 1935 beginnt eine neue Phase kultureller „Gleichschaltung“, welche 1937 in München mit den parallel stattfindenden *Großen Deutschen Kunstausstellung* und der Ausstellung *Entartete Kunst* den endgültigen Ausdruck der nationalsozialistischen Kulturpolitik verdeutlicht. Jede Ausstellung muss ab dem 10. April 1935 genehmigt werden und benötigt die Bewilligung des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste. Bilder, die als „entartet“ gelten, werden aus Ausstellungen und Museen entfernt. Im Oktober 1936 wird das Obergeschoss des Kronprinzenpalais, wo sich die expressionistischen Werke befinden, geschlossen. Die Werke von Künstler\*innen wie Barlach, Kollwitz und Lehmbruck werden im November 1936 aus der Jubiläumsausstellung der preußischen Akademie der Künste entfernt. Am 28. November 1936 wird die Kunstkritik durch Goebbels verboten. Ebd., S. 39–40.

<sup>158</sup> Ebd., S. 23.

die moderne Kunst in der Zeitschrift unter den Bedingungen des Nationalsozialismus zu legitimieren. Jedoch scheitern sie und *Kunst der Nation* wird 1935 verboten.<sup>159</sup>

### 1. 3 Fortführung des Studiums und Promotion in Göttingen

Im Jahr 1935 zieht Haftmann von Berlin nach Göttingen um und führt ab dem Sommersemester sein Studium der Kunstgeschichte unter Prof. Graf Georg Vitzthum von Eckstädt (1880–1945) weiter. Seine Promotionsakte belegt, dass er insgesamt sechs Semester in Berlin und zwei in Göttingen studiert. Haftmanns Wohnort in Göttingen wird mit der Adresse Am Kreuze 15 angegeben, während seine Heimatadresse noch in Berlin-Charlottenburg in der Knesebeckstraße 14 im Atelier 11 vermerkt ist.<sup>160</sup>

Georg Graf Vitzthum von Eckstädt wird 1920 aus der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel zur Georg-August-Universität Göttingen als Ordinarius und als Heinrich Alfred Schmidts Nachfolger berufen. Graf Vitzthum studiert Kunstgeschichte bei August Schmarsow in Leipzig, promoviert 1904 mit einer Dissertation über den frühen Renaissancemaler Bernardo Daddi und habilitiert 1907 mit der Arbeit *Die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jahrhunderts auf ihre Quellen untersucht*. Nachdem er ab 1912 eine kurzzeitige Stelle als Extraordinarius neben Schmarsow innehat, wechselt er 1914 zur Universität zu Kiel.<sup>161</sup>

Seine Fallstudie wird von Ulrike Wollenhaupt-Schmidt in ihrem 1998 veröffentlichten Essay zur Geschichte der Universität Göttingen im NS-Regime *Hitler hat die Bäume geschüttelt und Amerika hat die Früchte geerntet. Zur Geschichte des Kunstgeschichtlichen Seminars während des Nationalsozialismus* als „eine Art innerer Emigration“ bezeichnet. Vom „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“, das am 7. April 1933 in Kraft tritt und sich einerseits gegen die Beschäftigten im öffentlichen Dienst, die vom Nationalsozialismus als „unzuverlässig“ eingeschätzt

---

<sup>159</sup> Ebd., S. 27.

<sup>160</sup> Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

<sup>161</sup> Wollenhaupt-Schmidt, Ulrike: *Hitler hat die Bäume geschüttelt und Amerika die Früchte geerntet. Zur Geschichte des Kunstgeschichtlichen Seminars während des Nationalsozialismus*, in: *Die Universität Göttingen unter dem Nationalsozialismus*, hrsg. v. Heinrich Becker/Hans Joachim Dahms/Cornelia Wegeler, zweite, erweiterte Auflage, München 1998, S. 469–490, hier S. 470.

werden, und andererseits gegen Beschäftigte jüdischer Abstammung richtet, ist Graf Vitzthum nicht betroffen. Tatsächlich kann er das Kunstgeschichtliche Seminar bis zu seinem aus gesundheitlichen Gründen erwünschten Ruhestand im Jahr 1941 weiterleiten. Wollenhaupt-Schmidt schreibt, dass seine Student\*innen ihn als einen sehr gebildeten und feinen Mann wahrnehmen. Des Weiteren kann Wollenhaupt-Schmidts Beitrag entnommen werden, dass Graf Vitzthum die Nationalsozialisten als „kulturlos“ empfindet, den Nationalsozialismus als „die Weltanschauung des Kleinbürgertums“ charakterisiert sowie Hitler als „den Kerl“ beschreibt. Während der Weimarer Republik habe er, so Wollenhaupt-Schmidt, mit der rechtsliberalen Deutschen Volkspartei sympathisiert. Später muss seine Gegnerschaft zum Nationalsozialismus bekannt geworden sein, weil er als „roter Graf“ bezeichnet wird. So berichtet die Autorin zum Beispiel von Graf Vitzthums wütender Reaktion, als er erfährt, dass der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder anlässlich seines 60. Geburtstags eine Würdigung in einer Zeitung veröffentlicht, da er das Lob eines Nationalsozialisten nicht wertschätzt. Offenbar rät er seinen Student\*innen außerdem davon ab, sich bei ihm zu habilitieren, vermutlich, weil es bekannt ist, dass sie später keine Anstellung bekommen werden.<sup>162</sup>

Unter welchen Umständen wechselt Haftmann von der Universität in Berlin nach Göttingen? In der online veröffentlichten Lebensbeschreibung von Haftmann, die von seiner Witwe Evelyn Haftmann betreut wird, ist als Grund des Wechsels ein „Vorwurf der bolschewistische[n] Zersetzung“ durch den Ordinarius Albert Erich Brinckmann<sup>163</sup> angegeben.<sup>164</sup> Akten diesbezüglich sind in öffentlichen Archiven nicht verfügbar. Haftmann selbst bezieht sich auf den Vorfall in einem an den New Yorker Verleger Frederick Amos Praeger gerichteten Brief vom 12. März 1961, um sich gegenüber seinem jüdischen, aus Österreich stammenden, nordamerikanischen Verleger gegen den in den New Yorker Kunstkreisen verbreiteten Vorwurf, ein Nationalsozialist gewesen zu

---

<sup>162</sup> Ebd., S. 476.

<sup>163</sup> So wie Goldschmidt in seiner Autobiographie schreibt, stand Brinckmann, zusammen mit Pinder „deutlich auf der Seite der Nazis“. Goldschmidt 1989, S. 345. Haftmann korrespondiert mit Brinckmann mindestens einmal im Rahmen seiner beruflichen Tätigkeit am Kunsthistorischen Institut in Florenz. Brief von Werner Haftmann an Albert Erich Brinckmann, 8. September 1937, KHI A I, 15 + KHI F I, 15 a) 1937–1941 b) 1940–1942 c) 1942–1944, Mappe: U4 Fotografie 1941–1937 B, U59, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Dr. Silvia Garinei.

<sup>164</sup> <http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 12. August 2020).

sein, zu verteidigen.<sup>165</sup> Die Entscheidung nach Göttingen zu wechseln und bei Graf Vitzthum weiter zu studieren, soll Haftmann auf Anraten von Ludwig Heinrich Heydenreich<sup>166</sup> und seinem Freund Horst Janson<sup>167</sup> getroffen haben.

Das Studium an der Universität Göttingen kann so gut wie ausschließlich anhand von Haftmanns Promotionsakte belegt werden. Außerdem gibt Haftmann in seiner Dissertation Kenntnis über ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes, das 1935 einen Forschungsaufenthalt in Italien finanziell unterstützt haben soll.<sup>168</sup> Die Promotionsakte verweist auf die mündliche Prüfung in den Fächern Kunstgeschichte, Archäologie und Historischen Hilfswissenschaften, die am 24. Juni 1936 mit dem Prädikat „sehr gut“ bestanden wird. Haftmanns Dissertation mit dem Titel *Das italienische Säulenmonument. Versuch zur Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kultmonuments und deren Wirksamkeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters und für die Ausbildung des öffentlichen Denkmals in der Frührenaissance* wird von Graf Vitzthum, Professor für Kunstgeschichte, von Hermann Thiersch,

---

<sup>165</sup> Der Inhalt dieses Schreibens wird von Philipp Gutbrod in dem Artikel „Stets von klarer antinazistischer Einstellung“ – Werner Haftmann im Dritten Reich im Juni 2021 auf der Plattform Research Gate teils veröffentlicht. Aufgrund der fehlenden Genehmigung darf ich den Inhalt des Schreibens nicht wiedergeben. Brief von Werner Haftmann an Frederick Amos Praeger, 12. März 1961, 76.1137/1, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Janet Dilger.

<sup>166</sup> Ludwig Heinrich Heydenreich (1903–1978) hat bei Erwin Panofsky an der Universität Hamburg studiert und promoviert. 1934 wird er dort Privatdozent. 1937 wechselt Heydenreich als Privatdozent nach Berlin. Nach dem Tod Kriegbaums 1943, wird Heydenreich als kommissarischer Leiter des Kunsthistorischen Instituts in Florenz berufen und arbeitet auch als ehrenamtlicher Mitarbeiter des Kunstschutzes. Nach dem Krieg wird er Direktor des neu gegründeten Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, das er bis 1970 leitet. Hubert, Hans W.: Das Kunsthistorische Institut in Florenz. Von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897–1997), Florenz 1997, S. 68–73; Arend, Sabine/Schaeff, Sandra: „Eine der wichtigsten und vordringlichsten Aufgaben der Hochschule ist es, für einen geeigneten Hochschullehrernachwuchs Sorge zu tragen“. Zur Nachwuchsförderung am Kunstgeschichtlichen Institut der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität 1933–1945, in: Bredekamp/Labuda 2010, S. 318–321; Fuhrmeister 2019, S. 229–242; Lauterbach, Iris: Der Central Collecting Point in München, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Band 34, München 2015, S. 176.

<sup>167</sup> Horst Woldemar Janson (1913–1982) hat Kunstgeschichte bei Erwin Panofsky in Hamburg studiert. Janson flieht in die USA, wo er von 1935 bis 1942 Kunstgeschichte bei Chandler R. Post und Paul J. Sachs an der Harvard University studiert. 1949 wird er Professor für Kunstgeschichte am Institute of Fine Arts an der New York University. Wendland, Ulrike: Arkadien in Hamburg. Studierende und Lehrende am Kunsthistorischen Seminar der Hamburgischen Universität, in: Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992, hrsg. v. Bruno Reudenbach, Berlin 1994, S. 15–29, hier S. 28.

<sup>168</sup> Haftmann 1939, S. 4. Haftmann erklärt zwei Monate in Italien verbracht zu haben. Haftmanns Lebenslauf, undatiert, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien. Haftmann erkundigt sich in einem aus dem Atelier 11 der Knesebeckstraße 14 in Berlin geschickten Brief wegen der Öffnungszeiten des Instituts, da er am 15. September 1935 in Florenz zu sein geplant hat und den Bibliotheksausweis rechtzeitig vor Ort bekommen wünscht. Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz. Postkarte von Werner Haftmann an Istituto Germanico Firenze, 27. August 1935, KHI A I, 10 1935–1937 [242]: Korrespondenz A–Z, Mappe: U2 Korrespondenz 1. April 1935–31. März 1937 D–H, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.

Professor für Archäologie, und von Karl Brandi, Historischer Hilfswissenschaften, geprüft.<sup>169</sup>

Die Akte enthält zusätzlich den für die Zulassung zur mündlichen Doktorprüfung notwendigen einzureichenden Lebenslauf, der von Haftmann kurz gefasst und aus nur wenigen Angaben besteht.<sup>170</sup> Diesbezüglich interessant erscheint eine kurze Notiz aus einem auf den 10. Juni 1936 datierten Zettel, in dem Thiersch sich wundert, dass Haftmann in seiner Vita keinen Hinweis auf seine Eltern gibt.<sup>171</sup> Haftmann, der eine Ausnahme im Vergleich zur Mehrheit der Kunsthistoriker seiner Zeit bildet, die aus einem akademischen Umfeld oder dem Großbürgertum stammen, äußert sich über seine Familie sowohl in der privaten Korrespondenz als auch in administrativen Unterlagen nie.

Ein Schriftverkehr beweist zudem Haftmanns Schwierigkeiten, die notwendige Finanzierung vom Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung zu erhalten, die eine vollständige Veröffentlichung der Doktorarbeit ermöglichen soll. Noch zwei Jahren nach seiner Verteidigung schickt Haftmann am 26. Mai 1937 einen Brief aus Florenz an den Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Göttingen, Karl Deichgräber, mit der Bitte, eine Fristverlängerung für die Veröffentlichung der Dissertation bekommen zu können. Haftmann weist in dem Schreiben sowohl auf die noch fehlende notwendige finanzielle Unterstützung als auch auf den Zeitmangel für die Bearbeitung des Textes sowie dessen Korrektur aufgrund des erhöhten Maßes an Arbeit am Kunsthistorischen Institut in Florenz. Die Wichtigkeit der in den deutschen ausländischen wissenschaftlichen Instituten geleisteten Arbeit unterstreicht Haftmann in Hinblick auf die Aufwertung des Deutschen im wissenschaftlichen Bereich im Ausland.<sup>172</sup>

Ein auf das Jahr 1937 datierter Schriftwechsel zwischen Friedrich Kriegbaum und dem Leiter der Kunsthistorischen Abteilung der Bibliotheca Hertziana in Rom Leo

---

<sup>169</sup> Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

<sup>170</sup> Lebenslauf des Studierenden Werner Haftmann, undatiert, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

<sup>171</sup> Akte unterschrieben von Hermann Thiersch, 10. Juni 1936, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

<sup>172</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Deichgräber, 26. Mai 1937, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

Bruhns<sup>173</sup> bekundet Kriegbaums Vorschlag, Haftmanns Dissertation im Rahmen des Jahrbuches des römischen Instituts zu veröffentlichen. Am 6. Oktober 1937 teilt Bruhns mit, den Brief aus Göttingen von Georg Graf Vitzthum mit der Empfehlung Kriegbaums über die Dissertation seines Assistenten erhalten zu haben. Bruhns erklärt seine Bereitschaft, die Eignung der Schrift zu prüfen.<sup>174</sup> Bezüglich seiner Forschungsmethode berichtet Haftmann in der Dissertationseinleitung, dass aufgrund seiner Erfahrung im Studium der zeitgenössischen Kunst und der Theorien Konrad Fiedlers die wissenschaftliche Analyse auch an anderen Fächern außerhalb der reinen Kunstgeschichte ausgedehnt habe.<sup>175</sup> Ein weiteres Schreiben folgt am 20. Oktober 1937, in dem Bruhns Kriegbaum sein negatives Urteil bekanntgibt, da sich die Methode und die Ziele der Arbeit auf die Veröffentlichungen des Warburg Instituts in Hamburg beziehen und aus diesem Grund für die Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana nicht passend seien.<sup>176</sup>

Der Hinweis auf den ausschlaggebenden Einfluss der ikonologischen Methode in den Forschungen Aby Warburgs im Bereich des Nachlebens der Antike im Mittelalter

---

<sup>173</sup> Leo Bruhns (1884–1957), Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Leipzig, wird 1934 als Leiter der Kunsthistorischen Abteilung der Bibliotheca Hertziana berufen. *Bibliotheca Hertziana Rom Jahresberichte 1931/32–1938/39, Jahresbericht der Bibliotheca Hertziana 1934/35 (Kunstgeschichtliche Abteilung)*, Archiv der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.

<sup>174</sup> Brief von Leo Bruhns an Friedrich Kriegbaum, 6. Oktober 1937, KHI A I, 22 [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland), Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1940 mit Deutschland, B, U91, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.

<sup>175</sup> Haftmann 1939, S. 1. Der Verweis an Warburg und Fiedlers Einfluss auf Haftmanns Dissertation wird auch erwähnt von: Spagnolo-Stiff, Anne: *L’Istituto Germanico di Storia dell’Arte di Firenze tra due dittature. Il caso del saggio di Werner Haftmann per la visita del Führer nel 1938*, in: *La primavera violentata*, hrsg. v. Luca Brogioni/Giulio M. Manetti, *I quaderni dell’Archivio della Città*, 4, im Rahmen der Ausstellung *Il ritorno all’ordine. L’immagine di Firenze per la visita del Führer vom 25. September bis 31. Oktober 2012* im Archivio Storico del Comune di Firenze, Florenz 2013, S. 77–87, hier S. 87. Haftmann widmet seine Doktorarbeit „Lotte Jacoby“. Meiner Meinung nach handelt es sich möglicherweise um die als Johanna Alexandra Jacobi geborene Photographin. Lotte Jacoby wird jedoch von Haftmann in der Dissertation als Schauspielerin bezeichnet. Haftmann 1939, S. 1. Jacobi stammt aus einer jüdischen Familie, studiert Film und Photographie von 1925 bis 1927 in München und arbeitet von 1927 bis 1935 als Photographin in Berlin, bevor sie 1935 in die USA emigriert. Höchstwahrscheinlich gehört sie zum Berliner Freundeskreis, da sich ein kurzer Hinweis auf sie in einem Schreiben von Haftmann an Maria Blumenthal, befindet. Brief von Werner Haftmann an Maria Blumenthal, 31. Oktober 1942, Nachlass Hermann Blumenthal, HB.31.06, Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Carolin Jahn. Das Onlinearchiv der Photographin enthält keine Korrespondenz mit Haftmann: <https://www.library.unh.edu/find/archives/collections/lotte-jacobi-papers-1898-2000> (Lotte Jacoby Papers, 1898–2000, University of New Hampshire, 12. August 2020).

<sup>176</sup> Brief von Leo Bruhns an Friedrich Kriegbaum, 9. November 1938, KHI A I, 22 [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland), Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1940 mit Deutschland, B, U90, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz. Siehe diesbezüglich: Fuhrmeister 2019, S. 96.

wird von Haftmann nicht nur in der Dissertationseinleitung explizit angegeben: „Die Arbeiten Warburgs und seiner Bibliothek waren da willkommene Führer durch das Labyrinth der mittelalterlichen Metamorphose heidnisch-antiker Stoffe“.<sup>177</sup> Die Bedeutung Warburgs kommt ebenso in Haftmanns privater Korrespondenz vor, wenn er von seiner Dissertation erzählt.<sup>178</sup> Möglicherweise hatte Haftmann das Manuskript, in der Hoffnung seine Arbeit am Warburg Institut zu veröffentlichen, nach London geschickt, wie ein Brief von Robert Oertel aus dem Jahr 1939 beweisen könnte.<sup>179</sup> Sollte es sich tatsächlich um das Manuskript von Haftmanns Dissertation handeln, ist nicht auszuschließen, dass das Warburg Institut die Herausgabe der Veröffentlichung eines Mitarbeiters des Kunsthistorischen Instituts in Florenz nicht in Erwägung zieht, da das Institut seit dem Jahr 1937 deutlich an der Kulturpolitik des NS-Regimes ausgerichtet ist, die nicht nur neue auf deutsche Kunst bezogene Forschungsschwerpunkte vorsieht, sondern auch ab 1938 nichtarische Forscher\*innen ausschließt.<sup>180</sup> Wenn einerseits Haftmanns Dissertation wegen des methodischen ikonologischen Ansatzes des Warburg Instituts laut Bruhns als Publikation der Bibliotheca Hertziana nicht erscheinen darf, so könnte sie andererseits das Warburg-Institut abgelehnt haben, um nicht mit einer Institution in Verbindung gebracht zu werden, die die Kulturpolitik des NS-Regimes vertritt.

Am 9. März 1938 wendet sich Haftmann erneut an den Dekan, Karl Deichgräber, um ihm mitzuteilen, dass seine Versuche bei diversen deutschen Verlagen gescheitert seien und er sich gezwungen sieht, die Arbeit in einer gekürzten Fassung auf eigene Kosten zu veröffentlichen. Aufgrund von noch zu zahlenden finanziellen Verpflichtungen, die während seines Studiums entstanden waren, ist Haftmann jedoch nicht in der Lage, die Druckkosten zu übernehmen und bittet die Fakultät um einen angemessenen Zuschuss.<sup>181</sup> Aus den Akten des Archivs des Kunsthistorischen Instituts

---

<sup>177</sup> Haftmann 1939, S. 2.

<sup>178</sup> Brief von Werner Haftmann an Ludwig Heinrich Heydenreich, 11. Februar 1951, Ana 427, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften, München.

<sup>179</sup> Brief von Robert Oertel an Herrn Dr. Scharf Warburg Institute Emperial Buildings South Kensington London, 4. April 1939, KHI A, 13 A–Z a) 1938–1940 a) Korrespondenz, Mappe: U3 J–O, 1938–1940, L, U31, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.

<sup>180</sup> Siehe Unterkapitel 1. 4 Umzug nach Florenz und Anstellung am Kunsthistorischen Institut.

<sup>181</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Deichgräber, 9. März 1938, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.



in Florenz geht diesbezüglich hervor, dass ein Teil des Gehalts Haftmanns in den Jahren 1936 und 1937 seiner Mutter in Magdeburg ausgezahlt wird.<sup>182</sup> In dem Konvolut der Promotionsakte befinden sich außerdem drei Gutachten, die von Haftmann eingeholt wurden, um die Bewilligung des Zuschusses für die Druckkosten zu erreichen. Sie sind am 2. Juni 1938 von Hans Kauffmann, Professor am Institut für Kunstgeschichte der Universität Köln, am 30. Mai 1938 von Alfred Stange,<sup>183</sup> Direktor des Kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Bonn, und am 26. Mai 1938 von dem Wiener Universitätsprofessor Julius von Schlosser verfasst worden. Kauffmann, der in seinem Brief angibt, dem Studenten das Dissertationsthema empfohlen zu haben,<sup>184</sup> bekundet, dass Haftmanns Leistung seine Erwartungen weit übertroffen habe.<sup>185</sup> Stange lobt unter anderem die eingehende Bewertung der Quellen.<sup>186</sup> Von Schlosser bezeichnet Haftmann in seinem Schreiben als einen vielversprechenden jungen Kunsthistoriker.<sup>187</sup>

Julius von Schlosser gehört außerdem, zusammen mit Fritz Saxl, Hans Sedlmayr, Alfred Stange und den Archäologen Rudolf Horn und Max Wegner, zu den Persönlichkeiten, bei denen sich Haftmann in seiner Dissertation für die „Durchsicht des Manuskriptes“ bedankt.<sup>188</sup>

Ein mit dem Acronym „HZ“, das vermutlich für Heinrich Zimmermann steht, von 1938 bis 1945 Vorsitzender des Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz,<sup>189</sup> an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Bernhard Rust unterschriebener Brief vom 25. Juni 1938 enthält die Bitte Haftmanns

---

<sup>182</sup> KHI E I, 14, Mappe: U3 1935–1936 1936–1937 I (Kasse u.a.), Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.

<sup>183</sup> Stange, der von 1933 bis 1945 Mitglied der NSDAP ist, veröffentlicht 1951 die Schrift „Über die Einsamkeit in der modernen Kunst“, in der er, vergleichend mit Hans Sedlmayrs Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit (1948), die Moderne als krank bezeichnet. Wollenhaupt-Schmidt 1994, S. 204–206.

<sup>184</sup> Die Tatsache, dass die Anregung über dieses Thema zu forschen durch Kauffmann erfolgt, erwähnt Haftmann auch in der Einleitung seiner Dissertation. Haftmann 1939, S. 1.

<sup>185</sup> Gutachten von Hans Kauffmann, 2. Juni 1938, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

<sup>186</sup> Gutachten von Alfred Stange, Bonn, 30. Mai 1938, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

<sup>187</sup> Gutachten von Julius von Schlosser, 26. Mai 1938, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

<sup>188</sup> Haftmann 1939, S. 1–2.

<sup>189</sup> Über (Ernst) Heinrich Zimmermann siehe unter anderem: Winter, Petra: „...durchaus der rechte Mann an dieser Stelle“ – Thesen zur Rolle Heinrich Zimmermanns als Direktor der Berliner Gemäldegalerie in der Zeit des Nationalsozialismus, in: Zwischen Kulturgeschichte und Politik. Das Germanische Nationalmuseum in der Weimarer Republik und der Zeit des Nationalsozialismus, hrsg. v. Luitgard Sofie Löw/Matthias Nuding, Nürnberg 2014, S. 91–102.

einen Zuschuss in Höhe von 300 Reichsmark zu bewilligen.<sup>190</sup> Der Vereinsvorsitzende wendet sich außerdem am 19. November 1938 an den Rektor der Universität Göttingen, Otto Sommer, mit der Bitte, Haftmann einen Zuschuss in Höhe von 150 Reichsmark von der Fakultätskasse zu gewährleisten, damit dieser endlich seine Doktorarbeit veröffentlichen könne. Der Betrag solle direkt an die Druckerei Graphische Werkstätten in Schramberg überwiesen werden. Zimmermann unterstreicht, dass obwohl Haftmann am Kunsthistorischen Institut in Florenz eingestellt sei, er nur geringe Einkünfte beziehe. Darüber hinaus sei der an das Ministerium gerichtete Antrag wegen Geldmangels zurückgezogen worden. Nicht nur seien die Gutachten von Haftmanns Betreuer sowie drei weiterer angesehener Universitätsprofessoren seiner wissenschaftlichen Leistung höchst zustimmend, sondern, wie Zimmermann versichert, seien Haftmanns Ansichten ideologisch mit dem Regime konform.<sup>191</sup> Die Dissertation wird schließlich 1939 als Band Nr. 55 der Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von Walter Goetz, in Leipzig und Berlin veröffentlicht. Haftmann erlangt am 13. Oktober 1939 den Dokortitel der Philosophie von der Georg-August-Universität zu Göttingen.<sup>192</sup> Ein letztes auf den 6. März 1940 datiertes Schreiben überschrieben mit „Der Kurator der Universität aus Göttingen“ bezeugt, dass schließlich ein Hilfszuschuss in Höhe von 150 Reichsmark durch die Universitätskasse ausgezahlt wird.<sup>193</sup> Bemerkenswert ist ferner die Angabe, worüber Philipp Kuhn berichtet, dass Haftmann seine Dissertation anscheinend auch mit der finanziellen Unterstützung von Hans Purrmanns Frau, Mathilde, publiziert habe.<sup>194</sup>

---

<sup>190</sup> Brief unterschrieben HZ, vermutlich Heinrich Zimmermann, an Bernhard Rust, 25. Juni 1938, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

<sup>191</sup> Brief unterschrieben HZ, vermutlich Heinrich Zimmermann, an Otto Sommer, 19. November 1938, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

<sup>192</sup> Akte unterschrieben von Karl Deichgräber, 13. Oktober 1939, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

<sup>193</sup> Brief überschrieben „Der Kurator der Universität aus Göttingen“, 6. März 1940, Promotionsakte, SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

<sup>194</sup> Kuhn, Philipp: *Refugium Villa Romana. Hans Purrmann in Florenz 1935–1943*, Berlin 2019, Anm. 425, S. 153; 330.

## 1. 4 Umzug nach Florenz und Anstellung am Kunsthistorischen Institut

Nach der Promotion zieht Haftmann nach Florenz, wo er eine Stelle als erster Assistent des Direktors Friedrich Kriegbaum am damals im Palazzo Guadagni an der Piazza Santo Spirito untergebrachten Kunsthistorischen Institut übernimmt.<sup>195</sup> In einem Brief an seinen ehemaligen Berliner Professor Alfred Neumeyer vom 1. Februar 1936, schreibt Haftmann, dass Kriegbaum ihm vorgeschlagen hatte, die Stelle schon im April 1936 anzutreten. Haftmann erklärt, dass die von ihm geplante Abgabe seiner Dissertation im April aufgrund von Korrekturen verschoben wurde, sodass gemeinsam mit Kriegbaum beschlossen wurde, den Umzug nach Florenz auf den Oktober festzulegen.<sup>196</sup> Das mündliche Abkommen wird durch einen am 15. September 1936 abgeschlossenen schriftlichen Vertrag bekräftigt, der den offiziellen Dienstantritt ab dem 1. Oktober 1936 festlegt.<sup>197</sup>

Friedrich Kriegbaum (1901–1943) stammt ursprünglich aus Nürnberg und studiert Kunstgeschichte in Würzburg, München und Berlin. Im Jahr 1926 promoviert er in Berlin bei Adolph Goldschmidt mit einer Dissertation über den frühbarocken Bildhauer und Architekten Hans Reichle. Von 1927 bis Frühjahr 1931 erhält Kriegbaum, gefördert von Wilhelm von Bode, ein Forschungsstipendium der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft am Kunsthistorischen Institut in Florenz, um Recherchen zur Skulptur des Manierismus in den Archiven und Sammlungen der Stadt durchzuführen. Im Jahr 1931 habilitiert er mit einer Arbeit über die Florentiner Plastik im 16. Jahrhundert und

---

<sup>195</sup> In seinem an Hans Sedlmayr eingereichten Lebenslauf, schreibt Haftmann, dass er ab dem 1. September 1936 am Kunsthistorischen Institut in Florenz tätig war. Haftmanns Lebenslauf, undatiert, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>196</sup> Brief von Werner Haftmann an Alfred Neumeyer, 1. Februar 1936, DKA, NL Neumeyer, Alfred IC 48 Haftmann, Werner Kh., Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. In seinem für Hans Sedlmayr verfassten Lebenslauf deutet Haftmann ebenso hin, dass ihm noch vor seiner Promotion eine Stelle am Kunsthistorischen Instituts in Florenz angeboten wurde. Haftmanns Lebenslauf, undatiert, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>197</sup> Der Vertrag weist auf das monatliche Gehalt in Höhe von 250 Reichsmark mit einer Erhöhung von 25 Reichsmark ab dem 1. Juli 1938. Der Betrag wird in Florenz in Lire zahlbar. Außerdem wird im Vertrag bekannt gegeben, dass die Beamten des Kunsthistorischen Instituts über keine Sozialversicherung, weder in Deutschland noch in Italien, verfügen. Haftmann hat Anspruch auf acht Wochen Urlaub in der Zeit vom 1. Juli bis 15. September. Von dem deutschen Finanzministerium wird dem Gehalt von 275 Reichsmarks ein 20 % Währungsabzug berechnet. Die Maßnahme gilt für alle deutschen Institute in Italien. Haftmanns Anstellungsvertrag, Florenz, 15. September 1939, Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Akte Nr. 79, SMPK–ZA, III/VKI 023 Mitarbeiter des Instituts 1912–1945.

arbeitet als Privatdozent in Berlin.<sup>198</sup> Am 1. April 1935 übernimmt Kriegbaum die kommissarische Leitung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, zunächst nur bis zum 31. März 1936.<sup>199</sup>

In dem anlässlich zum hundertjährigen Jubiläum 1997 erschienen Band von Hans W. Hubert *Das Kunsthistorische Institut in Florenz. Von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897–1997)*, die bisher einzige vollständige Studie zur Geschichte des Instituts bleibt, wird erläutert, warum Kriegbaum sich für den Direktorenpost im Ausland entscheidet. Diese Stelle sei politisch gesehen weniger kompromittierend als die Professorenstelle, die er als Professor in Berlin hätte bekommen können, da er dort schon als Privatdozent arbeitete. Darüber hinaus versteht Hubert Kriegbaums Amtszeit als Versuch, „das Kunsthistorische Institut vor der zunehmenden Vereinnahmung durch den nationalsozialistischen Staat zu bewahren“.<sup>200</sup> In Florenz genießt Kriegbaum großes Ansehen – dies bestätigt auch der in Florenz ansässige Bernard Berenson (1865–1959).<sup>201</sup> Privat trifft er sich mit dem von 1940 bis 1944 amtierenden deutschen Konsul Gerhard Wolf und ist mit den in Florenz lebenden verfemten deutschen Künstler\*innen wie Eduard Bargheer und Hans Purrmann, dem damaligen Leiter des Künstlerhauses Villa Romana, befreundet.<sup>202</sup>

---

<sup>198</sup> Hubert 1997, S. 58.

<sup>199</sup> Kriegbaums Anstellungsvertrag, Berlin, 30. März 1935, Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Akte Nr. 123, SMPK–ZA, III/VKI 023 Mitarbeiter des Instituts 1912–1945.

<sup>200</sup> Hubert 1997, S. 58.

<sup>201</sup> So kommentiert Berenson am 29. Oktober 1943 den Tod Kriegbaums, als er bei seinem Besuch beim österreichischen Kunsthistoriker Leo Planiscig von einer Bombe getroffen wird: „He was one of the most thoroughly humanized and cultured individuals of my acquaintance, gentle and tender, incapable of evil, and was doing nothing but good. He was one in a thousand, and if Germany had seventy-five thousand like him she would be worth saving and cherishing“. Berenson, Bernard: *Rumor and Reflection*, New York 1952, S. 138.

<sup>202</sup> Hubert 1997, S. 62.

Kriegbaums Versuch kann nur teilweise gelingen, da das Institut trotz des halbprivaten Status finanziell und organisatorisch vom deutschen NS-Staat<sup>203</sup> abhängig ist. Darüber hinaus wird der in Berlin beheimatete Förderverein kurz nach seiner Berufung im Juni 1936 „gleichgeschaltet“ und das Personal durch „politisch zuverlässige Persönlichkeiten“ ersetzt, sodass die Aktivitäten des Instituts direkt unter die Kontrolle der NSDAP geraten.<sup>204</sup> Der neue Vorstand besteht aus sechs Mitgliedern, darunter drei Festangestellte: Der Vertreter der Reichsregierung, Ministerialdirektor Wolfgang von Staa bzw. Regierungsrat Hans Werner von Oppen, der Ordinarius für Kunstgeschichte der Berliner Universität, Wilhelm Pinder und der neue Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin, Otto Kümmel. Zum Kommissarischen Vorsitzenden ernennen sie den Direktor der Berliner Gemäldegalerie, (Ernst) Heinrich Zimmermann, und als seinen ersten und zweiten Stellvertreter bzw. den bis zu seinem Rücktritt im Jahr 1937 tätigen Direktor der Berliner Nationalgalerie Eberhard Hanfstaengl und den Ägyptologen Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing.<sup>205</sup> Der Berliner Schatzmeister Paul Kempner übt seine Tätigkeit bis zu seiner Entlassung aufgrund seiner jüdischen Abstammung 1938 aus.<sup>206</sup> Dem Berliner NSDAP-Reichsamtseleiter Ernst Schulte

---

<sup>203</sup> 1940 beschreibt Kriegbaum das Kunsthistorische Institut in Florenz als Eigentum des Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz in Berlin, dessen Vorsitzender Heinrich Zimmermann war. Das Institut untersteht dem Innenministerium. Brief von Friedrich Kriegbaum an Kurt Gerstenberg, 17. Januar 1940, KHI A I, 23 [252] a) 1939–1941 b) 1939–1941 a) Korrespondenz A–H b) Korrespondenz I–R, Mappe: U3 KHI Florenz Korrespondenz 1939–1941 F–G, G, U44, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz. In Zusammenhang mit der Gründung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz im Jahr 1898 wird auch ein „Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“ mit dem Zweck etabliert, die Finanzierung des Instituts zu verwalten. Der Verein wird 1902 als „Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“ umbenannt. Am Anfang finanziert sich der Verein nur durch Stiftungen, Schenkungen und Mitgliederbeiträge. Die Notwendigkeit einer staatlichen Finanzierung wird jedoch schon damals angestrebt. Ab 1902/3 wird der Verein als juristische Person anerkannt und das Deutsche Reich bewilligt seine Finanzierung. Das Institut wird durch einen Vorstand bewirtschaftet. Der Institutsdirektor wird durch den Vorstand ernannt und ist parallel auch Mitglied des Vorstandes. Hubert 1997, S. 20–24.

<sup>204</sup> Ebd., S. 58.

<sup>205</sup> Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing wird als fanatischer NSDAP-Mitglieder beschrieben. Kuhn, Philipp: Zwischen zwei Neuanfängen: die Villa Romana von 1929 bis 1959, in: Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz, eine Ausstellung des Villa Romana e. V. in Kooperation mit der Klassik-Stiftung Weimar und der Deutsche-Bank Stiftung, Katalog zur Ausstellung im Neuen Museum Weimar vom 8. Oktober 2005 bis 15. Januar 2006, hrsg. v. Thomas Föhl, Berlin 2005, S. 104–137, S. 109; Hubert 1997, S. 58; 60. Von Staa, von Oppen und Hanfstaengl werden 1937 abgesetzt. Brief von Heinrich Zimmermann an Friedrich Kriegbaum, 7. August 1937, KHI A I, 22 [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland), Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1940 mit Deutschland, Z, U44, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz.

<sup>206</sup> Hubert 1997, S. 60; Brief von Paul Kempner an Friedrich Kriegbaum, 27. Januar 1938, KHI A, 13 A–Z a) 1938–1940 a) Korrespondenz, Mappe: U2 C–I 1937–40, J–O, U55, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz.

Strathaus wird die Teilnahme an den Sitzungen des Vorstandes gewährt. Jüdische Ausschussmitglieder, wie zum Beispiel der emeritierte Berliner Professor Adolph Goldschmidt, sind nach 1938 nicht mehr dabei.<sup>207</sup>

Hubert schreibt, dass die Zugehörigkeit zur Partei ab 1933 immer mehr zu einer unabdingbaren Voraussetzung für eine berufliche institutionelle Karriere geworden sei, obwohl dies keinen sicheren Hinweis über die tatsächliche politische Überzeugung zum Nationalsozialismus abbilde. Zudem soll Huberts Behauptung, dass die Stimmung am Kunsthistorischen Institut unter der Leitung Kriegbaums gegen das Regime „sogar kritisch war“, in Hinblick auf die Tatsache, dass sie sich auf eine Äußerung Haftmanns aus dem Jahr 1986 stützt, hinterfragt werden.<sup>208</sup> Wie Fuhrmeister in seinem 2019 veröffentlichten Buch *Die Abteilung „Kunstschutz“ in Italien: Kunstgeschichte, Politik und Propaganda 1936–1963* erklärt, ist Haftmanns Aussage in Antwort auf eine Frage des Historikers Jens Petersen<sup>209</sup> zum Ausdruck gekommen. Petersen hatte nämlich archivalische Unterlagen über Haftmanns Mitarbeit an der Beratungsstelle für das deutsche Schrifttum gefunden.<sup>210</sup> Haftmanns damals schriftlich bestrittene Beteiligung an der Auskunftsstelle für die „Ausmerzungen des deutschfeindlichen Schrifttums in Italien“,<sup>211</sup> die in Verbindung mit der deutschen Botschaft in Rom steht, scheint hingegen von einem Brief von Gotthard Maucksch an den Schriftsteller Giaime Pintor vom 16. Februar 1943 widerlegt zu werden. In diesem Schreiben weist der ehrenamtliche Leiter der Beratungsstelle, die mit deutschen Konsulenten aus der Kulturwelt arbeitet, auf den Namen Haftmanns hin.<sup>212</sup>

---

<sup>207</sup> Hubert 1997, S. 60.

<sup>208</sup> Ebd., S. 62.

<sup>209</sup> Petersen, Jens: Vorspiel zu „Stahlpakt“ und Kriegsallianz: Das deutsch-italienische Kulturabkommen vom 23. November 1938, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Jg. 36, Heft 1, Januar 1988, S. 41–77.

<sup>210</sup> Fuhrmeister 2019, S. 55.

<sup>211</sup> Hoffend, Andrea: Zwischen Kultur-Achse und Kulturkampf: die Beziehungen zwischen „Dritten Reich“ und faschistischem Italien in den Bereichen Medien, Kunst, Wissenschaft und Rassenfrage, in: Italien in Geschichte und Gegenwart, Band 10, Frankfurt am Main 1998, S. 221.

<sup>212</sup> Biasiolo, Monica: Giaime Pintor und die deutsche Kultur. Auf der Suche nach komplementären Stimmen, Heidelberg 2010, S. 413. Brief von Gotthard Maucksch an Giaime Pintor, 16. Februar 1943, Fondo Pintor, Giaime, sc. 2, fasc. 123. Archivio Centrale dello Stato–MiBACT, Rom. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Daniela Loyola und Frau Raffaella Barbacini.

Inwieweit Kriegbaum sich dem Regime tatsächlich widersetzen kann oder will, ist nicht eindeutig.<sup>213</sup> Laut Fuhrmeister ist Huberts Behauptung, das Institut und seine Mitglieder seien von der damaligen politischen Ereignisse „nicht unberührt [ge]blieben“, anhand der zur Verfügung stehenden Quellen, „untertrieben“.<sup>214</sup> An späterer Stelle bezeichnet Fuhrmeister „Kriegbaums Wirken zwischen punktueller opportunistischer Anpassung und strategischem Kalkül“.<sup>215</sup> Ebenso spricht er von einer „gewisse[n] pragmatisch-funktionale[n] Handhabung von Begriffen und Floskeln der Kulturpolitik und -propaganda“,<sup>216</sup> wenn Kriegbaum ein Ziel erreichen wollte oder ein Problem lösen musste. Im Rahmen der neulich erfolgten Untersuchungen über das Verhältnis Emil Noldes zur nationalsozialistischen Ideologie wird Kriegbaum zudem als ein „überzeugte[r] Nationalsozialist“ von Bernhard Fulda bezeichnet.<sup>217</sup>

Als Direktor einer unmittelbar vom „Dritten Reich“ abhängigen Kultureinrichtung setzt Kriegbaum die in Berlin beschlossenen Maßnahmen um. Wie ein Antrag auf Erhöhung des Etats von Kriegbaum vom 1. Oktober 1937 beweist, hatten sich die wissenschaftlichen Tätigkeiten in Hinblick auf die kulturpolitische Propaganda ab 1933 erweitert. Insofern muss das Institut als Ort der deutschen Kulturpropaganda in Italien, Kulturzentrum für Italiener\*innen, die die deutsche Kultur lieben sowie

---

<sup>213</sup> Goldhahn, Almut: Von der Kulturpolitik zur Kulturpropaganda. Das Kunsthistorische Institut in Florenz in den Jahren des Nationalsozialismus, in: Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945, hrsg. v. Magdalena Bushart/Agnieszka Gąsior/Alena Janatková, Köln, Weimar, Wien 2016, S. 27–46.

<sup>214</sup> Fuhrmeister erklärt zum Beispiel, dass der Hitler-Besuch in Florenz am 9. Mai 1938 eine weit im Voraus organisierte Veranstaltung, eine „penibel vorbereitete Inszenierung“ war. Fuhrmeister 2019, S. 55–56.

<sup>215</sup> Fuhrmeister bezieht sich auf zwei Briefe, die Kriegbaum nach dem Hitler-Besuch am 9. Mai 1938 schickt. Es handelt sich um einen ausführlichen Bericht vom 13. Mai 1938 adressiert an den Geheimrat Ernst Heinrich Zimmermann und um einen Brief an Adolf Hitler mit dem photographischen Album, das auf Initiative Kriegbaums, mit den von Hitler am höchsten wertgeschätzten Kunstwerken anlässlich seiner Besuche der Florentiner Museen, erstellt wurde. Gleichzeitig zitiert Fuhrmeister einen privaten Brief von Kriegbaum an Heydenreich vom 2. Oktober 1938, in dem Kriegbaum erklärt, dass seine Beteiligung anlässlich des Besuches Hitlers „unvermeidlich“ sei. Ebd., S. 62–64.

<sup>216</sup> Dies erfolgt, zum Beispiel, als sich Kriegbaum, mittels eines Briefes an der Ortsgruppe Florenz der Auslandsorganisation der NSDAP anschließt, um seinen Freund Heydenreich nach Florenz zu holen. Dadurch will er ihn von der Lehrtätigkeit an der Berliner Universität befreien und von der drohenden Einberufung schützen. Ebd., S. 72.

<sup>217</sup> „Als junger Assistent am Kunsthistorischen Institut in Florenz [Haftmann], mit einem überzeugten Nationalsozialisten als Leiter, dessen Gutachten er als Nachwuchswissenschaftler benötigte“. Fulda, Bernhard: Die Entstehung einer deutschen Nachkriegslegende, in: ders./Ring/Soika 2019, S. 221–244, hier S. 232.

Forschungshaus für deutsche Kunst in Italien, fungieren.<sup>218</sup> Gemäß der nationalsozialistischen Kulturpolitik müssen besonders die Forschungsschwerpunkte des Instituts angepasst werden. Neben der italienischen Kunst werden die Untersuchung der Wechselbeziehungen zwischen deutscher und italienischer Kultur vorangetrieben sowie Vorträge zur deutschen Kunst in beiden Sprachen im Programm miteinbezogen.<sup>219</sup>

Am 11. Mai 1938 werden die vom Reichs- und Preußischen Ministerium des Innern neuen Anordnungen für nichtarische Mitglieder des Instituts erlassen: Jüdische Mitglieder, seien sie auch Ausländer\*innen, sowie Halbarier\*innen dürfen nicht mehr aufgenommen werden. Dies soll erfolgen ohne internationale Aufmerksamkeit zu erregen.<sup>220</sup> Obwohl Kriegbaum zunächst bei angesehenen jüdischen Gelehrten wie Bernard Berenson empfiehlt, die Mitgliedschaft stillschweigend aufrechtzuerhalten<sup>221</sup> teilt er dem Schatzmeister Hans von Becker im November 1928 mit, dass er den amerikanischen Kunsthistoriker über die neue Lage mündlich informiert habe.<sup>222</sup> Im selben Schreiben versucht Kriegbaum sich der Aufgabe, das Warburg Institut über die neuen Bestimmungen zu informieren, mit dem Vorwand zu entledigen, nicht mit der Institution in Verbindung zu stehen, was äußerst unwahrscheinlich erscheint.

Das Problem der Internationalisierung des Instituts, die nach dem Ersten Weltkrieg entstandene Voraussetzung für dessen Rückgabe an Deutschland war, taucht erneut auf. Nicht nur weist Zimmermann Kriegbaum an,<sup>223</sup> von Florenz aus an das Warburg Institut zu schreiben, da dies nicht in die Zuständigkeit des Kuratoriums falle, sondern widerlegt Kriegbaums Ansicht, dass das deutsche Profil des Instituts mit der

---

<sup>218</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum, 1. Oktober 1937, KHI KaVA I, [242] a) 1928–1931 b) 1936–1944, Mappe: U2 Verein – KHI 1935–1942 – Banche Nazionali ed estere – Kempner/Kriegbaum, KHI Korrespondenz 1935–1938, A–Z, U72, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.

<sup>219</sup> Hubert 1997, S. 60.

<sup>220</sup> Brief vom Ministerialrat Conrad an Heinrich Zimmermann, 11. Mai 1938, KHI A I, 22 [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland), Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1940 mit Deutschland, Z, U39, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.

<sup>221</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Heinrich Zimmermann, undatiert, KHI A I, 22 [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland), Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1940 mit Deutschland (inoffiziell), Z, U36, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.

<sup>222</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Hans von Becker, 14. November 1938, KHI KaVA I, [242] a) 1928–1931 b) 1936–1944, Mappe: U2 Verein – KHI 1935–1942 – Banche Nazionali ed estere – Kempner/Kriegbaum, KHI Korrespondenz 1935–1938, A–Z, U46, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.

<sup>223</sup> Brief von Heinrich Zimmermann an Friedrich Kriegbaum, 25. November 1938, KHI A I, 22 [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland), Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1940 mit Deutschland, Z, U21, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.



Zusicherung gewahrt wird, dass jüdische Mitglieder\*innen, auch wenn sie ausländisch sind, in Zukunft unter keinen Umständen aufgenommen werden.<sup>224</sup> Zimmermann teilt Kriegbaum mit, dass auf Wunsch des Innenministeriums der Passus „Juden können nicht Mitglied sein“ in die neue Satzung aufgenommen werden soll.<sup>225</sup>

Am 25. November 1938 wird den Mitgliedern des Vorstands die Entscheidung mitgeteilt, ein Redaktionskomitee mit Sitz in Berlin einzurichten, das für die Veröffentlichung der sogenannten Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts zuständig ist. Zimmermann teilt im Namen des Vorstands mit, dass Heydenreich als Redakteur ernannt wird. Außerdem werden Kriegbaum, Freiherr von Bissing, Ernst Friedrich Bange sowie Graf Vitzthum als Mitglieder des Ausschusses vorgeschlagen. Als Folge von Vitzthums Ablehnung, wird Hans Posse,<sup>226</sup> Direktor der Gemäldegalerie in Dresden, an seiner Stelle mit der Aufgabe betraut.<sup>227</sup>

Die Berufung Haftmanns und daher die Besetzung der Stelle, die zwei jahrelang vakant blieb, erfolgt 1936 noch unter dem Vereinsvorsitz von Wilhelm Waetzoldt, damals Ordinarius für Kunstgeschichte an der Philosophischen Fakultät der Universität Halle.<sup>228</sup> Die Assistenzstelle wird Haftmann höchstwahrscheinlich von Kriegbaum persönlich angeboten, der ihn gut kennt und für seine wissenschaftliche Leistung während seiner Studienzeit an der Universität in Berlin besonders schätzt. So schreibt Kriegbaum an Hans Sedlmayr, dass Haftmann einer der begabtesten jungen Kunsthistoriker sei, weswegen er ihn am Kunsthistorischen Institut in Florenz angestellt hatte.<sup>229</sup> Ferner erklärt Haftmanns Witwe, Evelyn Haftmann, in einem am 21.

---

<sup>224</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Heinrich Zimmermann, undatiert, KHI A I, 22 [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland), Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1940 mit Deutschland, Z, U36, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.

<sup>225</sup> Brief von Heinrich Zimmermann an Friedrich Kriegbaum, 25. November 1938, KHI A I, 22 [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland), Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1940 mit Deutschland, Z, U21, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.

<sup>226</sup> Es wird darauf hingewiesen, dass Posse 1939 Sonderbeauftragter für das Führermuseum in Linz wird. Schwarz, Birgit: Hans Posse als Hitlers Sonderbeauftragter, in: Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879–1942), hrsg. v. den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gilbert Lupfer/Thomas Rudert, Köln, Weimar, Wien 2015, S. 329–348.

<sup>227</sup> Brief von Heinrich Zimmermann an die Mitglieder des Vorstands des Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz e. V., 25. November 1938, Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Akte Nr. 103, SMPK–ZA, III/VKI 036, Herausgabe der „Mitteilung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“, der Jahresberichte und anderer Publikationen 1929–1940.

<sup>228</sup> Hubert 1997, S. 62.

<sup>229</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Hans Sedlmayr, 10. August 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

September 2007 stattgefundenen Interview mit Monica Biasiolo, dass Haftmann Deutschland auch aus politischen Gründen verlassen wollte.<sup>230</sup> Im Rahmen der Recherchen für diese Arbeit konnten jedoch keine Belege für diese Behauptung gefunden werden.

Dem archivalischen Schriftverkehr kann entnommen werden, dass Haftmann seine Recherchen und Studien zur Renaissance in Florenz fortführt sowie sich an allen Aktivitäten des Instituts beteiligt. Er kümmert sich insbesondere um die Bibliothek, indem er versucht, angesichts der wachsenden Schwierigkeiten mit den Devisen, beispielsweise einige der wissenschaftlichen Lücken des Bücherbestands von deutschen und internationalen Universitätsprofessoren,<sup>231</sup> und Museumskuratoren<sup>232</sup> durch Schenkung oder Austausch sowie die an deutschen Universitäten verteidigten Dissertationen für die Dissertationssammlung<sup>233</sup> gestiftet zu erhalten. Haftmann bereitet außerdem eine allgemeine Bibliographie zur italienischen Kunst vor, wofür er eine umfangreiche Liste mit deutschen und internationalen Büchern und Zeitschriften zu erstellen versucht.<sup>234</sup>

Zusammen mit Haftmann arbeiten damals am Kunsthistorischen Institut in Florenz unter anderem Robert Oertel (1907–1981), der vom 1. September 1935 bis 31. Juli 1939 als wissenschaftlicher Assistent und Mitarbeiter der Photothek tätig ist;<sup>235</sup> Wolfgang Lotz (1912–1981), der 1937 als Ministerialstipendiat angetreten war und am 1. August

---

<sup>230</sup> Biasiolo 2010, S. 486.

<sup>231</sup> Brief von Werner Haftmann u.a. an Hans Sedlmayr, 25. Januar 1937, KHI A I, 10 1935–1937 [242]: Korrespondenz A–Z, Mappe: U4: KHI Korrespondenz S–Z 1935–37, S, U716, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz.

<sup>232</sup> Brief von Werner Haftmann u.a. an A. M. Hind, Department of Prints and Drawings The British Museums London, 24. September 1936, KHI A I, 10 1935–1937 [242]: Korrespondenz A–Z, Mappe: U1 A–B–C KHI A I 13, H, U110, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz.

<sup>233</sup> Brief von Werner Haftmann an F. Bock, 8. September 1937, KHI A I, 15 + KHI F I, 15 a) 1937–1941 b) 1940–1942 c) 1942–1944, Mappe: U4 Fotografie 1941–1937, B, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz.

<sup>234</sup> Brief von Werner Haftmann u.a. an die Deutsche Bücherei Leipzig, 30. November 1936, KHI A I, 10 1935–1937 [242]: Korrespondenz A–Z, Mappe: U2 Korrespondenz 1. April 1935–31. März 1937 D–H, D, U214, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz.

<sup>235</sup> Bestätigung von Heinrich Zimmermann, 9. September 1939, Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Akte Nr. 171, SMPK–ZA, III/VKI 023 Mitarbeiter des Instituts 1912–1945. Oertel wird im September durch Posse an der Staatlichen Gemäldegalerie in Dresden berufen. Sein Dienstantritt verzögert sich jedoch um ein Vierteljahr. Brief von Hans Posse an Heinrich Zimmermann, 24. August 1938, Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Akte Nr. 169, SMPK–ZA, III/VKI 023 Mitarbeiter des Instituts 1912–1945.

1939 zweiter Assistent wird<sup>236</sup> und Herbert Siebenhüner (1908–1996), der seit 1936 Stipendiat der Notgemeinschaft ist, und ab dem 1. April 1940 Haftmann als ersten Assistenten ersetzt<sup>237</sup>.

Jenseits seiner bibliothekarischen Aufgaben nimmt Haftmann an den kunstgeschichtlichen Führungen durch Florenz sowie dessen Museen und Sammlungen teil. Nach dem Jahresbericht 1937/38, finden diese unter dem Thema *Die Florentiner Frührenaissance* statt und werden besonders von der sogenannten deutschen Kolonie gut besucht. Haftmann beteiligt sich am 5. Dezember 1937 mit einer Führung durch die Uffizien zum Thema *Botticelli und die Kunstpflege des Lorenzo Magnifico* sowie am 19. Dezember 1937 über *Bildteppiche des Hauses Medici und ihre Manufaktur*. Weitere Führungen werden von Lotz und Siebenhüner angeboten.<sup>238</sup> Darüber hinaus organisiert Haftmann, zusammen mit Kriegbaum, Heydenreich, Oertel und Siebenhüner, die Führungen und Ausflüge im Rahmen des Toskanischen Teils des Studienkurses mit, der in Kooperation mit der Bibliotheca Hertziana vom 16. September bis 2. Oktober 1937 in Rom und in der Toskana stattfindet.<sup>239</sup>

Auf Bruhns Anregung findet 1938 ein Zusammentreffen der beiden Institute in Siena statt, an dem die Wissenschaftler mit Vorträgen über ihre jüngsten Forschungen beitragen. Im Jahresbericht 1937/38 lobt insbesondere der Leiter der Bibliotheca Hertziana Haftmanns „sehr gut vorbereiteten Vortrag über die ältesten Tafelgemälde Sienas aus dem 13. Jahrhundert“.<sup>240</sup> Am 5. Dezember 1938 findet die 66. Wissenschaftliche Besprechung am Kunsthistorischen Institut in Florenz statt. Das Programm enthält Vorträge von Bernhard Degenhart zum Thema *Unbekannte*

---

<sup>236</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Wilhelm Waetzoldt, 24. November 1937, KHI A, 13 A–Z a) 1938 – 1940 a) Korrespondenz, Mappe: U10 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1939 T–W, W, U72, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz; Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Akte Nr. 150, SMPK–ZA, III/VKI 023 Mitarbeiter des Instituts 1912–1945.

<sup>237</sup> Siebenhüners Abstellungsvertrag, 1. April 1940, Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Akte Nr. 196, SMPK–ZA, III/VKI 023 Mitarbeiter des Instituts 1912–1945. Für die vollständige Liste der Institutsmitarbeiter\*innen siehe: Hubert 1997, S. 63.

<sup>238</sup> O. V.: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Jahresbericht 1937–1938, Palazzo Guadagni, Piazza S. Spirito 9, S. 5.

<sup>239</sup> Aus Anlass einer damals veranstalteten Giotto-Ausstellung sind der Künstler und dessen künstlerische Produktion Hauptthema des toskanischen Teils des gemeinsamen Studienkurses beider Institute. Ebd. Hubert erklärt, dass die Studienkurse in den Jahren 1937 und 1938, aufgrund von Problemen mit den Devisen sowie von organisatorischen Schwierigkeiten, gemeinsam mit der Bibliotheca Hertziana durchgeführt werden mussten. Hubert 1997, S. 61.

<sup>240</sup> Bibliotheca Hertziana Rom Jahresberichte 1931/32–1938/39, Jahresbericht 1937–1938, S. 11, Archiv der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.

*Zeichnungen des Francesco di Giorgio Martini* und von Haftmann über *Francesco di Giorgio und die Tonbildnerei in Siena* sowie kleinere Mitteilungen von Oertel und Siebenhüner.<sup>241</sup> Außerdem werden im Winter 1938/39 sonntags eine Reihe kunstwissenschaftlicher Führungen in den Uffizien zum Thema *Italienische Malerei der Hochrenaissance* von Haftmann, Siebenhüner, Kriegbaum und Lotz veranstaltet. Haftmann führt die Besucher\*innen am 11. Dezember 1938 über die *Florentiner Hochrenaissance: Piero di Cosimo, Lorenzo di Credi, Albertinelli* sowie am 29. Januar 1939 über die *Florentiner Porträtkunst des 16. Jahrhunderts*.<sup>242</sup> Dem Jahresbericht 1939/40 kann Haftmanns Beteiligung an den wissenschaftlichen Besprechungen mit dem Vortrag *Ein Mosaik aus dem Besitz des Lorenzo Magnifico* entnommen werden. Der Kunsthistoriker leitet zudem die Führung, die am 4. November 1939 über *Die Medici-Ausstellung im Palazzo Medici-Riccardi* organisiert wird.<sup>243</sup>

Zwischen dem 1. April 1938 und dem 31. März 1939 hält Haftmann unter anderem den Vortrag ‚*Memoria*‘. *Zur Wirkung ihrer Idee und zu ihrer Bedeutung für die künstlerische Überlieferung im frühen Mittelalter*, der an seine Dissertationsforschungen anknüpft.<sup>244</sup> Verzeichnet werden schließlich auch seine damaligen in der Zeitschrift *Pantheon* erschienen Beiträge der Jahre 1938 und 1939 über *Jacopo della Quercia und die Sienesische Skulptur des Quattrocento* (1938); *Italienische Goldschmiedearbeiten* (1939) und *Die Medici-Ausstellung* (1939).<sup>245</sup>

<sup>241</sup> Einladungskarte, Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Akte Nr. 50, SMPK-ZA, III/VKI 035 Studienkurse und wissenschaftliche Veranstaltungen des Instituts 1924–1941.

<sup>242</sup> Programm des Kunsthistorischen Instituts Florenz Winter 1938/39, Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Akte Nr. 51, SMPK-ZA, III/VKI 035 Studienkurse und wissenschaftliche Veranstaltungen des Instituts 1924–1941.

<sup>243</sup> O. V.: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Jahresbericht 1939–1940, Palazzo Guadagni, Piazza S. Spirito 9, S. 5–6.

<sup>244</sup> Außerdem wiederholt er die Vorträge *Francesco di Giorgio und die Tonbildnerei in Siena* und *Ein Mosaik aus dem Besitz des Lorenzo Magnifico*. Programm mit den Konferenzen des Instituts vom 1. April 1938 bis 31. März 1939 und vom 1. April 1939 bis 31. März 1940, KHI A I, 23 [252] a) 1939–1941 b) 1939–1941 a) Korrespondenz A–H b) Korrespondenz I–R, Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1939–1941 A/B, A, U8: 2–3, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz.

<sup>245</sup> Haftmann, Werner: *Jacopo della Quercia und die Sienesische Skulptur des Quattrocento*, in: *Pantheon*, Band XXII, 1938, S. 367–375; ders.: *Italienische Goldschmiedearbeiten*, in: *Pantheon*, Band XXIII, 1939, S. 29–34 und *Pantheon*, Band XXXIV, 1939, S. 54–56; ders.: *Die Medici-Ausstellung*, in: *Pantheon*, Band XXIV, 1939, S. 237–243. Im Jahr 1939 veröffentlicht Haftmann zudem folgenden Artikel: Haftmann, Werner: *Albrecht Altdorfer. Legenden des Hl. Florian* in den Uffizien zu Florenz, *Deutsche Kunstwerke in Italien*, Kunsthistorisches Institut, Florenz ca. 1939.

Dank seiner Stelle als erster Assistent und der am Institut durchgeführten Aufgaben<sup>246</sup> korrespondiert Haftmann mit vielen etablierten Wissenschaftler\*innen und Professor\*innen nicht nur aus der deutschen und italienischen, sondern auch internationalen Hochschul- und Museumswelt, einige trifft er zudem persönlich. Auch der Austausch und die Kooperation zwischen dem Kunsthistorischen Institut in Florenz und dem Schwesterinstitut, der Bibliotheca Hertziana in Rom, seit 1934 in Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kunst- und Kulturwissenschaft (Bibliotheca Hertziana) umbenannt,<sup>247</sup> ist sehr häufig und intensiv, wie nicht nur die zusammengeführten Studienkurse, Treffen und wissenschaftlichen Veranstaltungen bezeugen, sondern auch die regelmäßigen gegenseitigen Besuche, die in den Jahresberichten der Bibliotheca Hertziana sorgfältig aufgelistet sind. Häufig übernachteten nämlich die Mitarbeiter\*innen und Stipendiat\*innen des Kunsthistorischen Instituts im Gästezimmer der Bibliotheca Hertziana. Auch Haftmann wird mehrmals als Gast in Rom empfangen, laut den Jahresberichten 1937/38 und 1939/40.<sup>248</sup> Dort ist er insbesondere mit zwei Wissenschaftlern befreundet: Bernhard Degenhart (1907–1999), der 1932/33 Stipendiat am Kunsthistorischen Institut in Florenz<sup>249</sup> und von 1933 Assistent an der Bibliotheca Hertziana ist, bis er im Herbst 1939 eine Stelle an der

---

<sup>246</sup> In seiner Aufgabenbeschreibung schreibt Kriegbaum, dass Haftmann für alle wissenschaftlichen, organisatorischen und repräsentativen Aufgaben zuständig gewesen sei, die mit der Funktion eines stellvertretenden Direktors eines deutschen Auslandsinstituts verbunden sind. Zeugnis von Friedrich Kriegbaum, 18. Oktober 1940, KHI A I, 23 [252] a) 1939–1941 b) 1939–1941 a) Korrespondenz A–H b) Korrespondenz I–R, Mappe: U4 KHI Florenz Korrespondenz 1939–1940 H–I, H, U11, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz.

<sup>247</sup> Hausmann, Rutger-Frank: „Auch im Krieg schweigen die Musen nicht“. Die Deutschen Wissenschaftlichen Institute im Zweiten Weltkrieg, Göttingen 2002, S. 357–358. Zur allgemeinen Geschichte der Bibliotheca Hertziana siehe: Ebert-Schifferer, Sybille/von Bernstorff, Marieke (Hrsg.): 100 Jahre Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Die Geschichte des Instituts 1913–2013, München 2013.

<sup>248</sup> Bibliotheca Hertziana Rom Jahresberichte 1931/32–1938/39, Jahresbericht 1937/38, S. 21; Bibliotheca Hertziana Rom Jahresberichte 1936/39–1953/54, Jahresbericht 1939/40, S. 19, Archiv der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.

<sup>249</sup> Bibliotheca Hertziana Rom Jahresberichte 1931/32–1938/39, Jahresbericht der Bibliotheca Hertziana 1932/33, Anlage 1 Gäste der Bibliotheca Hertziana 1932/33, S. 16, Archiv der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.

Albertina in Wien bekommt<sup>250</sup> und Otto Lehmann-Brockhaus (1909–1999),<sup>251</sup> der genauso wie Haftmann bei Graf Vitzthum in Göttingen promoviert hat, und von 1937 bis 1939/40 als Stipendiat, danach bis 1944 als Assistent an der Bibliotheca Hertziana tätig ist<sup>252</sup>.

Außerdem nutzt Haftmann während seiner Assistenzstelle am Kunsthistorischen Institut in Florenz die Sommermonate, um zu reisen und insbesondere seinem Interesse für die Archäologie und die italienische Kunstgeschichte nachzugehen, wie er in mehreren Lebensläufen bekundet.<sup>253</sup>

## 1. 5 Hitlers Besuch in Florenz

Anne Spagnolo-Stiffs Studie über die Beteiligung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz an der Stadtbesichtigung von Adolf Hitler im Mai 1938, die im Rahmen der 2012 stattgefundenen Ausstellung *Il ritorno all'ordine l'immagine di Firenze per la visita del Führer* im Historischen Archiv von Florenz 2013 veröffentlicht wird, informiert über das Verhalten der Institutsangestellten an diesem historischen Ereignis. Spagnolo-Stiff untersucht dafür die Korrespondenz im Archiv des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, die zu der Zeit für die Öffentlichkeit gerade zugänglich wurde.

---

<sup>250</sup> Bericht des Leiters der Kunstgeschichtlichen Abteilung des Kaiser-Wilhelm-Instituts im Palazzo Zuccari in Rom, Prof. Leo Bruhns, vom Herbst 1936 bis Herbst 1939, Bibliotheca Hertziana Rom Jahresberichte 1936/39–1953/54, S. 4, Archiv der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.

<sup>251</sup> Wie aus einem Brief von Lehmann-Brockhaus an Kriegbaum hervorgeht, sollen sich Haftmann und Lehmann-Brockhaus in Berlin kennengelernt haben. Brief von Otto Lehmann-Brockhaus an Friedrich Kriegbaum, 21. November 1935, KHI A I, 10 1935–1937 [242]: Korrespondenz A–Z, Mappe: U3 I (2)–R 1935–1937, L, U427, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz. Lehmann-Brockhaus dient im Rahmen des Verfahrens zur Erlangung Haftmanns Entnazifizierung als Zeuge für Haftmanns antifaschistische Haltung. Laut Lehmann-Brockhaus Erklärung, haben er und Haftmann sich als Studenten an der Universität in Göttingen kennengelernt. Lehmann-Brockhaus zufolge, haben sich die Kunsthistoriker 1937, als Haftmann als Assistent am Kunsthistorischen Institut in Florenz tätig war, wieder getroffen. Haftmanns Entnazifizierungsakte, Brief von Otto Lehmann-Brockhaus, 6. August 1946, NW 1012/10378/019, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland, Duisburg. Haftmann bedankt sich bei Lehmann-Brockhaus in der Einleitung seiner Dissertation für seine zur Verfügung gestellten Quellen aus den Manuskriptbänden zur Kunstgeschichte des 10., 11., und 12. Jahrhunderts. Haftmann 1939, S. 4.

<sup>252</sup> Bericht vom Professor Leo Bruhns über die Tätigkeit der Kunstwissenschaftlichen Abteilung des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kunst- und Kulturwissenschaft im Palazzo Zuccari in Rom während des Zeitraums von Herbst 1939 bis Herbst 1941, Bibliotheca Hertziana Rom Jahresberichte 1936/39–1953/54, Jahresbericht 1939/40, S. 19, Archiv der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.

<sup>253</sup> Haftmanns Lebenslauf, undatiert, Nachfolge Novotny, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Universität Wien.

Damit will sie Licht auf den Vorfall von Haftmanns Essay bringen, der für einen speziellen zweisprachigen Band der Zeitschrift *Firenze. Rassegna mensile del Comune*, das offizielle Organ der Stadt Florenz, verfasst wurde. Die Publikation sollte als Geschenk für die Ehrengäste der Veranstaltung dienen.<sup>254</sup>

Spagnolo-Stiff erwartet Schwierigkeiten, denn sie musste bei der Dokumentation zwischen „beruflichen Ambitionen diktierte[m] opportunistischem Benehmen[s]“ und „kritischer Distanz zur Propaganda des Regimes“ unterscheiden.<sup>255</sup> In ihrer Analyse versucht die Autorin die Widersprüche im Verhalten des Institutsdirektors und der wissenschaftlichen Mitarbeiter\*innen nicht nur im Rahmen des Besuches Hitlers hervorzuheben. Sie folgert daraus, dass sie „sich nicht so sehr vom Regime als vielmehr von der chauvinistischen und rassistischen Ideologie des Nazismus zu distanzieren“ versuchten.<sup>256</sup>

Kriegbaum und der Archäologe Ranuccio Bianchi Bandinelli<sup>257</sup> begleiten Hitler und Mussolini am 9. Mai 1938 durch die Florentiner Museen. An der Veranstaltung nehmen auch Haftmann, Oertel, Siebenhüner und Lotz teil.<sup>258</sup> Zusätzlich sollen die Institutsmitglieder auf Wunsch der dortigen NSDAP an der Versammlung für die erste Reiseetappe Hitlers nach Rom teilnehmen.<sup>259</sup> Noch am 1. Mai 1938 informiert Kriegbaum den Geheimrat Zimmermann, dass er sich eine Uniform beschaffen müsse,

---

<sup>254</sup> Spagnolo-Stiff, in: Brogioni/Manetti 2013, S. 79.

<sup>255</sup> Ebd., S. 77–78.

<sup>256</sup> Ebd., S. 78.

<sup>257</sup> Bandinelli beschreibt den Besuch der Uffizien wie folgt: „Mussolini langweilte sich, weil ihm der Besuch zwischen Palazzo Pitti und Uffizien zu lange dauerte. Er kam neben mich und machte eine Geste mit der Hand, als wolle er den Schritt beschleunigen; er murmelte: ‚Hier brauchen wir eine Woche.‘ Aber der Bürgermeister von Florenz hatte mich gebeten, ein wenig langsamer zu machen, weil die Erfrischungen im Palazzo Vecchio noch nicht fertig waren. Für das Weitere gab ich die Führung an den Freund Kriegbaum ab, der seine Aufgabe mit keinem anderen Gefühlen als den meinen absolvierte, und mit dem ich mir ab und an einen Blick zuwarf. (Aber er litt mehr als ich aufgrund der Niedertracht, in die sein Land gefallen war [...])“. Bianchi Bandinelli, Ranuccio: Hitler, Mussolini und ich. Aus dem Tagebuch eines Großbürgers, Berlin 2016, S. 101–102.

<sup>258</sup> Brief von Giovanni Poggi an Friedrich Kriegbaum, 10. Mai 1938, KHI A, 13 A–Z a) 1938–1940 a) Korrespondenz, Mappe U7, KHI Florenz, Korrespondenz 1937–1939 N–R, P, U68, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz.

<sup>259</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Leo Bruhns, 22. März 1938, KHI A I, 11 a) 1937–1939 b) 1937–1939 a) Korrespondenz A–H b) Korrespondenz I–L, Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1937/1939 Kriegbaum Haftmann A–B, B, U94, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz. Kriegbaum schreibt, dass daran insgesamt sieben Menschen teilnehmen sollten, inklusive der Bibliothekar Gilek. Drei von ihnen tragen keine Parteiuniform. Brief zitiert nach Spagnolo-Stiff, in: Brogioni/Manetti 2013, S. 78.

da er Hitler durch die Museen der Stadt begleiten solle.<sup>260</sup> Am 13. Mai 1938 sendet Kriegbaum einen detaillierten Bericht des Besuches Hitlers an Zimmermann. Darin behauptet er, dass er und sein Assistent die Parteiuniformen trügen.<sup>261</sup> Laut Spagnolo-Stiff sei es Haftmann, der die Uniform trug.<sup>262</sup> Fuhrmeister dagegen behauptet, dass es sich um Siebenhüner handele.<sup>263</sup> Obwohl Kriegbaum in seinem Brief an Zimmermann erklärt, dass er, vor Hitler und Mussolini, Ribbentrop, Goebbels, Frank und Himmler durch Palazzo Pitti führt, während Siebenhüner die Führung des Reichsministers Hess, der später angekommen war, übernimmt, sollte darauf hingewiesen werden, dass Siebenhüner damals nicht Assistent sondern Stipendiat ist. Es ist daher höchstwahrscheinlich, dass der Assistent in Uniform Haftmann ist. Auf Kriegbaums Initiative wird nach dem Besuch der Museen in Florenz ein Album mit 160 Photographien der von Hitler bevorzugten Kunstwerken zusammengestellt, das als exklusives Geschenk für den „Führer“ dienen soll.<sup>264</sup>

Unter den vier für die Zeitschriftenbeiträge beauftragten Vertreter von deutschen Institutionen mit Sitz in Florenz befinden sich unter anderem Haftmann und Oertel des Kunsthistorischen Instituts. Haftmanns Vorhaben sich mit dem Künstler Adolf von Hildebrand und dem Künstlerkreis von San Francesco zu beschäftigen wird dem Generaldirektor am Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Graf Klaus von Baudissin am 15. Februar 1938 unterbreitet, um eine offizielle Genehmigung des Themas zu erhalten. Da der Beitrag sich mit der „künstlerische[n] oder gelehrte[n] Arbeit, die das Deutschtum im kulturellen Bild von Florenz geleistet hat“ auseinandersetzen soll, scheint Haftmann dieses Thema, aufgrund „d[er] Vorliebe des Führers für die Kunst jener Zeit“ sowie der Gelegenheit noch unbekanntes Forschungen darüber darzustellen als „recht geeignet“.<sup>265</sup> Der Schwerpunkt von

---

<sup>260</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Heinrich Zimmermann, 1. Mai 1938, KHI A I, 22 [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland), Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1940 mit Deutschland, U13, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz, zitiert nach Spagnolo-Stiff, in: Brogioni/Manetti 2013, S. 78.

<sup>261</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Heinrich Zimmermann, 13. Mai 1938, KHI A I, 22, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz, zitiert nach ebd.

<sup>262</sup> Spagnolo-Stiff, in: Brogioni/Manetti 2013, S. 78.

<sup>263</sup> Fuhrmeister 2019, S. 62.

<sup>264</sup> Spagnolo-Stiff betont, wie die Initiative Kriegbaums im Rahmen der Vorbereitungen für den sogenannten „Sonderauftrag Linz“, das Führermuseum in Linz, an dem auch Robert Oertel beteiligt war, von großem Interesse sei. Spagnolo-Stiff, in: Brogioni/Manetti 2013, S. 84.

<sup>265</sup> Ebd., S. 80.



Haftmanns Beitrag soll auf den Künstlerkreis von San Francesco di Paola, Adolf von Hildebrand und Konrad Fiedler gesetzt werden.<sup>266</sup> Des Weiteren wolle er sich auch noch mit weiteren Malern, wie Hans von Marées beschäftigen.<sup>267</sup>

Mit der Erklärung, dass es unangemessen sei, Hitler einen Beitrag über die „Halbjuden“ Hildebrand und Marées vorzulegen, lehnt das Ministerium Haftmanns Vorschlag ab. Es scheint unwahrscheinlich, dass Haftmann nicht darüber informiert ist, dass ein Thema vorzuschlagen, das sich mit nichtarischen Künstlern auseinandersetzt, vom Ministerium nicht akzeptiert werden würde. Wie sein Brief bezeugt, ist er eigentlich davon überzeugt, dass Hitler, der die deutsche Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schätzte, sein Vorhaben begrüßen würde.<sup>268</sup> Ob dies als Irrtum, Provokation, Leichtsinn oder einfach als ein von einem persönlichen Interesse für den Künstlerkreis von San Francesco di Paola diktiert Vorschlag zu werten ist, lässt sich anhand der vorliegenden Quellen schwer feststellen. Sicher ist, dass Haftmann sich für Hildebrand und Marées sowie für die Theorien Fiedlers, die die künstlerische Praxis beider Künstler beeinflusst hatten, interessiert.

Schließlich liefert der Kunsthistoriker einen Beitrag zur Geschichte des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, in dem die Disziplin der Kunstgeschichte in nationalistische Ideologie eingebettet wird.<sup>269</sup> Die Entstehung des Faches sei, so Haftmann, eine „nationale Angelegenheit des deutschen Romantismus“, ebenso sei die Leistung der deutschen Gelehrten im Bereich der italienischen Kunstgeschichte „für den Deutschen ein nationales Gut“.<sup>270</sup> Darüber hinaus seien die wissenschaftlichen Institute im Ausland, darunter sechs in Italien, „Stützpunkte“ der sich im deutschen Reich

---

<sup>266</sup> Der Bildhauer Adolf von Hildebrand erwirbt 1874 das ehemalige Kloster, das er mit seinem Freund, dem Maler Hans von Marées, sowohl als Wohnort als auch als Atelier benutzt. Ehrhardt, Felicitas: *Ästhetisches Utopia. Adolf von Hildebrand und sein Künstlerhaus San Francesco di Paola in Florenz. Untersuchungen zu seiner Geschichte und Bedeutung*, Regensburg 2018, S. 23–38.

<sup>267</sup> Brief von Werner Haftmann an Klaus von Baudissin, 15. Februar 1938, KHI A I, 12 c) 1937–1939 c) Korrespondenz M–Z, Mappe U8: KHI Florenz Korrespondenz 1937–1939 von Kriegbaum, Haftmann, U19, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz, zitiert nach Spagnolo-Stiff, in: Brogioni/Manetti 2013, S. 80.

<sup>268</sup> Brief von Karl Hermann an Werner Haftmann, 28. Februar 1938, KHI A I, 12, c) 1937–1939 c) Korrespondenz M–Z, Mappe U8: KHI Florenz Korrespondenz 1937–1939 von Kriegbaum, Haftmann, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz, zitiert nach ebd.

<sup>269</sup> Haftmann, Werner: *Das Kunsthistorische Institut in Florenz/L'Istituto Germanico di Storia dell'Arte in Firenze*, in: Firenze. Rassegna mensile del Comune, Anno VII, Nr. 6, Mai 1938, auf Deutsch S. 235–240; auf Italienisch S. 107–112.

<sup>270</sup> Spagnolo-Stiff, in: Brogioni/Manetti 2013, S. 83.

entwickelten Geschichtswissenschaft und begleiten „die geistige Expansion des Deutschtums eigentümlich“.<sup>271</sup>

Haftmanns Absicht, sich mit Hildebrand im Rahmen des Besuches Hitlers auseinanderzusetzen wird im Künstlerkreis von San Francesco di Paola anscheinend nicht wohlwollend aufgenommen. Insbesondere setzt sich Henri-Reynald Graf de Simony, der ein Freund der Malerin und Tochter des Bildhauers Adolf von Hildebrand, Elisabeth Brewster-Hildebrand<sup>272</sup> ist und diese bei der Verwaltung des Hauses während des Zweiten Weltkrieges unterstützt, gegen Haftmann ein. Der Familie Brewster-Hildebrand gehört das ehemalige Kloster San Francesco di Paola, wo Haftmann seit dem Frühjahr 1938 wohnt. Während Brewster-Hildebrand, die über den Besuch Hitlers skeptisch ist, das Frühjahr mit ihrer Tochter Clotilde in Kampanien verbringt, wirft de Simony Haftmann vor, das Bild der Gemeinde aufgrund seiner persönlichen Ambitionen, mit dem Nationalsozialismus in Verbindung zu bringen und ihr einen „faschistischen Ruf“ zu geben.<sup>273</sup> Allgemein hat de Simony eine sehr schlechte Meinung von Haftmann. In seinem Tagebuch *Zibaldone de S. Francesco* von 1942 beschreibt er ihn als wankelmütig, schlecht erzogen, nicht sehr intelligent sowie mit der Neigung viel Alkohol zu trinken. Zudem betont de Simony, dass Haftmanns Denkweise eine nationalistische Erziehung widerspiegeln, weswegen er die Menschen in ihre

---

<sup>271</sup> Ebd., S. 84.

<sup>272</sup> Über Elisabeth Brewster-Hildebrand siehe: Ehrhardt 2018, S. 181–188. Über Clotilde Peploe siehe: Ragionieri, Susanna/Sisi, Carlo (Hrsg.): Clotilde Peploe dalla Toscana all’Egeo 1915–1997, Katalog der Ausstellung vom 31. März bis 28. Juni 2004 im Palazzo Pitti, Florenz, Livorno 2004.

<sup>273</sup> Ebd., S. 209–210.

Nationen einteilt und sowohl vom Krieg begeistert als auch vom Sieg der Deutschen überzeugt sei.<sup>274</sup>

Die Ereignisse in Zusammenhang mit Hitlers Besuch in Florenz stellen laut Spagnolo-Stiff einen Wendepunkt in Haftmanns Leben dar. Dieser soll in ihm eine „persönliche Krise“ ausgelöst haben, die mit der „wachsenden Schwierigkeit, weiter passiv die Richtlinien des Regimes anzunehmen“, verbunden ist.<sup>275</sup> Ein Brief vom 21. Juli 1938, den Kriegbaum aus Nürnberg sendet, dient hierfür als Zeugnis. Kriegbaum wendet sich an Haftmann, der sich mittlerweile auf einer Reise in Griechenland befindet, bedankt sich für seinen Urlaubsbericht, aber mahnt gleichzeitig den jungen Kunsthistoriker, sich zu entspannen.<sup>276</sup> Tatsächlich hatte sich Kriegbaum schon im Juni darum bemüht, dass Haftmann seinen im Juli auslaufenden Reisepass in Korfu

---

<sup>274</sup> Der Eintrag über Werner Haftmann im Buch *Zibaldone de S. Francesco* (II: Etat humain, Werner Haftmann, 1942, S. 257) lautet: „Offre un curieux contraste entre la forte certitude qui semble être sa caractéristique physique et les variations innombrables de ses opinions qui, certes exprimées [sic] avec assurance varient à chacune de ses visites inusuelles[?!] Berenson l’appelle le foolometer en ce sens qu’il est un excellent baromètre inconscient de l’ambiance où il vit, et comme elle est d’une haute influence sur les événements, nous savions ainsi ce que croyait le haut commandement allemand. J’avais coutume de lui poser cette question: combien durera la guerre, cette fois-ci? La réponse oscilla en 15 mois de 20[?] à un an. Il n’a en effet pas une très profonde intelligence, ni de réelle culture, ni de sens artistique, ce qui rend paradoxal le choix de sa carrière où il brille plutôt pour la prodigieuse assimilation de dates, influences, et notes que son esprit encyclopédique peut accumuler et lui a valu jeune une belle position. Il est absolument dépourvu du plus rudimentaire sens psychologique et veut ne voir de la vie que ce qui lui convient. Il est d’un aveuglement extraordinaire, presque voulu sur la plupart des personnes qui l’entourent. Mais cela a le bon côté qu’il ne peut non plus en voir le mal, ni en dire; au contraire il est d’une inlassable complaisance et d’une grande droiture. Il va directement au but sans aucune complication, d’aucun genre. Cela lui assure un grand succès auprès des femmes. Il est donnajuolo et le reconnaît volontiers, quoique sans aucune fatuité à l’italienne. Son épicurisme s’étend à la boisson qui sera la ruine de sa carrière parce qu’il s’y adonne constamment avec excès et un total manque de dignité. Il adore les bars, les cafés, la bohème, et jouit encore comme un adolescent de se trouver avec des peintres fameux. Il a pour ceux-ci un culte et un certain sens, fussent-ils hétéroclites ou incompréhensibles, ayant un certain goût mais aucune réelle base artistique. Il est sauvage, brutal, élevé primitivement, aventurier. Très droit et souvent noble, il n’a ni jugement, ni tradition, ni goût objectif, ni morale, ce qui infirme l’efficacité de ses qualités il [sic] a été pris dans le tourbillon de la victoire allemande, heureux de la guerre et esclave de cette habitude de diviser, les gens entre nations et il émane de lui une atmosphère typiquement allemande qui jure terriblement à San Francesco pour lequel il a un amour complètement faussé. Je crains[?] que Cloclo [Clotilde Brewster] sent son charme, puis Wolfgang [Braunfels] dont il était le héros, puis les circonstances et les Paumgartner [Bernhard Paumgartner und seine Familie] ne lui aient donné ici une importance absolument disproportionnée avec ce qu’il est. Il s’y sent comme beaucoup d’autres, infiniment trop, chez soi. Lisl dont il méprise la peinture et respecte l’individualité l’a vue habiter ici à son corps défendant, revenant ivre en officier allemand. Il contribue donc vivement à la réputation fâcheuse de S. Francesco au point de vue national et moral et avec Inge et compagnie constitue un élément hostile à tout le monde de Lisl. Ils se sont fait une image erronée, et sans elle qui l’a créé de ce qu’est ici et souvent en y pensant elle s’écria: ‚Raus, alle!‘“ Ebd., S. 222–223.

<sup>275</sup> Spagnolo-Stiff, in: Brogioni/Manetti 2013, S. 87.

<sup>276</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Werner Haftmann, 21. Juli 1938, KHI A I, 22 [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland), Mappe: U2 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1940 mit Deutschland C–O, H, U41, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz, zitiert nach Spagnolo-Stiff, in: Brogioni/Manetti 2013, S. 87.

bekommt. Bei seinem Antrag beim Deutschen Konsulat in Genua<sup>277</sup> bittet Kriegbaum, dass Haftmann all seine Ferien nutzen kann, da sein Gesundheitszustand nicht gut sei.<sup>278</sup> Ein in Athen verfasster langer Brief von Haftmann enthält trotzdem keinen Hinweis weder auf seinen schlechten gesundheitlichen Zustand noch auf irgendeine persönliche Sorge. Darin erzählt Haftmann mit Begeisterung von seinen in der Nationalbibliothek laufenden wissenschaftlichen Recherchen, darunter über byzantinische Kunst, die ihn sehr interessiere. Außerdem berichtet Haftmann, die ministeriale Photoerlaubnis für die Kloster Holios Lukas und Daphnis sowie die byzantinische Ruinenstadt Mistra erhalten und dafür einen Photographen, der bei den Olympiagrabungen tätig gewesen war, beauftragt zu haben. Schließlich behauptet er, die intensive Sonnenstrahlung Griechenlands zu genießen.<sup>279</sup>

Kriegbaum informiert Haftmann nun über das bevorstehende Risiko vom Institut entlassen zu werden. Da Kriegbaum möchte, dass Haftmann weiterhin in Florenz arbeitet, aber gleichzeitig nicht ignorieren kann, was geschehen ist, schlägt er Haftmann einen Plan vor, den er für unausweichlich hält. Kriegbaum bittet Haftmann, Griechenland vorzeitig zu verlassen und spätestens am 20. August 1938 in Berlin zu erscheinen, wo er mit einem bestimmten Mann sprechen sollte. Wie Kriegbaum verspricht, sei dies für Haftmanns Verbleiben in Italien absolut notwendig. Man solle seinen Fall tiefgehend untersuchen, um sich einer eventuellen „Behandlung“ zu unterziehen, die jedoch nicht lange dauern würde.<sup>280</sup> Kriegbaum erklärt Haftmann, dass der Vorstand aufgrund von Haftmanns unkontrolliertem Schwätzen vom Vorgang erfahren habe und der Ansicht sei, dass er sofort aus Italien zurückgerufen werden solle, da seine Karriere und der Ruf des Instituts nicht gefährdet werden dürfen.<sup>281</sup> Schließlich

---

<sup>277</sup> Das Kunsthistorische Institut in Florenz untersteht damals dem Generalkonsulat in Genua.

<sup>278</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an den Generalkonsul Mayer, 25. Juni 1938, KHI A, 13 A–Z a) 1938–1940 a) Korrespondenz nach Stadt, Mappe: U2 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1939, D – E, D, U106, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz.

<sup>279</sup> Brief von Werner Haftmann an Friedrich Kriegbaum, undatiert (Athen, Freitag), KHI A I, 22 [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland), Mappe: U2 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1940 mit Deutschland C–O, H, U42, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz. Der undatierte Brief bezieht sich zweifellos auf den Sommer 1938, da Haftmann von seinem ausgelaufenen Reisepass schreibt, der ihn in Korfu erreichen soll.

<sup>280</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Werner Haftmann, 21. Juli 1938, KHI A I, 22 [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland), Mappe: U2 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1940 mit Deutschland C–O, H, U41, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz, zitiert nach Spagnolo-Stiff, in: Brogioni/Manetti 2013, S. 87.

<sup>281</sup> Ebd.

erklärt Kriegbaum, Haftmann solle nicht denken, dass er als kranker Mann betrachtet wird und warnt ihn vor den harten Konsequenzen, falls er den Termin nicht wahrnehmen sollte.

Ob Haftmanns „Schwätzen“ tatsächlich in Verbindung mit seiner gegen das Regime wachsenden Unduldsamkeit gebracht werden kann, wie Spagnolo-Stiff deutet, ist anhand der verfügbaren Quellen nicht nachweisbar. Fest steht, dass Kriegbaum sich aufgrund von Haftmanns „jugendliche[m] Leichtsinn“<sup>282</sup> sowie seines Alkoholkonsums Sorgen macht.<sup>283</sup> Die von Kriegbaum erwähnte „Behandlung“ könne sich, meiner Meinung nach, im Sinne einer Therapie gegen Haftmanns Alkoholmissbrauch verstehen. Einen interessanten Hinweis in diese Richtung könnte ein Absatz eines von Haftmann an Heydenreich am 11. Februar 1951 verfassten Briefes liefern.<sup>284</sup>

Zum Vorkommnis ist schließlich ein weiterer Brief im Archiv des Kunsthistorischen Instituts in Florenz in Erwägung zu ziehen, den Kriegbaum am 20. November 1938 verfasst. Der Empfänger wird nicht genannt, aber der Name „Bissing“ ist mit rotem Farbstift auf dem Blatt verzeichnet. Aus dem Brief geht hervor, dass Kriegbaum sich, höchstwahrscheinlich mit Freiherr von Bissing, darüber einigen möchte, die Sachlage in Bezug auf Haftmann in der Öffentlichkeit mit Diskretion zu behandeln.<sup>285</sup>

Die Korrespondenz des Kunsthistorischen Instituts in Florenz enthält keine weiteren Briefe, die über Haftmanns Reise nach Berlin und die Umstände der von Kriegbaum empfohlenen „Behandlung“ informieren. Auf der Grundlage der untersuchten Dokumentation und angesichts des Mangels an archivarischen Nachweisen, die für diese These sprechen, wird die Auffassung vertreten, dass Haftmanns angebliche persönliche Krise in Zusammenhang mit der Erfahrung des Besuches Hitlers in Florenz aufgrund der von Spagnolo-Stiff vermuteten politischen

---

<sup>282</sup> Spagnolo-Stiff zitiert den Ausdruck anhand eines Briefes von Kriegbaum an Graf Vitzthum vom 1. Februar 1936 (KHI F 1, 15). Spagnolo-Stiff, in: Brogioni/Manetti 2013, S. 83.

<sup>283</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Hans Sedlmayr, 10. August 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>284</sup> Brief von Werner Haftmann an Ludwig Heinrich Heydenreich, 11. Februar 1951, Ana 427, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften, München. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Dr. Nino Nodia für den Hinweis auf diesen Schriftwechsel.

<sup>285</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum, 20. November 1938, KHI A I, 22 [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland), Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1937–1940 mit Deutschland, B, U67, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.

Intoleranz gegenüber dem Regime, infrage gestellt werden sollte. Meiner Meinung nach, wäre es eine Krise politischer Natur gewesen, hätte Haftmann das Geschehen höchstwahrscheinlich in seiner Entnazifizierungsakte erwähnt.

## **1. 6 Haftmanns Kontakte zu Künstler\*innen und Kunsthistorikern während der Florentiner Jahre**

### **1. 6. 1 Die Villa Romana in Florenz**

Obwohl Haftmann während seiner Arbeitsjahre am Kunsthistorischen Institut nicht über moderne Kunst schreibt,<sup>286</sup> steht er, mit zahlreichen deutschen modernen Künstler\*innen, wie Hans Purrmann, in Kontakt. Philipp Kuhn erläutert in seiner Studie *Zwischen zwei Neuanfängen: Die Villa Romana von 1929 bis 1959*, dass Haftmann ein regelmäßiger Besucher der Villa Romana sei, wo er Freundschaften mit mehreren Künstler\*innen geschlossen habe.<sup>287</sup> Haftmann sei zudem der jüngste im Netzwerk des Künstlerhauses. Ferner charakterisiert ihn Kuhn in seinem neulich erschienenen Buch *Refugium Villa Romana. Hans Purrmann in Florenz 1935–1943* als eine leidenschaftliche und instinktive Persönlichkeit.<sup>288</sup> Die Villa Romana ist ein Künstlerhaus mit Sitz in Florenz, das von einer aus Industriellen und Bankiers bestehenden privaten Stiftung gefördert wird.<sup>289</sup> Hans Purrmann (1880–1966), ein ehemaliger Schüler von Henri Matisse, der lange in Paris gelebt hatte, wird im Oktober 1935 vom Stiftungsvorstand zum Leiter des Hauses berufen. Als private Stiftung kann sich die Villa Romana teilweise vor den Ansprüchen des nationalsozialistischen Staates schützen.<sup>290</sup> Im ersten Band seines Buches *Zuflucht auf Widerruf. Exil in Italien 1933–1945* schreibt Klaus Voigt, dass die Villa Romana unter Purrmanns Leitung zu „einem Refugium für Künstler, Schriftsteller und Kritiker [wurde], die sich der vergifteten Atmosphäre in Deutschland entziehen wollten, um eine Zeitlang ungestört arbeiten und

---

<sup>286</sup> Wie bereits erwähnt ist Haftmanns einzige Veröffentlichung über Gegenwartskunst ein Buch über Ludwig Kasper (1939).

<sup>287</sup> Kuhn, in: Föhl 2005, hier S. 115.

<sup>288</sup> Kuhn 2019, S. 153.

<sup>289</sup> Voigt, Klaus: *Zuflucht auf Widerruf: Exil in Italien 1933–1945*, 1. Band, Stuttgart, 1989, S. 85.

<sup>290</sup> Ebd., S. 88–89.

Gedanken austauschen zu können“.<sup>291</sup> Obwohl Purrmann in Deutschland von den Nationalsozialisten diffamiert worden ist, kann er das Künstlerhaus auch nach der „Gleichschaltung“ der fördernden Stiftung, insgesamt neun Jahre lang bis 1943, leiten.<sup>292</sup> Voigt beschreibt die Beziehung zwischen Künstler\*innen und Intellektuellen der Villa Romana und den Organisationen der „deutschen Kolonie“ als „mißtrauisch“.<sup>293</sup> Im Falle Purrmanns fügt der Autor hinzu, dass der Direktor der Villa Romana den Kontakt mit „Personen aus dem gebildeten Bürgertum, die sich mehr um ihres beruflichen Vorteils willen einer nationalsozialistischen Organisation angeschlossen hatten“ vorziehe. Darin schließt Voigt sowohl Kriegbaum als auch Haftmann und Siebenhüner ein.<sup>294</sup> Zum Kreis Purrmanns gehören ferner die Bildhauer\*innen Toni Stadler, Gerhard Marcks und Emy Roeder sowie die Schriftstellerin Monika Mann, Tochter von Thomas Mann.<sup>295</sup> Es handelt sich meistens um nichtjüdische Künstler\*innen und Intellektuelle, die, mit Ausnahme von Monika Mann, keine Emigrant\*innen sind, auch wenn sie Italien als Wohnort wählen, um dort noch ungestört weiterarbeiten zu können. Selbst Purrmann benutze die Bezeichnung „Halbemigrant“ für sich.<sup>296</sup>

Auch Stadler, der 1937 ein Stipendium in der Villa Romana erhält, ist mit Haftmann befreundet. Zusammen unternehmen sie eine Reise nach Griechenland, vermutlich im Sommer 1938, als Haftmann von Kriegbaum aufgefordert wird, den Urlaub vorzeitig zu unterbrechen, um sich möglicherweise einer Therapie in Berlin zu unterziehen.<sup>297</sup> Neben der Villa Romana ist die Pensione Bandini in Florenz ein weiterer Treffpunkt für deutsche Künstler\*innen. In der Pensione, die genauso wie das Kunsthistorische Institut im Palazzo Guadagni untergebracht ist, versammeln sich unter anderem die Maler Eduard Bargheer und Werner Gilles.<sup>298</sup>

---

<sup>291</sup> Voigt 1989, S. 89.

<sup>292</sup> Voigt, Klaus: *Zuflucht auf Widerruf: Exil in Italien 1933–1945*, 2. Band, Stuttgart 1993, S. 452.

<sup>293</sup> Ebd., S. 458.

<sup>294</sup> Ebd., S. 459.

<sup>295</sup> Voigt 1989, S. 90.

<sup>296</sup> Ebd. Voigt 1993, S. 452.

<sup>297</sup> Kuhn, in: Föhl 2005, S. 117. Laut Haftmanns Online-Lebensbeschreibung erfolgt die Reise im Juni 1938 und dauert drei Monate. <http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 12. August 2020). Haftmann erwähnt diese Reise, die für Stadler die erste nach Griechenland ist, in einem Brief an den Künstler, 17. Mai 1971, SMB–ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe St.

<sup>298</sup> Kuhn, in: Föhl 2005, S. 115.

In Florenz wohnt Haftmann von 1936 bis 1938 in der Via delle Campora 12, nicht weit von der Villa Romana entfernt, und ab Frühjahr 1938 an der Piazza San Francesco da Paola.<sup>299</sup> Die Freundschaft zwischen Haftmann und Purrmann ist anhand der im Münchner Hans Purrmann Archiv enthaltenen Korrespondenz belegt, obwohl nur zwei datierte Briefe aus dem Konvolut mit Haftmanns Florentiner Jahren übereinstimmen.<sup>300</sup> Der Ton mit dem Haftmann sich in diesen Briefen an Purrmann wendet, lässt eine gewisse Vertrautheit zwischen den beiden feststellen. In einem Schreiben vom 20. Februar 1939 antwortet Haftmann auf eine Karte von Purrmann und schlägt dem Maler eine frühlingshafte Exkursion in der Toskana vor, um die etruskischen Malereien in Tarquinia zu sehen oder auch Populonia, Massa Marittima, Pienza und Montepulciano zu besuchen. Zudem gesteht er, Autos nicht sehr gerne zu mögen und schlägt Purrmann vor, langsam zu Fuß oder auf einem Esel zu reisen.<sup>301</sup>

Den zweiten Brief an Purrmann schreibt Haftmann am 18. Juli (1939)<sup>302</sup> in Korfu. Darin betont er seine Begeisterung für die mittelmeeerische Natur in dem er die üppige Vegetation im Süden der Insel wie eine Mischung aus Toskana und Südfrankreich beschreibt. Haftmann schlägt Purrmann vor, ihn und Gilles auf Ischia zu treffen und vertraut ihm an, sehr froh über die wiedererlangte Freiheit und die zurückerlangte Kraft, Freude und Unabhängigkeit zu sein.<sup>303</sup> Es ist nicht klar, worauf er sich genau bezieht und ob es sich ausschließlich um die im Urlaub wiedererlangte freie Zeit für sich und seine persönlichen Interessen handelt. Meiner Auffassung nach bildet Freiheit von der Jugend bis zum reifen Alter ein wiederkehrendes Thema in Haftmanns persönlicher Korrespondenz. Wenn einerseits der Wunsch nach persönlicher Freiheit Haftmann als einen Kunsthistoriker kennzeichnet, der vorwiegend an der individuellen Dimension seiner Arbeit als an einem gesellschaftlichen Engagement interessiert ist, so scheint

---

<sup>299</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 11. November 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>300</sup> Es gibt noch eine Postkarte von Haftmann an Purrmann, die jedoch nur „Karfreitag“ und kein Datum aufweist. Abgebildet auf der Postkarte ist das Gemälde *Giuseppe tolto dalla Cisterna* von Piero della Francesca in der Chiesa di San Francesco in Arezzo. Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Dr. Felix Billeter.

<sup>301</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 20. Februar 1939, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>302</sup> Die Jahresangabe „1939“ ist (vermutlich nachträglich von dem/r Archivar/in) mit einem Fragezeichen mit Bleistift auf dem Brief vermerkt.

<sup>303</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 18. Juli 1939, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.



andererseits die Inanspruchnahme der Freiheit zugleich eine Art Refugium darzustellen, in das er sich in unbequemen oder schwierigen Situationen zurückziehen kann. Die Datierung des Briefes weist das Jahr 1939 aus, was meiner Meinung nach falsch ist. Wäre der Brief tatsächlich im Sommer 1939 verfasst worden, würde diese Behauptung noch merkwürdiger in Hinblick auf die Tatsache scheinen, dass Haftmann sich nur einige Tage davor, am 13. Juli 1939, bei Hans Sedlmayr schriftlich über die Gelegenheit bei ihm in Wien zu habilitieren erkundigt hatte.<sup>304</sup> Wäre der Brief stattdessen, wie ich behaupte, auf das Jahr 1938 datiert, könnte sich die hingewiesene wieder erlangte persönliche Freiheit auf den zweimonatigen griechischen Sommeraufenthalt beziehen.<sup>305</sup>

Haftmanns Beziehungen zu seinen Berliner Freund\*innen bleiben auch während seiner Assistenzstelle in Florenz bestehen. Kasper, Blumenthal, Teuber, Gilles, Marcks treffen den Kunsthistoriker auch in Italien, möglicherweise sowohl in Florenz als auch in Rom. In den Jahren kommen nämlich all diese Künstler durch Stipendien nach Italien. 1936/37 erhält Blumenthal den Rom-Preis, einen Staatspreis, der von der Preußischen Akademie der Künste vergeben wird und an einen Aufenthalt in der Deutschen Akademie in Rom Villa Massimo, die dem preußischen Staat angehörte, gebunden ist.<sup>306</sup> Blumenthal, der schon 1931/32 in der Villa Massimo gewesen war, wo er Gilles und Ernst Wilhelm Nay (1902–1968) getroffen hatte,<sup>307</sup> kommt mit seiner schwangeren Frau Maria nach Rom.<sup>308</sup> Als sein Sohn Tim 1937 geboren wird, zieht Blumenthal nach Florenz, wo er Purrmann kennenlernt. Dieser stellt ihm eine Wohnung und ein Atelier in der Villa Romana sowie ein monatliches Stipendium zur Verfügung. Die Bekanntschaft zwischen Purrmann und Blumenthal entsteht dank Haftmann während eines Besuches Blumenthals in Florenz.<sup>309</sup> In den Jahren 1936/37 wird Kasper von der Preußischen Akademie der Künste das Griechenland-Stipendium verliehen,

---

<sup>304</sup> Siehe Unterkapitel: 1. 7 Die Assistenzstelle bei Hans Sedlmayr an der Universität Wien.

<sup>305</sup> Siehe Unterkapitel: 1. 5 Hitlers Besuch in Florenz.

<sup>306</sup> Lammert, in: Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 160.

<sup>307</sup> Lammert, in: Ruppert 2015, S. 334; Anm. 34, S. 348.

<sup>308</sup> Knigge, Jobst: Die Villa Massimo in Rom 1933–1943. Kampf um künstlerische Unabhängigkeit, Humboldt-Universität, Berlin 2013, S. 136–137.

<sup>309</sup> Kuhn, in: Föhl 2005, S. 116; Anm. 107, S. 114.

woraufhin er ein halbes Jahr mit seiner Frau Ottilie verreist.<sup>310</sup> Darüber hinaus wird er 1938 mit dem Villa Romana-Preis ausgezeichnet und verbringt einen Aufenthalt in Florenz.<sup>311</sup> 1939/40 erhält Kasper den Rom-Preis und Haftmann besucht ihn dort oft.<sup>312</sup> Teuber erhält 1936/37 den Rom-Preis<sup>313</sup> und reist im Herbst 1937 als Stipendiat der Villa Massimo nach Griechenland.<sup>314</sup> Auch Gilles bekommt 1930/31 ein Stipendium von der Villa Massimo und besucht damals die Insel Ischia zum ersten Mal, wohin er später immer wieder zurückkehrt.<sup>315</sup> Schließlich erhält Marcks 1928 den Griechenland-Preis der Villa Romana. 1935 ist er Stipendiat in der Villa Massimo.<sup>316</sup>

## 1. 6. 2 Die Reise nach Paris im Jahr 1937

Über Haftmanns Reise nach Paris zur Weltausstellung 1937, bei der er Picassos Meisterwerk *Guernica* gesehen haben soll und seinen Besuch in Picassos Atelier in der Rue des Grands Augustin in Begleitung des Kunsthändlers Daniel-Henry Kahnweiler, welcher in seiner Onlinebiographie angegeben wird, kann kein schriftliches öffentlich

---

<sup>310</sup> Lammert, in: Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 160. Laut Haftmann ist diese Reise für die Entwicklung der Kunst Kaspers sehr wichtig. Haftmann, Werner: Ludwig Kasper (Berlin 1939), in: ders. 1960, S. 238.

<sup>311</sup> Knigge 2013, S. 215.

<sup>312</sup> Ebd., S. 217. Als Stipendiat der Villa Massimo befindet sich 1939 ebenso Herbert Tucholski in Rom. Lammert, in: Lammert/Schmidt/Zimmermann 1994, S. 165.

<sup>313</sup> Ebd., S. 161. Die Dokumentation des im Jahr 1994 erschienen Ausstellungskatalogs zur Atelieregemeinschaft Klosterstraße enthält ein Brief von Hermann Teuber an Alfred Willy vom 22. Januar 1937. In diesem Brief erzählt Teuber, damals bei Haftmann in Florenz zu wohnen. Teuber betont, dass Haftmann trotz seiner Jugend, sehr intelligent und gebildet sei und bald ein großer Experte auf seinem Gebiet werden würde, sofern seine Gesundheit nicht zusammenbräche. Ebd., S. 183.

<sup>314</sup> Knigge 2013, S. 146.

<sup>315</sup> Lammert, in: Ruppert 2015, S. 334; Anm. 34, S. 348. Eine Recherche im Bundesarchiv in Krefeld, wo die Künstlerakten der Villa Massimo in Rom aufbewahrt sind, nach eventuellen Korrespondenzen zwischen Haftmann und Gerhard Marcks, Toni Stadler, Hermann Blumenthal, Hermann Teuber und Herbert Tucholski hat keine Ergebnisse erbracht. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Lisa Hellmann, Benutzungsteam Bundesarchiv Referat B 3. Keine Korrespondenz zwischen Haftmann und Stadler konnte im Institut für Stadtgeschichte in Frankfurt am Main ermittelt werden, wo sich eine Mappe zu Stadler (S2/6.331) befindet. Ich danke hierfür Herrn Volker Harms-Ziegler herzlich. Keine Korrespondenz zwischen Haftmann und Kasper ist im Förderverein Ludwig Kasper erhalten. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Werner Bibl, Diplom-Kaufmann, Ehrenvorstand des Fördervereins Ludwig Kasper. Die im Deutschen Kunstarchiv und Historischen Archiv im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrten Briefe von Haftmann an Ottilie Kasper konnte ich, aufgrund der fehlenden Erlaubnis Frau Evelyn Haftmanns, nicht einsehen. Auch die Briefe von Ottilie Kasper an Haftmann konnte ich, aufgrund der fehlenden Erlaubnis von Herrn Peter Christian Wolf, nicht einsehen.

<sup>316</sup> Lammert, in: Ruppert 2015, S. 334; Anm. 34, S. 348.

zugängliches Zeugnis eingesehen werden.<sup>317</sup> Der junge Kunsthistoriker reist während seiner Assistenzstelle am Kunsthistorischen Institut dennoch vermutlich mehrmals nach Frankreich. Ein Aufenthalt in Paris ist durch einen beruflichen Schriftverkehr von 1937 nachweisbar. Am 2. Oktober 1937 informiert Haftmann Erich Meyer am Deutschen Verein für Kunstwissenschaft in Berlin, ihm eine Liste von noch nicht am Kunsthistorischen Institut in Florenz eingetroffenen Vereinslieferungen aus Paris<sup>318</sup> zugeschickt zu haben. Von einem weiteren Besuch in der Stadt zeugt ein aus dem Februar 1939 datiertes Schreiben an Hans Purrmann, in dem Haftmann seine Eindrücke der Stadt schildert.<sup>319</sup>

Möglicherweise widmet sich Haftmann im Rahmen seiner wissenschaftlichen Tätigkeiten am Kunsthistorischen Institut der französischen Kunst, was vielleicht auch Besichtigungen vor Ort in Frankreich voraussetzt. Kriegbaum teilt Bruhns am 2. Mai 1938 mit, dass Haftmann einen Zusammenhang zwischen zwei mittelalterlichen Tafeln und französischen Glasmalereien und Miniaturen gefunden habe.<sup>320</sup>

### **1. 6. 3 Die Bekanntschaft mit Bernard Berenson in Florenz**

Angesichts der Beziehung zwischen Haftmann und Bernard Berenson, die in Haftmanns Online-Lebenslauf als eine der wichtigsten aus der Florentiner Zeit betont wird, ist zu bemerken, dass der erhaltene Briefverkehr zwischen den Kunsthistorikern in den Archiven der Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance

---

<sup>317</sup> Evelyn Haftmann erzählt davon im Gespräch mit Monica Biasiolo, Biasiolo 2010, S. 487. Die Angabe findet sich auch online: <http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 12. August 2020).

<sup>318</sup> Brief von Werner Haftmann an Erich Meyer, 2. Oktober 1937, KHI A I, 12 c) 1937–1939 c) Korrespondenz M–Z (fine di AI, 11), Mappe: U6: KHI Florenz Korrespondenz 1937–1939 M, U34, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz.

<sup>319</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 20. Februar 1939, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>320</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Leo Bruhns, 2. Mai 1938, KHI A I, 11 a) 1937–1939 b) 1937–1939 a) Korrespondenz A–H b) Korrespondenz I–L, Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1937/1939 Kriegbaum Haftmann A–B, B, U90, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz.

Studies, und des Kunsthistorischen Instituts in Florenz gering ist.<sup>321</sup> Laut der Korrespondenz lernten sie sich nicht vor 1938 kennen. Der Brief vom 1. März 1938 von der Baronin Alda von Anrep, die für die Bibliothek der Villa von Berenson zuständig ist, lässt keinen Zweifel darüber. Darin lädt die Baronin Haftmann zum Frühstück oder Tee ein, um Berenson kennenzulernen.<sup>322</sup>

Außerdem wird Haftmann in dem von Berenson während des Zweiten Weltkrieges geführten Tagebuchs *Rumor and Reflection* nur an einer Stelle genannt.<sup>323</sup> Die Angabe steht jedoch nicht in Verbindung mit den von Haftmann am Kunsthistorischen Institut in Florenz verbrachten Jahren. Im Eintrag vom 29. Juli 1943 weist Berenson auf einen Besuch in Florenz vonseiten Haftmanns hin, im Rahmen dessen Nachrichten aus Turin über den Kriegsverlauf brachte:

DAY BEFORE YESTERDAY H.[aftmann] was here. He is a young German art historian and has been working with the German armistice commission at Turin. It seems to be composed of retired colonels and generals. H.[aftmann], although anti-Nazi, is *treu und fromm*<sup>324</sup> in his feelings towards the army, and absorbs their opinions with reverence. Well, he said that the withdrawal of Italy from the war, would be an alleviation for Germany, for Italy has never been more than a dead weight. On the other hand, they would not tolerate North Italy being turned into territory from which Allied aircraft and eventually armies could attack Germany. If, therefore, North Italy was not neutralized they, the Germans, would defend it tooth and nail, no matter what the destruction entailed upon monuments and what miseries inflicted on the population.<sup>325</sup>

---

<sup>321</sup> Im Archiv der Biblioteca Berenson, I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, ist nur ein Brief erhalten, den Haftmann Berenson nach dem Zweiten Weltkrieg schickt. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Ilaria Della Monica. Der Inhalt des Briefes ist im Unterkapitel 1. 12 Rückkehr nach Deutschland, wissenschaftliche Arbeit über die Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert* in Kalkar und Entnazifizierung, S. 131, analysiert. Im Archiv des Kunsthistorischen Instituts in Florenz besteht die Korrespondenz zwischen Haftmann und der Baronin Alda von Anrep, die im Namen Berensons schreibt, aus sechs Briefen, die sich ausschließlich mit Haftmanns bibliothekarischen Tätigkeiten befassen.

<sup>322</sup> Brief von Alda von Anrep an Werner Haftmann, 1. März 1938. KHI A I, 11 a) 1937–1939 b) 1937–1939 a) Korrespondenz A–H b) Korrespondenz I–L, Mappe: U1 KHI Florenz Korrespondenz 1937/1939 Kriegbaum Haftmann A–B, A, U13, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.

<sup>323</sup> Das Buch habe ich sowohl auf Englisch als auch in seiner italienischen Übersetzung konsultiert [Berenson, Bernard: *Echi e riflessioni* (Diario 1941–1944), Quaderni della Medusa, 29, Segrate 1950, S. 139.]. Während Haftmanns Nachname in der italienischen Übersetzung vollständig geschrieben wird, wird in der Originalfassung nur der Anfangsbuchstabe angegeben. Aufgrund der dort erwähnten Informationen über Haftmanns Anstellung in Turin besteht trotzdem kein Zweifel darüber, dass es sich um Haftmann handelt.

<sup>324</sup> Kursiv und auf Deutsch auch in der Originalfassung geschrieben.

<sup>325</sup> Berenson 1952, S. 122. Trotz der antisemitischen Gesetzgebung, die in Italien 1938 in Kraft tritt, und der Kriegserklärung zwischen den USA und Italien im Jahr 1941, bleibt Berenson bis 1943 in der Villa I Tatti. Anschließend zieht er in die Villa des Marchese Filippo Serluppi Crescenzi, wo er diplomatische Immunität genießt. Davenport-Hines, Richard (Hrsg.): *Letters from Oxford. Hugh Trevor-Roper to Bernard Berenson*, London 2006, S. 26. Zum Briefwechsel von Berenson während des Zweiten Weltkriegs siehe auch: Cumming, Robert (Hrsg.): *The letters of Bernard Berenson and Kenneth Clark, 1925–1959*, New Haven, London 2015.

Berensons Beschreibung von Haftmann als eine Person, die der deutschen Armee gegenüber ergeben und ehrfurchtsvoll ist, scheint mit dem Bild übereinzustimmen, das Henri-Reynald Graf de Simony von ihm als ein Nationalist und Befürworter des Kriegssieges vonseiten der Nationalsozialisten skizziert.<sup>326</sup>

## 1. 7 Die Assistenzstelle bei Hans Sedlmayr an der Universität Wien

Am 20. Juli 1939 schreibt der Wiener Ordinarius für Kunstgeschichte Hans Sedlmayr an Kriegbaum, um ihm mitzuteilen, dass er einen Brief von Haftmann aus Griechenland erhalten habe. Dieser wolle sich, in Hinblick auf seinen am Ende des Jahres 1939 ablaufenden Vertrags in Florenz, um die Möglichkeiten einer Habilitation bei Sedlmayr in Wien erkundigen.<sup>327</sup> In seinem 2003 veröffentlichten Beitrag *Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945* hat Hans Aurenhammer Haftmanns Bewerbung anhand der Akten im Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien ans Licht gebracht.<sup>328</sup>

Aus der tiefgehenden Untersuchung des Schriftwechsels zwischen Sedlmayr, Kriegbaum und Haftmann, die aus der vorliegenden monographischen Studie in Zusammenhang mit Haftmanns biographischem Werdegang hervorgeht, können weitere Angaben von vorrangiger Bedeutung herausgestellt werden.

Sedlmayr studiert zunächst Architektur an der Technischen Hochschule in Wien und danach Kunstgeschichte an der Universität Wien, wo er 1923 mit einer Dissertation über den Barockarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach bei Julius von Schlosser promoviert. 1933 habilitiert Sedlmayr an der Technischen Hochschule in Allgemeiner Kunstgeschichte über Fischer von Erlach sowie 1934 in Mittlerer und Neuerer Kunstgeschichte an der Universität Wien mit der Schrift *Das erste mittelalterliche Architektursystem*. Er ist seit 1935 Assistent am Kunsthistorischen

---

<sup>326</sup> Siehe Unterkapitel 1. 5 Hitlers Besuch in Florenz.

<sup>327</sup> Brief von Hans Sedlmayr an Friedrich Kriegbaum, 20. Juli 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Dr. Friedrich Polleroß und Herrn Gerd Micheluzzi.

<sup>328</sup> Aurenhammer, in: Held 2004, S. 161–194.

Institut in Wien und wird dort 1936 als Nachfolger von Julius von Schlosser Professor für Kunstgeschichte ernannt.<sup>329</sup>

Sedlmayr, der schon 1930/32 Mitglied der österreichischen NSDAP gewesen ist,<sup>330</sup> begrüßt 1938 den „Anschluss“ Österreichs mit Begeisterung.<sup>331</sup> Er ist damals einer der brilliantesten Kunsthistoriker der Zeit, gilt neben Otto Pächt als Hauptvertreter der Neuen Wiener Schule und leitet das Kunsthistorische Institut von 1936 bis 1945.<sup>332</sup> In dieser Zeitspanne arbeitet er an zwei umfangreichen Büchern, die nach dem Krieg veröffentlicht werden: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* (1948) und *Die Entstehung der Kathedrale* (1950).<sup>333</sup> Es handelt sich um zwei sich ergänzende Schriften, die als Bild und Gegenbild konzipiert werden. Die eine stellt eine harte Kritik an der Kunstgeschichte der Moderne als Ausdruck der Geschichte einer kranken Epoche dar, welche die „Mitte“ verloren hat; die andere enthält die Vorstellung eines geistigen Modells der gotischen Kathedrale als „ewiges Zentrum“.<sup>334</sup> Wie Aurenhammer belegt hat: „konvergieren [Sedlmayrs Schriften aus dieser Zeit] also in wesentlichen Motiven mit der Ideologie des Nationalsozialismus“.<sup>335</sup> Die Verbindung zwischen seinem Anti-Modernismus und der Missachtung sowie Verspottung der „entarteten“ Kunst sind aus diesem Grund ersichtlich.<sup>336</sup>

Nach Österreichs „Anschluss“ an Nazi-Deutschland im März 1938 wird das Kunsthistorische Institut der Universität Wien in ein etabliertes Nationalsozialistisches-Hochschulsystem eingegliedert.<sup>337</sup> Ab 1938 werden die Schwerpunkte des Kunsthistorischen Instituts an der Universität Wien auf die germanische Frühzeit sowie die Geschichte der Volkskunst, aber auch, in Hinblick auf die große kulturpolitische

---

<sup>329</sup> Aurenhammer, Hans H., Sedlmayr, Hans, in: Neue Deutsche Biographie 24 (2010), S. 126–128, Onlineversion, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118612557.html#ndbcontent> (14. August 2020).

<sup>330</sup> Aurenhammer erklärt, dass Sedlmayr nach dem „Anschluss“ Österreichs wieder in die NSDAP aufgenommen wird. Das rückdatierte Eintrittsdatum auf den 1. Januar 1938 weist auf ehemalige illegale österreichische Nationalsozialisten hin. Ebd.

<sup>331</sup> Aurenhammer 2003, S. 161.

<sup>332</sup> Ebd., S. 163; 169.

<sup>333</sup> Ebd., S. 171.

<sup>334</sup> Ebd., S. 173.

<sup>335</sup> Ebd., S. 178.

<sup>336</sup> Ebd., S. 176.

<sup>337</sup> Ebd., S. 161.

Bedeutung der Balkanländer für das „Dritte Reich“, auf die Kunstgeschichte dieser Region gelegt. Ein bewilligter propagandistischer Vierjahresplan für den Zeitraum 1939 bis 1943 soll durch die vertretenen Standards der Grundlagenforschung der Wiener Schule die Vorherrschaft der französischen Kunst im Balkan ersetzen. Geplant sind ein Verzeichnis der Kunstdenkmäler (Balkan-Dehio), Bibliographien und ein Quellenbuch zur altbulgarischen, altserbischen und altrumänischen Kunstgeschichte sowie ein Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften.<sup>338</sup> Sedlmayr, der zu den Professoren zählt, die das Manuskript von Haftmanns Dissertation gelesen<sup>339</sup> und wertgeschätzt hatten, ist zu dem Zeitpunkt auf der Suche nach einem Assistenten, der Fritz Novotny ersetzen soll, der 1939 an die Österreichische Galerie Belvedere in Wien berufen wird.<sup>340</sup> Während seiner Stelle in Florenz und seinen bibliothekarischen Aufgaben hatte Haftmann oft die Gelegenheit gehabt, in brieflicher Korrespondenz mit dem Wiener Kunsthistoriker zu stehen. Doch persönlich haben sich die beiden nie getroffen. Aufgrund des Einflusses der Tradition der Wiener Schule auf seine wissenschaftliche Herangehensweise, ist es Haftmanns ausdrücklicher Wunsch, in Wien zu habilitieren.<sup>341</sup> In Antwort auf Haftmanns Nachfrage bittet Sedlmayr, der an dem Vorschlag sehr interessiert ist, Kriegbaum ihm Angaben über sein wissenschaftliches Fachwissen, seine politischen Ansichten, persönlichen Eigenschaften, Familie, Herkunft und sein Aussehen zukommen zu lassen.<sup>342</sup> Haftmann, von Kriegbaum unterstützt, hatte dem Wiener Professor in einem am 13. Juli 1939 auf Korfu verfassten Brief seinen Wunsch, in Wien zu habilitieren mitgeteilt. Die Habilitation sollte in Verbindung mit einer Assistenzstelle stehen, da Haftmann für seine Unterhaltung sorgen musste.<sup>343</sup>

Parallel verläuft auch der Schriftverkehr zwischen Kriegbaum und Sedlmayr. Kriegbaum will die Angelegenheit mit Sedlmayr lieber mündlich besprechen. Mit der Versicherung, dass Haftmann einer der vielversprechendsten jungen Kunsthistoriker

---

<sup>338</sup> Ebd., S. 166–167.

<sup>339</sup> Haftmann 1939, S. 1.

<sup>340</sup> Brief von Hans Sedlmayr an Friedrich Kriegbaum, 20. Juli 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>341</sup> In dem folgenden Brief erklärt Haftmann seine Absicht, nach Wien zu reisen, um den Professor persönlich zu treffen. Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, undatiert (Florenz, San Francesco Samstag), Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>342</sup> Brief von Hans Sedlmayr an Friedrich Kriegbaum, 20. Juli 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>343</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 13. Juli 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

sei, unterschreibt Kriegbaum, wie wünschenswert eine Umsiedlung aus Florenz für seine Karriere damals sei.<sup>344</sup>

An dem Tag seiner Rückkehr von Griechenland nach Florenz findet Haftmann Sedlmayrs Zusage. Sedlmayr ist überzeugt, dass Wien der richtige Ort für Haftmann sei, weil er aus einem deutschen Grenzgebiet stammt und sich für den philologisch-historischen Ansatz in der Kunstgeschichte interessiert.<sup>345</sup> Haftmann bemüht sich, dem Professor sogleich zu antworten, wie sehr er sich darüber freue, eine Assistenzstelle an der Universität Wien zu bekommen, wo er sich schon immer wissenschaftlich entwickeln wollte. Haftmann sorgt sich zwar um seine zukünftige Laufbahn, doch er wäre nur widerstrebend in die Vereinigten Staaten ausgewandert.<sup>346</sup>

Mittlerweile hatte Kriegbaum am 10. August 1939 auf Sedlmays Anforderung geantwortet, Haftmanns Qualifizierungen und Tätigkeiten in einem langen Schreiben ausführlich zu schildern. Aus diesem Schreiben geht hervor, dass Haftmann am Kunsthistorischen Institut in Florenz die Bibliothek betreut habe und ein guter Bibliothekar geworden sei.<sup>347</sup> Außerdem soll Haftmann laut Kriegbaum sehr gut aussehen. Politisch, schreibt Kriegbaum, sei er ein Nationalsozialist, ein alter SA-Mann, der seit geraumer Zeit Parteimitglied ist und demnächst endgültig aufgenommen wird.<sup>348</sup> Auch mit den florentinischen Parteibehörden sei er Kriegbaum zufolge gut vernetzt.<sup>349</sup>

An Haftmanns Parteimitgliedschaft lässt die Durchsicht des Aktenheftes im Bundesarchiv in Berlin, das sowohl ein auf den 9. April 1942 datiertes Schreiben an den

---

<sup>344</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Hans Sedlmayr, 4. August 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>345</sup> Es handelt sich um die Antwort an Haftmanns Brief vom 13. Juli 1939 aus Korfu. Brief von Hans Sedlmayr an Werner Haftmann, undatiert, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>346</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, undatiert (Florenz, San Francesco Samstag), Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>347</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Hans Sedlmayr, 10. August 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien. Brief zitiert nach Aurenhammer 2003, S. 167.

<sup>348</sup> Diesbezüglich haben Aurenhammer (2003, S. 167) und Fuhrmeister (2019, S. 68) geschrieben, dass Haftmann kein Parteimitglied war, sondern nur Parteienwärter. Diese Behauptungen werden jedoch von Haftmanns NSDAP-Mitgliederkartei im Bundesarchiv in Berlin widersprochen. Haftmann, Werner NSDAP-Gaukartei, BArch R 9361-IX Kartei/13020147. Anhand dieser Akte argumentiert Mirl Redmann in einem neulich erschienenen Artikel, dass Haftmann NSDAP-Mitglied war. Redmann, in: u.a. Sternfeld/Buurman/Wudtke 2020.

<sup>349</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Hans Sedlmayr, 10. August 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien. Brief zitiert nach Aurenhammer 2003, S. 167.



Gauschatzmeister der Auslandsorganisation der NSDAP Theodor Leonhardt<sup>350</sup> als auch Haftmanns NSDAP-Gaukartei<sup>351</sup> enthält, keine Zweifel.<sup>352</sup> Haftmann wird am 1. Oktober 1937 „unter der Mitgliedsnummer 4457013 bei Zuteilung zur Landesgruppe Italien der Auslandsorganisation mit der Anschrift: Firenze, via delle Campora 12“ aufgenommen.<sup>353</sup> Sein Eintritt wurde am 28. Juni 1937 beantragt.<sup>354</sup> Diese Angelegenheit hängt mit einem Brief zusammen, den Haftmann am 2. September 1939 an Sedlmayr schreibt. Darin weist Haftmann auf seine fehlende Erwähnung in dem Lebenslauf der Verdienste aus Partei und Staat hin. Diesbezüglich wird er sich eventuell mit dem Referenten vom Kultusministerium Herman-Walther Frey<sup>355</sup> in Verbindung setzen, um die erforderlichen Formulare zu erhalten. Haftmann behauptet, Frey aus Florenz sehr gut zu kennen und ihm bei der Veröffentlichung des Schriftwechsels von Giorgio Vasari<sup>356</sup> mit Archivrecherchen unterstützt zu haben.<sup>357</sup>

In seinem Empfehlungsschreiben an Sedlmayr lobt Kriegbaum Haftmanns außerordentliche wissenschaftliche Leistung.<sup>358</sup> Gleichzeitig warnt Kriegbaum Sedlmayr jedoch vor Haftmanns teilweise undisziplinierter Persönlichkeit und erklärt,

---

<sup>350</sup> Brief unterschrieben Brunnbauer an Theodor Leonhardt, 9. April 1942, BArch R/9361/II 348046.

<sup>351</sup> Haftmann, Werner NSDAP–Gaukartei, BArch R 9361–IX Kartei/13020147.

<sup>352</sup> Das Schreiben soll der Zurücknahme der Streichung Haftmanns von der Reichskartei dienen, da Haftmann zu der Zeit seinen Wohnsitz in Turin hat und eine neue Anschrift im Albergo Principi di Piemonte vorliegt. Haftmann wird folglich an die Landesgruppe Italien der Auslandsorganisation überwiesen.

<sup>353</sup> Brief unterschrieben Brunnbauer an Theodor Leonhardt, 9. April 1942, BArch R/9361/II 348046.

<sup>354</sup> Haftmann, Werner NSDAP–Gaukartei, BArch R 9361–IX Kartei/13020147. In seiner Entnazifizierungsakte hat Haftmann auf seine Mitgliedschaft in der NSDAP nur als Anwärter von 1939 mit Rücktritt im Jahr 1940 sowie als Anwärter bei der SA von Anfang 1934 bis Mitte 1934 hingewiesen. Entnazifizierungsakte, ausgefülltes Formular, NW 1012/10378/003, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>355</sup> Siehe: Custodis, Michael (Hrsg.): Herman-Walther Frey: Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerker. NS-Hochschulpolitik und die Folgen, Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik, Münster, New York 2014.

<sup>356</sup> Frey war Herausgeber des Briefwechsels von Giorgio Vasari: Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris (Band 1, 1923; Band 2, 1930 und Band 3, 1940: Neue Briefe von Giorgio Vasari [1557–1573]).

<sup>357</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 2. November 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>358</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Hans Sedlmayr, 10. August 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

dass dieser früher ein Künstler<sup>359</sup> gewesen sei. Kriegbaum ist von der Notwendigkeit eines Ortswechsels überzeugt und befürchtet, dass Haftmann manchmal den Alkohol missbrauche, was schädlich für ihn sei.<sup>360</sup>

Sedlmayrs Bestätigung an Kriegbaum erfolgt am 12. August 1939. Sedlmayr betont, dass die Deutschen aus den Grenzgebieten sehr gut miteinander auskommen. Ferner behauptet er, dass Haftmanns Erfahrungen in den Lagern für ihn nützlich sein werden, um sich mit den Student\*innen zu verständigen.<sup>361</sup> Der Wiener Ordinarius bietet Haftmann zunächst eine Stelle als zweiter Assistent an, die sich wie Sedlmayr später wünscht, in eine mit Habilitation verbundene Stelle als erster Assistent umwandeln lässt.<sup>362</sup>

Haftmanns Pläne, sich im September 1939 bei Sedlmayr vorzustellen, werden zunächst von den historischen Ereignissen verhindert. Als Folge des am 1. September 1939 beginnenden deutschen Überfalls auf Polen und Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges, berichtet Haftmann am 15. September 1939 sowohl über sein unsicheres Schicksal mit Bezug auf eine eventuelle Rückreise nach Deutschland als auch auf Kriegbaums dazwischengekommene Bitte, bis Weihnachten oder sogar bis Frühjahr 1940 in Florenz tätig zu bleiben.<sup>363</sup>

In den folgenden Briefen zwischen Sedlmayr und Haftmann wird der Dienstantritt des letzteren, aufgrund Kriegbaums Schwierigkeiten einen Nachfolger für Haftmann

---

<sup>359</sup> Carl Georg Heise schreibt in einem Artikel, dass Haftmann Künstler werden wollte und im Atelier von Otto Dix in Berlin gearbeitet hatte. Heise, Carl Georg: Werner Haftmann. Der jüngste Träger des Hamburger Lessing-Preises, in: Die Zeit, Hamburg, 23. März 1962. Recherchen nach einer möglichen Einschreibung Haftmanns um eine künstlerische Ausbildung in Berlin zu absolvieren im Archiv der Königlichen Kunstschule Berlin, heute Universität der Künste, haben negativen Ergebnis ergeben. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Antje Kalcher. Ein Brief von Werner Haftmann an Otto Dix, Neisse O/S, 16. April 1933 ist im Deutschen Kunstarchiv und Historischen Archiv im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg erhalten. Haftmann schreibt den Brief anlässlich der Entlassung von Otto Dix als Professor aus der Kunstakademie in Dresden. Das Schreiben enthält keinen Hinweis auf Haftmanns angebliche Kunstausbildung. DKA, NL Dix, Otto, I, C-296, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>360</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Hans Sedlmayr, 10. August 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>361</sup> Brief von Hans Sedlmayr an Friedrich Kriegbaum, 12. August 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>362</sup> Sedlmayr erklärt Kriegbaum, dass er versuchen will, ein Extraordinariat für Karl Oettinger zu schaffen. Wäre sein Versuch erfolgreich gewesen, hätte Haftmann die Stelle als erster Assistent, die damals Oettinger innehatte, bekommen können. Ebd.

<sup>363</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 15. September 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

während des Krieges zu finden, zuerst auf den 1. Januar,<sup>364</sup> danach auf den 1. April<sup>365</sup> und endlich auf den 1. Mai 1940<sup>366</sup> verschoben. Kriegbaum scheint in diesem Anliegen mehr daran interessiert zu sein, für einen reibungslosen Ablauf der Aktivitäten am Kunsthistorischen Institut<sup>367</sup> zu sorgen, als Haftmanns Karriere durch seine sofortige Versetzung zu fördern. Trotz der terminlichen Verwicklungen erklärt sich Sedlmayr bereit, die Stelle für Haftmann freizuhalten, obwohl er darauf hinweist, dass ein langes Warten riskant sei.<sup>368</sup>

Auch Haftmanns zukünftige Arbeitspläne und kunsthistorische Interessen kommen in der Korrespondenz zum Ausdruck. Am 23. Oktober sendet Haftmann seinen Lebenslauf und entschuldigt sich für dessen oberflächigen Verfassung.<sup>369</sup> Neben seinen zahlreichen Forschungsvorhaben zur Kunst der Renaissance<sup>370</sup> drückt Haftmann sein reges Interesse für zeitgenössische Kunst aus.<sup>371</sup> Am 22. November 1939 informiert Haftmann Sedlmayr über seine Absicht nach Wien zu fahren, um den Professor kennenzulernen und mit ihm über seine Anstellung persönlich zu diskutieren.<sup>372</sup> In seinem Brief vom 29. November 1939 teilt auch Kriegbaum mit, dass Haftmann nach Wien fahren wolle und wünscht sich, dass er bei Sedlmayr einen guten Eindruck machen wird.<sup>373</sup> Aus dem Briefwechsel geht nicht deutlich hervor, ob Haftmann die

---

<sup>364</sup> Brief von Hans Sedlmayr an Friedrich Kriegbaum, 17. November 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>365</sup> Brief von Hans Sedlmayr an Werner Haftmann, 16. Februar 1940, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>366</sup> Brief von Hans Sedlmayr an Werner Haftmann, 10. März 1940, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>367</sup> Haftmann erzählt Sedlmayr, dass er sich damals um den Druck des Buches „Die Kirchen von Florenz“ von Walter Paatz, damals Professor an der Universität Frankfurt am Main, und seiner Frau Elisabeth, allein kümmern muss. Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 3. Oktober 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>368</sup> Brief von Hans Sedlmayr an Friedrich Kriegbaum, 17. November 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>369</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 23. Oktober, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien. Brief zitiert nach Aurenhammer 2003, S. 167.

<sup>370</sup> Haftmann möchte das florentinische Porträt, der Kunstgegenstand in der Lebensform des Florentiner Bürgers, die Hauspostillen des Quattrocento und die Antike im Trecento und Quattrocento als praktisches und nicht als ideales Phänomen untersuchen. Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 3. Oktober 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>371</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 23. Oktober, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien. Brief zitiert nach Aurenhammer 2003, S. 167.

<sup>372</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 22. November 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>373</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Hans Sedlmayr, 29. November 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

geplante Reise schlussendlich unternimmt. Obwohl Aurenhammer in seiner Studie zur Schlussfolgerung kommt, dass sich Haftmann und Sedlmayr 1939/40 persönlich nie gesehen haben,<sup>374</sup> besteht doch ein Anhaltspunkt dafür, dass Haftmanns Besuch stattgefunden haben könnte. Sedlmayrs Äußerung am 16. Februar 1940 bezüglich Haftmanns Tätigkeiten in Wien, worüber sie sowohl korrespondiert als auch gesprochen<sup>375</sup> hätten, obwohl es nicht klar ist, ob das Gespräch am Telefon oder persönlich erfolgt, könnte ein nicht zu unterschätzender Beweis sein. Wie weit Haftmanns Anstellung in Wien angekommen war, bestätigt darüber hinaus seine NSDAP-Mitgliederkartei. Auf dieser ist Haftmanns Umzug nach Österreich im Mai 1940 folgend bewilligt worden: „Überweisung zur Ortsgruppe Wien (Gau Wien) mit der Anschrift: Wien, Univers.Kunsthist.Seminar [sic]“.<sup>376</sup> Sedlmayr, als Vorstand des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien, hatte bereits am 9. Dezember 1939 den offiziellen Bestellauftrag für Haftmann beim Ministerium für Innere und Kulturelle Angelegenheiten gestellt. Vorgesehen ist, dass Haftmann auf Novotnys Eintrittstermin am Belvedere am 1. April 1940 folgend, am gleichen Tag noch als Sedlmayrs Assistent angestellt wird.<sup>377</sup>

Wie konkret Haftmanns Einstellung auf die neue Arbeit fokussiert ist, zeigt zudem der Inhalt seines Briefes vom 9. Februar 1940. In Hinblick auf seine zukünftige Tätigkeit im Bereich der Kunstgeschichte der Balkanländer bietet sich der aus Florenz kommende Haftmann als Mediator in Betreff auf ausländische Buchlieferung zur Bereicherung der Süd- und Osteuropa-Bestände. Durch seine in Italien gesammelte Erfahrung kennt Haftmann einen deutschen Buchhändler in Florenz, der die Auslandsabteilung der Verlagsbuchhandlung Sansoni<sup>378</sup> betreut. Der Buchhändler habe Haftmann über die Neuigkeiten informiert sowie Bücher in Anbetracht der Tatsache vorgeschlagen, dass die Lieferungen aus Italien, Spanien, Frankreich und aus dem

---

<sup>374</sup> Aurenhammer 2003, S. 167.

<sup>375</sup> Brief von Hans Sedlmayr an Werner Haftmann, 16. Februar 1940, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>376</sup> Haftmann, Werner NSDAP-Gaukartei, BArch R 9361-IX Kartei/13020147.

<sup>377</sup> Brief von Hans Sedlmayr an das Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten, Abt. IV. Erziehung, Kultus und Volksbildung in Wien, 9. Dezember 1939, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien. Siehe darüber ebenso die Akte: Archiv der Universität Wien, Personalakt Werner Gustav Haftmann, PH PA 1849. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Thomas Maisel.

<sup>378</sup> Die Recherche in den Akten des Verlags Sansoni im Archivio di Stato di Firenze hat kein Ergebnis ergeben. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Carla Zarrilli.

Balkan aufgrund des Krieges erschwert sein könnten.<sup>379</sup> Auf diese Weise könnte die Angabe auf Haftmanns Online-Lebensbeschreibung erklärt werden, dass „Haftmanns persönlichen Aufzeichnungen zufolge“, der Kunsthistoriker nach seiner Entlassung im März 1940 aus dem Kunsthistorischen Institut in Florenz, kurzfristig bis Sommer 1940 als Berater bei dem Verlag Sansoni für ausländische Kunstbücher tätig wird.<sup>380</sup>

Am 3. Dezember 1939 äußert Haftmann sein Bedauern für die Terminverzögerung seines Dienstantrittes. Kriegbaums Anforderung länger in Florenz zu bleiben, täten ihm leid.<sup>381</sup> Am 13. März 1940 beschwert er sich bei Sedlmayr und verlangt, dass der Termin am 1. Mai von den österreichischen Behörden<sup>382</sup> rechtswirksam werden sollte. Haftmann erklärt, dass sein Nachfolger am 1. April 1940 seine Stelle in Florenz antreten und dass er einen Monat lang ohne Gehalt bleiben wird.<sup>383</sup> Während dieser Zeit hofft er, bei einem Freund in Rom<sup>384</sup> zu übernachten. Ferner behauptet Haftmann, er habe bereits andere Angebote abgelehnt: eine Assistenzstelle an der University of Iowa in Ohio, eine Bewerbung um ein Stipendium an der Harvard-University sowie eine Stelle als Lektor bei einem Verlag. Schließlich hebt Haftmann hervor, dass er Sedlmayr nicht belästigen würde, wenn er keinen finanziellen Bedarf hätte.<sup>385</sup> Obwohl Sedlmayr sowohl von Haftmanns Beschwerden als auch vom Ton seines Briefes gestört ist, versichert er, dass Haftmann seinen Dienst in Wien am 1. April antreten dürfe.<sup>386</sup>

---

<sup>379</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 9. Februar 1940, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>380</sup> <http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 12. August 2020).

<sup>381</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 3. Oktober 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>382</sup> Am 10. März 1940 teilt Sedlmayr Haftmann mit, dass seine Ernennung durch den Rektor nicht erfolgen kann, weil Novotny noch nicht an das Belvedere berufen wurde und daher seine Stelle an der Universität noch nicht frei sei. Aus diesem Grund schreibt Sedlmayr, dass der Termin vom 1. April auf den 1. Mai verschoben werde.

<sup>383</sup> Mittlerweile ist Herbert Siebenhüner als Haftmanns Nachfolger bezeichnet worden, wie Kriegbaum Isermayer mitteilt. Brief von Friedrich Kriegbaum an Herrn Dr. Isermayer, 28. März 1940, KHI A I, 23 [252] a) 1939–1941 b) 1939–1941 a) Korrespondenz A–H b) Korrespondenz I–R, U5 KHI Florenz, Korrespondenz 1939–1941 J–L, I, U4, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz. Abstellungsvertrag von Herbert Siebenhüner als I. Assistent, 1. April 1940, Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Akte Nr. 196, SMPK–ZA, III/VKI 023 Mitarbeiter des Instituts 1912–1945.

<sup>384</sup> Höchstwahrscheinlich handelt es sich um Otto Lehmann-Brockhaus. Bernhard Degenhart war bereits im September 1939 Kustos an der Albertina geworden.

<sup>385</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 13. März 1940, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>386</sup> Brief von Hans Sedlmayr an Werner Haftmann, 19. März 1940, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

Als erstes Anzeichen von Haftmanns Zögern, das auf seinen wiederentdeckten Wunsch nach persönlicher Freiheit zurückgeführt werden kann, kann möglicherweise seine Antwort auf diesen Brief verstanden werden.<sup>387</sup> Haftmann berichtet Sedlmayr, seit dem 20. März in Rom zu sein, wo er einen Gefühl nach Freiheit verspürt und zu schreiben begonnen habe.<sup>388</sup> Dass er über mehrere Ideen verfüge sowie zahlreiche Forschungsvorhaben habe, leider nur wenig für sich bis zu dem Zeitpunkt habe arbeiten können, hatte Haftmann in seiner Korrespondenz mit Sedlmayr bereits angedeutet. Kriegbaum erkennt Haftmanns Haltung, alle bestehenden Probleme gründlich verstehen zu wollen als Hindernis seiner wissenschaftlichen Produktion.<sup>389</sup> Haftmann hat also wissenschaftliche Verpflichtungen gegenüber Heydenreich,<sup>390</sup> Alessandro del Vita<sup>391</sup> und einem Berliner Verleger angenommen, die er vor seiner Abreise nach Wien nicht unterbrechen will. Aus diesem Grund bittet Sedlmayr doch den Termin auf den 1. Mai zu verschieben.<sup>392</sup>

Die endgültige Absage Haftmanns trägt das Datum des 22. April 1940. Wie Haftmann erklärt, wird der Brief von Haftmann im ehemaligen Atelier des Malers Hans von Marées verfasst.<sup>393</sup> Einer der Gründe hierfür war bereits im vorangegangenen Brief zum Ausdruck gekommen.<sup>394</sup> Haftmann erklärt, seine akademische Karriere zugunsten

<sup>387</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, undatiert (höchstwahrscheinlich im März 1940), Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>388</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 3. Oktober 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>389</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Hans Sedlmayr, 10. August 1939, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>390</sup> Haftmann bedankt sich bei Heydenreich für die 500 Lire, die er als Honorar für einen Artikel über Mosaik erhalten hat. Brief von Werner Haftmann an Ludwig Heinrich Heydenreich, 30. April 1940 (San Francesco), Ana 427, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften, München.

<sup>391</sup> Haftmann betreut die Einleitung und die Korrekturen der Übersetzungen der Vasari-Studien, die in der Zeitschrift *Il Vasari* veröffentlicht werden sollten. Brief von Werner Haftmann an Herrn Berghauptmann Otto Kallab, 25. Mai 1939. KHI A I, 23 [252] a) 1939–1941 b) 1939–1941 a) Korrespondenz A–H b) Korrespondenz I–R, Mappe: U5 KHI Florenz, Korrespondenz 1939–1941 J–L, J–K, U16, Archiv des Kunsthistorischen Instituts, Florenz. Über Alessandro Del Vita siehe: Fornasari, Liletta: *Intellettuali e fascismo, La discussa figura di Alessandro del Vita*, in: *Protagonisti del Novecento aretino, Atti del ciclo di conferenze Arezzo 1999–2000*, hrsg. v. Luca Berti, Florenz 2004, S. 311–315.

<sup>392</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, undatiert (höchstwahrscheinlich im März 1940), Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>393</sup> Es handelt sich um die Villa di San Francesco di Paola, die noch heute in der Piazza San Francesco di Paola 1, 2 und 3 in Florenz liegt. <http://www.sbap-fi.beniculturali.it/index.php?it/341/villa-di-san-francesco-di-paola> (Website des Ministero per i Beni e le Attività Culturali MiBACT, Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato, Villa di San Francesco di Paola, 14. August 2020).

<sup>394</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 22. April 1940 (San Francesco), Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien. Brief zitiert nach Aurenhammer 2003, S. 167.

der wissenschaftlichen Arbeit an einer Kulturgeschichte der florentinischen Renaissance<sup>395</sup> abzugeben, welche ihm ermöglicht hätte, sich als Wissenschaftler zu behaupten. Da er völlig mittellos sei, beruhe seine Entscheidung allein auf seiner Leidenschaft.<sup>396</sup> Der weitere Grund bildet eine Brusterkrankung, die Haftmann laut ärztlichen Hinweis nicht vernachlässigen solle. Obwohl Haftmanns Brusterkrankung an weiteren Stellen im Laufe seines Lebens, darunter in seiner Entnazifizierungsakte angedeutet wird, ist es meiner Meinung nach nicht auszuschließen, dass Haftmann damit Sedlmayrs Mitleid erwecken will, da Sedlmayrs Frau ebenfalls darunter gelitten hat.<sup>397</sup>

Sedlmayr antwortet Haftmann am 8. Mai 1940, um ihrer beider Willen nicht mehr nach Wien zu fahren. Auf der einen Seite ärgert sich der Professor darüber, dass die bewilligten 900 Reichsmark für Haftmanns bevorstehende Reise in den Balkanländern nicht mehr für einen anderen Studenten zur Verfügung stünden. Auf der anderen Seite zeigt er jedoch Verständnis für Haftmanns Wunsch länger für sich arbeiten zu wollen, da er auch lange vor dem Anfang seiner akademischen Berufslaufbahn gezögert hätte. Trotzdem bemerkt Sedlmayr, dass Haftmann nicht so viel Glück habe wie er, von seiner Familie finanziell unterstützt zu werden und warnt ihn vor der Unzufriedenheiten der verlegerischen Verpflichtungen. Schließlich argumentiert Sedlmayr, Haftmann solle sich zunächst um seine Gesundheit kümmern, danach jedoch nicht weiter versuchen, seine akademische Karriere zu hindern.<sup>398</sup>

Die Affäre um die Assistenzstelle an der Universität Wien wird von Haftmann in der Nachkriegszeit in Zusammenhang mit einem Stellenangebot vonseiten Julius von Schlossers in einem privaten Brief gebracht. Angesichts der Tatsache, dass allein die untersuchte Korrespondenz dieser Angabe widerspricht, muss noch hervorheben werden, dass Julius von Schlosser 1939 schon seit einem Jahr (1. Dezember 1938) gestorben war. Selbst wenn man davon ausgeht, dass Haftmann aus Versehen 1939 statt

---

<sup>395</sup> Haftmann hat dieses Buch nie veröffentlicht. Der Nachlass des Kunsthistorikers soll viel Material zu dieser nicht veröffentlichten Schrift aufbewahren, <http://werner-haftmann.de/italien/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 12. August 2020).

<sup>396</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Sedlmayr, 22. April 1940 (San Francesco), Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>397</sup> Brief von Hans Sedlmayr an Werner Haftmann, 8. Mai 1940, Nachfolge Novotny, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

<sup>398</sup> Ebd.

1938 geschrieben hat, besteht über ein solches Angebot anhand der in öffentlichen Archiven untersuchten Akten kein Nachweis. Auch unter Berücksichtigung des Falles, dass Haftmann sich auf das auf den 26. Mai 1938 datierte Gutachten von Julius von Schlosser hätte beziehen wollen, enthält das Schreiben keinen Bezug auf ein Assistenzstellenangebot an der Universität Wien.<sup>399</sup> Wie Fuhrmeister diesbezüglich schreibt, kann die glaubhafte Angabe über ein Stellenangebot seitens Julius von Schlossers auf der Onlinebiographie von Haftmann auch anhand eines Briefes von Otto Lehmann-Brockhaus am 3. April 1940, dessen Inhalt sich auf die Vereinbarung zwischen Sedlmayr und Haftmann wegen des bevorstehenden Umzugs nach Wien am 1. Mai 1940 bezieht, widersprochen werden. Haftmanns Personalakte im Archiv der Universität Wien betrachtet Fuhrmeister als weiteres Zeugnis. Darin kann Haftmanns Bestellung als Nachfolger von Novotny am 24. Mai 1940 aufgrund der am 31. Mai 1940 von Sedlmayr mitgeteilten „Erkrankung“ von Haftmann mit der Bezeichnung „zu erledigen“ nachgewiesen werden.<sup>400</sup>

Wie mittels der Analyse des Schriftwechsels an dieser Stelle veranschaulicht wurde, entspricht der von Sedlmayr den Behörden mitgeteilten Grund der Krankheit nur teilweise den von Haftmann in seinem Brief vom 22. April 1940 erläuterten Gründen. Es ist vielmehr zu glauben, dass Sedlmayr den gesundheitlichen Grund *pro forma* anwendet, um auf offizieller Ebene den Schein zu wahren.

Widersprüchlich ist meines Erachtens auch die Begründung, die Haftmann in seiner privaten Nachkriegskorrespondenz für den Rücktritt von seinem Posten in Wien angibt, nämlich sein Misstrauen gegenüber Sedlmayr. Dass Haftmann Wien damals tatsächlich besucht haben könnte, würde meine Vermutung bestätigen. Dass der Besuch bei Sedlmayr jedoch der Grund für seine Absage war, kann anhand der untersuchten Briefe, welche an mehreren Stellen eindeutige Hinweise auf die Zugehörigkeit zum Nationalsozialismus beiderseits enthalten, meiner Meinung nach kaum geglaubt werden. Angenommen, dass Haftmann Sedlmayr im Dezember 1939 besucht hätte, kann seine erst im April 1940 verfasste Absage nicht als umgehend bezeichnet werden. Dass der politische Zusammenhang keine entscheidende Rolle für Haftmanns

---

<sup>399</sup> Siehe Unterkapitel: 1. 3 Fortführung des Studiums und Promotion in Göttingen.

<sup>400</sup> Fuhrmeister 2019, S. 179. Brief des Rektors der Universität Wien an den Dekan der Philosophischen Fakultät, 31. Mai 1940. Archiv der Universität Wien, Personalakt Werner Gustav Haftmann, PH PA 1849.



Stellenablehnung spielt, könnte außerdem ein von Haftmann am 30. April 1940 an Heydenreich gerichteter Brief beweisen. Hinter seiner Entscheidung könnte vorwiegend der Anspruch auf persönliche schöpferische Freiheit stehen, da Haftmann darin offenbart, er wolle frei für seine Arbeit sein. Haftmann plant ein ehrgeiziges Buch über die Kulturgeschichte der florentinischer Renaissance zu schreiben, das jedoch nie veröffentlicht wird.<sup>401</sup>

Als junger Kunsthistoriker scheint Haftmann ehrgeizig zu sein, sowie seine Karriere vorzutreiben zu wollen, selbst wenn dies die Bewerbung zum Assistenten eines überzeugten Nationalsozialisten voraussetzt. Zum Zeitpunkt dieses Briefes an Heydenreich hat Haftmann jedoch die Assistenzstelle bei Sedlmayr in Wien abgelehnt und seine Beschäftigung am Kunsthistorischen Instituts in Florenz beendet. Die Entscheidung mitten im Zweiten Weltkrieg arbeitslos zu bleiben, um sich seinen wissenschaftlichen Studien zu widmen, scheint im Widerspruch sowohl mit der von Haftmann mehrmals beklagten allgemeinen finanziellen Not als auch mit der von ihm als schwierig beschriebenen Lage, in die er nur wenige Monate später geraten würde.

Sedlmayr wird in Haftmanns Nachkriegsleben und -karriere noch mehrmals, jedoch in einer völlig anderen Rolle, auftauchen. Er wird in der Tat der ehemalige Nationalsozialist und höchst konservative Kunsthistoriker sein, dem Haftmann entgegentritt, um öffentlich und privat seine entgegengesetzten, scheinbar, progressiven Ansichten zugunsten der Kunst des 20. Jahrhunderts zu vertreten.

## **1. 8 Beendung der Assistenzstelle in Florenz und Anstellung an der Deutschen Delegation der Italienischen Waffenstillstandskommission mit Frankreich in Turin**

Die von Haftmann in der Nachkriegszeit angedeuteten Umstände der Beendigung seiner Tätigkeit am Kunsthistorischen Institut in Florenz werden in Zusammenhang mit einer Kontroverse mit dem Berliner Ordinarius für Kunstgeschichte Wilhelm Pinder

---

<sup>401</sup> Brief von Werner Haftmann an Ludwig Heinrich Heydenreich, 30. April 1940, Ana 427, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften, München.

(1878–1947)<sup>402</sup> gebracht. Diese Angabe ist in einem privaten Schreiben aus dem Jahr 1961 enthalten.<sup>403</sup> Wenn man davon ausgeht, dass Haftmanns Vertrag am Kunsthistorischen Institut in Florenz am 31. März abgelaufen ist, wie Haftmann in seinem Schreiben an Sedlmayr am 13. März 1940 mitteilt, müsste sich die „Entlassung“ als eine falsche Aussage erweisen. Dass Haftmanns Umzug aus Florenz schon im März 1940 feststeht, beweist zudem ein Brief mit gleichem Datum von Kriegbaum, in welchem dem Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin, Otto Kümmel, eine Mitteilung über Haftmanns bevorstehenden Weggang gegeben wird. Kriegbaum meldet damals, dass Haftmann Florenz in naher Zukunft verlassen werde und bittet darum, den Stipendiaten Herbert Siebenhüner an seiner Stelle als Assistenten zu berufen.<sup>404</sup> Haftmanns Anstellungsvertrag wird vermutlich im Nachhinein mit einer in Rot abgetippten Inschrift mit den Worten „Ausgeschieden per 31. März 1940“ verzeichnet.<sup>405</sup> Darüber hinaus wird in Haftmanns Online-Lebensbeschreibung angegeben, dass Haftmanns Entlassung aus dem Institut „Haftmanns persönlichen Aufzeichnungen zufolge“, im März 1940 stattfindet.<sup>406</sup> Auch die Angabe, worüber Haftmann in einem privaten Brief schreibt, dass zu dem Anlass auch sein Freund Otto Lehmann-Brockhaus aus seiner Stelle an der Bibliotheca Hertziana entlassen wird, kann anhand der untersuchten Akten in Florenz und Rom nicht bewiesen werden.<sup>407</sup>

Über die angebliche Entlassung berichtet Haftmann auch in seiner Entnazifizierungsakte. In diesem Zusammenhang fügt Haftmann hinzu, dass er aufgrund der Auseinandersetzung mit Pinder auch seine Assistenzstelle in Wien

---

<sup>402</sup> Unter den neuesten Forschungen zur Karriere Pinders während des Nationalsozialismus siehe: Bredekamp, in: Bredekamp/Labuda 2010, S. 295–310.

<sup>403</sup> Spagnolo-Stiff bezieht sich in ihrer Studie auf diesen Brief und erklärt, dass er sich im privaten Nachlass des Kunsthistorikers im Besitz der Witwe befindet. Nicht klar ist, ob die Autorin den Brief selbst gelesen hat oder lediglich durch Evelyn Haftmann auf die Angabe der Entlassung aufmerksam gemacht wurde. Spagnolo-Stiff erwähnt das Schreiben in ihrem Beitrag im Rahmen der von ihr vermuteten Entlassung von Haftmann aus dem Kunsthistorischen Institut in Florenz. Der Brief befindet sich auch in einem Archiv und ist öffentlich zugänglich. Er muss inhaltlich mit einem Briefwechsel miteinbezogen werden, der nicht nur Frederick Praeger, sondern auch Hans Richter betrifft. Siehe Unterkapitel: 1. 23 Vorwürfe einer Nazi-Vergangenheit?

<sup>404</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Otto Kümmel, 13. März 1940, Verein zur Erhaltung des Kunsthistorisches Instituts in Florenz, Akte Nr. 81, SMPK–ZA, III/VKI 023 Mitarbeiter des Instituts 1912–1945.

<sup>405</sup> Haftmanns Anstellungsvertrag, 15. September 1939, Verein zur Erhaltung des Kunsthistorisches Instituts in Florenz, Akte Nr. 79, SMPK–ZA, III/VKI 023 Mitarbeiter des Instituts 1912–1945.

<sup>406</sup> <http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 12. August 2020).

<sup>407</sup> Diese Angabe findet keinen Beweis. Lehmann-Brockhaus Tätigkeit wird in den Jahresberichten der Bibliotheca Hertziana unterbrechungsfrei bis 1944 vermerkt.

verloren habe. Auf die Frage, ob Haftmann jemals aus irgendeiner Stellung aufgrund von aktivem oder passivem Widerstand gegen die Nationalsozialisten oder ihre Weltanschauung entlassen worden wäre, beantwortet er, wegen seiner Äußerungen gegen den Nationalsozialismus und den Krieg seine Stelle am Kunsthistorischen Institut in Florenz und an der Universität Wien verloren zu haben.<sup>408</sup>

Anhand der untersuchten Akten bezüglich Haftmanns Tätigkeit am Kunsthistorischen Institut sowohl in Florenz als auch im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin kann ein Streit zwischen Haftmann und Pinder nicht nachgewiesen werden. Jedoch bestehen zwei Briefe, die etwas Licht auf den Vorfall werfen könnten. In seinem Schreiben an Heydenreich vom 11. Februar 1951 erzählt Haftmann von seinen Schwierigkeiten während der Assistenzjahre in Florenz, da er sich meistens nur bibliothekarischen Aufgaben widmen darf, was meiner Meinung nach eine gewisse Ungeduld Haftmanns gegenüber Kriegbaum erkennen lässt. Haftmann verweist nachher, ohne weiteren Details, auf die Namen Pinder und Sedlmayr. Dass eine Erläuterung seitens Haftmanns nicht nötig ist, lässt vermuten, dass Heydenreich die angedeutete Geschichte bereits kennt.<sup>409</sup>

Der zweite Brief wird stattdessen von Kriegbaum am 2. Dezember 1940 an den Geheimrat des Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz Heinrich Zimmermann gesendet. Kriegbaum bezieht sich erneut, wie in seinem Brief vom 20. November 1938, auf den Fall Haftmann und teilt mit, dass Haftmann keine Beziehung mehr mit dem Kunsthistorischen Institut hat und dass das Konsulat darüber informiert wurde, dass das Institut keine Verantwortung mehr übernimmt, falls es aufgrund von Haftmanns Vorliebe für den Alkohol zu Problemen kommen sollte.<sup>410</sup>

Könnte die von Haftmann berichtete Auseinandersetzung mit Pinder in Zusammenhang mit dem von Kriegbaum beklagten Alkoholmissbrauch seitens Haftmanns stehen? Hat Kriegbaum aus diesem Grund als Leiter des Kunsthistorischen Instituts in Florenz keine weitere offizielle Verantwortung gegenüber Haftmann tragen

---

<sup>408</sup> Haftmanns Entnazifizierungsakte, ausgefülltes Formular, NW 1012/10378/005, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>409</sup> Brief von Werner Haftmann an Ludwig Heinrich Heydenreich, 11. Februar 1951, Ana 427, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften, München.

<sup>410</sup> Brief von Friedrich Kriegbaum an Heinrich Zimmermann, 2. Dezember 1940, Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Akte Nr. 230, SMPK-ZA, III/KVI 034, Einzelberichterstattung des Instituts 1929–1945.

wollen? Ist die Affäre zwischen Haftmann und Pinder mit Haftmanns Rücktritt aus der Assistenzstelle bei Sedlmayr verbunden? Diese Fragen bleiben noch ungeklärt.

Da Haftmanns Aktivitäten von April bis Juni 1940 nur durch eigene schriftliche Darlegungen zurückverfolgt werden können, die der Kunsthistoriker während der Nachkriegszeit aus unterschiedlichen Gründen verfasst, sollten diese Selbstzeugnisse mit Vorsicht bewertet werden. In einem privaten Brief deutet Haftmann, dass eine italienische Freundin, Giorgia Valensin, ihm aus der schwierigen Situation der vermeintlichen Entlassung aus dem Kunsthistorischen Institut in Florenz hilft. Im Jahr 1961 erklärt er, dass Giorgia Valensin,<sup>411</sup> die Jüdin ist, nach dem Zweiten Weltkrieg als Dolmetscherin im Hauptquartier der NATO in Neapel tätig ist. Einem späteren Brief kann entnommen werden, dass Haftmann mit ihr bis auf die ersten Nachkriegsjahre, als er in Kalkar wohnt, in Kontakt bleibt. Dieses Schreiben sendet Haftmann am 20. April 1971 Dagmar Lorenz aus Settignano, in der Nähe von Florenz. Lorenz gibt an, im Garten des von ihr bewohnten Hauses, die Villa d’Orcio, ein Paket mit der Korrespondenz zwischen Valensin und Haftmann aus Kalkar gefunden zu haben.<sup>412</sup> Anhand der Antwort von Haftmann können einige zusätzliche Details ihrer Freundschaft entnommen werden, die viele Jahre dauert. Die enge Freundschaft zwischen Haftmann und Valensin ist einige Jahre zuvor zu Ende gegangen, und Haftmann hat von ihrem Tod (aufgrund einer Krankheit) durch Clotilde Brewster erfahren. Haftmann glaubt auch, dass Lorenz in der Wohnung wohnt, in der er ein paar Jahre lang gelebt hatte.<sup>413</sup> Die Tatsache, dass die Malerin Clotilde Brewster Haftmann über ihren Tod informiert, würde die Vermutung bestätigen, dass Valensin eine Bekannte des Kreises um die Villa San Francesco di Paola in Florenz sein könnte, wo Haftmann ab 1938 lebt. Ob Haftmann in der Villa d’Orcio von Valensin dauerhaft oder nur gelegentlich wohnt, sowie wann genau ist unklar. Auch anhand des bereits

---

<sup>411</sup> Valensin hat auch Bücher übersetzt: *Diari di dame di corte nell’antico Giappone*, hrsg. v. Giorgia Valensin, Turin 1946; Woolf, Virginia: *Il lungo viaggio*, übersetzt von Giorgia Valensin, Mailand 1951. Über die Beziehung zwischen Haftmann und Valensin ist folgender Artikel erschienen: Gruber, Thomas: „Jener unglückselige Werner“, *Süddeutsche Zeitung*, 27. Juni 2021.

<sup>412</sup> Brief von Dagmar Lorenz an Werner Haftmann, 20. April 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe L. Ob diese Briefe noch existieren ist es nicht bekannt. Falls ja, befinden sie sich vermutlich im privaten Nachlass des Kunsthistorikers.

<sup>413</sup> Brief von Werner Haftmann an Dagmar Lorenz, 5. Mai 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe L.

erwähnten Schreibens an den Gauschatzmeister der Auslandsorganisation der NSDAP, Theodor Leonhardt in Berlin vom 9. April 1942, scheint Haftmann im Juli 1940 noch in Florenz angemeldet gewesen zu sein. Die Akte beweist, dass seine Adresse während der Ausstellung von Haftmanns NSDAP-Mitgliedsbuches am 1. Juli 1940 noch „Piazza San Francesco di Paola 3, Florenz“ lautet.<sup>414</sup>

In seinem zur Erlangung der Entnazifizierung verfassten Brief vom 22. Juni 1949 behauptet Haftmann, dass er sich bis Juni 1940 ohne polizeiliche Anmeldung in Rom, Florenz und Siena aufgehalten habe und keine Möglichkeit gehabt habe, auszuwandern. Seit dem Zeitpunkt erklärt Haftmann keine weiteren Kontakte zu der Ortsgruppe der Auslandsorganisation der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei in Florenz zu haben. Haftmann betont, dass die Situation gefährlich werde, besonders als Italien am 10. Juni 1940 in den Krieg eintritt, weswegen ihm der befreundete Oberstleutnant Heggenreiner hilft,<sup>415</sup> der bei dem Militärattaché an der Deutschen Botschaft in Rom tätig ist. Laut Haftmann tritt er in die Armee ein und nimmt eine Stelle als Dolmetscher in Turin an, wo Heggenreiner Verbindungsoffizier bei der italienischen Waffenstillstandskommission mit Frankreich tätig war. Der General Fridolin Rudolf Theodor Ritter und Edler von Senger und Etterlin (1891–1963) wird kurz darauf der neue Leiter der Verbindungsdelegation. Haftmann behauptet, durch seinen Eintritt in die Armee den politischen Behörden entkommen zu sein.<sup>416</sup>

Von Senger wird im Juli 1940 beauftragt, die Verbindung zwischen der deutsch-französischen und der französisch-italienischen Waffenstillstandskommission in deren Hauptquartier in Turin herzustellen.<sup>417</sup> Die Commissione italiana per l'armistizio con la Francia (C.I.A.F.) wird nach dem Waffenstillstand von Villa Incisa, in der Nähe von Rom, am 24. Juni 1940 mit dem Ziel gegründet, die Angelegenheit und Beziehungen

---

<sup>414</sup> Brief unterschrieben Brunnbauer an Theodor Leonhardt, 9. April 1942, BArch R/9361/II 348046.

<sup>415</sup> Haftmann schreibt, dass Heggenreiner nach dem Krieg zu den Mitgründern der CSU gehörte und zeitweise deren Geschäftsführer sei. Zudem sei er auch Botschaftsrat gewesen.

<sup>416</sup> Brief von Werner Haftmann an das Landratsamt Bedburg Entnazifizierungsabteilung, 22. Juni 1949, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/017, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>417</sup> Senger und Etterlin, Fridolin von: *Neither fear nor hope. The Wartime Memoirs of the German Defender of Cassino*, Novato, CA 1989, S. 42.

zwischen Italien und der Vichy-Regierung zu regeln.<sup>418</sup> Ihr Sitz liegt in Turin und ihre Organisation besteht aus einem Präsidium, einem Generalsekretariat und vier Unterausschüssen (Armee, Marine, Luftwaffe und allgemeine Angelegenheiten), wo sowohl Angehörige der Streitkräfte als auch Zivilisten arbeiten. Italien hatte davor im Rahmen der Schlacht in den Westalpen im Juni 1943 einen Landesteil im Südosten Frankreichs besetzt, der nach dem Waffenstillstand annektiert wird.<sup>419</sup> Zu Beginn von Sengers Aktivitäten in Turin wird die C.I.A.F. vom General Pietro Pintor geleitet.<sup>420</sup> Die Deutsche Delegation und die italienischen Offiziere wohnen im Hotel Principi di Piemonte, das sich in einem 1936 eröffneten imposanten Gebäude im rationalistischen Stil im Stadtzentrum befindet.<sup>421</sup> Im Gegensatz zur Deutschen Waffenstillstandskommission in Wiesbaden (DWStK) hat die C.I.A.F. nicht das gesamte Hotel, in welchem sie einquartiert ist, für sich selbst beschlagnahmt, weshalb dieses weiterhin überwiegend von der zivilen Bevölkerung bewohnt wird.<sup>422</sup>

Haftmann behauptet in einem privaten Schreiben während des gesamten Zweiten Weltkriegs in von Sengers Umfeld gewesen zu sein. Er beschreibt ihn als Katholiken und als gebildeten Menschen, der den Nazis feindlich gegenüberstand und nach dem Krieg das Buch „Krieg in Europa“ veröffentlicht. Haftmanns Beschreibung des Generals von Senger als Liberal und Anti-„Nazi“ stimmt mit dem Bild überein, das bis heute von ihm verbreitet wird. Das Bild eines humanistischen Generals, der in Oxford studiert, eines gläubigen Christen mit einem tiefen Sinn für militärische Ehre, der die Befehle des NS-Regimes nur widerwillig ausführt.<sup>423</sup> Der Historiker Lutz Klinkhammer betrachtet die Problematik der Unschuld der Wehrmacht gegenüber der Schuld der Schutzstaffel (SS) als eine „stillschweigende Abmachung“ innerhalb der deutschen

---

<sup>418</sup> Rainero, Romain H.: *La commission italienne d'armistice avec la France: les rapports entre la France de Vichy et l'Italie de Mussolini, 10 juin 1940–8 septembre 1943*, Service historique de l'armée de terre, Vincennes 1995, S. 38–46. Ich habe die französische Übersetzung des Buches konsultiert. Die Originalausgabe lautet: *Mussolini e Pétain. Storia dei rapporti tra l'Italia e la Francia di Vichy (10 giugno 1940–8 settembre 1943)*, Roma 1990), Stato Maggiore dell'Esercito, Ufficio Storico, Rom 1990.

<sup>419</sup> Ebd., S. 62. Die bürokratische Organisation der C.I.A.F. war sehr kompliziert und wird mehrmals geändert. Ebd., S. 206–211. Siehe außerdem die Tafel Nr. 5 im Anhang des Buches.

<sup>420</sup> Ebd., S. 345.

<sup>421</sup> <http://www.museotorino.it/view/s/54c8e170c7e843af9d49261481f52a06> (Website des Museo Torino, Albergo Principi di Piemonte, 14. August 2020).

<sup>422</sup> Senger und Etterlin 1989, S. 50.

<sup>423</sup> Siehe u.a.: Senger und Etterlin Ferdinand und Stefan von: Senger, in: *Hitler's Generals*, hrsg. v. Correlli Barnett, New York 1989, S. 375–394.

Gesellschaft, wonach die Verantwortung für die während des Nationalsozialismus begangenen Verbrechen ausschließlich der Schutzstaffel zugeschrieben werden.<sup>424</sup>

## 1. 9 Haftmanns Bekanntschaft mit italienischen Schriftstellern in Turin

Monica Biasiolos<sup>425</sup> Dissertation, die 2010 unter dem Titel *Giaime Pintor und die deutsche Kultur* veröffentlicht wird, bringt erhellende Einblicke über Haftmanns Kontakte während der in Turin<sup>426</sup> verbrachten Jahre mit einigen der wichtigsten italienischen Schriftsteller seiner Zeit.<sup>427</sup> In ihrer Untersuchung über das Verhältnis des Intellektuellen Giaime Pintor (1919–1943) zur deutschen Kultur und Literatur widmet Biasiolo das Unterkapitel *Il dolore del „mondo offeso“<sup>428</sup>: Ein Kunsthistoriker mit literarischen Interessen* der freundschaftlichen Beziehung zwischen Haftmann und Pintor.<sup>429</sup> Im Rahmen der vorliegenden Studie werden Biasiolos Forschungsergebnisse, die nicht nur Pintor, sondern auch Elio Vittorini, Felice Balbo, Cesare Pavese und Eugenio Montale betreffen, überprüft. Haftmanns Kontakt zu diesem Turiner Schriftstellerkreis und seine angebliche deutsche Übersetzung des Romans

---

<sup>424</sup> Der Historiker argumentiert, dass im Nachkriegsdeutschland ein klarer Unterschied zwischen der Wehrmacht, die als nicht kriminell galt, und der SS, die als kriminell galt, bestand. Um den angesehenen Ruf der Wehrmacht nicht zu beschädigen, wurde zudem nicht ernsthaft darüber nachgedacht, ihre Handlungen während des Zweiten Weltkrieges zu untersuchen. Klinkhammer, Lutz: *Alcune considerazioni sulla prigionia di guerra*, in: *Rimini Enclave 1945–1947. Un sistema di campi alleati per prigionieri dell’esercito germanico*, hrsg. v. Patrizia Dogliani, Bologna 2005, S. 181–190, hier S. 188.

<sup>425</sup> An dieser Stelle bedanke ich mich herzlich bei Frau Dr. Monica Biasiolo für das höchst bereichernde Gespräch, das am 5. Dezember 2018 in Berlin stattgefunden hat.

<sup>426</sup> Nach Recherchen über mögliche Korrespondenzen von Haftmann im Archivio Storico della Città di Torino wurden keine Ergebnisse gefunden. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Anna Braghieri.

<sup>427</sup> Biasiolo 2010.

<sup>428</sup> Der Ausdruck „mondo offeso“ stammt aus dem Buch *Conversazione in Sicilia* von Elio Vittorini.

<sup>429</sup> Biasiolo 2010, S. 402–415.

*Conversazione in Sicilia* von Vittorini,<sup>430</sup> die 1943 in der Schweiz erscheint, interpretiert Biasiolo als „konkret[en] Akt des Widerstandes gegen ein Regime“ sowie als „bedeutende Geste der Freundschaft“.<sup>431</sup>

Eine der Deutungen des Buches *Conversazione in Sicilia*, welches die Reise und die Begegnungen von einem Mann, der in seine Heimat zurückkehrt, thematisiert, bildet die allegorische und symbolische Kritik des faschistischen Regimes.<sup>432</sup> Der Roman wird aus diesem Grund 1941 in Italien zensiert, nachdem er 1938 und 1939 in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Letteratura* erschienen war.<sup>433</sup> Unter den von Haftmann in Turin begegneten Schriftstellern zählt Elio Vittorini (1908–1966), den Haftmann 1999 im Beitrag *Non sono uno storico dell'arte, sono un testimone* als seinen bevorzugten Autor bezeichnet.<sup>434</sup> Nach einer militanten Phase in der faschistischen Partei, aus der Vittorini aufgrund eines Artikels mit der Aufforderung zur Unterstützung der Republikaner gegen Francisco Franco im Rahmen des spanischen Bürgerkrieges, 1936 ausgeschlossen und

---

<sup>430</sup> Die Übersetzung erscheint 1943 ohne Hinweis auf dem Namen des Übersetzers im Zürcher Steinberg-Verlag unter dem Titel *Tränen im Wein*. *Conversazione in Sicilia*. Der Verlag ist damals in jüdischem Besitz und veröffentlicht Bücher von antifaschistischen Autor\*innen wie Klaus Mann und Max Brod. Als Zeugnis der von Haftmann durchgeführten Übersetzung erwähnt Biasiolo einen Brief von Vittorini an Pintor aus September 1942 zur Kenntnis, in dem Vittorini Pintor bittet, Haftmann zu grüßen und ihm mitzuteilen, dass der schweizerische Verleger bezüglich ihres Buches bald antworten wird. Biasiolo 2010, S. 406. Auch veröffentlicht in: Minoia, Carlo (Hrsg.): Elio Vittorini. I libri, la città, il mondo. Lettere 1933–1943, Turin 1985, S. 223. Kein Hinweis auf dem Namen Haftmanns befindet sich in der Korrespondenz zwischen Vittorini und Selma Steinberg im Archiv des Steinberg-Verlags im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern. Trotzdem wird auf Toni Kienlechner aus Murnau in zwei Briefen Vittorinis (der erste vom 7. November 1947 und der zweite undatiert) hingewiesen. Kienlechner hat den in Berlin gegründeten Riemerschmidt Verlag nach dem Zweiten Weltkrieg in Oberbayern wieder geöffnet. Vittorini schreibt, dass er die Frau kennt und bittet den Steinberg-Verlag das Geld für die Veröffentlichung des Buches in Deutschland vorzustrecken. Er fügt hinzu, dass Kienlechner bereits vor dem Krieg an dem Buch interessiert war, noch vor der Veröffentlichung im Steinberg-Verlag. Haftmann hat 1939 sein Buch über Kasper beim Berliner Riemerschmidt Verlag veröffentlicht und könnte den Kontakt zwischen Vittorini und dem Verlag hergestellt haben. Das Buch Vittorinis, das 1948 in Deutschland veröffentlicht wird, führt zum ersten Mal den Namen Haftmanns als Übersetzer. In dieser Publikation verfasst Haftmann zudem das Nachwort (Haftmann, Werner: Nachwort, in: Vittorini, Elio: Gespräch in Sizilien, Übers. v. Werner Haftmann, Ulrich Riemerschmidt Verlag, Memmingen 1948, S. 226–232). Ich bedanke mich herzlich bei dem Sohn Elio Vittorinis, Herrn Demetrio Vittorini, der mir die Einsicht in die Korrespondenz erlaubt hat sowie bei Frau Kristel Roder und Herrn Daniele Cuffaro, Schweizerisches Literaturarchiv, Bern.

<sup>431</sup> Biasiolo 2010, S. 402. Haftmanns Artikel *Der Dichter Elio Vittorini* erscheint am 8. Januar 1948 in der Zeit. Darin erwähnt Haftmann eine Glückwunschkarte von Vittorini, die gerade eingetroffen war. Der Artikel wurde auch veröffentlicht in: Haftmann 1960, S. 98–101.

<sup>432</sup> Falaschi, Giovanni: Introduzione, in: Vittorini, Elio: *Conversazione in Sicilia*, Abbildungen von Renato Guttuso, Einleitung und Fußnoten von Giovanni Falaschi, Mailand 1994, S. 30.

<sup>433</sup> Biasiolo 2010, S. 402; Heydenreich, Titus: Chancen und Probleme der Wiederbegegnung Italiens und Deutschlands. Rudolf Hagelstange und Werner Haftmann, Carlo Levi und Francesco Politi, in: *Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion. Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien nach 1945*, hrsg. v. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Tübingen 1998, S. 54–70, hier S. 60.

<sup>434</sup> Biasiolo 2010, S. 404; Haftmann, Werner: *Non sono uno storico dell'arte, sono un testimone*, in: *Il Giornale dell'arte*, Nr. 17, Turin 1999, S. 8.



als unerwünscht bezeichnet wird, schließt Vittorini 1942 Kontakte zur damals illegalen kommunistischen Partei und beteiligt sich aktiv am Widerstand gegen den Nazifaschismus.<sup>435</sup>

Pintor ist seit Dezember 1940 als Offizier in Turin an der Italienischen Waffenstillstandskommission mit Frankreich tätig, wo er Haftmann kennenlernt. Er ist der Neffe des Generals Pietro Pintor und wird nach dessen Tod bei einem Flugzeugabsturz nach Turin berufen, wo er vom 20. Dezember 1940 bis zum Januar 1943 bleibt. Pintor schreibt für Kulturzeitschriften des faschistischen Regimes wie beispielsweise *Primato. Lettere ed arti d'Italia*<sup>436</sup> und interessiert sich für die deutsche Literatur und Dichtung, insbesondere für Rainer Maria Rilke, Georg Trakl und Hermann Hesse. Aufgrund seiner Fachkompetenzen sowie seiner Deutschkenntnisse arbeitet er ab der zweiten Hälfte des Jahres 1941 als externer Berater für deutsche Literatur im Turiner Verlag Einaudi mit, wodurch sich sein kulturelles und politisches Engagement im Bereich des Antifaschismus schrittweise entwickelt und verstärkt. 1943 wird Pintor für wenige Monate nach Vichy versetzt. Nach einem kurzen Aufenthalt in Turin infolge der Absetzung Mussolinis durch den König Vittorio Emanuele III. und der Ernennung von Pietro Badoglio zum Generalstabschef am 25. Juli,<sup>437</sup> reist Pintor nach Rom. Nach der Proklamation des unterschriebenen Waffenstillstandes mit den Angloamerikanern durch Badoglio am 8. September<sup>438</sup> reist Pintor weiter nach Süditalien, um sich dort gemeinsam mit den Engländern an den organisierten Aktionen der Partisanen zu beteiligen. Er stirbt am 1. Dezember 1943 in Castelnuovo al Volturno durch eine der Minen, die von den Nationalsozialisten in der Region Molise am Fluss Volturno entlang ausgestreut worden waren.<sup>439</sup>

---

<sup>435</sup> Falaschi: Cronologia della vita, in: Vittorini 1994, S. 55–59.

<sup>436</sup> Die Zeitschrift erscheint zum ersten Mal am 1. März 1940 in Rom, anschließend vorwiegend in halbmonatlichen Takt bis zum August 1943. Ihre Leiter sind Giuseppe Bottai und Giorgio Vecchietti, ihr Chefredakteur war Giorgio Cabella. <https://r.unitn.it/it/lett/circe/primato> (Zeitschrift *Primato*, Website des Digitalen Katalogs für europäische Kulturzeitschriften CIRCE, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 30. Dezember 2020).

<sup>437</sup> Detti, Tommaso/Gozzini, Giovanni: Storia contemporanea II. Il Novecento, Mailand 2002, S. 205.

<sup>438</sup> Ebd. Am 23. September 1943 wird die Italienische Sozialrepublik (Repubblica sociale italiana, RSI) von den Nationalsozialisten in Salò, am Gardasee, gegründet. Ihr Staatschef ist Benito Mussolini. Ebd., S. 207.

<sup>439</sup> Biasolo 2010, S. 414; Pintor, Giaime: Doppio Diario 1936–1943, hrsg. v. Mirella Serri, Einleitung von Luigi Pintor, Turin 1978, S. 32–33.

Der Name Haftmann taucht in Pintors Tagebuch, das postum unter dem Titel *Doppio Diario* von Mirella Serri herausgegeben wird, am 20. Dezember 1940 zum ersten Mal auf.<sup>440</sup> Trotz ihrer Unregelmäßigkeit und ihres sporadischen Vorkommens, sind Pintors Tagebucheinträge mit Bezug zu Haftmann nicht nur ein beträchtlicher Beweis für seine Bekanntschaft mit Haftmann und seine Hinweise auf den neuen Freund. Sie zeugen auch von ihrem privilegierten Status, den sie durch die Arbeit an der Waffenstillstandskommission mitten im Krieg genossen. Die Turiner Waffenstillstandskommission beschreibt Pintor wie folgt: „frutto di una vittoria rapida quanto discutibile [...] era il capolavoro dell’organizzazione burocratico-militare, era perennemente in corso di sviluppo e rappresentava l’ambizione di una casta di militari“.<sup>441</sup> Ferner seien laut Pintor keine besonderen Kompetenzen – bis in seinem Fall die sprachlichen – von Nöten, da es sich um „la più grande organizzazione di raccomandati che si fosse mai vista nella storia d’Italia“ handele. Er betont die „Bequemlichkeit“ und die Tatsache, dass die dort angestellten Mitarbeiter sich in „uffici sontuosi“ und „in mezzo a soldati in guanti bianchi“ befänden.<sup>442</sup> Schließlich hebt Pintor in seinem Tagebuch das Privileg hervor, fern vom Schlachtfeld zu bleiben und über viel Freizeit zu verfügen, in welcher er lesen und schreiben kann.<sup>443</sup> Am 16. August 1941 notiert Pintor:

Cena solenne ai Principi di Piemonte offerta da Haftmann [...]. Siamo stati a lungo in camera di Haftmann che mi ha costretto a bere liquori e ha parlato di cose apocalittiche. La presenza delle ragazze lo inciviliva molto. A forza di vecchio Armagnac siamo tornati a casa piuttosto eccitati.<sup>444</sup>

---

<sup>440</sup> Biasiolo 2010, S. 405, Anm. 94. Haftmann wird mit weiteren Personen, die Pintor in Turin kennenlernte sowie mit weiteren Notizen, erwähnt.

<sup>441</sup> Serri 1978, S. 84.

<sup>442</sup> Ebd., S. 85.

<sup>443</sup> Ebd., S. 86. Wegen seiner Inaktivität an der Waffenstillstandskommission, schließt sich Pintor nach dem 8. September 1943 den Partisanen an. Serri: Introduzione, in: ebd., S. 33.

<sup>444</sup> Calabri, Maria Cecilia: *Il costante piacere di vivere. Vita di Giaime Pintor*, Turin 2007, S. 245.

Dass Pintor Haftmann in den Intellektuellenkreis um den von Giulio Einaudi<sup>445</sup> in Turin gegründeten Einaudi-Verlag einführt,<sup>446</sup> kann einer Tagebuchnotiz vom 2. Oktober 1941 entnommen werden:

Più tardi è venuto Haftmann che ho presentato a Ein[audi] e agli altri e con cui si è parlato di libri tedeschi da tradurre. A cena con Haftmann ai Principi e poi a teatro insieme. Stasera era meno eccitato del solito ed è voluto tornare a casa presto. È un buon diavolo in fondo, ma è difficile intendersi completamente. Troppi complessi da una parte e dall'altra.<sup>447</sup>

Welche gegenseitig bestehende „Komplexe“ gemeint sind, bleibt unklar. Ein Hinweis auf Pintors Auffassung von Haftmanns Persönlichkeit, dessen Meinungsäußerungen er als die eines „Eklektikers“<sup>448</sup> wahrnimmt, findet sich im Tagebucheintrag vom 17. September 1941: „Passata la sera in collina con Haftmann, Bertini<sup>449</sup> e Pavese. Una discussione caotica ma molto divertente sulla civiltà occidentale, il popolo russo e altri argomenti. Ho difeso l'eclettismo del povero Haftmann contro il rigore crociano<sup>450</sup> degli altri due“.<sup>451</sup> Was Pintor damit meint, ist unklar. Jedoch setzt er Haftmanns Eklektizismus, den er verteidigt, der Strenge von Bertini und Pavese entgegen, deren intellektuelle Bildung von den philosophischen Gedanken Benedetto Croce stark geprägt ist. Möglicherweise bezieht sich Pintor mit „rigore crociano“ auf die philosophische und anti-ideologische Denkweise beider Schriftsteller. Im Oktober 1941 wird Haftmann im Tagebuch Pintors noch einmal kurz erwähnt. Pintor notiert, dass er Haftmann einen kurzen Besuch abgestattet hat und dann bei Einaudi vorbeigekommen ist, wo er einige Freunde getroffen hat.<sup>452</sup>

---

<sup>445</sup> Giulio Einaudi, Sohn des Wirtschaftlers und Staatsmanns Luigi Einaudi (zweiter Präsident der Italienischen Republik 1948–1955), gründet am 15. November 1933 den Verlag Einaudi.

<sup>446</sup> Pintor wird Cesare Pavese durch Carlo Muscetta vorgestellt, der die Verbindung zu Giulio Einaudi herstellt. Calabri, Maria Cecilia: „Come la salamandra attraverso il fuoco“: vita e pensiero di Giaime Pintor, in: Giaime Pintor e il lungo viaggio nell'antifascismo italiano. Le carte, la memoria, la storia, Atti del convegno, hrsg. v. Maria Rosaria Lai, I Quaderni della Soprintendenza archivistica della Sardegna, Cagliari 2013, S. 33–87, hier S. 84–85.

<sup>447</sup> Biasiolo 2010, S. 410; Calabri 2007, S. 537, Anm. 239.

<sup>448</sup> Evelyn Haftmann antwortet auf Biasiolos Frage über Haftmanns Eklektizismus wie folgt: „Ich würde der Episode keine zu große Bedeutung beimessen. Haftmann war immer darauf bedacht, die manchmal einseitigen Argumente seiner Freunde zu widerlegen, indem er auf die größeren Zusammenhänge hinwies. Er wusste sehr viel über den Orient und Russland. Das meint Pintor wohl mit ‚eclettismo‘“. Biasiolo 2010, S. 488.

<sup>449</sup> Der Historiker und Kunstkritiker Aldo Bertini studiert Philosophie (1927) – insbesondere interessiert er sich für den Philosophen Benedetto Croce – sowie Kunstgeschichte bei Lionello Venturi (1930).

<sup>450</sup> Bezug zu dem Philosophen Benedetto Croce (1866–1952).

<sup>451</sup> Biasiolo 2010, S. 408; Serri 1978, S. 147.

<sup>452</sup> Biasiolo 2010, S. 410, Anm. 112; Calabri 2007, S. 280.

In Vittorinis Korrespondenz wird Haftmann erstmalig am 8. Oktober 1941 in einem Brief an den Mailänder Verleger Valentino Bompiani erwähnt. Auch in diesem Fall soll Pintor derjenige gewesen sein, der den Kontakt zwischen Haftmann und Vittorini ermöglicht.<sup>453</sup> In diesem Schreiben wird Haftmann irrtümlicherweise als Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz bezeichnet. Vittorini befindet sich damals auf der Suche nach Abbildungen für die Anthologie *Teatro tedesco*,<sup>454</sup> mit dessen Zusammenstellung er bei Pintor, im Namen des Verlags Bompiani, bei dem er seit 1938 arbeitet,<sup>455</sup> beauftragt ist.<sup>456</sup> Vittorini verabredet sich mit Haftmann in Florenz, um gemeinsam Recherchen in der Photothek des Kunsthistorischen Instituts durchzuführen. Vermutlich tritt Haftmann, so Biasiolo, als kunsthistorischer Berater für die Auswahl der Kunstwerke dem Projekt bei.<sup>457</sup>

Ferner wendet sich Vittorini am 20. Oktober 1941 an Pintor mit der Bitte, ihm einen Besuch in Mailand zusammen mit Haftmann zu abstaten.<sup>458</sup> Am 15. Januar 1942 schreibt Vittorini Pintor erneut mit dem gleichen Anliegen.<sup>459</sup> Und wiederum am 20.

---

<sup>453</sup> Biasiolo 2010, S. 405.

<sup>454</sup> Pintor, Giaime/Vincenti, Leonello (Hrsg.): *Teatro tedesco, raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, Mailand 1946. Haftmann wird an keiner Stelle genannt. Vittorini kuratiert weiteren Anthologien wie zum Beispiel *Americana*, deren kritischen Anmerkungen von der faschistischen Partei zensiert werden. Pintor bittet ihn, einige Buchkopien nach Turin mitzubringen, wo Haftmann und Pavese die Anthologie ebenfalls lesen möchten. Brief von Giaime Pintor an Elio Vittorini, 20. April 1942, zitiert nach Biasiolo 2010, S. 408; auch in: Minoia 1985, S. 195.

<sup>455</sup> Brief von Elio Vittorini an Cesare Pavese, 16. Juni 1941. Savioli, Silvia (Hrsg.): *Cesare Pavese Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940–1950*, Turin 2008, S. 24, Anm. 3.

<sup>456</sup> Biasolo, Monica: *Era giunta l'ora di resistere; era giunta l'ora di essere uomini. Literarische und politische Wege von gleichgesinnten Intellektuellen in der Zeit des Zweiten Weltkrieges: Giaime Pintor*, in: *Götzendämmerung – Crépuscule des Idoles. Der Zweite Weltkrieg im kollektiven Gedächtnis Europas in Literatur – Kunst – Geschichte/Philosophie*, hrsg. v. Gislinde Seybert, Frankfurt am Main 2017, S. 443–463, hier S. 445–446.

<sup>457</sup> Die sechsundneunzig Abbildungen betreffen Künstler des 15. bis zum 20. Jahrhundert, u.a., Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä., Albrecht Altdorfer, Hans von Marées, Arnold Böcklin, Max Slevogt, Lovis Corinth, Edvard Munch, August Macke, Wilhelm Lehmbruck, Franz Marc und Emil Nolde. Pintor/Vincenti 1946, *Indice delle tavole*, S. 997–1001. Biasiolo erklärt, dass diese Anthologie, dem Zweck des politischen Widerstands gegen das faschistische Regime dient. Biasiolo, in: Seybert 2017, S. 444–452. Siehe dazu: Interview mit Dr. Evelyn Haftmann, in: Biasiolo 2010, S. 490. Brief veröffentlicht auch in: Minoia 1985, p. 158. Darüber hinaus vermutet Biasiolo, anhand des Inhalts eines Briefes von Vittorini an Pintor vom 17. September 1942, dass Haftmann von den wahren Bewegungskgründen hinter Vittorinis und Pintors Teilnahme, auf Einladung Goebbels, am Jahreskongress der deutschen Schriftsteller 1942 in Weimar, informiert ist. Die Reise bietet die Gelegenheit, die realen kriegsbedingten Zustände in denen sich Deutschland befand bekannt zu machen. Biasiolo 2010, S. 491; auch in: Minoia 1985, S. 219. Pintors Antwort aus Turin am 21. September 1942 lautet: „È qui con me anche Haftmann e una tua visita sarebbe augurabile se l'Armistizio non rendesse molto precarie le nostre giornate“. Calabri 2007, S. 339; auch veröffentlicht in: Minoia 1985, S. 223. Über die Deutung der Reise spaltet sich die Kritik: Calabri 2007, S. 339–355; Serri, Mirella: *Il breve viaggio Giaime Pintor nella Weimar nazista*, Venedig 2002.

<sup>458</sup> Brief von Elio Vittorini an Giaime Pintor, 20. Oktober 1941, zitiert nach Minoia 1985, S. 159.

<sup>459</sup> Brief von Elio Vittorini an Giaime Pintor, 15. Januar 1942, zitiert nach ebd., S. 172.

Mai 1942 teilt Vittorini seine Absicht mit, zusammen mit Giansiro Ferrata<sup>460</sup> nach Turin zu fahren, um Haftmann, Pavese und Pintor zu besuchen.<sup>461</sup> Inwieweit die Begegnung zwischen Vittorini und Haftmann zu einer engen und regelmäßigen Freundschaft wird, ist trotz dieser Schriftzeugnisse nicht eindeutig nachvollziehbar.

Auch in Cesare Paveses (1908–1950) Briefwechsel ist Haftmanns namentlich erwähnt. In einem am 15. Dezember 1942 datierten Brief an dem Literaturkritiker und Dichter Carlo Muscetta (1912–2004), der damals bei Einaudi angestellt ist, scheint Haftmann sich dem Publikationsprojekt einer Anthologie von chinesischen Gedichten, die Giorgia Valensin ins Italienische übersetzt hat, beteiligt zu haben.<sup>462</sup>

Haftmanns Kontakt zu Montale (1896–1981), Autor der Einleitung der Anthologie von chinesischen Gedichten, entsteht möglicherweise während seiner Florentiner Jahre als er das Café Giubbe Rosse, ein Treffpunkt für Intellektuelle, Schriftsteller\*innen und Künstler\*innen, regelmäßig besucht.<sup>463</sup> In Hinblick auf Valensins Beteiligung am Literaturprojekt, scheint Haftmann als Vermittler zwischen der Übersetzerin und dem Einaudi-Verlag fungiert zu haben.

Biasiolo vermutet, dass die Beziehung zwischen Pintor und Haftmann, die durch weitere drei Briefe von Haftmann in Pintors Nachlass nachgewiesen ist, bis Ende des Sommers 1943<sup>464</sup> eng bleibt.<sup>465</sup> Dennoch befindet sich Haftmann nicht unter denen, die

---

<sup>460</sup> Giansiro Ferrata ist Literaturkritiker und Schriftsteller. Erste Erfahrungen als Literaturkritiker sammelt er in der 1926 von Alberto Carocci in Florenz gegründeten monatlichen Literaturzeitschrift *Solaria*. 1930 wird er, zusammen mit Carocci, Direktor der Zeitschrift. <https://r.unitn.it/it/lett/circe/solaria> (Zeitschrift *Solaria*, Website des Digitalen Katalogs für europäische Kulturzeitschriften CIRCE, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 30. Dezember 2020).

<sup>461</sup> Brief von Elio Vittorini an Giaime Pintor, 20. Mai 1942, zitiert nach Minoia 1985, S. 194.

<sup>462</sup> Brief von Cesare Pavese an Carlo Muscetta, 15. Dezember 1942, in: Savioli 2008, S. 89. Es besteht ein weiterer Brief diesbezüglich von Pavese an Muscetta vom 23. Dezember 1942. Ebd., S. 92; Valensin, Giorgia (Hrsg.): *Liriche cinesi (1753 a.C.–1278 d.C.)*, Einleitung von Eugenio Montale, Turin 1943.

<sup>463</sup> Biasiolo 2010, S. 404–405.

<sup>464</sup> Nach der Absetzung von Mussolini durch den König Vittorio Emanuele III und der Ernennung von Marschall Pietro Badoglio zum Generalstabschef, verlässt Pintor Vichy und nach einem kurzen Aufenthalt in Turin fährt er weiter nach Rom.

<sup>465</sup> In der ersten Karte (Turin, 31. Dezember 1942) ironisiert Haftmann über die Regierung von Vichy. In der zweiten Karte (Turin, 17. Januar 1943) verweist Haftmann, so Biasiolo, auf das Übersetzungsprojekt des Buches *Conversazione in Sicilia*. Ferner erklärt er seinen „grande amico“ Bernard Berenson in Florenz besucht zu haben, dem er Pintor empfiehlt, einen Besuch abzustatten, falls er sich in Florenz befinden sollte. Die dritte Karte aus Turin wird am 18. Januar 1943 verfasst. Biasiolo 2010, S. 410–413; Fondo Pintor, Giaime, sc. 1, fasc. 88, Archivio Centrale dello Stato–MiBACT, Rom.

Pintor in seinem Tagebuch als seine besten Freunde in Turin bezeichnet.<sup>466</sup> Ein weiterer Verweis aus dem Tagebuch trägt das Datum 25. September 1942 und besteht aus einem Brief, den Pintor aus Venedig an Pavese sendet. Pintor befindet sich in der Lagune wegen einer Dienstreise im Rahmen seiner Verpflichtungen an der Waffenstillstandskommission. Darin berichtet er, in einem prunkvollen Hotel, das seinen Gästen Motorboote, Brot und Butter zur Verfügung stellt, untergebracht zu sein. Ferner erzählt er von geselligen Abenden mit Freunden, darunter auch Haftmann, der sich möglicherweise genauso auf einer Dienstreise in der Stadt befindet: „Stanotte ubriacatura ‘monstre’ di Haftmann con gite in gondola fra le tre e le quattro, canzoni russe e bagno nudo nel canal grande“.<sup>467</sup>

Der Name Haftmanns taucht auch in der Korrespondenz zwischen Pintor und Bernhard Degenhart auf, der damals zusammen mit Haftmann an der Waffenstillstandskommission arbeitet.<sup>468</sup> Am 13. April 1943 informiert Degenhart Pintor über Haftmanns vorgesehene Versetzung nach Menton.<sup>469</sup> Biasiolo interpretiert diese Nachricht als Degenharts Befürchtung, dass Haftmann damals von seinen Vorgesetzten verdächtig wurde, antifaschistisch zu sein, weil das Zivilkommissariat und die Informationsstelle der Kommission ihren Sitz in der Stadt Menton hatten.<sup>470</sup> Diese Deutung des Briefes wird meiner Meinung nach jedoch von den Worten Degenharts an Pintor widersprochen. Degenhart schreibt, dass Haftmann fortgeht und hofft, dass er nur nach Menton versetzt wird.<sup>471</sup>

---

<sup>466</sup> „Miei amici in ordine di tempo furono Mazzone, Vassalli e Malfatti, amici per ragioni diverse piuttosto singolari“. Serri 1978, S. 86; „[...] lo riscattano le amicizie divenute allora profonde, prima di tutti quella con Balbo, il cui influsso sul mio modo di pensare è stato decisivo poi quella con Pavese e Mila, la collaborazione divenuta continua con Einaudi. Ebd., S. 111.

<sup>467</sup> „Caro Pavese, sono qui a Venezia, alloggiato in un magnifico albergo, fornito di motoscafi, pane e burro e tutto quello che potrebbe far felice un uomo se invece dei mauretani egli avesse intorno a sé i propri amici e invece che di balle si occupasse di cose serie. Per fortuna ho poco lavoro e passo le serate in modo conviviale con gli amici di passaggio“. Zitiert nach Biasiolo 2010, S. 406.

<sup>468</sup> Haftmann bezeichnet seinen Freund Degenhart als Zeuge mit Bezug auf seine Tätigkeiten bei der C.I.A.F. Degenhart wird 1939 Kustos an der Albertina in Wien. Anfang 1943 beginnt er an der C.I.A.F. zu arbeiten. Ab 1949 ist er als Konservator und von 1965 bis 1971 als Direktor der Staatlichen Graphischen Sammlung in München tätig.

<sup>469</sup> Die Versetzung findet letztendlich nicht statt. Darüber gibt Degenhart in einem Brief aus Turin vom 22. April 1943 Pintor Bescheid. Biasolo 2010, S. 413.

<sup>470</sup> Biasiolo 2010, S. 413–414. In Haftmanns militärischen Karteikarten wird zu dem Zeitpunkt auf eine mögliche Versetzung nach Menton nicht hingewiesen. Kartei Sonderführer, Werner Haftmann, Karte 2, Rückseite, RW59/2139, Bundesarchiv, Abteilung Militärarchiv, Freiburg im Breisgau. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Irina Bühler und Herrn Frank Anton.

<sup>471</sup> Brief von Bernhard Degenhart an Giaime Pintor, 13. April 1943, Fondo Pintor, Giaime, sc. 1, fasc. 58, Archivio Centrale dello Stato–MiBACT, Rom.

Die von Biasiolo ausgedrückte Vermutung, dass Haftmann mit antifaschistischen Schriftstellern befreundet ist sowie seine literarischen Aufträge im Rahmen von deren verlegerischen Projekten auf antifaschistische politische Überzeugung basiert, stützt sich ferner auf einen Absatz des Nachworts in Haftmanns Sammelband *Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze* (1960). In den letzten Seiten dieses Buchs erläutert Haftmann seine Bekanntschaft mit den Schriftstellern des Kreises Einaudi wie folgt:

Auch in den Jahren des Krieges konnte ich gute, wenn auch sporadische Verbindung zu sehr lebendigen Geistern des jungen Italien halten, zu Giaime Pintor, Felice Balbo, Cesare Pavese und Elio Vittorini, dessen „Conversazione in Sicilia“ ich mitten im Kriege übersetzte und in der Schweiz verlegen ließ. Ich kannte die Literatur und Kunst recht genau, die da im antifaschistischen Untergrund aufwuchs, hatte genügend Kontakt mit der jungen deutschen Kunst und erhielt auf jenen versteckten Wegen, auf denen man damals mit den Freunden in der Welt verkehrte, auch manche Kunde von dem, was sich in Frankreich begab. Das alles war für mich ungemein wichtig. Es bewahrte mich davor, in Haß und Erbitterung zu verfallen.<sup>472</sup>

Schließlich bestärkt Evelyn Haftmann in einem Brief vom 7. Februar 2006 Biasiolos Hypothese über Haftmanns Ablehnung des NS-Regimes. Ihr zufolge soll Haftmann erzählt haben, er habe einmal Vittorini unter seinem Bett im Hotel Principi di Piemonte in Turin vor den Nationalsozialisten versteckt.<sup>473</sup> In diesem Zusammenhang soll hervorgehoben werden, dass Haftmann diese Episode in keinem Schriftstück, nicht einmal in seiner Entnazifizierungsakte erwähnt.

Haftmanns Verweis auf die Begegnungen in Turin mit dem Schriftstellerkreis um den Einaudi-Verlag spielt in anderen Unterlagen eine wichtige Rolle. Im Gegenteil zu dem *Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze*, wo diese Kontakte als „gut aber sporadisch“ beschrieben werden, deutet Haftmann in einem privaten Schreiben, dass die Offiziere der italienischen Waffenstillstandskommission Franco Maria Malfatti di Monte Tretto,<sup>474</sup> Felice Balbo<sup>475</sup> und Giaime Pintor, zu seinen engsten Freunden zählen.

---

<sup>472</sup> Biasiolo 2010, S. 404; Haftmann 1960, S. 294.

<sup>473</sup> Es handelt sich um eine Privatkorrespondenz mit Monica Biasiolo. Ebd., S. 405, Anm. 96.

<sup>474</sup> Franco Maria Malfatti di Monte Tretto war Politiker und Journalist. Der Baron Franco Maria Malfatti di Monte Tretto, italienischer Konsul in München, befand sich im Ehrenausschuss der Ausstellung *Italienische Kunst der Gegenwart*, die 1950 und 1951 in München, Mannheim, Hamburg, Bremen und Berlin stattgefunden hat.

<sup>475</sup> Felice Balbo ist Philosoph und Universitätsprofessor in Rom. Ab 1941 arbeitet er am Verlag Einaudi und ist mit Elio Vittorini, Natalia und Leone Ginzburg, Giaime Pintor und Cesare Pavese befreundet. Ginzburg, Carlo (Hrsg.): Cesare Pavese, Felice Balbo, Natalia Ginzburg *Lettere a Ludovica*, Mailand 2008. Haftmann ist mit Ludovica Nagel ebenso befreundet, wie einige Briefe im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz bezeugen.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass es auf der Grundlage der analysierten Korrespondenz zwischen Haftmann und den italienischen Schriftstellern des Einaudi-Verlags meiner Meinung nach keine ausreichenden Belege für die angeblichen antifaschistischen Positionen Haftmanns bestehen.

## **1. 10 Haftmanns kunsthistorische Projekte in den Jahren 1942 und 1943**

Wertvolle Einblicke in Haftmanns wissenschaftliche Aktivitäten sowie künstlerische Netzwerke während der Turiner Jahre können dem Briefwechsel mit Hans Purrmann (1942/43) sowie drei Briefen an Hermann Blumenthals Frau Maria entnommen werden. Mit dem in Florenz lebenden Maler scheint Haftmann in dieser Zeitspanne regelmäßig in Kontakt zu stehen sowie die Gelegenheiten seiner Reisen nach Florenz genutzt zu haben, um den Künstler zu besuchen. Der erste Brief des Schriftwechsels aus Turin trägt das Datum 16. Januar 1942 und der letzte 30. August 1943, wenige Tage vor Badoglios Verkündung des Waffenstillstands mit den Angloamerikanern, welcher die Folgen des Krieges in Italien völlig verändert. Im ersten Brief verweist Haftmann auf die Verfassung eines Buches, das noch nicht fertig ist. Zudem berichtet Haftmann Purrmann von dem gescheiterten Treffen mit ihm in Florenz sowie von seinen täglichen Anrufen bei dem Maler, auf welche niemand antwortete. Haftmann erzählt, dass die Situation in Turin sehr unübersichtlich zu sein scheint und er davon ausgeht, dass er noch viel Arbeit in der Waffenstillstandskommission zu erledigen habe.<sup>476</sup> Schließlich informiert er Purrmann in der Nachschrift darüber, dass Günther Franke in München eine Ausstellung über Ernst Wilhelm Nay veranstaltet hat.<sup>477</sup>

Die Korrespondenz zwischen Haftmann und Purrmann weist nach diesem ersten Brief einen Bruch auf und fängt erst wieder im Oktober an. In einem späteren Brief vom

---

<sup>476</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 16. Januar 1942, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>477</sup> Ebd. Über die Beziehung zwischen dem Kunsthändler Franke und Nay während des Krieges siehe: Billeter, Felix: Kunsthändler, Sammler, Stifter. Günther Franke als Vermittler moderner Kunst in München 1923–1976, Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Band XI, Berlin, Boston 2017, S. 96–97.



7. Oktober kündigt Haftmann seine nächste Florenzreise an und teilt dem Maler mit, dass er sich in seinen Schriften gerade mit zeitgenössischer Kunst beschäftige.<sup>478</sup> Ferner fügt Haftmann hinzu, dass er sich in Florenz Ardengo Soffici<sup>479</sup> und Ottone Rosai<sup>480</sup> treffen wird sowie, dass er einige Fotografien am Sonnabend früh nach Florenz mitgebracht habe, worüber er mit Purrmann diskutieren wolle.<sup>481</sup> Durch das nächste am 14. Oktober 1942 verfasste Schreiben erfährt man, dass das Buch, an dem Haftmann arbeitete, die Italienische Moderne<sup>482</sup> betrifft, die er nicht zu mögen scheint. Haftmann bittet Purrmann, ihm ein Bild zu einem nicht zu teuren Preis zu verkaufen, damit er sein Zimmer verändern und dessen Atmosphäre verbessern könne. Zudem berichtet Haftmann über seine Begegnungen mit einigen italienischen Künstlern. Er schildert seine bevorstehende Verabredung mit dem Maler Felice Casorati (1883–1963) in Turin.

---

<sup>478</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 7. Oktober 1942, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>479</sup> Der Kritiker und Maler Ardengo Soffici (1879–1964) ist einer der bedeutendsten Mitarbeiter der kulturellen und politischen Zeitschrift *Voce*. 1913 gründet er mit Giovanni Papini die Zeitschrift für Kunst, Literatur und Politik *Lacerba* in Florenz, die bevorzugtes Ausdrucksforum der Futuristen ist. Er ist ein überzeugter Befürworter des Faschismus. Über Soffici siehe den Ausstellungskatalog: Farinella, Vincenzo/Marchioni, Nadia (Hrsg.): *Scoperte e massacri: Ardengo Soffici e le avanguardie a Firenze*, Katalog der Ausstellung in den Uffizien vom 27. September 2016 bis 8. Januar 2017, Florenz 2016.

<sup>480</sup> Der Maler und Schriftsteller Ottone Rosai (1895–1957) nimmt 1913/14 an der Futuristischen Bewegung teil, anschließend nähert er sich im Rahmen der nach dem Ersten Weltkrieg entstandenen Bewegung *Ritorno all'ordine* der Malerei Cézannes an. Er war Mitarbeiter der Zeitschriften *Lacerba* und *Selvaggio*. Biografia, in: Bimbi, Adriano/Natali, Antonio (Hrsg.): *Ottone Rosai. Pittore di figura*, Katalog der Ausstellung in der Sala delle Colonne, Palazzo Comunale, Pontassieve vom 14. März bis 14. Juni 2020, Florenz 2020, S. 66–71.

<sup>481</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 7. Oktober 1942, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>482</sup> Ein eigenständiges Buch über die Italienische Moderne von Haftmann liegt nicht vor. Im Mai 1948 erscheint sein Aufsatz *Italienische Moderne Malerei* im Verlag Europa-Archiv in Oberursel (S. 1851–1858). Haftmann schickt diesen Artikel Berenson aus Kalkar als Anlage eines Briefes vom 20. Juli 1948 (Biblioteca Berenson, I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College). Auf diese Studie und auf die Recherchen für den italienischen Teil der Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert* basiert außerdem Haftmanns Einleitungstext zur italienischen modernen Malerei anlässlich der Ausstellung *Italienische Kunst der Gegenwart*. Die Ausstellung verfolgt das Ziel, die italienische moderne Kunst in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg bekannt zu machen. Sie wird 1950 und 1951 in München, Mannheim, Hamburg, Berlin und Bremen gezeigt. Den Einleitungstext bezüglich Zeichnung und Graphik verfasst Bernhard Degenhart. Der deutsche Arbeitsausschuss besteht aus: Haftmann, München; Degenhart, München; Peter Halm, München; Eberhard Hanfstaengl, München; Carl Georg Heise, Hamburg; Adolf Jannasch, Berlin; Harald Keller, Bremen; und Walter Passarge, München. Auf italienischer Seite arbeiteten: Carlo Ludovico Ragghianti; Giulio Carlo Argan; Costantino Baroni; Felice Casorati; Giovanni Colacicchi; Carlo Levi; Giuseppe Marchiori; Guglielmo Pacchioni; Giuseppe Raimondi; Ottone Rosai; Francesco Tocchini. Die Schau wird durch Zuschüsse des italienischen Außenministeriums, des Office of the US Land Commissioner for Bavaria und des italienischen Konsuls in München finanziert. Office of the US Land Commissioner for Bavaria (Hrsg.): *Italienische Kunst der Gegenwart, Ausstellung 1950–1951*, München, Mannheim, Hamburg, Bremen, Berlin, München 1950; Argan Giulio Carlo 1930–1955, B. 1, *Mostre (1950–1955), Mostre all'estero 1) Germania 1950*, Archivio Centrale dello Stato–MiBACT, Rom.

Darüber hinaus fügt Haftmann hinzu, habe er den Maler Giorgio Morandi (1890–1964)<sup>483</sup> in Bologna getroffen, welcher ihn positiv beeindruckte. Haftmann weist auch auf die schönen Radierungen hin, die Morandi in seinem Atelier hat.<sup>484</sup>

Nach wenigen Tagen, am 19. Oktober 1942, bittet Haftmann Purrmann um ein Empfehlungsschreiben, um Matisse besuchen zu dürfen. Haftmann hält diesen Besuch sowohl für seine intellektuelle Ausbildung als auch für die Aufrechterhaltung der Verbindung zur Tradition für wichtig.<sup>485</sup> Warum Haftmann denkt, dass er Turin bald verlassen wird, bleibt ungeklärt, jedoch könnte dies in Verbindung mit der Nachricht einer möglichen Versetzung wegen seiner Tätigkeiten an der Waffenstillstandskommission stehen.<sup>486</sup> Dank seiner Stelle und der Tatsache, dass Südfrankreich sich von 1940 bis 1943 unter italienischer faschistischer Besetzung befindet, kann Haftmann höchstwahrscheinlich problemlos von Turin nach Nizza fahren.

Am 31. Oktober 1942 schreibt Haftmann an Maria Blumenthal in Antwort auf ihre schlechte Nachricht über Hermann Blumenthals Zerstörung der eigenen Werke. Haftmann zeigt sich meines Erachtens sehr betroffen von der Nachricht und hätte gerne das Werk *Mann mit Mantel*, das zerstört wurde, gekauft.<sup>487</sup> Er begrüßt die Initiative des Kunsthistorikers Christian Adolf Isermeyer,<sup>488</sup> ein Buch über Blumenthal zu schreiben,

---

<sup>483</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 14. Oktober 1942, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>484</sup> Jörn Merkert schreibt, dass Haftmann anlässlich der Hängung im Jahr 1969 des neu erworbenen Bildes von Morandi *Stilleben mit Flaschen* (1940) von seiner ersten Begegnung mit dem Maler erzählte. Haftmann soll Morandi in Uniform besucht haben und eine Stange Zigaretten dem Maler mitgebracht haben. Der Künstler soll erschrocken sein, als er einen deutschen Offizier vor seiner Tür sah. Merkert, Jörn: „...oder Spaghettiköchin in Bologna“ Erinnerungen an gemeinsame Nationalgaleriezeiten, in: ders./Groß, Claus-Peter/Schütz, Wieland: Wieland Schütz: Graphik Design, Berlin 1998, S. 15–19, hier S. 17–18.

<sup>485</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 19. Oktober 1942, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>486</sup> In seinen militärischen Karteien teilt die Waffenstillstandskommission am 18. Dezember 1942 mit, dass Haftmann ab dem 1. Januar 1943 für anderweitige Verwendung zur Verfügung steht. Kartei Sonderführer, Werner Haftmann, Karte 1 (Rückseite) und 2 (Rückseite), RW59/2139, Bundesarchiv, Abteilung Militärarchiv, Freiburg im Breisgau.

<sup>487</sup> Brief von Werner Haftmann an Maria Blumenthal, 31. Oktober 1942, Nachlass Hermann Blumenthal, HB.31.06, Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin.

<sup>488</sup> Der Bildhauer Hermann Blumenthal, Vorwort von Christian Adolf Isermeyer, Berlin 1947.

obwohl er es gerne persönlich getan hätte. Es wäre ein Buch wie das über Kasper<sup>489</sup> gewesen, dem ein weiteres über Marino Marini gefolgt wäre.<sup>490</sup>

Am 9. November ist das von Purrmann am 30. Oktober verfasste Empfehlungsschreiben schon seit einigen Tagen bei Haftmann eingetroffen, da er sich an jenem Tag dafür bedankt. Purrmann wendet sich an seinen alten Lehrer, um ihm seinen jungen Freund Haftmann vorzustellen. Er erklärt, dass Haftmann damals mit einem Buch über die italienische zeitgenössische Malerei beschäftigt sei. Da der junge Kunsthistoriker jedoch auch die französische Kunst bewundere und in Matisse dessen wichtigsten Vertreter erkenne, wünsche er sich, den Maler persönlich kennenzulernen.<sup>491</sup> In seinem Brief berichtet Haftmann, den Bildteil seines Buches über die Italienische Moderne fast abgeschlossen zu haben.<sup>492</sup> Darüber hinaus scheint Haftmann seine ersten Gedanken bezüglich eines Manuskripts über die Geschichte der zeitgenössischen Kunst darzulegen, das 1954 in Form einer Enzyklopädie als *Malerei im 20. Jahrhundert*<sup>493</sup> erscheinen wird. Haftmann erklärt Purrmann die ersten Recherchen für eine Arbeit fertiggestellt zu haben, die er der Moderne widmen wolle.<sup>494</sup>

Anhand eines späteren Briefes an Hermann Henselmann (1905–1995) kann in Erfahrung gebracht werden, dass das Buch über die italienische Moderne ein Teil der zukünftigen Enzyklopädie der modernen Kunst sein soll. Haftmann beabsichtigt, ein mehrbändiges Buch über die Kunst Italiens, Frankreichs und Deutschlands zu veröffentlichen. 1946 erklärt er Henselmann, dass der Band über die italienische Moderne bereits 1943 vollständig sei und seitdem bei dem Pantheon-Verlag liegt, der Band über die französische Kunst nur zum Teil geschrieben sei und der Band über die deutsche Kunst noch geschrieben werden müsse.<sup>495</sup>

---

<sup>489</sup> Haftmann 1939.

<sup>490</sup> Brief von Werner Haftmann an Maria Blumenthal, 31. Oktober 1942, Nachlass Hermann Blumenthal, HB.31.06, Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin.

<sup>491</sup> Karte von Hans Purrmann an Henri Matisse, 20. Oktober 1942, Archives Matisse, Issy-les-Moulineaux. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Georges Matisse und Frau Anne Théry für die Bereitstellung dieses Briefes.

<sup>492</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 9. November 1942, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>493</sup> Haftmann 1954.

<sup>494</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 9. November 1942, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>495</sup> Brief von Werner Haftmann an Hermann Henselmann, 16. August 1946, Nachlass Henselmann, SLUB Dresden/Mscr.Dresd.App.2817,2097. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Janine Klemm, Frau Bettina Erlenkamp und Herrn Dr. Thomas Haffner.

Scheinbar kann Haftmann an der C.I.A.F. trotz des Krieges an seinen wissenschaftlichen Projekten weiterarbeiten, obwohl er sich über eine gewisse Erregung im Bereich seiner kunsthistorischen Projekte beschwert. Er schreibt Purrmann, dass sein Leben in Turin durch dieses Gefühl belastet sei und er gerne Vollzeit schreiben würde.<sup>496</sup>

Das Treffen mit Matisse findet im November 1942 statt. Haftmann muss sich vor seiner Abreise erkundigen, ob Matisse tatsächlich noch in Nizza ist, da er erfahren hatte, dass der Maler die Absicht habe, in die Schweiz zu fahren. Von seiner Begegnung erzählt Haftmann Purrmann am 27. November 1942 mit Begeisterung. Haftmann scheint von den neuen abstrakten Werken von Matisse sehr beeindruckt zu sein und berichtet, dass der Künstler etwa 25 Gemälde und viele Zeichnungen in seiner Wohnung hat.<sup>497</sup>

Der Schriftwechsel mit Purrmann ist von besonderem Interesse, da er nicht nur die einzige, soweit verfügbare, öffentlich zugängliche Quelle bildet, die Licht auf Haftmanns kunsthistorische Beschäftigungen dieser Zeit, sondern auch auf seine Lebensverhältnisse während des Krieges bringt. Sein Brief vom 2. Dezember 1942 bezeugt zum Beispiel die wiederholten Bombenangriffen auf Turin, die einige Soldaten der Waffenstillstandskommission das Leben kostet und die Stadt stark zerstören. Haftmann berichtet von ständiger Aufregung aufgrund der jüngsten, nicht näher bezeichneten Ereignisse in Frankreich<sup>498</sup>. Unter dem Gesichtspunkt seiner damaligen künstlerischen Interessen äußert Haftmann im selben Brief, dass ihm die Werke von Gilles gefallen und er gerne einige von ihnen erwerben würde.<sup>499</sup>

In Turin erhält Haftmann die Nachricht über den Tod Blumenthals am 17. August 1942 durch dessen Frau Maria. Am 21. September 1942 bittet er sie um Photographien

---

<sup>496</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 9. November 1942, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>497</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 27. November 1942, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>498</sup> Haftmann bezieht sich an dieser Stelle möglicherweise auf das „Unternehmen Anton“, die Besetzung der noch freien Gebieten Frankreichs durch die deutschen und italienischen Truppen, die nach der Landung der Angloamerikaner am 8. November 1942 in Nordafrika vonseiten Hitlers befohlen wird. Auch die Existenz der C.I.A.F. wird aus diesem Grund unsicher. Rainero 1995, S. 318–315.

<sup>499</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 2. Dezember 1942, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

der Werke des Bildhauers, da er und Degenhart ein Nachwort schreiben wollen.<sup>500</sup> Am 15. Dezember 1942 schreibt Haftmann erneut an Maria Blumenthal. Sie hatte Haftmann in ihrem letzten Brief über das Schicksal des bildhauerischen Nachlasses Blumenthals, um den sich Heise derzeit kümmert, sowie über die künftige von Franke organisierten Ausstellung informiert.<sup>501</sup>

In seinem nächsten Brief an Purrmann vom 26. Januar 1943 berichtet Haftmann nochmal über seine Arbeit bezüglich der italienischen Moderne, die er im Vergleich mit Purrmanns Werk als kraftlos empfindet. Haftmann behauptet, dass die Werke der jungen italienischen Maler\*innen zu lyrisch seien. Ferner erkundigt sich Haftmann beim Künstler über seine zukünftige Ausstellung in der Florentiner Galleria il Fiore<sup>502</sup> und scheint nicht nur die Kunstszene der Stadt gut zu kennen sowie auch in weiteren italienischen Städten, wie Mailand, vernetzt zu sein. Darüber hinaus scheint Haftmann über die aktuellen Ausstellungen im Bereich der modernen Kunst genau informiert zu sein, da er über zahlreiche Kunstschaue berichtet. Er würde zum Beispiel gerne eine Ausstellung über junge französische Kunst in der Schweiz besuchen und verweist auf die Ausstellung im März 1943 eines jungen italienischen Künstlers, Pietro Martina, in der Galleria Il Fiore, welche Purrmann interessieren könnte. Außerdem erkundigt sich der Kunsthistoriker, ob Purrmann die Bilder Carlo Levis kenne und erklärt, dass Levi ein bedeutender Maler sei, der nach Florenz gezogen ist. Falls Purrmann das malerische

---

<sup>500</sup> Brief von Werner Haftmann an Maria Blumenthal, 21. September 1942, Nachlass Hermann Blumenthal, HB.31.09, Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin.

<sup>501</sup> Brief von Werner Haftmann an Maria Blumenthal, 15. Dezember 1942., Nachlass Hermann Blumenthal, HB.31.05, Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin.

<sup>502</sup> Die Galleria Il Fiore wird 1942 von Corrado Del Conte in Florenz gegründet. Ab 1945 gründet Del Conte auch den Verlag Il Fiore, der Reihen von Gedichten und wissenschaftliche Bände veröffentlicht. Darüber siehe: Capannelli, Emilio/Insabato, Elisabetta (Hrsg.): Guida agli archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina, Florenz 1996, S. 220–221; Fanetti, Cristina: La Galleria Il Fiore (1942–1950), storia di una galleria di arte moderna a Firenze, Tesi di laurea, a. a. 1998–1999, Università degli Studi di Firenze. Die Ausstellung Purrmanns findet im März und April 1943 in der Galerie statt. [http://www.purrmann.com/de/leben\\_florenz.php](http://www.purrmann.com/de/leben_florenz.php) (Purrmanns Lebenslauf auf der Website des Hans Purrmanns Archivs, 15. August 2020).

Werk Levis sehen wünsche, solle er sich an Ottone Rosai wenden.<sup>503</sup> Schließlich erklärt Haftmann, mit seinem Buch nicht gut voranzukommen. Er behauptet jedoch diverse, wichtige Projekte mit seinen, im Brief nicht erwähnten, Verlegern in Aussicht zu haben.<sup>504</sup>

Auch Maria Blumenthal teilt Haftmann in einem Brief vom 1. Januar 1943 aus Florenz seine wissenschaftlichen Projekte über die moderne Kunst mit. Er bedankt sich zunächst für die eingetroffenen Photographien der Werke Blumenthals und fügt hinzu, dass er nach dem Buch über die zeitgenössische italienische Malerei ein weiteres Werk über die französische und dann eines über die deutsche Malerei schreiben wolle. Anschließend wolle er sich der Bildhauerei widmen. Im selben Schreiben bittet Haftmann Maria Blumenthal, ihn über die geplante Veröffentlichung von Isermeyer informiert zu halten und wiederholt seine Absicht, dem Werk Blumenthals ein Buch zu widmen. Obwohl sein Kontakt zum Riemerschmid-Verlag abgebrochen ist, sei er nicht der Erste, der diesen wiederherstellen will. Bei Gelegenheit würde er aber das Buch bei einem großen Verlag in Leipzig, mit welchem er in Verbindung stehe, veröffentlichen.<sup>505</sup>

Auch Purrmann vertraut Haftmann seine Projekte in einem Brief vom 11. Mai 1943 an. Der Kunsthistoriker, der mittlerweile Matisse noch einmal getroffen hat und seine neuen Buchillustrationen für einen Verleger aus der Schweiz bewundern konnte, arbeitet an einem Tafelband über den französischen Maler, dessen Auftrag er von einem Verleger aus Turin bekommen hatte. Im Brief teilt Haftmann mit, dass Matisse seinem Projekt<sup>506</sup> mit Begeisterung zustimme. Diesbezüglich bittet er Purrmann um farbige Reproduktion einiger Bilder von Matisse sowie um Rat und Mithilfe. Haftmann

---

<sup>503</sup> Haftmanns Bekanntschaft mit dem Künstler und Schriftsteller Carlo Levi hebt Titus Heydenreich in seinem Beitrag hervor. Heydenreich, in: Schmidt-Bergmann 1998, S. 62. In seinem in der Wochenzeitung *Die Zeit* veröffentlichten Artikel vom 5. August 1949 widmet Haftmann dem Künstler folgende Worte: „Ich habe Carlo Levi gekannt. Damals war er Maler, vorher war er Arzt gewesen, aber diesen Beruf hatte er an den Nagel gehängt. 1942 sah ich ihn zuletzt in seinem Atelier in Florenz. [...] Sein Atelier stand voller Bilder, die etwas von Kokoschka hatten, etwas von Soutine, die aber eine eigentümliche Melancholie durchwaltete. Er war ein toller Antifaschist, dieser Levi. 1934 saß er; 1935 bis 1936 war er in die Mondlandschaft der süditalienischen Lucania verbannt; [...] 1943 saß er natürlich wieder, bis ihn die Alliierten aus seinem Gefängnis holten“.

<sup>504</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 26. Januar 1943, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>505</sup> Brief von Werner Haftmann an Maria Blumenthal, 1. Januar 1943 (San Francesco), Nachlass Hermann Blumenthal, HB.31.04, Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin.

<sup>506</sup> Kein Hinweis darauf konnte nachgewiesen werden. Einaudi Verlag (Hrsg.): Einaudi 1933–1993. *Indice bibliografico degli autori e collaboratori, elenco delle collane, indici per argomenti e per titoli*, Collana Piccola Biblioteca, Turin 1993.

erkundigt sich nach Purrmanns Absicht, im Mai 1943 die Quadriennale in Rom zusammen zu besuchen, um dort mündlich über Haftmanns Matisse-Buch zu reden und die italienische Malerei gemeinsam anzuschauen. Ferner berichtet Haftmann, in München Purrmanns Sohn getroffen zu haben.<sup>507</sup>

Die letzten im Purrmann-Archiv enthaltenen drei Briefe versendet Haftmann im August 1943. Sie geben die unsichere politische Lage sowie Purrmanns Gedanken über sein Weiterbleiben in Italien wider. Im ersten Brief vom 10. August äußert Haftmann sein Beileid zum Tod von Purrmanns Frau, der Malerin Mathilde Vollmoeller, die nach langer Krankheit am 16. Juli gestorben ist.<sup>508</sup> Haftmann bittet Purrmann, ihn darüber zu informieren, ob er in Florenz bleiben wolle<sup>509</sup> und bedauert, den Künstler während seines vierzehntägigen Florenz-Aufenthaltes nicht getroffen zu haben. Haftmann versucht Purrmann zu beruhigen, der Retorsionen gegen seine Person fürchtet. Interessant diesbezüglich ist meines Erachtens die Angabe, dass Haftmann die Verfolgung der Jud\*innen in dieser Zeit zu verneinen scheint, während er in der Nachkriegszeit behauptet, in engem Kontakt mit verfolgten jüdischen Künstler\*innen gestanden zu haben.<sup>510</sup>

Im zweiten Brief am 17. August offenbart Haftmann seine Fortschritte in Bezug auf die Zusammenstellung der Bildreproduktionen der Werke von Matisse für seinen Tafelband sowie sein Interesse über Purrmanns möglichen Umzug aus Italien.<sup>511</sup> Haftmann schreibt, dass er nicht wüsste, wohin er umziehen sollte,<sup>512</sup> falls er Italien verlassen müsse.<sup>513</sup>

---

<sup>507</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 11. Mai 1943, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>508</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 10. August 1943, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>509</sup> Nach dem Sturz Mussolinis am 25. Juli 1943 wurden alle Deutsche aufgefordert, Italien zu verlassen. Hubert 1997, S. 67.

<sup>510</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 10. August 1943, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>511</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 17. August 1943, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>512</sup> Laut einer Notiz in den Akten bezüglich des Kunstschutzes im Archiv des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, hinterließ Haftmann sein Eigentum in der Villa l'Orcio in Settignano. Fuhrmeister 2019, S. 277, Anm. 930. Anhand der im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten Akten, kann behauptet werden, dass sich Haftmanns Eigentum im Haus von Giorgia Valensin befand.

<sup>513</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 17. August 1943, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

In seinem letzten Brief aus dieser Epoche, am 30. August 1943, erzählt Haftmann von seiner Reise nach Südfrankreich, wo er Matisse nicht besuchen konnte. Haftmann freut sich noch in Italien bleiben zu können, obwohl Turin völlig zerstört sei. Trotzdem äußert er seinen Optimismus und Vertrauen über die Fortentwicklung der politischen Situation, nämlich, meiner Meinung nach, den Sieg des Krieges durch die Deutschen. Haftmann drückt zudem seine Unfähigkeit wissenschaftlich zu arbeiten aus, was er sehr bedauert. Schließlich kündigt er seine nächste Romreise an und hofft, auf dem Rückweg Purrmann in Florenz zu treffen. Er erklärt nach Vallombrosa,<sup>514</sup> wo Purrmann hinfahren will, nicht fahren zu dürfen, da er dafür eine spezielle Genehmigung des Polizeipräsidiums bräuchte.<sup>515</sup> Ob Haftmann und Purrmann sich damals trafen, ist unbekannt. Als Florenz im Herbst 1943 besetzt wird, flieht schließlich Purrmann mit einem von dem Schweizer Konsulat zur Verfügung gestellten Auto in die Schweiz, wo Familienangehörige seiner verstorbenen Frau leben.<sup>516</sup>

## **1. 11 Die Jahre 1942 bis 1945: Zweiter Weltkrieg und Gefangenschaft**

Laut Haftmanns Erzählung in einem privaten Brief gehören der Deutschen Delegation der C.I.A.F. in Turin Hans Graf Trapp<sup>517</sup> und Prinz Hubert Hohnlohe<sup>518</sup> an. Haftmann zufolge wurde letzterer im Jahr 1942 oder 1943 aufgrund seiner Zugehörigkeit zum kaiserlichen Haus aus der Armee ausgeschlossen. In seiner Online-Lebensbeschreibung wird vermerkt, dass Haftmann von Juli 1940 bis Januar 1941 zunächst als Sekretär und Dolmetscher, danach als Verbindungsoffizier bis 1944 bei der

---

<sup>514</sup> Bereits im Mai 1943 waren Purrmann, Kriegbaum und Rudolf Levy aus Angst vor dem Krieg nach Vallombrosa in der Nähe von Florenz geflüchtet. Siehe die Biographie des Künstlers: [https://www.purrmann.com/de/leben\\_florenz.php](https://www.purrmann.com/de/leben_florenz.php) (Website des Hans Purrmanns Archivs in München, 25. August 2020).

<sup>515</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 30. August 1943, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>516</sup> Voigt 1989, S. 456; Kuhn, in: Föhl 2005, S. 117. Kuhn schreibt, dass Purrmann sich im November 1943 bereits in der Schweiz befindet.

<sup>517</sup> Er wird von Haftmann als Geschäftsträger der Maltesserritter in Wien vermerkt.

<sup>518</sup> Von Senger erwähnt den Graf Hans Trapp und den Prinz Hubert Hohenlohe in seinem autobiographischen Buch. Am 13. Oktober 1943 schreibt von Senger, seine alten Kollegen an der C.I.A.F. in Turin in Innsbruck getroffen zu haben. Prinz Hubert Hohenlohe wird als Hilfsadjutant in der Deutschen Delegation an der Italienischen Waffenstillstandskommission mit Frankreich im Buch vermerkt. Senger und Etterlin 1989, S. 169; 356.



Deutschen Delegation an der Italienischen Waffenstillstandskommission mit Frankreich in Turin tätig ist.<sup>519</sup> In einem Schreiben, vermutlich von 1947, weist Haftmann auf seine Arbeit an der Verbindungsdelegation als Sekretär, Berater und sogar Freund des Vorstands hin.<sup>520</sup>

In Wiesbaden befindet sich infolge des am 22. Juni 1940 in der Nähe von Compiègne unterzeichneten Waffenstillstandsvertrags zwischen Frankreich und Deutschland der Sitz der Deutschen Waffenstillstandskommission mit Frankreich (DWStK), die bis 1944 alle damit verbundenen Angelegenheiten behandelt. Sie wird von dem General Heinrich von Stülpnagel geleitet.<sup>521</sup> Wie die C.I.A.F. in Turin besteht die Wiesbadener DWStK sowohl aus militärischem Personal wie Offizieren, Unteroffizieren und Mannschaften als auch aus Zivilangestellten, die das Hotel Nassauer Hof benutzen.<sup>522</sup>

In Haftmanns zwei Karteikarten aus dem Militärarchiv im Bundesarchiv in Freiburg im Breisgau, die seine militärische Karriere dokumentieren, wird Haftmanns Dienst als Dolmetscher im Sonderführer (Z) bei der Einsatzdienststelle Deutschen Waffenstillstandskommission erst am 27. Januar 1941 als genehmigt und am 18. Januar 1944 als aufgehoben vermerkt.<sup>523</sup> Vor Januar 1941 enthalten die Karteikarten keine Einträge. Am 8. Februar 1944 wird die vom Generalkommando des XIV. Panzerkorps beantragte Genehmigung zur Beileihung Haftmanns als Sonderführer (Z) bei dem Stab Generalkommando des XIV. Panzerkorps vermerkt. Laut der Karteikarten wird die Waffenstillstandskommission ab Januar 1941 mehrmals gebeten, Haftmanns Eignung nachzumelden, die endlich der Wehrmachtkommando XII am 24. Mai 1941 vorliegt. Am 25. September 1941 bittet die DWStk in Anbetracht hervorragender Leistung,

---

<sup>519</sup> <http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 15. August 2020).

<sup>520</sup> Brief von Werner Haftmann an Marion Dönhoff, 4. April (datierbar vermutlich im Jahr 1947), Korrespondenzen Pumpenkamp, Archiv der Marion Dönhoff Stiftung, Hamburg. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Alex Schuster.

<sup>521</sup> Rainero 1995, S. 57–60.

<sup>522</sup> [https://www.wiesbaden.de/microsite/stadtlexikon/a-z/Deutsche\\_Waffenstillstandskommission\\_1940-1944.php](https://www.wiesbaden.de/microsite/stadtlexikon/a-z/Deutsche_Waffenstillstandskommission_1940-1944.php) (Zibell, Stephanie: Deutsche Waffenstillstandskommission 1940–1944, Website des Stadtarchivs der Stadt Wiesbaden, 15. August 2020).

<sup>523</sup> Kartei Sonderführer, Werner Haftmann, Karte 1, Vorderseite, RW59/2139, Bundesarchiv, Abteilung Militärarchiv, Freiburg im Breisgau.

Haftmann für eine weitere Stelle zu beleihen, die jedoch, wie der Bescheid vom 1. Dezember 1941 beweist, nicht verfügbar ist. Am 18. Dezember 1942 teilt die DWStk mit, dass Haftmann für anderweitige Verwendung<sup>524</sup> versetzt hätte sein können und schlägt dafür die Dolmetscher Erste Abteilung vor.<sup>525</sup> Nach der am 23. Dezember 1942 erfolgten Mitteilung: „Zuständigkeitshalber an AHA/Ag E (IId)“,<sup>526</sup> vermutlich Allgemeines Heeresamt/Amtsgruppe Ersatz,<sup>527</sup> werden bis zum 2. Februar 1944 keine weiteren Angaben vermerkt. Am 24. April 1944 meldet schließlich das Generalkommando XIV. Panzerkorps Beleihung mit Wirkung ab 8. Februar 1944. Die letzte eingetragene Angabe ist auf den 26. Mai 1944 datiert: zDA [Zu den Akten].<sup>528</sup>

Haftmann vermerkt in seiner Entnazifizierungsakte, dass er 1943 zum 86. Ersatz und Ausbildungs-Bataillon unter Leutnant Spiess als Schütze rekrutiert sowie im gleichen Jahr und bis 1945 als Dolmetscher unter Major Mangelsdorf im XIV. Panzerkorps angenommen wird.<sup>529</sup> In seinem Lebenslauf aus dem Jahr 1958 im Archiv der Akademie der Bildenden Künste in München schreibt Haftmann, dass er in Frankreich, Afrika und Italien dient, ohne jedoch weitere Angaben diesbezüglich hinzufügen.<sup>530</sup> Zu Haftmanns Einsatz in Frankreich und Afrika wurden keine konkreten Nachweise gefunden. Dass Haftmann im Rahmen seiner Waffenstillstandsverpflichtungen nach Frankreich reisen muss, ist höchstwahrscheinlich, da sich in zahlreichen französischen Städten Delegationen befinden, die den in Turin befindlichen Unterausschüsse unterstehen. Haftmanns militärischer Einsatz in Afrika, der während der in Nordafrika im Zeitraum von August

---

<sup>524</sup> Ebd., Rückseite.

<sup>525</sup> Kartei Sonderführer, Werner Haftmann, Karte 2, Rückseite, RW59/2139, Bundesarchiv, Abteilung Militärarchiv, Freiburg im Breisgau.

<sup>526</sup> Ebd.

<sup>527</sup> [https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Downloads/Aus-unserer-Arbeit/abkuerzungsverzeichnis-wast.pdf?\\_\\_blob=publicationFile](https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Downloads/Aus-unserer-Arbeit/abkuerzungsverzeichnis-wast.pdf?__blob=publicationFile) (Abkürzungsverzeichnis der Wehrmachtauskunftstelle, Deutsche Dienststelle WAST, Bundesarchiv, Berlin, 15. Dezember 2020).

<sup>528</sup> Kartei Sonderführer, Werner Haftmann, Karte 2, Rückseite, RW59/2139, Bundesarchiv, Abteilung Militärarchiv, Freiburg im Breisgau.

<sup>529</sup> Haftmanns Entnazifizierungsakte, ausgefülltes Formular, NW 1012/10378/002, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg. Darüber hinaus deutet Haftmann an, für die geleistete Dienste während des Krieges mit folgenden Auszeichnungen gewürdigt zu werden: „Kriegsverdienstkreuz II. Klasse, 1942 gute Dienstleistung und Eisernen Kreuz II. Klasse, Ende 1944 Tapferkeit“.

<sup>530</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958. Siehe diesbezüglich auch: Fuhrmeister 2019, S. 180.

1940<sup>531</sup> bis Mai 1943<sup>532</sup> deutsch-italienischen Kämpfe stattgefunden haben könnte, scheint zweifelhaft. Der General von Senger, welchem Haftmann unterstellt ist, wird nicht in Afrika eingesetzt. Hinzu kommt die Tatsache, dass der Einsatz eines Kunsthistorikers, der über keine ordentliche militärische Ausbildung verfügt, da er während seiner Anstellung bei der C.I.A.F. seiner Behauptung in einem privaten Brief zufolge nur gelegentliche Militärdienste geleistet hat, in Kriegsschauplätzen fraglich bleibt. Dennoch besteht ein Hinweis auf Haftmanns Anwesenheit in Marokko, im Katalogvorwort der Gedächtnisausstellung von 1971 des Malers Hanns Hubertus Graf von Merveldt 1971 im Haus am Lützowplatz in Berlin. Darin schreibt Haftmann, dass er Merveldt einmal während des Zweiten Weltkrieges in Casablanca trifft.<sup>533</sup> In der im Katalog skizzierten Biographie des Malers wird auf seinen von 1941 bis 1945 stattgefundenen Kriegsdienst in der Luftwaffe unter anderem in der Waffenstillstandskommission in Marokko verwiesen.<sup>534</sup> Es ist zu vermuten, dass es sich bei dem von Haftmann angedeuteten Einsatz in Afrika möglicherweise um dienstliche Aufgaben, die mit der Waffenstillstandskommissionsaktivitäten verbunden sind, handelt. Tatsächlich bestehen im Rahmen der C.I.A.F. Delegationen für die Kontrolle Afrikas, die in Tunesien, Algerien und Marokko, darunter in Casablanca, eingerichtet worden waren.<sup>535</sup>

### **1. 11. 1 Die Beteiligung an der Front von Montecassino**

Am 8. Oktober 1943 hatte der General von Senger die Führung des XIV. Panzerkorps übernommen, das an der Montecassino Front der vom General Mark Clark geleiteten amerikanischen 5. Armee gegenübersteht.<sup>536</sup> In diesem Zusammenhang

---

<sup>531</sup> Die in Libyen stationierte italienische Armee überfällt Somalia und Ägypten. Detti/Gozzini 2002, S. 188.

<sup>532</sup> Die Angloamerikaner, unter der Leitung des Generals Dwight David Eisenhower (1890–1969), besiegen die deutsch-italienische Armee. Ebd., S. 201.

<sup>533</sup> Haftmann, Werner/Zink, Herbert/Gräfin von Merveldt, Eka: H. H. Merveldt 1901–1969 Gemälde, Temperas, Zeichnungen, Hamburg 1971, S. 11.

<sup>534</sup> Ebd., S. 15.

<sup>535</sup> Rainero 1995, S. 64–65.

<sup>536</sup> Von Senger hat in seinem Buch behauptet, er habe sich in Italien nie als Ausländer gefühlt, da er sowohl privat als auch im Rahmen eines militärischen Einsatzes im Jahr 1938 das Land mehrmals besucht habe. Darüber hinaus hat er von 1940 bis 1942 in Turin gedient und danach die militärischen Operationen auf Sizilien, Korsika und Sardinien geleitet. Senger und Etterlin 1989, S. 45.

beteiligt sich von Senger von Januar bis Mai 1944 an einer Reihe von Kämpfen zur Verteidigung der Gustav-Linie, wo sich das Kloster von Montecassino befindet.<sup>537</sup>

Evelyn Haftmann berichtet von Haftmanns erzählten Erinnerungen von seinem Einsatz an der Front von Montecassino. Dank seiner Italienischkenntnisse sei Haftmann als Übersetzer bei der Evakuierung des Klosters, dem Transport der Kunstwerke und der Überführung des Abtes und Bischofs Gregorio Vito Diamare (1865-1945) anwesend gewesen. Haftmann soll den Abt zu dem von General von Senger bereitgestellten Fahrzeug und auf der Fahrt nach Sant'Anselmo in Rom begleitet haben. Haftmanns Witwe verweist in ihrer Erzählung auf das Buch *Il Bombardamento di Montecassino*, welches sie während eines Besuches des Klosters im Jahr 2004 vorfindet, insbesondere auf einige Absätze des Bandes, die sich auf die Anwesenheit eines Dolmetschers im Kontext der Kunsttransporte beziehen.<sup>538</sup>

Es handelt sich um das Kriegstagebuch, das die Geschichte des Klosters in der Zeitspanne Oktober 1943 bis Februar 1944 enthält. Das Tagebuch wird zunächst von dem Mönch Eusebio Grossetti und ab dem 29. Januar 1943, aufgrund Grossettis Erkrankung und Tod am 13. Februar 1944, von dem Mönch Martino Matronola weitergeschrieben.<sup>539</sup> Unter den Trümmern verschüttet, wird das Tagebuch von Matronola aufgefunden, abgeschrieben und mit weiteren Angaben ergänzt.<sup>540</sup>

Der erste Hinweis auf den Dolmetscher datiert vom Oktober 1943, als von deutscher Seite die Notwendigkeit des Umzugs der Kunstschatze des Klosters zu einem sicheren Ort dargelegt wird, lautet folgend:

Il 14 ottobre separatamente si presentarono al P.[riore] Abate il Ten.[ente] Col.[onnello] Schlegel,<sup>541</sup> cattolico, e il Capitano Medico Becker,<sup>542</sup> protestante, ambedue della Divisione Hermann Göring. Il T.[enente] Colonnello, accompagnato da un interprete, presentandosi al P.[riore] Abate disse: „Io vengo in nome della pace“. Comunicò con riservatezza che la

---

<sup>537</sup> Ebd., S. 179–258.

<sup>538</sup> Biasiolo 2010, S. 492.

<sup>539</sup> Grossetti, Eusebio/Matronola, Martino: *Il bombardamento di Montecassino. Diario di guerra, con altre testimonianze e documenti*, hrsg. v. Faustino Avagliano, Miscellanea Cassinese, Montecassino 1997.

<sup>540</sup> Avagliano, Faustino: *Presentazione*, in: ebd., S. 6. Das Tagebuch wird vermutlich von dem Mönch Martino Matronola (1903–1994) nach den Bombenangriffen aufgefunden und mit seinen Erinnerungen vervollständigt. Matronola ist als Sekretär des Abtes Diamare tätig und verfügt folglich über ausführliche Informationen über die Vorkommnisse der Zeit. Er wird 1971 Abt des Klosters.

<sup>541</sup> Der Oberstleutnant Julius Schlegel (1895–1958) dient in der Fallschirm-Panzer-Division 1 Hermann Göring an der Front von Montecassino. Er ist für den Abtransport der Kunstschatze des Klosters verantwortlich. Fuhrmeister 2019, S. 164.

<sup>542</sup> Der Stabsarzt Maximilian Becker beteiligt sich an der Organisation des Transports der Kunstwerke. Ebd.

Suprema Autorità Militare Germanica aveva segnata la linea di difesa ad oltranza lungo il Garigliano, passando per Cassino. Il monastero quindi sarebbe venuto a trovarsi proprio sulla linea del fuoco. Lo invitava a mettere in salvo tutto il patrimonio culturale ed artistico della Badia: offriva i mezzi per lo sgombero di tali tesori.<sup>543</sup> Invitava anche i monaci a lasciare la Badia. Si congedò dicendo che sarebbe ritornato il giorno dopo per prendere la risposta del P.[riore] Abate, che intanto poteva interrogare la Comunità.<sup>544</sup>

Mehrere weitere Einträge der späteren Monate beziehen sich auf die Tätigkeiten des Dolmetschers. Am 28. Dezember 1943, zum Beispiel, vermerken die Tagebuchverfasser Grossetti und Matronola den Besuch des Dolmetschers, der die Besichtigung des Generals der neuen Division<sup>545</sup> ankündigt: „Questa mattina è venuto un ufficiale di ordinanza (interprete) ad annunciare la visita del Generale della nuova divisione“. Am Tag danach erfolgt der Besuch des Dolmetschers zusammen mit dem neuen Oberst, der den Abt bittet, die Zahl der Siedler und Angestellten der Abtei auf ein Minimum zu reduzieren: „Nel pomeriggio viene, al posto del Generale, il Colonnello della nuova Divisione, accompagnato da un Capitano dei gendarmi e dall’interprete di ieri“. <sup>546</sup> Der Dolmetscher wird damit beauftragt, die Liste der im Kloster anwesenden Personen zusammenzustellen.<sup>547</sup> Ein weiterer Besuch des Dolmetschers wird am 5. Januar 1944 aufgezeichnet. Er überbringt die Nachricht, dass sowohl die Zivilbevölkerung als auch die Mönche die Abtei endgültig verlassen müssen:

Stamane è ritornato verso le 8.30 il solito interprete della nuova Divisione. Ha chiesto di parlare col P.[riore] Abate, cui ha comunicato penosissimi ordini. Ha dichiarato che per il Comando Supremo del Sud la zona di 300 m.[etri] non esisteva più; che tutti i civili, senza alcuna eccezione, dovranno evacuare, a tale scopo sarebbero venuti in giornata i camion tedeschi. Ha invitato l’Abate e i monaci a lasciare il monastero, esibendosi a farli trasportate a Roma; volendo rimanere lo avrebbero fatto a loro rischio. [...] Intanto sono venuti 3 camion e già prima dell’una se ne partivano con quasi tutti i coloni e molti del nostro personale. L’interprete è rimasto tutto il giorno a Montecassino e vi pernotterà anche.<sup>548</sup>

An dieser Stelle bittet der Dolmetscher an, die Evakuierung des Abtes zu organisieren, welcher diese mit Empörung annimmt.<sup>549</sup> Nach den Bombardierungen der Alliierten am 15. Februar 1944, die das Kloster zerstören, wird der Abt am 17. Februar zusammen mit

---

<sup>543</sup> Klinkhammer, Lutz: Tra furto e tutela. Le biblioteche nel quadro dell’occupazione tedesca dell’Italia (1943–45), in: *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, hrsg. v. Andrea Capaccioni/Andrea Paoli/Ruggero Ranieri, Bologna 2007, S. 143–165.

<sup>544</sup> Grossetti/Matronola 1997, S. 19.

<sup>545</sup> Im Tagebuch wird sie „Divisione Viennese“ bezeichnet. Ebd., S. 62. Es handelt sich um die „Reichsgrenadier-Division Hoch- und Deutschmeister“, auch als Division Vienna genannt. Senger und Etterlin 1989, S. 185.

<sup>546</sup> Grossetti/Matronola 1997, S. 48.

<sup>547</sup> Ebd., S. 49.

<sup>548</sup> Ebd., S. 52–53.

<sup>549</sup> Ebd., S. 53.

Matronola und den verbliebenen Ansiedlern mit einem Krankenwagen nach Roccasecca gebracht, von wo er und Matronola weiter mit einem Auto zuerst zum Hauptquartier des Generals Günther Baade<sup>550</sup> und danach nach Castelmassimo zum Hauptquartier des Generals von Senger und Etterlin begleitet wird, um dort zu übernachten.<sup>551</sup> Am folgenden Tag wird der Abt vom General aufgefordert, im Rahmen eines Rundfunkgespräches anzugeben, dass im Kloster keine deutschen Soldaten anwesend seien. Der Dolmetscher ist auch dabei:

Il Generale si ritira per un momento e lascia con noi l'interprete. Si prepara la materia della conversazione che io ho cura di mettere per iscritto. Durante questa preparazione il P.[riore] Abate non manca di dire all'interprete che nella strada dietro il monastero vi erano due carri armati; egli risponde che erano fuori dal recinto.<sup>552</sup>

Nach dem Rundfunkinterview wird dem Abt ein Cabriolet bereitgestellt, das ihn nach Sant'Anselmo fährt. Der Abt wird von dem Dolmetscher begleitet:

Il Generale mette a disposizione del P.[riore] Abate un'elegantissima macchina scoperta che deve trasportarci a Roma. Ci accompagna l'interprete, a cui dà ordini di portarci a S. Anselmo<sup>553</sup>. Giunti alla cintura del dazio di Roma, ecco avvicinarsi una macchina. Ne discende un ufficiale tedesco che si avvicina a noi chiedendo se fosse l'Abate di Montecassino e avutane risposta affermativa dice all'interprete di seguire la sua macchina. Domando all'interprete il perché di quella fermata. Mi risponde che dobbiamo seguire la macchina, ma che non ha capito bene; sembra che dobbiamo andare in Vaticano.<sup>554</sup>

Der Abt wird nach Rom, zum Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR), der Rundfunkanstalt des faschistischen Regimes, gebracht. Dort wird er vom deutschen Botschafter des Vatikans begrüßt, um anlässlich einer Rundfunkmitteilung die Ereignisse in Montecassino der italienischen Bevölkerung zu schildern. Begleitet von dem Dolmetscher wird der Abt schließlich zur deutschen Botschaft in den Vatikan gebracht. Die Forderung des Botschafters, eine auf Deutsch verfasste Erklärung über die Geschehnisse in Montecassino zu unterschreiben, lehnt er ab:

Con nostra sorpresa l'Ambasciatore pretende che il P.[riore] Abate sottoscriva un'altra dichiarazione per i fatti di Montecassino preparata già da lui in tedesco: la fa tradurre

---

<sup>550</sup> Nachdem Ernst-Günther Baade in Afrika und Sizilien gedient hat, wird er Generalmajor der 90. Panzergrenadierdivision an der Front von Montecassino. Senger und Etterlin 1989, S. 206–209.

<sup>551</sup> Grossetti/Matronola 1997, S. 97–101. Der General von Senger beschreibt Castelmassimo als einen geschichtsträchtigen Ort, der in der Vergangenheit Hauptquartier von Giuseppe Garibaldi und Gioacchino Murat gewesen war. Senger und Etterlin 1989, S. 200.

<sup>552</sup> Grossetti/Matronola 1997, S. 102.

<sup>553</sup> Sant'Anselmo all'Aventino ist die Primatialabtei des Benediktinerordens. Der General von Senger kennt die Abtei, die von dem Obersten Benediktiner Abt Baron Stotzinger geleitet wird, und will den Abt Diamare aus diesem Grund hierher mitnehmen. Senger und Etterlin 1989, S. 203.

<sup>554</sup> Grossetti/Matronola 1997, S. 103–104.

all'interprete. Nella conversazione ad un certo punto l'Ambasciatore si adira con l'interprete perché non traduce esattamente le sue parole.<sup>555</sup>

Obwohl Haftmann auf einer Photographie, die am 17. Februar 1944 anlässlich der Fahrt des Abtes nach Rom aufgenommen wurde, identifiziert werden kann, kann seine Teilnahme als Dolmetschers anhand des Tagebuches der Mönche Grossetti und Matronola nicht eindeutig verifiziert werden, da der Text an keiner Stelle Hinweise seines Namens enthält.<sup>556</sup>

Anhand des zitierten Tagebuches der Mönche von Montecassino und Haftmanns Onlinebiographie erläutert Fuhrmeister in seinem 2019 erschienen Buch über die Abteilung Kunstschutz in Italien Haftmanns Beteiligung als Dolmetscher im Rahmen der Transporte der Bestände des Museo di Capodimonte in Neapel ins Kloster von Montecassino. Diese werden ab Mitte Oktober 1943 durch den Oberstleutnant Julius Schlegel und Stabsarzt Maximilian Becker organisiert.<sup>557</sup> Wie Fuhrmeister erklärt, handelt es sich bei dieser kontroversen Operation um eine Aktion, die die Arbeiten des militärischen Kunstschutzes in Italien vorangeht, da sie erst im November 1943 anfangen.<sup>558</sup> Ferner berichtet Fuhrmeister, dass Haftmann gelegentlich auch bei der Abteilung Kunstschutz<sup>559</sup> dient. Er wird am 15. Januar 1944 zur Militärverwaltungsgruppe der Militärkommandatur 1005 in Turin versetzt<sup>560</sup> und am 28. April 1944 von Alexander Langsdorff<sup>561</sup> offiziell ermächtigt, im Bereich des

---

<sup>555</sup> Ebd., S. 104. Der General von Senger erzählt von der Evakuierung des Abtes Diamare in seinem autobiografischen Buch. Senger und Etterlin 1989, S. 201–204.

<sup>556</sup> Dieselbe Photographie, die sich auf Haftmanns Onlinebiographie befindet, ist abgebildet in: Senger und Etterlin 1989, S. 160.

<sup>557</sup> Fuhrmeister 2019, S. 164; 177–180.

<sup>558</sup> Ebd., S. 182.

<sup>559</sup> Der militärische Kunstschutz wird im Mai 1940 mit der Ernennung von Graf Wolff Metternich zum „Beauftragten des Oberkommandos des Heeres für den Kunstschutz“ mit dem Ziel gegründet, die italienischen Kulturgüter vor dem Kriegsschaden zu schützen. Im Oktober 1943 wird Bernhard von Tieschowitz Metternichs Nachfolger, der bereits ab 1942 keine amtlichen Tätigkeiten mehr ausübt. Im November 1943 wird Tieschowitz von Hans-Georg Evers, Ordinarius für Kunstgeschichte in München, ersetzt. Im Februar 1944 wird der SS-Standartenführer Alexander Langsdorff, Professor für Vor- und Frühgeschichte sowie Ministerialrat im Ministerium des Innern, Abteilungschef. Siehe den ersten Beitrag zur Geschichte der Abteilung Kunstschutz: Klinkhammer, Lutz: Die Abteilung „Kunstschutz“ der Deutschen Militärverwaltung in Italien 1943–1945, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 72/1992, hrsg. v. dem Deutschen Historischen Institut in Rom, Berlin 1992, S. 483–549, hier S. 489–490. Ich bedanke mich herzlich bei Dr. Lutz Klinkhammer für das höchst bereichernde Gespräch am 19. Februar 2020 im Deutschen Historischen Institut in Rom.

<sup>560</sup> Bericht in der Akte 236 (Januar 1944) im Archiv der Commissione Interministeriale per il Recupero d'opere d'arte (CIR), Rom. Fuhrmeister 2019, S. 276.

<sup>561</sup> Bescheinigung von Alexander Langsdorff, 28. April 1944, CIR, 235, Juli 1944. Ebd.

militärischen Kunst-, Archiv- und Bibliotheksschutzes zu arbeiten.<sup>562</sup> Wegen der Ambivalenz der Tätigkeiten des Kunstschutzes, haben die beteiligten Kunsthistoriker ihre Mitarbeit in der Nachkriegszeit verschwiegen, relativiert oder ausgewichen.<sup>563</sup> So auch Haftmann, der in seinen Lebensläufen fast keine Angaben über sein Wirken im Zweiten Weltkrieg macht.<sup>564</sup>

Zu Haftmanns späterer Beteiligung an den Kriegsoperationen führt seine Online-Lebensbeschreibung nur einen, zeitlich verwirrenden Hinweis an. Haftmann soll „nach kurzen Ausbildungsphasen in Wiesbaden“ nach Turin zurückgekehrt sein, „wo er wenige Tage vor Kriegsende am 2. Mai 1945 in Gefangenschaft geriet“.<sup>565</sup> In seiner Entnazifizierungsakte stellt Haftmann unpräzise fest, dass er 1945 gefangen genommen wird.<sup>566</sup> In seinem Lebenslauf vom 1958 erklärt er, dass die Festnahme in Norditalien erfolgt und dass er im Lager Rimini interniert wird, von wo er nach langer Haft erst 1946 freigelassen wird.<sup>567</sup> Dieser Aussage zufolge, wäre Haftmann in der sogenannten Rimini Enklave inhaftiert worden, die ein Ensemble von über zehn Internierungslagern in den Provinzen von Rimini, Forlì, Cesena und Ravenna ist, welche im Mai 1945 von

---

<sup>562</sup> Fuhrmeister erklärt zudem, dass Haftmann keine speziellen Operationen zugeschrieben werden können, nennt jedoch den, aus unbekanntem Grund stattgefundenen, Besuch am 29. Juli 1943 bei Bernard Berenson, welchen der nordamerikanische Kunsthistoriker in seinem Tagebuch notiert. Ebd., S. 276–277. Fuhrmeister vermutet, dass Kriegbaum Haftmann gebeten haben könnte, Berenson über mögliche militärische Szenarien nach der Landung der Alliierten auf Sizilien und der Absetzung Mussolini am 25. Juli 1943 zu berichten. Ebd., S. 277.

<sup>563</sup> Ebd., S. 331–337. Im Kunstschutz arbeiten zahlreichen Kunsthistoriker, deren Karriere nach dem Krieg mit dem neu gegründeten Zentralinstitut für Kunstgeschichte eng verbunden ist, wie der Fall von Heydenreich und Lehmann-Brockhaus zeigt. Obwohl Haftmann nicht direkt am Zentralinstitut eingestellt ist, ist er nicht nur mit den dort tätigen Kunsthistorikern befreundet, sondern arbeitet im Bereich von Kunstausstellungen am Central Collecting Point und am Amerika Haus mit. Allgemein kann beobachtet werden, dass viele Kunsthistoriker, die während des Nationalsozialismus in den deutschen kunsthistorischen Instituten in Italien arbeiten, ihre Karriere in der Bundesrepublik weiter in wichtigen Positionen durchführen können. Fuhrmeister 2019, S. 42–43.

<sup>564</sup> Evelyn Haftmanns Erzählung, wonach Haftmann trotz seiner häufigen Italienreisen sowie seiner Liebe zu Italien nicht mehr nach Turin und Montecassino bis zu seinem Lebensende zurückkehren will, könnte möglicherweise im Lichte von seinen Erfahrungen während des Zweiten Weltkrieges erklärt werden. Biasiolo 2010, S. 492.

<sup>565</sup> <http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 15. August 2020).

<sup>566</sup> Haftmanns Entnazifizierungsakte, ausgefülltes Formular, NW 1012/10378/002, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>567</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.



den Alliierten für die im Voralpengebiet gefangenen deutschen Soldaten eingerichtet wird.<sup>568</sup>

Nachforschungen des Historikers Carlo Gentile haben kürzlich ergeben, dass Haftmann aktiv am Zweiten Weltkrieg beteiligt war und beschuldigt wurde, Partisanen gefoltert und an Erschießungen teilgenommen zu haben.<sup>569</sup>

## 1. 11. 2 Der Briefwechsel von Cesare Pavese und Giorgia Valensin

Die Korrespondenz zwischen Cesare Pavese und Giorgia Valensin bezeugt das Engagement der letzteren für die Freilassung Haftmanns nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Am 17. Januar 1946 antwortet Pavese auf einen Brief von Valensin vom 10. Januar, in dem sie erzählt, dass sich Haftmann anlässlich der Befreiung Italiens, in einem Haus von Freund\*innen in der Nähe von Trient gerettet habe, um ein Buch zu schreiben, statt sich den Alliierten zu ergeben. Als er 1945 verhaftet wurde, hatte sein Benehmen den Verdacht eingebracht, ein Kriegsverbrecher zu sein. Als Vertreter des schweizerischen Roten Kreuzes ist ein gewisser „Ingenieur Walter“ mit der Zusammenstellung einer Beurkundung über Haftmann beschäftigt, um ihn befreien zu lassen.<sup>570</sup> Pavese, der mit Valensin in geschäftlicher Korrespondenz wegen ihrer Übersetzungen für den Einaudi-Verlag steht, antwortet bezüglich ihrer Bitte: „Cara signorina, ho subito scritto – e con me Balbo – all’ingegner Walter per aiutare quel disgraziato di Werner. Le accludo copia della lettera. Benché un pochino di ‘peine forte et dure’ non gli farà male“.<sup>571</sup> Am 23. März 1946 schreibt Pavese erneut an Valensin, um ihr mitzuteilen, dass ihre Bemühungen zu keinem positiven Ergebnis gekommen seien:

Cara signorina, non ho sue notizie da tempo. Per Werner ci è andata maluccio; l’ingegner Walter ci ha risposto brusco brusco che ci ringraziava ma che non c’era niente da fare. Che ne abbia davvero combinata qualcosa quel matto? Comunque, se lei sa qualcosa, qualche

---

<sup>568</sup> In der Rimini Enklave wurden alle Arten von Kriegsgefangenen inhaftiert. Auch der SS-Hauptsturmführer Erich Priebke soll dort interniert worden sein, bevor er dank der Hilfe der Katholischen Kirche nach Argentinien flüchten kann. Diesbezüglich siehe: Dogliani 2005.

<sup>569</sup> Gentile, Carlo: Der Krieg des Dr. Haftmann, Süddeutsche Zeitung, 6. Juni 2021.

<sup>570</sup> Der Inhalt des Briefes von Giorgia Valensin an Cesare Pavese vom 10. Januar 1946, der sich im Archivio Einaudi in Turin befindet, wird vor der Antwort Paveses an Valensin vom 17. Januar 1946 zusammengefasst. Calvino, Italo (Hrsg.): Cesare Pavese Lettere 1945–1950, Turin 1966, S. 53.

<sup>571</sup> Brief von Cesare Pavese an Giorgia Valensin, 17. Januar 1946, in: ebd.

fatto nuovo emerso, sul suo conto, mi tenga informato. Ci sono qui molte persone che seguono tutta la storia col batticuore.<sup>572</sup>

Am 14. Mai wendet sich Pavese in einem langen Brief an Valensin, in dem er sich zunächst für die Verzögerung seines Schreibens, aufgrund der verspäteten eingetroffenen Antwort des Innenministeriums entschuldigt, und danach über die unternommenen Recherchen berichtet:

I) Presso la Direzione Generale della Questura per Stranieri a Roma<sup>573</sup> esiste la domanda di Haftmann per un permesso di soggiorno. 2) La pratica è in fase istruttoria in quanto l'ufficio suddetto attende informazioni dai prefetti delle varie città dove è stato Haftmann in Italia. 3) Bisogna trovare a Firenze, Bologna, Bolzano, Rimini e altre città in cui consti che Haftmann è stato, una o più persone che diano all'ufficio stranieri, questura locale di queste città, informazioni a favore di Haftmann, sollecitando che vengano inviate al più presto a Roma Direzione Generale della Polizia, dottor Migliori. 4) Noi ci possiamo occupare di Torino – lei di tutte le città che sa. 5) Per la questione Caserta G.H.Q,<sup>574</sup> Balbo è l'unico che abbia conosciuto Haftmann in periodo militare tanto da poterne parlare, ma Balbo è così occupato con le elezioni che serve a poco. 6) Ci indichi lei persone precise a cui rivolgerci per la faccenda G.H.Q. Caserta. 7) Sarà ottimo anche fare collezione di pro-memoria su Werner; noi qui abbiamo al Gabinetto del Ministro dell'Interno che si occupa della cosa con premura, conoscendo egli stesso Haftmann: Massimo S. Giannini<sup>575, 576</sup>

Im letzten Brief hinsichtlich der Befreiung Haftmanns vom 12. Mai 1948 schreibt Pavese nur, dass er sich über das gute Gelingen der Affäre freue.<sup>577</sup> Bei wem sich Haftmann in der Nähe von Trient versteckt, bleibt ungeklärt. In einem privaten Brief der Nachkriegszeit erzählt Haftmann während der Cassino-Schlachten, dem Rückzug, den Schlachten am Arno und des Winters im Apennin in der Nähe von Bologna und bis zum Ende des Krieges im XIV. Panzerkorps geblieben zu sein. Wenn man davon ausgeht, dass Haftmann bis zur Kapitulation Deutschlands im XIV. Panzerkorps bleibt, erscheint sein Versteck bei Trient logistisch plausibel, weil von Senger und seine Männer im Zuge des Aufstiegs der Halbinsel während der Kämpfe gegen die Alliierten

---

<sup>572</sup> Brief von Cesare Pavese an Giorgia Valensin, 23. März 1946, in: ebd., S. 68. Diesbezüglich siehe Biasiolo 2010, S. 414; 492. Auf Biasiolos Frage, ob Evelyn Haftmann darüber etwas wusste, antwortet sie, dass Haftmann ihr „von seinem Versteck im Val di Fiemme“ sprach, jedoch „nichts Konkretes“ erzählte. Ebd., S. 492.

<sup>573</sup> Nach Recherchen in den Inventaren der diesbezüglichen Akten im Archivio Centrale dello Stato–MiBACT in Rom wurde der Name Haftmann nicht gefunden. Ministero dell'Interno. Direzione generale pubblica sicurezza (1861–1981). Divisione affari generali e riservati. Archivio generale. Categorie permanenti. A16, stranieri. 1944–1946.

<sup>574</sup> Es handelt sich um die Allied Forces Headquarters in Caserta, in der Nähe von Neapel.

<sup>575</sup> Es könnte sich um den Juristen und Politiker Massimo Severo Giannini (1915–2000) handeln.

<sup>576</sup> Brief von Cesare Pavese an Giorgia Valensin, 14. Mai 1946, in: Calvino 1966, S. 76.

<sup>577</sup> Brief von Cesare Pavese an Giorgia Valensin, 12. Mai 1948, in: ebd., S. 245.

das Trentino erreichen. Das letzte Hauptquartier von Sengers vor der Kapitulation wurde am 1. Mai 1945 in Mattarello, 7 Kilometer südlich von Trient, eingerichtet.<sup>578</sup>

In drei weiteren Briefen von Pavese an Ludovica Nagel, die in den Jahren 1945/46 als Redaktionssekretärin in den römischen Büros des Verlags Einaudi arbeitet, wird Haftmann erwähnt. Obwohl Paveses Schreibweise in dieser Korrespondenz von Carlo Ginzburg als sarkastisch bezeichnet wird,<sup>579</sup> lassen seine Äußerungen keine besondere Wertschätzung für den Kunsthistoriker, sowohl in Bezug auf seine persönlichen Geschehnisse als auch auf seine Qualitäten als Schriftsteller, annehmen. Diese Annahme ist verstärkt durch Paveses Korrespondenz mit Valensin in der er Haftmann als „disgraziato“<sup>580</sup> und „matto“ betitelt.

Auf Nagels Anfrage, ob sie sich an Haftmann wegen eines in ihrem Schreiben nicht erwähnten Buchprojektes wenden solle, etikettiert ihn Pavese in einem ersten Brief vom 3. Dezember 1947 als „imputato“ und „delinquente“.<sup>581</sup> Pavese bezieht sich möglicherweise auf den unklaren Werdegang des Kunsthistorikers während des Krieges sowie auf die Tatsache, dass er sich damals unter Arrest der Alliierten befindet. Am 4. März 1948 schreibt er weiter: „Di W.[erner] ne ho fin sopra i capelli. S'impicchi“.<sup>582</sup> Der Grund für Paveses Belästigung gegenüber Haftmann erfährt man im letzten Brief der Korrespondenz zwischen Pavese und Nagel, wo erneut auf Haftmann hingewiesen wird. Das auf den 9. Juni 1948 datierte Schreiben enthält den Beschluss Paveses, dass ein von Haftmann eingereichtes Manuskript, aufgrund seiner schlechten Qualität, abgelehnt werden muss. Laut Pavese hätte Haftmann einen Roman und nicht einen historischen Essay schreiben sollen und für eine solche Arbeit mangle es an historischer Strenge:

Ho taciuto due mesi perché cercavo disperatamente chi leggesse e giudicasse il manoscritto di Haftmann (il mio tedesco non arriva ai dattiloscritti). Ho provato Mila [Massimo], ho provato Agosti [Giorgio], ho provato Castellani [Emilio]. Il parere finale è che H.[aftmann] doveva scrivere un romanzo, non un saggio storico, in quanto aveva sottomano materiale di prim'ordine, visto con lucidezza di fantasia, ma assolutamente insufficiente quanto a sistemazione metodologica. Pare che H.[aftmann] creda a quelle generalità come „i tedeschi

---

<sup>578</sup> Senger und Etterlin 1989, S. 303.

<sup>579</sup> Ginzburg, Carlo: Prefazione, in: ders. 2008, S. 6.

<sup>580</sup> Brief von Cesare Pavese an Giorgia Valensin, 17. Januar 1946, in: Calvino 1966, S. 53; Brief von Cesare Pavese an Giorgia Valensin, 23. März 1946, in: ebd., S. 68.

<sup>581</sup> „Per Werner gli scriva pure; non è il primo imputato e delinquente che avremo stampato“. Brief von Cesare Pavese an Ludovica Nagel, 3. Dezember [1947], in: Ginzburg 2008, S. 25–26.

<sup>582</sup> Brief von Cesare Pavese an Ludovica Nagel, 4. März [1948], in: ebd., S. 30–31.

hanno il senso dell'impero“ „gli italiani sono individualisti“ ecc. Con questo bagaglio non si fanno saggi storici.<sup>583</sup>

## 1. 12 Rückkehr nach Deutschland: Entstehung der Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert* in Kalkar und Entnazifizierung

Ich war im Herbst 1946 aus der Kriegsgefangenschaft entlassen worden und fand mich im Deutschland des Jahrs 1 wieder, dessen innere Gestaltlosigkeit apokalyptisches Ausmaß hatte. Ich war vierunddreißig Jahre alt. Hinter mir lagen sechs Kriegsjahre, noch dahinter die Jahre eines recht genauen wissenschaftlichen Trainings als Student der Kunstgeschichte und Archäologie in Berlin und Göttingen und als Assistent des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. Ursprünglich hatte ich bei der modernen Kunst angesetzt, war schon in sehr jungen Jahren mit einer ganzen Anzahl ihrer Künstler befreundet und hatte mir in Berlin in der erbitternden Auseinandersetzung um die moderne Kunst, die der Nationalsozialismus vom Zaune brach, meine erste publizistischen Spuren verdient.<sup>584</sup>

Mit diesen Worten beschreibt Haftmann im *Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze* von 1960 seine Lage, als er nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zurück nach Deutschland kommt. In einem in seiner Entnazifizierungsakte enthaltenen Schreiben aus Murnau gibt er am 22. Juni 1949 an, dass seine Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft am 25. Dezember 1946 erfolgt. Darauffolgend nimmt Haftmann als Flüchtling den Wohnsitz in Hanselaer bei Kalkar, im Ottenschen Hof, das sich in der Britischen Besatzungszone befindet, auf.<sup>585</sup> Eine Diskrepanz stellt sich zwischen dem an dieser Stelle deklarierten Datum und dem in der Online-Lebensbeschreibung angegebenen Entlassungsdatum heraus, welches der 18. Mai 1946 ist.<sup>586</sup> In einem auf den 16. August 1946 verfassten Brief an Hermann Henselmann, erzählt Haftmann dagegen, seit sechs Wochen wieder frei zu sein.<sup>587</sup> Der Meldekarte der Stadt Bremen kann entnommen werden, dass Haftmann sich vom 27. Juli 1946 bis zum 15. Januar 1947 in der Stadt aufhält. Über ein Gewerbe, das Haftmann am 8. August 1946 angemeldet hatte, sind im Staatsarchiv der Freien

---

<sup>583</sup> Brief von Cesare Pavese an Ludovica Nagel, 9. Juni [1948], in: ebd., S. 32–33.

<sup>584</sup> Haftmann 1960, S. 293.

<sup>585</sup> Brief von Werner Haftmann an das Landratsamt Bedburg Entnazifizierungsabteilung, 22. Juni 1949, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/017, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>586</sup> <http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 16. August 2020).

<sup>587</sup> Brief von Werner Haftmann an Hermann Henselmann, 16. August 1946, Nachlass Henselmann, SLUB Dresden/Mcsr.Dresd.App.2817,2097.

Hansestadt Bremen keine weiteren Informationen enthalten.<sup>588</sup> Haftmann kommt von Bielefeld nach Bremen. Eine Meldekarte der Gemeinde Gadderbaum im Kreis Bielefeld dokumentiert Haftmanns Zuzugstag am 4. Juli 1946 nach Bielefeld, im Bethelweg 15. Auf dem Dokument wird angemerkt, dass der selbständige Kunsthistoriker aus der Gefangenschaft in Florenz, Piazza San Francesco 3, entlassen worden war.<sup>589</sup> Dank der Karte des Einwohnermeldeamtes der Stadt Kalkar kann festgestellt werden, dass sich Haftmann, aus Bremen kommend, am 25. Januar 1947 in Hanselaer 1 angemeldet hatte. Es handelt sich um einen Bauernhof in Hanselaer, eine kleine Ortschaft, die heute zur Stadt Kalkar gehört.<sup>590</sup> In seinem am 22. Februar 1958 verfassten Lebenslauf schreibt Haftmann, dass er sich zunächst in Bremen niedergelassen habe, in dessen Nähe sich seit Sommer 1946 das Lager für Auslandsdeutsche befand. Wegen der schlechten Ernährung sei er anschließend, Anfang 1947, nach Kalkar am Niederrhein umgezogen.<sup>591</sup>

Haftmann könnte sich an dieser Stelle auf das Camp Grohn beziehen, ein Flüchtlingslager<sup>592</sup> für vertriebene Menschen, welches von der Internationalen Flüchtlingsorganisation der Vereinten Nationen geführt wird.<sup>593</sup> In seiner Meldekarte

---

<sup>588</sup> Einwohnermeldekarte (StAB 4,82/1 – 1/0514, Haftmann, Werner Gustav), Staatsarchiv Freie Hansestadt Bremen. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Monika Marschalck, Staatsarchiv Freie Hansestadt Bremen, Referat 31 – Auskünfte und Recherchen und Frau Marion Alpert.

<sup>589</sup> Haftmanns Meldekarte, Stadtarchiv Bielefeld, Bestand 104,3/Einwohnermeldeamt, Nr. 27: Meldekarte Gadderbaum, Abgänge 1930–1960, ca. Hiermit bedanke ich mich herzlich bei Herrn Stadtoberarchivrat Dr. Jochen Rath, Stadtbibliothek, Stadtarchiv und Landesgeschichtliche Bibliothek Bielefeld.

<sup>590</sup> Werner Haftmanns Meldekarte, Stadtarchiv Kalkar, Einwohnermeldeamt 1947, Meldekarte Gemeinde Hanselaer, Hanselaer 1.

<sup>591</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>592</sup> Das Lager wird im Stadtteil Grohn, in Bremen-Nord, errichtet, wo sich vorher eine Kaserne der Wehrmacht befunden hatte. Nach der Kapitulation Deutschlands wird das Gelände 1945 von der amerikanischen Armee besetzt. Von 1956 bis 1999 wird das Areal von der Bundeswehr benutzt. Dort wird anschließend die International University Bremen gegründet, die 2006 nach der Rettung durch die finanzielle Investition der Jacobs Foundation, geleitet von dem deutsch-schweizerischen Kaffeeunternehmer Klaus J. Jacobs, in Jacobs University umbenannt wird. Die Student\*innen der Jacobs University kuratieren unter der Leitung von Professor Dr. Rüdiger Ritter die Ausstellung über die Geschichte des Geländes *Military Base, Displaced Persons' camp, university – Exploring the past at Jacobs*. <https://www.jacobs-university.de/giving/campus-exhibition?spendenprojekt-401> (Website des Ausstellungsprojekts an der Jacobs University, 16. August 2020).

<sup>593</sup> [https://dpcampinventory.its-arolsen.org/suche-im-dp-camp-verzeichnis/?tx\\_itssearch\\_itssearch%5Baction%5D=search&tx\\_itssearch\\_itssearch%5Bcontroller%5D=Its&cHash=50d631fc03dd81b4d5b90bd34976f63d](https://dpcampinventory.its-arolsen.org/suche-im-dp-camp-verzeichnis/?tx_itssearch_itssearch%5Baction%5D=search&tx_itssearch_itssearch%5Bcontroller%5D=Its&cHash=50d631fc03dd81b4d5b90bd34976f63d) (Website der Arolsen Archives, International Center on Nazi Persecution, Hinweis auf das Lager Bremen-Grohn, 16. August 2020).

der Stadt Bremen hat Haftmann angegeben, dass sein Wohnungsgeber Jacobs<sup>594</sup> heißt und die Wohnung in der Wachmannstraße 193 liegt.<sup>595</sup>

Wieso Haftmann aus Italien zur britischen Besatzungszone zieht, ist unbekannt. In einem Brief an Hermann Henselmann vom 16. August 1946 erzählt Haftmann zufällig in Bremen zu sein.<sup>596</sup> Interessant ist diesbezüglich der von Bernhard Fulda untersuchte Fall von Alfred Hentzen, der auf eine größere Toleranz in der britischen Besatzungszone in Hinblick auf Menschen hindeuten lässt, die eine Beteiligung mit dem NS-Regime aufweisen. Hentzen, der aufgrund seiner NSDAP-Mitgliedschaft nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr an der Nationalgalerie in Berlin, wo er bis zum Jahr 1937 arbeitet, eingestellt werden kann, erzählt dem Maler Emil Nolde im Dezember 1946 über die Überwindung des von der NSDAP-Mitgliedschaft dargestellten Hindernisses für seine Karriere durch die Übersiedlung in die britische Besatzungszone.<sup>597</sup>

Diese Lebenszeit ist anhand von der wieder aufgenommenen Korrespondenz mit Haftmanns Freund\*innen teilweise rückverfolgbar. Über seinen Umzug nach Kalkar erzählt Haftmann Purrmann beispielsweise in einem Brief vom 22. Januar 1947. Haftmann schreibt, dass er unter der Kälte, die durch den nicht vorhandenen Ofen und die fehlenden Fensterscheiben verursacht wurde, und unter dem Hunger gelitten habe. Aus diesem Grund habe er Bremen verlassen und mit Hilfe von Freunden eine Unterkunft bei einem Bauern gefunden, wo er ein eigenes Zimmer und eine Schreibmaschine habe. Haftmann fügt hinzu, dass er streng wie ein Soldat lebe und sich manchmal ein hartes, männliches Leben gewünscht habe, wie er es jetzt führe.<sup>598</sup>

In Kalkar lebt von 1945 bis 1950 Haftmanns Freund, der Maler Hermann Teuber. Damals arbeitet Teuber als Lehrer am Collegium Augustinianum, Bischöflichen

---

<sup>594</sup> Ist Haftmanns Wohnungsgeber in Verbindung mit der Kaffeeunternehmerfamilie Jacobs, welche 2006 die Bremer Jacobs University finanziell fördern wird? Diese Frage bleibt vorerst unbeantwortet.

<sup>595</sup> Einwohnermeldekarte (StAB 4,82/1 – 1/0514, Haftmann, Werner Gustav), Staatsarchiv Freie Hansestadt Bremen.

<sup>596</sup> Brief von Werner Haftmann an Hermann Henselmann, 16. August 1946, Nachlass Henselmann, SLUB Dresden/Mscr.Dresd.App.2817,2097.

<sup>597</sup> Fulda, in: Gross 2020, S. 27.

<sup>598</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 22. Januar 1947, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

Gymnasium in Gaesdonck.<sup>599</sup> Seine Unterschrift ist deutlich auf der letzten Seite von Haftmanns Entnazifizierungsakte erkennbar, da er als Zeuge, für die Richtigkeit der von Haftmann in seinem ausgefüllten Formular deklarierten Angaben zur Erlangung der Entnazifizierung, dient.<sup>600</sup>

Teuber ist im September 1945 aus der Gefangenschaft zu seiner Familie nach Kalkar zurückgekehrt und bleibt dort bis zum 1. Dezember 1950 als er als Professor für Graphik an die Hochschule für Bildende Künste in Berlin berufen wird. Die Vermutung, dass Haftmanns Umzug nach Kalkar in Verbindung mit seinem Freund Teuber steht, belegt Franz Josef van der Grinten in seinem Katalogbeitrag *Hermann Teubers Kalkarer Jahre. Aus Anlass seines fünfundsiebzigsten Geburtstages am 12. August 1969*, der 1994 im Rahmen einer Ausstellung im Städtischen Museum Kalkar erscheint. Er schreibt, dass sich Teuber zu seinem 60. Geburtstag im Jahr 1954 auf dem Ottenschen Hof vor Kalkar aufhält, wo in der frühen Nachkriegszeit sein Freund, der Kunsthistoriker Werner Haftmann, während eines längeren Aufenthalts im Jahr 1947 in der Nähe von Kalkar gewohnt habe.<sup>601</sup>

Zwei weitere Briefe an Purrmann bilden eine wertvolle Informationsquelle zu Haftmanns Kontakten sowie wissenschaftliche Beschäftigungen dieser Zeit. Am 8. September 1946 beschreibt Haftmann seine Lebensumstände nach dem Krieg wie folgt: Haftmann lebe in großer Einsamkeit, aber in engem schriftlichen Austausch mit Menschen.<sup>602</sup> Anhand dieses Briefes kann festgehalten werden, dass Haftmann in dieser Zeit an seinem schon vor dem Krieg geplanten Buch über die Kunst des 20. Jahrhunderts arbeitet. Dabei widmet sich Haftmann insbesondere der deutschen Malerei

---

<sup>599</sup> Biographische Daten, in: Van der Grinten, Hans (Hrsg.): *Hermann Teuber 1894–1985. Zum 100. Geburtstag*, Katalog der Ausstellung im Museum Katharinenhof Kranenburg vom 19. Juni bis 18. September 1994 und im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Goch vom 14. August bis 25. September 1994, veranstaltet von der Stiftung Museum Schloss Moyland und dem Förderverein Museum Schloss Moyland e. V., Bedburg-Hau 1994, S. 181.

<sup>600</sup> Haftmanns Entnazifizierungsakte, ausgefülltes Formular, NW 1012/10378/006, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>601</sup> Van der Grinten, Franz Josef: *Hermann Teubers Kalkarer Jahre. Aus Anlass seines fünfundsiebzigsten Geburtstages am 12. August 1969*, in: *Hermann Teuber. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag vom 2. November bis 11. Dezember 1994 im Städtischen Museum Kalkar*, Faltblatt, S. 3. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Anna Gamerschlag und Herrn Mathis Ingenhaag. Haftmann hält eine Rede am Eröffnungstag der Ausstellung, wie die Korrespondenz mit dem Leiter des Museums, Werner Koch, bezeugt. Brief von Werner Koch an Werner Haftmann, 28. Oktober 1969, SMB-ZA, VA11097, Korrespondenz des Direktors A–L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>602</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 8. September 1946, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

der Moderne. Mit Hilfe vieler Menschen, darunter Carl Georg Heise<sup>603</sup>, behauptet Haftmann, viele Werke sehen zu können.<sup>604</sup>

Ferner informiert Haftmann Purrmann über gemeinsame Bekanntschaften. Er ist mit Gilles noch nicht in Kontakt getreten, während Nay in Taunus lebt. Haftmann berichtet über das Schicksal der Arbeiten Kaspers nach seinem Tod<sup>605</sup> und freut sich, dass die Skulptur *Arethusa* von Blumenthal<sup>606</sup> durch Heise für die Hamburger Kunsthalle erworben worden sei.<sup>607</sup> Seine Witwe Maria Blumenthal, die in Berlin wohnt, gehe es gut. Haftmann bittet Purrmann, Bernhard Paumgartner<sup>608</sup> zu grüßen und erkundigt sich, ob Rudolf Levy noch in Florenz wohne. Darüber hinaus berichtet er von den ehemaligen deutschen Kunsthistorikern, die am Kunsthistorischen Institut in Florenz tätig waren: Lotz lebe in München, Oertel habe die Absicht von Dresden nach München umzuziehen und Walter Horn (1908–1995), der sich ebenso in München aufgehalten hatte, sei wieder in die USA gefahren. Haftmann erklärt, dass auch er daran denke, in die Nähe von München zu ziehen. Der einzige, der sich damals offenbar noch in der britischen Kriegsgefangenschaft befindet, sei Christian Wolters<sup>609</sup>. Schließlich informiert er Purrmann darüber, dass seine italienischen Freund\*innen damit beschäftigt seien, Haftmanns Erlaubnis zur Rückkehr nach Italien zu erhalten, und fragt ihn, ob er

---

<sup>603</sup> Der Nachlass des Kunsthistorikers Carl Georg Heise im Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen enthält keine Briefe an oder von Haftmann aus dieser Zeit. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Dr. Maria Hermes-Wladarsch.

<sup>604</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 8. September 1946, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>605</sup> Nach dem römischen Aufenthalt fährt Kasper zurück nach Berlin und arbeitet als Lehrer an der Kunstschule der Stadt Braunschweig. Als sein Atelier in Braunschweig zerstört wird, flieht Kasper mit seiner Frau nach Österreich, wo er im August 1945 an den Folgen eines Nierenleides aufgrund des Mangels an Medikamenten stirbt. Knigge 2013, S. 217.

<sup>606</sup> Blumenthal wird 1942 in Russland bei Partisanen erschossen. Knigge 2013, S. 137–139.

<sup>607</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 8. September 1946, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>608</sup> Der Dirigent, Komponist und Musikwissenschaftler Hofrat Bernhard Paumgartner (1887–1971) ist einer der deutschen politischen Emigranten, der in einem von Lehmann-Brockhaus verfassten Schreiben, das für Haftmanns Entnazifizierung dienen sollte, als einer seiner engsten Freunde genannt wird. Er verliert nach dem Anschluss Österreichs seine Stelle als Direktor des Konservatoriums Mozarteum in Salzburg und verbringt die Kriegsjahre in Florenz, wo er im Kloster San Francesco di Paola lebt. Ehrhardt 2018, S. 207. Zusammen mit Paumgartner werden von Lehmann-Brockhaus als Haftmanns Freunde, Martin Weinberger, nach dem Zweiten Weltkrieg Professor für Kunstgeschichte in New York sowie Hans Purrmann. Haftmanns Entnazifizierungsakte, Brief von Otto Lehmann-Brockhaus, 6. August 1946, NW 1012/10378/019, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>609</sup> In einem Zeugnis vom 10. Juni 1939 preist Kriegbaum Wolters politische Zuverlässigkeit. Beispielsweise soll Wolters im Mai 1938 Adolf Hitler als SS-Angehöriger bei seinem Besuch in Florenz begleitet haben. KHI E I, 14, Mappe: U1 Stipendiaten 1937–38 Korresp. A–Z 1931/36–1943, T–Z, U84, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.



die Absicht habe, nach Florenz zu fahren. Er betrachtet die gegenwärtige Lage jedoch als aussichtslos: Er glaube nicht, bald nach Florenz fahren zu dürfen und habe auch sonst nicht viel Hoffnung für das Leben.<sup>610</sup>

Aus Haftmanns Brief vom 19. Oktober 1946 kann deutlich entnommen werden, dass es sich beim Buchprojekt, an dem er zu dem Zeitpunkt arbeitet, um die zukünftige Publikation *Malerei im 20. Jahrhundert* handelt. Das Buch mit rund 300 Bildern soll im Pantheon-Verlag<sup>611</sup> erscheinen.<sup>612</sup>

Die Arbeit an der Enzyklopädie ist angeblich der Grund, warum Haftmann 1948 das Angebot einer Professur an der Hochschule für Baukunst und bildende Künste in Weimar durch Hermann Henselmann ablehnt. Haftmann behauptet, dass obwohl er sich eine derartige Stelle wünsche, er noch über die notwendige Freiheit für seine schriftstellerischen Arbeiten verfügen müsse. In diesem Brief äußert Haftmann zudem seine Zweifel daran, dass die Russen seine Bewerbung in Weimar begrüßen würden, da er sich offen gegen ihre Kulturpolitik ausgesprochen hatte.<sup>613</sup> Henselmann erklärt diesbezüglich, dass obwohl die Universität im Ostblock liege, die sowjetische Verwaltung nie versucht habe, die Kulturpolitik des Instituts zu beeinflussen. Henselmann weist ferner darauf hin, dass die Universität, die einzige in Deutschland sei, die dezidiert an der Moderne orientiert sei.<sup>614</sup> Haftmanns Wunsch nach Freiheit zeichnet sich in seinem Brief an Henselmann als Beweggrund hinter der Ablehnung des Stellenangebots aus, wie es im Schreiben an Heydenreich vom 30. April 1940 geschehen war. An dieser Stelle scheint jedoch Haftmanns ideologische Begründung nicht im Ostblock tätig werden zu wollen, meiner Meinung nach eine weitaus schwerwiegende Rolle gespielt zu haben. Interessant dabei ist wiederum, dass Haftmann im schwierigen und prekären wirtschaftlichen Kontext des

---

<sup>610</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 8. September 1946, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>611</sup> Haftmann erklärt Henselmann, dass er bei dem Pantheon Verlag eine vierbändige Geschichte der modernen Kunst veröffentlichen werde. Brief von Werner Haftmann an Hermann Henselmann, 16. August 1946, Nachlass Henselmann, SLUB Dresden/Mscr.App.2817,2097.

<sup>612</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 19. Oktober 1946, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>613</sup> Brief von Werner Haftmann an Hermann Henselmann, 13. Februar 1948, Nachlass Henselmann, SLUB Dresden/Mscr.Dresd.App.2817, 1200.

<sup>614</sup> Brief von Hermann Henselmann an Werner Haftmann, 10. Januar 1948, Nachlass Henselmann, SLUB Dresden/Mscr.Dresd.App.2817, 922.

Nachkriegswiederaufbaus des Landes eine sicherlich gut bezahlte sowie angesehene Stelle ablehnt. Dies lässt darauf schließen, dass Haftmann mit einer zufriedenstellenden finanziellen Lage rechnen kann, die seinen Lebensunterhalt sicherstellt.

Haftmanns erste Nachkriegsjahre sind von zahlreichen Reisen in Deutschland sowie von den Begegnungen mit mehreren Künstler\*innen und Kunsthistoriker\*innen geprägt, die er durch selbständige wissenschaftlichen Arbeit finanziert, wie er im Nachhinein behauptet.<sup>615</sup> Über eine lange Reise nach Xanten, Aachen und Oberbayern berichtet Haftmann beispielsweise im oben zitierten Brief an Purrmann im Oktober 1946, als er sehr viel Kunst gesehen habe, wie zum Beispiel die Nay-Ausstellung<sup>616</sup> bei Günther Franke in München.<sup>617</sup> Im selben Brief schlägt er Purrmann vor, eine Ausstellung seiner Bilder<sup>618</sup> in der von Günter Busch<sup>619</sup> geleiteten Kunsthalle in Bremen zu organisieren, mit welchem der Kunsthistoriker behauptet, sehr befreundet zu sein. Trotz der materiellen Schwierigkeiten besteht, so Haftmann, ein großer geistiger Bedarf an Kunst. Er selbst, vertraut er Purrmann an, würde sich in die Arbeit flüchten, um sich von den Schwierigkeiten des damaligen Lebens abzulenken.<sup>620</sup>

Zu dieser Zeit scheint Haftmann noch über die Option nachgedacht zu haben, nach Italien zurückzuziehen, wo sein ganzes Eigentum noch gelagert wird.<sup>621</sup> Diese Möglichkeit scheint sich jedoch von Tag zu Tag zu verringern. Haftmanns ehemalige Freund\*innen und Bekannte aus dem Bereich der Kunstgeschichte, die in Italien tätig gewesen waren und zu Haftmanns Netzwerkes gehörten, waren nach Deutschland zurückgekehrt. Außerdem ist er inzwischen mit seinen wissenschaftlichen Projekten über die moderne Kunst in Deutschland beschäftigt. Sollte er nach Italien fahren, erklärt

---

<sup>615</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>616</sup> O. V.: E. W. Nay, Faltblatt: Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen, Ausstellung in der Galerie Günther Franke, Oktober, München 1946.

<sup>617</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 19. Oktober 1946, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>618</sup> Wie Haftmann erzählt, handelt es sich um eine Kiste mit fünf Bildern, die sich in einer Scheune 10 Kilometer entfernt von Bremen befinden und vorher in der Villa Romana hingen.

<sup>619</sup> Günter Busch ist seit 1945 wissenschaftlicher Leiter der Kunsthalle Bremen. Von 1950 bis 1984 wird er deren Direktor.

<sup>620</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 19. Oktober 1946, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>621</sup> Brief von Werner Haftmann an Hermann Henselmann, 16. August 1946, Nachlass Henselmann, SLUB Dresden/Mscr.Dresd.App.2817, 2097.

Haftmann, wolle er nicht in Florenz bleiben, sondern in einem Besitz in den östlichen Apenninen, dann in Ciociaria<sup>622</sup> und dann im Winter in Cavalese im Fleimstal.<sup>623</sup>

Auch der Briefwechsel mit Maria Blumenthal beweist Haftmanns wiederhergestellte Kontakte mit den in Berlin kennengelernten Freund\*innen. Am 29. September, vermutlich 1946, berichtet Haftmann über seine Lebensverhältnisse und schätzt sich glücklich, in einem Bauernhof ohne materielle Not zu leben.<sup>624</sup> Er benachrichtigt die Freundin über gemeinsame bekannte Künstler\*innen: Die Malerin Ottilie Kasper genannt „Odi“<sup>625</sup> warte noch auf ihre Ausreiseerlaubnis und Gilles befinde sich vermutlich in Berlin. Marcks, Mataré und Stadler treffe er sehr oft. Ferner erklärt er, dass er einen Nachruf für Blumenthal verfassen wolle, die Photographien seiner Werke seien jedoch in Florenz geblieben und eine Skulptur aus seinem ehemaligen Besitz sei verloren gegangen.<sup>626</sup> Im darauffolgenden Brief vom 1. Februar 1947 bezieht sich Haftmann nochmal auf die Freund\*innen in Berlin und bedauert, dass sich zwischen ihm und Teuber auf der einen und den Berliner Freund\*innen auf der anderen Seite ein Graben aufgemacht habe.<sup>627</sup>

Aus einem späteren Brief vom 16. April 1947 geht hervor, dass Haftmann das Konsulat in Frankfurt besucht, um seine Rückkehr nach Italien zu besprechen. Tatsächlich hofft er, im Sommer in Italien zu sein. Außerdem berichtet er, Hentzen bei Mataré getroffen und durch ihn Nachrichten über die in Berlin lebenden Freund\*innen erhalten zu haben. Schließlich verspricht Haftmann seine Hilfe, falls Maria eine Ausstellung der Werke Blumenthals organisieren wolle, die beispielsweise beim

---

<sup>622</sup> Könnte dieser Ort in Verbindung mit dem Obersten Marchese Arnaldo Campanari di Castelmassimo stehen? Campanari, der in der Ciociaria, in der Nähe von Frosinone lebt, wird in Haftmanns Entnazifizierungsakte erwähnt. Diese Frage bleibt vorerst offen.

<sup>623</sup> Cavalese ist ein Dorf in der Nähe von Trient. Könnte dieses Dorf in Verbindung mit Haftmanns Versteck nach der Kapitulation stehen? Es ist interessant zu beobachten, dass in Haftmanns Korrespondenz mit Erhard Göpel, beide Kunsthistoriker über Urlaubsaufenthalte in den Dolomiten, unter anderem in Corvara, oft berichten. Mappe: Haftmann, Werner Göpel an Pers. Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München. Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 22. Januar 1947, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>624</sup> Brief von Werner Haftmann an Maria Blumenthal, 29. September. Nachlass Hermann Blumenthal, HB.31.07, Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin.

<sup>625</sup> Haftmann berichtet, dass sie nach Süddeutschland einreisen will. Sie wird sich nämlich in Gauting niederlassen.

<sup>626</sup> Brief von Werner Haftmann an Maria Blumenthal, 29. November. Nachlass Hermann Blumenthal, HB.31.07, Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin.

<sup>627</sup> Brief von Werner Haftmann an Maria Blumenthal, 1. Februar 1947, Nachlass Hermann Blumenthal, HB.31.03, Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin.

befreundeten Kunsthändler Werner Rusche in Köln veranstaltet werden könnte.<sup>628</sup> In seinem nächsten Brief am 18. August 1947 zeigt Haftmann weniger Hoffnung bezüglich seiner Rückkehr im Herbst nach Italien. Er berichtet, seine wissenschaftliche Arbeit kraftlos voranzutreiben sowie die Bibliotheken und Museen, die ihm eine Stadt anbieten würde, zu vermissen. Schließlich taucht aus diesem Schreiben der einzige bekannte Hinweis auf die Begegnung zwischen Haftmann und seiner Mutter auf, welche im August 1947 in Bremen stattfindet, und ihn aufgrund ihres gesundheitlichen Zustands bestürzt.<sup>629</sup>

Wie seinem Schreiben an das Landratsamt Bedburg vom 22. Juni 1949 entnommen werden kann, muss sich Haftmann einem Entnazifizierungsverfahren stellen, um das Ausreisevisum nach Italien<sup>630</sup> zu erlangen.<sup>631</sup>

## 1. 12. 1 Das Verfahren zur Entnazifizierung

Das Entnazifizierungsverfahren verläuft in Deutschland auf unterschiedlicher Art und Weise in den vier Besatzungszonen.<sup>632</sup> Es ist beispielsweise bekannt, dass als 1948 das Engagement der Amerikaner den anfänglichen Elan verliert, das auch auf die Zuspitzung des Kalten Krieges zurückzuführen ist, belastete Nationalsozialisten unbestraft bleiben.<sup>633</sup> Zudem sind in Hinblick auf den Wiederaufbau der Gesellschaft

---

<sup>628</sup> Brief von Werner Haftmann an Maria Blumenthal, 16. April 1947, Nachlass Hermann Blumenthal, HB.31.02, Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin.

<sup>629</sup> Brief von Werner Haftmann an Maria Blumenthal, 18. August 1947, Nachlass Hermann Blumenthal, HB.31.01.01, Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin.

<sup>630</sup> Dies könnte möglicherweise in Verbindung mit den Vorbereitungen der deutschen Wanderausstellung über italienische moderne Malerei stehen, die in den Jahren 1950 und 1951 stattfindet.

<sup>631</sup> Brief von Werner Haftmann an das Landratsamt Bedburg Entnazifizierungsabteilung, 22. Juni 1949, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/017, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>632</sup> In der amerikanischen Besatzungszone wird das Verfahren als moralische Angelegenheit behandelt. Die britischen und französischen Besatzungszonen, die eine pragmatischere Herangehensweise offenbaren, bevorzugen hingegen Maßnahmen auf administrativer und politischer Ebene und nicht im Rahmen der Justizverwaltung. In der sowjetischen Zone erweist sich die Entnazifizierung als die effektivste, weil der Umsatz auf ideologischer Grundlage erfolgt. Benz, Wolfgang: Demokratisierung durch Entnazifizierung und Erziehung, in: Deutschland 1945–1949, Informationen zur politischen Bildung (Heft 259), Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2005, S. 30. Siehe zudem: Vincent, Marie Bénédicte: Punir et rééduquer: le processus de dénazification (1945–1949), in: La dénazification, hrsg. v. Marie-Bénédicte Vincent, Paris 2016, S. 23–37; Grau, Andreas, Haunhorst, Regina, Würz, Markus: Entnazifizierung, in: Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland <http://www.hdg.de/lemo/kapitel/nachkriegsjahre/entnazifizierung-und-antifaschismus/entnazifizierung.html> (21. August 2020).

<sup>633</sup> Benz 2005, S. 34.

insbesondere spezialisierte Fachleute notwendig.<sup>634</sup> Obwohl unvollständige und falsche Angaben als Delikt gelten und bestraft werden, ist die Glaubwürdigkeit der vorgelegten Dokumente, die zur Entnazifizierung dienen sollen, meiner Meinung nach fraglich, da man sich selbst verteidigt und Aussagen von Zeitzeugen einreicht, die man selbst ausgewählt hat. Auch nationalsozialistische Verbrecher\*innen können sich einen sogenannten Persilschein verschaffen.<sup>635</sup> Von großer Bedeutung erscheint die Betrachtung der Personen, die über Haftmanns schuldloses Verhalten während des Nationalsozialismus und im Krieg aussagen. Zusammen mit dem ausgefüllten Entnazifizierungsformular legt Haftmann sechs weitere Bescheinigungen vor. Zwei dieser Briefe sollten seine politische Haltung an der Universität Göttingen bezeugen. Sie stammen von dem Professor Gaspard Pinette, mit welchem Haftmann in seinem Brief an das Landratsamt vom 22. Juni 1949 Bedburg behauptet, in Göttingen zusammen studiert zu haben, und von Otto Lehmann-Brockhaus, ehemaliger Stipendiat und Assistent an der Bibliotheca Hertziana und seit 1948 Bibliothekar am neugegründeten Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München.<sup>636</sup>

Pinette erklärt, dass Haftmann 1933<sup>637</sup> an der Universität Göttingen an der Spitze einer Gruppe von Student\*innen gestanden habe, die durch die Verbreitung der von der Gestapo verbotenen Literatur und Kunst im akademischen Leben gegen die nationalsozialistische Propaganda kämpfte.<sup>638</sup> Lehmann-Brockhaus gesteht, dass Haftmann am Anfang des Jahres 1940 in seiner Anwesenheit offene Stellung gegen den Krieg und den Nationalsozialismus in Rom bezogen hätte, wofür er seine Stelle am Kunsthistorischen Institut in Florenz verloren hätte.<sup>639</sup>

Zudem werden drei weitere Unterlagen eingereicht, die Haftmanns Nähe zu den Emigranten<sup>640</sup> während seiner Florentiner Jahre bezeugen sollen. Diese werden von drei

---

<sup>634</sup> Ebd., S. 30.

<sup>635</sup> Ebd., S. 33.

<sup>636</sup> Brief von Werner Haftmann an das Landratsamt Bedburg Entnazifizierungsabteilung, 22. Juni 1949, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/017, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>637</sup> Vermutlich handelt es sich um einen Fehler, da Haftmann damals in Berlin studiert.

<sup>638</sup> Brief von Gaspard Pinette, 27. Februar 1947, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/020, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>639</sup> Brief von Otto Lehmann-Brockhaus, 6. August 1946, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/019, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>640</sup> Brief von Werner Haftmann an das Landratsamt Bedburg Entnazifizierungsabteilung, 22. Juni 1949, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/017, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

Kunsthistorikern vorgelegt: Wolfgang Braunfels (1911–1987), der damals am Wallraf-Richartz-Museum tätig ist; Martin Weinberger (1893–1965),<sup>641</sup> Professor für Kunstgeschichte an der Universität in New York und Ulrich Middeldorf (1901–1983), Professor für Kunstgeschichte an der Universität in Chicago. Braunfels schreibt, Haftmann während seiner Emigration in Florenz im Frühjahr 1937 kennengelernt zu haben. Zudem erklärt Braunfels, dass er von 1938 bis 1940 im Haus einer seiner Verwandten<sup>642</sup> zusammen mit Haftmann gelebt habe sowie dass beide zu einem Kreis gehört hätten, der aus jüdischen Emigranten bestünde und sich gegen den Faschismus eingesetzt hätten. Außerdem hätten sie damals jüdische Familien geholfen aus Deutschland nach Italien auszureisen sowie weiter nach Amerika zu emigrieren.<sup>643</sup> Schließlich bezeugen sowohl Weinberger<sup>644</sup> als auch Middeldorf,<sup>645</sup> die Haftmann in Florenz kennengelernt hatten, – Weinberger während seiner Studienaufenthalte in den Jahren 1934 und 1935 und Middeldorf während Haftmanns Forschungsaufenthalte in den Jahren 1934 und 1935<sup>646</sup> – dass er keine Verbindungen zur nationalsozialistischen Ideologie habe sowie gute Kontakte zu jüdischen Emigranten, zu politisch und rassischen Verfolgten sowie zu verfemten Künstler\*innen pflege.

Während in der untersuchten Korrespondenz keine Hinweise auf Pinette oder Weinberger auftauchen, ist Middeldorf in dem einzigen vorgefundenen Brief von Haftmann an Berenson im Archiv der Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, erwähnt. In diesem auf den 20. Juli 1948 datierten Brief bedankt sich Haftmann für Berensons Schreiben vom 18. Juni, dass ihn die Erinnerung an die in seiner Bibliothek verbrachten Tagen sehr erfreut hatte. Haftmann informiert sich bei Berenson, ob er Einfluss auf das Schicksal des Kunsthistorischen Instituts in

---

<sup>641</sup> Weinberger befindet sich 1935 in Florenz, um kunsthistorische Recherchen am Kunsthistorischen Institut durchzuführen, wie einem Brief von Kriegbaum entnommen werden kann. Brief von Friedrich Kriegbaum an Wera von Blankenburg, 20. Mai 1935. KHI A I, 10 1935–1937 [242]: Korrespondenz A–Z, Mappe: U1 A–B–C KHI A I 13, B, U87, Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Florenz.

<sup>642</sup> Braunfels ist Enkel des Bildhauers Adolf von Hildebrand. Ehrhardt 2018, S. 208–209.

<sup>643</sup> Brief von Wolfgang Braunfels, 1. August 1946, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/022, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>644</sup> Brief von Martin Weinberger, undatiert, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/024, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>645</sup> Brief von Ulrich Middeldorf, 14. September 1946, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/025, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>646</sup> Es sollte bedacht werden, und Middeldorf weist auf diese Angabe in seinem Brief hin, dass er Haftmann am Kunsthistorischen Institut in Florenz zum letzten Mal im Jahr 1938 sah. Middeldorf war bereits 1935 in den USA emigriert.

Florenz hätte. Des Weiteren behauptet er, dass Middeldorf, im Gegensatz zu Kriegbaum und Heydenreich, einen viel geeigneteren Direktor darstellen würde.<sup>647</sup> Middeldorf, der zunächst als Stipendiat, anschließend vom 1927 bis 1935 als Verantwortlicher der Photothek am Kunsthistorischen Institut in Florenz tätig gewesen war, hatte 1935 eine Professurstelle in den USA angenommen. 1953 wird er anlässlich der offiziellen Wiedereröffnung des Kunsthistorischen Instituts dessen Direktor bis 1968.<sup>648</sup>

Als Beweis für seine vorbildliche Haltung während des Krieges reicht Haftmann einen weiteren Brief von dem Marchese Arnaldo Campanari di Castelmassimo<sup>649</sup> für seine Entnazifizierung ein. Einen Hinweis auf Campanari befindet sich im Kriegstagebuch des Generals von Sengers, der von ihm im Kontext der Schlacht um Montecassino berichtet. Von Senger hatte während des ersten Kampfes, vermutlich im Januar 1944, sein Hauptquartier von einem alten und verfallenen Palast in Roccasecca zu einem abgelegenen Haus mit Garten in Castelmassimo gewechselt, dessen Besitzer der Marquis war. Von Senger schreibt, dass sich er und seine Männer mit dem pensionierten Kavallerieoffizier angefreundet hätten, der in der benachbarten Stadt Alatri wohnte und teilweise mit seiner Frau und Tochter zu Mahlzeiten zu Besuch käme. In Castelmassimo bleiben von Senger und seine Männer bis Anfangs Juni 1944.<sup>650</sup>

Nach erfolgreicher Prüfung der vorgelegten Unterlagen wird Haftmann am 26. Juni 1949 als unschuldig entnazifiziert.<sup>651</sup> Er wird in der 5. Kategorie, die der Entlasteten – die weiteren Kategorien lauten: 1. Hauptschuldige; 2. Belastete; 3. Minderbelastete und 4. Mitläufer)<sup>652</sup> – eingestuft.

---

<sup>647</sup> Brief von Werner Haftmann an Bernard Berenson, 20. Juli 1948, Biblioteca Berenson, I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College.

<sup>648</sup> Hubert 1997, S. 82–98.

<sup>649</sup> Brief von Werner Haftmann an das Landratsamt Bedburg Entnazifizierungsabteilung, 22. Juni 1949, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/017, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>650</sup> Senger und Etterlin 1989, S. 198–199; 236; 252. In einem späteren Brief vom 21. Juni 1962 an Nay, der kurz vor einer Reise nach der Insel Ischia steht, weist Haftmann auf Campanari hin. **Campanari sei un guter Freund von Haftmann, der auch sein Schwiegervater hätte werden können.** DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarhiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>651</sup> Entnazifizierungshauptausschuss für den Kreis Moers, Moers, 29. Juni 1949, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/020, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>652</sup> Königseder, Angelika: Das Ende der NSDAP. Die Entnazifizierung, in: Wie wurde man Parteigenosse? Die NSDAP und ihre Mitglieder, hrsg. v. Wolfgang Benz, Frankfurt am Main 2009, S. 151–166, hier S. 153.

## 1. 13 Mitarbeit an der Wochenzeitung *Die Zeit* in Hamburg und Bekanntschaft mit Christoph und Marion Dönhoff

Haftmann schreibt in seinem Lebenslauf vom 22. Februar 1958, dass er ab Ende 1946 einen Vertrag bei der Wochenzeitung *Die Zeit* bekam und für die Hamburger Redaktion als fester Mitarbeiter arbeitet.<sup>653</sup> In seiner Online-Lebensbeschreibung wird angegeben, dass Haftmann nach der Gefangenschaft in Italien durch seine Freundschaft mit Christoph Graf Dönhoff, der ebenso kürzlich entlassen worden war, nach Bremen kommt. Dort lernt er dessen Schwester, Marion Gräfin Dönhoff, kennen und fängt Ende 1946 seine publizistische Mitarbeit in Hamburg an.<sup>654</sup> Die Bekanntschaft Haftmanns mit Christoph Dönhoff, einer dem NS-Regime nahestehenden Person, und die Umstände ihrer Begegnung sind bis heute unklar und bedürfen weiterer Untersuchungen.

Christoph und Marion Dönhoff werden als Kinder im Schloss Friedrichstein in Ostpreußen von August Dönhoff, Diplomat, Mitglied des Preußischen Herrenhauses und Reichstagsabgeordneter und Ria Gräfin Dönhoff (Maria von Lepel), Palastdame der Kaiserin, geboren.<sup>655</sup> Marion Dönhoff kehrt 1939 nach dem Studium der Volkswirtschaft in Frankfurt am Main und Basel, wo sie 1935 promoviert, nach Ostpreußen zurück, um das Dönhoffsche Schloss Quittainen zu bewirtschaften.<sup>656</sup> Einige ihrer Jugendfreunde, die zum sogenannten „Kreisauer Kreis“ gehören – unter anderem Heinrich Graf von Lehndorff und Peter Graf Yorck von Wartenburg – spielen eine Rolle in der adeligen Protestbewegung gegen Hitler, die am 20. Juli 1944 mit dem gescheiterten Attentat des Wehrmachtsoffiziers Claus Philipp Maria Schenk Graf von

---

<sup>653</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>654</sup> <http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 16. August 2020).

<sup>655</sup> Brauer, Irene/Dönhoff, Friedrich (Hrsg.): Marion Gräfin Dönhoff. Ein Leben in Briefen, München 2011, S. 13.

<sup>656</sup> Harpprecht, Klaus: Die Gräfin. Marion Dönhoff. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 197. Das Jahr ihrer Rückkehr nach Ostpreußen lautet 1938 im folgenden Buch: Kuenheim, Haug von: Marion Dönhoff. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 20.



Stauffenberg an Hitler gipfelt.<sup>657</sup> Aus dem Schloss flüchtet sie 1945 nach Brunkensen im Kreis Alfeld, Westfalen, wo sich das Gut des Grafen Görtz befindet und ein Teil ihrer Familie Zuflucht gesucht hatte.<sup>658</sup> Marion Dönhoff wird im März 1946 von Gerd Bucerius in die Redaktion der unter Zulassung der britischen Militärregierung, neu gegründeten Wochenzeitung *Die Zeit* berufen. Im Laufe der Zeit begründet sie ihre journalistische Karriere auf der Ablehnung der nationalsozialistischen Ideologie und der Versöhnung zwischen der Bundesrepublik Deutschland und den Ländern des Ostblocks. In der Redaktion der *Zeit* kümmert sie sich um Außenpolitik mit besonderem Interesse an den Ost-West Beziehungen und wird 1968 Chefredakteurin sowie 1973 Herausgeberin der Zeitung.<sup>659</sup>

Christoph Dönhoff besteht im Alter von 16 Jahren sein Abitur, im Alter von 21 Jahren wird er Referendar. Mit 23 Jahren erlangt er den Dokortitel der Rechtswissenschaft.<sup>660</sup> 1929 zieht er in die ehemalige britische Kolonie Kenia, mit der Absicht, sich dort ein selbständiges Leben aufzubauen.<sup>661</sup> Zehn Jahre lang wohnt Dönhoff im britischen Ostafrika und wird anlässlich seiner Rückkehr nach Friedrichstein nach dem Kriegsausbruch nicht rekrutiert, da er keinen Wehrdienst geleistet hatte.<sup>662</sup> 1940 siedelt er nach Berlin über, wo er als Referent in der Behörde für koloniale Forst-, Jagd- und Naturschutzangelegenheiten ins Reichsforstministerium, unter dem „Reichsjägermeister“ Hermann Göring, berufen wird.<sup>663</sup> 1942 wird er in die Pariser Vertretung der Auslandsorganisation der NSDAP versetzt. Dort ist er als Leiter der Rechtsabteilung für die Rückführung deutscher Staatsbürger ins Reich verantwortlich.<sup>664</sup> Im Juni 1944, nach der Ankunft der Alliierten in Paris, wird Dönhoff in die Waffen-SS eingezogen. Er wird dann vom Auslandsnachrichtendienst des Reichssicherheitshauptamtes angestellt, um alliierte Kriegsgefangene in Frankreich zu

---

<sup>657</sup> Conze, Eckart: Aufstand des preußischen Adels. Marion Gräfin Dönhoff und das Bild des Widerstands gegen den Nationalsozialismus in der Bundesrepublik Deutschland, Oldenbourg 2003, Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Institut für Zeitgeschichte München-Berlin, Jahrgang 51 (2003) Heft 4, S. 483–508; Kuenheim 1999, S. 26–37; Brauer/Dönhoff 2011, S. 81–82; Harpprecht 2008, 244–249; Winkler 2020, S. 103–104.

<sup>658</sup> Brauer/Dönhoff 2011, S. 95; Harpprecht 2008, S. 314.

<sup>659</sup> Brauer/Dönhoff 2011, S. 8.

<sup>660</sup> Harpprecht 2008, S. 303.

<sup>661</sup> Ebd., S. 121.

<sup>662</sup> Harpprecht 2008, S. 223–224.

<sup>663</sup> Ebd., S. 224.

<sup>664</sup> Ebd., S. 263–264.

verhören. Ende März 1945 reist Dönhoff mit seiner Familie nach Zürich, wo er eine Stelle als Vizekonsul antritt, was dem Engagement seines Schulfreundes Steengracht, der seit 1943 als Staatssekretär in Ribbentrops Auswärtigen Amtes arbeitet, zu verdanken war.<sup>665</sup> Nachdem die Behörde am 8. Mai 1945 von der Polizei geschlossen wird und Dönhoff von der schweizerischen Polizei zitiert worden war, weigert er sich, zurück nach Deutschland zu reisen. Außerdem erklärt er, dass sich sein Wohnsitz in Britisch-Ostafrika befände und reicht im Juni 1945 einen Asylantrag in der Schweiz ein.<sup>666</sup> Schließlich entscheidet er sich, die Grenze nach Italien zu überschreiten, wo er von der britischen Armee festgenommen und in verschiedenen Lagern, zunächst in Rom, danach in Ancona, interniert wird. Im Internierungslager in Ancona kann Dönhoff in Kontakt mit dem schweizerischen Roten Kreuz treten, das damals von Carl Jacob Burckhardt, ein Freund seiner Schwester, geleitet wird. Er wird dort von dem sogenannten Delegierten Biaggi besucht und kann schließlich im Frühjahr 1946 nach Hamburg repatriert werden.<sup>667</sup> Marion Dönhoff, die seit März 1946 an der Redaktion der *Zeit* tätig war, ist ihm dadurch behilflich, dass sie ihm Artikelaufträge übergibt, die er zunächst unter Pseudonymen, ab 1948 unter eigenen Namen, veröffentlicht.<sup>668</sup> Anfang der 1950er Jahre zieht Christoph Dönhoff nach Südafrika, wo er bis Mitte der 1960er Jahre als Leiter der südafrikanischen Ausgabe der *Zeit* tätig ist. Zurück in der Bundesrepublik siedelt er sich im Schloss Schönstein, in der Nähe von Crottorf, um.<sup>669</sup> Anschließend ist er Mitbegründer der Deutschen-Südafrikanischen Gesellschaft.<sup>670</sup> Wo und unter welchen Umständen hatte Haftmann Christoph Dönhoff kennengelernt? War dies, trotz der angeblichen Gefangenschaft in zwei unterschiedlichen Lagern, in Italien geschehen? Oder in Norddeutschland, wo Haftmann behauptet, nach seiner Rückkehr, in einem Lager für Auslandsdeutsche versetzt gewesen zu sein? Diese Fragen bleiben unbeantwortet. Der einzige Hinweis darauf, dass das Treffen während der

---

<sup>665</sup> 1997 erhält Marion Dönhoff vom Redakteur des *Spiegels* Fritjof Meyer ein vertrauliches Vernehmungsprotokoll vom 27. März 1946, in dem das Engagement ihres Bruders Christoph in den Behörden des Nazi-Regimes dokumentiert ist. In ihrer Antwort behauptet sie, dass ihr Bruder sowohl vom Nationalsozialismus als auch von der Apartheid begeistert war. Ebd., S. 301–302.

<sup>666</sup> Ebd., S. 341–343.

<sup>667</sup> Ebd., S. 344–348.

<sup>668</sup> Ebd., S. 373–374.

<sup>669</sup> Ebd., S. 430–431.

<sup>670</sup> Ebd., S. 536; Siehe darüber: Tripp, Sebastian: *Fromm und politisch: Christliche Anti-Apartheid-Gruppen und die Transformation des westdeutschen Protestantismus 1970–1990*, Göttingen 2015, S. 28.

Gefangenschaft stattgefunden haben soll, findet sich in einem privaten Brief der Nachkriegszeit. Darin wird Christoph Dönhoff von Haftmann als einer der Zeugen für sein hervorragendes Verhalten während seiner Gefangenschaft im Zweiten Weltkrieg genannt.

Seine berufliche Aktivität in den ersten Nachkriegsjahren beschreibt Haftmann in einem Brief an Purrmann vom 22. Januar 1947 wie folgend: Er schreibe für Zeitungen und Verlage, um ein Einkommen zu erzielen und erfahre dadurch gesellschaftliche Anerkennung.<sup>671</sup>

Wenige Tage später wendet er sich an Maria Blumenthal mit der Bitte, ihm Photographien von Blumenthals Werke zu schicken. Haftmann teilt seiner Freundin am 1. Februar 1947 mit, dass er die Absicht habe, in der Wochenzeitung *Die Zeit* einen Artikel über Blumenthal zu schreiben. Der Kunsthistoriker beschreibt *Die Zeit* als das wichtigste Podium der britischen Besatzungszone. Durch eine Reihe an Artikeln, welche Bildhauern wie Mataré, Kasper, Despiau, Marcks, Maillol, Lehbruck, Blumenthal, Marini und Stadler gewidmet werden soll, beabsichtigt Haftmann sein der modernen Skulptur geplantes Projekt, das er während der Turiner Jahre entwickelte, zu verwirklichen.<sup>672</sup>

Dazu hat Haftmann die Absicht, eine Sammlung an Monographien zu europäischen, und zwar deutschen, französischen und italienischen Bildhauern, zu verfassen, worüber er seit langer Zeit nachdenke. Dies vertraut er dem Bildhauer Mataré in einem Brief vom 28. Januar 1947, dem er sein Buch über Kasper beifügt und nach seiner Meinung bittet.<sup>673</sup>

Dank seiner publizistischen Tätigkeit verfügt Haftmann über eine große Reisefreiheit und indem er die Gelegenheit nutzt, Ausstellungen im ganzen Land zu besuchen, kann er auch zahlreiche Kontakte in der Kunstszene etablieren, wie er an

---

<sup>671</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 22. Januar 1947, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München.

<sup>672</sup> Brief von Werner Haftmann an Maria Blumenthal, 1. Februar 1947, Nachlass Hermann Blumenthal, HB.31.03, Archiv des Georg Kolbe Museums, Berlin.

<sup>673</sup> Brief von Werner Haftmann an Ewald Mataré, 28. Januar 1947, Ewald Mataré-Archiv im Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung, Dauerleihgabe des Freundeskreises Museum Kurhaus und Koekkoek-Haus Kleve e.V., Vermächtnis Sonja Mataré, Meerbusch-Büderich. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Sonja Mataré und Frau Valentina Vlašić, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum Kurhaus Kleve, Ewald Mataré-Sammlung, Kleve.

Willi Baumeister (1889–1955) schreibt.<sup>674</sup> Außerdem können Haftmanns Recherchen bezüglich der Enzyklopädie der Moderne von seinen Reisen in Zusammenhang mit der beruflichen Tätigkeit als Kunstredakteur profitieren.<sup>675</sup>

Haftmann veröffentlicht seinen ersten Artikel in der *Zeit* am 1. August 1946.<sup>676</sup> Insgesamt schreibt er regelmäßig für die Zeitung bis Anfang der 1950er Jahre, danach seltener bis Ende der 1960er Jahre. Einige weitere Artikel erscheinen Ende der 1970er und während der 1980er Jahre.<sup>677</sup> Auf der einen Seite spiegeln Haftmanns erste Beiträge seine damaligen kunsthistorischen Recherchen bezüglich der Enzyklopädie für moderne Kunst wider. Er verfasst Texte, die sich durch einen didaktischen Charakter und den Versuch, die Kunst des 20. Jahrhunderts zu ordnen, auszeichnen.<sup>678</sup> Auf der anderen Seite scheint Haftmann an seine vor dem Zweiten Weltkrieg entstandene kunsthistorischen Interessen zu knüpfen, insbesondere zur Bildhauerei, die er damals anhand der kunsthistorischen Theorien Fiedlers und Hildebrands formalistisch veranschaulicht hatte. Die Beiträge über befreundete Bildhauer wie Mataré (30. Januar 1947), Marcks (11. September 1947) und Kasper (25. September 1947), dessen plastische Werke er als abstrakte autonome Formen auf der Grundlage von Adolf von Hildebrands theoretischem Werks *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) interpretiert, bilden ein Beispiel dafür. Darüber hinaus beschäftigt sich Haftmann mit Künstlern der Klassischen Moderne, mit der westdeutschen Nachkriegskunst<sup>679</sup> und mit literarischen sowie aktuellen gesellschaftlichen und kulturellen Themen, wie zum Beispiel im Artikel *Schlagwort Krise* vom 27. Februar 1947. In einem der drei einzigen im Archiv der Marion Dönhoff Stiftung in Hamburg erhaltenen Briefe von Haftmann an die Gräfin Dönhoff diskutiert er den Inhalt dieses Artikels. Haftmanns Kritik richtet sich

---

<sup>674</sup> Brief von Werner Haftmann an Willi Baumeister, 4. März 1949, Mappe: Dr. Werner Haftmann, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Hadwig Goetz und Frau Carla Link-Walesch.

<sup>675</sup> Brief von Werner Haftmann an Marion Dönhoff, 15. Oktober 1946, Korrespondenzen Pumpenkamp, Archiv Marion Dönhoff Stiftung, Hamburg.

<sup>676</sup> Der Artikel trägt den Titel: *Kennzeichen der Moderne*.

<sup>677</sup> Es handelt sich um die Artikel: *Gruppenbild ohne Genie* (13. Januar 1978); *Die Metamorphose der Götter* (5. Oktober 1979); *Ein splendider Untergang. Demokraten und Despoten – die Familie der Medici* (21. März 1980); *Die Bilder kehren zurück* (30. Dezember 1988).

<sup>678</sup> Zum Beispiel: *Magischer Geist des Mittelalters* (5. Dezember 1946), *Das Ding und seine Bedeutung* (26. Juni 1947) und *Die Kathedrale* (15. Mai 1947).

<sup>679</sup> Diesbezüglich siehe: Fitzke, Kirsten: Auf dem Weg zur documenta: die Wochenzeitung Die Zeit und ihr Autor Werner Haftmann spiegeln und gestalten Positionen bildender Kunst in Westdeutschland, in: Großpietsch/Hemken 2018, S. 249–265.

darin gegen die Anwendung des Krisenbegriffes auf die Kunst und auf die historische Betrachtung der Moderne durch die Soziologen.<sup>680</sup>

Mit Marion Dönhoff teilt Haftmann besonders das Gefühl der nationalen Zugehörigkeit zu dem nicht mehr als politische Einheit existierenden Staat Preußen. Die daraus resultierende Übereinstimmung der Ansichten zwischen Preußen kommt in einem späteren Brief zum Ausdruck.<sup>681</sup>

Kein Schreiben an Christoph Graf Dönhoff ist hingegen im Archiv enthalten, jedoch weist Haftmann in allen seinen Briefen an Marion Dönhoff auf ihren Bruder.<sup>682</sup> So erkundigt sich Haftmann am 15. Oktober 1946 bei der Gräfin, ob Christoph<sup>683</sup> von seiner Reise zurückgekehrt sei und schreibt ihr am 4. April (vermutlich 1947), um ihm mitzuteilen, dass er sich nie über Haftmann ärgern solle.<sup>684</sup> Ferner bittet Haftmann Marion Dönhoff im letzten im Archiv der Marion Dönhoff Stiftung erhaltenen Brief vom 2. April 1962 Christoph seine Telefonnummer zu übermitteln, in der Hoffnung, dass er ihn einmal in Gmund am Tegernsee besuchen würde.<sup>685</sup>

## **1. 14 Leben und Arbeit in Bayern: Murnau, Gauting und München**

In Kalkar meldet Haftmann sich am 19. Juni 1950 ab, um nach Gauting in der Nähe von München in der Waldpromenade 22 umzuziehen. Auf der Meldekarte wird mit Bleistift „vorübergehend“ notiert, da Haftmann in Gauting schon ab und zu gelebt hatte, 1950 meldet er sich endgültig in Kalkar ab.<sup>686</sup> Tatsächlich erklärt der Kunsthistoriker im mehrmals oben genannten Schreiben zur Erlangung der Entnazifizierung am 22. Juni 1949, dass er auf ärztlichen Rat hin den Sommer im oberbayerischen

---

<sup>680</sup> Brief von Werner Haftmann an Marion Dönhoff, 4. April (vermutlich 1947), Korrespondenzen Pumpenkamp, Archiv Marion Dönhoff Stiftung, Hamburg.

<sup>681</sup> Brief von Werner Haftmann an Marion Dönhoff, 2. April 1962, Korrespondenzen Pumpenkamp, Archiv Marion Dönhoff Stiftung, Hamburg.

<sup>682</sup> Brauer/Dönhoff 2011, S. 22; 34; Harpprecht 2008, S. 69.

<sup>683</sup> Brief von Werner Haftmann an Marion Dönhoff, 15. Oktober 1946, Korrespondenzen Pumpenkamp, Archiv Marion Dönhoff Stiftung, Hamburg.

<sup>684</sup> Brief von Werner Haftmann an Marion Dönhoff, 4. April (vermutlich 1947), Korrespondenzen Pumpenkamp, Archiv Marion Dönhoff Stiftung, Hamburg.

<sup>685</sup> Brief von Werner Haftmann an Marion Dönhoff, 2. April 1962, Korrespondenzen Pumpenkamp, Archiv Marion Dönhoff Stiftung, Hamburg.

<sup>686</sup> Werner Haftmanns Meldekarte, Stadtarchiv Kalkar, Meldekartei Gemeinde Hanselaer, Hanselaer 1.

Mittelgebirgsklima verbringen muss. Er fügt hinzu, dass er derzeit in Murnau, am Philosophenweg 263 f, wohne.<sup>687</sup> Interessant dabei ist, dass der Gesundheitszustand sowohl einer der Gründe ist, warum Haftmann im Jahr 1940 die Assistenzstelle bei Hans Sedlmayr nicht annimmt, als auch im Jahr 1974, seine Amtszeit als Direktor der Westberliner Neuen Nationalgalerie vorzeitig beendet. Meiner Meinung nach ist die Entscheidung, in die Nähe von München zu ziehen, jedoch wohl vorwiegend durch die Präsenz des Central Collecting Points und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in der bayerischen Hauptstadt bedingt.<sup>688</sup>

In der frühen Nachkriegszeit sammeln sich in München deutsche und amerikanische Kunsthistoriker\*innen am Central Collecting Point, welcher im ehemaligen Verwaltungsbau der NSDAP eingerichtet wird, um die Restitution der von den Nationalsozialisten entwendeten Kunstwerke zu organisieren und durchzuführen. Dort wird am 8. November 1946 das Zentralinstitut für Kunstgeschichte gegründet, dessen Entstehung und Besetzung des Direktorenpostens durch den Nachfolger Kriegbaums als Leiter des Kunsthistorischen Instituts in Florenz Ludwig Heinrich Heydenreich von amerikanischer Seite in Erwägung gezogen wird.<sup>689</sup>

Haftmann steht in Kontakt mit Stefan Peter Musing (1915–1994), der von Oktober 1948 bis 1950 Leiter der Monuments, Fine Arts & Archives-Section (MFA&A)-Abteilung des Office of Military Government for Bavaria sowie des Collecting Point und des Amerika-Hauses in München ist. Wie Iris Lauterbach in ihrem Buch *Der Central Collecting Point in München* schreibt, beeinflusst Musing durch seine Arbeit wesentlich die Kulturpolitik der amerikanischen Militärregierung in Bayern.<sup>690</sup> Er ist nämlich für die Kunstausstellungen verantwortlich, die im Amerika-Haus und im Central Collecting Point gezeigt werden. Die Kunst ist tatsächlich ein wichtiges Werkzeug in Hinblick auf die von den Amerikanern geförderte *re-education* des deutschen Volkes. 1949 wirkt Haftmann an der Ausstellung *Kunstschaffen in*

---

<sup>687</sup> Brief von Werner Haftmann an das Landratsamt Bedburg Entnazifizierungsabteilung, 22. Juni 1949, Haftmanns Entnazifizierungsakte, NW 1012/10378/017, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Duisburg.

<sup>688</sup> Zur Übersicht über die Institutionen und Personen, die im Bereich der Kunstgeschichte in München in der Nachkriegszeit tätig sind siehe: Lauterbach, Iris (Hrsg.): *Kunstgeschichte in München 1947. Institutionen und Personen im Wiederaufbau*, München 2010.

<sup>689</sup> Lauterbach 2015, S. 175–178.

<sup>690</sup> Ebd., S. 201–202; Schöne, Dorothea: *Freie Künstler in einer freien Stadt. Die amerikanische Förderung der Berliner Nachkriegsmoderne*, Berlin 2016, S. 160.

*Deutschland* mit, die von Ende April bis Ende Mai erst im Kunsthaus Zürich und von Juni bis Juli im Central Collecting Point gezeigt wird und eine Auswahl vorwiegend abstrakter Werke von beispielsweise Willi Baumeister, Rolf Cavael, Joseph Fassbender, Gerhard Fietz, Rupprecht Geiger, Karl Otto Götz, Ernst Wilhelm Nay, Hann Trier, Heinz Trökes, Hans Uhlmann, Conrad Westpfahl und Fritz Winter präsentiert.<sup>691</sup> Eine Photographie stellt Haftmann anlässlich seiner Rede im Rahmen der Eröffnung der Ausstellung im Lesesaal des Central Collecting Point dar.<sup>692</sup> Alfred Hentzen, damaliger Direktor der Kestner-Gesellschaft in Hannover, verfasst das Katalogvorwort.<sup>693</sup> Im selben Jahr nimmt Haftmann zusammen mit deutschen und internationalen Künstlern und Museumsdirektoren<sup>694</sup> an der Jury des Blevins-Davis-Preises für junge deutsche Kunst teil, der von Munsing und Louis M. Miniclier für die Cultural Affairs Branch der amerikanischen Militärregierung in Bayern angekündigt wird. Anlässlich dieser Veranstaltung werden von der American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas (Roberts Commission) Hinweise zu einigen Juroren gestellt. So wird Haftmann zum Beispiel folgenderweise bezeichnet: „In 1936 anti-Nazi; a drunkard; talented – may have deteriorated“.<sup>695</sup> Haftmanns Ruf als Trinker, das bereits während der Assistenzjahre am Kunsthistorischen Institut in Florenz problematisch wurde, scheint ihn auch nach dem Krieg zu begleiten.

Das Ergebnis des Preisausschreibens wird am 15. Februar 1950 bekannt gegeben<sup>696</sup> und die Kunstwerke der zehn Gewinner, die Vertreter der abstrakten Kunstrichtung sind, werden von Februar bis März 1950 in einer Ausstellung im Central Collecting Point präsentiert.<sup>697</sup> Über den Entschluss der Jury, welcher in der Öffentlichkeit teils stark angegriffen wird, äußert sich Haftmann am 2. März 1950 in einem in der *Zeit*

---

<sup>691</sup> Munsing, Stefan P./Hentzen, Alfred (Hrsg.): *Kunstschaffen in Deutschland*, Katalog der Ausstellung von Juni bis Juli 1949 im Central Collecting Point, München 1949.

<sup>692</sup> Ebd., S. 189.

<sup>693</sup> Hentzen, Alfred: in: Munsing/ders. 1949, o. S.

<sup>694</sup> Neben Haftmann aus Murnau besteht die Jury aus: Henry Varnum Poor aus New York, Max Huggler aus Bern, Jean Leymarie aus Paris, Hans Ludwig C. Jaffé aus Amsterdam, Willi Baumeister aus Stuttgart, Ewald Mataré aus Düsseldorf, Ernst Günther Trocke aus Nürnberg, Ludwig Grote und Hans Konrad Röther aus München, Stefan Munsing. Lauterbach 2015, S. 208.

<sup>695</sup> Ebd., S. 208. Bayerisches Hauptstaatsarchiv MK 51564 17 a 15/7 Akten des Bayer. Staatsministeriums für Unterricht und Kultus Kunstwettbewerbe u. Preisausschr. Ba. I 1950–31.12.1955: Blevins-Davis-Preis.

<sup>696</sup> Haftmann, Werner: Wo steht die junge deutsche Kunst? Zu einer Preisverteilung, in: *Die Zeit*, Hamburg, 2. März 1950.

<sup>697</sup> Lauterbach 2015, S. 214; Schöne 2016, S. 112–122.

erschiedenen Bericht. Der Kunsthistoriker hebt hervor, dass die Produktion der jungen deutschen Künstler\*innen eine Kontinuität mit den künstlerischen Leistungen der Vorkriegszeit aufweist. Dabei bezieht er sich nicht auf den Expressionismus, der „keine Vorbildbedeutung mehr“ darstelle, sondern auf die Künstler des Blauen Reiters und die Erfahrung des Bauhauses. Haftmann stellt fest: „Ein begabter Teil unserer Jugend [ist] eindeutig den *abstrakten* Richtungen in der modernen Kunst zu[ge]neigt“. Werke mit Landschaften, Porträts, Akten sowie Kriegs- und religiösen Motiven seien hingegen von „minderwertige[r]“ Qualität. Ferner erklärt er, dass die Juroren „ein Absinken des künstlerischen Niveaus“ bemerken, welches am Konservatismus der Akademien und deren Lehrer\*innen liegt, sodass die Juroren auf die dringende Notwendigkeit einer Reform des Systems appellieren. Am Beispiel des ersten Preisträgers Georg Meistermann (1911–1990), der „überzeugter Katholik und ebenso überzeugter Anhänger der modernen ästhetischen Anschauungen“ ist, wird deutlich, dass Haftmann sich gegen die Kritiker wehrt, die den modernen künstlerischen Ausdruck dem „atheistischen Nihilismus“ gleichstellen.<sup>698</sup>

Haftmanns Erwägungen stehen in Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit Hans Sedlmayr, welche während des zweiten Kunsthistorikertags im Schloss Nymphenburg in München vom 5. bis 9. September 1949, am letzten Tag erfolgt.<sup>699</sup> Haftmann, der sich, wie dargelegt, als junger Kunsthistoriker in Florenz um eine Assistenzstelle bei Sedlmayr in Wien beworben hatte, widersetzt sich in einer öffentlichen Diskussion dem Wiener Professor, der 1945 seine Universitätsstelle aufgrund seiner Beteiligung im Nationalsozialismus verloren hatte, 1951 jedoch Professor an der Universität in München werden sollte. Obwohl die Kontroverse die Inhalte der Versammlung kaum berührt, wird sie von allen Anwesenden als „hervorragend“ und „existenziell wichtig“ empfunden. Wie Günter Bandmann in seinem Bericht über die Tagung feststellt, bringt die Diskussion zwischen den Kunsthistorikern die Polaritäten ans Licht, welche die derzeitige Weltanschauung und Lage der Kunst prägen. Haftmann widerspricht Sedlmayrs Thesen, die in seinem Buch *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und*

---

<sup>698</sup> Haftmann, in: Die Zeit, Hamburg, 2. März 1950.

<sup>699</sup> Dilly, Heinrich: Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945, Deutscher Kunstverlag, München, Berlin 1988, S. 83–84.



*Symbol der Zeit* vertreten werden. Der von Sedlmayr in dieser Publikation kritisierte „Verzicht auf die traditionellen Formen, die bedeutungsgeladenen Symbole und Jahrhunderten alten Formschemata, die zunehmende Isolierung des Künstlers in der menschlichen Gesellschaft, die Lösung vom Auftraggeber“ bilden hingegen für Haftmann positive Ereignisse in Hinblick auf die von der Kunst der Moderne erlangte Freiheit. Die Kunst habe sich laut Haftmann von Konventionen befreit und könne sich durch selbst gewählte Formen und Farben ausdrücken. Sedlmayr dagegen erwidert, dass Kunst, ihre alte Rolle als „Dienerin und Hüterin“ der Ordnung verloren habe und dass die neue Freiheit näher am Chaos liege und im Gegensatz zur Ordnung stünde. Des Weiteren argumentiert Sedlmayr, dass während eine mittelalterliche Kathedrale oder eine barocke Kirche von allen verstanden werden könnten, die Bilder Marcs oder Kandinskys, die damals anlässlich der Schau *Der Blaue Reiter* im Haus der Kunst ausgestellt werden, „nur dem wirklich im Sehen Empfindenden“ offensichtlich wären und „etwas andere[s] als dem einzelnen Betrachter dienen“.700

Die heftige Auseinandersetzung über die Moderne sowie die Gegenüberstellung zwischen bildender und gegenstandloser Kunst wird sich im darauffolgenden Jahr im Rahmen des von Theodor W. Adorno geleiteten Symposiums *Das Menschenbild unserer Zeit* im ersten Darmstädter Gespräch zwischen Sedlmayr und Willi Baumeister, vom 15. bis 17. Juli 1950, wiederholen.<sup>701</sup> Haftmann soll an der Veranstaltung nicht teilgenommen haben, aufgrund seiner Beschäftigung mit der Redaktion seines Buches über Paul Klee. Jedoch wird ihm die Rede Baumeisters von dem Künstler selbst geschickt. Haftmann lobt Baumeisters Vortrag für die Klarheit und Einfachheit, mit der er die moderne Methode der Malerei erkläre. In seinem Brief vom 1. August 1950 empfiehlt Haftmann, der Sedlmayrs Ideen als irrelevant beurteilt, Baumeister, den Artikel Sedlmayrs von 1940 *Die Kugel oder das Bodenlose* zu lesen. In diesem Artikel,

---

<sup>700</sup> Bandmann, Günter: Tagungsbericht Zweiter Deutscher Kunsthistorikertag in Schloss Nymphenburg, in: *Der Cicerone*, Köln 1949, S. 126–129, hier S. 127.

<sup>701</sup> Siehe: Gutbrod, Philipp: Baumeister versus Sedlmayr: die Kontroverse um Kunst und Religion im ersten Darmstädter Gespräch (1950), in: *Kritische Wege zur Moderne*, hrsg. v. Kirsten Fitze/Zita Agota Pataki, Stuttgart 2006, S. 43–67. Die Gegenüberstellung zwischen Abstraktion und Figuration wird nicht nur im Rahmen der Darmstädter Gespräche, sondern auch 1956 in Leverkusen und 1959 in Baden-Baden diskutiert. Zuschlag, Christoph: Zur Debatte um ungegenständliche Kunst in den 50er Jahren: das „Leverkusener Gespräch“, in: u.a. Doll/Heftrig/Peters 2006, S. 183–194; Zuschlag, Christoph: Die theoretischen Diskurse über moderne Kunst in der Nachkriegszeit, in: „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, hrsg. v. Julia Friedrich/Andreas Prinzing für das Museum Ludwig Köln, Berlin 2013, S. 18–25.

laut Haftmann, bespreche Sedlmayr die französische revolutionäre Architektur am Fallbeispiel des Kugelhauses von Claude-Nicolas Ledoux als mittelmäßig und grundlos wie die Moderne. Damals, so Haftmann weiter, stünden nicht die Religion und der Katholizismus im Mittelpunkt der Debatte, sondern der Nationalsozialismus und Adolf Hitler seien die Wahrzeichen der so genannten Mitte.<sup>702</sup> Haftmann, der den Artikel bereits 1940 las, als er in Verhandlungen mit Sedlmayr um die Assistenzstelle in Wien stand, hatte damals darauf in einem Brief Bezug genommen, in dem er sein Interesse für die Moderne zusammen mit seiner Auffassung, dass er Ledoux und seine Ideen als genauso romantisch wie die von Le Corbusier wahrnahm, behauptete.<sup>703</sup> Darauf verweist er jedoch in seinem Brief an Baumeister vom 1. August 1950 nicht.

### 1. 14. 1 Die Sendereihe „Kunst und Kritik“

Von 1949 bis 1950 arbeitet Haftmann als freier Mitarbeiter anlässlich der nächtlichen Sendereihe *Kunst und Kritik*<sup>704</sup> des Bayerischen Rundfunks. Die Sendung wird ab dem 5. Juli 1949 von dem Hauptabteilungsleiter für *Kultur und Erziehung* Clemens Münster (1906–1998)<sup>705</sup> kuratiert und befasst sich mit Ausstellungsberichten

---

<sup>702</sup> Brief von Werner Haftmann an Willi Baumeister, 1. August 1950, Mappe: Dr. Werner Haftmann, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart.

<sup>703</sup> Siehe Unterkapitel: 1. 7 Die Assistenzstelle bei Hans Sedlmayr an der Universität Wien.

<sup>704</sup> Die Sendereihe läuft meistens von 23:00 bis 23.15 Uhr auf Sendung.

<sup>705</sup> Clemens Münster hat Physik, Mathematik und Chemie in Münster und München studiert und promoviert. Zusammen mit Walter Dirks und Eugen Kogon gründet er im Jahr 1946 die *Frankfurter Hefte*, die von einem christlich-demokratischen Sozialismus geprägt sind. Die Berufung Münsters als Katholik und Experte für Kulturangelegenheiten wird von nordamerikanischer Seite sehr begrüßt. Schulz, Georg Karl Maximilian: *Die Stimme Bayerns. Der Bayerische Rundfunk zwischen Tradition und Modernität*, Regensburg 2018, S. 159–163.

sowie kunstgeschichtlichen Vorlesungen über die Kunst des 20. Jahrhunderts.<sup>706</sup> Der Rundfunk ist in der Nachkriegszeit ein weit verbreitetes Medium, um die Bevölkerung zu bilden. Zahlreiche Kunsthistoriker, wie Will Grohmann, Carl Linfert, Franz Roh und John Anthony Thwaites arbeiten in diesen Jahren als Rundfunkkritiker.<sup>707</sup>

Die von Haftmann behandelten Themen spiegeln inhaltlich teilweise die journalistischen Beiträge wider, die der Kunsthistoriker weiterhin für *Die Zeit* veröffentlicht.<sup>708</sup> In München befasst sich Haftmann mit Darlegungen betreffend der Meister der deutschen und französischen Avantgarde sowie zeitgenössischer deutscher Künstler\*innen wie zum Beispiel Ernst Wilhelm Nay, mit dem sich der Kunsthistoriker in der Nachkriegszeit intensiv weiter beschäftigt. Auch der Gegenstand seiner damaligen wissenschaftlichen Arbeiten zur Geschichtsschreibung der Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts kommt im Rahmen seiner viertelstündigen Sendungen zum Ausdruck. Beginnend am 12. Dezember 1949 mit *Was ist Impressionismus?*<sup>709</sup> hält Haftmann Kunstreferate zu einigen der wichtigsten Kunstrichtungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Reihe beinhaltet die folgenden Termine: am 9. Januar 1950

---

<sup>706</sup> Haftmann nimmt zudem an einer Besprechung im Rahmen der Sendung *Kunst, Kritik und Publikum – drei Faktoren einer Krise* am 29. August 1949, zusammen mit dem Kunstkritiker John Anthony Thwaites, dem Maler Werner Gilles und Clemens Münster, teil. Thwaites erkennt als Hauptfaktoren der Krise auf der einen Seite die Anknüpfung der Künstler an den Expressionismus, der, seiner Auffassung nach, als Kunstrichtung tot sei, und auf der anderen Seite die Verantwortung der Presse, welche die zeitgenössische Kunst nicht so sehr wie die Kunst der Weimarer Republik schätzt und die gegenwärtige abstrakte Kunst aus Angst vor Angriffen gegen die Moderne zurückweist. BR, Historisches Archiv, SN/89.2, Sendung 29.8.1949/23.00–24. Der Kunstkritiker Thwaites ist, zusammen mit dem Maler Rupprecht Geiger, Initiator der Gruppe *ZEN 49* (am Anfang *Gruppe der Gegenstandslosen*) in der Galerie Otto Stangl in München. Zur Gruppe gehören: Willi Baumeister, Rolf Cavael, Gerhard Fietz, Rupprecht Geiger, Willy Hempel, Brigitte Matschinsky-Denninghoff und Fritz Winter. In Düsseldorf unterstützt er nachher die *Gruppe 53*, die vorwiegend informellen Künstler vereinigt, und *ZERO* (1958 von Heinz Mack und Otto Piene gegründet, den 1961 Günther Uecker anschließt). Eickhoff, Beate: John Anthony Thwaites und die Kunstkritik der 50er Jahre, Weimar 2004, S. 73–98; Segieth, Clelia: Etta und Otto Stangl: Galeristen, Sammler, Museumsgründer, hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels e. V., Köln 2000, S. 169–173; Kühn, Susan: Das Netzwerk der Galerie Stangl: eine Geschichte in drei Akten, in: Franz Marc Museum – die Sammlung, hrsg. v. der Franz Marc Museumslandschaft durch Cathrin Klingsöhr-Leroy, München 2019, S. 40–47.

<sup>707</sup> Ebd., S. 94.

<sup>708</sup> Zum Beispiel über die zeitgenössische britische Kunst (Artikel am 23. Dezember 1948), wo die Rolle des abstrakten Bildhauers Henry Moore in den Vordergrund tritt (Übertragung am 27. März 1950: BR, Historisches Archiv, SN/113.2).

<sup>709</sup> BR, Historisches Archiv, SN/103.1.

*Was ist Expressionismus?*<sup>710</sup>, am 13. Februar 1950 *Was ist Futurismus?*<sup>711</sup>, am 3. April 1950 *Was ist Kubismus?*<sup>712</sup> und am 17. Juli 1950 *Was ist Surrealismus?*<sup>713</sup>.

Andererseits ist Haftmanns Rolle als Kunstkorrespondent des Bayerischen Rundfunks durch die Verbreitung von Inhalten gekennzeichnet, die mit den am Central Collecting Point und im Amerika Haus auf dem Gebiet der kulturellen und künstlerischen *re-education* durchgeführten Ausstellungen in Zusammenhang stehen. In diesem Kontext profiliert sich Haftmann sowohl als gleichzeitiger Verteidiger der einst „entarteten Moderne“ als auch Förderer der von der nordamerikanischen Kulturpolitik unterstützten abstrakten Kunstrichtungen. Haftmanns Teilnahme an der Sendereihe *Kunst und Kritik* beginnt am 7. August 1949. Mit dem Architekten und Professor Sep Ruf<sup>714</sup> bespricht er die Ausstellung *Deutsche Architektur seit 1945*, die im Central Collecting Point zu sehen ist und als erste Ausstellung moderner Baukunst in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg vorgestellt wird.<sup>715</sup>

Haftmann berichtet zudem über kleine Galerieausstellungen. Am 3. April 1950 widmet er sich der Ausstellung über den Maler Fritz Winter in der Galerie Otto Stangl, welcher ein Jahr zuvor aus Russland zurückgekehrt war. Winter wird von Haftmann als Beispiel für einen echten abstrakten Künstler angeführt. Haftmann erkenne in Winters Werk den Einfluss seiner Lehrer am Bauhaus, Kandinsky, Klee und Schlemmer, und die Bedeutung seines Beitrags für die künftige Fortführung der von Marc und Klee geprägten Linie der deutschen Malerei, die der wahre deutsche Beitrag zur europäischen Moderne sei.<sup>716</sup> Am 21. November 1949 bespricht er die Schau von Gerhard Marcks,<sup>717</sup> damals als Professor an der Kunstschule in Hamburg tätiger Bildhauer, anlässlich seines

---

<sup>710</sup> BR, Historisches Archiv, SN/105.2.

<sup>711</sup> BR, Historisches Archiv, SN/112.1.

<sup>712</sup> BR, Historisches Archiv, SN/114.1.

<sup>713</sup> BR, Historisches Archiv, SN/125.2.

<sup>714</sup> Im Archiv der Sep Ruf Gesellschaft e. V. in München befindet sich keine Korrespondenz zwischen Haftmann und Ruf. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Irene Meissner.

<sup>715</sup> BR, Historisches Archiv, SN/90.2. Die Ausstellung ursprünglich für Köln von dem Architekten Alfons Leitl zusammengestellt, befasst sich mit dem Problem der Schaffung von Wohnraum für die deutschen Heimlosen. Die Schau soll die Herausforderung der modernen deutschen Baukunst, die schnelle und wirtschaftliche Lösungen für die Bevölkerung finden muss ohne jedoch die deutsche modernistische Tradition von Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Bruno Taut und den weiteren Bauhaus-Architekten zu verraten, ans Licht bringen.

<sup>716</sup> BR, Historisches Archiv, SN/114.1.

<sup>717</sup> O. V.: Gerhard Marcks zu Ehren des 60-jährigen, Katalog der Ausstellung in der Galerie Günther Franke, November–Dezember, München 1949; BR, Historisches Archiv, SN/100.2.

sechzigsten Geburtstages in der Galerie Günther Franke. Außerdem analysiert Haftmann die im Haus der Kunst veranstalteten Editionen der *Grossen Münchner Kunstausstellungen 1949*<sup>718</sup> und *1950*<sup>719</sup>, welche von den neu gegründeten Münchner Künstlerverbänden Sezession, Neue Gruppe und Neue Münchner Künstlergenossenschaft, die den Verein Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e. V. gegründet hatten, präsentiert werden. Am 18. September 1949 berichtet Haftmann über die Schau im Jahr 1949: Sie spiegele die Unsicherheit der deutschen Kunstwelt, sowohl in Bezug auf die Künstler\*innen als auch auf das Publikum.<sup>720</sup> Der Kunsthistoriker kritisiert die Qualitätsunterschiede der ausgestellten Werke, die mangelnde künstlerische Kompetenz der Jury beweise. Haftmann beurteilt auch die Veranstaltung im Jahr 1950 kritisch, indem er sie am 27. Juli 1950 als die Offenbarung des Mangels an Zielen in der derzeitigen Kunst charakterisiere. Laut Haftmann fehle in der gezeigten Kunst, insbesondere die Betrachtung der gegenwärtigen Probleme.<sup>721</sup>

Ein anderer Ton, und zwar ein Ausdruck der Zustimmung, hat sein Exposé am 8. Mai 1950 über die, von dem damaligen Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Eberhard Hanfstaengl beauftragte und von Ludwig Grote (1893–1974)<sup>722</sup> im Haus der Kunst kuratierte Ausstellung *Die Maler am Bauhaus*<sup>723</sup> mit Schwerpunkt auf die Malerei Klees und Kandinskys. Diese ist als Fortsetzung der ebenfalls von Grote im vorigen Jahr gestalteten Ausstellung *Der Blaue Reiter 1908–1914*<sup>724</sup> geplant worden.<sup>725</sup>

---

<sup>718</sup> O. V.: Grosse Münchner Kunstausstellung 1949, Katalog der Ausstellung vom 9. September bis 19. November 1949 im Haus der Kunst, Münchner Künstlergenossenschaft, Neue Gruppe, Sezession, München 1949.

<sup>719</sup> O. V.: Grosse Münchner Kunstausstellung 1950, Katalog der Ausstellung vom 19. Juli bis 8. Oktober im Haus der Kunst, Münchner Künstlergenossenschaft, Neue Gruppe, Sezession, München 1950.

<sup>720</sup> BR, Historisches Archiv, SN/94.2.

<sup>721</sup> BR, Historisches Archiv, SN/126.2.

<sup>722</sup> Über Grote siehe: Neubauer, Susanne: Ludwig Grote und die Moderne 1933–1959: Paradigma einer Internationalisierung, in: RIHA Journal 0180, 10. Oktober 2017, <https://doi.org/10.11588/riha.2017.0.70267> (25. Juli 2020).

<sup>723</sup> Grote, Ludwig/Wilckens, Leonie von: Die Maler am Bauhaus, Katalog der Ausstellung von Mai bis Juni 1950 im Haus der Kunst, München 1950. Stefan P. Munsing wird im Katalog als Entwerfer des Umschlages verzeichnet.

<sup>724</sup> Grote, Ludwig/Wilckens, Leonie von: Der Blaue Reiter. München und die Kunst des 20. Jahrhunderts, veranstaltet von Museums, Fine Arts and Cultural Materials Exchange Section, Cultural Affairs Branch, E. R. Division-HQ OMGB von September bis Oktober 1949 im Haus der Kunst, München 1949. Auch anlässlich dieser Ausstellung entwarf Stefan P. Munsing den Katalog.

<sup>725</sup> BR, Historisches Archiv, SN/118.1.

Schließlich befasst sich Haftmann mit Buchbesprechungen und diskutiert zum Beispiel während der Sendung am 21. September 1949 die Lage der wissenschaftlichen Publikationen zur Kunst des 20. Jahrhunderts, die angesichts seiner zukünftigen Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert* von großer Bedeutung ist. Indem Haftmann behauptet, dass das 1935 veröffentlichte Buch Max Sauerlandts *Die Kunst der letzten dreißig Jahre*<sup>726</sup> und die Publikation *Deutsche Malerei der Gegenwart* von Fritz Nemitz<sup>727</sup> aus dem Jahr 1948, die letzten akademischen Darlegungen der modernen Kunst seien, verdeutlicht der Kunsthistoriker die Notwendigkeit eines aktuelleren tiefgehenden vollständigen Überblicks über die Kunstentwicklung der Moderne.<sup>728</sup> Ferner gibt Haftmann Buchempfehlungen im Bereich der zeitgenössischen abstrakten Malerei: Willi Baumeisters *Das Unbekannte in der Kunst*<sup>729</sup> veranschauliche eine tiefgehende Betrachtung des Entstehungsprozesses der abstrakten Malerei;<sup>730</sup> Wilhelm Worringers Buch *Problematik der Gegenwartskunst*<sup>731</sup> setze sich mit dem aktuellen Problem der Spaltung zwischen Publikum und Künstler\*innen als Spiegelbild der Spaltung zwischen gegenständlicher und sinnbildlicher Kunst<sup>732</sup> auseinander; Franz Rohs Buch *Der verkannte Künstler*<sup>733</sup> bilde am Beispiel von Werken des 18. und 19. Jahrhunderts eine Geschichte der kulturellen Missverständnisse,<sup>734</sup> welche laut Haftmann bedeutende Hinweise auf die derzeitige Situation gebe.

---

<sup>726</sup> Sauerlandt, Max: *Die Kunst der letzten 30 Jahre*. Eine Vorlesung aus dem Jahre 1933, hrsg. von Harald Busch, Berlin 1935.

<sup>727</sup> Nemitz, Fritz: *Deutsche Malerei der Gegenwart*, München 1948.

<sup>728</sup> Die Enzyklopädie von Carl Einstein *Die Kunst des XX. Jahrhunderts* (dritte Auflage im Jahr 1931) wird von Haftmann an dieser Stelle nicht erwähnt.

<sup>729</sup> Baumeister, Willi: *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart 1947.

<sup>730</sup> BR, Historisches Archiv, SN/95.1.

<sup>731</sup> Worringer, Wilhelm: *Problematik der Gegenwartskunst*, München 1948.

<sup>732</sup> BR, Historisches Archiv, SN/95.1.

<sup>733</sup> Roh, Franz: *Der verkannte Künstler*. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens, München 1948.

<sup>734</sup> BR, Historisches Archiv, SN/95.1.

## 1. 15 Die Berufung zum Professor für Kunstgeschichte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg

Haftmanns Berufung zum Professor für Kunstgeschichte an der Landeskunstschule am Lerchenfeld, 1955 in Hochschule für bildende Künste<sup>735</sup> umbenannt,<sup>736</sup> erfolgt unter der Amtszeit des Direktors Gustav Hassenpflug (1907–1977). Im Unterschied zum im Jahr 1948 abgelehnten Professorenposten an der Hochschule für Baukunst und bildende Künste in Weimar liegt Hamburg in der Bundesrepublik Deutschland. Der seit den 1930er Jahren befreundete Carl Georg Heise war damals Direktor der Hamburger Kunsthalle. Haftmanns Kontakte in der Hansestadt sind zudem durch seine Mitarbeit an der Redaktion der *Zeit* seit 1946 fest etabliert. Haftmanns Antrittsvorlesung über die *Italienische Malerei des 20. Jahrhunderts* findet im März 1951 statt.<sup>737</sup> Aus einem Brief von Haftmann an Hassenpflug vom 28. November 1950 geht hervor, dass die von Haftmann vorgeschlagenen Vortragsthemen entweder Paul Klee oder die italienische Malerei des 20. Jahrhunderts betreffen. Haftmann erklärt, dass ihm das zweite Thema geeigneter erschien, da damals die von ihm mitkuratierte Wanderausstellung über italienische zeitgenössische Kunst auch in Hamburg im Februar 1951 gezeigt werden soll.<sup>738</sup>

Der Architekt Hassenpflug ersetzt 1950 den Maler Friedrich Ahlers-Hestermann nach seiner Pensionierung. Er versucht sich an der Bauhauslehre zu orientieren.<sup>739</sup> Für einen kurzfristigen Lehrauftrag in Hamburg stellt er 1950 den Maler Johannes Itten, der

---

<sup>735</sup> Die Umbenennung in Hochschule für bildende Künste wird am 28. März 1955 beschlossen. Voigt, Wolfgang: In der Nachfolge von Sezession und Bauhaus. Wiederaufbau und Erhebung zur Hochschule für bildende Künste, in: Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte, hrsg. v. Hartmut Frank, Hamburg 1989, S. 235–268, hier S. 244.

<sup>736</sup> Leider habe ich von Evelyn Haftmann keine Erlaubnis bekommen, die im Archiv der Hochschule für bildende Künste enthaltene Personalakte Haftmanns einzusehen. Diesbezüglich bedanke ich mich herzlich bei Frau Julia Mummenhoff, Kommunikation und Vernetzung Publikationen/Archiv Hochschule für bildende Künste für ihre Hilfsbereitschaft.

<sup>737</sup> O. V.: Notizen, in: Die Zeit, Hamburg, 15. März 1951.

<sup>738</sup> Brief von Werner Haftmann an Gustav Hassenpflug, 28. November 1950. Dieser Brief befindet sich im Konvolut der Korrespondenz zwischen Werner Haftmann und Erhard Göpel (Ana 415) in der Abteilung für Handschriften in der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Der Grund dafür ist, dass auch Göpel damals von Hassenpflug zu einem Vortrag in Hamburg eingeladen worden war. Haftmann hat eine Kopie seines Briefes an Hassenpflug dem Freund Göpel zur Einsicht geschickt.

<sup>739</sup> Am Anfang der 1950er Jahre sind sieben die Bauhäusler an der Hochschule: Hassenpflug, Horstmann, Kranz, Lindig, Mögelin, Schleifer und Tümpel. Gerhard Marcks bleibt bis 1950, als er nach Köln wechselt. Voigt, in: Frank 1989, S. 248.

von 1919 bis 1923 am Bauhaus in Dessau lehrt sowie den Maler und Graphiker Kurt Kranz, der von 1930 bis 1933 Schüler von Josef Albers, Joost Schmidt, Paul Klee und Wassily Kandinsky am Bauhaus in Dessau und Berlin gewesen war, ein.<sup>740</sup> Wie Wolfgang Voigt in seinem Beitrag *In der Nachfolge von Sezession und Bauhaus. Wiederaufbau und Erhebung zur Hochschule für bildende Künste* schreibt, habe Hassenpflug mit Haftmann als Professor für Kunstgeschichte „einen Kandidaten [gefunden], von dem die Studenten übergreifende Impulse im Sinne der Bauhaus-Ideen erwarten konnten“. Aus Haftmanns Vorlesungen an der Landeskunstschule sei später, laut Voigt, sein Buch *Malerei im 20. Jahrhundert* entstanden.<sup>741</sup> Meiner Meinung nach ist es wahrscheinlicher, dass Haftmanns Schriften zur Vorbereitung der Enzyklopädie der Malerei des 20. Jahrhunderts seine Vorlesungen geprägt haben. Tatsächlich hat Haftmann seine damaligen wissenschaftlichen Recherchen einem der Bauhaus-Meistern gewidmet und 1950 das Buch *Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens* bei dem Prestel-Verlag in München veröffentlicht,<sup>742</sup> welches von dem befreundeten Kunsthistoriker Erhard Göpel (1906–1966)<sup>743</sup> in einer Rezension auf der *Zeit* als „ein vielschichtiges Porträt“ des Malers gewürdigt wird.<sup>744</sup> Privat lobt auch Heydenreich Haftmanns Buch, wofür letzterer sich am 11. Februar 1951 bedankt und sich vor allem freut, nach langem Warten die Zustimmung Heydenreichs erhalten zu haben. Übrigens sei das Klee-Buch laut Haftmann nur ein Zwischenziel gegenüber dem wissenschaftlichen Unternehmen, das er damals verfolge, nämlich eine Darstellung der Geschichte der vergangenen Jahrzehnte als lineare Handlung, die die Entwicklung der Malerei zur Abstraktion logisch erscheinen lasse.<sup>745</sup>

---

<sup>740</sup> Ebd., S. 244.

<sup>741</sup> Ebd., S. 246.

<sup>742</sup> Haftmann widmet das Buch dem Direktor der Hamburger Kunsthalle Carl Georg Heise. Haftmann, Werner: *Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens*, München 1950, S. 10.

<sup>743</sup> Die Nachkriegskarriere des Kunsthistorikers Erhard Göpel wird von Janine Schmitt im Rahmen ihres Dissertationsvorhabens *Erhard Göpel (1906–1966)* untersucht, das von Prof. Dr. Christian Fuhrmeister an der Ludwig-Maximilians-Universität in München betreut wird.

<sup>744</sup> Göpel, Erhard: In Bildern und Farben denken. Zu Werner Haftmanns Buch über Paul Klee, in: *Die Zeit*, Hamburg, 8. Februar 1951. Ein Brief von Jürgen Eggebrecht an Werner Haftmann, 14. Juni 1951 mit Bezug auf das Buch befindet sich im Nachlass des Schriftstellers. Nachlass Jürgen Eggebrecht, JE B 163, Monacensia im Hildebrandhaus – Literaturarchiv, München. Im selben Archiv befindet sich eine Rezension der Publikation von Fritz Arnold. Arnold weist darauf hin, dass Haftmanns Buch eines der wenigen veröffentlichten Bücher des Jahres über zeitgenössische Kunst sei. Undatierte und unsignierte Rezension mit Titel *Paul Klee*, Nachlass Fritz Arnold, FA M 26, ebd. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Verena Wittmann und Herrn Frank Schmitter.

<sup>745</sup> Brief von Werner Haftmann an Ludwig Heinrich Heydenreich, 11. Februar 1951, Ana 427, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.



In seiner Beschreibung des neuen Arbeitsumfeldes bestätigt Haftmann in einem Brief an Baumeister seine Rolle als Verbreiter der Bauhaus-Erbe.<sup>746</sup> Diesbezüglich kann aus einem Brief Ludwig Grottes, Hassenpflugs und Haftmanns Absicht entnommen werden, sich an einem von Grote durchgeführten Buchprojekt über das Bauhaus zu beteiligen. Grote benachrichtigt Haftmann am 22. November 1951, dass ihre Mitwirkung dabei nicht ausgeschlossen sei, aber nur begrenzt erscheinen könne, weil die Publikationen über das Bauhaus und den Blauen Reiter Grottes wissenschaftliches Betätigungsfeld und seine Lebensgrundlage seien.<sup>747</sup>

Wie Voigt behauptet, wollte Hassenpflug nach dem Tod des Malers Willy Breest 1952, als Malereilehrer einen abstrakten Künstler berufen, jedoch muss er mit Widerstand nicht nur vonseiten der Kulturbehörde als auch von der Bürgerschaft rechnen. Er entscheidet sich daher schließlich nicht für die Verleihung einer permanenten Stelle, sondern für kurzfristige Lehraufträge, die von zahlreichen Gastdozenten aufgenommen werden sollen. An der Landeskunstschule unterrichten ab 1953 die Maler Georg Meistermann, Fritz Winter<sup>748</sup> und Ernst Wilhelm Nay und bis 1956 Gerhard Fietz, Hans Thiemann, Conrad Westpfahl,<sup>749</sup> Josef Faßbender, Rolf Cavael und Hann Trier<sup>750,751</sup>. Nach der Feststellung, dass es für deutsche abstrakte Künstler\*innen schwierig sei, eine Lehrtätigkeit auszuüben, will Hassenpflug damit Raum für die gegenstandslose Richtung an der Landeskunstschule bieten.<sup>752</sup>

---

<sup>746</sup> Brief von Werner Haftmann an Willi Baumeister, undatiert (ca. Oktober 1951), Mappe: Dr. Werner Haftmann, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart.

<sup>747</sup> Brief von Ludwig Grote an Werner Haftmann, 22. November 1951, DKA, NL Grote, Ludwig, 356, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>748</sup> Ich bedanke mich herzlich bei Frau Dr. Anna Rühl (Neue Pinakothek München und Kuratorin an der Fritz-Winter Stiftung in München), die mich am 11. Mai 2018 darüber informierte, dass der Nachlass Winters sich im Besitz der Familie des Künstlers befindet. Außerdem bedanke ich mich bei Frau Helga Gausling, Winters Nichte und Leiterin des Fritz-Winter-Hauses in Ahlen, die mir am 13. Mai 2018 schrieb, dass keine Korrespondenz zwischen Haftmann und Winter in dem von ihr betreuten Nachlass nachweisbar ist.

<sup>749</sup> Der Nachlass des Künstlers befindet sich im Deutschen Kunstarchiv und Historischen Archiv im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, jedoch enthält keine Korrespondenz mit Haftmann. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Carolin Weber, Galerie Maulberger GmbH, München.

<sup>750</sup> Keine Korrespondenz zwischen Haftmann und Trier wurde im Nachlass des Künstlers im Germanischen Nationalmuseum gefunden. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Anne Ganteführer-Trier und Frau Dr. Gabriele Uelsberg, Kunststiftung Hann Trier, Bonn; Voigt, in: Frank 1989, S. 248–249. Zwischen Fietz, Thiemann, Faßbender, Cavael und Haftmann wurden keine Korrespondenzen gefunden.

<sup>751</sup> Hassenpflug, Gustav: Abstrakte Maler lehren. Ein Beitrag zur abstrakten Form- und Farbenlehre als Grundlage der Malerei, München, Hamburg 1959.

<sup>752</sup> Fariat, Axelle: De la théorie à la pratique ou de la pratique à la théorie: comment enseigner l'abstraction dans les zones occidentales d'occupation en Allemagne après 1945, in: *Allemagne d'aujourd'hui*, 2016/2, N. 126, S. 101–109.

Die Malateliers werden 1953 von Haftmann als „Herzkammer“ der Landeskunstschule definiert.<sup>753</sup> Dass Haftmann eine wesentliche Rolle in der Konzeption der kurzfristigen Malaufträge für abstrakte Künstler\*innen spielt, bezeugt ein Artikel von Göpel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* am 4. Dezember 1954. Darin schreibt Göpel, dass Haftmann das „fruchtbare Experiment der Gastlehrer [...] angeregt“ hätte.<sup>754</sup> Interessante Beweise über Haftmanns Einfluss bei der Auswahl der dort lehrenden Künstler finden sich auch in der Korrespondenz mit dem ersten Blevins-Davis-Preisträger Meistermann. Haftmann schreibt dem befreundeten Maler am 15. September 1952, dass er Meistermanns Bewerbung sehr gerne unterstützen würde.<sup>755</sup>

Am 16. Oktober 1952 wiederholt Haftmann seine Anfrage und erklärt, er habe keine anderen Kandidaturvorschläge für den Lehrstuhl der Malklasse, da er die Berufung Meistermanns wünsche.<sup>756</sup> Am 10. März 1953 gibt Haftmann schließlich bekannt, dass eine alternative Lösung für den Mangel an einem Malereilehrer gefunden worden sei. Es sollten mehrere Lehrer\*innen mit kurzfristigen Lehreinsätzen von zwei Wochen bis wenigen Monaten nach Hamburg eingeladen werden. Haftmann wolle u.a. Künstler wie Hartung, Winter, Nay und Trökes einladen und bittet Meistermann, als Erster mit dem Unterricht zu beginnen.<sup>757</sup>

Leider sind die Vorlesungstexte Haftmanns im Archiv der Hochschule nicht erhalten und seine damalige Korrespondenz zeugt nicht so sehr von wissenschaftlichen Inhalten, als von seiner Unduldsamkeit in Bezug auf die Lehrtätigkeit, die den Kunsthistoriker nur teilweise befriedigt. Der Grund dafür ist die ihm zur Verfügung stehende Zeit für die Redaktion seiner Bücher, die wegen seiner akademischen Verpflichtungen reduziert ist. Dieses Anliegen kommt in den privaten Briefen oft zum Ausdruck, wie in einem Brief, vermutlich aus dem Jahr 1950, an Göpel, in dem

---

<sup>753</sup> Voigt, in: Frank, S. 257.

<sup>754</sup> Göpel, Erhard: Diagnose der Zeit von Erhard Göpel, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt am Main, 4. Dezember 1954.

<sup>755</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 15. September 1952, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>756</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 16. Oktober 1952, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>757</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 10. März 1953, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

Haftmann sich wünscht, am Schreibtisch in seiner Wohnung in Laim (München) sitzen zu können und nicht seinen akademischen Verpflichtungen in Hamburg nachkommen zu müssen.<sup>758</sup>

Auch gegenüber Baumeister, damals Professor an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, behauptet Haftmann, dass er aufgrund der Vorlesungen und Übungen, die ihn für insgesamt zehn Stunden wöchentlich beschäftigen, sehr müde sei. Zudem erklärt Haftmann, ein schlechtes Gewissen zu haben, weil er auf seine kritischen und historischen Tätigkeiten zugunsten der pädagogischen Aufgaben verzichten müsse.<sup>759</sup>

Wie aus der Korrespondenz aus dem Jahr 1951 mit Baumeister hervorgeht, wird wahrscheinlich auch an der Stuttgarter Akademie eine Berufung des Kunsthistorikers als Kunstgeschichtslehrer in Betracht gezogen worden.<sup>760</sup> Aus in der Korrespondenz nicht erwähnten Gründe ist der Versuch jedoch letztendlich gescheitert, weil Baumeister am 29. Oktober 1951 feststellt, dass die Stuttgarter Akademie eine einmalige Gelegenheit verpasst habe.<sup>761</sup> Noch am 26. Dezember 1951 drückt der Maler seine Hoffnung aus, dass Haftmann Professor in Stuttgart werden würde.<sup>762</sup>

Am 3. November 1951 wendet sich Haftmann an Göpel, der damals als Lektor für den Prestel-Verlag und Kunstredakteur für Zeitungen in München arbeitet, um ihn über die Vakanz der Assistenzstelle von Carl Georg Heise an der Hamburger Kunsthalle zu informieren. Haftmann und Richard Tüngel (zusammen mit Gerd Bucerius, Lovis Hans Lorenz und Ewald Schmidt di Simoni Mitbegründer der Wochenzeitung *Die Zeit* in

---

<sup>758</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 11. Oktober, Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften, München.

<sup>759</sup> Brief von Werner Haftmann an Willi Baumeister, 17. Dezember 1951, Mappe: Dr. Werner Haftmann, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart.

<sup>760</sup> An der Akademie in Stuttgart haben damals Hans Fegers, von 1948 bis 1977, und Otto Schmitt, von 1935 bis 1951, die Professur der Kunstgeschichte inne. Haftmanns Berufung wird möglicherweise vonseiten Baumeisters für die Nachfolge Schmitts in Betracht gezogen. Diese Stelle wird schließlich erst 1953 durch Hans Wentzel besetzt. Ich danke Herrn Prof. Dr. Nils Büttner, Leiter von Kunstsammlung und Archiv an der Staatlichen Akademien der Bildenden Künste Stuttgart, für diese Informationen.

<sup>761</sup> Brief von Willi Baumeister an Werner Haftmann, 29. Oktober 1951, Mappe: Dr. Werner Haftmann, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart. Das liegt möglicherweise an den Rektoren der Akademie, Hermann Brachert und Karl Rössing, die sich gegen die abstrakte Kunst positionieren und einen Kunsthistoriker wie Haftmann, der sich intensiv für diese Kunstrichtung engagiert hatte, nicht unterstützen können. Siehe diesbezüglich: Froitzheim, Eva-Marina: Stunde Null? Die Akademie der Bildenden Künste ab 1946, in: 250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Ein Lesebuch, hrsg. v. Nils Büttner/Angela Zieger, Stuttgart 2011, S. 203–226.

<sup>762</sup> Brief von Willi Baumeister an Werner Haftmann, 17. Dezember 1951, Mappe: Dr. Werner Haftmann, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart.

Hamburg)<sup>763</sup> wünschen sich, dass auch Göpel in Hamburg arbeite. Haftmann erklärt, dass Herbert Pée,<sup>764</sup> Heises ehemaliger Assistent, als Museumsdirektor in Ulm eingestellt sei und fügt hinzu, dass Göpel im Umgang mit Heise diplomatisch sein müsse.<sup>765</sup>

Was meint Haftmann, wenn er schreibt, dass im Umgang mit Heise Diplomatie notwendig sei? Muss man sorgfältig mit Heise aufgrund seiner Persönlichkeit umgehen oder handelt es sich um Göpels unbequeme Vergangenheit in Verbindung mit seiner Beteiligung am Sonderauftrag Linz während des Zweiten Weltkrieges? Ob Göpel sich um die Stelle in Hamburg letztendlich bewirbt, ist im Briefwechsel nicht nachweisbar. Fest steht, dass die von dem Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Ernst Bruchner 1953 beantragte Kuratorenstelle für Göpel in München, vom Ministerium für Unterricht und Kultur deswegen abgelehnt wird.<sup>766</sup> Vorbehalte gegen Göpel hat auch Grote in seinen Briefen ausgedrückt.<sup>767</sup>

Dass Haftmann sich vermutlich in seiner Stelle in Hamburg nicht wohl fühlt, könnte zudem ein Schreiben an Ludwig Grote bezeugen. Haftmann wendet sich an Grote mit einer Anfrage hinsichtlich seines Interesses für die Leitungsstelle der Neuen Sammlung in München.<sup>768</sup> Dies empfindet der seit Kurzem berufene Leiter des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg als eine Überraschung. Grote erklärt, er könne sich Haftmann nicht als Nachfolger von Hans Max August Günther Freiherr von Pechmann vorstellen. Haftmann, der Heimweh nach München zu haben scheint, ist mit Grote aus München befreundet, wo er, wie bereits dargelegt, die Ausstellungsreihe am

---

<sup>763</sup> Harpprecht 2008, S. 349.

<sup>764</sup> Herbert Pée ist vor dem Zweiten Weltkrieg Stipendiat am Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz (1938/39). Von 1948 bis 1951 ist er Assistent von Carl Georg Heise an der Hamburger Kunsthalle. Von 1952 bis 1971 leitet er das Ulmer Museum und von 1971 bis 1977 die Graphische Sammlung in München.

<sup>765</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 3. November 1951, Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften, München.

<sup>766</sup> Fuhrmeister, Christian/Kienlechner, Susanne: Erhard Göpel im Nationalsozialismus – Eine Skizze, Onlineressource, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 2018, S. 24–25, [http://digital.bib-bvb.de/view/bvb\\_single/single.jsp?dvs=1618574301212~347&locale=en\\_US&VIEWER\\_URL=/view/bvb\\_single/single.jsp?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=39&bfe=view/action/singleViewer.do?dvs=&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true](http://digital.bib-bvb.de/view/bvb_single/single.jsp?dvs=1618574301212~347&locale=en_US&VIEWER_URL=/view/bvb_single/single.jsp?&DELIVERY_RULE_ID=39&bfe=view/action/singleViewer.do?dvs=&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true) (25. Juli 2020).

<sup>767</sup> Anlässlich der Vorbereitung der Ausgabe der Zeitschrift *Jahresring* schreibt Grote an Joachim Moras in einem mit Nürnberg, 22. März 1957 datierten Brief, dass er Vorbehalte gegen Göpel habe. In einem weiteren Brief vom 4. April 1957 wendet sich Grote gegen die Veröffentlichung von Göpels Artikeln aus der Welt in der Chronik. DKA, NL Grote, Ludwig, 1482, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>768</sup> Brief von Werner Haftmann an Ludwig Grote, 10. November 1951, DKA, NL Grote, Ludwig, 356, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

Haus der Kunst über unter anderem *Der Blaue Reiter* (1949) und *Die Maler am Bauhaus* (1950) kuratiert hatte. Grote erklärt Haftmann, dass ihm die Tätigkeit am Museum keine Zeit für seine schriftstellerische Arbeit geben würde. Darüber hinaus sei die Stelle, aufgrund der erforderlichen Auseinandersetzung mit dem Bayerischen Kunstgewerbeverein, geeigneter für einen Kunstgewerbler oder Architekten. In Antwort auf Haftmanns Erkundigung erklärt Grote schließlich, dass die von Alfred Hentzen ausgeschriebene Stelle in Hannover nur die eines Assistenten betrifft, da Hentzen sich entschieden hatte, als Leiter der Kestner-Gesellschaft tätig zu bleiben.<sup>769</sup>

Haftmann gesteht seinem Freund Meistermann im September 1952, dass er aufgrund der Redaktion seines Buches über die Kunst des 20. Jahrhunderts sehr angestrengt sei. Er erklärt, dass obwohl er seit drei Monaten in München damit beschäftigt sei, er die Arbeit noch nicht fertiggestellt habe. Zudem bedauert er die Redaktion im kommenden Wintersemester fortsetzen zu müssen.<sup>770</sup> Um sich seiner wissenschaftlichen Tätigkeiten in Vollzeit zu widmen, bleibt Haftmann nicht mehr lange in Hamburg als Professor tätig. Er entscheidet sich, ab dem Wintersemester 1953/54 die Lehre zu beenden.<sup>771</sup> Bereits im Herbst 1953 fährt Haftmann nach Griechenland, von wo er sich am 26. März (1954)<sup>772</sup> an seinem ehemaligen Professor in Berlin Alfred Neumeyer wendet und erzählt, dass er seine Stelle in Hamburg aufgegeben habe, um wieder als freier Wissenschaftler arbeiten zu können.<sup>773</sup>

---

<sup>769</sup> Brief von Ludwig Grote an Werner Haftmann, 22. November 1951, DKA, NL Grote, Ludwig, 356, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>770</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 15. September 1952, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>771</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>772</sup> Dieser Brief enthält kein Jahr, ist jedoch aufgrund der enthaltenen Informationen im Jahr 1954 datierbar.

<sup>773</sup> Brief von Werner Haftmann an Alfred Neumeyer, 26. März (datierbar im Jahr 1954), DKA, NL Neumeyer, Alfred IC 48 Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

## 1. 16 Die Veröffentlichung von *Malerei im 20. Jahrhundert*

1954 veröffentlicht Haftmann den ersten Band der Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert* beim Prestel-Verlag in München, der von Gustav Stresow (1910–2010) geleitet wird.<sup>774</sup> Haftmann widmet das Buch Stresows zukünftiger Frau Eva-Maria Czakó (1918–2012) für „ihre nachsichtige und unermüdliche Hilfe“, da sie die Bedingungen für das Entstehen der Arbeit ermöglicht hatte.<sup>775</sup> Czakó ist ausgebildete Kunsthistorikerin und hat unter anderem als Photographin für das Central Collecting Point Wiesbaden gearbeitet, eine US-Koordinationsstelle für die Restitutionsen der entwendeten Kunstwerke.<sup>776</sup> Haftmanns Zusammenarbeit mit dem Prestel-Verlag beginnt mit dem ersten großen Erfolg der Paul Klee-Publikation, setzt sich mit der Katalogausgabe der ersten documenta in Kassel fort und besteht bis Ende der 1950er Jahre, als Haftmann die Mitarbeit mit Karl Gutbrod (1905–1984), Verleger am DuMont-Schauberg in Köln, beginnt.<sup>777</sup>

Es ist interessant zu beobachten, dass sich die ganze Konstellation von Haftmanns damaligem Kunstnetzwerk im Bereich der Moderne in der Danksagung der Enzyklopädie entfaltet: die Künstler Baumeister, Gilles, Mataré, Meistermann, Nay, Winter; die Museumsdirektoren Grote, Heise und Hentzen; die Kunsthändler Günther Franke und Daniel-Henry Kahnweiler; Franz Roh sowie die Freunde Lehmann-Brockhaus und Göpel werden an dieser Stelle genannt. Zudem bedankt sich Haftmann bei dem Kunsthistoriker Hans Hildebrandt.<sup>778</sup>

---

<sup>774</sup> Jahre, Lutz: Verlagsgeschichte ist Mediengeschichte. 75 Jahr Prestel und 25 Jahre Schirmel/Mosel, in: AKMB-news, 6 (2000), Nr. 1, S. 15–18.

<sup>775</sup> Czakó wird nur einmal in der Korrespondenz von Haftmann mit Nay, ohne Hinweis auf das Buch, genannt. Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 15. Dezember 1952, DKA, NL Nay, E. W. M I, C-97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>776</sup> Sie wird als Eva Marie Czako erwähnt in: Bernsau, Tanja: Die Besatzer als Kuratoren? Der Central Collecting Point Wiesbaden als Drehscheibe für einen Wiederaufbau der Museumslandschaft nach 1945, Berlin 2013, S. 221, Anm. 144; als Eva Maria Stresow-Czakó veröffentlicht sie diverse Photobücher. Sie fotografiert beispielsweise zusammen mit Franz Hanfstaengl, Franz Kaufmann und Hartwig Koppermann die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina. Ohly, Dieter: Die Aegineten, München 2001. Eine Postkarte ist im Archiv des Schloßmuseums Murnau erhalten: Postkarte von Werner Haftmann an Eva-Maria Czakó, 20. September 1948. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Dr. Sandra Uhrig.

<sup>777</sup> Der Katalog der documenta II im Jahr 1959 wird nicht mehr vom Prestel-Verlag, sondern vom DuMont-Verlag veröffentlicht.

<sup>778</sup> Haftmann 1954, S. 13–14. Wallace schreibt, dass Hans Hildebrandts Buch *Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (1924) zusammen mit Carl Einsteins *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926) Haftmanns Interesse für die Moderne prägte. Wallace 2011, S. 27.

Die Enzyklopädie besteht aus fünf Kapiteln, die Haftmann als „Bücher“ bezeichnet: *Die Kunstwende; Wege zur Ausdruckswelt; Die magische Dingerfahrung. Die Erfahrung des Absoluten; Der große Stilentwurf. Die Kunst zwischen den Kriegen und Europäische Gegenwart. Die Kunst der Nachkriegszeit.* 1962 erscheint eine veränderte und erweiterte Auflage unter dem Titel *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte.* Dem neuen Kapitel *Malerei der Gegenwart. Kunst seit 1945*,<sup>779</sup> mit einer Untersuchung der britischen und nordamerikanischen zeitgenössischen Kunst, folgt eine Einführung betitelt *Exkurs: Zur Geschichte der modernen Malerei in England und den Vereinigten Staaten von Amerika*<sup>780</sup>. Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst beginnt laut Haftmann mit dem Impressionismus, obwohl ihr Ausgangspunkt bereits in der Romantik liegt, und endet mit den abstrakten und informellen Bewegungen der Nachkriegszeit.<sup>781</sup> Ab 1962 wird das Konzept der Entwicklung bereits programmatisch im Titel angekündigt. Die veränderte und erweiterte Auflage der Enzyklopädie startet mit einigen Überlegungen zu den veränderten Verhältnissen zwischen Mensch und Wirklichkeit in der Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts und schließt mit der These ab, dass diese Umstände zur Abstraktion der 1950er Jahre geführt hätten.<sup>782</sup> In der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehe ein zusätzlicher Gegensatz zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst, was schlussendlich mit der Behauptung der abstrakten Kunst in der Nachkriegszeit gelöst wird. Einen wesentlichen Einfluss auf Haftmanns Enzyklopädie übt Wilhelm Worringers Werk *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1907), das auch im Rahmen der Schriften Kandinskys von großer Bedeutung gewesen war.<sup>783</sup> In seinem Beitrag *Über die Formfrage*, der 1912 im Almanach *Der Blaue Reiter* veröffentlicht wurde, unterscheidet Kandinsky zwischen zwei entgegengesetzten Polen: die *Große Realistik* und die *Große Abstraktion*.<sup>784</sup> Diese

---

<sup>779</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 422. Die untersuchte Enzyklopädie ist die Wiederauflage des Jahres 1987 der veränderten und erweiterten Auflage des Jahres 1962.

<sup>780</sup> Ebd., S. 370.

<sup>781</sup> Sonntag 1999, S. 60.

<sup>782</sup> Ebd., S. 63.

<sup>783</sup> Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1916.

<sup>784</sup> Kandinsky, Wassily: *Über die Formfrage*, in: *Der Blaue Reiter*, hrsg. v. Wassily Kandinsky/Franz Marc, zweiter Auflage, München 1914, S. 74–100.

Konzepte übernimmt Haftmann in seiner Enzyklopädie als *Große Reale* und *Große Abstrakte*.<sup>785</sup>

Die wichtigsten Thesen der Enzyklopädie sind von Haftmann bereits in drei seiner Beiträge für *Kunst der Nation* dargelegt worden.<sup>786</sup> In der vorliegenden Arbeit wird die Widerspiegelung zwei dieser Thesen in der Enzyklopädie näher betrachtet. Wie bereits an vorheriger Stelle dargelegt,<sup>787</sup> verdeutlicht Haftmann beispielsweise im Artikel *Zur Vielfältigkeit deutscher Kunst* (1934) die „Antithese“ zwischen „klarer“ und „expressiver“<sup>788</sup> Form.<sup>789</sup> In der Enzyklopädie behauptet er dann, dass „das Problem der abstrakten Form“ auf theoretischer und praktischer Ebene im deutschen Raum im 19. Jahrhundert behandelt werde: „Konrad Fiedler hatte aus der Arbeitsleistung Hans von Marées den Vorgang der Bildwerdung in der inneren Vorstellung abgelesen, Adolf von Hildebrand das Problem der Form am bildhauerischen Gegenstand untersucht“.<sup>790</sup> Die Sichtbarmachung der „inneren Vorstellung“ sei zudem laut Haftmann Aufgabe des deutschen romantischen Idealismus gewesen:

Dieser romantische Idealismus ist eine hohe Qualität des deutschen Geistes und wird immer dann aufgerufen, wenn die Sehnsucht der abendländischen Rasse Erhellung der Innenwelten, die Bilder, die von innen ins Auge treten, verlangt. [...] Das ist seine Sendung.<sup>791</sup>

Die grundlegende Begriffsbestimmung von Stil und Strömungen unter einer nationalbezogenen Betrachtungsweise, teilweise unter ethnischer Unterteilung, spiegelt zudem meiner Meinung nach die Inhalte des Artikels *Geographie und unsere bewußte Kunstsituation. Abhandlung zur Frage des West-Östlichen* wider.<sup>792</sup> Sabine Fastert hebt diesbezüglich hervor, dass Haftmann sich in diesem Artikel „in den Bahnen völkischer Konzepte der dreißiger Jahre“ bewegt.<sup>793</sup> Bernhard Fulda schreibt, dass dieser der beste Artikel darstellt, um zu verstehen „wie national-konservativen Kreisen die Integration

---

<sup>785</sup> Fastert, in: u.a. Doll/Heftrig/Peters 2006, S. 62–63.

<sup>786</sup> Fastert, in: Albrecht/Braesel 2008, S. 313–315. Fastert untersucht die Widerspiegelung von Konzepten enthalten in den Artikeln *Form und Wirklichkeit*, *Zur Vielfältigkeit deutscher Kunst* und *Geographie und unsere bewußte Kunstsituation. Abhandlung zur Frage des West-Östlichen* in Haftmanns Enzyklopädie.

<sup>787</sup> Siehe Unterkapitel 1. 2 Umzug nach Berlin und Studium der Kunstgeschichte.

<sup>788</sup> Haftmann 1934, Nr. 24, S. 1.

<sup>789</sup> Diesbezüglich schreibt Eckhart J. Gillen, dass dieser Artikel „im Nachhinein als Blaupause seines ‚harmonikalen‘ Kunstkonzepts für die documenta 1955 gelten“ kann. Gillen, Eckhart J.: Kunst als Einklang mit der universalen Harmonie, in: Gross 2020, S. 30–35, hier S. 31.

<sup>790</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 67.

<sup>791</sup> Ebd., S. 60–61.

<sup>792</sup> Haftmann 1934, Nr. 20, S. 3–4.

<sup>793</sup> Fastert, in: Albrecht/Braesel 2008, S. 314.



in den Nationalsozialismus gelang“.<sup>794</sup> In der Enzyklopädie spielt der geographische/nationale Determinismus sowohl inhaltlich als auch sprachlich eine grundlegende Rolle. Haftmann bezieht sich nicht nur auf „Geist“ und „Beitrag“ der Nationen, sondern auch auf „Rassen“: Zum Beispiel die Irrationalität als Eigenschaft der germanischen und nordischen Rasse, hingegen die Rationalität und Klarheit als Eigenschaft der lateinischen, französischen und italienischen, Rasse.<sup>795</sup> Beispiele dafür sind Haftmanns Erläuterung der Malerei Edvard Munchs, Vincent van Goghs und Emil Noldes:

Das hat Munch dem Jahrzehnt hinzugefügt: er hat das Panische und Psychische, das hinter dem Sichtbaren als Vision sich offenbarte, in Malerei verwandt. Das ist der wichtigste Beitrag, den das germanische Element Europas in dieser Kehre zu der Ausdruckswelt des Menschen leisten konnte. Der andere Große aus dieser Rasse, van Gogh, hat ähnliches getan.<sup>796</sup>

Die Einsamkeit war diesem Norddeutschen [Emil Nolde] wie ein Schicksal aufgebürdet.<sup>797</sup> Dem geistig bewältigten, in gelassener Farbeurythmie sich bewegenden Formwesen der Franzosen stellt sich hier ein mit barbarisch blutvoller Gebärde das Eurythmische zertrümmernder sehr nordisch deutscher Expressionismus entgegen.<sup>798</sup>

Wie Fastert unterstreicht, beeinflusst das im Jahr 1926 veröffentlichte Buch *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* von Wilhelm Pinder die Struktur der Enzyklopädie Haftmanns.<sup>799</sup> Der Einfluss Pinders Generations-Modells auf die Enzyklopädie, soll Haftmann jedoch nur in einem unveröffentlichten Text erwähnt haben.<sup>800</sup> Meines Erachtens ist das Verständnis der Nation als einer der „stetigen“ Faktoren Pinders Generations-Modells, eines der prägnantesten Aspekte für Haftmann.<sup>801</sup> Pinder ist der Auffassung, dass es eine „Kunstgeographie“ gäbe, die einen „europäischen Nationalcharakter“ ausmache. Diese entspräche dem Reich Karls des Großen, zwischen den Flüssen Loire, Weser und Tiber. Noch zu Pinders Zeit seien dort „die überwältigende Mehrzahl unserer entscheidenden Künstler geboren und tätig“ gewesen.<sup>802</sup> Wie Fastert ferner schreibt, ist das „eigentümliche Zusammengehen

---

<sup>794</sup> Fulda, in: Gross 2020, S. 26.

<sup>795</sup> Fastert, in: Albrecht/Braesel 2008, S. 318–319. Siehe zudem: Fastert, Sabine: Spontaneität und Reflexion: Konzepte vom Künstler in der Bundesrepublik Deutschland von 1945 bis 1960, Berlin 2010, S. 57–61.

<sup>796</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 76.

<sup>797</sup> Ebd., S. 103.

<sup>798</sup> Ebd., S. 105.

<sup>799</sup> Fastert, in: u.a. Doll/Heftrig/Peters 2006, S. 51–65, hier S. 62–63; siehe: Pinder 1928.

<sup>800</sup> Fastert, in: u.a. Doll/Heftrig/Peters 2006, S. 61.

<sup>801</sup> Pinder 1928, S. 37.

<sup>802</sup> Ebd., S. 32–33.

von nationaler und europäischer Perspektive“ in Haftmanns Enzyklopädie „kein Ergebnis einer beispielsweise gewandelten Perspektive der Nachkriegszeit“, sondern findet sich bereits in Pinders Buch wieder.<sup>803</sup>

Haftmann gibt in der Einleitung der ersten Auflage an, dass die Enzyklopädie auf der Betrachtung der europäischen Kunst als Einheit basiert. Jedoch, wie der Autor selbst hinweist, wird die Kunst des 20. Jahrhunderts im Wesentlichen durch die Beiträge Frankreichs, Deutschlands und Italiens geprägt.<sup>804</sup> Zusammenfassend scheinen meiner Meinung nach Konzepte, die in den 1930er Jahren entwickelt werden, wie die westeurozentrische Anschauung, den geographischen/nationalistischen Ansatz sowie die Generationen-Theorie Pinders einen beträchtlichen Einfluss auf Haftmanns Enzyklopädie ausgeübt zu haben. Die Untersuchung von Haftmanns Schriftwechsel mit Hans Purrmann und Hermann Henselmann hat zudem nachgewiesen, dass das theoretische Konzept der Enzyklopädie, die ursprünglich eine Publikation der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts in Frankreich, Deutschland und Italien sein soll, bereits während des Zweiten Weltkrieges entwickelt wird.<sup>805</sup> Obwohl die Struktur der im Jahr 1954 veröffentlichten Enzyklopädie nicht explizit auf den ursprünglichen Entwurf verweist, kann behauptet werden, dass deren Inhalt und Sprache eine direkte Verbindung sowohl zu Haftmanns jugendlichen Artikeln als auch zu Pinders Buch aufweisen, die im historischen und politischen Kontext des Nationalsozialismus entstanden.

Die Publikation, der 1955 eine Bildenzyklopädie folgt, wird zu einem Standardwerk der modernen Kunst und verkauft sich seit ihrer Erscheinung sehr gut. Darüber hinaus festigt sie Haftmanns Anerkennung als Kunsthistoriker bei Kritik und Publikum in der Bundesrepublik Deutschland endgültig. Haftmann teilt Göpel am Ende des Jahres 1954 mit, dass Stresow ihn über den ausgezeichneten Verkauf des Buches informiert habe, der damals bald 2.000 Stück erreicht hätte.<sup>806</sup> Göpel, mit dem

---

<sup>803</sup> Fastert, in: Albrecht/Braesel 2008, S. 319.

<sup>804</sup> Haftmann 1954, S. 12. Es ist interessant zu beobachten, dass Haftmann erst in der im Jahr 1962 erschienenen deutschen Auflage der Enzyklopädie die Kunst in Großbritannien und den USA einbezieht. Zu diesem Zeitpunkt ist ein eurozentrischer Ansatz nicht mehr vertretbar, da sich das Zentrum der westlichen Kunst seit Jahren von Europa in die Vereinigten Staaten und speziell nach New York verlagert hat, wie die Verbreitung des Abstrakten Expressionismus zeigt.

<sup>805</sup> Siehe Unterkapitel 1. 10 Haftmanns kunsthistorische Projekte in den Jahren 1942 und 1943.

<sup>806</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 9. Dezember (datierbar im Jahr 1954), Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

Haftmann in diesen Jahren oft in Briefkontakt steht, hatte das Manuskript der Enzyklopädie gelesen und am 4. September 1952 seine Hinweise und Bemerkungen über die ersten 210 Seiten geschrieben.<sup>807</sup> Grundsätzlich lobt er den Text sehr, gleichzeitig scheut er sich jedoch nicht, inhaltliche Kritik, zu äußern. Insbesondere kritisiert er Haftmanns Hauptthese, dass die abstrakte Kunst die logische Entwicklung der Nachkriegskunst sei. In einer weiteren Passage erwidert Göpel zudem, dass er nicht glaubt, dass Geschichte logisch sein könne. Ferner stimmt Göpel den meisten kunsthistorischen Begriffen der Gliederung zu. Sprachlich kritisiert er jedoch zum Teil das Manuskript wegen seines anspruchsvollen Ausdrucksstils.<sup>808</sup>

Göpel ist davon überzeugt, dass Haftmann eine große Unternehmung gelungen sei. Er unterstützt den Freund bei seiner Arbeit, die an Bedeutung nicht ausschließlich für dessen Autor, sondern symbolisch für ihre Generation<sup>809</sup> gewinnen würde.<sup>810</sup>

In seiner Rezension der Publikation, vertritt Göpel die Idee eines schicksalhaften Charakters dieses Werkes, womit ein Wandel in der Art und Weise wie moderne Kunst in Deutschland wahrgenommen und interpretiert wird, einhergeht. Darüber hinaus argumentiert Göpel, dass Haftmann für einen kunsthistorischen Lehrstuhl an einer bedeutenden Universität oder für die Leitung eines Museums in einer Weise bestimmt sei, dass er die derzeitige Denkweise in Hinblick auf die Moderne ändern könnte.<sup>811</sup>

Trotz des Erfolges der Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert*, die, wie Göpels Worte bezeugen, als notwendige und wesentliche Publikation im geistigen Klima der Nachkriegszeit gefeiert wird,<sup>812</sup> soll die von Ian Wallace hervorgehobene Tatsache bedacht werden: Haftmanns Kanonisierung der Kunst der Moderne stützt auf einer früheren Publikation, die als die wichtigste in ihrer Art vor dem Einbruch des Nationalsozialismus ist. Es handelt sich um *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* von Carl

---

<sup>807</sup> Haftmann bedankt sich bei Göpel in der Einleitung der Enzyklopädie. Lehmann-Brockhaus und Göpel werden dort von Haftmann als seine Freunde bezeichnet: „[Sie] hielten sich in ständiger hilfreicher Verbindung zu meiner Arbeit, der eine durch nützlichste bibliographischen Hinweise, der andere durch die förderliche Durchsicht der einzelnen Manuskriptteile“. Haftmann 1954, S. 13–14.

<sup>808</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 4. September 1952, Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>809</sup> Das Zugehörigkeitsgefühl zur selben Generation spielt eine wichtige Rolle auch bei Haftmanns Förderung deutscher Künstler\*innen (Ernst Wilhelm Nay, Fritz Winter, etc), deren Karriere er durch seine Schriften und kuratorische Arbeit unterstützt.

<sup>810</sup> Brief von Erhard Göpel an Werner Haftmann, 4. September 1952, Ana 415, Bayerischen Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>811</sup> Göpel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 4. Dezember 1954.

<sup>812</sup> Sonntag 1999, S. 77–79.

Einstein, 1926 veröffentlicht und 1931 in einer dritten farbig illustrierten Auflage erschienen.<sup>813</sup> Laut Wallace basiert Haftmanns Auswahl von Künstler\*innen und Kunstrichtungen nicht auf seiner eigenen Entscheidungen, sondern sie war „Teil einer seit Langem bewährten Vorkriegs- und Nachkriegs-Hagiographie“.<sup>814</sup> Insofern entpuppt sich Haftmanns Enzyklopädie, so Wallace, als „eine nahezu exakte Kopie“ der dritten Auflage der Publikation Einsteins.<sup>815</sup> Meiner Meinung nach ist in diesem Zusammenhang einer der interessantesten Aspekte von Einsteins Enzyklopädie, dass die moderne französische Kunst „die eigentliche Avantgarde Europas“<sup>816</sup> darstelle. Einstein hält den französischen Kubismus sowohl inhaltlich als auch formal innovativer als den deutschen Expressionismus (Die Brücke und Der Blaue Reiter).<sup>817</sup> Er ist kritisch mit der Würdigung, die einigen deutschen expressionistischen Künstler\*innen zugeschrieben wird und hinterfragt die damit verbundene nationalistische Rhetorik. Er ist beispielsweise der Meinung, dass der Vergleich zwischen Paul Cézanne und Hans vor Marées falsch sei, weil letzterer im Vergleich mit den Impressionisten grundsätzlich ein Vertreter des Klassizismus bleibt.<sup>818</sup> Des Weiteren lehnt er den germanischen Charakter ab, der der Malerei Vincent van Gogh zugeschrieben wird, weil der dramatische Stil van Goghs sich ebenso im Werk von Eugène Delacroix und in der Literatur Victor Hugos wiederfinde.<sup>819</sup> Die Einschätzung Emil Noldes als einer der repräsentativsten deutschen Expressionisten reduziert er lediglich als „ein Pathetiker des Nachimpressionismus“<sup>820</sup>.

---

<sup>813</sup> Wallace 2011, S. 26–27.

<sup>814</sup> Ebd., S. 26. Die Kanonisierung des deutschen Expressionismus, Der Brücke und Des Blauen Reiters während der Vor- und Nachkriegszeit und die bedeutende Rolle, die diese Strömungen anlässlich der documenta im Jahr 1955 spielen, werden von Bernhard Fulda hervorgehoben. Fulda, in: Gross 2020, S. 25.

<sup>815</sup> Ebd., S. 27.

<sup>816</sup> Frank, Tanja: Nachwort, in: Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Leipzig 1986, S. 335–351, hier S. 339.

<sup>817</sup> Fleckner, Uwe: Carl Einstein und einige seiner Leser. Zur Rezeption der Kunst des 20. Jahrhunderts im Nationalsozialismus, in: Blume/Scholz 1999, S. 124–144, hier S. 128–131.

<sup>818</sup> „Man hat ihn [Cézanne] mit Marées verglichen, dessen Adel nicht über das Philologische seiner Leistung hinwegträgt. Marées blieb im Gegensatz zu den Impressionisten in den Bezirken herkömmlicher, klassizistischer Haltung. [...] Neues hat Marées dem Klassizismus kaum hinzugefügt; er scheiterte an der Größe der Alten, einem bedrängten Historismus und einem Traum von Vollendung, die von anderen in gemäßer und bedeutender Umwelt längst vorher erreicht war“. Einstein 1931 (1986), S. 21–22.

<sup>819</sup> „Van Gogh versuchte die artistische Gelassenheit mittels Darstellung und Drama zu durchbrechen. Man will hier mitunter auf germanische Bewegtheit hinweisen, doch Delacroix oder Victor Hugo waren Romanen“. Ebd., S. 29.

<sup>820</sup> „Ein Pathetiker des Nachimpressionismus. Barbarische Magie“. Ebd., S. 215.

Bereits im Jahr 1955 sieht Haftmann die Gelegenheit, die Enzyklopädie ins Italienische zu übersetzen. Dafür hat Haftmann den Florentiner Verlag Sansoni in Anbetracht gezogen, den er seit den Assistenzjahren am Kunsthistorischen Institut sehr gut kennt.<sup>821</sup> Das Buch wird jedoch erst 1960 unter dem Titel *Enciclopedia dell'arte moderna* beim Verlag Il Saggiatore in Mailand veröffentlicht.<sup>822</sup> Die italienische Ausgabe erscheint bereits mit den Erweiterungen über die Kunst aus England und den USA. Lorenza Trucchi's Rezension im Oktober 1961 prognostiziert, dass das Buch sowohl wegen der Bedeutung des Inhalts als auch wegen seiner graphischen Gestaltung, mit seltenen Photographien der wichtigsten Künstler\*innen des 20. Jahrhunderts, dazu bestimmt sei, ein Bestseller zu werden. Obwohl Trucchi einige Auslassungen bei der Behandlung der italienischen modernen Kunst feststellt, weist sie darauf hin, dass das Werk insgesamt einen vollständigen Überblick bietet. Die vorgesehene Erscheinung eines dritten Bandes mit Dokumenten über die Malerei nach 1940 ist in der italienischen Ausgabe bei Sansoni bereits angekündigt worden.<sup>823</sup>

Haftmann hatte indessen am 8. März 1959 seinem ehemaligen Professor Alfred Neumeyer von einer geplanten englischen Ausgabe erzählt, die mit Forschungsaufenthalten sowohl in London als auch in New York verbunden sein soll.<sup>824</sup> Haftmanns Untersuchung der Moderne in der ersten deutschen Ausgabe des Buches basiert grundsätzlich auf der in Deutschland, Frankreich und Italien entstandenen Kunst. Deshalb ist die Erweiterung über die britische und nordamerikanische Kunstgeschichte, in Hinblick auf die Übersetzung ins Englische, erforderlich. 1960 erscheint die englische Übersetzung unter dem Titel *Painting in the Twentieth Century* bei Lund Humphries in London und im Praeger Verlag in New York. Mit Einbezug der Kunst der

---

<sup>821</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 16. Januar (mit Bleistift: 1955), Ana 415, Bayerischen Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>822</sup> Haftmann, Werner: *Enciclopedia dell'arte moderna*, Mailand 1960. Im Vorwort der italienischen Ausgabe bedankt sich Haftmann bei den Kunsthistorikern Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan und Giuseppe Marchiori.

<sup>823</sup> Trucchi, Lorenza: Haftmann, Liberman, Kahnweiler, in: *L'Europa Letteraria*, Oktober 1961, Nr. 11, Rom, S. 211–213.

<sup>824</sup> Brief von Werner Haftmann an Alfred Neumeyer, 8. März 1959, DKA, NL Neumeyer, Alfred IC 48 Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

USA kann Haftmann seine These der Verbreitung der Abstraktion nicht nur als ein europäisches, sondern als ein weltweites Phänomen zum Ausdruck bringen.<sup>825</sup>

## **1. 17 Griechenland – Venedig zur Studie der Grundlagen der europäischen Kultur und die Berufung zur kuratorischen Arbeit an der ersten documenta in Kassel**

Die Jahre nach der Lehrtätigkeit in Hamburg (1953/56) sind von zahlreichen Reisen geprägt. Haftmanns Studienreisen führen ihn mehrmals nach Griechenland und Venedig. Zur Vorbereitung der ersten documenta 1955 in Kassel reist er oft nach Paris und in die Schweiz. Ein Drittel des Jahres 1954 verbringt Haftmann in Venedig. In seinem Lebenslauf vom 22. Februar 1958 erläutert er, er habe sich von Herbst 1954 bis März 1955 in Venedig aufgehalten, um die städtebauliche Entwicklung der Stadt im Mittelalter zu untersuchen, und sei dann mit der Vorbereitung der Ausstellung documenta in Kassel beauftragt worden.<sup>826</sup>

In Venedig freundet sich Haftmann mit den venezianischen Künstlern Emilio Vedova (1919–2006)<sup>827</sup> und Giuseppe Santomaso (1907–1990) an. Vedova wird später, auf Einladung Haftmanns, als Stipendiat des Artist-in-Residence-Programms der New Yorker Ford Foundation von 1963 bis 1965 der erste internationale Künstler der Nachkriegszeit sein, welcher das ehemalige Atelier von Arno Breker in Berlin bewohnt.<sup>828</sup> Dort erschafft er die Raum-Installation *Berliner Absurdes Tagebuch (Plurimi di Berlino)*<sup>829</sup>, die 1964 auf der documenta III vorgestellt wird und eine wichtige Rolle im Rahmen der von Arnold Bode arrangierten Raumgestaltungen der

---

<sup>825</sup> Paul, Barbara: Schöne heile (Welt)ordnung, Zum Umgang der Kunstgeschichte in der frühen Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst, in: Kritische Berichte, 31/2003, 2, Marburg 2003, S. 5–27, hier S. 8–10; Kimpel 1997, S. 256–274.

<sup>826</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>827</sup> Vedova erinnert sich an seiner Bekanntschaft wie folgt: „Eines Nachts – um zwei – klingelt das Telefon: Luigi Nono stellt mir Haftmann vor – ‚wir kommen zu Euch‘... (Winter 53? Venedig...). Werner Haftmann = ‚Zusammenprall von Welten‘. Ostpreuße + Griechenland, Berlin + Florenz – und Venedig... was für eine Mischung! Ständig in leidenschaftlicher Spannung, ständig unter Druck, eigentlich völlig unmöglich“. Vedova, Emilio, in: Merkert 1976, o. S.

<sup>828</sup> Heute Kunsthaus Dahlem, Berlin. Schöne, Dorothea: Porträt Berlin: Künstlerische Positionen der Berliner Nachkriegsmoderne 1945–1955, Kunsthaus Dahlem, Berlin 2015, S. 4.

<sup>829</sup> 2002 schenkt Vedova die Installation der Berlinischen Galerie, wo sie seitdem ausgestellt ist.

Kunstwerke spielt.<sup>830</sup> 1961 begleitet Haftmann Santomaso auf einer Reise nach Apulien.<sup>831</sup> Die nach dieser Reise in Venedig entstandenen abstrakten Bilder des Malers werden von Haftmann in dem Buch *Santomaso in Puglia* zusammen mit den abstrakten apulischen Landschaftsfotographien von Mimmo Castellano, nach der Formel von Paul Klee „abstrakt mit Erinnerungen“ als Ausdruck von „Weltinnenbilder“<sup>832</sup> interpretiert.<sup>833</sup> Die Bekanntschaft mit diesen Künstlern bezeugt ein Brief von Haftmann an Paul Westheim vom 10. Dezember 1954. Darin schreibt er, dass in Venedig einige gute Maler und Bildhauer arbeiten würden, darunter Vedova, Santomaso und Alberto Viani, mit denen er ein freundschaftliches Verhältnis habe.<sup>834</sup> In Venedig beteiligt sich Haftmann am kulturellen Stadtleben, wie seine Anwesenheit als Zuhörer an der 1954 stattgefundenen Konferenz *Arte astratta e arte figurativa* in der Fondazione Giorgio Cini beweist, bei der unter anderem Giulio Carlo Argan (1909–1992) vorträgt.<sup>835</sup>

Aus der Korrespondenz dieser Zeit mit einigen Freunden kann entnommen werden, dass sich Haftmann in Venedig nicht für kunsthistorische Recherchen zur modernen Kunst aufhält. Er strebt dagegen an sein jungendliches Interesse für die byzantinische Kunst und die Archäologie anzuknüpfen, das ihn ab dem Herbst 1953 zuerst nach Griechenland und anschließend im darauffolgenden Jahr nach Venedig führt. Haftmann erzählt Neumeyer von seinen durchgeführten Reiseplan zum Studium der Archäologie,

---

<sup>830</sup> Kimpel, Harald/Stengel, Karin: Documenta III. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion, Bremen 2005, S. 5–11.

<sup>831</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 12. Juni 1961, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>832</sup> Haftmann, Werner: *Santomaso in Puglia: rapporto con il reale nella pittura contemporanea*, Fotografie di Mimmo Castellano, Bari 1964, S. 91.

<sup>833</sup> Die Kunstkritikerin Lorenza Trucchi schreibt, dass Haftmanns kritische Methode, die sich durch einen didaktischen Ansatz als auch durch eine literarische und lyrische Ausdrucksweise auszeichnet und zuvor in der Enzyklopädie für moderne Kunst herauskristallisiert hat, in diesem Buch wiederauftaucht. Haftmann rekonstruiert Santomasos künstlerischen Prozess von der Realität bis zur Leinwand, um zu zeigen, wie auch bei der abstrakten Kunst nichts entsteht, was nicht schon vorher in der Realität gesehen wurde. Trucchi hebt hervor, dass Haftmanns Argumente keine Neuheit darstellen, sondern bereits von René Berger (*Découverte de la peinture*, Lausanne 1958) und Robert Lapoujade (*Les mécanismes de fascination*, Paris 1955) breit diskutiert wurden. Das Interesse dieses Buches wird von der Kritik in der didaktischen Methode erkannt, mit der Haftmann das Phänomen der „Metamorphose“ aus der Natur nicht nur bei Santomaso, sondern auch bei Bazaine, Manessier, Bissière, Afro, Birolli, Corpora und Brunori erklärt. Trucchi, Lorenza: *Santomaso secondo Haftmann*, in: *L'Europa Letteraria*, März 1964, Nr. 27, Rom, S. 166–167.

<sup>834</sup> Brief von Werner Haftmann an Paul Westheim, 10. Dezember 1954, Paul-Westheim-Archiv 68, 1 Bl., Akademie der Künste, Berlin.

<sup>835</sup> Zinelli 2017, S. 25.

d. h. die Kykladen, die Inseln an der kleinasiatischen Küste, Kreta, Istanbul und Venedig im Herbst.<sup>836</sup>

Keine öffentlichen schriftlichen Zeugnisse seiner wissenschaftlichen Recherchen vor Ort sind vorhanden, aber wie Göpel in einem seiner Briefe andeutet, beabsichtigt Haftmann damals, ein Buch über die Grundlagen der Westlichen Kultur vom 4. bis zum 10. Jahrhundert n. Chr. zu verfassen.<sup>837</sup> In seinem Lebenslauf vom 22. Februar 1958 zählt Haftmann zu den damals vorbereiteten Bücher den Band *Venedig*, der bei dem Prestel-Verlag erscheinen soll.<sup>838</sup> Auch Heise deutet Jahre später auf die Arbeit Haftmanns in einem Artikel der *Zeit* anlässlich der Lessing-Preisverleihung 1962 der Stadt Hamburg hin. Er schreibt darin, dass man sich durch den großzügigen finanziellen Preis wünsche, dass Haftmann seine wissenschaftlichen Projekte verwirklichen könne. Darunter erwähnt Heise ein Manuskript über die Kultur- und Kunstgeschichte Venedigs, mit dem sich Haftmann, so Heise, seit bereits längerer Zeit beschäftige.<sup>839</sup>

Die in den deutschen Archiven enthaltenen Briefe aus Venedig verfasst Haftmann im Dezember 1954 sowie im Januar 1955.<sup>840</sup> Auch wenn die in diesem Kontext untersuchten Korrespondenzen ausschließlich mit Meistermann<sup>841</sup> und Göpel<sup>842</sup> geführt werden, kann nicht mit Sicherheit behauptet werden, dass es sich dabei um seine einzigen damaligen Vertrauenspersonen handelt, da noch kein vollständiger Überblick über den Nachlass des Kunsthistorikers vorliegt. Interessant dabei ist auch, dass Meistermann und Göpel einige der wenigen Korrespondenten von Haftmann sind, die der Kunsthistoriker duzt. Als Haftmann am 10. Dezember 1954 seine Postkarte an Meistermann, damals Lehrer an der Frankfurter Städelschule schickt, ist er schon seit

---

<sup>836</sup> Brief von Werner Haftmann an Alfred Neumeyer, 26. März (datierbar im Jahr 1954), DKA, NL Neumeyer, Alfred IC 48 Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>837</sup> Brief von Erhard Göpel an Werner Haftmann, undatiert (höchstwahrscheinlich 1958). Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>838</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>839</sup> Heise, in: *Die Zeit*, Hamburg, 23. März 1962.

<sup>840</sup> Keine Akten wurden im Archivio di Stato der Stadt Venedig gefunden. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Raffaele Santoro.

<sup>841</sup> Meistermann wird von Haftmann freundschaftlich Alter, Schorsch, Schorschi, Giorgio und Giorgione genannt.

<sup>842</sup> Göpel wird von Haftmann mit freundlichen Spitznamen bezeichnet.



dem Spätsommer in Venedig und beabsichtigt, noch einige Monate dort zu bleiben.<sup>843</sup> Haftmann beschreibt Göpel dagegen eingehend seine Eindrücke des Winters in der Lagunenstadt, deren Atmosphäre dem Kunsthistoriker kalt, feucht und ungemütlich erscheint. Über Weihnachten will er nach Florenz fahren und am Kunsthistorischen Institut an seinem Buch über Venedig weiterarbeiten.<sup>844</sup> Im Januar 1955 stellt Haftmann einen Teil seiner Recherchen fertig und teilt dem Freund in München mit, bereit zu sein, zurück nach Gmund am Tegernsee zu fahren, wo er sich in Bayern seit Ende 1952<sup>845</sup> aufhält.<sup>846</sup> Außerdem ist Haftmanns Rückkehr nach Deutschland mit einem Treffen Ende des Jahres 1954 mit Arnold Bode (1900–1977) in Venedig verbunden. Letzterer schlägt Haftmann vor, die *documenta* in Kassel mitzukuratieren. Haftmann, der im Januar 1955 seine Mitarbeit an der Organisation der Ausstellung bestätigt, wird von Bode gebeten, an einer gemeinsamen Sitzung mit Kurt Martin (1899–1975), Alfred Hentzen und Herbert Freiherr von Buttlar (1912–1976) im Februar in Deutschland teilzunehmen.<sup>847</sup> Die angenommene Tätigkeit als Mitkurator der Ausstellung erwähnt Haftmann jedoch in seinen Briefen an Göpel nicht.

Die Ausstellung *Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung*, die im Museum Fridericianum vom 15. Juli bis 18. September 1955 stattfindet, stützt sich in ihrem theoretischen Konzept auf die Enzyklopädie zur modernen Kunst von Haftmann.<sup>848</sup> Die erste *documenta* verfolgt das Ziel, ein Überblick der wichtigsten Künstler\*innen der Avantgarden zu zeigen, um die Moderne nach dem Nationalsozialismus zu rehabilitieren. In der Tat wird jedoch eine selektierte Auswahl

---

<sup>843</sup> Postkarte von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 10. Dezember (Stempel 10. Dezember 1954), DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>844</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 9. Dezember (datierbar im Jahr 1954), Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>845</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 15. Dezember 1952, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>846</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 16. Januar (mit Bleistift: 1955), Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>847</sup> Sonntag 1999, S. 104; Kimpel 1997, S. 163–164; Wollenhaupt-Schmidt 1994, S. 35. Im Arbeitsausschuss der ersten *documenta* wirken Arnold Bode, Werner Haftmann, Alfred Hentzen, Kurt Martin und Hans Mettel, damals Direktor der Städelschule in Frankfurt am Main, mit. Herbert Freiherr von Buttlar arbeitet im Sekretariat der Ausstellung. Bode, Arnold: *Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung*, Katalog der Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel vom 15. Juli bis 18. November 1955, München 1955. Unter den Organisatoren haben nur Bode und Mettel während des Nationalsozialismus keine Stellung in staatlichen Institutionen. Friedrich, in: Gross 2020, S. 21.

<sup>848</sup> Sonntag 1999, S. 105.

präsentiert, die bedeutende Kunstrichtungen, die sozial- und politisch engagiert sind, wie Dadaismus und russischen Konstruktivismus, beiseitelassen.<sup>849</sup> Haftmann erklärt in seiner Enzyklopädie, dass Dadaismus, zusammen mit Futurismus und Surrealismus nicht Kunstrichtungen, sondern Lebensstil seien.<sup>850</sup> Die Ausstellung präsentiert zudem überwiegend abstrakte Künstlerpositionen der Nachkriegskunst, um die Kontinuität zwischen den alten Meistern der Avantgarden und den Künstler\*innen, die damals in der Bundesrepublik aktiv sind, aufzuzeigen. Diesbezüglich nimmt Theodor W. Adorno bereits während der Darmstädter Gespräche im Jahr 1950 erschüttert wahr, dass Kunsthistoriker\*innen sowie Künstler\*innen eine Kontinuität zwischen zeitgenössischer Kunst und Vorkriegsmoderne erkennen. Er fragte sich, wie es möglich sei, in der Debatte die jüngste Vergangenheit und den damit verbundenen Bruch des NS-Regimes zu ignorieren. Adorno betont folglich die Notwendigkeit, das Konzept einer harmonischen und befriedenden Kontinuität zu hinterfragen.<sup>851</sup> In diesem Sinne werden auf der documenta nur profilierte Künstlerpositionen, die vor dem Zweiten Weltkrieg bereits tätig waren, ausgestellt.<sup>852</sup> Die Jahre des Nationalsozialismus werden komplett ausgeblendet. Für die Ausstellungsorganisatoren ist es wichtig, die zeitgenössische deutsche Kunst nach dem Bruch des Regimes an die deutsche und europäische Avantgarde wieder anzuknüpfen.<sup>853</sup> Die Ausstellung wirkt für lange Zeit, wie es sie zum Beispiel Kimpel gezeichnet hat, als eine „Wiedergutmachung“ mit einer beispiellosen moralischen Bedeutung.<sup>854</sup> Diese Interpretation der Ausstellung wurde in jüngster Zeit durch Untersuchungen im Rahmen verschiedener Forschungsprojekte in Frage gestellt, darunter die Ausstellung documenta. Politik und Kunst im Deutschen Historischen Museum in Berlin.<sup>855</sup>

---

<sup>849</sup> Grasskamp betont, wie sowohl wichtige jüdische Künstler, die in Konzentrationslagern ermordet worden waren, wie Otto Freundlich und Felix Nussbaum als auch politische Emigranten wie George Grosz, Hans Hoffmann, Josef Scharl und John Heartfield nicht gezeigt werden. Grasskamp, in: Brantl/Wilmes 2017, S. 219–220.

<sup>850</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 217.

<sup>851</sup> Gillen, in: Gross 2020, S. 32–33.

<sup>852</sup> Sonntag 1999, S. 106.

<sup>853</sup> Über die erste documenta siehe u.a.: Großpietsch/Hemken 2018; Schwarze 2015, S. 4–6; Wallace 2011; Schwarze, Dirk: Arnold Bode und der Impuls zur documenta, in: Heinz 2000, S. 24–29; Kimpel 1997; Wollenhaupt-Schmidt 1994; Schneckenburger 1983, S. 29–45.

<sup>854</sup> Kimpel 1997, S. 255.

<sup>855</sup> Gross 2021.

In seinem am 30. Mai 1955 an Meistermann geschickten Brief scheint Haftmann, der mitten in den Vorbereitungen für die Eröffnung der documenta steckt, in der Tat begierig darauf zu sein, zurück nach Griechenland fahren zu können. Haftmann berichtet, dass die Vorbereitung der Ausstellung einen enormen Arbeitsaufwand erfordert und dass er sich darauf freut, bald zu seinen Studien in Griechenland zurückzukehren.<sup>856</sup>

Mit der Fertigstellung und Veröffentlichung des zweiten Bandes von *Malerei im 20. Jahrhundert* im Spätherbst 1955, einer illustrierten Enzyklopädie, die im Sinne des Autors den ersten Band vervollständigen, jedoch gleichzeitig ein eigenständiges Buch darstellen soll, scheint Haftmann das vorgenommene Ziel nach Ordnung und Erklärung der modernen Kunst erreicht sowie das untersuchte grundlegende Modell<sup>857</sup> erkannt zu haben.<sup>858</sup> Haftmann erklärt dem Maler Meistermann, bald bereit zu sein, die Rolle des Historikers zugunsten der des Kritikers aufzugeben, um sich wieder mit dem Werk von einzelnen zeitgenössischen Künstler\*innen auseinanderzusetzen.<sup>859</sup>

Das Bedürfnis, sich in Athen, Istanbul und Venedig<sup>860</sup> aufzuhalten, verwirklicht Haftmann ab Oktober 1955, als er wieder nach Griechenland reist, um die byzantinischen Wurzeln Venedigs zu erforschen und weitere archeologische Studien durchzuführen, worüber er Meistermann am 22. November 1955 informiert.<sup>861</sup> In seinem Lebenslauf vom 22. Februar 1958 gibt Haftmann an, dass er bis Juli 1956 in Griechenland bleibt und anschließend zwei Monate in Konstantinopel und West-

---

<sup>856</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 30. Mai 1955, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C, 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>857</sup> Haftmann 1960, Nachwort S. 296.

<sup>858</sup> Annette Tietenberg hat argumentiert, dass die Auswahl der auszustellenden Werke anlässlich der ersten documenta anhand der Reproduktionen, die Haftmann damals für seine Bildenzyklopädie sammelt, gemacht wird. Zudem schreibt sie, dass die Hängung auch durch das Layout der Publikation beeinflusst wird. Die Besucher\*innen hätten dadurch den Eindruck gehabt, ein Buch zu blättern. Tietenberg, Annette: Eine imaginäre documenta oder Der Kunsthistoriker Werner Haftmann als Bildproduzent, in: Großpietsch/Hemken 2018, S. 266–275, hier S. 272–273.

<sup>859</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 8. August 1955, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>860</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 8. August 1955, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>861</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958. Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 22. November 1955, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C, 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

Anatolien verbringt, um danach wieder nach Venedig zu fahren und sich dort bis Dezember 1956 aufzuhalten.<sup>862</sup> Die damaligen angefangenen Vorbereitungen eines dritten Bandes der Enzyklopädie, welcher eine Bibliographie der Schriften von Künstler\*innen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts<sup>863</sup> darstellen soll, werden nie fertiggestellt. Der dritte Band, der den Titel *Malerei im 20. Jahrhundert. III. Band: Das bildnerische Denken. Künstlerschriften, Manifeste, Briefe* tragen und bei Prestel in München erscheinen soll, bleibt daher unveröffentlicht.<sup>864</sup>

## 1. 18 Haftmanns institutionelle Aufträge im Jahr 1957

Zusammen mit Hentzen und Kurt Martin, Generaldirektor der Bayerischen Gemäldesammlung, gibt Haftmann in seinem Lebenslauf vom 22. Februar 1958 an, mit der Ausstellungsvorbereitung beauftragt worden zu sein. Die von der Regierung der Bundesrepublik Deutschland finanziell<sup>865</sup> unterstützte Ausstellung *German Art of the XXth Century* soll die erste umfassende und repräsentative Ausstellung über deutsche moderne Kunst der Nachkriegszeit in den USA sein.<sup>866</sup> Haftmann wird mit dem Katalogtext über die deutsche Malerei beauftragt.<sup>867</sup> Hentzen widmet sich der deutschen Bildhauerei und William S. Lieberman, Kurator am Museum of Modern Art (MoMA)

---

<sup>862</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>863</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Kinkel, 16. März 1967, DKA, NL Kinkel, Hans, 266, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>864</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>865</sup> Die Regierung bezahlt den Transport und die Versicherung der Kunstwerke aus Deutschland sowie einen Teil der Druckkosten des Katalogs. In der Einleitung der Veröffentlichung der Rede Haftmanns im Goethe-Haus in New York anlässlich der Ausstellung *German Art of the XXth Century* im MoMA auf der *Zeit* wird bekannt gegeben, dass bereits zwei Jahre zuvor Bruno E. Werner, Botschaftsrat für kulturelle Fragen in Washington, zu einer Ausstellung über den deutschen Expressionismus in den USA angeregt habe. Haftmann, Werner: Die Angst verlieren. Kunst in der neuen Wirklichkeit – Eine Rede Werner Haftmanns in New York, in: *Die Zeit*, Hamburg, 24. Oktober 1957.

<sup>866</sup> Dorothea Schöne schreibt, dass die angestrebte Repräsentativität der gesamten deutschen modernen Kunst in dieser Ausstellung nicht erzielt wurde. Das Schwergewicht wird am Ende vorwiegend auf die Kunst der Vorkriegszeit gelegt. Schöne 2016, S. 181.

<sup>867</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

der graphischen Kunst.<sup>868</sup> Andrew Carnduff Ritchie,<sup>869</sup> Leiter der Abteilung für Malerei und Skulptur des MoMA und nicht, wie Haftmann in seinem Lebenslauf andeutet, dessen Direktor, schreibt im Vorwort des Kunstkaloges, dass Kurt Martin und Leopold Reidemeister, damals Direktor des Wallraf-Richartz Museum in Köln, sowie Will Grohmann eine grundlegende Rolle bei der Organisation der Ausstellung gespielt hatten.<sup>870</sup> Ritchie erklärt im Katalogvorwort, dass die Ausstellung mit den wichtigsten deutschen Kunstströmungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts eröffnet und zwar Die Brücke, Der Blaue Reiter, Die Neue Sachlichkeit und Das Bauhaus. Daran schließt eine Auswahl der wertvollsten modernen Künstler der Nachkriegszeit an.<sup>871</sup> In einem an Martin, der einen wesentlichen Einfluss bei der Auswahl der Künstler\*innen und Kunstobjekte<sup>872</sup> und Haftmann als Katalogautor vorgeschlagen hatte,<sup>873</sup> gerichteten Brief vom 22. März 1957, weist Haftmann auf seinen Katalogbeitrag hin und bittet Martin um freundliche Kritik. Haftmann wurde darüber informiert, dass der Katalog in Berlin gedruckt werden sollte und stellt in seinem Brief diesbezüglich klar, dass sein Text für deutsche Leser\*innen nicht geeignet wäre, da er explizit für das nordamerikanische Publikum verfasst wurde. Deswegen schließt er die Möglichkeit aus, dass sein Text in einem eigenständigen Buch in Deutschland, abgedruckt wird.<sup>874</sup>

Haftmann wählt die drei abstrakten Maler, Winter, Werner und Nay, als Vertreter von höchstem Niveau aus, deren künstlerisches Schaffen als stellvertretend für die deutsche Malerei der Nachkriegszeit sei.<sup>875</sup> Wie Dorothea Schöne erläutert, sind sowohl Haftmanns Enzyklopädie als auch seine Einführung im Ausstellungskatalog, wo die

---

<sup>868</sup> Haftmann, Werner/Hentzen, Alfred/Lieberman, William S.: *German Art of the XXth Century*, Katalog der Ausstellung am MoMA vom 2. Oktober bis 1. Dezember 1957, hrsg. v. Andrew C. Ritchie, Berlin 1957.

<sup>869</sup> Andrew C. Ritchie ist einer der sogenannten nordamerikanischen *Monuments Men*. Er wird 1945 in der MFA&A angestellt, um an der Rückgabe gestohlenen Werke in Österreich mitzuarbeiten und ist in diesem Zusammenhang auch im Central Collecting Point in München tätig. <https://www.monumentsmenfoundation.org/ritchie-andrew-c> (Website der *Monuments Men Foundation*, 17. August 2020).

<sup>870</sup> Ebd., S. 12.

<sup>871</sup> Ritchie, Andrew C.: Foreword, in: ebd., S. 11.

<sup>872</sup> Schöne 2016, S. 183–184.

<sup>873</sup> Ebd., S. 193.

<sup>874</sup> Brief von Werner Haftmann an Kurt Martin, 22. März 1957, DKA, NL Martin, Kurt, 177, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg; Schöne 2016, S. 196–197.

<sup>875</sup> Haftmann, Werner: *Painting*, in: Ritchie, S. 136.

Hauptthesen von *Malerei im 20. Jahrhundert* erneut formuliert werden, von großer Bedeutung für die Rezeption der modernen deutschen Kunst in den USA, wo die Schriften zu einer kritischen Referenz werden. Allein die Tatsache, dass Haftmann mit der Einführung über die deutsche Malerei für den Ausstellungskatalog beauftragt wird, verdeutlicht seine Anerkennung als richtungsweisender Kunsthistoriker in dem Gebiet der Moderne. Anlässlich der Ausstellung im MoMA wird Haftmanns Enzyklopädie in den amerikanischen Medien gewürdigt. Insbesondere Haftmanns Schriften sollen im Gegengewicht zu der Publikation *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* (1948) von Hans Sedlmayr stehen, die in den USA bekannt ist und im Jahr 1958 ins Englische übersetzt wird. Die Enzyklopädie, als Haftmanns Absicht sich von der Ideologie Sedlmayrs abzugrenzen, war bereits in einer von Haftmanns ehemaligem Professor Alfred Neumeyer im Jahr 1956 verfassten Rezension, die im *Journal of Aesthetics and Art Criticism* veröffentlicht wurde, gelobt worden.<sup>876</sup>

Im September 1957 reist Haftmann auf Einladung des Bundesamtes für Auswärtige Angelegenheiten<sup>877</sup> zur Eröffnung der Ausstellung nach New York, wo er die Rede *Die Angst verlieren. Kunst in der neuen Wirklichkeit* im Goethe-Haus hält.<sup>878</sup> In der Bundesrepublik berichtet Heise im Artikel *Sieg deutscher Kunst in Amerika? Malerei des 20. Jahrhunderts auf einer repräsentativen Ausstellung in New York* über den Erfolg der deutschen modernen Kunst sowie über den erheblichen Einführungstext von Haftmann über die deutsche Malerei.<sup>879</sup> Das gezielte Ergebnis der Ausstellung liegt auf deutscher Ebene, in ähnlicher Weise wie bei der documenta in Kassel, in der Darstellung der Kontinuität zwischen einigen ausgewählten deutschen Avantgarden vom Anfang des 20. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Nachkriegskunst der Bundesrepublik Deutschland. Das soll den Beweis dafür erbringen, dass die moderne Kunst trotz des Nationalsozialismus nicht nur lebendig geblieben sei, sondern an die

---

<sup>876</sup> Schöne 2016, S. 201–203.

<sup>877</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>878</sup> Die Rede wird auch veröffentlicht in: Haftmann, Werner: *Die Angst verlieren*, in: Haftmann/Wirth 2012, S. 99–110.

<sup>879</sup> Heise, Carl Georg: *Sieg deutscher Kunst in Amerika? Malerei des 20. Jahrhunderts auf einer repräsentativen Ausstellung in New York*, in: *Die Zeit*, 10. Oktober 1957.

damaligen westeuropäischen und nordamerikanischen Entwicklungen anknüpfen könne.<sup>880</sup> Durch Haftmanns Ableitung der zeitgenössischen gegenstandslosen Ausdrucksformen der Bundesrepublik Deutschland aus den deutschen Avantgarden, die in der Weimarer Republik entstanden, eignet er die letzten als Erbe des westlichen Deutschlands an. Das Überleben der Kunst nach dem Krieg drückt Haftmann in seinem Vortrag in einer empathischen und meiner Meinung nach wenig realistischen Art und Weise folgendermaßen aus:

Ich erinnere mich an diese Zeit. Ich reiste damals, Ende 1946 und gerade aus der Gefangenschaft entlassen [...] unentwegt und eigentlich planlos durch dieses zerstörte Land, nur getrieben von dem einen Wunsch, zu erfahren, wie es in dieser unmöglichen Situation mit der bildenden Kunst stünde. [...] Aber es war eine wundervolle Zeit! Denn da gab es sehr Erstaunliches zu erleben: – allenthalben in diesem vom Hunger geschlagenen Land fand ich Künstler, die mit einer großen inneren Freude und einem kühnen, klaren Willen zu einem freien Selbstausdruck an der Arbeit standen.<sup>881</sup>

Bei seinem USA-Aufenthalt festigt Haftmann zudem die Beziehung mit Alfred Hamilton Barr Jr. (1902–1981), woraufhin ihn letzter bei seiner Europareise im Jahr 1958 am Tegernsee mit seiner Frau Margaret Scolari Barr besucht.<sup>882</sup> Anschließend soll Haftmann auf Einladung des Auswärtigen Amtes der USA<sup>883</sup> eine Reise über mehrere Stationen in den Osten der USA unternommen haben.<sup>884</sup>

1957 erscheint in München bei Prestel Haftmanns Buch *Fritz Winter. Triebkräfte der Erde*. Darüber hinaus sind zahlreiche weitere Publikationen in Haftmanns Korrespondenz der Zeit belegt. Am Ende des Jahres 1957 beginnen die Absprachen in Hinblick auf eine Monographie über Ernst Wilhelm Nay mit dem Kölner DuMont-

---

<sup>880</sup> Im Ausstellungskatalog wird die Verbindung zwischen Expressionismus und Nachkriegsabstraktion dargestellt, während in der Ausstellung die junge deutsche Kunst nach 1945, das heißt die Abstraktion, als Fortführung des Bauhauses veranschaulicht wird. Schöne 2016, S. 204–212.

<sup>881</sup> Haftmann, in: Haftmann/Wirth 2012, S. 102.

<sup>882</sup> Auch die Sammlerin Gertrude A. Mellon, Leihgeberin zahlreicher Ausstellungswerke, soll Haftmann 1958 besucht haben. Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 27. Juni 1958, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>883</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>884</sup> Aus dem damaligen Schriftwechsel mit Sep Ruf geht hervor, dass Haftmann die Harvard University in Cambridge, Massachusetts, sowie zahlreiche Städte wie Buffalo, Washington, Chicago, Baltimore und Philadelphia besucht. Brief von Werner Haftmann an Sep Ruf, 13. Oktober 1957, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958 III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

Schauberg Verleger Karl Gutbrod.<sup>885</sup> Ebenso erwähnt Haftmann ein Buchprojekt über den Maler Emil Nolde, an dem Gutbrod großes Interesse hat.<sup>886</sup> Obwohl Haftmann 1957 noch an den Prestel-Verlag gebunden sei,<sup>887</sup> beginnt damals die Zusammenarbeit mit Karl Gutbrod, der nicht nur sein zukünftiger Verleger, sondern auch einer seinen besten Freunden werden wird.<sup>888</sup> Am 6. Dezember 1957 wendet sich Haftmann an Nay und erwähnt seine Befürchtung, dass der Verlag DuMont-Schauberg das Nay-Buch verschieben wolle. Haftmann bittet den Künstler, ihn über seine Reisepläne zu informieren, um die unterschiedlichen von ihm durchgeführten Projekte zu koordinieren, um sein Einkommen zu sichern.<sup>889</sup> In seiner Antwort vom 21. Dezember 1957 bestätigt Nay die abgeschlossenen Vereinbarungen. Nay erklärt, dass Gutbrod Haftmann bitten wolle, im Januar 1958 für einige Tage nach Köln zu fahren, um mit ihm und Nay über das vorgesehene Buch über Nay zu diskutieren.<sup>890</sup> In Köln solle Haftmann nicht nur die Monographie besprechen, sondern auch die zur Ausstellung bei Kleemann Galleries in New York vorgesehenen Bilder anschauen und ein entsprechendes, bereits vereinbartes, Katalogvorwort verfassen.<sup>891</sup>

---

<sup>885</sup> Nach Hinweis von Dr. Christian Drobe, bei dem ich mich an dieser Stelle dafür herzlich bedanke, wurde ich auf Frau Bodesohn-Vogel aufmerksam gemacht, die ehemalige Lektorin des DuMont-Schauberg Verlags in Köln ist und die Veröffentlichungen Haftmanns lektoriert hat. Leider ist meine Anfrage um ein Treffen unbeantwortet geblieben. Genauso unbeantwortet blieb meine Anfrage bei dem Verlag über das heutige Bestehen eines historischen Archives.

<sup>886</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 6. Dezember 1957, DKA, NL Nay, E. W. M I, C-97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg. Es handelt sich um das Buch: Haftmann, Werner: Emil Nolde, hrsg. v. der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Köln 1958.

<sup>887</sup> Brief von Werner Haftmann an Kurt Martin, 22. März 1957, DKA, NL Martin, Kurt, 177, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>888</sup> Das schreibt Haftmann in einem Brief an Hugo Fischer vom 27. Juni 1968, Ana 420. II.B.2. Haftmann, Werner (2), Bayerische Staatsbibliothek Abteilung für Handschriften, München. Karl Gutbrod war mit Krista Baumeister, Tochter von Willi Baumeister, verheiratet. Krista und Karl Gutbrod waren mit Elisabeth und Ernst Wilhelm Nay befreundet. Mehrmals grüßt Haftmann am Ende seiner Briefe an Nay nicht nur seine Frau, sondern auch das Paar Gutbrod.

<sup>889</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 6. Dezember 1957, DKA, NL Nay, E. W. M I, C-97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>890</sup> Brief von Ernst Wilhelm Nay an Werner Haftmann, 21. Dezember 1957, DKA, NL Nay, E. W. M I, C-97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>891</sup> Haftmann, Werner: Ernst Wilhelm Nay, Katalog der Ausstellung, Kleemann Galleries, New York 1958.



Vom 22. bis 24. November 1957 reist Haftmann nach Amsterdam zu einer Tagung der Europäischen Kulturstiftung,<sup>892</sup> wo er auf Einladung des Prinzen der Niederlande Bernhard van Lippe-Biesterfeld, des Vorsitzenden des Rates der Gouverneure dieser neugegründeten Kulturstiftung<sup>893</sup> den Vortrag *Einheit und Vielfalt der europäischen Künste* hält.<sup>894</sup> Meiner Meinung nach zeugt der Text dieser Konferenz von Haftmanns eurozentrischem Standpunkt im Bereich der Künste. Im Kontext der Malerei sind es grundsätzlich laut Haftmann Frankreich, vertreten durch Henri Matisse, die Kubisten und Orphisten, wie Robert Delaunay und Jacques Villon; Italien, mit Giorgio de Chirico und den Malern der *Pittura Metafisica* und des *Ritorno all'ordine* und Deutschland mit den Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde und der immer bestehenden romantischen Spur in der Malerei Franz Marcs und Paul Klees, die eine grundlegende Rolle bei der Schaffung eines weltgeltenden Modells der modernen Kunst gespielt hätten.<sup>895</sup> Dies sei dann aufgrund der „Sendungs- und Werbekraft“ der europäischen Kultur in die ganze Welt exportiert worden.<sup>896</sup> Die europäische Aufgabe solle sich ferner darin konkret verdeutlichen, so Haftmann, dass das europäische kulturelle Modell der Länder im Ostblock als Gegensatz der sowjetischen Repression, wie in Ungarn ein Jahr davor geschehen war, ausgeführt würde.<sup>897</sup> In einem Brief an Meistermann vom 3. Januar 1958 bezieht sich Haftmann auf das Ereignis der Amsterdamer Konferenz und erläutert, der einzige gewesen zu sein, der dort über den Ungarischen Volksaufstand im Jahr 1956 gesprochen hätte. Haftmann erkennt den Freiheitswillen in Polen, Ungarn und Jugoslawien als authentischer als den Anspruch auf Freiheit in Europa oder in den USA. Meiner Auffassung nach vertritt er zudem die Meinung, dass der Verfall der Demokratie nur durch eine Haltung entgegengewirkt werden kann, die den Wert des

---

<sup>892</sup> Sie wird 1954 in Genf mit dem Ziel gegründet, die Kultur als Instrument des Friedens in Europa zu fördern. Die Gründer der Stiftung sind der Philosoph Denis de Rougemont, der Politiker Robert Schumann und Prinz Bernhard der Niederlande, unter deren Präsidium die Stiftung 1960 in Amsterdam etabliert wird. Die Kulturstiftung besteht noch heutzutage. <https://www.culturalfoundation.eu/our-history> (Website der Kulturstiftung, 18. August 2020).

<sup>893</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>894</sup> Haftmann/Wirth 2012, S. 13–30.

<sup>895</sup> Ebd., S. 25–26.

<sup>896</sup> Ebd., S. 20–21.

<sup>897</sup> Ebd., S. 28.

Einzelnen im Rahmen der Zusammenarbeit zwischen den Menschen wiederherstellt. Dies erscheint Haftmann das Ziel der Kämpfe im Ostblock zu sein.<sup>898</sup>

Haftmann erzählt Nay mit Begeisterung, wie beeindruckend die Erfahrung in Amsterdam gewesen sei und dass er viel Neues gelernt habe.<sup>899</sup> Besonders interessant findet Haftmann den Austausch mit den holländischen Kolleg\*innen und die Gelegenheit, den Kunsthändler Lütjens<sup>900</sup> zu besuchen und die Geschichten bedeutender Künstler wie Oskar Kokoschka und Max Beckmann zu hören sowie Lütjens Sammlung zu sehen.<sup>901</sup>

Das Jahr 1957 endet für Haftmann mit einer weiteren institutionellen Anregung. Im Dezember soll Haftmann eine Einladung der libanesischen Regierung erhalten haben und in den Libanon gereist sein. Zudem würde er einige Tage in Syrien verbringen.<sup>902</sup> In einem Brief dieser Zeit an Meistermann kommen Haftmanns Gedanken über das wachsende institutionelle Interesse an seiner Person zum Ausdruck. Der Kunsthistoriker, der sich als ein Selfmademan mit einer eigenen Nationalität bezeichnet, ist bemüht, im Namen seiner Unabhängigkeit und Freiheit, sich davon zu distanzieren. Haftmann berichtet, er habe bei mehreren Gelegenheiten, wie z. B. in New York, den Druck verspürt, seine Nation und ihre Institutionen offiziell vertreten zu müssen, und er habe immer wieder betont, dass er nichts anderes als sich selbst vertreten wolle. Trotz offiziellen Interesses und institutioneller Aufträge behauptet Haftmann weiterhin, bisher keine amtliche finanzielle Unterstützung erhalten zu haben. Haftmann beschwert sich zudem über seine prekäre wirtschaftliche Situation. Er hätte sich gewünscht, er müsste

---

<sup>898</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 3. Januar 1958, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8–10 H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>899</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 6. Dezember 1957, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>900</sup> Der Kunsthändler Helmut Lütjens ist Leiter der Galerie Paul Cassirer & Co. in Amsterdam.

<sup>901</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 6. Dezember 1957, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>902</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958. In der Onlinebiographie wird angegeben, dass Haftmann auf Einladung der libanesischen Regierung zur Jahresausstellung libanesischer Künstler\*innen im Haus der Unesco reist. <http://werner-haftmann.de/biografie/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 18. August 2020). In der gutachtlichen Äußerung über das Heft 6 der Gruppe SPUR-München zur Vorlage beim Landgericht München, Gmund, 15. August 1962, schreibt Haftmann, dass er auf Aufforderung des deutschen Auswärtigen Amtes als Berater über Kunstangelegenheiten für die Regierung des Libanon tätig wird. <https://situationnisteblog.com/2015/08/26/spur-trial-letters-ephemera-1962/> (SPUR Trial – letters & ephemera, 1962, 20. August 2020).

sich nicht täglich Sorgen um seine finanzielle Lage machen und sich ständig gegen Kritik verteidigen. Haftmann ist überzeugt, dass in der schriftstellerischen Schöpfung der letzten sechs Jahre das Klee-Buch und die Enzyklopädie Malerei im 20. Jahrhundert die wichtigsten Bücher in Deutschland seien. Trotzdem bedauert er, dass er von den verfügbaren Stipendien, Zuschüssen und Auszeichnungen nichts erhalten habe.<sup>903</sup>

Wie Haftmann seine Unternehmungen in der Kunstwelt achtsam berechnet, bezeugt ein Brief an Nay vom 1. November 1960, in dem der Kunsthistoriker dem Künstler seine Gedanken anvertraut. Obwohl Haftmann in den USA an einer Ausstellung über deutsche Kunst mitgearbeitet hatte, die mit Unterstützung der deutschen Regierung und ihren diplomatischen Vertretern in den USA zustande gekommen war, sowie eine Rede darüber gehalten hatte, lehnt damals der Kunsthistoriker eine Einladung ab, um einen Vortrag im Deutschen Kulturinstitut in London zu halten. Die Einladung kommt von dem Kunsthändler Harry Fischer (1903–1977) und dem Kulturattaché der Deutschen Botschaft in London. Haftmann erklärt Nay, der in Hinblick auf die Verbreitung seiner Kunst im Ausland am Unternehmen höchst interessiert ist, dass er seine Rolle als Individuum nicht gefährden wolle und dass er nicht Deutschland repräsentiere. Haftmann sei daher nicht bereit, im Auftrag des Auswärtigen Amtes für deutsche Künstler\*innen im Ausland propagandistisch zu werben. Insbesondere fürchtet er, dass wenn er seine Rolle als unabhängiger Kunsthistoriker zugunsten der Vertretung einer nationalen Institution abgeben würde, er möglicherweise von anderen Kunstinitiativen ausgeschlossen werden würde. Der zweite von Haftmann erwähnte Grund betrifft Harry Fischer und seine Galerie Marlborough Fine Art London. Aus derselben Angst vor einem Verlust seiner Unabhängigkeit in der Kunstwelt, will Haftmann in London nicht den Eindruck hinterlassen, dass er Harry Fischer zu nah stehe.<sup>904</sup> Interessant ist meines Erachtens die Tatsache, dass Haftmanns Mitarbeit mit der Marlborough Fine Art und insbesondere mit Harry Fischer von großer Bedeutung

---

<sup>903</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 16. November 1957, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C, 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>904</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 1. November 1960, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

für Haftmanns Ankaufspolitik sowie Wechsausstellungsprogramm an der Neuen Nationalgalerie werden wird.

## 1. 19 Haftmanns Berufungen in den Jahren 1957 und 1958

Nach seiner Erfahrung als Professor in Hamburg lehnt Haftmann 1956 eine Stelle als Extraordinarius für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Karlsruhe ab, weil er sich weiter seinen Studien widmen will. Professor Egon Eiermann (1904–1970) hatte Haftmann am 29. Juli 1955 eine Lehrstelle für Kunstgeschichte angeboten, die der Kunsthistoriker anfänglich unter der Bedingung, dass er sich nicht bewerben müsse und nicht in Konkurrenz zu anderen Kollegen stehe, bereit ist anzunehmen.<sup>905</sup> Nach Überlegung, teilt Haftmann am 29. Januar 1956 mit, dass er doch nicht bereit sei, das Angebot wahrzunehmen, um sich ausschließlich seiner wissenschaftlichen Arbeit zu widmen. Da der Lehrstuhl für Kunstgeschichte am Institut aufgebaut werden muss, was Haftmann bestimmt als eine schwere Aufgabe ansieht, fügt er hinzu, dass er für die Aufgabe nicht adäquat sei. Schließlich schreibt Haftmann, dass er für Verhandlungen mit Behörden ungeeignet sei, weil er sich durch Fehler und Unannehmlichkeiten entmutigen lasse.<sup>906</sup>

1957 wird Haftmann als Nachfolger von Hassenpflug für die Direktion der Hochschule für bildende Künste Hamburg in Betracht gezogen, wo er am Anfang der 1950er Jahre Kunstgeschichte unterrichtet hatte. Haftmann, der bereit gewesen ist, die Stelle anzutreten, lehnt das Angebot letztendlich wegen des Einspruchs des Lehrkörpers.<sup>907</sup> Im Hamburger Abendblatt wird am 27. Februar 1957 im Artikel *Was ist eigentlich los am Lerchenfeld? Streit um Haftmann – Behörde könnte entscheiden* die Angelegenheit der Berufung Haftmanns diskutiert. Die Dozent\*innen der Hochschule hatten damals ihre Liste mit drei Vorschlägen vorgelegt, die von der Behörde abgelehnt

---

<sup>905</sup> Brief von Werner Haftmann an Egon Eiermann, 14. August 1955, Karlsruher Institut für Technologie-Archiv, Bestandsnummer 22006, Signaturnummer 156. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Elke Leinenweber, Frau Judith Käpplinger und Herrn Klaus Nippert.

<sup>906</sup> Brief von Werner Haftmann an Prof. Tschira, 29. Januar 1956, Karlsruher Institut für Technologie-Archiv, Bestandsnummer 22006, Signaturnummer 156.

<sup>907</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

wird, da sie bereits Haftmann als Kandidaten in Betracht gezogen hatte. Daraus entsteht ein Streit, der die Lehrer\*innen in zwei Faktionen gegeneinander spaltet: Die einen fürchten die Student\*innen einem „Experimentator“ zu überlassen, die anderen wollen die Chance nicht verpassen, den kuratorischen Leiter der documenta sowie Autor des bekannten Buches *Malerei im 20. Jahrhundert* abzulehnen und damit als provinziell zu gelten. Die ersten heben zudem seinen Mangel an Erfahrung in Verwaltungsangelegenheiten als Grund der Ablehnung Haftmanns Berufung hervor. Darüber hinaus wird Haftmann einer „eigenwillige“ sowie „kompromisslose“ Persönlichkeit vorgeworfen.<sup>908</sup>

Der Protest der Dozent\*innen, die sich gegen Haftmanns Berufung äußern, richtet sich gegen das Eingreifen der Behörde in das demokratische Recht über den Vorschlag der Kandidat\*innen, was jedoch dem Gesetz über die Staatliche Hochschule nicht entspricht, da in der letzten Instanz und im Falle von Uneinigkeit die Entscheidung bei den Behörden liegt. Haftmann, der seine Annahme der Stelle von der Einstimmigkeit der lehrenden Professor\*innen abhängig macht, lehnt schließlich ab. Er erzählt das ganze Ereignis Göpel in einem Brief, datiert auf den 28. Februar 1957. Haftmann soll von Kultursenator Hans-Harder Biermann-Ratjen,<sup>909</sup> der Kulturbehörde und der Kulturdeputation das Stellenangebot erhalten haben, die Leitung der Kunstschule zu übernehmen, nachdem diese die Vorschläge der Lehrer Hans Werner von Oppen<sup>910</sup>, Stephan Hirzel<sup>911</sup> und Ferdinand Kramer<sup>912</sup> abgelehnt hatten. Haftmann habe jedoch die Zustimmung der Lehrer\*innen nicht erhalten und deshalb beschlossen, das Angebot abzulehnen. Laut Haftmann haben sich die Lehrer\*innen, angeführt von Edgar

---

<sup>908</sup> S.: Was ist eigentlich los am Lerchenfeld? Streit um Haftmann – Behörde könnte entscheiden, in: Hamburger Abendblatt, Hamburg, 27. Februar 1957.

<sup>909</sup> Der damalige Kultursenator ist das FDP-Mitglied Hans-Harder Biermann-Ratjen (1901–1969). Er bekleidet das Amt von 1953 bis 1966.

<sup>910</sup> Der Professor Hans Werner von Oppen wird 1957 an der Hochschule zum Direktor berufen. Die Stelle bekleidet er bis 1964. Sein Nachfolger ist der Archäologe Herbert Freiherr von Buttlar. Von Buttlar war davor, von 1956 bis 1964, Generalsekretär der Akademie der Künste in Westberlin. <https://www.hfbk-hamburg.de/de/hochschule/ehemalige-professorinnen-und-gastprofessorinnen/> (Website der Hochschule für bildende Künste Hamburg, 15. Dezember 2020). Im Jahr 1960 soll Herbert Freiherr von Buttlar völkische Äußerungen gegen die jüdische Dichterin Mascha Káleko ausgedrückt haben. Friedrich, in: Gross 2020, S. 21.

<sup>911</sup> Der Architekt Stephan Hirzel ist von 1948 bis 1965 Direktor der Werkakademie Kassel. <https://www.documenta-bauhaus.de/de/institutionen/72/werkakademie-kassel> (Website des documenta Archivs, 15. Dezember 2020).

<sup>912</sup> Der Architekt Ferdinand Kramer ist damals Baudirektor der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. <https://www.bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/koepfe/studierende/ferdinand-kramer/> (Website zur Geschichte des Bauhauses, 15. Dezember 2020).

Horstmann<sup>913</sup> und Erwin Krubeck<sup>914</sup> eindeutig gegen ihn gestellt. Am Ende seines Briefes freut sich Haftmann, dem meiner Meinung nach die Verachtung und Ablehnung seiner Person durch die akademische Welt sicher nicht gleichgültig gewesen sein muss, sich seiner wissenschaftlichen Arbeit in der Natur Bayerns widmen zu können sowie nicht auf seine Freiheit verzichten zu müssen.<sup>915</sup>

Am 25. Februar 1957 teilt Haftmann zudem seine Entscheidung dem abstrakten Künstler Heinz Trökes (1913–1997) mit, mit dem er über seine Berufung bereits mündlich in Hamburg diskutiert hatte.<sup>916</sup> Trökes, der von 1956 bis 1958 Leiter der Abteilung für Freie Graphik an der Hamburger Hochschule ist, rät Haftmann davon ab, den Posten anzunehmen, obwohl er ihn gerne auf der Direktorenstelle gesehen hätte. Der Grund liegt seiner Meinung nach nicht in der mangelnden Übereinstimmung der Lehrer\*innen, sondern vielmehr in der Aufgabe selbst und in seinen Zweifeln an der Rolle der Akademien als Ausbildungsinstitutionen für Künstler\*innen.<sup>917</sup>

Die Absage Haftmanns, Leiter der Hochschule für bildende Künste Hamburg zu werden, wirft tatsächlich auch ein weiteres debattiertes Problem auf, das Trökes in seinem Brief teilweise behandelt. „Ein Wissenschaftler auf diesem Direktorposten, und kein schaffender Künstler?“, fragt Josef Müller-Marein in seinem Artikel am 28. Februar 1957 in der *Zeit*.<sup>918</sup> Der Journalist schreibt, dass die für viele damals berechtigte Frage durch die Unterstützung der Lehrer\*innen der freien Künste, die sich alle für Haftmann eingesetzt hatten, beantwortet sei. Auch Baumeister hatte in seiner Korrespondenz am Anfang der 1950er Jahre seine Gedanken über die Problematik der Kunstlehre in den Akademien zwischen Tradition und Anspruch an Modernität sowohl in der Methode als auch in den Inhalten mit Haftmann geteilt. In seinem Brief am 29. Oktober 1951, in dem Baumeister die verpasste Chance der Berufung Haftmanns an die

---

<sup>913</sup> Es handelt sich um Edgar Horstmann, Professor für Architektur und Innenarchitektur von 1946 bis 1966. <https://www.hfbk-hamburg.de/de/hochschule/ehemalige-professorinnen-und-gastprofessorinnen/> (Website der Hochschule für bildende Künste Hamburg, 15 Dezember 2020).

<sup>914</sup> Es handelt sich um Erwin Krubeck, Dozent für Gebrauchsgraphik von 1946 bis 1962. Ebd.

<sup>915</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 28. Februar (mit Bleistift: 1957), Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>916</sup> Brief von Werner Haftmann an Heinz Trökes, 25. Februar (1957), DKA, NL Trökes, Heinz M, G I, C–53, 83, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstharchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>917</sup> Brief von Heinz Trökes an Werner Haftmann, 28. Februar 1957, DKA, NL Trökes, Heinz M, G I, C–53, 83, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstharchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>918</sup> Müller-Marein, Josef: Hinweis auf Haftmann, in: Die Zeit, Hamburg, 28. Februar 1957.

Akademie in Stuttgart bedauert, fragt sich der Maler, ob Künstler\*innen oder Pädagog\*innen an Kunstschulen unterrichten sollten und ob zeitgenössische Kunst oder lieber die Kunst der Tradition gelehrt werden sollte.<sup>919</sup> Die Gegenüberstellung von Künstler\*innen und Kunstwissenschaftler\*innen als Lehrende sowie traditioneller darstellender und gegenstandsloser Kunst ist im Jahr 1958 im Mittelpunkt des Streits um Haftmanns Berufung als Generalsekretär der Akademie der Bildenden Künste in München.<sup>920</sup>

1957 bekommt Haftmann von amtlicher Seite weitere Stellenangebote im akademischen und im musealen Bereich. Der Oberstadtdirektor Max Adenauer<sup>921</sup>, der Kulturdezernent Kurt Hackenberg<sup>922</sup> und der Rechtsanwalt, SPD-Kulturpolitiker und Kunstsammler Ludwig Josef Haubrich<sup>923</sup> sollen Haftmann die Nachfolge Leopold Reidemeisters<sup>924</sup> als Generaldirektor der Museen der Stadt Köln angeboten haben, Will Grohmann seine Nachfolge als Professor für Kunstgeschichte an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin. Auch eine Professur an einigen Universitäten sei Haftmann angeboten worden.<sup>925</sup> Nay weist Haftmann am 12. März 1957 auf die Angelegenheit der Neubesetzung als Generaldirektor der Kölner Museen hin. Der Maler unterstreicht, dass Haubrich und Schnitzler<sup>926</sup> sowie weitere einflussreiche Menschen Haftmanns Berufung stark unterstützen würden. Die Generaldirektion würde dem damaligen Generaldirektor Otto Karl Helmut Förster zwei weitere Jahre, bis zu seiner Pensionierung gewähren,

---

<sup>919</sup> Brief von Willi Baumeister an Werner Haftmann, 29. Oktober 1951, Mappe: Dr. Werner Haftmann, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart.

<sup>920</sup> Siehe Unterkapitel: 1. 20 Die Polemik anlässlich der Berufung an die Akademie der Bildenden Künste München.

<sup>921</sup> Max Adenauer ist der Sohn von Konrad Adenauer und CDU-Politiker. Von 1953 bis 1965 ist er Oberstadtdirektor von Köln.

<sup>922</sup> Kurt Hackenberg ist Mitglied der SPD und von 1955 bis 1979 Kulturdezernent der Stadt Köln.

<sup>923</sup> Ludwig Josef Haubrich stiftet 1946 seine Sammlung der Stadt Köln, die der Grundstein des zukünftigen Museums Ludwig bildet. <https://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html> (Website des Museums Ludwig in Köln, 15. Dezember 2020).

<sup>924</sup> Obwohl konkrete Hinweise auf Haftmann in den Akten von Reidemeister im Historischen Archiv der Stadt Köln nicht gefunden wurden, könnten sich dort Dokumente in Bezug zu Haftmann befinden. Da diese Akten vom Einsturz des Gebäudes im Jahr 2009 betroffen wurden, war es nicht möglich, Einsicht darin zu nehmen. Es handelt sich um den Bestand Acc. 177 Wallraf-Richartz-Museum, der die Akte A 77 „Schriftwechsel Professor Reidemeister“ enthält sowie den Bestand Acc. 93, Verwaltung der Museen A 12. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Jan Klein, Biographische Recherchen, Neuzeit, Historisches Archiv, Stadt Köln und bei Frau Barbara Schaefer, Stellvertretende Direktorin des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud, Köln.

<sup>925</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 20. Februar 1958, Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>926</sup> Hermann Schnitzler ist Kunsthistoriker, von 1953 bis 1970 Direktor des Museums Schnütgen, wo er vor dem Zweiten Weltkrieg als Kustos gearbeitet hatte.

währenddessen Haftmann zwischenzeitlich die Leitungsstelle der modernen Abteilung erhalten könnte. Nay hebt die Vorteile dieser Gelegenheit für Haftmann mit Begeisterung hervor und betont, dass Haftmann endlich ein bedeutendes Amt bekleiden könne.<sup>927</sup> Haftmann, der davon nicht überzeugt ist, antwortet Nay, dass der Plan sich nicht konkretisieren würde. Er behauptet nämlich, zu viele Gegner\*innen insbesondere unter den Künstler\*innen zu haben und glaubt, dass sobald die Nachricht in die Öffentlichkeit gelangen werde, wieder ein Skandal hinter seinem Rücken ausbrechen würde, von dem er bis zum letzten Moment nichts erfahren würde.<sup>928</sup>

Die Erwägung, Haftmann nach Berlin als Professor für Kunstgeschichte zu berufen, entnimmt man einem Brief von Will Grohmann (1887–1968) an Karl Otto, Direktor der Hochschule für Bildende Künste in Westberlin. Laut Grohmann liegt die Entscheidung der möglichen Kandidaten nur zwischen Haftmann und Werner Schmalenbach, damals Direktor der Kestner-Gesellschaft in Hannover.<sup>929</sup>

In Bezug auf die Angebote in Köln und in Berlin nimmt Göpel in einem Brief im Februar 1958 Stellung und teilt Haftmann mit, dass seiner Meinung nach die Arbeitsstelle in Köln nicht für ihn geeignet sei, da sie mit einem hohen bürokratischen Aufwand verbunden sei, der ihn an seiner wissenschaftlichen Tätigkeit hindern würde.<sup>930</sup> Aus dem üblichen, mehrmals vorgelegten, Grund lehnt Haftmann schließlich beide Stellen ab. Nach Gesprächen mit Hentzen und Martin, die Haftmann vor der Pflicht warnten, seine schriftstellerische Arbeit im Fall einer Zusage der Stelle als Nachfolger Reidemeister an der Generaldirektion der Kölner Museen beenden zu müssen, lehnt er ab.<sup>931</sup> Über seine Absage in Köln informiert Haftmann auch Carl Georg Heise schriftlich.<sup>932</sup>

---

<sup>927</sup> Brief von Ernst Wilhelm Nay an Werner Haftmann, 12. März 1957, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>928</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 22. März (1957), DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>929</sup> Brief von Will Grohmann an Karl Otto, 12. November 1957, Akte: 16/I, 493, Universitätsarchiv, Universität der Künste, Berlin.

<sup>930</sup> Brief von Erhard Göpel an Werner Haftmann, undatiert (höchstwahrscheinlich vom Februar 1958), Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>931</sup> Brief von Werner Haftmann an Sep Ruf, 13. Oktober 1957, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958 III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>932</sup> Brief von Werner Haftmann an Carl Georg Heise, undatiert (höchstwahrscheinlich vom 1958), Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen.



## 1. 20 Die Polemik anlässlich der Berufung an die Akademie der Bildenden Künste München

Im Jahr 1957<sup>933</sup> wird Haftmann von dem Architekten und seit 1957 Präsidenten der Akademie der Bildenden Künste in München<sup>934</sup> Sep Ruf (1908–1982) zunächst für eine neu geschaffene Stelle als Generalsekretär, die das Institut repräsentativ vertreten soll, danach aufgrund der daraus entstandenen Polemik, als Professor für Ästhetik und Kunstgeschichte vorgeschlagen. In seinem Empfehlungsschreiben an den Staatsminister im Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus Theodor Maunz,<sup>935</sup> datiert auf den 10. April 1958, das die Berufung Haftmanns als Professor für Kunstgeschichte unterstützen soll, lobt der damalige Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg Ludwig Grote Haftmann als einen Kunsthistoriker, der in der vordersten Reihe der Interpreten der Kunst des 20. Jahrhunderts stehe, dessen Bücher internationale Beachtung gefunden hätten. Außerdem erläutert Grote, dass Haftmann zuvor zahlreiche Stellenangebote abgelehnt habe, weil er seine wissenschaftliche Arbeit fortsetzen wolle, und dass er die Berufung an die Münchner Akademie nur aus Liebe zu München und dem Freistaat Bayern annehmen würde. Grote fügt hinzu, dass er Haftmann seit Jahrzehnten kenne und mit ihm oft zusammengearbeitet habe. Grote preist ferner besonders Haftmanns Unbefangenheit.<sup>936</sup>

Grotes Betonung von Haftmanns Objektivität bei seiner Arbeit versteht sich in Zusammenhang mit der Polemik, die mit Haftmanns Berufung an die konservative Münchner Akademie entstanden war. An der Spitze der Protest gegen Rufs Personalpolitik steht Richard Seewald (1889–1976), Professor für illustratives Zeichnen an der Akademie. Seewald, der damals bald in den Ruhestand treten soll, legt seinen

---

<sup>933</sup> Anlässlich der Sitzung des Kollegiums am 17. Dezember 1957 behauptet Ruf, Haftmann den Vorschlag zunächst irrtümlicherweise im August, danach im September 1957 gemacht zu haben. Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958 III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>934</sup> Haftmann hält an der Akademie einen Vortrag über Giotto und Masaccio am 18. November 1949. Haftmann 1960, S. 206–221. Zur Geschichte der Akademie, siehe: Gerhart, Nikolaus/Grasskamp, Walter/Matzner, Florian (Hrsg.): 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste in München „...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“, München 2008.

<sup>935</sup> Das CSU-Mitglied ist von 1957 bis 1964 Kultusminister.

<sup>936</sup> Brief von Ludwig Grote an Prof. Dr. Maunz Bayer Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 10. April 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958 III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

Lehrauftrag vorzeitig nieder und polemisiert gegen Haftmanns Berufung nicht nur während der Sitzungen des Kollegiums, sondern auch im Rahmen seines Abschiedsvortrags.<sup>937</sup>

Ruf hatte den Kunsthistoriker zunächst für die Stelle des Generalsekretärs während der Kollegiumssitzung am 17. Dezember 1957 vorgeschlagen. In der dadurch entstandenen Diskussion behauptet Seewald, dass er sich gegen Haftmanns Berufung stelle, weil sie nicht den Traditionen der Akademie entspräche. Im Kollegium hätten, laut Seewald, nur Männern Sitz und Stimme gehabt, die selbst Künstler und Erzieher seien. Darüber hinaus erklärt Seewald, dass Haftmann ein Traditionsbrecher sei. Er besteht auf die Tatsache, dass Haftmann ein einseitiger Wissenschaftler und daher ungeeignet sei, die Akademie zu vertreten. Weitere Stimmen äußern sich gegen Haftmanns Berufung. Ernst Geitlinger, Professor für Malerei und Graphik, fügt beispielsweise hinzu, dass Haftmann für bestimmte Kunstrichtungen werbe. Darüber hinaus erläutert der Malereiprofessor Hermann Kaspar, dass ein weniger kontroverser Mann, der kein Theoretiker sei, dem Ruf der Akademie besser gerecht werden würde. Ebenso fürchtet er, dass Haftmann die abstrakte Malerei propagiere. Der einzige, der sich für Haftmann einsetzt, ist der Bildhauer Toni Stadler. Aufgrund einer dreißigjährigen Freundschaft kann er garantieren, dass Haftmann zurückhaltend sei, eine ausgeprägte Leidenschaft für die Kunst habe und sich stark für sie einsetze. Ruf unterstreicht, wie Haftmanns Verbindungen ins In- und Ausland wichtig für die Akademie sein könnten. Ferner verspricht er, dass Haftmann an München interessiert habe und ein Gewinn für die Akademie darstelle.<sup>938</sup>

Auch wenn am Ende dieser Sitzung beschlossen wird, dass Haftmann Generalsekretär ohne Stimmrecht im Kollegium werden soll, macht Ruf anlässlich der nächsten Sitzung am 7. Februar 1958 den Vorschlag, Haftmann als Lehrer für Kunstgeschichte und Karl Schwend (1890–1968),<sup>939</sup> CSU-Politiker und von 1950 bis

---

<sup>937</sup> Akademie der Bildenden Künste München, Protokoll der Kollegiumssitzung am 17. Dezember 1957, Registratur, II.3.4. Senatsprotokolle, 1946-1960; H. R.: Schelling und die Folge. Zur ‚Palastrevolution‘ an der Münchner Kunstakademie, in: Sozialdemokratischer Pressedienst, Feuilleton-Redaktion, Hannover, 13. März 1958.

<sup>938</sup> Akademie der Bildenden Künste München, Protokoll der Kollegiumssitzung am 17. Dezember 1957, Registratur, II.3.4. Senatsprotokolle, 1946-1960.

<sup>939</sup> Schwend wird in der Tat 1958 zum Generalsekretär der Akademie der Bildenden Künste berufen.

1954 Leiter der Bayerischen Staatskanzlei, als Generalsekretär zu berufen.<sup>940</sup> Auch dieser Vorschlag wird anlässlich der Abstimmung des Kollegiums genehmigt, in der Sitzung am 6. März 1958 kündigt Ruf jedoch an, dass die Angelegenheit im Ministerium geklärt werden müsse und dass dem Ministerium neben Haftmann zwei weitere Vorschläge vorliegen müssten. Da gleichwertige Persönlichkeiten wie Haftmann genannt werden müssen, schlägt Ruf Georg Schmidt, Direktor der Kunsthalle in Basel, und Alfred Hentzen, Direktor der Hamburger Kunsthalle, vor. Während der Diskussion hebt Ruf noch einmal das Argument hervor, dass es sehr interessant wäre, neben Sedlmayr eine Persönlichkeit mit unterschiedlichen Standpunkten in München zu haben. Ruf wünscht sich, dass München wieder zu einem Ort der fruchtbaren Auseinandersetzung im Kunstbereich werde.<sup>941</sup> Der Journalist Erich Pfeiffer-Belli beobachtet in seinem in der *Welt* am 21. Januar 1958 erschienenen Artikel *Schwankend zwischen konservativ und modern. Symptomatische Auseinandersetzungen an der Akademie – Wir sprachen mit Sep Ruf*, dass Haftmann „im konservativen Klima der Stadt [...] so etwas wie ein oft angefeindeter Hecht im Karpfenteich“ und noch wie ein „Trojanisches Pferd in der Akademie“ empfunden wird.<sup>942</sup>

In seinem Brief an Göpel vom 20. Februar 1958, der damals als Korrespondent<sup>943</sup> in München für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*<sup>944</sup> schreibt, bezieht sich Haftmann auf die ihm angebotene Professorenstelle an der Münchner Akademie und erzählt, dass er mit Erstaunen die Presseartikel die ihn zum Teil kritisierten und zum Teil lobten gelesen hätte. Er fügt hinzu, dass die eventuellen Bedingungen der Professur mit ihm

---

<sup>940</sup> Akademie der Bildenden Künste München, Protokoll der Kollegiumssitzung am 7. Februar 1958, Registratur, II.3.4. Senatsprotokolle, 1946-1960.

<sup>941</sup> Akademie der Bildenden Künste München, Protokoll der Kollegiumssitzung am 6. März 1958, Registratur, II.3.4. Senatsprotokolle, 1946-1960; Brief an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus von Sep Ruf, 7. März 1958, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958 III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>942</sup> Pfeiffer-Belli, Erich: *Schwankend zwischen konservativ und modern. Symptomatische Auseinandersetzungen an der Akademie – Wir sprachen mit Sep Ruf*, in: *Die Welt*, Hamburg, 21. Januar 1958.

<sup>943</sup> Erhard Göpel schreibt in einem Brief vom 22. Januar 1958 an Sep Ruf, dass er sich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* für Haftmann und ihn eingesetzt hätte, wenn er gewusst hätte, dass die Angelegenheit öffentlich diskutiert werden könnte. Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958 III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>944</sup> In einem Brief am 27. März 1958 fragt Erhard Göpel Haftmann, ob er sich über die in der Presse entstandenen Artikel bezüglich seiner Berufung an der Akademie der Bildenden Künste in München in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* äußern solle. Außerdem bittet er Haftmann, solle er sich für die Annahme der Stelle entscheiden, ihm als erster Nachricht zu geben. Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek Abteilung für Handschriften, München.

nicht besprochen wurden und dass er nur bereit gewesen wäre, die Stelle anzunehmen, wenn die akademische Verpflichtung eine oder zwei Vorlesungen pro Woche betragen würde.<sup>945</sup> Das hatte Haftmann Ruf bereits am 18. Februar mitgeteilt, als er dem Präsidenten der Akademie schreibt, um ihn zu fragen, wie man, auf die in der Presse entstandene Polemik über seine Berufung reagieren sollte.<sup>946</sup>

Auf Haftmanns Schreiben vom 20. Februar 1958 antwortet Göpel, dass sich viele Leute in München für Haftmann einsetzen und dass er die Stelle annehmen soll. Der Grund, weshalb Göpel Haftmanns Berufung zum Professor an der Akademie in München wärmstens unterstützt, liegt in seiner Überzeugung, dass nur Haftmanns Vorlesungen die feindliche Atmosphäre an den Münchner Universitäten gegen die moderne Kunst verbessern könnten. Göpel stellt fest, dass es notwendig sei, dass sich in München jemand gegen Sedlmayr stelle. Außerdem argumentiert er, dass München ein günstiger Ort für die Kunst des 20. Jahrhunderts werden könnte, wenn Haftmann anstelle von Sedlmayr Professor wäre. Dazu ist es aber laut Göpel notwendig, dass Haftmann sein Buch über die Grundlagen der abendländischen Kultur vom 4. bis zum 10. nachchristlichen Jahrhundert erfolgreich veröffentlicht. Haftmann müsse, so Göpel, nicht nur an sich selbst, sondern an diese breite Perspektive denken.<sup>947</sup>

Dazu äußert sich Haftmann in einem Brief am 14. März und erklärt, dass ihm Göpels Spekulationen über seine Nachfolge nach Sedlmayr unreal erscheinen.<sup>948</sup> Anhand von Haftmanns Schriftwechsel mit Ruf kann beobachtet werden, dass Haftmann im Laufe der Zeit, und besonders nach der entstandenen Pressepolemik, seine wachsende Unannehmlichkeit mit der Berufung ausdrückt. In seinem ersten Brief aus Boston vom 13. Oktober 1957 berichtet Haftmann, über die Stellen sowohl als Generalsekretär in München als auch als Generaldirektor in Köln mit Kurt Martin und Alfred Hentzen diskutiert zu haben. Der Kunsthistoriker, der den angebotenen Posten in Köln ablehnen will, behauptet, er habe noch nicht genau über das Generalsekretariat nachgedacht.

---

<sup>945</sup> Brief von Erhard Göpel an Werner Haftmann, undatiert (höchstwahrscheinlich vom Februar 1958), Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>946</sup> Brief von Werner Haftmann an Sep Ruf, 12. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958 III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>947</sup> Brief von Erhard Göpel an Werner Haftmann, undatiert (höchstwahrscheinlich vom Februar 1958), Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>948</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 14. März 1957, Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

Haftmann schlägt vor, seinen Vortrag bei Rufs Eröffnungssitzung im November 1957 zu nutzen, um konkrete Planungen für die Akademie zu entwickeln.<sup>949</sup> Am 8. Januar 1958 schreibt er in diesem Zusammenhang, dass er nicht in Unsicherheit und Ungewissheit verharren wolle und dass er die von Ruf vorgeschlagene Alternativlösung einer Vortragsreihe für einige Semester aus finanziellen und praktischen Gründen nicht akzeptieren könne. Am 30. März 1958 erläutert Haftmann, dass der Streit um seine Person zu weit gegangen sei und dass seine Lehrtätigkeit nun für die Akademie und für ihn selbst sehr schädlich seien. Haftmann hatte ursprünglich dem Vorschlag Rufs zugestimmt, weil er davon überzeugt sei, dass eine gute Einbindung der theoretischen Lehre in die berufspraktische Ausbildung für eine moderne Akademie von großer Bedeutung sei. Schließlich trifft er jedoch die endgültige Entscheidung, die Stelle nicht anzutreten.<sup>950</sup>

In seinem Brief vom 8. April 1958 teilt Haftmann Ruf mit, dass er das Interesse an der Unternehmung verloren habe sowie niemanden von seiner Person überzeugen wolle. Er fügt hinzu, dass die Polemiken und Diskussionen seine Ruhe beeinträchtigt und vor allem seine Konzentration bei der wissenschaftlichen Arbeit gestört hätten: Er wolle nicht zu viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen und anonym bleiben. Diese Aussage erscheint meiner Ansicht nach merkwürdig, da Haftmanns Bedürfnis nach Anonymität unvereinbar mit seiner Position als Kunsthistoriker, Autor und Kurator von internationalem Ruf ist. Vielmehr scheint Haftmann, trotz seiner öffentlichen Rolle, nicht in der Lage gewesen zu sein, mit negativen Kritiken vonseiten der Öffentlichkeit umzugehen. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Korrespondenz Haftmanns als Direktor der Neuen Nationalgalerie, die im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit in Betracht gezogen wird. Dies bezeugt Haftmanns Unduldsamkeit kritisiert zu werden sowie seine Neigung, immer dann schriftlich zu reagieren, wenn seine Museumsleitung hinterfragt wird. Haftmann unterstreicht in seinem Schreiben vom 8. April 1958 an Ruf

---

<sup>949</sup> Brief von Werner Haftmann an Sep Ruf, 13. Oktober 1957, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958 III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>950</sup> Brief von Werner Haftmann an Sep Ruf, 8. Januar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958 III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

zudem, dass er Verpflichtungen mit Verlagen habe und aus diesem Grund unter Druck stehe.<sup>951</sup>

Die Polemik in der Presse und die Spaltung der Stimmen über seine Berufung nimmt Haftmann entsetzt auf.<sup>952</sup> Trotzdem entscheidet er sich, dazu nicht öffentlich Stellung zu beziehen.<sup>953</sup> Haftmann denkt, dass es in München einflussreiche Leute gebe, die seine Berufung an die Akademie verhindern wollen.<sup>954</sup> Göpel, der Haftmann scheinbar gut kennt, berät ihn dabei, seinen nicht positiven öffentlichen Ruf zu akzeptieren und mit ihm umgehen zu müssen.<sup>955</sup>

Haftmanns Absage wird von Wolfgang Christlieb in seinem Artikel am 13. April 1958 in der Abendzeitung *Werner Haftmann verzichtet. Die vieldiskutierte Berufung an die Kunstakademie vorläufig gescheitert* für die Stadt München als „schrecklich“ beurteilt:

Angenommen, es hätte sich nicht gerade um die Akademie gehandelt, sondern um etwas anderes, etwa: Neue Sammlung, Staatsgemäldesammlung, Universität oder Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Um Institutionen, die eine Arbeitskraft vom Schlage Haftmanns durchaus gebrauchen können: Wäre dann der Protest Haftmann-Gegner weniger laut geworden?<sup>956</sup>

Georg Schmidt wird schließlich 1958 als Professor für Kunstgeschichte an die Akademie ernannt. Haftmann benachrichtigt Göpel darüber am 19. November 1958.<sup>957</sup>

---

<sup>951</sup> Brief von Werner Haftmann an Sep Ruf, 8. April 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958 III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>952</sup> Brief von Werner Haftmann an Sep Ruf, 18. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958 III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958. Haftmann wird, unter anderem, als „Fanatiker“ beschrieben und als „eine Persönlichkeit, an der man nicht vorbeigehen kann, an der sich die Geister scheiden“. Als sein Antipode in München wird Sedlmayr genannt. S. Z.: Hinter verschlossenen Türen Diskussionen um die Akademie der bildenden Künste, in: Süddeutsche Zeitung, München, 14. Februar 1958.

<sup>953</sup> Brief von Werner Haftmann an Wolfgang Christlieb, 20. März 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958 III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>954</sup> Brief von Werner Haftmann an Sep Ruf, 30. März 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958 III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>955</sup> Brief von Erhard Göpel an Werner Haftmann, undatiert (höchstwahrscheinlich vom Februar 1958), Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>956</sup> Christlieb, Wolfgang: Werner Haftmann verzichtet. Die vieldiskutierte Berufung an die Kunstakademie vorläufig gescheitert, in: Abendzeitung, München, 13. April 1958.

<sup>957</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 19. November 1958, Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

## 1. 21 Die Berufung in die Ankaufskommission für moderne Kunst an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München

Am 16. Juni 1958 schickt der seit 1957 amtierende Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Kurt Martin<sup>958</sup> einen Brief an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus bezüglich der Zusammensetzung der Ankaufskommission<sup>959</sup> der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Martin berichtet darin, dass ihm bei den Verhandlungen anlässlich seiner Berufung in München zugesagt worden sei, eine neue Kommission bilden zu dürfen, die ihm für seine Ankaufspolitik angemessen erscheine. Mit dem Zweck, eine Abteilung moderner Kunst in München aufzubauen, soll sich die neue vorausgesehene Kommission ausschließlich dem Ankauf moderner Kunst widmen,<sup>960</sup> und zwar, wie Martin erklärt, der Kunst seit dem Expressionismus in Deutschland und im internationalen Kontext. Für die vorangegangenen Erwerbungen wäre die bestehende Kommission noch zuständig gewesen. Nach der Überzeugung, dass dafür sachverständige Mitarbeiter\*innen nötig seien, hatte Martin Haftmann als Mitglied der Ankaufskommission für moderne Kunst

---

<sup>958</sup> Kurt Martin ist von 1934 bis 1956 Direktor der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Während des NS-Regimes ist Martin im Jahr 1940 zum Leiter des Musée de Beaux-Arts de Strasbourg und Generalbevollmächtigter für die Museen in Elsass und Baden berufen. Thessa Friederike Rosenbrock schreibt, dass Martins Interesse für die moderne Kunst seit 1927 besteht, als er ein Volontariat in der von Gustav Hartlaub geleiteten Städtischen Kunsthalle in Mannheim absolviert, die damals als die modernste Sammlung in Deutschland gilt. Ferner erklärt Rosenbrock, dass Martin nach 12 Jahren Beschäftigung mit klassischer Kunst während der NS-Regime sich in der Nachkriegszeit wieder der als „entartet“ deklarierten Kunst des 20. Jahrhunderts widmet. Rosenbrock, Tessa Friederike: Kurt Martin und das Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Museums und Ausstellungspolitik im „Dritten Reich“ und in der unmittelbaren Nachkriegszeit, Berlin 2012, S. 241–302.

<sup>959</sup> Die Empfehlung, erneut eine Ankaufskommission zu gründen, formuliert der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Eberhard Hanfstaengl dem Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus am 25. September 1947. Die von Hanfstaengl vorgeschlagenen Mitglieder der Ankaufskommission sind: der Präsident der Akademie, Carl Sattler, der Professor für Kunstgeschichte an der Universität München, Hans Jantzen, der Professor Max Unold, als Vertreter der frei schaffenden Künstler. Laut eines Briefes des Bayerischen Nationalmuseums an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus vom 1. Dezember 1947 werden dazu berufen: den Direktor des Landesamtes für Denkmalpflege Georg Lill, den Bildhauer und Professor an der Akademie der Bildenden Künste München Josef Henselmann, den Kunsthistoriker Ludwig Grote und den Kunstsammler Seidl. MK 50836 1919–31.12.1963, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.

<sup>960</sup> Billeter schreibt, dass während Martins Amtszeit 1.800 Werke für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erworben werden, darunter zirka 370 für die Galerie der Moderne. Billeter 2017, S. 253.

vorgeschlagen.<sup>961</sup> Haftmann, der bereits im März 1958 von Göpel hinsichtlich der Gelegenheit einer Zusammenarbeit mit Martin informiert worden war, antwortet ihm am 14. März 1958, er wisse nichts von Martins Absicht, ihn in der Pinakothek anzustellen.<sup>962</sup>

Zusammen mit Haftmann schlägt Martin auch der Hauptkonservator der Staatlichen Graphischen Sammlung in München Bernhard Degenhart, der Präsident der Akademie der Bildenden Künste München Sep Ruf, der erste Präsident der deutschen Sektion der Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) Franz Roh (1890–1965)<sup>963</sup> und der Komponist und Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in München Harald Genzmer vor.<sup>964</sup>

Martins Entscheidung aus der Ankaufskommission zwei unabhängige Kommissionen zu bilden, die jeweils für alte und moderne Kunst verantwortlich sein sollen, wird von zwei alten Mitgliedern negativ aufgenommen. Am 15. Juni 1958 teilt Hans Sedlmayr, der nach dem NS-Regime rehabilitiert wird, seit 1951 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität München und seit 1953 Mitglied der Ankaufskommission ist,<sup>965</sup> dem Minister für Unterricht und Kultus mit, dass seiner Ansicht nach die Trennung nicht zu rechtfertigen sei, da sie zur Zerspaltung in Kunstparteien führe und von staatlichen Einrichtungen bekämpft werden sollte. Aus diesem Grund erklärt sich Sedlmayr nicht mehr bereit, in einer gespaltenen

---

<sup>961</sup> Brief Nr. 3624 von Kurt Martin an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 16. Juni 1958, Protokolle der Ankaufskommission, BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 13/1 (Nr. 422). Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Dr. Martin Schawe und Herrn Dr. Herbert Rott.

<sup>962</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 14. März 1958, Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>963</sup> Die Mitteilung über die stattgefundenen Konstitution des Deutschen Kunstkritiker-Verbandes erfolgt am 12. Oktober 1951. Die Vorstandsmitglieder sind: Franz Roh als Präsident, Bruno E. Werner als Vizepräsident und Hanns Theodor Flemming als Sekretär. Brief von Bruno E. Werner an Paul Fierens, 12. Oktober 1951, AICA, AICAI THE ADM 008 22/32, République fédérale d'Allemagne 1/5, Courriers (1949–1953), 10, Fonds AICA international, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. © Alle Rechte vorbehalten. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Laurence Le Poupon. Siehe: Schieder, in: Doll/Heftrig/Peters 2006, S. 207.

<sup>964</sup> Brief vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 3. September 1958, Protokolle der Ankaufskommission, BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 13/1 (Nr. 422).

<sup>965</sup> Aurenhammer, Hans H., Sedlmayr, Hans, in: Neue Deutsche Biographie 24 (2010), S. 126–128, Onlineversion, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118612557.html#ndbcontent> (14. August 2020); Brief vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Direktion der Staatsgemäldesammlungen, 25. September 1953, MK 50836 1919–31.12.1963, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.



Kommission mitzuwirken.<sup>966</sup> Am gleichen Tag äußert sich der Illustrator und Graphiker Emil Preetorius (1883–1973),<sup>967</sup> Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, genauso wie Sedlmayr seit 1953 Ankaufskommissionsmitglied,<sup>968</sup> in einem Schreiben an den Minister, das inhaltlich grundsätzlich den Argumenten seines Kollegen entspricht. Preetorius bittet den Minister, ihn als Mitglied der Kommission mit der Begründung, dass eine Trennung zwischen alter und moderner Kunst nicht vernünftig sei, zu entlassen.<sup>969</sup>

In der Vorbemerkung eines Briefes des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus vom 8. Juni 1958 werden Sedlmayrs Argumente als nicht überzeugend gekennzeichnet. Sedlmayr glaubt, dass aus zwei Kommissionen sich zwei entsprechenden gegensätzlichen Fraktionen, die Anhänger\*innen der alten Kunst einerseits und die der modernen Kunst andererseits bilden würden. Auch Preetorius Argument, wonach es nur ein Kunstverständnis gebe, wird abgelehnt. Darüber hinaus wird die Tatsache bestätigt, dass anlässlich Martins Berufung als Generaldirektor, die Erwerbung moderner Kunstwerke prioritär sei, da diese Aufgabe der Geschichte der Staatsgemäldesammlungen entspreche sowie ihren zukünftigen Ruhm mitbestimmen werde.<sup>970</sup>

Wie Martin sich dem Minister gegenüber in einem Brief vom 10. Juli 1958 äußert, waren in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seines Wissens nach schon vor dem Zweiten Weltkrieg zwei gesonderte Kommissionen vorhanden, die aber während des Nationalsozialismus vereinigt werden. Martin widerspricht Sedlmayrs Stellungen und argumentiert, dass die Aufgabe einer Ankaufskommission darin besteht, einzelne Erwerbungen zu bewerten, und nicht die Grundsätze zu entwickeln nach denen eine Sammlung aufgebaut wird. Dafür bestehe die Notwendigkeit, in beiden Kommissionen ausgewiesene Fachleute zu haben, die Erfahrungen und Kenntnisse mitbringen sollten.

---

<sup>966</sup> Brief von Hans Sedlmayr an den Bayerischen Staatsminister für Unterricht und Kultus, 15. Juni 1958, MK 50836 1919–31.12.1963, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.

<sup>967</sup> Preetorius veröffentlicht 1947 seine Rede *Weltbild und Weltgehalt*, in der er sich gegen die moderne Kunst äußert. Wollenhaupt-Schmidt 1994, S. 201–202.

<sup>968</sup> Brief vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Direktion der Staatsgemäldesammlungen, 25. September 1953, MK 50836 1919–31.12.1963, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.

<sup>969</sup> Brief von Emil Preetorius an den Bayerischen Staatsminister für Unterricht und Kultus, 15. Juni 1958, MK 50836 1919–31.12.1963, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.

<sup>970</sup> Brief Nr. VII 47824 vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 8. Juni 1958, MK 50836 1919–31.12.1963, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.

In Antwort auf Preetorius Bemerkungen erläutert Martin, dass ihre Vereinfachungen derzeit nicht mehr erlaubt seien. Schließlich erklärt sich Martin bereit, unter den Umständen, auf die Mitarbeit von Sedlmayr und Preetorius zu verzichten.<sup>971</sup>

Sowohl Sedlmayr als auch Preetorius werden vom Minister am 24. Juni 1958 benachrichtigt, dass aufgrund der Verhandlungen mit dem Generaldirektor Martin anlässlich seiner Berufung sowie der früheren Existenz zweier Ankaufskommissionen vor den 1930er Jahren, ihre Entscheidung, aus dem Amt der Ankaufskommission auszuschcheiden, bedauert jedoch angenommen wurde.<sup>972</sup>

Am 26. Juli 1958 wird die neue Zusammensetzung der Ankaufskommission für alte Kunst bekannt gegeben. Ihr gehören an: der Sammler Walther Bernt, der Ministerialdirigent Albert Fruth, der Maler Remigius Netzer, der Maler Max Unold, der Rechtsanwalt Alfred Winterstein und der Professor Hermann Voss.<sup>973</sup> Außerdem wird am 5. September 1958, auf Vorschlag Martins hin, die Mitwirkung von Ludwig Heydenreich dem Bayerischen Staatsministerium gefordert.<sup>974</sup>

Haftmann übt die Tätigkeit in der Ankaufskommission für moderne Kunst bis 1966 neben den weiteren 1958 berufenen Mitgliedern, denen 1961 der Sammler Walter Bareiss, einer der Trustees des MoMA in New York<sup>975</sup> sowie 1963 Prinz Franz von Bayern als gelegentlicher Gast<sup>976</sup> hinzukommen. Aufgrund der 1966 bevorstehenden Berufung zum Direktor der Neuen Nationalgalerie in Berlin war die Mitarbeit Haftmanns in München nicht mehr vertretbar. Nach dem Tod Franz Rohs 1965 und

---

<sup>971</sup> Brief Nr. 3884 von Kurt Martin an den Bayerischen Staatsminister für Unterricht und Kultus, 10. Juni 1958, MK 50836 1919–31.12.1963, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.

<sup>972</sup> Brief Nr. VII 54838 vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 24. Juni 1958, MK 50836 1919–31.12.1963, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.

<sup>973</sup> Der Kunsthistoriker und Museumsdirektor Hermann Voss ist während des Zweiten Weltkrieges Sonderbeauftragter für das Führermuseum in Linz. Iselt, Kathrin: Hermann Voss. Seine Ernennung zum „Sonderbeauftragten für Linz“ und Direktor der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden, in: Dresdner Kunstblätter, Band Nr. 52, München, Berlin 2008, S. 26–35. Brief Nr. VII 58826 vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 26. Juli 1958, MK 50836 1919–31.12.1963, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.

<sup>974</sup> Brief von Kurt Martin an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 5. September 1958, MK 50836 1919–31.12.1963, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.

<sup>975</sup> Brief von Kurt Martin an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 22. Februar 1961, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.

<sup>976</sup> Brief Nr. 4971 von Kurt Martin an das Ministerium für Unterricht und Kultus, 16. Dezember 1963, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.

Haftmanns Ausscheiden aus der Ankaufskommission für moderne Kunst wird der abstrakte Künstler Theodor Werner berufen.<sup>977</sup>

## 1. 22 Die Jahre 1957–1966: Zwischen documenta II und documenta III

In der Zeitspanne von 1957 bis 1964 ist Haftmann als Kunstschriftsteller höchst produktiv. Er schreibt zahlreiche Aufsätze, Ausstellungsvorworte für Museen,<sup>978</sup> Galerien<sup>979</sup> und Kunstvereine,<sup>980</sup> veröffentlicht diverse Bücher<sup>981</sup> und hält Eröffnungsreden<sup>982</sup>. Dazu unternimmt er unzählige Reisen, so oft, dass sein Aufenthaltsort auf einer biographischen Notiz im Rahmen seiner 1957 erfolgten Mitarbeit an der Ausgabe der Zeitschrift *Jahresring*<sup>983</sup> auf Reisen<sup>984</sup> angegeben werden muss, da keine ständige Adresse, außer der des Prestel-Verlags, vorliegt.<sup>985</sup> Während

<sup>977</sup> Brief von Halldor Soehner, Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 9. November 1966, MK 74589, Akten des Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst, Ankaufskommission für die staatl. Museen u. Sammlungen Bd. IV. 1.1.1964–1984, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München.

<sup>978</sup> Siehe u.a.: Emilio Vedova, Kunsthalle Baden-Baden 1965; Marino Marini, Kunsthalle Darmstadt, 1966; Brigitte Meier-Denninghoff, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966; Wols, Stedelijk Museum Amsterdam, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, 1966.

<sup>979</sup> Siehe u.a.: Nay, New London Gallery, London 1960; Asger Jorn, Galerie van de Loo, München 1961; Wols, Galerie Europe, Paris 1961; Nay, Galerie Günther Franke, München 1964, Nay, M. Knoedler & Co. Paris und New York 1964; Oskar Schlemmer, Galerie Krugier, Genf 1964; Emilio Vedova, Galerie Günther Franke, München 1964; Marino Marini, Galerie Günther Franke, München 1964; Corneille, Lefebre Gallery, New York 1965; Georges Mathieu, Galerie Schmela, Düsseldorf 1965; André Masson, Galerie Michael Hertz, Bremen 1966; Fernand Léger, Galerie Michael Hertz, Bremen 1966.

<sup>980</sup> Siehe u.a.: Georg Meistermann, Kölnischer Kunstverein, Köln 1961; Heinz Trökes, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1964; K. R. H. Sonderborg, Kölnischer Kunstverein, Köln 1965.

<sup>981</sup> Siehe u.a.: Emil Nolde, Köln 1968, Ernst Wilhelm Nay, Köln 1960, Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München 1960; Suprematismus. Die gegenstandslose Welt, Köln 1962; Wols. Aufzeichnungen, Aquarelle und Zeichnungen, Köln, New York, Paris, 1963; Hans Richter. Dada – Kunst und Antikunst (Herausgabe und Nachwort), Köln 1964.

<sup>982</sup> Siehe u.a.: Rede anlässlich der Ausstellung *Baumeister – Nay* in der Kunsthalle Basel am 27. Februar 1960, in: Haftmann 1960, S. 196–203.

<sup>983</sup> Haftmann, Werner: Moderne Kultur und ihre „politische Idee“, in: Jahresring 57/58, Nr. 4, hrsg. u.a. v. Rudolf de le Roi/Ludwig Grote/Joachim Moras, Stuttgart, S. 68–84.

<sup>984</sup> Brief von Leonie von Wilckens an Joachim Moras, 2. August 1957, DKA, NL Grote, Ludwig, 1482, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>985</sup> Leonie von Wilckens Äußerungen über Haftmanns Artikel sind nicht positiv. Ihrer Meinung nach sei der Beitrag zu schnell und mit einer vereinfachten Argumentation geschrieben. Ferner bittet Joachim Moras Haftmann, die Angabe bei Wassily Kandinsky hinzuzufügen, dass der Maler Russe war. Haftmann hatte Kandinskys Kunst als Ausdruck der „Welterfahrung des deutschen Geistes“ beschrieben. Brief von Leonie von Wilckens an Joachim Moras, 2. August 1957; Brief von Leonie von Wilckens an Werner Haftmann, 17. Juli 1957, DKA, NL Grote, Ludwig, 1482, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

dieser Jahre beschäftigt Haftmann eine Kunsthistorikerin, Herma Buse, die, wie Haftmann in seiner Korrespondenz andeutet, als Sekretärin für ihn arbeitet.<sup>986</sup> Am 20. Oktober 1958 schreibt Haftmann aus Paris, wo er ab 1957<sup>987</sup> mehrmalige Studienaufenthalte durchführt, an Elisabeth und Ernst Wilhelm Nay, dass im Sommer die documenta II stattfinden und er bei der Organisation der Ausstellung mitwirken würde.<sup>988</sup>

Der Arbeitsausschuss der documenta-Ausstellung 1959 wird um weitere Fachkräfte bereichert. Neben Bode, Haftmann und Martin arbeiten der Kunstkritiker und Verleger Ernst Goldschmidt,<sup>989</sup> Will Grohmann, der Honorarprofessor an der Universität Frankfurt am Main und Direktor der Städtischen Galerie Ernst Holzinger, Werner Schmalenbach (1920–2010), der Kunsthändler der Galerie *Der Spiegel* in Köln Hein Stünke (1913–1994) und der Kunsthistoriker Eduard Trier (1920–2009) mit. Das Sekretariat Herbert Freiherr von Buttlars wird durch den zukünftigen Kunsthändler Rudolf Zwirner (1933–)<sup>990</sup> ersetzt, beim Arbeitsausschuss wird er jedoch noch

---

<sup>986</sup> Der Name Herma Buse taucht in zahlreichen Briefen dieser Zeitspanne auf. Über die Kunsthistorikerin konnten keine Informationen gefunden werden, außer der Angabe, dass sie zwei Bücher aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt: 1962 das Buch von Marcel Brion *Geschichte der abstrakten Kunst* und 1987, zusammen mit Erna Melchers, das Buch von André Chastel *Die Kunst Italiens*. Außerdem steht sie noch in den 1970er Jahren mit Haftmann in Kontakt, wie einige Briefe im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz bezeugen. In der Sammlung Werner Haftmann der Autographen-Sammlung Bildende Kunst des Historischen Archivs der Akademie der Künste in Berlin befindet sich eine umfangreiche Korrespondenz zwischen Haftmann und Buse, die ich aufgrund der fehlenden Erlaubnis von Evelyn Haftmann nicht einsehen konnte.

<sup>987</sup> Brief von Werner Haftmann an Kurt Martin, 22. März 1957, DKA, NL Martin, Kurt, 177, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>988</sup> Brief von Werner Haftmann an Elisabeth und Ernst Wilhelm Nay, 20. Oktober 1958, DKA, NL Nay, E. W. M I, C-97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>989</sup> Es handelt sich um den Verlag Les Éditions de la Connaissance und die Zeitschrift *Quadrum* in Brüssel. Leeman, Richard: A Belgian Tale: Quadrum (1956–1966), in: Critique d'art (online), 32, Herbst 2008, online seit 31. Januar 2012, <http://journals.openedition.org/critiquedart/787> (18. August 2020).

<sup>990</sup> Im Jahr 1956 arbeitet Zwirner in der Galerie Der Spiegel von Hein Stünke als Volontär. Stünke und Zwirner gründen 1966 mit weiteren 16 Galerien den Verein progressiver deutscher Kunsthändler. Am 12. September 1967 wird auf ihre Initiative die erste Kunstmesse für zeitgenössische Kunst der Welt Kunstmarkt Köln, heute Art Cologne, eröffnet. Damals ist Zwirner seit 1959 mit seiner eigenen Galerie (Galerie Rudolf Zwirner) für zeitgenössische Kunst in Essen tätig, wo er unter anderem Künstler\*innen des Nouveau Réalisme, Pop Art, Fluxus ausstellt. Parallel zum Kölner Kunstmarkt veranstaltet Zwirner im Jahr 1967 eine Ausstellung von Andy Warhol in seiner Galerie. Herzog, Günter: Kunstmarkt Köln 67, Gürzenich und Kölnischer Kunstverein, 13. bis 17. September 1967, in: ART COLOGNE 1967–2016. Die Erste aller Kunstmessen. The First of the Art Fairs, hrsg. v. dem Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels ZADIK, Günter Herzog/Brigitte Jacobs van Renswou, Köln 2016, S. 26–27.

miteinbezogen. Zudem sind der Direktor des Internationalen Programms<sup>991</sup> Porter A. McCray und der Kurator Frank O'Hara des MoMA in New York für die Sektion der nordamerikanischen Kunst verantwortlich, in der die Kunst des Abstrakten Expressionismus, beispielsweise Jackson Pollocks an prominenter Stelle, präsentiert wird.<sup>992</sup>

Im Rahmen der Ausstellung *II. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung*, die eine umfassende Schau über Malerei und Skulptur der Nachkriegszeit präsentieren soll, legt Haftmann seine These über den Sieg der abstrakten Kunst als Ausdruck des demokratischen freien Westen, fest: „Kunst ist abstrakt geworden“ verkündet er in seinem Einführungstext im Ausstellungskatalog.<sup>993</sup> Die von Haftmann als „Weltsprache“ anerkannte abstrakte und informelle Malerei herrsche über alle anderen gegenwärtigen Kunstrichtungen.<sup>994</sup> Die Ausstellung präsentiert zum ersten Mal nordamerikanische zeitgenössischen Künstler\*innen, wozu Haftmann für die englische Übersetzung seiner Enzyklopädie nach der Ausstellung in den Herbst- und Wintermonaten tiefgehend in den USA und England recherchiert. Im Kontext des Kalten Krieges stellt Haftmann die Abstraktion als Kunstrichtung der westlichen Demokratie gegen den Sozialistischen Realismus, den er als „eigentliche[n] Stil des politischen Totalitarismus“<sup>995</sup> bereits in seiner Enzyklopädie erkannt hatte.<sup>996</sup> Besonders interessant ist die Tatsache, dass McCray über mehrere Jahre Mitarbeiter des Office of Strategic Service (OSS), eine vorläufige Einrichtung der CIA, gewesen war. Im Jahr 1956 hatte er an der Gründung des Advisory Commission on the Arts der Regierung der USA teilgenommen und im Jahr 1958 die europäische Wanderausstellung *The New*

---

<sup>991</sup> Das *International Program* wird 1952 während einer Sitzung der Trustees des MoMA von Nelson A. Rockefeller gegründet. Porter McCray, seit 1947 Leiter der Abteilung für Wanderausstellungen, wird zum Direktor des *International Program* berufen. Ziel des Programms ist Ausstellungen über amerikanische Kunst zu organisieren, um sie sowohl im Ausland als auch in den USA zu präsentieren. Franc, Helen M.: *The Early Years of the International Program and Council*, in: *Studies in Modern Art*, Nr. 4, hrsg. v. John Elderfield, The Museum of Modern Art, New York 1994, S. 108–149.

<sup>992</sup> Bode, Arnold: *II. Documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung*, Katalog der Ausstellung vom 11. Juli bis 11. Oktober 1959 im Museum Fridericianum, in der Orangerie und im Schloss Bellevue in Kassel, Köln 1959; Kimpel 1997, S. 276–277.

<sup>993</sup> Haftmann, Werner: *Malerei nach 1945*, in: ebd., S. 12–19, hier S.17; Schwarze 2015, S. 7–8.

<sup>994</sup> Schneckenburger 1983, S. 47.

<sup>995</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 229.

<sup>996</sup> Zur Kunstentwicklung in der Nachkriegszeit in Westdeutschland siehe: Panzer, Gerhard/Völz, Franziska/Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): *Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945 Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexten*, Wiesbaden 2015.

*American Painting* mitorganisiert. Diese wird in Deutschland in der Hochschule für bildende Künste in Westberlin veranstaltet und präsentiert Künstler\*innen wie Helen Frankenthaler, Arshile Gorky, Robert Motherwell und Mark Rothko.<sup>997</sup> Wie Philipp Gutbrod schreibt, während Will Grohmanns Verbindung zum *Leaders and Specialists Grant Program*, eine von der CIA finanzierte Organisation der amerikanischen Regierung bewiesen wurde, bleibt es unklar, ob Haftmann über die Unterstützung der abstrakten amerikanischen Kunst in Europa vonseiten der CIA weiß und ob er eine aktive Rolle damit spielt.<sup>998</sup>

Am 17. August 1959 kündigt Haftmann Nay seine neuen bevorstehenden Reisen an, d. h. eine Reise nach Brasilien, gefolgt von einem zweimonatigen Aufenthalt in New York. Zudem soll Haftmann die Herausgabe der italienischen und englischen Übersetzungen der Enzyklopädie betreuen.<sup>999</sup>

1959 wird Haftmann tatsächlich zur internationalen Sonderkonferenz der AICA, in der sich damals im Bau befindene zukünftige Hauptstadt Brasiliens Brasilia eingeladen.<sup>1000</sup> Der damals von dem nordamerikanischen Kunsthistoriker James Johnson Sweeney (1900–1986) geleitete Verein hat während der 10. Hauptversammlung in Brüssel im April 1958 den Vorschlag der brasilianischen Regierung auf Initiative des Kunstkritikers Mário Pedrosa die Konferenz in Brasilien zu veranstalten, genehmigt. Das Thema der Veranstaltung, die unter der Schirmherrschaft der brasilianischen Regierung sowie der Novacap (Companhia urbanizadora da nova capital), welche die Bauarbeiten von Oscar Niemeyer in Brasilia leitet, lautet *La cité nouvelle, la synthèse des arts*. Die Konferenz beginnt am 16. September in Brasilia und setzt in São Paulo fort, wo gleichzeitig die Biennale stattfindet, um am 25. September im Museo de Arte Moderno in Rio de Janeiro zu enden. Zudem sind Ausflüge nach Minas Gerais und Bahia für die Konferenzteilnehmer vorgesehen. Auf der Konferenz werden einige der

---

<sup>997</sup> Gutbrod, Philipp: Werner Haftmanns Einführung im Katalog der documenta 2, in: Glasmeier/Stengel 2005, S. 191–200, hier S. 197.

<sup>998</sup> Ebd., S. 198. Die Studie über Grohmanns Verbindung zum *Leaders and Specialists Grant Program* wurde von Nancy Jachec vorgelegt (Transatlantic Cultural Politics in the late 1950s: The Leaders and Specialists Grant Program, in: Art History, 26, Nr. 4, September 2003, S. 533–555).

<sup>999</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 17. August 1959, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>1000</sup> Listes des invités, FR ACA AICAI THE CON013 – 1/4, Fonds AICA international, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. © Alle Rechte vorbehalten.

wichtigsten westlichen Kunsthistoriker, Architekturkritiker und Architekten, unter anderem, Herbert Read, Willem Sandberg, Meyer Schapiro, Jean Leymarie (1919–2006), Giulio Carlo Argan, Sigfried Giedion, André Bloc und Jean Prouvé eingeladen.<sup>1001</sup> Haftmann nimmt zusammen mit Will Grohmann, damaliger Präsident der deutschen Sektion der AICA, teil und hält einen Vortrag mit dem Titel *Les arts majeurs dans la cité*.<sup>1002</sup> Interessant ist jedoch, dass Haftmann, anders als Grohmann, in der Pressemitteilung, die einige Namen der prominenten internationalen Teilnehmer der Konferenz auflistet, nicht erwähnt wird. Diese Angabe könnte darauf hinweisen, dass damals Haftmanns Ruf eher national als international ist.<sup>1003</sup>

Nach der Tagung in Brasilien reist Haftmann nach New York, wo er das Kapitel über die amerikanische Kunstgeschichte der Gegenwart vorbereiten muss, das für die englische Ausgabe der Enzyklopädie vorgesehen ist. Wie Haftmann Nay am 7. Oktober 1959 schreibt, arbeitet er in der Bibliothek des MoMA, wo Barr ihm die für ihn angekommene Post überreicht.<sup>1004</sup> Der Kunsthistoriker erklärt, von der langen Reise in Brasilien angestrengt zu sein. Daher würde er am liebsten an seinem Schreibtisch in Gmund am Tegernsee sitzen.<sup>1005</sup> Haftmann tauscht sich mit Barr über seine Studien aus: Am 29. September 1959 berichtet er Alfred Neumeyer, dass er nach seinen Aufenthalten in Brasilien und in Caracas in New York angekommen sei, wo er bei Alfred Barr übernachtet habe, um mit ihm über Malerei zu diskutieren.<sup>1006</sup> Aus New York schreibt Haftmann wiederholt an Nay, der im November zur Eröffnung seiner Ausstellung bei

---

<sup>1001</sup> Programmes, FR ACA AICAI THE CON013 – 1/4, Fonds AICA international, INHA-Collection Archives de la critique d’art, Rennes. © Alle Rechte vorbehalten.

<sup>1002</sup> Lundi 21 septembre 1959, Communication de Werner Haftmann, FR ACA AICAI THE CON013 03/07, Fonds AICA international, INHA-Collection Archives de la critique d’art, Rennes. © Alle Rechte vorbehalten. *Städtebau und bildende Kunst*. Vortrag anlässlich der Tagung des Internationalen Kunstkritikerverbandes (AICA) in Brasilien, 17.–25. September 1959, in: Haftmann 1960, S. 268–272.

<sup>1003</sup> Pressemitteilung, 10. September 1959, FR ACA AICAI The Con013 – 1/4, Courriers; Haftmann ist seit 1952 Mitglied der deutschen Sektion der AICA. Rundschreiben Nr. 3 an die Mitglieder der deutschen Sektion der AICA, 15. Dezember 1952, AICA, AICAI THE ADM 008 22/32, République fédérale d’Allemagne 1/5, Courriers (1949–1953), Fonds AICA international, INHA-Collection Archives de la critique d’art, Rennes. © Alle Rechte vorbehalten.

<sup>1004</sup> Im Vorwort des Buches bedankt sich Haftmann bei den Mitarbeitern des MoMA und besonders bei dem Direktor der Sammlung Alfred Barr sowie dem Bibliotheksleiter Bernard Karpel. Haftmann 1987 (1960), S. 9.

<sup>1005</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 7. Oktober 1959, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>1006</sup> Brief von Werner Haftmann an Alfred Neumeyer, 24. September 1959, DKA, NL Neumeyer, Alfred IC 48 Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

den Kleemann Galleries nach New York fahren soll. Am 29. Oktober erklärt Haftmann diesbezüglich, dass er trotz der Müdigkeit versuchen wolle, auf ihn in New York zu warten. Er sei schon seit fünf Wochen in der Stadt und habe ursprünglich vorgesehen, die darauffolgende Woche abzufahren, weil das Leben in New York anstrengend und sehr teuer sei. Mittlerweile sei er zu Gast bei seinem Freund und Professor Horst Woldemar Janson in New Rochelle.<sup>1007</sup>

In London führt Haftmann Recherchen in der photographischen Sammlung des damals von Lilian Sommerville geleiteten Fine Arts Department beim British Council sowie in der Bibliothek des Museums Tate durch, wo er sich auf Ronald Alleys Expertise über die britischen und nordamerikanischen Kunst für seine Studien stützen kann.<sup>1008</sup> Daraufhin kehrt Haftmann zurück nach Gmund am Tegernsee, wo er in dem Haus, in welchem er sich 1957 niedergelassen hatte, über ein weiteres Zimmer verfügt. Davon hatte er im März 1959 seinem Freund Meistermann mit Begeisterung erzählt.<sup>1009</sup> Am 26. Dezember 1959, zurück aus London, berichtet Haftmann Meistermann, sehr erschöpft nicht nur von den Reisen und der Arbeit, sondern auch von der Kunstwelt zu sein.<sup>1010</sup>

In den 1960er Jahren ist Haftmann Mitglied zahlreichen Jurys. Die unterschiedlichen Jury-Tätigkeiten können jedoch aufgrund der aus den Archiven ermittelten Dokumente nicht gleichmäßig dokumentiert werden. Im Jahr 1960 ist Haftmann zusammen mit Kurt Martin und dem Maler Hans Kuhn Juror der deutschen

---

<sup>1007</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 29. Oktober 1959, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>1008</sup> Haftmann bedankt sich bei Lilian Sommerville und Ronald Alley im Vorwort. Haftmann 1987 (1960), S. 9.

<sup>1009</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 20. März 1959, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>1010</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 26. Dezember 1959, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.



nationalen Kommission des Guggenheim International Award.<sup>1011</sup> Haftmanns Teilnahme an der Jury des Großen Kunstpreises des Landes Nordrhein-Westfalen, die in der Online-Lebensbeschreibung angegeben ist, kann hingegen nicht nachgewiesen werden.<sup>1012</sup>

Über den am 30. Mai 1960 angenommenen Auftrag<sup>1013</sup> als Juror auf der 30. Biennale von Venedig zu arbeiten, scheint Haftmann, in Hinblick auf die Fortsetzung seiner Monographie über Nay, nicht glücklich gewesen zu sein. Am 1. Juni 1960 benachrichtigt Haftmann Nay, dass sich die Redaktion des Buches aufgrund der Jurytätigkeit auf der Biennale verzögern muss.<sup>1014</sup> Haftmann erklärt, dass er die Tage vom 12. bis 17. Juni in Venedig verbringen soll und drückt sein Bedauern aus, da diese verlorenen Tage für seine schriftstellerische Arbeit über Nay bestimmt gewesen seien. Der Antwort Nays kann entnommen werden, dass der Maler über die Nachricht nicht zufrieden war, da das Buch schon eine Verzögerung von über einem Jahr hatte,<sup>1015</sup> letztlich aber noch im selben Jahr veröffentlicht wird.<sup>1016</sup>

Die von Giulio Carlo Argan, Giuseppe Marchiori, Vicente Aguilera Cerni, Zdzisław Kępiński, Jean Leymarie und Haftmann besetzte Jury der 30. Biennale unter dem Vorsitz von Herbert Read, entschließt sich, zwei internationale Preise für Malerei,

---

<sup>1011</sup> Der Guggenheim International Award ist ein Preis für bildende Künste der Solomon R. Guggenheim Foundation. Der Preis wird 1956 gegründet und jede zwei Jahre bis 1964 vergeben. 1962 findet die Preisvergabe nicht statt. Averill Svendsen, Louise (Hrsg.): Guggenheim International Award 1960, Katalog der Ausstellung vom 1. November 1960 bis 31. Januar 1961 im Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1960. Der Guggenheim National Section Award für Deutschland wird dem Maler Ernst Wilhelm Nay verliehen. Die Mitbewerber sind Joseph Fassbender, Georg Meistermann, Bernard Schultze, K. R. H. Sonderborg. Die internationale Kommission, die aus dem Kunstkritiker Pierre Courthion, dem Graphiker Willem Sandberg und dem japanischen Maler Nobuya Abe besteht, vergibt hingegen den International Award an Karel Appel. Franz Kline und Yoshishige Saitō erhalten die Special Mention. Ebd., o. S.

<sup>1012</sup> <http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 12. August 2020). In der Publikation von Karl-Heinz Hering, die anlässlich der Ausstellung vom 15. Juni bis 22. Juli 1962 im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf stattfindet, werden die Teilnehmer der jeweiligen Jurys nicht erwähnt. Hering, Karl-Heinz: Zehn Jahre Großer Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen, hrsg. v. dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen im Auftrage der Landesregierung von Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1962.

<sup>1013</sup> Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Segnatura b. 095, 30. Esposizione internazionale d'arte del 1960, Premi – Premi acquisto 1950–1960, ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia, Marghera, Venedig.

<sup>1014</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 1. Juni 1960, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>1015</sup> Brief von Ernst Wilhelm Nay an Werner Haftmann, 4. Juni 1960, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>1016</sup> Haftmann, Werner: Ernst Wilhelm Nay, Köln 1960 (neue Ausgabe im Jahr 1991).

anstatt jeweils einen Preis für internationalen Malerei und Skulptur, an Jean Fautrier<sup>1017</sup> und Hans Hartung zu verleihen. Der Maler Emilio Vedova und der Bildhauer Pietro Consagra erhalten die italienischen Preise für jeweils Malerei und Skulptur.<sup>1018</sup>

Im Jahr 1961 nimmt Haftmann zusammen mit Cesare Brandi, Haim Gamzu, Jean Leymarie, Pierre Restany, Tonis Spiteris und Marco Valsecchi an der Jury des Premio Lissone unter dem Vorstand von Giulio Carlo Argan teil.<sup>1019</sup> Die Kommission verleiht den Preis von einer Million Lire der amerikanischen Künstlerin Joan Mitchell, Vertreterin des Abstrakten Expressionismus.<sup>1020</sup>

Im selben Jahr besucht Haftmann Marc Chagall in Vence, um die Zeichnungen des Künstlers zu studieren,<sup>1021</sup> das neulich eröffnet Musée national Fernand Léger in Biot und die Mutter des verstorbenen Künstlers Wols in Freiburg im Breisgau. Zudem wohnt er noch ab Ende Juni für eine Zeit in Paris, der Stadt des Tachismus, wie Haftmann anmerkt.<sup>1022</sup>

Im Jahr 1962 wird Haftmann mit dem Lessing-Preis der Stadt Hamburg ausgezeichnet.<sup>1023</sup> Die feierliche Verleihung findet am 28. März 1962 im Kaisersaal des Rathauses statt, in Anwesenheit unter anderem des Kultursenators Hans-Harder

---

<sup>1017</sup> Haftmann und Read stimmten nicht für Fautrier, sondern für den nordamerikanischen Vertreter des abstrakten Expressionismus Franz Kline.

<sup>1018</sup> *Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Segnatura b. 095, 30. Esposizione internazionale d'arte del 1960, Premi – Premi acquisto 1950–1960, ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia, Marghera, Venedig.*

<sup>1019</sup> Der Premio Lissone ist ein Preis für bildende Künste, der von 1946 bis 1967 von der Stadt Lissone der Lombardei vergeben wird. Von 1951 bis 1967 werden die prämierte Kunstwerke Grundstock des zukünftigen Museo d'Arte Contemporanea di Lissone (MAC).

<sup>1020</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 3. Oktober 1961. DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg. 2014 wird am MAC die Ausstellung *Lo strano caso di Joan Mitchell* veranstaltet, die das Verschwinden des Werkes von Mitchell vom Museum untersucht. Die Angabe über das prämierte Bild, das nie mehr aufgetaucht ist, wird in den Publikationen bezüglich der Geschichte des Premio Lissone nie thematisiert. Die Ermittlung der Pressemitteilung der Jury von 1961 im Archiv des Museums hat das Ereignis ans Licht gebracht. Anlässlich der Ausstellung wird kein Katalog veröffentlicht. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Susanna Milioto, Museo d'Arte Contemporanea, Città di Lissone.

<sup>1021</sup> Brief von Werner Haftmann an Marc Chagall, 1. Mai 1961 und Brief von Marc Chagall an Haftmann, 3. Mai 1961, Archives Marc et Ida Chagall, Paris. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Sofiya Glukhova.

<sup>1022</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 12. Juni 1961, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>1023</sup> Die Teilnahme an der Jury der Biennale in Venedig im Jahr 1962, die in der Onlinebiographie angegeben ist, konnte anhand der Akten des Biennale-Archivs nicht nachgewiesen werden. <http://werner-haftmann.de/biografie/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 18. August 2020). Segnatura b. 111, 31. *Esposizione internazionale d'arte del 1962, Premi – Premi acquisto, 1960–1963. 8. „Giuria internazionale“: elenco dei membri (I), ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia, Marghera, Venedig.*

Biermann-Ratjen und des Landtag-Regierungsdirektors Hans Stock der Kulturbehörde. Haftmann, der den Festvortrag *Lessing – oder der Auftrag des Schriftstellers in kritischen Zeiten* hielt,<sup>1024</sup> wird vom Kultursenator für seine Tätigkeit als Schriftsteller und Kunsthistoriker mit einem Preis in Höhe von 20.000 Deutschen Mark geehrt, 5.000 Deutsche Mark davon sind als Stipendien für junge Autor\*innen vorgesehen.<sup>1025</sup> In seiner Ansprache hebt Biermann-Ratjen hervor, dass Haftmanns Leistung weit über das kunstgeschichtliche Fach hinaus gehe und dass der Preis als Anerkennung für die bedingungslose Freiheit stehe, welche die geistige Schöpfung verwirklicht. Haftmann, der den Kunstbetrieb ablehne, habe in der Selbsterkennung als Einzelner in der Welt, also in der Absage einer Gebundenheit an gesellschaftliche Zwecke, die Funktion des Künstlers und des Schriftstellers erkannt, in der Überzeugung, dass moderne Kunst „l’art pour l’art, Kunst für den Einzelnen“ sei. Seine Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert*, die nicht als ein isoliertes, sondern als ein in der Geschichte einer Epoche eng verwurzeltes Phänomen rezipiert werde, sei für Haftmann aus der Notwendigkeit entstanden, sich nach dem Krieg mit der kunstgeschichtlichen Gegenwart auseinanderzusetzen. Möglich sei dieses Ergebnis, so Biermann-Ratjen, durch die Erfahrung des Krieges und der Gräueltaten der politischen Macht, die eine große Wirkung auf das Leben Haftmanns und seiner Generation hätte.<sup>1026</sup>

---

<sup>1024</sup> Lober, Hermann: Lessing – das große Vorbild, Preisträger Werner Haftmann: „Der Schriftsteller ist zu seiner Aufgabe abkommandiert“, in: Hamburger Echo, Hamburg, 29. März 1962.

<sup>1025</sup> Staatsarchiv Hamburg, Zeitungsausschnitt-Sammlung, A758, Haftmann Werner, Hamburger Abendblatt vom 14. Dezember 1961. „Lessing-Preis für Werner Haftmann“, Freie und Hansestadt Hamburg Kulturbehörde Staatsarchiv.

<sup>1026</sup> Staatsarchiv Hamburg. 131–1 II 5191. Senatskanzlei II. 5191 Verleihung des Lessingpreises enth.: Dr. Werner Haftmann (1962), Peter Weiss (1965) und Dr. Walter Jens (1968), hier: 1961–1968, Inhaltsübersicht Band 3, 1. Werner Haftmann 28. März 1962, Staatliche Pressestelle Hamburg, 27. März 1962, Freie und Hansestadt Hamburg Kulturbehörde Staatsarchiv.

Im Jahr 1963 unternimmt Haftmann eine lange Reise in die skandinavischen Länder, nach Kopenhagen, Stockholm und Oslo<sup>1027</sup> sowie eine weitere Reise nach Griechenland, Zypern, in die Türkei, den Nahen Osten und Nordafrika<sup>1028</sup>.

Im Jahr 1964 ist Haftmann zusammen mit dem befreundeten Direktor der Kunsthalle Basel, Arnold Rüdinger und dem New Yorker Maler Hans Hofmann erneut Juror des International Guggenheim Award in New York. Der Bildhauer Alberto Giacometti wird mit einem Preis in Höhe von 10.000 Dollar geehrt. Darüber hinaus bekommen Asger Jorn, Wifredo Lam, Robert Motherwell, Antoni Tàpies und Victor Vasarely jeweils einen Preis von 2.500 Dollar.<sup>1029</sup> Im selben Jahr wird Haftmann, zusammen mit Arnold Bode, mit der Goethe-Plakette des Landes Hessen ausgezeichnet, die vom Landesminister Ernst Schütten im Rathaus der Stadt Kassel verliehen wird.<sup>1030</sup> Haftmann besucht in diesen Jahren oft die Schweiz, nicht nur beruflich, sondern auch als Urlaubsziel. Dort lernt der Kunsthistoriker 1959 seine erste Frau Roswitha Hoffmann kennen.<sup>1031</sup>

---

<sup>1027</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 12. Dezember 1962, DKA, NL Nay, E. W. M. I, C-97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg. Laut der Online-Lebensbeschreibung hält Haftmann in den skandinavischen Städten Vorträge über das Thema *Moderne Malerei und Musik*. <http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 18. August 2020).

<sup>1028</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 1. April 1963, ebd. In diesem Brief erzählt Haftmann an Nay, dass sich der Leiter des deutschen Kulturinstituts in Kairo, Egon Olessak, für seine Bilder interessiert. Wofür Haftmann die Reise unternimmt, wird in den Briefen nicht erklärt. Auf der Onlinebiographie ist angegeben, dass diese Reise auf Einladung des Goethe-Instituts erfolgt. <http://werner-haftmann.de/biografie/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 18. August 2020). In einem Brief von G. A. Sonnenhol, Leiter des Goethe-Instituts in Ankara, an Haftmann vom 3. Mai 1972 wird die Tatsache erwähnt, dass Haftmann dort einen Vortrag hielt. Brief von G. A. Sonnenhol an Werner Haftmann, 3. Mai 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1029</sup> Alloway, Lawrence (Hrsg.): Guggenheim International Award 1964, Katalog der Ausstellung von Januar bis März 1964 im Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1964.

<sup>1030</sup> Kimpel, Harald: Werner Haftmann, die graue Eminenz der documenta, <https://www.documenta-bauhaus.de/de/narrative/448/werner-haftmann-die-graue-eminenz-der-documenta> (Website des documenta Archivs, 18. August 2020).

<sup>1031</sup> Roswitha Hoffmann (1924–1998) studiert Sport und Fremdsprachen in Zürich und Lausanne. Nach der Tätigkeit als Photomodell in den 1950er Jahren in den USA arbeitet sie von 1959 bis 1963 als Direktorin der Galerie Internationale d'Art Contemporain in Paris, anschließend bis 1967 als Direktorin der Galerie Krugier in Genf. 1967 heiratet die damals 43-jährige Roswitha Hoffmann den 55-jährigen Werner Haftmann in Genf und zieht mit ihm nach Berlin. 1970 lässt sich das Paar scheiden. Roswitha Haftmann kehrt zurück in die Schweiz, wo sie ab 1971 als Direktorin der Galerie Marlborough in Zürich arbeitet. 1973 eröffnet sie die Galerie Moderne Art in Zürich, die sie bis 1998 leitet. 1998 gründet sie die Roswitha Haftmann-Stiftung, die jährlich bildenden Künstler\*innen den Roswitha Haftmann-Preis verleiht. HNA 094 Roswitha Haftmann Nachlass (1924–1998), 94.18.4 Verschiedenes/Allgemeines, Brief von Werner Haftmann an Roswitha Haftmann, 28. November 1971, betr. Scheidung, Brief H. Stahlberger (Scheidungsanwältin von R.H.), Protokoll, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Deborah Favre; Vachtova, Ludmila: Roswitha Haftmann. Leben und Vermächtnis, Zürich, Frankfurt am Main 2000.

Die dritte und letzte Mitarbeit Haftmanns an der documenta-Ausstellung spielt sich von Anfang an nicht reibungslos ab. Am 30. Januar 1961 schreibt Haftmann an Nay, Bode habe ihn besucht und mit ihm die umfangreiche Planung der documenta III besprochen.<sup>1032</sup> Meines Erachtens lässt Haftmann privat die anfängliche Begeisterung für die Kunstinitiative nicht mehr erkennen, wie er im Oktober 1962 Nay erklärt.<sup>1033</sup> Aufgrund von Unstimmigkeiten zwischen den Organisatoren über das kuratorische Konzept sowie von finanziellen Schwierigkeiten, wird der Termin der Ausstellung um ein Jahr verschoben.<sup>1034</sup> Trotz Bodes Versuch, die Ausstellung auf zeitgenössische künstlerische Ausdrucksformen zu erweitern, die er lediglich in einer Sektion zur Licht- und kinetischen Kunst verwirklichen kann, präsentiert die dritte documenta hauptsächlich wieder nur Malerei und Skulptur, mit der Hinzufügung einer neuen Sektion zur Zeichnung.<sup>1035</sup> In diesem Zusammenhang kann Pierre Restanys Stellungnahme erwähnt werden, der in einem Artikel die rhetorische Frage stellt, ob die Ausstellung zeitgenössischer Kunst „lediglich eine Neuauflage der vorangegangenen“ sei.<sup>1036</sup> Im Rahmen der Veranstaltung, die unter dem Titel *Documenta III. Internationale Ausstellung* vom 27. Juni bis 5. Oktober 1964 stattfindet, hebt Haftmann erneut abstrakte und informelle Kunstpositionen hervor. Der Kunsthistoriker verstärkt den bereits in den vorigen Schauen unterstrichenen Schwerpunkt auf die individuellen Leistungen der Künstler\*innen,<sup>1037</sup> der insbesondere in den Sektionen *Meisterkabinetten* und *Aspekte '64* deutlich wird.<sup>1038</sup> Haftmanns kuratorisches Konzept besteht darin, die Individualitäten der jeweiligen Künstler\*innen von ihrer Zugehörigkeit zu Kunstgruppen, Richtungen und historischen Kontexten zu

---

<sup>1032</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 30. Januar 1961, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>1033</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 8. Oktober 1962, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>1034</sup> Schwarze 2015, S. 8–9; Nemeček, Alfred: Archäologie im documenta Urgestein – Glanz und Elend des Gründervaters Arnold Bode, in: Heinz 2000, S. 12–23, hier S. 18–19.

<sup>1035</sup> Schneckenburger 1983, S. 65; Hoffmann, Justin: documenta 3, in: Glasmeier/Stengel 2005, S. 211–222, hier S. 212.

<sup>1036</sup> Restany, Pierre: „Kulturkampf 1964“ in Kassel (domus), in: Schneckenburger 1983, S. 85–87, hier S. 85.

<sup>1037</sup> Der individuelle Beitrag des Künstlers in Haftmanns Anschauungsweise beruht laut Sonntag auf Carl Einsteins „subjektivistischen Kunsttheorien“, die wiederum auf Fiedlers Schriften basieren. Fiedlers Theorien seien in den Kunstkreisen Berlins der dreißiger Jahre sehr verbreitet gewesen. Sonntag 1999, S. 52–54.

<sup>1038</sup> Kimpel 1997, S. 25.

befreien, um die jeweilige schöpferische Freiheit zu betonen.<sup>1039</sup> Im Ausstellungskatalog verkündet er, dass „Kunst das ist, was bedeutende Künstler machen“.<sup>1040</sup>

Wie Schneckenburger schreibt, lehnt Haftmann die „Kunst der ‚Verwertungswelt‘“, Pop Art in erster Linie ab. Zudem setzt er das Schwergewicht auf dem Existentialismus des Abstrakten Expressionismus und präsentiert die Kunst im Bezug „auf das Ich des Künstlers und an das Gespräch mit der Kunstgeschichte, nicht auf die Gesellschaft“.<sup>1041</sup> Der Arbeitsausschuss hat sich bei der dritten Edition deutlich vergrößert und wird in drei Bereichen unterteilt: Malerei und Skulptur, Handzeichnung und Industrial Design und Graphik<sup>1042</sup>, wobei die ersten zwei Bereiche in der Ausstellung prominenter ausgestellt sind. Im Bereich der Malerei und Skulptur arbeiten Bode, Haftmann, Gerhard Bott (1927–),<sup>1043</sup> Herbert Freiherr von Buttlar, Will Grohmann, Alfred Hentzen, Erich Herzog,<sup>1044</sup> Zoran Kržišnik,<sup>1045</sup> Giuseppe Marchiori, Kurt Martin, Jasia Reichardt,<sup>1046</sup> Werner Schmalenbach, Peter Selz, Hein Stünke und Eduard Trier.<sup>1047</sup> Im Arbeitsausschuss Handzeichnungen wirken neben Haftmann, Jan Heyligers, dem Leiter des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle Wolf Stubbe, Hein Stünke und Eduard Trier mit.<sup>1048</sup>

---

<sup>1039</sup> Ebd., S. 136–137; Schwarze 2015, S. 9. Darüber siehe: Werner Haftmann und das Postulat der Freiheit, in: Wollenhaupt-Schmidt 1994, S. 49–61; Wimmer, Dorothee: Die ‚Freiheit‘ der Kunst im westlichen Nachkriegsdeutschland: „Das Kunstwerk“ als Forum der Kunstgeschichte, in: Doll/Heftrig/Peters 2006, S. 137–147.

<sup>1040</sup> Haftmann, Werner: Einführung documenta III, in: Bode, Arnold: Documenta III. Internationale Ausstellung, Katalog der Ausstellung vom 27. Juni bis 5. Oktober 1964 in der Alten Galerie, im Museum Fridericianum und in der Orangerie in Kassel, Köln 1964, S. 14–17, hier S. 14.

<sup>1041</sup> Schneckenburger 1983, S. 15.

<sup>1042</sup> Im Arbeitsausschuss Industrial Design und Graphik befinden sich: Werner Doede, Hans Eckstein, Jupp Ernst, Erich Herzog, Dietrich Mahlow, Willem Sandberg, Hubert Troost. Am Sekretariat arbeitete Alfred Nemecek.

<sup>1043</sup> Damaliger Direktor des Hessischen Landesmuseums Darmstadt.

<sup>1044</sup> Damaliger Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel.

<sup>1045</sup> Damaliger Direktor des Museums für moderne Kunst in Ljubljana.

<sup>1046</sup> Damaliger kuratorische Assistentin am Institut of Contemporary Art in London.

<sup>1047</sup> Zudem gehörte dem Ausschuss Karl Hemfler.

<sup>1048</sup> Hagen/Nemecek 1964.

## 1. 23 Vorwürfe einer „Nazi“-Vergangenheit?

In den 1960er Jahren verbreitet sich in der New Yorker Kunstszene das Gerücht, Haftmann sei während des Zweiten Weltkriegs ein Nationalsozialist gewesen. Darüber soll Alfred Werner (1911–1979) Auskunft gegeben haben.<sup>1049</sup> Der ursprünglich aus Wien stammende Kunsthistoriker und Journalist berichtet, dass er diese Informationen von Hans Richter (1888–1976) erhalten habe, dem Haftmann selbst von seiner Vergangenheit an der Seite der Nationalsozialisten erzählt haben soll. In einem privaten Brief beabsichtigt Haftmann, sich gegen die Vorwürfe zu verteidigen, indem er zweideutige Episoden über sein Leben in Italien während des Zweiten Weltkriegs zu rechtfertigen versucht.

Im Rahmen eines von mir durchgeführten Interviews erzählt der Kunsthändler Luigi Filippo Toninelli, dass sein Vater Romeo Toninelli (1908–1976)<sup>1050</sup> Haftmann schon vor dem Zweiten Weltkrieg, wahrscheinlich durch Renato Guttuso (1911–

---

<sup>1049</sup> Alfred Werner, geboren als Alfred Siegfried Weintraub, studiert Jura in Wien und promoviert im Jahr 1934. Nachdem er 1940 aus dem Konzentrationslager Dachau entlassen worden war, flieht er in die USA und studiert Kunstgeschichte in New York. Werner schreibt für zahlreiche Zeitschriften über Politik und jüdische Angelegenheiten und ist Herausgeber der *Universal Jewish Encyclopedia* und des *Chicago Jewish Forum*. Darüber hinaus schreibt Werner über amerikanische und europäische Kunstgeschichte für unter anderem die Zeitschriften *American Artist* und *Pantheon*. Sein Nachlass ist online zugänglich: <https://archives.cjh.org/repositories/5/resources/7867> (Website des Leo Baeck Institute, Center for Jewish History, New York, Alfred Werner Collection AR7158, 18. August 2020). Die in diesem Kontext untersuchte Affäre konnte im Nachlass nicht nachgewiesen werden. Werner setzt sich mit Haftmanns Schriften im Jahr 1965 auseinander und veröffentlicht zwei Rezensionen. In der ersten Rezension des Buches *Master watercolors of the twentieth century* bezeichnet Werner Haftmann, Autor der Einleitung, als „versatile and indefatigable“. Werner, Alfred: Rezension zu: Haftmann, Werner: *Master watercolors of the twentieth century*, New York 1965, in: *The Art Journal*, 25, New York 1966, S. 428. In der zweiten Rezension widmet sich Werner der englischen Ausgabe des Bandes über Wols, dessen „unhappy life“ von Haftmann beschrieben wird. Werner, Alfred: Rezension zu: Haftmann, Werner/Sartre, Jean-Paul/Roché, Henri-Pierre: *Wols, watercolors, drawings, writings*, New York 1965, in: ebd., S. 428–429.

<sup>1050</sup> Romeo Toninelli eröffnet im Jahr 1945 seine erste Galerie *Il Camino* in Verband mit der Galerie *Milione* in Mailand. 1959 beginnt der Sohn Luigi Filippo Toninelli mit dem Vater zu arbeiten. 1960 wird die neue Galerie *Toninelli Arte Moderna* in Mailand eröffnet. 1969 wird die Galerie auch in Rom eröffnet. Am Ende der 1990er Jahre zieht die Galerie von Rom nach Monte Carlo, in Monaco um. <https://www.toninelliartmoderne.com/about> (Website der Galerie M. F. Toninelli Art Moderne, 18. August 2020). Über den Kunsthändler Romeo Toninelli siehe: Moure Cecchini, Laura: „Positively the only person who is really interested in the show“: Romeo Toninelli, Collector and Cultural Diplomat Between Milan and New York, in: *Methodologies of Exchange: MoMA's Twentieth-Century Italian Art* (1949), monographic issue of *Italian Modern Art*, 3. Januar 2020, hrsg. v. Raffaele Bedarida/Silvia Bignami/Davide Colombo. <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/positively-the-only-person-who-is-really-interested-in-the-show-romeo-toninelli-collector-and-cultural-diplomat-between-milan-and-new-york/> (18. August 2020).

1987),<sup>1051</sup> kennengelernt hatte.<sup>1052</sup> Laut Toninelli kommt der junge Beamte Haftmann 1938 oder 1939 nach Italien, um Renaissance-Zeichnungen für die Albertina in Wien zu besorgen. Für diese Angabe konnte kein Nachweis gefunden werden.<sup>1053</sup> Dieser Umstand bleibt jedoch trotzdem von großer Bedeutung, wenn man bedenkt, dass einer der Freunde Haftmanns, der Kunsthistoriker Bernhard Degenhart, seit 1939 Kustos an der Albertina sowie seit Anfang 1943 Mitarbeiter an der Waffenstillstandskommission in Turin, tatsächlich während seiner Turiner Jahre von der Reichsstatthalterei in Wien Geld zur Verfügung erhält, um zeitgenössische Graphiken in Italien für die Albertina zu erwerben. Degenhart versorgt das Museum mit Graphiken von bekannten Künstlern wie Giorgio De Chirico, Marino Marini und Giorgio Morandi, die er mitten im Krieg zu sehr günstigen Preisen direkt bei den Künstlern kauft.<sup>1054</sup> In diesem Zusammenhang scheint auch Degenharts Reise von Anfang Mai 1943 nach Nizza zu Matisse in Hinblick auf die Vermutung, dass Haftmann auch dabei hätte sein können, von großer Bedeutung. Am 11. Mai 1943 hatte Haftmann Purrmann geschrieben, dass er den Maler noch einmal besucht hätte.<sup>1055</sup> Darüber hinaus deutet Haftmann in seinem Artikel vom 2. Mai 1987 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* anlässlich Degenharts 80. Geburtstages an, dass er einmal, zusammen mit Degenhart Matisse in Nizza besucht. Dass Haftmann nicht über die damaligen Tätigkeiten Degenharts informiert ist, scheint meines Erachtens wenig glaubhaft. Haftmanns Ambiguität zu seinen Aktivitäten während des Krieges wird an dieser Stelle erneut ersichtlich, da er in seinem Artikel Degenharts damaliger Beschäftigung mit den modernen Künstler\*innen lediglich als

---

<sup>1051</sup> Im Archiv von Renato Guttuso ist keine Korrespondenz zwischen Guttuso und Haftmann erhalten wie mir Fabio Carapezza Guttuso, Leiter der Associazione Archivi Guttuso, bei dem ich mich herzlich bedanke, mitgeteilt hat.

<sup>1052</sup> E-Mail von Luigi Filippo Toninelli an die Verfasserin vom 6. Oktober 2018 und Interview in seiner Galerie M. F. Toninelli Art Moderne Monaco am 25. August 2019 in Monte Carlo, Monaco. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Luigi Filippo Toninelli für das höchst bereichernde Gespräch.

<sup>1053</sup> Ich bedanke mich herzlich bei Frau Julia Eßl, Provenienzforscherin an der Albertina in Wien, für ihre Informationen und bei Janine Schmitt für die Vermittlung des Kontakts von Frau Eßl.

<sup>1054</sup> Im Rahmen seiner Erwerbungen für die Albertina hatte Degenhart, während seines Besuches bei Matisse im Hôtel Excelsior Régina Palace in Nizza, Graphiken ausgewählt und bezahlt, die der Maler letztendlich doch nicht an die Albertina schickt. Schönberger, Pia: Bernhard Degenhart, Lexikon der Österreichischen Provenienzforschung, online, 7. Januar 2019. <https://www.lexikon-provenienzforschung.org/degenhart-bernhard> (19. August 2020); Fuhrmeister, Christian/Kienlechner, Susanne: Tatort Nizza: Kunstgeschichte zwischen Kunsthandel, Kunstraub und Verfolgung, in: Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken, hrsg. v. Ruth Heftrig/Olaf Peters/Barbara Schellewald, Berlin 2008, S. 426–428. Über Degenharts Aktivitäten während des Nationalsozialismus siehe Fuhrmeister 2019, S. 87; 279.

<sup>1055</sup> Siehe Unterkapitel: 1. 10 Haftmanns kunsthistorische Projekte in den Jahren 1942 und 1943.



eine wissenschaftliche Bereicherung in einem bisher unbekanntem kunstgeschichtlichen Thema beschreibt:

Da an wissenschaftliche Arbeit nicht zu denken war, nutzte Degenhart die Zeit, um sich mit der modernen italienischen Malerei vertraut zu machen. Er besuchte Casorati, Carrà, Sironi, lernte Marini und eine Anzahl Künstler kennen, einmal besuchten wir auch gemeinsam Henri Matisse in Nizza. Das waren ihm wichtige und nachhaltige Erfahrungen,<sup>1056</sup> die ihn mit der Weise des modernen bildnerischen Denkens vertraut machten und die ihn noch eine ganze Weile mit Ausstellungen und den zugehörigen Katalogen sporadisch beschäftigen sollten.<sup>1057</sup>

Vor diesem Hintergrund erscheint die Frage legitim, ob Haftmann, der gerade während seiner Amtszeit in Turin, wegen der Verfassung seiner Arbeiten über die italienische moderne Malerei mit verschiedenen Künstlern in persönlichen Kontakt getreten ist, nicht als Vermittler für Degenhart agiert.

Ferner berichtet Toninelli, dass als Haftmann bei Kriegsausbruch zum Militär berufen wird, sein Vater und Guttuso den Kunsthistoriker während der deutschen Besetzung in Rom treffen, woraufhin es zu einem Streit zwischen Haftmann und Guttuso kommt.<sup>1058</sup>

Ein ähnliches Gerücht über Haftmann hört auch Douglas Cooper im Jahr 1953. Fuhrmeister hat einen Brief von Douglas Cooper an Will Grohmann vom 26. Oktober 1953 aus dem Archiv Will Grohmann im Kunstarchiv der Staatsgalerie Stuttgart veröffentlicht, in dem sich Cooper bei Grohmann über Haftmanns Vergangenheit genauer informieren wolle. Er habe gehört, dass Haftmann ein echter Nationalsozialist mit Beteiligung bei dem Sicherheitsdienst und der SS sei. Cooper bemerkt in diesem Brief, dass Haftmanns Buch über Paul Klee „SEHR deutsch“ sei. Grohmann antwortet darauf am 1. November 1953, dass er in Dublin von einem Ausländer, der behauptet, die Geschichte von Haftmann selbst gehört zu haben, darüber informiert wird, dass Haftmann „sich selbst im Suff wiederholt gerühmt [hätte], Resistanceleute erschossen zu haben“. Grohmann, der das Anliegen mit dem deutschen Konsul Gerhard Wolf

---

<sup>1056</sup> Degenhart veröffentlicht 1956 das Buch *Italienische Zeichner der Gegenwart*, herausgegeben vom Italienischen Kulturinstitut in München, beim Verlag Gebrüder Mann in Berlin.

<sup>1057</sup> Haftmann, Werner: Vom Schema zur Wirklichkeit. Zum achtzigsten Geburtstag des Kunsthistorikers Bernhard Degenhart, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, Nr. 101, 2. Mai 1987.

<sup>1058</sup> Interview mit dem Kunsthändler Luigi Filippo Toninelli am 25. August 2019 in seiner Galerie M. F. Toninelli Art Moderne in Monte Carlo, Monaco. Über Haftmanns Beteiligung am Zweiten Weltkrieg behauptet Toninelli, er habe von Haftmann gehört, dass er der Einheit angehöre, die die Florentiner Brücke Ponte Vecchio vor deren militärischen Vernichtung gerettet habe. Nach der Frage, ob Toninelli diese Erzählung von dem Vater Romeo gehört habe, bestätigt er die Tatsache, dass Haftmann selbst das Vorkommnis in seiner Anwesenheit erwähnt.

besprochen habe, könne nicht herausfinden, ob die Geschichte wahr sei, da der Konsul darüber nicht informiert sei.<sup>1059</sup> Dieser Brief soll in Verbindung mit der von Cooper erfolgten englischen Übersetzung von Haftmanns Buch über Paul Klee *The Mind and Work of Paul Klee* bei dem Verlag Faber and Faber gebracht werden.<sup>1060</sup> Cooper, der meiner Meinung nach den bereits in Haftmanns Enzyklopädie hervorgehobenen geographisch-nationalistischen Standpunkt höchstwahrscheinlich für problematisch hält, muss den Text erheblich verändert haben. Haftmann, der mit der Übersetzung Coopers nicht zufrieden<sup>1061</sup> ist, beschwert sich darüber in einem Brief an Alfred Neumeyer.<sup>1062</sup>

Bezüglich Alfred Werner sei darauf hingewiesen, dass der Kunstkritiker der Protagonist einer weiteren Angelegenheit sein könnte, die Haftmann in Zusammenhang mit der problematischen Nähe Emil Noldes zum Nationalsozialismus in Verbindung bringt.<sup>1063</sup> Während der Erstellung der Monographie über Nolde, die in Zusammenarbeit mit der von Joachim von Lepel geleiteten Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde 1958<sup>1064</sup> im DuMont-Schauberg Verlag erscheint, legt Haftmann eine gesäuberte Darstellung der Biographie des Künstlers vor, aus der er seine Zugehörigkeit zum Nationalsozialismus sowie sein Antisemitismus entfernt.<sup>1065</sup> Wie Kirsten Jüngling in ihrem Buch *Emil Nolde Biographie. Die Farben sind meine Noten* (2013) erklärt, will die Stiftung damals „Nolde als Opfer nationalsozialistischer Verfolgung darstellen“ sowie „die Deutungshoheit über Nolde erlangen“.<sup>1066</sup> Ein Brief an den

---

<sup>1059</sup> Zitiert nach Fuhrmeister 2019, S. 180.

<sup>1060</sup> Haftmann, Werner: *The Mind and Work of Paul Klee*, London 1954.

<sup>1061</sup> Seine Unzufriedenheit drückt Haftmann auch in einem Brief an Paul Westheim aus. Brief von Werner Haftmann an Paul Westheim, 10. Dezember 1954, Paul-Westheim-Archiv 68, 1 Bl., Akademie der Künste, Berlin.

<sup>1062</sup> Brief von Werner Haftmann an Alfred Neumeyer, 26. März (höchstwahrscheinlich 1954), DKA, NL Neumeyer, Alfred IC 48 Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>1063</sup> Recherchen zur Korrespondenz zwischen Haftmann und Nolde konnten nicht durchgeführt werden, da Herr Hartmut Petzak (Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde) mich am 24. Mai 2018 darüber informiert hat, dass die Benutzung des Archivs vorerst nicht möglich ist. Die Stiftung hat von der Wüstenrot- und der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius, Hamburg finanzielle Mittel erhalten, um eine erstmalige archivwissenschaftliche Bearbeitung des gesamten Nachlasses Ada und Emil Nolde zu ermöglichen. Das Projekt wird voraussichtlich 2022 abgeschlossen.

<sup>1064</sup> Haftmann 1958. Im selben Jahr wird auch die zweite, von antisemitischen Behauptungen, gesäuberte Auflage des Buches von Emil Nolde *Jahre der Kämpfe* aus 1934 veröffentlicht.

<sup>1065</sup> Fulda, in: ders./Ring/Soika 2019, S. 232–233.

<sup>1066</sup> Jüngling 2017, S. 291.

Kunstsammlern Bernhard Sprengel vom 29. Mai 1963, den die Biographin Noldes in diesem Kontext zum ersten Mal veröffentlicht, liefert den Beweis dazu. Haftmann berichtet, dass das Jüdische Museum in New York anlässlich der Ausstellung *Alttestamentarische Bilder* drei Werke von Nolde ausgestellt hatte und dass Meyer und Werner<sup>1067</sup> bei allen Trustees anriefen und auf den „wüsten Nazi“ Nolde hinwiesen.<sup>1068</sup> Haftmann fügt hinzu:

Das gab natürlich einen Wirbel. Ich geriet am Rande auch hinein, weil man mir vorwarf (herummurmeln), ich hätte die Nazi-Vergangenheit Noldes bewußt verschwiegen. Tatsächlich ist das richtig und ich habe kein Argument dagegen. Lepel beschwor mich damals, doch ja jeden Hinweis darauf in meinem Buch zu streichen. Schließlich tat ich's, weil so etwas ja nichts mit dem Maler zu tun hat. Die Sache ist inzwischen bereinigt. Thomas Messer, der Direktor des Guggenheim-Mus.[eums],<sup>1069</sup> der kürzlich hier bei mir war, ist gleich damals von mir informiert worden und hat die glimmenden Funken ausgetreten. Peter H. Janson,<sup>1070</sup> Ordinarius der Columbia University und ein alter Freund von mir, der mich gleich anfangs informierte, hat da mitgeholfen. Zu tun ist da nichts weiter, als den Mund zu halten.<sup>1071</sup>

Hinweise auf Haftmanns Beteiligung an der Erstellung des Buches über Nolde, wofür der Kunsthistoriker im Januar und Februar 1958 Studienreisen nach Norddeutschland und Dänemark unternimmt,<sup>1072</sup> finden sich in seiner Korrespondenz mit Göpel aus dem Jahr 1958. Trotzdem geht aus den Briefen nicht klar hervor, ob Haftmann damals die Problematik der politischen Vergangenheit des Malers, die er in seiner Biographie verschwiegen hatte, mit Göpel diskutiert. Schriftliche Hinweise darauf sind nicht vorhaben. Nach der Erscheinung der Nolde-Monographie sieht Haftmann, unterstützt von Joachim von Lepel, und in Zusammenarbeit mit Karl Gutbrod, ein weiteres Buchprojekt zu Nolde vor. In seiner Korrespondenz mit Nay erzählt Haftmann, dass der unerwartete Tod Lepels auf der Biennale in Venedig, wofür er sich kümmern müsse,<sup>1073</sup>

---

<sup>1067</sup> Jüngling weist auf die Information hin, dass laut Haftmann, Werner ein emigrierter Journalist war. Ebd., S. 292.

<sup>1068</sup> Brief von Werner Haftmann an Bernhard Sprengel, 29. Mai 1963, zitiert nach ebd. Der Brief befindet sich im Niedersächsischen Landesarchiv-Hauptstaatsarchiv Hannover, Dep. 105. 105 Acc. 2/80, Nr. 101.

<sup>1069</sup> Thomas Maria Messer ist von 1961 bis 1988 Direktor des Solomon R. Guggenheim Museum und von 1980 bis 1988 Direktor der Solomon R. Guggenheim Foundation in New York.

<sup>1070</sup> Es handelt sich um Horst Woldemar Janson, der auch Peter Janson genannt wird.

<sup>1071</sup> Brief von Werner Haftmann an Bernhard Sprengel, 29. Mai 1963, zitiert nach Jüngling 2017, S. 292.

<sup>1072</sup> Haftmanns Lebenslauf, 22. Februar 1958, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

<sup>1073</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 21. Juni 1962, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

ihre Verlagspläne gehindert hätte<sup>1074</sup>. Schlussendlich veröffentlicht er 1963 das Buch *Emil Nolde – Ungemalte Bilder, Aquarelle und „Worte am Rande“* 1963 im DuMont-Schauberg Verlag, in dem er die Rhetorik des verfolgten und widerständigen im Untergrund malenden Künstlers wiederholt.<sup>1075</sup>

## **1. 24 Die Berufung zum Direktor der Neuen Nationalgalerie in Westberlin**

Nach den zahlreichen gescheiterten Versuchen eine institutionelle Leitungsstelle zu bekleiden, wird Haftmann 1966 von Stephan Waetzoldt (1920–2008), Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin und Stiftung Preußischer Kulturbesitz, zum Direktor der Nationalgalerie in Westberlin berufen. Haftmann, der als Nachfolger von Leopold Reidemeister (1900–1987) bereits einmal von der Generaldirektion der Museen in Köln in Erwägung gezogen wurde, kann dessen Posten letztendlich in Berlin übernehmen. 1967 war Reidemeister Direktor des von ihm gegründeten Brücke-Museums in Westberlin geworden. Die offizielle Pressemitteilung der Übernahme der Stelle vonseiten Haftmanns verschickt der Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Hans-Georg Wormit (1912–1992) am 20. Februar 1967. Wormit lädt zu der Pressekonferenz am Freitag, den 24. Februar 1967, im Sitzungsraum der Stiftung in Berlin-Dahlem ein.<sup>1076</sup> Haftmann tritt den Dienst offiziell am 1. Januar 1967 an.<sup>1077</sup> Der Kunsthistoriker, der bis zu dem Zeitpunkt das Leben des freiberuflichen Schriftstellers bevorzugt hatte, behauptet, die Position in Berlin in Erinnerung an das Kronprinzenpalais angenommen zu haben.<sup>1078</sup> Haftmann erklärt, dass die moderne Abteilung der Nationalgalerie einen wesentlichen Einfluss auf seine Ausbildung

---

<sup>1074</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 8. Oktober 1962, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>1075</sup> Fulda, in: ders./Ring/Soika 2019, S. 233.

<sup>1076</sup> Brief von Hans-Georg Wormit an die Damen und Herren der Presse, des Rundfunks und des Fernsehens in Berlin, 20. Februar 1967, I. HA, Rep. 600 Stiftung PK, Präsident und Hauptverwaltung, Nr. 1860, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Stefanie Bellach.

<sup>1077</sup> Haftmann, Werner: Vorwort, in: Bock, Henning/Decker, Elisabeth (Hrsg.): Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Nationalgalerie. Verzeichnis der vereinigten Kunstsammlungen Nationalgalerie (Preußischer Kulturbesitz) Galerie des 20. Jahrhunderts (Land Berlin), Berlin 1968, S. 5–8, hier S. 7.

<sup>1078</sup> Siehe: Merkert, in: Rückert/Kuhrau 1998, S. 164.

während seines Studiums an der Berliner Universität im Bereich der modernen Kunst gespielt hätte.<sup>1079</sup>

Die Verschiebung von Haftmanns Dienstantritt auf den 1. Januar 1967 liegt, wie er in einem Brief der Frau von Alfred Neumeyer am 16. Februar 1967 erzählt, an einem Unfall. Haftmann hatte sich am 31. Dezember 1966 während eines Urlaubs in der Schweiz das rechte Bein gebrochen. Durch diesen Umstand konnte der Umzug nach Berlin erst eine Woche davor erfolgen. Darüber hinaus erzählt Haftmann, dass er in eine Wohnung in die Knesebeckstraße<sup>1080</sup> eingezogen sei, dieselbe Straße, in welcher Haftmann während seiner Studienzeit gewohnt hatte und die an viele schöne Erinnerungen dieser Zeit verbunden war.<sup>1081</sup>

Als Direktor der Nationalgalerie muss sich Haftmann nicht nur um die Pflege und Erweiterung der Sammlung kümmern, sondern auch um deren Präsentation in der Neuen Nationalgalerie und den neuen Museumsbau von Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) gestalten, der 1968 eröffnen soll. Dem anfänglichen Enthusiasmus für die neue anspruchsvolle Aufgabe in einer Stadt, die Haftmann nach dem Zweiten Weltkrieg und der Teilung oft in seiner privaten Korrespondenz als eine hoffnungslose Insel bezeichnet hatte, weichen bald erste Zweifel, wie in seinem Schreiben an Nay deutlich wird.<sup>1082</sup>

Während seiner Amtszeit an der Neuen Nationalgalerie, die Haftmann auf der einen Seite berufliche Befriedigung verschafft, auf der anderen Seite jedoch Zeit für seine persönlichen Schriften raubt, versucht Haftmann seine wissenschaftlichen Buchprojekte weiterhin durchzuführen, indem er sie teilweise an die Konzeptplanung der Wechselausstellungen des Museums anknüpft. Beispiele dafür sind seine Studien über Marc Chagall, die in einem Ausstellungskatalog und in zwei weiteren Büchern münden.

---

<sup>1079</sup> Rhode, Werner: Neue Nationalgalerie. Gespräch mit dem Berliner Museumsdirektor Werner Haftmann, in: Süddeutsche Zeitung, München, 5. März 1968.

<sup>1080</sup> Haftmann wohnt in der Wohnung der Sammler Carola und Günther Peill. Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, undatiert (Gmund, Sonntag, datierbar am Anfang 1967), DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>1081</sup> Brief von Werner Haftmann an Frau Neumeyer, 16. Februar 1967, DKA, NL Neumeyer, Alfred IC 48 Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg. Siehe auch: Brief von Werner Haftmann an Heinrich Brauer, 2. Januar 1967, SMB–ZA, VA11086, Schriftwechsel A–L, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>1082</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, undatiert (Gmund, Sonntag, datierbar am Anfang 1967), DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

Für die Vorbereitung des Katalogs der Ausstellung *Marc Chagall. Gouachen und Lavis 1947 bis heute*,<sup>1083</sup> die anlässlich des 85. Geburtstages des Malers am 16. November 1972 eröffnet, verbringt Haftmann 1971 und 1972 zahlreiche Studienaufenthalte beim Maler in Saint-Paul de Vence.<sup>1084</sup> Darüber hinaus veröffentlicht er 1972 das Buch *Marc Chagall*<sup>1085</sup> sowie 1975 das Buch *Marc Chagall. Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen*,<sup>1086</sup> beide im Verlag DuMont-Schauberg. Auch Haftmanns langjährige wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Werk Wols' mündet im Katalog, der in Zusammenarbeit mit Gréty Wols und den Familienangehörigen des verstorbenen Malers vorbereitet wird und anlässlich der Wols-Schau vom 13. September bis 5. November 1973 in der Neuen Nationalgalerie erscheint.<sup>1087</sup>

Zahlreiche Reisen kennzeichnen Haftmanns Berliner Jahre sowohl auf beruflicher als auch auf persönlicher Ebene. Im Frühling 1968 führt Haftmann in Hinblick auf die Arbeit für die Eröffnung der Neuen Nationalgalerie eine Reise mit diversen Etappen in den USA durch. Dort wird er unter anderem von Peter Selz (1919–2019), seit 1965 Gründungsdirektor des Berkeley Art Museum und Walter Horn, ein alter Freund Haftmanns aus dem Kunsthistorischen Institut in Florenz, der 1938 in die USA emigrierte<sup>1088</sup> und als Professor für Kunstgeschichte an der University of California in Berkeley tätig ist, eingeladen, einen Vortrag beim Symposium of the Arts anlässlich der

---

<sup>1083</sup> Haftmann, Werner: *Marc Chagall. Gouachen und Lavis 1947 bis heute*, Katalog der Ausstellung vom 17. November 1972 bis 22. Januar 1973 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1972.

<sup>1084</sup> Zahlreiche Briefe aus den Jahren 1971 und 1972 im Schriftwechsel Haftmanns im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz bezeugen von seinen Aufenthalten bei Valentina und Marc Chagall in ihrem Haus „La Colline“ in Saint-Paul de Vence. Siehe: SMB–ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A–L, Bandnummer 01, 1971, Buchstabe C; SMB–ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe C.

<sup>1085</sup> Haftmann, Werner: *Marc Chagall*, Köln 1972.

<sup>1086</sup> Haftmann, Werner: *Marc Chagall. Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen*, Köln 1975.

<sup>1087</sup> Haftmann, Werner: *Wols 1913–1951. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Katalog der Ausstellung vom 13. September bis 5. November 1973 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1973.

<sup>1088</sup> Horn ist 1937 unter Beobachtung des Ministeriums geraten, weil sich in Florenz Gerüchte über seinen Dissens mit dem Nationalsozialismus verbreitet habe. In einem Brief an Heinrich Zimmermann vom 10. August 1937 in dem Friedrich Kriegbaum aufgefordert werde, zu Horns Verhalten Stellung zu nehmen, verspricht der Direktor, dass Horn seit dem vorherigen Herbst über kein Stipendium mehr verfüge und ihm bis April 1937 nur eine finanzielle Unterstützung gewährleistet werden solle, um seine Arbeit zu beenden. Kriegbaum behauptet, ihn einmal für seine Uneinigkeit in bestimmten Punkten der deutschen Kulturpolitik getadelt zu haben. Nach diesem Ereignis habe der Direktor nicht mehr den Eindruck gehabt, dass Horn anti-nationalsozialistisch sei. Hubert 1997, S. 63.

Jahrhundertfeier der University of California zu halten.<sup>1089</sup> Der Vortrag *Maß und Form in der Deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts* wird durch das von Egon Olessak geleitete Goethe-Institut in San Francisco mitgesponsert.<sup>1090</sup> In diesem Vortrag liegt der Schwerpunkt auf den konstruktiven Kunstrichtungen in der deutschen Kunst, die der Kunsthistoriker dem Expressionismus gegenüberstellt, den man, so Haftmann, normalerweise mit der Vorstellung von Deutscher moderner Kunst verbindet.<sup>1091</sup> Denselben Vortrag hält Haftmann höchstwahrscheinlich im Juni 1969 am Goethe-Institut in Tokio,<sup>1092</sup> wo er zur Eröffnung der Ausstellung *Zeitgenössische Kunst – Dialog zwischen Ost und West* anlässlich der Einweihung des neuen Gebäudes des National Museum of Modern Art in Tokio eingeladen ist. Haftmann wird für diese Ausstellung von dem Museumsdirektor Yukio Kobayashi zudem darum gebeten, zwei deutsche Künstler vorzuschlagen. Seine Wahl fällt auf den Maler und Bildhauer Utz Kampmann und den Maler Heinrich Richter. Kampmann ist mit dem Berliner Kunstpreis – Junge Generation – 1969 ausgezeichnet worden, der unter Haftmanns Vorstand stattgefunden hatte.<sup>1093</sup> Heinrich Richter erhält im selben Jahr den Berliner Kunstpreis und wird vom 16. Januar bis 17. Februar in der Neuen Nationalgalerie ausgestellt.<sup>1094</sup> Haftmann, der von der Reise begeistert ist, bedankt sich bei dem Museumsdirektor und dem Hauptkurator Honma Masayoshi am 15. Juli 1969 für die ihm angebotene Gelegenheit, das Museum und das Land zu besuchen.<sup>1095</sup>

---

<sup>1089</sup> Brief von Werner Haftmann an Walter Horn, 8. April 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe H. Briefe von Peter Selz an Werner Haftmann, 2. Oktober 1967 und 3. November 1967, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe S. Wie im Brief erwähnt wird, hat Haftmann Horn seit dem Abschied am Bahnhof in Florenz nicht mehr gesehen.

<sup>1090</sup> Brief von Peter Selz an Werner Haftmann, 2. Oktober 1967, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe S.

<sup>1091</sup> Der Spezialist des deutschen Expressionismus Peter Selz schreibt Haftmann, dass er sehr gespannt auf seinen Vortrag sei. Ebd.

<sup>1092</sup> Haftmann schlägt dieses Thema vor, das er es auf Englisch bereits vorgetragen hat. Andernfalls hätte er auf Deutsch folgende Themen vortragen können: *Kandinsky und die Entstehung der abstrakten Malerei* oder *Der amerikanische Expressionismus und die europäische lyrische Abstraktion: Jackson Pollock und Wols*. Brief von Werner Haftmann an Elmar Brandt, Goethe-Institut Tokyo, 2. Mai 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1093</sup> Brief von Werner Haftmann an Utz Kampmann, 19. Februar 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>1094</sup> Brief von Henning Bock an Gunther Thiem, 28. März 1969, SMB-ZA, VA11096, Schriftwechsel P-Z, 1969, Bandnummer 03, Buchstabe T-V.

<sup>1095</sup> Brief von Werner Haftmann an Honma Masayoshi, 15. Juli 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe H.

Vom 9. bis 19. November 1969 unternimmt Haftmann eine Reise nach Ankara, Athen, Thessaloniki, Rom und Mailand<sup>1096</sup>, während der er Vorträge, die von den Goethe-Instituten organisiert werden, über *Kandinsky und die Entstehung der abstrakten Malerei* hält. In Rom findet der Vortrag, auf Initiative von Michael Marschall, Direktor des Goethe-Institutes, am 17. November in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna statt, die damals von Palma Bucarelli geleitet wird.<sup>1097</sup> In Mailand erfolgt die Veranstaltung am darauffolgenden Tag in der Biblioteca Germanica, Sitz des Goethe-Instituts.<sup>1098</sup> In diesem Vortrag beschäftigt sich Haftmann mit den unterschiedlichen Phasen der Entwicklung zur Abstraktion im Werk von Kandinsky. Dieser Weg werde, so Haftmann, durch Strömungen beeinflusst, die von der Romantik, teilweise nur in der Literatur Ausdruck fänden und seit den Neunzigerjahren des 19. Jahrhunderts stufenweise im abstrakten Bild gipfelten.<sup>1099</sup> Haftmann wiederholt den Vortrag auch in Deutschland, unter anderem 1971 im Kunstverein Göttingen<sup>1100</sup> und 1973 im Bielefelder Kunstverein.<sup>1101</sup>

Während seiner Berliner Amtszeit beteiligt sich Haftmann auch bei der Auswahl der Preisträger der Villa Romana in Florenz,<sup>1102</sup> der Villa Massimo in Rom<sup>1103</sup> sowie der Cité internationale des Arts in Paris.<sup>1104</sup> Haftmann engagiert sich zudem dafür, internationalen Künstler\*innen durch den Erhalt eines Stipendiums des Deutschen Akademischen Austauschdienst – von 1963 bis 1972 von Peter Nestler (1929–), danach von Karl Ruhrberg (1924–2006) geleitet – einen Aufenthalt in Berlin zu ermöglichen.

---

<sup>1096</sup> Brief von Werner Haftmann an Jochen (Hans-Joachim) Senger, 7. November 1969, SMB-ZA, VA10178, Ausstellung Rudolf Schoofs; Ausstellung Moderne polnische Malerei und Graphik; Ausstellung Joachim Senger.

<sup>1097</sup> Brief von Michael Marschall an Palma Bucarelli, 16. September 1969, Gnam, archivio storico, Pos 18C Inviti, convegni, conferenza, Busta 3, fascicolo 1.

<sup>1098</sup> Brief von Werner Haftmann an Roberto Matta, 7. November 1969, SMB-ZA, VA10180, Ausstellung Roberto Sebastian Matta, 24.04.–08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel.

<sup>1099</sup> Brief von Werner Haftmann an Hannah Böllhoff-Becker, 28. Juni 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1100</sup> Brief von Werner Haftmann an Heinrich Wurm, 5. Februar 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>1101</sup> Brief von Werner Haftmann an Hannah Böllhoff-Becker, 8. Mai 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1102</sup> Brief von Werner Haftmann an Konrad Sage, 4. März 1974, SMB-ZA, VA11130, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1103</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Gutbrod, 16. Februar 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>1104</sup> Brief von Werner Haftmann an Siegfried Rosengart, 28. Februar 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe R.



DAAD-Stipendiaten wie Jorge Castillo (1969), George Rickey (1968/69) und Richard Hamilton (1974) werden im Rahmen von Sonderausstellungen in der Neuen Nationalgalerie gezeigt, wobei die Auswahl des Pop Art Künstlers Hamilton möglicherweise dem damaligen Stellvertretenden Direktor, Wieland Schmied, zuzurechnen ist. Die Ausstellung des spanischen Malers Jorge Castillo findet vom 10. September bis 2. Dezember 1970 statt.<sup>1105</sup> Die kinetischen Skulpturen des amerikanischen Künstlers George Rickey werden vom 21. November 1973 bis 4. Februar 1974 im Rahmen einer Retrospektive gezeigt.<sup>1106</sup> Die Ausstellung des britischen Malers Richard Hamilton wird vom 17. Juli bis 26. August 1974 veranstaltet.<sup>1107</sup>

Darüber hinaus wird in Haftmanns beruflicher Korrespondenz darauf hingewiesen, dass er gelegentlich im Kulturkreis des Bundesverbandes der deutschen Industrie mitarbeitet<sup>1108</sup> und Mitglied des Deutschen Kunstrats ist.<sup>1109</sup>

Ferner wird Haftmann als Juror verschiedener internationaler Kunstpreise eingeladen. Im Juli 1971 nimmt er im Rahmen der internationalen Skulpturenausstellung unter dem Titel *Das Bild des Menschen in der zeitgenössischen Welt*, an dem Auswahlkomitee des 1969 eröffneten Hakone Open-Air Museum in Tokio, unter der Leitung von Michiaki Kawakita, teil.<sup>1110</sup> 1972 wird Haftmann eingeladen, zusammen mit Franco Russoli, Direktor der Pinacoteca di Brera, und Jean Leymarie, Direktor des Musée National d'Art Moderne in Paris, an der Jury des Mailänder Preises

---

<sup>1105</sup> Decker, Elisabeth/Haftmann, Werner: Jorge Castillo, Ausstellung vom 10. September bis 16. November 1970 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970.

<sup>1106</sup> Diese Ausstellung wird vom 13. Juli bis 30. September in der Kestner-Gesellschaft veranstaltet. Der Katalog wird von der Kestner-Gesellschaft übernommen. Brief unsigned an die Generalverwaltung der Staatlichen Museen, 31. Oktober 1973, SMB-ZA, VA10053, Abrechnungen, Buchführung für die Ausstellungen Jorn, Lehbruck, Wols, Rickey, Tapiés. Schmied, Wieland: George Rickey, Katalog der Ausstellung vom 13. Juli bis 30. September in der Kestner-Gesellschaft, Hannover 1973.

<sup>1107</sup> Schmied, Wieland/Grisebach, Lucius (Hrsg.): Richard Hamilton, Katalog der Ausstellung vom 17. Juli bis 26. August 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, in Zusammenarbeit mit dem Künstlerprogramm des DAAD Berlin, Berlin 1974.

<sup>1108</sup> Brief von Werner Haftmann an Berthold von Bohlen und Halbach, 10. Dezember 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1109</sup> Brief an den Deutschen Kunstrat, 2. November 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe C.

<sup>1110</sup> Brief an das Außenamt der Staatlichen Museen, 14. Juli 1970, SMB-ZA, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe A.

Olivetti für Zeichnungen teilzunehmen, die in Österreich organisiert wird.<sup>1111</sup> 1974 wird Haftmann auf Ratschlag von Russoli in der Jury der vierten Biennale Internazionale della Grafica d'Arte im Palazzo Strozzi in Florenz von dem Präsidenten Armando Nacentini eingeladen. Die internationale Jury, unter dem Vorstand von Bruno Molajoli, besteht aus unter anderem Jean Adhèmar, Direktor der Bibliothèque Nationale in Paris und Franco Russoli.<sup>1112</sup> Der Jury für die Preise der Bundesrepublik Deutschland gehören außer Werner Haftmann auch der Künstler Joachim Burmeister, die Kunsthistoriker Hans Martin von Erffa und Christian von Holst sowie der Graveur Armando Nacentini an.<sup>1113</sup> Seit 1970 ist Haftmann zusammen mit Werner Hofmann (1928–2013), damals Direktor der Hamburger Kunsthalle, und Eberhard Roters (1929–1994), Kurator an der Kunsthalle Nürnberg, als außerordentliche Mitglieder der Abteilung Bildende Kunst in die Berliner Akademie der Künste eingetreten.<sup>1114</sup>

In Berlin engagiert sich Haftmann auch im Rahmen von Ausstellungsprojekten außerhalb des Museums. Nach dem Tod des Malers Hanns Hubertus Graf von Merveldt im Jahr 1969 beteiligt sich Haftmann an der Organisation einer Gedächtnisausstellung, unter anderem im damals von Konrad Jule Hammer geleiteten Haus am Lützowplatz in Berlin.<sup>1115</sup> Wie die Korrespondenz bezeugt, hilft Haftmann der Witwe des Malers, der Gräfin Eka von Merveldt (vor der Heirat Erika Müller)<sup>1116</sup>, geeignete Veranstaltungsorte

---

<sup>1111</sup> Brief von Renzo Zorni, Direttore delle relazioni culturali Ing. C. Olivetti & C., S.p.A. an Werner Haftmann, 14. April 1972. Brief von Karin Malitz an Renzo Zorni, 8. September 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe O.

<sup>1112</sup> Brief von Armando Nacentini an Werner Haftmann, 1. Februar 1974. Brief an Armando Nacentini von Werner Haftmann, 26. Februar 1974, SMB-ZA, VA11129, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1974, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>1113</sup> Nacentini, Armando (Hrsg.): *Disegni di Cristofano Allori (1577–1611) omaggio ad artisti italiani e stranieri, artisti italiani e stranieri in concorso*, Band 1, Quarta Biennale internazionale della grafica d'arte, Katalog der Ausstellung vom 11. Mai bis 30. Juni 1974 im Palazzo Strozzi, Florenz 1974, S. 23.

<sup>1114</sup> Wahlen 1970 Bl. 293–334: 294: Auszug aus dem Protokoll der Sitzung der Abteilung Bildende Kunst am 27. Juni 1970, 1. Ergebnisse der Kommissionssitzung, Adk-W 60 d (Bl. 281–340) Mitgliederwahlen Abt. Bildende Kunst 1969–1971, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>1115</sup> Die Ausstellung wird zudem im Kunsthhaus in Hamburg, im Städtischen Gustav-Lübcke-Museum in Hamm, in der Kunsthalle Mannheim, im Landesmuseum in Münster und im Landesmuseum in Oldenburg gezeigt.

<sup>1116</sup> Harpprecht 2008, S. 356.

für die Schau zu finden.<sup>1117</sup> Haftmann kennt sie aus seiner Mitarbeit an der *Zeit* in Hamburg. Anhand des Schriftwechsels, in dem sie sich duzten und in vertraulichem Ton miteinander sprachen, kann angenommen werden, dass sie eine freundschaftliche Beziehung pflegen. Eka von Merveldt wird 1946 vom Chefredakteur Josef Müller-Marein in Hamburg eingestellt und arbeitet als Leiterin des Reisetells der Zeitung sowie als Autorin von Reisebüchern. Auch mit Hubertus Graf von Merveldt ist Haftmann gut befreundet gewesen, wie er in einem Brief an seine Frau offenbart.<sup>1118</sup> Merveldt, der 1932 mit dem Rom-Preis in der Villa Massimo gewürdigt worden war, soll, angeblich aus politischen und rassistischen Gründen, da er Nationalsozialist und Mitglied der NSDAP ist, den Maler Felix Nussbaum am 15. Mai 1933 schwer verprügelt haben.<sup>1119</sup> Aus diesem Grund müssen beide Künstler ihren Aufenthalt in der Villa Massimo vorzeitig abbrechen.<sup>1120</sup> An der Ausstellung, die schließlich 1971 stattfindet, beteiligt sich Haftmann auch mit einem Einleitungstext für den Katalog.<sup>1121</sup>

Im Herbst 1974 tritt Haftmann nach sieben Jahren Arbeit auf eigene Initiative aus dem Museumsamt, offiziell aus nicht erwähnten gesundheitlichen Gründen, zurück. Gesundheitliche Anliegen kommen teilweise sowohl in der privaten Korrespondenz mit Ernst Wilhelm Nay<sup>1122</sup> als auch in den beruflichen Schriftwechseln während der Amtszeit an der Neuen Nationalgalerie zum Ausdruck. Die Notwendigkeit, auf ärztliche Anweisungen sich erholen zu müssen, wird von Haftmann beispielsweise ab 1970 oft erwähnt. Der Hinweis auf Anraten des Arztes die Leitung der Galerie aufzugeben

---

<sup>1117</sup> Die Ausstellung wird in Berlin, Hamburg und Münster gezeigt. Haftmann kümmert sich zudem um die Finanzierung des Katalogs und bittet Gerd Bucerius um einen Zuschuss. Bucerius, der zunächst aufgrund von finanziellen Schwierigkeiten im Verlagswesen ablehnt, stellt schließlich 10.000 Deutsche Mark zur Verfügung. Die Summe sollte den Ankauf eines Bildes dienen, das einem Museum geschenkt werden soll. Briefe von Werner Haftmann an Gerd Bucerius, 10. Dezember 1970 und 20. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe B; Brief von der Gräfin von Merveldt an Werner Haftmann, 22. Februar 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>1118</sup> Brief von Werner Haftmann an die Gräfin von Merveldt, 1. Dezember 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>1119</sup> Knigge 2013, S. 29

<sup>1120</sup> Ebd., S. 29–30. Der Maler Hubertus Graf von Merveldt begleitet den Referatsleiter für Kunstschutz Hans Gerhard Evers bei einer Fahrt. Er soll Evers „Vertreter innerhalb des Verwaltungsstabes der Aussenstelle Rom“ gewesen sein. Fuhrmeister 2019, S. 200.

<sup>1121</sup> Haftmann/Zink/Gräfin von Merveldt 1971, S. 11–13.

<sup>1122</sup> In einem Brief vom 27. Juni 1958 erzählt Haftmann an Nay sich wegen Verdauungsbeschwerden in einer Klinik zu befinden, wo ihm eine Diät und ein Rauch- sowie Alkoholverbot verordnet werden. DKA, NL Nay, E. W. M I, C-97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

erzählt Haftmann der Händlerin Renée Ziegler am 6. August 1974.<sup>1123</sup> Trotz der gesundheitlichen Gründe hatte Haftmann bereits vor 1974 den Wunsch geäußert, auszuscheiden. Jörn Merkert schreibt über Haftmanns Amtszeit an der Neuen Nationalgalerie, dass diese Arbeit ihm die Zeit zum Schreiben entzog, da er sich in erster Linie als Schriftsteller sieht.<sup>1124</sup> Haftmanns Korrespondenz zeugt ebenso von seiner Frustration über die Unmöglichkeit, seine Bücher zu vollenden, wie beispielsweise die vorgesehenen Publikationen *Geschichte der Handzeichnung im 20. Jahrhundert*<sup>1125</sup> und *Kunst seit 1945*, an den er seit Jahren arbeitet und die schlussendlich unveröffentlicht bleiben.<sup>1126</sup>

Im November 1973 wird Wieland Schmied (1929–2014), bis dahin Direktor der Kestner-Gesellschaft in Hannover, auf Empfehlung Haftmanns als Hauptkustos an die Neue Nationalgalerie berufen.<sup>1127</sup> Nach Haftmanns Rücktritt wird Schmied bis zur Berufung von Dieter Honisch (1932–2004) im Juni 1975 Stellvertretender Direktor. In seinem autobiographischen Buch beschreibt Schmied die fehlende Berufung als Direktor der Neuen Nationalgalerie als „die größte Enttäuschung“ seines Lebens. Er erzählt, dass Haftmann auf der einen Seite ihm und anderen Menschen sagte, dass er sein Nachfolger werden würde, auf der anderen Seite „gleichzeitig nicht müde wurde zu betonen, daß eigentlich niemand in der Lage sei, ihn zu ersetzen“.<sup>1128</sup>

---

<sup>1123</sup> Brief von Werner Haftmann an Renée Ziegler, 6. August 1974, SMB-ZA, II B/NG 050, VA6798, Kataloge, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien S-Z, 1972–1980.

<sup>1124</sup> Merkert, Jörn: Nachruf auf Prof. Dr. Werner Haftmann anlässlich der 13. Mitgliederversammlung der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg am Sonnabend, dem 9. Oktober 1999, AdK 0785: Abt. Bildende Kunst Nachrufe 1993–2002.

<sup>1125</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans K. Roethel, 19. November 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>1126</sup> Brief von Werner Haftmann an Frederick Amos Praeger, 17. Februar 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe PQ.

<sup>1127</sup> Brief von Wieland Schmied an Werner Haftmann, 17. Juli 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe Sch. Zur kuratorischen Arbeit Schmieds an der Kestner-Gesellschaft siehe: Schmied, Wieland (Hrsg.): Wegbereiter zur modernen Kunst, 50 Jahre Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966.

<sup>1128</sup> Schmied, Wieland: Nationalgalerie und Europäische Kunstaussstellung, in: ders.: Lust am Widerspruch Biographisches, Stuttgart 2008, S. 268–272, hier S. 268; Brief von Wieland Schmied an Richard Bellamy, 25. April 1975, SMB-ZA, VA11131, Schriftwechsel A-F, 1975, Bandnummer 01, Buchstabe B.

1974 wird Haftmanns Leistung als Leiter der Neuen Nationalgalerie in Westberlin vom Berliner Senat mit der Ernst-Reuter-Plakette gewürdigt.<sup>1129</sup> Während seiner Abschiedsrede, die laut Heinz Ohff (1922–2006), „etwas erbittert klang“, soll Haftmann erklärt haben, „Freude und Nachdenklichkeit“ gegen den „Mief und Muff im Verschimmelungsprozeß der APO“ zu setzen. Wie Ohff schreibt, habe sich Haftmann oft in Berlin einsam gefühlt sowie sei er mit seiner kuratorischer Arbeit „halbwegs zufriedengestellt, aber auch sehr erschöpft“. Auf Haftmanns Behauptung, das Verhältnis zu Berlin sei nicht immer einfach gewesen, erwidert Ohff, dass es der Stadt mit ihm ebenso ginge.<sup>1130</sup> In einem Brief an Gert von der Osten (1910–1983), Generaldirektor der Museen der Stadt Köln und Direktor des Wallraf-Richartz-Museums, vom 27. September 1974 berichtet Haftmann schließlich von seinem Abschied von Berlin, der zugleich glücklich und traurig sei.<sup>1131</sup>

## **1. 25 Rückkehr nach Florenz, letzte wissenschaftliche Arbeiten und Publikation *Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus***

Nach seinem Rücktritt aus Museumsdirektor am 30. September 1974 siedelt Haftmann zunächst in seinem Haus in Gmund am Tegernsee und danach in San Casciano in Val di Pesa in der Fattoria Gentilino bei Florenz, wo seine Karriere begonnen hatte, um.<sup>1132</sup> In den Jahren zuvor hatte er immer wieder Florenz besucht sowie 1971 beabsichtigt, sich dort eine Wohnung oder ein Haus zu kaufen,<sup>1133</sup>

---

<sup>1129</sup> Brief von Werner Haftmann an Herrn Generalkonsul Cobler, Präsident der Industrie und Handelskammer und Herrn Braun, 30. September 1974, SMB-ZA, VA11129, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1974, Bandnummer 01, Buchstabe C; Brief von Hans-Georg Wormit an die Herren Mitglieder und Stellvertretenden Mitglieder des Stiftungsrates, 23. September 1974, I. HA Rep. 600 Stiftung PK Präsident und Hauptverwaltung Nr. 1710, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

<sup>1130</sup> Ohff, Heinz: „Wer kommt nach Haftmann?“, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 2. Oktober 1974.

<sup>1131</sup> Brief von Werner Haftmann an Gert von der Osten, 27. September 1974, SMB-ZA, VA11130, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe O.

<sup>1132</sup> Brief von Werner Haftmann an Guy Atkins, 25. September 1974, SMB-ZA, VA11129, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1974, Bandnummer 01, Buchstabe A. Brief von Werner Haftmann an Boleslaw Barlog, 11. Mai 1977, Boleslaw-Barlog-Archiv 434: Postkarte an Boleslaw Barlog, 11. Mai 1977, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>1133</sup> Brief von Werner Haftmann an Agathe Bunz, 5. Mai 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe B.

weswegen er Mai und Juni 1971 in der Stadt verbringt, wie er beispielsweise Ludovica Nagel<sup>1134</sup> und Piero Dorazio<sup>1135</sup> in seinen Briefen erzählt. Haftmann kehrt nicht nur zurück in das Land, das er kriegsbedingt verlassen musste, sondern auch zu seinen jugendlichen Studien zur Renaissance, die dem Kunsthistoriker am Herzen geblieben waren, möglicherweise auch zum Forschungsprojekt *Kulturgeschichte der florentinischen Renaissance*. In einem Brief an Heydenreich im Jahr 1951 hatte Haftmann bereits geschrieben, dass er nach dem Studium der Moderne zurück zu den Themen seiner Dissertation kehren wolle.<sup>1136</sup>

Während seiner Amtszeit an der Neuen Nationalgalerie gesteht Haftmann dem Kunsthistoriker Hans-Joachim Ziemke, dass er, der als Spezialist für moderne Kunst bezeichnet werde, eine tiefe Sehnsucht nach seinen jugendlichen Studien fühle und die feste Absicht habe, diese wiederaufzunehmen, sobald er Zeit haben werde.<sup>1137</sup>

Haftmann erzählt dem Maler Hans Hartung, dass er sich nun in Italien mit spätmittelalterlicher Kultur beschäftige, obwohl er sich auch weiter für die Gegenwart interessierte.<sup>1138</sup>

Haftmann bleibt nicht nur in Florenz und in der Toskana, sondern bereist das ganze Land. Unter anderem besucht er das Friaul und Venedig, wo er möglicherweise seine Recherchen aus den 1950er Jahren über die Stadt fortführt. Darüber hinaus reist er nach Assisi<sup>1139</sup> sowie nach Malta und Sizilien, um seine Studien über die Vorgeschichte voranzutreiben<sup>1140</sup>. Dagegen scheint der Kunsthistoriker nicht mehr nach Rom gefahren zu sein, eine Stadt, die Haftmann nicht mögen würde.<sup>1141</sup> Bis in die 1990er Jahre

---

<sup>1134</sup> Brief von Werner Haftmann an Ludovica von Nagel, 11. August 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe N.

<sup>1135</sup> Brief von Werner Haftmann an Piero Dorazio, 16. Mai 1974, Archivio Piero Dorazio, Mailand.

<sup>1136</sup> Brief von Werner Haftmann an Ludwig Heinrich Heydenreich, 11. Februar 1951, Ana 427, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München.

<sup>1137</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans-Joachim Ziemke, 21. Januar 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe X-Z.

<sup>1138</sup> Postkarte von Werner Haftmann an Hans Hartung, 13. November 1978, Werner Haftmann correspondance, 7568, Archiv der Fondation Hartung-Bergman, Antibes. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Elsa Hougue.

<sup>1139</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Hartung, 11. November 1980, Werner Haftmann correspondance, 7568, Archiv der Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

<sup>1140</sup> Karte von Werner Haftmann an Hans Hartung, 25. März 1979, Werner Haftmann correspondance, 1017, Archiv der Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

<sup>1141</sup> Postkarte von Werner Haftmann an Franz Larese, 17. Dezember 1990, NL: 54: 63: A: 10, Kantonsbibliothek Vadiana, St. Gallen. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Wolfgang Göldi, Historische Bestände und Sammlungen.

arbeitet er regelmäßig wissenschaftlich.<sup>1142</sup> Neben der Publikation von Artikeln zur Renaissance, wie beispielsweise *Ein splendorer Untergang. Demokraten und Despoten – die Familie der Medici*, der am 21. März 1980 in der *Zeit* erscheint,<sup>1143</sup> veröffentlicht er weitere Bücher über die Moderne, die jedoch keine neue Forschungen darstellen: 1980 den Sammelband *Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts*<sup>1144</sup> sowie 1991 die neue Auflage der Nay-Monographie.<sup>1145</sup> Außerdem hält er Reden, wie zum Beispiel am 17. Dezember 1983 über den Radierzyklus *Der Krieg* von Otto Dix anlässlich der Ausstellung *Otto Dix Der Krieg 1924* vom 9. Dezember 1983 bis 29. Januar 1984 in den Städtischen Museen in Heilbronn.<sup>1146</sup> Zudem schreibt er Katalogvorworte wie anlässlich der Landschaftsausstellung von Agathe Bunz in der Glyptothek in München,<sup>1147</sup> die ehemalige Schülerin an der Kunstschule in Hamburg ist, wo Haftmann sie 1953 kennenlernt, sowie Zeitungsartikel wie *Max Beckmann als Selbstdarsteller. Vom Schauspielerischen in der Malerei* in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19. November 1985.<sup>1148</sup>

1986 erscheint Haftmanns letztes maßgebliches Buch mit dem Titel *Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus* im DuMont-Schauberg Verlag in Köln. Über dieses Forschungsprojekt, wofür er die Nachlässe der verfemten Künstler\*innen im Archiv der Berliner Akademie der Künste untersucht, schreibt er seinem Freund, dem Schauspieler und Regisseur Ernst Schröder.<sup>1149</sup> Der umfangreiche Band wird tatsächlich von der Bundesregierung in Auftrag gegeben und geht direkt auf eine Idee des Bundeskanzlers Helmut Kohl zurück. Kohl erklärt im Vorwort, dass als er zwei Jahren davor die von

---

<sup>1142</sup> 1991 schreibt Haftmann, dass er jeden Tag fünf Stunden am Tag arbeitet und abends bis spät in die Nacht liest. Postkarte von Werner Haftmann an Ernst Schröder aus Crans Montana, 14. Juli 1991, Ernst-Schröder-Archiv 70, Haftmann W. 1986–1991, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>1143</sup> Haftmann, in: *Die Zeit*, Hamburg, 21. März 1980.

<sup>1144</sup> Haftmann, Werner: *Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1980.

<sup>1145</sup> Haftmann, Werner: *Ernst Wilhelm Nay*, Köln 1991.

<sup>1146</sup> AdK–W 1819–01 „Den Widerstand lernen“, Heilbronner Begegnung, 16.–18. Dezember 1983, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>1147</sup> Haftmann, Werner: *Zu den Bildern aus Lesbos von Agathe Bunz*, in: *Agathe Bunz. Lesbos*, Katalog der Ausstellung vom 28. April bis 30. Juni 1981 in der Glyptothek in München, hrsg. v. Klaus Vierneisel, München 1981, S. 11–14.

<sup>1148</sup> Haftmann, Werner: *Max Beckmann als Selbstdarsteller. Vom Schauspielerischen in der Malerei*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt am Main, 19. November 1985.

<sup>1149</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Schröder, 18. Dezember 1985, Ernst-Schröder-Archiv 70 Haftmann, W. 70, Akademie der Künste, Berlin.

Berthold Roland kuratierte Ausstellung *Abstrakte Maler der inneren Emigration* im Bundeskanzleramt eröffnet habe, der Wunsch entstanden sei, eine detaillierte Dokumentation zur verfemten Kunst zu beantragen.<sup>1150</sup> Mit der Veröffentlichung dieses Buches soll dem 50. Jubiläum der Ausstellung *Entartete Kunst* gedacht werden, das in das Jahr 1987 fällt.<sup>1151</sup> Haftmann erzählt Hartung davon in einem Brief vom 14. März 1986 und erklärt, den Auftrag angenommen zu haben, weil die Menschen, die sich noch an die „Nazi“-Zeit erinnerten im Laufe der Zeit immer weniger würden.<sup>1152</sup>

Diese Arbeit kann als Haftmanns abschließender Versuch, einer Akzeptanz und Legitimierung der Karriere der unterschiedslos als Opfer des Nationalsozialismus dargestellten deutschen Maler\*innen und Bildhauer\*innen betrachtet werden.<sup>1153</sup> Haftmann bestätigt den Mythos des solitären und unpolitischen Kämpfers, der im Schweigen und Alleinsein gegen das Regime Widerstand setzt.<sup>1154</sup> Bei einer Auswahl handelt es sich um Künstler\*innen, die zwar als entartet eingestuft werden, aber nicht in ähnlicher Art und Weise die Konsequenzen des NS-Regimes erlitten hatten und teilweise, wie im Falle Noldes, keine Opposition leisteten. Die von Haftmann verallgemeinerten Schicksale dienen auf der einen Seite der Annahme, die wahren Opfer des Regimes, und auf der anderen Seite, die legitimen Erben und Nachfolger der deutschen Avantgarde-Bewegungen des Beginns des 20. Jahrhunderts in der Nachkriegszeit gewesen zu sein. Meiner Meinung nach mythisiert Haftmann die

---

<sup>1150</sup> Zum Geleit, Helmut Kohl Bundeskanzler der Bundesrepublik Deutschland, in: Haftmann 1986, S. 7. 1987 finden zahlreiche Gedenkausstellungen statt. Siehe u.a.: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. Die „Kunststadt“ München 1937, erschienen im Rahmen der Ausstellung Entartete Kunst: Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München vom 27. November 1987 bis 31. Januar 1988, München 1987.

<sup>1151</sup> Haftmann weist auf den Jahrestag im Buch auf. Haftmann 1986, S. 30.

<sup>1152</sup> Haftmann erzählt den Maler über die Idee, im Buch kleine Beiträge der noch lebenden Künstler\*innen einzuschließen, die sich auf die persönliche Situation sowie auf die damals entstandenen Werke beziehen hätten sollten. Brief von Werner Haftmann an Hans Hartung, 14. März 1986, Werner Haftmann correspondance, 1167, Archiv der Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

<sup>1153</sup> Dieses Vorgehen nennt Kimpel eine „(wengleich selektive) Rehabilitation der Märtyrer“. Kimpel 1997, S. 252.

<sup>1154</sup> Haftmann, Werner: Die Lage des Künstlers, in: ders. 1986, S. 17–19.



Haltung der inneren<sup>1155</sup> Emigration.<sup>1156</sup> Außerdem setzt er den Kampf der Künstler\*innen in der inneren Emigration mit dem der Künstler\*innen im Exil gleich. Die Annahme, dass sowohl Künstler\*innen der inneren als auch der äußeren Emigration eine künstlerische Entwicklung im Bereich der gegenstandslosen Kunst durchführten, legitimiert die Nachkriegsverbreitung der abstrakten Kunst, die er seit 1946 in der Bundesrepublik Deutschland fördert, auf nationaler und internationaler Ebene. In ihrem Werk vertieften sowohl die Künstler\*innen der inneren Emigration, als auch die der äußeren Emigration die inhaltliche Dimension bis hin zur mythischen Quelle, die die Wirklichkeit bewahrt und künstlerischen Ausdruck in abstrakten Formen findet. Dies beobachtet Haftmann in den Kunstwerken älterer Meister, sowohl im Exil wie Max Beckmann und Paul Klee, als auch in der inneren Emigration wie Willi Baumeister und Oskar Schlemmer. Diese künstlerischen Veränderungen in Richtung Abstraktion legten laut Haftmann endgültig die Grundlagen für die Entwicklung der Nachkriegskunst. Dabei handelt es sich um eine Generation von jüngeren Künstlern, die sowohl im Exil wie Hans Hartung, Wols und Rolf Nesch als auch in der inneren Emigration wie Ernst Wilhelm Nay, Fritz Winter und Hans Uhlmann wirken.<sup>1157</sup> Die künstlerischen Positionen dieser jüngeren Generation knüpfen in der Tat an nur wenige künstlerische Bewegungen an, die als Ausdruck der deutschen Moderne identifiziert worden waren, und zwar *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter* und *Das Bauhaus*.<sup>1158</sup> Bildhaft wiederholt Haftmann seine These: „Der Künstler ging in den Untergrund, malte in Waschküchen, modellierte in verfallenen Fabrikhallen und nährte sich wie die Lilien auf dem Felde“.<sup>1159</sup> Die unpolitischen Künstler\*innen, denen wenig Zeit für Politik übrig blieb,

---

<sup>1155</sup> Haftmann weist in seinem Buch auf die Entstehung des Begriffes im Jahr 1945 vonseiten des Schriftstellers Frank Thiess infolge einer Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller Thomas Mann, der eine Rede über die Schuld des deutschen Volkes im Nationalsozialismus hält. Diese wird unter dem Titel *Warum ich nicht zurückkehre* am 28. September 1945 in der New Yorker Zeitung *Aufbau* veröffentlicht. Mann stellt darin den Wert der während des NS-Regimes in Deutschland entstandenen Literatur infrage. Haftmann teilt die Stellungnahme Manns nicht und behauptet, dass der Schriftsteller diesbezüglich von zahlreichen Intellektuellen kritisiert worden sei. Ebd., S. 217. Zimmermann, Hans Dieter: „Innere Emigration“ Ein historischer Begriff und seine Problematik, in: Schriftsteller und Widerstand, hrsg. v. Frank-Lothar Kroll/Rüdiger von Voss, Göttingen 2012, S. 45–61, hier S. 56–58. Ebenso die jüdische politische Theoretikerin und Historikerin Hannah Arendt kritisiert den Begriff der inneren Emigration. Arendt, Hannah: *Men in Dark Times*, San Diego, New York, London u.a. 1968, S. 22.

<sup>1156</sup> Fulda, in: ders./Ring/Soika 2019, S. 232.

<sup>1157</sup> Haftmann 1986, S. 44–45.

<sup>1158</sup> Haftmann schätzt sehr die Ausstellungen *Der Blaue Reiter 1908–1914* und *Die Maler am Bauhaus*, die am Ende der 1940er Jahre von Ludwig Grote im Haus der Kunst in München organisiert werden.

<sup>1159</sup> Haftmann 1986, S. 16.

hätten sich während des Nationalsozialismus ganz zurückgezogen, um sich weiter ihrer Kunst zu widmen.<sup>1160</sup> Als „Einzelkämpfer“ konnten sie durch ihr unabhängiges und individuelles Handeln die moderne Kunst retten.<sup>1161</sup> Haftmann setzt das Schwergewicht seiner Deutung auf die persönliche Leistung der Künstler\*innen und hebt die Notwendigkeit hervor, sie unabhängig vom historischen und politischen Kontext zu betrachten. Das Fortdauern dieses individuellen Verdienstes zeige sich in den Ausstellungen nach dem Krieg: „Wieviel [sic] künstlerisches Potential trotz aller nationalsozialistischer Repressalien nach Kriegsende noch vorhanden war, zeigten die ersten Ausstellungen, die bereits Ende 1945 und 1946 stattfanden“.<sup>1162</sup> Diese Leitmotive, die seine Rede im Goethe-Haus anlässlich der Ausstellung *German Art of the XXth Century* im Jahr 1957 im MoMA, in New York sowie seine Rede 1955 in Kassel im Rahmen der ersten documenta in Kassel geprägt hatten und das erste Mal in seiner 1954 veröffentlichten Enzyklopädie formuliert wurden, sind auch 1986, drei Jahre vor dem Mauerfall, immer noch präsent. Ebenso die Gleichstellung zwischen dem Nationalsozialismus und der Kulturpolitik der kommunistischen Sowjetunion, in Bezug auf den „Angriff gegen die moderne Kunst“, wird erneut wie in seinen Texten von den 1950er bis zu den 1970er Jahren gleich thematisiert.<sup>1163</sup> Haftmanns Denkweise und kritische Auseinandersetzung mit der Kunst der Moderne, die sich in den Jahrzehnten seit der ersten Auflage von *Malerei im 20. Jahrhundert* im Wesentlichen nicht verändert hatte, findet durch diese letzte Publikation und in Hinsicht auf die Geschichtsschreibung der Kunstereignisse seit der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* im Jahr 1937 den endgültigen öffentlichen politischen und gesellschaftliche Beifall. Das Buch, das kurz nach der Erscheinung in seiner ersten Auflage vergriffen ist,<sup>1164</sup> wird auf der einen Seite als eines der besten Bücher der 1980er Jahre bewertet.<sup>1165</sup> Auf der anderen Seite setzt sich jedoch erneut eine Generation jüngerer Kunstkritiker\*innen gegen Haftmanns zu

---

<sup>1160</sup> Ebd., S. 17.

<sup>1161</sup> Ebd., S. 19.

<sup>1162</sup> Ebd., S. 29.

<sup>1163</sup> Ebd., S. 12.

<sup>1164</sup> D. S., Zeuge für Zeit und Kunst. Werner Haftmann zum 75. Geburtstag, in: Süddeutsche Zeitung, München, 28. April 1987.

<sup>1165</sup> Kuhn, Nicola: Herold der Moderne. Zum Tod des Kunsthistorikers Werner Haftmann, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 30. Juli 1999, S. 28.

persönlichen sowie wenig problemorientierten Ansatz ein.<sup>1166</sup> Haftmanns Position als Zeitzeuge kritisiert beispielsweise der Kunsthistoriker Uwe M. Schneede (1939–) am 28. Februar 1987 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* als “Blickverengung aus politischem Ressentiment”.<sup>1167</sup>

Wie Haftmann 1987 schreibt, verbringt er zahlreiche Jahre zwischen München und Florenz.<sup>1168</sup> Vom Frühjahr bis Spätherbst wohnt er in der Toskana,<sup>1169</sup> während er die restliche Zeit des Jahres in Gmund am Tegernsee und ab 1986 in Waakirchen ansässig ist. Im Winter verbringt er längere Aufenthalte in der Schweiz, nämlich in Crans Montana, ein Dorf im Kanton Wallis, der ihm seit den 1960er Jahren als Skigebiet vertraut ist.<sup>1170</sup> Wie aus der Korrespondenz mit Ernst Schröder<sup>1171</sup> und dem Architekten Hermann Henselmann aus den 1990er Jahren hervorgeht, beschäftigt er sich damals intensiv mit dem Werk von Willi Baumeister. Haftmann untersucht den Nachlass des Künstlers, den die Tochter Baumeisters Felicitas, Evelyn Haftmanns Tante, damals in Crans Montana, aufbewahrt.<sup>1172</sup> Er studiert insbesondere die 1943 entstandenen biblischen Illustrationen zur alttestamentarischen Geschichte des Königs Saul<sup>1173</sup> und bereitet einen Text vor, der im Mai 1993 fertig wird.<sup>1174</sup> 1996 werden die Illustrationen im Buch *Saul* mit der Einführung Haftmanns im Verlag der Galerie Erker in Sankt

---

<sup>1166</sup> D. S., in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 28. April 1987. Haftmanns Ausdrucksweise wird bereits 1962 von Werner Hofmann kritisiert, der behauptet, dass Haftmanns Prosa zu starke emotionelle Anteilnahme beim Leser auslöst, was das Nachdenken beeinträchtigt. Sonntag 1999, S. 78.

<sup>1167</sup> Schneede, Uwe M.: Mit geschärftem Stift Werner Haftmanns Band „Verfemte Kunst“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt am Main, Nr. 50, Samstag, 28. Februar 1987.

<sup>1168</sup> Brief von Werner Haftmann an Walter Huder, 7. Mai 1987, Walter-Huder-Archiv 542, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>1169</sup> Brief von Werner Haftmann an Manfred Schlösser, 31. August 1978, AdK–W 331 Bildende Kunst, ebd.

<sup>1170</sup> In der Korrespondenz zwischen Haftmann und Nay im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg wird Crans mehrmals erwähnt. Auch Nay verbringt Aufenthalte in der Gegend am Ende der 1950er Jahre. 1957 entstehen in Crans-sur-Sierre zahlreiche Aquarellen.

<sup>1171</sup> Schröder wohnt ebenso in der Toskana, nicht weit von Haftmann, den er oft besucht. Postkarte von Werner Haftmann an Boleslaw Barlog, 11. Mai 1977, Boleslaw-Barlog-Archiv 434, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>1172</sup> Brief von Werner Haftmann an Hermann Henselmann, 23. März 1993, Henselmann 291, 4, Baukunstarchiv, Akademie der Künste, Berlin. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Juliane Kreißl. Im Jahr 1987 heiratet der 75-jährige Haftmann Evelyn Gutbrod, die Nichte seines Verlegers und Freundes Karl Gutbrods ist. <http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 12. August 2020).

<sup>1173</sup> Postkarte von Werner Haftmann an Ernst Schröder aus Crans Montana, 14. Juli 1991, Ernst-Schröder-Archiv 70, Haftmann W. 1986-1991, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>1174</sup> Brief von Werner Haftmann an Hermann Henselmann, 26. Mai 1993, Henselmann 291, 7, Baukunstarchiv, Akademie der Künste, Berlin.

Gallen veröffentlicht.<sup>1175</sup> Eine jahrzehntelange Freundschaft – im Konvolut des Schriftwechsels befinden sich Briefe von den 1960ern bis zu den 1990ern Jahren – verbinden ihn mit den Kunsthändlern Franz Larese und Jürg Janett, die Künstler wie Santomaso, Hartung und Tàpies vertreten und ihm die Arbeit über Baumeister in Auftrag gegeben hatten.<sup>1176</sup> Bei seinen gelegentlichen Schweiz-Aufenthalten, besucht Haftmann auch regelmäßig die Ausstellungen der Galerie, wie zum Beispiel die Eröffnung der Schau des befreundeten katalanischen Künstlers Tàpies im Jahr 1993.<sup>1177</sup>

## 1. 26 Zum Tod Haftmanns in der Presse

Am 28. Juli 1999 stirbt Haftmann in Gmund am Tegernsee. Zahlreiche Kunsthistoriker\*innen und Kunstkritiker\*innen ehren in ihren Artikeln die berufliche Karriere des Kunsthistorikers. Haftmanns Biographie, wenn skizziert, besteht ausschließlich aus Informationen zum Studium in Berlin und Göttingen, zur Assistenz am Kunsthistorischen Institut in Florenz, zur Arbeit an der documenta in Kassel und an der Neuen Nationalgalerie in Berlin. Die umfassendsten Beiträge, darunter die folgenden vier, heben die Verdienste, aber auch einige der umstrittensten Aspekte in Bezug zu Haftmanns kunsthistorischen Auffassung, hervor. Willibald Sauerländer schildert in seinem Beitrag *Prophet und Pate der Moderne. Der Kunsthistoriker Werner Haftmann ist in Tegernsee gestorben* die wichtigsten Karriereetappen seit dem Angriff gegen Hans Sedlmayr anlässlich des Münchner Kunsthistorikertags im Jahr 1949: „Wie ein einsamer Rufer in der kunsthistorischen Wüste trat Haftmann damals auf und riß den Kongreß durch seine zornige Intervention aus dem Schlaf“. Haftmann sei laut Sauerländer ein „Außenseiter“ unter den Kunsthistoriker\*innen gewesen, dessen Buch *Malerei im 20. Jahrhundert* in den 1950er Jahren eine im Jahr 1999 kaum mehr messbare Wirkung vor allem auf junge Menschen hatte. Sein „emphatisches Verhältnis

---

<sup>1175</sup> Baumeister – Saul, Einführung von Werner Haftmann, Erker-Galerie, St. Gallen, 1996.

<sup>1176</sup> Postkarte von Werner Haftmann an Frank Larese, 17. Dezember 1990, NL: 54: 63: A: 10, Kantonsbibliothek Vadiana, St. Gallen. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Urs Ullmann, Stiftungsratspräsident der Stiftung Franz Larese und Jürg Janett (Erker-Verlag) St. Gallen für die Erlaubnis, die Unterlagen einzusehen.

<sup>1177</sup> Brief von Werner Haftmann an Hermann Henselmann, 26. Mai 1993, Henselmann 291, 7, Akademie der Künste, Berlin.

zur Moderne“ beschränkt sich laut Sauerländer bis auf die Kunst der 1960er Jahre, die Haftmann nicht mehr versteht, was ihn in einem „Vormoderner“ verwandelt.<sup>1178</sup>

Auch Eduard Beaucamp betont in seinem Artikel *Abstraktion als Welterlösung. Der deutsche Evangelist der modernen Kunst: Zum Tode von Werner Haftmann* wie die Bekanntschaft von Künstlern wie Klee, Kandinsky, Matisse und Picasso in Deutschland unter anderem „ein Verdienst der Pionierarbeit“ von Haftmann gewesen sei. Seine Begeisterung für die Kunst des 20. Jahrhunderts sei dennoch in den 1960er Jahren zu Ende gegangen. Haftmann müsse damals „die Enttäuschung verarbeiten, daß die Moderne sichtlich an Spannkraft verlor, ihre Ideen sich erschöpften“. Zu dem Zeitpunkt verliere sich laut Beaucamp auch Haftmanns Stimme. Haftmann, der nach 1945, wie der Kunstkritiker schreibt, auch aufgrund seiner biographischen Laufbahn, der „Therapeut einer schlimmen, entgleisten Epoche“ sein will, versucht durch seine Arbeit die als unschuldig wahrgenommenen moderne Kunst und Künstler\*innen wieder bekannt zu machen. Sein Vorhaben, die Neue Nationalgalerie in eine Weltgalerie zu verwandeln, erreicht jedoch laut Beaucamp, nicht Haftmann, aufgrund des Provinzialismus der Stadt Berlin während der Nachkriegszeit, sondern Werner Schmalenbach in Düsseldorf.<sup>1179</sup>

Werner Schmalenbach hebt diesbezüglich hervor, dass Haftmann nicht über die Finanzmittel verfügt, „um auf der Höhe derjenigen Kunst zu sammeln, die er bewundert und die er in seinem großen Buch beschrieben“ hat. Dennoch behauptet Schmalenbach, dass ihm Haftmann scheint, sich mit der aufgebauten Sammlung trotzdem „zu identifizieren“. Im Artikel *Der Emphatiker. Zum Tod von Werner Haftmann* behauptet Schmalenbach, dass Haftmann in der Kunstszene „über Jahrzehnte hinweg die große, herausragende Figur“ veranschaulicht. Haftmanns Enzyklopädie sei laut Schmalenbach nicht mehr „frisch wie am ersten Tag“, aber noch „unerreicht“ geblieben. Der Kunsthistoriker gesteht, dass ihm, als *Malerei im 20. Jahrhundert* veröffentlicht wird, Haftmanns Sprachstil „zu expressionistisch“ erscheint. Dennoch seien Schmalenbachs Auffassung nach, gerade diese Eigenschaft, zusammen mit der, von Akademiker\*innen

---

<sup>1178</sup> Sauerländer, Willibald: Prophet und Pate der Moderne. Der Kunsthistoriker Werner Haftmann ist in Tegernsee gestorben, in: Süddeutsche Zeitung, München, 30. Juli 1999.

<sup>1179</sup> Beaucamp, Eduard: Abstraktion als Welterlösung. Der deutsche Evangelist der modernen Kunst: Zum Tode von Werner Haftmann, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 30. Juli 1999.

als subjektive und unwissenschaftliche bezeichnete Schreibweise, die zündenden und wirkungsvollen Merkmale Haftmanns kunsthistorischer Publikationen und Reden.<sup>1180</sup>

Als künstlerischer Leiter der ersten drei documenta-Ausstellungen in Kassel ist Haftmann neben Arnold Bode laut Nicola Kuhn derjenige, der „die Deutschen wieder sehen lehrte“. Sie schreibt in ihrem Beitrag *Herold der Moderne. Zum Tod des Kunsthistorikers Werner Haftmann*, dass Haftmanns Enzyklopädie noch damals ein „Zeitzeugnis überdauerndes Opus“ bildet. Als Leiter der Neuen Nationalgalerie in Westberlin soll Haftmann eine internationale Bindung für das Museum wiederhergestellt haben. Bis zu seinem „enttäuschten“ Rücktritt als Museumsdirektor, aufgrund des Rückzugs der abstrakten Kunst auf der internationalen Kunstszene sowie seiner Verweigerung die neuen Kunstrichtungen der Pop Art, Land Art und konzeptuellen Kunst im Museum zu vertreten, sei Haftmann „eine beherrschende Figur der westdeutschen Szene“ gewesen.<sup>1181</sup>

---

<sup>1180</sup> Schmalenbach, Werner: Der Emphatiker. Zum Tod von Werner Haftmann, in: Die Zeit, Hamburg, 5. August 1999.

<sup>1181</sup> Kuhn, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 30. Juli 1999, S. 28.

## **2. Die kuratorische Leitung an der Neuen Nationalgalerie in Westberlin**

Das zweite Kapitel widmet sich Haftmanns Antritt als Direktor der Neuen Nationalgalerie in Westberlin im Jahr 1967 und den darauffolgenden Reaktionen in der Presse. Diese haben zum Teil hervorgehoben, dass Haftmanns Berufung zu einem späten Zeitpunkt gekommen sei, sowohl in Hinblick auf Haftmanns persönliche Karriere als auch auf seine kunstkritischen Standpunkte im Rahmen des kulturpolitischen Kontexts des Jahres 1967.

Anschließend werden die Richtlinien von Haftmanns kuratorischem Programm für das Museum, seine Konzeption des Museums für moderne Kunst sowie der Kompetenzen eines Museumsdirektors erläutert. Letztere, öffentlich vermittelt im Kontext des Festvortrags zur Jahrhundertfeier der Hamburger Kunsthalle im Jahr 1969, lösen in der Presse eine brennende Debatte aus. Es wird ferner über die divergierenden Stellungen einiger Kunsthistoriker, Museumsdirektoren und Kulturschaffenden in Publikationen zur Rolle des Museums berichtet, die die Debatte in den 1970er Jahren prägen und die damalige Aktualität dieser Themen veranschaulichen.

Untersucht werden schließlich Haftmanns inszenatorische Herangehensweise bezüglich der Wechselausstellungen und museographische Auseinandersetzung mit der Architektur von Ludwig Mies van der Rohe, durch die er seinen museologischen Ansatz weiterhin verdeutlicht.

### **2. 1 Gespaltene Reaktionen angesichts Haftmanns Berufung in der Presse**

Die Verhandlungen anlässlich Haftmanns Berufung an die Westberliner Nationalgalerie müssen am Ende des Jahres 1965 oder spätestens am Anfang des Jahres 1966 begonnen haben. Eine entsprechende zeitliche Angabe befindet sich in einem Brief von Haftmann an Ernst Wilhelm Nay vom 26. März 1966. Haftmann schreibt, er

sei die Woche zuvor in Berlin gewesen, um mit Stephan Waetzoldt über die Stelle zu diskutieren.<sup>1182</sup>

Die Polemiken in der Presse entstehen bereits anlässlich der ersten veröffentlichten Nachrichten über die Besetzung der neuen Direktorenstelle durch Haftmann. Sie betreffen zunächst die Zuständigkeitsbereiche des Leiters der vereinten Galerie des XX. Jahrhunderts und der Nationalgalerie, die in Verbindung mit den kunstpolitischen Akteuren Westberlins als Repräsentanten des Landes, der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin), definiert werden sollten. Am 14. Januar 1966 erscheint in *Der Kurier* ein Artikel mit dem Titel *Noch kein Direktor für Nationalgalerie Berlin*, der sich mit der Berufung Haftmanns an die Nationalgalerie befasst.<sup>1183</sup> Adolf Arndt (1904–1974), der Gründer und Leiter der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst, nimmt darauf Stellung im Artikel *Zwei Ansichten zum Thema Haftmann*, der in derselben Tageszeitung am 27. Januar 1966 veröffentlicht wird. Arndt widerspricht dem von ihm als „unzutreffend“ bezeichneten Gerücht, das sich in den Kunstkreisen verbreitet hatte, dass Haftmann die Stelle aufgrund der „Satzung“ der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst nicht annehmen wolle. Er erklärt, dass die Tatsache, dass Haftmann sich noch nicht zu seiner Entscheidung geäußert hatte, nur daran liege, dass er das Stellenangebot mittlerweile ernsthaft in Erwägung ziehe. Zudem behauptet Arndt, dass der Senator für Wissenschaft und Kunst, Werner Stein (1913–1993), sowie der Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Hans-Georg Wormit, und der Kunstverein Berlin über die Voraussetzungen der Leitungsstelle der Nationalgalerie vollkommen einig seien.<sup>1184</sup> Eine der in Zusammenhang mit der neuen Führungsstelle schwierigsten Problematiken, die sich anscheinend von Anfang an herauskristallisieren, betrifft die Ankaufspolitik und ihre Finanzierung. In seiner Antwort an Arndt hebt der Kunstkritiker Werner Langer hervor, dass Haftmanns Zögern möglicherweise an den zu vielen miteinbezogenen Kompetenzen liege, welche die notwendige Entscheidungsfreiheit seines Amtes einschränken könnten.<sup>1185</sup> Arndt erklärt andererseits

---

<sup>1182</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 26. März 1966, DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarhiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>1183</sup> Langer, Werner: Noch kein Direktor für Nationalgalerie, in: *Der Kurier*, Berlin, 14. Januar 1966.

<sup>1184</sup> Arndt, Adolf: Zwei Ansichten zum Thema Haftmann, in: *Der Kurier*, Berlin, 27. Januar 1966.

<sup>1185</sup> Langer, Werner: Der Kritiker meldet Widerspruch an, in: *Der Kurier*, Berlin, 27. Januar 1966.



die Argumentation als falsch, dass die Ankäufe der Neuen Nationalgalerie nur mit dem Beifall eines künstlerischen Beirates des von ihm geleiteten Kunstvereins genehmigt würden. Dadurch, dass dieser keine Ankaufskommission ist, kann er folglich keine Beschlüsse erstellen. Ferner fügt Arndt hinzu, dass die Gründung einer neuen Ankaufskommission für die Erwerbungen der Neuen Nationalgalerie bereits mit Haftmann besprochen worden sei. Dieser Kommission sollen, in Einverständnis mit Haftmann, drei Personen, als Repräsentanten jeweils des Senats von Berlin, der Stiftung Preußischer Kulturbesitz sowie des Kunstvereins, angehören. Arndt unterstreicht ferner, dass Haftmann ihn schriftlich gebeten habe, als Vertreter des Kunstvereins in diese neue Ankaufskommission einzutreten.<sup>1186</sup>

Der Nachfolger Haftmanns als Leiter der Neuen Nationalgalerie Dieter Honisch schreibt, dass die Berufung Haftmanns eine Überraschung sei. Damals erwarten viele, dass Stephan Waetzoldt der geeignete Kandidat dafür wäre.<sup>1187</sup> Neben den Polemiken über die bürokratischen Verantwortungsbereiche des neuen Direktors der Nationalgalerie wird in der Presse in der Tat die Auswahl Haftmanns und das Fehlen von weiteren möglichen Kandidaten insbesondere durch den Kunstkritiker und Autor Heinz Ohff infrage gestellt. Sein Artikel *Fünfzehn Jahre zu spät. Werner Haftmann Direktor der National-Galerie?* vom 6. Mai 1966 im *Tagesspiegel*, wirft einen kritischen Blick auf die Arbeit und das Wirken des Kunsthistorikers, das als veraltet und konservativ wahrgenommen werden.<sup>1188</sup> Der Kunstkritiker stellt fest, dass die Nachricht bezüglich Haftmanns Berufung seit Monaten in aller Munde ist, obwohl der Entschluss noch nicht fest steht, da sich der Stiftungsrat der Stiftung Preußischer Kulturbesitz erst am 12. und 13. Mai 1966 zu diesem Anliegen versammeln wird. Haftmanns endgültige Annahme ist, wie Ohff berichtet, noch nicht offiziell, jedoch spricht Haftmann sich auch nicht explizit gegen die Möglichkeit einer Berufung als Nachfolger Reidemeisters<sup>1189</sup> an der Nationalgalerie und, nach der Fusion mit der Galerie des XX. Jahrhunderts, ebenso als Nachfolger Adolf Jannaschs aus. Dadurch, dass sich niemand widersetzt habe, als

---

<sup>1186</sup> Arndt, in: Der Kurier, Berlin, 27. Januar 1966.

<sup>1187</sup> Honisch 1979, S. 67.

<sup>1188</sup> Ohff, Heinz: Fünfzehn Jahre zu spät. Werner Haftmann Direktor der National-Galerie?, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 6. Mai 1966.

<sup>1189</sup> Am 19. Januar 1965 wird als Nachfolger Reidemeisters der Direktor der Kunstbibliothek Stephan Waetzoldt zum Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin ernannt, der die Leitung der Neuen Nationalgalerie kommissarisch übernimmt. Honisch 1979, S. 62.

ein Kunsthistoriker vom Rang Haftmanns eine der wichtigsten Stellen der Kunst- und Museumslandschaft Berlins übernimmt, bedauert er, dass keine anderen Kandidaten in Betracht gezogen werden. Zwar sei Haftmann, Ohffs Ansicht nach, ein wertvoller Kunsthistoriker, der die kunsttheoretische Basis der modernen Kunst in der Bundesrepublik Deutschland mitbestimmt. Trotzdem sei er nicht die geeignete Persönlichkeit, um für die Kunst der Gegenwart und Zukunft hervorzutreten. Ohff beklagt, dass die Stadt Berlin Haftmann als Museumsdirektor zu spät berufen hätte. Fünfzehn Jahre zuvor, kurz nach dem Krieg, wäre Haftmann als Leiter der Nationalgalerie oder der Galerie des XX. Jahrhunderts ein echter Verdienst für die Stadt gewesen. Damals gilt Haftmann jedoch als „Außenseiter“ und „kruder Avantgardist“. Ohff vertritt die Meinung, dass Haftmanns Kunstauffassung im Jahr 1966 unzeitgemäß, da sie zu konservativ und bourgeois, geworden sei: „Seine ästhetische Dogmatik, so verdienstvoll sie einst war, ist von der lebendigen Kunstentwicklung überholt worden“. Zudem erläutert Ohff, dass sich die Stadt Berlin an einen bereits sehr erfolgreichen Kunsthistoriker wendet, nachdem dieser die documenta in Kassel dreimal mitkuratiert hatte, sein Buch *Malerei im 20. Jahrhundert* als Standardwerk anerkannt wurde und „sein Schützling“, der abstrakte Maler Ernst Wilhelm Nay, einer der wichtigsten Künstler\*innen der Nachkriegszeit geworden war. Das Problem liegt laut Ohff an den städtischen Kultureinrichtungen, die durch diese Entscheidung einen chronischen Mangel an Selbstbewusstsein sowie an Mut offenbart hätten. Auch Haftmanns „unbequemer“ sowie „unkonzilianter Geist“, was Ohff als positive Merkmale seiner Persönlichkeit anerkennt, seien in Berlin, wie die Erfahrung von Manfred de la Motte<sup>1190</sup> zeigt, problematisch.<sup>1191</sup>

Der Beschluss des Stiftungsrates der Stiftung Preußischer Kulturbesitz über Haftmanns Berufung vom 13. Mai 1966 wird in der Presse am 14. Mai bekannt

---

<sup>1190</sup> Manfred de la Motte (1935–2005) ist von Januar 1962 bis Oktober 1963 Leiter des Hauses am Waldsee in Westberlin, wo sein kuratorisches Programm vorwiegend auf junge Künstler\*innen fokussiert ist. Sein junges Alter sowie sein zeitgenössisches Ausstellungsprogramm (mit Ausstellungen wie *Gegenwart bis 1962* und *Skripturale Malerei*) stoßen in Berlin auf Kritik. Anschließend arbeitet de la Motte als freier Kritiker und Dozent in Kunsthochschulen. Von 1969 bis 1972 leitet er den Kunstverein in Hannover. Blomberg, Katja (Hrsg.): 68 Jahre Haus am Waldsee. Geschichte einer Institution. Internationale Kunst in Berlin, Köln 2013, S. 52–53; 136–137.

<sup>1191</sup> Ohff, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 6. Mai 1966.

gegeben.<sup>1192</sup> Aus welchen Gründen Haftmann jedoch erst im Januar 1967 das Amt antritt, ist nicht bekannt. Möglicherweise liegt die Verspätung an den Verhandlungen, die zwischen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, dem Land Berlin und der Bundesregierung unternommen werden sollen. Ein Brief vom 31. Mai 1966 von Waetzoldt bezeugt, dass Haftmanns Umzug nach Berlin auf den Beginn des Jahres 1967 festgelegt ist.<sup>1193</sup> Der Kunstkritiker Wolf Jessen berichtet am 10. März 1967 in der *Zeit*, dass Haftmanns Berufung auf bürokratischer Ebene zahlreiche Schwierigkeiten gestellt habe und die Stiftung Preußischer Kulturbesitz sich um Sondergenehmigungen in Bonn bemühen müsste. In seinem Artikel *Individualist als Museumsdirektor. Werner Haftmann kam nach Berlin* thematisiert Jessen zudem die Schwäche und Problematiken der kulturellen Szene Berlins. Jessen ist der Auffassung, dass außergewöhnliche Persönlichkeiten im „rauen Berliner Kulturklima“ wesentliche Probleme erführen. In den letzten Jahren sei laut dem Kritiker „die Liste der Unbequemen, die man aus Berlin fortgeekelt hat oder denen man die Lust an ihren jeweiligen Posten gründlich austrieb lang“. Über Haftmann spalten sich die Meinungen, so Jessen: Für die einen sei er „zu modern“ während er den anderen „nicht modern genug“ scheine, da seine Kunstauffassung sich mit seinen Theorien zugunsten der abstrakten Kunst zu stark identifiziert. Ein temperamentvoller Mann wie Haftmann als Museumsbeamter in Berlin wäre schließlich, nach Ansicht von Jessen, schwierig vorstellbar. Seinerseits erweckt auch Haftmann bei seiner ersten Pressekonferenz als Museumsdirektor laut Jessen den Eindruck, sich nicht ganz wohl in seinem neuen Amt zu fühlen. Jessen hebt diesbezüglich hervor, dass bereits anlässlich dieses ersten Treffens mit der Presse deutlich wird, dass Haftmann sich der zahlreichen Probleme bewusst ist, die in Zusammenhang mit der kulturpolitischen Lage der Stadt und der bürokratischen Struktur der Museumsführung stehen.<sup>1194</sup>

---

<sup>1192</sup> Tsp: Der neue Chef. Der Münchner Kunstschriftsteller Dr. Werner Haftmann soll Direktor der Neuen Nationalgalerie in Berlin werden, in: Berliner Morgenpost, Berlin 14. Mai 1966; B. M.: Stiftungsrat entschied für Werner Haftmann, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 14. Mai 1966.

<sup>1193</sup> Brief von Stephan Waetzoldt an S. H. Feldberg, 31. Mai 1966: „Inzwischen sieht es so aus, als ob Anfang des nächsten Jahres Dr. Werner Haftmann hier nach Berlin kommen wird“. SMB-ZA, VA11162, Schriftwechsel A-L, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>1194</sup> Jessen, Wolf: Individualist als Museumsdirektor. Werner Haftmann kam nach Berlin, in: Die Zeit, Hamburg, 10. März 1967.

Diverse Artikel vom 25. Februar 1967 widmen sich Haftmanns erster Pressekonferenz, die am vorherigen Tag stattgefunden hatte. Während dieser Sitzung stellt sich Haftmann der Öffentlichkeit vor und präsentiert sein kuratorisches Programm für das Museum. Selbst wenn die Artikel lediglich über den Inhalt der Pressekonferenz berichten, ohne diesen einer Kritik zu unterziehen, erscheinen sie in Hinblick auf die von Haftmann dargestellten Prioritäten und Ziele seiner Arbeit von großer Bedeutung. In dem in der Tageszeitung *Der Abend* veröffentlichten Artikel *Der Chef ist da!* werden Haftmanns wichtigste Richtlinien bezüglich seiner geplanten Ankaufspolitik aufgezeigt.<sup>1195</sup> Der Kunsthistoriker drückt die Absicht aus, eine „Vorbildsammlung in europäischem Maßstab“ zu etablieren. Die zwei nur auf dem Papier vereinigten Sammlungen der Nationalgalerie und der Galerie des XX. Jahrhunderts sollen während seiner Amtszeit auch praktisch eine neue erkennbare Einheit bilden. Dafür braucht die Präsentation laut Haftmann „eine Reihe von Vernährungsnotwendigkeiten“.<sup>1196</sup> Diesbezüglich erhofft sich Haftmann, seine Arbeit in die Fußstapfen seiner Vorgänger Leopold Reidemeister und Adolf Jannasch zu stellen, die trotz des geringen verfügbaren Etats mit ihren Erwerbungen in der Nachkriegszeit „ein Fundament“ für die Sammlungen der Nationalgalerie und der Galerie des XX. Jahrhunderts zusammenstellten.<sup>1197</sup> Auf der einen Seite schildert Haftmann eine lange Wunschliste an Erwerbungen, auf der anderen Seite, gesteht er jedoch die Schwierigkeit ein, bedeutende Objekte für die Sammlung trotz hoher Kunstmarktpreise zu erwerben. Haftmanns Museum solle gleichzeitig eine „Weltgalerie“ und „ein bißchen eine moralische Anstalt“ bilden, die „Maßstäbe setzen“ könnte ohne aber „in die Zukunft propagandistisch wirken“ zu müssen.<sup>1198</sup>

Im Artikel *Der neue Direktor stellt sich vor. Pressekonferenz mit Dr. Werner Haftmann* in der *Berliner Morgenpost* wird ferner auf Haftmanns zukünftige Schwierigkeiten angesichts der musealen praxisbezogenen Tätigkeit eingegangen. Haftmann erklärt sich bereit, sich mit der bevorstehenden Sammlung sowie mit den

---

<sup>1195</sup> M. S.: *Der Chef ist da!*, in: *Der Abend*, Berlin, 25. Februar 1967. Siehe: Thomson, Christina: *Neubau und Fusion. Der Weg zur Neuen Nationalgalerie und den vereinigten Kunstsammlungen 1961 bis 1968*, in: ders./Winter 2015, S. 114–151, hier S. 135–137.

<sup>1196</sup> M. S., in: *Der Abend*, Berlin, 25. Februar 1967.

<sup>1197</sup> O. V.: *Der neue Direktor. Amtseinführung Werner Haftmanns*, in: *Die Welt*, Berlin, 25. Februar 1967.

<sup>1198</sup> M. S., in: *Der Abend*, Berlin, 25. Februar 1967.

architektonischen Problematiken des Museums auseinanderzusetzen. In Hinblick auf die neuen Ankäufe wolle er insbesondere auf die Eigenheiten der zwei fusionierten bestehenden Sammlungen aufpassen, um die „Akzente richtig zu setzen“. Der Werksbestand wichtiger Maler wie Pablo Picasso und Georges Braque, von denen jeweils nur ein Bild bleibt, soll bereichert werden. Die Lücken der Sammlung des 19. Jahrhunderts beabsichtigt Haftmann mit Bildern von Eugène Delacroix, Théodore Géricault und Joseph Mallord William Turner zu ergänzen, obwohl er die Kunstmarktpreise der Werke dieser Maler als „Phantasiepreise“ bezeichnet. Außerdem gesteht Haftmann, dass der neue Museumsbau von Ludwig Mies van der Rohe besondere museographische Herausforderungen in Bezug auf Ausstellungen und Erwerbungen gestellt habe. Schließlich beabsichtigt er jüngere Künstler\*innen zu berücksichtigen, ohne jedoch die Repräsentativität eines Museums wie die Nationalgalerie zu vernachlässigen.<sup>1199</sup> Das von Haftmann geleitete Institut solle keine Experimente, sondern, mit dem Ziel als vorbildliches Museum im nationalen und internationalen Raum zu fungieren, ausschließlich bereits international anerkannte Werke darstellen.<sup>1200</sup> Wie anschließend vorgelegt wird, werden die Werke junger zeitgenössischer Künstler\*innen von Haftmann weder präsentiert noch erworben. Zudem beschränkt er seine Ankaufspolitik hauptsächlich auf Künstler\*innen, die in Westeuropa und den Vereinigten Staaten arbeiten. Auch seine Ankäufe werden größtenteils bei in der Kunstmarktszene gut etablierten Galeristen getätigt.

Emphatischer ist die Darlegung der Pressekonferenz im Artikel der *Welt am Sonntag* vom 5. März 1967 *Die „Neue Nationalgalerie“ hat Sorgen!*, in dem folgende Äußerung Haftmanns berichtet wird:

„Mit der Neuen Nationalgalerie“ am Kemperplatz stehen wir Dimensionen gegenüber, von denen sich heute kein Mensch, auch Mies van der Rohe nicht, eine Vorstellung machen kann. Es ist, als wenn ein armer Lehrling in einen Mercedes 600 steigt. Ich sehe diesem schrecklichen Termin, dem 1. September 1968, mit Grauen entgegen. Womit sollen wir diese Räume füllen? Es fehlt ganz einfach an allem.<sup>1201</sup>

Berlin verfügt in Vergleich mit westdeutschen Großstädten am Rhein und im Ruhrgebiet, wie Düsseldorf, aber auch mit Provinzstädten wie Wuppertal, nicht nur über

---

<sup>1199</sup> H. K.: Der neue Direktor stellt sich vor. Pressekonferenz mit Dr. Werner Haftmann, in: Berliner Morgenpost, Berlin, 25. Februar 1967.

<sup>1200</sup> M.: Von der Theorie zur Praxis. Dr. Werner Haftmann, der neue Direktor der Nationalgalerie, stellt sich vor, in: Telegraf, Berlin, 25. Februar 1967.

<sup>1201</sup> O. V.: „Neue Nationalgalerie“ hat Sorgen!, in: Die Welt am Sonntag, Berlin, 5. März 1967.

begrenzte Finanzmittel, sondern hat darüber hinaus keine Mäzene<sup>1202</sup>. Familien wie die Henkels, Hortens, Flicks und Krupps leben nämlich in Westdeutschland. Die Sorge Haftmanns ist folglich in erster Linie finanziell. Diesbezüglich soll er behauptet haben:

Nur um ein Beispiel zu nennen, ich weiß von einem Schornsteinfegermeister(!) in der Schweiz, der sechs Gemälde von Klee verkaufen will. Sie gehen von dort in bestimmte kunsthändlerische Kanäle, die ich kenne. Wenn man Geld hat, bekommt man auch noch heute jedes Bild. Geben Sie mir 20 bis 30 Millionen DM, zwei Jahre Zeit, und die „Neue Nationalgalerie“ ist in jeder, aber auch in jeder Beziehung komplett.<sup>1203</sup>

Haftmann scheut sich nicht davor, über die in der Presse teilweise aufgetauchte Skepsis gegenüber seiner Berufung, zu reden. Im Artikel *Chance im europäischen Maßstab. Werner Haftmann, der neue Direktor der Nationalgalerie, stellte sich vor* im *Tagesspiegel* wird Haftmanns Äußerung dargelegt, dass er volles Verständnis für die Zweifler\*innen an seiner Ernennung habe, da er selbst „erst nach langem Zögern aus der Freiheit eines Unabhängigen in die Gebundenheit eines Museumsdirektors übergewechselt“ sei. Seine Entscheidung, der Berufung nach Berlin zu folgen, erklärt Haftmann als Pflicht, die von ihm schriftlich fixierten theoretischen Kunstansichten auch einmal im Dienste der Öffentlichkeit in die Praxis umzusetzen.<sup>1204</sup> Die Fragestellung, ob ein Schriftsteller ein fähiger Museumsdirektor sein könnte, taucht auch in weiteren Artikeln auf.<sup>1205</sup> Die Tatsache, dass die in der Enzyklopädie festgesetzten Grundlagen der Kunst des 20. Jahrhunderts als Orientierung für die von Werner Schmalenbach aufgebaute Museumssammlung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen gilt, ist für Haftmann eine bedeutende Bestätigung seiner Arbeit. Trotz Haftmanns Vorstellung, die museumsbezogene Tätigkeit in Berlin an seiner Enzyklopädie der Moderne zu orientieren, hebt er hervor, nicht über einen vollständigen freien Handlungsspielraum zu verfügen. Dies liegt an der Notwendigkeit, die historische Sammlung der Neuen Nationalgalerie wiederaufzubauen. Als letzten Punkt führt Haftmann an, den Schwerpunkt der Erwerbungen auf größere Gemälde und Plastiken zu legen, da 90 % der bereits bestehenden Bilder der vereinigten Sammlungen Kleinformat sind. Dem schwierig vorstellbaren Wettbewerb mit den

---

<sup>1202</sup> Siehe darüber: Dube, Wolf-Dieter: Mäzenatentum gegen Resignation am Beispiel Berlins unter den erschwerten Bedingungen der Nachkriegszeit, in: *Zu Kunst und Kunstpolitik*, hrsg. v. Günter und Waldtraut Braun, Berlin 1995, S. 11–33.

<sup>1203</sup> M., in: *Telegraf*, Berlin, 25. Februar 1967.

<sup>1204</sup> F. R.: *Chance im europäischen Maßstab. Werner Haftmann, der neue Direktor der Nationalgalerie, stellte sich vor*, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 25. Februar 1967.

<sup>1205</sup> M., in: *Telegraf*, Berlin, 25. Februar 1967.

nordamerikanischen Kunstankäufer\*innen wünscht sich Haftmann durch rasche Verhandlungen und freundschaftliche Beziehungen entgegenzuwirken.<sup>1206</sup> In dieser Hinsicht soll die Behauptung von Dieter Honisch verstanden werden, dass „Haftmann neben Reidemeister der einzige Direktor der Nationalgalerie [war], der nicht erst mit der Sammlung wachsen musste. Er führte das Programm durch, das man erwarten konnte. Haftmann experimentierte nicht, er setzte seine Maxime in reale Ankäufe und Ausstellungen um“.<sup>1207</sup>

Die Konsequenzen des „internationalen Kunstbooms“ bespricht zudem die Kunstkritikerin Camilla Blechen im Artikel *Fernziel: Weltgalerie Werner Haftmann in Berlin* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* am 27. Februar 1967. Haftmann erklärt diesbezüglich während der Pressekonferenz, dass die Preise in den 1960er Jahren im Vergleich zu dem vorigen Jahrzehnt um das Acht- bis sogar Zehnfache gestiegen seien. Er führt das Beispiel eines ihm bekannten Bildes von Vincent van Gogh an, dessen Erwerb ihn zwei Jahresetats gekostet hätte.<sup>1208</sup> Obwohl Haftmann sich wahrscheinlich auf ein besonders wertvolles Werk bezieht, weisen die von Gerald Reitlinger dokumentierten Verkäufe von van Goghs Werken sehr hohe Preise auf.<sup>1209</sup> So wird zum Beispiel das Gemälde *Wasteland on edge of Paris* 1967 von Christie's für 54.600 Pfund verkauft, was nach dem damaligen Wechselkurs<sup>1210</sup> 609.882 Deutsche Mark entspricht. Im Jahr darauf wird das Gemälde *The artist's mother* im selben Auktionshaus zum Preis von 115.000 Pfund, 1.104.180 Deutschen Mark, verkauft.<sup>1211</sup>

Schließlich berichtet der Artikel *Der Neue kam mit Plänen. Dr. Werner Haftmann Leiter der Nationalgalerie* im *Spandauer Volksblatt* von Haftmanns Absicht, die zukünftige Wiedervereinigung der geteilten Sammlungen der Nationalgalerien Ost und West im Rahmen seiner Ankaufspolitik zu berücksichtigen.<sup>1212</sup>

---

<sup>1206</sup> F. R., in: Der Tagesspiegel, Berlin, 25. Februar 1967.

<sup>1207</sup> Honisch 1979, S. 67.

<sup>1208</sup> Blechen, Camilla: Fernziel: Weltgalerie Werner Haftmann in Berlin, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 27. Februar 1967.

<sup>1209</sup> Reitlinger schreibt, dass die Malerei Mlle de Ravoux, die 1966 für 157.500 Pfund (1.759.275 Deutsche Mark) verkauft wird, der teuerste Verkauf van Goghs bis 1970 ist. Reitlinger, Gerald: *The economics of taste. The Art Market in the 1960's*, Band 3, London 1970, S. 182.

<sup>1210</sup> Der Wechselkurs beträgt bis zum 18. November 1967 11,17 Deutsche Mark für ein Pfund, danach 9,56 und nach dem 26. November 1969 8,83 Deutsche Mark. Ebd., S. 18.

<sup>1211</sup> Ebd., S. 184.

<sup>1212</sup> O. V.: *Der neue kam mit Plänen Dr. Werner Haftmann Leiter der Nationalgalerie*, in: Spandauer Volksblatt, Berlin, 26. Februar 1967.

Aus der Analyse der dargestellten Beiträge können zusammenfassend die Grundlinien von Haftmanns kuratorischen Programm für die Neue Nationalgalerie wie folgend ermittelt werden. Der Aufbau der Sammlung für Klassische Moderne beabsichtigt Haftmann durch punktuelle Erwerbungen durchzuführen, um thematische Schwerpunkte in einem Bestand zu schaffen, die aus der Zusammenführung zweier unterschiedlicher und unabhängig voneinander entwickelter Sammlungen entstanden sind. Die dafür erforderliche außergewöhnliche Finanzierung, die aufgrund der wirtschaftlichen Lage Westberlins nicht einfach zu erlangen ist, erkennt Haftmann von Anfang an als eine schwerwiegende Problematik. Hinzu kommt der nachteilige Wettbewerb auf dem Kunstmarkt mit der Kaufkraft von Museen und Sammler\*innen nicht nur in Westdeutschland, sondern insbesondere in den USA. Haftmann sieht vor, die Sammlung des 19. Jahrhunderts ebenso durch gezielte Ankäufe zu ergänzen. Auch in diesem Fall befürchtet er, dass die Verwirklichung seines Plans aufgrund der Kunstmarktpreise schwierig zu bewerkstelligen wird. Haftmann wünscht ferner die Teilung zwischen Nationalgalerie West und Ost dadurch zu berücksichtigen, dass er keine Ankäufe tätigen werde, die nach der künftigen Zusammenlegung der Sammlungen überflüssig sein würden. Schließlich strebt er an, zeitgenössische Kunst zu erwerben und junge Künstler\*innen auszustellen, obwohl er erklärt, dass er keine experimentelle Kunst kaufen würde und die Auswahl der zeitgenössischen Künstler\*innen dem Kriterium der Repräsentativität eines nationalen Museums für moderne Kunst entsprechen müsse. Bei der Umsetzung seines kuratorischen Konzepts für die Neue Nationalgalerie müssen nicht nur finanzielle, sondern aufgrund des unkonventionellen Charakters des Museumsbaus Ludwig Mies van der Rohes auch museologische und museographische Faktoren beachtet werden. Die großräumigen zur Verfügung stehenden Flächen des Bauwerks erfordern vorwiegend großmaßstäbige Kunstwerke, da die Exponate in den fusionierten Sammlungen der Nationalgalerie und der Galerie des 20. Jahrhunderts überwiegend klein- und mittelformatig sind.

Haftmann visiert durch seine Erwerbungen und Ausstellungen an, ein vorbildliches Museum zu schaffen: Die Neue Nationalgalerie soll nicht nur den westeuropäischen Museen ebenbürtig sein, sondern ein Museum werden, das nachgeahmt werden könnte.



Haftmann, der durch seine Enzyklopädie die Kunst des 20. Jahrhunderts kanonisiert<sup>1213</sup> und seine theoretische Konzeption in den ersten drei documenta-Ausstellungen in einem temporären Ausstellungskontext transponiert hatte, will ihr nun in einem musealen Kontext eine dauerhafte und nachhaltige Form geben. Hierfür wird Haftmann vor zahlreichen Problemen, unter anderem finanzieller und bürokratischer Art, stehen, die sein Vorhaben erschweren werden.

## **2. 2 Haftmanns Festvortrag zur Jahrhundertfeier der Hamburger Kunsthalle und die entstandene Polemik über die Funktion des Museums**

Im Rahmen der am 28. und 29. August 1969 zelebrierten Jahrhundertfeier der Hamburger Kunsthalle wird Haftmann dazu eingeladen, den Festvortrag zu halten.<sup>1214</sup> Die Rede, die am Freitag, den 29. August stattfindet,<sup>1215</sup> erhält unverzüglich ein außerordentliches Echo in der Kunstwelt und wird entweder stark kritisiert oder enthusiastisch gelobt. Die Debatte erfolgt sowohl auf persönlicher Ebene – zahlreiche Briefe befinden sich im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin zu diesem Thema – aber auch öffentlich, wobei zumal auf den Seiten der *Zeit* mehrere gegensätzlichen Kommentare zum Ausdruck kommen. Aus der Korrespondenz geht hervor, dass Alfred Hentzen, der bis 1969 Direktor der Hamburger Kunsthalle ist, als Werner Hofmann sein Nachfolger wird, sich im Rahmen der Auswahl des Vortragenden

---

<sup>1213</sup> Zum Begriff des Kanons siehe u.a.: Graw, Isabelle/Rebentisch, Juliane: Vorwort, in: *The canon, Texte zur Kunst*, Nr. 100, Berlin 2015, S. 4–5; Heraeus, Stefanie: *Kanonisierungsinstanz Museum – Zur Einleitung/The Museums as a Canonizing Institution – An Introduction*, in: *Vergessene Körper: Helmut Kalle und Max Beckmann*, hrsg. v. ders., Bielefeld 2015, S. 11–25; Locher, Hubert: *The idea of the canon and canon formation in art history*, in: *Art history and visual studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*, hrsg. v. u.a. Matthew Rampley/Thierry Lenain/ders., Boston, Leiden 2012, S. 29–40.

<sup>1214</sup> Am 28. August 1969 wird die Ausstellung *Meisterwerke der Graphik im Kupferstichkabinett* mit der Begrüßung von Alfred Hentzen und der Einführung von Wolf Stubbe eröffnet. Am 29. August 1969 findet die Jahrhundertfeier der Hamburger Kunsthalle im großen Vortragssaal. Nach der Begrüßung vonseiten des Senators Gerhard F. Kramer und des Professors Rolf Stödter findet der Festvortrag von Haftmann statt. Anschließend eröffnet Hentzen die Ausstellung *Meister Francke und die Kunst um 1400*. Vor und nach den Vorträgen spielt die *Kleine Kammermusik für 5 Bläser* von Paul Hindemith. Die Feier schließt mit der Besichtigung der Ausstellung und einem Stehempfang in der Rotunde und im Treppenhaus der Hamburger Kunsthalle mit musikalischer Untermalung durch die Bläservereinigung des Philharmonischen Staatsorchesters. Hentzen, Alfred (Hrsg.): *Reden zur Jahrhundertfeier der Hamburger Kunsthalle am 28. und 29. August 1969*, Hamburg 1969.

<sup>1215</sup> Ebd., S. 27–36. In gekürzter Fassung ebenso in: Haftmann, Werner: *Museum und Avantgarde*, in: Haftmann/Wirth 2012, S. 69–79.

mit Carl Georg Heise<sup>1216</sup> berät. Heise weist auf Haftmann als geeigneten Sprecher hin. In seinem Schreiben an Haftmann gesteht Heise, dass Haftmann der richtige Mann dafür sei und freut sich über die Zusage. Zudem stellt er sich zur Verfügung, falls Haftmann seine Erinnerungen an der Museumsarbeit in Hamburg gebrauchen könnte. Das Problem der neuen Direktion bildet laut Heise den sich immer deutlicher abzeichnenden Wandel im Bereich der Gegenwartskunst ab, der nur bei gleichzeitiger Bewahrung des Identitätscharakters der Sammlung berücksichtigt werden könnte. Heise betont, dass sich Hofmann als neuer Direktor unweigerlich mit dieser Problematik befassen müsse. Nicht nur die Hamburger Kunsthalle, sondern alle Museen der Welt, erklärt Heise, stünden aus diesen Gründen in Gefahr. Nur eine jeweils unabhängige und fallbezogene Entwicklung könne sie vor dem Verlust ihrer Identität bewahren.<sup>1217</sup> Auf dieses Schreiben antwortet Haftmann, dass er von Hentzen bereits zahlreiche praktische Hinweise bekommen habe und betont, dass er in seiner Rede lieber die mit der Leitung eines Museums für moderne Kunst allgemein verbundenen Problematiken, statt die Geschichte der Hamburger Kunsthalle, thematisieren wolle.<sup>1218</sup>

Die historischen Zusammenhänge zwischen der Hamburger Kunsthalle und der Berliner Nationalgalerie werden von Haftmann nur zu Beginn seines Festvortrages kurz erwähnt. Haftmann lobt die zehnjährige Museumstätigkeit Alfred Hentzens in Berlin und vergleicht die wichtigen Leistungen Alfred Lichtwarks (1852–1914) und Hugo von Tschudis (1851–1911) für die respektiven Hamburger und Berliner Museumssammlungen.<sup>1219</sup> Der Schwerpunkt von Lichtwarks Ankaufspolitik in Hamburg sei laut Haftmann regional gelegt und konzentriere sich hauptsächlich auf die städtische Geschichte der Malerei. Dagegen blicke Tschudis Sammlungsschwerpunkt in Berlin über die Grenzen der Stadt in den internationalen Raum hinaus. Während die Stimmung der hanseatischen Stadt laut Haftmann „zentriert, tolerant, gelassen und pädagogisch“ sei, drückt sich demgegenüber der großstädtische Anspruch Berlins als

---

<sup>1216</sup> Vermutlich treffen sich Heise und Haftmann, wenn Haftmann in Bayern ist, da Heise ein Haus in Nußdorf am Inn in Oberbayern, nicht weit von Gmund am Tegernsee, besitzt. Brief von Werner Haftmann an Carl Georg Heise, 17. November 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>1217</sup> Brief von Carl Georg Heise an Werner Haftmann, 3. Juni 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>1218</sup> Brief von Werner Haftmann an Carl Georg Heise, 10. Juli 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>1219</sup> Haftmann, Werner: Festvortrag, in: Hentzen 1969, S. 27–36, hier S. 27.

„militant, aufgeregt und polemisch“ aus. Haftmann betont, dass der polemische Charakter der Stadt seitdem unverändert geblieben sei. Ludwig Justi (1876–1957) hatte 1919, als Nachfolger Tschudis, die Abteilung für zeitgenössische Kunst im Kronprinzenpalais am Unter den Linden gegründet, die das erste Museum der Gegenwartskunst bildet sowie als Vorbild für alle Museen dieser Art in der Welt laut Haftmann fungiert.<sup>1220</sup> An dieser Stelle zeigt sich meines Erachtens Haftmanns Absicht, die Bedeutung des Kronprinzenpalais als internationales Vorbildmuseum für zeitgenössische Kunst unter einem nationalistischen Gesichtspunkt hervorzuheben. Dies wird jedoch von der Tatsache widersprochen, dass das Musée du Luxembourg in Paris bereits ab dem Jahr 1818 lebende Künstler\*innen ausstellt und daher als erstes Museum für Gegenwartskunst gilt.<sup>1221</sup> Auffällig dabei ist zudem, dass Justi für die Nationalisierung der Präsentation der zeitgenössischen Kunst im Kronprinzenpalais eine wesentliche Rolle spielt.<sup>1222</sup>

Durch die Arbeit Gustav Paulis (1866–1938), der 1914 als Leiter an die Hamburger Kunsthalle berufen wird, und seiner damaligen Assistenten, von 1916 bis 1920 Carl Georg Heise, und von 1919 bis 1933 Max Sauerlandt (1880–1934) als Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe, wird auch in Hamburg eine Abteilung für moderne Kunst etabliert. Haftmann erinnert außerdem an die grundlegende Wirkung Heises als Direktor der Kunsthalle nach dem Zweiten Weltkrieg, der eine Sammlung von Gegenwartskunst mit Schwerpunkt auf den deutschen Expressionismus gründet. Dieser Bestand stelle laut Haftmann ein neues „Fundament“ nach den Zerstörungen und Verlusten infolge des Nationalsozialismus und des Krieges dar, das Hentzen als Heises Nachfolger erfolgreich erweitert habe.<sup>1223</sup>

Durch seine historische Einführung legitimiert sich Haftmann in seiner musealen Leitungsstelle sowohl als Nachfolger Tschudis und Justis, als auch als Vertreter des von ihm als polemisch charakterisierten Ausdrucks des berlinerischen „metropolitanen

---

<sup>1220</sup> Ebd., S. 28.

<sup>1221</sup> Lorente, Jesús Pedro: *Les musées d'art moderne ou contemporain: une exploration conceptuelle et historique*, Paris 2010, S. 27–29.

<sup>1222</sup> Saalman, Timo: *Kunstpolitik der Berliner Museen 1919–1959*, Berlin 2014, S. 125–126. Siehe Unterkapitel 4. 1 Stand der Sammlung, verfügbarer Etat und Ankaufskommission zu Beginn von Haftmanns Amtszeit.

<sup>1223</sup> Haftmann, in: Hentzen 1969, S. 29.

Aktivismus“<sup>1224</sup>. Haftmann freut sich, in Hinblick auf die Erwerbungen an der Neuen Nationalgalerie, auf die neulich etablierte Zusammenarbeit mit Hentzen, der als Mitglied in den Beirat der Berliner Museen gewählt wird.<sup>1225</sup> Gleichzeitig wünscht er sich, dass die Freundschaft der beiden Institute auch unter der zukünftigen Amtszeit Hofmanns und insbesondere angesichts der, seiner Auffassung nach, bedenklichen gegenwärtigen Lage der Museen bestehen bleiben wird. Anhand der hohen Besucherzahlen der Neuen Nationalgalerie – in den ersten elf Monaten seit ihrer Eröffnung sind es 400.000 gewesen, 160.000 davon in den ersten drei Monaten, während zu der Zeitpunkt der Rede betragen es laut Haftmann zirka 30.000 monatlich<sup>1226</sup> – verteidigt Haftmann das bestehende öffentliche Interesse der Museen, die mittlerweile als „Lagerstätte kulturellen Strandgutes“ sowie „elfenbeinerne Türme“ unter scharfer Kritik stehen.<sup>1227</sup> Auch der Senator Kramer lenkt während seiner Rede die Aufmerksamkeit auf die, seiner Meinung nach, derzeitige ungünstige Situation für die Museen, die sich deutlich von der Amtszeit Hentzens der in den 1950er Jahren unterscheidet. Im vorigen Jahrzehnt sei laut Kramer der „Umgang mit der Kultur noch ganz unangezweifelt“, ebenso reflektiere sich das wirtschaftliche Wachstum im kulturellen Weitblick.<sup>1228</sup> Gegensätzlich befinde sich das Museum im Jahr 1969 sowohl unter Missachtung als auch in einer Situation, die „für alles und jedes gesellschaftspolitisch orientierten Zukunftsmodelle entwickeln will“. Hentzen gelänge laut Kramer die „zeitgemäße“ und „zukunftsgerichtete“ Arbeit der Demokratisierung der Kunsthalle für ihre Stadteinwohner zu schaffen.<sup>1229</sup>

---

<sup>1224</sup> Ebd., S. 28.

<sup>1225</sup> Ebd., S. 29.

<sup>1226</sup> Haftmann vergleicht die Besucherzahl der Neuen Nationalgalerie mit drei großen Kunstereignissen des Jahres 1968 wie der 34. Biennale in Venedig (180.000 Besucher\*innen in vier Monaten), der documenta 4 in Kassel (200.000 Besucher\*innen in dreieinhalb Monaten) und der Ausstellung 50 Jahre Bauhaus in Stuttgart, London und Paris (380.000 Besucher\*innen). Ebd., S. 30. Im Jahr 1970 schreibt der Kurator Peter Krieger diesbezüglich: „Wir [hatten] im Jahre 1969 insgesamt 330.135 Besucher [...]. Da wir freien Eintritt haben, (nur bei großen Sonderausstellungen wird Eintritt erhoben), läßt sich die Anzahl der Schüler leider nicht ermitteln. [...] Der Bestandskatalog der Nationalgalerie umfaßt 384 Seiten mit 357 Abbildungen. Von ihm sind 1969 1.476 Stück zum Preise von DM 14,- verkauft worden. Außerdem wird über den Gebrüder Mann Verlag das in Leinen gebundene Exemplar zum Preise von DM 25,- vertrieben. Hiervon sind 1969 436 Stück verkauft worden“. Brief von Peter Krieger an Max Hasse, 7. Oktober 1970, SMB-ZA, VA11100, Schriftwechsel H-N, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>1227</sup> Haftmann, in: Hentzen 1969, S. 30.

<sup>1228</sup> Kramer, Gerhard F.: Jahrhundertfeier, in: ebd., S. 19–23.

<sup>1229</sup> Ebd., S. 21–22.

Haftmann behauptet, dass die Kritik an den Museen aus „einer verengten, sektiererischen Haltung [...], die aus ziellosem Avantgardismus, futurologischen Träumereien, aus schematisch verkürzten Vorstellungen von rapiden wechselnden Kunstabläufen [stammt], um unter dem Ruf nach radikaler Veränderung Verwirrung“ zu verbreiten. Seiner Auffassung nach hätten die von den Befürwortern der Kritiken unterstützten zeitgenössischen Kunsttendenzen sowieso „keinerlei Anspruch auf Repräsentanz“, selbst in dem Fall, dass die Demokratisierung des Museums gelungen sei.<sup>1230</sup> Die Opposition gegen das Museum vonseiten unterschiedlicher Künstler\*innen – wie beispielsweise Renato Guttuso und Claes Oldenburg, die den Wunsch erklären, gesellschaftsbezogene Kunst statt Museumsobjekte zu schaffen – bezeichnet Haftmann als „nur ein[en] stimulierende[n], also recht nützliche[n] Traum“. Die stalinistische Sowjetunion sowie das nationalsozialistische Deutschland hätten laut Haftmann deutlich gezeigt, wie sich der Traum der gesellschaftsbezogenen künstlerischen Aktivität in Realität in „angewandte politische Malkunst“ entwickelt habe.<sup>1231</sup> Durch den Vergleich zwischen Objekten, erfülle das Museum die Funktion, den Wert eines Kunstwerks entweder zu gestatten oder zu relativieren. Die gesellschaftliche kritische Billigung erfolge nur dann, wenn sich ein Kunstwerk in Zusammenhang mit den bereits anerkannten Exponaten als Ausdruck der Neuigkeit bestimme. Darüber hinaus besteht Haftmann darauf, dass die bedeutendsten Künstler für die Definition der Modernität in der Kunst, wie Paul Cézanne, Pablo Picasso und Henri Matisse ihre Inspirationsquelle neben der Natur, im Museum, das heißt in der Tradition, erkennen.<sup>1232</sup> Das Museum sei folglich laut Haftmann „der dialektische Partner des Künstlers“. Aus diesem Grund müsse ein Museumsmann im Bereich der zeitgenössischen Kunst selektiv sein. Insbesondere die Kunstrichtungen der Gegenwart, die aus Prozessen statt Objekte bestehen, gehörten nicht zum Museum, das kein „experimentelles Spielfeld für junge Kunst“ sein könnte. Darin besteht laut Haftmann der Unterschied zwischen Museum und „Ausstellungsunternehmen“. Das Konzept des „Antimuseums“ sei nur „eine protestlerische und manieristische Fiktion“. Haftmanns Kritik wendet sich speziell gegen die Stellungnahme der Soziologen, die das Museum als Tempel der Kunst

---

<sup>1230</sup> Haftmann, in: ebd., S. 30–31.

<sup>1231</sup> Ebd., S. 31.

<sup>1232</sup> Ebd., S. 32.

bezeichnen, den eingeschüchterte Besucher\*innen sich aufgrund der erhöhten Distanz zwischen ihnen und den Kunstwerken, nicht mehr zu betreten trauen.<sup>1233</sup> Haftmann scheint nicht zu berücksichtigen, dass das Problem nicht darin besteht, das Museum als Kultureinrichtung zu stürzen, sondern es zu demokratisieren. Er kritisiert bereits im in der *Zeit* am 27. Februar 1947 erschienen Artikel *Schlagwort Krise* die Kategorie der Soziologen allgemein für ihre Behauptungen über die Krise von Kultur und Kunst. Sowohl in diesem Artikel als auch in der Hamburger Rede erwähnt Haftmann jedoch keine Namen. In diesem Zusammenhang soll trotzdem an das Institut für Sozialforschung (IfS) der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main gedacht werden, das 1951 von den zurückkehrenden Emigranten Theodor W. Adorno und Max Horkheimer wiedereröffnet wird. Die sogenannte Frankfurter Schule spielt in den 1960er Jahren eine bedeutende Rolle für die deutsche Studentenbewegung.<sup>1234</sup> Insbesondere nimmt Adorno, wie bereits im ersten Kapitel erläutert, ebenso an der Debatte über die deutsche moderne Kunst der Nachkriegszeit teil, wie beispielsweise anlässlich der Darmstädter Gespräche im Jahr 1950, wo er sich sehr kritisch gegen die dort vertretene Idee einer bestehenden Kontinuität zwischen Vorkriegs- und Nachkriegszeit ausdrückt.<sup>1235</sup>

Dadurch, dass sich die zeitgenössische „vorprogrammierte Kunst“ auf eine manipulierte Vorstellung der Wirklichkeit beziehe, hätte sie laut Haftmann keine Zukunft.<sup>1236</sup> Schließlich stellt Haftmann fest, dass im Namen der Museumsmuse Mnemosyne und in Bezug auf die Bedeutung der Erinnerung im Werk Aby Warburgs, das Museum der Ort des Gedächtnisses der vergangenen Kunstrichtungen, die die Kontinuität zwischen Tradition und Gegenwart gewährleisten, sein sollte.<sup>1237</sup>

Das wichtigste Thema der aus Haftmanns Vortrag entstandenen Debatte in der Presse betrifft die Fragestellung, wie mit zeitgenössischer Kunst im Museum umgegangen werden sowie welche die Mission des modernen Museums sein sollte. Indem die veröffentlichten Beiträge gespaltene Standpunkte offenbaren, erscheint ihre

---

<sup>1233</sup> Ebd., S. 33–34.

<sup>1234</sup> Siehe das Kapitel Verzweigungen Kritischer Theorie, 1950–1970, in: Walter-Busch, Emil: Geschichte der Frankfurter Schule. Kritische Theorie und Politik, München 2010, S. 139–242.

<sup>1235</sup> Siehe Unterkapitel 1. 17 Griechenland – Venedig zur Studie der Grundlagen der europäischen Kultur und die Berufung zur kuratorischen Arbeit an der ersten documenta in Kassel.

<sup>1236</sup> Haftmann, in: Hentzen 1969, S. 35.

<sup>1237</sup> Ebd., S. 36.

detaillierte Analyse von großem Interesse. Die Kunstredeurin der *Zeit* Petra Kipphoff (1937–) weist in ihrem Artikel *Das Museum – geweihtes Land oder Reizdusche* auf die subjektive Dimension sowie auf die daraus resultierende Bedenklichkeit über die Urteile betreffend der künstlerischen Eigenschaften eines Kunstobjektes. Als Beispiele der unterschiedlichen Versuche, den künstlerischen Charakter eines Kunstwerks zu definieren, bezieht sie sich auf zwei entgegengesetzten Stellungen: Einerseits die des künftigen Leiters der Hamburger Kunsthalle, Werner Hofmann, andererseits die des Leiters der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Werner Schmalenbach. Hofmann definiert die Kunst als ein „Vereinbarungsbegriff, dessen Umfang von Konventionen und Institutionen, von Erwartungen und Forderungen, von den Medien der Verbreitung und Interpretation abhäng[ig] war“, während Schmalenbach sie als „Meisterschaft“ mit „autonomen Wert“ kennzeichnet.<sup>1238</sup> Kipphoffs Stellungnahme und ihr Verweis auf das persönliche und subjektive Urteil gegenüber dem Kunstwerk scheint die Problematik ausschließlich auf einer individuellen Ebene in Betracht zu ziehen sowie folglich auf persönlichen Geschmack und subjektive Interpretation zu reduzieren, anstatt die gesellschaftliche Funktion des Museums als kulturelle Institution zu berücksichtigen. Zudem definieren Hofmann und Schmalenbach in den zitierten Äußerungen nicht so sehr die künstlerische Qualität eines Werks, sondern den Begriff des Kunstwerks an sich. Diese unterscheiden sich zutiefst: Hofmann versteht es als komplexes bedeutungstragendes (von den Künstler\*innen und von der Gesellschaft) Objekt, während Schmalenbach, ähnlich wie Haftmann, es ausschließlich in seiner Dimension als künstlerisches Artefakt deutet.

Mit dem Titel *Der Auftrag lautet Gegenwart. Gedanken zu einem erweiterten Museum* erscheint der Artikel Wieland Schmieds, Leiter der Kestner-Gesellschaft in Hannover, der die schärfste Kritik an Haftmanns Standpunkten veranschaulicht. Schmied behauptet, dass das Museum nicht „Selbstzweck“ sein solle, sondern die Wahrnehmung der Komplexität der Welt durch die Kunst der Öffentlichkeit vermitteln müsse. Ein Museum, das am Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts verankert bleibe, sei laut Schmied tot. Dagegen solle das Museum mit den aktuellen Kunstentwicklungen Schritt halten. Schmied definiert die bildenden Künste als „die Summe der visuellen

---

<sup>1238</sup> Kipphoff, Petra: *Das Museum – geweihtes Land oder Reizdusche*, in: *Die Zeit*, Hamburg, 5. September 1969.

Hervorbringungen eines Zeitalters [...], die das sinnliche und geistige Wahrnehmungsvermögen eines zeitgenössischen Bewußtseins mobilisiert, sensibilisiert und erweitert“. Die Kunstwerke, die diesen Prozess ermöglichten, seien genau jene die „das Neue“ offenbaren. Es liege in der Verantwortung des/der Leiters\*in, das Museum als lebendigen und anziehenden Ort für Publikum und Künstler\*innen zu gestalten. Schmieds Auffassung nach, standen Willem Sandberg in Amsterdam (am Stedelijk Museum), Pontus Hultén in Stockholm (am Moderna Museet), Franz Meyer in Basel (am Kunstmuseum) sowie Paul Wember in Krefeld (am Kaiser-Wilhelm-Museum), unter den Museumsdirektoren, die diese Funktion erfüllten. Schmied behauptet, dass gegenwärtige Kunstrichtungen wie Minimal Art, Land Art und Pop Art, zusammen mit den von der Kunst verwandten neuen Medien, selbstverständlich zum Museum gehörten, da sie die aktuelle menschliche Wirklichkeit repräsentieren. Zeitgenössische Kunst stelle nicht mehr „das unerreichbare Gegenüber“, sondern sei manipulierbar und veranlasse durch das Spiel eine neue Auseinandersetzung der Museumsbesucher\*innen mit ihr. Schmied wünscht sich schließlich, dass Museum und Ausstellungshaus zusammengeführt werden könnten. Durch die Öffnung des Museums an die Gegenwart, verrate die/der Museumsdirektor\*in nicht die Meister der Moderne wie Pablo Picasso und Fernand Léger, sondern bestätige das Fortbestehen ihrer Aktualität in Widerspiegelung mit der zeitgenössischen Kunst. Die Aufgabe des Museums fasse sich laut Schmied nicht in der Erinnerung, sondern in der Gegenwart zusammen.<sup>1239</sup>

Zwei zeitgenössische Künstler beteiligen sich an der öffentlichen Diskussion und äußern ihre Meinungen darüber: Heinz Mack (1931–) und Günther Uecker (1930–), ehemalige Vertreter der Gruppe *Zero*, die ein Jahr danach, als Vertreter Deutschlands an der Venedig-Biennale 1970 eingeladen werden.<sup>1240</sup> In der Stellungnahme *Heinz Mack: Ewigkeit ohne mich* behauptet der Künstler, dass die Aktualität der zeitgenössischen Kunst von der Immobilität der Museen vernichtet sei. Die Krise des Museums liege seiner Auffassung nach an dessen Direktoren: Die neuen Erwerbungen Haftmanns an der Neuen Nationalgalerie stellten beispielsweise den Beweis dafür. Mack fügt hinzu, dass Haftmann in der vertretenen Idee, dass das Museum „de[n] dialektische[n] Partner

---

<sup>1239</sup> Schmied, Wieland: Der Auftrag lautet Gegenwart. Gedanken zu einem erweiterten Museum, in: Die Zeit, Hamburg, 12. September 1969.

<sup>1240</sup> O. V.: Setzt das Museum noch Maßstäbe?, in: Die Zeit, Hamburg, 19. September 1969.



des Künstlers“ bildet, nicht deutlich erklärt habe, auf welche Künstler\*innen er sich beziehe. Die von Picasso und Matisse erlebten Bedingungen entsprächen, Macks Ansicht nach, nicht mehr denselben seiner Generation. Gegenwärtige Kunst befinde sich laut Mack lange nicht mehr dort, wo sie vermutet werde.<sup>1241</sup> Uecker betont in seinem Aufsatz *Günther Uecker: Ein paar Gegenfragen* seine Überzeugung, dass sich die Forderungen der zeitgenössischen Künstler nicht an die Museen, sondern die Gesellschaft richteten. Der Künstler hinterfragt diesbezüglich die grundlegende Rolle des Museums als Bewahrer von Kunst, indem er überlegt, wie Werke, die der Künstler nicht für das Museum, sondern als Versuch, eine neue Weltvorstellung zu schaffen, zustande bringe, in Kunsteinrichtungen gesammelt und ausgestellt werden könnten.<sup>1242</sup>

Die Debatte breitet sich auf den Seiten weiterer Tageszeitungen aus. Der Feuilleton-Redakteur der *Welt* Thomas Schröder (1941–2020) verlautbart im Artikel *Wer stürmt denn die Museen? Zu der Hamburger Festrede von Werner Haftmann*, dass Haftmanns Rede dringende Diskussion bräuchte. Die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit dem Thema sei umso mehr erforderlich, da Haftmanns Positionen unter den in Hamburg versammelten jungen Museumsleiter\*innen überhaupt keine Zustimmung finden. Schröder stellt fest, dass anlässlich der Jahrhundertfeier der Hamburger Kunsthalle zum ersten Mal in der Nachkriegszeit ein Kunsthistoriker und Museumsleiter von Haftmanns Tenor die zeitgenössischen Kunstströmungen auf derartige vereinfachte und empfindungslose Weise trivialisiert habe. Haftmann vermittele in seiner Rede laut Schröder den Eindruck, dass er auf der einen Seite einige Künstler\*innen ins Gesicht schlug, um auf der anderen Seite weitere zu verteidigen. Zudem scheint Haftmann sich gegen jene Museumsleiter\*innen zu wehren, die versuchen, über das veraltete Konzept des Kunstmuseums aus dem 19. Jahrhundert hinauszugehen, ohne dessen historischen Charakter zu verleugnen, was er als Gefahr sieht. Das neue Museum solle die zeitgenössische Kunst nicht ausschließen, sondern sie unter der Gelegenheit berücksichtigen, durch die Auseinandersetzung zwischen moderner und alter Kunst, die Wertschätzung der historischen Kunst fortlaufend unter Beweis zu stellen. Schließlich betont der Kunstkritiker, dass Haftmann durch den Vergleich zwischen Stalins und

---

<sup>1241</sup> Mack, Heinz: Heinz Mack: Ewigkeit ohne mich, in: *Die Zeit*, Hamburg, 19. September 1969.

<sup>1242</sup> Uecker, Günther: Günther Uecker: Ein paar Gegenfragen, in: *Die Zeit*, Hamburg, 19. September 1969.

Hitlers Regimes schlichte Demagogie betreibe, da die Gesellschaftsansprüche der modernen Kunst nicht mit der totalitären Kunst verglichen werden können.<sup>1243</sup> Die Gegenüberstellung der Kunst im NS-Regime und in der Sowjetunion mit der zeitgenössischen Kunst verdeutlicht Haftmanns Haltung im Kontext des Kalten Krieges und seine Verurteilung jeglicher zeitgenössischer Kunst, die einen Bezug zu sozialen und politischen Themen hat. Kunst als etwas Politisches zu verstehen, hieße laut Haftmann, ihr das wesentliche Element für ihre Existenz abzusprechen, nämlich die Freiheit.<sup>1244</sup> Er behauptet, dass moderne Kunst nur in einem demokratischen System existieren könne. Diese Haltung führt Haftmann meiner Meinung nach nicht nur dazu, realistische zugunsten von abstrakten und informellen Strömungen sowie künstlerische Bewegungen mit politischen und gesellschaftlichen Inhalten abzulehnen, sondern ebenso die Interpretation des Werks bestimmter Künstler\*innen, wie das Beispiel von Roberto Matta an späterer Stelle der vorliegenden Arbeit zeigt, zugunsten einer rein formalistischen Lesart zu deuten und folglich zu entpolitisieren. Verschiedene Studien, wie beispielsweise William Hauptmans *The Suppression of Art in the McCarthy Decade* (1973)<sup>1245</sup> und Eva Cockrofts *Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War* (1974)<sup>1246</sup>, zeigen ebenso, dass selbst die abstrakte Kunst, die Haftmann als Ausdruck eines freien demokratischen politischen Systems als nicht politisch manipulierbare Bewegung verteidigt, von den US-Geheimdiensten im ideologischen Kampf gegen die Sowjetunion im Kalten Krieg instrumentalisiert wird.<sup>1247</sup>

Eduard Beaucamp (1937–) gesteht in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, dass Haftmann durch seine Rede zeige, von dem gestrigen Kunstschriftsteller, der Verfechter der Moderne sei, zum „überzeugte[n] Konservator“ als Museumsleiter übergegangen zu sein. Der Kunstkritiker behauptet, dass Haftmanns Vortrag als Angriff gegen Hofmann interpretiert werden könnte, da seiner Meinung nach Hofmanns Berufung an die

---

<sup>1243</sup> Schröder, Thomas: Wer stürmt denn die Museen? Zu der Hamburger Festrede von Werner Haftmann, in: *Die Welt*, Berlin, 1. September 1969.

<sup>1244</sup> Gillen, in: Gross, S. 32; Haftmann, Werner: *Moderne Kultur und ihre „politische Idee“*, Jahresring 57/58, Stuttgart 1957, in: ders.: *Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze*, München 1960, S. 66–76.

<sup>1245</sup> Hauptman, William: *The Suppression of Art in the McCarthy Decade*, in: *Artforum* 12, Nr. 2, Oktober 1973, S. 48–52.

<sup>1246</sup> Cockroft, Eva: *Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War*, in: *Pollock and After: the critical Debate*, hrsg. v. Francis Frascina, London 1985, S. 125–133.

<sup>1247</sup> Eckmann, Sabine: *Im Schatten des Kalten Krieges. Abstrakte Kunst in Frankreich, Deutschland und den USA 1945–1959*, in: Gross 2020, S. 45–49, hier S. 45.

Hamburger Kunsthalle nach Alfred Hentzen als ein Wendepunkt in der Geschichte des Museums wahrgenommen werde.<sup>1248</sup> Auffällig ist, dass Hofmann als Leiter des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien, welches er von 1959 bis 1969 mitgründet, sein Forschungsinteresse für die zeitgenössische Kunst durch innovative Ausstellungen anschaulicht. Darunter sollen folgende erwähnt werden: die Eröffnungsausstellung *Kunst von 1900 bis heute* im Jahr 1962, dass von vornherein die Ankündigung seiner kuratorischen Stellungnahme darstellt; die Schau *Pop etc.* in Kooperation mit dem Gemeentemuseum in Den Haag im Jahr 1964, in der amerikanische Kunst in Gespräch mit europäischen Strömungen der neuen Figuration wie Nouveau Réalisme und Cobra präsentiert wird; die Ausstellung *Kinetika* im Jahr 1967, die der damals aufgrund der Förderung der informellen Malerei im Hintergrund getretene konstruktiv-konkrete Kunst gewidmet ist; die Photographie-Ausstellung *Paris Mai '68*, die politische Themen durch das Medium Photographie ins Museum bringt sowie Einzelausstellungen von Protagonisten des damals sehr diskutierten Wiener Aktionismus, wie beispielsweise von Arnulf Rainer, ebenso im Jahr 1968. Hofmann bildet in Hinblick auf seine kunsthistorischen Interessen und Fachkenntnisse über die zeitgenössische Kunst „de[n] entschiedenste[n] Antipode Haftmanns“ sowie den Gegensatz des Prototyps des alten Museumsmannes.<sup>1249</sup>

Haftmann bestimmt in seiner Rede laut Beucamp dogmatisch, welche Art von Kunst im Museum ausgestellt werden dürfe oder nicht und fragt sich, ob diese Haltung die des Leiters eines modernen demokratischen Museums entsprechen könne. Ferner unterstreicht Beucamp, dass öffentliche Museen angesichts der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst das Feld bedauerlicherweise den privaten Kunstsammler\*innen überlassen hätten. Gegen Haftmanns konservativen Standpunkt auf die Erinnerung der Tradition fokussiert, behauptet Beucamp, dass alle Museen, nicht nur Mnemosyne, zum Museum gehören.<sup>1250</sup>

---

<sup>1248</sup> Beucamp, Eduard: Die Museen erobern? Bemerkungen zu Werner Haftmanns Rede, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 5. September 1969.

<sup>1249</sup> Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Meister des Mehrsinnigen. Werner Hofmanns „intellektuelle Vita“ und seine „eigene Schule der Kunstgeschichte“, in: Werner Hofmann – prospektiv, hrsg. v. Elisabeth Voggeneder/ders. 2019, S. 178–189, hier S. 182–183.

<sup>1250</sup> Beucamp, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. September 1969.

Weshalb Hofmanns Herangehensweise als Museumsdirektor als „Antipode“ Haftmanns verstanden wird, erklärt der Künstler und Professor Dietrich Helms (1933–) am 24. Oktober 1969 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*.<sup>1251</sup> Wie Beaucamp ist Helms genauso der Meinung, dass Haftmanns polemische Rede als direkte Provokation gegen den neuen Direktor der Kunsthalle interpretiert werden könne. In seinem Aufsatz *Ein anti-museales Museum. Werner Hofmanns Pläne für die Hamburger Kunsthalle* stellt Helms Hofmanns kuratorisches Konzept als Gegenmodell zu Haftmanns Vorstellung des Museums dar. Hofmanns Priorität liege nicht im Bereich des Sammelns, sondern auf der didaktischen Botschaft und der Erweiterung des Museumsbesuchs auf Menschen, die mit Kunst und Museen nicht vertraut seien. Das kunsthistorische Lernen der Museumsbesucher\*innen spielt für ihn eine wesentliche Rolle, die mit allen verfügbaren didaktischen Mitteln angestrebt werden müsse. Hofmann beabsichtige das museale Stammpublikum zu erweitern, indem insbesondere Besuche von Jugendlichen und Arbeiter\*innen gefördert werden sollen. Er habe vor, dieses Ziel durch ein breiteres Angebot an Veranstaltungen zu erreichen, die neben dem klassischen Ausstellungsformat auch Filmprojektionen, Literatur- und Musikabende sowie Diskussionen beinhalten soll. Hofmann ist der Auffassung, dass ein Museum nur so als kulturelles Vermittlungsinstitut fungieren und nur so der breiten Öffentlichkeit dienen könne. Um eine echte Wirkung auf die Gesellschaft auszuüben, müsse das Museum laut Hofmann vom musealen Bereich heraustreten, um sich selbst sowie seine Funktion dauerhaft öffentlich infrage zu stellen.<sup>1252</sup>

Neben den Erfahrungen von mobilen Einheiten, wie Museumsbussen und weiteren Formen von Wanderausstellungen solle in diesem Zusammenhang am alternativen Museumsmodell des Heimatmuseums gedacht werden, das genau die von Hofmann plädierte Notwendigkeit einer engeren Bindung mit der Gesellschaft außerhalb des traditionellen Museums in dauerhafter und stabiler Form zu etablieren verwirklicht, wie

---

<sup>1251</sup> Helms, Dietrich: Ein anti-museales Museum. Werner Hofmanns Pläne für die Hamburger Kunsthalle, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt am Main, 24. Oktober 1969.

<sup>1252</sup> Ebd. Brigitte Borchhardt-Birbaumer schreibt, dass die im Jahr 1974 (vom 14. September bis 3. November) in der Hamburger Kunsthalle von Hofmann veranstaltete Ausstellung Caspar David Friedrich 1774–1880. Kunst um 1800 aufgrund des hohen Besuchs als einer der ersten Blockbuster-Ausstellungen gilt. Die Steigerung der Besucherzahl entspricht jedoch nicht Hofmanns Ziel als er über die Erweiterung des Besuchs spricht, da die Priorität nicht auf Popularität, sondern auf die pädagogische Funktion seiner Ausstellungen liegt. Borchhardt-Birbaumer, in: *Voggeneder/ders.* 2019, S. 184–185.

das Anacostia Neighborhood Museum, heute Anacostia Community Museum, in den USA, das von Mario Vásquez aus dem Museo Nacional de Antropología gegründete Casa del Museo in Mexico-Stadt<sup>1253</sup> und die Freilichtmuseen, die *Écomusées*, die in Europa entstehen, gedacht werden.<sup>1254</sup> Das Anacostia Neighborhood Museum wird im Jahr 1967 im Washingtoner Stadtteil Anacostia von The Smithsonian Institution eröffnet und bis 1989 von John Robert Edward Kinard<sup>1255</sup> geleitet. Dieses Museum verfolgt das Ziel, die dort lebende afroamerikanische Gemeinde mit den sie betreffenden Themen, wie unter anderem Einwanderung, Sklaverei und Bürgerrechte sowie die schlechten sanitären Verhältnisse der Vorstädte anzusprechen, um ein Gefühl von Identifikation, Zugehörigkeit und Bindung am Museum zu schaffen. Die *Écomusées* aus einer Idee der Museologe Georges Henri Rivière<sup>1256</sup> (erster Direktor des ICOM, International Council of Museums, von 1948 bis 1965) und Hugues de Varine<sup>1257</sup> (zweiter Direktor des ICOM von 1965 bis 1974) in Frankreich, zunächst in regionalen Naturschutzgebieten und im Jahr 1971 mit der Maison de l'Homme et de l'Industrie in der Stadt Le Creusot. Sie zielen darauf ab, die gesamte Bevölkerung in die Erhaltung, den Schutz und die Aufwertung eines Gebietes sowohl in natürlicher als auch in kultureller Hinsicht, einschließlich lokaler Traditionen, materiellen und immateriellen Erbes, einzubeziehen.<sup>1258</sup>

Unter den, auf persönlicher, jedoch nicht öffentlicher Ebene, Befürworter\*innen von Haftmanns Standpunkten über die Funktion des Museums soll an erster Stelle Heise genannt werden, der Haftmann am 15. September 1969 mitteilt, dass er Schmieds öffentliche Äußerungen völlig ablehne. Der ehemalige Kunsthalle-Direktor erklärt, dass er bei einigen Punkten mit Haftmann nicht einverstanden sei. Dennoch habe Schmied

<sup>1253</sup> Ordóñez García, Coral: La Casa del Museo, México D. F. Une expérience de „musée intégré“, in: Museum, Musée moderne, musée vivant: réflexions, expériences, hrsg. v. Conrad Wise/Anne Erdős, Vol. 27, Nr. 2, Unesco, Lausanne 1975, S. 71–77.

<sup>1254</sup> Desvallées, André: Présentation, in: Vagues: une Anthologie de la Nouvelle muséologie, hrsg. v. Marie-Odile de Bary/Françoise Wasserman, Savigny-le-Temple 1992, S. 26–27; Mairesse, François: Le Musée, temple spectaculaire, Lyon 2002, S. 102–113; Brulon Soares, Bruno: L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie, in: ICOFOM Study Series (online), 43a, 2015, online seit 6. Februar 2018, <http://journals.openedition.org/iss/563> (7. März 2021).

<sup>1255</sup> Kinard, John: Intermédiaires entre musée et communauté (1971), in: de Bary/Wasserman 1992, S. 99–108; Kinard, John: Le musée de voisinage, catalyseur de l'évolution sociale (1985), in: ebd., S. 109–118.

<sup>1256</sup> Rivière, Georges Henri: L'Écomusée, un modèle évolutif (1971–1980), in: ebd., S. 440–445.

<sup>1257</sup> De Varine, Hugues: Le musée au service de l'homme et du développement (1969), in: ebd., S. 49–68; de Varine, Hugues: L'écomusée (1978), in: ebd., S. 446–487.

<sup>1258</sup> Desvallées, in: ebd., S. 26–27.

laut Heise in seiner Stellungnahme auf der *Zeit* gezeigt, dass er sowohl über mangelhafte Erfahrung im musealen Bereich verfüge als auch zwischen den unterschiedlichen Tätigkeitsbereichen von Museen und Ausstellungsbetrieben nicht differenzieren könne.<sup>1259</sup>

Haftmanns ehemaliger Professor an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin Alfred Neumeyer lobt in seinem höchst zustimmenden Brief den Schwerpunkt des Vortrags auf Tradition und Erinnerung. Haftmanns herrliche Rede bilde nach Neumeyers Ansicht ein historisches Phänomen, da sie den Revolutionär von gestern als den Liberalen von heute gezeigt habe. Zudem sei Haftmann mutig genug gewesen, um öffentlich zu demonstrieren, dass er unzeitgemäss sei. Neumeyer fragt sich auf der einen Seite, ob die zeitgenössischen Nihilisten, die sich auf der Suche nach neuen Werten befinden, nicht die Erinnerungskraft verloren hätten und auf der anderen Seite, wie Werner Hofmann, der laut Neumeyer politisch aktiv sei, auf Haftmanns Rede reagiert haben könnte. Neumeyers einzige Kritik gegenüber Haftmann richtet sich auf den Sprachstil, der seiner Auffassung nach zu abstrakt und manieristisch sowie seinen alten rednerischen Fähigkeiten nicht gerecht gewesen wäre.<sup>1260</sup>

Der Schweizer Kunsthändler Jürg Janett, der zusammen mit Frank Larese Besitzer der Galerie im Erker ist, berät sich mit Haftmann über die Aufgaben eines modernen Museums in Hinblick auf die Errichtung eines neuen Kunstmuseums in Sankt Gallen.<sup>1261</sup> In diesem Rahmen gesteht Janett, mit den Museumsdirektoren Haftmann und Schmalenbach einverstanden zu sein, die sich dezidiert gegen das Bestreben nach Popularisierung sowohl im Museum als auch in der Kunst wehrten. Er fügt hinzu, dass er auch in der Schweiz mit Kommissionsmitgliedern zusammenarbeiten müsse, die das Museum mit Hallenschwimmbädern und Diskotheken kombinieren würden, um die Kunst im Volk zu popularisieren.<sup>1262</sup>

---

<sup>1259</sup> Brief von Carl Georg Heise an Werner Haftmann, 15. September 1959, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>1260</sup> Brief von Alfred Neumeyer an Werner Haftmann, 21. Oktober 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe N.

<sup>1261</sup> Brief von Jürg Janett an Werner Haftmann, 19. November 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe II.

<sup>1262</sup> Brief von Jürg Janett an Werner Haftmann, 4. Dezember 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe II.

Der mit Haftmann befreundete Darmstädter Kulturpolitiker Bernd Krimmel (1926–2020) schreibt ihm am 14. Januar 1970, wie grotesk die damalige Lage sei: Haftmann, der nach dem Krieg die zerstörte deutsche Kulturlandschaft für die moderne Kunst wiederhergestellt habe, nicht nur von gewöhnlichen Progressisten, sondern auch von Menschen, die Krimmel schätze, als konservativ, sogar als reaktionär, attackiert werde.<sup>1263</sup>

Weitere zustimmende Briefe erhält Haftmann von zahlreichen öffentlichen Persönlichkeiten aus der Kunstwelt sowie der Politik<sup>1264</sup>. Unter ihnen ist die Kunstkritikerin der *Süddeutschen Zeitung* Doris Schmidt (1918–2008), die beabsichtigt, eine Podiumsdiskussion in Bezug auf Haftmanns Rede mit dem Generaldirektor der Museen der Stadt Köln und Direktor des Wallraf-Richartz-Museums Gert von der Osten, dem Direktor des Museums Folkwang in Essen Paul Vogt, dem Kustos am Museum of Fine Arts in Boston Hanns Swarzenski und Carl Georg Heise zu organisieren. Wieland Schmied, den sie nicht für kompetent hält, wird von der Kritikerin nicht berücksichtigt.<sup>1265</sup>

Haftmann weigert sich, zum Beitrag Schmieds öffentliche Stellung zu nehmen, da er diese Form der Auseinandersetzung mit seiner Rede als unproduktiv wahrnimmt.<sup>1266</sup> Er erklärt dem Journalisten Gerhard Szczesny, dass der Inhalt seines Vortrags eine zornige Erwiderung gegen den revolutionären Konformismus des wohlhabenden deutschen Bürgertums sei. Haftmann gesteht, in seinem Text Verkürzungen eingeführt zu haben, hebt jedoch hervor, dass es sich um eine Rede handle, die mit Improvisationen bereichert sei.<sup>1267</sup>

---

<sup>1263</sup> Brief von Bernd Krimmel an Werner Haftmann, 14. Januar 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>1264</sup> Der Ministerialdirigent Donndorf im Kultusministerium Baden-Württemberg wendet sich an Haftmann, um ihm zu erzählen, dass die öffentliche Diskussion zum Thema auch im Süden durchgeführt wird. Er teilt Haftmann mit, dass er von der Stuttgarter Tageszeitung, Stuttgarter Nachrichten um eine Stellungnahme gebeten worden war, in der er grundsätzlich Haftmanns Positionen vertritt. Brief vom Ministerialdirigent Donndorf an Werner Haftmann, 19. März 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe D.

<sup>1265</sup> Brief von Doris Schmidt an Werner Haftmann, 4. September 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1266</sup> Brief von Werner Haftmann an Gerhard Szczesny, 14. Oktober 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1267</sup> Brief von Werner Haftmann an Gerhard Szczesny, 9. September 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe S.

Haftmann schreibt Schmied am 10. Oktober 1969 einen Brief, in dem er sich lediglich für seine Äußerungen bedankt. Der einzige Hinweis auf die von Schmied thematisierte Notwendigkeit, zeitgenössische Kunst im Museum auszustellen, betrifft die von Haftmann angedeutete gemeinsame Bewunderung für das Werk des amerikanischen Künstlers Ronald Brooks Kitaj. Haftmann hebt diesbezüglich hervor, dass er der einzige deutsche Museumsdirektor sei, der ein großes Bild dieses Künstlers für „seine“ Museumssammlung erworben habe.<sup>1268</sup> Diesbezüglich schickt Haftmann dem Kollegen den Katalog des graphischen Werks Kitajs mit seinem Vorwort aus dem Jahr 1969<sup>1269</sup> zusammen mit seiner Rede anlässlich der documenta II in Kassel,<sup>1270</sup> die seiner Meinung nach, in einigen Aspekten die Hamburger Rede ergänze, ohne jedoch auf den Inhalt von Schmieds Stellungnahme weiter einzugehen. Er bittet Schmied, zu entschuldigen, dass er nicht auf seine Ansichten antworte und wünscht sich schließlich, einmal mündlich darüber zu diskutieren.<sup>1271</sup>

Die Korrespondenz beweist schließlich, dass Haftmann seine Teilnahme an der öffentlichen Diskussion nach der Resonanz seiner Rede, die in der Kunstszene für große Anregung sorgt, ablehnt. Mit dem Grund, dass die damalige Lage eher Aktionen als Reden erfordere, weigert sich Haftmann zum Beispiel 1970 an der Podiumsdiskussion *Der Kunstwert der Fäkalien – Provokation Masche Selbstbetrug Gesellschaftlicher Auftrag?* zu beteiligen, obwohl er seine Anwesenheit bestätigt hatte. Die Veranstaltung wird von der Gesellschaft für die Freiheit der Kultur in Hamburg organisiert. Die Debatte soll von Werner Hofmann moderiert werden und die Organisator\*innen hatten als Antipode Haftmanns beabsichtigt, entweder Harald Szeemann (1933–2005) oder Uwe M. Schneede einzuladen. Haftmann behauptet in einem Brief, dass er gelernt habe, wie in Debatten Sätze aus dem Zusammenhang gerissen werden, und erklärt, dass ihm

---

<sup>1268</sup> Brief von Werner Haftmann an Wieland Schmied, 10. Oktober 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1269</sup> R. B. Kitaj. Complete graphics 1963–1969, Württembergischer Kunstverein Stuttgart Kunstgebäude am Schlossplatz in Zusammenarbeit mit Galerie Mikro Berlin, Juli–August 1969, Einführung v. Werner Haftmann, Berlin 1969.

<sup>1270</sup> In seiner Rede verkündet Haftmann die Behauptung der abstrakten Kunst, die nur „aus dem Grundimpuls der Freiheit und dem der Liebe“ existieren kann, als „erste[r] Modellfall von Weltkultur“. Haftmann, Werner: Von den Inhalten der modernen Kunst, in: Haftmann/Wirth 2012, S. 41–58.

<sup>1271</sup> Brief von Werner Haftmann an Wieland Schmied, 10. Oktober 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe S.



die reziproke Erklärung der unterschiedlichen Standpunkte nicht möglich und teilweise sogar unerwünscht scheine.<sup>1272</sup>

Darüber hinaus beteiligt sich Haftmann im selben Jahr nicht am XII. Deutschen Kunsthistorikertag vom 6. bis 10. April 1970 in Köln, der der Reform der Kunstwissenschaft und seiner Institutionen gewidmet ist und Alternativvorschläge im Bereich der Universitäten, Forschungsinstitute, Museen und Denkmalpflege vonseiten der Mitglieder des Ulmer Vereins vorstellt.<sup>1273</sup> Der Ulmer Verein – Verband für Kunst und Kulturwissenschaften e. V. wird im Oktober 1968 in Erwiderung gegen den XI. Kunsthistorikertag als Vertreter von kunstwissenschaftlichen Mitarbeiter\*innen, Volontär\*innen und Assistent\*innen gegründet, die sich nicht vom Verband Deutschen Kunsthistoriker repräsentiert fühlen, da ihre Forderungen nach einer Reform des Studiums der Kunstwissenschaft unberücksichtigt geblieben waren. Am Ende des Jahres 1968 wird zudem das Programm des Ulmer Vereins in der Kunstchronik bekannt gegeben.<sup>1274</sup> Zum ersten Mal wird im Rahmen des XII. Deutschen Kunsthistorikertag in Köln von „unbewältigter Vergangenheit“ gesprochen sowie wird die Notwendigkeit betont, Veröffentlichungen der Zeit des Nationalsozialismus kritisch zu untersuchen.<sup>1275</sup> Haftmann schreibt im Nachhinein an einen der teilnehmenden Professoren, dass er bei seiner Abwesenheit am XII. Deutschen Kunsthistorikertag in Köln insbesondere bedauere, den Jugendlichen seine Ausführungen über das moderne Museum nicht beigebracht zu haben und fügt hinzu, dass er glücklicherweise die Neue Nationalgalerie zur Verfügung habe, um sein Vorbild vom Museum zu verwirklichen.<sup>1276</sup>

Bei einem weiteren Ereignis wären, obwohl nicht öffentlich, Haftmann und Werner Hofmann in zwei entgegengesetzten ideologischen Fraktionen aufgetreten: im Rahmen der Wahl des Vorstandes des Verbands Deutschen Kunsthistoriker im Jahr 1972. In

---

<sup>1272</sup> Brief von Werner Haftmann an Margot Schrepfer, 7. Juli 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1273</sup> Siehe beispielsweise: Leppien, Helmut R.: Zur Reform der Museen, in: Dokumentation, XII. Deutscher Kunsthistorikertag Köln vom 6. bis 10. April 1970, Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V., Berlin 1970, S. 23–26.

<sup>1274</sup> Hammer-Schenk, Harold/Waskönig, Dagmar/Weiss, Gerd (Hrsg.): Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein. 1968–1978, Geschichte in Dokumenten, Hannover 1979, S. 10.

<sup>1275</sup> Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprengel, Michael H.: Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Aufriss und Perspektive, in: Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, hrsg. v. ders., Weimar 2005, S. 13.

<sup>1276</sup> Brief von Werner Haftmann an Prof. Dr. Heinz, 28. April 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe H.

einem Brief vom 27. Juli 1972 bittet Degenhart Haftmann, bei der bevorstehenden Wahl im Oktober in Nürnberg nicht zu fehlen.<sup>1277</sup> Am 14. April 1972 wird die Mitgliederversammlung des Deutschen Kunsthistoriker Verbandes in Konstanz infolge der Auseinandersetzungen mit den Student\*innen abgebrochen. Grund dafür ist die Auswahl von Willibald Sauerländer anstelle von Werner Hofmann (mit 101 gegen 100 Stimmen bei 8 Enthaltungen) zum Vorsitzenden, mit einem Programm, das die Reformforderungen der Student\*innen nicht berücksichtigt. Die Wahl der weiteren Vorstandsangehörigen ist nicht mehr möglich. Es wird bekanntgegeben, dass diese im Rahmen einer außerordentlichen Mitgliederversammlung nachgeholt werde.<sup>1278</sup> Degenhart erklärt, dass Haftmanns Anwesenheit erforderlich ist, weil sie dazu dient, ihre Reihen gegen die Gefahr einer Machtübernahme durch die Neue Linke zu stärken.<sup>1279</sup> Haftmann antwortet dem Freund und Kollegen, dass er für den Tag versucht hätte, die nötige kämpferische Haltung gegenüber den jungen Student\*innen zu zeigen.<sup>1280</sup> In der von Degenhart als lebenswichtig<sup>1281</sup> gekennzeichneten Sitzung am 28. Oktober 1972 um 11 Uhr im Germanischen Nationalmuseum, an der Haftmann teilnimmt, wird der Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München

---

<sup>1277</sup> Brief von Bernhard Degenhart an Werner Haftmann, 27. Juli 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe D.

<sup>1278</sup> Sauerländer, Willibald: Unterrichtung über den Ausgang der letzten Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker, in: Kunstchronik, Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V., hrsg. v. dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, 25. Jahrgang, Mai 1972, Heft 5, Nürnberg 1972, S. 129–130, hier S. 129. Das Alternativprogramm des Ulmer Vereins wird in Konstanz mit Gleichgültigkeit und Intoleranz von konservativen Kunsthistoriker\*innen wahrgenommen. Die sozialgeschichtlichen, politisierten und mit marxistischen Ansätzen verfassten Referate der Student\*innen werden abgelehnt. Hammer-Schenk/Waskönig/Weiss 1979, S. 99–101.

<sup>1279</sup> Brief von Bernhard Degenhart an Werner Haftmann, 27. Juli 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe D.

<sup>1280</sup> Brief von Werner Haftmann an Bernhard Degenhart, 18. September 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe D.

<sup>1281</sup> Brief von Bernhard Degenhart an Werner Haftmann, 27. Juli 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe D.

Willibald Sauerländer mit 198 von 309 Stimmen als Vorsitzender bestätigt.<sup>1282</sup> Trotz der Mobilisierung der Konservativen, die die Wahl Sauerländers bestätigen, werden fünf Mitglieder des Ulmer Vereins für den dreizehn-köpfigen Vorstand des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker ausgewählt.<sup>1283</sup>

## 2. 3 Die wissenschaftliche Debatte über das Museum in der Bundesrepublik Deutschland

Seit 1968 befindet sich das Museum als Institution sowohl in Europa als auch in den USA in einer Krise. Der nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene Demokratisierungsanspruch des Museums, der sich mit der Studentenbewegung im Jahr 1968 zuspitzt und während der 1970er Jahre weiter stark in der Gesellschaft diskutiert wird, spiegelt sich in zahlreichen Publikationen wider.<sup>1284</sup> Im Jahr 1969 erscheint beispielsweise die wissenschaftliche Studie der Soziologen Pierre Bourdieu (1930–2002) und Alain Darbel (1932–1975) *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, die die Ergebnisse einer Recherche in zahlreichen europäischen Ländern darlegt, um zu beweisen, dass Kultur kein angeborenes Privileg sei, sondern dass soziale und materielle Bedingungen den Zugang der Menschen zur Kultur und zu den Museen stark beeinflussen.<sup>1285</sup> Im Jahr 1972 wird ferner in der Zeitschrift *Museum* der Artikel *Problèmes du musée d'art contemporain en occident* von Pierre Gaudibert (1928–2006), Pontus Hultén (1924–2006), Michael Kustow (1939–2014), Jean Leymarie, François Mathey (1917–1993), Georges Henri Rivière (1897–1985), Harald

---

<sup>1282</sup> [https://kunsthistoriker.org/verband/deutscher-kunsthistorikertag/#Ref\\_kunsthistorikertage-seit-1948](https://kunsthistoriker.org/verband/deutscher-kunsthistorikertag/#Ref_kunsthistorikertage-seit-1948) (Website des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker, 3. September 2020). Als Sauerländers Stellvertreter wird Martin Sperlich (Berlin, Staatliche Schlösserverwaltung) gewählt; 2. Vorsitzender wird Bruno Bushart (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen) und sein Stellvertreter wird Martin Warnke (Marburg, Kunsthistorischen Institut der Universität). Hilda Lietzmann (München, Monumenta Germaniae Historica) wird als Geschäftsführerin gewählt. Sauerländer, Willibald: Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. außerordentliche Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. Nürnberg 28. Oktober 1972, in: *Kunstchronik, Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V., hrsg. v. dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München*, 26. Jahrgang, März 1973, Heft 3, Nürnberg 1973, S. 51–67, hier, S. 66–67.

<sup>1283</sup> Hammer-Schenk/Waskönig/Weiss 1979, S. 113.

<sup>1284</sup> Mairesse 2002, S. 93–94.

<sup>1285</sup> Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain: *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, Paris 1969.

Szeemann und Eduard de Wilde (1919–2005) veröffentlicht.<sup>1286</sup> Die Autoren behaupten, dass sich das Museum in seinem Verhältnis zur Gesellschaft in der Nachkriegszeit so benehme, als ob der Zweite Weltkrieg nie geschehen wäre. Sie erläutern, dass das Museum im Wesentlichen dasselbe wie im 19. Jahrhundert geblieben sei: Es richte sich nach wie vor nur an eine kleine Elite und erfülle weiterhin eine ausschließlich ästhetische Funktion. Dies steht im Gegensatz mit der damals als notwendig anerkannten Funktion des Museums, nicht nur ästhetische, sondern auch gesellschaftliche Informationen zu vermitteln, wie es die Anforderungen nach Demokratisierung dieser Jahre verdeutlichen.<sup>1287</sup> Der Künstler sei, wie sie schreiben, weiterhin der angehende Punkt, jedoch bilde der neue Schwerpunkt die Gemeinschaft.<sup>1288</sup> Ebenso habe die Partizipation der Künstler\*innen, die im Museum ihre Werke schaffen, dazu beitragen, das Tempel-Museum in ein Museum-Atelier zu verwandeln.<sup>1289</sup> Das neue Museum solle schlussendlich als ein Informationszentrum funktionieren wie eine „Fernsehsenderanstalt“, wo alle Informationen und Kunstformen, wie Filme, Theaterstücke und Musik verfügbar wären, aber vor allem als „Schutz vor vorverarbeiteten Informationen“ fungieren solle.<sup>1290</sup> Das Museum müsse einen erneuten Kontakt mit der Gesellschaft knüpfen, der durch die ausgestellten und inszenierten Künste stattfinden würde. Eines der wichtigsten Probleme, die dringend eine Lösung erfordern, bildet die Idee des Museums als Institution, die autoritäre Kultur vermittele, welche aus Entscheidungen einzelner Personen resultiere. Das lebende Museum erfordere die Partizipation des Publikums ebenso bei der Schaffung von Bedeutungen: Nicht mehr geduldet würde das autoritäre Einmann-Team.<sup>1291</sup> Im selben Jahr schreibt Jean Clair (1940–) einen Artikel über „le mal des musées“, der in einem Sonderheft der Zeitschrift *Chroniques de l'Art vivant* veröffentlicht wird, in dem nicht nur die Probleme der Museen für zeitgenössische Kunst, dessen Säle laut Clair von der „wissenschaftlichen Barbare“ geprägt seien, sondern das Museum als Ganzes infrage

---

<sup>1286</sup> Mairesse 2002, S. 93–94.

<sup>1287</sup> Siehe: Gaudibert, Pierre/Hultén, Pontus/Kustow, Michael: *Problèmes du musée d'art contemporain en occident*, in: *Museum*, hrsg. v. Georges Henri Rivière, Vol. 24., Nr. 1, Unesco, Lausanne 1972, S. 5–32, hier S. 5.

<sup>1288</sup> Ebd., S. 6.

<sup>1289</sup> Ebd., S. 8.

<sup>1290</sup> Ebd., S. 14.

<sup>1291</sup> Ebd., S. 7.

gestellt wird. Clair ist von einem Artikel von Maurice Blanchot inspiriert, der *Le mal du musée* betitelt ist und das schwerwiegende Problem des Museums als Ort einer elitären und autoritären Kultur veranschaulicht.<sup>1292</sup>

In den USA besteht der Direktor des Brooklyn Museum in New York Duncan Ferguson Cameron (1930–2006) auf die Notwendigkeit, das Tempel-Museum in ein Museumsforum umzuwandeln. In seinem Beitrag *The Museum, a Temple or the Forum* fordert Cameron im Jahr 1971 eine Reform und Öffnung des Museums. Durch sein Museumsprogramm verfolgt Cameron nämlich das Ziel, Gemeinden zu erreichen, die bisher von der Kultur marginalisiert sind.<sup>1293</sup> Dies soll auch durch die Darstellung von Objekten erfolgen, die aus der Volkskultur stammen. Cameron gibt in seiner Schrift die Notwendigkeit an, diese in ihren sozialgeschichtlichen und anthropologischen Kontexten zu untersuchen sowie zu präsentieren, um eine glaubwürdigere Interpretation der Museumsexponate für die Bevölkerungsschichten, die nicht der bürgerlichen herrschenden Klassen angehören, zu vermitteln.<sup>1294</sup> Die Notwendigkeit einer Reform der Museen findet damals eine breite Resonanz, die sich auch außerhalb der westlichen Länder verbreitet. Der Philosoph aus Benin Stanislas Adotevi (1934–) zum Beispiel kritisiert das Museum als ein Produkt der europäischen Welt und ihrer bürgerlichen Klasse, die ihre eigene Vorstellung von Kultur verbreitet und von der herrschenden Klasse am Leben erhalten wird, um ihre Macht zu bestätigen.<sup>1295</sup>

In den 1970er Jahren wird die gesellschaftliche Rolle des Museums auch in der Bundesrepublik Deutschland breit diskutiert. In der vorliegenden Arbeit werden einige repräsentative Thesen von drei bahnbrechenden Publikationen als theoretischer Rahmen dargelegt, die während Haftmanns Amtszeit im Mittelpunkt der Debatte um das Museum stehen.

Die 1970 erschienene Publikation *Das Museum der Zukunft*, herausgegeben von dem Direktor des Hessischen Landesmuseum Darmstadt Gerhard Bott anlässlich des 150-jährigen Jubiläums des Museums, beweist die Notwendigkeit der öffentlichen

---

<sup>1292</sup> Ebd, S. 94.

<sup>1293</sup> Cameron, Duncan Ferguson: *The Museum, a Temple or the Forum*, in: *The Museum Journal*. Vol. 14, 1, März 1971, S. 11–24.

<sup>1294</sup> Sölch, Brigitte: *Struggle for Democracy? Das Museum auf dem Weg in die Stadt*, in: *Das Museum, Lernort contra Musentempel, Kritische Berichte, Sonderband*, hrsg. v. Ellen Spickernagel/Brigitte Walbe, Heft 2, Jahrgang 46, Gießen 2018, S. 18–29, hier S. 25–26.

<sup>1295</sup> Ebd, S. 95.

Auseinandersetzung mit dem Thema.<sup>1296</sup> Bott schreibt diesbezüglich, dass das Buch bei der Veröffentlichung großes „Aufsehen“ erregt. Obwohl das Museum als eine veraltete Institution gilt, dessen Abschaffung von einem Teil der Gesellschaft gefordert wird, besteht zu dem Zeitpunkt keine Studie, die sich damit tiefgehend auseinandersetzt.<sup>1297</sup> In einer Zeit als die Universitäten sich schrittweise öffnen, um Bildungsprivilegien entgegenzuwirken, Bibliotheken und Volkshochschulen ihr Bildungsangebot vervielfältigten, ist der Anspruch an das „Museum für alle“ groß.<sup>1298</sup> Die Veröffentlichung enthält 43 Beiträge von hauptsächlich aus dem deutschsprachigen Raum stammenden angesehenen männlichen Kunsthistorikern, Museumsdirektoren, Kunsthändlern, Sammlern und Kulturpolitikern.<sup>1299</sup> Die Rede Haftmanns in der Hamburger Kunsthalle und die daraus entstandene öffentliche Reaktion Schmieds bilden möglicherweise den Anlass für Bott, um Fachleute einzuladen, sich über die Funktionen des Museums zu äußern.<sup>1300</sup> Die zuvor analysierten Aufsätze von Haftmann und Schmied werden in der Publikation genauso eingegliedert.<sup>1301</sup> Die Diskussion über die Berechtigung, zeitgenössische Kunst und junge Künstler\*innen im Museum auszustellen, ist einer der im Buch umstrittensten Punkte. Während in der Kunstszene auf der einen Seite Museumsdirektor\*innen darüber diskutieren, versuchen Künstler\*innen auf der anderen Seite durch Aktionen, die im Zuge der studentischen Demonstrationen stattfinden, sich das Museum anzueignen und die Museumskurator\*innen zu ersetzen. Zum Beispiel besetzt Marcel Broodthaers (1924–1976) im Mai 1968 das Palais des Beaux-Arts in Brüssel und schafft zusammen mit weiteren Künstler\*innen und Student\*innen eine freie Versammlung. Anschließend proklamiert Broodthaers die Entstehung eines neuen Museums, das mit dem Namen *Musée d'Art Moderne – Département des Aigles* im Haus des Künstlers am 27. September 1968 eröffnet wird und vier Jahre lang als kritische Plattform

---

<sup>1296</sup> Bott, Gerhard: *Damals, als die Pop-Art nach Deutschland kam. Begegnungen mit Künstlern und Sammlern*, Klagenfurt, Graz 2018, S. 68.

<sup>1297</sup> Ebd., S. 70.

<sup>1298</sup> Schubert, Hannelore: *Moderner Museumsbau Deutschland, Österreich, Schweiz*, Stuttgart 1986, S. 13.

<sup>1299</sup> Siehe: Schweizer, Yvonne: *Verstärker. Das Museum als Studio um 1970*, in: Spickernagel/Walbe 2018, S. 41–50, hier S. 42–43.

<sup>1300</sup> *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, hrsg. v. Gerhard Bott, Köln 1970.

<sup>1301</sup> Haftmann, Werner: *Das Museum in der Gegenwart*, in: ebd., S. 107–115; Schmied, Wieland: *Der Auftrag lautet Gegenwart. Gedanken zu einem erweiterten Museum*, in: ebd., S. 248–255.

funktioniert.<sup>1302</sup> In diesem Zusammenhang ist genauso die von Harald Szeemann anlässlich der documenta V im Jahr 1972 konzipierte Abteilung XIII mit Künstlermuseen zu betrachten, wo von Marcel Duchamps *Boîte-en-valise* (1935/41) ausgehend das *Mouse Museum* von Claes Oldenburg (1972) und das *Musée d'Art Moderne – Département des Aigles, Section d'Art Moderne* (1972) gezeigt werden.<sup>1303</sup>

Neben dem Thema der Ausstellung von gegenwärtiger Kunst im Museum drehen sich die von den Autoren behandelten Probleme um folgende Schwerpunkte: die architektonischen Eigenschaften und Bedürfnisse von musealen Bauwerken; die Unterscheidung zwischen Museen und Ausstellungsbetrieben; die gesellschaftliche Rolle des Museums und seine angestrebte Demokratisierung sowie die Wichtigkeit der verstärkten Bildung der Besucher\*innen mittels adäquater Kunstvermittlungs- und didaktischer Angebote.

Bott versteht das Museum nicht als „Bewahranstalt“, sondern als „Bildungsinstitut“, das sich als Ziel setzt, dem Publikum dabei behilflich zu sein, die Gegenwart besser zu verstehen, und für alle offen sein soll.<sup>1304</sup> Die Unterteilung der Künste nach Epochen und Stilen des 19. Jahrhunderts sei nach Botts Auffassung nicht mehr wirksam, es sei denn, sie werde der Öffentlichkeit erklärt und verständlich gemacht.<sup>1305</sup> Eine der wichtigsten Funktionen des Museums bestehe zudem darin, die Museumsbesucher\*innen besser kennenzulernen, damit sie an die Institution gebunden werden könnten.<sup>1306</sup>

Der Direktor der Staatsgalerie in Stuttgart Peter Beye (1932–) bezieht sich auf Haftmanns Behauptung, dass es die Funktion des modernen Museums sei, die Qualität der ausgestellten Werke durch ihren Vergleich zu enthüllen. Obwohl er sich damit einverstanden erklärt, warnt er vor dem Fehler, zeitgenössische Kunst allein mit alten Maßstäben zu beurteilen.<sup>1307</sup> Die Bestände eines Museums sollten nicht nur aufbewahrt, sondern mit zeitgemäßen Exponaten ständig erweitert werden. Bei der Verwirklichung dieses Ziels stoßen Museen nach Beyes Ansicht in erster Linie auf architektonische

---

<sup>1302</sup> Mairesse 2002, S. 92.

<sup>1303</sup> Ebd., S. 93.

<sup>1304</sup> Bott, Gerhard: Solange es Museen gibt, wandeln sie sich, in: ders. 1970, S. 7–9, hier S. 7–8.

<sup>1305</sup> Ebd., S. 8.

<sup>1306</sup> Ebd., S. 9.

<sup>1307</sup> Beye, Peter: Aufgaben des Museums in der Gegenwart, in: Bott 1970, S. 17–20, hier S. 17.

Schwierigkeiten, wie es die amerikanischen Pop Art Werke mit ihren Großformaten zeige. Um zeitgenössische Kunst, wie beispielsweise kinetische Objekte oder Lichtinstallationen, ausstellen zu können, sollten Museen über geeignete Räumlichkeiten sowie technische Mittel verfügen. Performances und Happenings erfordern Inszenierungsmöglichkeiten und sollten aufgezeichnet werden, damit das Filmmaterial in Archiven gesammelt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann.<sup>1308</sup> Dennoch könnten Museen, laut Beye, deren Sammlungen im Laufe der Geschichte gewachsen seien, ihre Sammeltätigkeit nicht nur auf die Gegenwart konzentrieren. Vielmehr müssten sie zur Entwicklung eines Schwerpunktes beitragen, um der Tendenz zur Standardisierung und Uniformierung entgegenzuwirken, die viele Museen betreffe.<sup>1309</sup> Beye hebt hervor, dass die gestiegene Bedeutung des Bildungsauftrags der Museen, die hauptsächlich in den Vereinigten Staaten und in Europa, wie etwa in den Niederlanden, vorbildlich umgesetzt wird, in Deutschland noch stärker erweitert werden müsste.<sup>1310</sup> Ferner erklärt sich Beye mit Schmieds Behauptung, dass Museen und Ausstellungshäuser vereint werden sollten, einverstanden. Dies sei laut Beye das praktische Mittel, um die Flexibilität der Institution Museum zu erhöhen.<sup>1311</sup>

Werner Hofmann drückt die Notwendigkeit aus, dass das Museum sich selbst sowie seine eigenen Bezugssysteme durch die Kunst hinterfragen sollte. Anstatt dies zu tun, beobachtet Hofmann, stellen die Museen mit ihrer Handlungsweise, die darin bestehe, Werke auf Sockel zu setzen, diese in unbeweglichen Werte- und Stilverhältnisse. Das Museum solle laut Hofmann den Besucher\*innen verschiedene Bezugssysteme anbieten und ihnen freie Wahl lassen, sie zu erproben und auszuwählen.<sup>1312</sup> Die Aufgabe des Museums resümiert sich Hofmanns Auffassung nach in der Schaffung und

---

<sup>1308</sup> Ebd., S. 18.

<sup>1309</sup> In diesem Zusammenhang sollte am Phänomen der Standortverlagerung der Museen durch die Errichtung von Nebenmuseen in unterschiedlichen Ländern gedacht werden, das in den 1970er Jahren beginnt und sich ab den 1980er Jahren durch das Beispiel des Solomon R. Guggenheim Museum zunächst in Venedig (1980), anschließend in Bilbao (1997), festigt. Siehe: Vivant, Elsa: Du musée conservateur au musée entrepreneur, in: *Téoros* (online), 27–3, 2008, online seit 7. April 2010, <http://journals.openedition.org/teoros/82> (7. März 2021).

<sup>1310</sup> Beye, in: Bott 1970, S. 19.

<sup>1311</sup> Ebd., S. 20.

<sup>1312</sup> Hofmann, Werner: Kunstbegriff und Museumskunst, in: Bott 1970, S. 116–121, hier S. 120.



Sichtbarmachung von der „Vielschichtigkeit“ von Bedeutungen und Ansichten, um damit „Partner“ nicht „Schiedsrichter“ der Kunst zu sein.<sup>1313</sup>

Gert von der Osten betrachtet das Problem des Museums der Zukunft im Wesentlichen als eine Frage der architektonischen Organisation der Räumlichkeiten im Museumsgebäude sowie des Standortes des musealen Bauwerks in der Stadt.<sup>1314</sup> Das Museum solle drei Hauptfunktionen erfüllen: „Zugang und Transparenz“, „Wegführung und Gliederung“ sowie „Stabilität und Flexibilität“. Um für alle Bürger\*innen leicht erreichbar sein zu können, solle sich das zukünftige Museum nun in zentraler Lage befinden. Zudem solle der Museumsbau einfach zu erkennen sein, ohne jedoch monumental zu wirken.<sup>1315</sup> Von der Osten setzt die Zusammenarbeit zwischen dem Architekten und dem, als „Bauherr“ verstandenen, Museumsdirektor voraus. Der Weg ins Museum solle für Besucher\*innen vereinfacht werden: Von der Osten erklärt sich gegen komplizierte Umrisse, die immer neue Eindrücke sowie Überraschungen geben möchten, den musealen Besuch tatsächlich jedoch erschweren.<sup>1316</sup> Museen sollten zudem Besucher\*innen von außen anlocken können: Alte Sammlungen sollten ihre wertvollen Stücke im Fenster zeigen, während zeitgenössische Museen Einblicke, beispielsweise, in ihren Skulpturengarten ermöglichen.<sup>1317</sup> Das Museum solle sich aufteilen auf Bestandteile mit einer bestimmten Anzahl von unbeweglichen Hauptwerken, damit sich die Besucher\*innen bei jedem neuen Besuch zurechtfinden könnten, und „Aktionsräumen“, die dagegen häufige Wechsel erleben sollten. Dadurch, dass das Museum als Architektur statt als Tempel geplant und organisiert würde, erhöhe sich seine gesellschaftliche Funktion.<sup>1318</sup> Die Architektur solle schließlich, nach von der Ostens Auffassung, den Funktionen des Museums dienen und nicht als Kunstwerk fungieren.<sup>1319</sup>

---

<sup>1313</sup> Ebd., S. 121.

<sup>1314</sup> Von der Osten, Gert: Maximen für den Bau eines Museums neuer Art – Der Museumsdirektor als „Bauherr“, in: Bott 1970, S. 204–210. Gert von der Ostens Standpunkte lassen sich bis zu denen von Philip Youtz, Direktor des Brooklyn Museum und Architekt, zurückverfolgen. Unter anderem spricht Youtz sich 1936 dafür aus, Museen an Hauptstraßen und nicht in isolierten Parks zu bauen und die Fassaden mit Schaufenstern auszustatten, die Besucher anziehen könnten. McClellan, Andrew: *The art museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley, Los Angeles 2008, S. 74.

<sup>1315</sup> Von der Osten, in: Bott 1970, S. 206.

<sup>1316</sup> Ebd., S. 207.

<sup>1317</sup> Ebd., S. 206–207.

<sup>1318</sup> Ebd., S. 207–208.

<sup>1319</sup> Ebd., S. 209.

Werner Schmalenbach führt die umstrittene Krise der Museen auf das problematische Konzept des Museums als Institution zurück, das Objekte sammelt und aufbewahrt, welche aus verschiedenen Gründen aus ihrem ursprünglichen Kontext entfernt wurden.<sup>1320</sup> Wie Haftmann argumentiert auch Schmalenbach, dass die derzeitige von den Künstler\*innen unternommene Forderung nach der Abschaffung des Museums veraltet sei: Bereits vor dem Ersten Weltkrieg verkündeten die Futuristen in ihrem von Filippo Tommaso Marinetti verfassten Manifest (1909) die Museen provozierend in Brand setzen zu wollen.<sup>1321</sup> Das Museum wird laut Schmalenbach von der zeitgenössischen Kunst infrage gestellt, die „den Museumsrahmen sprengen zu wollen“ scheint. Das riesige Format der zeitgenössischen amerikanischen Kunst verkünde neue künstlerische Ansprüche sowie die Infragestellung der Gesellschaft mitsamt ihrer Institutionen. Kinetische Kunst und Lichtinstallationen setzten laut Schmalenbach komplizierte technische Gestaltungen voraus ebenso störten Performances mit Musik und Projektionen die notwendige Stille für die Betrachtung anderer Kunstwerke.<sup>1322</sup> Als problematisch wird von Schmalenbach weiterhin die Reproduzierbarkeit der zeitgenössischen Kunst wahrgenommen, die dem Museumsprinzip der Originalität und Einzigartigkeit widerspricht.<sup>1323</sup> Schmalenbach erkennt die Schwierigkeit der Funktion des Museums in seiner Natur, die aus konservatorischen Gründen widerstandsfähig gegen historische Veränderungen ist.<sup>1324</sup> Trotzdem sollten Museumsdirektor\*innen, Schmalenbachs Meinung nach, das Museum im Laufe der Geschichte lebendig halten. Weiterhin sollten Exponate nicht als Zeugenschaft, sondern als Meisterschaft dienen, da Museen weder die Kunstgeschichte dokumentieren noch dozieren müssten.<sup>1325</sup> Konzepte wie „Risiko“ und „Experiment“, die der zeitgenössischen Kunst angehören, bestimmten nicht ihre „Museumsreife“. Schmalenbach fordert nämlich die Notwendigkeit einer „Belastungsprobe“ für zeitgenössische Kunst. Als Direktor der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen erklärt

---

<sup>1320</sup> Schmalenbach, Werner: *Museum – quo vadis?*, in: Bott 1970, S. 227–234, hier S. 227.

<sup>1321</sup> Wenig später, im Jahr 1923, hätte Paul Valéry die Schrift *Le problème des musées* veröffentlicht, in der das Museum als verstaubtes Schatzbewahrer infrage gestellt wird. Valérys provozierender Text beleuchtet ein Problem, das in den 1960er und 1970er Jahren entscheidend werden sollte. Valéry, Paul: *Le problème des musées* (1923), in: *Œuvres, Pièces sur l’art*, Paris 1960, S. 1290–1293.

<sup>1322</sup> Schmalenbach, in: Bott 1970, S. 228.

<sup>1323</sup> Ebd., S. 229.

<sup>1324</sup> Ebd., S. 230.

<sup>1325</sup> Ebd., S. 231–232.

er, mehrmals den Vorwurf gehört zu haben, im Rahmen seiner Sammeltätigkeit keine Risiken eingegangen zu sein. Diesbezüglich erklärt Schmalenbach, dass auch klassische Kunstbewegungen keine absolute Garantie versprechen.<sup>1326</sup> Gegenwärtige Kunst sei schließlich nicht aus dem Museum auszuschließen. Trotzdem solle sich ihr Platz nicht im Bereich des Sammelns befinden, sondern vielmehr in den unterschiedlichen musealen Tätigkeiten, die den Kontakt mit dem Publikum voraussetzen. Gegen den „Museums-Avantgardismus“ hebt Schmalenbach hervor, dass „es im Museum nicht um das Leben, sondern um das Überleben der Kunst geht“.<sup>1327</sup>

Unterschiedliche Positionen vertritt der Direktor der Kunsthalle Köln Helmut R. Leppien (1933–2007). Er behauptet, dass Kunstexponate als Zeugen der Vergangenheit ihren Wert in der Gegenwart beherrschten, der sich auch in Hinblick auf die Zukunft auswirke.<sup>1328</sup> Die wichtigste Aufgabe im Museum bilde die vermittelte Information, die durch schriftliche und mündliche Übermittlung, aber auch durch photographische und filmische Reproduktionen den Werken äquivalent sein solle, mit dem Ziel, sie aus dem Kreis der Spezialist\*innen herauszuholen und in der Gesellschaft zu verbreiten.<sup>1329</sup> Ein so gemeintes Museum wäre Vermittler der in den Werken enthaltenen historischen Informationen und positioniere sich also zwischen der Geschichte und den Menschen. Die Aufgaben des Museums könnten sich laut Leppien nicht in der Sammlung und Aufbewahrung von Werken erschöpfen, vielmehr müssten sie eine öffentliche Rolle spielen.<sup>1330</sup> Museen sollten versuchen, als Foren zu wirken und mit Künstler\*innen zusammenzuarbeiten, da sie mit ihrem Bezug zur Gegenwart auch das Museum immer wieder hinterfragen und erneuern würden. Unter den erfolgreichsten Versuchen das Museum als „Forum“ und „Werkstatt“ zu verstehen, erwähnt Leppien die Abteilung ARC (Animation, Recherche, Confrontation), die Pierre Gaudibert im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris leitet. Die Verbesserung des Museums betreffe schließlich

---

<sup>1326</sup> Ebd., S. 233.

<sup>1327</sup> Ebd., S. 234. Diesbezüglich soll das Kapitel betitelt Museum Skeptics der Publikation *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries* des Philosophen David Carrier erwähnt werden. Darin erläutert Carrier die Standpunkte zahlreicher historischer und gegenwärtiger Museumsskeptiker\*innen, die die Funktion des Museums als Bewahrer von Kunstwerken infrage stellen. Carrier, David: *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham, London 2006, S. 51–73.

<sup>1328</sup> Leppien, Helmut R.: *Das Museum hat einen Januskopf*, in: Bott 1970, S. 171–174, hier S. 171.

<sup>1329</sup> Ebd., S. 172–173.

<sup>1330</sup> Ebd., S. 173.

auch das Personal. Leppien ist der Auffassung, dass die Hierarchie zwischen Direktor\*in und Mitarbeiter\*innen durch eine kollegiale Beziehung ersetzt werden sollte, damit es keinen Museumsleiter mehr geben würde, der das Museum als sein persönliches Eigentum betrachtet und die von ihm geleitete Sammlung als „seine“ nennen würde.<sup>1331</sup>

Das Buch *Das Museum. Lernort contra Musentempel* erscheint 1976 nach der Tagung *Geschichte und Theorie des Museums als Bildungsinstitution, Museumspädagogik und -didaktik, Ausstellungspraxis*, die von dem Ulmer Kunstverein im Oktober 1975 in Frankfurt am Main veranstaltet wird.<sup>1332</sup> Die Beiträge, die mehrheitlich von praktischen Beispielen aus der Museumsarbeit und Ausstellungserfahrungen berichten, fokussieren sich auf die Problematiken und Herausforderungen des Bildungsauftrags und der Kulturdidaktik in verschiedenen Typologien von Museen: historische, naturhistorische bis volkskundliche, Kinder- und Kunstmuseen.<sup>1333</sup> Zwei gegensätzliche Begriffe stehen im Mittelpunkt der Diskussion: Auf der einen Seite wird das Museum als Ort des Lernens betrachtet, wo Besucher\*innen durch die ausgestellten Objekte, die als Zeugnis verstanden werden, eine „sinnliche und rationale“ Lernerfahrung erleben würden; auf der anderen Seite wird das Konzept des Museums als Schrein hinterfragt, wo Exponate als Erzeugnis des als Genie verstandenen Künstlers inszeniert würden, um die emotionale Anteilnahme des Publikums zu wecken.<sup>1334</sup>

Werner Hofmanns Beitrag, der sich mit Fragen bezüglich der Themenausstellungen im Kunstmuseum beschäftigt, wird an dieser Stelle näher betrachtet.<sup>1335</sup> Um als offen zu gelten, so Hofmann, solle das Museum nicht ausschließlich ein „ikonographische[s] bzw. motivgeschichtliche[s] Bezugssystem“ anbieten. Themenausstellungen sollten jedoch nicht als Reaktion gegen die langjährige Tradition gedacht werden, die die Kunst unter rein formalistischen und ästhetischen Gesichtspunkten untersucht und darlegt. Sie

---

<sup>1331</sup> Ebd., S. 174.

<sup>1332</sup> Spickernagel, Ellen/Walbe, Brigitte: Vorwort, in: Spickernagel/Walbe 2018, S. 5.

<sup>1333</sup> Ebd., S. 6.

<sup>1334</sup> Ebd., S. 5.

<sup>1335</sup> Hofmann, Werner: Einige Bemerkungen zu themenspezifischen Ausstellungen in einem Kunstmuseum, in: ebd., S. 82–83. Darüber siehe: Boeckl, Matthias: Werner Hofmann und die Kunst des thematischen Kuratierens. Fallbeispiel Zauber der Medusa, Wien 1987, in: Voggeneder/Borchhardt-Birbaumer 2019, S. 79–89.

sollten vielmehr eine Alternative gegen die „Homogenisierungstendenzen“ veranschaulichen, die nach Hofmanns Auffassung die Kunstwissenschaft in Deutschland zu seiner Zeit prägten.<sup>1336</sup> Diese Typologie von Ausstellungen, die nach Hofmanns kuratorischer Herangehensweise immer mit Forschung verbunden ist, soll „die Harmonie-Erwartung“ der Museumsbesucher\*innen abschaffen und stattdessen den „Konfliktcharakter geschichtlicher Prozesse und Entscheidungen“ darstellen, die innerhalb eines Werkes, einer Künstlerpersönlichkeit, einer Kunstrichtung und einer Epoche nebeneinander bestehen.<sup>1337</sup> Hofmann untersucht Konzepte von Gegensätzen und Mehrdeutigkeiten, Fragen zur Bezeichnung und zeitliche Unterteilung von Epochen, sowie von der ausschließlich aus Künstlergenies bestehenden geltenden Darlegung der Kunstgeschichte auf theoretischer Ebene in seinem Buch *Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert* (1960),<sup>1338</sup> aber auch auf praktischer Ebene anlässlich der neunteiligen Ausstellungsreihe *Kunst um 1800*, die von 1974 bis 1981 in der Hamburger Kunsthalle veranstaltet wird. Auch weitere Schauen setzen sich mit solchen Problematiken auseinander, wie beispielsweise die zusammen mit Tilman Osterwold konzipierte Ausstellung *Gustav Christian Schwabe. Ein Geschmack wird untersucht. Die G. C. Schwabe Stiftung. Eine Dokumentation* (1970). Anhand der englischen Gemäldesammlung des Sammlers Gustav Christian Schwabe schlägt Hofmann eine Revision des historischen Urteils und des kunsthistorischen Kanons vor, unter anderem die Infragestellung des Ruhms des Impressionismus. Die Rezeption der Kunst des 19. Jahrhunderts mit ihren laut Hofmann nur scheinbar unvereinbaren Strömungen und Persönlichkeiten wird dadurch insgesamt neu bewertet.<sup>1339</sup> Die Ausstellung *Nana – Mythos und Wirklichkeit* (1973)<sup>1340</sup> ist ein weiteres Beispiel von Hofmanns kuratorischer Herangehensweise: Am Beispiel des Gemäldes *Nana* (1877) von Édouard Manet wird eine Reflexion über die Vieldeutigkeit, die gesellschaftliche Stellung der Frau im 19. Jahrhundert sowie die zahlreichen

---

<sup>1336</sup> Hofmann, in: Spickernagel/Walbe 2018, S. 82.

<sup>1337</sup> Ebd., S. 82–83.

<sup>1338</sup> Hofmann, Werner: *Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1960.

<sup>1339</sup> Hofmann, Werner: *Seltene Paare*, in: ders./Osterwold, Tilman (Hrsg.): *Gustav Christian Schwabe. Ein Geschmack wird untersucht. Die G. C. Schwabe Stiftung. Eine Dokumentation*, Hamburg 1970, S. 48.

<sup>1340</sup> Hofmann, Werner: *Nana – Mythos und Wirklichkeit*, Katalog der Ausstellung vom 19. Januar bis 1. April 1973 in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1973.

Brücken und Berührungspunkte, die zwischen Avantgarde und Salonmalerei, zwischen akademischer und nicht akademischer, offizieller und populärer Kunst (wie Illustrationen in Zeitschriften und Karikatur) bestehen, dargelegt. Hofmann behauptet in der Tat, dass die in der Kunstgeschichte tief etablierten Stilbegriffe sowie die Unterschiede zwischen „Hochkunst“ und „Tageskunst“ oder „Randkünsten“ im Museumskontext hinterfragt werden sollten. Vielmehr solle das Museum die Idee verbreiten, dass diese Kategorien nur in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit existieren können. Das bedeutet, den eindeutigen Sinn und Wert bestimmter Kunstobjekte als Meisterwerke in Frage zu stellen, um sie als Ergebnis eines komplexen und vielschichtigen Systems von Beziehungen und Interdependenzen zu analysieren. Hofmann kehrt schließlich zu der im Buch *Museum der Zukunft* ausgedrückten Idee zurück, dass das Museum es vermeiden solle, die in seinem Kontext dargelegten Deutungen als zwingend oder endgültig zu vermitteln. Diese sollten nur einen Vorschlag darstellen und dem Publikum die Freiheit der Auswahl überlassen, seine eigene Interpretation zu finden. Die musealen Bildungs- und Vermittlungsangeboten sollten zu diesem Zweck entwickelt werden, damit die Besucher\*innen und nicht das Museum „das letzte Wort“ haben könnten.<sup>1341</sup>

Die von dem Kulturdezernenten der Stadt Frankfurt am Main Hilmar Hoffmann (1925–2018) umgesetzten Maßnahmen und gesammelten praktischen Erfahrungen, um gegen den privilegierten, nur wenigen Menschen erreichbaren Zugang zu Kunst und Kultur zu kämpfen und Alternativen zum Museum als Kunsttempel zu entwickeln, münden im Buch *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*. Neben den Aufgaben der Kulturpolitik richtet sich Hoffmanns Untersuchung allen Gattungen der Künste, von der Musik bis zum Kino, vom Theater bis zu audiovisuellen Medien. Seine Standpunkte zum demokratischen Museum werden in diesem Rahmen kurz skizziert.<sup>1342</sup> Das von einem „anachronistischen“ Muster gekennzeichnete Museum des 19. Jahrhunderts in eine „öffentlichen Plattform“ umzuwandeln, solle laut Hoffmann das Ziel der kommunalen Museumspolitik sein.<sup>1343</sup> Genauso solle die Vermittlung des in den

---

<sup>1341</sup> Hofmann, in: Spickernagel/Walbe 2018, S. 83.

<sup>1342</sup> Hoffmann, Hilmar: *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt am Main 1979, hier die aktualisierte und erweiterte Auflage vom Jahr 1981.

<sup>1343</sup> Ebd., S. 123–125.

Museumsexponaten enthaltenen Wissens eine Priorität werden, da das Museum „methodenkritischen Fähigkeiten“ sowie „Selbstreflexion“ übermitteln solle.<sup>1344</sup> Als wichtige Aufgabe des Museums erkennt Hoffmann die gesellschaftliche Bildung an, die auch diejenigen erreichen solle, die bis dahin noch keinen Kontakt mit der Kunst hätten. Hoffmann ist davon überzeugt, dass ein Museum durch die Bildungsarbeit zur gesellschaftlichen Gerechtigkeit beitragen könnte.<sup>1345</sup> Trotz der Tatsache, dass die ersten Museen von einer idealistischen Vision geprägt waren, die mit der Verbreitung der Kultur verbunden war, vermitteln sie bis ins 20. Jahrhundert hinein, so Hoffmann, nach wie vor Wertesysteme, die mit dessen Entstehungsgeschichte als Ausdruck des persönlichen Ehrgeizes von Fürsten und Herrschern verbunden sei. Aus diesem Grund sollten im Museum auch historische Quellen sowie Kunst als Informationsmittel hinterfragt werden.<sup>1346</sup> Die photomechanische Reproduzierbarkeit der Kunst, die Schmalenbach als eines der Hauptprobleme der zeitgenössischen Kunst kennzeichnet, da dies das Prinzip der Einzigartigkeit, worauf sich das Museum basiere, infrage stelle, wird von Hoffmann dagegen als Beginn des Prozess der Demokratisierung der Kunst dargestellt. Das massiv verbreitete Kunstwerk, das nicht mehr Privileg für wenige bleibt, spiele laut Hoffmann, wie Walter Benjamin bereits im Jahr 1936<sup>1347</sup> erkennt, eine neue politische befreiende Rolle.<sup>1348</sup> Der Schriftsteller John Berger schreibt diesbezüglich, dass die Religiosität, die die museale Präsentation von Kunstwerken prägt, einen nostalgischen Charakter hat. Er entspräche der Notwendigkeit, die verlorenen Einzigartigkeit des Kunstwerks zu ersetzen, die zum Zeitpunkt ihrer Reproduzierbarkeit stattgefunden habe. Auf diese Weise, so Berger, könnten die „Werte

---

<sup>1344</sup> Ebd., S. 126–127.

<sup>1345</sup> Ebd., S. 128–129.

<sup>1346</sup> Ebd., S. 130–131.

<sup>1347</sup> Benjamins Studie wird im Jahr 1935 verfasst und zum ersten Mal im Jahr 1936 in französischer Fassung unter dem Titel *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* veröffentlicht. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin 2010.

<sup>1348</sup> Hoffmann 1981, S. 132–133.

einer oligarchischen und antidemokratischen Kultur“ weiter aufrechterhalten werden.<sup>1349</sup>

Die Vermittlungsfunktion eines Museums zu verstärken, um die Partizipation der Besucher\*innen zu steigern, solle nach Hoffmanns Auffassung mit allen verfügbaren Mitteln angestrebt werden: Neben Pädagogen seien audiovisuelle Medien optimale Werkzeuge hierfür. Ein demokratisches Museum solle laut Hoffmann nicht die Geschichte der Helden, sondern die der „Namenlosen“ sowie den Alltag der Menschen erzählen.<sup>1350</sup> Die von Hoffmann vorgeschlagenen Veränderungen in Hinblick auf die Demokratisierung des Museums betreffen schließlich folgende Schwerpunkte. Zunächst solle die autokratische Herrschaft des Museumspersonals abgeschafft werden, indem alle Mitarbeiter\*innen sich an den unterschiedlichen Aufgaben eines Museums beteiligen könnten und eine antihierarchische Struktur gebildet werden sollte. Danach solle die Integration des Museumsbaus, in Hinblick auf zukünftige Bauwerke, in das städtische Gefüge umgesetzt werden. Die monumentale Architektur der Museen der Vergangenheit und ihre Imitationen der Gegenwart, Beispiel dafür sei laut Hoffmann die Neue Nationalgalerie in Berlin, würden die Besucher\*innen weiterhin einschüchtern und befremden. Deswegen solle mindestens der Eingang so eingerichtet werden, dass sich die Öffentlichkeit zum Eintreten eingeladen fühle.<sup>1351</sup> Darüber hinaus solle das Veranstaltungsangebot von Filmen, Konzerten und Diskussionen erweitert werden, aber auch die Einrichtung von Cafés und Erholungsbereichen vorgesehen werden, um ein neues Publikum anzusprechen. Dies solle laut Hoffmann jedoch ohne „Tricks“ zur Steigerung der Besucherzahlen erfolgen, sondern darauf abzielen, das Museum zu einem integralen und notwendigen Bestandteil des Lebens zu machen. Die traditionelle Gestaltungsweise der Museumsausstellungen solle ebenso hinterfragt und erneuert

---

<sup>1349</sup> Berger, John/Blomberg, Sven/Fox, Chris u.a.: *Ways of Seeing*, London 1972, S. 23. Unter der Regie John Bergers läuft im Jahr 1972 die BBC-Fernsehserie *Ways of Seeing*, die als Erwiderung der Serie Kenneth Clarks *Civilisation* konzipiert wird und ebenso in Form eines Buches erscheint. Durch die Analyse einiger Aspekte, die mit der Malerei zusammenhängen – die Reflexion über die Bedeutungen, die reproduzierte Werke annehmen wenn sie in völlig anderen Kontexten als im Museum verwendet werden; die Existenz eines „männlichen Blicks“ auf den Körper der Frau in den Akten der Kunstgeschichte; die Kunst als Objekt der Bestätigung des Status ihrer Auftraggeber\*innen und die Verbindungen zwischen Malerei und Werbung – hinterfragt die Serie den westlichen Kunstkanon und zielt darauf ab, die öffentliche Reflexion anzuregen, indem sie die traditionelle westliche Ästhetik infrage stellt. Sie hat großen Erfolg beim Publikum und beeinflusst die feministischen Studien im Bereich der Kunstgeschichte.

<sup>1350</sup> Hoffmann 1981, S. 135–137.

<sup>1351</sup> Ebd., S. 138.



werden. Auch Malkurse und Atelierwerkstätte für Kinder und Erwachsene sollten häufiger stattfinden, um den Menschen für den Kontakt mit der Kunst zu sensibilisieren sowie ihre sozialen Kompetenzen zu verstärken. Das „offene Museum“ beanspruche längere Öffnungszeiten, um vor allem abends zugänglich zu sein.<sup>1352</sup> Hinsichtlich des Inhalts von Ausstellungen behauptet Hoffmann, dass die in einer Ausstellung zu vermittelten Informationen nicht länger als eine halbe Stunde in Anspruch nehmen sollten, um die Besucher\*innen nicht zu ermüden.<sup>1353</sup>

In diesem kulturellen Kontext zeigt Haftmann mit seiner Hamburger Rede meines Erachtens eindeutig, keinen besonderen Wert auf die Ansprüche zur Demokratisierung des Museums als Institution zu legen. Obwohl er nicht komplett darauf verzichtet, einige Neuigkeiten sowohl im Bereich des Veranstaltungsangebots als auch der Nutznießung des Museums umzusetzen, wie es im Folgenden dargelegt wird, bestätigt er meiner Meinung nach seinen Standpunkt zur Ablehnung der Reform des Museums im 1976 erschienenen Schlussbericht über die geleistete Arbeit an der Neuen Nationalgalerie. Darin schreibt er, die Aufforderungen nach Demokratisierung, die während seiner Amtszeit weit verbreitet sind, als „reine Rhetorik“ wahrgenommen zu haben und betont, nach dem Prinzip gearbeitet zu haben, dass „ein Museumsmann sein Haus so gut, interessant und attraktiv bestellen soll, daß es jeden wachen und an der Kultur der Zeit interessierten Geist anzieht“. Haftmann erklärt, dass die von ihm geleitete Nationalgalerie unter dieser Prämisse die am meisten besuchte Kunstinstitution der Stadt Berlin geworden sei.<sup>1354</sup> Wie Dieter Honisch im Jahr 1979 feststellt: „Während die Museen nach 1968 alle mehr oder weniger sozialromantischen Ideen nachhingen, setzte sich Haftmann für die Individualität, das Genie, das im Grunde nicht Sozialisierbare ein. Er piffte auf Didaktik, auf Demokratisierung und womit man sich sonst so beschäftigte“.<sup>1355</sup> Haftmann, der die Neue Nationalgalerie als „sein“ Museum bezeichnet, erscheint meines Erachtens der von Leppien erwähnten Kategorie von Museumsdirektoren zu gehören, die das Museum als ihr Privateigentum betrachten und

---

<sup>1352</sup> Ebd., S. 139.

<sup>1353</sup> Ebd., S. 140.

<sup>1354</sup> Haftmann, Werner: Nationalgalerie 1967–1974. Ein Rückblick, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1976, S. 33–53, hier S. 53.

<sup>1355</sup> Honisch 1979, S. 67.

betreiben. Wie entfaltet sich diese Herangehensweise auf kuratorischer Ebene? Haftmanns museographische Gestaltungen der Wechselausstellungen in der Museumshalle von Mies van der Rohe wären als praktische Widerspiegelung seiner museologischen Standpunkten resultiert. Die Offenheit zur Außenwelt, die Mies van der Rohes Museumshalle für Sonderausstellungen kennzeichnet, wird bei Haftmanns Hängungen nur schwer zu halten sein. Ob aus konservatorischen oder gestalterischen Gründen, entscheidet Haftmann, die Vorhänge meistens geschlossen zu halten und das Gemälde von Sam Francis *Berlin Red* als eine Art Wand im Hintergrund zu hängen.

## 2. 4 Die Museumshalle für Wechselausstellungen von Ludwig Mies van der Rohe

Mies van der Rohe gestaltet die Halle der Neuen Nationalgalerie<sup>1356</sup> im Jahr 1968 so, dass sie für alle möglichen, unvorhergesehenen, gegenwärtigen und zukünftigen Nutzungen geeignet sein würde. Zudem soll sie die neutralen architektonischen Rahmen für die Präsentation unterschiedlicher Typologien von Kunstwerken

---

<sup>1356</sup> Über die Neue Nationalgalerie und das architektonische Bauwerk Ludwig Mies van der Rohes siehe u.a.: Neumeyer, Fritz: Ein Raum für die Entfaltung des Geistes. Mies van der Rohes Nationalgalerie in Berlin, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Band 50, Berlin 2014, S. 63–79; Mertins, Detlef: Mies's Event Space, in: Grey Room, The MIT Press, Nr. 20, Sommer, 2005, S. 60–73; Zohlen, Gerwin: Dreissig Jahre. Neue Nationalgalerie Berlin, Katalog anlässlich der Ausstellung Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938 vom 15. Dezember 2001 bis 10. März 2002, Neue Nationalgalerie, Berlin 2001; Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe: Die Berliner Jahre 1907–1938, anlässlich der Ausstellung Mies in Berlin im Museums of Modern Art, New York, vom 21. Juni bis 11. September 2001, vom 14. Dezember 2001 bis 10. März 2002 im Alten Museum der Staatlichen Museen zu Berlin und vom 30. Juli bis 29. September 2002 in der Fundación La Caixa, Barcelona, hrsg. v. Terence Riley/Barry Bergdoll, München, London, New York 2001; Lambert, Phyllis (Hrsg.): Mies in America, Katalog der Ausstellung vom 21. Juni bis 23. September 2001 im Whitney Museum of American Art in New York; vom 17. Oktober 2001 bis 20. Januar 2002 im Canadian Centre for Architecture in Montréal; vom 16. Februar bis 26. Mai 2002 im Museum of Contemporary Art in Chicago, Canadian Centre for Architecture and Whitney Museum of American Art, Montréal, New York 2001; Vandenberg, Maritz: The New National Gallery as an art gallery, Ludwig Mies van der Rohe, in: Ludwig Mies van der Rohe – New National Gallery, Berlin, Louis Kahn – Kimbell Art Museum, Richard Meier – Museum für Kunsthandwerk, Twentieth-Century Museums I, hrsg. v. ders./Michael Brawne/James S. Russell, London 1999, S. 3–31; Cohen, Jean-Louis: Mies van der Rohe, Basel, Boston, Berlin u.a. 2007; Wachter, Gabriela: Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie in Berlin, Berlin 1995; Tegethoff, Wolf: Die Neue Nationalgalerie im Werk Mies van der Rohes und im Kontext der Berliner Museumslandschaft, in: Berlins Museen, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, hrsg. v. Christoph Hölz/Ulrike Steiner, München 1994, S. 281–292; Oeter, Heinz: Neue Nationalgalerie in Berlin: Ein Kunstwerk von Mies van der Rohe, Berlin 1986; Schulze, Frank: Mies van der Rohe: Leben und Werk, Berlin 1986.

veranschaulichen.<sup>1357</sup> Die Halle erweist sich als eine luftige leere Oberfläche von 2.430 m<sup>2</sup>, die von durchsichtigen gläsernen Wänden umrahmt wird. Fritz Neumeyer beschreibt die Halle treffend als „gebaute Leere“.<sup>1358</sup> Ihre einzigen vorhandenen architektonischen Elemente sind zwei marmorverkleidete Installationsschächte und zwei Holzgarderoben aus englischer Mooreiche. Die Pfeiler aus grünem Tinos-Marmor erfüllen keine tragende Funktion, sondern kaschieren lediglich Versorgungsleitungen, Stromkabel, Be- und Entlüftung und garantieren die Entwässerung des Daches.<sup>1359</sup>

Aus der Korrespondenz zwischen den Architekten Mies van der Rohe und Dirk Lohan, Enkel Mies van der Rohes und Projektleiter des Museumsbaus in den Jahren 1967 und 1968, mit Haftmann, Waetzoldt und Andreas Grote, Generaldirektor des Außenamtes der Berliner Staatlichen Museen, der sich um die Ausstattung des Museums kümmert, geht hervor, dass die Halle in Hinblick auf die Präsentation von Kunstwerken schon in der Entwurfsphase diverse Problematiken stellt. Obwohl Haftmann als Museumsleiter für die von ihm gekennzeichneten ästhetischen Bedürfnisse des Gebäudes verantwortlich ist, muss die Gestaltung von einigen architektonischen sowie museumsbezogenen funktionalen Einrichtungen, wie den von Mies van der Rohe vorgesehenen Marmorpfeilern, der Lichteinfall und die Beleuchtung, mehrmals schriftlich und mündlich verhandelt werden.<sup>1360</sup> Auf dem Spiel stehen, auf der Seite der Auftraggeber, die Erfüllung von museologischen Funktionen in Übereinstimmung mit einem aus Steuergeldern stammenden – und aus diesem Grund möglichst niedrig zu behaltenden – Budget. Dagegen steht, auf der Seite der Architekten, die Vollendung der künstlerischen Ansprüche Mies van der Rohes.<sup>1361</sup>

---

<sup>1357</sup> Hildebrand, Sonja: Entwurf und Bau der Neuen Nationalgalerie, in: Wachter 1995, S. 6–31, hier S. 27.

<sup>1358</sup> Neumeyer, Fritz: Der Spätheimkehrer. Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie in Berlin, in: Lepik/Sattler/Dube 1998, S. 36.

<sup>1359</sup> Akte: Die „Neue Nationalgalerie“ Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Mappe: Neue Nationalgalerie, Institut für Museumsforschung, Berlin.

<sup>1360</sup> Brief von Werner Haftmann an Guido Lehmbruck, 14. Dezember 1967, SMB–ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>1361</sup> In der Korrespondenz wird das Bestreben der Auftraggeber ersichtlich, die Wünsche von Mies van der Rohe bezüglich der teuren Möblierung durch die Firma Knoll International GmbH (unter anderem für das Konferenzzimmer und die Büros) und der Leinwandbeklebung – die Mies van der Rohe statt einfacher Tapeten bevorzugt – zu erfüllen, gleichzeitig die entsprechenden Kosten jedoch beachten zu müssen. Brief von Stephan Waetzoldt an Dirk Lohan, 1. April 1968, SMB–ZA, VA14184, Kunstbibliothek, Allgemeiner Schriftwechsel L–O, 1968, Bandnummer 03, Buchstabe L; Brief von Stephan Waetzoldt an Dirk Lohan, 10. Juli 1968, SMB–ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

Mies van der Rohes berühmt gewordener Satz „It is such a huge hall that of course it means great difficulties for the exhibiting of art. I am fully aware of that. But it had such a great potential that I simply cannot take those difficulties into account“<sup>1362</sup> entspricht Waetzoldts im Nachhinein formulierter Feststellung, dass die Verhandlungen „fast immer mit einem Sieg von Mies endeten“.<sup>1363</sup> Obwohl der Museumsbau der Neuen Nationalgalerie von dem Kritiker Peter Blake als „die Verwirklichung jedes Traums eines Museumsdirektors“ bezeichnet wird, erweist es sich als schwierig, ein Gleichgewicht zwischen Raum, Licht und den Kunstwerken zu erreichen.<sup>1364</sup>

Die permanente Spannung zwischen dem Bedürfnis nach einem neutralen Rahmen und einem architektonisch konnotierten Kontext, der sich in der Nachkriegszeit in den Bauwerken der Neuen Nationalgalerie von Mies van der Rohe und des Solomon R. Guggenheim Museum von Frank Lloyd Wright (1943/59) verdeutlicht, zieht sich nicht nur durch die gesamte Geschichte des modernen Museums. Vielmehr betrifft diese Problematik die architektonische Typologie des Museumsbaus selbst.<sup>1365</sup> Man denke zum Beispiel an den gegensätzlichen Bauprojekten für die Glyptothek in München, die im Laufe des im Jahr 1814 von Ludwig von Bayern ins Leben gerufenen Wettbewerbs eingereicht werden. Das Modell von Leo von Klenze, ein monumentales Museum mit einer reichen Innendekoration, gewinnt gegen den von Martin Wagner präsentierten Vorschlag, ein nüchternes und funktionales Gebäude zu schaffen.<sup>1366</sup>

Im Jahr 1934, anlässlich der ersten internationalen Tagung für die Museographie, organisiert in Madrid vonseiten des Office international des Musées, aus dem 1947 das ICOM entsteht, wird das Thema der musealen Architektur diskutiert. Eine neue Typologie des Museumsbaus, die sowohl bei der Anordnung der Wände als auch bei der Beleuchtung maximale Flexibilität garantiert und unnötige Dekorationen abschafft, wird befürwortet.<sup>1367</sup> Die Konsequenzen dieser Anforderungen konkretisieren sich in neu erbauten Museen, wie das MoMA in New York von Philip L. Goodwin und Edward

---

<sup>1362</sup> Zitiert nach McClellan 2008, S. 83.

<sup>1363</sup> Hildebrand, in: Wachter 1995, S. 17.

<sup>1364</sup> McClellan 2008, S. 82–83.

<sup>1365</sup> Gob, André/Drouguet, Noémie: *La muséologie. Histoire, Développements, enjeux actuels*, Paris 2008, S. 234; McClellan 2008, S. 56; Siehe: Pevsner, Nikolaus: *Museen*, in: ders.: *Funktion und Form. Die Geschichte der Bauwerke des Westens*, Frankfurt am Main 1998, S. 111–138.

<sup>1366</sup> André/Drouguet 2008, S. 234.

<sup>1367</sup> McClellan 2008, S. 73.

Durell Stone in 1939. Dieser Museumsbau wird mit beweglichen Wänden und Schienenbeleuchtung ausgestattet, die einen beiläufigen räumlichen Fluss zwischen den Sälen erzeugen.<sup>1368</sup> Die vollständig modularen und veränderbaren Museumsräume, die einer Ästhetik entsprechen, die der Künstler und Kritiker Brian O'Doherty *White Cube* definiert,<sup>1369</sup> werden laut John Coolidge wie Einkaufszentren konzipiert.<sup>1370</sup>

Le Corbusier entwickelt 1939 den Entwurf für das *Musée du XX<sup>e</sup> siècle* „*Musée à croissance illimitée*“, das aus einer standardisierten und modularen Architektur besteht, die sich als Lösung für die Probleme der Flexibilität und Erweiterung anbietet. Im Jahr 1931 formuliert Le Corbusier in Antwort an Christian Zervos in den *Cahiers d'art* die Frage, wieso in Frankreich noch kein Museum für zeitgenössische Kunst gegründet worden wäre, bereits seine Idee für ein *Centre d'art contemporain*, das wie eine „*machine à expositions*“ funktionieren sollte. Diese hätte keinen monumentalen Charakter und verfüge über keine Fassade, damit die Besucher\*innen den Innenraum von draußen sehen könnten. Die Ausstellungsfläche wäre, anhand von mobilen Wänden, veränderbar und könnte folglich aus vielgestaltigen, immer unterschiedlichen, Sälen bestehen.<sup>1371</sup>

Die Probleme bezüglich der Funktionalität des Bauwerks von Mies van der Rohe als Museumsbau betreffen in erster Linie dessen architektonische Eigenschaften. Der Entwurf des Gebäudes für die Neue Nationalgalerie ist vom Architekten ursprünglich nicht als Museum geplant. Die Realisierung der Neuen Nationalgalerie entspricht nämlich der monumentalen Gestaltung des Projektes *Fifty by Fifty Feet House* von 1950/51. Ähnlichkeiten weist sie auch mit dem Projekt für die *Convention Hall* in Chicago (1954) auf. Ihr direkter Ansatzpunkt wird jedoch in dem Entwurf für den Bürobau der Firma Bacardí in Santiago de Cuba (1957) erkannt, der wie die vorhergehenden Projekte unrealisiert bleibt. Genauso wie dieses Projekt, stützt sich das im Inneren freie Bauwerk der Neuen Nationalgalerie auf acht kreuzförmige Stahlsäulen, die das Gewicht des 65 × 65 Meter großen Daches an je zwei Punkten der vier Dachkanten tragen. Während das Projekt für Kuba aus klimatischen Gründen aus Beton

---

<sup>1368</sup> Ebd., S. 77.

<sup>1369</sup> O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hrsg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996.

<sup>1370</sup> Zitiert nach McClellan 2008, S. 78.

<sup>1371</sup> Gob/Drouguet 2008, S. 233; De Smet, Catherine: Le Corbusier penseur du musée, Paris 2019, S. 56–59; 186–190.

geplant wird, wird die Berliner Neue Nationalgalerie aus Stahl angefertigt. Das Gebäude der Neuen Nationalgalerie greift zudem die Überlegungen von Mies van der Rohe zum Projekt für das Georg Schäfer Museum in Schweinfurt von 1960 auf, das schlussendlich nicht gebaut wird.<sup>1372</sup> Das Dach der Neuen Nationalgalerie wird durch ein Stahlgitter aufgebaut, dessen einzelne Kassetten 3,60 Meter im Quadrat messen und 1,85 Meter tief sind. Der Hauptzugang in die Halle befindet sich im Osten, in der Potsdamer Straße. Über sieben Stufen, die zur Granit-Plattform hinaufführen, kann das Museumsgebäude durch zwei Drehtüren betreten werden. Ein weiterer Zugang zur Museumsplattform befindet sich an der nordwestlichen Seite, in der Nähe von der Matthäi-Kirche, wo sich ein Parkplatz befindet.<sup>1373</sup> Das architektonische Merkmal des Podiums, auf dem sich die Neue Nationalgalerie an prominenter Stelle erhebt, definiert das, was Hilmar Hofmann als den monumentalen Charakter des Museums der Vergangenheit charakterisiert sowie seine zeitgenössischen Nachahmungen. Die Architektur der Neuen Nationalgalerie wird in der Tat als Mies van der Rohes moderne Neuinterpretation der klassizistischen preußischen Architektur Friedrich August Stülers und Karl Friedrich Schinkels auf der Museumsinsel betrachtet und vereint „klassische Monumentalität und moderne Transparenz“.<sup>1374</sup>

Einem Brief von Henning Bock an Jürg Janett, in dem die museologischen sowie museographischen Problematiken der Neuen Nationalgalerie dargelegt werden, können in dieser Hinsicht interessante Angaben entnommen werden. Bock erklärt, dass die Baugeschichte der Neuen Nationalgalerie nicht mit der üblichen Museumsplanung vergleichbar sei. Dies liege an der Tatsache, dass die Auftraggeber bei der Diskussion um die Errichtung eines neuen Museumsbaus in Westberlin beabsichtigten, entweder einen bestehenden Entwurf von Mies van der Rohe zu erwerben oder ein neues Konzept mit einem einheimischen Architekten zu entwerfen.<sup>1375</sup> Der Kurator fügt hinzu, dass der

---

<sup>1372</sup> Hildebrand, in: Wachter 1995, S. 7–32, hier S. 14–16.

<sup>1373</sup> Ebd. Akte: Die „Neue Nationalgalerie“ Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Mappe: Neue Nationalgalerie, Institut für Museumsforschung, Berlin.

<sup>1374</sup> Neumeyer 2014, S. 65; 69; 71; Schuster, Peter-Klaus: Die Geburt der Nation aus dem Geist der Kunst. Einige Bemerkungen zur Nationalgalerie in Berlin, in: Die Neue Nationalgalerie, hrsg. v. ders., Köln 2003, S. 7–38, hier S. 31. Dazu siehe: Stemshorn, Max: Mies & Schinkel: das Vorbild Schinkels im Werk Mies van der Rohes, Tübingen, Berlin, Wasmuth 2002; Tegethoff, Wolf: Orianda – Berlin: das Vorbild Schinkels im Werk Mies van der Rohes, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Nr. 35, Berlin 1981, S. 174–184.

<sup>1375</sup> Brief von Henning Bock an Jürg Janett, 15. Dezember 1969, SMB–ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe II.

für das architektonische Projekt verantwortliche Berliner Senat Mies van der Rohe mit dem Museumsbau beauftragen wolle. Aus diesem Grund wird die Entscheidung getroffen, den bereits vorliegenden Entwurf zu kaufen und grundsätzlich unverändert zu verwirklichen. Zudem betont Bock, dass damals die Diskussion über den Zweck und die Funktionen des Museums, das wenige Jahre danach eine bedeutende Rolle in der Architektur und Gesellschaft spielen müsse, nicht ausschlaggebend sei.<sup>1376</sup>

Das Problem der Marmorpfeiler der Halle erweist sich in museologischer Hinsicht als besonders schwierig. Waetzoldt wendet sich am 20. Dezember 1967 an Lohan und erklärt, dass er und Haftmann lange diskutiert hätten, weil sie mit der von Mies van der Rohe entworfenen Lösung nicht zufrieden seien. Waetzoldt ist der Auffassung, dass der polierte Tino-Marmor in störendem optischem Kontrast zu der gesamten Architektur stehe. Er betont, dass ihm anhand der Bauprojekte des Hauses Tugendhat (1928/30) und des Barcelona-Pavillons (1929) bewusst sei, dass der Gegensatz zwischen unterschiedlichen Materialien von dem Architekten absichtlich und angestrebt sei. Jedoch unterstreicht Waetzoldt den Unterschied zu den alten Projekten, da es sich im Falle der Neuen Nationalgalerie um einen Museumsbau handele. Deswegen solle das Berliner Bauwerk laut Waetzoldt eine zurückhaltende Funktion erfüllen, die das Ausstellen von Kunstwerken begünstigen könne. Der Generaldirektor fürchtet, dass die künstlerischen Eigenschaften des Bauwerks über die dort ausgestellten Exponate dominieren würden. Seiner persönlichen Ansicht nach, gesteht Waetzoldt, schätze er die gesamte Architektur bis in die Details wegen ihrer Sparsamkeit, der durch den Einsatz solch kostbaren Materials für die Pfeiler widersprochen werde. Um das Problem zu lösen, empfiehlt Waetzoldt schließlich die Ersetzung des grünen Marmors durch weißen Verputz, was Mies van der Rohe bestimmt als eine nicht besonders ästhetische Lösung wahrgenommen haben muss und ignoriert.<sup>1377</sup>

Auch Haftmann äußert sein Bedenken bezüglich der Marmorverkleidung der Pfeiler am 24. November 1967 und hofft, das Problem mit Mies van der Rohe und Lohan persönlich diskutieren zu dürfen. Anstelle des Marmors befürwortet Haftmann

---

<sup>1376</sup> Ebd. Diese Angaben werden von Dirk Lohan bestätigt. Lohan, Dirk: Skizzen der Erinnerung. Zum 30jährigen Jubiläum der Neuen Nationalgalerie, Berlin, in: Lepik/Sattler/Dube 1998, S. 7–12, hier S. 9.

<sup>1377</sup> Brief von Stephan Waetzoldt an Dirk Lohan, 20. Dezember 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

eine matte Polierung, da er den spiegelnden Glanz der Marmorfläche fürchte, vor der sich Kunstwerke eher armselig wirken würden.<sup>1378</sup>

Haftmanns und Waetzoldts Sorgen führen dazu, dass Mies van der Rohe sich dazu entscheidet, Haftmann und Waetzoldt in dieser Hinsicht entgegenzukommen und die Oberfläche der Marmorfeiler nur geschliffen auszuführen.<sup>1379</sup>

Eine weitere Problematik bildet der direkte Lichteinfall, der in der gläsernen Halle aus konservatorischen Gründen besonders bedenklich ist. Die Vorhänge, die von Mies van der Rohe für die Süd-, West- und Nordwände entworfen werden, zeichnen einen weiteren musealen Kompromiss vonseiten des Architekten, um eine durchsichtige Halle für Wechsellausstellungen zu verwirklichen.<sup>1380</sup> Obwohl die Vorhänge architektonisch betrachtet Mies van der Rohes angestrebte Verbindung zwischen Innen- und Außenraum beeinträchtigen, muss der in dieser Hinsicht widerwillige Architekt deren Schutzfunktion gegen Sonnen- und Ultraviolett-Einstrahlungen einsehen, die für die Darstellung von Kunstwerken absolut notwendig sind.<sup>1381</sup> Der Architekt ist nämlich davon überzeugt, dass das Bauwerk nach dem Vorhaben „Natur, Häuser und Menschen in einer höheren Einheit zusammenzubringen“,<sup>1382</sup> nicht von seiner städtischen Umgebung getrennt werden, sondern in engem Zusammenhang und Interaktion mit ihr bestehen solle. Mies van der Rohe schafft durch die transparenten Wände einen Raum, der nach seinen Worten: „ohne isolieren[,] definiert“.<sup>1383</sup>

Um die Wahrnehmung der ausgestellten Objekte nicht zu stören, werden die Vorhänge von Mies van der Rohe in einer neutralen Farbe gestaltet, die innen einen Grauton haben, während sie von außen wärmer wirken. Trotz der schützenden Funktion werden sie aus einem durchsichtigen Stoff entworfen, um den Blick nach außen nicht komplett zu hindern.<sup>1384</sup> Zusammen mit einem Luftschleier, der mit hoher

---

<sup>1378</sup> Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 24. November 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>1379</sup> Brief von Dirk Lohan an Stephan Waetzoldt, 31. Januar 1968, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>1380</sup> Hildebrand, in: Wachter 1995, S. 20.

<sup>1381</sup> Akte: Die „Neue Nationalgalerie“ Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Mappe: Neue Nationalgalerie, Institut für Museumsforschung, Berlin.

<sup>1382</sup> Zitiert nach Hildebrand, in: Wachter 1995, S. 27.

<sup>1383</sup> Zitiert nach Tzortzi, Kali: Museum Space: Where Architecture meets Museology, Farnham, Surrey 2015, S. 25.

<sup>1384</sup> Coolidge, John: Patron and Architects: designing art museums in the twentieth century, Amon Carter Museum of Western Art, Fort Worth, Tex. 1989, S. 71.



Geschwindigkeit die Luft an der Basis der Fensterscheiben ausbläst und mit einer dreimal höheren Geschwindigkeit unter dem Dach wieder absaugt,<sup>1385</sup> tragen die Vorhänge zudem zur Wärmeisolierung der Halle bei. Dadurch kann verhindert werden, dass Schwitzwasser bei niedrigen Temperaturen im Winter eine Rostgefahr für die Stahlstruktur bilden kann sowie, dass die aus konservatorischen Gründen erforderliche Luftfeuchtigkeit nicht zu rasch schwankt.<sup>1386</sup> Lohan beobachtet, dass der Vorhang von außen einen dichten Abschluss des Raumes veranschaulicht und bittet Haftmann in seinen Briefen, ihn nur zuzuziehen, wenn es wegen der direkten Sonnenstrahlung auf die Exponate absolut notwendig sei.<sup>1387</sup> Die Vorhänge können automatisch bis in die Ecken geschlossen werden, damit die Fensterscheiben frei wirken können,<sup>1388</sup> obwohl sie wie Zeitzeug\*innen berichten, meist zugezogen seien.<sup>1389</sup>

Haftmann wünscht, den Museumsbau als Tageslichtmuseum einzurichten und Kunstlicht ausschließlich dort zu verwenden, wo es von Bedarf ist. Der Grund dafür liegt in den auszustellenden Kunstobjekten der Sammlungen der Nationalgalerie und der Galerie des XX. Jahrhunderts, die seiner Meinung nach Tageslicht verlangten.<sup>1390</sup> Die künstliche Beleuchtung des Museums wird schließlich, im Sinne der Auftraggeber mit einem System von wall-washers ausgestattet, die gleichmäßiges Licht verbreiten.<sup>1391</sup> In der Halle befinden sich die Lichtquellen in den Stahlkassettendecken und werden von dem quadratischen Raster getragen. Viel problematischer in Hinblick auf die Beleuchtung stellt sich die Raumeinteilung im unteren Museumsgeschoß dar, weil dort angestrebt wird, Tageslichtzonen von Kunstlichtzonen möglichst sauber zu trennen, um die Entstehung von Mischlicht zu verhindern.<sup>1392</sup> Der natürliche diffuse

---

<sup>1385</sup> Vandenberg, in: ders./Michael Brawne/James S. Russell 1999, S. 17.

<sup>1386</sup> Akte: Die „Neue Nationalgalerie“ Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Mappe: Neue Nationalgalerie, Institut für Museumsforschung, Berlin.

<sup>1387</sup> Brief von Dirk Lohan an Werner Haftmann, 22. Oktober 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>1388</sup> Ich verdanke diese Information Frau Dr. Angela Schneider, die ich für die bereichernden Gespräche am 13. Juli 2016 und am 2. Februar 2017 in Berlin herzlich danke.

<sup>1389</sup> Vandenberg: in: ders./Brawne/Russell 1999, S. 11–14.

<sup>1390</sup> Brief von Andreas Grote an Dirk Lohan, 18. Mai 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>1391</sup> Waetzoldt, Stephan: Nationalgalerie Berlin, in: Bischoff/Grisebach/Honisch 1978, S. 10; Vandenberg, in: ders./Brawne/Russell 1999, S. 13.

<sup>1392</sup> Brief von Andreas Grote an Dirk Lohan, 18. Mai 1969, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L; Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 19. Mai 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

Lichteinfall des westlichen Sammlungsraums gegenüber dem Skulpturengarten, wird von der hellgrauen Granitwand der Begrenzungslinie des Gartens gewährleistet, die wie ein Reflektor für den Innenraum wirkt. In besonders schwierigen Kunstlichtzonen werden einige Spotlights in der Decke eingerichtet.<sup>1393</sup> Diesbezüglich zeigt die Korrespondenz zwischen Haftmann und Lohan, dass die drei zusätzlichen Einbauleuchten, die von den Auftraggebern installiert werden, von Lohan als ungünstig für die Architektur wahrgenommen wurden.<sup>1394</sup> Der Architekt vergewissert sich in einem Brief bei Haftmann, dass sie nur sparsam angewendet werden, damit die Decke nicht durch zu viele Installationen der Leuchten in ihrer Wirkung zerstört würde.<sup>1395</sup>

Im Rahmen der ausstellungsbezogenen Funktionen der Halle schlägt Lohan vor, diese in zwei Zonen zu unterteilen, damit kleinere Säle entstehen würden und der Raum sowohl über als unter den Hängewänden fließen könne.<sup>1396</sup> Diese Gliederung erweist sich aus praktischen Sicherheitsgründen als eine gute Lösung, weil die in der Halle veranstalteten Sonderausstellungen, die normalerweise im Gegensatz zu dem Besuch der Sammlung nicht kostenlos sind, dadurch begrenzt sein würden. Die eigentliche Ausstellungshalle befindet sich also im hinteren Teil der Museumshalle, um die zwei Marmor Pfeiler herum. Um den Zugang zu dem Bereich zu sperren, wird eine dunkle Kordel benutzt.<sup>1397</sup> Die sich an der Grenze zwischen den zwei Zonen befindlichen zwei Garderoben werden auch als Kassentresen verwendet.<sup>1398</sup> Lohan verdankt man zudem den Vorschlag, nicht weit von dem Eingang einen Informationstisch einzurichten, wo die Besucher\*innen einen Museumsplan finden können, um sich in den Ausstellungsflächen zu orientieren.<sup>1399</sup>

Im vorderen Teil der Halle an der linken Seite der Eingangstüren wird ein Foyer angelegt, das mit den von Mies van der Rohe entworfenen Barcelona-Sesseln und

---

<sup>1393</sup> Akte: Die „Neue Nationalgalerie“ Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Mappe: Neue Nationalgalerie, Institut für Museumsforschung, Berlin.

<sup>1394</sup> Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 12. November 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>1395</sup> Brief von Dirk Lohan an Werner Haftmann, 22. Oktober 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>1396</sup> Diese Information verdanke ich Herrn Dirk Lohan (21. Juli 2016).

<sup>1397</sup> Ich verdanke diese Information Frau Dr. Angela Schneider (13. Juli 2016/2. Februar 2017).

<sup>1398</sup> Ich bedanke mich bei Herrn Prof. Jörn Merkert für die bereichernden Informationen und Unterlagen, die mir im Jahr 2016 und im Jahr 2020 zur Verfügung gestellt wurden.

<sup>1399</sup> Brief von Dirk Lohan an Stephan Waetzoldt, 16. August 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

einigen kleinen Tischen gestaltet wird. Dieser in deutschen Museen ungewöhnliche Vorraum wird mehrmals mit Hotelhallen und Eingangsbereichen von Bahnhöfen und amerikanischen Hochhäusern verglichen.<sup>1400</sup>

#### **2. 4. 1 Wunsch nach einer neuen Wahrnehmung der Kunst durch die Museographie**

Obwohl das ursprüngliche Projekt des Gebäudes der Neuen Nationalgalerie nicht von Anfang an als Museumsbau entsteht, gelten die architektonischen Eigenschaften der Halle sowie ihres Präsentationssystems, die als Verwirklichung der Entwürfe des *Museums für eine kleine Stadt* wahrgenommen werden können, als standardisiert gewordener Ausdruck der Entwicklungen und Innovationen im Bereich der im Laufe der 1950er und 1960er Jahren entstandenen musealen Bauten. Diese bezeugen einen neuen Wunsch nach Flexibilität und Transparenz, sowohl in den Räumlichkeiten als auch in deren Gestaltung durch moderne Beleuchtungs- und Hängesysteme, die auf Wände und Sockel verzichten möchten.<sup>1401</sup>

Bereits seit den 1920er Jahren versuchen Avantgarde-Künstler\*innen durch museographische Präsentationen, durch revolutionäre Gestaltungen eine neue Wahrnehmung der ausgestellten Kunstwerke als Objekte im Raum zu schaffen.<sup>1402</sup> El Lissitzky entwirft 1923 die *Proun*, die als Beispiele von Kunstwerken und Raumkunst anlässlich der *Internationalen Kunstausstellung* in Dresden (1926) gezeigt werden, und gestaltet 1927 auf Einladung des Museumsleiters Alexander Dorner das Kabinett der Abstrakten im Landesmuseum in Hannover.<sup>1403</sup> Letzteres bildet eine Art Gesamtkunstwerk sowie den Versuch, einen geeigneten und interaktiven Kontext für die Ausstellung von abstrakter Kunst zu verwirklichen.<sup>1404</sup> Frederick Kiesler entwickelt das L und T Ausstellungssystem von abmontierbaren Strukturen mit Balken, die horizontale

---

<sup>1400</sup> Jäger 2011, S. 71.

<sup>1401</sup> Joachimides, Alexis: „Ausstellungsmaschinen“. Die Utopie einer Neuerfindung des Museums in der Nachkriegszeit 1945–1965, in: Spickernagel/Walbe 2018, S. 51–59.

<sup>1402</sup> Staniszewski, Mary Anne: *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, London 1998, S. 3; Tzortzi 2015, S. 52.

<sup>1403</sup> Staniszewski 1998, S. 16–22.

<sup>1404</sup> Tzortzi 2015, S. 53–54.

und senkrechte Platten tragen. Diese werden zum ersten Mal im Rahmen der *Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik* im Konzerthaus in Wien umgesetzt (1924).<sup>1405</sup> Zudem erarbeitet er die Theorie des „Correalismus“, welche die Wechselbeziehungen zwischen der menschlichen, natürlichen und technischen Sphäre untersucht und 1942 eine praktische Umsetzung in der Galerie Art of this Century von Peggy Guggenheim in New York findet.<sup>1406</sup> Diese museographischen Gestaltungen Kieslers stehen in Verbindung mit den gestalterischen Experimenten im Ausstellungsbereich der Dadaisten und Surrealisten. Zu erwähnen sind in diesem Rahmen das von Georg Grosz, Raoul Hausmann und John Heartfield im Berliner Kunstsalon Dr. Otto Burchard veranstaltete *Erste Internationale Dada-Messe* sowie die Hängungen Marcel Duchamps für die im Jahr 1938 in Paris veranstaltete *Exposition Internationale du Surréalisme* in der Galerie Beaux-Arts und, zusammen mit André Breton, für die im Jahr 1942 präsentierte Ausstellung *First Papers of Surrealism* in die Whitelaw Reid Mansion in New York.<sup>1407</sup>

Darüber hinaus soll das von dem ehemaligen Bauhaus-Designer Herbert Bayer im Jahr 1930 entworfene Projekt *Diagram of 360 Degree of Field of Vision* erwähnt werden, das die Integration zwischen Design und industrieller Produktion veranschaulicht. Bayers Entwurf entsteht im Rahmen der von Walter Gropius, in Zusammenarbeit mit Marcel Breuer und László Moholy-Nagy kuratierten Schau der deutschen Sektion an der *Exposition de la Société des Artistes Decorateurs* im Pariser Grand Palais. Gropius war damit vom Deutschen Werkbund mit dem Ziel beauftragt worden, die deutsche moderne Kunst, Design und Architektur in Paris zu präsentieren. Bayer schlägt durch sein Projekt vor, dass die Museumsgestaltung die Grenzen des frontalen Blickwinkels überschreiten und die Sehfähigkeit der Betrachter\*innen durch eine 360-Grad-Präsentation erweitern solle, um ein dynamisches Erlebnis im Ausstellungsraum zu schaffen.<sup>1408</sup>

Das allgemeine Prinzip, auf dem die experimentellen Projekte dieser Künstler\*innen basieren, entspricht dem grundsätzlichen Willen, den Ausstellungsraum

---

<sup>1405</sup> Staniszewski 1998, S. 4–8.

<sup>1406</sup> Tzortzi, S. 52–53; Staniszewski 1998, S. 8–12.

<sup>1407</sup> Staniszewski 1998, S. 23–24.

<sup>1408</sup> Ebd., S. 25; Tzortzi 2015, S. 54.

nicht ausschließlich als Hintergrund der Kunstwerke, sondern als Interaktionsraum mit diesen zu betrachten. In diesem Zusammenhang nehmen die Exponate gleichzeitig einen unabhängigen und räumlichen Wert an, weil sie in Verbindung mit dem Ganzen stehen.<sup>1409</sup>

Die Ausstellungssysteme, die in der Nachkriegszeit entwickelt werden, versuchen in diesem Gefolge den wahrnehmungsneutralen museographischen Rahmen des *White Cube* zu überwinden. Ihr Ziel ist es jedoch, statt einen unveränderlichen Behälter zu schaffen, Räume zu konzipieren, die sich an jede Art von Kunstwerk anpassen lassen.<sup>1410</sup> Die museographischen Gestaltungen der Architektengruppe BBPR (Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Beljoioso, Enrico Peressutti und Ernesto Nathan Rogers) sowie der Architekten Ignazio Gardella, Franco Albini und Carlo Scarpa zeichnen sich als besonders innovativ aus, weil sie gleichzeitig die Qualitäten der ausgestellten Werke hervorheben und ihre Bedeutungen offenbaren.<sup>1411</sup> Diese sind von der Theorie der Kunst als „reine Visibilität“ von Benedetto Croce beeinflusst und werden als „kritische Gestaltungen“ bekannt.<sup>1412</sup> Die Eigenschaft, die diese Projekte kennzeichnet, ist die Integration zwischen Architektur und Museographie, die sich sowohl in historischen Museumsbauten wie zum Beispiel in der Gipsoteca Canoviana in Possagno von Carlo Scarpa (1955/57)<sup>1413</sup> als auch in neu gebauten Museen wie im Museo del Tesoro di San Lorenzo in Genua von Franco Albini (1952/56)<sup>1414</sup> verdeutlicht.

Die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges hatten nicht nur das Problem des Wiederaufbaus, sondern auch der Modernisierung der Ausstellungstechniken gestellt, zumal zahlreiche Sammlungen in historischen Bauwerken präsentiert werden mussten. Diese Lösungen sollen hauptsächlich praktische und ästhetische Probleme in Hinblick auf die historischen architektonischen Eigenschaften der bestehenden Räumlichkeiten

---

<sup>1409</sup> Tzortzi 2015, S. 52.

<sup>1410</sup> Joachimides, in: Spickernagel/Walbe 2018, S. 52.

<sup>1411</sup> Tzortzi 2015, S. 56–57.

<sup>1412</sup> Ebd., S. 56.

<sup>1413</sup> Beltramini, Guido/Forster, Kurt W./Marini, Paola (Hrsg.): Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Mailand 2000, S. 136–145.

<sup>1414</sup> Mulazzani, Marco: „Un’architettura scavata, tutta di dentro“. Il museo del Tesoro di San Lorenzo, in: I musei e gli allestimenti di Franco Albini, hrsg. v. Federico Bucci/Augusto Rossari, Mailand 2005, S. 63–74.

bewältigen. Einerseits sollen die Materialien leicht auf dem Markt zu finden und andererseits, die Installation und Wartung der Hängesysteme wirtschaftlich sein.<sup>1415</sup>

Das Museum solle laut den Architekten der Gruppe BBPR die bürgerliche Funktion der Kunst und ihrer Vermittlung ermöglichen.<sup>1416</sup> Das von ihnen entwickelte bewegliche Stellsystem für die permanente Sammlung der Pinakothek im Castello Sforzesco in Mailand wird in Anbetracht der möglichen unterschiedlichen Anforderungen des Publikumsbesuchs sowie des zukünftigen Zuwachses des Museumswerkbestandes konzipiert. Statische und hermetische Präsentationstechniken werden zugunsten von Stellwänden abgelehnt, die in Hinblick auf die Veränderungen der Museographien leicht aufgebaut und transportiert werden können.<sup>1417</sup> Während sowohl die BBPR als auch Franco Albini in ihren Innengestaltungen, in Übereinstimmung mit einem didaktischen und narrativen Museumskonzept, die maximale Neutralität und Rationalität in Anbetracht der auszustellenden Exponate recherchieren,<sup>1418</sup> entsprechen Carlo Scarpas Präsentationen Blickpunkte, farbliche und räumliche Zusammenhänge sowie Innenbeziehungen zwischen Kunstwerken.<sup>1419</sup> Diese sollen nicht nur zur Aufwertung des Kunstobjekts, sondern auch zu seiner Vermittlung beitragen sowie einen interaktiven Dialog zwischen ihnen und dem Publikum ermöglichen. In den museographischen Projekten Scarpas werden Kunstwerke in ihrer Dreidimensionalität betrachtet. Sowohl Albini als auch Scarpa befreien die Exponate von der Wand: Albini festigt die Gemälde in den Gallerie Comunali di Palazzo Bianco in Genua an Metallstangen (1949/51),<sup>1420</sup> während Scarpa sie im Museo di Castelvecchio in Verona an Staffeleien (1958/64) präsentiert.<sup>1421</sup> Die BBPR-Architekten sowie Albini und Scarpa hatten in den 1930er Jahren als Messegestalter gearbeitet, was nicht nur auf ihre vom Prinzip der Funktionalität geprägten Ausstellungstechniken, sondern auch auf die

---

<sup>1415</sup> O. V.: *Expériences muséographiques récentes en Italie*. Franco Albini, Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini, architectes, in: *Techniques & Architecture*, Revue bimestrielle Musée – Muséographie, Nr. 326, Paris, September 1979, S. 94–95.

<sup>1416</sup> Ebd. Bonfanti, Elio/Porta, Marco: *Città, museo e architettura: il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932–1970*, Florenz 1973, S. 154.

<sup>1417</sup> Ebd., A74–A76.

<sup>1418</sup> Aloï, Roberto: *Musei, Architettura, Tecnica*, Mailand 1961, S. 176–179; Montaner, Josep M.: *Museos para el nuevo siglo*, Barcelona 1995, S. 10.

<sup>1419</sup> Tzortzi 2015, S. 56.

<sup>1420</sup> Rossari, Augusto: *Leggerezza e consistenza: i musei genovesi*, in: Bucci/Rossari 2005, S. 42–61, hier S. 44–50.

<sup>1421</sup> Ebd., S. 56; Beltramini/Forster/Marini 2000, S. 172–185.

Ästhetik, Auswahl und Verwendung industriell hergestellter Materialien einen Einfluss hatte.<sup>1422</sup>

Die Flexibilität ist eine der Merkmale der Museographie der Nachkriegszeit wie ebenso die Ausstellungsgestaltung der Galleria Civica d'arte moderna in Turin von 1954 bis 1959 von den Architekten Carlo Bassi und Goffredo Boschetti zeigt. Die Ausstellungsflächen bestehen aus einem offenen Grundriss, der anstelle von tragenden Wänden von Pfeilern gekennzeichnet ist. Für die Präsentation der Exponate entwerfen die Architekten ein eigenes System mobiler Stellwände in einer metallischen Struktur, die unterschiedlich im Raum gestaltet werden können. Sie werden vom Boden durch Metallfüße aufgehoben und haben eine niedrige Höhe, die das Raumkontinuum des freien Grundrisses nicht beeinträchtigt.<sup>1423</sup>

Auch in neuerbauten Museen im europäischen und lateinamerikanischen Raum werden flexible museographische Lösungen umgesetzt, wie zum Beispiel im Musée d'art moderne André Malraux (MuMa) in Le Havre, das 1958–1961 von Raymond Audigier, Guy Lagneau, Michel Weill, Jean Dimitrijevic in Zusammenarbeit mit weiteren Architekten, darunter Jean Prouvé, entsteht<sup>1424</sup> und im 1968 eröffneten Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, das von der Architektin Lina Bo Bardi entworfen wird.<sup>1425</sup> Im aus Glas, Stahl und Aluminium gebauten MuMa werden Kulissenschienen eingerichtet, die den luftigen Ausstellungsraum schnell und mit wenigen Fachkräften neu gestalten können. Die Beleuchtung wird sowohl seitlich aus den Glasfassaden als auch von oben vorgesehen, wo eine Rasterdecke mit Glaspaneelen das Licht zurückhält und gleichzeitig gleichmäßig verbreitet.<sup>1426</sup> Die verwirklichte Transparenz und Befreiung des inneren Raums von architektonischen Sperrungen, die diesen Museumsbau kennzeichnen, sind mit den Eigenschaften der Bauwerke des Museums für die Kunst des 20. Jahrhunderts in Wien (Karl Schwanzer, 1958) und des

---

<sup>1422</sup> Joachimides, in: Spickernagel/Walbe 2018, S. 57.

<sup>1423</sup> Ebd., S. 53.

<sup>1424</sup> Ebd., S. 54–55.

<sup>1425</sup> Von Fischer, Sabine: Lina Bo Bardi Horizonte – das Museo de Arte de São Paulo im Spiegel europäischer Architekturkonzepte der Nachkriegszeit, in: Lina Bo Bardi 100: Brasiliens alternativer Weg in die Moderne, Katalog der Ausstellung im Architekturmuseum der Technischen Universität München in der Pinakothek der Moderne in München vom 13. November 2014 bis 22. Februar 2015, hrsg. v. Andres Lepik/Vera Simone Bader, Ostfildern 2014, S. 102–117, hier S. 113.

<sup>1426</sup> Jesberg, Paulgerd: Bibliotheken und Museen: in: Architektur Wettbewerbe, Nr. 38, Stuttgart 1964, S. 58–61, hier S. 59.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Affonso Eduardo Reidy, 1954) vergleichbar.<sup>1427</sup>

Bo Bardi, die aus demselben Kreis der BBPR stammt, entwickelt für die Präsentation der Sammlungsmalereien des Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP durchsichtige Glasplatten, die auf Betonsockel montiert werden und ein einziges Bild tragen.<sup>1428</sup> Dieses Stellsystem, das an Staffeleien erinnert, zeichnet sich durch Leichtigkeit und Transparenz aus, da die Werke wie schwebend im Raum wirken.<sup>1429</sup> Zudem ermöglichen die Glasplatten eine Betrachtung der Gemälde von beiden Seiten. Dieses Merkmal des Präsentationssystems, das bereits in den Museographien Albinis vorkommt, bezeichnet eine bahnbrechende Neugier. Auf der Rückseite befinden sich Texte mit pädagogischen Angaben über die Exponate. Bo Bardi beabsichtigt, die Kunstwerke von ihrer ornamentalen Funktion als an die Wände gehängte Objekte zu lösen. Kunst solle laut Bo Bardi als menschliches Schaffen statt Dekoration in einem bourgeois Innenraum wahrgenommen werden.<sup>1430</sup> Gleichzeitig werden die Besucher\*innen Protagonisten ihrer eigenen Museumsbesuchs und gewinnen eine Lernerfahrung durch eine aktive Betrachtung der Kunstwerke im Ausstellungsbereich.<sup>1431</sup> Das von der Architektin entworfene Ausstellungssystem, das 1996 abgeschafft und 2015 vom Museumsdirektor Adriano Pedrosa wiederhergestellt wird, suggeriert eine antielitäre Weise die Kunst wahrzunehmen, welche die üblichen linearen und hierarchischen Prinzipien zwischen Künstler\*innen, Stilen und Gattungen infrage stellen.<sup>1432</sup> Die Transparenz des Hängesystems spiegelt sich schließlich im Museumsbau wider, dessen diffuses Licht sowohl von der Decke als auch von den Seitenfenstern kommt, die durch Vorhänge abgeschirmt sind.<sup>1433</sup> Wie im Falle der Neuen Nationalgalerie verdeutlicht sich in der Tat die Notwendigkeit die Kunstwerke

---

<sup>1427</sup> O. V.: Architektenkammer Baden-Württemberg, Kammerbezirk Freiburg, Kunstwissenschaftliche Gesellschaft Freiburg: Freiburger Manuskripte, Heft 1: Neue Museumsarchitektur, Freiburg, Juni 1986, S. 112–114; Aloï 1961, S. 17; 26.

<sup>1428</sup> Joachimides, in: Spickernagel/Walbe 2018, S. 57.

<sup>1429</sup> Von Fischer, in: Lepik/Bader 2014, S. 102–117, hier S. 114.

<sup>1430</sup> Lima, Zeuler R. M. de A.: Lina Bo Bardi, New Haven, London 2013, S. 45; 134.

<sup>1431</sup> Lima, Zeuler R. M. de A.: Zwischen Kuriositätenkabinett und Teatro Povero – Lina Bo Bardis Ausstellungspraktiken, in: Lepik/Bader 2014, S. 66–85, hier S. 74.

<sup>1432</sup> Moura Sabrina: Alike, but not the Same: The Reenactment of Lina Bo Bardi's Display for the São Paulo Museum of Art (1968–2015), in: Curating the Collection, Stedelijk Studies Issue 5, hrsg. v. Rachel Esner/Fieke Konijn, Herbst 2017, S. 1–2, <https://stedelijkstudies.com/journal/reenactment-lina-bo-bardis-display-sao-paulo-museum-art-1968-2015/> (16. November 2020).

<sup>1433</sup> Aloï 1961, S. 78.



aus konservatorischen Gründen von dem seitlichen Tageslicht zu schützen.<sup>1434</sup> Das von Bo Bardi entworfene Museum soll im Ausstellungsraum und im äußeren städtischen Kontext als „Agora“ wirken.<sup>1435</sup>

Die Entwicklung dieser Museumstypologie erreicht ihren Höhepunkt mit der Errichtung des Centre Pompidou von Renzo Piano und Richard Rogers (1972/77), dessen Gebäude ein transparenter multifunktionaler Container mit völlig freien und modularen Flächen ist,<sup>1436</sup> das der Kritiker Reyner Banham als „une machine transparente ouverte sur la ville“ bezeichnet.<sup>1437</sup> Dadurch, dass dieses Museum auf Anordnung des Präsidenten Georges Pompidou entsteht, wird es zudem als staatliche Antwort auf die kulturelle Krise vom Mai 1968 betrachtet.<sup>1438</sup>

## **2. 5 Problematiken der museographischen Gestaltung in der Halle für Wechselausstellungen**

### **2. 5. 1 Ein Hängesystem für die Halle der Neuen Nationalgalerie**

In der Halle für Wechselausstellungen wird ein Hängesystem entworfen, das eine doppelte Funktion erfüllen soll. Auf der einen Seite soll es die angemessene Wahrnehmung der Kunstwerke ermöglichen; auf der anderen Seite Mies van der Rohes architektonisches Konzept des offenen und fließenden Raums respektieren. Das Architekturbüro von Mies van der Rohe in Chicago schafft Hängewände, die mit Stahlseilen in den Deckenkassetten verankert werden können und in der Museumshalle schweben. Die rechteckigen Platten der Hängewände können einzeln montiert, aber auch kombiniert werden. Drei unterschiedliche Formate stehen zur Verfügung, um nach

---

<sup>1434</sup> Von Fischer, in: Lepik/Bader 2014, S. 115.

<sup>1435</sup> Fernández-Galiano, Luis: Lina Bo Bardi: 1914–1992, Madrid 2015, S. 46.

<sup>1436</sup> Die ursprüngliche innere Museumsgestaltung wird in den 1980er Jahren von der Architektin Gae Aulenti, die sich für eine Museographie im Stil des *White Cube* entscheidet, grundlegend verändert. Lorente, Jesús Pedro: *The Museums of Contemporary Art, Notions and Development*, Farnham, Surrey 2011, S. 254–255.

<sup>1437</sup> Zitiert nach Béret, Chantal: *Centre Georges Pompidou*, in: *Les musées parisiens, Histoire, Architecture et Décor*, hrsg. v. Béatrice de Andia, Action Artistique de la Ville de Paris, Paris 2004, S. 186–189, hier S. 187; Montaner, Josep M.: *Museums for the 21st century*, Barcelona 2003, S. 40.

<sup>1438</sup> Mairesse 2002, S. 132; DeRoo, Rebecca J., *The Museum establishment and Contemporary art: The Politics of Artistic Display in France after 1968*, Cambridge 2006, S. 167–197.

museographischen Bedürfnissen, jedes Mal neue flexible Gestaltungen zu gewährleisten.<sup>1439</sup> Durch ihre Hängung kann die breite Halle gleichzeitig strukturiert und eingliedert werden, damit kleinere fassbare Bereiche erschaffen werden können. Die Hängewände zerstören den insgesamt luftigen Eindruck des Raums nicht, weil sie oben und unten den Blick frei lassen.<sup>1440</sup>

Die Hängewände sind weiß, um Spiegelungen sowohl auf sie selbst als auch auf die Kunstwerke, die sie tragen sollen, zu vermeiden und meiner Meinung nach möglicherweise einen Verweis auf die Ästhetik des *White Cube* darzustellen. Darüber hinaus sind sie besonders schwer, um stabil zu wirken und nicht im Raum zu schweben.<sup>1441</sup> Der Aufbau der Sonderausstellungen in der Halle ist aus diesem Grund mühsam und kostspielig: Zahlreiche Arbeitskräfte sowie spezielle Fahr- und Hebewagen, um die Platten zu bewegen und einzurichten sind für jede neue Hängung notwendig. Problematisch ist auch die Stabilität der Stahlseile, da sie die Hängewände befestigen sollten und dadurch ein großes Gewicht tragen müssen. Sie werden durch Bohrungen in die Stahlträger der Decke eingeschraubt. Der Abstand zwischen den Bohrungen entspricht dem von Mies van der Rohe entwickelten Raster, welches den gesamten Museumsbau prägt.<sup>1442</sup>

Jörn Merkert, im Jahr 1968 studentischer, ab 1970 wissenschaftlicher Assistent von Werner Haftmann, behauptet, dass die Hängewände nicht speziell für die Eröffnungsausstellung des Museums über Piet Mondrian entworfen werden.<sup>1443</sup> Diese Angabe wird zudem von Dirk Lohan bestätigt, der erklärt, dass die Hängewände von Mies van der Rohe als Hängesystem für die Museumshalle bestimmt werden, die von Beginn an für die Präsentation von Sonderausstellungen vorgesehen sei.<sup>1444</sup> Diese museographische Lösung sei laut Lohan nach den skeptischen Reaktionen der Auftraggeber in Berlin in Hinblick auf den Museumsentwurf von Mies van der Rohe entstanden. Darüber hinaus erzählt Lohan, dass er und Mies van der Rohe das

---

<sup>1439</sup> Ich verdanke diese Informationen Herrn Prof. Jörn Merkert (20. Mai 2016).

<sup>1440</sup> Ich verdanke diese Informationen Herrn Dirk Lohan (21. Juli 2016).

<sup>1441</sup> Jörn Merkert behauptet, dass trotz des Gewichts, die Hängewände schwebten, sobald die Besucher\*innen an ihnen vorbei gingen. Wiederum bestätigt Merkert, dass niemals ein Unfall passierte.

<sup>1442</sup> Ich verdanke diese Informationen Herrn Prof. Jörn Merkert (20. Mai 2016).

<sup>1443</sup> Ebd.

<sup>1444</sup> Lohan, in: Lepik/Sattler/Dube 1998, S. 10.

Hängesystem mithilfe eines Modells in ihrem Büro in Chicago erstellt hätten. Problematisch für die Präsentation von Kunstwerken werden insbesondere die architektonischen Eigenschaften der Halle eingeschätzt, da im unteren Museumsgeschoss die Darstellung der Sammlung reibungslos verläuft. Deswegen sollen die mobilen Hängewände ein geeignetes System für die Gestaltung des völlig offenen Raums für temporäre Ausstellungen bilden.<sup>1445</sup> Laut Dieter Honisch veranschaulichen die Hängewände ein Kompromiss auf Mies van der Rohes Vorschlag, die Bilder frei im Raum schweben zu lassen.<sup>1446</sup>

Mies van der Rohe setzt sich mit den zur Gestaltung von Kunstwerken verbundenen Problematiken intensiv auseinander. Das geschieht beispielsweise im Rahmen des nicht realisierten Entwurfs für das Haus-Museum Kröller-Müller in den Niederlanden (1912), wofür er sich mit dem Display der Kunstsammlung des Ehepaars Kröller-Müller auseinandergesetzt hatte, wo er eng neben Helene E. L. J. Müller arbeitet, die mehr als fünfzig Gemälde Vincent van Goghs zusammen mit weiteren Kunstwerken besitzt.<sup>1447</sup> Der Architekt, der Kunstobjekte als räumliche Elemente betrachtet, ist selbst Sammler von moderner Künstler\*innen, wie Klee, Kandinsky und Schwitters, aber auch Beckmann, Picasso und Braque.<sup>1448</sup> Darüber hinaus ist Mies van der Rohe ein enger Freund des Kunsthändlers Karl Nierendorf, mit dem er oft seine freie Zeit in der im Jahr 1937 eröffneten Nierendorf Gallery in New York verbringt, um zusammen neue Hängungen der in der Galerie vorgesehenen Ausstellungen auszuprobieren.<sup>1449</sup>

In diesem Zusammenhang spielen Mies van der Rohes kommerzielle und industrielle Ausstellungsgestaltungen, die er während der 1930er Jahre in Zusammenarbeit mit der Architektin und Ausstellungsgestalterin Lilly Reich entwickelt, ebenso eine wichtige Rolle. Man denke unter anderem an ihre Projekten für die Werkbund-Ausstellung *Die Wohnung*, (1927) in der Weissenhofsiedlung in Stuttgart, an

---

<sup>1445</sup> Ich verdanke diese Informationen Herrn Dirk Lohan (21. Juli 2016). Siehe: Dirk Lohan, in: Jäger/von Marlin/Odier 2018, S. 10.

<sup>1446</sup> Honisch, Dieter: Nationalgalerie Berlin – 10 Jahre im neuen Haus, in: Bischoff/Grisebach/Honisch 1978, S. 7.

<sup>1447</sup> Endicott Barnett, Vivian: The architect as art collector, in: Lambert 2001, S. 90–131, hier S. 124. Fritz Neumeyer schreibt, dass das Haus Perls (1911/12) der erste Hausentwurf bildet, wo Mies van der Rohe sich mit der Gestaltung einer Kunstsammlung auseinandersetzen soll. Hugo Perls hat die ersten Werke Picassos im Jahr 1909 aus Paris nach Berlin geholt. Neumeyer 2014, S. 65–66.

<sup>1448</sup> Endicott Barnett, in: Lambert 2001, S. 124; 127.

<sup>1449</sup> Coolidge 1989, S. 72.

das Café *Samt und Seide* auf der Messe *Die Mode der Dame* (1927) (Abb. 136) und an *Die Wohnung unserer Zeit* auf der *Deutschen Bauausstellung* (1931) in Berlin, wo nicht nur Mies van der Rohe „floating space“, sondern auch eine Konzeption der Hängung, die von denselben präsentierten Materialien und Objekte ausgestaltet wird, zum Ausdruck kommen.<sup>1450</sup>

Das Hängesystem in der Halle der Neuen Nationalgalerie ermöglicht ein neues Ausstellungserlebnis für die Besucher\*innen, die sich frei in der Ausstellungsfläche, wie auf einem Platz bewegen können. Da kein Leitsystem die Besucher\*innen in der Ausstellung führt, kann der Besuch selbständig bestimmt werden. Dadurch kann zudem die im Museum übliche festgelegte chronologische Fortbewegung der Kunstwerke umgegangen werden.<sup>1451</sup> Dieser Aspekt scheint der Idee der durch die im Museum gehängten Werke erzeugten historischen Erzählung widersprechen zu wollen. David Carrier argumentiert diesbezüglich, dass in einem Museum zu laufen wie ein kunsthistorisches Buch zu lesen, sei.<sup>1452</sup> Dazu schreibt Rosalind Krauss, dass die Besucher\*innen im Museum wie auf einem „Prozessionsweg“ vom Saal zu Saal fortschreiten, die unterschiedliche Kapitel einer Erzählung darstellen.<sup>1453</sup> In diesem Kontext sind Kunstwerke, wie in Büchern, Teile einer Geschichte. Kein Exponat, wie Ivan Gaskell ferner erläutert, wird ausschließlich als einzelnes Objekt wahrgenommen, sondern die Bedeutung entsteht aus der Nebeneinanderstellung zwischen ihnen.<sup>1454</sup> Um eine Hängung wahrzunehmen, sollten folglich laut Carrier die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Exponaten erkannt werden.<sup>1455</sup> Der Wunsch hinter einem Hängesystem, das die Besucher\*innen freie Wahl bei der Festlegung des Ausstellungsbesuchs lässt, soll auf die Abschaffung vorbestimmter Erzählungen und Bedeutungen abzielen, um möglicherweise eine neue und kritische Betrachtung der präsentierte Werke sowie der kunsthistorischen Zusammenhängen zu ermöglichen.

---

<sup>1450</sup> Miller, Wallis: Mies van der Rohe und die Ausstellungen, in: Riley/Bergdoll 2001, S. 338–349, hier S. 338; Staniszewski 1998, S. 36–38.

<sup>1451</sup> Leider sind die Pläne der Wechselausstellungen im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz nicht erhalten.

<sup>1452</sup> Carrier 2006, S. 99.

<sup>1453</sup> Krauss, Rosalind: Postmodernism's Museum without Wall, in: Thinking about Exhibitions, hrsg. v. Resa Greenberg/Bruce W. Reguson/Sandy Nairne, London 1996, S. 43, zitiert nach ebd., S. 98–99, Anm. 24, S. 240.

<sup>1454</sup> Gaskell, Ivan: Vermeer's Wager: Speculations on Art History, Theory and Art Museums, London 2000, S. 86, zitiert nach ebd., S. 99.

<sup>1455</sup> Ebd., S. 104.

Die Besucher\*innen der Neuen Nationalgalerie während Haftmanns Amtszeit erhalten ausschließlich einen Ausstellungsplan mit Grundriss und die chronologische Abfolge der ausgestellten Werke am Eingang. Wie der damalige Kurator Henning Bock erklärt, gibt es damals in der Ausstellung keine erklärenden Texte oder sonstige didaktische Medien, die in den Staatlichen Museen zu Berlin zu einem späteren Zeitpunkt eingeführt werden.<sup>1456</sup>

In der Halle sind während der Sonderausstellungen auch meistens drei bis fünf Skulpturen aus der Museumssammlung oder dauerhafte Leihgabe im Eingangsbereich ausgestellt. Sie sollten Haftmanns Auffassung nach Akzente setzen, den Raum gliedern<sup>1457</sup> und eine Verbindung mit dem Raum außerhalb des Museums und der Skulpturen, die draußen auf der Terrasse um die Halle herum platziert sind, schaffen.<sup>1458</sup>

Jörn Merkert erläutert, dass die Freiheit des Besuches der Wechselausstellungen in der Halle auch dem Besuch der permanenten Sammlung im Untergeschoss entspricht, da dort die Säle ineinander übergehen. Die Besucher\*innen können sich von einem Saal in einen anderen ohne Sperrungen durch die ganze Fläche bewegen. Merkert fügt hinzu, dass nach Haftmanns Pensionierung, und wahrscheinlich bereits ab der Amtszeit von Dieter Honisch, hölzerne Wände, die tapeziert sind, in den Sälen der Sammlung eingerichtet, Durchgänge geschlossen und Teppiche verlegt werden. Dadurch wird die Übereinstimmung zwischen der flüssigen Raumerfahrung auf der Halle mit Hängewänden im Hauptgeschoss und den ineinander übergehenden Räumen im Untergeschoss schrittweise zerstört.<sup>1459</sup>

---

<sup>1456</sup> Ich verdanke diese Informationen Herrn Dr. Henning Bock (9. Juni 2016). Die Angaben werden von einem Brief bestätigt. In einem Brief schreibt Bock, dass bei der Beobachtung des Publikums aufgefallen ist, dass die meisten Besucher\*innen den Weg im Hauptgeschoss des Museums selbständig finden. Trotzdem sind die Aufseher\*innen angewiesen, den Besucher\*innen, die das Museum betreten, nach Bedarf, einen Grundriss und Museumsführer anzubieten, der die Anordnung der Sammlung in den verschiedenen Räumen veranschaulicht. Brief von Henning Bock an Alex Vömel, 24. November 1969, SMB-ZA, VA11096, Schriftwechsel P-Z, 1969, Bandnummer 03, Buchstabe T-V.

<sup>1457</sup> Haftmann 1967, S. 182.

<sup>1458</sup> Ich verdanke diese Informationen Herrn Prof. Jörn Merkert (20. Mai 2016).

<sup>1459</sup> Ebd. Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Prof. Jörn Merkert für die Erlaubnis die von ihm für die Publikation der Neuen Nationalgalerie (Jäger/von Marlin/Odier 2018) verfassten Informationen über die Ausstellungsgeschichte des Museums einsehen zu dürfen.

## 2. 5. 2 Die Museographie der Cullinan Hall

Lohan behauptet, dass die Hängewände davor niemals benutzt worden seien und dass sie zum ersten Mal für die Museumshalle der Neuen Nationalgalerie geschafft werden.<sup>1460</sup> Tatsächlich entwirft Mies van der Rohe für seine Museumserweiterung Cullinan Hall im Museum of Fine Arts, Houston (1958) ein traditionelles Hängesystem mit Stellwänden auf dem Boden. Mies van der Rohe wird dafür vom damaligen Direktor Lee Malone anlässlich der Eröffnungsausstellung des Museumsbaus *The Humane Image* beauftragt und realisiert den Prototyp zusammen mit seinen Assistenten David Haid und Gene R. Summers. Das Hängesystem verfügt über Stellwände und eine Plattform, die als Podest für Skulpturen und weitere Objekte fungiert.<sup>1461</sup>

Die Cullinan Hall wird von Mies van der Rohe zwischen 1954 und 1958 als Teil eines anspruchsvollen Erweiterungsprojekts am Museum of Fine Arts, Houston<sup>1462</sup> dank einer Stiftung von 250.000 Dollars vonseiten Nina Cullinans, die älteste Tochter von Joseph Stephen Cullinan (1860–1937), einer der Trustees des Museums, gebaut.<sup>1463</sup> Die Halle weist ähnliche architektonischen Eigenschaften wie die Neue Nationalgalerie auf: Sie besteht aus einem breiten freien Raum mit einer Fläche von 1.000 m<sup>2</sup>, der über keinerlei Zwischenwände verfügt, sich für alle Ausstellungsanforderungen flexibel darstellt, und Tageslicht durch eine gläserne, leicht gewölbten Wand erhält.<sup>1464</sup> Obwohl das Bauwerk sein einziges realisiertes Museum vor der Neuen Nationalgalerie veranschaulicht, wird dies von Mies van der Rohe nicht viel besprochen, möglicherweise weil der Architekt zur selben Zeit mit der Planung des Seagram Building in New York beschäftigt ist.<sup>1465</sup>

---

<sup>1460</sup> Ich verdanke diese Informationen Herrn Dirk Lohan (21. Juli 2016).

<sup>1461</sup> Adams, Celeste Marie (Hrsg.): *The Museum of Fine Arts, Houston: An Architectural History 1924–1986*, Bulletin April 1992, N. S. Vol. XV, Nos. 1–2, Houston 1992, S. 86.

<sup>1462</sup> Im Jahr 1972 besucht der neue Direktor des Museum of Fine Arts, Houston Philippe de Montebello die Neue Nationalgalerie in Berlin, weil damals ein weiterer von Mies van der Rohe entworfener Erweiterungsteil, der „Brown Pavillon“, gebaut wird. Er erklärt Haftmann in einem Brief, dass er dadurch, dass er ähnliche Probleme mit Licht und Größe hätte, wie diejenigen die Haftmann in der Neuen Nationalgalerie erfahren hatte, er den Berliner Museumsbau zu besuchen wünsche. Brief von Philippe de Montebello an Werner Haftmann, 27. Juni 1972, SMB–ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>1463</sup> Adams 1992, S. 66.

<sup>1464</sup> Aloï 1961, S. 110–115.

<sup>1465</sup> Lambert, Phyllis: *Space and Structure*, Ron Bacardí y Compañía Administration Building, Santiago, Cuba (1957–60) Georg Schaefer Museum, Schweinfurt (1960–62) The New National Gallery, Berlin (1962–68), in: Lambert 2001, S. 475–521, hier S. 497.

Der Nachfolger Malones als Direktor des Museums James Johnson Sweeney – dessen Berufung 1961 von Dominique und John de Menil befürwortet wird – erklärt in einem Artikel über die Museographie der Cullinan Hall, dass Mies van der Rohes entworfenes System zwar aus mobilen Platten mit den Maßen von 1 Meter 40 Breite und 2 Meter 70 Höhe besteht, die verbunden werden können, um wechselhaft breite Wände mit gleicher Höhe zu schaffen. Es erweist sich aber bald als für den Saal nicht geeignet, weil es dem freien Charakter der breiten Halle widerspricht, die aus einer komplett offenen Fläche aus 40 Meter lang, 25,50 Meter breit und 9,75 Meter hoch besteht. Sweeney behauptet, dass die Stellwände in einem unverhältnismäßigen Bezug zur Deckenhöhe stünden. Darüber hinaus seien die durch die Stellwände geschaffenen Raumeinteilungen viel zu klein im Vergleich mit der gesamten breiten Fläche der Halle.<sup>1466</sup> Sweeney benutzt dieses Hängesystem nur noch einmal nach der Eröffnungsausstellung, anlässlich der Ausstellung *Derain: Before 1915*.<sup>1467</sup>

Die museographische Lösung, die sich laut Sweeney als bezwingend erweist, sieht die gänzliche Befreiung der Oberfläche der Halle vor. Während der Schau *Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida*, die 1962 die erste ist, die nach dem neuen, von Sweeney entwickelten museographischen Prinzip aufgebaut wird, werden ausschließlich fünf großformatige Werke ausgestellt: drei Leinwände von Miró, eine Malerei von Picasso und eine Skulptur von Chillida. Sweeney hängt die Bilder so, dass wenn die Besucher\*innen die drei rahmenlosen Bilder Mirós, die im Raum schweben, betrachten, ihre Blicke von der Hängung selbst zu Picassos Gemälde *Nude under a Pine Tree* (1959), das an einer hinteren Wand gehängt ist, geführt werden.<sup>1468</sup> Damit seien laut Sweeney die Verhältnisse zwischen den Kunstwerken, die mit Stahlseilen an der Decke der Halle hängen, und der Architektur ausgeglichen sowie die Freiheit, Offenheit und Flüssigkeit des Raums wiedererlangt.<sup>1469</sup> Darüber hinaus sind die Wände, wie es den Photographien der Hängung entnommen werden kann, weiß gestrichen, damit sie

---

<sup>1466</sup> Sweeney, James Johnson: Le Cullinan Hall de Mies van der Rohe, in: L'Œil, Numéro Spécial l'Architecture au XX<sup>e</sup> siècle, hrsg. v. Georges Bernier/Rosamond Bernier, Nr. 99, Paris, Mai 1963, S. 38–43; 82, hier S. 40.

<sup>1467</sup> Fox, Stephen: Cullinan Hall: A Window on Modern Houston, in: Journal of Architectural Education (1984–), Vol. 54, Feb. 2001, S. 158–166, hier S. 162; Adams 1992, S. 86.

<sup>1468</sup> Fox 1992, S. 162.

<sup>1469</sup> Sweeney, in: Bernier/Bernier 1963, S. 82.

als Hintergrund für die rahmenlosen Gemälde fungieren können.<sup>1470</sup> Die Ausstellungshalle ist außerdem mit einigen Pflanzen ausgeschmückt und, wie die Neue Nationalgalerie, mit den von Mies van der Rohe entworfenen Barcelona-Sesseln<sup>1471</sup> ausgestattet, die entlang der runden gläsernen Fassade platziert sind. Sweeney, der sein museographisches System bis zum Ende seiner Amtszeit im Jahr 1967 anwendet, schafft durch seine Hängung einen semantischen Dialog mit den baulichen Eigenschaften der Museumshalle von Mies van der Rohe, indem er sich von der Offenheit und Transparenz der Architektur inspirieren lässt.<sup>1472</sup> Der Museumsdirektor selbst behauptet, dass die Halle „seine Vision erweitert“ hätte.<sup>1473</sup>

Anlässlich einer weiteren Ausstellung, betitelt „Acquisitions Récentes“, werden zwanzig Gemälde wie während der Schau *Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida*, direkt von der Decke gehängt, ohne dass der Raum als überfüllt wirkt. Das Problem tritt wieder auf, als eine neue, von Sweeney in seinem Beitrag nicht erwähnte, Neuhängung, aus 65 Werken bestehen soll. In diesem Fall wird die Entscheidung getroffen, mehrere Werke auf gehängte Platten zu stellen. Wie Sweeney erklärt, handele es sich um Hängewände, die Maße von 3 Meter 65 Breite und 1 Meter 85 Höhe haben, die in der Mitte der Halle gestaltet werden und mehrere Gemälde auf beiden Seiten tragen können. Dadurch könne mehr Stellfläche gewonnen und gleichzeitig die Perspektive des Raums bewahrt werden, weil die Hängewände im Gegenteil zu den Stellwänden nicht den Boden berühren. Die Skulpturen sind frei im Raum aufgeteilt und stellen, so Sweeney, eine „psychologische Verbindung“ zwischen Hängewänden und Boden dar. Sweeney betont, dass diese Lösung die funktionale Einrichtung der Cullinan Hall

---

<sup>1470</sup> Brennan, Marcia: *Curating Consciousness. Mysticism and the Modern Museum*, Cambridge 2010, S. 119.

<sup>1471</sup> Die Akten im Zentralarchiv bezeugen, dass Mies van der Rohe die gesamte Gestaltung des Museumsbaus (der insgesamt 26,1 Millionen Deutsche Mark kostet) bis zu den kleinsten Details, wie die Schrifttype der Plaketten mit den Bezeichnungen der Säle, betreut. Die von ihm gestalteten Barcelona-Sessel und Bänke sind von Anfang an sowohl im Museumseingang als auch in den Sälen eingerichtet. Siehe: Brief von Dirk Lohan an Stephan Waetzoldt, 16. August 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L; Brief von Stephan Waetzoldt an Dirk Lohan, 1. April 1968, SMB-ZA, VA14184, Kunstbibliothek, Allgemeiner Schriftwechsel L-O, 1968, Bandnummer 03, Buchstabe L.

<sup>1472</sup> Fox 1992, S. 165.

<sup>1473</sup> Adams 1992, S. 101.



ermögliche.<sup>1474</sup> Diese museographische Entscheidung trifft damals Sweeney in Zusammenarbeit mit Tom Deer, Bau-Generalintendant des Museums.<sup>1475</sup>

Sweeney schreibt, dass die Rolle des/der Ausstellungskurator\*in<sup>1476</sup> darin liege, die Besucher\*innen in einer Ausstellung nicht durch Erklärungen, sondern durch die Hängung zu führen. In den Ausstellungen der Cullinan Hall, wie es auch in der Neuen Nationalgalerie während Haftmanns Amtszeit der Fall ist, gibt es keine erklärenden Texte. Damit sich die Besucher\*innen im Museum orientieren können, soll der/die Museumsleiter\*in mittels der Präsentation der Kunstwerke die richtigen Akzente im Raum setzen. Diese sind durch die Farben und Formen der Exponate zu erzeugen, damit sie durch erzielte Gegensätze und Vergleiche die Aufmerksamkeit der Besucher\*innen wecken können. Sweeney denkt, dass die ideale Hängung über eine ästhetische und dekorative Dimension, gleichzeitig jedoch über ein unterstehendes Konzept verfüge, das den Besucher\*innen ohne Zwang Verbindungen und Bedeutungen empfehlen würde.<sup>1477</sup> Damit erlaubt Sweeney eine neue Annäherungsweise sowohl an die Kunst als auch an den Ausstellungsraum. Er betont, dass anlässlich der Präsentation von Kunstwerken im musealen Kontext sowohl eine zu didaktische als auch eine zu kritische Vorführung negativ auf die Erfahrung der Besucher\*innen wirken, die der Besuch als langweilig und pedantisch wahrnehmen könnte. Sweeney ist dagegen überzeugt, dass eine gewisse Freiheit im Rahmen der Ausstellungspraxis notwendig sei, damit die Besucher\*innen selbständig die von dem/der Ausstellungskurator\*in gemeinten Assoziationen zwischen den Exponaten entdecken könne.<sup>1478</sup> Der/Die Museumsdirektor\*in könne auf diese Art und Weise seine Überlegungen über die Konventionen der Präsentation von Kunstwerken im musealen Kontext und das Verhältnis zwischen Objekten und Raum hinterfragen und offenbaren.<sup>1479</sup> In seinem Buch *Vision and Image: A Way of Seeing* (1967) erkennt Sweeney den Grundzweck eines Museums in seiner Fähigkeit „to stimulate the aesthetic responses of its public to

---

<sup>1474</sup> Sweeney, in: Bernier/Bernier 1963, S. 82. Leider sind im Archiv des Museum of Fine Arts, Houston keine Photographien der Hängewände erhalten geblieben.

<sup>1475</sup> Brennan, Marcia: Illuminating the Void, Displaying the Vision. On the Romanesque Church, the modern Museum and Pierre Soulages' Abstract Art, in: *Anthropology and Aesthetics*, Nr. 52, *Museums: Crossing Boundaries*, Herbst 2007, S. 116–127, hier S. 120.

<sup>1476</sup> In seinem Artikel schreibt Sweeney „organisateur d'expositions“.

<sup>1477</sup> Sweeney, in: Bernier/Bernier 1963, S. 82.

<sup>1478</sup> Ebd., S. 38.

<sup>1479</sup> Brennan 2007, S. 121; 125.

a richer, spiritual life, to a fuller enjoyment of the spiritual over the material, of relationships rather than things“.<sup>1480</sup> Diese Art von Präsentation verstärkt die bereits in den Installationen des *White Cube* ausgeprägte Praxis, isolierte Werke auf weißen Wänden zu zeigen, um das Werk nicht mehr in direkter Beziehung zu den weiteren Exponaten in seiner Nähe, sondern in seiner Individualität wahrzunehmen.<sup>1481</sup> Sweeneys Hängung trägt zu einer Akzentuierung des Konzepts der Autonomie des Werks bei, das einzeln, ohne Rahmen, sowohl konzeptionell als auch physisch von anderen Werken und von der Wand isoliert, präsentiert wird. Die weiße Wand im Hintergrund, die dem Bedürfnis nach Neutralität entsprechen soll, damit das einzelne Kunstwerk nicht mit weiteren ausgestellten Objekten in Konflikt gerät, trägt in diesem Zusammenhang dazu bei, ein Gefühl der Sakralität – Walter Grasskamp definiert beispielsweise die Inszenierung des *White Cube* als „Kultraum“<sup>1482</sup> – das jedem Werk und dem Ausstellungskontext zugeschrieben wird, weiterhin zu verstärken.

Die Präsentation von Ausstellungen in der Museumshalle von Mies van der Rohe, deren Charakter in sich der eines Kunstwerkes ist, stellt für Sweeney große Herausforderungen. Jedoch ist er davon überzeugt, dass seine Hängungen die passendsten für die Cullinan Hall seien, die in ihren architektonischen Eigenschaften eine einfache Halle sei, die an Mies van der Rohes deutschen Barcelona-Pavillon für die Weltausstellung im Jahr 1929 erinnere. In Einklang mit Mies van der Rohes Ausgestaltung des Barcelona-Pavillons, versucht Sweeney in der Cullinan Hall, den von dem Architekten entworfenen Raum, zusammen mit den Kunstexponaten des Museums auszustellen.<sup>1483</sup>

Mies van der Rohe stellt in seinen Projekten für Museen, wie es die Collagen des *Museum for a Small City* (1941/43) und die Entwürfe für das Georg Schäfer Museum in Schweinfurt (1960) zeigen, eine kleine Auswahl an Kunstobjekten in breiten ornamentlosen Hallen aus, die in Verbindung mit der städtischen Skyline im

---

<sup>1480</sup> Sweeney behauptet zudem, dass Kunst mit religiösen Erscheinungen vergleichbar sei, weil beide „the unseen through the seen“ offenbaren, so wie Kunstwerke die Vorstellung einer „conception of a macrocosmic unity, through an assimilable microcosm“ zeigen. Ebd., S. 118.

<sup>1481</sup> Siehe darüber: Dunker, Bettina: Das Einzelbild als Paradigma des Kunstsystems, in: ders.: Bilder-Plural: Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart, Paderborn 2018, S. 57–60.

<sup>1482</sup> Grasskamp, Walter: Die weiße Ausstellungswand: zur Vorgeschichte des „White Cube“, in: Weiß, hrsg. v. Wolfgang Ulrich/Juliane Vogel, Frankfurt am Main 2003, S. 29–63, hier S. 62.

<sup>1483</sup> Sweeney, in: Bernier/Bernier 1963, S. 42.

Hintergrund stehen. Das *Museum for a Small City*, das mitten im Zweiten Weltkrieg die Malerei *Guernica* von Picasso darstellt, veranschaulicht das utopische Ideal, die Sperre zwischen Kunst und Gesellschaft im musealen Kontext abzuschaffen.<sup>1484</sup> In diesen Ausgestaltungen montiert der Architekt große Leinwände direkt an die Decke sowie werden isolierte Skulpturen so platziert, damit sie ihren dreidimensionalen Charakter völlig entfalten. Für kleine Malereien sieht Mies van der Rohe frei stehende Wände vor, während Skulpturen auf niedrigen Sockeln präsentiert werden sollen, um sich zwischen den Besucher\*innen mischen zu können.<sup>1485</sup> Zwischen den ausgestellten Kunstwerken, ob Malereien oder Skulpturen, und dem Raum befindet sich keine Vermittlung.<sup>1486</sup> Die qualitative statt quantitative Gestaltung von Kunstobjekten Sweeneys spiegelt sich in den Projekten von Mies van der Rohe wider, der nur wenige Werke in ihrer architektonischen Eigenschaft als materielle Elemente versteht, die im Raum wirken.<sup>1487</sup> Obwohl in der deutschen Literatur die schwebende Hängung der Cullinan Hall Mies van der Rohe zugeschrieben wird,<sup>1488</sup> soll anhand der dargelegten Quellen die Rolle Sweeneys in Hinblick auf die praktische Umsetzung der Entwürfe des Architekten im Vordergrund treten. Phyllis Lambert betont dagegen im Ausstellungskatalog *Mies in America* die Bedeutung Sweeneys in Hinblick auf den Entwurf der Hängewände für die Neue Nationalgalerie: „As a space, and through the remarkable installations of James Johnson Sweeney, director of the museum, it contributed importantly to Mies’s thinking about spaces for viewing artworks and might well have emboldened his resolve in the design of the exhibition pavilion of the New National Gallery“.<sup>1489</sup>

Sweeneys Umgang mit dem von Mies van der Rohe entwickelten Begriff des Raumes findet den vorbehaltlosen Beifall des Architekten, mit dem der Museumsdirektor seit Jahren befreundet ist. Mies van der Rohe schreibt Sweeney im November 1962, dass er zahlreiche Photographien seiner Hängungen in der Cullinan Hall gesehen habe, die seinem Vorhaben für die Halle genau entsprächen: „They are

---

<sup>1484</sup> Gob/Drouguet 2008, S. 234; Mies van der Rohe, Ludwig: Museum, in: *The Architectural Forum*, V. 78, Nr. 5, Mai 1943, S. 84–85; Basso Peressut, Luca (Hrsg.): *Ludwig Mies van der Rohe: Museo per una piccola città*, 1943, in: *Il Museo Moderno. Architettura e Museografia da Perret a Kahn*, hrsg. v. Luca Basso Peressut, Mailand 2005, S. 174–176.

<sup>1485</sup> McClellan 2008, S. 81–82.

<sup>1486</sup> Montaner 2003, S. 29.

<sup>1487</sup> Coolidge 1989, S. 72.

<sup>1488</sup> Hildebrand, in: Wachter 1995, S. 29; Jäger 2011, S. 71.

<sup>1489</sup> Lambert, in: ders. 2001, S. 498–499.

most excellent and there is no one but you who can make exhibitions of this kind and quality“.<sup>1490</sup>

Sweeneys „Meisterschaft“ im Bereich der Ausstellungsgestaltung ist in den USA längst anerkannt.<sup>1491</sup> 1952 wird Sweeney nach Hilla von Rebay zum Direktor des Solomon R. Guggenheim Museum in New York berufen. Der bekannte Kunsthistoriker und Befürworter des Modernismus und der gegenstandslosen Kunst,<sup>1492</sup> der von 1945 bis 1946 als Direktor der Abteilung Malerei und Skulptur am MoMA tätig ist, führt die dort angewandten Leitsätze des *White Cube* auch im Guggenheim Museum aus. Es ist bekannt, dass der Museumsdirektor eine schwierige Beziehung mit Frank Lloyd Wright (1867–1959) hat, der damals den Neubau des Museums entwirft, das 1959 eröffnet wird. Tatsächlich denkt Sweeney, dass Wrights Museumsbau nicht geeignet für die Präsentation von Kunstwerken sei, weil er nicht dem Prinzip der Flexibilität entspreche: Die Besucher\*innen müssten einem vorgegebenen Weg folgen, Wände und Lichte seien fest.<sup>1493</sup> Wright habe ein monumentales Museum konzipiert, das er ein „temple in the park“ bezeichnet.<sup>1494</sup> Anscheinend hauptsächlich an den architektonischen Eigenschaften als am Zweck des Bauwerks interessiert, stellt sich Wright beispielsweise vor, dass die Kunstexponate nicht mit elektrischem Licht beleuchtet werden würden, obwohl der Innenraum kaum natürliches Licht erhält.<sup>1495</sup> Um sich von der Architektur des Museumsbaus zu distanzieren, lässt Sweeney nach Wrights Tod, nur drei Monate vor der Museumseröffnung im Oktober 1959,<sup>1496</sup> die Wände weiß streichen und entfernt die Gemälde von den Wänden, damit sie Unabhängigkeit von der spiralförmigen

---

<sup>1490</sup> Der Architekt und erste Kurator der Abteilung für Architektur am MoMA Philip Johnson stellt Sweeney Mies van der Rohe im Jahr 1933 vor. Darüber hinaus ist ihre Beziehung, wie die Korrespondenz bezeugt, freundschaftlich und von gegenseitigen Bewunderung geprägt. Adams 1992, S. 101–102.

<sup>1491</sup> Der Architekt Gene R. Summers behauptet, dass Sweeney ein „master of exhibitions“ sei. Lambert, in: ders. 2001, S. 499.

<sup>1492</sup> Sweeney ist unter anderem Kurator der europäischen Wanderausstellung *Chefs d’œuvre au XX<sup>e</sup> siècle/XXth Century Masterpieces*, die im politischen Kontext des Kalten Krieges von der Einrichtung der CIA Congress for Cultural Freedom finanziert wird. Die Ausstellung wird im Rahmen des multidisziplinären Festivals *L’œuvre du XX<sup>e</sup> siècle* in Paris und London veranstaltet. In Paris, wo Sweeney von Jean Cassou und René Huygüe unterstützt wird, wird die Schau im Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris ausgestellt. *L’œuvre du XX<sup>e</sup> siècle*, Fonds James Johnson Sweeney, SWE 1–16, 1951–1953, Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du MNAM-CCI, Centre Georges Pompidou, Paris.

<sup>1493</sup> McClellan 2008, S. 80; Coolidge 1989, S. 43–45.

<sup>1494</sup> McClellan 2008, S. 79.

<sup>1495</sup> Rannit, Aleksis: Das neue Museum der ungegenständlichen Kunst in New York, in: *Das Kunstwerk*, 7/13, Januar 1960, S. 24; 33, hier S. 24.

<sup>1496</sup> Adams 1992, S. 101.

Galerie gewinnen können. Die ungerahmten Leinwände, die an Seilen von der Decke hängen, werden außerdem mit Kunstlichtern beleuchtet. Sweeney versucht tatsächlich die Spirale im *White Cube* zu verwandeln.<sup>1497</sup> Der Museumsdirektor lehnt Wrights Konzept der Hängung der Gemälde an den Wänden im oberen Stockwerk ab und benutzt die unteren Etagen mit geraden Wänden als Ausstellungsräume. Die sehr starke künstliche Beleuchtung trägt zum Eindruck bei, dass die Bilder im Raum schweben.<sup>1498</sup> Seine Museographie wird von der damaligen Kunstkritikerin des New York Times Aline B. Saarinen wie folgt zusammengefasst: „[Sweeney] symbolically and literally swept the place clean“.<sup>1499</sup> Die Utopie, die Lloyd auszudrücken versucht und Sweeney ablehnt, entspricht der Schaffung eines Gebäudes, das durch die Kunst eine Gemeinschaft kreieren würde. Dieses Prinzip läuft dem individualistischen Wahrnehmungsmodell des isolierten *White Cube*-Meisterwerks am MoMA zuwider sowie Sweeneys Widerstand gegen die Demokratisierung des Museums für die Massen.<sup>1500</sup> Sweeneys elitärer Standpunkt über das Museum kommt im Essay *The Artist and the Museum in a Mass Society* von 1960 deutlich zum Ausdruck, als er schreibt, dass „the highest experiences of art are only for the elite who ,have earned in order to possess“.<sup>1501</sup> Im Widerspruch zu den Aufforderungen nach einem populären Bildungsansatz vonseiten Harry P. Guggenheim, tritt Sweeney 1959 aus seiner Leitungsstelle zurück.<sup>1502</sup>

---

<sup>1497</sup> McClellan 2008, S. 80.

<sup>1498</sup> Rannit 1960, S. 33.

<sup>1499</sup> Zitiert nach Sutton, Denys: James Johnson Sweeney, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 28, Nr. 1004, November 1986, S. 809–810, hier S. 809.

<sup>1500</sup> McClellan 2008, S. 80.

<sup>1501</sup> „Art should never be spoon-fed nor offered in capsule, digested form. Yet this is what is being essayed in our museums today, simply because museum trustees or perhaps even museum directors are ambitious to embrace the broadest possible public and, in our democratic age, have not the courage to face the fact that the highest experiences of art are only for the elite who ,have earned in order to possess“: Sweeney, James Johnson: *The Artist and the Museum in a Mass Society*, in: *Daedalus*, Vol. 89, Nr. 2, *Mass Culture and Mass Media*, Frühling 1960, S. 354–358, hier S. 357.

<sup>1502</sup> Sutton 1986, S. 809.

### 2. 5. 3 James Johnson Sweeneys Hängungen in der Cullinan Hall als Vorbild

Haftmann ist sich der erfolgreichen Auseinandersetzung vonseiten Sweeneys mit der Architektur Mies van der Rohe bewusst. Dies bezeugt die erhaltene Korrespondenz zwischen Haftmann und Sweeney hinsichtlich der museographischen Hängung der Eröffnungsausstellung der Neuen Nationalgalerie. Im Oktober 1967 ist Sweeney mit der imponierenden Hängung der Ausstellung *Sam Francis Retrospective* beschäftigt.<sup>1503</sup> Haftmann, der mit Sweeney bereits in Berlin Gelegenheit hatte, über die museographischen Problematiken der Museumsbauten von Mies van der Rohe zu diskutieren,<sup>1504</sup> beabsichtigt nach Houston zu reisen, um in Hinblick auf seine zukünftige Arbeit in der Neuen Nationalgalerie an der Hängung der Sam Francis-Ausstellung mitarbeiten zu dürfen, um Sweeneys Hängetechnik zu lernen. Haftmann schreibt Sweeney am 5. September 1967, dass er gerne für einige Tage sein Lehrling sein würde, um sich mit seiner Ausstellungstechnik in den von Mies van der Rohe geschaffenen Räumen vertraut zu machen.<sup>1505</sup> Laut Sweeney sei die Francis-Schau aufgrund der Herausforderungen, die großformatige Bilder mit sich bringen für diesen Zweck am besten geeignet. Sweeney ist zum Zeitpunkt dieses Schreibens davon überzeugt, dass diese seine beste Hängung in der Cullinan Hall geworden wäre.<sup>1506</sup> Seine Präsentation erhält später tatsächlich die enthusiastische Zustimmung des Malers, der erklärt, dass Sweeneys Hängung seiner Werke die schönste sei, die er jemals erlebt habe.<sup>1507</sup>

---

<sup>1503</sup> Sweeney, James Johnson: *Sam Francis*, Katalog der Ausstellung vom 12. Oktober bis 3. Dezember 1967, The Museum of Fine Arts, Houston, Houston, Berkeley 1967.

<sup>1504</sup> Sweeney besucht im Juli 1967 als Teilnehmer einer Gruppe von 25 internationalen Museumsfachpersönlichkeiten Berlin. Brief von Andreas Grote an Werner Haftmann, 12. Juni 1967, SMB-ZA, VA14178, Allgemeiner Schriftwechsel A-G, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe A.

<sup>1505</sup> Brief von Werner Haftmann an James Johnson Sweeney, 5. September 1967, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe S.

<sup>1506</sup> Brief von James Johnson Sweeney an Werner Haftmann, 23. Oktober 1967, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe S.

<sup>1507</sup> Lambert, in: ders. 2001, S. 322–521, hier S. 499.

Obwohl die Korrespondenz im Archiv des Museum of Fine Arts, Houston einen Brief<sup>1508</sup> sowie ein Telegramm<sup>1509</sup> enthält, in dem Sweeney die Hotel-Reservierung für den 9. Oktober 1967 für Haftmann und seine Frau bestätigt sowie Details über den Verlauf des Arbeitstages am Museum mitteilt, unternimmt Haftmann zu dem geplanten Datum schlussendlich keine Reise nach Houston. Haftmann schreibt Sweeney am 5. Oktober 1967, dass er seinen Besuch in Houston verschieben müsse, weil Mies van der Rohe aus Chicago in Berlin eingetroffen sei, um dringende Problematiken des Museumsbaus zu besprechen.<sup>1510</sup> Wie Haftmann dem Direktor des Goethe-Institut in San Francisco Egon Olessak am 12. Oktober 1967 erklärt, sei die Reise jedoch nur verschoben.<sup>1511</sup> Sweeney bietet Haftmann die Gelegenheit an, die gehängte Sam Francis-Ausstellung im November 1967 trotzdem zu besuchen. Er fügt in seinem Brief hinzu, dass Mies van der Rohe ebenso einen Besuch in Houston angekündigt habe und sie zu dritt über die wichtigsten museographischen Aspekte diskutieren könnten.<sup>1512</sup> Die Korrespondenz enthält einen weiteren Brief vom 5. April 1968, in dem Haftmann seine bevorstehende USA-Reise im Mai 1968 bespricht, da er am 27. April einen Vortrag in Berkeley halten soll. In diesem Schreiben erkundigt sich Haftmann nach einer Gelegenheit an Sweeneys Hängungsarbeiten im Mai 1968 teilnehmen zu können.<sup>1513</sup> Der letzte Brief aus dem Konvolut ist ein undatiertes Schreiben vonseiten Sweeneys. Der Museumsdirektor teilt Haftmann mit, dass es möglich sei, an einer neuen Ausstellung zusammenzuarbeiten und bittet ihn am 19., 20. oder 21. Mai in Houston einzutreffen.<sup>1514</sup> Ob Haftmann Sweeney tatsächlich in Houston anlässlich seiner Reise in die USA trifft, kann anhand der im Archiv erhaltenen Korrespondenz zwischen Sweeney und Haftmann nicht bewiesen werden. Doch ein Brief von Haftmann an Hasso

---

<sup>1508</sup> Brief von James Johnson Sweeney an Werner Haftmann, 9. Oktober 1967, The Museum of Fine Arts, Houston Archives. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Stratton Meyer.

<sup>1509</sup> Telegramm von James Johnson Sweeney an Werner Haftmann, 4. Oktober 1967, The Museum of Fine Arts, Houston Archives.

<sup>1510</sup> Brief von Werner Haftmann an James Johnson Sweeney, 5. Oktober 1967, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe S.

<sup>1511</sup> Brief von Werner Haftmann an Egon Olessak, 12. Oktober 1967, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe O.

<sup>1512</sup> Brief von James Johnson Sweeney an Werner Haftmann, 23. Oktober 1967, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe S.

<sup>1513</sup> Brief von James Johnson Sweeney an Werner Haftmann, 5. April 1968, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe S.

<sup>1514</sup> Brief von James Johnson Sweeney an Werner Haftmann, undatiert, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe S.

Freiherr von Maltzahn, der Konsul im Deutschen Generalkonsulat in Houston ist, vom 6. Dezember 1971, bestätigt, dass das Treffen zwischen den Museumsdirektoren schlussendlich im Jahr 1968 stattgefunden haben muss. Haftmann erzählt dem Konsul, das Museum in Houston sehr gut zu kennen sowie das Vergnügen gehabt zu haben, einmal dort mit Sweeney über museographische Themen diskutieren zu können.<sup>1515</sup>

Im Nachhinein behauptet Haftmann, dass aufgrund der Tatsache, dass die Neue Nationalgalerie einen künstlerischen Charakter habe, der hohe Anforderungen an die dort ausgestellten Werke setze, sich die Gestaltung der Halle als „ein[en] Kampf mit dem Raum“ erweise.<sup>1516</sup> Die Aufgabe erweist sich folglich für Haftmann als eine große Herausforderung mit zahlreichen Schwierigkeiten. Jörn Merkerts zufolge, versucht Haftmann stets, die architektonischen Besonderheiten der Halle zu berücksichtigen. In diesem Sinne, so Merkert, bietet jede Ausstellung Haftmann auch die Möglichkeit zu erfahren, was und wie in diesem Raum möglich ist.<sup>1517</sup>

Haftmanns Gestaltungen werden im Nachhinein von Dieter Honisch als statisch bezeichnet. Honisch ist der Auffassung, dass Haftmann den Raum mit Kunstwerken „repräsentativ festlegte“.<sup>1518</sup> Der Umgang mit zeitgenössischer Kunst in der Halle vonseiten Haftmanns Nachfolger als Leiter der Neuen Nationalgalerie begünstigte die Erprobung der Eigenschaften des Raums, die auf lebendiger Weise mit ihr interagieren als die Werke der klassischen Moderne, die Haftmann hauptsächlich zeige. Honisch benutzt die Hängewände von Mies van der Rohe ab 1977 aus Sicherheitsgründen nicht mehr.<sup>1519</sup> Stattdessen wird vom Architekten Walter Kuhn ein klassisches mobiles System von Stellwänden konzipiert, das 1977 anlässlich der 15. Europäischen Kunstausstellung *Tendenzen der Zwanziger Jahre* realisiert wird. Das Ausstellungssystem, das aus einem „Skelett aus Stützen und Bindern mit [...] Leichtbauplatten“ besteht, gewährleistet die Präsentation der vielfältigen Werke der

---

<sup>1515</sup> Brief von Werner Haftmann an Hasso Freiherr von Maltzahn, 6. Dezember 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>1516</sup> Haftmann 1976, S. 36; 38.

<sup>1517</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>1518</sup> Honisch, in: Bischoff/Grisebach 1979, S. 7.

<sup>1519</sup> Ebd. Jacobi, Friedrich Heinrich/Honisch, Dieter (Hrsg.): Ein Blick zurück: fünfzig ausgewählte Erwerbungen 1975–1997, Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 31. Mai bis 17. August 1997 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1997, S. 10.



Abteilung *Vom Konstruktivismus zur Konkreten Kunst*.<sup>1520</sup> Die Stellwände stehen auf dem Boden und stellen genauso die Gelegenheit dar, kleine Bilder zu präsentieren. Das Stellwandsystem verfügt zudem über eine eigene Lichtführung, die damit die architektonischen Eigenschaften des Daches ungestört wahrzunehmen ermöglicht.<sup>1521</sup> Jörn Merkert behauptet jedoch, dass diese Struktur sich bald als zeit- und arbeitsaufwändig erweise. Die niedrige Höhe der Stellwände verursacht den Eindruck von Kabinettausstellungen bei jeder Schau. Der größte Nachteil dieses Systems, das Messeständen ähnelt, ist jedoch die Zerstörung des Raumkonzeptes von Mies van der Rohe, dem es seinem offenen und luftigen Charakter entzieht.<sup>1522</sup>

Die Hängewände in der Neuen Nationalgalerie werden in Westberlin zu Haftmanns Amtszeit als eine absolute museographische Neuigkeit wahrgenommen, die teilweise bewundert, teilweise kritisiert werden.<sup>1523</sup> Genauso wird Sweeneys Hängetechnik in der Cullinan Hall im konservativen Klima der Stadt Houston als „radikal und erstaunlich“ rezipiert.<sup>1524</sup> Mies van der Rohe stellt sich die Museumshalle der Neuen Nationalgalerie wie eine Bühne vor, wo die modernen Besucher\*innen in einem offenen und freien Raum in Kontakt mit unterschiedlichen Kunstexponaten treten könnten. Lohan schreibt, dass laut Mies van der Rohe „Ausstellungen in Szene gesetzt werden [sollten], jede anders als die vorherige, immer erfrischend und überraschend in der Darstellung der Kunst“.<sup>1525</sup> In diesem Kontext behauptet Maurice Besset, dass Mies van der Rohe bereits anlässlich seines Projektes für den Barcelona-Pavillon einen Raum schafft, der den „modernen Menschen“ dazu bringen würde, mit jedem Kunstwerk zu interagieren. Der zwischen der ausgestellten Skulptur Georg Kolbes *Morgen* (1927) und seiner Architektursprache geschaffene Kontrast würde, so Besset, zu deren gegenseitigen formalen Überhöhung führen.<sup>1526</sup>

---

<sup>1520</sup> Honisch, Dieter: *Mobiles Ausstellungssystem in der Neuen Nationalgalerie in Berlin*, Europäische Kunstausstellung, 15, 1977, Berlin West, Hannover 1977.

<sup>1521</sup> Honisch, in: Bischoff/Grisebach 1979, S. 7.

<sup>1522</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie; Jäger/von Marlin: *Mit, für oder gegen: Die Ausstellungen im Mies-Bau. Ein Blick zurück*, in: Jäger/von Marlin/Odier 2018, S. 312.

<sup>1523</sup> Siehe Unterkapitel 3. 2. 1 Die Eröffnungsausstellung *Piet Mondrian* (1968) – Triumph der abstrakten Kunst.

<sup>1524</sup> Adams 1992, S. 102.

<sup>1525</sup> Lohan, in: Lepik/Sattler/Dube 1998, S. 7–12, hier S. 9.

<sup>1526</sup> Besset, Maurice: *Works, Spaces, Glances*, in: *Museo d'arte e architettura*, Katalog der Ausstellung vom 20. September bis 22. November 1992 im Museo Cantonale d'Arte in Lugano, hrsg. v. Manuela Kahn-Rossi/Marco Francioli, Mailand, Florenz 1992, S. 13–31, hier S. 22.

Stephen Fox hingegen bezeichnet die Cullinan Hall einen „theatralisierten Raum“, der „die Aufführung der Moderne“ inspiriert.<sup>1527</sup> Sweeneys Aktivität als Ausstellungsmacher, der die konventionellen Beziehungen zwischen Kunstobjekten und den von ihnen bewohnten Raum hinterfragt, zeigt sich mit der Tätigkeit eines Bühnenbildners vergleichbar.<sup>1528</sup> Haftmann nimmt ebenso die von ihm gehängten Ausstellungen als Inszenierungen wahr.<sup>1529</sup>

Die inszenatorische Herangehensweise, die Haftmann in der Halle anstrebt, entspricht einer neutraleren Gestaltung der Räumlichkeiten für die permanente Sammlung im Untergeschoss. Wie Sweeney diesbezüglich behauptet, wird die Museographie in diesen Sälen in Übereinstimmung mit dem Modell des *White Cube* des MoMA in New York gestaltet.<sup>1530</sup> Dieser bildet während des Kalten Krieges den Kanon für zahlreiche neu gegründete Museen in Ländern, die innerhalb der amerikanischen Einflussosphäre stehen.<sup>1531</sup> Meiner Meinung nach beschränkt sich der Einfluss des MoMA auf die Einrichtung der Sammlung im Untergeschoss nicht nur auf die ästhetische Ebene. Alfred Barrs Konzept der modernen Kunst als Abfolge von Kunstbewegungen, die sich voneinander entwickeln, könnte nämlich die Inspirationsquelle für ihre Gestaltung gewesen sein. Die Ausstellung *Cubism and Abstract Art* (1936), dessen Konzeption von Meyer Schapiro als unhistorisch kritisiert wird, präsentiert den Kubismus als Spitze und logische Entwicklung der Strömungen des 19. Jahrhunderts sowie Auslösung der abstrakten Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts. Der Durchlaufplan, der die ganze Konzeption bestimmt und auf dem Katalogumschlag abgebildet ist, befindet sich auch in jedem Ausstellungssaal.<sup>1532</sup> Wie ebenso anlässlich der Eröffnungsausstellung des neuen Museumsbaus des MoMA *Art in*

---

<sup>1527</sup> Fox, in: Adams 1992, S. 161.

<sup>1528</sup> Brennan beschreibt die Ausstellung *Pierre Soulages: Retrospective Exhibition* (1966) in der Cullinan Hall als eine Inszenierung von Gemälden, Licht und Raum: „Sweeney’s carefully orchestrated presentation of Soulages’ Paintings provided viewers with an opportunity to immerse themselves in multiple layers of aesthetic experience. Not only could visitors selectively engage with the individual paintings on display from an external perspective, but they could also experience inhabiting a work of art from within, as it were, as they circulated through the composite work of art that was the Soulages retrospective itself“. Brennan 2007, S. 125.

<sup>1529</sup> Haftmann 1976, S. 49–50.

<sup>1530</sup> Lorente 2011, S. 214–215.

<sup>1531</sup> Lorente erwähnt beispielsweise die Gründung von Museen für moderne Kunst in Japan, Venezuela, Brasilien und Argentinien. Ebd., S. 204–206.

<sup>1532</sup> Staniszewski 1998, S. 74–81.

*Our Time* (1939) deutlich wird, ist der Weg in die Ausstellungsräume so bestimmt, dass die Entwicklungen der modernen Kunst als logische Aneinanderreihung auftreten.<sup>1533</sup>

Die Behauptung und Verbreitung der abstrakten Kunst in der Nachkriegszeit als logisches Geschehen, das Haftmann in seiner Enzyklopädie verkündet, spiegelt sich in der Gestaltung der *documenta* im Jahr 1955 wider. Arnold Bodes flüssige und ununterbrochene gestaltete Säle sowie die Präsentation der modernen Kunstwerke, die durch den Vergleich am Eingang der Ausstellung mit Reproduktionen von Artefakten aus zahlreichen alten unterschiedlichen Kulturen legitimiert wird, stützt, wie Kimpel schreibt, auf eine Konzeption, die eine „Enthistorisierung durch Historie“<sup>1534</sup> beabsichtige. Die Zusammenhänge zwischen vorzeitlicher und zeitgenössischer Kunst waren auf ähnlicher Weise bereits anlässlich der Ausstellung *4000 Years of Modern Art, a Comparison of Primitive and Modern* im Jahr 1949 in London dargestellt worden.<sup>1535</sup>

Im Untergeschoss der Neuen Nationalgalerie wird die Sammlung so gestaltet, dass den fließenden Räumlichkeiten der Architektur Mies van der Rohes der auf der logischen Entwicklung der Kunstrichtungen im 20. Jahrhundert basierten kuratorischen Konzeption Haftmanns entspricht. Haftmann ist davon überzeugt, dass sich eine „kontinuierliche Tradition von der Romantik bis heute“ entfalte und die moderne Kunst die „Aktualisierung, die Materialisierung von Ideen, die in der Romantik angelegt sind“ veranschauliche. Insbesondere zeichnet sich der Übergang zwischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als offen, sodass die Entstehung der modernen Kunst von Haftmann als Kontinuum gestaltet wird. Die Hängung beginnt im Eingangsbereich der Sammlung mit Bildern von Munch und Beckmann und Skulpturen von Lehmbruck, Barlach und Kollwitz. Von diesem Standort können die Besucher\*innen rechts und links abbiegen. Rechts, im Nordwestflügel, betrachten sie die Bestände des 19. Jahrhunderts mit der deutschen Romantik, den Deutschrömern und den Realisten und links, im Südwestflügel, die Kunst des 20. Jahrhunderts. Bevor die Besucher\*innen den Bestand an gegenwärtiger Kunst mit, unter anderem, Moore, Poliakoff, Matta und Rothko erreichen, gehen sie der Klassischen Moderne mit dem Expressionismus, den Künstler\*innen der Brücke und Kokoschka vorbei. Der Saal gegenüber dem

---

<sup>1533</sup> Tzortzi 2015, S. 51.

<sup>1534</sup> Kimpel 1997, S. 263.

<sup>1535</sup> Ebd., S. 267.

Skulpturengarten mit deutschem und französischem Impressionismus bildet die Verbindungsstelle zwischen den Nordwest- und Südwestflügel und ist mit Werken von Arnold Böcklin und Hans von Marées bestückt.<sup>1536</sup>

## **2. 6 Der Begriff des „Inszenierens“ und das Erbe der kuratorischen Erfahrung an der documenta**

Wenn Haftmann sich auf seine Darstellungen der Wechselausstellungen in der Halle bezieht, spricht er von Inszenierungen. Jörn Merkert erzählt die Anekdote, dass anlässlich der zweiten Mitgliederversammlung der Sektion Bildende Künste an der Akademie der Künste, an der Haftmann, nachdem er 1970 als Akademie-Mitglied ausgewählt wird, teilnimmt, fragt ihn der Dramaturg und Regisseur Oscar Fritz Schuh, nach seinen Arbeitstätigkeiten. Haftmann soll darauf geantwortet haben, dass er das tue, was Schuh tun solle, nämlich inszenieren.<sup>1537</sup>

Haftmann ist sich von Anfang an der Herausforderung bewusst, die die Präsentation von Kunstwerken in der Halle stellt, das heißt „über die traditionelle Vorstellung eines Museums hinaus[zu]reichen“. Er erklärt im Nachhinein, dass die von Mies van der Rohe entworfenen Hängewände es nicht erlauben, die architektonischen Qualitäten des Raums bei der Darstellung von Sonderausstellungen voll auszuschöpfen.<sup>1538</sup> Er behauptet zudem, dass der Museumsdirektor um mit einem unkonventionellen Museum wie der Neue Nationalgalerie umgehen zu können, das Bauwerk als „Partner eines gemeinsamen Dialogs“ betrachten solle.<sup>1539</sup> Mit Inszenierung meint Haftmann die Möglichkeit, bei jeder neuen Schau unterschiedliche Ausstellungslösungen zu gestalten, die die physischen und teilweise inhaltlichen Eigenschaften der darzustellenden Kunstwerke sowie die technischen Fähigkeiten, die das System der Kunstwerkspräsentation bietet, anpassen zu können.<sup>1540</sup>

---

<sup>1536</sup> Zitiert nach Thomson: in: ders./Winter 2015, S. 139.

<sup>1537</sup> Merkert, Jörn: Nachruf auf Prof. Dr. Werner Haftmann anlässlich der 13. Mitgliederversammlung der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg am Sonnabend, dem 9. Oktober 1999, AdK 0785: Abt. Bildende Kunst Nachrufe 1993–2002.

<sup>1538</sup> Haftmann 1976, S. 38.

<sup>1539</sup> Ebd., S. 36.

<sup>1540</sup> Ebd., S. 50.

Haftmanns Ausstellungsinszenierungspraktiken, die sich meines Erachtens im Wesentlichen am Experimentieren mit der Wirkung der unterschiedlichen Hängungen der Hängewände und an der freien Gestaltung von Plastiken im Innenraum der Halle oder in Vitrinen beschränken, sollen auf seine Erfahrung als Mitkurator der ersten drei documenta-Ausstellungen in Kassel und auf die dortige Zusammenarbeit mit Arnold Bode zurückgeführt werden.

Manfred Schneckenburger definiert die documenta „als eine neue Erlebnisform, als Medium sui generis begründet, gestaltet, durchgesetzt“.<sup>1541</sup> Der erste Kritiker, der das Konzept der Inszenierung in Zusammenhang mit der Gestaltung der ersten documenta im Jahr 1955 vonseiten Bodes verwendet, ist Hans Curjel, der beobachtet, wie damals Kunstausstellungen „nicht mehr nur ‚gehängt‘“, sondern eher inszeniert, gestaltet werden.<sup>1542</sup> Der seit dem 19. Jahrhundert im Bereich des Theaters verbreitete Begriff wird im 20. Jahrhundert auch im Feld der Kunstgeschichte übernommen.<sup>1543</sup> Das Konzept von Inszenierung<sup>1544</sup> in der Kunstwissenschaft basiert auf dem Prinzip Kunst nicht nach Genre, Chronologien oder kunsthistorische Gattungen darzustellen, sondern ungewöhnliche ästhetische und kontrastierende Effekte sowohl zwischen Kunstwerken als auch in der Gestaltung von Ausstellungsräumen durch den Einsatz unkonventioneller Präsentationssysteme, Vorhänge, Raumperspektiven, Farb- und Lichtkontraste, zu erschaffen.<sup>1545</sup> Die szenographischen Praktiken zielen auf eine integrative Gestaltung ab, die über das reine Ausstellen von Kunstobjekten zugunsten der Schaffung von künstlerischen Erlebnissen und Ereignissen hinausgeht. Das

---

<sup>1541</sup> Nemeček, in: Heinz 2000, S. 12; Schneckenburger 1983, S. 12.

<sup>1542</sup> Schwarze, Dirk: Die Kunst der Inszenierung oder Als Arnold Bode Ernst Wilhelm Nay in den Himmel hing, Berlin 2009, S. 8; Curjel, Hans: Zur I. documenta 1955 (Die Innenarchitektur), in: Schneckenburger 1983, S. 44–45, hier S. 44. Siehe: „Von den messeähnlichen Ausstellungen sprang der Gedanke der Ausstellungs-Inszenierung in jüngster Zeit auch auf die Kunstausstellungen über“. Curjel, Hans: Göppinger Plastics als Raumgestaltendes Material in der „documenta“ Kassel 1955, in: ebd., S. 37–38, hier S. 37.

<sup>1543</sup> Schwarze 2009, S. 8.

<sup>1544</sup> Über die Theorie und Geschichte des Ausstellens siehe u.a.: Mairesse, François/Hurley-Griener, Cécilia: *Éléments d'expologie: Matériaux pour une théorie du dispositif muséal*, in: *MediaTropes eJournal*, Vol. III, Nr. 2 (2012), S. 1–27, ISSN 1913-6005 (15. Juli 2020); Gell, Alfred: „Things“ as social agents, in: *Museum objects. Experiencing the properties of things*, hrsg. v. Sandra H. Dudley, London 2012, S. 336–343; Morphy, Howard: Art as a mode of action: some problems with Gell's Art and Agency, in: *Dudley 2012*, S. 344–362; Richter, Dorothee: Re-Visionen des Displays. Display und Backstage, in: *Re-Visionen des Displays: Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, hrsg. v. Jennifer John/ders./Sigrid Schade, Zürich 2008, S. 85–101; Bal, Mieke: *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main 2002, S. 72–116; Crimp, Douglas: *The Art of Exhibition*, in: *October*, Vol. 30, Cambridge MA 1984, S. 49–81.

<sup>1545</sup> Schwarze 2009, S. 8.

Potential der Interaktionsmöglichkeiten der Exponate in einem erweiterten Raum werden durch die Techniken der Architektur, des Designs, der Graphik und des Marketing ausgeschöpft, um szenographische Ereignissen zu schaffen.<sup>1546</sup>

Bode ist eine vielfältige Persönlichkeit: Er ist Maler, Architekt, Designer, Graphiker, Stadtplaner, Kunstmanager und Hochschullehrer für Malerei.<sup>1547</sup> In der Nachkriegszeit gründet er mit anderen Künstlern die geschlossene Kunstakademie in Kassel unter dem neuen Namen Werkakademie Kassel 1947 wieder.<sup>1548</sup> Zudem ist Bode durch seine Tätigkeit als Ausstellungsgestalter im Messebereich mit den gestalterischen Präsentationstechniken in unterschiedlichen räumlichen Situationen sehr vertraut.<sup>1549</sup>

Merkmale seiner Messestände bilden die Maskierung der vorhandenen Architektur und die studierte Punktbeleuchtung der Exponate.<sup>1550</sup> In Hinblick auf die Ausstellungsgestaltungen ist auch die künstlerische Leitung der Göppinger Kaliko- und Kunstlederwerke Galerie von 1956 bis 1964 in Frankfurt am Main in seiner beruflichen Laufbahn von Bedeutung.<sup>1551</sup> Zwei Jahre bevor die erste documenta in Kassel eröffnet wird, besucht Bode die von Franco Russoli<sup>1552</sup> kuratierte Picasso-Ausstellung im Palazzo Reale in Mailand,<sup>1553</sup> der aufgrund des im Zweiten Weltkrieg stark beschädigten Bauwerkes in einer temporären Raumkonfiguration ausgestellt wird. Diese Erfahrung und die dort angeführte Ausstellungstechnik mit Bildern, die entfernt von den Wänden an Metallstangen hängen, spielen eine schwerwiegende Rolle, als er die documenta in Kassel in einem Gebäude veranstaltet, das ähnlich wie der Mailänder Palazzo Reale noch eine Ruine ist.<sup>1554</sup>

---

<sup>1546</sup> Wilharm, Heiner/Bohn, Ralf: Einführung, in: *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, hrsg. v. ders., Bielefeld 2009, S. 9–43, hier S. 9–10.

<sup>1547</sup> Nemeček, in: Heinz 2000, S. 12.

<sup>1548</sup> Schwarze 2009, S. 9.

<sup>1549</sup> Becker, Bettina M.: Vom anonymen Raumgestalter zum prominenten Designer, in: Heinz 2000, S. 46–53, hier S. 47–50.

<sup>1550</sup> Ebd., S. 49.

<sup>1551</sup> Ebd., S. 50.

<sup>1552</sup> Über den Kunsthistoriker und Museumsdirektor Franco Russoli (1923–1977) siehe: Bernardi, Erica: Franco Russoli museologo militante. Dal riordino del Poldi Pezzoli alla „grande Brera“, in: Franco Russoli. Senza utopia non si fa la realtà. Scritti sul museo (1952–1977), hrsg. v. Erica Bernardi, Mailand 2017, S. 19–57.

<sup>1553</sup> Im Katalog wird verzeichnet, dass die Ausstellung vom Architekten Carlo Menichetti gestaltet wird. Pablo Picasso, Katalog der Ausstellung vom September bis November 1953 im Palazzo Reale in Mailand, Einleitung von Franco Russoli, Mailand 1953, S. 10.

<sup>1554</sup> Sonntag 1999, S. 146–150; Schwarze 2009, S. 9; Kimpel 1997, S. 297–300.

Dina Sonntag hebt den Bezug zwischen Bodes künstlerischen Gestaltungen mit der Tradition des Bauhauses hervor, die sich hauptsächlich in der Betrachtung des Verhältnisses zwischen Kunstwerk und Raum, aber auch im Bereich der graphischen Gestaltung entfaltet. Wie László Moholy-Nagy und Oskar Schlemmer lehnt Bode die Idee zugunsten einer sinnlichen Wahrnehmung von Kunst ab, dass das Kunstwerk nur auf intellektueller Ebene gewürdigt werden soll.<sup>1555</sup> Noch als Student an der Werkakademie in Kassel von 1919 bis 1924 interessiert sich Bode für die Bühnengestaltung und verfolgt mit besonderem Interesse die Arbeit von Ewald Dülberg, Bühnenbildner für die Kroll-Oper in Berlin und Leopold Jessner, Intendant des Berliner Staatstheaters sowie von Oskar Schlemmer als Leiter der Bauhausbühne in Dessau.<sup>1556</sup> Insbesondere Schlemmers Ziel, eine „wechselwirkende Einheit“ zwischen Bühne und Publikum zu schaffen, prägt Bodes Vorstellungswelt.<sup>1557</sup>

Bodes Ausstellungsarchitektur für die documenta im Jahr 1955, weit entfernt von der Typologie des *White cube*, ist von Farbkontrasten und von Materialien wie Textilien, Kunststoffen und Malerei für die Einrichtung der Museumsräume geprägt, das sich in einem ruinösen Zustand befindet.<sup>1558</sup> Die grünfarbigen Wände des Museums Fridericianum, die auf die übliche Wandfarbe für Ausstellungen im 18. Jahrhundert und die Rottöne der Neuen Galerie, die für die im 19. Jahrhundert gegründeten Nationalgalerien, in dessen Tradition die Kasseler Galerie steht, zusammen mit der „dramatischen Lichtregie“ Bodes und den von ihm angewandten Werkstoffen, kennzeichneten die Innenraumgestaltung.<sup>1559</sup> Dirk Schwarze schreibt, dass das Farbthema der gesamten Ausstellung sich zwischen Schwarz-Weiß und, als einzige Variation, die Modulationen des Graues abspielt. Die Fenster werden mit weißen Vorhängen kaschiert, damit ein diffuser, gleichmäßiger Tageslichteinfall in den Museumssälen garantiert wird. In einigen Räumen sind die Vorhänge aus schwarzem Kunststoff von der Firma Göppingen, die mit den auf den Wänden gemalten schwarzen Wandabschnitten in farbllichem Einklang stehen. Die Backsteinwände der Innenräume

---

<sup>1555</sup> Sonntag 1999, S. 130.

<sup>1556</sup> Ebd., S. 133.

<sup>1557</sup> Ebd., S. 134.

<sup>1558</sup> Schwarze 2009, S. 11.

<sup>1559</sup> Klonk, Charlotte: Die phantasmagorische Welt der ersten documenta und ihr Erbe, in: Die Ausstellung: Politik eines Rituals, hrsg. v. Dorothea von Hantelmann/Carolin Meister, Zürich 2010, S. 131–160, hier S. 132.

werden weiß gestrichen und bleiben unverputzt. Die Bilder sind teils an Pressfaserplatten, die als Rahmen fungieren, teils an die Wände des Museumsbaus gehängt. Sowohl die Platten als auch die Wände sind von einem schwarzen Balkenwerk umrahmt. Einige Malereien werden seitlich an schwarze Metallstangen gehängt, die an die Wände oben und unten durch eiserne Winkel befestigt sind. Auf diese Weise werden die Gemälde von der Wand getrennt, sie erhalten einen neuen räumlichen Wert und eine erneute Bedeutung als materielle Objekte.<sup>1560</sup> Die Oberfläche der Ausstellung hat keine Türen, weil Bode den Eindruck eines fließenden und durchgehenden Raumes vermitteln will, der es erlaubt, sich ohne Unterbrechung von einem zum anderen Raum zu bewegen.<sup>1561</sup>

Die von Bode gestalteten Räumlichkeiten setzen ein Kunsterlebnis voraus, da die Kunstwerke durch die angewandten Materialien und szenographische Techniken intensiver und lebendiger für die Besucher\*innen wirken. Bodes Gestaltung basiert sich wie Harald Kimpel erklärt, auf dem Begriff des „visuellen Begreifens“, der aus Paul Klees Konzept des „bildnerischen Denkens“ hergeleitet wird. Ziel des „visuellen Begreifens“ ist es, das „geistige Begreifen“ der Besucher\*innen zu ermöglichen, und zwar durch eine Präsentation, bei der jedes Werk an dem einzigen dafür geeigneten Ort platziert wird.<sup>1562</sup> Dadurch strebt Bode laut Schneckenburger nicht nach der Schaffung des gesamten Kunstwerkes, sondern nach „de[m] besseren, direkten Zugang zur Kunst“.<sup>1563</sup> Charlotte Klonk, die dazu schreibt, dass Bode eine „intuitive Erfahrung“<sup>1564</sup> der Kunst schafft, argumentiert, dass die Leichtigkeit der Raumgestaltungen der documenta so wirke, als ob sie die Schuld des Zweiten Weltkrieges überwinden könne. Dieses Ausstellungsdesign der 1950er Jahre spiegele ein „unbeschwertes Lebensgefühl der Welt“ wider. In diesem Sinne werde „Kunstabstrachtung“ laut Klonk „zum Lifestyle“.<sup>1565</sup> Die documenta wird als Ausdruck der im Sinne von Walter Benjamins formulierter „Phantasmagorie“ von Klonk betrachtet, die eine reine

---

<sup>1560</sup> Schwarze 2009, S. 12–13; Nemeček, in: Heinz 2000, S. 17; Kimpel 1997, S. 301–302; Burgel, Roger M.: Der Ursprung, in: Glasmeier/Stengel 2005, S. 173–180, hier S. 177–180.

<sup>1561</sup> Sonntag 1999, S. 121.

<sup>1562</sup> Kimpel 1997, S. 292–294.

<sup>1563</sup> Zitiert nach Nemeček, in: Heinz 2000, S. 17.

<sup>1564</sup> Klonk, in: Hantelmann/Meister 2010, S. 146.

<sup>1565</sup> Ebd., S. 134–135.



Wahrnehmungserfahrung veranschaulicht, die kein didaktisches Ziel verfolgt.<sup>1566</sup> In zwei Ausstellungen der Vorkriegszeit erkennt Klonk die Inspirationsquelle für Bodes Inszenierungen an der documenta: die *Deutsche Bauausstellung*, die 1931 von Mies van der Rohe und Lilly Reich in Berlin veranstaltet wird und das von El Lissitzky 1928/29 im Landesmuseum in Hannover eingerichtete *Kabinett der Abstrakten*. Von der ersten soll Reichs Technik, „weiche Linien mit harten Kanten und rohe Flächen mit sanften Stoffen zu konfrontieren“ Bode besonders beeindruckt haben.<sup>1567</sup> Von der zweiten, El Lissitzkys Farbspiel zwischen Schwarz und Weiß sowie die von ihm gestalteten Bildhintergründe. Diese jedoch sollten Bode nur in ihrer farblichen Qualität interessiert haben und nicht in ihrer Eigenschaft, eine interaktive Rolle mit den Besucher\*innen zu spielen, da sie beispielsweise Bilderverschiebungen ermöglichen. Bodes Raumerlebnis solle laut Klonk „sensualistisch und immersiv, nicht intellektuell und interaktiv sein“.<sup>1568</sup> Obwohl Bode in der Bauhaus-Tradition steht, wären seine Innenarchitekturen weder puristisch noch funktionalistisch, sondern vermitteln im, vom Wirtschaftswunder geprägten Deutschland der 1950er Jahre ein Gefühl der Freiheit.<sup>1569</sup>

Anlässlich der zweiten documenta im Jahr 1959 bildet Bodes Gestaltung der Orangerie eine weitere Neuigkeit für die Präsentation von Skulpturenausstellungen. Die Ruine der Orangerie, von Bode in einer Kulisse für zeitgenössische Plastiken verwandelt, stellt durch ihre kontrastreichen grauen Trümmer mit weißer Farbe gestrichenen Backsteinwände, ein mit der Präsentation der Malereien in der vorherigen documenta-Ausstellung vergleichbares überraschendes Kunsterlebnis.<sup>1570</sup> Besonders gelungene Beispiele für Bodes Inszenierungen von plastischer Arbeiten sind Ossip Zadkines *Die zerstörte Stadt*, die Skulpturen von Henry Moore und Henri Laurens sowie die Plastik Pablo Picassos *Les Baigneurs* (Abb. 150), die in der Mitte eines Springbrunnens platziert wird.<sup>1571</sup>

Bodes Inszenierungen erreichen ihren Höhepunkt während der dritten documenta im Jahr 1964, die die Sektion *Bild und Skulptur im Raum* darstellt. In seinem

---

<sup>1566</sup> Ebd., S. 154–156.

<sup>1567</sup> Ebd., S. 145–146.

<sup>1568</sup> Ebd., S. 147–148.

<sup>1569</sup> Ebd., S. 150–151.

<sup>1570</sup> Schwarze 2009, S. 12.

<sup>1571</sup> Tableau I, Geschichte, documenta II, Kunst nach 1945, 11. Juli bis 11. Oktober 1959, in: Glasmeier/Stengel 2005, o. S.

Katalogvorwort erklärt er, dass die Wahrnehmung der Kunstwerke durch die bisherige museale Präsentation nach historischer und ästhetischer Katalogisierung erschwert werde, weswegen er in seiner Ausstellungsgestaltung versucht habe, „Räume zu schaffen und Raumbezüge herzustellen, in denen Bilder und Plastiken sich entfalten können, in denen sie sich nach Farbe und Form, nach Stimmung und Strahlkraft steigern und verströmen“.<sup>1572</sup> Die imposanten Inszenierungen der Malerei-Installationen von Ernst Wilhelm Nay, Emilio Vedova und Sam Francis, die sich als Raumerlebnisse auszeichnen und nicht nur Lob ernten,<sup>1573</sup> bilden die führenden Beispiele von Bodes szenographischer Praxis an der documenta III.<sup>1574</sup> Wie Dirk Schwarze schreibt, macht sich Bode „als Kurator selbst zum Künstler“. In diesem Sinne bereitet Bode das Feld für Harald Szeemann<sup>1575</sup> vor, der anlässlich der documenta V die Rolle des Kurators gründet und durch seine Arbeit stark prägt.<sup>1576</sup>

Der von Schwarz untersuchte Fall der Hängung der Werke von Ernst Wilhelm Nay *Drei Bilder im Raum* auf der documenta III zeigt, dass Haftmann, derjenige ist, der den skeptischen Maler überzeugt, das von Bode befürwortete Projekt, die Bilder schräg auf die Decke zu hängen, zu verwirklichen.<sup>1577</sup> Obwohl die Tatsache dokumentiert ist, dass Haftmann an der praktischen Hängung, wenigstens der ersten documenta nicht teilnimmt,<sup>1578</sup> müssen die Ergebnisse der Innenraumgestaltungen der in Kassel mitkuratierten Ausstellungen einen wesentlichen Eindruck auf ihn hinterlassen haben. Während seiner Amtszeit in Berlin versucht Haftmann nämlich die Hängungen in der Halle zu variieren und abhängig von den zu präsentierenden Werken unterschiedliche Raumerlebnisse zu schaffen. Dies gilt umso mehr, wenn man bedenkt, dass Haftmann, abgesehen von der Zusammenarbeit mit Bode, keine Museumserfahrung hat. Selbst wenn Haftmann bei der Einrichtung der Wechselausstellungen in der Halle keine besonderen Materialien und szenographischen Mittel einsetzt, wie er es bei Bodes

---

<sup>1572</sup> Zitiert nach Schneckenburger 1983, S. 10.

<sup>1573</sup> Justin Hoffmann schreibt beispielsweise, dass die Kunstkritikerin Doris Schmidt die Installation Vedovas in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* negativ beurteilt. Ebenso kritisiert Wieland Schmied in der *Zeit* die übermäßige Bedeutung, die der Inszenierung im Vergleich zu den Werken selbst, beigemessen wird. Hoffmann, in: Glasmeier/Stengel 2005, S. 217.

<sup>1574</sup> Kimpel 1997, S. 331.

<sup>1575</sup> Über den Kunsthistoriker, Museumsdirektor und Kurator Harald Szeemann (1933–2005) siehe: *Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann*, Berlin 1981.

<sup>1576</sup> Schwarze 2009, S. 65–66.

<sup>1577</sup> Ebd., S. 18–23.

<sup>1578</sup> Sonntag 1999, S. 107.

Gestaltungen auf der documenta gesehen hatte, versucht er, durch Lichtverhältnisse und konzeptionelle sowie formale Verbindungen zwischen Werken und Werkgruppen räumliche Erfahrungen zu schaffen, die die Betrachter\*innen einbeziehen könnten. Haftmanns versucht meines Erachtens, nach Bodes Herangehensweise, jedoch ohne künstlerische Szenographien, dem Publikum anstelle von didaktischen, ästhetische und intuitive Raumgestaltungen anzubieten, für die sie, nach Klonks Worten, sinnlich und für ein nicht bereits instruierten Publikum wenig instruktiv gewesen sein müssen.<sup>1579</sup>

---

<sup>1579</sup> Klonk, in: Hantelmann/Meister 2010, S. 156.

### 3. Haftmanns Wechselausstellungsprogramm

Im folgenden Kapitel wird das Wechselausstellungsprogramm untersucht, das Haftmann während seiner siebenjährigen Tätigkeit als Direktor der Neuen Nationalgalerie veranstaltet. Zunächst wird ein jährlicher Überblick über das Ausstellungsprogramm und die vom Museum angebotenen Bildungs- und Kulturaktivitäten gegeben, anschließend werden elf Ausstellungen näher betrachtet, um die verschiedenen Linien von Haftmanns Kunst- und Museumsauffassung zu beleuchten.

#### 3. 1 Überblick über Haftmanns Wechselausstellungs- und Veranstaltungsprogramm

Haftmann versteht die Wechselausstellungen als Mittel, um das Museum lebendig zu halten. Die permanente Sammlung allein könne diese Aufgabe seiner Auffassung nach nicht erfüllen. Jede Ausstellung solle Neues ins Museum bringen und den Blick der Besucher\*innen erweitern.<sup>1580</sup> In dieser Hinsicht sind die im Jahr 1951 gegründeten Berliner Festwochen<sup>1581</sup> für Haftmann ein besonderes Ereignis, weil sie nicht nur finanzielle Beträge einbringen, sondern die Gelegenheit bieten, die in der Neuen Nationalgalerie organisierten Ausstellungen an andere kulturelle Veranstaltungen der Stadt anzuknüpfen. Die Neue Nationalgalerie beteiligt sich an diesem jährlichen Termin mit einem großen Ausstellungsprojekt im September, wofür erhebliche zusätzliche finanzielle Mittel vom Neuen Berliner Kunstverein und von der Deutschen Klassenlotterie Berlin benutzt werden können.<sup>1582</sup> Diese Sonderausstellungen sollen zudem die Aktivitäten der Neuen Nationalgalerie in der breiten Öffentlichkeit publik

---

<sup>1580</sup> Haftmann 1976, S. 47.

<sup>1581</sup> Gillen, Eckhart: Das geteilte Berlin – Schauplatz des Kalten Krieges der Künste 1945–1989, in: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen, 1945–89, Katalog der Ausstellung vom 25. Januar bis 19. April 2009 im Los Angeles County Museum of Art (LACMA), vom 28. Mai bis bis 6. September 2009 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (GNM), vom 3. Oktober 2009 bis 10. Januar 2010 im Deutschen Historischen Museum Berlin (DHM), hrsg. v. Stephanie Barron/Sabine Eckmann, Köln 2009, S. 277–292, hier S. 280.

<sup>1582</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

machen.<sup>1583</sup> Wie Dieter Honisch schreibt, „erwartete man von der ‚Neuen Nationalgalerie‘, wie der Bau, nicht die Sammlung nun hieß, die großen Ausstellungen, die bisher gefehlt hatten“, aufgrund des Mangels von Einrichtungen in Berlin, die neben der Akademie der Künste<sup>1584</sup> repräsentative Ausstellungen veranstalten können.<sup>1585</sup>

Laut Jörn Merkert versucht Haftmann bei allen Sonderausstellungen internationale Künstlerpositionen zu zeigen, die zur Weltoffenheit der von der Mauer isolierten Stadt beitragen und gleichzeitig ein, wenn nicht international, wenigstens deutsches Publikum, anziehen sollen. Dieses Ziel ist mit dem international angelegten Musikprogramm der nicht weit entfernt gelegten Philharmonie in Einklang. Haftmann versucht dadurch, der Neuen Nationalgalerie einen neuen Ruf als modernes Museum in Deutschland zu verleihen. Merkert behauptet diesbezüglich jedoch, dass die von Haftmann veranstalteten Ausstellungen von der Presse oft ignoriert oder zu spät rezensiert würden. Dies geschieht zum Beispiel anlässlich der Mark Rothko-Ausstellung im Jahr 1971, die erst nationale Sichtbarkeit erhält, als sie in Düsseldorf präsentiert wird.<sup>1586</sup> Anhand Merckerts Behauptung erscheint das Desinteresse gegenüber Haftmanns kuratorischer Arbeit in Westberlin sowohl an der politischen Teilung und Isolierung der Stadt vom Westen als auch an der fehlenden und unterschätzten Beachtung der Berliner Kunstszene zu liegen. Von einigen Kollegen Haftmanns wird dieser Umstand zudem am angeblichen provinziellen Charakter von Westberlin erklärt.<sup>1587</sup>

---

<sup>1583</sup> Haftmann 1976, S. 47.

<sup>1584</sup> Nachdem am 25. Februar 1947 der Staat Preußen durch einen Beschluss der Alliierten aufgelöst wird, finden konkurrierende Versuche zur Neugründung der Akademie der Künste in den zwei Teilen der Stadt Berlin statt. Am 23. April 1950 entsteht die Deutsche Akademie der Künste in Ostberlin. Heinrich Mann, der 1933 ausgeschlossen wird, soll deren Leiter werden. Aufgrund seines Todes wird Arnold Zweig berufen, der im Jahr 1953 von Johannes R. Becher ersetzt wird. Die Akademie der Künste in Westberlin wird 1954 als Einrichtung des Landes gegründet. Von 1955 bis 1968 ist Hans Scharoun deren Präsident, der das Institut als „Antithese zur Ost-Akademie“ versteht. Hannesen, Hans Gerhard: „Europas Dritte, Deutschlands Erste“ – Die Akademie der Künste in Berlin, in: Akademie der Künste in Berlin, hrsg. v. der Akademie der Künste, Berlin, Berlin 2005, S. 10–145, hier, S. 33; Buttlar, Herbert von/Düttmann, Werner/Heuss, Theodor: Akademie der Künste, Die Mitglieder und ihr Werk Berlin 1960, anlässlich der Eröffnung des neuen Hauses am 18. Juni 1960, hrsg. v. der Akademie der Künste, Berlin 1960.

<sup>1585</sup> Honisch 1979, S. 67.

<sup>1586</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>1587</sup> Siehe Unterkapitel 3. 1. 6 Ausstellungen, Kunstvermittlung und kulturelle Veranstaltungen im Jahr 1974.

Wie die Korrespondenz beweist, ist Haftmann davon überzeugt, dass die Nationalgalerie keine Künstler\*innen ausstellen dürfe, die nicht repräsentativ genug seien.<sup>1588</sup> In Hinblick auf die Kunst des 19. Jahrhunderts behauptet Haftmann, er habe berühmte Künstler\*innen präsentieren wollen, die jedoch das deutsche Publikum nicht oft gesehen hätte. Die Retrospektiven von James McNeill Whistler (1969) und Joseph Mallord William Turner (1972) erfüllen diesen Zweck.<sup>1589</sup> Haftmann arrangiert zudem einige wenige thematische Ausstellungen mit dem Ziel, die Besucher\*innen über die zeitgenössische Kunstszene zu informieren. In diesen Bereich fallen die Ausstellungen *Aquarelle und Handzeichnungen des 20. Jahrhunderts* (1968); *Sammlung 1968 Karl Ströher* zusammen mit *Andy Warhol* (1969); *Moderne polnische Malerei und Graphik* (1969); *Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst 1910–1970* (1971) und *Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit* (1974).

Haftmanns eigentliche Aufgabe scheint sich jedoch in der Planung von Einzelausstellungen von Künstlern des 20. Jahrhunderts zu konkretisieren. In diesem Zusammenhang kennzeichnet sich Haftmanns kuratorisches Programm als Versuch, die theoretischen Stellungnahmen der Enzyklopädie im Bereich seiner Ausstellungen anzuwenden: Einerseits einige ausgewählte Meister der Kunst des 20. Jahrhunderts, die die Maßstäbe setzen, andererseits die jüngeren als Erben dieser Traditionen geschätzten Künstler\*innen. Haftmann agiert auf diese Art und Weise nicht nur als Kurator, sondern hauptsächlich als Gestalter seiner eigenen Kunstgeschichtsschreibung. Folgende Einzelausstellungen veranstaltet Haftmann unter dem Gesichtspunkt „ältere Meister“ der Kunst des 20. Jahrhunderts: Piet Mondrian (1968); Käthe Kollwitz (1970); Edvard Munch (1971); Naum Gabo (1971); Jacques Lipchitz (1971); Otto Meyer-Amden (1971); Willi Baumeister (1972); Marc Chagall (1971); Oskar Schlemmer (1973) und Wilhelm Lehmbruck (1973). Zudem wird 1973 anlässlich des Todes von Pablo Picasso die Gedächtnisausstellung *Hommage à Picasso* eingerichtet.<sup>1590</sup>

---

<sup>1588</sup> Brief von Haftmann an Gertrud Wörn, 21. Juli 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>1589</sup> Haftmann 1976, S. 47.

<sup>1590</sup> Ebd., S. 48.

Als Künstler „der mittleren Generation“, die für die Gegenwart stellvertretend seien<sup>1591</sup> zeigt Haftmann: Ernst Wilhelm Nay (1969); Afro Basaldella (1969); Roberto Matta (1970); Jean Robert Ipoustéguy (1970); Mark Rothko (1971); Jim Dine (1971); Bernhard Luginbühl (1972); Pol Bury (1972); Asger Jorn (1973); Wols (1973); George Rickey (1973/74) und Hans Hartung (1975).

Unter den „jüngeren Künstlern“<sup>1592</sup> präsentiert Haftmann: Rudolf Schoofs (1969); Floriano Bodini (1970); Jorge Castillo (1970); Schūsaku Arakawa (1972) und die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes (1973).

Die Berliner Künstler\*innen, denen Haftmann Ausstellungen widmet, lauten: Heinrich Richter (1969); Jochen Senger (1970); Matschinsky-Denninghoff (1970); Klaus Fussmann, Hermann Waldenburg, Arnulf Hoffmann (1972) und Gerd van Dülmen, Horst Hirsig, Ursula Sax (1974). Haftmann schreibt im Nachhinein, dass die Neue Nationalgalerie denjenigen Künstler\*innen Ausstellungen widme, die von der Berliner privaten Kunstszene nicht viel Achtung erhielten. Um mit den Berliner Galerien, die sich vorwiegend für Künstler\*innen des Realismus interessieren, nicht in Konkurrenz zu treten, sollen laut Haftmann in der Neuen Nationalgalerie unterschiedliche Künstlerpositionen gezeigt werden.<sup>1593</sup> Meines Erachtens scheint diese am Ende seiner Amtszeit entstandene Aussage eine Ausstellungspolitik zu rechtfertigen, die unabhängig von der Vorherrschaft der realistischen Künstler\*innen in der privatwirtschaftlichen Kunstszene in jedem Fall den Schwerpunkt auf Strömungen gelegt hätte, die mit der Abstraktion verbunden sind. Einem Brief von Haftmann an den Maler Peter Schubert vom 10. Januar 1973 kann zudem entnommen werden, dass die Neue Nationalgalerie im Rahmen der Förderung von Berlinern Künstler\*innen mit der Akademie der Künste und dem Neuen Berliner Kunstverein e. V. zusammenarbeitet.<sup>1594</sup> Haftmann behauptet diesbezüglich, zufrieden zu sein, dass die in der Neuen Nationalgalerie veranstalteten Ausstellungen, zu einer breiteren Akzeptanz des Werks dieser Künstler\*innen führten.<sup>1595</sup>

---

<sup>1591</sup> Ebd.

<sup>1592</sup> Ebd., S. 49.

<sup>1593</sup> Ebd.

<sup>1594</sup> Brief von Werner Haftmann an Peter Schubert, 10. Januar 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

<sup>1595</sup> Haftmann 1976, S. 49.

Haftmann stellt im Nachhinein fest, dass die Ausstellungen von Whistler, Turner und Chagall die meistbesuchten seiner Amtszeit seien. Diese veranschaulichten, so Haftmann, die Erwartungen eines breiten Publikums an ein Museum.<sup>1596</sup>

Aus der Untersuchung der Akten zu den Ausstellungen und der von Haftmann verfassten Katalogeinführungen geht meiner Meinung nach hervor, dass Haftmanns Ausstellungen vorwiegend das Ziel verfolgen, das Werk von Künstler\*innen in der Museumshalle oder im Museumsuntergeschoss zu inszenieren, ohne ein ausgearbeitetes kuratorisches Konzept darzulegen. Diese sind jedoch von Haftmanns Standpunkte über die ausgestellte Kunst stark geprägt.<sup>1597</sup> Die Hängungen der Ausstellungen scheinen zudem hauptsächlich einem ästhetischen Charakter entsprochen zu haben, deren Inhalt vonseiten eines nicht mit Kunst vertrauten Publikums schwierig begreifbar sein muss. Haftmann versteht seine Arbeit zudem als einen „Einmann-Betrieb“, sodass die gesamten Projekte für das Museum unter seiner unmittelbaren Kontrolle und Durchführung liegen müssen.<sup>1598</sup> Diese Idee spiegelt Haftmanns Persönlichkeit wider, der sich, wie bereits erläutert, als Selfmademan versteht und den Beruf des Kunsthistorikers vorwiegend aus einer individuellen Perspektive heraus begreift.

Darüber hinaus sind einige Ausstellungen, die in enger Zusammenarbeit mit Galerien organisiert werden, durch einen kommerziellen Charakter gekennzeichnet. Dies steht nicht nur im Widerspruch zur Satzung des Museums, die jedoch erst im Jahr 1974 offiziell genehmigt wird,<sup>1599</sup> sondern wirft auch Probleme kuratorischer Art auf, wie im Fall der Rothko-Ausstellung besprochen wird, da das ursprüngliche Ausstellungskonzept durch die von Station zu Station betriebenen Verkäufe zu denaturieren, droht. Diese in Zusammenarbeit mit dem Kunsthandel veranstalteten Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie scheinen ein privilegiertes Schaufenster für

---

<sup>1596</sup> Ebd., S. 47.

<sup>1597</sup> In diesem Sinne liegt Haftmanns Tätigkeit als Ausstellungsmacher fern von der kuratorischer Praxis von Figuren, wie zum Beispiel Harald Szeemann, die in den 1970er Jahren dazu beitragen, die Rolle und Tätigkeitsfeld der Kurator\*innen zu definieren und professionalisieren. Siehe das Kapitel *Curating, Exhibitions, and the Gesamtkunstwerk* in: Obrist, Hans Ulrich: *Ways of Curating*, London 2014, S. 22–35.

<sup>1598</sup> Brief von Werner Haftmann an Hermann Wiesler, 10. Juli 1972, SMB–ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>1599</sup> 1974 genehmigt die ICOM in Santiago de Chile eine neue Definition des Museums, in der sie unter anderem festlegt, dass die Institution nicht gewinnorientiert sei. Brulon Soares, Bruno: *Defining the Museum: challenges and compromises of the 21st century*, ICOFOM Study Series (online), 48–2, 2020, online seit 26. Januar 2021, <http://journals.openedition.org/iss/2325> (7. März 2021).



Galerist\*innen dargestellt zu haben, um die Werke der vertretenen Künstler\*innen zu präsentieren und möglicherweise zu verkaufen.

Aus den archivalischen Akten geht ferner hervor, dass im Rahmen der museumsbezogenen Aktivitäten während Haftmanns Amtszeit keine Beziehungen mit der Nationalgalerie Ost vorhanden sind. Eine Kooperation mit dem Stammhaus der Nationalgalerie wird von Anfang an als unmöglich gesehen.<sup>1600</sup> Einem Brief vom 14. Juni 1967 kann entnommen werden, dass Haftmann das Betreten der Westberliner Enklave Steinstücken im Bezirk Zehlendorf verboten wird. Haftmann, der dort einen Sammler besucht hatte, wendet sich an den Bürgermeister von Zehlendorf, um die Gründe dieser Entscheidung zu erfahren und betont die Notwendigkeit, den Ostsektor aufgrund seiner Arbeit teilweise besuchen zu müssen.<sup>1601</sup> Nicht nur werden Ausleihen von Werken der Neuen Nationalgalerie an Museen in der DDR aus Angst, dass diese von den Behörden beschlagnahmt werden, nicht bewilligt.<sup>1602</sup> Einige Briefe beweisen zudem, dass die Vermittlung der Neuen Nationalgalerie vonseiten Haftmanns sogar im Rahmen von Anfragen von ausländischer Museumsdirektor\*innen, die sich in Ostberlin befindlichen Werke ausleihen wollen, als negativ wahrgenommen wird. Als zum Beispiel der Direktor der Cummer Gallery of Art in Jacksonville, Florida, Joseph J. Dodge, am 7. August 1970 die Ausleihe eines Bildes Caspar David Friedrichs bittet, behauptet Haftmann, dass es aus politischen Gründen kontraproduktiv sein wäre, wenn die Anfrage von der Neuen Nationalgalerie eingereicht würde.<sup>1603</sup>

Die während Haftmanns Amtszeit veranstalteten Wechselausstellungen werden nicht nur in der Halle für Sonderausstellungen im Erdgeschoss, sondern auch im Graphischen Kabinett und in den Räumen der permanenten Sammlung im Untergeschoss des Museumsbaus gehängt. Dies liegt an den baulichen Eigenschaften

---

<sup>1600</sup> Rhode, in: Süddeutsche Zeitung, München, 5. März 1968.

<sup>1601</sup> Brief von Werner Haftmann an den Bürgermeister von Berlin-Zehlendorf, 14. Juni 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1602</sup> Aus diesem Grund lehnt Haftmann die Bitte des Direktors der Galerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Joachim Uhlitzsch bezüglich der Ausleihe eines Gemäldes von Otto Dix ab. Er erklärt zudem, dass die Neue Nationalgalerie sich an der Gemeinschaftsausstellung der Bundesrepublik Deutschland und der Sowjetunion *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* in Moskau und Leningrad nicht beteiligen würde. Grund dafür sei die Ablehnung vonseiten des Kultusministers der Sowjetunion die Verantwortung der Rückführung der angeforderten Bilder nach Westberlin zu übernehmen. Brief von Werner Haftmann an Joachim Uhlitzsch, 5. August 1974, SMB-ZA, VA11130, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe U.

<sup>1603</sup> Brief von Werner Haftmann an Joseph J. Dodge, 7. August 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe D.

der Halle, dessen Raum sich als nicht für jedes Ausstellungsvorhaben geeignet erweist, aber auch an den zu präsentierenden Werken, die laut Haftmann teilweise einer historischen Verbindung mit der Sammlung oder eine intime Gestaltung bedürften.<sup>1604</sup> Im Graphischen Kabinett werden die Ausstellungen *Aquarelle und Handzeichnungen des 20. Jahrhunderts*, Arakawa, Richter, Schoofs, Senger, Kollwitz, Meyer-Amden, Munch, Baumeister, Chagall, Schlemmer, Ipoustéguy, Gabo, Bury, Rickey, Castillo und die zwei Gruppenausstellungen von Berlinern Künstler\*innen veranstaltet. Whistler, Turner, Wols sowie die Schönberg-Ausstellung werden stattdessen in den Sälen der permanenten Sammlung präsentiert.<sup>1605</sup> In der Halle werden schließlich die Ausstellungen von Mondrian, Nay, Afro, Matta, Rothko, Jorn, Hartung, Lipchitz, Luginbühl und Lehmbruck sowie die Ausstellungen *Andy Warhol* und *Sammlung 1968 Karl Ströher* und *Metamorphose des Dinges* aufgebaut.<sup>1606</sup>

Die Untersuchung der Akten bezüglich der siebenjährigen Amtszeit Haftmanns in der Neuen Nationalgalerie zeigt, dass seine kuratorische Aktivität in zwei Phasen geteilt werden könnte. Die Ausstellungen, die in der ersten Phase von Haftmanns Berufung bis 1973 stattfinden, entsprechen meiner Meinung nach vorwiegend Haftmanns kunsthistorischer Auffassung und resultieren hauptsächlich aus seiner Initiative. Die wenigen Ausstellungen, die von anderen Institutionen oder Personen vorgeschlagen werden, wie zum Beispiel die Ausstellungen *Piet Mondrian* und *Afro Basaldella*, finden nichtsdestotrotz den ausdrücklichen Beifall Haftmanns. Diese Ausstellungen zeigen einen Schwerpunkt auf die von Haftmann als „Meister“ erkannten männliche Künstler des 20. Jahrhunderts sowie auf Vertreter von gegenstandslosen Kunstrichtungen der Nachkriegszeit. Ausnahmen sind die Ausstellungen *Andy Warhol* und *Sammlung 1968 Karl Ströher*, *Moderne Polnische Malerei und Graphik* sowie die Schau des Deutschen Künstlerbundes. Die im Rahmen der Ausstellungen *Andy Warhol* und *Sammlung 1968 Karl Ströher* präsentierten Werke und Kunstrichtungen werden von Haftmann in seinen Schriften dezidiert abgelehnt. Die zweite Phase im Bereich der Planung von Ausstellungen gegenwärtiger Kunst scheint durch den Einfluss von Wieland Schmied geprägt zu sein, der zunächst als Hauptkustos berufen wird und anschließend als

---

<sup>1604</sup> Haftmann 1976, S. 50.

<sup>1605</sup> Ebd., S. 51.

<sup>1606</sup> Ebd., S. 49.

Stellvertretender Direktor bis zur Berufung von Dieter Honisch im Jahr 1975 amtiert. 1973 wird die Stelle von Henning Bock frei, der Direktor der Gemäldegalerie wird.<sup>1607</sup> Einem Brief von Haftmann vom 13. März 1973 kann entnommen werden, dass er drei mögliche Kandidaten für die Stelle auswählt. Einer davon wird jedoch nicht in den Akten erwähnt.<sup>1608</sup> Haftmann bietet die Stelle zunächst Bernd Krimmel an, der sie ablehnt, weil er seine in Darmstadt angefangene Arbeit weiterführen wolle.<sup>1609</sup> Am 9. Mai 1973 erzählt Haftmann Werner Spies, mit Wieland Schmied Kontakt aufgenommen zu haben.<sup>1610</sup> Schmied erklärt sich am 17. Juli 1973 bereit, die Stelle am 1. November 1973 anzutreten.<sup>1611</sup>

Sowohl bei der Auswahl der auszustellenden zeitgenössischen Künstler\*innen als auch bei der praktischen organisatorischen Arbeit, inklusive Katalogvorworte und -Einführungen der entsprechenden Ausstellungen, scheint Haftmann anhand der Archivunterlagen in dieser Zeitspanne die kuratorischen Aufgaben immer stärker an Schmied und an seinen Mitarbeiter\*innen abgegeben zu haben. Diese Angabe könnte von Schmieds Äußerungen bestätigt werden, der in seiner Autobiographie nicht nur die nach Haftmanns Pensionierung, sondern auch einige im Jahr 1973 veranstalteten Ausstellungen als Projekte, die von ihm betreut werden, schildert:

Haftmann schied auf eigenen Wunsch (was er vorher angekündigt hatte) im Herbst 1974 vorzeitig aus (er war 62). Von da an war ich als ständiger Vertreter des Direktors für die Geschichte des Hauses verantwortlich. In meine Zeit fallen die Ausstellungen von Wolf Vostell, die ich mit besonderem Nachdruck vertrat, weil Vostell umstritten war [...], Louise Nevelson, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Marcel Broodthaers, denen Asger Jorn, George Rickey, Eduardo Paolozzi als gemeinsame Unternehmungen mit der Kestner-Gesellschaft Hannover vorangegangen waren.<sup>1612</sup>

Auffällig ist diesbezüglich, dass Haftmann in den Schriften über seine kuratorische Arbeit die Ausstellungen von Richard Hamilton und Louise Nevelson nicht einmal

---

<sup>1607</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>1608</sup> Brief von Werner Haftmann an Mechtild Ohnmacht, 13. März 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe O.

<sup>1609</sup> Brief von Bernd Krimmel an Werner Haftmann, 5. April 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>1610</sup> Brief von Werner Haftmann an Werner Spies, 9. Mai 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1611</sup> Brief von Wieland Schmied an Werner Haftmann, 17. Juli 1973; Brief von Wieland Schmied an Stephan Waetzoldt, 17. Juli 1983, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

<sup>1612</sup> Schmied 2008, S. 268–269.

erwähnt, obwohl diese im Jahr 1974 noch während seiner Amtszeit veranstaltet werden.<sup>1613</sup>

Anhand der folgenden Übersicht wird einen Gesamtblick auf Haftmanns Wechsellausstellungsprogramm geworfen, der jede Ausstellung mit den wichtigsten Angaben darlegen möchte, welche in den tausendseitigen Ordnern der Akten des Zentralarchivs enthalten sind. Die im folgenden Kapitel im Detail untersuchten Ausstellungen werden an dieser Stelle nur erwähnt.

### **3. 1. 1 Ausstellungen, Kunstvermittlung und kulturelle Veranstaltungen in den Jahren 1968 und 1969**

Die Eröffnungsausstellungen der Neuen Nationalgalerie *Piet Mondrian* in der Museumshalle und *Aquarelle und Handzeichnungen des 20. Jahrhunderts* im Graphischen Kabinett im Untergeschoss des Museums findet vom 15. September bis 20. November 1968 im Rahmen der Niederländischen Festwochen statt. Obwohl die Entscheidung auf Mondrian als Eröffnungsausstellung für die Halle nicht von Haftmann getroffen wird, befürwortet der Museumsdirektor die Auswahl des holländischen neoplastischen Malers sowohl als Vertreter der abstrakten Kunst als auch in Verbindung mit der Architektur von Mies van der Rohe ausdrücklich. Die Ausstellung *Aquarelle und Handzeichnungen des 20. Jahrhunderts* wird stattdessen auf Initiative Haftmanns zusammengestellt. Haftmann hatte im Bereich der documenta III im Jahr 1964 die Sektion *Handzeichnungen* mit 500 Werken aus 80 Jahren veranstaltet, die sehr gelobt wurde.<sup>1614</sup> Er wird zudem als Präsident der internationalen Jury für die Ausstellung *Graphische Kunst der Gegenwart* beim Holland-Festival im Gemeentemuseum in Den Haag vom 14. Juni bis 5. August 1968 vom Direktor Jaap den Daas eingeladen.<sup>1615</sup> In

---

<sup>1613</sup> Der Schriftwechsel bezüglich der Planung und Organisation dieser Ausstellung wird von Wieland Schmied durchgeführt, der ebenso die Katalogeinführung verfasst. Schmied, Wieland/Grisebach, Lucius: Louise Nevelson, Katalog der Ausstellung vom 5. Juni bis 1. Juli 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974.

<sup>1614</sup> Schwarze 2015, S. 9.

<sup>1615</sup> Die Jury besteht aus Werner Haftmann als Präsident, Helena Blum, Clement Greenberg, Jasia Reichardt, Pierre Restany, L. Gans (Sekretariat). Bericht der Jury (Report of the jury) Holland Festival 1968, SMB-ZA, VA10503, Ausstellung „Graphische Kunst der Gegenwart“ beim Holland-Festival in Den Haag, Schriftwechsel 1968, Buchstabe CD.

diesem Kontext wird Haftmann auch gebeten, eine Auswahl ausländischer Künstler\*innen für den internationalen Preis vorzuschlagen.<sup>1616</sup>

Haftmanns Ziel bei der Graphikausstellung in der Neuen Nationalgalerie ist es nicht einen Überblick über die gesamten graphischen Produktion der Moderne zu schaffen, sondern Schwerpunkte auf einige Werke und Künstler zu setzen, wie zum Beispiel auf die *Ungemalten Bilder* von Emil Nolde, die Illustrationen zum Goethes *Faust* von Max Beckmann oder die Frottagen von Max Ernst und Porträts von Oskar Kokoschka.<sup>1617</sup> Die Ausstellung präsentiert schlussendlich die graphischen Arbeiten von Willi Baumeister, Max Beckmann, Georges Braque, Otto Dix, Max Ernst, Lyonel Feininger, Alberto Giacometti, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Fernand Léger, Henry Moore, Emil Nolde, Pablo Picasso, Oskar Schlemmer und Wols. Im Faltblatt schreibt Haftmann, dass diese aus Ausleihen zusammengestellte Ausstellung als Ermutigung für den Wiederaufbau der graphischen Sammlung der Nationalgalerie gelten solle, die während des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs zerstört wurde. Die Schau solle zusätzlich veranschaulichen, wie sich das Museum die Wiederherstellung der Abteilung für graphische Kunst inhaltlich vorstelle.<sup>1618</sup>

Die Einweihung des Museums am 15. September mit den Sonderausstellungen in der Halle sowie im Graphischen Kabinett und mit der Präsentation der fusionierten Sammlungen der Nationalgalerie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, und der Galerie des 20. Jahrhunderts, Land Berlin, im Untergeschoss des Museumsbaus beginnt um 15 Uhr. Insgesamt 1.200 Besucher\*innen nehmen an dem Tag an der Veranstaltung teil. Nach sechs kurzen Reden in der Halle wird das Publikum in die Museumsräume gelassen. Mies van der Rohe, der einer der Redner sein soll, kann aus gesundheitlichen Gründen nicht an der Eröffnung teilnehmen. Sein Mitarbeiter Dirk Lohan hält die Rede in seinem Namen. Eine „Dixieland Kapelle“ im Eingangsbereich sowie eine

---

<sup>1616</sup> Brief von Jaap den Daas an Werner Haftmann, 9. Oktober 1967, SMB-ZA, VA10503, Ausstellung „Graphische Kunst der Gegenwart“ beim Holland-Festival in Den Haag, Schriftwechsel 1968, Buchstabe CD.

<sup>1617</sup> Brief von Henning Bock an Dieter Koeplin, 14. Mai 1968, SMB-ZA, VA10144, Ausstellung „Handzeichnungen und Aquarelle des 20. Jahrhunderts“, 15.09.–10.11.1968, Leihverträge, Schriftwechsel, Buchstabe B.

<sup>1618</sup> Haftmann, Werner: Aquarelle und Handzeichnungen des 20. Jahrhunderts, Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz vom 15. September bis 11. November 1968, Berlin 1968.

„Beatband“ im Skulpturengarten begleiten die Feier. Haftmann beabsichtigt eine lockere Veranstaltung zu organisieren, damit sich die Museumseinweihung weniger formell als die gewöhnlichen musealen Zeremonien abspielt.<sup>1619</sup>

Nach den Eröffnungsausstellungen wird, vermutlich am 16. Januar 1969, die Zeichnungs- und Aquarellausstellung *Heinrich Richter* mit Werken aus dem Besitz des Künstlers, aus der von Ben Wargin betriebene Berliner Galerie S sowie mit Leihgaben des Künstlers und Händler Godehard Lietzow präsentiert. Die Schau findet im Graphischen Kabinett bis zum 17. Februar 1969 statt.<sup>1620</sup> Einem Brief von Henning Bock an den Leiter der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart Gunther Thiem kann entnommen werden, dass dieser Bock auf Richter aufmerksam gemacht hatte.<sup>1621</sup> Haftmann, der den Künstler sehr schätzt und fördert,<sup>1622</sup> drückt den Wunsch aus, die Illustrationen zu Günter Grass' Roman *Blechtrommel* (1959) zu erwerben. Der Ankauf findet damals schlussendlich aufgrund des erhöhten Preises der Werke nicht statt.<sup>1623</sup> Die Ausstellung zusammen mit der Schau der permanenten Sammlung kommen beim Publikum sehr gut an: Bis zum 7. Februar 1969 besuchen insgesamt 210.000 Besucher\*innen das Museum seit der Eröffnung.<sup>1624</sup>

In der Museumshalle finden nach Mondrian die Ausstellungen *Andy Warhol* und *Sammlung 1968 Karl Ströher* vom 1. März bis 14. April 1969 statt. Die Pressevorbesichtigung beider Schauen erfolgt am 28. Februar um 11:30 Uhr.<sup>1625</sup>

---

<sup>1619</sup> Brief von Werner Haftmann an Guido Lehmbruck, 23. September 1968, SMB-ZA, VA11092, Schriftwechsel des Direktors L-R, 1968, Bandnummer 03, Buchstabe L.

<sup>1620</sup> Brief unsigniert an Oskar Schunck, 13. Januar 1969, Heinrich Richter 15.2–17.2.1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>1621</sup> Brief von Henning Bock an Gunther Thiem, 28. März 1969, SMB-ZA, VA11096, Schriftwechsel P-Z, 1969, Bandnummer 03, Buchstabe T-V.

<sup>1622</sup> Haftmann bietet dem Künstler seine Hilfe bei der Bewerbung um ein Stipendium in der Villa Romana und in der Villa Massimo an. Richter erhält jedoch kein Stipendium, da der Künstler laut der Auswahljuroren mit seinen 50. Jahren zu alt sei. Brief von Werner Haftmann an Heinrich Richter, 3. August 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe R; Brief von Werner Haftmann an Wolf Jobst Siedler, 28. März 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1623</sup> Die Illustrationen, die Richter Haftmann für 20.000 Deutsche Mark anbietet, werden schlussendlich von dem Kunsthändler Ben Wargin erworben. Dieser bietet sie Haftmann zum Preis von 40.000 Deutschen Mark an, die Haftmanns Auffassung nach, zu teuer war. Brief von Werner Haftmann an Heinrich Richter, 15. Juli 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>1624</sup> Brief von Henning Bock an Werner Haftmann, 7. Februar 1969, SMB-ZA, VA11095, Schriftwechsel H-O, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>1625</sup> Brief von Andreas Grote an die Damen und Herren der Presse, 21. Februar 1969, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1969.

Die erhaltenen Archivunterlagen aus dem Jahr 1969 beinhalten das Programm der kulturellen Veranstaltungen im Museum. Kostenlose Vorträge werden von Haftmann und den Kurator\*innen der Neuen Nationalgalerie mittwochs um 18:15 Uhr angeboten. Die Themen stehen in Verbindung sowohl mit den Wechsausstellungen als auch mit der permanenten Sammlung. Das Format des Kunstvermittlungsangebots erscheint traditionell nur auf Vorträge begrenzt und akademisch bezüglich der Themenvorschläge aufgebaut gewesen zu sein. Im Jahr 1969 finden von Januar bis April sieben Vorträge statt: Am 15. Januar referiert Haftmann über *Kandinsky und die Entstehung der abstrakten Malerei* und am 29. Januar Peter Krieger über *Max Ernst und die Magie des Banalen*. Im Februar finden die Vorträge von Henning Bock am 12. Februar über *Max Beckmann und das Historienbild der Gegenwart* und am 26. Februar von Alexander Dücker über *Francis Bacon und das Porträt der Gegenwart* statt. Am 12. März spricht Ursula Schmitt über *Dubuffet und „art informel“* und am 26. März Haftmann über *Pollock und Wols. Abstract expressionism und Tachismus*. Schließlich findet am 9. April der Vortrag von Elisabeth Decker über *Rothko und die moderne Lichtmalerei* statt.<sup>1626</sup> Musikalische Veranstaltungen werden bereits ab dem ersten Sommer veranstaltet, wie die *Bläuserserenade* im Skulpturengarten am Sonntag, den 6. Juli 1969 um 17:15 Uhr, die von der Nationalgalerie und dem Kunstamt Tiergarten organisiert wird.<sup>1627</sup>

Nach den Pop Art-Ausstellungen wird in der Museumshalle erneut abstrakte Kunst gezeigt: Vom 2. Mai bis 9. Juni 1969 präsentiert Haftmann die Ausstellung *Afro* mit Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen. Die Vorbesichtigung für die Presse findet am 30. April 1969 statt.<sup>1628</sup>

Dieser Schau folgt, ebenfalls in der Museumshalle, vom 21. Juni bis 28. Juli 1969 die Ausstellung *E. W. Nay (1902–1969) Gemälde der letzten Jahre*. Die Vorbesichtigung findet am Freitag, dem 20. Juni 1969 statt.<sup>1629</sup>

---

<sup>1626</sup> Einladungskarte zu einer Vortragsreihe mit farbigen Lichtbildern, 8. Januar 1969, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1969.

<sup>1627</sup> Programm der Bläuserserenade, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1969; Brief an das Kunstamt Tiergarten, 10. Juli 1969, SMB-ZA, VA11095, Schriftwechsel H-O, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe K.

<sup>1628</sup> Brief von Andreas Grote an die Damen und Herren der Presse, 17. April 1969, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1969.

<sup>1629</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1969.

Am 30. September 1969 wird die Ausstellung *James McNeill Whistler (1834–1903)*<sup>1630</sup> eröffnet.<sup>1631</sup> Einem Brief von Henning Bock kann entnommen werden, dass die vom 1. Oktober bis 24. November 1969 Whistler gewidmeten Ausstellung, die erste größte europäische Schau, außerhalb Englands, ist, die seit der Pariser Gedächtnisausstellung im Jahr 1905<sup>1632</sup> veranstaltet wird. In Deutschland handelt es sich um die erste Retrospektive überhaupt.<sup>1633</sup> Sie wird im Rahmen der Berliner Festwochen von der Neuen Nationalgalerie veranstaltet und kann, trotz Interesses weiterer Museen, wie zum Beispiel der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden,<sup>1634</sup> aufgrund der internationalen Leihgaben, in keiner zusätzlichen Station, präsentiert werden.<sup>1635</sup> Bezüglich der zahlreichen notwendigen amerikanischen Leihgaben bittet Haftmann seine befreundeten Kollegen Horst Woldemar Janson, Thomas Messer, Dorothee Miller und Andrew C. Ritchie um Hilfe.<sup>1636</sup> Die Ausstellung ist ursprünglich in Zusammenarbeit mit der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) vorgesehen. Aufgrund deren Umbau musste die Organisation vorwiegend von der Neuen Nationalgalerie durchgeführt werden.<sup>1637</sup> Haftmanns kuratorisches Konzept ist es, das Werk Whistlers in Zusammenhang mit der permanenten Sammlung des Museums zu präsentieren, um dem deutschen Publikum die Bedeutung dieses Künstlers im breiteren Kontext darzulegen.<sup>1638</sup> Die Ausstellung wird nämlich im Südwestflügel des Museumsuntergeschosses in der Nähe der

---

<sup>1630</sup> Bock, Henning: *James McNeill Whistler (1834–1903)*, Katalog der Ausstellung vom 1. Oktober bis 24. November 1969 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1969.

<sup>1631</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB–ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1969.

<sup>1632</sup> Bénédite, Léonce: *L'œuvre de James McNeill Whistler, 40 reproductions de chefs d'œuvre du maître, réunis à l'occasion de l'exposition commémorative organisée à Paris, au Palais de l'École nationale des beaux-arts en mai et juin 1905*, Paris 1905.

<sup>1633</sup> Brief von Henning Bock an Richard Häsli, 20. Oktober 1969, SMB–ZA, VA11095, Schriftwechsel H–O, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe H; Brief von Werner Haftmann an Milton Brown, 9. April 1969, SMB–ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1634</sup> Brief von Henning Bock an Klaus Gallwitz, 21. Oktober 1969, SMB–ZA, VA11094, Schriftwechsel A–G, Bandnummer 01, 1969, Buchstabe G.

<sup>1635</sup> Brief von Henning Bock an Nikolaus Ungerer, 18. November 1969, SMB–ZA, VA11096, Schriftwechsel P–Z, 1969, Bandnummer 03, Buchstabe T–V.

<sup>1636</sup> Brief von Werner Haftmann an Horst Woldemar Janson, 27. März 1969, SMB–ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe II.

<sup>1637</sup> Brief von Werner Haftmann an Thomas Messer, 26. März und 2. Mai 1969, SMB–ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>1638</sup> Brief von Werner Haftmann an Brewster H. Morris, 27. März 1969, SMB–ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe M.



Impressionistensammlung gehängt.<sup>1639</sup> Haftmann lädt den Glasgower Professor Andrew McLaren Young ein, der damals das Werkverzeichnis des Künstlers vorbereitet, einen Vortrag über Whistler und seine Bedeutung für die Entwicklung der modernen Malerei zu halten.<sup>1640</sup> Zudem wird der Kunstkritiker Denys Sutton, nach der Ablehnung des Kunsthistorikers Marcel Brions gebeten, einen weiteren Vortrag zu halten.<sup>1641</sup> Die von Haftmann als einer seiner am meisten besuchten Ausstellungen bezeichnet, zählt 17.000 Besucher\*innen.<sup>1642</sup>

Das nächste Ausstellungsvorhaben ist eine Gruppenausstellung. Die Korrespondenz über die Schau *Moderne polnische Malerei und Graphik* zeigt, dass Haftmann sich angesichts deren Vorbereitung an Peter Leo, Gründungsdirektor des Kunstmuseums Bochum, wendet. Leo ist an polnischer Kunst sehr interessiert und veranstaltet vom 8. November 1964 bis 17. Januar 1965 die Ausstellung *Profile IV Polnische Kunst heute* in der Städtischen Galerie Bochum. Diese ist die erste umfassende Schau von Skulptur, Malerei und Graphik aus Polen der Nachkriegszeit in Westdeutschland. In seinem Katalogvorwort betont Leo, dass die Ausstellung „eine sehr große Fülle verschiedener ausgeprägter Individualitäten“ darstelle. Die Auswahl der Kunstwerke wird von den Kunstkritikern Ryszard Stanisławski und Mieczysław Porębski unabhängig voneinander übernommen. Leo erklärt, dass damals bei den in Polen schaffenden Künstler\*innen weniger Kunst des Sozialistischen Realismus zu finden wäre, als man denken würde.<sup>1643</sup> Der Schriftwechsel zwischen Haftmann und Leo ist von großem Interesse, da er Informationen zum Hintergrund dieser Ausstellung, die nicht von Haftmann zusammengestellt wird, enthält. Haftmann schreibt an Leo am 11. Juli 1969 und bedankt sich bei ihm für seine Hilfsbereitschaft sowie für die Erzählungen seiner

---

<sup>1639</sup> Haftmann 1976, S. 51.

<sup>1640</sup> Brief von Werner Haftmann an Marcel Brion, 16. Juli 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe B; Postkarte von Andrew McLaren Young an Werner Haftmann, undatiert, (eingegangen am 12. Oktober 1969), SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>1641</sup> Brief von Werner Haftmann an Marcel Brion, 14. August 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe B. Brief von Werner Haftmann an Denys Sutton, undatiert, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1642</sup> Roters, Eberhard: *Meine Bilanz*, in: Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) *Eine Bilanz: 1965–1969*, Katalog der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin vom 7. Februar bis 3. März 1970, hrsg. v. dem Senator für Wissenschaft und Kunst Werner Stein, Berlin 1970, o. S.

<sup>1643</sup> Leo, Peter: Vorwort, in: ders. (Hrsg.): *Profile IV Polnische Kunst heute*, Katalog der Ausstellung vom 8. November 1964 bis 17. Januar 1965 in der Städtischen Kunstgalerie Bochum, Bochum 1964, o. S.

Erfahrung im Umgang mit polnischer zeitgenössischer Kunst. Er erklärt zudem, dass nach der Polenreise des Regierenden Bürgermeister in der Senatskanzlei ein Interesse an dem Land entstanden sei, das sich in einer Ausstellung widerspiegeln werde. Haftmann betont zudem, dass er diese Ausstellung nur in der Nationalgalerie organisieren würde, wenn sie von höchster Qualität sei.<sup>1644</sup> Im Rahmen dieses Ausstellungsvorhaben bittet Haftmann Leo als Berater und Juror teilzunehmen. Zudem beabsichtigt er den Direktor des Musée National d'Art Moderne in Paris Jean Leymarie ebenso einzuladen, denn laut Haftmann haben die Franzosen und die Polen seit langem ein gutes Verhältnis zueinander, so dass die Stellungnahmen eines Franzosen sicherlich besser angenommen werden als die der Preußen.<sup>1645</sup> Am 22. Oktober 1969 wendet sich Haftmann erneut an Leo und betont, dass es aufgrund der politischen Interessen, die hinter der Ausstellung stünden, nicht möglich sei, sie in der Neuen Nationalgalerie nicht zu organisieren. Er fügt hinzu, dass er die von dem Museumsdirektor in Breslau organisierte Ausstellung, am 3. Dezember in der Neuen Nationalgalerie eröffnen solle. Ferner vermutet er, dass die Hängung schwierig sein würde.<sup>1646</sup> Ein letzter Brief von Haftmann an Leo vom 26. September 1969 ist im Archiv enthalten. Haftmann teilt Leo die Daten der bevorstehenden Reise vom 5. bis 7. Oktober 1969 nach Warschau mit, um an einer Besprechung mit polnischen Museumsdirektoren aus Krakau, Posen<sup>1647</sup> und Breslau teilzunehmen. Haftmann bittet Leo, der die Einladung schlussendlich annehmen würde, ihn während dieser Reise zu begleiten.<sup>1648</sup>

Die Ausstellung, die vorwiegend abstrakte und surrealistische Künstler\*innen vorstellt, wird vom 4. Dezember 1969 bis 15. Januar 1970<sup>1649</sup> im Rahmen der Polnischen Wochen 1969 und anlässlich des 25. Jahrestages der Volksrepublik Polen vom Comenius-Club e. V. für deutsch-osteuropäischen Beziehungen in Zusammenarbeit

---

<sup>1644</sup> Brief von Werner Haftmann an Peter Leo, 11. Juli 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe L.

<sup>1645</sup> Ebd.

<sup>1646</sup> Brief von Werner Haftmann an Peter Leo, 22. Oktober 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe L.

<sup>1647</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Branner, 26. September 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1648</sup> Brief von Werner Haftmann an Peter Leo, 26. September 1969; Brief von Peter Leo an Werner Haftmann, 26. September 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe L.

<sup>1649</sup> In einem Brief wird die Angabe erwähnt, dass die Ausstellung bis zum 18. Januar 1970 läuft. Brief von Henning Bock an Dolores Fenn, 10. November 1969, SMB-ZA, VA11094, Schriftwechsel A-G, Bandnummer 01, 1969, Buchstabe F.

mit polnischen und westdeutschen Einrichtungen, darunter der Neuen Nationalgalerie, veranstaltet.<sup>1650</sup> In seinem Vorwort schreibt Haftmann, dass die Auswahl der Künstler\*innen von dem Direktor des Städtischen Museums von Breslau Olgierd Czerner und der Museumsmitarbeiterin Alicja Bajdor unternommen wird. Haftmann behauptet, dass die Ausstellung hauptsächlich informativen Charakter<sup>1651</sup> „über die kulturelle Leistung Polens“ habe. Durch die Präsentation dieser Schau erhofft Haftmann „gute nachbarliche Beziehungen herstellen zu helfen“.<sup>1652</sup> Haftmann schreibt im Nachhinein, dass diese Ausstellung gezeigt habe, „wie auch in den ideologisch vorfixierten Ostländern die bewegenden Ideen der modernen Kunst wirksam waren“.<sup>1653</sup> Czerner bedankt sich am 16. Januar 1970 bei Haftmann dafür, dass er die Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie ermöglicht hätte.<sup>1654</sup>

### **3. 1. 2 Ausstellungen, Kunstvermittlung und kulturelle Veranstaltungen im Jahr 1970**

Vom 12. Dezember bis 19. Januar 1970 findet die Ausstellung *Rudolf Schoofs. Zeichnungen, Lithographien und Skulpturen* statt.<sup>1655</sup> Die Vorbesichtigung wird am 12. Dezember 1969 in der Graphischen Sammlung veranstaltet.<sup>1656</sup> Der Künstler teilt Haftmann nach der Ausstellung mit, ihm als Anerkennung für die geleistete Arbeit eine Zeichnung schenken zu wollen. Haftmann bittet den Künstler jedoch die Schenkung an

---

<sup>1650</sup> Programm der Polnischen Wochen 1969, 24. November bis 8. Dezember 1969, veranstaltet vom Comenius-Club e. V. für deutsch-osteuropäische Kulturbeziehungen, hrsg. v. u.a. Erwin Beck/Erich Müller-Gangloff/Sepp Schelz, Berlin 1969; Pressemitteilung von Eberhard Sommer, 29. Oktober 1969, SMB-ZA, VA10178, Ausstellung Rudolf Schoofs; Ausstellung „Moderne polnische Malerei und Graphik“; Ausstellung Joachim Senger 1969/70.

<sup>1651</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Richter, 4. Dezember 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>1652</sup> Haftmann, Werner: Vorwort, in: Bajdor, Alicja (Hrsg.): *Moderne polnische Malerei und Graphik*, Katalog der Ausstellung vom 4. Dezember 1969 bis 15. Januar 1970 in der Neuen Nationalgalerie, Wrocław 1969, o. S.

<sup>1653</sup> Haftmann 1976, S. 48. Zu den künstlerischen Beziehungen zwischen West- und Ostblockländern in Europa während des Kalten Krieges siehe: Arnoux, Mathilde: *La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la Guerre Froide*, Paris 2018.

<sup>1654</sup> Brief von Olgierd Czerner an Werner Haftmann, 16. Januar 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe C.

<sup>1655</sup> Haftmann, Werner: *Rudolf Schoofs. Zeichnungen, Lithographien*, Katalog der Ausstellung vom 12. Dezember 1969 bis 19. Januar 1970 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1969.

<sup>1656</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

die Neue Nationalgalerie zu richten.<sup>1657</sup> Haftmann, der einerseits das Museum als individuelle Projektion seiner eigenen kunsthistorischen Theorien versteht, zeigt andererseits in diesem Fall, dass die Bereicherung der Sammlungen Vorrang vor dem persönlichen Interesse hat. Ein Brief von Henning Bock vom 22. Januar 1970, in dem eine Preisliste der ausgestellten Werke geschickt wird, beweist, dass es sich um eine weitere Verkaufsausstellung handelt.<sup>1658</sup> Die Ausstellung wird mit einem Zuschuss aus öffentlichen Mitteln veranstaltet und sieht die Bezahlung einer Eintrittskarte vor. Insgesamt besuchen zirka 2000 Menschen die Schau.<sup>1659</sup>

Die Ausstellung *Jochen Senger. Ölbilder, Gouachen und Zeichnungen* folgt im Graphischen Kabinett vom 31. Januar bis 2. März 1970.<sup>1660</sup> Die Vorbesichtigung erfolgt am 30. Januar 1970.<sup>1661</sup> Auch diese Ausstellung wird mit einem Zuschuss aus öffentlichen Mitteln veranstaltet und ebenso von rund 2000 Besucher\*innen besucht, die jedoch keine Eintrittskarte zahlen.<sup>1662</sup>

Vom 7. Februar bis 3. März 1970 wird von der Neuen Nationalgalerie und dem Senator für Wissenschaft und Kunst Werner Stein die Ausstellung *Deutsche Gesellschaft für bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) Eine Bilanz: 1965–1969* veranstaltet. Die Vorbesichtigung findet am 6. Februar 1970 statt.<sup>1663</sup> Die Finanzierung der Schau, die ein Publikum von 17.700 zahlenden Besucher\*innen anzieht, stammt zum Teil aus öffentlichen Mitteln.<sup>1664</sup> Anlässlich dieser Ausstellung erscheint ein Kunstcatalog mit einem Überblick über die Aktivität des Kunstvereins sowie der entstandenen Dokumentation über die vier Jahre seines Bestehens. Die Deutsche

---

<sup>1657</sup> Brief von Werner Haftmann an Rudolf Schoofs, 13. Januar 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1658</sup> Brief von Henning Bock an Eckhard Schaar, 22. Januar 1970, SMB-ZA, VA11101, Schriftwechsel O-Sch, 1970, Bandnummer 03, Buchstabe Sch.

<sup>1659</sup> Brief von Herrn Heise, Statistisches Landesamt, an die Neue Nationalgalerie, 15. Februar 1971, SMB-ZA, VA11110, Schriftwechsel St-Z, 1971, Bandnummer 04, Buchstabe St.

<sup>1660</sup> Schmitt, Ursula: J. Senger. Ölbilder, Gouachen und Zeichnungen, Katalog der Ausstellung vom 31. Januar bis 2. März 1970 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970.

<sup>1661</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

<sup>1662</sup> Brief von Herrn Heise, Statistisches Landesamt, an die Neue Nationalgalerie, 15. Februar 1971, SMB-ZA, VA11110, Schriftwechsel St-Z, 1971, Bandnummer 04, Buchstabe St.

<sup>1663</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

<sup>1664</sup> Brief von Herrn Heise, Statistisches Landesamt, an die Neue Nationalgalerie, 15. Februar 1971, SMB-ZA, VA11110, Schriftwechsel St-Z, 1971, Bandnummer 04, Buchstabe St.

Gesellschaft für bildende Kunst e. V. und ihr Vorstand befinden sich seit 1966 unter scharfer studentischer Kritik, weil ihr Ausstellungsprogramm und ihre Ankaufspolitik wenige Achtung für junge Künstler\*innen zeigen. Laut der Student\*innen benutze die „undemokratische Satzung“ des Kunstvereins Berlin die zur Verfügung stehenden öffentlichen Finanzmittel, um vorwiegend Werke von bereits verstorbenen Künstler\*innen zu erwerben.<sup>1665</sup> Die während der Proteste geforderte Demokratisierung der Struktur und Satzung gipfelt im Boykott, zu dem ein Teil der fördernden Mitglieder\*innen, die Aktionsgruppe im Kunstverein, am 15. Januar 1969 aufgerufen wird.<sup>1666</sup> Künstler wie Gernot Bubenik, Franz Rudolf Knubel und Herbert Mondry, die die Aktionsgruppe leiten, werden von zahlreichen Kunsthändlern wie Michael S. Cullen, Galerie Mikro, Rudolf Springer und René Block unterstützt.<sup>1667</sup> Nach der Entscheidung des Vorstands den Kunstverein aufzulösen, entstehen zwei unabhängige Kunstvereine: der Neue Berliner Kunstverein e. V. und der Neue Gesellschaft für bildende Kunst e. V. Im ersten organisieren sich die ehemaligen ordentlichen Mitglieder\*innen der Deutschen Gesellschaft für bildende Kunst e. V., während sich im zweiten die ehemaligen Mitglieder der Aktionsgruppe zusammenfinden.<sup>1668</sup> Die Neue Nationalgalerie arbeitet weiterhin mit dem Neuen Berliner Kunstverein e. V. zusammen.

In der Museumshalle wird die Ausstellung *Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen – Zeichnungen* vom 21. März bis 20. April 1970 veranstaltet.<sup>1669</sup> Die Vorbesichtigung erfolgt am 20. März 1970.<sup>1670</sup> Das Künstlerpaar wird von Harry Fischer, Marlborough Fine Art London, vertreten. Fischer wendet sich am 18. März 1970 an Haftmann und bedankt sich, dass er die Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie veranstaltet. Zudem erhofft er sich, dass diese den endgültigen Erfolg der Künstler\*innen bestätigen

---

<sup>1665</sup> Protest-Resolution, Berlin, 27. Oktober 1966, in: Stein 1970, o. S.

<sup>1666</sup> Schauer, Lucie: Berliner Kunstverein – kurz vor dem Selbstmord? Erster Vorsitzender Adolf Arndt: Der Versuch ist gescheitert, in: ebd., o. S.

<sup>1667</sup> Rhode, Werner: In Berlin: Auflösung ist keine Lösung. Wird der Kunstverein sich selbst liquidieren?, in: ebd., o. S.

<sup>1668</sup> Sauberzweig, Dieter/Roloff, Ulrich (Hrsg.): NGBK e. V. 1969–1977. Eine Zwischenbilanz, hrsg. v. Dieter Sauberzweig/Ulrich Roloff, Berlin 1977, S. 13.

<sup>1669</sup> Haftmann, Werner: Faltblatt der Ausstellung Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen – Zeichnungen vom 21. März bis 21. April 1970 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970.

<sup>1670</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB–ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

werde.<sup>1671</sup> Jörn Merkert schreibt, dass die kleine Ausstellung im hinteren Drittel der Halle aufgebaut wird. Im restlichen Raum wird gleichzeitig die Museumssammlung präsentiert. Im hinteren Teil der Terrasse, die in optischer Verbindung mit der Halle steht, werden zudem weitere Plastiken des Künstlerpaars arrangiert.<sup>1672</sup> Haftmann, der mit den Künstler\*innen befreundet ist, wendet sich an den Direktor des Louisiana Museums, Knud Jensen, und an den Direktor des Kröller-Müller Museums in Otterlo Rudolf Willem Daan Oxenaar,<sup>1673</sup> um sie auf die in Berlin gezeigte Schau aufmerksam zu machen. Er behauptet, dass, die in der Neuen Nationalgalerie präsentierte neue Reihe, nach einem im Jahr 1969 stattgefundenen Arbeitsaufenthalt in Berlin, aus vier monumentalen sowie zehn kleineren Skulpturen entstanden sei. Das Ensemble soll am Ende des Jahres 1970 in der Galerie Marlborough Fine Art in New York ausgestellt und danach durch den Verkauf in der Welt verstreut werden.<sup>1674</sup> Die mit einer öffentlichen Finanzierung veranstaltete Ausstellung wird von 23.100 zahlenden Menschen besucht.<sup>1675</sup>

Die kleine Ausstellung von *Floriano Bodini* mit der Skulptur *Bildnis eines Papstes* und den dazugehörigen Skizzen wird im April und Mai 1970 veranstaltet.<sup>1676</sup> Ein Brief von Haftmann an Luigi Filippo Toninelli vom 13. Februar 1970 bezeugt, dass Haftmann die Schau zusammen mit der Übergabe der Skulptur *Der Schrei* (1962) von Marino Marini vonseiten der Commerzbank Aktiengesellschaft am 5. März 1970 eröffnen wünscht.<sup>1677</sup> Gleichzeitig präsentiert Haftmann anlässlich des 25-jährigen Todestages der Künstlerin die Ausstellung *Käthe Kollwitz* im Graphischen Kabinett, worüber

---

<sup>1671</sup> Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 18. März 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>1672</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>1673</sup> Brief von Werner Haftmann an Rudolf Willem Daan Oxenaar, 23. Oktober 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe O.

<sup>1674</sup> Brief von Werner Haftmann an Knud Jensen, 23. Oktober 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe II.

<sup>1675</sup> Brief von Heise, Statistisches Landesamt, an die Neue Nationalgalerie, 15. Februar 1971, SMB-ZA, VA11110, Schriftwechsel St-Z, 1971, Bandnummer 04, Buchstabe St.

<sup>1676</sup> Haftmann, Werner: *Floriano Bodini, Bildnis eines Papstes*, Katalog der Ausstellung vom April bis Mai 1970 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970.

<sup>1677</sup> Brief von Werner Haftmann an Luigi Filippo Toninelli, 13. Februar 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe T; Einladungskarte zum Empfang in der Neuen Nationalgalerie, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970. Die Ausstellung läuft vom April bis 2. Mai 1970 laut: Jäger/von Marlin/Odier 2018, S. 320.

jedoch im Archiv, neben der Erwähnung der Veranstaltung in wenigen Briefen, keine detaillierten Informationen vorhanden sind.<sup>1678</sup>

Die nächste umfangreiche Ausstellung in der Museumshalle ist *Matta*, die vom 30. Mai bis August 1970 stattfindet. Die Vorbesichtigung erfolgt am 29. April 1970.<sup>1679</sup>

Am 24. Juni 1970 eröffnet die Ausstellung *Ipoustéguy* im Graphischen Kabinett, die vom 25. Juni bis 17. August 1970 stattfindet.<sup>1680</sup> Die Schau entsteht in Kooperation mit dem Kulturreferenten der Stadt Darmstadt Bernd Krimmel.<sup>1681</sup> Im Rahmen der Skulptur-Ausstellung werden zudem drei Filme kostenlos projiziert: *Une femme en or*; *L'oeuf noir* und *Cérimonie pour une victoire*, jeweils montags am 3. August, 10. August und 17. August 1970 um 18 Uhr.<sup>1682</sup> Der Besuch der Ausstellung, deren Organisation auf einen Zuschuss aus öffentlichen Mitteln stützt, wird von 7.000 zahlenden Besucher\*innen gesehen.<sup>1683</sup> Haftmann, der den Künstler auf der documenta III im Jahr 1964 in Kassel ausgestellt hatte, wird von ihm 1973 gebeten, in Zusammenhang mit der öffentlich entstandenen Polemik über sein Werk *Homme* Stellung zu nehmen. Die Skulptur ist im Rahmen des deutsch-französischen Projekts zwischen Konrad Adenauer und Charles De Gaulle zur Errichtung eines europäischen Forschungsreaktors in Grenoble gefertigt worden. Vier Künstler stehen in der finalen Auswahl für die künstlerische Dekoration des Standorts: Jean Robert Ipoustéguy, Oskar Schlemmer, Wilhelm Loth und Alexander Calder.<sup>1684</sup> Haftmann behauptet in seiner Stellungnahme, dass Ipoustéguy eine der führenden Künstler der jüngeren Generation zeige. Er schreibt

---

<sup>1678</sup> Brief von Elisabeth Decker an Eduard Trier, 25. März 1970, SMB-ZA, VA11102, Schriftwechsel St-Z, 1970, Bandnummer 04, Buchstabe T; Brief von Werner Haftmann an Hanns C. Schroeder-Hohenwarth, 22. April 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe Sch; Haftmann 1976, S. 51.

<sup>1679</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

<sup>1680</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970; SMB-ZA, VA10179, Ausstellung Jean Robert Ipoustéguy 1969/71.

<sup>1681</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie; Krimmel, Bernd: Ipoustéguy, Katalog der Ausstellung vom 16. Juni bis 18. August in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970. Die im Katalog enthaltenen Ausstellungsdaten stimmen mit den Daten auf den Einladungskarten nicht überein.

<sup>1682</sup> Programm der Filmabende, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

<sup>1683</sup> Brief von Herrn Heise, Statistisches Landesamt, an die Neue Nationalgalerie, 15. Februar 1971, SMB-ZA, VA11110, Schriftwechsel St-Z, 1971, Bandnummer 04, Buchstabe St.

<sup>1684</sup> Brief von Alfred Bauer an Werner Haftmann, 27. April 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe B.

zudem, dass die von ihm für die Neue Nationalgalerie erworbene Bronze *Femme au bain* zu einer der bekanntesten Werke der Neuen Nationalgalerie werde.<sup>1685</sup>

1970 werden die Musikabende *Jazz in the garden* im Rahmen der *Berliner Jazztage* freitags am 26. Juni, 10. und 24. Juli, 7. und 21. August und am 4. September veranstaltet.<sup>1686</sup> Veranstalter ist die Konzertvermittlung Schulte-Bahrenberg. Die Konzerte beginnen um 18 Uhr und die Eintrittskarte kostet fünf Deutsche Mark.<sup>1687</sup> Jörn Merkert behauptet, dass obwohl damals die Veranstaltung höchst außergewöhnlich für ein Museum sei, sie bald sehr populär in der Stadt werde. Während der Konzerte, die im Skulpturengarten stattfinden, bleibt das Museum geschlossen. Der Eingang für das Publikum erfolgt direkt durch das Hoftor an der Rampe zum Garten.<sup>1688</sup> Haftmann schreibt im Nachhinein, dass die im Museum veranstalteten Führungen sich als zu akademisch für junge Menschen erweisen. Um sie ins Museum einzuladen, wird die Entscheidung getroffen, Jazz-Konzerte im Sommer zu veranstalten. Haftmann erklärt zudem, dass Konzerte moderner Musik während seiner Amtszeit ebenso in der Halle stattfinden und, unter den Jugendlichen sehr beliebt wären.<sup>1689</sup> Die Veranstaltung wird in den Jahren 1971 (am 18. Juni, am 2., 16. und 30. Juli und am 13. und 27. August),<sup>1690</sup> 1972 (wegen der Olympiade in München finden nur vier Konzerte statt: am 16 und 30 Juni sowie am 14. und 28 Juli)<sup>1691</sup> und 1974<sup>1692</sup> wiederholt.

---

<sup>1685</sup> Brief von Werner Haftmann an Alfred Bauer, 28. Juni 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1686</sup> Programm der Veranstaltung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

<sup>1687</sup> Brief unsigned an das Polizeirevier Berlin, 18. Juni 1970, SMB-ZA, VA11101, Schriftwechsel O-Sch, 1970, Bandnummer 03, Buchstabe P; Brief unsigned an Fräulein Möbius, 15. Juni 1970, SMB-ZA, VA11100, Schriftwechsel H-N, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>1688</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>1689</sup> „An diesen Abenden glich die Halle einem Heerlager jugendlicher Zigeuner“. Haftmann 1976, S. 52.

<sup>1690</sup> Brief von Jörn Merkert an die Redaktion von *Architekten und kultiviertes Wohnen*, 22. Februar 1971, SMB-ZA, VA11107, Schriftwechsel A-G, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe A; Brief von Ralf Schulte-Bahrenberg an Werner Haftmann, 8. September 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

<sup>1691</sup> Faltblatt, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1972.

<sup>1692</sup> Im Zentralarchiv konnten keine Informationen über die Veranstaltung im Jahr 1974 gefunden werden. Die Konzerte sollten am 7. und 21. Juni, 5. und 19. Juli sowie 2. und 16. August 1974 stattgefunden haben. Jäger/von Marlin/Odier 2018, S. 323.



Vom 10. September bis 2. November 1970 präsentiert die Neue Nationalgalerie die Ausstellung *Jorge Castillo*.<sup>1693</sup> Die Vorbesichtigung findet am 10. September 1970 statt.<sup>1694</sup> Haftmann, der Castillo im Jahr 1967 in seinem Haus in Boissano, Savona,<sup>1695</sup> kennengelernt hatte, nimmt im Jahr 1972 das Angebot vonseiten Wolf Jobst Siedlers an, eine Monographie über den Künstler bei dem Propyläen-Verlag in Berlin zu veröffentlichen.<sup>1696</sup> Dies kennzeichnet einen interessanten Aspekt von Haftmanns Tätigkeit als Kurator, da er hauptsächlich seine eigenen Schriften mit den Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie unterstützt. Die Ausstellung Castillos wird mit öffentlichen Finanzierungsmitteln eingerichtet und zieht 8.000 zahlenden Besucher\*innen an.<sup>1697</sup>

Anhand der im Archiv verbliebenen Programme zeigt sich das Angebot im Bereich der Kunstvermittlung für das Jahr 1970 deutlich verstärkt, jedoch im Format keine Veränderungen nachzuweisen. Im Juni und Juli 1970 finden Führungen zu Themen der Kunst des 19. Jahrhunderts sowie zu Vergleichen zwischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts statt: *Menzel als Historienmaler* (am Montag, den 8. Juni um 19 Uhr); *Menzel als Zeichner* (am Mittwoch, den 10. Juni um 15.30 Uhr, wiederholt am Montag, den 15. Juni um 19 Uhr); *Bildvergleich II mit Caspar David Friedrich: Meeresküste bei Mondschein, Böcklin: Meeresbrandung, Courbet: Die Welle und Nolde: Brecher* (am Donnerstag, den 18. Juni um 15.30 Uhr und am Montag, den 22. Juni um 19 Uhr); *Porträt I* mit v. Rayski, Kokoschka, Munch und Bacon (am Mittwoch, den 24. Juni um 15.30 Uhr und am Montag, den 29. Juni um 19 Uhr findet die Führung statt) und *Vergessene Historienbilder aus dem Depot der Nationalgalerie* (am Mittwoch, den 1. Juli um 15.30 Uhr und am Montag, den 6. Juli um 19 Uhr).<sup>1698</sup>

---

<sup>1693</sup> Decker, Elisabeth/Haftmann, Werner: *Jorge Castillo, Katalog der Ausstellung vom 10. September bis 16. November 1970 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970.*

<sup>1694</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

<sup>1695</sup> Brief von Werner Haftmann an Jorge Castillo, 23. Oktober 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe C.

<sup>1696</sup> Brief von Wolf Jobst Siedler an Werner Haftmann, 20. September 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1697</sup> Brief von Herrn Heise, Statistisches Landesamt, an die Neue Nationalgalerie, 15. Februar 1971, SMB-ZA, VA11110, Schriftwechsel St-Z, 1971, Bandnummer 04, Buchstabe St.

<sup>1698</sup> Programm der Führungen im Juni und Juli 1970, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

Von September bis Dezember 1970 werden dagegen Führungen vorwiegend zu Themen der Kunst des 20. Jahrhunderts veranstaltet: *Die Plastiken auf der großen Terrasse der Nationalgalerie Avramidis, Calder, Luginbühl, Moore, Rickey* (am Montag, den 7. September um 18 Uhr, wiederholt am Mittwoch, den 9. September um 15 Uhr); *Paul Klee* (am Montag, den 14. September um 19 Uhr, wiederholt am Mittwoch, den 16. September um 15 Uhr); *Bildvergleich III Grosz: Stützen der Gesellschaft; Dix: Flandern; Hofer: Die schwarzen Zimmer* (am Montag, den 21. September um 19 Uhr, wiederholt am Mittwoch, den 23. September um 15 Uhr); *Surrealismus Chirico, Dalí, Delvaux, Ernst* (am Montag, den 28. September um 19 Uhr, wiederholt am 30. September um 15 Uhr); *Edvard Munch: Der Lebensfries* (am Montag den 5. Oktober um 19 Uhr, wiederholt am Mittwoch den 7. Oktober um 15 Uhr); *Stilleben Guttuso, Kokoschka, Morandi, Thoma* (am Montag den 12. Oktober um 19 Uhr, wiederholt am Mittwoch den 14. Oktober um 15 Uhr); *Schinkel als Maler* (am Montag den 19. Oktober um 19 Uhr, wiederholt am Montag den 21. Oktober um 15 Uhr); *Bildvergleich IV Appel – Tàpies, Sugai – Vasarely* (am Montag, den 26. Oktober, wiederholt am Mittwoch den 28. Oktober um 15 Uhr); *Vier Plastiken Rodins: Der Mensch und sein Genius; Giacometti: Der Schmale Frau ohne Arme; Maillol: Torso; Arp: Torso* (am Montag, den 2. November um 19 Uhr, wiederholt am Mittwoch, den 4. November um 15 Uhr); *Französischer und Deutscher Impressionismus* (am Montag, den 9. November um 19 Uhr, wiederholt am Mittwoch, den 11. November um 15 Uhr); am Montag, den 16. November um 19 Uhr *Maler der „Brücke“ Heckel, Kirchner, Rottluff, Pechstein* (wiederholt am Donnerstag, den 19. November um 15 Uhr); am Montag, den 23. November um 19 Uhr *Edouard Manet* (wiederholt am Mittwoch, den 25. November um 15 Uhr); am Montag, den 30. November um 19 Uhr *Berliner Stadtlandschaften von Gaertner bis Heldt* (wiederholt am Mittwoch, den 2. Dezember um 15 Uhr); *Nazarener und Deutschrömer* (am Montag, den 7. Dezember um 19 Uhr, wiederholt am Mittwoch, den 9. Dezember um 19 Uhr); *Die Krise des religiösen Bildes im 19. Jahrhundert* (am Montag, den 14. Dezember um 19 Uhr, wiederholt am Mittwoch, den 16. Dezember um 15 Uhr).

Die Ausstellung des Neuen Berliner Kunstvereins zusammen mit der Neuen Nationalgalerie *Jacques Lipchitz. Skulpturen und Zeichnungen 1911–1969* findet vom

18. September bis 9. November 1970 statt. Während der Schau werden jeden Donnerstag und Sonntag um 15 Uhr Führungen angeboten.<sup>1699</sup>

Die Ausstellung *Otto Meyer-Amden Gemälde – Aquarelle – Zeichnungen* findet vom 5. Dezember bis 1. Februar 1971 im Graphischen Kabinett statt.<sup>1700</sup> Die Vorbesichtigung erfolgt am 4. Dezember 1970.<sup>1701</sup> Der Leiter des Aargauer Kunsthouses in Aarau in der Schweiz Guido Fischer koordiniert die für die Schau vorgesehenen Leihgaben. Haftmann schreibt, dass ohne seinen persönlichen Einsatz, die Ausstellung nicht die erreichte Breite hätte bekommen könnten.<sup>1702</sup> Einem Brief von Henning Bock vom 16. Februar 1971 kann entnommen werden, dass Fischer als allgemeiner Veranstalter<sup>1703</sup> dieser Schau fungiert, die ebenso in der Kunsthalle Bremen, im Kasseler Kunstverein und im Städel Museum in Frankfurt am Main präsentiert werden soll.<sup>1704</sup> Haftmann wendet sich am 7. Dezember 1970 an Michael Stettler, Präsident der Stiftung Pro Helvetia, der die Ausstellung finanziert, und bedankt sich für seine Unterstützung und Eröffnungsrede.<sup>1705</sup> Haftmann schreibt zudem Emil Buess am 9. Februar 1971, dass die Schau trotz der wenigen Besucher\*innen, knapp 5.000, ein Erfolg sei. Er behauptet, dass es voraussehbar wäre, dass diese Ausstellung kein großes Publikum anziehen würde.<sup>1706</sup> Der Besuch sieht die Bezahlung eines Eintritts vor.<sup>1707</sup>

---

<sup>1699</sup> Broschüre der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

<sup>1700</sup> Haftmann, Werner/Fischer, Guido: *Otto Meyer-Amden*, Katalog der Ausstellung vom 5. Dezember 1970 bis 1. Februar 1971 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1970.

<sup>1701</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

<sup>1702</sup> Brief von Werner Haftmann an Guido Fischer, 7. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>1703</sup> Brief von Henning Bock an Johann Eckhart von Borries, 16. Februar 1971, SMB-ZA, VA11107, Schriftwechsel A-G, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1704</sup> Schlussendlich wird die Ausstellung nur in Bremen und Kassel veranstaltet.

<sup>1705</sup> Brief von Werner Haftmann an Michael Stettler, 7. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1706</sup> Brief von Werner Haftmann an Emil Buess, 9. Februar 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1707</sup> Brief von Herrn Heise, Statistisches Landesamt, an die Neue Nationalgalerie, 15. Februar 1971, SMB-ZA, VA11110, Schriftwechsel St-Z, 1971, Bandnummer 04, Buchstabe St.

### 3. 1. 3 Ausstellungen, Kunstvermittlung und kulturelle Veranstaltungen im Jahr 1971

Die Ausstellung *Edvard Munch. Aquarelle und Zeichnungen aus dem Munch-museet, Oslo* wird vom 10. Februar bis 29. März 1971 im Graphischen Kabinett präsentiert.<sup>1708</sup> Die Vorbesichtigung findet am 9. Februar 1971 statt. Die Ausstellung steht auf Haftmanns Initiative unter der Schirmherrschaft des Bundeskanzlers der Bundesrepublik Deutschland Willy Brandt.<sup>1709</sup> Es handelt sich um eine Wanderausstellung, die nicht nur in Oslo und Berlin, sondern auch in der Kunsthalle Bremen, in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung, im Kunstmuseum Bern und im Museum Boijman van Beuningen in Rotterdam veranstaltet wird.<sup>1710</sup>

Vom 21. April bis 31. Mai 1971 folgt im Graphischen Kabinett die Ausstellung *Naum Gabo. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen*. Die Vorbesichtigung der Ausstellung erfolgt am 20. April 1971.<sup>1711</sup> Die Schau Gabos wird von Knud Jensen, Direktor des Louisiana Museums in Humlebæk, als Wanderausstellung in Kooperation mit dem Künstler zusammengestellt. Sie wird in der Nationalgalerie nach der norwegischen Station am Henie Onstad Kunstsenter veranstaltet und in Zusammenarbeit mit dem Neuen Berliner Kunstverein organisiert, der durch die Mittel der Deutschen Klassenlotterie Berlin das Projekt finanziert. Die Schau wird von Haftmann im Ausstellungskatalog als eine einzigartige Gelegenheit bezeichnet, um das Werk des Künstlers in Deutschland zu präsentieren, wo er seit Jahrzehnten nicht mehr in einer Einzelausstellung zu sehen gewesen ist.<sup>1712</sup> Haftmann befindet sich 1970 in schriftlichen Kontakt mit Jensen, nicht nur wegen des Ausstellungsverhabens über

---

<sup>1708</sup> Edvard Munch. Aquarelle und Zeichnungen aus dem Munch-museet, Oslo, Katalog der Ausstellung vom 10. Februar bis 29. März 1971 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, hrsg. v. Werner Haftmann, Berlin 1971.

<sup>1709</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1971; Brief von Werner Haftmann an Hans-Georg Wormit, 7. Oktober 1970, SMB-ZA, VA10476, Ausstellung Edvard Munch 1971, Schriftwechsel.

<sup>1710</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Gutbrod, 22. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>1711</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1971; Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>1712</sup> Haftmann, in: Bock, Henning/Prinz, Ursula: Naum Gabo. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Katalog der Ausstellung vom 21. April bis 31. Mai 1971 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1971, S. 3–8, hier S. 3.

Naum Gabo, sondern auch bezüglich einer möglichen Schau von Victor Vasarely, die schlussendlich nicht in Berlin stattfindet.<sup>1713</sup> Am 20. April 1970 teilt Jensen Haftmann mit, dass die Schau in den Jahren 1970 und 1971 in verschiedenen Staaten wandern werde, die nach dem Wunsch von Gabo Dänemark, Norwegen, die Bundesrepublik Deutschland, die Schweiz, Frankreich und Portugal sein sollten. Aufgrund der Dauer der Wanderausstellung beschränkt Jensen ihren Umfang auf zwölf Skulpturen, zehn Gemälde und zwei Mappen mit Zeichnungen und graphischen Werke.<sup>1714</sup> Im Ausstellungskatalog der Schau in Berlin wird beabsichtigt, insbesondere die Verbindung des Künstlers mit Deutschland zu dokumentieren, wo Gabo zunächst in München von 1910 bis 1914, anschließend in Berlin, von 1922 bis 1932, lebt. Die Korrespondenz bezeugt, dass Fritz Winter, als ehemaliger Schüler Gabos kontaktiert und gebeten wird, seine Erinnerungen über den konstruktivistischen Lehrer zu teilen.<sup>1715</sup>

Am 13. und 14. Mai 1971 von 21:00 bis 23:30 Uhr wird das Musik-Happening *Klangszene* von Friedhelm Döhl und Günther Uecker, in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste, in der Neuen Nationalgalerie veranstaltet.<sup>1716</sup>

Die Ausstellung *Mark Rothko. Gemälde*, die von der Neuen Nationalgalerie und dem Neuen Berliner Kunstverein organisiert wird, findet vom 26. Mai bis 19. Juli 1971 in der Museumshalle statt. Die Vorbesichtigung erfolgt am 25. Mai 1971.<sup>1717</sup>

Die Ausstellung *Jim Dine. Gemälde, Aquarelle, Objekte* wird vom 30. Juli bis 13. September 1971 veranstaltet.<sup>1718</sup> Sie wird von Renilde Hammacher-van den Brande und Liesbeth Brandt Corstius vom Museum Boijman van Beuningen in Rotterdam

---

<sup>1713</sup> Brief von Werner Haftmann an Knud Jensen, 13. Juli 1970, SMB-ZA, VA10170, Ausstellung Naum Gabo, 21-04.–31.05.1971, Transport, Schriftwechsel, Buchstabe L.

<sup>1714</sup> Brief von Knud Jensen an Werner Haftmann, 20. April 1970, SMB-ZA, VA10170, Ausstellung Naum Gabo, 21-04.–31.05.1971, Transport, Schriftwechsel, Buchstabe L.

<sup>1715</sup> Brief von Henning Bock an Fritz Winter, 25. Februar 1971, SMB-ZA, VA10170, Ausstellung Naum Gabo, 21-04.–31.05.1971, Transport, Schriftwechsel, Buchstabe D.

<sup>1716</sup> Brief unsigniert an das Polizei-Revier, 5. Mai 1971, SMB-ZA, VA11109, Schriftwechsel O-Sch, 1971, Bandnummer 03, Buchstabe P-Q; Brief von Jörn Merkert an die Redaktion von Architekten und kultiviertes Wohnen, 22. Februar 1971, SMB-ZA, VA11107, Schriftwechsel A-G, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe A.

<sup>1717</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1971.

<sup>1718</sup> Harten, Jürgen/Finch, Christopher: Jim Dine. Gemälde, Aquarelle, Objekte, Katalog der Ausstellung vom 3. August bis 13. September 1971 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1971.

zusammengestellt und ebenso in Rotterdam, Bern, und Düsseldorf präsentiert.<sup>1719</sup> Im Rahmen der Schau wird zudem jeweils am Montag um 18 Uhr ein Film über den Künstler im Vortragsraum im Untergeschoss des Museums projiziert.<sup>1720</sup>

Anlässlich des 85. Geburtstages des Künstlers *Rudolf Belling* am 26. August 1971 präsentiert die Neue Nationalgalerie eine kleine Sonderschau mit acht Werken aus den 1920er Jahren. Die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten sind die Skulptur *Gruppe Natur* (1918) aus der Sammlung der Nationalgalerie sowie sechs weitere Plastiken aus dem Besitz des Künstlers.<sup>1721</sup> Der aus Berlin stammende Künstler wird in diesem Rahmen für seinen wesentlichen Beitrag im Bereich der abstrakten Bildhauerei geehrt.<sup>1722</sup> Haftmann gratuliert Belling zum Geburtstag und teilt ihm mit, dass zwei von Mies van der Rohe geschaffene Vitrinen mit seinen frühen Arbeiten als Hommage im Foyer des Museums eingerichtet worden seien.<sup>1723</sup>

Zum Abschluss der musikalischen Sommerveranstaltungen wird am Samstag, den 4. September 1971, um 20 Uhr ein von Ralf Schulte-Bahrenberg organisiertes Sommerfest in der Museumshalle der Neuen Nationalgalerie veranstaltet, an dem ungefähr 400 Gäste teilnehmen.<sup>1724</sup>

Die Ausstellung *Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst 1910–1970* wird vom 16. September bis 7. November 1971 anlässlich der Berliner Festwochen in der Museumshalle veranstaltet.<sup>1725</sup> Sie wird von der Neuen Nationalgalerie zusammen mit

---

<sup>1719</sup> Brief von Werner Haftmann an Eduard Leo Louis de Wilde, 6. Januar 1971, SMB-ZA, VA10172, Ausstellung Jim Dine – Bilder, Skulpturen, Gegenstände, 30.07.–13.09.1971, Schriftwechsel, Buchstabe A; Brief von Lisbeth Brandt-Corstius an Werner Haftmann, 9. März 1970, SMB-ZA, VA10172, Ausstellung Jim Dine – Bilder, Skulpturen, Gegenstände, 30.07.–13.09.1971, Schriftwechsel, Buchstabe R.

<sup>1720</sup> Programm, 30. August 1971, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1971.

<sup>1721</sup> Die weiteren Werke sind: Erotik, 1920; Organische Formen, 1921; Kopf in Mahagoni, 1921; Skulptur 23, 1923; Fabeltier (sogenanntes Horchtier), 1923; Kopf in Messing – Weiblicher Kopf, 1925; Bildnis Alfred Flechtheim, 1927.

<sup>1722</sup> Ausstellung Rudolf Belling zum 85. Geburtstag, Pressemitteilung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1971.

<sup>1723</sup> Brief von Werner Haftmann an Rudolf Belling, 20. August 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1724</sup> Einladungskarte zum Sommerfest, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1971; Brief an das Polizei-Revier, 31. August 1971, SMB-ZA, VA11109, Schriftwechsel O–Sch, 1971, Bandnummer 03, Buchstabe P–Q.

<sup>1725</sup> *Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst 1910–1970*, Katalog der Ausstellung vom 26. April bis 6. Juni 1971 im Palais des Beaux-Arts, Brüssel, vom 15. September bis 9. November 1971 in der Neuen Nationalgalerie, Berlin; vom 15. Dezember 1971 bis 10. Februar 1972 im Palazzo Reale in Mailand, vom 4. März bis 22. April 1972 in der Kunsthalle Basel, vom Mai bis Juni 1972 im Musée des Arts Décoratifs in Paris, Neuer Berliner Kunstverein e. V. Berliner Festwochen, hrsg. v. Werner Haftmann, Brüssel 1971.

dem Neuen Berliner Kunstverein organisiert und am 15. September 1971 eröffnet.<sup>1726</sup> Die Schau der Wanderausstellung wird von einem reichen Programm im Bereich der Kunstvermittlung sowie von Filmen begleitet, die möglicherweise, wie das kuratorische Konzept der Schau selbst, ebenso in Zusammenarbeit mit den weiteren beteiligten Museen festgelegt wird.<sup>1727</sup> Führungen finden jeden Samstag um 16 Uhr, Montag um 19 Uhr und Mittwoch um 15 Uhr statt und Filmvorführungen werden vom 26. September bis 18. Oktober jeweils am Samstag und Sonntag um 14.30 Uhr und Montag um 17.30 Uhr projiziert. Am Samstag stehen die Filme *Ballet mécanique* von Fernand Léger; *The False Mirror* von René Magritte und Dada-Filme von Hans Richter im Programm. Am Sonntag laufen *Lichtenstein in London*; *Ronald Brooks Kitaj und Richard Hamilton* und am Montag werden *Link* von Derek Boshier; *Eckenfilm und Nagelfeldzug* von Günther Uecker; *Das Pendel*, *Block-Film* und *Tartaruga* von Karl Horst Hödicke; *Die geschiedene Frau*, *Mama*, *Passer* und *Dreißig Meter Mauer* von Klaus Peter Brehmer; *Sun in your head* von Wolf Vostell; *Ich versuche Dich freizulassen (machen)* von Joseph Beuys und Henning Christiansen sowie *Soft Orango* von Bill Graham gezeigt.<sup>1728</sup>

In dieser Ausstellung beabsichtigt Haftmann die Breite der zeitgenössischen Kunst in ihrer Entwicklung vom Dadaismus bis zur Gegenwart zu zeigen. Die Schau sollte laut Haftmann „das Verhältnis des modernen Geistes zum Ding“ zeigen, das sich seiner Auffassung nach „seit Duchamp und Kafka so radikal verändert“ hätte.<sup>1729</sup> Im Gegenteil zur Präsentation der Sammlung Ströher solle jedoch *Metamorphose des Dinges* einen historischen Ansatzpunkt haben. Das Projekt läuft in Zusammenarbeit mit internationalen Museen: dem Palais des Beaux-Arts in Brüssel, dem Museum Boijman van Beuningen in Rotterdam, der Pinacoteca di Brera in Mailand (veranstaltet im Palazzo Reale), der Kunsthalle Basel und dem Musée des Arts Décoratifs in Paris. Jörn Merkert betont, wie diese Kooperation damals für Westberlin unter zahlreichen Schwierigkeiten stehe und äußerst wichtig für die von Haftmann angestrebte

---

<sup>1726</sup> Einladungskarte der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1971.

<sup>1727</sup> Der Arbeitsausschuss besteht aus Werner Haftmann, Jörn Merkert, Jan van Lerberghe, Peter Althaus, Jean Dypreau, Renilde Hammacher-van den Brande, François Mathey und Franco Russoli.

<sup>1728</sup> Programm der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1971.

<sup>1729</sup> Haftmann 1976, S. 48.

Verbindung der Stadt mit weiteren europäischen bedeutenden Museen sei.<sup>1730</sup> Haftmann schreibt im Nachhinein, dass die Hängung dieser Ausstellung durch die Vielzahl an kleinen Exponaten erschwert wird. Er entscheidet sich „eine Art Labyrinth“ aufzubauen, „in dem sich der Besucher unter solch vielen verfremdeten Dingen verlieren sollte“. Zudem stellt die Inszenierung „mit ironisierenden Bruchbuden und Kitschdraperien ein Ensemble dar, das selbst beunruhigend dem Betrachter die tiefe Beunruhigung im Dingverhältnis des modernen Menschen erfahrbar machen sollte“.<sup>1731</sup> Der Schriftwechsel beweist, dass sich Haftmann, der sich zu der Zeit in Frankreich befindet, am 10. Oktober 1971 bei Henning Bock beschwert, weil er irritierende Nachrichten aus Berlin erhalten habe: Die Neue Nationalgalerie zeige Filme politischer und sexueller Natur, die, so Haftmann, den typischen Konformismus aufweisen, der in manchen Kreisen als „modern“ gelte. Haftmann behauptet, dass die Neue Nationalgalerie, solange er Direktor des Museums sei, eine progressive Einrichtung sei, die alles ablehne, was modisch und opportunistisch ist.<sup>1732</sup> Dieser Brief stellt meines Erachtens ein praktisches Beispiel dar, über die Art und Weise wie Haftmanns konservative und autoritäre Stellungen sich in seiner kuratorischer Praxis niederschlägt. Es ist leider nicht bekannt, auf welche Filme er sich bezieht und das Archiv enthält keine weiteren Briefe diesbezüglich.

Am 1. November 1971 um 20 Uhr findet in der Neuen Nationalgalerie der Vortrag *Alex Colville about his work* statt. Die Veranstaltung wird von der Nationalgalerie mit dem Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) organisiert. Der kanadische Maler arbeitet damals als Gast des Künstlerprogramms des DAAD in Berlin.<sup>1733</sup>

Haftmann veranstaltet am 30. November 1971 um 20 Uhr eine kleine Eröffnung in Anwesenheit von Sam Francis als sein Bild *Berlin Red* in der Museumshalle aufgehängt wird.<sup>1734</sup>

---

<sup>1730</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>1731</sup> Haftmann 1976, S. 50.

<sup>1732</sup> Brief von Werner Haftmann an Henning Bock, 10. Oktober 1971, SMB-ZA, VA11108, Schriftwechsel H-N, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>1733</sup> Einladungskarte zum Vortrag, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1971.

<sup>1734</sup> Einladungskarte zur Ausstellungseröffnung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1971.



Als letzte Ausstellung im Jahr 1970 läuft vom 16. November 1971 bis 10. Januar 1972 im Graphischen Kabinett *Klaus Fussmann, Arnulf Hoffmann, Hermann Waldenburg. Malerei Objekte Grafik*.<sup>1735</sup> Diese ist die erste von zwei Ausstellungsvorhaben, die Haftmann den Berliner Künstler\*innen widmet. Haftmann schätzt das ungegenständliche Werk von Fussmann, Hoffmann und Waldenburg sehr. Die gutachtliche Stellungnahme im Rahmen der Bewerbung von Klaus Fussmann für eine Planstelle für Malerei an der Hochschule für bildende Künste in Berlin beweist beispielsweise Haftmanns Engagement für den Künstler.<sup>1736</sup>

### **3. 1. 4 Ausstellungen, Kunstvermittlung und kulturelle Veranstaltungen im Jahr 1972**

In einem Brief an Olaf Taeuberhahn vom 5. Oktober 1972 schreibt Haftmann, dass er beabsichtige, im Rahmen des Wechselausstellungsprogramms in der Museumshalle in den Jahren 1972 und 1973 den Schwerpunkt auf die Bildhauerei zu setzen.<sup>1737</sup> Haftmann erklärt die Gründe hinter seiner Entscheidung nicht. Diese könnten jedoch möglicherweise daran liegen, dass er die Möglichkeiten der Museumshalle in Hinblick auf die Präsentation von Plastiken untersuchen will, auch in Anbetracht der Tatsache, dass das Ausstellen von Gemälden auf den Hängewänden museologische und museographische Schwierigkeiten aufgeworfen hatte.

Vom 10. März bis 8. Mai 1972 wird in Zusammenarbeit mit der Kestner-Gesellschaft in Hannover die Ausstellung *Pol Bury* veranstaltet, die eine umfangreiche Präsentation von kinetischen Objekten darstellt.<sup>1738</sup> Die Ausstellung wandert zudem zur Kunsthalle Düsseldorf, zum Palais des Beaux-Arts in Charleroi und zum Centre

---

<sup>1735</sup> Brief von Werner Haftmann an Paul Uwe Dreyer, 26. August 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe D; Brief von Werner Haftmann an Arnulf Hoffmann, 3. Mai 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe H; Haftmann, Werner/Merkert, Jörn: Klaus Fussmann, Arnulf Hoffmann, Hermann Waldenburg. Malerei Objekte Grafik, Katalog der Ausstellung vom 16. November 1971 bis 10. Januar 1972 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1971.

<sup>1736</sup> Brief von Werner Haftmann an Konrad Sage, 4. März 1974, SMB-ZA, VA11130, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>1737</sup> Brief von Werner Haftmann an Olaf Taeuberhahn, 5. Oktober 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe T.

<sup>1738</sup> Brief von Werner Haftmann an Peter Hans Göpfert, 9. Dezember 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe G.

National d'Art Contemporain in Paris.<sup>1739</sup> Der Direktor des Tel Aviv Museum of Art Haim Gamzu drückt den Wunsch aus, sich der Wanderausstellung anzuschließen.<sup>1740</sup> Bury wird 1971 ein Stipendium des Berliner Künstlerprogramms des DAAD zugeschrieben, das er nicht antreten kann, weil er sich in den USA befindet.<sup>1741</sup> Haftmann wünscht sich damals sehr, dass der Künstler nach Berlin komme, um Erwerbungen von der aktuelleren Produktion zu unternehmen sowie eine Ausstellung zu organisieren.<sup>1742</sup> Die Schau, die Zuschüsse aus öffentlichen Mitteln erhält, wird insgesamt von 10.788 zahlenden Besucher\*innen gesehen.<sup>1743</sup> Trotz des Erfolgs, löst sie eine Polemik zwischen Haftmann und Heinz Ohff aus, nachdem dieser die Präsentation des Künstlers kritisiert. Insbesondere hinterfragt Ohff die Entscheidung, die Ausstellung nicht in der Museumshalle, sondern im Museumsuntergeschoss zu präsentieren, wo die Werke seiner Auffassung nach, sehr eng beieinander ausgestellt wären. „Ich habe kaum je eine lieb- und instinktloser aufgebaute Ausstellung gesehen. Was Bury ausmacht, ist so gut wie wegenszeniert“, schreibt Ohff in seinem Artikel im *Tagesspiegel* am 12. März 1972.<sup>1744</sup> Haftmann verteidigt seinen Aufbau in einem Brief vom 15. März 1972 und behauptet, dass die Präsentation zusammen mit Bury entstanden wäre. Haftmann schreibt, dass Ohffs Äußerungen gegen die Neue Nationalgalerie von der Bedeutung, die sie durch ihre Erwerbungen und Ausstellungen im Kontext der internationalen wichtigsten Museen eingenommen hätte, widersprochen würden.<sup>1745</sup>

---

<sup>1739</sup> Balthazar, André: Pol Bury, Katalog der Ausstellung vom 10. März bis 8. Mai 1972 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1971.

<sup>1740</sup> Brief von Jörn Merkert an Haim Gamzu, 20. März 1972, SMB-ZA, VA11112, Schriftwechsel A-G, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>1741</sup> Brief von Werner Haftmann an Pol Bury, 12. August 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1742</sup> Brief von Werner Haftmann an John Lefebvre, 13. Juli 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe L.

<sup>1743</sup> Formular an das Statistische Landesamt, 22. Januar 1973, SMB-ZA, VA11121, Schriftwechsel St-Z, 1973, Bandnummer 04, Buchstabe St; Brief an Daniel Lelong von (vermutlich) Henning Bock, 24. Oktober 1972, SMB-ZA, VA11114, Schriftwechsel L-Sch, 1972, Bandnummer 03, Buchstabe L.

<sup>1744</sup> Ohff, Heinz: Das Rauschen der Gefahr. Pol Bury in der Neuen Nationalgalerie, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 12. März 1972.

<sup>1745</sup> Brief von Werner Haftmann an Heinz Ohff, 15. März 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe O.

Vom 17. Mai bis 3. Juli 1972 veranstaltet Haftmann die Ausstellung *Willi Baumeister. Zeichnungen und Gouachen* im Graphischen Kabinett.<sup>1746</sup> Haftmann unternimmt die Auswahl der Werke im Nachlass des Künstlers in Stuttgart mit Karl Gutbrod und der Familie Baumeister.<sup>1747</sup> Die empfindlichen Arbeiten werden hauptsächlich von der Witwe des Künstlers Margarete Baumeister zur Verfügung gestellt und reisen danach nur zu einer weiteren Station nach Frankfurt am Main im Städel Museum.<sup>1748</sup> Die Schau wird mit einem Zuschuss aus öffentlichen Mitteln und von 2.551 zahlenden Menschen besucht.<sup>1749</sup> Sie ist zudem die zweite einer kleinen Ausstellungsserie, die Haftmann drei Künstlern widmet: Otto Meyer-Amden (im Jahr 1970/71), Willi Baumeister und Oskar Schlemmer (im Jahr 1973). Haftmann betont, dass der befreundete Künstlerkreis seine Kunst im Gegensatz zum Expressionismus entwickle.<sup>1750</sup> Laut Haftmann soll mit der Ausstellungsreihe Meyer-Amden, Baumeister und Schlemmer eine Linie in der Kunst des 20. Jahrhunderts hervorgehoben werden, die in der zeitgenössischen Kunstproduktion in Vergessenheit zu geraten droht.<sup>1751</sup>

In der Museumshalle findet am Dienstag den 13. Juni 1972 um 20 Uhr die Eröffnung der Ausstellung *Bernhard Luginbühl. Plastiken* statt, die vom 14. Juni bis 14. August 1972 läuft.<sup>1752</sup> Luginbühl sei laut Haftmann neben Jean Tinguely einer der wichtigsten Schweizer Bildhauer\*innen. Die erste umfangreiche Retrospektive zählt 70 Skulpturen und wird von der Neuen Nationalgalerie zusammengestellt und als erste Station im Kunsthaus Zürich präsentiert, wo über 35.000 Besucher\*innen gezählt

---

<sup>1746</sup> Bock, Henning: Willi Baumeister. Zeichnungen und Gouachen, Katalog der Ausstellung vom 17. Mai bis 3. Juli 1972 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1972; SMB-ZA, VA10484, Ausstellung Willi Baumeister, Listen der Leihgaben, Versicherung, 1971/73.

<sup>1747</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Gutbrod, 24. Januar 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>1748</sup> Brief von Jörn Merkert an Haim Gamzu, 20. März 1972, SMB-ZA, VA11112, Schriftwechsel A-G, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>1749</sup> Formular an das Statistische Landesamt, 22. Januar 1973, SMB-ZA, VA11121, Schriftwechsel St-Z, 1973, Bandnummer 04, Buchstabe St.

<sup>1750</sup> Pressemitteilung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1972.

<sup>1751</sup> Brief von Werner Haftmann an Gertrud Wörn, 21. Juli 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>1752</sup> Haftmann, Werner: Bernhard Luginbühl. Plastiken, Katalog der Ausstellung vom 21. Juni bis 14. August 1972 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, vom 29. März bis 14. Mai 1972 im Kunsthaus Zürich, Berlin 1972.

werden.<sup>1753</sup> Die Ausstellung stützt auf den finanziellen Beitrag der Stiftung Pro Helvetia und dessen Direktors Luc Boissonnas, womit der Katalog gedruckt werden kann.<sup>1754</sup> Einige Schwierigkeiten stellen sich mit dem für das Projekt vorgesehenen Budget, das sich aufgrund von Luginbühls Wunsch, eine bemerkenswerte Ausstellung zusammenzustellen, erhöht haben soll. Die Zusammenarbeit zwischen dem Bildhauer und dem Kunsthaus Zürich soll zudem, aus in der Korrespondenz nicht erwähnten Gründen, nicht reibungslos verlaufen.<sup>1755</sup> Möglicherweise liegt dies daran, dass wie in den Protokollen der Ankaufskommission im Archiv des Kunsthauses Zürich vermerkt wird, die Ausstellung dort veranstaltet werden soll, nur sofern diese die erste Station bilden würde.<sup>1756</sup> Die Präsentation dieser Ausstellung kann durch Jörn Merkerts Erzählungen dokumentiert werden. Sie wird in der Museumshalle aufgebaut, die durch die monumentalen Skulpturen und ohne Hängewände in einen Spielplatz der Kunst umwandelt wird. Die Besucher\*innen können mit den Skulpturen, die viel Lärm erzeugen, interagieren. Am Museumseingang wird die großformatige Eisenskulptur *Großer Atlas* platziert, die laut Merkert wie ein Monsterinsekt aussehe, und sich mit einer Deutschen Mark aktiviert. Der Mechanismus der Skulptur besteht aus einem Korb mit großen und schweren Kugeln. Diese bewegen sich auf einer Schiene, wenn die Plastik in Gang gesetzt wird, um dann wieder zum Korb zurückzukehren. Das Werk ist beim Publikum sehr beliebt und ist stets in Bewegung.<sup>1757</sup> Haftmann schreibt, dass in diesem Aufbau speziell „die Gewalttätigkeit und auch humorvolle Spielfreudigkeit des Schweizer Grobschmiedes Luginbühl“ aufgewertet werde.<sup>1758</sup> Die Ausstellung wird auch in Berlin gut besucht. Haftmann teilt den Künstler am 25. August 1972 mit, dass es 14.952 zahlenden Besucher\*innen an der Zahl seien und insgesamt 31 Eisenkataloge und 99 Pappkataloge verkauft werden. Die Einnahmen aus dem *Großen Atlas*, die 3.000

---

<sup>1753</sup> Brief von Andreas Grote an die Damen und Herren der Presse, 13. Juni 1972, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1972.

<sup>1754</sup> Brief von Luc Boissonnas an Werner Haftmann, 14. März 1972; Brief von Werner Haftmann an Luc Boissonnas, 29. März 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1755</sup> Brief von Henning Bock an Werner Haftmann, 5. Mai 1972, SMB-ZA, VA11113, Schriftwechsel H-K, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>1756</sup> Ich verdanke diese Information Herrn Thomas Rosemann, Kunsthaus Zürich.

<sup>1757</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie; Jäger/von Marlin/Odier 2018, S. 32–37.

<sup>1758</sup> Haftmann 1970, S. 50.

Deutsche Mark betragen, werden nach dem Wunsch Luginbühls dem Abenteuerspielplatz im Märkischen Viertel in Berlin gestiftet.<sup>1759</sup>

Die Ausstellung *Shūsaku Arakawa. Mechanismus der Bedeutung*, veranstaltet von der Neuen Nationalgalerie in Zusammenarbeit mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD und dem Amerika Haus, wird vom 11. August bis 18. September im Graphischen Kabinett präsentiert. Die Eröffnung findet am 10. August statt. Im Amerika Haus laufen während der Ausstellung jede Woche dienstags um 20 Uhr der Film *For Example* sowie im August und September die Filme *Why Not* und *For Example* im Kino Arsenal.<sup>1760</sup> Diese Schau entstehe laut Haftmann als Bestandteil seines der zeitgenössischen Kunst gewidmeten Ausstellungsprogramms.<sup>1761</sup>

Ein wesentliches Kunstereignis wird die am 14. September eröffnete Ausstellung *J. M. W. Turner. Gemälde – Aquarelle*.<sup>1762</sup> Es handelt sich um die erste Übersichtsausstellung des Malers in Deutschland. Die Ausstellung wird in Zusammenarbeit mit amerikanischen und englischen Museen organisiert. Ein Teil der in Berlin gezeigten Werke wird nachher in Dresden präsentiert.<sup>1763</sup> Die Ausstellung wird von der Neuen Nationalgalerie und dem Neuen Berliner Kunstverein anlässlich der Berliner Festwochen veranstaltet und läuft vom 15. September bis 6. November 1972. Sie steht unter der Schirmherrschaft des regierenden Bürgermeisters von Berlin Klaus Schütz. Der Vortrag *Turner – Meister der Farbe und des Lichtes* von Luke Hermann, Dekan der Kunsthistorischen Fakultät der University of Leicester, findet am 22. September 1972 um 20 Uhr in der Neuen Nationalgalerie statt. Führungen durch die Ausstellung werden jeweils am Montag um 17:30 Uhr und am Donnerstag und Sonnabend um 15 Uhr organisiert. Ein Film über den Maler wird sowohl im Museum

---

<sup>1759</sup> Brief von Werner Haftmann an Bernhard Luginbühl, 25. August 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe L; Formular an das Statistische Landesamt, 22. Januar 1973, SMB-ZA, VA11121, Schriftwechsel St-Z, 1973, Bandnummer 04, Buchstabe St.

<sup>1760</sup> Einladungskarte der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1972; Gins, Madeline/Alloway, Lawrence: *Arakawa. Mechanismus der Bedeutung* (Werk im Entstehen: 1963–1971), München 1971.

<sup>1761</sup> Brief von Werner Haftmann an Gertrud Wörn, 21. Juli 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>1762</sup> Einladungskarte der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1972; Bock, Henning: *J. M. W. Turner. Gemälde, Aquarelle, Katalog der Ausstellung vom 15. September bis 6. November 1972 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1972.*

<sup>1763</sup> Brief von Andreas Grote an die Damen und Herren der Presse, 19. Juni 1972, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1972.

am 18., 20. und 25. September um 19:30 Uhr als auch im Oktober im British Center um 20 Uhr gezeigt.<sup>1764</sup> Haftmann hatte bereits am 14. April 1970 mit Norman Reid einen Austausch von Bildern abgesprochen: Reid hätte Bilder von Friedrich für die von ihm geplanten Ausstellung im Jahr 1972 in London und Haftmann Werke von Turner aus der Tate Gallery für sein Ausstellungsvorhaben in Berlin bekommen.<sup>1765</sup> Aufgrund der wichtigen Leihgaben, nicht nur aus der Tate Gallery, sondern unter anderem auch aus der Londoner National Gallery, dem British Museum und dem Victoria & Albert Museum, kann die gesamte Ausstellung zu keiner weiteren Station reisen.<sup>1766</sup> Die Turner gewidmete Ausstellung verfolge laut Haftmann die Aufgabe die Erinnerung an das Schaffen von für die Gegenwart bedeutenden Künstler\*innen zu bewahren.<sup>1767</sup> Einem Brief von Henning Bock an Haftmann vom 5. Mai 1972 kann entnommen werden, dass die Finanzierung der Ausstellung sehr problematisch verläuft. Bock schreibt darin, einen Zuschuss von 30.000 Deutschen Mark erhalten zu haben, der anscheinend nicht ausreichend ist, da er ihn als ein Trostpflaster bezeichnet. Er fügt hinzu, dass die Haushaltslage der Stiftung Preußischer Kulturbesitz aufgrund der schwierigen politischen Lage in Bonn trostlos sei. Das Budget ist seit dem Jahr 1970 nicht angehoben, sondern um 30 Prozent verringert worden.<sup>1768</sup>

Merkert behauptet, dass die Ausstellung ein Projekt des Hauptkustos und Stellvertretenden Direktors Henning Bock sei. Die Ausstellung findet in den Räumlichkeiten der Sammlung statt, wo sich die Werke der Klassischen Moderne befinden, die aufgeräumt werden müssten. Die Werke der Nachkriegszeit werden in der Museumshalle ausgestellt. Die damit verbundene Idee ist, die englische Kunst des 19. Jahrhunderts neben der deutschen und französischen Malerei zu präsentieren.<sup>1769</sup> Die Ausstellung wird zu einem großen Erfolg. Wie Haftmann am 10. Oktober 1972

---

<sup>1764</sup> Einladungskarte der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1972.

<sup>1765</sup> Brief von Werner Haftmann an Norman Reid, 14. April 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>1766</sup> Brief von Jörn Merkert an Haim Gamzu, 20. März 1972, SMB-ZA, VA11112, Schriftwechsel A-G, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>1767</sup> Brief von Werner Haftmann an Gertrud Wörn, 21. Juli 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>1768</sup> Brief von Henning Bock an Werner Haftmann, 5. Mai 1972, SMB-ZA, VA11113, Schriftwechsel H-K, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>1769</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

Margaret Scolari Barr mitteilt, seien die Säle immer voll.<sup>1770</sup> Haftmann teilt zudem Henning Bock mit, dass am Eröffnungstag seiner Schätzung nach 2.000 Besucher\*innen im Museum anwesend seien.<sup>1771</sup> Insgesamt besuchen 37.459 zahlende Besucher\*innen die Schau, deren Eintrittskarte auf 2,50 Deutsche Mark<sup>1772</sup> festgelegt wird.<sup>1773</sup>

Eine weitere erfolgreiche Ausstellung ist *Marc Chagall. Gouachen und Lavis 1947 bis heute*, die vom 17. November 1972 bis 22. Januar 1973 im Graphischen Kabinett stattfindet.<sup>1774</sup> Das Ausstellungsprojekt über Chagall verfolgt Haftmanns Ziel, wichtige „Meister“ der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts in der Neuen Nationalgalerie zu präsentieren.<sup>1775</sup> Die Schau wird von Haftmann in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler und seiner Frau Valentina Brodsky-Chagall, der Tochter Ida Meyer-Chagall und zahlreichen Galerien, unter anderem, der Galerie Maeght, der Pierre Matisse Gallery und der Galerie Beyeler organisiert.<sup>1776</sup> Am ersten Ausstellungstag schreibt Haftmann Carl Georg Heise, die Schau am vorherigen Tag mit großem Erfolg eröffnet zu haben. Haftmann erwartet, wie anlässlich der Turner-Ausstellung, hohe Besucherzahlen.<sup>1777</sup> Er teilt zudem der Tochter des Malers Ida Meyer-Chagall am 20. November 1972 mit, dass bei der Eröffnungsveranstaltung ungefähr 1.000 Besucher\*innen anwesend gewesen seien. Die Präsentation sei laut Haftmann sehr gelungen, der Besuch gut: Am ersten Sonntag besuchen 1.200 Menschen die Ausstellung. Haftmann erklärt, dass die Zahl im Laufe der Zeit zunehmen würde,

---

<sup>1770</sup> Brief von Werner Haftmann an Margaret Scolari Barr, 10. Oktober 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1771</sup> Brief von Werner Haftmann an Henning Bock, 19. September 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1772</sup> Brief von (vermutlich) Henning Bock an Erwin Wohlfeil, 26. September 1972, SMB-ZA, VA11115, Schriftwechsel St-Z, 1972, Bandnummer 04, Buchstabe W.

<sup>1773</sup> Formular an das Statistische Landesamt, 22. Januar 1973, SMB-ZA, VA11121, Schriftwechsel St-Z, 1973, Bandnummer 04, Buchstabe St.

<sup>1774</sup> Kinkel, Hans: Gaukler Gottes Haftmann über Chagall, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 26. April 1973; Brief von Werner Haftmann an Hans Kinkel, 8. Mai 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>1775</sup> Brief von Werner Haftmann an Gertrud Wörn, 21. Juli 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>1776</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Beyeler, 7. März und 15. März 1974, SMB-ZA, VA11129, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1974, Bandnummer 01, Buchstabe B; Brief von Werner Haftmann an Pierre Matisse, 12. Juni 1972, SMB-ZA, VA11114, Schriftwechsel L-Sch, 1972, Bandnummer 03, Buchstabe M.

<sup>1777</sup> Brief von Werner Haftmann an Carl Georg Heise, 17. November 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe H.

sobald sich die Nachricht der Schau in Berlin herumgesprochen habe.<sup>1778</sup> Schlussendlich wird die Ausstellung, wie erwartet, mit zirka 30.000 zahlenden Besucher\*innen sehr gut besucht.<sup>1779</sup> Haftmann schätzt diese Ausstellung im Nachhinein als eine der am meisten besuchten seiner Amtszeit.<sup>1780</sup> Er behauptet zudem, dass der Katalog mehrmals gedruckt werden müsse und eine Auflage von 10.000 Exemplaren erreiche.<sup>1781</sup> Die Besucherzahl der Chagall-Ausstellung erscheint beachtlich, wenn sie mit anderen Ausstellungen jenen Jahre in Westberlin verglichen wird, wie etwa die Henri Laurens gewidmete Ausstellung, eine Zusammenarbeit der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) mit dem Haus am Waldsee vom 27. September bis zum 12. November 1967, die von 9940 Besucher\*innen besucht wird, oder die Gruppenausstellung *Le salon imaginaire – Bilder aus den großen Kunstaustellungen der zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts*, veranstaltet von der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) mit der Akademie der Künste vom 6. Oktober bis zum 24. November 1968, die 22.458 Besucher\*innen zählt.<sup>1782</sup>

### **3. 1. 5 Ausstellungen, Kunstvermittlung und kulturelle Veranstaltungen im Jahr 1973**

Die Pressekonferenz der Ausstellung *Oskar Schlemmer. Aquarelle und Handzeichnungen* findet anlässlich des 30. Todestages des Künstlers am 30. Januar 1973 um 15 Uhr statt,<sup>1783</sup> und läuft vom 31. Januar bis zum 19. März 1973.<sup>1784</sup> Die Werke stammen aus dem Nachlass des Malers und werden von der Witwe Tut

---

<sup>1778</sup> Brief von Werner Haftmann an Ida Meyer-Chagall, 20. November 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>1779</sup> Formular an das Statistische Landesamt, 22. Januar 1973, SMB-ZA, VA11121, Schriftwechsel St-Z, 1973, Bandnummer 04, Buchstabe St.

<sup>1780</sup> Haftmann 1976, S. 47.

<sup>1781</sup> Brief von Werner Haftmann an Heinz Elsberg, 6. März 1963, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe E.

<sup>1782</sup> Roters, in: Stein 1970, o. S.

<sup>1783</sup> Brief von Andreas Grote an die Damen und Herren der Presse, 26. Januar 1973, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1973.

<sup>1784</sup> Einladung zur Pressekonferenz am 30. Januar 1973, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1973; Haftmann, Werner/Schmitt, Ursula/Merkert, Jörn: Oskar Schlemmer. Aquarelle und Handzeichnungen, Katalog der Ausstellung vom 31. Januar bis 19. März 1973 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1973.



Schlemmer und der Staatsgalerie Stuttgart zur Verfügung gestellt.<sup>1785</sup> Tut Schlemmer ist zudem daran interessiert, eine Publikation der späten Fensterbilder in der Aquarell-Reihe des Verlags DuMont Schauberg zu veröffentlichen, worüber sich Haftmann mit Karl Gutbrod in Kontakt setzt.<sup>1786</sup> Wie einem Brief von Tut Schlemmer an Haftmann vom 13. April 1973 entnommen werden kann, wird die Ausstellung in etwa erweiterter Fassung im Kunsthaus Zürich präsentiert. Einige Plastiken des Künstlers werden in der Zürcher Schau eingegliedert.<sup>1787</sup> Der Leiter der Graphischen Sammlung im Städel Museum Kurt Schwarzweller wendet sich an Haftmann, um die Ausstellung ebenso in Frankfurt am Main zu zeigen, was aus kuratorischen Gründen nicht möglich ist. Haftmann teilt ihm am 21. November 1972, dass trotz seines Versuch Tut Schlemmer zu überzeugen, er aufgrund der Fragilität der Werke keine Zustimmung erhalten könne.<sup>1788</sup> Wie anlässlich der Pol Bury-Ausstellung wird Haftmanns museographische Gestaltung im Vergleich zur Zürcher Präsentation infrage gestellt. Tut Schlemmer schreibt ihm, dass die Zürcher Schau nicht den geschlossenen Eindruck wie in der Neuen Nationalgalerie machte, sondern breiter gehängt werde.<sup>1789</sup>

Die Retrospektive *Asger Jorn* findet vom 30. März bis 7. Mai 1973 statt.<sup>1790</sup> Die Vorbesichtigung wird am Donnerstag, den 29. März 1973 um 20 Uhr veranstaltet.<sup>1791</sup> Sie entsteht in Zusammenarbeit mit der von Wieland Schmied geleiteten Kestner-Gesellschaft in Hannover, welche die erste Station der Wanderausstellung ist, die ebenso in Brüssel, Aalborg und Stockholm präsentiert wird.<sup>1792</sup> Wie die Korrespondenz

---

<sup>1785</sup> Brief von Werner Haftmann an Tut Schlemmer, 3. November 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe S; Brief von Henning Bock an die Damen und Herren der Presse, 28. April 1972, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1973.

<sup>1786</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Gutbrod, 18. September 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>1787</sup> Haftmann, Werner/Schmitt, Ursula/Merkert, Jörn: Oskar Schlemmer. Aquarelle und Handzeichnungen, Plastiken, Katalog der Ausstellung vom 1. April bis 30. Mai 1973 im Kunsthaus Zürich, Berlin 1973.

<sup>1788</sup> Brief von Werner Haftmann an Kurt Schwarzweller, 21. November 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

<sup>1789</sup> Brief von Tut Schlemmer an Werner Haftmann, 13. April 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

<sup>1790</sup> Schmied, Wieland (Hrsg.): *Asger Jorn*, Katalog der Ausstellung 30. März bis 7. Mai 1973 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1973.

<sup>1791</sup> Einladungskarte zur Retrospektive, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1973.

<sup>1792</sup> Einladung zur Pressekonferenz am 29. März 1973, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1973.

beweist, wendet sich Haftmann bereits am 13. April 1971 an den Kunsthistoriker Guy Atkins, weil er die Absicht hat, eine Ausstellung von Jorn im Jahr 1972 zu veranstalten.<sup>1793</sup> Am 5. Mai 1971 erzählt er dem Künstler von seinem Ausstellungsprojekt, der jedoch Haftmann informiert, dass Wieland Schmied ebenfalls seit einem Jahr an einer umfangreichen Ausstellung in Hannover arbeite.<sup>1794</sup> Diesem Brief kann zudem entnommen werden, dass Jorn mit der Beteiligung der Neuen Nationalgalerie am Ausstellungsvorhaben von Schmied nicht zufrieden ist. Zwei fast gleichzeitig stattfindende umfassende Ausstellungen seien laut Jorn wegen der Ausleihe von großen Arbeiten problematisch. Jorn schreibt Haftmann darüber hinaus, dass er nicht mehr über Ausstellungsvorhaben reden wolle, die ihn nie interessiert hätten.<sup>1795</sup> Jorns Stellungnahme gegenüber Haftmann könnte in Zusammenhang mit der zu dem Zeitpunkt noch fehlenden Erwerbung eines Werkes des Malers, wie aus der Korrespondenz hervorgeht. Haftmann, der mit Jorn befreundet ist, nimmt damals die Preise der Gemälde Jorns in Deutschland im Vergleich mit Künstlern wie Matta, Lam und Tápies als unbegründet teuer wahr.<sup>1796</sup> Mit 139 Ölbildern, Skulpturen und Zeichnungen stellt die schlussendlich in Kooperation mit Wieland Schmied und die Kestner-Gesellschaft veranstaltete Ausstellung den ersten Gesamtblick Deutschlands auf die Kunst Jorns dar, der als das bedeutendste Mitglied der CoBrA-Gruppe und einer der wichtigsten Vertreter\*innen des europäischen Abstrakten Expressionismus präsentiert wird.<sup>1797</sup> Die Schau wird insgesamt von 2.800 zahlenden Besucher\*innen besucht.<sup>1798</sup> Wie der Schriftwechsel bezeugt, soll Haftmann am Todesfest für den Künstler in Silkeborg teilnehmen, der am 1. Mai 1973, bevor die Ausstellung zu Ende geht, verstirbt.<sup>1799</sup>

---

<sup>1793</sup> Brief von Werner Haftmann an Guy Atkins, 13. April 1971, SMB-ZA, VA10497, Ausstellung Asger Jorn, 30.03.–07.05.1973, Leihschein, Katalog, Schriftwechsel.

<sup>1794</sup> Brief von Werner Haftmann an Asger Jorn, 5. Mai 1971, SMB-ZA, VA10497, Ausstellung Asger Jorn, 30.03.–07.05.1973, Leihschein, Katalog, Schriftwechsel.

<sup>1795</sup> Brief von Asger Jorn an Werner Haftmann, 10. Mai 1971, SMB-ZA, VA10497, Ausstellung Asger Jorn, 30.03.–07.05.1973, Leihschein, Katalog, Schriftwechsel.

<sup>1796</sup> Brief von Asger Jorn an Werner Haftmann, 10. Juni 1971, SMB-ZA, VA10497, Ausstellung Asger Jorn, 30.03.–07.05.1973, Leihschein, Katalog, Schriftwechsel.

<sup>1797</sup> Asger Jorn-Ausstellung, SMB-ZA, VA10053, Abrechnungen, Buchführung für die Ausstellungen Jorn, Lehmbruck, Wols, Rickey, Tápies, 1974/74, Bandnummer 02.

<sup>1798</sup> Brief von Peter Krieger an das Statistische Landesamt, 14. Februar 1974, SMB-ZA, VA11128, Schriftwechsel St-Z, 1974, Bandnummer 05, Buchstabe St.

<sup>1799</sup> Brief von Werner Haftmann an Doris Schmidt, 12. Mai 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

Die Retrospektive *Wilhelm Lehmbruck* ist vom 4. Mai bis 16. Juli 1973 geplant, jedoch wird sie bis zum 6. August 1973 verlängert.<sup>1800</sup> Insgesamt werden in der Ausstellung 42 Skulpturen, 12 Gemälde und Pastelle, 47 Zeichnungen und 63 Radierungen präsentiert. Die Vorbesichtigung erfolgt am 4. Mai 1973 um 20 Uhr.<sup>1801</sup>

Die einzige Photographie-Ausstellung während Haftmanns Amtszeit ist die am 3. Juli 1973 eröffnete *Tet A. von Borsig – Fotografien*. Die Schau läuft vom 4. bis 30. Juli 1973.<sup>1802</sup> Wie einem Brief von Haftmann an Walter Horn vom 6. August 1973 entnommen werden kann, wird sie ausschließlich aufgrund der Bekanntschaft Haftmanns mit dem bis 1939 in Florenz lebenden Photographen Tet Arnold von Borsig veranstaltet.<sup>1803</sup> Die kleine kostenlose Schau wird von zirka 2.000 Besucher\*innen besucht.<sup>1804</sup> Die Umstände dieser Ausstellung werfen meines Erachtens einige Fragen zu Haftmanns Verständnis der kuratorischen Praxis im Museum auf. Die Photographie, die in der Kunst der 1970er Jahre eine wichtige Rolle spielt, wird von Haftmann völlig vernachlässigt und nur im Rahmen der Ausstellung eines ihm bekannten Photographen präsentiert.

Vom 11. Juli bis 27. August 1973 finden die Ausstellungen *Picasso – Graphik aus den Beständen des Kupferstichkabinetts* und *Hommage à Picasso. 45 Künstler ehren Picasso* im Graphischen Kabinett statt. Am 10. Juli 1973 wird sie von Haftmann und dem Direktor des Kupferstichkabinetts Matthias Winner eröffnet. Darüber hinaus wird in Anwesenheit des Verlegers des Propyläen Verlags Berlin, Wolf Jobst Siedler, die Edition *Hommage à Picasso* vorgestellt.<sup>1805</sup> Haftmann behauptet, dadurch, im Todesjahr Picassos, eine Würdigung des Malers improvisiert zu haben.<sup>1806</sup> Die kostenlosen

---

<sup>1800</sup> Brief von Andreas Grote an die Damen und Herren der Presse, 5. Juli 1973, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1973.

<sup>1801</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1973.

<sup>1802</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1973.

<sup>1803</sup> Brief von Werner Haftmann an Walter Horn, 6. August 1963, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>1804</sup> Brief von Peter Krieger an das Statistische Landesamt, 14. Februar 1974, SMB-ZA, VA11128, Schriftwechsel St–Z, 1974, Bandnummer 05, Buchstabe St.

<sup>1805</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1973; Haftmann, Werner/Schmied, Wieland: *Hommage à Picasso*, Katalog der Ausstellung vom 11. Juli bis 27. August 1973 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1973.

<sup>1806</sup> Haftmann 1976, S. 48.

Ausstellungen werden von insgesamt 25.000 Besucher\*innen besucht.<sup>1807</sup> Die Initiative der Präsentation der Publikation in der Neuen Nationalgalerie stammt von Siedler. Wie Siedler Haftmann am 20. September 1972 schreibt, sollen einige führende Museen an der Veranstaltung beteiligt werden. Die Mappe enthält laut Siedler graphische Arbeiten der wichtigsten zeitgenössischen lebenden Künstler\*innen.<sup>1808</sup> Darunter sind David Hockney, Frank Stella, Richard Hamilton, Jim Dine, Schūsaku Arakawa, Robert Motherwell, Joseph Beuys, Hervé Télémaque, Eduardo Chillida, Jacques Lipchitz, Joan Miró, Wifredo Lam, Antoni Tàpies, Roberto Matta, Niki de Saint Phalle, Heinz Mack, Christo.<sup>1809</sup> Siedler behauptet zudem, dass es sich um das größte graphische Unternehmen der Zeit handele. Er beabsichtigt, ein Exemplar der Mappe der Nationalgalerie zu stiften, die für 50.000 Deutsche Mark auf dem Kunstmarkt verkauft werden soll.<sup>1810</sup> Wie einem Brief von Peter Krieger bezeugt, wird die Ausstellung *Hommage à Picasso* ebenso in der Kestner-Gesellschaft in Hannover gezeigt.<sup>1811</sup>

Die Ausstellung *Wols. Gemälde Aquarelle Zeichnungen* wird vom 13. September bis 5. November 1973 anlässlich der Berliner Festwochen 1973 veranstaltet. Die Ausstellung präsentiert 40 Ölgemälde und 130 Zeichnungen. Die Pressekonferenz findet am 31. August 1973 um 11:30 Uhr zusammen mit der Präsentation der neu

---

<sup>1807</sup> Brief von Peter Krieger an das Statistische Landesamt, 14. Februar 1974, SMB-ZA, VA11128, Schriftwechsel St-Z, 1974, Bandnummer 05, Buchstabe St.

<sup>1808</sup> Brief von Wolf Jobst Siedler an Werner Haftmann, 20. September 1972; Brief von Werner Haftmann an Wolf Jobst Siedler, 4. Oktober 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe S. Der Kunsthändler Luigi Filippo Toninelli, der damals als Berater für die Kunstpublikationen des Propyläen Verlags arbeitet und an der Veröffentlichung *Hommage à Picasso* beteiligt ist, erzählt, dass bedeutende Künstler wie Marc Chagall, Jean Dubuffet, Marino Marini, Alexander Calder und Jasper Johns sich weigern, eine Graphik für das Projekt zur Huldigung Picassos bereitzustellen. Einige Künstler, wie Jacques Lipchitz, schaffen das Werk kostenfrei, während andere wie Roy Lichtenstein ein hohes Honorar dafür verlangen. Interview mit Luigi Filippo Toninelli in seiner Galerie M. F. Toninelli Art Moderne Monaco am 25. August 2019 in Monte Carlo, Monaco.

<sup>1809</sup> Liste der 46 Graphiken für die Ausstellung, SMB-ZA, VA10191, Ausstellung „Hommage à Picasso“, Schriftwechsel zu Leihgaben, 1973.

<sup>1810</sup> Brief von Wolf Jobst Siedler an Werner Haftmann, 20. September 1972 und Brief von Werner Haftmann an Wolf Jobst Siedler, 4. Oktober 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1811</sup> Brief von Peter Krieger an Christel Denecke, 30. Juli 1973, SMB-ZA, VA11118, Schriftwechsel A-G, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe D; Merkert, Jörn/Schmied, Wieland: *Hommage à Picasso*, Katalog der Ausstellung vom 23. November 1973 bis 13. Januar 1974 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover, Berlin 1973.

erworbenen Skulptur *Capricorne* von Max Ernst statt.<sup>1812</sup> Die Ausstellungseröffnung erfolgt am 12. September 1973.<sup>1813</sup>

Im Rahmen der Berliner Festwochen finden am 14. Oktober 1973 von 10 bis 13 Uhr und von 14:30 bis 16 Uhr experimentelle Musikimprovisationen der Gruppe Vox Berlin statt.<sup>1814</sup>

Vom 21. November 1973 bis 4. Februar 1974 wird die Retrospektive *George Rickey* präsentiert. Die Ausstellung, die am 20. November 1973 eröffnet, entsteht in Zusammenarbeit mit der Kestner-Gesellschaft in Hannover und unter dem Patronat des Botschafters der USA in Deutschland, Martin Hillenbrand. Rickey arbeitet im Jahr 1968 im Rahmen des Künstlerprogramms des DAAD in Berlin, wo er seine Werke zum ersten Mal im Haus am Waldsee präsentiert.<sup>1815</sup> Die Ausstellung wird sowohl im Graphischen Kabinett als auch im Skulpturengarten gezeigt.<sup>1816</sup> Rickey schreibt Haftmann am 17. September 1973, dass er insgesamt 15 Werke für den Skulpturengarten vorsieht, damit die Ausstellung draußen umfassender als diejenige im Haus am Waldsee sein könne.<sup>1817</sup> Das Ausstellungsprojekt steht inhaltlich in Verbindung mit der Naum Gabo-Schau. Jörn Merkert erklärt, dass Rickey und Gabo sehr eng befreundet seien. Zudem hätten Gabos Theorien des *Realistischen Manifests* aus 1920 das Werk Rickeys stark beeinflusst.<sup>1818</sup>

Vom 9. Dezember 1973 bis Ende Januar 1974 findet die Jahresausstellung des *Deutschen Künstlerbundes* statt. Die Ausstellung präsentiert fünf inhaltlichen Sektionen, die von vorstehenden Künstler und Kunsthistoriker betreut werden: Visuelle Ordnungen (Erich Hauser, Dieter Honisch), Tendenz expressiv-meditativ (Markus Lüpertz, Georg Meistermann), Synthetische Figuration (Rolf-Gunter Dienst), Realismus

---

<sup>1812</sup> Brief von Werner Haftmann an die Damen und Herren der Presse, undatiert, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1973.

<sup>1813</sup> Einladungskarte zur Eröffnung der Ausstellung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1973.

<sup>1814</sup> Brief von R. J. Freis an die Nationalgalerie, 24. September 1973, SMB-ZA, VA11118, Schriftwechsel A-G, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1815</sup> Brief von Andreas Grote an die Damen und Herren der Presse, 14. November 1973, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1973.

<sup>1816</sup> Brief von Werner Haftmann an Jan van Gorkam, 13. November 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>1817</sup> Brief von George Rickey an Werner Haftmann, 17. September 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>1818</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

(Hans-Jürgen Diehl, Siegfried Neuenhausen), Aktionen – Produktionen – Demonstrationen (Edmund Kieselbach, Ansgar Nierhoff).<sup>1819</sup> Die Korrespondenz bezeugt, dass Haftmann – wahrscheinlich aufgrund der unterschiedlichen zeitgenössischen Strömungen, die sie darstellt – diese Ausstellung widerwillig in der Neuen Nationalgalerie veranstaltet. Einem Brief von Haftmann an Franz Meyer vom 22. November 1973 kann entnommen werden, dass er auf Bitte des Senats von Berlin und des Bürgermeisters akzeptiert, die jedes Jahr in einer unterschiedlichen Stadt stattfindende Schau in der Museumshalle zu präsentieren. Haftmann sorgt sich jedoch sehr um die Qualität der auszustellenden Werke.<sup>1820</sup> Sein Bedenken teilt er dem befreundeten und ehemaligen Vorsitzenden des Künstlerbundes Georg Meistermann, am 9. Oktober 1973 mit. Haftmann behauptet, dass die Präsentation von kleinen Werken in der Museumshalle sehr schwierig sei, insbesondere wenn sie in großer Menge und geschmacklos arrangiert würde.<sup>1821</sup> Ferner gesteht Haftmann Marianne Feilchenfeldt am 10. Dezember 1973 durch den Aufbau dieser Ausstellung, die nicht schön sei, einen unerfreulichen Arbeitsanfall durchgestanden zu haben.<sup>1822</sup>

### **3. 1. 6 Ausstellungen, Kunstvermittlung und kulturelle Veranstaltungen im Jahr 1974**

Die erste Ausstellung im Jahr 1974 ist dem graphischen Werk von Julius Bissier gewidmet. Die Schau *Julius Bissier. Tuschen Tempera Aquarelle* wird vom 23. Februar bis 8. April 1974 im Graphischen Kabinett präsentiert. Sie umfasst über 100 Tuschen, Ei-Öl-Tempera und Aquarelle von 1934 bis 1965, die aus dem Besitz der Witwe des Künstlers, Lisbeth Bissier, in Ascona und aus der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

---

<sup>1819</sup> Programm, SMB-ZA, VA10193, Ausstellung Jean Ipoustéguy; Ausstellung Künstlerbund; Ausstellung Caspar David Friedrich.

<sup>1820</sup> Brief von Werner Haftmann an Franz Meyer, 22. November 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>1821</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 9. Oktober 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe M.

<sup>1822</sup> Brief von Werner Haftmann an Marianne Feilchenfeldt, 10. Dezember 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe F.

in Düsseldorf stammen.<sup>1823</sup> Die Pressekonferenz erfolgt am 22. Februar.<sup>1824</sup> Ein Brief vom 20. November 1972 an John Lefebre bezeugt, dass Haftmann seit 1972 in Gespräch mit der Witwe steht, um die Gedächtnisausstellung in der Neuen Nationalgalerie zu organisieren.<sup>1825</sup>

Vom 3. April bis 3. Juni 1974 findet die Retrospektive *Antoni Tàpies* in der Museumshalle statt, die am 2. April 1974 eröffnet wird.<sup>1826</sup> Die Ausstellung ist die erste deutsche Station einer Wanderausstellung, die bereits in Paris, Genf, Charleroi und Humlebæk gezeigt wird. Nach der Neuen Nationalgalerie in Berlin wandert sie weiter nach London. Sie wird in Zusammenarbeit mit dem Künstler und mit dem Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris organisiert.<sup>1827</sup>

Vom 2. Mai bis 27. Mai 1974 findet im Graphischen Kabinett die zweite Ausstellung Berliner Künstler\*innen statt, die *Horst Hirsig, Ursula Sax, Gerd van Dülmen* gewidmet ist. Die Schau, die am 30. April 1974 eröffnet, präsentiert erneut gegenstandslose Künstlerpositionen, die laut Haftmann in der Stadt Berlin wenig Beachtung gefunden hätten.<sup>1828</sup>

Vom 5. Juni bis 1. Juli 1974 wird die Ausstellung *Louise Nevelson* präsentiert. Die Eröffnung der ersten Einzelschau, die einer Künstlerin gewidmet ist, erfolgt am 4. Juni 1974.<sup>1829</sup> Es handelt sich um die umfassendste Retrospektive der Bildhauerin in Europa mit über 65 Arbeiten, die bereits in Mailand, Stockholm, Aalborg, Brüssel und Paris veranstaltet worden war. In Deutschland ist die Neue Nationalgalerie die einzige Station

---

<sup>1823</sup> Julius Bissier 1893–1965. Tuschen, Ei-Öl-Tempera, Aquarelle, Katalog der Ausstellung vom 23. Februar bis 8. April 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, hrsg. v. Werner Haftmann, Berlin 1974.

<sup>1824</sup> Brief von Andreas Grote an die Damen und Herren der Presse, 18. Februar 1974, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1974.

<sup>1825</sup> Brief von Werner Haftmann an John Lefebre, 20. November 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>1826</sup> Einladungskarte zur Ausstellungseröffnung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1974.

<sup>1827</sup> Brief von Andreas Grote an die Damen und Herren der Presse, 27. März 1974, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1974.

<sup>1828</sup> Einladungskarte zur Ausstellungseröffnung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1974; Merkert, Jörn (Hrsg.): Horst Hirsig, Ursula Sax, Gerd van Dülmen, Katalog der Ausstellung vom 2. Mai bis 27. Mai 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974.

<sup>1829</sup> Einladungskarte zur Ausstellungseröffnung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1974.

der Wanderausstellung.<sup>1830</sup> Ein Brief von Wieland Schmied an die Künstlerin vom 10. Juli 1974 beweist, dass die Ausstellung sowohl von der Presse als auch bei dem Publikum mit Zustimmung wahrgenommen wird.<sup>1831</sup>

Der Neue Berliner Kunstverein e. V. veranstaltet gemeinsam mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD die Ausstellung der Zeichnungsfolge von Jean Robert Ipoustéguy *Ipoustéguy Suite prussienne 1973/1974* vom 22. Mai bis 1. Juli 1974 im Graphischen Kabinett. Die *Suite Prussienne* besteht aus einer Sammlung von Zeichnungen, die während Ipoustéguy's Aufenthaltes in Berlin 1973/74 als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD entstanden war. Die Ausstellung wird am 21. Mai 1974 eröffnet.<sup>1832</sup>

In Zusammenarbeit mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD entsteht ebenso die Retrospektive *Richard Hamilton*, die am 16. Juli 1974 eröffnet und vom 17. Juli bis 26. August 1974 läuft.<sup>1833</sup> Es handelt sich um die zweitgrößte Ausstellung des Künstlers, die nach der Schau im Jahr 1970 in der Tate Gallery in London veranstaltet wird. Die Retrospektive resultiert aus der Zusammenarbeit des Künstlers mit dem Solomon R. Guggenheim Museum in New York. Hamilton gehört zusammen mit Eduardo Paolozzi zu den federführenden Künstler\*innen der britischen Pop Art.<sup>1834</sup>

Die letzte Ausstellung, die von Haftmann am 10. September 1974 eröffnet wird, ist *Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit*. Sie findet vom 11. September bis 4. November 1974 während der Berliner Festwochen statt, die im Jahr 1974 dem Komponisten Arnold Schönberg gewidmet sind. Die Schau

---

<sup>1830</sup> Brief von Andreas Grote an die Damen und Herren der Presse, 29. Mai 1974, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1974; Schmied/Grisebach 1974.

<sup>1831</sup> Brief von Wieland Schmied an Louise Nevelson, 10. Juli 1974, SMB-ZA, VA11126, Schriftwechsel L-Q, 1974, Bandnummer 03, Buchstabe N.

<sup>1832</sup> Einladungskarte zur Ausstellungseröffnung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1974; Merkert, Jörn (Hrsg.): Ipoustéguy Suite Prussienne, Katalog der Ausstellung vom 22. Mai bis 1. Juli 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neuer Berliner Kunstverein e. V., Künstlerprogramm des DAAD, Berlin 1974.

<sup>1833</sup> Brief von Andreas Grote an die Damen und Herren der Presse, 9. Juli 1974, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1974; Schmied, Wieland/Grisebach, Lucius (Hrsg.): Richard Hamilton, Katalog der Ausstellung vom 17. Juli bis 26. August 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974.

<sup>1834</sup> Brief von Andreas Grote an die Damen und Herren der Presse, 9. Juli 1974, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1974.



wird vom Senator für Wissenschaft und Kunst, Werner Stein, finanziell unterstützt.<sup>1835</sup> Die Ausstellung lege laut Haftmann „die inneren Zusammenhänge und die geistige Gleichstimmigkeit“ zwischen Malerei und Musik dar und wird im Munch-Saal und in den benachbarten Sälen der Sammlung im Museumsuntergeschoss gehängt.<sup>1836</sup> Einem Brief von Haftmann vom 22. August 1974 kann entnommen werden, dass die Ausstellung aus Werken der Maler des Blauen Reiters, die einen Bezug zur Musik haben, besteht. Schwerpunkt sind die Bilder Kandinskys mit 30 Gemälden<sup>1837</sup> und Klees mit 26 Werken. Zudem werden Arbeiten des Kubismus von Picasso und Braque, des Orphismus von Robert und Sonia Delaunay sowie des Futurismus von Boccioni und Severini ausgestellt. Aufgrund der wertvollen Bilder, deren Gesamtwert ungefähr 35 Millionen Deutschen Mark entspricht, veranschaulicht die Neue Nationalgalerie die einzige Station der Schau.<sup>1838</sup> Haftmann erhält die Danksagung des Direktors der Berliner Festspiele Ulrich Eckhardt, der von dem Ausstellungsbeitrag der Neuen Nationalgalerie zur Berliner Festwochen im Jahr 1974 äußerst positiv beeindruckt ist. Eckhardt solidarisiert sich mit Haftmann, da dieser seiner Meinung nach unter der Provinzialisierung der Berliner Kulturszene gelitten habe.<sup>1839</sup> Das Metamusikfestival findet 1974 im Museum statt. Einem Brief von Peter Krieger an Ulrich Eckhardt vom 16. April 1973 kann entnommen werden, dass die Nationalgalerie bereit wäre, die Halle für die Veranstaltung zur Verfügung zu stellen, die jedoch nicht komplett ausgeräumt werden kann. Krieger schlägt deswegen vor, nur einen Teil davon für die Konzerte zu benutzen.<sup>1840</sup> Der Leiter der Berliner Festspiele Ulrich Eckhardt ist der Anreger der Musik-Veranstaltungen, die von Walter Bachauer organisiert werden. Während der Veranstaltung, die, wie Jörn Merkert erzählt, sehr beliebt sei, laufen Konzerten sehr

---

<sup>1835</sup> Einladungskarte zur Ausstellungseröffnung, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1974; Schneider, Angela: Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit, Katalog der Ausstellung vom 11. September bis 4. November 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974.

<sup>1836</sup> Haftmann 1976, S. 48; 51.

<sup>1837</sup> Brief von Werner Haftmann an Nina Kandinsky, 23. September 1974, SMB-ZA, VA11129, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1974, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>1838</sup> Brief von Werner Haftmann an H. J. Schreiber, 22. August 1974, SMB-ZA, VA11130, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

<sup>1839</sup> Brief von Ulrich Eckhardt an Werner Haftmann, 11. September 1974, SMB-ZA, VA11129, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1974, Bandnummer 01, Buchstabe E.

<sup>1840</sup> Brief von Peter Krieger an Ulrich Eckhardt, 16. April 1973, SMB-ZA, VA11118, Schriftwechsel A-G, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe E.

unterschiedlicher Musikgenres, die immer ausverkauft seien. Das Publikum kann auf Kissens direkt auf dem Boden sitzen. Merkert behauptet, dass diese Konzerte zu der entspannten Atmosphäre der 1970er Jahre in Westberlin gut passen und zur Popularisierung der Neuen Nationalgalerie beitragen würden.<sup>1841</sup>

### 3. 1. 7 Ausstellungen im Jahr 1975

Die Ausstellung *Hans Hartung Retrospektive 1921–1974. Gemälde, Tuschen und Zeichnungen* findet vom 25. Januar bis 16. März 1975 in der Museumshalle statt.<sup>1842</sup> Haftmann ist zu diesem Zeitpunkt bereits seit dem 30. September 1974 nicht mehr Direktor der Neuen Nationalgalerie.

Die von Lucius Grisebach kuratierte Retrospektive *Eduardo Paolozzi. Skulpturen Zeichnungen Collagen* wird schließlich vom 5. Februar bis 6. April 1975 im Museumsuntergeschoss und auf der Terrasse ausgestellt. Paolozzi befindet sich damals als Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms des DAAD in Berlin.<sup>1843</sup> Jörn Merkert schreibt Haftmann am 5. März 1975 und wünscht sich, dass der ehemalige Direktor die Hängungen der Ausstellungen der Malereien Hartungs und der Skulpturen Paolozzis besuchen würde.<sup>1844</sup>

### 3. 1. 8 Einige verschobene und nicht realisierte Ausstellungsprojekte

Die Ausstellung *David Black* soll vom Ende November 1974 bis Ende Februar 1975 stattfinden. Haftmann hatte bereits 1973 den Wunsch ausgedrückt, dem Bildhauer einer Ausstellung zu widmen. Wie er jedoch dem Direktor des Wilhelm-Lehmbruck-

---

<sup>1841</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie; Jäger/von Marlin/Odier 2018, S. 44–49.

<sup>1842</sup> Haftmann, Werner: *Hans Hartung Retrospektive 1921–1973. Gemälde, Tuschen und Zeichnungen*, Neuer Berliner Kunstverein, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Katalog der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie vom 25. Januar bis 16. März 1975, Berlin 1975.

<sup>1843</sup> Grisebach, Lucius: *Eduardo Paolozzi. Skulpturen, Zeichnungen, Collagen*, Katalog der Ausstellung vom 5. Februar bis 6. April 1975 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1975.

<sup>1844</sup> Brief von Jörn Merkert an Werner Haftmann, 5. März 1975, SMB–ZA, VA11132, Schriftwechsel G–K, 1975, Bandnummer 02, Buchstabe H.

Museums in Duisburg Siegfried Salzmann mitteilt, sei das Ausstellungsprogramm im Jahr 1973 bereits ausgebucht.<sup>1845</sup> Die Korrespondenz beweist, dass die Ausstellung mehrmals bis zum Jahr 1977 aufgeschoben wird, was die wütende Reaktion des Künstlers verursacht, der seit seinem Berliner Aufenthalt im Jahr 1971 als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD einen Teil der in der Ausstellung zu präsentierenden Arbeiten im Lager der Neuen Nationalgalerie hinterlassen hatte. Das Problem liege an der Unmöglichkeit vonseiten der Nationalgalerie, die Schau aus finanziellen Gründen allein zu präsentieren.<sup>1846</sup> Das Ausstellungsvorhaben wird schlussendlich in Zusammenarbeit mit dem Duisburger Wilhelm-Lehmbruck-Museum und dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD vom 6. April bis 4. Mai 1977 veranstaltet.<sup>1847</sup>

Unter den nicht realisierten Ausstellungen befindet sich Haftmanns Ausstellungsvorhaben zu Henri Matisse. Haftmann will sich der Ausstellung anschließen, die 1970 in Paris stattfinden und danach in reduzierter Form nach Amsterdam zum Stedelijk Museum wandern würde.<sup>1848</sup> Ein Brief an Elisabeth Nay vom 7. November 1969 bezeugt, dass Haftmann zweifelt, dass die Schau aufgrund der zu lang vorgesehenen Leihgaben auch in Berlin möglich werden würde. Haftmann behauptet, dass er im Jahr 1971 versuchen würde, die *Papiers coupés* in der Museumshalle zu präsentieren.<sup>1849</sup>

Ein weiteres nicht realisiertes Projekt ist die Ausstellung von Wifredo Lam. Haftmann will sich ursprünglich an der Wanderausstellung beteiligen, die 1966 in der Kestner-Gesellschaft stattfindet und nachher am Stedelijk Museum in Amsterdam und am Palais des Beaux-Arts in Brüssel gezeigt wird. Obwohl die Station in Berlin im

---

<sup>1845</sup> Brief von Werner Haftmann an Siegfried Salzmann, 9. März 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1846</sup> Brief von David Black an Wieland Schmied, 4. Oktober 1974; Brief von Wieland Schmied an David Black, 2. Dezember 1974, SMB-ZA, VA10156, Ausstellung David Black, 06.04.–08.05.1977, Katalog, Versicherung, Transport.

<sup>1847</sup> Brief von Angela Schneider an Karl Ruhrberg, 21. Januar 1977, SMB-ZA, VA10156, Ausstellung David Black, 06.04.–08.05.1977, Katalog, Versicherung, Transport.

<sup>1848</sup> Brief von Jean Chatelain an Werner Haftmann, 7. Januar 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe C.

<sup>1849</sup> Brief von Werner Haftmann an Elisabeth Nay, 7. November 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe N.

Katalog der Ausstellung in Hannover<sup>1850</sup> und in der Presse<sup>1851</sup> erwähnt wird und Lam Haftmann bezüglich der Verfassung der Katalogeinführung schreibt, findet die Schau schlussendlich nicht statt.<sup>1852</sup> Möglicherweise ist ihre Einrichtung in Berlin aus finanziellen Gründen nicht möglich.<sup>1853</sup> Ein weiterer Versuch wird im Jahr 1969 getätigt. Am 22. Dezember 1969 wendet sich Haftmann an Renilde Hammacher-van den Brande, die an einer Lam-Ausstellung arbeitet, und erzählt, dass er sehr eng mit dem Maler wäre und dessen Werk in der Neuen Nationalgalerie präsentieren wolle.<sup>1854</sup> Auch diesmal scheidet jedoch das Projekt aus nicht erwähnten Gründen.

Die von der Galerie Marlborough Fine Art organisierte Kurt Schwitters-Ausstellung,<sup>1855</sup> die Harry Fischer Haftmann 1969 anbietet, findet schlussendlich in der Akademie der Künste statt.<sup>1856</sup> Haftmann lehnt das Projekt aufgrund von Schwierigkeiten bei der Präsentation der Bilder Schwitters in der Museumshalle ab. Zahlreiche frühe Gemälde sind nämlich in Glaskästen montiert und Haftmann will nicht denselben Fehler wie anlässlich der Mondrian-Ausstellung wiederholen.<sup>1857</sup>

Für das Jahr 1970 plant Haftmann eine Ausstellung von Jean Dubuffet zu organisieren und aus dieser ein Bild oder eine Skulptur für die Museumssammlung zu erwerben.<sup>1858</sup> Die Schau wird jedoch, aufgrund der Absage des Künstlers, sich an dem Ausstellungsvorhaben zu beteiligen, nicht veranstaltet.<sup>1859</sup>

---

<sup>1850</sup> Schmied, Wieland: Wifredo Lam, Katalog der Ausstellung vom 16. Dezember 1966 bis 15. Januar 1967 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover, Hannover 1966, S. 6.

<sup>1851</sup> Claus, Jürgen: Kunstkalender, Wifredo Lam, in: Die Zeit, Hamburg, 30. Dezember 1966.

<sup>1852</sup> Brief von Wifredo Lam an Werner Haftmann, 10. Mai 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L. Brief von Wifredo Lam an Werner Haftmann, 10. März 1967 (BC 67.98), Archives Wifredo Lam, Paris. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Eskil Lam.

<sup>1853</sup> Brief von Werner Haftmann an Wieland Schmied, 24. Mai 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

<sup>1854</sup> Brief von Werner Haftmann an Renilde Hammacher Van den Brande, 22. Dezember 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe H; Brief von Werner Haftmann an Jan Krugier, 22. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, 1970, Buchstabe K.

<sup>1855</sup> Luigi Filippo Toninelli erzählt, dass die Galerie Marlborough Fine Art den Nachlass von Kurt Schwitters betreut. Interview mit Luigi Filippo Toninelli in seiner Galerie M. F. Toninelli Art Moderne Monaco am 25. August 2019 in Monte Carlo, Monaco.

<sup>1856</sup> Brief von Werner Haftmann an Harry Fischer, 1. Juli 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>1857</sup> Brief von Werner Haftmann an Werner Schmalenbach, 1. Juli 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1858</sup> Brief von Werner Haftmann an Jan Runnqvist, 22. Dezember 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>1859</sup> Brief von Armande de Trentinian an Ursula Schmitt, 24. Januar 1970, SMB-ZA, VA11102, Schriftwechsel St-Z, 1970, Bandnummer 04, Buchstabe S.

Haftmann beabsichtigt, sich im Jahr 1971 am Projekt des Direktors des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Gerhard Händler zu beteiligen und Werke Utz Kampmanns in der Neuen Nationalgalerie auszustellen. Haftmann hatte bereits anlässlich der Verleihung des Berliner-Preises Kampmann mitgeteilt, eine Ausstellung seiner Werke in der Neuen Nationalgalerie veranstalten zu wollen.<sup>1860</sup> Die Schau muss jedoch aufgrund der Kürzungen abgesagt werden, da sich der bereits gültigen 30 bis 40%igen Haushaltssperre aus dem Jahr 1969, im Jahr 1970 Konjunkturdämpfungen des Bundeshaushalts und folglich in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz für das kommende Jahr 1971 hinzufügen.<sup>1861</sup>

Kurt Martin wendet sich am 6. Dezember 1971 mit der Bitte an Haftmann, eine Ausstellung von Conrad Westpfahl in Berlin zu organisieren, um seinen 80. Geburtstag zu feiern. Haftmann erklärt, dass es schwierig wäre, die Veranstaltung in Berlin zu arrangieren, da nur wenige Jahre zuvor eine Ausstellung seines Werkes im Haus am Lützowplatz stattgefunden hätte. Auf Martins Aufforderung, einen Ankauf für die Sammlung der Neuen Nationalgalerie zu unternehmen, teilt Haftmann mit, dass er die neuen Arbeiten des Künstlers zunächst sehen wolle.<sup>1862</sup>

Ein Brief von Haftmann an Eugen Thiemann, Direktor des Museums am Ostwall in Dortmund vom 30. Juli 1973 beweist, dass Haftmann eine Ausstellung von Osvaldo Licini veranstalten will. Er schreibt, seit langer Zeit mit den Söhnen von Renato Birolli und Licini in Kontakt zu stehen. Haftmann behauptet jedoch, dass obwohl er das Werk von Licini sehr schätze, ihm das deutsche Publikum nicht für eine Ausstellung des Malers bereit zu sein scheint, da er in Deutschland noch ganz unbekannt sei.<sup>1863</sup>

1973 preist Haftmann den von Bernd Krimmel und der ehemaligen Mitarbeiterin der Neuen Nationalgalerie Elisabeth Decker verfassten Katalog zur Ausstellung des informellen Malers Emilio Scanavino in der Kunsthalle Darmstadt. Seiner Meinung

---

<sup>1860</sup> Brief von Werner Haftmann an Gerhard Händler, 4. Juli 1969, SMB-ZA, VA11100, Schriftwechsel H-N, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>1861</sup> Brief von Henning Bock an Gerhard Händler, 25. März 1970, SMB-ZA, VA11100, Schriftwechsel H-N, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>1862</sup> Brief von Werner Haftmann an Kurt Martin, 6. Dezember 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe M; Brief von Werner Haftmann an Konrad [sic] Westpfahl, 13. Oktober 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe W; Brief von Peter Krieger an Hans Schwippert, 17. Januar 1972, SMB-ZA, VA11114, Schriftwechsel L-Sch, 1972, Bandnummer 03, 1972, Buchstabe Sch.

<sup>1863</sup> Brief von Werner Haftmann an Eugen Thiemann, 30. Juli 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe T.

nach gehören ihre Kataloge zu den besten Veröffentlichungen, die in der damaligen Kulturszene geschaffen werden. Haftmann muss aus finanziellen Gründen sowohl an diesem Projekt, als auch an der Übernahme einer Schau von Pierre Alechinsky verzichten.<sup>1864</sup>

Ein weiteres Ausstellungsvorhaben zusammen mit dem Museum Boijman van Beuningen und dem Solomon R. Guggenheim Museum veranschaulicht die im August 1974 besprochene Ausstellung von Jesús-Rafael Soto.<sup>1865</sup> Haftmann, der im Herbst 1974 aus seinem Amt scheidet, überlässt die Entscheidung dem Stellvertretenden Direktor Wieland Schmied, der das Projekt, aufgrund der damit verbundenen hohen Kosten ablehnt.<sup>1866</sup>

Weitere unrealisierte Projekte betreffen zudem die Künstler: Constantin Brâncuși,<sup>1867</sup> Vic Gentsils,<sup>1868</sup> Julio González,<sup>1869</sup> Ronald Brooks Kitaj,<sup>1870</sup> Henri Laurens,<sup>1871</sup> Morris Louis,<sup>1872</sup> Claes Oldenburg,<sup>1873</sup> Max Ernst,<sup>1874</sup> James Ensor,<sup>1875</sup> Georges Rouault,<sup>1876</sup> Rudolf Hausner<sup>1877</sup> und Lucio Fontana<sup>1878</sup>.

---

<sup>1864</sup> Brief von Werner Haftmann an Bernd Krimmel, 23. Juli 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>1865</sup> Brief von Werner Haftmann an Renilde Hammacher Van den Brande, 5. August 1974, SMB-ZA, VA11125, Schriftwechsel G-K, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>1866</sup> Brief von Wieland Schmied an Renilde Hammacher Van den Brande, 4. Oktober 1974, SMB-ZA, VA11125, Schriftwechsel G-K, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>1867</sup> Brief von Werner Haftmann an Thomas Messer, 20. September 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>1868</sup> Brief von Haftmann an Jan van Lerberghe, 22. Dezember 1969, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, 1970, Buchstabe L.

<sup>1869</sup> Brief von Werner Haftmann an Miriam Prévot-Douatte, 30. Oktober 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors, 1970, Buchstabe P-Q.

<sup>1870</sup> Brief von Werner Haftmann an Peter Selz, 4. Dezember 1968, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe S.

<sup>1871</sup> Brief von Daniel-Henry Kahnweiler an Werner Haftmann, 15. April 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>1872</sup> Brief von Wieland Schmied an Norbert Lynton, 25. März 1974, SMB-ZA, VA11124, Schriftwechsel A-F, 1974, Bandnummer 01, Buchstabe A.

<sup>1873</sup> Brief von Wieland Schmied an Götz Adriani, 15. Februar 1974, SMB-ZA, VA11124, Schriftwechsel A-F, 1974, Bandnummer 01, Buchstabe A.

<sup>1874</sup> Brief von Werner Haftmann an Wieland Schmied, 16. Februar 1960, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>1875</sup> Ebd.

<sup>1876</sup> Brief von Werner Haftmann an Peter Ade, 16. April 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe A.

<sup>1877</sup> Brief von Dieter Brusberg an Werner Haftmann, 10. Dezember 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1878</sup> Brief von Werner Haftmann an Paolo Pillitteri, 30. August 1971, SMB-ZA, VA11109, Schriftwechsel O-Sch, 1971, Bandnummer 03, Buchstabe P-Q.

Schließlich findet auch die von Haftmann sehr erwünschte Ausstellung von Sam Francis, aufgrund der hohen Maße der Bilder und der Unmöglichkeit sie für lange Zeit von Museum zu Museum reisen zu lassen, nicht statt.<sup>1879</sup>

### 3. 2 Ausgewählte Fallbeispiele von Einzelausstellungen

In den folgenden Unterkapiteln der vorliegenden Arbeit wird ein tiefgehender Blick auf einige Sonderausstellungen geworfen. Die Entscheidung, vorwiegend Einzelausstellungen in näheren Betracht zu ziehen, wird aus dem Grund getroffen, dass Haftmann diese Form der Präsentation als repräsentativer bezeichnet, um die Kunst des 20. Jahrhunderts zu verbreiten. Wie Haftmann rückblickend im Jahr 1976 schreibt, veranstaltet er nur wenige Gruppenausstellungen, zugunsten monographischen Schauen, da seiner Auffassung nach, „Kunst das ist, was bekannte Künstler machen“.<sup>1880</sup> Die einzige Gruppenausstellung, die detaillierter untersucht wird, ist die *Sammlung 1968 Karl Ströher*, aufgrund der relevanten problematischen kunsthistorischen Auseinandersetzung vonseiten Haftmanns mit der Pop Art.

Bei der Auswahl der Fallbeispiele werden, außer in einem Fall, die in der Museumshalle stattgefundenen Ausstellungen in Betracht gezogen. Die Ausstellung *Wols* ist die einzige in diesem Zusammenhang analysierte Schau, die im Museumsuntergeschoss veranstaltet wird. Sie wird ausgewählt, aufgrund der Bedeutung, die Werk und Künstler für Haftmann bilden. Die Parameter der Untersuchung der Fallbeispiele veranschaulichen die kuratorischen und organisatorischen Angaben, die Museographie der Ausstellung in Bezug zur Museumsarchitektur, Haftmanns Deutung des Werkes des Künstlers, die eventuelle vorherige Thematisierung des Werkes des Künstlers in Haftmanns Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert* und schließlich die eventuelle Präsentation des Künstlers auf den von Haftmann mitkuratierten documenta-Ausstellungen in Kassel. Die Dokumentation stützt vorwiegend auf die Korrespondenzen und Akten des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin.

---

<sup>1879</sup> Brief von Werner Haftmann an Henning Bock, 19. September 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1880</sup> Haftmann 1976, S. 48.

### 3. 2. 1 Die Eröffnungsausstellung *Piet Mondrian (1968)* – Triumph der abstrakten Kunst

Die Ausstellung von Piet Mondrian (1872–1944) als Eröffnungsausstellung der Neuen Nationalgalerie resultiert aus einer komplexen organisatorischen Kooperation und Planung mit verschiedenen Akteuren sowohl aus der Museumswelt als auch aus der Politik.<sup>1881</sup> Die Analyse der Akten beweist, dass die damit verbundenen Entscheidungen teilweise den Bereich der Künste überschreiten und im Feld der Politik liegen.<sup>1882</sup> Die Schau findet im Rahmen der Berliner Festwochen statt, die im Jahr 1968 den Niederlande gewidmet ist. In Hinblick auf die historischen Ereignisse im Zweiten Weltkrieg und den Überfall der Nationalsozialisten auf die Niederlande am 10. Mai 1940,<sup>1883</sup> bilden die Niederländischen Festwochen auf offizieller Ebene die symbolische Versöhnung zwischen den Nachbarstaaten. Wie in Haftmanns Vorwort des Ausstellungskatalogs hingewiesen wird, sei die ganze Veranstaltung „ein Zeichen deutsch-holländischer Freundschaft“, aber auch Würdigung der Kunst eines Landes, aus welchem zahlreiche Künstler\*innen, die die europäische Kunstgeschichte geprägt haben, stammen.<sup>1884</sup>

Aufgrund ihrer symbolischen Wichtigkeit als Eröffnungsausstellung der Neuen Nationalgalerie ist die Schau im dokumentarischen sowie im photographischen Archiv, die am reichsten dokumentierte Ausstellung. Wie die Akten beweisen, datieren die ersten Vorbereitungen der Festwochen im Jahr 1966, als ein Arbeitsausschuss mit Vertreter\*innen der beiden Länder gegründet wird. Damals ist die Mondrian-Ausstellung noch in den Räumlichkeiten der Westberliner Akademie der Künste

---

<sup>1881</sup> Im Ehrenausschuss werden folgende Personen aufgelistet: Ludwig Mies van der Rohe, Chicago; Margaretha Albertina Maria Klompé, Ministerin für Kultur, Den Haag; Jacobus Gijsbertus de Beus, Niederländischer Botschafter in der Bundesrepublik Deutschland, Bonn; Henri Anthony Melchior Tieleman Kolfshoten, Oberbürgermeister von Den Haag; H. J. Wilzen, Beigeordneter für Kultur von Den Haag; Salomon B. Slijper, Blaricum; Klaus Schütz, Regierender Bürgermeister von Berlin; Ernst Benda, Bundesminister des Innern; Werner Stein, Senator für Wissenschaft und Kunst; Ministerialdirektor a. D. Hans-Georg Wormit, Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Haftmann, Werner: *Piet Mondrian, Katalog der Ausstellung vom 15. September bis 20. November 1968 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1968*, S. 5. Siehe: Brief von dem Regierenden Bürgermeister von Berlin – Senatskanzlei – Protokoll an den Senator für Wissenschaft und Kunst Abteilung III, 22. Juli 1968, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Schriftwechsel Leihgabe, Buchstabe B.

<sup>1882</sup> Der Senat für Wissenschaft und Kunst Berlins sowie Minister\*innen und diplomatische Vertreter\*innen sind an der Organisation der Niederländischen Festwochen beteiligt.

<sup>1883</sup> Winkler 2020, S. 76.

<sup>1884</sup> Haftmann, Werner: Vorwort, in: ders. 1968, S. 3.



geplant.<sup>1885</sup> Den Vorschlag, sie in der Halle der Neuen Nationalgalerie zu veranstalten formuliert der Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin Stephan Waetzoldt während einer Sitzung im Dezember 1966.<sup>1886</sup> Von holländischer Seite wird Waetzoldts Idee, im Sinne der guten Verbindung zwischen der Malerei Mondrians und der Architektur Mies van der Rohes, äußerst positiv aufgenommen.<sup>1887</sup> Der Zusammenhang zwischen Mondrian und Mies van der Rohe wird auch vonseiten Haftmanns als gelungen eingeschätzt. Zudem hätte eine Ausstellung über Mondrian dem neuen Museum den von Haftmann gewünschten internationalen Anspruch gegeben.<sup>1888</sup>

Haftmann, der hinsichtlich der Vorbereitungen zu einem späteren Zeitpunkt im Jahr 1967 sein Amt in Berlin antritt, kümmert sich zusammen mit Louis Jacob Florus Wijzenbeek (1912–1985) um das kuratorische Konzept der Ausstellung. Als Spezialist des Werkes Mondrians sowie als Direktor des Gemeentemuseum in Den Haag, welches noch heutzutage die umfassendste Sammlung Mondrians weltweit besitzt, spielt Wijzenbeek eine maßgebliche Rolle insbesondere in Bezug auf die Leihgaben der Werke.<sup>1889</sup> Die meisten Gemälde, die das frühe Schaffen Mondrians dokumentieren, kommen nämlich aus der Sammlung des von Wijzenbeek geleiteten Museums nach Berlin. Außerdem ist Haftmann damals an der Herausgabe einer Publikation über Mondrian beschäftigt, die von seinem befreundeten Kollegen, dem aus Deutschland stammenden, aber in Holland tätigen, Kunsthistoriker Hans Jaffé geschrieben wird.<sup>1890</sup>

Am 19. Mai 1967 teilt Haftmann dem Architekten Lohan mit, dass in der Ausstellung nicht die gesamte Biographie Mondrians geschildert werden solle. Die Kuratoren planen, ausschließlich die grundlegenden Werke des Malers zu berücksichtigen. Haftmann beabsichtigt das Frühwerk komplett wegzulassen und die

---

<sup>1885</sup> Vermerk vom 11. Oktober 1966 über die Besprechung am 7. Oktober 1966, enthalten im Brief überschrieben Der Senator für Wissenschaft und Kunst im Auftrag, von Herrn Krochmann an Stephan Waetzoldt, 9. Dezember 1966, SMB-ZA, VA14092, 1949–1968, Niederländische Woche Berlin 1968, Bandnummer 01.

<sup>1886</sup> Vermerk vom 13. Dezember 1966, enthalten im Brief von Peter Pfefferkorn an Stephan Waetzoldt, 26. Januar 1967, SMB-ZA, VA14092, 1949–1968, Niederländische Woche Berlin 1968, Bandnummer 01.

<sup>1887</sup> Brief von Ary Robert (Bob) de Vries an Stephan Waetzoldt, 11. Januar 1967, SMB-ZA, VA14092, 1949–1968, Niederländische Woche Berlin 1968, Bandnummer 01.

<sup>1888</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>1889</sup> Das Museum enthält unter anderem die umfangreiche Kunstsammlung an Mondrian Werken des Händlers Sal Slijper. Bax, Marty: Complete Mondrian, Aldershot 2001, S. 13.

<sup>1890</sup> Jaffé, Hans Ludwig Cohn: Mondrian und De Stijl, hrsg. v. Werner Haftmann, Köln 1967.

Schau mit den Bildern nach 1911 zusammenzustellen, um den Schwerpunkt hauptsächlich auf die Arbeiten nach De Stijl zu legen.<sup>1891</sup> Obwohl die Ausstellung als Retrospektive des Malers in Deutschland fungieren soll, entscheiden Haftmann und Wijsenbeek, dass die Ausstellung sich auf die Hauptperiode des Schaffens Mondrians konzentrieren müsse. Im Juni 1967 besprechen die Museumsdirektoren die Möglichkeit, ebenso die Schaffensperioden der Jugend des Malers ausführlich zu dokumentieren, falls die Ausstellung in der Akademie der Künste präsentiert werden würde und von den dort vorhandenen großen Räumlichkeiten profitieren könnte.<sup>1892</sup> Im Dezember 1967 wird jedoch die Entscheidung getroffen, die Ausstellung anlässlich der Eröffnung des Museumsbaus der Neuen Nationalgalerie zu veranstalten.<sup>1893</sup> Die Organisator\*innen betonen an mehreren Stellen der Korrespondenz, dass die umfassende Schau aufgrund der hohen Kosten nur im Rahmen der Berliner Festwochen gezeigt werden könnte. Das festgesetzte Budget für die Ausstellung wird auf eine Summe von 70.000 Deutschen Mark geschätzt, wie die im Jahr 1975 veranstaltete Hartung-Ausstellung,<sup>1894</sup> die während einer Besprechung am 19. Juli 1968 vom Berliner Senat an die Stiftung Preußischer Kulturbesitz, als Veranstalter der Ausstellung, genehmigt werden.<sup>1895</sup>

Anhand des Schriftwechsels kann festgestellt werden, dass die Zusammenarbeit von deutscher und holländischer Seite stimmig verläuft. Der einzige umstrittene Aspekt betrifft die Frage der Eintrittsgelder. Von holländischer Seite wird die deutsche Absicht besonders kritisiert, den Ausstellungseintritt kostenfrei anzubieten.<sup>1896</sup> Ferner wird die

---

<sup>1891</sup> Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 19. Mai 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>1892</sup> Brief vom Senatsdirektor Ingensand an Werner Haftmann, 27. Juni 1967, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Wijsenbeek Den Haag, Mondrian-Ausstellung, Niederländische Kulturwoche in Berlin.

<sup>1893</sup> Brief überschrieben Der Senator für Wissenschaft und Kunst an Werner Haftmann, 18. Dezember 1967, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Wijsenbeek Den Haag, Mondrian-Ausstellung, Niederländische Kulturwoche in Berlin.

<sup>1894</sup> Die Kosten der Hartung-Ausstellung sind folgenderweise aufgeteilt: 1. Plakat: ca. 3.000,-; 2. Katalog: ca. 7.000,-; 3. Transport: ca. 18.000,-; 4. Versicherung: DM 15.000,-; 5. Zusätzliche Aufsicht i. d. Nationalgalerie = ca. 5.000,-; 6. Umhängekosten i.d. Nationalgalerie = ca. 4.500,-; 7. Kosten für Transport und Versicherung zusätzlicher Leihgaben aus Frankreich und Deutschland, die nur in Berlin gezeigt werden: ca. 17.500,-. Gesamtkosten: ca. DM 70.000,-. Kostenkalkulation für Ausstellung „Hans Hartung“, SMB-ZA, VA10194, Ausstellung Retrospektive Hans Hartung, 14.01.–03.03.1975, Schriftwechsel, Versicherung, Transport, Katalog, Plakat.

<sup>1895</sup> Brief vom Regierungsdirektor Kanter an Stephan Waetzoldt, 19. Juli 1968, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Schriftwechsel Leihgabe.

<sup>1896</sup> Bericht, Februar 1968, The Hague city archives, 0515-01, Gemeentemuseum Den Haag, inventory number 1414. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Michael Mellema.

Entscheidung getroffen, die Eintrittskarte auf eine Deutsche Mark festzusetzen, um so einen Teil der Ausstellungskosten zu decken.<sup>1897</sup>

Die Arbeit mit den Leihgeber\*innen, die von Haftmann und Wijsenbeek durchgeführt wird, erweist sich als besonders mühsam, wie die dutzenden Briefe im Archiv beweisen. Die zwei Direktoren versuchen die wichtigsten Werke Mondrians sowohl aus privaten Sammlungen als auch aus öffentlichen Kunstmuseen zusammenzustellen. Aus praktischen Gründen kümmern sich Haftmann und Wijsenbeek um die Leihgaben in den respektiven Ländern,<sup>1898</sup> während sie gemeinsam versuchen, die bedeutendsten Werke aus anderen europäischen Ländern sowie den USA zu gewinnen. Wijsenbeek beschäftigt sich zum Beispiel mit dem englischen Raum und kann zwei wichtige Gemälde<sup>1899</sup> aus der Tate Modern für die Ausstellung sichern. Während sich der holländische Museumsdirektor über die aus Europa kommenden Werke keine Gedanken macht, äußert er sich in Bezug auf die Arbeiten aus den USA als besonders besorgt. Laut Wijsenbeek müssen in der Ausstellung die Werke Mondrians aus dem MoMA und dem Solomon R. Guggenheim Museum in New York, dem Philadelphia Museum of Art, der Albright Knox Gallery in Buffalo, der Yale University Art Gallery, dem Carnegie Institute in Pittsburgh sowie aus der Sammlung John de Menils in Houston und der Galerie Sidney Janis in New York berücksichtigt werden, da diese ihrem kuratorischen Konzept entsprechen.<sup>1900</sup>

Auf Empfehlung Wijsenbeeks wendet sich Haftmann am 8. März 1968 an den Kunsthändler Janis, um seine Hilfe bei dem Kontakt zu den wichtigsten amerikanischen Sammler\*innen von Mondrian zu erbitten.<sup>1901</sup> Aus ähnlichen Gründen hatte Haftmann zwei Tage zuvor ebenso Lohan geschrieben, um Mies van der Rohe zu bitten, als Vermittler zu den Besitzer\*innen der vorausgesehenen nordamerikanischen Leihgaben

---

<sup>1897</sup> Ergebnisvermerk, 4. Januar 1968, The Hague city archives, 0515-01, Gemeentemuseum Den Haag, inventory number 1414.

<sup>1898</sup> Brief von Werner Haftmann an Dr. Hannema, 5. April 1968, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Schriftwechsel Leihgabe, Buchstabe H.

<sup>1899</sup> Es handelt sich um: Komposition mit Grau, Rot, Gelb und Blau (1920); Komposition mit Rot, Gelb und Blau (1939/42).

<sup>1900</sup> Brief von L. J. F. Wijsenbeek an Werner Haftmann, 22. Februar 1968, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Schriftwechsel Leihgabe, Buchstabe H.

<sup>1901</sup> Brief von Werner Haftmann an Sidney Janis, 8. März 1968, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Schriftwechsel Leihgabe, Buchstabe IL.

zu fungieren.<sup>1902</sup> Haftmann unternimmt in diesem Zusammenhang eine Reise in die USA, um die ausgewählten Leihgeber\*innen persönlich zu besuchen.<sup>1903</sup> Er wird zum Beispiel von dem Direktor des Solomon R. Guggenheim Museum Thomas Messer am 15. Mai 1968 darüber benachrichtigt, dass seine Bemühungen während seines Aufenthaltes nicht umsonst gewesen wären. Die Trustees hatten die Ausleihe von *Komposition 7* (1913) und *Komposition 2* (1922) aus der Sammlung des Museums für die Ausstellung bewilligt.<sup>1904</sup>

Darüber hinaus muss Haftmann einige Leihgeber, wie zum Beispiel Max Bill, besonders hinsichtlich der Sicherheit in der Neuen Nationalgalerie beruhigen, da dieser zunächst zweifelt, seine drei Werke,<sup>1905</sup> an die er sehr gebunden ist, nach Westberlin auszuleihen.<sup>1906</sup> Bill wird außerdem mit dem Plakatentwurf der Ausstellung beauftragt, das sich an den Eigenschaften der Architektur von Mies van der Rohe inspiriert.<sup>1907</sup> Damit wird eine Tradition auch in Hinblick auf die kommenden Ausstellungen festgesetzt, womit die auszustellenden Künstler\*innen im Rahmen ihrer Schauen an der Neuen Nationalgalerie beauftragt werden.<sup>1908</sup>

Die Ausstellung vereinigt schlussendlich höchst bedeutende Werke aus den wichtigsten Museen in Europa, unter anderem aus dem Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, dem Kunsthaus in Zürich, der Tate Gallery in London, sowie aus den USA, aus der Yale University Art Gallery, dem MoMA und dem Museum of Art, Carnegie Institute in Pittsburgh. Sie wird als die umfassendste Ausstellung des Malers seit der 1955 im Gemeentemuseum in Den Haag gezeigten Schau gefeiert.<sup>1909</sup> Haftmann erklärt

---

<sup>1902</sup> Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 6. März 1968, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Schriftwechsel Leihgabe, Buchstabe L.

<sup>1903</sup> Brief von Werner Haftmann an L. J. F. Wijsenbeek, 2. Februar 1968, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Schriftwechsel Leihgabe, Buchstabe H.

<sup>1904</sup> Brief von Thomas M. Messer an Werner Haftmann, May 15, 1968, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Schriftwechsel Leihgabe, Buchstabe NO.

<sup>1905</sup> Es handelt sich um: *Komposition: Farbflächen mit grauen Konturen*, 1918; *Komposition D mit Rot, Gelb und Blau*, 1932; *Tableau II*, 1921/25.

<sup>1906</sup> Brief von Werner Haftmann an Max Bill, 29. März 1968, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Schriftwechsel Leihgabe, Buchstabe B.

<sup>1907</sup> Brief von Max Bill an Henning Bock, 15. August 1968, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Schriftwechsel Leihgabe, Buchstabe B.

<sup>1908</sup> Wenn die Ausstellungen lebenden Künstler\*innen gewidmet waren, wie zum Beispiel Roberto Matta und Antoni Tàpies, wurden sie gebeten, das Plakat zu gestalten. Weder die Entwürfe der Plakate noch dessen Photographien sind im Archiv erhalten.

<sup>1909</sup> Geleng, Ingvelde: Mondrian im Glaskasten. Die erste Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie, in: Südwest-Presse, Rottenburger Post, 5. Oktober 1968.

in einem Brief an den Kunsthändler Wilhelm Grosshennig, dass es nicht einfach gewesen sei, eine derartige Schau Mondrians erneut wieder zu errichten, da es viel Arbeit und Überzeugungskraft verlangt habe, die gesamten Leihgeber\*innen zu motivieren, ihre Werke in Westberlin zur Verfügung zu stellen.<sup>1910</sup>

Die angespannte politische und gesellschaftliche Lage nicht nur in Westberlin, aber auch in der benachbarten Tschechoslowakei im Jahr 1968<sup>1911</sup> spiegelt sich auf die Neue Nationalgalerie wider: Nicht nur lehnen einige Leihgeber\*innen, wie Sidney Janis<sup>1912</sup> ab, ihre Werke nach Berlin zu schicken und die gesandten Arbeiten, ebenso anlässlich der darauffolgenden Ausstellungen, gegenüber allen möglichen Risiken wie Krawalle, Krieg und gewalttätigen Taten versichert werden müssten,<sup>1913</sup> sondern auch die Sicherheit im Museum verstärkt wird.<sup>1914</sup>

Im Katalogvorwort feiert Haftmann den Maler Mondrian als Pionier der Gestaltung der modernen Empfindung im Bereich der Malerei und der Architektur sowie als Hauptfigur der Bewegung De Stijl. Die neoplastischen Gemälde Mondrians sind malerische Grundelemente, die symbolisch in dem rechten Winkel ihr Merkmal haben und ausschließlich mit den drei primären Farben Rot, Blau und Gelb sowie den Nicht-Farben Schwarz, Weiß und Grau gemalt sind. Sie stehen für Haftmann als „Ikone[n] einer elementaren Wahrheit, die als ideales Grundmuster alle Bereiche unseres Lebens durchdringen sollte[n]“. Laut Haftmann sei Mondrian, wie auch Paul Cézanne einmal, „der Primitive eines neuen Weges“.<sup>1915</sup>

In seiner Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte* bezeichnet Haftmann die Malerei Mondrians als „ein[en] lange[n] Weg ständiger Askese und ständiger Reduktion“, der von den anfänglichen vom Impressionismus beeinflussten Landschaften durch kubistische Formen zur abstrakten Malerei geführt hätte.<sup>1916</sup> Haftmann betont, dass im Rahmen des Neoplastizismus Mondrians der Begriff

---

<sup>1910</sup> Brief von Werner Haftmann an Wilhelm Grosshennig, 25. November 1968, SMB-ZA, VA11090, Schriftwechsel des Direktors A–G, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>1911</sup> Höynck, In: Ohff/ders. 1986, S. 214; Winkler 2020, S. 250.

<sup>1912</sup> O. V.: Mondrian Gestörte Ehe, in: Der Spiegel, Nr. 39, September 1968.

<sup>1913</sup> Brief von Henning Bock an Barlett H. Hayes Jr., 3. Februar 1969, SMB-ZA, VA11095, Schriftwechsel H–O, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>1914</sup> Zudem sind 1968, aufgrund der studentischen Demonstrationen in Westberlin, viele Aufsichtskräfte im Museum angestellt. Ich verdanke diese Information Frau Dr. Angela Schneider.

<sup>1915</sup> Haftmann 1968, S. 3.

<sup>1916</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 235–237.

„abstrakt“ weder das Gegenteil des Wortes „real“ markiere, noch den Prozess der Abstraktion aus der Welt bezeichne. Mondrian selbst, so Haftmann, spreche von einer Malerei, die gleichzeitig abstrakt und reell wäre: Damit meint er, dass die Form endlich als konkrete bildnerische Wirklichkeit fungiere.<sup>1917</sup> Die Kunstentwicklung Mondrians ist auch in Haftmanns Bildbuch im Kapitel *Der Weg zum konkreten Bild* ausführlich dokumentiert: von den Baum-Bildern und Stilleben der 1910er Jahre über die Kompositionen der 1920er Jahre bis zu den in New York entstandenen letzten Bildern der 1940er Jahre.<sup>1918</sup> Der Fall Mondrians, von Haftmann als Progression von der figurativen zur abstrakten Kunst dargelegt, entspricht meines Erachtens idealerweise die in seiner Enzyklopädie dargestellte These zur Behauptung der Abstraktion in der Nachkriegszeit.

Mondrians gegenstandslose Malerei wird anlässlich der drei von Haftmann kuratierten documenta in Kassel 1955, 1959 und 1964 exponiert. Die Kompositionen aus den 1930er Jahren sowie ein Gemälde aus der New Yorker Zeit werden von Haftmann auf der ersten documenta gezeigt.<sup>1919</sup> Ebenso auf der documenta II werden einige Kompositionen Mondrians in der Sektion *Die Argumente der Kunst des XX. Jahrhunderts* präsentiert.<sup>1920</sup> Schließlich wird anlässlich der documenta III das abstrakte Schaffen des Künstlers durch eine kleine chronologische Entwicklung mit Werken aus den 1910er bis zu den 1930er Jahren in den Kabinetten der Alten Galerie gestaltet.<sup>1921</sup>

Betrachtet man die Photographien der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie kann entnommen werden, dass die Werke in chronologischen Kernstücken den

---

<sup>1917</sup> Ebd., S. 237–238.

<sup>1918</sup> Haftmann 1955 (1987), S. 152–156.

<sup>1919</sup> Es handelt sich um: *Komposition Nr. 9*, Fassade, o. J., New York; *Komposition in Braun und Grau*, o. J.; *Komposition D*, 1932, Max Bill, Zürich; *Komposition mit Weiß, Schwarz und Rot*, 1936, MoMA, New York; *Komposition mit Rot und Blau*, 1936, Felix Witzinger, Indianapolis; *Broadway Boogie Woogie*, 1942/43, MoMA, New York. Bode 1955, S. 53.

<sup>1920</sup> Es handelt sich um: *Losangique mit grauen Linien*, 1918, Gemeentemuseum, Den Haag; *Komposition mit Rot, Gelb und Blau*, 1921, Gemeentemuseum, Den Haag; *Komposition mit Rot, Schwarz und Blau*, 1926, Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld; *Raute mit gelben Linien*, 1933, Gemeentemuseum, Den Haag; *Komposition (Weiss und Gelb)*, 1935, Galerie Beyeler, Basel. Bode 1959, S. 52–53.

<sup>1921</sup> Es handelt sich um: *Losangique mit grauen Linien*, 1918, Gemeentemuseum s'Gravenhage; *Komposition in Oval*, 1913/14, Gemeentemuseum s'Gravenhage; *Komposition mit Farbflecken Nr. 3*, 1917, Gemeentemuseum s'Gravenhage; *Komposition mit Rot, Gelb, Blau und Schwarz*, 1921, Gemeentemuseum s'Gravenhage; *Vertikale Komposition mit Blau und Weiß*, 1936, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; *Ohne Titel (Komposition)*, 1927, Bernhard Sprengel, Hannover; *Komposition mit Rot, Blau und Grün*, 1920, Sammlung Wilhelm Hack, Köln. Hagen/Nemeczek 1964, S. 86–89.

Übergang von der darstellenden zur abstrakten Kunst im Werk Mondrians dokumentieren. Die Gemälde werden auf zehn Platten ausgestellt, die nicht symmetrisch in der Halle gehängt werden, aber grundsätzlich den Ausstellungsbereich begrenzen.<sup>1922</sup> Auf der Rückseite einer Photographie der Halle kann entnommen werden, dass die Hängewände insgesamt zwischen 60 und 100 Metern an Stellfläche zur Verfügung haben.<sup>1923</sup> Die Aneinanderreihung der Entwicklung von figurativer bis abstrakter Kunst in der Malerei Mondrians, wie in der Enzyklopädie veranschaulicht, wird auf die zentral positionierte Hängewand sichtbar, die von links nach rechts aus den Bildern *Baum*, 1912 (Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh); *Komposition Nr. 6*, 1914 (Gemeentemuseum, Den Haag); *Tableau I*, 1921 (Wallraf-Richartz-Museum, Köln) und *Komposition mit Rot und Blau*, 1936 (Staatsgalerie Stuttgart) zusammengestellt ist. Im linken Teil des Ausstellungsbereiches hängen die darstellenden Jugendbilder. Obwohl nicht ursprünglich vorgesehen, wie in der Korrespondenz von Haftmann zu lesen ist, wird schlussendlich die Frühmalerei Mondrians von 1890 bis 1911 mit 24 Werken belegt, die hauptsächlich aus dem Gemeentemuseum in Den Haag stammen. Im mittleren und rechten Bereich des Saals werden die neoplastischen Kompositionen gestaltet. Wie eine weitere Photographie zeigt, sind diese von außen sichtbar, auch wenn das Museum geschlossen ist. Die zwei Holzgarderoben links und rechts verdecken dagegen die Sicht auf die seitlichen Bereiche der Ausstellung.

Über die Hängung der Gemälde in der Halle können einige wertvolle Angaben dem Artikel von Camilla Blechen *Gestrengte Harmonie – ferngerückt. Die Mondrian-Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie* am 23. September 1968 auf der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* entnommen werden. Die Kunstkritikerin, die über die „räumliche Desorientierung“ der Besucher\*innen in der Ausstellung berichtet, die nur „zufällig“ die Schau in ihrer chronologischen Reihenfolge wahrnehmen, beschreibt die Präsentation der Gemälde wie folgend: Wenn die Besucher\*innen in die Halle rein kämen, sähen sie an der linken Seite die Frühwerke mit Landschaften. Das Bild *Wald bei Oele* aus 1908 sähe der/die eintretende Besucher\*in in diesem Bereich an einer abgekehrten

---

<sup>1922</sup> Ich verdanke diese Information Herrn Prof. Jörn Merkert (20. Mai 2016).

<sup>1923</sup> Mappe: Mondrian 1968, Ausstellungsdokumentation, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

Hängewand. Die Werke mit dem Thema der Bäume wären reichlich ausgestellt, laut Blechen jedoch in falscher Reihenfolge: Vom Bild *Der rote Baum* (1908) bis zum *Blühenden Apfelbaum* (1912) könne die künstlerische Entwicklung Mondrians nicht richtig verfolgt werden, da sie nicht in Fortbewegung von links nach rechts gehängt werden. In der Mitte folgen die kubistischen Werke mit den Bildern *Stilleben mit Ingwertopf I* (1911) und *Stilleben mit Ingwertopf II* (1911-12), die als Einleitung in der Sektion gelten. Deren Hängung wäre nach Blechen Auffassung glücklicher als die vorherigen. Im Hintergrund würden weitere darstellenden Bilder exponiert, darunter einige Portraits. Im rechten Ausstellungsbereich würden schließlich die neoplastischen Gemälde gehängt. Blechen berichtet, dass sowohl Frühwerke wie die Leuchttürme und Selbstporträts als auch die Boogie-Woogie-Bilder aus Mondrians letzter Schaffensphase in New York in der Ausstellung nicht präsentiert würden. Sie fügt hinzu, dass die Auswahl der Landschaftsbilder mit Dünen und Kirchtürmen nicht genügend wäre, um die „zyklische Arbeitsphase [Mondrians] zu dokumentieren“.<sup>1924</sup> Meiner Meinung nach wird anhand dieses Artikels das Missverständnis der Ausstellung ersichtlich, die als Retrospektive vorgestellt, jedoch von den Kuratoren vorwiegend auf die abstrakte Schaffensphase der 1920er und 1930er Jahre begrenzt wird, was als Verzerrung der ursprünglichen Versprechen der Schau interpretiert werden kann. Während Haftmann und Wijsenbeek anscheinend absichtlich aus kuratorischen Gründen auf die frühen figurativen Werke verzichten wollen, da sie die Kompositionen aus den 1920er und 1930er Jahren als Schwerpunkt setzen wünschten, liegt das von Blechen hervorgehobene Mangel an Bildern der 1940er Jahre an der Angabe, wovon einige Zeitungen berichten, dass Sidney Janis aufgrund der instabilen politischen Situation Westberlins und Europas, sich damals weigert, ihre Werke für die Ausstellung zu verleihen.<sup>1925</sup> Heinz Ohff berichtet im *Tagesspiegel*, dass Janis die abgesprochene acht

---

<sup>1924</sup> Blechen, Camilla: Gestrenge Harmonie – ferngerückt Die Mondrian-Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie, in: Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Frankfurt am Main, 23. September 1968 (Nr. 221).

<sup>1925</sup> O. V., in: Der Spiegel, Nr. 39, September 1968. Auf die zurückgezogenen Leihgaben aus den USA infolge der politischen Lage in der Tschechoslowakei weist die Kulturattaché des Deutschen Generalkonsulats in New York Haide Russell in ihrem Brief ebenso hin. Brief von Haide Russell an Werner Haftmann, 25. August 1968, SMB-ZA, VA11092, Schriftwechsel des Direktors L-R, 1968, Bandnummer 03, Buchstabe R.



Arbeiten der letzten Schaffensphase Mondrians in New York schlussendlich nicht nach Berlin sendet.<sup>1926</sup>

Da die Eröffnung der Mondrian-Ausstellung mit der Einweihung des Museumsbaus von Mies van der Rohe zusammenfällt, ist eine unabhängige Wahrnehmung von Malerei und Architektur vonseiten des Publikums sowie der Presse unmöglich. Die Deutung der Ausstellung wird meistens in Bezug zu den Architektureigenschaften des Bauwerks von Mies van der Rohe und des Hängesystems der Halle für Wechsausstellungen gestellt, was von Anfang an ein mögliches Risiko darstellt. Die von Haftmann in seinem Katalogvorwort bezeichnete „geistige Affinität“ der Meister, die sich im Einklang zwischen der von Mondrian angestrebten „strengen Regularität“ und der von Mies van der Rohe angewandten „Faustregel“ der Reduktion in seiner Architektursprache verdeutlichen sollte, wird zumeist von dem Museumsbau und den Hängewänden überschattet.<sup>1927</sup> Darüber hinaus bildet der Eröffnungstag einen derart spektakuläres Ereignis für die Kunstszene Westberlins, dass die Malerei Mondrians völlig in den Hintergrund tritt. Haftmann selbst behauptet, dass man weder die Bilder betrachten, noch befreundete Personen treffen könne, weil das Museum so voll gewesen sei.<sup>1928</sup> Auch Lohan äußert sich nach der Veranstaltung ähnlich: „Ich fragte mich seither eigentlich immer, wie viele Teilnehmer an der Eröffnungsfeier die Bilder überhaupt angesehen hatten, es war doch in erster Linie ein architektonisches Ereignis“.<sup>1929</sup>

In Bezug auf Ausstellung und Museumsbau drückt sich die Presse entweder stark ablehnend oder beifällig aus. In der *Zeit* hebt Gottfried Sello in seinem Artikel *Ein neuer Tempel für die Kunst* am 20. September 1968 die „räumlichen Unzulänglichkeiten des Glaspavillons“ hervor, die die Malerei Mondrians benachteiligen. Zudem stellt sich der Kunstkritiker gegen die Hängewände, die in der riesigen Halle zu klein wirken. Laut Sello schweben sie in der Halle und „verlier[en] den Halt und den Hintergrund, den sie brauch[en]“.<sup>1930</sup> Der Artikel *Mondrian Gestörte Ehe*, erschienen im

---

<sup>1926</sup> Ohff, Heinz: Der große Puritaner. Zur Ausstellung Piet Mondrian in der Neuen Nationalgalerie, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 15. September 1968.

<sup>1927</sup> Haftmann 1968, S. 3.

<sup>1928</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Hauswedell, 21. November 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Buchstabe H.

<sup>1929</sup> Lohan, in: Lepik/Sattler/Dube 1998, S. 7–12, hier S. 11.

<sup>1930</sup> Sello, Gottfried: Ein neuer Tempel für die Kunst, in: Die Zeit, Hamburg, 20. September 1968.

Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* in der Ausgabe von September 1968, unterstreicht den umfangreichen Charakter der Schau, in der gleichzeitig die Entwicklung des Malers verfolgt und dreißig bedeutenden Kompositionen bewundert werden konnten. Trotzdem wird auch an dieser Stelle dem von Haftmann vertretenen Ansatz über den gelungenen harmonischen Dialog zwischen Mondrian und Mies van der Rohe, widersprochen: „Doch sehr harmonisch ist die Ehe nicht: die 72 Bilder des Mal-Geometrikers, an variablen Hänge-Flächen befestigt, verlieren sich im 50 mal 50 Meter großen, acht Meter hohen verglasten Überbau des Mies-Museums wie Fahrplan-Tafeln in einem Großstadt-Bahnhof“.<sup>1931</sup> Die bereits erwähnte Kunstredakteurin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* Blechen, die keinen besonders positiven Bericht veröffentlicht, äußert sich ebenso hart zu der Hängetechnik. Sie betont, dass die Malerei Mondrians durch ein solches Hängesystem nicht hervorgehoben werden würde.<sup>1932</sup> Blechens Meinung, dass nicht nur die Schau Mondrians, sondern wahrscheinlich alle zukünftigen klein- und mittelformatigen Malerei-Ausstellungen in der Museumshalle von den Hängewänden benachteiligt werden würden, wird sich als treffend erweisen.

Demgegenüber werden in einem zustimmenden Artikel aus dem *Tagesspiegel* vom 15. September 1968 die „wandtafelhafte Präsenz“ der Hängewände gelobt, welche die „Nüchternheit dieses Malers noch unterstreicht und doppelt wirksam macht“.<sup>1933</sup> Auch im *Spandauer Volksblatt* ist die Reaktion des Artikels *Die Neue Nationalgalerie: Triumph des rechten Winkels* höchst zustimmend. Die Kombination zwischen Mondrian und Mies van der Rohe, die sich „hervorragend ergänzen“, wird im Artikel gefeiert.<sup>1934</sup> In einem Brief bemerkt die Kuratorin Elisabeth Decker, dass die Ausstellung damals einen großen „Anklang“ finde. Zudem behauptet sie, dass „es sich [zeigte], dass dieser grosser Maler, den Deutschen doch ein Unbekannter war“.<sup>1935</sup>

Ein interessanter Bericht der Eröffnungsausstellung bildet Heinz Ohffs Beitrag im Rahmen des Programms „Atelier am Sonntagabend – für Kunst und Kultur“ der

---

<sup>1931</sup> O. V., in: *Der Spiegel*, Nr. 39, September 1968.

<sup>1932</sup> Blechen, in: *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Frankfurt am Main, 23. September 1968 (Nr. 221).

<sup>1933</sup> O. V.: *Offen für alles Neue. Eröffnung der Neuen Nationalgalerie und der Mondrian-Ausstellung*, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 17. September 1968.

<sup>1934</sup> O. V.: *Die Neue Nationalgalerie: Triumph des rechten Winkels, Mondrian-Ausstellung zur Eröffnung des Mies-Baus*, in: *Spandauer Volksblatt*, Berlin, 15. September 1968.

<sup>1935</sup> Brief von Elisabeth Decker an L. J. F. Wijsenbeek, 2. Oktober 1968, SMB-ZA, VA11163, Schriftwechsel K-Z, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe W.

Sendung „Kulturelles Wort Kulturpolitik“ im Rundfunk des amerikanischen Sektors (RIAS). Ohff erzählt über die von der APO gefertigten und vor dem Eingang verteilten Broschüren, wo die Konzeption des Museums hinterfragt und eine Integration der Kunst mit der Gesellschaft gefordert wird. Laut Ohff habe Mies van der Rohe einen Tempel der Kunst gebaut, den Haftmann als solchen einrichtet. Der Architekt und der Museumsleiter hätten zudem Kunst „auf einem gewissen Piedestal [präsentiert], überhöht von der Aura, die ein tempelartiges Gebäude nun eben in sich einschliesst“. Die „Nüchternheit“ der Malerei Mondrians wäre jedoch auch vonseiten Ohffs in Übereinstimmung mit der Architektur der Halle, die ebenso nüchtern sei.<sup>1936</sup>

Anhand der aufbewahrten Briefe vonseiten einiger Kollegen wird Haftmanns Leistung als erfolgreich anerkannt. Herbert Freiherr von Buttlar teilt Haftmann am 11. September 1968 mit, dass seiner Meinung nach, die Verbindung zwischen Neuen Nationalgalerie, Mondrian-Ausstellung, Mies-Bau und Werner Haftmann sehr gelungen sei.<sup>1937</sup> Der Direktor der Tate Gallery Norman Reid beglückwünscht Haftmann am 16. September 1968 für seine Arbeit und behauptet, dass das Museum ein sehr schönes Bauwerk sei.<sup>1938</sup> Gert von der Osten, Generaldirektor der Kölner Museen, beschreibt am 18. September 1968 das beleuchtete Museum mit der Mondrian-Ausstellung am Abend der Eröffnung als faszinierend.<sup>1939</sup> Von der Osten, der einer seiner neulich erworbenen Mondrian-Gemälde der Neuen Nationalgalerie zur Verfügung gestellt hatte,<sup>1940</sup> drückt sein Interesse aus, die Schau als zweite Station in Köln zu übernehmen. Wie er Haftmann mitteilt, sei er nach dem kostspieligen Ankauf in finanzielle Schwierigkeiten geraten und hoffe, durch die Einnahme der Ausstellung die wirtschaftliche Lage des Museums zu verbessern.<sup>1941</sup> Aufgrund der bereits unternommenen Absprachen

---

<sup>1936</sup> RIAS Berlin, Kulturelles Wort Kulturpolitik, Atelier am Sonntagabend – für Kunst und Kultur – Neue Nationalgalerie, 6) Heinz Ohff: Sammlung Nationalgalerie und Ausstellung Mondrian, Redaktion: Rainer Höynck, Sendung: Sonntag, 15. September 1968, II: 21.45–22.15 Uhr, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>1937</sup> Brief von Herbert Freiherr von Buttlar an Werner Haftmann, 11. September 1968, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>1938</sup> Brief von Norman Reid an Werner Haftmann, 16. September 1968, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>1939</sup> Brief von Gert von der Osten an Werner Haftmann, 18. September 1968, SMB-ZA, VA11092, Schriftwechsel des Direktors L-R, 1968, Bandnummer 03, Buchstabe NO.

<sup>1940</sup> Es handelt sich um: *Tableau I*, 1921.

<sup>1941</sup> Brief von Werner Haftmann an L. J. F. Wijsenbeek, 2. Februar 1968, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Schriftwechsel Leihgabe, Buchstabe H.

vonseiten Wijzenbeeks mit anderen Museen in Paris und Brüssel kann die Ausstellung in Köln letztendlich nicht präsentiert werden. Sie wird hingegen nach der Nationalgalerie in der Orangerie der Tuileries in Paris vom Januar 1968 bis März 1969 unter der Schirmherrschaft des Kulturministers André Malraux präsentiert.<sup>1942</sup>

Die Dimensionen der Gemälde Mondrians bringen die Problematiken der Hängungen in der Halle von Mies van der Rohe ans Licht, die Haftmann auch im Rahmen der nächsten Ausstellungen intensiv beschäftigen werden. Die Verhältnisse zwischen Bildern und Raum sind während der Mondrian-Ausstellung besonders ungünstig, da die ersteren sehr klein sind. Wenn man die Gemälde aus der Ferne betrachtet, hat man den Eindruck, dass sie, wie Jörn Merkert behauptet, wie Briefmarken in dem riesenhaften Raum wirkten.<sup>1943</sup> Besonders problematisch ist die Entscheidung, in dem orthogonal angelegten Raum Mies van der Rohes rechteckige Hängewände einzurichten, wo Bilder mit ebenfalls aus rechteckigen Formen zusammengestellten Kompositionen hängen. Um diesem Effekt teilweise entgegenzuwirken, wird beschlossen, so Merkert, das Bild *Komposition I* (1925), das im Gegenteil zu den meisten Bildern an einer Spitze des Quadrats hängt, sehr hoch zu installieren, was in einer ungewöhnlichen Inszenierung resultiert. Dieses Werk, das im Vergleich zu den meisten Gemälden Mondrians großformatig ist, soll in Haftmanns Intentionen als Lockruf dienen.<sup>1944</sup> Trotzdem behauptet ebenso William Rubin, Nachfolger von Alfred Barr am MoMA, dass die Bilder wie „linoleum samples at a trade fair“ aussähen.<sup>1945</sup>

Es stellt sich dazu die weitere Problematik, dass die Hängewände aufgrund der Bewegungen der Besucher\*innen in der Halle in der Luft schweben, was die Wahrnehmung der geometrischen Malereien Mondrians beeinträchtigt und die

---

<sup>1942</sup> Brief von Hubert Landais an Henning Bock, 4. November 1968, SMB-ZA, VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Schriftwechsel Leihgabe, Buchstabe PO. Aufgrund der Ablehnung einiger Leihgeber ihre Werke für so eine lange Zeitspanne auszuleihen wird nur ein Teil der in Berlin ausgestellten Gemälde auch in Paris gezeigt. Die in Paris präsentierte Ausstellung wird mit Bildern von weiteren Sammlungen erweitert und stellt insgesamt 95 Gemälde (in der Neuen Nationalgalerie waren es 72) zusammen. O. V., Juvenal, Paris 17. Januar 1969.

<sup>1943</sup> Merkert, Jörn: Nachruf auf Prof. Dr. Werner Haftmann anlässlich der 13. Mitgliederversammlung der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg am Sonnabend, dem 9. Oktober 1999, AdK 0785: Abt. Bildende Kunst Nachrufe 1993–2002.

<sup>1944</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie; Jäger/von Marlin, in: Jäger/von Marlin/Odier 2018, S. 308–319, hier S. 310.

<sup>1945</sup> McClellan 2008, S. 83.

Erhaltung der Kunstobjekte gefährdet. Darüber hinaus müssen die Gemälde aus konservatorischen Gründen in Glasrahmen ausgestellt werden, die damals aufgrund der hohen Kosten noch nicht entspiegelt sind. Infolgedessen kann nicht vermieden werden, dass darauf störende Spiegelungen, teilweise sogar des Straßenverkehrs in der Potsdamer Straße, entstehen.<sup>1946</sup>

Diese Problematik veranschaulicht einen umstrittenen Aspekt zwischen Haftmann auf der einen Seite und Lohan und Mies van der Rohe auf der anderen Seite. Anscheinend hatten weder der eine noch die anderen gewusst, dass die Bilder in Glasrahmen auszustellen seien. Lohan erzählt, dass als er während des Aufbaus das Museum besucht, die Bilder schief hängen.<sup>1947</sup> Haftmann hatte diese Entscheidung getroffen, um die störende Spiegelung zu vermindern, obwohl dies eine ungewöhnliche Hängung von Werken der Klassischen Moderne darstellt.<sup>1948</sup> Diese Lösung wird von Lohan und Mies van der Rohe nicht als ideal eingeschätzt, da sie den architektonischen Eigenschaften der Halle entgegensteht. Nach langen Diskussionen über museographische und museologische Bedürfnisse auf der Seite des Museumsdirektors und architektonischen Prioritäten auf der Seite der Architekten, werden die Bilder schlussendlich nicht senkrecht gehängt.<sup>1949</sup>

Die Kontraste mit Mies van der Rohe begrenzen sich nicht auf die Hängung der Werke. Eigentlich ist der Architekt mit der Entscheidung, das Werk Mondrians anlässlich der Eröffnung seines Museumsbaus zu veranstalten, überhaupt nicht einverstanden.<sup>1950</sup> Lohan teilt Haftmann in einem Brief am 1. November 1967 die Unzufriedenheit des Architekten mit. Mies van der Rohe will vermeiden, dass die bereits bestehende Überzeugung über eine direkte Verbindung zwischen seiner Architektur und der Malerei Mondrians sich definitiv etabliere.<sup>1951</sup> In der

---

<sup>1946</sup> Ich verdanke diese Informationen Herrn Prof. Jörn Merkert (20. Mai 2016); Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>1947</sup> Lohan, in: Lepik/Sattler/Dube 1998, S. 10.

<sup>1948</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>1949</sup> Dirk Lohan schreibt, dass nach heftiger Auseinandersetzung zwischen ihm und Haftmann die Bilder vertikal gehängt werden. Diese Äußerung wird jedoch von den Photographien der Ausstellung widersprochen. Lohan, in: Lepik/Sattler/Dube 1998, S. 10–11; Lohan, in: Jäger/von Marlin/Odier 2018, S. 10.

<sup>1950</sup> Lohan, in: Lepik/Sattler/Dube Berlin 1998, S. 10.

<sup>1951</sup> Coolidge 1989, Anm. 51, S. 131; Brief von Dirk Lohan an Werner Haftmann, 1. November 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

Architekturgeschichte hatte sich nämlich die Idee verbreitet, dass Mies van der Rohe seine Grundrisse aus den Malereien der Künstler der Bewegung De Stijl, infolge der Ausstellung *Kubismus und Abstrakte Kunst*, die im Jahr 1936 von Alfred Barr im MoMA in New York veranstaltet wird, entwickelt. Dort wird der Grundriss des *Landhauses in Backstein* von Mies van der Rohe aus dem Jahr 1924 neben dem neoplastischen Werk *Rhythmus eines russischen Tanzes* von Theo Van Doesburg aus dem Jahr 1918 ausgestellt. Obwohl der Architekt sich gegen diese Deutung seiner Arbeit einsetzt und erklärt, dass er seine Architektur lieber in Verbindung mit dem Klassizismus von Karl Friedrich Schinkel als mit den neoplastischen Künstlern sieht, wird sein ganzes Werk irrtümlicherweise in zwei Schaffensphasen eingeteilt. Die erste Phase entspricht den Arbeiten, die in Deutschland entstehen und vom Neoplastizismus beeinflusst sind, während die zweite Phase die klassizistischen Bauprojekte beschreibt, die in den USA geschaffen werden.<sup>1952</sup> Barr bestätigt weiterhin den Einfluss von De Stijl auf der Architektur von Mies van der Rohe ebenso in den 1950er Jahren.<sup>1953</sup> In Hinblick auf die Mondrian-Ausstellung sorgt sich der Architekt zudem um das reduzierte Maße der Gemälde Mondrians, die seiner Auffassung nach keine geeigneten Exponate für eine Ausstellung in seiner Halle bildeten.<sup>1954</sup> Mies van der Rohe hätte sich lieber eine Ausstellung von größeren Leinwänden für diesen Raum vorgestellt, wie zum Beispiel von Malern des Abstrakten Expressionismus.<sup>1955</sup> Haftmann antwortet Lohan diesbezüglich am 6. November 1967, dass er bekümmert sei, weil die Ausstellung keine Zustimmung von Mies van der Rohe habe.<sup>1956</sup> Haftmann fügt in einem weiteren Brief hinzu, dass er das Problem mit Stephan Waetzoldt besprochen habe, um sich zu erkundigen, ob eine Alternative noch möglich wäre. Aufgrund der bereits fortgeschrittenen Vorbereitungen, kann jedoch zu dem Zeitpunkt nicht an eine andere Ausstellung gedacht werden, obwohl Haftmann darüber sowohl mit Waetzoldt als auch

---

<sup>1952</sup> Mertins, Detlef: *Architektonik des Werdens: Mies van der Rohe und die Avantgarde*, in: Riley/Bergdoll 2001, S. 106–133, hier S. 124.

<sup>1953</sup> Barr Junior, Alfred H.: *De Stijl*, in: *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 20, Nr. 2, Winter 1952/53, S. 6–18, hier S. 10–11.

<sup>1954</sup> Brief von Dirk Lohan an Werner Haftmann, 1. November 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>1955</sup> Diese Information verdanke ich Herrn Dirk Lohan (21. Juli 2016).

<sup>1956</sup> Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 6. November 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

mit Wijzenbeek diskutiert.<sup>1957</sup> Lohan wendet sich erneut an Haftmann und bittet den Museumsdirektor um Diskretion, da Mies van der Rohe nicht wisse, dass er das Thema mit Haftmann bespricht. Er erklärt sich schließlich davon überzeugt, dass die Zusammenarbeit hinsichtlich der Mondrian-Ausstellung schlussendlich erfolgreich werden würde.<sup>1958</sup>

Dass das in der stringenten architektonischen Sprache Mies van der Rohes entworfene Bauwerk der Neuen Nationalgalerie mit einer Ausstellung Mondrians eingeweiht werden soll, wird vonseiten Haftmanns im Name der geistigen Nähe zwischen Architekt und Maler kräftig unterstützt.<sup>1959</sup> Die Eröffnung der Neuen Nationalgalerie in Westberlin, gebaut von einem der wichtigsten Vertreter\*innen der modernen Architektur, durch die einem der bedeutendsten gegenstandslosen Künstler\*innen der westlichen Kunstgeschichte gewidmete Ausstellung bilde für die Kulturpolitik nicht nur Westberlins, sondern auch Westdeutschlands den deutlichen Anspruch auf politische Zugehörigkeit zum Westen.<sup>1960</sup> Die „konstruktive Ordnung“, auf welcher die architektonischen Eigenschaften des Museumsbaus basieren, wird von Hans Scharoun als „Symbol für die Freiheit“ bezeichnet, das den endgültigen Abschied vom alten Konzept des Museums als Schloss der Künste markiere.<sup>1961</sup>

Die ideologische Bedeutung des freien Charakters des Museumsbaus Mies van der Rohes zusammen mit dem von Haftmann anlässlich der ephemeren Ausstellung der documenta II proklamierten Triumphs der abstrakten Kunst als Kunstaussdruck des freien Westens finden durch die Mondrian-Ausstellung in dem permanenten modernistischen architektonischen Rahmen der Neuen Nationalgalerie eine endgültige und offizielle Bestätigung.

---

<sup>1957</sup> Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 24. November 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>1958</sup> Brief von Dirk Lohan an Werner Haftmann, 8. November 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>1959</sup> Jörn Merkert behauptet, dass Haftmann sich für die Auswahl auf Mondrian anlässlich der Eröffnungsausstellung des Museumsbaus von Mies van der Rohe sehr engagiert hatte. (Interview, 20. Mai 2016).

<sup>1960</sup> Saalman 2014, S. 323.

<sup>1961</sup> Zitiert nach Zohlen, Gerwin: Anachronismen leben länger. Erkundungen zur zeitgenössischen Mies-Rezeption, in: Lepik/Sattler/Dube 1998, S. 46.

### 3. 2. 2 Die Ausstellung *Sammlung 1968 Karl Ströher* – verpasste Chance für die Neue Nationalgalerie?

Nach der Hängung der Mondrian-Ausstellung, die kritisiert wird, weil sie statisch wirkt, versucht Haftmann, die Halle lebendiger zu gestalten.<sup>1962</sup> Vom 1. März bis zum 14. April 1969 werden die Ausstellungen *Andy Warhol* und *Sammlung 1968 Karl Ströher* gleichzeitig, aber unabhängig voneinander in der Museumshalle veranstaltet. Durch die Präsentation dieser Schauen scheint Haftmann der Auseinandersetzung mit der Pop Art nicht entkommen zu wollen, obwohl deren Übernahme ins Ausstellungsprogramm der Neuen Nationalgalerie nicht auf seine Initiative stattfindet. Obwohl Haftmann sowohl die Pop Art verurteilt als auch die Ausstellung der Sammlung Ströhers in seiner Korrespondenz negativ einschätzt, behauptet er im Nachhinein, dass er als „die Neugier nach der amerikanischen Pop-Art groß war“, die Ausstellungen *Andy Warhol* und *Sammlung 1968 Karl Ströher*, welche „Beuys, die Pop-Art und deren neodadaistischen Derivate“ enthielt, veranstalte.<sup>1963</sup> Die im Archiv vorliegende Korrespondenz betreffend der organisatorischen Aspekte scheint fast ausschließlich von den Museumskuratoren, insbesondere von Henning Bock, durchgeführt worden zu sein. Trotz der Tatsache, dass Haftmann sich im Januar 1969 einer medizinischen Behandlung in einer Klinik unterziehen muss, steht er jedoch mit dem Sammler Karl Ströher im schriftlichen Austausch und bestimmt dem kuratorischen Konzept der Sammlungspräsentation zu.<sup>1964</sup>

Wie aus einem Brief des Kurators Peter Krieger an die Kunsthändlerin Ileana Sonnabend vom 20. Mai 1969 entnommen werden kann, wird die Wanderausstellung *Andy Warhol* komplett von Pontus Hultén, Leiter des Moderna Museet in Stockholm, organisiert.<sup>1965</sup> Hultén hatte mit dem Direktor der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) Eberhard Roters vereinbart, die Ausstellung nach

---

<sup>1962</sup> Brief von Werner Haftmann an Heinz Ohff, 19. Dezember 1968, SMB-ZA, VA11092, Schriftwechsel des Direktors L-R, 1968, Bandnummer 03, Buchstabe NO.

<sup>1963</sup> Haftmann 1976, S. 48.

<sup>1964</sup> Haftmann befindet sich im Januar 1969 in einer Klinik aufgrund einer medizinischen Behandlung. Brief von Werner Haftmann an Karl Ströher, 23. Januar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>1965</sup> Im Moderna Museet wird die Ausstellung im Februar und März 1968 präsentiert. Hultén, Pontus/König, Kasper: *Andy Warhol*, Katalog der Ausstellung im Moderna Museet in Stockholm vom Februar bis März 1968, Malmö 1968.



Berlin als letzte Station der europäischen Tournee, die zuvor im Stedelijk Museum in Amsterdam und im Kunsternes Hus in Oslo gezeigt worden war, wandern zu lassen.<sup>1966</sup> Roters ist nach Oslo geflogen, um die Ausstellung zu besuchen und deren Übernahme für Berlin zu diskutieren. Anschließend informiert er Haftmann über den Umfang der Schau, die mit ikonischen Arbeiten des Pop Art Künstlers bestückt ist.<sup>1967</sup> Wie einem Bericht von Olle Granath, der am Aufbau der Ausstellung im Moderna Museet beteiligt ist, entnommen werden kann, ist die Wiederholung eins der Hauptthemen. Aus diesem Grund besteht die Schau aus zahlreichen Werken, jedoch nur aus wenigen Motiven.<sup>1968</sup> Die Neue Nationalgalerie erhält 10 *Flowers*, 400 *Brillo-Boxes*, 20 *Marilyn Monroe*, 12 *Electric chairs*, 26 Tapeten mit *Cows* in unterschiedlichen Größen sowie zehn *Clouds* aus Plastik und fünf Bildschirme, um Warhols bekannteste Filme, darunter *Sleep*, *Eat* und *Empire State*, zu zeigen.<sup>1969</sup> Granath erklärt, dass im Kontext der Ausstellung die Erstellung einer Publikation von großer Bedeutung ist. Es soll sich jedoch nicht um einen klassischen Kunstkatalog handeln. Vielmehr soll die Publikation wenig Text enthalten und hauptsächlich die Ästhetik Warhols veranschaulichen, was sicherlich einen sinnlichen und ästhetischen Wert hat, dessen Wirkungsgrad als didaktisches Werkzeug im Rahmen einer Ausstellung jedoch zweifelhaft erscheint. Die Organisation der Ausstellung im Moderna Museet erfährt zahlreiche Schwierigkeiten, da beispielsweise einige Arbeiten, wie die Filme aus den USA, nie geliefert werden. Zudem finden die Museumsmitarbeiter\*innen heraus, dass sie nicht über das Urheberrecht der Filme verfügen. Aus diesem Grund wird ein alter Zirkus-Film Warhols gezeigt, der sich im Schwedischen Filminstitut befindet und frei von Urheberrechten zur Verfügung steht. Auch die *Clouds* können nicht nach Europa transportiert werden. Die metallischen Plastikfolien der Ballons der *Clouds* hätten mit Heliumgas gefüllt werden müssen, was damals sehr teuer ist. Stattdessen bekommt das Museum Plastiksäcke, die schließlich mit Luft gefüllt und auf

---

<sup>1966</sup> Brief von Peter Krieger an Ileana Sonnabend, 20. Mai 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>1967</sup> Brief von Eberhard Roters an Werner Haftmann, 4. Dezember 1968, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>1968</sup> <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/andy-warhol-other-voices-other-rooms/with-andy-warhol-1968-text-ol/> (Granath, Olle: With Andy Warhol 1968, Bericht der Ausstellung Andy Warhol, Website des Moderna Museet in Stockholm, 2. Oktober 2020).

<sup>1969</sup> Brief von Eberhard Roters an Werner Haftmann, 4. Dezember 1968, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

dem Boden im Ausstellungsraum platziert werden. Da der Versand von *Brillo*-Schachteln aus den USA ebenso kostspielig ist, werden 500 Stück davon direkt von der Firma Brillo gekauft, die in geschlossenen Verpackungen geliefert und im Museum gefaltet werden.<sup>1970</sup>

Die Dokumentation über diese Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie ist gering und enthält kein detailliertes Konzept der Gestaltung in der Museumshalle. Dies lässt vermuten, dass die Schau einfach übernommen und ohne Änderungen in Berlin gezeigt wird. Aus einem Brief kann die einzige Angabe erfasst werden, dass Berlin die fünf *Clouds*, die in Stockholm hergestellt werden, zusammen mit sieben weiteren, darunter einigen beschädigten, bekommt.<sup>1971</sup> Der Kunstkatalog wird zudem in der gleichen Fassung für die Ausstellung in Berlin übernommen.<sup>1972</sup>

Umfangreicher sind die Akten zur Ausstellung *Sammlung 1968 Karl Ströher*, die als Zusammenarbeit zwischen dem Privatsammler mit dem Kunstverein Berlin und der Städtischen Kunsthalle in Düsseldorf entsteht. Die beiden Veranstaltungsinstitute sind für die dazugehörigen Kosten der gesamten Ausstellungsorganisation verantwortlich.<sup>1973</sup> Aus der Korrespondenz kann entnommen werden, dass die Schau ursprünglich nicht für die Neue Nationalgalerie geplant ist. Haftmann schreibt Ströher am 16. Dezember 1968, dass er über das Ausstellungsprojekt mit Roters und Ruhrberg diskutiert habe und sich dafür bereit erkläre, die Neue Nationalgalerie zur Verfügung zu stellen. Er teilt außerdem mit, dass er noch keine Werkauswahl für die Ausstellung getroffen habe, da die Exponate sich noch im Stapelraum des Transportunternehmens befänden.<sup>1974</sup> Die Sammlung Ströher wird als Wanderausstellung konzipiert und vor der Neuen Nationalgalerie vom Juni bis August 1968 in der Neuen Pinakothek im Haus der Kunst

---

<sup>1970</sup> Ebd. Trotz des fehlenden Transports der Werke wird die in Stockholm gezeigte Premiere zu einem Erfolg. Andy Warhol, der die Ausstellung besucht, erklärt sich damit sehr zufrieden.

<sup>1971</sup> Brief von Eberhard Roters an Werner Haftmann, 4. Dezember 1968, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>1972</sup> Andy Warhol, Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) und der Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in der Neuen Nationalgalerie in Berlin vom 1. März bis 14. April 1969, Berlin 1969.

<sup>1973</sup> Der Gesamtversicherungsbetrag der Ausstellung beläuft sich auf vier Millionen Deutschen Mark. Vermerk über das Gespräch zwischen Henning Bock, Nationalgalerie, Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf, und Eberhard Roters, Kunstverein Berlin, in der Nationalgalerie, 12. März 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>1974</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Ströher, 16. Dezember 1968, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

in München eröffnet.<sup>1975</sup> Die Kunsthändler und Berater Ströher's Heiner Friedrich und Franz Dahlem engagieren sich stark, damit die Ausstellungsreihe in der Bayerischen Hauptstadt anfangen kann.<sup>1976</sup> Nach München wird die Schau im Kunstverein Hamburg vom August bis Oktober 1968 ausgestellt.<sup>1977</sup> Nach der Berliner Station im März und April 1969 wandert sie von April bis Juni nach Düsseldorf.<sup>1978</sup> Schließlich engagiert sich Harald Szeemann bei Ruhrberg für deren Übernahme<sup>1979</sup> und präsentiert die Sammlung in der Kunsthalle Bern in zwei Teilen, von Juli bis August und anschließend von August bis September 1969.<sup>1980</sup> Die Ausstellungsreihe hätte eigentlich im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt anfangen sollen, wo dessen Leiter Gerhard Bott sich wünscht, die Sammlung als dauerhafte Leihgabe zu erhalten. Aufgrund von organisatorischen Problemen kann die Premiere in der Heimatstadt Ströher's jedoch nicht stattfinden.<sup>1981</sup>

Die Sammlung Ströher ist eine der wichtigsten deutschen Sammlungen zeitgenössischer Kunst der Nachkriegszeit, die genauso große internationale Anerkennung genießt. Zusammen mit der Sammlung von Irene und Peter Ludwig, die

---

<sup>1975</sup> Friedrich, Six/Dahlem, Franz (Hrsg.): Sammlung 1968 Karl Ströher, Katalog der Ausstellung, Galerie-Verein München, Neue Pinakothek im Haus der Kunst vom 14. Juni bis 9. August 1968, München 1968.

<sup>1976</sup> Bott 2018, S. 64; Friedrich erzählt, dass der damalige Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Halldor Soehner, der nicht nur die Ausstellung der Sammlung Ströher im Haus der Kunst, sondern auch die Gelegenheit die Sammlung in München dauerhaft zu präsentieren unterstützt, kurz vor der Eröffnung verstirbt. Danach soll laut Friedrich die Hängung der Schau problematisch gewesen sein, da sich zusammen mit Friedrich und Dahlem nur die Vertreter des Galerie-Vereins für die Erwerbung von zeitgenössischer Kunst für die Staatlichen Sammlungen, Prinz Franz von Bayern, Christof Engelhorn und Walter Bareiss, engagieren. Der Nachfolger von Soehner Erich Steingraber setzt sich für den Ankauf der Sammlung nicht ein. Sammlung Ströher, in: Thierolf, Corinna/Friedrich, Heiner (Hrsg.): Ich will nichts über mich sagen: es geht um die Kunst. Heiner Friedrich im Gespräch mit Corinna Thierolf: eine Würdigung zu seinem 80. Geburtstag am 14. April 2018, München 2018, S. 26–31, hier S. 28–28.

<sup>1977</sup> Friedrich/Dahlem 1968.

<sup>1978</sup> Möller, Thordis (Hrsg.): Sammlung 1968 Karl Ströher, Katalog der Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) und der Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in der Neuen Nationalgalerie vom 1. März bis 14. April 1969, in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf vom 25. April bis 17. Juni 1969 und in der Kunsthalle Bern vom 12. Juli bis 17. August 1969 und vom 23. August bis 28. September 1969, München 1969.

<sup>1979</sup> Brief von Eberhard Roters an Harald Szeemann, 31. Januar 1969, SMB–ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>1980</sup> Möller 1969.

<sup>1981</sup> Bott 2018, S. 65.

der Grundstock des Museums Ludwig in Köln bildet,<sup>1982</sup> besitzt Ströher eine einzigartige Zusammenstellung von Arbeiten amerikanischer Pop Art.<sup>1983</sup> Ströher ist ein erfolgreicher Unternehmer in Darmstadt, wo er die Fabrik „Wella“ für Kosmetikprodukte für Haare etabliert. Von seinem Vater Franz Ströher hatte er eine Zeichnungssammlung von deutschen Nazarenern und Romantikern geerbt. Angeregt von dem Direktor des Hessischen Landesmuseum Erich Wiese (1891–1979) beginnt er zudem moderne Kunst zu sammeln. Ströher erwirbt zunächst Werke von expressionistischen Künstler\*innen und kann damit eine gute Sammlung der Klassischen Moderne aufbauen, die er dem Museum als Leihgabe zur Verfügung stellt.<sup>1984</sup> 1966 reist Ströher zusammen mit dem Kunsthändler aus Stuttgart Hans-Jürgen Müller zum ersten Mal nach New York, wo er sein erstes Pop-Art-Werk von Roy Lichtenstein erwirbt.<sup>1985</sup> 1967 verkauft Joseph Beuys eine große Anzahl seiner Arbeiten an Ströher, die später als „Block Beuys“ im Hessischen Landesmuseum ausgestellt werden.<sup>1986</sup> Im gleichen Jahr erfährt Dahlem von dem Tod des amerikanischen Sammlers Leon Kraushar in New York und nimmt sofort mit der Witwe Verhandlungen für den Erwerb der Sammlung auf. Kraushar hinterlässt über 200 Werke Pop-Art, darunter 37 Werke von Andy Warhol, 22 von Roy Lichtenstein, 21 Plastiken von Claes

---

<sup>1982</sup> Die erste Präsentation der Sammlung der ausgebildeten Kunsthistoriker\*innen Peter und Irene Ludwig *Zeitbild – Provokation – Kunst* erfolgt vom 30. Juni bis 29. September 1968 im Suermond Museum in Aachen, parallel zur in Kassel stattfindenden *documenta IV*. 1970 wird in der Stadt das erste Museum Ludwig, die Neue Galerie im Alten Kurhaus, gegründet. Im Oktober 1968, nach der Begegnung in New York des Sammlerpaars mit dem Restaurator des Wallraf-Richartz-Museums in Köln Wolfgang Hahn, wird zusammen mit dem Generaldirektor der Kölner Museen Gert von der Osten und dem Kulturdezernenten Kurt Hackenberg bestimmt, die Ausstellung *Kunst der sechziger Jahre* im Jahr 1969 im Wallraf-Richartz-Museum zu veranstalten und das Museum erhält einen Teil der Sammlung als Leihgabe. 1973 wird die Aachener Neue Galerie im Alten Kurhaus in Neue Galerie – Sammlung Ludwig umbenannt. 1976 wird in Köln infolge einer Schenkung des Sammlungsinventars vonseiten Ludwigs das Projekt eines neuen Museums vom Stadtrat beschlossen, das 1986 eröffnet wird. Ab 1977 entsteht zudem eine Reihe von Museen mit Namen Ludwig in zahlreichen Städten, wie unter anderem in Bamberg, Basel, Koblenz, Sankt Petersburg und Wien. Franzen, Brigitte/Lagler, Annette: *Pop for Aachen*; Beaucamp, Eduard: *Es war der Einschlag eines Blitzes*, in: Diederich, Stephan/Pilz, Luise (Hrsg.): *Ludwig goes Pop*, Katalog der Ausstellung vom 2. Oktober bis 11. Januar 2015 im Museum Ludwig, Köln 2014, S. 31–41; S. 55–67.

<sup>1983</sup> Präger, Christmut: *Das Museum für Moderne Kunst und die Sammlung Ströher*, in: Ammann, Jean-Christophe/Präger, Christmut, *Museum für Moderne Kunst und Sammlung Ströher*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1991, S. 61–91, hier S. 61.

<sup>1984</sup> Bott 2018, S. 54–55.

<sup>1985</sup> Ebd., S. 59.

<sup>1986</sup> Bott vertritt die Meinung, dass Beuys eine „Erfindung“ von Ströher, Dahlem und Friedrich sei. Ströher hatte mit Beuys einen exklusiven Vertrag abgeschlossen, damit all seine Kunstwerke an ihn verkauft wurden, der sie teilweise über die Galerie Friedrich oder andere Galerien weiterverkauft. Ebd., S. 60.

Oldenburg, wie das *Bedroom Ensemble, Replica I* von 1969, 20 Werke von Tom Wesselmann, vier von Robert Rauschenberg, sechs von Jasper Johns, fünf Bilder von James Rosenquist und *Rock and Roll Combo* von George Segal.<sup>1987</sup> Dank des Engagements Dahlems und Friedrichs erwirbt Ströher die ganze Sammlung. Der Geschäftsmann behält jedoch nur einen Teil der Sammlung und verkauft einige Werke weiter, darunter auch an das Sammlerpaar Ludwig.<sup>1988</sup>

1963 gründet Dahlem die Galerie Friedrich + Dahlem mit Friedrich und dessen Frau Six in München. Anschließend tritt er aus der Galerie aus, um sich als Berater ausschließlich um die Sammlung Ströhers zu kümmern. Als Galerist hat er sich ab 1966 auch in Darmstadt einen Namen gemacht. Gleichzeitig ist seine Zusammenarbeit mit der Galerie Friedrich in München weiterhin eng geblieben.<sup>1989</sup>

Aus den Unterlagen geht hervor, dass die Vorbereitungen für die Berliner Station von Anfang an zahlreiche Probleme bereiten, die sich während des Aufbaus verschärfen und in täglichen Diskussionen zwischen Haftmann und den Mitarbeiter\*innen der Nationalgalerie auf der einen Seite und den Kunsthändlern Friedrich und Dahlem auf der anderen Seite münden.<sup>1990</sup> Darüber hinaus wirft diese Ausstellung diverse Probleme auf, die mit dem Kunstmarkt zusammenhängen.

Die entstandenen Probleme betreffen Meinungsverschiedenheiten und Missverständnisse, die die neuen von Ströher unternommenen Ankäufe für die Kunstsammlung sowie das Ausstellungs- und Katalogkonzept berühren. Verschiedene persönliche Diskussionen sowie schriftliche Erklärungen müssen mehrmals im Laufe des Januars und Februars 1969 erfolgen, um die Umstände beider Seiten zu klären. Besonders kontrovers ist die Akzeptanz einer Gruppe neuer Kunstwerke, die Ströher auf Empfehlung der Kunsthändler, von deutschen Künstlern, darunter die Neoexpressionisten Georg Baselitz und Eugen Schönebeck sowie des Vertreters des Kapitalistischen Realismus Gerhard Richter, erwirbt. Diese Aktion wird den Museumsmitarbeiter\*innen zu einem späteren Zeitpunkt als die ursprünglichen

---

<sup>1987</sup> Ebd., S. 61–62.

<sup>1988</sup> Ebd., S. 64.

<sup>1989</sup> Bott 2018, S. 59.

<sup>1990</sup> Brief von Henning Bock an Karl Ruhrberg, 6. März 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

Vereinbarungen mitgeteilt.<sup>1991</sup> Auch während der Ausstellung kauft und verkauft Ströher die für die Schau vorgesehenen Kunstwerke, sodass diese von Station zu Station immer neu bestückt ist.<sup>1992</sup> Ströher betrachtet die Tournee nämlich als Mittel, um seine Sammlung sowie seine Rolle als Mäzen für junge Kunst in Deutschland zu bewerben.<sup>1993</sup>

Anlässlich des Gesprächs, das am 9. Januar 1969 in München zwischen Ströher, Dahlem, Ruhrberg und Roters stattfindet, betonen die Veranstalter, dass sie nur an den amerikanischen Künstler\*innen der Sammlung interessiert seien. Sie weigern sich, die deutsche Künstler\*innen einzubeziehen, weil die Kunsthalle Düsseldorf und der Kunstverein Berlin im Jahr 1970 die Absicht haben, deutschen zeitgenössischen Künstler\*innen Austausch-Ausstellungen zu widmen. Friedrich und Dahlem stellen sich dagegen, da sie der Auffassung sind, dass die Rolle Ströhers in der Förderung junger zeitgenössischer deutscher Künstler\*innen anlässlich der Ausstellung hervorgehoben werden solle.<sup>1994</sup> In der Katalogeinführung des Düsseldorfer Kunsthändlers Hans Strelow wird die Äußerung Ströhers unterstrichen, dass er seine Erwerbung der Pop Art-Sammlung Kraushar, die seine bereits wichtige Sammlung an abstrakter Kunst erweitert, als eine „mäzenatische Tat“ interpretiert. Diese solle nämlich laut Ströher als Anregung für die deutsche Kunstszene fungieren.<sup>1995</sup> Durch die Präsentation der amerikanischen Pop-Art-Werke, aber auch der Arbeiten der jungen Deutschen erhofft sich Ströher einen Einfluss auf die zeitgenössischen Künstler\*innen. Trotz Widerstände vonseiten der Museumsleiter einigen sich die Teilnehmer der Arbeitssitzung am 9. Januar 1969 schließlich darauf, dass die neuen Ankäufe der amerikanischen Kunstwerke

---

<sup>1991</sup> Aktenvermerk: Besprechung am Sonnabend, 18. Januar, zwischen Werner Haftmann, Eberhard Roters, Henning Bock und Franz Dahlem in der Nationalgalerie, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>1992</sup> Diesbezüglich berichtet Gottfried Sello am 23. Mai 1969 auf der Zeit, dass die Ausstellung der Sammlung Ströher in der Düsseldorfer Kunsthalle stark verändert sei. Sello, Gottfried: Kunstkalender, Düsseldorf. Bis zum 12. Juni, Kunsthalle: „Sammlung Ströher“, in: Die Zeit, 23. Mai 1969.

<sup>1993</sup> Bott 2018, S. 66.

<sup>1994</sup> Aktenvermerk am 13. Januar 1969 Dr. R./Fr. Gespräch zwischen Karl Ströher, Darmstadt, Franz Dahlem, Darmstadt, Karl Ruhrberg, Düsseldorf und Eberhard Roters, München, 9. Januar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>1995</sup> Strelow, Hans: Die offene Sammlung, in: Möller 1969, o. S.

in die Ausstellung aufgenommen werden sollten, während die deutschen Arbeiten erst zur Begutachtung nach Berlin gesandt werden.<sup>1996</sup>

Während eines Anrufes am 16. Januar 1969 zwischen Haftmann und Ströher erklärt sich letzterer einverstanden, dem Ausstellungsveranstalter völlige Freiheit in Bezug auf die auszustellenden Werke seiner Sammlung zu verleihen. Er präzisiert, dass er die vorgesehenen Erwerbungen im Bereich der deutschen zeitgenössischen Kunst noch nicht getan habe und erklärt sich einverstanden, sie in einem geteilten Faltblatt des Katalogs zu präsentieren, im dem Fall, dass sie tatsächlich nach Berlin geschickt würden.<sup>1997</sup>

Der Grund, warum die Ausstellungsveranstalter sich gegen die Übernahme der Werke der deutschen zeitgenössischen Künstler\*innen stellen, liegt an der Behauptung, dass die bestehende Konzeption der Sammlung, die sich insbesondere dem amerikanischen Minimalismus und der Pop Art widmet, durch diese Ankäufe erweitert werden solle, ohne jedoch einen eigenständigen Bereich deutlich und überzeugend zu belegen. Darüber hinaus betonen sowohl Roters als auch Ruhrberg erneut, dass Friedrich sie erst am 22. Dezember 1968 darüber informiert habe, dass neue Werke in der Ausstellung gezeigt werden würden. Die Absprache, die Haftmann und Roters mit Ströher diesbezüglich vereinbarten, sieht den Ausschuss dieser Künstler\*innen aus der Präsentation vor. Roters und Bock wenden sich am 27. Januar an Ströher, um den Sammler über die Einwände der Kunsthändler bezüglich des Ausstellungskonzepts aufmerksam zu machen. Da die Beziehung mit den Galeristen bereits angespannt ist, bitten die Veranstalter Ströher die abgesprochenen Bedingungen einzuhalten, um einen reibungslosen Verlauf der Ausstellungsvorbereitungen zu gewährleisten. Sie erklären, dass sie die Verwirklichung der Ausstellung gefährdet sehen, wenn diese Bedingungen nicht erfüllt würde. Roters und Bock bestehen auf die kuratorische Freiheit ihrer Rolle als Museumskuratoren, falls notwendig, einige Werke aus technischen Gründen während des Ausstellungsaufbaus auszuschließen. Die deutschen zeitgenössischen

---

<sup>1996</sup> Aktenvermerk am 13. Januar 1969 Dr. R./Fr. Gespräch zwischen Karl Ströher, Darmstadt, Franz Dahlem, Darmstadt, Karl Ruhrberg, Düsseldorf und Eberhard Roters, München, 9. Januar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>1997</sup> Aktenvermerk, 16. Januar 1969 Dr. R./Fr., SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

Künstler\*innen werden folglich, wie bereits mit Ströher vereinbart, nicht ausgestellt.<sup>1998</sup> Friedrich wird benachrichtigt, dass im Katalog alle Künstler\*innen der Sammlung vertreten sein werden, auch diejenige, die in der Ausstellung nicht präsentiert sind.<sup>1999</sup>

Laut Haftmann und Bock versucht Friedrich, der von Karl Ströher beauftragt wird, in der Aufbauphase anwesend zu sein, um die sorgfältige Übernahme der Sammlung zu garantieren, gegen alle Absprachen bis zum Ende, die gesamte Sammlung in der Ausstellung zu zeigen.<sup>2000</sup> Dahlem nimmt genauso am Aufbau teil, obwohl er Roters am 27. Januar 1968 mitgeteilt hatte, dass er aufgrund der Unmöglichkeit sich mit ihm über die Präsentation der gesamten Sammlung zu einigen, nicht mehr daran beteiligt sein wolle.<sup>2001</sup>

Auch Haftmann schließt sich der Meinung Roters und Ruhrbergs gegen die Übernahme der Werke der deutschen zeitgenössischen Künstler\*innen an. Seine Stellungnahme basiert jedoch auf seiner kunsthistorischen Auffassung. Haftmann erklärt Ströher in einem Brief vom 23. Januar 1969 den Grund, warum er den Einbezug deutscher Künstler in die Ausstellung als nicht passend erachte. Er versteht die Pop Art als Gegen Ausdruck von zwei Jahrzehnten, die von der abstrakten Kunst dominiert seien. In diesem Sinne sei die Kunstrichtung laut Haftmann eher das Produkt einer abstrakten, als einer gegenständlichen Tradition. Dadurch, dass die Pop Art mehr Berührungspunkte mit minimalistischen Künstlern wie Frank Stella, Ellsworth Kelly und Kenneth Noland als mit dem Neoexpressionisten Georg Baselitz zeige, sei es sowohl für die Ausstellung als auch für die Künstler selbst schädlich, in die Schau miteinbezogen zu werden. Haftmann behauptet, dass die Ausstellung an Kraft verlieren und die Künstler in zufällige Verbindungen zueinander geraten würden. Haftmann erklärt sich schließlich bereit, die Neue Nationalgalerie im Rahmen einer weiteren Ausstellung über deutsche zeitgenössische Künstler\*innen der Sammlung Ströher zur

---

<sup>1998</sup> Brief von Eberhard Roters und Henning Bock an Karl Ströher, 27. Januar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>1999</sup> Brief von Eberhard Roters und Henning Bock an Heiner Friedrich, 27. Januar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>2000</sup> Brief von Henning Bock an Rosemarie Bremer, 23. April 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher; Brief von Henning Bock an Karl Ruhrberg, 6. März 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>2001</sup> Brief von Franz Dahlem an Eberhard Roters, 27. Januar 1968, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.



Verfügung zu stellen.<sup>2002</sup> Der Museumsdirektor, der die in der Sammlung Ströher vertretenen Kunstrichtungen nicht schätzt, hatte die Gegenüberstellung von Kunstrichtungen wie Neo-Dada, Nouveau Réalisme und Pop Art auf der einen Seite und abstrakter Kunst auf der anderen Seite im Bildbuch seiner Enzyklopädie als Polaritäten zwischen „schlechtem“ und „gutem Geschmack“ vereinfacht.<sup>2003</sup>

Obwohl Ströher den von Haftmann beanspruchten Freiheitsspielraum befürwortet, erläutert er hingegen, dass ihm die Gelegenheit, jüngere zeitgenössische Künstler\*innen seiner Sammlung in einem wichtigen Museum wie der Neuen Nationalgalerie zu zeigen, wichtiger sei als ein einheitliches Konzept seiner Sammlung darzustellen. Außerdem gesteht der Sammler, dass er die Künstler\*innen, die bereits über die Ausstellung informiert seien, nicht enttäuschen wolle, indem er sie aus der Veranstaltung herausnehme.<sup>2004</sup>

Eine Akte vom 17. Februar 1969 beweist, dass die Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. sich von der Ausstellungsorganisation zurückzieht, deren Veranstaltung nachher ausschließlich von der Nationalgalerie übernommen wird. Der Grund hierfür wird in den Unterlagen nicht genannt.<sup>2005</sup> Es liegt jedoch höchstwahrscheinlich an der Tatsache, dass der am 21. April 1965 auf Initiative des Senators für Wissenschaft und Kunst Werner Stein und dessen Amtsvorgänger Joachim Tiburtius und Adolf Arndt gegründete Kunstverein, dessen Geschäftsführung seit der Gründung Gegenstand der Proteste der Studentenbewegung und der Künstler\*innen Berlins ist, 1969 aufgelöst und anschließend unter dem Namen Neuer Berliner Kunstverein neu gegründet wird.<sup>2006</sup> Tatsächlich entscheiden die Vereinsorgane nach den studentischen Protesten aus Angst vor Beschädigungen an Kunstobjekten durch

---

<sup>2002</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Ströher, 23. Januar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>2003</sup> Haftmann 1955 (1987), S. 335.

<sup>2004</sup> Brief von Karl Ströher an Werner Haftmann, 6. Februar 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe St.

<sup>2005</sup> Aktenvermerk, 17. Februar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>2006</sup> Die ursprünglichen Aufgaben des Berliner Kunstvereins sind die Förderung der zeitgenössischen Künstler\*innen, die in Berlin dafür zur Verfügung stehende Mittel zu verwalten und die Bürgerschaft zum Mäzenatentum zu ermuntern. Der Generalsekretär des Kunstvereins ist Eberhard Roters und Mitglieder des künstlerischen Beirats sind, unter anderem, Will Grohmann, Werner Haftmann, Adolf Jannasch, Kurt Martin, Heinz Ohff, Karl Otto, Leopold Reidemeister, Wieland Schmied und Stephan Waetzoldt. Siehe: Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) Eine Bilanz: 1965–1969, Katalog der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin vom 7. Februar bis 3. März 1970, hrsg. v. dem Senator für Wissenschaft und Kunst Werner Stein, Berlin 1970, o. S.

Manifestant\*innen, nicht mehr als Veranstalter von Ausstellungen aufzutreten.<sup>2007</sup> Haftmann bezieht sich in einem Brief auf den Umstand, dass Ströher den Anteil der Ausstellungsfinanzierungskosten, obwohl der alte Kunstverein Berlin (Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst e. V.) sich unter Liquidation befindet, trotzdem erhalten werde.<sup>2008</sup>

Obwohl Ströher bedauert, dass sich der Kunstverein ausgeschaltet habe, gesteht er gleichzeitig, dass die Vorbereitung der Ausstellung einfacher gewesen seien, da sein Vertreter Friedrich organisatorische Entscheidungen in Zukunft nur mit Haftmann und seinen Mitarbeiter\*innen besprechen solle.<sup>2009</sup>

Friedrich hatte die Räumlichkeiten der Neuen Nationalgalerie in Hinblick auf den Aufbau am 19. Januar besucht und bereits am 23. Januar 1969 Roters seine Vorschläge über die museographische Aufteilung der Objekte mitgeteilt.<sup>2010</sup> Der Galerist erklärt, dass die Exponate aus der alten Sammlung Ströher insgesamt zwölf mittelgroße Bilder betreffen. Dazu werden 1968 78 Pop-Art-Werke der ehemaligen Sammlung Kraushar hinzugefügt, darunter Arbeiten von Oldenburg, Lichtenstein, Warhol, Chamberlain, Johns, Rauschenberg, Wesselmann und Segal. Allein die Installationen Beuys benötigen eine Ausstellungsfläche von 800 qm. Die neuen Kunstwerke der amerikanischen Künstler bestehen aus drei Arbeiten von Carl Andre, jeweils zwei Werke von Walter de Maria, Fred Sandback, Robert Rauschenberg sowie drei Lichtinstallationen Dan Flavin, wofür dunkle Räume eingerichtet werden müssen. Der Kern der deutschen Künstler\*innen enthält Werke von Friedrich Erhard Walther, Gerhard Richter, Georg Baselitz, Eugen Schönebeck, Reiner Ruthenbeck, Blinky Palermo, Erwin Heerich, Hanne Darboven, wobei die Werke Baselitz', Schönebecks und Richters nicht ausgestellt werden. Da ein

---

<sup>2007</sup> Rhode, Werner: In Berlin: Auflösung ist keine Lösung. Wird der Kunstverein sich selbst liquidieren?, Süddeutsche Zeitung, München, 19. Februar 1969, in: ebd., o. S.

<sup>2008</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Ströher, 14. August 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe St. Bereits im Februar 1969 empfiehlt Haftmann Roters, unterstützt von Stephan Waetzoldt bei Erich Steingräber, Direktor des Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, der 1969 Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen geworden war, für eine Stelle in der Neuen Staatsgalerie. Brief von Werner Haftmann an Erich Steingräber, 11. Februar 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe St.

<sup>2009</sup> Brief von Karl Ströher an Werner Haftmann, 19. Februar 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe St.

<sup>2010</sup> Brief von Heiner Friedrich an Eberhard Roters, 23. Januar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

Teil der Halle von der Warhol-Ausstellung besetzt ist, sorgt sich Friedrich darüber, ob die Sammlung Ströher dort in ihrer Ganzheit ausgestellt werden könne.<sup>2011</sup>

Für das Werk Beuys' ist ursprünglich das Graphische Kabinett im Untergeschoss vorgesehen,<sup>2012</sup> da der Künstler den Wunsch ausdrückt, vollständige Freiheit in Hinblick auf die Auswahl der geeignetsten Ausstellungsfläche für seine Installationen zu erhalten.<sup>2013</sup> Schließlich wird dort jedoch die Minimal Art mit Werken von Dan Flavin, Donald Judd und Carl Andre präsentiert, während die meisten Exponate der Sammlung in der Halle platziert werden.<sup>2014</sup>

Im Katalogvorwort erklären die Veranstalter Haftmann, Roters und Ruhrberg, dass die Ausstellung sich von der Schau im Hamburger Kunstverein dadurch unterscheidet, dass die Neue Nationalgalerie die gesamte Werkgruppe Beuys' zum ersten Mal dem Publikum präsentiert. Amerikanische Künstler wie Andre, Flavin, Judd, de Maria, Ryman, Sandberg werden ebenso zum ersten Mal neben den Deutschen Darboven, Palermo, Ruthenbeck und Franz Erhard Walther gezeigt. Wie mit dem Sammler und den Kunsthändlern abgesprochen, weist das Vorwort auf die Entscheidung hin, den Schwerpunkt der Präsentation auf die ursprüngliche Sammlung zu setzen und die neu erworbenen deutschen Künstler nicht vollständig in der Ausstellung zu präsentieren.<sup>2015</sup>

Bock kommentiert den Verlauf des Aufbaus in einem Brief an Ruhrberg und erzählt, dass Beuys, Friedrich und Dahlem daran mitgearbeitet hätten und dass sich Beuys um seine Werke allein gekümmert hätte. Der Kurator fügt hinzu, dass das Publikum, abgesehen von einigen konservativen Stimmen, die die ganze Ausstellung als antimoralisch empfinden, zumeist positiv reagiert hätte. Nur die Filme von Andy Warhol werden, aus nicht erwähnten Gründen, möglicherweise werden sie als skandalös wahrgenommen, stark kritisiert, sodass die Entscheidung getroffen wird, sie nicht weiter

---

<sup>2011</sup> Brief von Heiner Friedrich an Eberhard Roters, 23. Januar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>2012</sup> Brief von Henning Bock an Heiner Friedrich, 17. Februar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>2013</sup> Brief von Heiner Friedrich an Eberhard Roters und Henning Bock, 11. Februar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>2014</sup> RIAS Berlin, Kulturelles Wort, Kulturpolitik, „Gerahmtes und ungerahmtes“ Aktuelles aus der Bildenden Kunst 2. Ein halbes Jahr Neue Nationalgalerie – Interview Prof. Haftmann/Höyneck (Band), Redaktion: Rainer Höyneck, Sendung: 13. März 1969, Sendezeit: 22.00–22.30 Uhr, RIAS II, Band-Nr.: 368–558, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>2015</sup> Haftmann, Werner/Roters, Eberhard/Ruhrberg, Karl: Vorwort, in: Möller 1969, o. S.

zu zeigen. Schließlich teilt Bock mit, dass der Katalog sehr nachgefragt sei und bis zu dem Zeitpunkt seines Schreibens bereits 2.000 Kopien verkauft wären.<sup>2016</sup>

Da die Ausstellungsorganisation in Bezug auf die schwierige Beziehung mit Friedrich und Dahlem kompliziert gewesen wäre, erklärt sich Ruhrberg am 11. März 1969, mit den Kollegen in Berlin solidarisch zu sein. Darüber hinaus bedauert er es fast, die Ausstellung für die Kunsthalle überhaupt angenommen zu haben. Durch das Zeigen der Pop Art Sammlung Ströher in Düsseldorf strebe er jedoch an, einen Vergleich mit der Sammlung Ludwig zu schaffen.<sup>2017</sup>

Die Ausstellung wird am 28. Februar mit einer kleinen Vorbesichtigung für nur ungefähr 100 Personen eröffnet, um zu vermeiden, dass bei einer größeren Veranstaltung mit zahlreichen Besucher\*innen Schaden an den ausgestellten Werken verursacht werden.<sup>2018</sup> Bock erklärt Ströher, dass die Option der Eröffnung im kleinen Kreis nur mit den in der Ausstellung direkt involvierten Personen und Museumsmitarbeiter\*innen bevorzugt worden wäre, auch um das Risiko von Demonstrationen der linken Szene zu vermeiden.<sup>2019</sup> Zudem erregt der Besuch des amerikanischen Präsidenten Richard Nixon in Berlin, der auf den Eröffnungstag angesetzt ist, einige Sorgen.<sup>2020</sup> In seiner Korrespondenz mit Haftmann wünscht sich Ströher zudem, dass die Ausstellung ohne Schaden vonseiten des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS) verlaufen werde.<sup>2021</sup>

Aus der Korrespondenz geht zudem hervor, dass Dahlem Haftmann am 18. März 1969 mitteilt, dass er bei den Ausstellungsexponaten zahlreiche Beschädigungen feststellt habe. Diese Mitteilung ist von besonderem Interesse, weil sie von einer gewissen Nachlässigkeit im Umgang mit den in der Ausstellung gezeigten

---

<sup>2016</sup> Brief von Henning Bock an Karl Ruhrberg, 6. März 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>2017</sup> Brief von Henning Bock an Karl Ruhrberg, 11. März 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>2018</sup> Brief von Henning Bock an Karl Ströher, 3. Februar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>2019</sup> Brief von Henning Bock an Heiner Friedrich, 3. Februar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>2020</sup> Brief von Heiner Friedrich an Henning Bock, 7. Februar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel. Der Besuch Nixons findet am 27. Februar 1969 statt. Am gleichen Tag veranstalten Joseph Beuys und Henning Christiansen das Fluxus-Konzert Ich versuche Dich freizulassen (machen) in der Westberliner Akademie der Künste. Eckhart, in: Barron/Eckmann 2009, S. 284.

<sup>2021</sup> Postkarte von Karl Ströher an Werner Haftmann, 7. Januar 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe St.

zeitgenössischen Kunstobjekten, anscheinend sowohl vom Publikum als auch von den Museumsmitarbeiter\*innen, zeugt. Dahlem berichtet von einigen Schäden an den Werken Beuys, wie beispielsweise der Fall eines Krückstockes, der aus dem Werkzeugschrank einer Installation entwandt und lediglich durch einen ähnlichen ersetzt wird. Der Kunsthändler, der hinzufügt, dass Abfall in die Installation Beuys', unter anderem in die *Gummierte Kiste* (1957)<sup>2022</sup> geworfen werde, wendet sich gegen die Verfälschung der Arbeit des Künstlers. Dahlem schreibt, dass die Besucher\*innen den *Chair* (1962) von Robert Watts<sup>2023</sup> gebrochen und die Werke von Rauschenberg und Oldenburg angegriffen hätten. Auch die Werke von de Maria, Heerich und Andre sowie die Lichtskulpturen von Flavin werden mehrmals angefasst sowie misshandelt. Der Kunsthändler behauptet, dass er verstehe, dass solches Benehmen bei einigen Besucher\*innen auftreten könnte, betont jedoch die Wichtigkeit, dieses vorzubeugen. Schließlich fügt Dahlem hinzu, dass er die Möglichkeit in Erwägung zieht, die Ausstellung vorzeitig abubrechen, falls die Werke weiterhin beschädigt würden. Beuys ist ebenso laut Dahlem bereit, seine Arbeiten aus der Schau zurückzuziehen, falls sie weiter misshandelt würden.<sup>2024</sup>

Neben einer Schadensmeldung an die Versicherungsagentur bezüglich der Werke Beuys', Watts und Robert Rymans,<sup>2025</sup> liegt im Archiv weder eine Gegenäußerung diesbezüglich vonseiten Haftmanns, noch Presseartikel, die darüber berichten, vor. Die letzten Korrespondenzbriefe bezeugen, inwieweit sich die Beziehungen zwischen den Beteiligten während der Ausstellung verschlechtern. Haftmann wendet sich am 31. Juli 1969 an Dahlem, um zu einem von ihm gesandten Brief Stellung zu nehmen, welcher jedoch nicht im Archiv vorhanden ist. Der Museumsdirektor teilt dem Kunsthändler mit, dass die Sammlung Ströher die schlechteste Ausstellung gewesen sei, die je in der Nationalgalerie gezeigt wurde. Diese Behauptung scheint in Hinblick auf die Tatsache, dass diese nur die dritte von Haftmann veranstaltete Schau darstellt, merkwürdig. Haftmann erklärt ferner zu bedauern, ihn während des Aufbaus nicht aus dem Museum

---

<sup>2022</sup> Thördis 1969, S. 96.

<sup>2023</sup> Ebd., S. 79.

<sup>2024</sup> Brief von Franz Dahlem an Werner Haftmann, 18. März 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe CD.

<sup>2025</sup> Brief von Peter Krieger an die Hanseatische Assekuranz-Vermittlungs-AG, 28. März 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

vertrieben zu haben und behauptet, dies nur aus Respekt gegenüber Ströher getan zu haben. Außerdem wolle Haftmann Beuys bei der Einrichtung seiner Arbeiten nicht durch Diskussionen und Problemen stören. Haftmann wirft Dahlem vor, Kunstwerke von seinen Freunden, die nicht der Sammlung Ströher angehören, aus privaten kommerziellen Gründen in der Ausstellung zeigen zu wollen. Er behauptet diesbezüglich, während seiner Gespräche mit Ströher das Gefühl gehabt zu haben, dass der Sammler über die Eingliederung dieser neuen Werke nicht unterrichtet sei und macht Dahlem den Vorwurf, Ströher gegenüber nicht ehrlich gewesen zu sein. Schließlich erklärt Haftmann, dass die Präsentation der Sammlung durch seine Intervention beim Aufbau stark geschädigt worden wäre.<sup>2026</sup>

Seinerseits wirft Dahlem Haftmann vor, sich so zu benehmen, als ob die Neue Nationalgalerie sein Eigentum sei und sich widersprüchlich im Museum und in der Öffentlichkeit zu verhalten. Insbesondere bezieht er sich auf die Tatsache, dass Haftmann öffentlich erklärt, Künstler wie Rauschenberg und Johns persönlich zu kennen und zu schätzen, dessen Werke aber laut Dahlem tatsächlich nicht im Museum zeigen zu wollen. Die Tatsache, dass Dahlem in seinem Brief auf diese Anliegen Bezug nimmt, deutet darauf hin, dass Haftmanns personalistische Amtsführung der Neuen Nationalgalerie und die fehlende Korrespondenz zwischen öffentlichen Äußerungen zugunsten zeitgenössischer Künstler\*innen und seiner praktischen Arbeit seinen Zeitgenossen wohl bekannt sind. Dahlem bedauert in seinem Brief, dass Haftmann die Wichtigkeit der Aufnahme der Werke der jungen deutschen zeitgenössischen Künstler der Sammlung Ströher in den Bestand der Neuen Nationalgalerie nicht begriffen habe und behauptet, dass er eine parteiische Haltung vertrete, indem er nur Künstler fördere mit denen er persönlich befreundet sei, wie zuletzt Heinrich Richter und Bernard Schultze.<sup>2027</sup> Dieser Vorwurf trifft insbesondere auf das freundschaftliche Verhältnis zwischen Haftmann und Ernst Wilhelm Nay zu. Haftmann widmet diesem Künstler eine repräsentative Ausstellung und erwirbt einige seiner Werke für das Museum, wenn auch mit einer gewissen Diskretion, denn wie sich zeigen wird, ist die öffentliche Meinung

---

<sup>2026</sup> Brief von Werner Haftmann an Franz Dahlem, 31. Juli 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe CD.

<sup>2027</sup> Brief von Franz Dahlem an Werner Haftmann, 2. August 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe CD.

dafür, dass Haftmann die Neue Nationalgalerie mit Werken Nays füllt.<sup>2028</sup> Dahlem hebt hervor, von Anfang an in Kauf genommen zu haben, dass sich Schwierigkeiten anlässlich der Vorbereitung dieser Ausstellung mit dem Kunstschriftsteller Haftmann ergeben würden.<sup>2029</sup> Dass beide Kunsthändler Haftmann ebenso wie Roters gegenüber ungünstig eingestellt seien, bezeugt Friedrichs Äußerung, dass Ströher sich keine Widerstände weltanschaulicher Art wünsche, wenn er eingeladen würde, seine Sammlung irgendwo zu zeigen.<sup>2030</sup> Dahlem vertritt in seinem Brief außerdem die Meinung, dass Haftmanns neue Museumserwerbungen unverständlich seien und widerspricht dem Vorwurf, den Haftmann ihm und Friedrich bereits während der Pressekonferenz der Ausstellung macht, die Arbeiten von Baselitz, Lüpertz, Schönebeck und Tadeusz nur aus kunsthändlerischen Interessen auszustellen. Er glaubt, dass Haftmann dadurch seine Unfähigkeit bezüglich seiner eigenen kuratorischen Leistung zeige, die seiner Meinung nach nicht auf der Höhe eines Museumsleiters sei.<sup>2031</sup>

Die Beziehung zwischen Haftmann und Ströher wird dadurch jedoch nicht gestört. Haftmann teilt dem Sammler am 31. Juli 1969 mit, dass er sich dazu verpflichtet fühle, ihn über die schlechte Haltung Dahlems zu informieren und überreicht ihm die Briefe des Kunsthändlers. In der Überzeugung, dass eine Sammlung die Persönlichkeit des Sammlers widerspiegelt, warnt Haftmann Ströher davor, dass sie in ihrem Aufbau nicht von interessierten Menschen zerstört würde.<sup>2032</sup>

Schließlich bedankt sich Haftmann am 14. August 1969 bei dem Sammler für die entgegenkommende Stellungnahme in Bezug auf den Streit zwischen ihm und Dahlem. Haftmann erklärt einen weiteren langen Brief erhalten zu haben, dessen Inhalt er nicht

---

<sup>2028</sup> Siehe Unterkapitel 3. 2. 4 E. W. Nay (1969) – Anpreisung der Kunst als Vollendung der Autonomie der Farbe von der Form und Unterkapitel 4. 2. 1 Erwerbungen in den Jahren 1967/68: Zur Eröffnung der Neuen Nationalgalerie.

<sup>2029</sup> Brief von Franz Dahlem an Werner Haftmann, 2. August 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe CD.

<sup>2030</sup> Brief von Heiner Friedrich an Eberhard Roters, 23. Januar 1969, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

<sup>2031</sup> Brief von Franz Dahlem an Werner Haftmann, 2. August 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe CD.

<sup>2032</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Ströher, 31. Juli 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe St.

bekannt geben wolle.<sup>2033</sup> Haftmann hofft schließlich, dass das Vorkommnis ihre Freundschaft nicht stören werde.<sup>2034</sup>

Haftmanns damaliger Assistent Jörn Merkert stellt fest, dass Haftmann die in den zwei Ausstellungen vorgestellten Kunstrichtungen nicht nur nicht schätze, sondern grundsätzlich ablehne.<sup>2035</sup> In seinem Verständnis der Kunst des 20. Jahrhunderts als „Großer Stilentwurf“ im Spannungsfeld zwischen dem „Großen Realen“ und dem „Großen Abstrakten“ erkennt Haftmann das ab dem Jahr 1913 entwickelte *ready-made* von Marcel Duchamp als extremen Akt des Realen.<sup>2036</sup> Dieses, zusammen mit *Dem Schwarzen Quadrat* von Kasimir Malewitsch (1915), als radikale Erfahrung der Abstraktion verstanden, entsprächen laut Haftmann Phänomenen, die sich jenseits der Grenze des künstlerischen Ausdrucks befänden.<sup>2037</sup> Indem Haftmann Pop Art, New Dada und Nouveau Réalisme als Kunstrichtungen bezeichnet, die die dadaistische „Magie des Banalen“ und Duchamps *ready-made* wiederentdecken, bestreitet er ihren künstlerischen Charakter.<sup>2038</sup> In der Massenproduktion der Pop Art schätzt Haftmann jedoch einige Künstler, wie Jasper Johns und Kitaj, da er davon überzeugt ist, dass das wichtigste nicht die Kunstrichtung, sondern die Persönlichkeiten sei.<sup>2039</sup> Merkert behauptet außerdem, dass Haftmann die Veranstaltung beider Ausstellungen mit dem Ziel veranlasst, die Eigenschaften der Halle im Dialog mit Installationen und Exponaten, die weit entfernt von klassischen Gemälden und Skulpturen sind, wie die Filzstapel Beuys' oder die übermäßige Bilder Rosenquists, auszuprobieren. Diesbezüglich bemerkt Merkert, dass insbesondere die Präsentation der *Brillo-Boxes*

---

<sup>2033</sup> Es handelt sich um den bereits erwähnten Brief von Franz Dahlem am 2. August 1969.

<sup>2034</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Ströher, 14. August 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe St.

<sup>2035</sup> Nachruf auf Werner Haftmann 26. April 1912 in Glowno/Posen–28. Juli 1999 in Waakirchen Mitglied der Akademie der Künste seit 1970 anlässlich der 13. Mitgliederversammlung der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg am Sonnabend, dem 9. Oktober 1999 von Prof. Jörn Merkert, Mitglied der Abteilung Bildende Kunst, AdK 0785: Abt. Bildende Kunst Nachrufe 1993–2002.

<sup>2036</sup> Fastert, in: u.a. Doll/Heftrig/Peters 2006, S. 51–65, hier S. 62.

<sup>2037</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 226.

<sup>2038</sup> Zu den Konzepten (Das Ding als „Fetisch“; die „Idee der Bewegung“; die „Idee der Ironie“; die „Idee vom Ding“) die laut Haftmann einen Einfluss auf Marcel Duchamp hätten siehe: ebd., S. 213–215; zu Haftmanns Bezeichnung der Kunstrichtungen Pop art, New Dada und Nouveau Réalisme siehe: Haftmann 1955 (1987), S. 334–335.

<sup>2039</sup> Brief von Werner Haftmann an Ursula Klemm, 22. September 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe K.



Warhols, die fast die Decke der Museumshalle erreichen, als „unvergesslich“ im Gedächtnis geblieben sei.<sup>2040</sup>

Heinz Ohff beschreibt die Ausstellungen als eine „monströse Super-Schau, eine Art von Potpourri des Neuesten und Allerneuesten zwischen Pop und Minimal-art“, in der einer der unumstrittenen Protagonisten Andy Warhol sei. Ohff betont, dass die deutschen Künstler\*innen – mit der Ausnahme von Beuys – weniger als die amerikanischen repräsentiert seien. Beuys, dem eine Art von Ausstellung in der Ausstellung gewidmet wird, zeigt seine Filzstapel in monumentaler Größe, die bereits auf der documenta IV in einem ganzen Raum dargestellt worden waren.<sup>2041</sup>

Betrachtet man die Photographien der Sammlung Ströher-Ausstellung kann festgestellt werden, dass einige Stellwände für Gemälde sowie kleine bis große Vitrinen für Exponate unterschiedlicher Größe eingerichtet werden. Zahlreiche Installationen liegen direkt auf dem Boden, während die Marmorpfeiler als Stellfläche für Malereien genutzt werden. Obwohl man sich aufgrund der wenigen Aufnahmen keinen gesamten Überblick der Hängung verschaffen kann, scheint die Halle durch die mittelgroßen bis großen Installationen, Gemälde und Skulpturen lebendig ausgefüllt. Auch in diesem Fall wird die übliche Einteilung der Halle zwischen Eingangs- und Ausstellungsbereich mittels einer Kordel unternommen, die, wie ein Brief bezeugt, beim Publikum auf Widerstand stößt. Ein Besucher äußert sich explizit gegen diese Raumaufteilung und versucht alternative Lösungen vorzuschlagen.<sup>2042</sup>

Ströher drückt damals bereits den Wunsch aus, seine Sammlung einem Museum zu stiften, wobei noch keine spezielle Einrichtung in Betracht gezogen wird. Möglicherweise auf Einfluss von Friedrich und Dahlem, die in der Münchner Kunstszene sehr gut vernetzt sind, äußern die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen

---

<sup>2040</sup> Nachruf auf Werner Haftmann 26. April 1912 in Glowno/Posen–28. Juli 1999 in Waakirchen Mitglied der Akademie der Künste seit 1970 anlässlich der 13. Mitgliederversammlung der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg am Sonnabend, dem 9. Oktober 1999 von Prof. Jörn Merkert, Mitglied der Abteilung Bildende Kunst, AdK 0785: Abt. Bildende Kunst Nachrufe 1993–2002; Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>2041</sup> RIAS Berlin, Kulturelles Wort, Kulturpolitik, „Gerahmtes und ungerahmtes“ Aktuelles aus der Bildenden Kunst, Redaktion: Rainer Höynck, Sendung: 13. März 1969, Sendezeit: 22.00–22.30 Uhr, RIAS II, Band-Nr.: 368–558, Manuskript Ohff über Nationalgalerie I, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>2042</sup> Brief von einem Ausstellungsbesucher an Werner Haftmann, 23. März 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe PQ.

die Absicht, die Sammlung für die Neue Pinakothek zu erwerben.<sup>2043</sup> Bott, der sie sich dagegen für das Hessische Landesmuseum in Darmstadt sichern will, überzeugt Ströher mit dem Argument die Sammlung nicht wegzugeben, dass er seinen Reichtum und Erfolg der Stadt Darmstadt verdanke und die Zusammenstellung der Kunstwerke dort entstanden wäre.<sup>2044</sup> Ein Aktenvermerk bezüglich der Besprechungen, die am 18. und 19. Januar in der Nationalgalerie zwischen Haftmann, Roters, Bock, Dahlem und Friedrich stattfinden, enthält die Angabe, dass die Präsentation der Sammlung in der Neuen Nationalgalerie die Gelegenheit bietet, das Museum als zukünftigen Stiftungs- oder als Leihgabeort in Betracht zu ziehen. Dahlem behauptete, dass die Neue Nationalgalerie gute Chancen habe, wenn Haftmann sich dafür interessieren würde.<sup>2045</sup>

Haftmann unterhält sich diesbezüglich mit Ströher am 1. April 1969 in Berlin. Anhand eines Briefes kann vermutet werden, dass Ströher die Neue Nationalgalerie tatsächlich als möglichen Stiftungsort in Erwägung zieht. Der Sammler, der anlässlich dieses Treffens nicht von den Kunsthändlern Friedrich und Dahlem begleitet wird, verbringt einen gesamten Nachmittag mit Haftmann, während dessen der Museumsleiter seine Zweifel an der Betreuung seiner Sammlung in der Neuen Nationalgalerie ausdrückt. Die von Haftmann referierten Vorbehalte werden im Brief nicht erwähnt. Haftmann teilt diese Nachricht dem befreundeten Leiter des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt mit und erzählt, dass Ströher seine Sammlung bereitwillig in Darmstadt überlassen habe. Darüber hinaus berichtet Haftmann von Ströher's Erweiterungsplänen, die hauptsächlich Joseph Beuys betreffen. In Hinsicht auf die Überzeugung, mit der Ströher die Arbeit Beuys unterstützt, nimmt Haftmann Ströher's Vorhaben als sinnvoll wahr. Schließlich erklärt Haftmann, dass es in der Verantwortung Botts liege, so zu handeln, dass Ströher seine Absicht, die Sammlung in Darmstadt zu belassen, in die Tat umsetzen werde. Haftmann erzählt, dass der Sammler ein Jahr zuvor Probleme mit dem Darmstädter Kultusminister Ludwig von Friedeburg gehabt hätte. Deswegen überlege er, die Verhandlungen lieber in München oder Köln zu

---

<sup>2043</sup> Bott 2018, S. 64.

<sup>2044</sup> Ebd., S. 65.

<sup>2045</sup> Aktenvermerk über die Besprechung am Sonnabend, den 18. Januar, zwischen Herrn Prof. Haftmann, Herrn Dr. Roters, Herrn Dr. Bock und Herrn Dahlem in der Nationalgalerie, SMB-ZA, VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

führen.<sup>2046</sup> Ströher habe sich über den Kultusminister geärgert, da dieser seine Bedingung für die Stiftung der Sammlung an das Darmstädter Museum, die einen Bau eines neuen Museumsgebäudes oder -teils durch das Land Hessen vorsieht, nicht wahrgenommen habe.<sup>2047</sup>

Als die Sammlung Ströher nach der Tournee zurück nach Darmstadt kommt, wird sie 1970 im Hessischen Landesmuseum ausgestellt.<sup>2048</sup> Ein Leihvertrag für fünf Jahre wird von Ströher mit der Bedingung abgeschlossen, dass er seine Sammlung stiften werde, wenn das neue Museum fertiggestellt werden würde. Zudem beteiligt sich der Sammler mit einer Million Deutschen Mark am Ausbau des Dachgeschosses, da Platz für die umfangreiche Sammlung geschaffen werden müsse.<sup>2049</sup> Die 290 Arbeiten von Beuys des „Block Beuys“ bilden den „weltweit größte[n] Werkkomplex“ des Künstlers in einem öffentlichen Museum.<sup>2050</sup> Der von Ströher verlangte Museumsbau wird erst 1984 errichtet. Ein Jahr vor seinem Tod hatte Ströher den Leihvertrag von 1976 um weitere fünf Jahre verlängert, 1981 werden jedoch die meisten Werke der Sammlung von den Erben in internationalen Auktionen verkauft.<sup>2051</sup>

Ein erheblicher Teil wird 1981/82 von der Stadt Frankfurt am Main erworben und bildet den Grundstock des Museums für Moderne Kunst mit Werken von überwiegend amerikanischen Künstler\*innen, unter anderem Carl Andre, Walter De Maria, Dan Flavin, Jasper Johns, Donald Judd, Claes Oldenburg, Andy Warhol, aber auch deutsche Künstler wie Blinky Palermo, Gerhard Richter, Reiner Ruthenbeck und Franz Erhard Walther.<sup>2052</sup> Im Neubau für die Kunst des 20. Jahrhunderts des Hessischen

---

<sup>2046</sup> Brief von Werner Haftmann an Gerhard Bott, 2. April 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>2047</sup> Bott 2018, S. 65.

<sup>2048</sup> Neben Werken von amerikanischen Künstler\*innen der Minimal, Concept, Land Art Bewegungen und Pop Art werden auch europäische Künstler\*innen wie Piero Dorazio und Lucio Fontana, Yves Klein und Jean Dubuffet gezeigt. Bott erzählt, dass Ströher drei Bilder Dubuffets von der Galerie Daniel Cordier in Frankfurt am Main gekauft habe, die die einzigen waren, die die Galerie überhaupt verkaufen konnte. Kein Museum habe sich damals getraut, Werke von Dubuffet zu kaufen. Ebd., S. 72–73. Bott schreibt zudem, dass als er die Ausstellung Sammlung Karl Ströher im Hessischen Landesmuseum organisiert, sich Dahlem, der während des Aufbaus nicht dabei war, während der Nacht im Museum versteckt, um die Ausstellung abzubauen und neu zu hängen. Ebd., S. 73.

<sup>2049</sup> Ebd., S. 66–67.

<sup>2050</sup> Ebd., S. 75. Als Beuys' Werk im Museum ausgestellt wird, sorgt Ströher in einem Leihvertrag mit dem Museum dafür, dass der Künstler über Sonderrechte verfügen und das Museum quasi als seine Werkstatt betrachten konnte. Ebd., S. 74.

<sup>2051</sup> Ebd., S. 103.

<sup>2052</sup> Ammann, Jean-Christophe: Aus der Sicht des inneren Auges. Zur Eröffnungsausstellung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, in: Ammann/Präger 1991, S. 17–46.

Landesmuseums, der 1984 eröffnet wird, bleibt nur ein Teil der ursprünglichen Sammlung, darunter der „Block Beuys“, der 1989 vom Land Hessen zurückgekauft wird.<sup>2053</sup>

Es ist zu vermuten, dass die Neue Nationalgalerie angesichts der damaligen schwierigen finanziellen Lage, die Finanzmittel für den Kauf der kostbaren Sammlung nicht zur Verfügung hat. Ungeklärt bleibt jedoch, inwiefern die persönliche Aversion Haftmanns gegen die Pop Art bezüglich seiner Ablehnung, zu Verhandlungen mit Ströher zu kommen, um dessen Sammlung für die Nationalgalerie zu sichern, eine Rolle spielt. Angebote von Werken von Pop Art Künstler\*innen oder deutschen zeitgenössischen Künstler\*innen, wie Gerhard Richter, worauf unter anderem die Galerie Friedrichs die Neue Nationalgalerie während Haftmanns Amtszeit aufmerksam macht, werden regelmäßig abgelehnt.<sup>2054</sup> Auffällig ist, dass Haftmanns Nachfolger Dieter Honisch 1978 die Privatsammlung des in Berlin lebenden Kunsthändlers Reinhard Onnaschs nicht nur in der Neuen Nationalgalerie zeigt, sondern daraus eine wesentliche Auswahl von Werken als ständige Leihgabe für zehn Jahre behalten kann, um damit die Lücken des vorherigen Direktors zu schließen.<sup>2055</sup> Honisch, der in seinem Katalogvorwort der Ausstellung der Sammlung Onnasch auf die Sammeltätigkeit der Nationalgalerie im Bereich der zeitgenössischen Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts erinnert, betont die Notwendigkeit, die Kunst der 1960er Jahre in ihrer Spannweite darzustellen.<sup>2056</sup>

Der heutige Direktor der Neuen Nationalgalerie Joachim Jäger verweist 2014 zudem auf die fehlende Intervention Berlins nach dem Tod Ströhers im Jahr 1977, um dessen Sammlung für die Nationalgalerie zu erwerben. Laut Jäger könne die Lücke der Sammlung an amerikanischer Kunst erst in den 1990er und 2000er Jahren durch die Schenkungen und dauerhaften Leihgaben aus den Sammlungen Marzona, Marx und Flick geschlossen werden.<sup>2057</sup>

---

<sup>2053</sup> Bott 2018, S. 104.

<sup>2054</sup> Brief von Werner Haftmann an Fred Jahn, 6. Dezember 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe II.

<sup>2055</sup> Bartels, Daghild: Kunstkalender von wichtigen Ausstellungen. Berlin: „Aspekte der 60er Jahre – Sammlung Onnasch“, in: Die Zeit, Hamburg, 17. Februar 1978.

<sup>2056</sup> Honisch, Dieter: Vorwort, in: Honisch, Dieter/Lindenberg, Ilona (Hrsg.): Aspekte der 60er Jahre. Aus der Sammlung Reinhard Onnasch, Katalog der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz vom 2. Februar bis 23. April 1978, Berlin 1978, o. S.

<sup>2057</sup> Jäger, Joachim: Die politisierte Sammlung, in: Kittelmann/Jäger/Scholz 2014, S. 41–77, hier S. 56.

### 3. 2. 3 *Afro Basaldella* (1969) – erneute Polemik zwischen abstrakter Kunst und Pop Art

Obwohl Haftmanns Kennerschaft im Bereich der italienischen modernen Kunst eine anerkannte sowie erforderliche Kompetenz ist und seine Veröffentlichungen über die italienische Moderne die Verbreitung deren Kenntnis in Deutschland fördern, entsteht die einzige Ausstellung, die einem italienischen Künstler in der Neuen Nationalgalerie gewidmet ist, nicht auf Haftmanns Initiative.<sup>2058</sup> Wie die Korrespondenz im Zentralarchiv beweist, hat Haftmann zwar mehrere Sonderausstellungsprojekte über italienische Kunst, die sich aber schlussendlich nicht realisieren lassen. Zum Beispiel wendet Haftmann sich dem Sammler Emilio Jesi am 8. September 1969 zu, um ihm mitzuteilen, dass er gerne seine Sammlung in der Neuen Nationalgalerie zeigen wolle. Haftmanns Absicht ist eine große Schau der Werke Giorgio Morandis zu veranstalten, die in Zusammenhang mit weiteren italienischen Künstler\*innen stehen sollte. Haftmann wünscht sich die Ausstellung, die den Titel „Italienische Kunst des XX. Jahrhunderts, Sammlung Dr. Jesi, Mailand“ tragen soll, für zwei Monate in Berlin zeigen zu dürfen. Die Präsentation der italienischen Kunst, die laut Haftmann in Deutschland ganz unbekannt sei, soll durch eine bedeutende Sammlung wie die Jesis in dem wichtigen Rahmen der Neuen Nationalgalerie erfolgen.<sup>2059</sup> Haftmanns anspruchsvolles

---

<sup>2058</sup> Haftmann arbeitet 1950/51 an der Wanderausstellung *Italienische Kunst der Gegenwart* mit und präsentiert zahlreiche italienische Künstler im Rahmen der mitkuratierten *documenta*-Ausstellungen. Siehe: Zinelli 2017. 1957 wird Haftmanns Mitarbeit im Rahmen einer weiteren Ausstellung erbeten, an deren Organisation er schlussendlich jedoch nicht teilnimmt. Herbert Freiherr von Buttlar, Generalsekretär der Akademie der Künste in Westberlin, zieht nach dem Besuch des Generalsekretärs der Biennale in Venedig, Umberto Apollonio, die Gelegenheit in Erwägung, eine Ausstellung über italienische Malerei von 1910 bis 1957 zu organisieren. Freiherr von Buttlar schreibt Haftmann, um den Kunsthistoriker in das Projekt miteinzubeziehen. Trotzdem erklärt er gleichzeitig, dass auf Gründe, die sie lieber mündlich diskutieren sollten, die Ausstellung sich von der Kasseler *documenta* unterscheiden sollte, indem auch Maler wie Arturo Tosi und Filippo de Pisis sowie die Neo-Realisten miteinbezogen werden müssten. Brief von Herbert Freiherr von Buttlar an Werner Haftmann, 16. März 1957, AdK-W 681 Bd. 1: Vorschläge und Anregungen zu Ausstellungen (1955–1966), AdK/W 681 Bl. 100–195, 174. Die Ausstellung *Italienische Kunst im XX. Jahrhundert* mit Werken aus der Sammlung Estorick, London, aus der Galerie Il Milione, Mailand, und mit Plastiken von Marcello Mascherini aus Triest findet vom 21. September bis 17. Oktober 1957 statt. Statt Haftmann arbeitet Bernhard Degenhart mit, der die Einführung zum Werk Mascherinis im *Kunstkatalog* verfasst. O. V.: *Italienische Kunst im 20. Jahrhundert*, Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, Akademie der Künste Westberlin, Hochschule für Bildende Künste, Berlin 1957.

<sup>2059</sup> Brief von Werner Haftmann an Emilio Jesi, 25. August 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe II.

Ausstellungsprojekt wird vonseiten des Sammlers aufgrund der Unsicherheiten in Bezug auf die politische und finanzielle Lage Westberlins, dezidiert abgelehnt.<sup>2060</sup>

Ein weiterer Versuch bildet die für das Jahr 1973 in Erwägung gezogene Ausstellung Alberto Burris.<sup>2061</sup> Haftmann schreibt Burri am 17. Juli 1972, dass ihm seine Retrospektive im Musée National d'Art Moderne in Paris sehr gefallen habe.<sup>2062</sup> In Hinblick auf ihre mögliche Übernahme in Berlin erkundigt er sich über die eventuell vorgesehenen nächsten Stationen. Haftmann teilt dem Künstler mit, dass er seinen Kunstentwicklungen sehr zustimme. Anschließend an eine in der Neuen Nationalgalerie vorgesehene Ausstellung wünscht Haftmann, wie er Burri anlässlich eines in der Città di Castello bereits stattgefundenen Treffens mitteilt, eine seiner Werke (einen *Sacco*) für die Sammlung zu erwerben.<sup>2063</sup> Sowohl die Ausstellung als auch die Erwerbung finden schlussendlich jedoch nicht statt.

Der Kunsthändler Romeo Toninelli, den Haftmann damals mit einer Publikation über Renato Guttuso beauftragt hatte,<sup>2064</sup> teilt ihm am 22. März 1969 mit, dass er sehr bedauere, dass Haftmann an der Ausstellungseröffnung von Afro Basaldella (1912–1976) in der Kunsthalle Darmstadt nicht teilgenommen hätte. Toninelli erklärt, dass die Veranstaltung sehr erfolgreich sei und dass die sehr umfassende Schau, die aus 100 Malereien und ebenso vielen Zeichnungen und Aquarellen besteht, die Karriere Afros von den ersten gegenständlichen Werken von 1944 bis zu den letzten Bildern von 1968 zurückverfolgt. Ursprünglich beabsichtigt Toninelli Eberhard Roters am Ausstellungsprojekt für die Stadt Berlin miteinzubeziehen. Da Roters jedoch seine Stelle als Leiter der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. mittlerweile abgegeben hatte, erkundigt sich Toninelli, ob die Neue Nationalgalerie als Ausstellungsort infrage kommen könne. Der Kunsthändler erklärt sich bereit, die meisten Kosten bezüglich der Verpackung, des Transports und der Versicherung der

---

<sup>2060</sup> Brief von Emilio Jesi an Werner Haftmann, 5. September 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe II.

<sup>2061</sup> Brief von Werner Haftmann an Gertrud Wörn, 21. Juli 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>2062</sup> Leymarie, Jean: Alberto Burri, Katalog der Ausstellung im Musée National d'Art Moderne in Paris vom 26. Mai. bis 10. Juli 1972, Paris 1972.

<sup>2063</sup> Brief von Werner Haftmann an Alberto Burri, 17. Juli 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>2064</sup> Es handelt sich um: Haftmann, Werner: Guttuso Autobiographischen Bilder, hrsg. Toninelli Arte Moderna, Berlin 1971.

Kunstwerke von Darmstadt nach Berlin und zurück nach Italien zu bezahlen. Darüber hinaus beabsichtigt Toninelli, die Spesen für die Farbproduktionen der Bilder für den neuen Ausstellungskatalog zu übernehmen.<sup>2065</sup>

Haftmann, der die abstrakten Positionen der Malerei Afros unterstützt und mit dem Maler befreundet ist, bewilligt das Ausstellungsprojekt mit der Voraussetzung, dass die für die Nationalgalerie entstandenen Kosten niedrig bleiben, da es sich für das Museum um eine zusätzliche Schau handele, die nicht in der Planung vorgesehen wäre.<sup>2066</sup> Afro teilt Haftmann mit, dass er geehrt und dankbar dafür sei, dass seine Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie stattfinden werde.<sup>2067</sup>

Die Ausstellung findet vom 2. Mai bis 9. Juni 1969 statt. Haftmann schreibt Afro, dass am 30. April um 20 Uhr eine kleine Eröffnungsfeier mit ungefähr 50 Menschen in der Museumsbibliothek stattfinden werde.<sup>2068</sup> Die große Auswahl der Werke füllt nicht nur die Halle für Wanderausstellungen, wo ausschließlich die Malereien aufgehängt werden, sondern auch den Graphischen Kabinett im Untergeschoss. Haftmann erklärt im Ausstellungskatalog, dass es für das Berliner Publikum schade gewesen wäre, die von Bernd Krimmel im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Kunstvereins Darmstadt umfangreich zusammengestellte Ausstellung nicht zu zeigen.<sup>2069</sup> Haftmann, der mit Krimmel befreundet ist, hatte mehrmals mit ihm im Rahmen der *Internationalen der Zeichnung* in Darmstadt zusammengearbeitet.<sup>2070</sup> Die laut Haftmann dank der finanziellen Unterstützung des Kunsthändlers Afros Romeo Toninelli zufällig aber glücklich geschehene Gegebenheit der Afro-Ausstellung habe ihre tiefe Bedeutung im Rahmen des Ausstellungsprogramms der Neuen Nationalgalerie

---

<sup>2065</sup> Brief von Romeo Toninelli an Werner Haftmann, 22. März 1969, SMB-ZA, VA10150, Ausstellung Ernst Wilhelm Nay, 20.06.–28.07.1969; Ausstellung Afro Basaldella, 21.04.–09.06.1969.

<sup>2066</sup> Brief von Werner Haftmann an Romeo Toninelli, 1. April 1969, SMB-ZA, VA10150, Ausstellung Ernst Wilhelm Nay, 20.06.–28.07.1969; Ausstellung Afro Basaldella, 21.04.–09.06.1969.

<sup>2067</sup> Brief von Afro Basaldella an Werner Haftmann, undatiert, 0069LTM182, Nationalgalerie Berlino, Haftmann Werner, Fondazione Archivio Afro, Rom. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Mara Righini.

<sup>2068</sup> Brief von Werner Haftmann an Afro Basaldella, undatiert, 0069LTM183, Nationalgalerie Berlino, Haftmann Werner, Fondazione Archivio Afro, Rom.

<sup>2069</sup> Haftmann, Werner: Vorwort, Katalog der Ausstellung Afro Basaldella in der Neuen Nationalgalerie vom 2. Mai bis 9. Juni 1969, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1969, S. 6.

<sup>2070</sup> Die Korrespondenz Haftmanns bezeugt die Zusammenarbeit im Rahmen der Organisation der zweiten und dritten Veranstaltung: Brief von Werner Haftmann an Geneviève Domino, 30. Juli, SMB-ZA, VA11099, Schriftwechsel A-G, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe D. Anlässlich der zweiten Ausstellung im Jahr 1967 hält Haftmann zudem die Eröffnungsrede. Brief von Haftmann an Herrn Stadtrat H. W. Sabais Magistrat der Stadt Darmstadt, 19. Juni 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe S.

offenbart. Die Schau wird unmittelbar im Anschluss an die Ausstellungen *Andy Warhol* und *Sammlung 1968 Karl Ströher* gezeigt und ermöglicht, den Besucher\*innen die von der Malerei Afros vertretenen gegensätzlichen Positionen darzulegen. Wie Haftmann erläutert, entwickle sich die abstrakte Kunst Afros ganz im bildnerischen Medium und knüpfe an die venezianische malerische Tradition Tiepolos an. Darüber hinaus sei Afros Malerei, anders als die Pop Art, eng mit den zeitgenössischen Ausdrucksformen der europäischen informellen und lyrischen Abstraktion sowie des amerikanischen Abstrakten Expressionismus verbunden.<sup>2071</sup>

Durch die Präsentation dieser Ausstellung nutzt Haftmann die Gelegenheit, gegen die polemischen Stimmen, die ihm die Ablehnung zeitgenössischer Kunstrichtungen – wie gerade die Pop Art – zuschreiben, seine Aufgabe als Leiter eines der Geschichte und Erinnerung gewidmeten Museums wie die Nationalgalerie zu betonen.<sup>2072</sup> Diese drücken sich in der Verbreitung der Spannweite der zeitgenössischen künstlerischen Strömungen und Ausdrucksformen aus und sollten sich nicht auf eine restriktive Auswahl beschränken. In der Verwirklichung dieser Funktion beabsichtige Haftmann der damaligen Kunstkritik entgegenzuwirken. Diese sieht nach Haftmanns Auffassung die jeweiligen gegenwärtigen Kunstrichtungen auf vereinfachender Weise als eine Abfolge, in der die neu auftretende die vorherige zerstört und ersetzt. Haftmann strebt stattdessen an, im Museum die Simultaneität der Kunstphänomene sowie ihre innerlichen Bezüge zu veranschaulichen.<sup>2073</sup> Um diese Aufgabe zu erfüllen, setzt er als einzigen Maßstab die künstlerische Qualität des Kunstaudrucks, der in diesem Fall durch die Bilder Afros vertreten sei. Haftmanns Argumentation soll seine Überzeugung bekräftigen, dass der abstrakte Maler Afros, wie die von der Kritik als Vertreter\*innen der zeitgenössischen Kunst anerkannten Persönlichkeiten auch ein Zeitgenosse sei. Darüber hinaus solle seine Stellungnahme stärken, dass die abstrakte Kunst im Jahr 1969 nach wie vor nicht nur lebendig, sondern auch wertvoll und würdig sei, gezeigt zu werden.<sup>2074</sup>

---

<sup>2071</sup> Haftmann 1969, S. 6.

<sup>2072</sup> Ebd.

<sup>2073</sup> Der Einfluss der Theorie der Generationen von Wilhelm Pinder auf Haftmanns kunsthistorische Schriften wird im Unterkapitel 3. 2. 4 E. W. Nay (1969) – die Vollendung der Autonomie der Farbe von der Form in Betracht gezogen, S. 422.

<sup>2074</sup> Haftmann 1969, S. 6.



Haftmanns Vorwort knüpft an Bernd Krimmels Einleitung an, das den provokativen Titel *Anmerkungen zu einer Afro-Ausstellung 1969* trägt. Krimmels Text enthält polemische Äußerungen nicht nur bezüglich der Debatte zwischen abstrakter Kunst auf der einen Seite und Pop und Minimal Art auf der anderen Seite, sondern auch über die Dominanz von nordamerikanischen Kunstströmungen in Ausstellungen in Deutschland.<sup>2075</sup> Implizit richtet sich die Kritik auf die kuratorischen Entscheidungen des documenta-Rats anlässlich der 1968 veranstalteten documenta IV. Bereits während der documenta III, die ein Jahr später als geplant stattfindet, sind die Veranstalter zu Schwierigkeiten hinsichtlich des kuratorischen Konzeptes gekommen, die anschließend zum Rücktritt zahlreicher Ratsmitglieder, darunter Haftmann, Werner Schmalenbach und Fritz Winter führt.<sup>2076</sup> Schneckenburger schreibt diesbezüglich, dass der Streit zwischen Qualität und Aktualität, der Einbezug von mittleren oder jungen Künstler\*innen, jedoch „Scheinprobleme“ seien, da vorwiegend das Überleben der documenta selbst auf dem Spiele stehe.<sup>2077</sup>

Bode bittet Haftmann 1967 schriftlich, sich am documenta-Rat der documenta IV zu beteiligen. Darauf antwortet Haftmann am 16. Februar 1967, dass er mit der Arbeit im Museum zu angespannt sei. Jedoch drückt er den Wunsch aus, darüber mit Bode persönlich zu diskutieren.<sup>2078</sup> Haftmann gesteht in einem Brief vom 13. Juli 1967 an Fritz Winter, dass er Nachrichten gehört habe, die ihn in Hinblick auf die Zukunft der Veranstaltung betrübten. Diesbezüglich erläutert Haftmann, dass er mit der damaligen Entscheidung, ein vielköpfiges Gremium für die Auswahl der Künstler\*innen und Kunstwerke zu gründen, überhaupt nicht einverstanden sei.<sup>2079</sup> Haftmann, der gegen die demokratische Inanspruchnahme von großen Gremien ist, hatte sich einmal über die Perversion der Demokratie in einem Brief vom 3. Januar 1958 an Georg Meistermann

---

<sup>2075</sup> Krimmel, Bernd: *Anmerkungen zu einer Afro-Ausstellung 1969*, in: ebd., S. 8–18.

<sup>2076</sup> Schwarze 2015, S. 9–10.

<sup>2077</sup> Schneckenburger 1983, S. 18.

<sup>2078</sup> Brief von Werner Haftmann an Arnold Bode, 16. Februar 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>2079</sup> Brief von Werner Haftmann an Fritz Winter, 13. Juli 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe W; Kimpel, S. 190–197.

geäußert, die sich seiner Auffassung nach in täglichen Kommissionen und Gremien entfalte.<sup>2080</sup>

Der 23-köpfige documenta-Rat, den Haftmann so schädlich für das kuratorische Ergebnis der Veranstaltung wahrnimmt, kennzeichnet laut Schneckenburg die documenta IV als „die einzige“, deren Organisation „auf einem konsequent demokratischen Verfahren beruhte“.<sup>2081</sup>

Zudem kann einem Brief vom 2. Juni 1968 an Herbert Freiherr von Buttlar entnommen werden, dass Haftmann sich darüber ärgert, dass anscheinend, trotz seiner Absage an der Veranstaltungsorganisation, sein Name im Rahmen der Bekanntgabe des Ausstellungskonzeptes verwendet wird. Haftmann ist außerdem beleidigt, noch keine offizielle Einladung zur Ausstellung erhalten zu haben.<sup>2082</sup>

Die documenta III, die noch grundlegend auf die traditionellen Gattungen Malerei, Skulptur und Zeichnung fokussiert ist sowie statt Kunstrichtungen einzelne künstlerische Persönlichkeiten ausstellt, gilt als unzeitgemäß. Die in den 1960er Jahren verbreiteten Kunstrichtungen, wie die Pop Art in den USA und Großbritannien, der Nouveau Réalisme in Frankreich sowie Fluxus und der Kapitalistische Realismus in Deutschland in ihrer neuen Erscheinungsformen wie Happenings, Konzeptkunst, Prozesskunst und Aktionskunst werden in der Ausstellung als zeitgenössische Kunstphänomene nicht in Betracht gezogen. Diese Herangehensweise, die von Haftmanns Kunstauffassungen großenteils beeinflusst ist und intern kritisiert wird, führt zur Entscheidung, die Auswahl der auszustellenden Künstler\*innen für die documenta IV in demokratischer Weise durch ein breit angelegtes Team zu tätigen. Die für die

---

<sup>2080</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 3. Januar 1958, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8–10 H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg. Haftmanns Meinung diesbezüglich steht in Verbindung mit seinen Äußerungen über den Ungarischen Volksaufstand im Jahr 1956. Siehe Unterkapitel 1. 18 Haftmanns institutionelle Aufträge im Jahr 1957. Harald Kimpel schreibt, dass „Haftmanns Skepsis gegenüber ‚Massenglücksideen‘ und ‚Massenglücksdogmen‘“ – gemeint sind sowohl den deutschen Nationalsozialismus und den sowjetischen Sozialismus aber auch die westlichen Demokratien – stand in Verbindung mit den Meinungen des Dichters Gottfried Benn (1886–1956) über die Demokratie. Benn behauptet nämlich, dass Demokratie „als Staatsprinzip“ das beste System sei. Jedoch sei sie seiner Auffassung nach nicht „zum Produktiven“ geeignet: „Ausdruck entsteht nicht durch Plenarabschlüsse, sondern im Gegenteil durch Sichabsetzen von Abstimmungsergebnissen, er entsteht durch Gewaltakt in Isolation“. Zitiert nach Kimpel 1997, S. 199. Benn, Gottfried: Nachwort, in: ders., Ausdruckswelt Essays, Aphorismen und andere Prosa, Wiesbaden 1949 (1962), S. 165.

<sup>2081</sup> Schneckenburger fügt hinzu, dass der Architekt Jan Leering die Veranstaltung trotzdem nicht weniger als Werner Haftmann bei den vorherigen Ausstellungen prägt. Schneckenburger 1983, S. 91.

<sup>2082</sup> Brief von Werner Haftmann an Herbert Freiherr von Buttlar, 2. Juni 1968, SMB–ZA, VA11090, Schriftwechsel des Direktors A–G, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe B.

Schau bestimmten Kunstwerke müssen außerdem in den unmittelbaren Jahren zuvor oder für die Ausstellung geschaffen werden.<sup>2083</sup>

Dieser Aspekt wird von Schmalenbach bestritten, der behauptet, dass die Neuigkeit kein Auswahl- und Qualitätsprinzip bilden könne.<sup>2084</sup> Während eines Interviews erklärt er, dass neben jungen Künstler\*innen zahlreiche andere, wie zum Beispiel Tàpies, noch aktiv seien. Laut Schmalenbach sei Tàpies' Werk in einer Ausstellung über gegenwärtige Kunst ebenso würdig gezeigt zu werden, obwohl die junge Kunstszene von der Op und Pop Art dominiert sei. Die documenta sei laut Schmalenbach eine „modische Veranstaltung“ geworden, wo er seine Meinung nicht mehr frei ausdrücken könne, weil den Entscheidungen der Mehrheit lediglich zugestimmt werden müsse.<sup>2085</sup>

Auch nach Winters Auffassung ist die kollektive kuratorische Entscheidung für die persönlichen Freiheit des Einzelnen problematisch. Der Maler kritisiert zudem, den Schwerpunkt auf Kunst zu setzen, die von der Werbung, Wirtschaft und Technik beeinflusst sei. Die documenta IV dokumentiert laut dem Maler nicht die zeitgenössische Kunst, sondern zeige lediglich eine „situationsbedingte“, vorübergehende Photographie der Zeit, die für die gegenwärtige Kunst nicht repräsentativ sei.<sup>2086</sup>

Die documenta IV hat keinen historischen retrospektiven Charakter wie die vorherigen Veranstaltungen.<sup>2087</sup> Die letzte von Bode veranstaltete documenta, die 1968 mit den jugendlichen Demonstrationen gegen den Krieg in Vietnam zusammenfällt, setzt den Schwerpunkt auf die nordamerikanische Kunst. Trotz der Verspätung, Rauschenberg hatte den internationalen Preis der Biennale in Venedig bereits 1964 erhalten, sind die in den USA entstandenen Strömungen Pop Art, Op Art, Minimal Art, Color Field Painting und Post-Painterly Abstraction die Protagonisten der Kunstveranstaltung im Jahr 1968.<sup>2088</sup> Wie Kimpel schreibt, wird 1968 „nachgeholt, was Werner Haftmanns Qualitätskriterien und Entwicklungsthesen 1964 zu verhindern

---

<sup>2083</sup> Schneckenburger 1983, S. 91.

<sup>2084</sup> Schwarze 2015, S. 10.

<sup>2085</sup> Plunien, Eo: documenta. Gespräch mit Schmalenbach, in: Schneckenburger 1983, S. 93–95, hier S. 94.

<sup>2086</sup> Von Behm, Christopher: Fritz Winter über seinen Austritt aus dem „documenta“-Rat: ich fühlte mich beengt, in: ebd., S. 95.

<sup>2087</sup> Kimpel 1997, S. 338–343.

<sup>2088</sup> Ebd., S. 278–279.

suchte“.<sup>2089</sup> Dagegen vernachlässigt die Ausstellung die deutschen gegenwärtigen Kunstrichtungen. Unter deutschen Künstler\*innen verbreitet sich teilweise die Meinung, dass die documenta von dem Kunsthandel, der damals hauptsächlich amerikanische Pop Art verkauft, manövriert sei.<sup>2090</sup> Der Ausschuss von Fluxus sowie von Performances und Happenings wird von den Studentenprotesten stark kritisiert, die sich gegen die „documenta Americana“ wehren und durch ihre Demonstrationen den Verlauf der Eröffnungsveranstaltung ebenso wie Künstler\*innen wie Wolf Vostells und Jörg Immendorff durch die „Honig-Aktion“, die Pressekonferenz zu verhindern versuchen.<sup>2091</sup>

Auch Kunsthistoriker\*innen stellen sich gegen die Unterrepräsentation von deutschen Künstler\*innen. Wieland Schmied, der sich genauso gegen das Prinzip des vielköpfigen Gremiums wehrt, erläutert seine Argumente im Beitrag *Der Streit um die Repräsentation deutscher Kunst*, den er Haftmann sendet. Haftmann, der Schmieds Stellungnahme zustimmt, empfiehlt ihm jedoch zunächst abzuwarten, dass die Ausstellung eröffnet werde und behauptet, dass die Entscheidung einiger Berliner Künstler\*innen, eine parallele „Anti-Documenta“ zu veranstalten, ihm keine gute Lösung erscheine.<sup>2092</sup>

In diesem Kontext verteidigt und legitimiert Krimmel in seinem Katalogbeitrag die damalige Notwendigkeit, die abstrakte Malerei Afros weiter auszustellen, obwohl sie für viele im Vergleich mit den gegenwärtigen auf der Kunstszene beherrschenden Strömungen als veraltet gilt.<sup>2093</sup> Krimmel schreibt, dass Afro seine Karriere 1932 mit seiner ersten Einzelausstellung in der Mailänder Galleria del Milione beginnt. Seitdem hatte der Maler an den bedeutendsten Ausstellungen, den Venedig-Biennalen und den

---

<sup>2089</sup> Ebd., S. 32; 278–279.

<sup>2090</sup> Schneckenburger 1983, S. 97–98. Bereits im Rahmen der Baden-Badener Kunstgespräche, die zum ersten Mal am 30. und 31. Oktober 1959 stattfinden, wird dieses Thema in Bezug auf der documenta II diskutiert. Insbesondere wird den Ausstellungskuratoren vorgeworfen, sie hätten nur abstrakte Künstler\*innen, darunter hauptsächlich Vertreter\*innen des Informel, gezeigt. Siehe: Adorno, Theodor (Hrsg.): *Wird die moderne Kunst „gemanagt“?*, Baden-Baden, Krefeld 1959.

<sup>2091</sup> Schneckenburger 1983, S. 91; Kimpel 1977, S. 339–341.

<sup>2092</sup> Schmied behauptet, dass bei der documenta, im Gegensatz zur Ausstellung von deutscher Kunst auf der Venedig-Biennale, die von abwechselnden Persönlichkeiten kuratiert ist, kein vielköpfiges Gremium die Künstlerauswahl treffen solle. Zudem kritisiert Schmied den Anspruch von documenta IV, hauptsächlich junge Künstler\*innen zu befürworten, da aktuelle Kunst nicht ausschließlich anhand biologischer Kategorien ausgewählt werden könnte. Brief von Werner Haftmann an Wieland Schmied, 3. April 1968, SMB–ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S–Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe Sch.

<sup>2093</sup> Krimmel, in: Haftmann 1969, S. 16.

ersten drei documenta-Ausstellungen teilgenommen.<sup>2094</sup> Die internationale Anerkennung seines Werkes wird durch Erwerbungen vonseiten der wichtigsten Museen in der Welt bewiesen. Obwohl Afro anlässlich der documenta III im Rahmen von Bodes Musée pilote, das die repräsentativsten Künstler\*innen der Gegenwart präsentiert, an prominenter Stelle gezeigt worden war, wird sein Werk, wie das vieler anderen Protagonisten der Veranstaltung im Jahr 1964, nur vier Jahre danach, anlässlich der documenta IV, komplett beiseitegelassen. Krimmel zitiert einen Satz Donald Judds, der behauptet, dass die europäische zeitgenössische Kunst nichts mehr zu sagen hätte. Wie Krimmel schreibt, solle sich die amerikanische Minimal Art laut Judd als „antirationalistisch, antihierarchisch und antiindividualistisch“ der europäischen Kunst widersetzen, die von den amerikanischen Künstler\*innen als elitär, hermetisch und als unersetzliches wertvolles Artefakt und ein Produkt des kapitalistischen Systems gesehen wird. Judd widerspricht der Deutung des Künstlers als Genie, welche als Ausdruck des „autoritären[n], kapitalistischen[n] Herrschaftssystems“ abgelehnt werden müsse.<sup>2095</sup> Die Absicht dieser Künstler\*innen, Kunst durch die Entgegensetzung zur Ästhetik sowie ihre Demokratisierung, durch deren Verbreitung mithilfe von Massenproduktionsmitteln, zu fördern, würde laut Krimmel auch in Europa von den Kunstkritiker\*innen der „jungen intellektuellen Linken“<sup>2096</sup> beansprucht. Auch der falsche Gedanke, dass Kunst „Consecutio temporum der Ereignisse“<sup>2097</sup> sei, solle nach Krimmels Auffassung abgelehnt werden. Die Pluralität des Kunstausdrucks solle in Betracht gezogen werden, damit „das Ungleichzeitige als Gleichzeitige, das Unaktuelle als Aktuelles“<sup>2098</sup> genauso wertvoll erscheinen würde. Auf dieses Argument aufbauend,

---

<sup>2094</sup> Ebd., S. 8. An der ersten documenta wird Afro mit drei Bildern repräsentiert: Pietra serena (1953), Knabe mit Kreisel (1953) und Figur (1955). Bode 1955, S. 33. An der documenta II werden weitere fünf Bilder in der Sektion Malerei nach 1945 ausgestellt. Diese sind: Cronaca nera und Cronaca nera No. 2 (beide 1953), Silver Dollar Club (1956), Valle del ferro (1958), Composizione (1958) und Fondo degli Olivi (1958). Bode 1959, S. 58–61. Silver Dollar Club wird zusammen mit Erinnerung an einem Tag (1955) im Bildteil der Enzyklopädie abgebildet. Haftmann 1955 (1987), S. 348–349. Schließlich werden anlässlich der documenta III die Bilder Madonna di Monte (1962), Magnano in Riviera (1962) und Malalbergo (1962) ausgestellt. Hagen/Nemeczek 1964, S. 118–119; Brief von Werner Haftmann an Afro Basaldella, 16. März 1964, 0064LTM181; Brief von Werner Haftmann an Afro Basaldella, 23. April 1964, 0064LTM169, Nationalgalerie Berlino, Haftmann Werner, Fondazione Archivio Afro, Rom.

<sup>2095</sup> Krimmel, in: Haftmann 1969, S. 8.

<sup>2096</sup> Ebd., S. 10.

<sup>2097</sup> Ebd., S. 12.

<sup>2098</sup> Ebd. Der Hinweis auf Pinders Generationen-Theorie wird ebenso in Krimmels Schrift ersichtlich.

könne die gleichzeitige Schau von Minimal Art und Afros abstrakte Gemälde, laut Krimmel, interessant sein, ohne in Widerspruch zu geraten.

Krimmel betont die internationalen Bezüge der Malerei Afros zu Kunstrichtungen wie der informellen Kunst und den Abstrakten Expressionismus sowie seine Wurzeln in der europäischen bzw. venezianischen Malereitradition. Die ersten Bilder Afros, der aus einer Künstlerfamilie aus Udine stammt und seine künstlerische Ausbildung in Florenz und Venedig durchführt sowie die bis in die 1940er Jahre geschaffenen Werke sind zunächst von der Tradition des 19. Jahrhunderts, danach von der Schule von Rom um Scipione und Mario Mafai, und anschließend vom Kubismus beeinflusst. In New York lernt Afro 1950 die Malerei Arshile Gorkys kennen, der zwei Jahre zuvor Selbstmord begeht. Diese Begegnung spielt eine wesentliche Rolle in Hinblick auf die Entwicklung des persönlichen Stils Afros, der die Verwendung der Farbe im Sinne der venezianischen koloristischen Tradition setzt.<sup>2099</sup> In dieser Hinsicht erscheinen Krimmel und Haftmann sich einig, die Wichtigkeit des Werkes Afros in ihrer Verwurzelung in der europäischen malerischen Tradition und gleichzeitig in ihrer Brückenfunktion zwischen europäischer und amerikanischer abstrakter Kunst zu erkennen. Diese solle erneut Haftmanns These der weltweite Verbreitung der Abstraktion in der Nachkriegszeit, wie in der Enzyklopädie dargelegt, betonen.

Obwohl die Erscheinung seiner Bilder auch auf Pollocks Action Painting hinweisen könnte, ist die Arbeitsweise Afros im Gegenteil zu der des amerikanischen Künstlers nicht improvisiert, sondern durchdacht. Seine Malereien resultieren nämlich aus einem langen Prozess, der Übungen anhand von Bildkompositionen auch durch die Verwendung von Zeichnung, vorsieht. Haftmann hatte Afros abstrakter Malerei einen „figurativen Gestaltwert“<sup>2100</sup> beigemessen, indem sie auf metaphorischer Ebene auf erlebte Erfahrungen hinwies. Laut Krimmel sei genau dieses metaphorische Potenzial der abstrakten Kunst der Grund, warum sie missverstanden und „durch verharmlosende Ornamentierungen ausgelaugt und korrumpiert“ würde.<sup>2101</sup>

Anlässlich einer Besprechung im Rahmen der Sendung „Gerahmtes und Ungerahmtes – Aktuelles aus der Bildenden Kunst“ des RIAS am 8. Mai 1969 stellt

---

<sup>2099</sup> Ebd., S. 14.

<sup>2100</sup> Zitiert nach ebd., S. 16.

<sup>2101</sup> Ebd., S. 15.

Heinz Ohff Richard Lindners Werk, der damals im Haus am Waldsee gezeigt wird, Afros Malerei entgegen. Ohff verkündet in seinem Beitrag: „Der eine ist um die siebzig – und trotzdem ungemein aktuell. Der andere ist an die fünfzig – und anscheinend hoffnungslos altmodisch“. Der Kritiker behauptet, dass die Malerei Afros, die aus einer Fusion zwischen venezianischer malerischer Tradition und Tachismus resultiere, immer noch die gleichen Stilelemente wiederhole, die in den 1950er Jahren zur Wertschätzung seiner Malerei als modern beigetragen hätten. Laut Ohff zeigt Afros Malerei eine Nervosität sowie eine Unruhe, die 1969 als „surreal“ erscheinen. Diese Eigenschaft liege, so der Kritiker, an der bestehenden Auseinandersetzung mit der Malerei Gorkys, die von einem tragischen Surrealismus geprägt wäre. Afro hätte den Surrealismus Gorkys mit der koloristischen Tradition Venedigs verbunden, was gleichzeitig „Größe und Grenze“ dieses künstlerischen Ausdrucks definiere. Ohff schreibt schließlich, dass die Merkmale der „Schönheit“ und „Glätte“, die Afros Kunst kennzeichneten, sehr weit entfernt von der Gegenwart erschienen.<sup>2102</sup>

Haftmann untersucht Afros Malerei in *Malerei im 20. Jahrhundert* in einem Unterkapitel mit dem Titel *Meditationen und Gestalten* zusammen mit dem Werk Mark Tobeys, Morris Graves, Adolph Gottliebs, Mark Rothkos, Julius Bissiers sowie Georg Meistemanns.<sup>2103</sup> Insbesondere seien laut Haftmann sowohl Afro als auch Meistemann am evokativen Potenzial der Bildersprache der abstrakten Kunst interessiert. Die Malerei Afros sei Widerspiegelung der persönlichen Erlebnisse des Künstlers, die sich als Gefühle oder Erinnerung auf konkrete Erfahrungen beziehe. Haftmann resümiert Afros künstlerisches Anliegen mithilfe von Afros Worten, laut denen der Maler nicht die „Erscheinung von Dingen“, sondern „ihre eigentliche Idee“ darstellen wolle.<sup>2104</sup>

Wie Luigi Filippo Toninelli erklärt, seien die Afro-Ausstellungen in Darmstadt und Berlin auch deswegen zusammengestellt worden, damit Afros Kunst einen neuen, auch kommerziellen, Schwung erleben könnte. Der Kunsthändler hebt hervor, dass Afro in den 1950er Jahre durch seinen Ruf als „abstrakter Tiepolo“ einen riesigen Erfolg in den

---

<sup>2102</sup> RIAS Berlin, Kulturelles Wort, Kulturpolitik, Ideen – Kontroverse – Kritik, „Gerahmtes und Ungerahmtes“ Aktuelles aus der Bildenden Kunst, Berliner Ausstellungen im Mai – Lindner, Afro, Kliemann, Porzellan-Reliefs und andere Heinz Ohff, Redaktion: Rainer Höynck, Sendung: Donnerstag, 8. Mai 1969, RIAS II, Sendezeit: 22.00–23.30 Uhr, Band-Nr: 370–674, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>2103</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 507–514.

<sup>2104</sup> Ebd., S. 513.

USA erlebe, der auch mit zahlreichen Verkäufen seiner Gemälde verbunden ist. In den 1960er Jahre gilt der Künstler jedoch als „altmodisch“ und sein Werk ist schwierig zu verkaufen. Trotz der Anregung umfassender internationaler Ausstellungen gelingt Toninelli die Wiederbelebung von Afros Werks nicht.<sup>2105</sup>

Die museographische Gestaltung der Afro-Ausstellung scheint ziemlich konventionell zu sein. Wie im Fall der Mondrian-Schau werden die Hängewände in horizontalen Reihen gehängt und an der Fassade und dem Besuchereingang orientiert. Dadurch, dass die Bilder Afros größere Maße aufweisen, scheint die Hängung der Malereien im Verhältnis mit dem Raum besser zu wirken. Trotzdem zeigt sich diese Präsentation genauso wie die Mondrians als statisch und traditionell. Jörn Merkert behauptet, dass Haftmann sich aufgrund dieser Hängung über sich selbst ärgere, da die informelle Malerei Afros, die er als Kontrast zur vorangegangenen Pop Art-Ausstellung vorgesehen habe, in der Halle nicht gelungen sei.<sup>2106</sup>

### **3. 2. 4 E. W. Nay (1969) – Anpreisung der Kunst als Vollendung der Autonomie der Farbe von der Form**

Am 20. Juni 1969 eröffnet die Ausstellung *E. W. Nay (1902–1968)*, eine den letzten geschaffenen Bildern des Malers gewidmete umfangreiche Schau.<sup>2107</sup> Die ausgestellten Werke der Zeitspanne von 1963 bis 1968 nimmt Haftmann als Nays absolute Meisterwerke wahr, weil sie seiner Auffassung nach die endgültige Vollendung der abstrakten Kunst bezeugen. Am Tag vor seinem Tod hatte Nay, ebenso wie in seinen letzten Bildern, insbesondere im Werk *Weiß, Schwarz, Gelb* (1968), die Vollendung seiner Malerei erkannt.<sup>2108</sup> Die Ausstellung, die 60 Malereien sowie zahlreiche

---

<sup>2105</sup> Interview mit Luigi Filippo Toninelli in seiner Galerie M. F. Toninelli Art Moderne Monaco am 25. August 2019 in Monte Carlo, Monaco.

<sup>2106</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>2107</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung *E. W. Nay (1902–1968)* Gemälde der letzten Jahre am Freitag dem 20. Juni 1969, um 20 Uhr, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1969.

<sup>2108</sup> Haftmann, Werner: *E. W. Nay – Das Spätwerk*, in: *E. W. Nay (1902–1968)*, Katalog der Ausstellung im Wallraf-Richartz Museum, Köln, vom 18. April bis 8. Juni 1969; in der Neuen Nationalgalerie, Berlin, vom 21. Juni bis 28. Juli 1969; im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 8. August bis 21. September 1969; im Kunstverein, Hamburg, vom 4. Oktober bis 16. November 1969, hrsg. v. u.a. Ders./Ernst Holzinger/Horst Keller, Köln 1969, S. 8.



Zeichnungen, Aquarelle und Gouachen versammelt, wird in Kooperation mit Nays Witwe Elisabeth Nay organisiert.<sup>2109</sup> Es handelt sich um die erste umfassende Ausstellung seit dem Tod des Künstlers am 8. April 1968. Anlässlich seiner Totenrede am 10. April in Köln stellt Haftmann fest: „Mir bleibt nur die Verpflichtung, dem Werk Nays im Rahmen der Nationalgalerie den Rang zu geben, der ihm gebührt“.<sup>2110</sup>

In Form einer Wanderausstellung wird die Schau auch im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, im Städel Museum in Frankfurt am Main und im Kunstverein in Hamburg präsentiert. Haftmann, der ein anerkannter Kenner und Interpret der Malerei Nays ist, verfasst das Vorwort für den gemeinsamen Katalog der vier Ausstellungsstationen. Zwei Aspekte kennzeichnen seinen Text *E. W. Nay – Das Spätwerk*: Einerseits wird die Kunst Nays den in den 1950er und 1960er Jahren entstandenen Kunstrichtungen gegenübergestellt.<sup>2111</sup> Andererseits konzipiert Haftmann die Ausstellung Nays, um den jungen Malergenerationen ein Beispiel einer „autonomen geistigen Leistung“ zu zeigen. Haftmanns Ziel liegt darauf ab, dass die zukünftigen Maler\*innen sich anhand des Erbes von Nays Werk, im Feld der abstrakten Malerei weiterentwickeln würden. In diesem Sinne schließt sich Haftmann der Hoffnung Nays an, dass seine Malerei jungen Künstler\*innen richtunggebend sein würde. Haftmann schreibt:

Auch diese Gedächtnisausstellung für E. W. Nay wendet sich an die kommende Generation, damit sie mitten im Getümmel der künstlerischen Auseinandersetzung mit unserer zeitgenössischen Informations-, Propaganda- und Gebrauchswelt sich erinnern möge, was Malerei als autonome geistige Leistung eigentlich ist.

Der Kunsthistoriker erklärt, mit Nay in der Behauptung einverstanden zu sein, dass sein Spätwerk erst in einigen Jahren verstanden und wirksam sein werde.<sup>2112</sup>

Die Ausstellung an der Neuen Nationalgalerie ist als die Kulmination von Haftmanns Engagement für den Maler zu verstehen. Die Bekanntschaft zwischen Haftmann und Nay datiert auf die Vorkriegszeit in Berlin, als Haftmann als

---

<sup>2109</sup> Ebd., S. 5.

<sup>2110</sup> Haftmann, Werner: Totenrede für Nay (1968), in: Haftmann/Wirth 2012, S. 156–159, hier S. 158.

<sup>2111</sup> Haftmann, in: ders./Holzinger/Keller u.a. 1969, S. 7.

<sup>2112</sup> Ebd., S. 8.

Universitätsstudent und Nay als Kunstschüler in der Hauptstadt wohnen.<sup>2113</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg festigt sich ihre Freundschaft, die gleichzeitig zu einer gegenseitig fruchtbaren professionellen Beziehung zwischen Kunstkritiker und Maler wird. Deren Tragweite wird anhand der Analyse der grundlegenden Etappen nachvollziehbar, die den Prozess der Weihe des Werkes Nays vonseiten Haftmanns bestimmen. Auf der einen Seite trägt Haftmanns kritische Unterstützung zum Erfolg Nays bei, auf der anderen Seite ist Nays Werk wiederum das Paradebeispiel für Haftmanns Theorien zum Triumph der abstrakten Kunst in Westdeutschland der Nachkriegszeit.

Nays vorherrschende Rolle in der Malerei der Bundesrepublik Deutschland hatte Haftmann bereits 1954 im fünften Buch *Malerei der Gegenwart Kunst seit 1945* seiner Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert* kanonisiert. Haftmann schreibt, dass Nays abstrakte Kunst grundlegend sei, da der Maler 1950/51 „die erste umfassende Lösung“<sup>2114</sup> für das Problem der Autonomie der Farbe über die Form gefunden hätte. Haftmann erklärt, dass dieses Problem in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts bis dahin noch ungelöst geblieben sei. Laut Haftmann habe sich die abstrakte Malerei, seit *De Stijl* und dem *Konstruktivismus* bis zu *Abstraction-Création*, ausschließlich im Bereich der selbständigen Form, nicht der Farbe entwickelt.<sup>2115</sup> Nay, einer der „besten Farbbegabungen“ der damaligen Malerei, sei laut Haftmann durch die „logische Entwicklung“ seiner künstlerischen Recherche zur Schaffung der Farbe als „konkrete Gestalt“ gelangt.<sup>2116</sup> Dieses Ergebnis sei Haftmanns Auffassung nach nicht im Bereich der abstrakten Kunst erzielt worden, sondern sei von einer gegenständlichen Richtung ausgegangen, die von den *Fauves*, Emil Nolde und Ludwig Kirchner zu dem abstrakten Ausdruck Nays geführt hätte. Unter Anwendung der im Artikel *Geographie und unsere bewußte Kunstsituation. Abhandlung zur Frage des West-Östlichen* theoretisierten geographischen Parameter schreibt Haftmann, dass Nay sich zu diesem Zeitpunkt von der „nordisch-östlichen“ Sichtweise entferne, um sich der „westlichen“ Sichtweise

---

<sup>2113</sup> Diese Information wird von dem Kunsthändler Aurel Scheibler, Sohn der zweiten Frau des Künstlers, Elisabeth Nay und Verwalter des Malernachlasses am 25. März 2019 im Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris bestätigt. Die erste Erwähnung Nays in einem Brief Haftmanns datiert auf das Jahr 1942. Brief von Werner Haftmann an Hans Purrmann, 16. Januar 1942, Konvolut zu Haftmann, Hans Purrmann Archiv, München. Siehe Unterkapitel 1. 10 Haftmanns kunsthistorische Projekte in den Jahren 1942 und 1943.

<sup>2114</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 503.

<sup>2115</sup> Ebd., S. 502.

<sup>2116</sup> Ebd., S. 503.

anzunähern.<sup>2117</sup> Darüber hinaus hebt Haftmann in der Enzyklopädie hervor, dass der nordamerikanische Maler Sam Francis in den selben Jahren in den USA in ähnlicher Art und Weise, aber unabhängig von Nay arbeite.<sup>2118</sup> Der ganze künstlerische Weg Nays wird von Haftmann als ein von Anfang an unternommener Versuch angesehen, mit der abstrakten Kunst, die er in der Nachkriegszeit vollendet, zu gelingen. Um diese Deutung zu rechtfertigen, stützt sich Haftmann auf den Spruch Nays: „Malen, das heißt aus der Farbe das Bild formen“.<sup>2119</sup> Haftmann erklärt, dass die Expressionisten Munch, Nolde und Kirchner von Anfang seiner Aktivität das malerische Werk Nays beeinflusst hätten, was die ersten bemerkenswerten Ergebnisse in den Lofoten-Bildern aus dem Jahr 1936 zeigt. Diese Bilder entstehen während eines Aufenthaltes in Norwegen und repräsentieren gegenständliche Themen. In Nays Werken aus dem Jahr 1943, die während des Militärdienstes in Frankreich gemalt werden, gewinnt die Farbe an Bedeutung über die Figuration. Ab 1946 gelingt es Nay, der Farbe eine noch relevantere Rolle zu geben. Schließlich bilden laut Haftmann die Werke von den Jahren 1950 und 1951 „reine Farbgestaltung“, die ausschließlich musikalische Assoziationen erlauben.<sup>2120</sup> Diese Malereien haben keinen Bezug mehr zur dargestellten Realität und ihre Titel weisen nur auf die in den Leinwänden benutzten Farben hin. Ab 1956 beginnt Nay die Schaffensperiode der sogenannten runden Scheiben, die „Takt- und Melodieträger des Farbansatzes“ sind. Die in dieser Zeitspanne entstandenen Gemälde haben keinen inhaltlichen Anspruch mehr. Wie Haftmann schreibt: „Allein die Farbe trägt das Bild“.<sup>2121</sup>

Nay wird anlässlich der drei von Haftmann mitkuratierten documenta-Ausstellungen in Kassel präsentiert. Während der ersten documenta (1955) wird zum Beispiel Nays Werk *Zwei Köpfe* (1945) zusammen mit Bildern von Werner Heldt, Hann Trier, Georg Meistermann, Theodor Werner und eine Plastik von Hans Uhlmann

---

<sup>2117</sup> Ebd., S. 504; Haftmann 1934, Nr. 20, S. 3–4; Siehe Unterkapitel 1. 2 Umzug nach Berlin und Studium der Kunstgeschichte.

<sup>2118</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 503.

<sup>2119</sup> Zitiert nach ebd.

<sup>2120</sup> Ebd., S. 504.

<sup>2121</sup> Ebd., S. 505.

ausgestellt.<sup>2122</sup> Die Werke dieser Künstler sowie die von unter anderem Fritz Winter, Hans Hartung und Wols werden neben Malereien von Kandinsky, Matisse und Nolde präsentiert. Die kuratorische Strategie Haftmanns zielt darauf ab, die Kontinuität zwischen den abstrakten Positionen der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik Deutschland mit den Avantgarde-Bewegungen des Beginns des 20. Jahrhunderts zu beweisen. Durch diese Präsentation soll gleichzeitig gezeigt werden, dass die zeitgenössische Kunst trotz der Vernichtung des NS-Regimes noch lebendig sei sowie, dass die westdeutsche Kunst nach dem Bruch des Nationalsozialismus noch über Kontaktpunkte mit den europäischen Kunstentwicklungen verfüge.<sup>2123</sup> Während der documenta II (1959) wird das großformatige Gemälde *Das Freiburger Bild* (255 × 655 cm), im Jahr 1956 für das Chemische Institut der Universität Freiburg realisiert, im Großen Saals des Museums Fridericianum an prominenter Stelle gehängt. Ihm gegenüber wird das genauso imposante Bild (221 × 457,2 cm) von Roberto Matta *Being with (Être avec)* aus 1946 platziert.<sup>2124</sup> Darüber hinaus hängen im selben Saal Bilder von zahlreichen unterschiedlichen abstrakten Maler\*innen, die von Pierre Soulages bis Jean-Paul Riopelle, Alberto Burri und Fritz Winter gehen.<sup>2125</sup>

In der documenta III (1964) schlägt Arnold Bode Nay vor, drei großformatige Bilder schräg an die Decke zu hängen. Nay ist mit der Idee zunächst nicht einverstanden, da er Angst aufgrund des dekorativen Wertes der Hängung hat. Haftmann überzeugt ihn, die Bilder zu malen, die für einen eigens für sie zugeschriebenen Raum des Museums Fridericianum vorgesehen sind.<sup>2126</sup> Die Inszenierung der *Drei Bilder im Raum* von Nay sind, zusammen mit dem *Absurden Berliner Tagebuch (Plurimi di Berlino)* von Emilio Vedova aus dem Jahr 1964 sowie den *Drei Wandbildern für das Treppenhaus in der Kunsthalle Basel* von Sam Francis,

---

<sup>2122</sup> Kimpel, Harald/Stengel, Karin: documenta 1955 Erste Internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion, Bremen 1995, S. 27. Von Ernst Wilhelm Nay wurden folgende Werke ausgestellt: *Adam*, 1938; *Männer am Kai*, 1938; *Frauen und Kinder*, 1938; *Menschen am Wasser*, 1938/39; *Zwei Köpfe*, 1945; *Girlandenbild*, 1951; *Dunkler Widerhall*, 1954; *Gruß an Scharoun*, 1955, Bode 1955, S. 55.

<sup>2123</sup> Schwarze 2015, S. 5.

<sup>2124</sup> Kimpel, Harald/Stengel, Karin: II. Documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion, Bremen 2000, S. 9.

<sup>2125</sup> Ebd., S. 42–43.

<sup>2126</sup> Schwarze 2009, S. 18–23. Zudem werden von Ernst Wilhelm Nay folgende Bilder ausgestellt: *Die Nacht*, 1963; *Traum*, 1963; *Himmelsrichtung*, 1963; *Quell*, 1964; *Meteor*, 1964; *Das Licht*, 1964, Hagen/Nemeczek 1964, S. 164–165.

1956/57 gemalt und in der Form eines Hexagons gehängt, die auffälligsten Hängungen der Ausstellung.<sup>2127</sup> Das liegt nicht nur daran, dass sie eine räumliche Erfahrung schaffen, sondern auch an dem Umstand, dass sie ungegenständliche Richtungen angehören. Die Nays Bildern beigemessene symbolische museographische Stelle im Kontext der kuratorischen Inszenierung der Ausstellung beweist die Wichtigkeit seines Werks in Haftmanns kunsthistorischer Auffassung.

Die Prominenz Nays in der deutschen Malereiszene der Nachkriegszeit wird von Haftmann auch im internationalen Raum bestätigt. Nays Werk spielt, zusammen mit dem von Fritz Winter und Theodor Werner, eine überwiegende Rolle auch anlässlich der von Haftmann mitkuratierten Ausstellung *German art of the twentieth century* im Jahr 1957 am MoMA in New York. Im von Haftmann verfassten Katalogvorwort zur deutschen Malerei werden Nay, Winter und Werner als drei unabhängige Malerpersönlichkeiten vorgestellt, deren Werk der Höhepunkt der deutschen Malerei darstellt.<sup>2128</sup> Nays Malerei wird von Haftmann als das Ergebnis eines Prozesses der Beseitigung von Bedeutungen, Emotionen und psychologischen Bezügen beschrieben, der zu freien, das Bild dominierenden Farbflecken führe. Durch die Farbe, die die wesentliche Grundlage von Nays Malerei wird, schafft Nay Werke, die nichts anderes als sich selbst zum Ausdruck brächten.<sup>2129</sup>

1967 schreibt Haftmann, der seit Kurzem das Amt als Leiter der Neuen Nationalgalerie angetreten ist, das Katalogvorwort für die Ausstellung Nays in der Galerie Günther Franke in München, die vom 14 Juli bis 21 August 1967 stattfindet. In seinem Text zu dem Titel *Über die neuen Bilder Nays*<sup>2130</sup> behauptet der Kunsthistoriker, dass Nays Malerei im Bereich der zeitgenössischen künstlerischen Szene eine Ausnahme veranschaulicht. Haftmann stellt die Bilder Nays insbesondere den Werken

---

<sup>2127</sup> Kimpel/Stengel 2005, S. 5–11.

<sup>2128</sup> Siehe Unterkapitel 1. 18 Haftmanns institutionelle Aufträge im Jahr 1957.

<sup>2129</sup> Haftmann, Werner: Painting, in: Carnduff Ritchie 1957, S. 139. Die Werke Nays in der Ausstellung sind: *With Red and Black Dots* (1954) und *Dark Melody* (1956), Ebd., S. 138; 140.

<sup>2130</sup> In einem Brief vom 12. Juli 1967 erklärt Elisabeth Nay, dass die Bilder in der Ausstellung in den zwei Jahren zuvor entstanden seien. Darüber hinaus hängen in der Ausstellung auch Gouachen und neue Aquarelle. Elisabeth und Ernst Wilhelm Nay freuen sich sehr, dass Haftmann seinen Text für den Katalog der Ausstellung bei Franke publizieren lässt. Brief von Elisabeth Nay an Werner Haftmann, 12. Juli 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe N.

der Pop sowie der Op Art gegenüber, in denen er keine künstlerischen Eigenschaften erkenne:

In diesem ephemeren Kontext, den eine eifertige Kritik als den neuen Entwurf zeitgenössischen bildnerischen Ausdrucks feiert, erscheinen die neuen Bilder Nays ganz isoliert [...]. Auf den heutigen Kampf- und Tummelplätzen der Pop- und Op-Artisten also, auf den orgiastischen und vergnüglichen Spielplätzen von allerlei Beat-Kunst, auf denen sich die amüsierte Kunstwelt heute einzurichten wünscht, läßt sich dieser Kunst nicht begegnen.<sup>2131</sup>

Die enthusiastischen Äußerungen Haftmanns über das Werk Nays, die gleichzeitig jedoch auch als Kritik gegenüber anderen Künstler\*innen sowie Kunstrichtungen erscheint, bleiben damals nicht unbemerkt. Eine öffentliche Debatte findet anschließend auf den Seiten der *Zeit* statt. Als gegenseitige Protagonisten der Diskussion stehen Wieland Schmied, Direktor der Kestner-Gesellschaft in Hannover und Haftmann in erster Linie. Auch Nay, der Schmieds Vergleiche seiner Malerei mit der weiterer Künstler als Reduzierung der Einzigartigkeit seines Schaffens beleidigt fühlt, nimmt darüber in einem indignierten Text Stellung, der unter dem Titel *Diffamierung und Selbstdiffamierung* veröffentlicht wird.<sup>2132</sup> Beispielsweise fragt Schmied in seinem offenen Brief, ob es sich auch für Künstler wie Albers, Bellmer, Lindner, Oelze und Geiger nicht empfehle, wie Haftmann bei Nay behauptet habe, „sich gerade den neusten Bilder zu stellen“.<sup>2133</sup> Nay versucht in seiner Stellungnahme sich der von ihm als Anklage wegen des Mangels an Modernität seiner Werke wahrgenommenen Kritik an Haftmann zu widersetzen. Er behauptet, dass „große Namen“ vom Rang Haftmanns, dessen Urteil über die Eigenartigkeit und Neuigkeit seiner Malerei auf der gegenwärtigen Kunstszene teilten.<sup>2134</sup> Zudem beteiligt sich Carl Georg Heise, ein alter Freund und Mäzen des Künstlers, an der öffentlichen Debatte. Auf der einen Seite beabsichtigt Heise, Haftmann von der Meinung Schmieds zu verteidigen, da dieser alle neu entstandenen Kunstrichtungen willkürlich negativ verurteilt habe. Auf der anderen

---

<sup>2131</sup> Haftmann, Werner: Über die neuen Bilder von Nay, Katalog der Ausstellung vom 14. Juli bis 21. August 1967 in der Galerie Günther Franke, München 1967, nicht nummeriert. Auch in: Ernst Wilhelm Nay, Katalog der Ausstellung in der Galerie im Erker vom 25. November 1967 bis 31. Januar 1968, Sankt Gallen 1967.

<sup>2132</sup> Nay, Ernst Wilhelm Nay: *Diffamierung und Selbstdiffamierung*, in: *Die Zeit*, 8. September 1967.

<sup>2133</sup> Schmied, Wieland: Ihr Urteil betrübt mich. Offener Brief an Werner Haftmann, in: *Die Zeit*, Hamburg, 18. August 1967.

<sup>2134</sup> „Aber wissen tut er [Wieland Schmied], daß ich große Namen zu dem großen Namen Haftmann hinzusetzen kann, die Haftmanns Ansicht teilen und sagen, daß mein Fall, der Fall der geistig sinnlichen Setzung der farbigen Arabeske, heute einmalig und aktuell ist“. Ebd.

Seite hinterfragt er jedoch die Legitimität eines Urteils über zeitgenössische Kunst von Kunsthistoriker\*innen, die einer älteren Generationen angehören.<sup>2135</sup> Heise erklärt, dass das Phänomen der gerade entstehenden zeitgenössischen Kunst von älteren Kunstkritiker\*innen schwer zu erfassen sei.<sup>2136</sup>

Schmied behauptet in seinem offenen Brief von Haftmanns Äußerungen befremdet zu sein:

Mich betrübt, wie die aufrichtige Liebe zu einem Künstler dazu führen kann, andere – fast könnte man aus Ihrem Text schließen: alle jüngeren – gering zu achten und mit ihrem Werk auch ihre Absichten zu verdächtigen, ja ganzen Richtungen (man könnte meinen: allen in den letzten anderthalb Jahrzehnten hervorgetretenen) die innere Notwendigkeit und Verbindlichkeit abzuspüren. Muß denn wirklich die Verehrung des einen Künstlers immer gleich das Argument der Verurteilung des anderen abgeben?<sup>2137</sup>

Bereits einige Jahre davor, anlässlich der documenta III, hatte auch der Maler und Kunstkritiker Hans Platschek Haftmanns Deutung der Malerei Nays infrage gestellt.<sup>2138</sup> Er schreibt in einem Artikel, dass Haftmanns Buch über Nay aus dem Jahr 1960 eine „kostspielige Hagiographie“ für den Maler in „mythischer Prosa“ sei.<sup>2139</sup>

Bezug zu der Debatte nehmen privat sowohl der Verleger Lothar Günther Buchheim am 27. September 1967<sup>2140</sup> als auch Alfred Hentzen am 6. September 1967. Hentzen schreibt Haftmann,<sup>2141</sup> dass seiner Meinung nach, Schmied keine hinterhältige Person sei. Darüber hinaus empfiehlt Hentzen Haftmann, ihm freundlich zu schreiben.

---

<sup>2135</sup> Heise, Carl Georg: Kampf der Dioskuren, in: Die Zeit, Hamburg, 8. September 1967.

<sup>2136</sup> Heise äußert sich darüber auch in seinem Katalogvorwort der Ausstellung von Ernst Wilhelm Nay im Jahr 1962 am Museum Folkwang in Essen: „Trotz solcher nahen freundschaftlichen Verbindung habe ich niemals ein Wort über Nays Kunst veröffentlicht, obwohl ich mich nicht selten verpflichtet gefühlt habe – namentlich in früheren Jahren –, zur künstlerischen Situation der Gegenwart kämpferisch Stellung zu nehmen. [...] Aus zwei Gründen. Freundschaft und kritisches Bemühen lassen sich in den seltensten Fällen ohne Konflikte vereinigen [...]. Der zweite Grund ist der entscheidende: gehört man einer älteren Generation an, so kann man – besten Falles – intuitiv die künstlerische Qualität auch der Jüngeren erkennen, man sollte sich aber klar darüber sein, daß dann für eine wirksame Interpretation nicht mehr die rechten Formulierungen zur Verfügung stehen. Die ausgezeichnete Bücher über Nay von Werner Haftmann und Fritz Usinger haben meine Zurückhaltung Recht gegeben“. Köhn, Heinz (Hrsg.): E. W. Nay 60 Jahre, Katalog der Ausstellung vom 15. September bis 21. Oktober 1962 am Museum Folkwang in Essen, Köln 1962, p. 16.

<sup>2137</sup> Schmied, in: Die Zeit, Hamburg, 18. August 1967.

<sup>2138</sup> Platschek hinterfragt anhand der Scheiben-Bilder auch Nays malerische Leistung, da er behauptet, dass der Maler immer das gleiche variierte Motiv auf zahlreiche Bilder reproduziere.

<sup>2139</sup> Platschek, Hans: Nays Scheiben. Ein repräsentativer deutscher Maler genauer betrachtet, in: Die Zeit, 4. September 1964.

<sup>2140</sup> Brief von Lothar Günther Buchheim an Werner Haftmann, 27. September 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>2141</sup> Brief von Werner Haftmann an Alfred Hentzen, 4. September 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe H.

Nays unvernünftige Äußerungen hätten laut Hentzen nur ihm selbst geschadet.<sup>2142</sup> Am selben Tag antwortet Haftmann dem Redakteur der *Zeit* Rudolf Walter Leonhardt, der nach den Äußerungen Ernst Wilhelm Nays, Carl Georg Heises, des Künstlers Horst Janssen<sup>2143</sup> sowie des Direktors des Museums Schloss Morsbroich in Leverkusen, Rolf Wedewer,<sup>2144</sup> eine Stellungnahme Haftmanns erwartet. Haftmann erklärt, er habe, obwohl widerwillig, eine Antwort für Schmied verfasst.<sup>2145</sup> Am 12. September 1967 erzählt Haftmann Nay, dass er nach der Erscheinung des Briefes Schmieds von der Redaktion der *Zeit* zahlreiche Anrufe sowie den Besuch von Herbert Freiherr von Buttlar in Berlin bekommen hätte. Der Kunsthistoriker behauptet, dass er sich die Mühe gegeben hätte, Schmied öffentlich zu antworten, obwohl er das ganze Anliegen nicht als amüsan wahrnehme.<sup>2146</sup>

Am 15. September wird Haftmanns Beitrag veröffentlicht, der unter anderem folgende Bemerkungen enthält:

Das Problem der Generation liegt in der Kunst ungemein kompliziert. [...] Wer war 1906 der „aktuellste“ (in unserer Terminologie also der „jüngste“) Maler? – Es war der alte Cézanne! Glauben Sie, lieber Herr Schmied, daß etwa der alte Kontext des Jahrzehnts zwischen 1950 und 1960 begriffen werden kann ohne den mächtigen Einschub des Spätwerkes des alten Matisse oder ohne den – eigentlich unerwarteten – grandiosen Wurf des alten Braque? – Und dazu die Wirkung des späten Klee, der schon 1940 gestorben war! [...] Um auf das Sie beschäftigende Problem zurückzukommen, so glaube ich in der Tat, daß der neue Abschnitt im Werk E. W. Nays von der Entwicklung der Koloristik her gesehen weitaus zukunftsweisender – also „jünger“, „moderner“, „aktueller“ – ist als jene zahllosen mitlaufenden Spielfolgen von Pop und Op, die die alten Dada-Erfindungen, die Ideen von de Stijl, Bauhaus, Abstraction-Creation [sic] und so weiter variieren und die fabelhaft aggressive, grandios böse Welt des Surrealismus zur sanften „phantastischen Kunst“ – „soft surrealisme“ möchte ich’s nennen – manieristisch aufweichen.<sup>2147</sup>

Haftmanns Herangehensweise an die Kunst Nays weist auf die Anwendung der Generationen-Theorie von Wilhelm Pinder hin. Pinder entwickelt 1926 das

---

<sup>2142</sup> Brief von Alfred Hentzen an Werner Haftmann, 6. September 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>2143</sup> Janssen, Horst: Unsinn in Briefkasten, in: Die Zeit, Hamburg, 8. September 1967.

<sup>2144</sup> Wedewer, Rolf: Notwendigkeit der Diskussion, in: Die Zeit, Hamburg, 15. September 1967.

<sup>2145</sup> Brief von Werner Haftmann an R. W. Leonhardt, 6. September 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>2146</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 12. September 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe N. Aus einem Brief von Werner Haftmann an Martin Gosebruch kann entnommen werden, dass Gosebruch sich mit Haftmann gegen Schmieds Äußerungen einverstanden erklärt. Brief von Werner Haftmann an Martin Gosebruch, 12. September 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>2147</sup> Haftmann, Werner: Offener Brief von Werner Haftmann an Wieland Schmied: Nicht nur junge Künstler schaffen junge Kunst. Eine Antwort an Wieland Schmied, in: Die Zeit, Hamburg, 15. September 1967.



Generationen-Modell, um das Konzept der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“<sup>2148</sup> als Koexistenz von unterschiedlichen künstlerischen Erscheinungsformen in einer Epoche zu erklären. Laut Pinder zeigen Künstler\*innen, die im gleichen Jahr geboren sind, das heißt der gleichen Generation angehören, denselben Stil. Die Wahrnehmung der unterschiedlichen Kunstausdrücke als Nachfolge stelle sich laut Pinder als Chaos, während die Erkennung des spezifischen Stils jeder Generation einen geordneten Rhythmus bilde.<sup>2149</sup> Wie Sabine Fastert schreibt, legt Haftmann anhand dieser Theorie „die Komplexität der Gegenwart durch die Überlagerung der gleichzeitig lebenden Generationen von Künstlern“<sup>2150</sup> in seiner Enzyklopädie dar, die gleichzeitig verschiedene künstlerische Ausdrucksformen ausarbeiten. Aus diesem Grund könne Haftmann laut Fastert behaupten, dass ein 1920 geschaffenes Werk „jünger“ sei als ein 1940 entstandenes.<sup>2151</sup> Fastert stellt ferner fest, dass Werner Hofmann in seiner Rezension der Enzyklopädie im Jahr 1955 den Einfluss Pinders auf Haftmanns Buch bereits erkannt habe.<sup>2152</sup>

Wenn Schmied auf der einen Seite behauptet, dass ein/e Museumsleiter\*in durch das „Richteramt“ der publizistischen und kuratorischen Tätigkeit die Verpflichtung habe, sich kritisch mit neuen Kunstrichtung auseinanderzusetzen sowie jungen Künstler\*innen gegenüberzustellen,<sup>2153</sup> erwidert Haftmann auf der anderen Seite, dass er sich nicht als „Richter“, sondern lediglich als „Zeuge“ des Kunstgeschehens verstehe.<sup>2154</sup>

Schmied nimmt noch einmal öffentlich Stellung zu Haftmanns Brief und betont, dass damals erneut „altes Ressentiment“ gegen die Moderne zum Ausdruck komme, wie beispielsweise während des sogenannten Zürcher Literaturstreits über die Rede gegen die moderne Literatur des Germanistikprofessors an der Universität Zürich, Emil

---

<sup>2148</sup> Pinder 1928, S. 1–12.

<sup>2149</sup> Ebd., S. 17.

<sup>2150</sup> Fastert, in: u.a. Doll/Heftrig/Peters 2006, S. 51–65, hier S. 61–62.

<sup>2151</sup> Ebd., S. 62; Haftmann 1954 (1987), S. 11–12.

<sup>2152</sup> Fastert, in: u.a. Doll/Heftrig/Peters 2006, S. 61.

<sup>2153</sup> Schmied, Wieland: Zeugen und Richter. Ein abschließender Brief an Werner Haftmann, in: Die Zeit, Hamburg, 22. September 1967.

<sup>2154</sup> Haftmann, in: Die Zeit, Hamburg, 15. September 1967.

Staiger, geschehen sei.<sup>2155</sup> Schmied nimmt es als gefährlich wahr, die zeitgenössische Kunst als „vulgär“ und „orgiastisch“ zu bezeichnen, wie Haftmann es in seinem Text getan hatte, da diese Sprache an die Diffamierung der Kunst der Avantgarden durch die Nationalsozialisten erinnere. Zudem bedauert Schmied in seiner Stellungnahme Haftmanns fehlende Aufmerksamkeit für zahlreiche zeitgenössische Künstler\*innen in seiner Enzyklopädie und widerspricht der von ihm angewandten Generationstheorie. Er glaubt nämlich, dass die Gegenwart sich eingehender in den Arbeiten zeitgenössischer jungen Künstler\*innen als im gleichzeitigen späten Ausdruck bereits anerkannter Meister\*innen einer älteren Generation zeige. Schließlich widersetzt sich Schmied Haftmanns negativer Stellungnahme über die gegenwärtige Kunst als Design und behauptet, dass es sich bei den zeitgenössischen Tendenzen darum handele, ein Werk nicht mehr als isoliert an die Wand einer Wohnung oder einer Galerie, sondern in Bezug zum gesamten menschlichen Leben wahrzunehmen. Schmied postuliert, dass die zeitgenössische Kunst ernst genommen werden solle. Trotz Meinungsverschiedenheiten solle einig und dezidiert gegen die Gefahr dieser erneuten Verurteilung als „entartet“, Stellung genommen werden. Der von Schmied berührte Aspekt scheint von großer Bedeutung, wenn man bedenkt, dass Haftmann, der als Verfechter der Moderne gepriesen wird, die Pop Art sowohl in seiner Enzyklopädie bzw. Bildenzyklopädie<sup>2156</sup>, aber auch im Katalogvorwort der dritten documenta als Kunstrichtung banalisiert hatte. Anlässlich der documenta III schreibt Haftmann beispielsweise, dass die Pop Art lediglich „spielerische und ironische Elemente“, die ursprünglich aus der dadaistischen Kunstströmung stammten, aufgenommen hätte und „ironische Umkehrungen, groteske Fehlmontagen, atavistische Automatismen des Menschen in der Perfektion der technischen Welt“ schaffe.<sup>2157</sup>

---

<sup>2155</sup> Schmied bezieht sich auf dem Zürcher Literaturstreit, der infolge der Rede Emil Staigers anlässlich der Erhaltung des Literaturpreises der Stadt Zürich am 17. Dezember 1966 stattfindet. Staigers harte Kritik über die gegenwärtige Literatur, insbesondere über die *Littérature engagée*, löst die empörte Reaktion zahlreicher Schriftsteller\*innen wie Max Frisch aus. In seiner nach der Rede veröffentlichten öffentlichen Stellungnahme schreibt Frisch: „Deine Rede, meisterlich in übernommener Sprache, wirkte befreiend: Endlich kann man wieder von Entarteter Literatur sprechen“. Frisch, Max: Endlich darf man es wieder sagen. Zur Rede von Emil Staiger anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Stadt Zürich am 17.12.1966 (Weltwoche, 24. Dezember 1966), in: Sprache im technischen Zeitalter. Der Zürcher Literaturstreit. Eine Dokumentation, hrsg. v. Walter Höllerer, April–Juni, Nr. 22, Stuttgart 1967, S. 104–109, hier S. 109.

<sup>2156</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 518–523; Haftmann 1955 (1987), S. 334–335.

<sup>2157</sup> Haftmann, in: Hagen/Nemeczek 1964, S. 14.

Obwohl sich Haftmann für Nay sowohl auf kunstkritischer als auch auf persönlicher Ebene immer eingesetzt hatte, wird ihre jahrelange Freundschaft teilweise von Missverständnissen zwischen zwei unterschiedlichen Persönlichkeiten charakterisiert. Trotz seiner Bewunderung für den Maler ist Haftmann nämlich der Meinung, dass Nay eine kantige Persönlichkeit habe sowie, dass er eine schwierige Person sei,<sup>2158</sup> der die Reibung<sup>2159</sup> benutze, um den Kontakt mit den Menschen zu bewahren. In einem Brief vom 14. Dezember 1961 antwortet Haftmann auf die Vorwürfe Nays, der vermutlich nicht nachvollzieht, wie Haftmann sich gleichzeitig für so unterschiedliche Künstler wie er selbst und Georg Meistermann interessieren könne. Das Argument ist in einem Brief aufgetaucht, in dem, unter anderem, die Glasfenster von Meistermann in den Kirchen in Würzburg und Schweinfurt besprochen werden.<sup>2160</sup> Haftmann erklärt Nay, dass Nays Interpretation seiner Beziehung zu ihm als Freund und Feind zugleich falsch sei, da er ihn immer unterstützt habe.<sup>2161</sup>

Auch nach Nays Tod engagiert sich Haftmann weiter für den Künstler, indem er die Projekte seiner Witwe unterstützt. Haftmann setzt sich zum Beispiel ein, damit die Fortführung der Keramiken Nays für das Institut der Gesellschaft für Kernforschung in Karlsruhe verwirklicht werden können.<sup>2162</sup> Dank Haftmanns Vermittlung<sup>2163</sup> trifft Elisabeth Nay im Jahr 1969 im Atelier Nays Jean Leymarie, Direktor des Musée National d'Art Moderne in Paris, der die Absicht hat, eine Ausstellung Nays in dem von ihm geleiteten Museum zu zeigen.<sup>2164</sup> Diese Ausstellung, die dem französischen

---

<sup>2158</sup> Haftmann freut sich über einen Besuch der Künstlerin Brigitte Meier-Denninghoff an Nay und vor allem über die Tatsache, dass sie einen Berührungspunkt zu ihm gefunden hatte. Brief von Werner Haftmann an Brigitte Meier-Denninghoff, 29. März 1968, SMB-ZA, VA11092, Schriftwechsel des Direktors L-R, 1968, Bandnummer 03, Buchstabe M.

<sup>2159</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 20. Februar 1958, Ana 415, Haftmann, Werner an Göpel, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften, München.

<sup>2160</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, undatiert (Sonntag, abend [sic]), DKA, NL Nay, E. W. M I, C-97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>2161</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 14. Dezember 1961, DKA, NL Nay, E. W. M I, C-97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>2162</sup> Brief von Werner Haftmann an die Gesellschaft für Kernforschung M. B. H. Karlsruhe, 19. November 1968, SMB-ZA, VA11090, Schriftwechsel des Direktors A-G, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>2163</sup> Brief von Werner Haftmann an Jean Leymarie, 3. Dezember 1968, SMB-ZA, VA11162, Schriftwechsel A-L, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe L.

<sup>2164</sup> Karte von Elisabeth Nay an Werner Haftmann, 25. Mai 1969, SMB-ZA, VA10150, Ausstellung Ernst Wilhelm Nay, 20.06.–28.07.1969; Ausstellung Afro Basaldella, 21.04.–09.06.1969. Brief von Werner Haftmann an Jean Leymarie, 4. Juni 1969, SMB-ZA, VA10150, Ausstellung Ernst Wilhelm Nay, 20.06.–28.07.1969; Ausstellung Afro Basaldella, 21.04.–09.06.1969.

Publikum ungefähr 50 Gemälde, 40 Aquarelle und 20 Zeichnungen zeigen soll, findet schlussendlich jedoch nicht statt.<sup>2165</sup> Ferner berät Haftmann 1974 Elisabeth Nay ebenso über die Finanzierungsgelegenheiten anlässlich ihres Projektes einer Ausstellung Nays im Museo de Arte Moderno in Mexiko-Stadt zu organisieren, die damals laut Haftmann aufgrund der Sparmaßnahmen bei den deutschen Behörden besonders mangelhaft seien.<sup>2166</sup>

Wie Haftmann Heise am 10. Juli 1969 schreibt, ist er mit der Hängung der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie sehr zufrieden.<sup>2167</sup> Er erzählt, dass die Presse, wie es seiner Meinung nach in Deutschland üblich sei, die Bedeutung des Werkes Nays infrage gestellt habe. Haftmann sei jedoch zufrieden, die positiven Meinungen von den Menschen und Freund\*innen auf seiner Seite zu haben, die mit ihm über den Wert des Spätwerkes Nays einverstanden wären. Sowohl Jean Leymarie als auch Jan Krugier hatten, zum Beispiel, die Absicht erklärt, eine Ausstellung Nays in Paris und in Genf zu veranstalten.<sup>2168</sup> Heise teilt ihm am 3. Juni 1969 mit, dass er froh sei, Elisabeth Nays Bitte, die Eröffnungsrede in Köln zu halten, abgelehnt zu haben, da der größte Interpret der Malerei Nays Haftmann bilde. Er wisse laut Heise in seinen Schriften eine genaue kunsthistorische Deutung zusammen mit persönlicher Anteilnahme zu verbinden.<sup>2169</sup> Auch Elisabeth Nay teilt Haftmann am 7. Juli mit, dass die Pressekritik sehr schlecht gewesen sei, dagegen fände die Ausstellung laut Haftmann ausgezeichnete Zustimmung bei Kunstliebhaber\*innen.<sup>2170</sup>

---

<sup>2165</sup> Karte von Elisabeth Nay an Werner Haftmann, 25. Mai 1969, SMB-ZA, VA10150, Ausstellung Ernst Wilhelm Nay, 20.06.–28.07.1969; Ausstellung Afro Basaldella, 21.04.–09.06.1969.

<sup>2166</sup> Brief von Werner Haftmann an Elisabeth Nay, 23. September 1974, SMB-ZA, VA11130, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe N. Die Ausstellung unter dem Titel *Nay – Un Maestro del Color – Obras de 1950 a 1968* findet im März und April 1976 im Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes in Mexiko-Stadt statt.

<sup>2167</sup> Brief von Werner Haftmann an Carl Georg Heise, 10. Juli 1969, SMB-ZA, VA11099, Schriftwechsel A-G, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>2168</sup> Beide Ausstellungen finden am Ende nicht statt, obwohl Jan Krugier Haftmann 1970 erneut den Wunsch mitteilt, die Ausstellung mit späten Bildern und Gouachen in seiner Galerie in Genf zu veranstalten. Brief von Werner Haftmann an Elisabeth Nay, 3. August 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe N.

<sup>2169</sup> Brief von Carl Georg Heise an Werner Haftmann, 3. Juni 1969, SMB-ZA, VA11099, Schriftwechsel A-G, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>2170</sup> Brief von Werner Haftmann an Elisabeth Nay, 7. Juli 1969, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe N.

Der Kunstkritiker Gottfried Sello beispielsweise hatte die erste Präsentation der Ausstellungsreihe in Köln in einem Bericht auf der *Zeit* stark kritisiert.<sup>2171</sup> Er schreibt, nicht mit Haftmann über den kunsthistorischen Wert der letzten Werke Nays einverstanden zu sein. Der Kritiker denkt hingegen, dass diese Bilder den Verfall der koloristischen Eigenschaften Nays vorheriger Malerei zeigen. Das, was von Heise als sensibler persönlicher Anteil Haftmanns bei der Beschreibung der Malerei von Nay gelobt worden war, wird von Sello auf die „Interpretation eines Freundes, die niemand nachzuvollziehen oder nachzuempfinden in der Lage ist“ reduziert. Sello beginnt seine Analyse mit der Behauptung, Haftmann hätte „seinem Freund“ eine Gedächtnisausstellung gewidmet. Ebenso wird Haftmanns von Heise geschätzter Schreibstil von dem Kritiker negativ beurteilt. Sello schreibt, dass Haftmanns Text lediglich aus „verführerischen Stichworten“ bestünde. Ferner lehnt Sello die umgekehrte Nummerierung der Werke in der Ausstellung ab, die vom letzten geschaffenen Bild bis zu den jüngeren ausgestellten Gemälden in der Schau zurückgeht.<sup>2172</sup> Diese unkonventionelle Präsentation soll als kuratorischer Ausdruck von Haftmanns theoretischen Wahrnehmung der Malerei Nays verstanden werden. Auch in der Neuen Nationalgalerie scheint das gleiche museographische Konzept angewandt worden zu sein. Die an dem Eingang orientierte frontale Anordnung zeigt die letzten Bilder Nays im Vordergrund. Die Bilder aus den 1950er Jahren bis zu den Gemälden aus den 1930er Jahre sind im hinteren Bereich mittig und rechts präsentiert. Auf einer Photographie, die im Vordergrund eine Hängewand mit dem Bild *Ocker – Gelb und dunkles Blau* aus dem Jahr 1968 und dem Schild mit der Bezeichnung *Nay* trägt, kann man einige der späten Bilder Nays identifizieren, die der Besucher\*innen beim Betreten der Halle als erste sieht. In den Bildern in der Mitte hängt vorne *Grün II* (1968) und mittig *Blaufiguration* (1968), während sich im Hintergrund *Weißfiguration I* (1968) links und *Sinus* (1966) rechts befinden. Anhand einer Photographie, die einen stirnseitigen Einblick neben dem Bild *Ocker – Gelb und dunkles Blau* in die Mitte des Saals, wo die Spätbilder hängen, ermöglicht, können folgende weitere Werke erkannt

---

<sup>2171</sup> Sello, Gottfried: *Kunstkalender*. Köln. Bis zum 8. Juni, Wallraf-Richartz-Museum: „E. W. Nay“, in: *Die Zeit*, Hamburg, 30. Mai 1969.

<sup>2172</sup> Haftmann schreibt Sello, dass der Kritiker sich in seinem Artikel geirrt habe und das falsche Bild besprochen hätte. Brief von Werner Haftmann an Gottfried Sello, 4. Juni 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe S.

werden: an der rechten Seite *Gelb – Orange – Kobalt* (1967); an der linken Seite *Dunkel und Weiß* (1968) links und *Weißfiguration und Rot* (1968) rechts. Im Hintergrund vor dem Pfeiler hängt *Schwarz – Gelb* (1968). Rechts von diesem befinden sich: *Metablau (Rot – Ultramarin)*<sup>2173</sup> (1967); *Chinesisch Gelb* (1967); *Schwarz – Rot* (1967) und *Gelb – Weiß – Rot* (1967). Eine weitere Photographie zeigt den Kern mit den Scheiben-Bildern: Im Vordergrund an der rechten Seite hängen *Sternbalance* (1956), an der linken Seite *Diamant* (1957), im Hintergrund links *Symphonie in Weiß* (1955) und ganz rechts *Stellar im Grau*<sup>2174</sup> (1955). Die Hängewände werden auf unterschiedliche Höhen gehängt. Einige, die den Boden erreichen, scheinen als Stellwände zu fungieren und den Raum in kleinere Bereiche aufzuteilen.

Auch im Katalog werden die Werke von den letzten bis frühesten Bildern nach Erscheinungsjahr in vier Gruppen geordnet. Die Mehrheit, und zwar 44, sind Bilder der letzten fünf Jahre (1968/63). Anschließend folgen zwei kleine Gruppen mit jeweils fünf Werken der Scheiben- (1957/55) und Hekate-Bilder (1947/45). Schließlich wird eine kleine Auswahl mit sechs Gemälden aus den Lofoten-Bildern und Landschaften mit Dünen und Fischer (1938/35) eingelegt. Dem Katalog kann zudem entnommen werden, dass die Malerei-Ausstellung mit einer Schau von Gouachen, Aquarellen und Zeichnungen von 1937 bis 1968 bereichert wird. Die Werke, die im Katalog nicht aufgezählt werden, sind vermutlich entweder im hinteren Bereich der Halle, wie anlässlich der Hartung-Retrospektive, oder im Graphischen Kabinett im Untergeschoss ausgestellt.<sup>2175</sup> Sowohl die Hängung als auch der Katalog mit der rückwärtigen Präsentation scheinen Haftmanns Interpretation der letzten Schaffensphase der Malerei Nays als Höhepunkt der Abstraktion zu bekräftigen. Beide können als absichtlicher Ausdruck dieser Deutung wahrgenommen werden.

Haftmann gliedert in seiner Totenrede auf der Beerdigung Nays dessen Malerei der Farbe im Bereich der bedeutendsten Koloristen der Kunstgeschichte wie Rembrandt und Tizian ein und vergleicht die Vollendung seiner Arbeit mit dem Spätwerk Matisse's,

---

<sup>2173</sup> Im Katalog *Rot – Ultramarin*, aber im Online-Werkverzeichnis der Ernst Wilhelm Nay Stiftung als *Metablau (Rot – Ultramarin)* vermerkt.

<sup>2174</sup> Im Katalog *Gräu Stellar*, aber im Online-Werkverzeichnis der Ernst Wilhelm Nay Stiftung als *Stellar im Gräu* vermerkt.

<sup>2175</sup> Im Archiv sind keine Photographien dieser Hängung erhalten.

den *Papiers coupés*.<sup>2176</sup> Dadurch bestätigt Haftmann seine kunsthistorische Beurteilung über Nays Werk noch einmal:

Ich habe nie gezögert, Nay einen der größten Maler unserer Zeit zu nennen, und ich bin fest überzeugt, daß die kommenden Jahre sein Werk erste bestätigen werden, – denn Nay war uns allen immer einen Schritt in die Zukunft voraus. Ist auch der Mann nicht mehr, so ist doch die Bahn seines Lebens und seines Suchens in einem leuchtenden Werk aufgeschrieben, – ein Sternbild in der Nacht der Geschichte, ein Leuchtpunkt vor dem Dunkel des Todes, der Hunderte von Millionen in die ewige Nacht reißt, aber einigen Wenigen ihr Leuchten läßt: – den Kindern der Mnemosyne, den Glückskindern, dem Glückskind Nay. Dieses Leuchten wird nicht aufhören.<sup>2177</sup>

Betrachtet man den kunsthistorischen Weg Haftmanns einerseits und die künstlerische Karriere Nays andererseits, kann bemerkt werden, in welchem hohen Maße beide sich für die gegenstandslose Kunst engagieren. Haftmann versucht durch seine kritische Arbeit bis in die 1970er Jahren, die Ausbreitung von Kunstströmungen zu bremsen, die seine dogmatischen Theorien über den Sieg der Abstraktion als prominenter Kunstausdruck des demokratischen Westens verneinen.<sup>2178</sup> Nay schwankt, besonders in den letzten Lebensjahren, zwischen der Überzeugung, dass sein Werk den Höhepunkt erreicht hat und der Sorge um die zeitgenössischen künstlerischen Entwicklungen, die seiner Meinung nach zum Design lehnen und von einer neuen Generation von Künstler\*innen durchgeführt werden, die der abstrakten Malerei endgültig den Rücken gekehrt hätten.<sup>2179</sup> Die Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie sollte in dieser Hinsicht als Haftmanns versprochene Geste gegenüber dem gestorbenen befreundeten Maler wahrgenommen werden, um Nays abstrakte Kunst, insbesondere die der letzten Schaffensphase, auf prominenter museographischer und konzeptueller Stelle, auf institutioneller Ebene zu legitimieren. Es sei schließlich auf die Tatsache hingewiesen, dass zu Beginn der neuen Leitung der Neuen Nationalgalerie von Haftmanns Nachfolger, Dieter Honisch, eine Graphik-Ausstellung Nays gezeigt wird.

---

<sup>2176</sup> Haftmann, in: ders./Holzinger/Keller u.a. 1969, S. 9.

<sup>2177</sup> Haftmann, in: Haftmann/Wirth 2012, S. 158–159.

<sup>2178</sup> Im Bildteil der Enzyklopädie schreibt Haftmann: „Aus dieser gereizten Stimmung stellten diese Malrichtungen gerade die Banalität dieser Wirklichkeit gegen die Esoterik der abstrakten Malerei und gegen ihre nervliche Feinfühligkeit und malerische Gepflegtheit einen massiven, grotesken, ironisierten ‚schlechten Geschmack‘, der gern und höhnisch mit dem wüstesten ‚haut gout [sic]‘ des Jugendstils paradiert“. Haftmann 1955 (1987), S. 334–335.

<sup>2179</sup> Haftmann, in: Haftmann/Holzinger/Keller u.a. 1969, S. 7.

Diese wird noch während der Amtszeit Schmieds organisiert.<sup>2180</sup> Einem Brief von Elisabeth Nay vom 27. Juni 1975 kann entnommen werden, dass der Kunstkritiker Heinz Ohff die kuratorische Entscheidung Honischs stark kritisiert. Die Witwe Nays, die sich über Ohffs Äußerungen ärgert, stellt in ihrem Schreiben fest, dass die Ausstellung weder durch Empfehlung noch Protektion Haftmanns zustande gekommen sei. Durch ihren Brief reagiert Elisabeth Nay auf die Vorwürfe, dass Nay ausschließlich wegen seiner Freundschaft mit Haftmann in der Nationalgalerie erneut gezeigt werde.<sup>2181</sup>

### **3. 2. 5 Roberto Matta (1970) – (west)europäische Kunst als Weltkunst**

Die erste Akte bezüglich der Organisation der Ausstellung von Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren (1911–2002) datiert auf den 11. April 1969.<sup>2182</sup> Es handelt sich um die Nachricht vonseiten Malitte Mattas, der Frau des Künstlers, die Haftmann darüber informiert, dass Matta sich im Juli und August 1969 in Panarea befinden solle, wo er gerne bereit wäre, mit Haftmann über seine Ausstellungspläne zu diskutieren.<sup>2183</sup> Der zweite Brief des Konvoluts vom 3. Oktober 1969 wird von Haftmann an den Maler geschrieben, um die Planung des Schau-Projekts in der Neuen Nationalgalerie, zu welchem der Künstler von Haftmanns Assistentin Ursula Schmitt bereits im August einige Informationen erhalten hatte, zu bestätigen. Haftmann teilt dem Maler mit, dass sich die Schau im Jahr 1970 konkretisieren ließe. Er erkundigt sich zudem bei dem Künstler, ob die Ausstellung im Frühling stattfinden könne sowie welche Bilder zu dem Zeitpunkt verfügbar wären. Die Schau solle besonders umfassend sein, da Haftmann die

---

<sup>2180</sup> Die Ausstellung *Ernst Wilhelm Nay. Die Druckgrafik* wird vom 24. April bis 20. Mai 1975 im Kunsthaus Schaller KG in Stuttgart, vom 25. Juni bis 10. August 1975 in der Nationalgalerie in Berlin und vom 19. November 1975 bis 18. Januar 1976 im Wallraf-Richartz-Museum in Köln gezeigt. Robels, Hella: Die Druckgraphik von E. W. Nay im Wallraf-Richartz-Museum, in: Museen in Köln, Nr. 14, Köln 1975, S. 1387, 1390.

<sup>2181</sup> Brief von Elisabeth Nay an Heinz Ohff, 27. Juli 1975, SMB-ZA, VA11137, Schriftwechsel des Direktors K-Z, 1975, Bandnummer 02, Buchstabe N.

<sup>2182</sup> Ein Überblick dieser Ausstellung sowie der Erwerbungen Haftmanns an Werken von Roberto Matta und Wifredo Lam wurde im folgenden Artikel veröffentlicht: Benedettino, Vincenza: Roberto Matta e Wifredo Lam nelle collezioni della Neue Nationalgalerie di Berlino Ovest diretta da Werner Haftmann (1967–1974), in: Novecento Transnazionale. Letteratura, arti e culture (online), Sapienza Università di Roma, 4, 2020, S. 93–117, <https://ojs.uniroma1.it/index.php/900Transnazionale/article/view/15697> (15. September 2020).

<sup>2183</sup> Brief von Malitte Matta an Werner Haftmann, 11. April 1969, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe B.



Absicht hat, 60 bis 70 Gemälde des Malers in der Museumshalle zu präsentieren. Haftmann schlägt vor, Matta in seinem Atelier in Boissy-sans-Avoir in der Nähe von Paris zu besuchen, um das kuratorische Konzept ausführlich persönlich zu besprechen. Er wünscht sich, dass der Künstler damit einverstanden wäre, da ihm Mattas erste umfassende deutsche Ausstellung sehr am Herzen liege. Haftmann ist zudem davon überzeugt, dass der Museumsbau von Mies van der Rohe die Bilder Mattas ausgezeichnet einrahmen würde.<sup>2184</sup> In einem Brief vom 13. Oktober 1969 bestätigt Haftmann den Besuch am 3. November in Boissy-sans-Avoir, an dem auch die Kuratorin Ursula Schmitt teilnehmen würde.<sup>2185</sup> Bei seiner Rückkehr nach Berlin bedankt sich Haftmann bei Matta für seine Gastfreundschaft und kündigt seine im November 1969 geplanten Reiseternine an, unter anderem nach Mailand, wo er den Künstler bei seiner Ausstellung in der Galerie Alexandre Iolas zu treffen erhofft.<sup>2186</sup> Ferner bezeugt die Korrespondenz Haftmanns von einem weiteren Treffen mit Matta, das im Dezember 1969 in Berlin stattfindet.<sup>2187</sup>

Dem Schriftwechsel mit den unterschiedlichen Leihgeber\*innen können einige Hinweise auf Haftmanns kuratorisches Konzept entnommen werden. In einem Brief vom 22. Januar 1970 an den Sammler Paolo Marzotto, Präsident der Fondazione Marzotto in Valdagno, erklärt Haftmann seine Absicht, die Ausstellung auf die letzten fünf oder sechs Jahre von Mattas künstlerischer Produktion zu beschränken. Die Schau sollte nur eine kleine rückblickende Sektion mit etwa zehn Bildern enthalten. Dieses Schreiben bezeugt zudem, dass das ursprüngliche Vorhaben, über 60 Bilder zu präsentieren, zu dem Zeitpunkt stark reduziert wird. Haftmann hebt diesbezüglich hervor, dass die Ausstellung aus ungefähr 30 Gemälden bestehen solle. Marzotto wird, dank der Vermittlung des Kunsthändlers Luigi Filippo Toninelli,<sup>2188</sup> gebeten, das Bild

---

<sup>2184</sup> Brief von Werner Haftmann an Roberto Matta, 3. Oktober 1969, SMB-ZA, VA10180, Ausstellung Roberto Sebastián Matta, 24.04.–08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel.

<sup>2185</sup> Brief von Werner Haftmann an Roberto Matta, 13. Oktober 1969, SMB-ZA, VA10180, Ausstellung Roberto Sebastián Matta, 24.04.–08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel.

<sup>2186</sup> Brief von Werner Haftmann an Roberto Matta, 7. November 1969, SMB-ZA, VA10180, Ausstellung Roberto Sebastián Matta, 24.04.–08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel.

<sup>2187</sup> Brief von Werner Haftmann an Markus Mizne, 10. Dezember 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2188</sup> Telegramm von Gippo Toninelli an Werner Haftmann, 10. Januar 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe T; Brief von Werner Haftmann an Luigi Filippo Toninelli, 22. Dezember 1969, SMB-ZA, VA10180, Ausstellung Roberto Sebastián Matta, 24.04.–08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel.

*La question Djamila* für die kleine Rückschau auf die Karriere Mattas zu verleihen. Laut Haftmann könne dieses Gemälde als ein Hauptstück der Bilder Mattas der 1960er Jahre in der repräsentativen Retrospektive nicht fehlen.<sup>2189</sup> Ein weiteres bedeutendes Stück wird beim Sammler und Trustee des MoMA, James Thrall Soby, erbeten. Es handelt sich um das Bild *Here, Sir Fire, Eat!*, das im MoMA ausgestellt ist.<sup>2190</sup> Das Gemälde wünscht Haftmann in der Ausstellung ausdrücklich zeigen. In seinem Brief betont daher der Kurator Henning Bock die Tatsache, dass das Ausbleiben des wichtigen Werkes bei der zu dem Zeitpunkt umfassendsten Ausstellung des Malers in Deutschland besonders bedauerlich sei.<sup>2191</sup> Eine weitere Leihgabe, das Bild *Grimau – Les puissances du désordre*, wird von dem Kunsthändler Michael Hertz in Bremen geliehen, der Matta in der Bundesrepublik Deutschland vertritt.<sup>2192</sup> Abgesehen von diesen drei aus Privatsammlungen stammenden Leihgaben, stützt sich die gesamte Ausstellungsorganisation auf die enge Kooperation mit dem Künstler selbst und der Galerie Alexandre Iolas Inc.,<sup>2193</sup> die den Maler in New York, Paris, Genf und Mailand vertritt. Die Galerie Iolas und Matta stellen der Schau die meisten Bilder zur Verfügung.<sup>2194</sup>

Die Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie präsentiert schlussendlich einen Überblick über die Entwicklung der malerischen Produktion Mattas mit 33 Bildern,

---

<sup>2189</sup> Brief von Werner Haftmann an Paolo Marzotto, 22. Januar 1970, SMB-ZA, VA10180, Ausstellung Roberto Sebastián Matta, 24.04.–08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel.

<sup>2190</sup> Brief von James Thrall Soby an Henning Bock, 18. März 1970, SMB-ZA, VA10180, Ausstellung Roberto Sebastián Matta, 24.04.–08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel.

<sup>2191</sup> Brief von Henning Bock an James Thrall Soby, 10. März 1970, SMB-ZA, VA10180, Ausstellung Roberto Sebastián Matta, 24.04.–08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel.

<sup>2192</sup> Brief von Michael Hertz an Werner Haftmann, 20. Februar 1970, SMB-ZA, VA10180, Ausstellung Roberto Sebastián Matta, 24.04.–08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel. Diesem Bild widmet Hertz 1970 in seiner Galerie in Bremen kurz vor der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie eine Schau als Solo-Exponat. Hertz, Michael: *Kunsthändlerjahre 1931–1981*. Auszüge aus den autobiographischen Aufzeichnungen, in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Zentralarchiv des Deutschen und Internationalen Kunsthandel e. V., Heft 2, Redaktion Wilfried Dörstel, Bonn, Köln 1997, S. 60–83, hier S. 69.

<sup>2193</sup> Der Kunsthändler Alexandre Iolas (1907–1987) gründet seine Galerie 1951 in New York, die zudem im Jahr 1963 ebenso in Paris, Genf und Mailand eröffnet. Im gleichen Jahr beginnt Iolas eine Zusammenarbeit mit Galerien in Rom, Athen und Madrid. Siehe: Fotiadi, Eva: *Alexander Iolas, the Collectors John and Dominique de Menil, and the Promotion of Surrealism in the United States*, in: *Networking Surrealism in the USA: Agents, Artists and the Market*, hrsg. v. u.a. Julia Drost/Fabrice Flahutez/Anne Helmreich, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris, Heidelberg arthistoricum.net 2019 (Passages online, Band 3), S. 119–134, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.485> (15. Dezember 2020).

<sup>2194</sup> Schmitt, Ursula (Hrsg.): *Matta, Katalog der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie vom Mai bis August 1970*, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1970.

darunter acht Gemälden aus den Jahren 1942 bis 1962.<sup>2195</sup> Es handelt sich um die Werke: *Here, Sir Fire, Eat!*, 1942; *L'Année 1944*, 1942; *Le vertige d'Eros*, 1943; *Being with (Être avec)*, 1945/46; *Être cible nous monde*, 1959; *Dar a la luz un mundo*, 1960; *La question Djamilá*, 1960 und *Malitte*, 1962. Der Schwerpunkt liegt auf den Bildern der letzten Jahre, welche Triptychen sowie Werke darstellen, die Matta auf riesigen Formate gemalt hatte.<sup>2196</sup>

Aufgrund der Dimensionen der Gemälde handelt es sich um ein anspruchsvolles Projekt. Die Problematiken der Inszenierung und Hängung werden in zahlreichen Briefen erwähnt. Haftmann selbst bezeichnet die Ausstellung deswegen als ein umfängliches Unternehmen.<sup>2197</sup> Obwohl Haftmann die Auswahl der Werke aufgrund ihres Formats nicht explizit erwähnt, betont er in seiner Korrespondenz mit Matta mehrmals, dass die Architektur der Museumshalle den geeigneten Ort für die Präsentation der Werke bilde. Sein kuratorischer Schwerpunkt auf die letzten großformatigen Bilder Mattas wird von Haftmann höchstwahrscheinlich auch aus einem museographischen Standpunkt herausgearbeitet. Matta, der am Anfang seiner Karriere Ende der 1930er Jahre in Paris mittelgroße Bilder schafft, wendet sich fortlaufend größeren Formaten zu. Die Bildgröße wird für Matta von wesentlicher Bedeutung, weil der Künstler davon überzeugt ist, dass ihm der Ausdruck seiner Botschaft nur durch breite Leinwände wirklich möglich wäre. Indem Matta in den 1940er Jahren auf große Leinwände zu malen beginnt, wird er als der erste surrealistische Maler erachtet, der großformatig arbeitet. Diese Wandlung, die in New York stattfindet, hat einen beträchtlichen Einfluss auf die Maler des Abstrakten Expressionismus, der zu der Zeit in Entstehung ist.<sup>2198</sup> Die Größe der Leinwände, auf denen Matta arbeitet, erhöht sich schrittweise bis zu den Gemälden der 1960er Jahre, die mehrere Meter breit sind.

Inhaltlich stellt die Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie den nächsten Schritt der Schau dar, die im Jahr 1963 im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf von Karl-Heinz Hering veranstaltet wird. Diese Ausstellung ist eine der zwei

---

<sup>2195</sup> Zum Werk von Matta siehe: Goizueta, Elizabeth T. (Hrsg.): *Matta: making the invisible visible*, Chicago 2004.

<sup>2196</sup> Pressemitteilung von Andreas Grote, 21. April 1970, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

<sup>2197</sup> Brief von Werner Haftmann an Tony Reichardt, 14. April 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>2198</sup> Desmond, Morris: *The lives of the Surrealists*, London 2018, S. 173–174.

deutschen Stationen der Wanderausstellungen, die zwischen 1963 und 1964 in zahlreichen europäischen Museen stattfindet: im Museo Civico di Bologna, Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, Palais des Beaux-Arts in Brüssel, Stedelijk-Museum in Amsterdam und in der Kunsthalle Mannheim. Wie Hering in seinem Katalogvorwort schreibt, präsentiert die Düsseldorfer Ausstellung eine Auswahl an Werken von 1937 bis 1963 und veranschaulicht die erste tiefgehende Auseinandersetzung mit der Kunst Mattas seit der documenta II, wo sie bereits Zustimmung und Interesse geweckt hatte.<sup>2199</sup>

Die Ausstellung *Matta* wird am 29. April 1970 mit einer Rede Haftmanns eröffnet. Eine Photographie zeigt Haftmann auf dem Podium gegenüber einem kleinen Publikum an eingeladenen Gästen der Vorbesichtigung.<sup>2200</sup> Obwohl die Schau ursprünglich bis zum 8. Juni, anschließend bis zum 15. Juni vorgesehen ist, wird sie aufgrund ihrer Bedeutung bis zum 30. August verlängert.<sup>2201</sup> Die sechs Triptychen der Ausstellung mit jeweiligen Maßen von zirka zehn Meter Breite und zwei Meter Höhe werden auf Hängewänden, die den Boden berühren, präsentiert. Die Hängewände werden an der Decke aufgehängt und bis zum Boden gezogen.<sup>2202</sup> Auf einer Photographie sind beispielsweise die Triptychen von 1959/68 *Eros Ludens*, links, und *Eros Faber*, rechts abgebildet. Die weiteren Gemälde werden stattdessen auf einzelnen Hängewänden ausgestellt. Darunter sind sechs großformatige Werke, wofür die Zusammensetzung von mehreren Platten notwendig ist. Auf einer weiteren Photographie, die einen gesamten Blick auf die Ausstellung zeigt, können drei von diesen riesigen Gemälden erkannt werden: im Vordergrund links *Si et non de la vie, ceux à qui la vie dit non* (1969/70), mit den Maßen von zehn Metern Breite und drei Metern Höhe und die genauso großen Bilder im Hintergrund, mittig *Watchman, what of the night* (1968) und rechts *Grimau – Les puissances du désordre* (1964/65).

---

<sup>2199</sup> Hering, Karl-Heinz: Roberto Sebastián Matta, Katalog der Ausstellung im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Wust, Düsseldorf 1963.

<sup>2200</sup> Einladungskarte zur Vorbesichtigung der Ausstellung Matta, am Mittwoch dem 29. April um 20 Uhr, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

<sup>2201</sup> Brief von Ursula Schmitt an Paolo Marzotto, 15. April 1970, SMB-ZA, Ausstellung Roberto Sebastián Matta, 24.04.–08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel.

<sup>2202</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

Die Ausstellungsphotographien zeigen, dass der Raum der Halle wie üblich in zwei Zonen eingeteilt wird, damit die Ausstellungszone vom Eingangsbereich getrennt sein kann. Diese räumliche Teilung, die der Halle bei der Piet Mondrian- und der Ernst Wilhelm Nay-Ausstellung einen statischen Eindruck verleiht, scheint bei der Matta-Ausstellung hingegen lebendiger zu wirken. Dies liegt vermutlich an der Entscheidung, die Bilder nicht nur ausschließlich horizontal und senkrecht mit Bezug zum Museumseingang zu hängen. Durch die diagonale Anordnung der großformatigen Werke, welche die Halle gleichzeitig visuell füllen, kann der Raum auf dynamische Weise strukturiert werden, was in einem geschwungenen und bewegten Ergebnis resultiert.<sup>2203</sup> Die Wirkung der Gemälde in den architektonischen Eigenschaften der Museumshalle, welche zum ersten Mal in einem Ensemble präsentiert werden, muss sehr beeindruckend gewesen sein. Interessant zu bemerken ist die von Haftmann im Katalogvorwort erwähnte Angabe, dass die enormen Bilder in Mattas breiter Scheune in Boissy-sans-Avoir<sup>2204</sup> gemalt werden.<sup>2205</sup> Die Präsentation der großformatigen Gemälde Mattas zeigt, dass die Museumshalle Mies van der Rohe für solche Kunstwerke den idealen Ausstellungsraum darstellt. Jörn Merkert, zum Beispiel, hält die museographische Lösung der diagonalen Hängung auf drei Meter Höhe für sehr gelungen, weil sie die quadratischen Formen der Halle betont.<sup>2206</sup> Merkert erzählt, dass die Inszenierung der Matta-Ausstellung durch die unterschiedlichen Höhen und Ausrichtungen der Gemälde charakterisiert sei. Um die zentrale Diagonale herum hängen kleine und mittelgroße Gemälde auf Hängewänden, die die vorangegangenen Werkphasen Mattas chronologisch dokumentieren. In der Mitte der Halle befinden sich die spektakulären aktuelleren großformatigen Werke.<sup>2207</sup> Haftmann schreibt diesbezüglich im Nachhinein: „Mattàs [sic] große deklamatorische und aggressive Formate verlangten nach einer ebenso aggressiven und unkonventionellen Hängung.“

---

<sup>2203</sup> Jäger/von Marlin/Odier 2018, S. 20–21.

<sup>2204</sup> Matta ist 1948 nach Europa umgezogen, wo er zwischen Paris, London und Rom lebt. Desmond 2018, S. 178.

<sup>2205</sup> Haftmann, Werner: Vorwort, in: Schmitt 1970, o. S.

<sup>2206</sup> Nachruf auf Prof. Dr. Werner Haftmann 26. April 1912 in Głowno/Posen–28. Juli 1999 in Waakirchen Mitglied der Akademie der Künste seit 1970 anlässlich der 13. Mitgliederversammlung der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg am Sonnabend, dem 9. Oktober 1999 von Prof. Jörn Merkert, Mitglied der Abteilung Bildende Kunst, AdK 0785: Abt. Bildende Kunst Nachrufe 1993–2002.

<sup>2207</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

[...] Ich sorgte dafür, daß man ganz umstellt war vom Dschungel dieser seltsamen Protest-Mythologien“.<sup>2208</sup>

Einem Dokument des Statistischen Landesamtes der Stadt Berlin kann entnommen werden, dass die Ausstellung zwischen Mai und August insgesamt von 12.000 Besucher\*innen gesehen wird. Die Unterlagen enthalten auch die Angabe, dass das Publikum hierfür eine Eintrittskarte bezahlen muss. Selbst unter Beachtung der Tatsache, dass die Matta-Ausstellung vier Monate, und damit ungefähr doppelt so lange wie die vorherigen Schauen der Neuen Nationalgalerie dauert, scheint die Besucherzahl im Vergleich mit anderen Sonderausstellungen höher zu sein. Die Ausstellung *Jacques Lipchitz – Plastiken*, die vom 19. September bis zum 16. November 1970 stattfindet, und ebenso einen Eintrittspreis vorsieht, zählt beispielsweise 8.000 Besucher\*innen.<sup>2209</sup> Möglicherweise könnten sowohl die Sommermonaten als auch die Herabsetzung des Eintrittspreises die Besucherzahl gesteigert haben. Ein Schreiben an die Generalverwaltung der Staatlichen Museen zu Berlin vom 28. Mai 1970 verweist auf die Notwendigkeit, die Eintrittskarte von 1,50 Deutschen Mark auf 50 Pfennig zu reduzieren. Problematisch ist die Tatsache, dass die großen Malereien durch die gläsernen Wände der Museumshalle gut sichtbar sind und die Besucher\*innen die Ausstellung von draußen betrachten. Das Schreiben informiert zudem darüber, dass bei zirka 1500–2000 Museumsbesucher\*innen (der Besuch der permanenten Sammlung ist kostenlos), nur 80 davon, auch die Ausstellung besuchen.<sup>2210</sup>

Haftmann hatte Roberto Mattas Malerei sowohl in seiner Enzyklopädie eine prominente Rolle gegeben als auch auf der documenta 1959 und 1964 in Kassel ausgestellt. Die Teilnahme Mattas an der documenta II, der bereits im Jahr 1957 eine wichtige Ausstellung im MoMA erhalten hatte,<sup>2211</sup> trägt zusammen mit der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie dazu bei, dass sein Werk in Europa und insbesondere in

---

<sup>2208</sup> Haftmann 1976, S. 50.

<sup>2209</sup> Brief von dem Statistischen Landesamt an die Neue Nationalgalerie, 15. Februar 1971, SMB–ZA, VA11110, Schriftwechsel St–Z, 1971, Bandnummer 04, Buchstabe St.

<sup>2210</sup> Brief unsigniert an die Generalverwaltung der Staatlichen Museen zu Berlin, 28. Mai 1970, SMB–ZA, VA10180, Ausstellung Roberto Sebastián Matta, 24.04.–08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel.

<sup>2211</sup> Rubin, William: Matta, Katalog der Ausstellung vom 11. September bis 20. Oktober 1957, MoMA, New York 1957.

der Bundesrepublik Deutschland bekannt wird.<sup>2212</sup> Die Kunst Mattas wird von Haftmann in der Enzyklopädie im Unterkapitel *Anglo-amerikanischen Stimmen – Die Mythik des Wirklichkeitsbildes* des fünften Buches *Malerei der Gegenwart. Kunst seit 1945* thematisiert.<sup>2213</sup> In diesem Text beschreibt der Kunsthistoriker die Bildhauerei von Henry Moore sowie die Malerei von Graham Sutherland, Francis Bacon und Arshile Gorky. Haftmann schreibt, dass die Recherchen zur „mythisch-metaphorischen Überblendung der Wirklichkeit“ während des Zweiten Weltkrieges in New York dank der Arbeit des jungen aus Europa kommenden Matta erweitert werden. Diese Entfaltung erfolgt aufgrund der kreativen Atmosphäre, die aus dem Zusammenkommen zwischen den emigrierten europäischen Künstler\*innen, darunter den Surrealisten, und einer Gruppe amerikanischen Maler\*innen resultiert. Unter anderem befinden sich die Europäer André Breton, Max Ernst, Marcel Duchamp und Yves Tanguy in der nordamerikanischen Stadt.<sup>2214</sup> Haftmann erklärt, dass die jungen Künstler\*innen der New Yorker Szene sich nicht bereits bestehenden Techniken sowie bildnerischen Ausdrücke bedienten. Stattdessen bestehe die Basis der neuen künstlerischen Entwicklungen aus zwei Grundelemente: Auf der einen Seite die Idee des Automatismus, die die freie psychische Improvisation als spontanen menschlichen Ausdruck vorsieht. Auf der anderen Seite die Idee des „mythischen Grundes“, der auf der Schaffung von Bildern als Spiegelung zeitgenössischer Wirklichkeitserfahrung basiert, die im Unbewussten und im Mythos aufgebaut sind. Laut Haftmann drücken sich Matta und Gorky im Bereich des Mythos des Wirklichen aus, während Jackson Pollock, Robert Motherwell, Mark Tobey und Mark Rothko im Bereich der psychischen Improvisation arbeiten. Haftmann erklärt, dass nach einer Phase in der Matta die sogenannten *Inscapes* malt, die Landschaften darstellen, wo sich von der Psyche generierte unbekannte Objekte befinden, der Maler seit 1942 seine ersten großformatigen Malereien wie *The Earth is a Man* und *Here, Sir Fire, Eat!* schafft. Diese werden von Haftmann als „Spiegelungen astraler Räume, in die fliegende Meteore und hier und da den unbestimmten Raum anpeilende geometrisch-

---

<sup>2212</sup> Herbert Freiherr von Buttlar bietet Matta im Jahr 1970 eine Professur an der Hochschule für bildende Kunst in Hamburg an. Brief von Peter Boll an Werner Haftmann, 17. Juli 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>2213</sup> Haftmann 1954 (1987), 442–453.

<sup>2214</sup> Ebd., S. 449.

perspektivische Figurationen eine rätselhafte Astronomie einschreiben“ beschrieben. Damit bezieht sich Haftmann auf Mattas Äußerung aus dem Jahr 1943, der behauptete, dass eine neue Malerei sich aus der modernen Physik entwickle, wie einmal der Surrealismus aus der Disziplin der Psychologie entstanden wäre.<sup>2215</sup> Haftmann erklärt, dass das Jahr 1945 eine Wendung im Werk Mattas kennzeichnet, die von einer „neuen Dämonologie“<sup>2216</sup> charakterisiert wird. Von einer introspektiven Dimension, die Mattas vorheriger Bilder charakterisiert hat, wende sich der Künstler einer Auseinandersetzung mit der Welt und der Gesellschaft um ihn herum zu. Das Bild *Being with (Être avec)* aus dem Jahr 1945/46, das von dem erklärenden Satz des Künstlers „being with a horrible crisis in society“<sup>2217</sup> begleitet wird, sei jedoch laut Haftmann noch Ausdruck der Offenbarung des Mythos des Wirklichen. Auch in Haftmanns Bildenzyklopädie wird Mattas Werk als Ausdruck der „Mythologie der Dinge“ des Surrealismus, ebenso wie das Werk von Wifredo Lam (1902–1982) beschrieben. Haftmann erklärt, dass die „Erhöhung der Naturempfindung zu mythischer Figur“ einen breiten Ausdruck in England findet. Aus diesem Grund behauptet er, dass dieser den „englische[n] Beitrag“ zur Kunst der Gegenwart repräsentiere.<sup>2218</sup>

Auf der documenta II wird Matta mit drei Werken in der Sektion *Kunst nach 1945* im Museum Fridericianum präsentiert: *Being with (Être avec)*, 1946; *Les complices de l'oubli*, 1958 (100 x 87,5 cm) und *La question*, 1957 (143 x 127 cm).<sup>2219</sup> Das großformatige Bild *Being with (Être avec)* wird an prominenter Stelle im Hauptsaal des Museums Fridericianum gegenüber dem Werk von Ernst Wilhelm Nay *Das Freiburger Bild* ausgestellt.<sup>2220</sup> Auf der documenta III stellt Haftmann vier Werke des Künstlers seit dem Jahr 1960 aus, die über größere Dimensionen verfügen: *Dar a la luz un mundo*, 1960 (202 x 300 cm); *Dehors intérieurs*, 1961 (200 x 298 cm); *La Mère m'onde*, 1960 (203 x 295 cm) und *Malitte*, 1962 (200 x 290 cm).<sup>2221</sup> In der Sektion *Bilder im Raum* wird das Triptychon *Trinicittà* aus 1962 präsentiert. Einige dieser Werke, *Being with*

---

<sup>2215</sup> Ebd., S. 450.

<sup>2216</sup> Ebd., S. 451.

<sup>2217</sup> Ebd., S. 452.

<sup>2218</sup> Haftmann 1955 (1987), S. 326.

<sup>2219</sup> Bode 1959, S. 260–261. Die ursprünglichen Titel der Werke in unterschiedlichen Sprachen werden an dieser Stelle unverändert erwähnt.

<sup>2220</sup> Kimpel/Stengel 2000, S. 9.

<sup>2221</sup> Hagen/Nemeczek 1964, S. 162–163.



(*Être avec*), *Dar a la luz un mundo* und *Malitte*, stellt Haftmann auch in der Matta-Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie aus.<sup>2222</sup>

Anlässlich der documenta II schreibt Haftmann im Katalogvorwort, dass die moderne Kunst eine internationale, weltumfassende Dimension erreicht habe, wobei der Entwurf, der diese Entwicklung ermögliche, aus Europa und insbesondere aus Frankreich stamme. Der Beweis dafür sei, so Haftmann, dass nichteuropäische Künstler wie zum Beispiel der Chilene Roberto Matta und der Kubaner Wifredo Lam ihre Malerei in das europäische Kunstgefüge integriert und daraus entwickelt hätten.<sup>2223</sup> Im Fall Mattas und Lams handele es sich um die Kunstrichtung des französischen Surrealismus. Auf dem Mythos und der Poesie der surrealistischen Malerei könnten, so Haftmann, „die Vorstellungen fremder alter Folklore in unseren Bilderkreis einwachsen“. Als Beispiel dafür, erwähnt Haftmann die „Totemzeichen“ Wifredo Lams, die „finstere Orphik“ Rufino Tamayos sowie die „magisch-maschinelle Flugmythik“ Roberto Mattas.<sup>2224</sup>

In den Absichten der Kuratoren soll die documenta als eine übernationale Unternehmung gelten, die sich unabhängig von einzelnen Staaten und von nationalgebundener kunsthistorischer Abhandlung darstellen soll. Obwohl die documenta die nationale Einteilung der Venedig-Biennale zugunsten einer europäisch angelegten Schau ablehnt,<sup>2225</sup> scheint ihr auf Haftmanns Texten basierender theoretischer Diskurs nicht nur von nationalen sowie teilweise von ethnischen Einteilungen geprägt zu sein. In der Untersuchung des letzten Kapitels von Haftmanns Enzyklopädie betont Barbara Paul, dass Europa Haftmanns Ansatz und Parameter zur Wahrnehmung von außereuropäischer Kunst sei. Der „europäische Lebensentwurf“ hätte laut Haftmann eine globale Bedeutung erreicht und „die oft über Jahrtausende aufgebauten und gehaltenen Kulturbastionen der Folklore überwältigt und an der Oberfläche vernichtet“. Paul fügt hinzu, dass Haftmann die Künstler Klee, Kandinsky und Picasso als gegenwärtige „weltgültige[n] Meister“ etabliert, die als Repräsentanten des von ihm genannten „großen Stilentwurf“ zwischen „Großen Realen“ und „Großen

---

<sup>2222</sup> Ebd., 256–257.

<sup>2223</sup> Haftmann, Werner: Einführung Malerei nach 1945, in: Bode 1959, S. 14.

<sup>2224</sup> Ebd., S. 18.

<sup>2225</sup> Sonntag 1999, S. 104.

Abstrakten“ einen „globalen Charakter“ innehätten.<sup>2226</sup> Interessant diesbezüglich erscheint die Tatsache, dass die Länder, die Haftmann als Empfänger der weltumspannende Geltung und des Vorbilds der Moderne erwähnt, und zwar Amerika, Japan, Südafrika, Skandinavien, Australien und Kanada,<sup>2227</sup> Länder seien, wo der europäische und westliche Imperialismus ihren kulturpolitischen Macht durchgesetzt hat. Nachdem Haftmann Westeuropa mit der Welt identifiziert, behauptet er, dass künftige europäischen Kunsthistoriker\*innen „als Welthistoriker über Weltmalerei“ reden würden.<sup>2228</sup>

Die kunsthistorische Arbeit Haftmanns nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt sich meines Erachtens von einer Auffassung durchtränkt, welche den künstlerischen Ausdruck auf der Grundlage von charakterisierenden Eigenschaften aufbaut, die auf nationalbezogenen Kriterien basieren. Sabine Fastert stellt in ihrem Beitrag *„Ich habe als europäischer Historiker geschrieben über europäische Malerei“ Werner Haftmanns Prinzipien der Kunstbetrachtung* fest, dass Haftmann sich Konzepten bediene, die „an die Rhetorik der Zeit vor 1945“ knüpfen, wie das Verständnis einer Trennung zwischen romanischen und germanischen eigenen künstlerischen Eigenschaften und die Erkennung des „germanischen Geistes“ beispielsweise im Werk Edvard Munchs oder Vincent van Goghs. Wie Fastert zeigt, bezieht sich Haftmanns Idee der europäischen Einheit in der Kunstgeschichte auf Pinders Buch *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, wie bereits im Rahmen Haftmanns Deutung der Malerei Nays erläutert wurde.<sup>2229</sup> Auffällig scheint zudem der Bezug von Haftmann zu diesem Buch auch in Hinblick auf den Gegensatz zwischen dem bei Pinder als „Hochkultur“ etablierten „europäischen Nationalcharakter“ und den Kulturen der „Exoten“. Auch das Prinzip der Dominanz der westeuropäischen Kultur und der Auferlegung ihres Stils auf die Welt findet sich bei Pinder wieder: „Wir [sind] die einzige Kultur, die alle anderen entdeckt hat, aber von keiner anderen entdeckt worden ist“.<sup>2230</sup>

---

<sup>2226</sup> Paul, in: Dorgeloh/Lütgens/Bernd 2003, S. 9.

<sup>2227</sup> Haftmann, in: ders. 1960, S. 74.

<sup>2228</sup> Paul, in: Dorgeloh/Lütgens/Nicolai 2003, S. 9. Darüber siehe ebenso: Kimpel 1997, S. 256–274.

<sup>2229</sup> Fastert, in: Albrecht/Braesel 2008, S. 318–319.

<sup>2230</sup> Pinder 1928, S. 36.

Walter Grasskamp untersucht im Artikel *Becoming Global: From Eurocentrism to North Atlantic Feedback-documenta as an International Exhibition (1955–1972)* die Thematik des „selektiven Eurozentrismus“<sup>2231</sup> sowie den Charakter des künstlerischen Universalismus.<sup>2232</sup> Letztere wird von Haftmann theorisiert und an der documenta angewendet. Grasskamp erklärt, dass im Rahmen der ersten documenta eine Reihe von photographischen Reproduktionen, die Kunstwerke der griechischen Antike, afrikanische Stammesmasken, Artefakte mesoamerikanischer und mesopotamischer Zivilisationen abbilden, am Eingang des Museums Fridericianum gehängt wurden, um die Besucher\*innen auf die moderne Kunst der Ausstellung vorzubereiten.<sup>2233</sup> Die Analogie zwischen moderner und antiker Kunst sowie teilweise nicht europäischer Kunst werde, so Grasskamp, ausgeführt, um die Disziplin der Kunstgeschichte auch anhand der Anthropologie zu legitimieren, indem diese Objekte als „präventive Verteidigung der Moderne“<sup>2234</sup> gelten sollten. Als Konsequenz dieses Prozesses wird die moderne Kunst als universal anerkannt und in der Geschichte verortet. Dadurch könnten die Veranstalter die zeitgenössische Kunst in die Gesamtheit des künstlerischen Ausdrucks aller Zeiten eingliedern, statt sie als Merkmal eines spezifischen geographischen-politischen Kontextes zu untersuchen.<sup>2235</sup> Die kuratorische Entscheidung, die Künstler\*innen nicht nach Nationalität einzuteilen sowie das Schwergewicht auf die internationale Dimension des Modernismus zu setzen, verfolge das Ziel, den verlangten Anspruch auf die Universalität der documenta zu bestätigen. In der Tat werde laut Grasskamp sowohl die Problematik der Dominanz der europäischen Kunst nicht infrage gestellt, als auch die Kunst, die außerhalb Europas geschaffen wird, nicht aufgewertet.<sup>2236</sup> Die documenta II, die auf der Absicht der Abschaffung von nationalen Grenzen basiere, diene Grasskamps Auffassung nach dazu, die „neuesten europäischen ästhetischen Rezepte in die Welt“ zu exportieren. Auch die documenta III bleibe laut Grasskamp grundsätzlich eine, in Anbetracht der Tatsache, dass die US-Sektion von amerikanischen Kuratoren betreut werde, europäische Kunstaussstellung:

---

<sup>2231</sup> Grasskamp, in: Buurman/Richter 2017, S. 99.

<sup>2232</sup> Ebd., S. 101.

<sup>2233</sup> Grasskamp, in: Brantl/Wilmes 2017, S. 215–216.

<sup>2234</sup> Ebd., S. 217.

<sup>2235</sup> Grasskamp, in: Buurman/Richter 2017, S. 102.

<sup>2236</sup> Ebd., S. 102–103.

Künstler\*innen, die aus Asien, Afrika, Lateinamerika und Australien stammen, sind nur mit Ausnahmen bis zur documenta IX im Jahr 1992 vertreten.<sup>2237</sup>

Wie Kristian Handberg in seinem Beitrag *The Shock of the Contemporary: documenta II and Louisiana Museum* unterstreicht, werden die als traditionell anerkannten einzelnen europäischen Kunstkulturen (Frankreich, Italien und Deutschland), nachdem Haftmann die abstrakte Kunst als globale Weltsprache kennzeichnet, durch einen gemeinsamen europäischen internationalen Kunstaustausch ersetzt und die moderne europäische Kunst als Muster einer globalen Kultur festlegt, sodass er in seiner Rede anlässlich der documenta II behaupten kann, dass der Japaner Sugai, der Chilene Matta, der Kubaner Lam und der Nordamerikaner Pollock sich zu Hause fühlten, während sie ihre Werke in der documenta ausstellten.<sup>2238</sup> Die von Haftmann gemeinte Welt sei die westliche, die er als freie und demokratische der diktatorischen Welt der kommunistischen Länder auf der anderen Seite der eisernen Vorhang gegenüberstellt. Handberg fügt diesbezüglich hinzu, dass die Politisierung der abstrakten Kunst während des Kalten Krieges unter anderem im Artikel *Die Welt schmeisst mit Farben – Abstraktion und Amerikanisierung auf der documenta II* (1959) von Sabine Autsch thematisiert wird. Autsch betont, wie das Konzept von künstlerischer Freiheit von einer ideologischen politischen Kennzeichnung beladen wird, sodass Abstraktion und Amerikanisierung als Synonyme von Begriffen wie Freiheit, Unabhängigkeit und Individualismus wirken könnten.<sup>2239</sup> Dies wird jedoch von der Kulturpolitik während des McCarthyismus widersprochen, welche sich nicht für ihre Toleranz und Offenheit gegenüber der modernen Kunst charakterisiere.<sup>2240</sup>

Schließlich kann festgestellt werden, dass die Künstler\*innen, die wie Matta ursprünglich von außerhalb Europas stammten, in den documenta-Ausstellungen aus den Jahren 1959 und 1964 nur deswegen eingegliedert werden, weil sie als Vertreter\*innen der künstlerischen Ausdrücke wahrgenommen werden, die in europäischen Strömungen verwurzelt sind.

---

<sup>2237</sup> Ebd., S. 103–104.

<sup>2238</sup> Handberg, Kristian: *The Shock of the Contemporary: documenta II and Louisiana Museum*, in: Buurman/Richter 2017, S. 34–43, hier S. 38.

<sup>2239</sup> Ebd., S. 39.

<sup>2240</sup> De Hart Mathews, Jane: *Art and Politics in Cold War America*, in: *The American Historical Review*, Vol. 81, Nr. 4, Oktober 1976, S. 762–787, hier S. 772.

Wie wird Mattas Werk anlässlich der Ausstellung im Jahr 1970 in der Neuen Nationalgalerie von Haftmann gedeutet? Im Katalogvorwort wiederholt Haftmann grundsätzlich die Interpretation des Werkes des Malers, die er in seiner Enzyklopädie entwickelt hatte. Matta wird 1911 in Santiago de Chile mit dem Namen Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren in eine wohlhabenden Familie geboren. Da Matta spanisch-französische Vorfahren hat, sei er laut Haftmann „alles andere als ein Exot“<sup>2241</sup>. Er fügt hinzu, dass auch seine malerische Sprache sich durch den Kontakt mit der französischen Malerei des Surrealismus<sup>2242</sup> und deren Entwicklungen „in der amerikanischen Diaspora“<sup>2243</sup> während des Zweiten Weltkrieges bestimme. Matta studiert in Chile Architektur und reist mit 22 Jahren nach Europa, wo er für zwei Jahre im Architekturbüro von Le Corbusier in Paris arbeitet.<sup>2244</sup> Haftmann untersucht Mattas Werk neben dem Werk Wifredo Lams, wie er es bereits im Einleitungstext zur Kunst der Nachkriegszeit seiner Bildenzyklopädie sowie im Einführungstext der documenta II getan hatte:

Hier [in Paris] trifft er sich [Roberto Matta] manchmal mit dem anderen ›Exoten‹ der école [sic] de Paris, mit Wifredo Lam, dem Kubaner abenteuerlicher Abstammung. Das läßt vermuten, daß Mattas chilenische Herkunft doch nicht ohne Spuren blieb und daß seine Offenheit für die Präsenz mythischer Spiegelungen in den mehr unbewußten Bereichen der Psyche und für die halluzinatorische Durchdringung der Wirklichkeit in Richtung auf ihren möglichen mythischen Hintergrund durch sie bedingt sein könnte.<sup>2245</sup>

Mattas Malerei wird von Haftmann in dem europäischen, insbesondere französischen, Kunstgefüge erkannt. Seine chilenische Herkunft scheint vonseiten Haftmanns, wie auch im Fall der Biographie von Wifredo Lam, vereinfachend in der Kategorie des Exotismus eingliedert. Dies erkläre, so Haftmann, Mattas Neigung zu einem künstlerischen Ausdruck, der verallgemeinert als mythisch und magisch bezeichnet wird. Zudem hätte der Kontakt mit der „archaisch-dämonischen Zeichenwelt der altmexikanischen Kunst“, die Matta während eines mehrmonatigen Aufenthaltes in

---

<sup>2241</sup> Haftmann, in: Schmitt 1970, o. S.

<sup>2242</sup> Gegen 1935 lernt Matta den Poeten Federico García Lorca, Salvador Dalí und André Breton kennen. Letzterer nimmt ihn 1938 in der surrealistischen Gruppe auf. 1939 flieht Matta nach New York, wo er beginnt, seine Werke auszustellen. Dort kommt er in Kontakt mit den Künstler\*innen des Abstrakten Expressionismus, insbesondere mit Jackson Pollock und Robert Motherwell. Seine Beziehung mit Breton in New York verschlimmert sich, bis Breton Matta 1948 aus der surrealistischen Gruppe ausschließt. Breton selbst nimmt ihn jedoch im Jahr 1958 wieder auf. Desmond 2018, S. 174–177.

<sup>2243</sup> Haftmann, in: Schmitt 1970, o. S.

<sup>2244</sup> Desmond 2018, S. 174.

<sup>2245</sup> Ebd.

Mexiko 1941 kennengelernt hatte, ihn offenbar beeinflusst. Haftmann fügt hinzu, dass die am Mythos orientierte Vorstellungskraft des Künstlers sich erst nach der Begegnung mit André Breton und Marcel Duchamp in einem sicheren künstlerischen Ausdruck einordnet und schließlich zum Surrealismus entwickelt.<sup>2246</sup>

Mattas Gemälde ab den 1960er Jahren, einige davon als Ausstellungsschwerpunkte präsentiert, haben jedoch einen starken zeitgenössischen politischen Inhalt. Wie Haftmann im Katalogvorwort kurz erwähnt, veranschaulicht die politische Dimension für den Künstler einen wesentlichen Aspekt seiner Kunst. Dadurch verwandelt er seine Bilder in monumentale Tagebücher.<sup>2247</sup> Trotz dieses Hinweises beschränkt sich Haftmanns Deutung des Werkes Mattas weiterhin ausschließlich auf die formalistische Stilanalyse. Der Kunsthistoriker sieht Mattas Malerei zum Zeitpunkt der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie weiterhin als Ausdruck eines europäischen, beziehungsweise französischen Surrealismus. Die Missachtung der politischen inhaltlichen Themen der Malerei Mattas der 1960er Jahre erklärt sich aufgrund von Haftmanns Überzeugung, dass Kunst unabhängig von politischen und historischen Zusammenhängen sein solle, was zu seiner Vernachlässigung von politisch- und sozialengagierten Kunstrichtungen führt.<sup>2248</sup> Dass, unter anderem, die Bilder *La question Djamila* und *Grimau – Les puissances du désordre* äußerst politische und aktuelle Themen beinhalten, wie die Geschichte von Djamila Bouhired (1935), die algerische Aktivistin die gegen die koloniale Herrschaft Frankreichs kämpft, im Jahr 1957 gefoltert und zum Tode verurteilt, später jedoch begnadigt wird, und des spanischen kommunistischen Politikers Julián Grimau (1911–1963), der 1963 während der Diktatur Francos hingerichtet wird, erklärt den Ausstellungsbesucher\*innen nur der Einführungstext von Ursula Schmitt.<sup>2249</sup> Laut Haftmann sei für Matta die „poetische Erkenntnis und mythischer Überhöhung der Wirklichkeit“<sup>2250</sup> noch wesentlicher als die politische und gesellschaftsbezogene Bedeutung seiner Malereien.<sup>2251</sup>

---

<sup>2246</sup> Ebd.

<sup>2247</sup> Ebd.

<sup>2248</sup> Kimpel 1997, S. 136–138.

<sup>2249</sup> Schmitt, Ursula: Voir, c'est comprendre, juger, déformer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître (Paul Éluard), in: ders. 1970, o. S.

<sup>2250</sup> Haftmann, in: ebd., o. S.

<sup>2251</sup> Diesbezüglich konnten im Archiv keine Gegenäußerungen vonseiten Mattas ermittelt werden, die Haftmanns Deutung seiner Malerei infrage stellten.

### 3. 2. 6 Jacques Lipchitz (1970) – die These der „kunstlosen“ Juden

Die Ausstellung *Jacques Lipchitz. Skulpturen und Zeichnungen 1911–1969* wird von der Nationalgalerie zusammen mit dem Neuen Berliner Kunstverein in der Neuen Nationalgalerie veranstaltet.<sup>2252</sup> Die Organisation stützt auf die enge Zusammenarbeit mit Harry Fischer, Leiter der Galerie Marlborough Fine Art in London, die den Bildhauer vertritt.<sup>2253</sup> Haftmann ist mit Fischer wegen bedeutender Erwerbungen, die er für die Sammlung des Museums in seiner Galerie unternimmt, in häufigem schriftlichen sowie persönlichen Kontakt. Die Schau vom 18. September bis 9. November 1970 ist die erste umfassende europäische Retrospektive von Jacques Lipchitz (1891–1973) mit 78 Skulpturen und 32 Zeichnungen, Aquarellen und Ölstudien.<sup>2254</sup> Die Neue Nationalgalerie bildet die erste Station von sechs Etappen: Die Ausstellung wandert nach Berlin zur Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden,<sup>2255</sup> zum Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg,<sup>2256</sup> zum Tel Aviv Museum of Art<sup>2257</sup> sowie zum Israel Museum in Jerusalem<sup>2258</sup> und schließlich zum Museum des 20. Jahrhunderts in Wien<sup>2259</sup>. Als mögliche weitere Stationen sind zusätzlich das Gemeentemuseum in Den Haag, das

---

<sup>2252</sup> Haftmann, Werner/Bock, Henning/Herding, Klaus u.a.: Jacques Lipchitz Skulpturen und Zeichnungen 1911–1969, Katalog der Ausstellung vom 18. September bis 9. November 1970 in der Neuen Nationalgalerie in Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neuer Berliner Kunstverein e. V., Berlin 1970.

<sup>2253</sup> Die Organisation dieser Ausstellung steht in Zusammenhang mit einem nicht geklärten Vorfall zwischen Haftmann, Werner Spies, Werner Schmalenbach und Wieland Schmied. Dabei handelt es sich um ein schlechtes Gerücht über Haftmann, das in dem Schreiben nicht erläutert wird. Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 5. November 1970, SMB–ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2254</sup> Einladungskarte der Ausstellung, SMB–ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

<sup>2255</sup> Haftmann, Werner/Bock, Henning/Herding, Klaus u.a.: Jacques Lipchitz Skulpturen und Zeichnungen 1911–1969, Katalog der Ausstellung vom 30. November 1970 bis 10. Januar 1971 in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Berlin 1970.

<sup>2256</sup> Haftmann, Werner/Bock, Henning/Herding, Klaus u.a.: Jacques Lipchitz Skulpturen und Zeichnungen 1911–1969, Katalog der Ausstellung vom 16. Januar bis 7. März 1971 im Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Berlin 1970.

<sup>2257</sup> Gamzu, Haim: Jacques Lipchitz sculptures and drawings, 1911–1970, Katalog der Ausstellung vom 19. April bis 10. Juli 1971 im Tel Aviv Museum, Tel Aviv 1971.

<sup>2258</sup> Die Ausstellung wurde am 20. Oktober 1971 im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien eröffnet. Brief von Alfred Schmeller an Jörn Merkert, 21. Juni 1971, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe W.

<sup>2259</sup> Die Ausstellung läuft vom 3. August bis 25. September 1971, Brief von Daniel Gelmond Direktor an Jörn Merkert, 18. Juni 1971, SMB–ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe II.

Louisiana Museum in Humlebæk,<sup>2260</sup> der Kunstverein in Hamburg, die Staatsgalerie Stuttgart<sup>2261</sup> und die Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe vorgesehen, die sich jedoch schlussendlich nicht an der Tournee beteiligen.<sup>2262</sup>

Harry Fischer hatte ursprünglich Verhandlungen mit dem Leiter des Hauses am Waldsee in Berlin Thomas Kempas<sup>2263</sup> veranlasst, um die Lipchitz-Ausstellung in dem von ihm geleiteten Ausstellungshaus zu veranstalten. Gleichzeitig soll Fischer das Ausstellungsprojekt ebenso Haftmann angeboten haben, der dem Kunsthändler am 26. November 1969 mitteilt, damit einverstanden zu sein, die Schau in der Museumshalle zu organisieren.<sup>2264</sup> Fischer wendet sich am 3. Dezember 1969 an den Präsidenten des Neuen Berliner Kunstvereins Hans Wallenberg mit dem ausdrücklichen Wunsch, dass Haftmann sich um die gesamte Organisation der Schau kümmern solle.<sup>2265</sup> Da Fischer für die von ihm angebotene Ausstellung mit der Zusammenarbeit von Haftmann und der Nationalgalerie sowie von Hans Wallenberg und dem Neuen Berliner Kunstverein rechnen kann, sagt er die frühere Vereinbarung mit Kempas ab. Fischer erklärt, dass er bevorzuge, die Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie veranstalten zu können, weil die Skulpturen Lipchitzs nicht nur in der Halle, sondern auch möglicherweise auf der Terrasse präsentiert werden könnten.<sup>2266</sup>

Haftmann teilt Fischer in einem Brief vom 12. Dezember 1969 mit, dass sowohl Kempas als auch der Stadtrat Jäger mit dem Wechsel des Ausstellungsortes nicht zufrieden seien, weil sie die damit verbundenen Vorbereitungen bereits in die Wege geleitet hätten. Darüber hinaus erwarten sie von Fischer die Rückerstattung der bereits entstandenen Kosten, da diese die finanzielle Lage des Hauses am Waldsee belasten. In Hinblick auf eine zukünftige friedliche Zusammenarbeit zwischen der Neuen

---

<sup>2260</sup> Brief von Henning Bock an Klaus Gallwitz, 23. Dezember 1969, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe B.

<sup>2261</sup> Brief von Peter Beye an Peter Krieger, 10. August 1970, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe St.

<sup>2262</sup> Brief von Jörn Merkert an Klaus Gallwitz, 26. August 1970, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe B.

<sup>2263</sup> Thomas Kempas war Leiter des Hauses am Waldsee von 1964 bis 1993. Blomberg 2013, S. 54–65; 137–138.

<sup>2264</sup> Brief von Werner Haftmann an Harry Fischer, 26. November 1969, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe L.

<sup>2265</sup> Brief von Harry Fischer an Hans Wallenberg, 3. Dezember 1969, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe L.

<sup>2266</sup> Brief von Harry Fischer an Thomas Kempas, 26. November 1969, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe L.



Nationalgalerie und dem Haus am Waldsee bittet Haftmann Fischer, sich persönlich an Kempas zu wenden, um ihm die Hintergründe für den Wechsel zu erklären.<sup>2267</sup> In seiner Antwort erklärt Fischer, dass es sein Hauptanliegen sei, den Künstler in der bestmöglichen Form zu würdigen. Die Zusammenarbeit mit Haftmann und der Veranstaltungsort der Neuen Nationalgalerie scheinen ihm für die Würdigung von Lipchitz geeignet, den Fischer neben Marc Chagall als den wichtigsten Künstler aus den ehemaligen russischen Ostgebieten schätzt, in vollem Umfang auszustellen.<sup>2268</sup> Der Kunsthändler wünscht sich zudem, dass Haftmann einige Werke für die Sammlung der Nationalgalerie erwerben werde.<sup>2269</sup> Fischer sieht ferner die Beteiligung des holländischen Kunstkritikers Bram (Abraham Marie Wilhelmus Jacobus) Hammacher vor, der als Experte des Werkes Lipchitzs – im Jahr 1960 hatte er eine umfassende Biographie des Bildhauers veröffentlicht<sup>2270</sup> – mit dem Vorwort für den Ausstellungskatalog betraut wird.<sup>2271</sup>

Die Korrespondenz zwischen Haftmann und Fischer zeigt, dass Haftmann sich um die museographische Einrichtung der Ausstellung in der Halle der Neuen Nationalgalerie große Sorgen macht. Haftmann erkundigt sich insbesondere nach dem Umfang der Schau und äußert das Bedürfnis, einige Großskulpturen präsentieren zu müssen. Dies sei laut Haftmann eine absolute Voraussetzung, um spezielle Akzente zu setzen und dadurch die räumlichen Problematiken der Präsentation von Kunstwerken in der Halle zu mindern.<sup>2272</sup>

Harry Fischer schreibt aus New York am 9. April 1970 an Wallenberg, um ihn über den Umfang der Ausstellung zu informieren sowie um ihm Photographien der auszustellenden Werke zukommen zu lassen. Laut Fischer handele es sich um die

---

<sup>2267</sup> Brief von Werner Haftmann an Harry Fischer, 12. Dezember 1969, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe L.

<sup>2268</sup> Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 17. Dezember 1969, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe L.

<sup>2269</sup> Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 6. Oktober 1970, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe F; Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 10. Dezember 1970 (Haftmann kann aufgrund der hohen Preise keine Erwerbung tätigen); Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 15. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2270</sup> Hammacher, Abraham Marie: Lipchitz, Amsterdam 1960.

<sup>2271</sup> Brief von Werner Haftmann an Abraham Marie Hammacher, 6. Juli 1970, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe D.

<sup>2272</sup> Brief von Werner Haftmann an Harry Fischer, 26. November 1969, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe L.

umfangreichste Ausstellung, die je über Lipchitz organisiert wurde und die einen Versicherungswert erreiche, der 1,8 Millionen Dollar<sup>2273</sup> beträgt. Der Transport umfasst drei Container, die per Schiff nach Europa gebracht werden. Zwei monumentale Plastiken, die aus Italien kommen, werden genauso in der Ausstellung eingegliedert, um Haftmanns museographisches Konzept zu befriedigen.<sup>2274</sup>

Die Ausstellung wird anlässlich der Berliner Festwochen 1970 veranstaltet, damit die Neue Nationalgalerie über einen Zuschuss vonseiten des Berliner Senats verfügen kann. Die Nationalgalerie und der Neue Kunstverein Berlin verpflichten sich dazu, die Transportkosten der Plastiken aus den USA und Italien nach Berlin sowie den Rücktransport von Wien nach New York und nach Lucca zu begleichen.<sup>2275</sup> Auch Harry Fischer beteiligt sich mit einem Anteil an der Finanzierung der Transportkosten.<sup>2276</sup> Diese ergeben sich als sehr aufwendig, nicht nur, weil die meisten Plastiken aus den USA kommen, sondern weil die hauptsächlich mittelgroßen Bronzeskulpturen außerordentlich schwer sind. Für die Einrichtung der Ausstellung kann Haftmann zudem mit einer Spende vonseiten des Verlegers Axel Springer in Höhe von 60.000 Deutschen Mark rechnen. Die Einbringung der finanziellen Unterstützung stützt auf die Vermittlung von Hans Wallenberg, der Gründer des Neuen Berliner Kunstvereins ist und im Axel Springer Verlag zunächst in New York und anschließend als Leiter der Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit in Berlin tätig ist.<sup>2277</sup> Die Zusammenarbeit mit Wallenberg markiert auch die erste Kooperation mit dem Neuen Berliner Kunstverein, der nach der Auflösung der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. neu gegründet wird.<sup>2278</sup> Haftmann bezieht sich hierauf in seinem Katalogvorwort mit dem Wunsch, dass die erfolgreiche Zusammenarbeit die erste einer langen Reihe werde,

---

<sup>2273</sup> Siehe Listen: SMB-ZA, VA10174, Ausstellung Jacques Lipchitz, 18.09.–09.11.1970, Versicherungen, Transport, Kostenzusammenstellung, Katalog, Werbung.

<sup>2274</sup> Brief von Harry Fischer an Hans Wallenberg, 9. April 1970, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe L.

<sup>2275</sup> Brief von Jörn Merkert an Pierre Levai, 11. November 1970, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe N; Brief von Henning Bock an Klaus Gallwitz, 16. April 1970, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe B.

<sup>2276</sup> Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 18. März 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>2277</sup> Akte in: Versicherung, SMB-ZA, VA10174, Ausstellung Jacques Lipchitz, 18.09.–09.11.1970, Versicherungen, Transport, Kostenzusammenstellung, Katalog, Werbung.

<sup>2278</sup> Sauberzweig, Dieter: Geleitwort, in: Schauer, Lucie/Bremer, Rosemarie (Hrsg.): 10 Jahre NBK. Bilanz und Rechenschaft aus Berlin, Berlin 1979, o. S.

„damit die in einige Verwirrung geratene Kunstgesellschaft“ Berlins „sich wieder zusammenfinde“.<sup>2279</sup>

Da Haftmann aufgrund des geringen Etats der Nationalgalerie für die Verwirklichung seines Ausstellungsprogramms auf die Zusammenarbeit mit weiteren Kunstinstitutionen der Stadt angewiesen ist, verursacht die Auflösung der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) im Jahr 1969 negative Konsequenzen für die Ausstellungsplanung der Neuen Nationalgalerie. Haftmann bespricht diese Problematiken mit seinem Kollegen, dem Direktor des Wilhelm-Lehmbruck-Museums in Duisburg Gerhard Händler in einem Brief vom 25. Juli 1969. Er erzählt von der unglücklichen Situation, in die der Kunstverein geraten wäre und weist auf die Tatsache hin, dass die Institution nicht mehr operativ sei. Folglich werden die ursprünglich für den Kunstverein zugewiesenen Finanzierungsmittel dem Senat zur Verfügung gestellt. Das Berliner Zahlenlotto, das die Ausstellungsprojekte des Kunstvereins und teilweise der Neuen Nationalgalerie finanziert, erwägt die Möglichkeit, diese Mittel für andere Zwecke zu nutzen. Haftmann schätzt ferner, dass die lokale Kunstszene gegen sich selbst gehandelt habe,<sup>2280</sup> da sich der Kunstverein schlussendlich für seine eigene Auflösung entscheidet.

Springer ist zum Anlass dieser Ausstellung nicht nur Spender der Veranstaltung, sondern sponsert ein Abendessen im kleinen Kreis zu Ehren Lipchitzs während des Aufenthaltes des Künstlers mit seiner Frau in Berlin anlässlich der Eröffnung.<sup>2281</sup> Der Schriftwechsel beweist, dass der Direktor der Kunsthalle Baden-Baden Klaus Gallwitz, der über die Spende vonseiten Springers erst im August 1970 erfährt, darüber nicht zufrieden scheint. Seiner Auffassung nach tragen nämlich Ausstellungen, die mit dem Namen des Verlegers verbunden sind, eine spezielle Kennzeichnung. Er erkundigt sich in einem Brief vom 7. August 1970 bei Jörn Merkert darüber, ob gesonderte Bedingungen mit der Spende für die Veranstalter verbunden seien.<sup>2282</sup> Die Antwort von

---

<sup>2279</sup> Haftmann, in: ders./Bock/Herding u.a. 1970, S. 9.

<sup>2280</sup> Brief von Werner Haftmann an Gerhard Händler, 25. Juli 1969, SMB-ZA, VA11100, Schriftwechsel H-N, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>2281</sup> Brief von Hans Wallenberg an Jacques Lipchitz, 11. August 1970, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe L.

<sup>2282</sup> Brief von Klaus Gallwitz an Jörn Merkert, 7. August 1970, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe B.

Merkert und das mögliche Vorhandensein von Sonderbedingungen, wie von Gallwitz angenommen, konnten in den Archivalien nicht ermittelt werden.

Um die Ausstellung einrichten zu können, besucht Haftmann den Bildhauer am 15. April 1970 in Pieve di Camaiore, wo sich Lipchitz seit 1963 niedergelassen hatte. Zu diesem Anlass kann Haftmann die Plastiken, die nach Berlin geschickt werden, direkt in der Gießerei von Luigi Tommasi in Pietrasanta einsehen.<sup>2283</sup> Haftmann hat dadurch auch die Gelegenheit, die Skulpturen an denen der Bildhauer damals arbeitet, im Entstehungsprozess zu betrachten.<sup>2284</sup>

Wallenberg bittet den Bürgermeister von Berlin Klaus Schütz (SDP), die Schirmherrschaft der Ausstellung zu übernehmen sowie den Künstler und seine Frau persönlich an dem Eröffnungstag nach Berlin einzuladen. Die Gelegenheit ist aus verschiedenen Gründen von großer Wichtigkeit, da Lipchitz an erster Stelle seinen 80. Geburtstag in Berlin feiern würde. Darüber hinaus wird Lipchitz' Frau, die Bildhauerin Yulla Halberstadt, in Berlin geboren.<sup>2285</sup> Lipchitz ist zudem jüdischer Abstammung. Die Gelegenheit, den Bildhauer auf institutioneller Ebene in der Berliner Neuen Nationalgalerie zu feiern, stellt in Hinblick auf die Verfolgung der Jud\*innen während des NS-Regimes ebenso einen symbolischen Anerkennungs- sowie Rehabilitierungswert dar. Lipchitz ist nicht nur jüdischen Glaubens, sondern setzt sich auch in seiner Plastik mit der Unterdrückung durch den Nationalsozialismus auseinander: Die Skulptur *Raub der Europa* von 1941 veranschaulicht beispielsweise durch den Mythos die Gefahr der Tyrannei für den Kontinent Europa.<sup>2286</sup>

Die Etappe der Ausstellung in Israel ist nicht von Beginn an vorgesehen, sondern ergibt sie sich als passende Zufälligkeit. Der Direktor des Tel Aviv Museum of Art Haim Gamzu wendet sich mit der Bitte an Haftmann, die Schau in reduzierter Form, mit sechs Plastiken weniger, auch nach Israel wandern zu lassen. Gamzu kennt Haftmann

---

<sup>2283</sup> Brief von Werner Haftmann an Jacques Lipchitz, 19. August 1970, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe L.

<sup>2284</sup> Brief von Jacques Lipchitz an Werner Haftmann, 9. März 1970, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe L.

<sup>2285</sup> Brief von Hans Wallenberg an Klaus Schütz, 26. März 1970, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe B.

<sup>2286</sup> Herding, Klaus: Das „Barocke“ im Werk von Jacques Lipchitz, in: Haftmann, Werner/Bock, Henning/ders. u.a. 1970, S. 22–25, S. 23.

persönlich<sup>2287</sup> und hat ihn zum letzten Mal anlässlich seines Besuches in Berlin getroffen, als Haftmann ihn vor der offiziellen Eröffnung durch die Neuen Nationalgalerie geführt hatte. Der israelische Museumsdirektor drückt den Wunsch aus, den neuen Museumsbau mit der Ausstellung des bedeutenden jüdischen Bildhauers im April 1971 zu eröffnen.<sup>2288</sup> Darüber hinaus erklärt Gamzu, dass es aufgrund der Finanzlage Israels künftig nicht mehr möglich sei, die umfassende Schau mit dem aufwendigen Transport aus den USA nach Israel zu bringen. Die Gelegenheit der Wanderausstellung und somit der Teilung der entstandenen Kosten zwischen den teilnehmenden Museen stellt für das Tel Aviv Museum eine nicht wiederholbare Chance dar.<sup>2289</sup>

Obwohl sich die Kosten, aufgrund der Notwendigkeit den Transport nach Israel auch gegen Kriegs- und Streikrisiken zu versichern, deutlich erhöhen, unterstützt Haftmann Gamzus Projekts in Hinblick auf die symbolische Wichtigkeit für Deutschland, die von der Berliner Neuen Nationalgalerie mitorganisierten Retrospektive des jüdischen Bildhauers nach Israel wandern zu lassen.<sup>2290</sup> Er engagiert sich bei dem Kunsthändler Frank Lloyd, der für die in New York ausgelagerten Plastiken verantwortlich ist, für die Bewilligung der israelischen Ausstellungsstation. Lipchitz nimmt zudem mit großer Freude die Gelegenheit wahr, sein Werk in Israel gewürdigt zu sehen.<sup>2291</sup> Gamzu teilt Haftmann am 12. November 1970 mit, dass eine weitere Schau in Jerusalem im Israel Museum vorgesehen werde, damit die Kosten herabgesetzt werden könnten.<sup>2292</sup>

---

<sup>2287</sup> Haftmann und Gamzu nehmen an der internationalen Jury des Premio Lissone 1961 in Italien teil. Siehe Unterkapitel 1. 22 Die Jahre 1957–1966: Zwischen documenta II und documenta III.

<sup>2288</sup> Haftmann nimmt an der Museumseröffnung am 19. April 1971 teil. Zudem nutzt er die Gelegenheit seiner Reise nach Israel, um die archäologischen Grabungen in Jerusalem zu besuchen. Brief von Werner Haftmann an Haim Gamzu, 27. April 1971; Brief von Werner Haftmann an Daniel Gelmond, 27. April 1971, SMB–ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>2289</sup> Brief von Haim Gamzu an Werner Haftmann, 25. August 1970, SMB–ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe T.

<sup>2290</sup> Brief von Werner Haftmann an Haim Gamzu, 4. September 1970, SMB–ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe St; Brief von Werner Haftmann an Jacques Lipchitz, 6. Januar 1971, SMB–ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe T.

<sup>2291</sup> Brief von Werner Haftmann an Frank Lloyd, 6. Januar 1971, SMB–ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe N.

<sup>2292</sup> Brief von Haim Gamzu an Werner Haftmann, 12. November 1970, SMB–ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe T.

Haftmann erklärt in seinem Katalogvorwort, dass die Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie den erstmaligen Versuch darstelle, der Legende des Bildhauers Lipchitz in Deutschland Nachdruck zu verleihen. Obwohl Lipchitzs Werk sowohl in der 1926 in Berlin veröffentlichten Enzyklopädie von Carl Einstein *Kunst des 20. Jahrhunderts* eingegliedert ist, als auch durch Persönlichkeiten wie den Leiter der Buchhandlung Buchholz, Curt Valentin, bis 1937 verbreitet wird, bleibt es weiterhin kaum bekannt. Auch die sonderbare Entwicklung seiner Plastik vom Kubismus bis zu den von Haftmann als „ekstatische“ bezeichneten barocken Formen trägt dazu bei, seine legendäre Einzigartigkeit in der zeitgenössischen Plastik zu bestätigen.<sup>2293</sup> Haftmanns Auffassung nach sei die jüdische Bildhauerei des 20. Jahrhunderts von derselben „halluzinierten Ekstase der Form“ sowie „dem gleichen visionären Pathos“ gekennzeichnet, welche die Arbeiten der jüdischen Maler\*innen prägten.<sup>2294</sup> Die moderne jüdische Plastik könnte laut Haftmann Verbindungen „irrationaler Art“ zu den abstrakten und aus der Legende stammenden Elementen der alten jüdischen Tradition hervorrufen. Aus diesem Grund erklärt Haftmann das Phänomen, dass moderne Bildhauer wie Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine und Theodore Roszak ihre Plastiken in Bezug zu der traditionell „bildlosen“ jüdischen Tradition geschaffen hätten.<sup>2295</sup> Die These, nach welcher die erfolgte Darstellung der jüdischen Spiritualität vonseiten jüdischer Künstler\*innen erst im 20. Jahrhundert möglich werde, wird auch von dem Kunsthistoriker Klaus Herding nachgewiesen, der den Essay *Das „Barocke“ im Werk von Jacques Lipchitz* für den Ausstellungskatalog verfasst.<sup>2296</sup> Diese eigenartige These, die auf den ersten Blick keinen negativen Hintergrund zu haben scheint, stammt jedoch aus einem konkreten historischen und kulturellen Kontext. Wie Éric Michaud in seinem Buch *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art* argumentiert, stellt Haftmanns These, wonach das jüdische Volk „ohne Kunst“ sei, eine antisemitische These dar, die sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa verbreitet hat.<sup>2297</sup> In diesem Zusammenhang zeigt sich meiner

---

<sup>2293</sup> Haftmann, in: ders./Bock/Herding u.a. 1970, S. 7–8.

<sup>2294</sup> Haftmann, Werner: Der Beitrag des Judentums zur bildenden Kunst Europas, in: ders. 1980, S. 118–130, hier S. 126.

<sup>2295</sup> Ebd., S. 129.

<sup>2296</sup> Herding, in: Haftmann/Bock/ders. u.a. 1970, S. 23.

<sup>2297</sup> Michaud, Éric: *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris 2015, S. 142.

Meinung nach der tiefgreifende Widerspruch, einen jüdischen Künstler auszustellen, dessen Kunst dennoch weiterhin auf der Grundlage einer antisemitischen Theorie interpretiert wird.

Das Werk Lipchitzs wird von Hammacher in vier unterschiedliche Schaffensphasen aufgeteilt. Die erste Phase von 1909, dem Jahr des Umzugs nach Paris, bis 1917, als Lipchitz nach dem Tod Rodins seine frühen kubistische Skulpturen schafft, wobei die eigentlichen kubistischen Formen erst 1914 entstehen.<sup>2298</sup> Die zweite Phase betrifft die sogenannten „transparenten Skulpturen“, die auf die Jahre 1924 bis 1930 datiert werden. Diese kennzeichnen sich laut Hammacher durch die Auflösung des Volumens, den Rücktritt des Vertikalismus und der wellenförmigen Formen und stehen in beabsichtigtem Gegensatz zur Abstraktion.<sup>2299</sup> Die dritte Phase von 1930 bis 1940 bezeichnet die Zeitspanne der persönlichen Auseinandersetzung mit der Geschichte, die sich vom Widerstand gegen den Nationalsozialismus charakterisiert und inhaltlich auf das Judentum bezieht.<sup>2300</sup> Schließlich bilden die Skulpturen, die nach der Flucht in die USA sowie nach dem Zweiten Weltkrieg in Italien entstehen, die letzte Schaffensphase. Die dazugehörigen Werke charakterisieren sich durch die zunehmenden Maße sowie die als „barock“ bezeichnete Ausdruckskraft der Formen. Auch die „halb-automatischen“ Werke, die kleinformatig sind, entstehen zu dieser Zeit. In Italien, wo Lipchitz das Werk Michelangelos in Florenz sehen kann, bestätigt sich die barocke Tendenz seiner Plastik als Beweis seiner bereits bestehenden Reserven gegenüber dem Werk des toskanischen Bildhauers der Renaissance.<sup>2301</sup>

Haftmann betont in seinem Vorwort, dass es sich um die erste Skulpturenausstellung in der Museumshalle der Neuen Nationalgalerie handele. Der Museumsdirektor hebt hervor, wie die Plastiken Lipchitz in unterschiedlichem Verhältnis mit der stringenten Regelmäßigkeit der Architektur von Mies van der Rohe stünden. Laut Haftmann stellen die frühen kubistischen Skulpturen von Lipchitz eine harmonische Verbindung mit ihr dar. Dagegen veranschaulichen die späteren barocken Formen der Bildhauerei Lipchitzs einen Widerspruch mit der Halle. Haftmann erklärt,

---

<sup>2298</sup> Hammacher, Abraham Marie: Der Bildhauer Jacques Lipchitz, in: ebd., S. 11–15, hier S. 11.

<sup>2299</sup> Ebd., S. 13.

<sup>2300</sup> Ebd., S. 14.

<sup>2301</sup> Ebd., S. 14–15.

dass daraus ein besonderer Dialog entstanden sei, der aus Übereinstimmungen und Gegensätzen bestehe. Diese Aspekte zeigen, wie künstlerische Widersprüche nebeneinander bestehen könnten, was Haftmann mit „harmonia est discordia concors“ beschreibt. Der Museumsdirektor betont zudem, wie wichtig es damals sei, Fragen betreffend des Stils und den Kunstrichtungen abzulegen und sich lieber auf die Vielfalt des künstlerischen Ausdrucks zu konzentrieren.<sup>2302</sup> Die von Haftmann an dieser Stelle hingewiesene Notwendigkeit, sich der Pluralität des Kunstausdrucks zu widmen, soll im Rahmen der damaligen Polemiken über den Gegensatz, einerseits zwischen den abstrakten, informellen Richtungen und den zeitgenössischen Kunstströmungen, die einen erneuten Bezug zur Realität haben, betrachtet werden. Andererseits soll diese im Licht der in der Kunstwelt bestehenden Spaltung zwischen Innovation und Tradition, das bedeute, junge Künstler\*innen oder bereits zur Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts gehörende Künstler\*innen im Museum auszustellen. Die Tatsache, dass Haftmann darauf in zahlreichen seiner Katalogvorworten und Einführungen hinweist, zeigt zum einen das hohe Engagement mit welchem er bei jeder veranstalteten Ausstellung seine kunsthistorische Stellungnahme zu bestätigen versucht. Zum anderen führt dies den Nachweis, dass die Debatte im politisch-historischen Kontext des Kalten Krieges und in den von den Demonstrationen der Student\*innen geprägten Jahren höchst aktuell ist.

Auf diesen Aspekt bezieht sich auch Hammacher, der am Schluss seiner Katalogeinführung andeutet, dass die aus einem halben Jahrhundert bestehende Kunst Lipchitzs nicht in Zusammenhang mit den Entwicklungen der gegenwärtigen Kunst stehe. Dies zeige ein Unterschied mit den Jahren 1914 bis 1940, als laut Hammacher die Arbeit von Lipchitz, Picasso, Braque und Léger gleichzeitig mit deren der Abstrakten und Surrealisten liefen. Die Ablehnung und Distanzierung von einer bestimmten Schaffensphase eines Künstlers, die nicht nur Künstler\*innen, aber auch die Kunstkritik betrifft – man denke an die, so Hammacher, zeitbedingte Ablehnung Jacob Burckhardts der letzten Schaffensphase Michelangelos – löst sich anhand des Werkes auf, das seine künstlerische Qualität von selbst offenbaren könne. Hammacher argumentiert, dass es zukünftige Generationen egal sein werde, ob die jungen Künstler\*innen der 1960er und

---

<sup>2302</sup> Haftmann, in: ders./Bock/Herding u.a. 1970, S. 9.



1970er Jahre Widersprüche oder Verbindungen zur Kunst von Lipchitz, Picasso oder Braque fänden oder nicht. Der Grund dafür liege in seiner Überzeugung, dass die Qualität eines Kunstwerkes immer ihren Wert zeige. Dies erfolge Hammachers Auffassung nach unabhängig von persönlichen Meinungen.<sup>2303</sup>

Als Bildhauer wird Lipchitz in Haftmanns Enzyklopädie, die ausschließlich der Malerei gewidmet ist, nicht behandelt. Lipchitz wird nur kurz an einer Stelle als einer der europäischen Künstler\*innen erwähnt, die während des Zweiten Weltkrieges nach New York fliehen.<sup>2304</sup> Dagegen wird Lipchitz auf der von Haftmann mitorganisierten documenta II in der Sektion *Skulptur nach 1945* eingegliedert. Die Präsentation von Lipchitz in Kassel findet nach der erfolgreichen Ausstellung statt, die dem Werk des Künstlers in der Nachkriegszeit in den USA gewidmet wird. Im Jahr 1954 veranstaltet das MoMA in New York eine umfassende Ausstellung des Bildhauers.<sup>2305</sup> Auf der documenta II werden die Werke *Agar in the desert* (1957) und *Between heaven and earth* (1958) dem Kasseler Publikum in den Ruinen der Orangerie präsentiert.<sup>2306</sup> Letztere Plastik wird zudem erneut auf der documenta III in der Sektion *Bild und Skulptur im Raum* ausgestellt.<sup>2307</sup> Die Plastik *Hagar* (1969), die eine größere Version von *Agar in the desert* ist, wird von Haftmann als zentrale Plastik am Eingang der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie aufgestellt.

Wie die Ausstellungsphotographien in der Neuen Nationalgalerie zeigen, werden für die Präsentation von gerahmten graphischen Werken und Ölstudien einige am Boden befestigte, teils weiß, teils dunkel gefärbte, Stellwände benutzt. Zudem sind Vitrinen für kleine Exponate und Sockel aus unterschiedlichen Maßen sowie Formen vorgesehen. Die Sockel, die in Bezug auf die plastischen Eigenschaften der Skulpturen, die sie tragen sollen, speziell gebaut werden, sind teils rund, teils viereckig sowie entweder weiß oder dunkel.<sup>2308</sup> Anhand der Photographien scheint die Schau aus in Werkgruppen

---

<sup>2303</sup> Hammacher, in: ebd, S. 15.

<sup>2304</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 449.

<sup>2305</sup> Hope, Henry Radford: The sculpture of Jacques Lipchitz, Katalog der Ausstellung vom 18. Mai bis 1. August 1954 im MoMA in New York, in Zusammenarbeit mit dem Walker Art Center, Minneapolis und The Cleveland Museum of Art, New York 1954.

<sup>2306</sup> Bode 1959 (Skulptur), S. 110–111; Kimpel untersucht das kuratorische Konzept der Inszenierungen von Skulptur im Freiraum auf der documenta II und III im Unterkapitel „Plastik im Freien“: Metamorphosen einer antimusealen Präsentationsideologie. Kimpel 1997, S. 308–324.

<sup>2307</sup> Hagen/Nemeczek 1964, S. 252.

<sup>2308</sup> Brief von Werner Haftmann an Jacques Lipchitz, 19. August 1970, SMB–ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe L.

chronologisch aufgestellten Skulpturen zu bestehen. Die Präsentation der unterschiedlichen Reihenfolgen von Werken scheint jedoch auch nach ästhetischen Gründen im Raum eingeteilt worden zu sein. Die monumentalen Plastiken, die nach Haftmanns kuratorischem Konzept Akzente setzen sollen, werden in der Mitte des Ausstellungsbereichs der Halle platziert. Die freie Anordnung der Skulpturen in der Museumshalle könnte eine, möglicherweise von Haftmann beabsichtigte, Parallele zu den Museumsentwürfen von Mies van der Rohe ziehen, wo die Plastiken so im Raum angeordnet sind, damit durch die Objekte selbst eine Dynamik entsteht. Der Museumsraum würde in diesem Sinne die Rolle einer Bühne spielen, auf der es möglich wäre, die durch die gegenseitige Verbindung und Interaktion der Exponate entstehende Bewegung zu visualisieren.

Eine photographische Gesamtaufnahme zeigt beispielsweise die chronologische Anordnung der Werke in der Halle. Im Vordergrund stehen drei frühe kubistische Arbeiten auf weißen schmalen Sockel: Von rechts nach links handelt es sich um *Spanisches Mädchen* (1915), *Skulptur* (1915) und *Stehender* (1915) und in der Mitte des Saals die späteren Plastiken. An dem linken Rand der Photographie lassen sich von links nach rechts drei der monumentalen Skulpturen erkennen: *Wunder II* (1947), die 279,6 cm hoch; *Friede auf Erden* (1969), die 335 cm hoch und schließlich *Lektion des Unheils* (1961-70), die 274,5 cm hoch ist. Aufgrund des teilweise schweren Gewichts der Bronzen, müssen spezielle Sockel aus festen Holzplatten mit Balkenabstützungen angefertigt werden, die sich als besonders teuer herausstellen.<sup>2309</sup> Die Ausstellung enthält auch das Modell von *Bellerophon taming Pegasus*, an dem der Bildhauer damals arbeitet und seine letzte Skulptur darstellen wird. Aufgrund der verspäteten Sendung nach Berlin kann die Plastik nicht im Katalog abgebildet werden.<sup>2310</sup> Die Halle von Mies van der Rohe scheint für die Ausstellung von Skulpturen besonders geeignet zu sein. Haftmann, der das Ergebnis des Aufbaus als eindrucksvoll bezeichnet, ist damit sehr zufrieden.<sup>2311</sup>

---

<sup>2309</sup> Brief von Jörn Merkert an Otto Graf, 10. November 1970, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe W.

<sup>2310</sup> Brief von Werner Haftmann an Jacques Lipchitz, 4. September 1970, SMB-ZA, VA10175, Lipchitz-Ausstellung, Lipchitz Korrespondenz Ablage nach Orten, Buchstabe L.

<sup>2311</sup> Brief von Werner Haftmann an John Lefebre, 24. September 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe L.

Jörn Merkert erklärt, dass anlässlich dieser Ausstellung nur wenige Hängewände angebracht werden, die gleichzeitig als Stellwände für Zeichnungen fungieren und den Raum gliedern. Anlässlich dieser Schau beabsichtigt Haftmann, so Merkert, mit den Verhältnissen der Halle in Bezug auf große Skulpturen zu experimentieren. Als die monumentalen Bronzen aufgestellt werden, wirken sie zunächst sehr gut in der breiten Halle, weil sie Seitenlicht erhalten. Merkert berichtet, dass die durch die durchsichtigen Glasfassaden ersichtliche Stadtlandschaft mit dem Tiergarten und der Siegessäule mit dem darauf gestellten Engel in der Ferne die Proportionen der mächtigen Skulpturen zerstören, wenn der Blick sich von einer Skulptur zur nächsten bewege. Als Konsequenz wirken plötzlich auch die monumentalsten Plastiken sehr klein. Haftmann entscheidet infolgedessen, die Vorhänge zuzuziehen, was aber einen ebenso negativen Einfluss auf die Skulpturen hat, weil sie als Schattenrisse ohne Körperlichkeit vor der homogenen cremefarbenen umhüllten Halle erscheinen. Obwohl dies von Mies van der Rohe nicht vorgesehen ist, wird schließlich die Entscheidung getroffen, die Plastiken einzeln zu beleuchten. Dafür werden Spotlichter angewandt, die von der Decke an langen dünnen schwarzen Röhren herunterhängen. Dieses System passte zu der Architektur Mies van der Rohes nicht sehr gut, es wird jedoch auch anlässlich weiterer Skulpturenausstellungen, wie zum Beispiel der Wilhelm Lehmbruck-Ausstellung, benutzt.<sup>2312</sup>

### **3. 2. 7 Mark Rothko (1971) – der Ausdruck der modernen jüdischen Kunst trifft auf die Gründung des Staates Israel**

Der Maler Mark Rothko nimmt sich am 25. Februar 1970 in New York das Leben. Die Ausstellung *Mark Rothko*, die in Zusammenarbeit mit dem Neuen Berliner

---

<sup>2312</sup> Ich verdanke diese Informationen Herrn Prof. Jörn Merkert (20. Mai 2016); Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

Kunstverein<sup>2313</sup> in der Museumshalle der Neuen Nationalgalerie vom 26. Mai bis 19. Juli 1971 präsentiert wird, ist die erste große Retrospektive nach dem Tod des Malers.<sup>2314</sup>

Haftmann und die Neue Nationalgalerie werden in das Ausstellungsprojekt des Kunsthändlers der Galerie Marlborough Fine Art in London Harry Fischer miteinbezogen. Fischer hatte Haftmann, wie erläutert, bereits im Jahr 1970 dazu angeregt, die Ausstellung von Jacques Lipchitz, der ebenso in seiner Galerie vertreten war, in der Neuen Nationalgalerie zu veranstalten. Der Kunsthändler bespricht die Angelegenheit einer europäischen Rothko-Wanderausstellung zunächst mit René Wehrli und Felix Andreas Baumann, Direktor und Kurator des Kunsthauses Zürich in Zürich. Werner Schmalenbach, der anlässlich dieses Treffens anwesend ist, erklärt sich ebenso an dem Ausstellungsprojekt für die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf interessiert. Fischer bezieht anschließend Haftmann mitein, der die Vorbereitungen für die Schau in der Nationalgalerie beginnt.<sup>2315</sup> Statt Schmalenbach beteiligt sich schlussendlich Karl Ruhrberg mit der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf an der Tournee.

Die Verhandlungen für die Wanderausstellung werden von Haftmann, Wehrli, Baumann und Ruhrberg direkt mit Frank Lloyd, Fischers Partner in der Galerie Marlborough Fine Art in New York, geführt. Wie Lloyd Haftmann am 20. August 1970 berichtet, liegt die praktische Koordination der Schau in den Händen Wehrlis und Baumanns sowie des Kunsthauses Zürich, welches den ersten Veranstaltungsort der Reihe bildet.<sup>2316</sup>

---

<sup>2313</sup> Obwohl der Neue Berliner Kunstverein am Ausstellungsprojekt beteiligt ist, scheint dessen Vorsitzender Hans Wallenberg an den Vorbereitungen der Schau mit Frank Lloyd nicht teilgenommen zu haben. Das könnte möglicherweise an der erfolglosen Zusammenarbeit anlässlich der Lipchitz-Ausstellung liegen. Ein von Wallenberg an Haim Gamzu am 1. März 1971 geschriebener Brief enthält Wallenbergs wütende Äußerungen sowohl gegenüber Lloyd als auch Lipchitz. Gründe dafür sind die Abwicklung des Transports von Europa nach Israel und ihr nach Wallenbergs Auffassung arrogantes Benehmen. Gamzu lädt Wallenberg an der Eröffnung der Lipchitz-Ausstellung im neuen Museumsbau des Tel Aviv Art Museum ein, an der Wallenberg aus gesundheitlichen Gründen nicht teilnimmt. Brief von Hans Wallenberg an Haim Gamzu, 1. März 1971, als Anhang des Briefes von Hans Wallenberg an Werner Haftmann, 1. März 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>2314</sup> Brief von Jörn Merkert an die Redaktion von Architekten und kultivierten Wohnen, 22. Februar 1971, SMB-ZA, VA11107, Schriftwechsel A-G, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe A.

<sup>2315</sup> Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 6. November 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2316</sup> Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 20. August 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe M.

Haftmann teilt Harry Fischer am 21. Dezember 1970 von der zusammen mit Baumann und Ruhrberg durchgeführten Reise nach New York mit, um die Auswahl der Werke für die Ausstellung zu treffen. Er erklärt, dass die anstrengende kurze Reise sehr erfolgreich gewesen wäre, da Lloyd alles in Hinblick auf den Besuch der Ausstellungsveranstalter vorbereitet hätte. In zwei Tagen könnten die Werke ausgewählt werden. Insgesamt wird eine Liste mit 60 Bildern, 20 davon großformatig, hergestellt. Haftmann behauptet, dass alle Gemälde von hervorragender Qualität seien. Aus diesem Grund ist der Museumsdirektor davon überzeugt, dass die Ausstellung die schönste, die je über Rothko organisiert wird, werden würde. Haftmann einigt sich mit Ruhrberg darauf, dass die Ausstellung nach einer Schau in Zürich nach Berlin und anschließend nach Düsseldorf und Rotterdam reisen werde. Schließlich berichtet Haftmann, dass auch der Direktor des Hessischen Landesmuseum in Darmstadt Gerhard Bott sein Interesse für die Präsentation der Schau im Jahr 1972 ausgedrückt hätte.<sup>2317</sup> Haftmann, der mit den ausgewählten Gemälde höchst zufrieden ist, hatte zusammen mit Baumann und Ruhrberg Gelegenheit gehabt, die Ausstellung direkt aus dem Nachlass des Malers in New York zusammenstellen zu können.<sup>2318</sup> Am Treffen im Atelier des Künstlers nimmt zudem der Vizepräsident der Marlborough Galleries, Donald McKinney, teil, der die Einschätzung der Werke für die Versicherung vorlegt.<sup>2319</sup>

Lloyd wendet sich am 15. Januar 1971 an Baumann, um ihn mitzuteilen, dass er die Zustimmung vonseiten der Erben erhalten habe, die Bilder nach Europa zu schicken, obwohl die ausgesuchten Werke die wichtigsten des Nachlasses wären. Die einzige Voraussetzung hierfür sei eine Versicherung der Gemälde gegen jegliche Risiken, da es sich um einen Versicherungswert von 4.953.000 Dollar<sup>2320</sup> handele. Lloyd empfiehlt, die Ausstellung durch Leihgaben von Museen und Privatsammlern in Europa zu erweitern und weist auf Giuseppe Panza di Biumo in Mailand<sup>2321</sup> hin, der über eine bedeutsame Sammlung an Bildern Rothkos verfügt. Bezüglich des Kataloges wird

---

<sup>2317</sup> Brief von Werner Haftmann an Harry Fischer, 21. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2318</sup> Brief von Werner Haftmann an Gottfried Sello, 5. Februar 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>2319</sup> Seldes, Lee: Das Vermächtnis Mark Rothkos, Berlin 2008, S. 205. Laut Lee Seldes waren 57 die Gemälde, die für die europäische Wanderausstellung ausgewählt wurden.

<sup>2320</sup> Siehe: Listen, SMB-ZA, VA10171, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung.

<sup>2321</sup> Lloyd verkauft Panza die Gemälde Rothkos in den frühen 1960er Jahren. Seldes 2008, S. 213.

abgesprochen, dass Haftmann sich mit der Einführung beschäftigen werde, während sich Wehrli und Baumann dessen praktischer Gestaltung annehmen würden<sup>2322</sup>. Der Kunsthändler ist davon überzeugt, dass die Ausstellung sehr erfolgreich werden wird sowie dass diese das europäische Publikum mit dem Werk eines der bedeutendsten amerikanischen Maler\*innen des Abstrakten Expressionismus vertraut machen werde.<sup>2323</sup>

Haftmann benachrichtigt am 22. Dezember 1970 seine internationalen Kollegen Norman Reid an der Tate Gallery in London, Jean Leymarie am Musée d'Art Moderne in Paris und Franco Russoli an der Pinacoteca di Brera in Mailand über die Gelegenheit, die Ausstellung im Jahr 1972 zu übernehmen.<sup>2324</sup> Da fast alle Werke aus dem Nachlass des Malers stammen, stellt sich grundsätzlich kein Problem in Bezug auf die Dauer der Leihgaben. Dies wäre hingegen unmöglich gewesen, wenn die auszustellenden Gemälde aus öffentlichen Museen oder mehreren Privatsammlungen ausgeliehen worden wären.

Auch Wieland Schmied drückt den Wunsch aus, in Rücksprache mit dem Kunstmäzen Bernhard Sprengel, das neue Gebäude der Kestner-Gesellschaft mit der Rothko-Ausstellung einzuweihen.<sup>2325</sup> Aufgrund der Tatsache, dass der Museumsbau erst am Ende des Jahres 1971 fertiggestellt wird, kann die Ausstellung in Hannover nicht veranstaltet werden.<sup>2326</sup>

Organisatorische Schwierigkeiten in der terminlichen Planung der Ausstellung finden zwischen Haftmann und Ruhrberg statt. Diesbezüglich erinnert sich Merkert, dass zwischen den Museumsdirektoren ein echter Machtkampf erfolgt, bei dem sich Haftmann durchsetzen kann.<sup>2327</sup>

---

<sup>2322</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Ruhrberg und Felix Andreas Baumann, 22. Dezember 1970, SMB-ZA, VA10171, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung, Buchstabe D.

<sup>2323</sup> Brief von Frank Lloyd an Felix Andreas Baumann, 15. Januar 1971, SMB-ZA, VA10171, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung.

<sup>2324</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Ruhrberg und Felix Andreas Baumann, 22. Dezember 1970, SMB-ZA, VA10171, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung, Buchstabe D.

<sup>2325</sup> Brief von Karl Ruhrberg an Werner Haftmann, 28. Januar 1971, SMB-ZA, VA10171, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung, Buchstabe D.

<sup>2326</sup> Brief von Wieland Schmied an Werner Haftmann, 8. März 1971, SMB-ZA, VA10171, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung, Buchstabe H.

<sup>2327</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

Haftmann berichtet dem Kunsthändler Fischer am 6. November 1970 davon und erklärt, dass er die angegebenen Termine der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie nicht mehr verschieben könne. Falls diese Termine nicht eingehalten werden könnten, teilt Haftmann mit, müsse auf die Ausstellung in Berlin verzichtet werden.<sup>2328</sup> Ruhrberg hatte Haftmann vorgeworfen, in Bezug auf die Ausstellungstermine zu seinem Vorteil agiert zu haben. Haftmann dagegen betont, dass die Nationalgalerie, die kein Ausstellungsunternehmen sei, ein komplexes Museum darstelle, wo alles weit im Voraus geplant werden müsse. Dies liege an der jährlichen Budgetierung für Wechselausstellungen und Erwerbungen, die dem Stiftungsrat vorgelegt werden müsste, der sich nur zweimal im Jahr versammele. Da die zur Verfügung stehenden Finanzmittel in den meisten Fällen nicht ausreichend seien, sei Haftmann bezüglich der Verwirklichung von großen Ausstellungsprojekten immer auf die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen oder Mäzenen angewiesen. Im Fall der Rothko-Ausstellung handele es sich um den Neuen Berliner Kunstverein. Aus diesem Grund betont Haftmann in seinem Brief, dass er in seinen Entscheidungen nicht völlig frei wäre und die bereits angegebenen Termine für die Ausstellung einhalten müsse.<sup>2329</sup> In Bezug auf die Finanzierung des Ausstellungsprojekts hatte Haftmann Baumann am 6. Januar 1971 gebeten, die Kosten des Transports und der Versicherung, die mit der Galerie Marlborough Fine Art abgesprochen werden, endgültig zu bestimmen, damit er seine Anträge in Berlin definitiv stellen könnte.<sup>2330</sup> Die finanzielle Lage der Neuen Nationalgalerie im Jahr 1971 ist anscheinend ausgesprochen kritisch, da 1970 eine Konjunkturdämpfung sowohl im Bundeshaushalt als auch bei der Stiftung Preußischer Kulturbesitz beschlossen wird. Die Finanzierung der Ausstellungsprojekte im Jahr 1971 ist hiervon stark betroffen, da die Nationalgalerie zudem noch unter einer 30- bis 40-prozentigen Haushaltssperre leidet, die seit 1969 besteht.<sup>2331</sup>

---

<sup>2328</sup> Brief von Werner Haftmann an Harry Fischer, 6. November 1960, SMB-ZA, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung, Buchstabe L.

<sup>2329</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Ruhrberg, 5. November 1970, SMB-ZA, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung, Buchstabe D.

<sup>2330</sup> Brief von Werner Haftmann an Felix Andreas Baumann, 6. Januar 1971, SMB-ZA, VA10171, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung, Buchstabe X-Z.

<sup>2331</sup> Brief von Werner Haftmann an Gerhard Händler, 25. März 1970, SMB-ZA, VA11100, Schriftwechsel H-N, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe H.

Am 6. Mai 1971 teilt Baumann Haftmann mit, dass die Ausstellung im Kunsthaus Zürich zu Ende sei sowie, dass diese vonseiten der Presse gute Kritiken erhalten hätte. Dagegen wird die Schau vom Publikum nicht sehr gut besucht, wie es Baumann bereits erwartet habe.<sup>2332</sup> Darüber hinaus informiert Baumann, dass der in den nächsten Stationen der Ausstellung präsentierte Bestand an Gemälden leicht unterschiedlich sein werde. Das Problem lag an der Tatsache, dass es sich um eine Verkaufsausstellung handelt und Lloyd bereits während der ersten Station zwei Bilder verkauft. Haftmann, der über die Nachricht nicht zufrieden ist, engagiert sich dafür, dass die Erwerber\*innen die Werke trotzdem auch für die weiteren Stationen zur Verfügung stellten. Er wendet sich zudem an den Kunsthändler, um die Umstände auch in Hinblick auf weitere eventuelle zukünftige Projekte zu klären. Haftmann unterstreicht, dass die Übernahme der Ausstellung aufwendige Kosten für die Museen verursacht hätte. Aus diesem Grund behauptet Haftmann, dass alle Veranstalter den gleichen Anspruch auf die Vollständigkeit der Schau hätten, mit den gesamten Exponaten, die im Katalog enthalten wären. Haftmann betont, dass die getroffenen Absprachen eingehalten werden müssten, damit nicht eine aus kunsthändlerischen Gründen veränderte Ausstellung in den nachfolgenden Stationen veranstaltet würde.<sup>2333</sup> Dass Lloyd sich hauptsächlich für mögliche Verkäufe der präsentierten Werke in Europa interessiert, beweist die Tatsache, dass der Kunsthändler so viele Stationen wie mögliche für die Ausstellung in Europa vorsieht: nach Zürich, Berlin, Düsseldorf, Rotterdam, London und Paris<sup>2334</sup> exportiert er die Schau auch noch nach Brüssel, Stockholm und Turin.<sup>2335</sup> Die an der Tournee beteiligten Museen bezahlen Versicherungs- und Transportkosten, während die Gewinne des Verkaufs der Werke ausschließlich an Lloyd gehen. Tatsächlich gehören die meisten Gemälde – nur sieben der 62 in der Neuen Nationalgalerie ausgestellten Werke stammen aus Privatbesitz<sup>2336</sup> – nicht dem Nachlass, sondern dem Kunsthändler.

---

<sup>2332</sup> Brief von Felix Andreas Baumann an Werner Haftmann, 6. Mai 1971, SMB-ZA, VA10171, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung, Buchstabe X-Z.

<sup>2333</sup> Brief von Werner Haftmann an Frank Lloyd, 28. April 1971, SMB-ZA, VA10171, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung, Buchstabe N.

<sup>2334</sup> Im Musée National d'Art Moderne vom 23. März bis 8. Mai 1972.

<sup>2335</sup> Aktennotiz: Anruf von Herrn Baumann, Zürich, 26. Januar 1972, SMB-ZA, VA10171, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung.

<sup>2336</sup> Vier Bilder stammen aus der Sammlung Giuseppe Panza di Biumo, ein Bild aus der Mc Croy Corporation, New York und zwei Gemälde aus einem nicht erwähnten Privatbesitz. Bei letzteren handelt es sich höchstwahrscheinlich um die während der Zürcher Station von Lloyd verkauften Bilder.



Die Museumsdirektoren sind hierüber jedoch anscheinend nicht informiert.<sup>2337</sup> Auch der Katalog enthält die irreführende Angabe, dass die Gemälde aus der Galerie Marlborough Fine Art stammen, die den Nachlass des Malers vertritt.<sup>2338</sup>

Haftmann hatte sich mit dem Werk von Rothko weitgehend beschäftigt. In einem Brief an Georg Meistermann vom 26. Dezember 1959 gesteht er, einer der wenigen Deutschen zu sein, der nicht nur die Malerei Rothkos, sondern auch den Maler selbst sehr gut persönlich kenne. Der Kunsthistoriker erzählt in diesem Schreiben, dass er einige Wochen zuvor, im Atelier des Künstlers in New York die letzten entstandenen Bilder sehen konnte, die für das Seagram Building gemalt wurden. Haftmann beschreibt sie als zeitlose Monotone, die ihn an Szenen und Bilder aus dem Alten Testament erinnern.<sup>2339</sup>

Haftmann schreibt im Ausstellungskatalog, dass er Rothko das erste Mal im Frühjahr 1959 begegnet wäre, obwohl ihm sein Werk bereits seit 1952 bekannt gewesen wäre, als er einige seiner Gemälde in der Galerie de France in Paris sah. Er beschreibt die Werke des Malers als „Meditationsobjekte“, deren Farbigkeit über eine besondere Anziehungskraft verfüge, die der Betrachter in sich einbeziehe.<sup>2340</sup> Dieser Eindruck entstände, so Haftmann, weil der Maler nicht mehr am Bild selbst, sondern an dessen Bezug mit den Betrachter\*innen interessiert sei.<sup>2341</sup> Im Laufe der Zeit und mit dem Wachsen des Werkformats habe sich Rothkos Interesse für den Raum um das Gemälde herausgestellt.<sup>2342</sup> Haftmann assoziiert den romantischen Immersionsraum von Rothkos Gemälden mit dem berühmten Gemälde *Mönch am Meer* von Caspar David Friedrich. In seiner Interpretation identifiziert sich der Kunsthistoriker mit der Figur des Mönchs,

---

<sup>2337</sup> Seldes 2008, S. 204–205.

<sup>2338</sup> Haftmann, Werner: Mark Rothko, Katalog der Ausstellung vom 26. Mai bis 19. Juli 1971 in der Neuen Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neuer Berliner Kunstverein e. V., Berlin 1971, S. 35.

<sup>2339</sup> Brief von Werner Haftmann an Georg Meistermann, 26. Dezember 1959, DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8–10, H–K, Haftmann, Werner Kh., Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg. Es handelt sich um den 1958 entstandenen Auftrag für das Four Seasons Restaurant im Seagram Building, das von Ludwig Mies van der Rohe und Philip Johnson entworfen wird. Diese Werke werden schlussendlich nicht im Wolkenkratzer gehängt, da Rothko Zweifel an der Angemessenheit eines Restaurants als Standort seiner Environments hat. Sie befinden sich heutzutage dank der Initiative Norman Reids, in der Tate Gallery in London. Reid bietet dem Maler in den 1960er Jahren die Gelegenheit an, die Werke in einem geeigneten musealen Umfeld zu hängen. Baal-Teshuva, Jacob: Mark Rothko 1903–1970. Pictures as Drama, Köln 2003, S. 73–75.

<sup>2340</sup> Haftmann 1971, S. 7.

<sup>2341</sup> Ebd., S. 8.

<sup>2342</sup> Ebd., S. 9.

der aus dem Gemälde herauskomme und den von Rothko durch die Farbe wiedergegebenen unendlichen Raum betrachte. Während Friedrich die Mönchsfigur im Bild so platziert, damit sich der/ie Betrachter\*in mit ihr gleichsetzen kann, wäre es laut Haftmann in Rothkos Gemälde der Maler selbst, der von der Außenseite der Leinwand eine meditative Haltung gegenüber dem Werk vorschlägt.<sup>2343</sup>

Haftmann bekräftigt die Idee, dass Rothkos Bilder nicht mehr als Wandobjekte wahrgenommen werden können, da durch die Farben und die Farbpassagen sowohl die Leinwand als auch die Wände dahinter entmaterialisiert würden. Außerdem erklärt er, dass die Farbe und das Licht der Werke Rothkos seit 1958 einen „sakralen Charakter“ vergäben. Dieser fände den endgültigen Ausdruck in der Schaffung der von John und Dominique de Menil beauftragten Bilder für eine konfessionsübergreifende Kapelle in Houston ab 1964. In diesem Raum stellten sich die dunklen Bilder nicht mehr als einzelnen Objekte, sondern als Teil eines Ganzen heraus. Haftmann schreibt diese sonderbare Art von Malerei Rothkos ostjüdischer russischer Herkunft zu. Hierzu komme laut Haftmann die Begegnung mit den Surrealist\*innen in New York und die Annäherung zu ihren Erkundungen des Unbewussten sowie die von ihnen angewandte psychische Improvisation.<sup>2344</sup> Die malerische Entwicklung des Künstlers wird von Haftmann in seinem Text kaum betrachtet. Haftmanns Deutung des Werkes Rothkos beschränkt sich nämlich auf die Farbfeldbilder, obwohl sowohl im Katalog als auch in der Ausstellung einige Werke die dem Surrealismus verbundenen malerischen Anfänge Rothkos dokumentieren. Rothkos Bilder, auch als „Ikonen“ von Haftmann bezeichnet, hielten ihre meditative Eigenschaft bei, auch wenn sie einzeln ausgestellt waren, wie im Falle der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie. Aufgrund des Mangels an Schwerkraft sowie an materieller Konsistenz könnten sie, Haftmanns Auffassung nach, nicht mehr ausschließlich als Museumsbilder dargestellt und betrachtet werden. Die Bilder Rothkos seien laut Haftmann nicht als Ergebnis der klassisch-humanistischen Tradition, sondern als „Kontemplationstafel“ wahrzunehmen, die aus der mythisch-religiösen jüdischen Kultur des Malers stammen. In dieser Eigenschaft stellt sich Rothkos Malerei als „Gegenbild zur ästhetischen Ikone Mondrians“ dar. Haftmann behauptet, dass das jüdische Volk im 20. Jahrhundert durch das meditative Verfahren

---

<sup>2343</sup> Ebd., S. 7.

<sup>2344</sup> Ebd., S. 9.

der modernen Kunst seinen eigenen bildnerischen Ausdruck gefunden habe, der zur Definition einer spezifischen jüdische Kunst beitrage. Das erfolge laut Haftmann „im gleichen Zeitraum, als Israel als die alte Heimstatt wiedererstand“.<sup>2345</sup> Wie zuvor in Bezug auf Lipchitz' Skulptur veranschaulicht, bezieht sich Haftmann auch bei der Beschreibung von Rothkos Malerei auf die Theorie des „kunstlosen Juden“. In diesem Zusammenhang fügt er seiner Argumentation einen zusätzlichen Aspekt hinzu, indem er die Verbreitung eines jüdischen künstlerischen Ausdrucks mit der Gründung des Staates Israel zusammenbringt. Éric Michaud schreibt diesbezüglich, dass bei Haftmann „le messianisme de l'art retrouvait celui du territoire, deux messianismes séculiers que le nationalisme racial du XIX<sup>e</sup> siècle avait noués pour longtemps l'un à l'autre“.<sup>2346</sup> Er zeigt damit auch, dass Haftmann und andere prominente Kunsthistoriker wie Herbert Read dafür verantwortlich sind, dass sich solche antisemitischen Theorien bis in die 1970er Jahre hinein verbreiteten.<sup>2347</sup>

Diese Gedanken werden von Haftmann in einem Essay unter dem Titel *Der Beitrag des Judentums zur europäischen Kultur: die bildende Kunst* formuliert, der am 8. Mai 1961 im Bayerischen Rundfunk übertragen wird.<sup>2348</sup> Haftmann behauptet, dass sich im 20. Jahrhundert die Bedingungen in der modernen Kunst entwickelten, die zur Entstehung einer selbständigen jüdischen Kunst in der europäischen Gesellschaft führten. Diese hätte sich bis zu dem Zeitpunkt aufgrund der religiösen Gebote nicht entwickeln können. Gleichzeitig erläutert Haftmann, dass die Kunst der Juden, die zuvor lebten, keine spezifischen jüdischen Merkmale innehätten. Als Deutsche, Franzosen und Holländer wären die jüdischen Künstler\*innen zuvor „überzeugte und repräsentative Bürger ihrer Nationen“ gewesen. Die Bedingungen, die die Wandlung ermöglicht hätten, würden von Künstler\*innen geschafft, die den Übergang von der Darstellung des Realen zur Abstraktion, als modern definierter Stilausdruck, unternahmen. Diese Künstler wären zunächst Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat, Toulouse-Lautrec als „Bahnbrecher“ und danach Picasso, Matisse, Klee, Kandinsky und Mondrian als entscheidende „Formfinder“.<sup>2349</sup> Der Kontakt der „ekstatische[n]

---

<sup>2345</sup> Ebd., S. 10.

<sup>2346</sup> Michaud 2015, S.172.

<sup>2347</sup> Ebd., S. 172.

<sup>2348</sup> Haftmann, in: ders. 1980, S. 118–130.

<sup>2349</sup> Ebd., S. 123.

Spiritualität“ – die das „Ostjudentum“, woher laut Haftmann alle Künstler\*innen stammten, die bedeutenden Vertreter\*innen der modernen jüdischen Kunst geworden wären – mit der „modernen westlichen Kunst“ ließe neue Formen und Bilder entstehen. Diese neue bildnerische Sprache entwickle sich in der École de Paris, wo der Maler Marc Chagall ihr wichtigster Vertreter wird.<sup>2350</sup> In den USA hätte sich die Verwirklichung dieses Phänomens insbesondere in den Bildern von Rothko bewiesen. Haftmann erklärt, dass ihm diese Erkenntnis klar wird, als er das Atelier des Malers in New York besucht und seine abstrakten Leinwände in der Stille des Lagerraums wahrnehmen kann. Die Bilder Rothkos seien nämlich transzendent: Als Metapher des religiösen Gefühls strahlten sie einen „biblischen Klang“ aus.<sup>2351</sup>

Der meditative Charakter von Rothkos Malerei, der den ostjüdischen Wurzeln des Malers entspreche, unterscheide sich zudem von Pollocks Kunst, der schottisch-irischer Herkunft sei und den „gewalttätigen“ Gegensatz des Abstrakten Expressionismus bilde. Diese Eigenschaften veranschaulichten die bezeichnenden Eigenschaften der Malerei Rothkos, welcher als „abgeschlossene Individualität“ und „als Einzelne[r] in seiner Individualität“ einen der bedeutendsten Künstler\*innen der amerikanischen zeitgenössischen Kunstszene für Haftmann veranschauliche.<sup>2352</sup>

Haftmann gibt der Malerei Rothkos dieselbe Deutung in einem Unterkapitel seiner Enzyklopädie unter dem Titel *Meditationen und Gestalten*. Rothkos Kunst wird in der Publikation nach der Malerei der wichtigsten Koloristen der Nachkriegszeit Ernst Wilhelm Nay und Sam Francis in Betracht gezogen.<sup>2353</sup> Haftmann zählt auch Rothko zu den wichtigsten Vertreter\*innen des Kolorismus, erklärt jedoch, dass die Farbe in seinem Werk eine mythische sowie himmlische Dimension erreichen wolle.<sup>2354</sup> Drei Werke Rothkos werden zudem anlässlich der documenta II im Jahr 1959 ausgestellt: *White and green in blue* (1957), *Black in deep red* (1957) und *Brown and black on plum* (1958).<sup>2355</sup> Im Ausstellungskatalog der Neuen Nationalgalerie erklärt Haftmann, dass die Präsentation der Gemälde Rothkos auf der documenta II trotz der dezidierten

---

<sup>2350</sup> Ebd., S. 124.

<sup>2351</sup> Ebd., S. 129.

<sup>2352</sup> Haftmann 1971, S. 5.

<sup>2353</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 510–511.

<sup>2354</sup> Haftmann 1971, S. 9.

<sup>2355</sup> Bode 1959, S. 346–347.

Ablehnung des Künstlers, als Jude an einer Ausstellung in Deutschland teilzunehmen, erfolgen könne.<sup>2356</sup> Diese Angabe erscheint in Hinblick auf die Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie von großer Bedeutung, da sich die Frage stellen könnte, ob Rothko die Schau erlaubt hätte, wenn er damals noch gelebt hätte.<sup>2357</sup> Einerseits präsentiert sich Haftmann als Freund und Förderer der Künstler\*innen, andererseits scheint er sie manchmal zu übergehen, um seine eigenen Ambitionen oder Standpunkte durchzusetzen. Dies erinnert sowohl an das jugendliche Ereignis des Beitrags über das Künstlernetzwerk von San Francesco di Paola in Florenz anlässlich des Besuches Hitlers im Jahr 1938 in Florenz<sup>2358</sup> als auch an die Anzeige der situationistischen Künstler\*innen im Jahr 1969<sup>2359</sup>.

In seinem Nachruf für Haftmann zählt Jörn Merkert die Rothko-Ausstellung zu den schönsten auf, die Haftmann in der Museumshalle veranstaltet. Merkert fügt hinzu, dass Haftmann sich diese Ausstellung als eine Gestaltung von Farbvolumen vorgestellt hätte. Er schreibt, dass die Besucher\*innen von der tiefen religiösen Stimmung der Gemälde Rothkos umgeben seien, als ob sie sich, wie Haftmann damals sagt, vor der Bundeslade befänden.<sup>2360</sup> Die Ausstellungsphotographien zeigen, dass hinter der üblichen museographischen frontalen Hängung der Hängewände, ein intimerer Bereich im mittigen rückseitigen Anteil der Halle vorgesehen ist.<sup>2361</sup>

Die erste frontale Reihe der Gemälde präsentiert eine Auswahl an farbigen Tönen, eine „versetzte, feierliche Wand“,<sup>2362</sup> wie Haftmann im Nachhinein schreibt, – von links nach rechts hängen: *Gelb, Schwarz, Orange auf Gelb* (1953), *Violett, Grün und Rot* (1951), *Gelb, Weiss, Blau über Gelb auf Grau* (1954), *Ohne Titel* (1949) und *Grün, Rot auf Orange* (1950) – hinter dem sich eine dunklere Umgebung offenbart. Dort können sich die Betrachter\*innen von den Farbfeldmalereien Rothkos, die auf einer

---

<sup>2356</sup> Haftmann 1971, S. 8.

<sup>2357</sup> Lee Seldes bemerkt diesbezüglich, dass „Rothkos Wünsche nach seinem Tod ignoriert und verletzt“ würden. Seldes 2008, Anm. 11, S. 506.

<sup>2358</sup> Siehe Unterkapitel 1. 5 Hitlers Besuch in Florenz.

<sup>2359</sup> Siehe Unterkapitel 4. 6 Haftmanns Beziehung mit der Stadt Berlin.

<sup>2360</sup> Nachruf auf Prof. Dr. Werner Haftmann 26. April 1912 in Glowno/Posen–28. Juli 1999 in Waakirchen Mitglied der Akademie der Künste seit 1970 anlässlich der 13. Mitgliederversammlung der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg am Sonnabend, dem 9. Oktober 1999 von Prof. Jörn Merkert, Mitglied der Abteilung Bildende Kunst, AdK 0785: Abt. Bildende Kunst Nachrufe 1993–2002.

<sup>2361</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>2362</sup> Haftmann 1976, S. 50.

Struktur mit halbkreisförmigen Hängewänden präsentiert werden, eingegliedert fühlen. In diesem Bereich hat Haftmann möglicherweise die Idee einer Kapelle nachschaffen wollen, wo er das von ihm beschriebene sakrale Gefühl der Malerei Rothkos zu veranschaulichen versucht. Haftmanns Auswahl der Leinwände für den hinteren Bereich scheint auf dunkle Bilder gefallen zu sein, die sich mit den Gemälden *Schwarz auf dunklem Kastanienbraun* (1964) und *Schwarz auf dunklem Purpur* (1964) identifizieren lassen. Durch diese Bilder beabsichtigt Haftmann möglicherweise auf Rothkos Kapelle in Houston hinzuweisen, die ebenso im Jahr 1971 eingeweiht wird.<sup>2363</sup> Insbesondere schreibt Haftmann diesbezüglich, dass er „drei große, ineinander übergehende Konchen“ schaffe, die „die Erinnerung an Sakralnischen und Synagogen unterschwellig heraufrufen sollten, um die meditative und religiöse Seite in Rothkos Lichtwänden deutlicher zu evozieren“.<sup>2364</sup> Die dunklen Malereien werden neben dem mittigen Bild *Orange auf Kastanienbraun* (1958) gehängt. Auf der rechten Hängewand scheinen, in Zusammenklang mit dem zentralen Bild auf den gewölbten Hängewänden, die Leinwände *Orange, dunkles Weinrot, Braun auf Kastanienbraun* (1961) links und *Rot, Braun, Schwarz und Orange* (1953), ausgestellt zu sein. Um den Besucher\*innen die Gelegenheit zu geben, den von Haftmann beschriebenen meditativen Charakter dieser Kunstwerke wahrzunehmen, werden an dieser Stelle Sitzmöglichkeiten vor den Gemälden platziert.<sup>2365</sup> Als ebenso bewegend wird Haftmanns Katalogeinführung wahrgenommen. Der Direktor des Wallraf-Richartz-Museums Horst Keller schreibt Haftmann am 23. August 1971 von seinem Text tief beeindruckt zu sein.<sup>2366</sup>

Als die Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie läuft, bricht in New York der sogenannte Skandal Rothkos aus.<sup>2367</sup> Dank der Zusammenarbeit mit Frank Lloyd kann Haftmann eine prächtige umfassende Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie zusammenstellen, die nur wenige Jahre später höchstwahrscheinlich unmöglich zu veranstalten werden würde. Der Kunsthändler, der 1969 einen Exklusivvertrag mit dem

---

<sup>2363</sup> Seldes 2008, S. 208.

<sup>2364</sup> Haftmann 1976, S. 50.

<sup>2365</sup> Merkert, Jörn: Nachruf auf Prof. Dr. Werner Haftmann anlässlich der 13. Mitgliederversammlung der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg am Sonnabend, dem 9. Oktober 1999, AdK 0785: Abt. Bildende Kunst Nachrufe 1993–2002.

<sup>2366</sup> Brief von Horst Keller an Werner Haftmann, 23. August 1971, SMB–ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>2367</sup> Seldes 2008, S. 213.

Maler unterschrieben hatte, muss sich nämlich für sein illegales Handeln mit dem Nachlass Rothkos vor Gericht verantworten. Nach dem Tod ihres Vaters und dem kurz darauffolgenden Tod ihrer Mutter im Jahr 1970, erhebt die Tochter des Malers, Kate Rothko, eine Klage gegen Lloyd und die drei Testamentsvollstrecker, Bernard Reis, Theodoros Stamos und Morton Levine. Sie beabsichtigt auf diese Art und Weise die zwei von ihnen mit ihrem Vater unterschriebenen Verträge als ungültig zu erklären.<sup>2368</sup> Nach dem Prozess werden im Jahr 1975 Lloyd und die Testamentsvollstrecker für ihre illegalen Tätigkeiten verurteilt. Sie müssen eine Geldstrafe von 9.252.000 Millionen Dollar zahlen, während Lloyd ebenso die unverkauften Werke an die Erben restituieren muss.<sup>2369</sup> 1977 wird der Kunsthändler auch für Fälschung verurteilt, da er Daten und Preise der Verkäufe manipuliert hatte.<sup>2370</sup> Das endgültige Urteil erfolgt im Jahr 1983 in New York.<sup>2371</sup> Der Kunsthändler übergibt die Galerieleitung seinem Sohn Gilbert sowie seinem Neffe Pierre Levai, welche das Geschäft trotz des Verlusts der Nachlässe wichtiger Künstler wie Robert Motherwell, Adolph Gottlieb und Jackson Pollock sowie des Nachlasses Rothkos, der zur Pace Gallery geht, retten können.<sup>2372</sup>

1974 werden auch Haftmann und die Mitarbeiter\*innen der Nationalgalerie im Rahmen der Ermittlungen in Hinblick auf den Prozess angeschrieben. Der Rechtsanwalt erkundigt sich insbesondere im Namen der Tochter des Künstlers, Kate Rothko, über die von Lloyd angegebenen Versicherungswerte der 1971 in der Neuen Nationalgalerie gezeigten Werke.<sup>2373</sup>

Aus den Akten geht hervor, dass es nach den Ausstellungen Lipchitzs und Rothkos zu keinen weiteren gemeinsamen Ausstellungsprojekten zwischen der Neuen Nationalgalerie und der Galerie Marlborough Fine Art kommt. Ob diesbezüglich die Gesetzwidrigkeit der Geschäfte Lloyds mit dem Nachlass Rothkos eine Rolle spielt, ist

---

<sup>2368</sup> Lloyd schließt im Jahr 1970 einen Vertrag mit den Testamentsvollstreckern ab und erhält 100 Gemälde für 1,8 Millionen Dollar, die er innerhalb von zwölf Jahren ohne Zinsen zahlen kann. Zudem wird in einem zweiten Vertrag abgeschlossen, dass er das Verkaufsrecht für weitere 698 Werke für zwölf Jahre bekommt, wofür seine Provision 40/50 % entspricht. Rothkos Kinder bekommen keine Werke aus dem Nachlass des Malers. Seldes 2008, S. 194–196; 216–217; 223–224. Smith, Roberta: Frank Lloyd, Prominent Art Dealer Convicted in the 70's Rothko Scandal, Dies at 86, in: New York Times, 8. April 1998.

<sup>2369</sup> Seldes 2008, S. 365.

<sup>2370</sup> Ebd., 443.

<sup>2371</sup> Ebd., 472–474.

<sup>2372</sup> Ebd., S. 440–442; 476.

<sup>2373</sup> Brief von Peter Krieger an Edward J. Ross, 2. Juli 1974; Brief von Jörn Merkert an Louis Lefkowitz, 14. Juni 1974, SMB–ZA, VA10171, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung.

unbekannt. Nach den Ankäufen in den anfänglichen Jahren 1967 und 1968 bei Harry Fischer kann zudem beobachtet werden, dass keine weiteren Werke für die Museumssammlung in der Galerie erworben werden. Keine speziellen Gründe konnten anhand der Unterlagen nachgewiesen werden, neben der Angabe, dass Haftmann beispielsweise ein von Fischer vermitteltes Bild Ensors im Jahr 1971 aus Mangel an finanziellen Mitteln nicht erwerben kann.<sup>2374</sup>

### **3. 2. 8 Wilhelm Lehmbruck (1973) – der „deutscheste“ Bildhauer des 20. Jahrhunderts**

Haftmann veranstaltet die Retrospektive Wilhelm Lehmbrucks (1881–1919) in enger Zusammenarbeit mit dem Rechtsanwalt Guido Lehmbruck, jüngster Sohn des Bildhauers und Geschäftsführer des Stuttgarter Möbel- und Designunternehmens Knoll International GmbH, wo die Möbel für die Einrichtung der Neue Nationalgalerie erworben werden.<sup>2375</sup> Der Museumsdirektor steht mit dem Sohn Lehmbrucks bereits seit 1967 in engem Kontakt, als Haftmann ihn bittet, zwei Werke seines Vaters, *Der Gestürzte* und die im Jahr 1973 erworbene *Sinnende* (1913/14), als Leihgaben in der Neuen Nationalgalerie ausstellen zu dürfen.<sup>2376</sup> Am 11. Juli 1972 wendet sich Haftmann an Guido Lehmbruck mit der Bitte, ihm ausführlichere Informationen über die mündlich abgesprochene Gelegenheit, eine Ausstellung von Lehmbrucks Plastiken in der Halle der Neuen Nationalgalerie zu veranstalten.<sup>2377</sup> Am 8. August 1972 schreibt ihm Haftmann erneut, um ein Treffen in Duisburg, sowohl mit Guido Lehmbruck als auch mit Siegfried Salzmann, Direktor des Wilhelm-Lehmbruck-Museums, zu vereinbaren.

---

<sup>2374</sup> Harry Fischer fragt Haftmann in seinem Brief, ob er sich nicht Privatleute um Ankäufe für die Neue Nationalgalerie, wie Haftmanns Vorgänger Leopold Reidemeister es mit Erfolg gemacht hatte, bemühen könne. Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 26. August 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2375</sup> Siehe S. 288.

<sup>2376</sup> Brief von Werner Haftmann an Guido Lehmbruck, 14. Dezember 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L; Brief von Werner Haftmann an Guido Lehmbruck, 27. Februar 1968, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967–1971. Im Jahr 1975 befinden sich in der Sammlung der Neuen Nationalgalerie folgende Dauerleihgaben von Guido Lehmbruck: Kopf des Denkers (1918), Mädchentorso (1913/14) und Der Gestürzte (1915/16). Brief an Dietrich Schubert, 25. August 1975, SMB-ZA, VA11134, Schriftwechsel R-Sch, 1975, Bandnummer 04, Buchstabe Sch.

<sup>2377</sup> Brief von Werner Haftmann an Guido Lehmbruck, 11. Juli 1972, SMB-ZA, VA10488, Ausstellung Wilhelm Lehmbruck, 03.05.–29.07.1973, Schriftwechsel, Listen der Leihgaben, Transport.



Haftmann betont, dass aufgrund seiner finanziellen Abhängigkeit von der Haushaltspolitik staatlicher Behörden, eine Schätzung der mit der Verwirklichung der Ausstellung verbundenen Kosten zeitnah erfolgen müsse, damit er diese vorlegen könne.<sup>2378</sup>

Die meisten Werke der Ausstellung stammen aus dem von den Söhnen, Manfred und Guido Lehmbruck, betreuten Nachlass des Bildhauers und aus den Kunstbeständen des Wilhelm-Lehmbruck-Museums in Duisburg. Es handelt sich im Grunde um dieselbe Ausstellung, die in den Jahren 1972 und 1973 in vier Stationen in den USA gezeigt wird: in der National Gallery of Art in Washington,<sup>2379</sup> University of California in Los Angeles,<sup>2380</sup> im San Francisco Museum of Art<sup>2381</sup> und schließlich im Museum of Fine Arts in Boston.<sup>2382</sup> Die amerikanischen Ausstellungen werden von dem Professor an der Universität in Pittsburgh Reinhold Heller<sup>2383</sup> in Kooperation mit Salzman kuratiert und stellen seit dem Jahr 1930, als die Plastik Lehmbrucks zusammen mit dem Werk von Aristide Maillol im MoMA in New York gezeigt wird, die erste umfassende Präsentation des Bildhauers in den USA dar.<sup>2384</sup>

Auch die Berliner Ausstellung hat einen umfassenden Charakter und bildet die vollständigste je in Deutschland gezeigte Schau des Künstlers. Die Neue Nationalgalerie ist die einzige Station dieser Schau in Deutschland. Das kuratorische Konzept der Retrospektive in Berlin unterscheidet sich von den in den USA gezeigten Schauen dadurch, dass sie vorwiegend frühe Güsse und Terrakotten des Bildhauers

---

<sup>2378</sup> Brief von Werner Haftmann an Guido Lehmbruck, 8. August 1972, SMB-ZA, VA10488, Ausstellung Wilhelm Lehmbruck, 03.05.–29.07.1973, Schriftwechsel, Listen der Leihgaben, Transport.

<sup>2379</sup> Vom 21. Mai bis 13. August 1972 .

<sup>2380</sup> Vom 20. September bis 31. Oktober 1972.

<sup>2381</sup> Vom 15. November bis 31. Dezember 1972.

<sup>2382</sup> Vom 31. Januar bis 15. März 1973. Heller, Reinhold (Hrsg.): The art of Wilhelm Lehmbruck, Katalog der Ausstellung vom 20. Mai bis 13. August 1972 in der National Gallery of Art in Washington, Washington 1972.

<sup>2383</sup> Guido Lehmbruck informiert sich bei Haftmann, ob er den Professor Reinhold Heller kenne. Haftmann antwortet, dass er Heller ein wenig kenne. Er sei laut Haftmann sehr angesehen und Haftmann ist davon überzeugt, dass er eine hervorragende Arbeit für den Katalog leisten werde. Brief von Guido Lehmbruck an Werner Haftmann, 8. Februar 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe L; Brief von Werner Haftmann an Guido Lehmbruck, 7. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe L.

<sup>2384</sup> [https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/gallery-archives/PressReleases/1979-1970/1972/14A11\\_44189\\_19720516.pdf](https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/gallery-archives/PressReleases/1979-1970/1972/14A11_44189_19720516.pdf) (Pressemitteilung der Ausstellung The Art of Wilhelm Lehmbruck in der National Gallery of Art in Washington, 16. Mai 1972, 18. Dezember 2020); Haftmann, Werner: Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Wilhelm Lehmbruck“ in der Nationalgalerie Berlin, 1973, in: ders. 1980, S. 315–320, hier S. 315.

präsentiert. Haftmann ist diesbezüglich dem Vorschlag von Salzmann nachgegangen, den Grundstock der in den USA veranstalteten Ausstellungen mit weiteren Werken zu bereichern.<sup>2385</sup> Leihgeber der hinzugefügten Plastiken sind der Berliner Maler Heinrich Amersdorffer, das Wallraf-Richartz-Museum in Köln, die Kunstakademie Düsseldorf, die Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.<sup>2386</sup> Die Verbindung Lehmbrucks zu der Stadt Berlin und die tragische Deutung, die Haftmann den in diesen Jahren entstandenen Werken gibt, ist von zentraler Bedeutung in der Ausstellung der Neuen Nationalgalerie. Dies soll möglicherweise dazu dienen, die Bedeutung, die die Stadt einst in der Kunst hatte, zu unterstreichen sowie sie wieder ins Zentrum der internationalen Kunstszene zu bringen. Der Bildhauer lebt nämlich in den Kriegsjahren, von 1914 bis 1916, und erneut für kurze Zeit im Jahr 1919 in der Stadt. Am 24. Januar 1919, in seinem letzten Lebensjahr, wird Lehmbruck zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste in Berlin ernannt. Am 25. März nimmt er sich das Leben.<sup>2387</sup>

Haftmann bezeichnet Lehmbruck als einen der wichtigsten und zudem „deutschesten“ europäischen Bildhauer\*innen des 20. Jahrhunderts.<sup>2388</sup> Seine Figuren erinnerten laut Haftmann auf der einen Seite an die gotischen Skulpturen der deutschen Kathedralen, während ihre Ausdrucksintensität und Pathos auf der anderen Seite aus dem deutschen Expressionismus stammten. Haftmann schreibt, dass Lehmbruck beginnend im Jahr 1910 seinen persönlichen Stil entwickelte, in dem er sich von der akademischen Tradition und dem Einfluss der Skulptur Rodins befreie und moderne deutsche Kunst mit klassischer romantischer Tradition zu synthetisieren versuche. Die wichtigsten Bronzen dieser kurzen schöpferischen Zeitspanne des früh gestorbenen Bildhauers wie *Kniende* (1911) und *Sinnende* (1913/14), die Lehmbruck vor dem Ersten Weltkrieg fertigstellt, seien, so Haftmann, „zum geistigen Besitz der Nation geworden“. Zudem stellten *Der Gestürzte* (1915/16) und *Sitzende Jüngling* (1918), die der

---

<sup>2385</sup> Brief von Werner Haftmann an Siegfried Salzmann, 1. August 1972, SMB-ZA, VA10488, Ausstellung Wilhelm Lehmbruck, 03.05.–29.07.1973, Schriftwechsel, Listen der Leihgaben, Transport.

<sup>2386</sup> Haftmann, Werner: Vorwort, in: Bock, Henning/Prinz, Ursula/Schneider, Angela (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck, Katalog der Ausstellung vom 5. Mai bis 16. Juli 1973 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1973, S. 3–5.

<sup>2387</sup> Bock/Prinz/Schneider 1973, S. 27.

<sup>2388</sup> Haftmann, in: ebd., S. 3.

Bildhauer während des Ersten Weltkrieges in Berlin schafft, Personifikationen des Leidens der Nation, wahrhafte Denkmale des Schmerzes, dar. Haftmann fügt hinzu, dass Lehmbruck nach seinem Tod von seiner eigenen Nation verraten worden wäre, da sogar einer der repräsentativsten deutschen Werke der Moderne wie die *Kniende*, das einmal im Besitz der Nationalgalerie gewesen war, 1937 in der Schandausstellung *Entartete Kunst* ausgestellt und schließlich in der Schweiz ins Ausland verkauft wird.<sup>2389</sup> Die Spiritualität und innere Dimension, die den Werken Lehmbrucks am Beispiel der *Kniende* zugeschrieben werden, sowie die Dialektik zwischen Gotik und Expressionismus sind kanonisierte Attribute in der Interpretation von Lehmbrucks Werk, die bereits längst vor dem Zweiten Weltkrieg theoretisiert werden, wie es sich in den Schriften Wilhelm Worringers zeigt.<sup>2390</sup> Nach Eckhart J. Gillen stellt Lehmbruck für deutsche Künstler\*innen in den 1930er Jahren ein Beispiel für die Verschmelzung von Expression und Klassizismus dar, die eine innere spirituelle Dimension mit einer strengen Form verbindet.<sup>2391</sup>

Gleichzeitig betont Haftmann, dass Lehmbruck nicht nur ein deutscher, sondern auch ein europäischer Bildhauer sei, der ab 1910 in Paris mit zahlreichen internationalen Künstler\*innen der *École de Paris*, unter anderem mit Maillol, Brâncuși, Archipenko und Modigliani, in Verbindung kommt. Die Einflüsse dieser Kontakte spiegeln sich laut Haftmann in seinen Skulpturen wider: Am Beispiel des Vergleiches zwischen der *Sinnenden* und dem *Vogel* von Brâncuși, die Haftmann für die Sammlung der Nationalgalerie erwirbt, verdeutlicht der Kunsthistoriker die stilisierte Tendenz beider Plastiken sich nach oben zu verlängern und dort Raum gewinnen.<sup>2392</sup> Lehmbrucks Skulpturen seien jedoch laut Haftmann ebenso „vom alten deutschen Traum vom südlichen arkadischen Leben“ Hans von Marées’ stark geprägt. Der Kunsthistoriker erklärt, dass Lehmbruck, der in seinem Leben zwei Italienreisen unternommen hatte, das Modell der *Kniende* von der Figur des Engels des Evangelisten

---

<sup>2389</sup> Ebd.

<sup>2390</sup> Gillen, in: Blume/Scholz 1999, S. 18. Gillen bezieht sich auf folgende Publikationen: Worringer, Wilhelm: *Formprobleme der Gotik*, München 1911; Worringer, Wilhelm: *Spätgotisches und expressionistisches Formsystme*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Vol. 2, Köln 1925, S. 1–8.

<sup>2391</sup> Ebd.

<sup>2392</sup> Haftmann, in: Bock/Prinz/Schneider 1973, S. 3–4.

Matthäus, welcher auf der Fassade des vom senesischen Bildhauer Maitani geschafften Doms von Orvieto angebracht ist, herleite.<sup>2393</sup>

Das bildhauerische Werk Lehmbrucks wird bereits anlässlich der ersten documenta 1955 in Kassel an prominenter Stelle präsentiert. Dem Werk des Künstlers wird eine Schlüsselrolle in der Szenographie der Ausstellung eingeräumt. Im Halbrundbereich des Eingangstreppehauses des Museums Fridericianum befinden sich, zusammen mit dem Gemälde *Fünftehnergruppe* von Oskar Schlemmer (1929), drei Plastiken Lehmbrucks: die Bronzen der *Kniende* in der Mitte sowie der *Badende* (1914) und der *Mutter und Kind* (1917/18) an den Seiten.<sup>2394</sup> Die aufsteigende Bewegung der *Knienden* sowie ihr sakraler Charakter sollten die Besucher\*innen möglicherweise nach dem Durchschreiten des Eingangsbereichs, welcher mit den Porträts der Künstler\*innen des 20. Jahrhunderts gestaltet ist, auf das Erlebnis der modernen Kunst in den oberen Stockwerken der Ausstellung vorbereiten. Darüber hinaus wird die Bronze der *Sitzenden Jüngling* im halbrunden Gang des Erdgeschosses gezeigt, der sich zum großen Plastiksaal öffnet, wo abstrakte Skulpturen, unter anderem von Henry Moore, Alexander Calder, Henri Laurens, Kenneth Armitage, Hans Arp und Barbara Hepworth, präsentiert werden.<sup>2395</sup> Die *Büste Frau L.* wird zudem im ersten Obergeschoss im dialektischen Verhältnis mit den Bildern von deutschen Maler\*innen wie Karl Hofer und Paula Modersohn-Becker sowie mit den Skulpturen von Ernst Barlach ausgestellt.<sup>2396</sup>

Lehmbrucks Plastik bildet laut Haftmann den modernen Kunsta Ausdruck, der den zeitgenössischen Verstand vorwiegend beeinflusst. Die spätere Entwicklung der modernen Bildhauerei von Maillol, durch Brâncuși bis zu den abstrakten Formen Henry Moores und Alexander Calders, ermöglichte laut Haftmann im Nachhinein, das Werk Lehmbrucks deutlicher wahrzunehmen.<sup>2397</sup> In Haftmanns kunsthistorischer formalistischer Deutung werden Lehmbrucks Skulpturen als „Arabesken im Raum“<sup>2398</sup>

---

<sup>2393</sup> Ebd., S. 4.

<sup>2394</sup> Kimpel/Stengel 1995, S. 22–23. „Beim Eintreten fällt der Blick zunächst auf die vom Halbrund der Treppe umfängene große ‚Kniende‘ von Lehmbruck (1911). Ihre Zartheit, die Reinheit, der Wohlmut im Ablauf der Bewegung machen betroffen. Nach dieser Figur, deren Ausdruck wie Musik ist, hat einmal ein Diktator mit Füßen getreten“. Ebd.

<sup>2395</sup> Ebd., S. 42–43.

<sup>2396</sup> Ebd., S. 98–99.

<sup>2397</sup> Haftmann, in: ders. 1980, S. 320.

<sup>2398</sup> Ebd., S. 319.

bezeichnet, indem sie als „Gegensatz zur griechischen Kernskulptur“<sup>2399</sup> stehen. Dadurch hätte Lehmbruck den Wunsch nach geistiger Leichtigkeit der gotischen Skulptur neu interpretiert. Die erreichte spirituelle Dimension in seiner Plastik bezeichne, so Haftmann, das gemeinsame Merkmal, das Lehmbruck mit den europäischen Bildhauer\*innen der Avantgarde teile. In der Entwicklung, die im 20. Jahrhundert zur gegenstandslosen Skulptur führe, veranschauliche die Skulptur Lehmbrucks laut Haftmann den unverzichtbaren Ausgangspunkt: „sie nämlich gibt den sicheren Grund, von dem aus die moderne Bildhauerei sich bis an das Unbekannte der abstrakten Formung heranarbeiten konnte, von dem aus die chthonische Höhlenskulptur Henry Moores und selbst die Drahtskulptur Alexander Calders [...] noch ihre Logik und Rechtfertigung beziehen“.<sup>2400</sup>

Darüber hinaus bildet die Interpretation von Lehmbrucks Werk als gleichzeitig deutscher und europäischer Ausdruck einen Topos, welchen der Kunsthistoriker in seinen Deutungen von zahlreichen Künstler\*innen anwendet. Unterschiedliche künstlerische Ausdrücke, wie zum Beispiel die expressionistische Plastik Lehmbrucks und die abstrakte Malerei Hans Hartungs,<sup>2401</sup> dessen deutscher Charakter sich in Kontakt mit der internationalen Kunstszene Paris als europäisch erweise, verwirklichten Haftmanns Auffassung nach die Hoffnungen von Jean Jaurès (1859–1914) im Bereich der Künste. Haftmann schreibt, dass der französische Politiker sich die Einigung und das friedliche Zusammenleben der europäischen Länder wie ein Strauß von Blumen mit unterschiedlichen, aber gleichzeitigen harmonischen Düften und Farben vorstelle.<sup>2402</sup>

Haftmann behauptet im Ausstellungskatalog der Neuen Nationalgalerie, dass sein Wunsch das bildhauerische Werk Lehmbrucks in der Museumshalle zu veranstalten, seit Jahren bestehe. Er erinnert zudem daran, wie sehr Mies van der Rohe den Bildhauer schätze. Der Architekt verwendet tatsächlich die Plastiken Lehmbrucks in seinen

---

<sup>2399</sup> Ebd.

<sup>2400</sup> Ebd., S. 320.

<sup>2401</sup> Siehe Unterkapitel 3. 2. 11 Hans Hartung (1975) – Ausdruck der „Weltinnenbilder“ der deutschen Romantik.

<sup>2402</sup> Haftmann, in: Bock/Prinz/Schneider 1973, S. 4–5.

architektonischen Entwürfen und Collagen, um seine Konzeption der Beziehung zwischen Kunstwerken und Raum zu veranschaulichen.<sup>2403</sup>

Der zweite Sohn des Bildhauers, der Architekt und Professor für Entwerfen von Hochbauten an der Technischen Hochschule Braunschweig Manfred Lehbruck,<sup>2404</sup> der 1964 den Museumsbau des Lehbruck Museums in Duisburg schafft, wird am 26. März 1973 nach Berlin eingeladen, um zusammen mit Haftmann mögliche Hängungen der Ausstellung anhand des Modells der Halle auszuprobieren.<sup>2405</sup> Das von Manfred Lehbruck gebaute Museum zeigt mit seiner Architektursprache des Internationalen Stils Ähnlichkeiten mit der Neuen Nationalgalerie von Mies van der Rohe. Das Bauwerk Lehbrucks knüpft nämlich an die Tradition des Bauhauses der 1920er Jahre. Merkmale wie Transparenz und Offenheit bestimmen die Museumshalle, die ursprünglich sowohl für die Sammlung als auch für Wechselausstellungen gedacht ist. Durch gläserne Wände, hohe Decken, einen flüssigen und freien Raum sowie die Verfügbarkeit von natürlichem und künstlichem Licht, strebt Lehbruck in Duisburg, wie Mies van der Rohe in der Neuen Nationalgalerie, eine maximale Flexibilität bei der Ausstellung von Kunstwerken an.<sup>2406</sup> Haftmann teilt Guido Lehbruck am 19. April 1973 mit, dass er und sein Bruder Manfred sich bereits erste Gedanken in Hinblick auf die museographische Gestaltung gemacht hätten.<sup>2407</sup> Keine schriftliche Beweise dieses Treffens und den daraus resultierenden museographischen Vorschlägen sind im Archiv erhalten. Dem Brief von Henning Bock an Manfred Lehbruck vom 26. März bezeugt

---

<sup>2403</sup> Ebd., S. 5. Brief von Werner Haftmann an Manfred Lehbruck, 12. September 1967, SMB–ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K–M, 1967–1971.

<sup>2404</sup> Manfred Lehbruck (1913–1992) studiert ab 1932 Architektur an der Technischen Hochschule Berlin. Zudem besucht er in den Jahren 1933 und 1934 die Bildhauerklasse von Wilhelm Gerstel an der Vereinigten Staatsschule für Freie und Angewandte Kunst. 1936 wechselt Lehbruck zur Technischen Hochschule Stuttgart, wo er bei Paul Bonatz und Paul Schmitthenner studiert. Lehbruck promoviert 1940 über Grundsätzliche Probleme des zeitgemässen Museumsbauten an der Technischen Hochschule Hannover. In den 1960er Jahren entwirft er unter anderem das Bauwerk des Pforzheimer Reuchlinhauses, das Federsee-Museum in Bad Buchau sowie das Lehbruck Museum in Duisburg (1957/64). Barg, Rhea Rebecca: Ein Leben für die Kunst. Der Architekt Manfred Lehbruck, in: Eine grosse Idee 50 Jahre Lehbruck Museum, hrsg. v. Söke Dinkla, Köln 2014, S. 120–125.

<sup>2405</sup> Brief von Henning Bock an Manfred Lehbruck, 26. März 1973, SMB–ZA, VA10488, Ausstellung Wilhelm Lehbruck, 03.05.–29.07.1973, Schriftwechsel, Listen der Leihgaben, Transport, Buchstabe L.

<sup>2406</sup> Dinkla, Söke: Das Museum als Raum der Aisthesis. Zur Idee des Lehbruck Museums, in: ders. 2014, S. 26–41, hier S. 29–30.

<sup>2407</sup> Brief von Werner Haftmann an Guido Lehbruck, 19. April 1973, SMB–ZA, VA10488, Ausstellung Wilhelm Lehbruck, 03.05.–29.07.1973, Schriftwechsel, Listen der Leihgaben, Transport.

zudem, dass der Architekt eingeladen wird, ebenso am Aufbau der Ausstellung teilzunehmen, was entweder am 26. und 27. April oder am 2. und 3. Mai 1973 vorgesehen ist.<sup>2408</sup>

In seiner Korrespondenz äußert sich Haftmann an diversen Stellen über die Tatsache, dass die Inszenierung sich als kompliziert erweise,<sup>2409</sup> weil es sich um eine sehr umfangreiche Schau handele.<sup>2410</sup> Diese Äußerung könnte auf die Problematik hinweisen, dass die Ausstellung des bildhauerischen Werks Lehmbrucks aus zahlreichen Stücken besteht, die vor allem kleinformig sind. Die Präsentation einiger kleiner Skulpturen erfolgt in Vitrinen, während die meisten Werke, hauptsächlich Büsten, Torsi und Figuren in voller Größe auf individuellen Sockeln platziert werden. Einige Skulpturen stehen zudem direkt auf dem Boden. Im hinteren Bereich der Halle sind Hängewände für Zeichnungen und Gemälde vorgesehen, die nicht einen getrennten Bereich in der Schau darstellen, sondern Teil des Ganzen sind. Diese Lösung liegt möglicherweise an der Konzeption, in der Lehmbruck seine graphischen sowie malerischen Werke als integralen Bestandteil seines künstlerischen Ausdrucks versteht und nicht der Skulptur unterordnet.<sup>2411</sup> Diese Exponate werden in mehrere Werkgruppen aufgeteilt und entlang der gläsernen Wände der Museumshalle gehängt. Das abstrakte Bild *Berlin Red* von Sam Francis, das zwischen den Marmorfeilen hängt und mit seinen fröhlichen Farben nicht zum Werk Lehmbrucks passt, wird mittels eines Vorhangs verhüllt und fungiert als eine Art Trennwand. Die Gardinenschienen des Vorhangs werden in dem Stahlträger der Decke befestigt. Jörn Merkert erklärt diesbezüglich, dass diese Lösung getroffen wird, weil es zu aufwendig sei, das großformatige Gemälde von Francis abzuhängen und in seiner Kiste hinter einer der

---

<sup>2408</sup> Brief von Henning Bock an Manfred Lehmbruck, 26. März 1973, SMB-ZA, VA10488, Ausstellung Wilhelm Lehmbruck, 03.05.–29.07.1973, Schriftwechsel, Listen der Leihgaben, Transport, Buchstabe L.

<sup>2409</sup> Brief von Werner Haftmann an Gerd Betz, 8. Mai 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsels des Direktors A–K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>2410</sup> Brief von Werner Haftmann an Horst Dohm, 16. April 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsels des Direktors A–K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe D.

<sup>2411</sup> Heller, Reinhold: Wilhelm Lehmbruck – Eine Einführung, in: Bock/Prinz/Schneider 1973, S. 7–23, hier S. 20.

Garderoben zu verstecken.<sup>2412</sup> Während Haftmanns Amtszeit geschehe dies laut Merkert nur insgesamt zwei oder drei Mal.<sup>2413</sup>

Hinter *Berlin Red* von Francis werden die Vitrinen sowie drei verbundenen Stellwände aufgestellt, die am Boden befestigt sind. Einige Spotlichter, die aus der Decke herunterhängen, beleuchten einzelne Skulpturen. Manche der monumentalsten Bronzen, die als Merkmale des Stils Lehmbrucks gelten, werden in der Mitte des Ausstellungsbereiches aufgestellt. Die Skulpturen *Kniende*, *Sitzender Jüngling*, *Sinnende* und *Emporsteigender Jüngling* finden dort Platz, während *Gestürzte* sich im hinteren Skulpturengarten des Museums befindet. Aufgrund von Haftmanns Interpretation, dass die langgestreckten und stilisierten Formen der Skulpturen Lehmbrucks in die Höhe wüchsen und daraus viel Raum um sich herum benötigen würden, werden sie derart platziert, dass sie sowohl als einzelne Plastiken als auch in der miteinander bestehenden Verbindung wahrgenommen werden können. Zudem trägt die hohe Decke der Museumshalle zu der museographischen Gestaltung dieser Werke bei, mit denen Haftmann sich gleichzeitig wünscht, einige spezielle räumliche Akzente zu setzen. Haftmann versucht durch seinen Aufbau die Besonderheit der Skulpturen Lehmbrucks, das heißt „die versonnene Lyrik“ sowie „die Einsamkeit seiner Figuren“, aufzuwerten.<sup>2414</sup>

Jörn Merkert behauptet, dass die anlässlich der museographischen Gestaltung der Plastiken von Lipchitz gesammelten Erfahrungen mit den Lichtspots in der Lehmbruck-Ausstellung wiederholt werden. Da es sich jedoch in diesem Fall nicht um monumentale Werke handelt, werden laut Merkert die Vorhänge geschlossen gehalten.<sup>2415</sup> Das szenographische Ergebnis wirkt zudem wie eine „feierliche, sakrale Präsentation“.<sup>2416</sup> Meines Erachtens scheint diese Stimmung Haftmanns ergreifende Deutung des Werkes Lehmbrucks im Ausstellungskatalog als „geistiger Besitz der

---

<sup>2412</sup> Auch die monumentale Plastik von Naum Gabo Sphärisches Thema – Konstruktion im Raum (1970/71) wird aufgrund ihrer Maße und Gewicht während der Sonderausstellungen hinter einer der Garderobe gelegt. Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>2413</sup> Ebd.

<sup>2414</sup> Haftmann 1976, S. 50.

<sup>2415</sup> Ebd.

<sup>2416</sup> Ebd.



Nation“ sowie als „Mahnmal für das Leid und die langdauernde Agonie“<sup>2417</sup> Deutschlands während des Ersten Weltkriegs widerzuspiegeln.

Die ursprünglich vom 5. Mai 1973 bis zum 16. Juli 1973 vorgesehene Ausstellung ist ein großer Publikumserfolg und wird bis zum 6. August verlängert und insgesamt von 13.000 Menschen besucht.<sup>2418</sup>

In der Korrespondenz mit Haftmann drückt Guido Lehmbruck schließlich seinen Wunsch aus, welcher unerfüllt bleiben wird, die Ausstellung nach Mexiko wandern zu lassen.<sup>2419</sup> Lehmbruck wendet sich zudem, nach Absprache mit Haftmann, an den Leiter des Centre Culturel Allemand in Paris, Joseph Graf Raczynski, der sich für eine französische Station der Ausstellung interessiert und die Schau in der Stadt Bourges veranstalten will.<sup>2420</sup> Lehmbruck unterstützt grundsätzlich das Vorhaben, solange es sich um eine im Vergleich mit den amerikanischen und deutschen Ausstellungen kleinere Schau handele. Demgegenüber stellt er sich dagegen, das Werk seines Vaters am Musée Rodin zu präsentieren. Die Hauptkuratorin Cécile Goldscheider hatte zwar mehrmals den Wunsch ausgedrückt, eine Lehmbruck-Ausstellung am Musée Rodin zu zeigen, problematisch seien jedoch Lehmbrucks Auffassung nach die dort zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten, die ihm nicht angemessen erscheinen. Lehmbruck behauptete, dass nur ein Museum wie das Musée National d'Art Moderne für die Würdigung des bildhauerischen Werks seines Vaters in Paris infrage kommen könnte.<sup>2421</sup>

### **3. 2. 9 Wols (1973) – der „einsamste Künstler der Welt“ als der „wahre Zeuge“ von Haftmanns Generation**

In seinen kunsthistorischen Schriften, wie beispielsweise in der Enzyklopädie, untersucht Haftmann Wols' (Alfred Otto Wolfgang Schulze 1913–1951) malerisches

---

<sup>2417</sup> Haftmann, in: Bock/Prinz/Schneider 1973, S. 3.

<sup>2418</sup> Brief von Peter Krieger an das Statistische Landesamt, 14. Februar 1974, SMB-ZA, VA11128, Schriftwechsel St-Z, 1974, Bandnummer 05, Buchstabe St.

<sup>2419</sup> Brief von Werner Haftmann an Guido Lehmbruck, 8. Februar 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe L.

<sup>2420</sup> Die Ausstellung wird schlussendlich 1973 in der Maison de la Culture in Bourges präsentiert. Wilhelm Lehmbruck (1881–1919), Katalog der Ausstellung in der Maison de la Culture in Bourges, hrsg. v. Jean Goldman/Siegfried Salzmann, Bourges 1973.

<sup>2421</sup> Brief von Guido Lehmbruck an Joseph Graf Raczynski, 8. März 1973, SMB-ZA, VA10488, Ausstellung Wilhelm Lehmbruck, 03.05.–29.07.1973, Schriftwechsel, Listen der Leihgaben, Transport.

Werk neben der Malerei Hans Hartungs.<sup>2422</sup> Haftmann bezeichnet beide als zwei ausgewanderte deutschstämmige Künstler, die „Nazi“-Deutschland verlassen und die Rückschläge der Verfolgung, Internierung und des Zweiten Weltkrieges persönlich erlitten hätten. In der Nachkriegszeit stünden sie Haftmanns Auffassung nach als Musterbeispiele sowohl für eine persönliche ablehnende Haltung gegenüber dem Nationalsozialistischen Regime als auch als Hauptvertreter einer gegenstandslosen Kunstrichtung. Wols sei laut Haftmann der europäische Pionier des Informel, der seinen internationalen künstlerischen Dialogpartner in den USA in der Person des Malers Jackson Pollock habe.<sup>2423</sup> Haftmann betont im Katalogvorwort der Wols-Ausstellung, dass die Kunstrichtung, die von der Kritik mit verschiedenen Namen bezeichnet wird, wie etwa „Informel“, „Art Autre“, „Tachismus“, „Lyrische Abstraktion“ und „Abstrakten Expressionismus“, zu Beginn der 1950er Jahre internationale Ausbreitung gefunden habe.<sup>2424</sup>

Haftmanns Engagement für Wols ist empathischer Natur. Er lernt den Künstler nie persönlich kennen und sein frühzeitiger Tod trägt dazu bei, dass Haftmann den Maler in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts als Opfer deutet. Laut Haftmann soll sein Werk als Mahnung dienen, da es die Selbstzerstörung des Malers veranschaulicht. Haftmann behauptet, dass die „Bildfläche für Wols die Schrifftafel [ist], auf der die Chronik seines Schicksals sich einzeichnet“<sup>2425</sup>.

Die Wols-Ausstellung kann man als letztes großes Ergebnis des persönlichen Einsatzes des Kunsthistorikers für das Werk Wols' wahrnehmen. Haftmann, der bereits 1963 ein Buch über Wols' graphisches Werk veröffentlicht<sup>2426</sup> sowie mehrere Katalogvorworte für Ausstellungen verfasst,<sup>2427</sup> ist seit Jahren mit einer Monographie

---

<sup>2422</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 471–474; Haftmann 1955 (1987), S. 330.

<sup>2423</sup> Haftmann, Werner: Die großen Meister der Lyrischen Abstraktion und des Informel, in: Seit 45. Die Kunst unserer Zeit, hrsg. v. Ernst Goldschmidt, Brüssel 1970, S. 13–49, hier S. 14. Haftmann erklärt, dass die europäischen und amerikanischen Entwicklungen unabhängig seien. Trotzdem lägen ihre gemeinsamen Wurzeln im Konzept des psychischen Automatismus der Surrealisten und in der Malerei Klees und Kandinskys. Ebd., S. 17.

<sup>2424</sup> Haftmann 1973, S. 5.

<sup>2425</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 475–476.

<sup>2426</sup> Wols. Aufzeichnungen. Aquarelle, Aphorismen, Zeichnungen, hrsg. v. Werner Haftmann mit Beiträgen von Jean-Paul Sartre und Henri-Pierre Roché, Köln 1963.

<sup>2427</sup> 1961 im Städtischen Museum Wiesbaden; 1961 in der Galerie Europe in Paris; 1961 im Badischen Kunstverein in Karlsruhe; 1964 in der Galerie Michel Couturier et Cie in Paris und 1966 im Stedelijk Museum in Amsterdam.

des Künstlers beschäftigt.<sup>2428</sup> Die Recherchen für das „unsäglich mühseligen“<sup>2429</sup> Buch, an dem er in enger Kooperation mit Sammler\*innen, Kunsthändler\*innen, Wols Familienangehörigen und der Gefährtin des verstorbenen Künstlers Gréty Wols arbeitet, muss aufgrund der zahlreichen Fälschungen, die in den 1960er Jahren auf dem Kunstmarkt auftauchen, unterbrochen werden.<sup>2430</sup> Die Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Neuen Nationalgalerie Ursula Schmitt ist von Haftmann vorrangig mit den Recherchen für die Publikation beauftragt worden.<sup>2431</sup> Hinter der zunehmenden Bekanntheit der Malerei Wols' in Deutschland stehen ferner auch die von Haftmann mitkuratierten documenta-Ausstellungen. Da das malerische Werk Wols' auch im Rahmen der von Haftmann verfassten Enzyklopädie eine vorherrschende Rolle spielt,<sup>2432</sup> ist die Präsentation seiner Gemälde im Kontext der documenta unabdingbar.<sup>2433</sup>

Die Vorbereitungen der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie können im Archiv ab 1970 nachgewiesen werden. Obwohl Haftmann bereits im Jahr 1968 Gréty Wols informiert,<sup>2434</sup> dass er das gesammelte Material für das Werkverzeichnis von Wols ins

---

<sup>2428</sup> Haftmann schreibt Daniel Lelong, dass er daran seit zehn Jahren arbeite. Brief von Werner Haftmann an Daniel Lelong, 22. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe L.

<sup>2429</sup> Brief von Werner Haftmann an Roman Norbert Ketterer, 22. März 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>2430</sup> Brief von Werner Haftmann an Elfriede Schulze-Battmann, 23. Juni 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

<sup>2431</sup> Jörn Merkert behauptet diesbezüglich, dass das Werkverzeichnis aufgrund des juristischen Einspruchs von Gréty Wols, die Haftmann aufgefordert hatte, Bilder, die als Fälschung anerkannt waren, zu publizieren, nicht mehr veröffentlicht wird. Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>2432</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 474–476.

<sup>2433</sup> Zahlreiche Gemälde und Aquarelle, die in Kassel gezeigt werden, werden auch in der Ausstellung der Neuen Nationalgalerie präsentiert. Auf der ersten documenta siehe u.a.: Das blaue Phantom, 1951; Komposition, 1945; Aubergine, 1949; Manhattan, ohne Jahr. Bode 1955, S. 64. Auf der documenta II siehe u.a.: Komposition in Rot, 1946/47; Peinture, 1946/47; La blême (Die Leichenblase), 1949; Komposition auf grauem Grund, 1949; Auberginefarbene Komposition, 1949; La tapisserie, 1949; Le trait blanc, 1949; Composition Champigny, 1951; L'inachevée, 1951. Bode 1959, S. 448–457. Auf der documenta III siehe u.a.: L'oiseau, 1947; Manhattan, 1948/49; It's all over, 1947; Composition, um 1948; Fish, 1949; Oui, oui, oui, 1946/47; L'œil de dieu, 1949; Nu, 1949; Le moulin à vent, 1951. Hagen/Nemeczek 1964, S. 112–113. Sowohl auf der documenta II als auch auf der documenta III werden zudem zahlreiche Aquarelle ausgestellt. Siehe die umfassenden Listen der an den drei documenta-Ausstellungen vorgestellten Werke Wols: Wols auf der documenta, in: Wols Aufbruch nach 1945, Katalog der Ausstellung in der Neuen Galerie, Museumslandschaft Hessen Kassel vom 14. März bis 15. Juni 2014, hrsg. v. Bernd Küster, Petersberg 2014, S. 183–189.

<sup>2434</sup> Brief von Werner Haftmann an Gréty Wols, 12. November 1968, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe W.

Büro transportiert, nimmt er die Arbeit an seinem Buch erst im Jahr 1970 wieder auf.<sup>2435</sup>

Am 10. Juli 1970 schreibt Haftmann an Ernst Fischer, Direktor des Krefelder Kunstvereins, der sich an der von Haftmann vorgesehenen Wols-Ausstellung beteiligen will, dass er eine umfassende Schau vorsehe, jedoch einige Probleme mit der Zuschreibung der Werke lösen müsse.<sup>2436</sup> Haftmann erklärt, dass er zunächst eine Liste der Ölbilder für die Ausstellung erstellen wolle. Diese Aufgabe sei jedoch nicht einfach, da sich die Werke Wols auf dem Kunstmarkt, aufgrund des Todes einiger Sammler\*innen, sehr schnell von Besitzer\*in zu Besitzer\*in bewegten. Die Besprechungen zwischen Haftmann und Fischer über die Zusammenarbeit bei einer Wols-Schau beginnen bereits im Herbst 1969, als Haftmann in den Krefelder Kunstverein eingeladen wird, den Vortrag „Wols und Pollock. Abstract expressionism und Tachismus“ zu halten.<sup>2437</sup>

Die erste deutsche Retrospektive von Wols wird 1965/66 von Ewald Rathke, Direktor des Frankfurter Kunstvereins, veranstaltet.<sup>2438</sup> Fischer bezieht sich in seinem Brief vom 5. Juli 1970 an Haftmann hierauf und erklärt die dringende Notwendigkeit, bald eine neue Ausstellung zu organisieren.<sup>2439</sup> Haftmann informiert Fischer am 6. Januar 1971, dass er demnächst mit seinem Verleger Karl Gutbrod die Wols-Publikation besprechen werde, damit die Arbeit 1972 veröffentlicht und die Ausstellung in der zweiten Hälfte des Jahres 1972 eröffnet werden könne.<sup>2440</sup>

---

<sup>2435</sup> Brief von John Lefebvre an Werner Haftmann, 3. November 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe L.

<sup>2436</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Fischer, 10. Juli 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>2437</sup> Brief von Eva Brües an Werner Haftmann, 10. Februar 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe B. Einem Brief an Alfred Hentzen, der Haftmann eingeladen hatte im Januar 1968 über Art Informel und Action Painting in der Hamburger Kunsthalle zu referieren, kann der Inhalt des Vortrags entnommen werden: Haftmann stellt die Entwicklung des malerischen Werks beider Künstlern vor, betont die eigenständige Überschneidung ihrer Malerei und geht auch auf die deutschen Informellen sowie Vautier und Mathieu ein. Brief von Werner Haftmann an Alfred Hentzen, 8. September 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>2438</sup> Rathke, Ewald/Rathke-Köhl, Sylvia: Wols. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Fotos, Katalog der Ausstellung im Frankfurter Kunstverein vom 20. November 1965 bis 2. Januar 1966, Frankfurt am Main 1965.

<sup>2439</sup> Brief von Ernst Fischer an Werner Haftmann, 5. Juli 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>2440</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Fischer, 6. Januar 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe E.

Obwohl Haftmann sich am 19. März 1973 erneut an Fischer wendet, um ihm mitzuteilen, dass sowohl die Organisation vorangekommen sei als auch das kuratorische Konzept vorliege, wird die Ausstellung in Krefeld schlussendlich nicht gezeigt. Haftmann teilt dem Kollegen mit, dass die Auswahl der Werke sorgfältig sei und dass der Schwerpunkt der Ausstellung auf Werken nach 1940 liegen solle.<sup>2441</sup>

Ausführlichere Angaben darüber können zudem insbesondere zwei weiteren Briefen entnommen werden. Gréty Wols kritisiert Haftmanns Auswahl der auszustellenden Werke, da sie sich wünscht, alle Bilder ihrer Privatsammlung ausstellen zu dürfen, mit der Hoffnung sie danach zu verkaufen.<sup>2442</sup> Mit ihr steht Haftmann bereits seit 1967 in Hinblick auf die Vorbereitung einer großen Ausstellung und damit verbundenen Publikationen in Kontakt.<sup>2443</sup> Am 3. April 1973 teilt Haftmann Gréty Wols mit, dass die Ausstellung nur Werke von höchster Qualität enthalten solle.<sup>2444</sup> Am 19. Juni 1973 wiederholt Haftmann seinen Standpunkt gegenüber Gréty Wols Freund, Marc Johannès Yvelines. Er schreibt, dass die Ausstellung den wesentlichen Werkteil zeigen muss, für den Wols Geschichte geschrieben hat, nämlich die Gruppe von 40 Werken, die 1946 und 1947 entstanden sind und sich nicht mehr im Besitz von Gréty befinden.<sup>2445</sup> Haftmann bekräftigt seine kuratorische Entscheidung, indem er sie ebenso auf ein museologisches Konzept stützt: 50 Werke seien die angemessene Anzahl für eine Ausstellung, um das Publikum nicht zu überfordern.<sup>2446</sup> Haftmann strebt an, Wols als Hauptfigur der informellen Kunst zu präsentieren. Die von ihm als Schwerpunkt der Ausstellung ausgewählten Werke sind die 40 Malereien, die Wols bei dem Kunsthändler René Drouin 1947 in Paris ausgestellt hatte und großes Interesse bei Malern wie Georges Mathieu und Intellektuellen wie Jean-Paul Sartre geweckt hatten.<sup>2447</sup> Diese

---

<sup>2441</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Fischer, 19. März 1973, SMB-ZA, VA10493, Wols-Ausstellung, Buchstabe F.

<sup>2442</sup> Gréty Wols erklärt in einem Brief vom 22. März 1973, dass sie in den vergangenen Jahren nichts verkauft und ausgestellt hätte, da sie mit Haftmann einverstanden wäre, an einer umfassenden Wols-Ausstellung zusammenzuarbeiten. Haftmann bezieht sich auf dieses Schreiben in seinem Brief vom 3. April 1973. Brief von Werner Haftmann an Gréty Wols, 3. April 1973, SMB-ZA, VA10494, Wols-Ausstellung, Buchstabe W.

<sup>2443</sup> Brief von Werner Haftmann an Gréty Wols, 20. September 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>2444</sup> Brief von Werner Haftmann an Gréty Wols, 3. April 1973, SMB-ZA, VA10494, Wols-Ausstellung, Buchstabe W.

<sup>2445</sup> Brief von Werner Haftmann an Marc Yohannes Yvelines, 19. Juni 1973, SMB-ZA, VA10494, Wols-Ausstellung, Buchstabe W.

<sup>2446</sup> Ebd.

<sup>2447</sup> Haftmann 1970, S. 17.

Bilder, die mit improvisierten Motiven und einer unkonventionellen Maltechnik in großen Formaten geschaffen werden, gelten bereits damals als Meisterwerke einer neuen Richtung – des Informel. Wols als *génie* darzulegen sowie sein Werk nur mit Beispielen höherer Qualität zu veranschaulichen, entspricht meiner Meinung nach Haftmanns musealer kuratorischer Herangehensweise.<sup>2448</sup> Darüber hinaus spiegelt Haftmanns Neigung für das qualitätvolle Meisterwerk in der Auswahl der Werke für die Ausstellung seinen Ansatz betreffend der Ankaufspolitik für die permanente Sammlung wider.<sup>2449</sup>

Als Antwort an die Düsseldorfer Kunstsammlerin Gabriele Henkel, die ein am Ende der 1930er Jahre entstandenes Aquarell für die Ausstellung angeboten hatte, erklärt Haftmann, dass er sich nicht auf die Früharbeiten, sondern auf die Werke ab 1941 bis zum Tod des Künstlers konzentrieren wolle.<sup>2450</sup> Aus demselben Grund wird von Haftmann auch das umfangreiche photographische Werk Wols der 1930er Jahre komplett ausgeblendet.<sup>2451</sup>

Im Ausstellungskatalog stellt Haftmann Wols als den „Primitive[n] einer neuen Sensibilität“ vor, der seiner Auffassung nach wie einmal Cézanne „das Feld zubereitete, auf dem sich dann die Talente für eine Weile ergehen konnten“.<sup>2452</sup> Haftmann beschreibt Wols als einen Maler, der trotz einer ausgeprägten künstlerischen Begabung erfolglos sei und sich nicht für die Kunstwelt interessiere. Laut Haftmann sei Wols, der sich vom Kunstbetrieb fernhält, „der einsamste Künstler der Welt“. Sein gesamtes Leben, das sich laut Haftmann in seiner Malerei widerspiegele, wäre von „Verfolgung, Not, Krieg, Heimatlosigkeit und immer wieder Flucht“ gekennzeichnet. Haftmann nimmt die von Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre entwickelte Charakterisierung von Wols als „peintre maudit“ auf, der in der Nachkriegszeit in Paris in armseligen Verhältnissen in einem bescheidenen Hotel in Saint-Germain-des-Prés in Paris wohnt und viel trinkt,

---

<sup>2448</sup> Brief von Werner Haftmann an Gertrud Wörn, 21. Juli 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>2449</sup> Siehe Unterkapitel 4. 2 Ankaufspolitik: Zwischen Anspruch auf Internationalität und finanziellen, bürokratischen Schwierigkeiten.

<sup>2450</sup> Brief von Werner Haftmann an Gabriele Henkel, 4. Oktober 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>2451</sup> Brief von Werner Haftmann an Herrn Jagals, 15. März 1974, SMB-ZA, VA11129, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1974, Bandnummer 01, Buchstabe IJ.

<sup>2452</sup> Haftmann 1973, S. 6.

und verbreitet sie in Westdeutschland.<sup>2453</sup> Darüber hinaus schreibt Haftmann, dass Wols seine Kunst „für sich allein“ und „in vollständiger Isolierung“ ausgearbeitet habe. Das malerische Werk Wols bildet laut Haftmann weiterhin einen „dokumentarischen Bericht“, in dem er „seine Zeit und seine Generation wieder[erkennt]“. Es handelt sich nämlich um die Geschichte der Menschen, die unter den politischen Ereignissen gelitten hätten und von ihnen geopfert würden. Haftmann behauptet, dass Wols nicht nur als Maler besonders wichtig sei, er gelte nämlich als Wegbereiter einer neuen Kunstrichtung, die nach seinem Tod von zahlreichen Maler\*innen einfach imitiert werde. Wols repräsentiert Haftmanns Auffassung nach vielmehr „de[n] wahre[n] Zeuge[n]“ seiner Zeit.<sup>2454</sup>

Die von Haftmann vertretene Interpretation von Wols als erfolgloser Künstler wird in den neueren Forschungen zu dem Maler teilweise infrage gestellt. Philipp Gutbrod betont zum Beispiel in seinem 2006 erschienen Beitrag *In Deutschland blieb Wols unbekannt: Phasenverschiebung einer deutsch-französischen Rezeption*, dass Wols einen gewissen Erfolg erlebt, als er in der Galerie von René Drouin und später im Jahr 1949 bei Pierre Loeb einen Vertrag für zwei Jahre unterschreibt, der ihm gleichzeitig auch ein gutes Einkommen sichert.<sup>2455</sup> Darüber hinaus schreibt Gutbrod, dass Wols' Kunst zu seiner Lebzeit in Frankreich, dank seiner Kontakte zur Pariser Kunstszene in internationalen Ausstellungen präsentiert sowie in Publikationen verbreitet wird.<sup>2456</sup> Auch Sabine Fastert behauptet in ihrem Beitrag von 2009 „*Klee ist ein Engel, Wols ein armer Teufel*“ *Informelle Malerei und ihre Lesarten*, dass „Haftmanns existentialistische Lesart genau dem Pathos der Nachkriegszeit“ entspreche und „mehr [aus]sagt über ihre Entstehungszeit als über die Kunst von Wols“.<sup>2457</sup>

---

<sup>2453</sup> Ebd., S. 7.

<sup>2454</sup> Ebd., S. 17.

<sup>2455</sup> Gutbrod, Philipp: „In Deutschland blieb Wols unbekannt“. Phasenverschiebung einer deutsch-französischen Rezeption, in: *In die Freiheit geworfen*, hrsg. v. Martin Schieder/Isabelle Ewig, Passagen 13, Berlin 2006, S. 354–365, hier S. 352.

<sup>2456</sup> Ebd., S. 361.

<sup>2457</sup> Fastert, Sabine: „Klee ist ein Engel, Wols ein armer Teufel“ *Informelle Malerei und ihre Lesarten*, in: *Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte*, hrsg. von Urte Krass, München 2009, S. 207–230, hier S. 227.

Es ist diesbezüglich bemerkenswert, dass Haftmann in seiner Rede über Pollock und Wols, die er am 26. März 1969 in der Neuen Nationalgalerie hält<sup>2458</sup> und mehrmals in unterschiedlichen deutschen und internationalen Museen wiederholt,<sup>2459</sup> das Tragische in Wols nicht nur mit der Biographie Pollocks, sondern auch mit dem Leben van Goghs vergleicht.<sup>2460</sup> Im Unterkapitel über van Gogh in der Enzyklopädie schreibt Haftmann, dass dieser Aspekt besonders bei deutschen Künstler\*innen der Moderne bezeichnend sei: „Die vorbildliche Tragik dieses durchlebten Lebensentwurfs blieb eine geheime Wirkkraft in der ganzen Lebenshaltung der Moderne. Sie trat, vor allem im germanischen Bereich, immer wieder aus ihrer Latenz heraus, bei Nolde, bei Kokoschka, bei E. L. Kirchner“.<sup>2461</sup> Die Problematik der Legendenbildung um den Maler Vincent van Gogh sowie der Deutung seiner Biographie und Malerei als Ausdruck des Leids in der Kunstgeschichte werden im Buch der Soziologin Nathalie Heinich *The Glory of Van Gogh. An Anthropology of Admiration* untersucht.<sup>2462</sup> Es ist diesbezüglich interessant zu beobachten, wie sich in Haftmanns Texten über Wols die Biographie dem künstlerischen Werk aufdrängt. Wie im Fall von van Gogh, den Heinich als den ersten großen Märtyrer der modernen Kunst betrachtet,<sup>2463</sup> beruht Haftmanns Mythisierung des Künstlers auf der Betonung von Themen wie Einsamkeit,

---

<sup>2458</sup> Brief von Werner Haftmann an Elfriede Schulze-Battmann, 25. März 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe Sch; Einladungskarte mit Datum Berlin, den 8. Januar 1969: Vortragsreihe mit farbigen Lichtbildern, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1969.

<sup>2459</sup> Unter anderem in der Kunsthalle Hamburg im Januar 1968 (Brief von Alfred Hentzen an Werner Haftmann, 8. September 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe H), im Museum Folkwang in Essen am 17. Juli 1968 (Brief von Werner Haftmann an Käthe Klein, 2. August 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe K), im Bielefelder Kunstverein im Februar 1969 (Brief von Werner Haftmann an Hanna L. Böllhoff-Becker, 2. August 1968, SMB-ZA, VA11090, Schriftwechsel des Direktors A-G, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe B) und im Kunstmuseum Basel am 29. Oktober 1973 (Brief von Werner Haftmann an Franz Meyer, 9. März 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe M). Haftmann hat mit dem Leiter des Goethe-Instituts in Rabat abgesprochen, den Vortrag 1973 im Institut zu halten. Aus den Unterlagen geht nicht deutlich hervor, ob die Reise nach Marokko schlussendlich stattgefunden hat. Brief von Werner Haftmann an Rolf Grobe, 23. November 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsels des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>2460</sup> Der Vergleich mit van Gogh stammt ursprünglich aus Georges Mathieu: „Vierzig Meisterwerke, jedes zerschmetternder, aufwühlender, blutiger als das andere: ein Ereignis, ohne Zweifel das wichtigste seit den Werken van Goghs“. Haftmann 1970, S. 33–34.

<sup>2461</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 32.

<sup>2462</sup> Heinich, Nathalie: *The Glory of Van Gogh. An Anthropology of Admiration*, Princeton 1996.

<sup>2463</sup> Ebd., S. 46.



Selbstzerstörung durch die Malerei, Martyrium und Opfer.<sup>2464</sup> Der Vergleich zwischen Wols und van Gogh, den Haftmann auch im Ausstellungskatalog erwähnt,<sup>2465</sup> wird in einem undatierten Brief vonseiten des Verlegers Manfred Schlösser bestätigt, in dem dieser Haftmann für seine Darstellung der geistigen Verwandtschaft zwischen Wols und van Gogh lobt.<sup>2466</sup>

Haftmann behauptet, dass ausschließlich Maler\*innen die Kunstrichtung des Informel vertreten könnten, die der Generation Wols' angehörten und während des Zweiten Weltkrieges Leid erlitten hätten. Bei Wols und Pollock führe ihre künstlerische Bestimmung zu Selbstzerstörung.<sup>2467</sup> Im Falle Wols dauere es, so Haftmann, fünf Jahre: „Diese Provokation [des Lebensprozesses] bedeutete – ebenso wie bei Pollock – die willentliche Selbstzerstörung, denn jedes Bild nahm einen Teil des psychischen Lebenskraft fort“.<sup>2468</sup> Über die im Jahr 1947 bei Drouin gezeigten Bilder schreibt Haftmann:

Wols hat diese vierzig Leinwände mit seinem Drama, mit seinem Blut, gemalt. Es handelte sich um vierzig Momente aus der Kreuzigung eines Menschen, der die Verkörperung einer Reinheit, Sensibilität und Weisheit war, die der Schöpfung selbst zur Ehre gereichen.<sup>2469</sup>

Wie die Korrespondenz Haftmanns zeigt, wird seine Lesart Wols als bohemischer Künstler bereits in den 1970er Jahren kritisiert. Obwohl auch Gréty Wols von der Forschung als Verantwortliche für die Verbreitung des Mythos Wols erachtet wird,<sup>2470</sup> weigert sie sich gegen Haftmanns Äußerungen über Wols Alkoholmissbrauch in seinem

---

<sup>2464</sup> Heinich erklärt zum Beispiel, wie van Goghs Biographen das Thema, sich für seine Kunst geopfert zu haben, mit allen Mitteln ausgenutzt und den Künstler zum Märtyrer gemacht hatten. Ebd., S. 83; 87. „The sacrifice of his health: ‚In order to afford paints and brushes, Vincent barely eats; he makes do with bread and smokes incessantly to stave off hunger pangs. As he is very weak, he suffers from dizzy spells and violent stomach pains.‘ The sacrifice of his body: ‚Every canvas he places on the easel, every tube he squeezes onto the palette in order to paint himself, means one meal less, one less chance to have it off.‘ The sacrifice, finally, of all of himself: ‚What killed him was not the years of poverty, but what painting demanded on him““. Ebd., S. 83.

<sup>2465</sup> Haftmann 1973, S. 17.

<sup>2466</sup> Brief von Manfred Schlösser an Werner Haftmann, undatiert, AdK–W 159, AdK–W Präsident Grass Bd 1: Matschinsky-Denninghoff, Haftmann, Rossow, Frei Otto.

<sup>2467</sup> Haftmann 1973, S. 17.

<sup>2468</sup> Ebd., S. 33.

<sup>2469</sup> Ebd., S. 15–17. Die Äußerung stammt ursprünglich aus Georges Mathieu, der die Wols-Ausstellung bei Drouin im Sommer 1947 als „die Kreuzigung eines Menschen“ beschrieb. Haftmann 1970, S. 17; 33–34.

<sup>2470</sup> Rathke, Ewald: Wols – Der Kunsthandel, die Sammler, die Fälscher. Interview geführt sowie bearbeitet von Dorothee Gerken, Christiane Lukatis, transkribiert von Rita Mühlenbein, in: Küster 2014, S. 98–101, hier S. 99.

1970 erschienen Beitrag über die Künstler des Informel.<sup>2471</sup> Diesbezüglich erscheint das Interview mit Ewald Rathke, das im Katalog der Ausstellung *Wols. Aufbruch nach 1945* in der Neuen Galerie in Kassel 2014 stattfindet, als besonders erhellender Beitrag. Rathke widerspricht dem Bild „des armen, von den Zeitereignissen und den Menschen verfolgten Künstlers“<sup>2472</sup> und lehnt die Deutung des Leidens als Parameter für die Analyse des Werkes Wols ab. Er erklärt, dass Wols das bürgerliche Leben wesentlich verweigert hätte – er stamme aus einer wohlhabenden Berliner Familie – und dass, er „kein Seismograph seiner Zeit“<sup>2473</sup> gewesen wäre. Rathke vertritt zudem die Meinung, dass die Kunsthistoriker\*innen die von Haftmann in den 1950er Jahren etablierte biographische und zeitgeschichtliche Darlegung Wols', die auf Sartres Interpretation basiere, immer wieder weitergeführt hätten, was dazu beigetragen habe, dass keine neue Sichtweisen über seine Kunst und Karriere entwickelt werde.<sup>2474</sup>

Die Biographie Wols' sowie die tragische Darlegung des Künstlers als Opfer der Politik und der Geschichte wird meines Erachtens von Haftmann instrumentalisiert, um in Westdeutschland ein Musterbeispiel der vom Nationalsozialismus unterdrückten Generation zu veranschaulichen. Haftmann selbst bezieht sich in diese Generation mit ein, um sich in der Öffentlichkeit, wie die von ihm als verfolgten Künstler\*innen des NS-Regimes, als in der Nachkriegszeit Opfer der historischen Ereignisse zu stellen. In dem 1960 verfassten Nachwort des Buches *Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze* versucht Haftmann tatsächlich in ähnlicher tragischer Art und Weise die Missgeschicke, die Nationalsozialismus und Krieg für seine Person und Karriere bedeutet hätten, darzulegen. So unterstreicht Haftmann zum Beispiel, wie er seine jugendlichen Studien zur italienischen Renaissance aufgeben sowie Florenz und das geliebte Land verlassen muss, um sich der modernen Kunst in Deutschland zu widmen. Haftmann rechtfertigt seine Wahl nicht als Ergebnis einer individuellen pragmatischen Entscheidung, sondern als fatalistische Bestimmung, als einzige ihm zur

---

<sup>2471</sup> „Im Lager fand er einen wundervollen, aber gefährlichen Freund – den Alkohol. All seine Freunde erinnern sich nicht, ihn je essen gesehen zu haben. Aber er trank. [...] Natürlich wurden die Rationen langsam grösser, zwei Liter Rum waren in den letzten Pariser Jahren die Tagesration“. Haftmann 1970, S. 26. Brief von Gréty Wols an Werner Haftmann, 17. April 1970, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>2472</sup> Rathke, in: Küster 2014, S. 100.

<sup>2473</sup> Ebd.

<sup>2474</sup> Ebd., S. 99.

Verfügung stehenden Option nach den Ereignissen des Krieges: „Der Krieg, dessen Heraufkunft mich mit einer sonderbarer hysterischen Unruhe erfüllte, machte diesen Plänen ein Ende“.<sup>2475</sup>

In seinem Katalogvorwort schreibt Haftmann, dass aufgrund des Aufkommens der Pop Art aber auch der Op Art, des Hyperrealismus und des Kritischen Realismus in den 1960er Jahren das Informel „zu langem Stillstand“ käme. Haftmann erklärt, dass das erneute Interesse für die Kunstrichtung in den 1970er Jahren historischer Natur wäre, was die Gefahr mit sich brachte, dass die „Figur und Leistung des schöpferischen Einzelnen, der den Stilentwurf lieferte, im vermeintlich übergreifenden Gruppenausdruck ertränkt w[urde]“.<sup>2476</sup> Gegen diese Gefahr zu kämpfen, sei das Ziel der Ausstellung<sup>2477</sup> und allgemein eines der Hauptanliegen Haftmanns, der seine kuratorische Stellung auf die Individualität und die selbständige Leistung des Einzelnen, des künstlerischen Genies, basiert.<sup>2478</sup> Diese Stellungnahme verdeutlicht Haftmann anlässlich der dritten documenta anhand seines Ausspruchs „Kunst das ist, was bedeutende Künstler machen“.<sup>2479</sup> Im Katalogvorwort der Kasseler Veranstaltung im Jahr 1964 setzt sich Haftmann explizit gegen Künstlergruppen ein, die sich laut Haftmann gegen die selbständige künstlerische Leistung, zugunsten kollektiver Arbeit positionieren. Er behauptet, dass diese Formen des künstlerischen Schaffens nichts anderes als Kopien bereits existierender Bewegungen wie De Stijl und das Bauhaus veranschaulichen.<sup>2480</sup>

Obwohl Wols wie auch Hartung Malerei dem spezifischen Kontext der Pariser Kunstszene der Nachkriegszeit zugeschrieben werden kann, wie es auch von Haftmann im Katalogvorwort angedeutet wird, setzt der Kunsthistoriker den Akzent auf den isolierten Beitrag beider Künstler. Laut Haftmann hätten Wols, wie auch Hartung, Jean

---

<sup>2475</sup> Haftmann 1960, S. 293–295, hier S. 294. Siehe Unterkapitel 1. 12 Rückkehr nach Deutschland: Entstehung der Enzyklopädie Malerei im 20. Jahrhundert in Kalkar und Entnazifizierung.

<sup>2476</sup> Haftmann 1973, S. 6.

<sup>2477</sup> Ebd.

<sup>2478</sup> Kimpel 1997, S. 136–137.

<sup>2479</sup> Haftmann, Werner: Einführung, in: Hagen/Nemeczek 1964, S. 14.

<sup>2480</sup> Ebd. Kimpel behauptet, dass der Bezug zur Autonomie der Kunst in Haftmanns Denkweise auf den Schriften Gottfried Benns basiere. Benns „Ablehnung des Menschen als ‚zoon politicon‘ (dieser griechische Mißgriff, diese Balkanidee)“ wird laut Kimpel die Basis für Haftmanns während der Nachkriegszeit vertretenen Idee der individualistischen künstlerischen Leistung gegen die, Haftmanns Auffassung nach, „furchtbare moderne Allgewalt des Politischen und Soziologischen“ gesetzt. Zitiert nach Kimpel 1997, S. 199. Benn 1949 (1962), S. 165. Haftmann, Werner: Gottfried Benn und das Problem des Ästhetischen, in: ders. 1960, S. 40–52, hier S. 52.

Fautrier und Henri Michaux unabhängig voneinander gearbeitet.<sup>2481</sup> Außerdem erklärt Haftmann, dass die Maler\*innen dieser Kunstrichtung keine Kameraderie erlebten sowie, dass sie nur als einzelne Künstler existieren könnten.<sup>2482</sup> Der Künstler Karl Otto Götz, der damals ebenso in Paris lebt und Wols persönlich kennenlernt, widerspricht Haftmanns Interpretation von Wols als „Solitär im Pariser Kunstleben“<sup>2483</sup>. Neben ihm ständen, so Götz, weitere Protagonisten des Informel wie zum Beispiel Hans Hartung und Jean Fautrier, die er als genauso wertvolle Vorläufer der Kunstrichtung ansieht.<sup>2484</sup> Diesbezüglich ist es interessant zu beobachten, dass Haftmann die Rolle Fautriers im Rahmen der informellen Malerei deutlich reduziert: „Fautrier selbst gelang es nie, über sein ursprüngliches Thema und Verfahren hinauszukommen und sein empfindsames Ritornell zu vollerer Melodie zu erweitern“.<sup>2485</sup> Haftmanns Stellungnahme wird von Klaus Jürgen-Fischer im Artikel *Der Fall Jean Fautrier* 1960 in der Zeitschrift *Das Kunstwerk* befürwortet, der die Würdigung Fautriers als Pionier der Abstraktion und „eigentlicher Begründer des informellen Stils“<sup>2486</sup> von André Malraux und Herbert Read infrage stellt. Götz gesteht ferner, dass Haftmann sich nur für wenige deutsche Künstler\*innen der informellen Malerei wie K. R. H. Sonderborg interessierte: „[Haftmann] hat uns Informellen in den fünfziger Jahren das Leben schwer gemacht. Er ließ nur Wols gelten!“<sup>2487</sup>

Am 21. November 1972 erklärt Haftmann Wols' Schwester, der Kunsthistorikerin Elfriede Schulze-Battmann, dass er die Absicht habe, die Wols-Ausstellung während der Berliner Festwochen zu veranstalten und dass diese danach von weiteren Museen übernommen werden sollte.<sup>2488</sup> Haftmann hatte die Museumsdirektoren Jean Leymarie und Jacques Lassaigne kontaktiert, damit die Ausstellung auch in Frankreich entweder im Musée National d'Art Moderne oder im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

---

<sup>2481</sup> Haftmann 1973, S. 17.

<sup>2482</sup> Ebd., S. 6.

<sup>2483</sup> Gerkens, Dorothee: „Der geheimnisumwitterte Star der Szene“ Wols, das Informel und die deutschen Künstler der 1950er-Jahre, in: Küster 2014, S. 10–25, hier S. 15.

<sup>2484</sup> Ebd., S. 15–17.

<sup>2485</sup> Haftmann 1970, S. 45.

<sup>2486</sup> Jürgen-Fischer, Klaus: Der Fall Jean Fautrier, in: *Das Kunstwerk*, 7/13, Baden-Baden, Januar 1960, S. 23–24, hier S. 23.

<sup>2487</sup> Zitiert nach Gutbrod, in: Glasmeier/Stengel 2005, S. 195.

<sup>2488</sup> Brief von Werner Haftmann an Elfriede Schulze-Battmann, 21. November 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

präsentiert werden könnte.<sup>2489</sup> Lassaigne teilt Haftmann diesbezüglich am 3. Oktober 1973 mit, die Schau im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris zu veranstalten.<sup>2490</sup>

Während der Pressekonferenz, die am 12. September erfolgt, hält Haftmann ein zweistündiges Seminar über Wols, das die Presse in Erstaunen versetzt haben muss. Haftmann erzählt dem Leiter des Berliner Künstlerprogramms des DAAD, Karl Ruhrberg, dass er über diese akademische Form der Pressekonferenz sehr zufrieden sei und sie auch in Zukunft wiederholen werde.<sup>2491</sup>

Wie die im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin verbleibenden Photographien bezeugen, findet die Ausstellung, die vom 13. September bis 5. November 1973 läuft,<sup>2492</sup> im Untergeschoss des Museums statt. Haftmann schreibt, für diese Schau den „Menzelsaal und seinen Annexen“<sup>2493</sup> ausgewählt zu haben. Bei den Ölgemälden, die klein bis mittelgroß sind sowie bei den Aquarellen, die ein kleines Format haben, sei es von einem museographischen Standpunkt aus nicht möglich gewesen, die Ausstellung überzeugend in der Museumshalle zu veranstalten. In einigen Schreiben bedauert Haftmann, für diese Ausstellung keine öffentlichen Zuschüsse erhalten zu haben, was Schwierigkeiten bei den künftigen Schauen und Erwerbungen bedeutet. Einem Brief von Jörn Merkert an Otto Stangl vom 8. Oktober 1973 kann entnommen werden, dass die finanzielle Situation der Neuen Nationalgalerie prekär sei. Merkert spekuliert diesbezüglich, dass die Schulden des Jahres 1973 vom Budget des folgenden Jahres abgezogen werden müssen.<sup>2494</sup> Trotz der finanziellen Schwierigkeiten freut sich Haftmann darüber, viele wichtige, darunter auch die amerikanischen,<sup>2495</sup> Gemälde für die Ausstellung geliehen bekommen zu haben, wie zum Beispiel das Werk *Voile de Veronique* (1946/47), das als Geschenk von Dominique und John De Menil ins MoMA 1956 eingegangen ist. Haftmann deutet in seinem Schriftwechsel an mehreren

---

<sup>2489</sup> Brief von Werner Haftmann an Gréty Wols, 23. November 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>2490</sup> Brief von Jacques Lassaigne an Werner Haftmann, 3. Oktober 1973, SMB-ZA, VA10494, Wols-Ausstellung, Buchstabe P-Q.

<sup>2491</sup> Brief von Werner Haftmann an Karl Ruhrberg, 3. September 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>2492</sup> Einladungskarte, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1973.

<sup>2493</sup> Haftmann 1976, S. 51.

<sup>2494</sup> Brief von Jörn Merkert an Otto Stangl, 8. Oktober 1973, SMB-ZA, VA11121, Schriftwechsel St-Z, 1973, Bandnummer 04, Buchstabe St.

<sup>2495</sup> Brief von Werner Haftmann an Elfriede Schulze-Battmann, 21. November 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

Stellen an, wie zum Beispiel in einem Brief an seinem Mitarbeiter Henning Bock, der sich gerade in New York befindet, dass er die Werke von Wols in den US Museen und Privatsammlungen recht gut kenne.<sup>2496</sup>

Die museographische Präsentation der Kunstwerke folgt der chronologischen Einteilung des Katalogs, wie das Schild „Dezember 1942 – Dezember 1945 Dieulefit“ der Sektion der Aquarelle<sup>2497</sup> auf einer Photographie der ersten rechten Hängewand vermuten lässt. Die Werke werden sowohl an den Wänden der Museumssäle als auch an mobilen weißen Wänden gehängt, wie das Gemälde *Le fantôme bleu* (um 1951) auf der Hängewand rechts auf einer Aufnahme zeigt. Diese mobilen Wände tragen vermutlich außerdem die Funktion, den Raum zu unterteilen und einer intimeren Wahrnehmung der dargestellten Kunstobjekte, die auf diese Weise in kleinere Gruppen eingeteilt werden, zu gewährleisten. Auf einer Photographie, die einen Überblick von einem Ausstellungsraum zeigt, kann man die Hängung von kleineren Werken an den Seitenwänden sehen, die einander in nächster Nähe folgen, während größere Werke an der Wand in der Mitte des Raumes platziert werden. Von rechts nach links erkennt man an dieser Wand einige der Gemälde aus den deutschen Museen, wie die *Komposition* der Hamburger Kunsthalle (1946/47, 81 x 65 cm) sowie die *Komposition* der Staatsgalerie Stuttgart (1946/47, 162 x 130 cm). Daneben hängen *Kopf in Rot und Weiß* (1946/47, 80 x 80 cm) aus der Sammlung Paul Haim, Paris und *Ohne Titel* (1946/47, 146 x 114 cm) aus der Galerie Beyeler in Basel.

Wie Haftmann Ernst Beyeler erzählt, findet seine kuratorische Präsentation den Beifall des Publikums.<sup>2498</sup> Dies wird ebenso von der Besucherzahl bestätigt: In knapp zwei Monaten sehen 8.100 Besucher\*innen die Ausstellung, obwohl der Eintritt kostenpflichtig ist.<sup>2499</sup> Vonseiten von Haftmanns Kollegen werden die Ausstellung und die Interpretation der Werke Wols' im Katalogvorwort positiv wahrgenommen, wie zum Beispiel die Reaktion von Alfred Hentzen zeigt: „Man fühlt heraus, wie sehr Dir Wols als Mensch und als Maler am Herzen liegt. Du hast seine Gestalt und sein Werk mit

---

<sup>2496</sup> Brief von Werner Haftmann an Henning Bock, 19. September 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>2497</sup> Haftmann 1973, S. 102–105.

<sup>2498</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Beyeler, 13. November 1973, SMB-ZA, VA10493, Wols-Ausstellung, Buchstabe B.

<sup>2499</sup> Brief von Peter Krieger an das Statistische Landesamt, 14. Februar 1974, SMB-ZA, VA11128, Schriftwechsel St-Z, 1974, Bandnummer 05, Buchstabe St.

einer Dichte dargestellt, die unübertrefflich ist“.<sup>2500</sup> Hentzen bedankt sich in diesem Brief zudem bei Haftmann dafür, ihm bei der Erwerbung der in der Ausstellung gezeigten *Komposition* aus 1946/47 für die Hamburger Kunsthalle geholfen zu haben. Kurt Martin schreibt am 1. November 1973, dass sowohl die Ausstellung und als auch den Katalog ein Erfolg seien.<sup>2501</sup> Auch der Direktor der Neuen Berliner Galerie Werner Timm gratuliert Haftmann dafür, dass er bei seiner Darlegung der Malerei Wols den Schmerz sowie die tragische Schönheit<sup>2502</sup> überzeugend zum Ausdruck gebracht habe. Schließlich billigen ebenso Wols Familienangehörige die Ausstellung, wie ein Brief des Bruders Wols Helmut Schulze-Battmann am 30. November 1973 bezeugt.<sup>2503</sup>

### **3. 2. 10 Antoni Tàpies (1974) – der „spanische Beitrag“ zur gegenstandslosen Kunst**

Die Ausstellung *Antoni Tàpies Retrospektive 1946–1973. Bilder, Objekte und Zeichnungen* findet in der Museumshalle vom 3. April bis zum 3. Juni 1974 statt. Sie wird von dem Direktor des Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris Jacques Lassaigne initiiert. Haftmann erhält die Nachricht von der in Frankreich bevorstehenden Ausstellung vom Direktor der Galerie Maeght Daniel Lelong.<sup>2504</sup> Am 27. Juli 1972 schreibt ihm Lassaigne zudem, dass er im darauffolgenden Jahr beabsichtige, eine Retrospektive von Antoni Tàpies (1923–2012) in Paris zu veranstalten. Das zu dem Zeitpunkt bereits fortgeschrittene Vorhaben stützt auf die Zusammenarbeit mit der Galerie Maeght und der Galerie Stadler. Wie dem Brief entnommen werden kann, bewahrt dessen Besitzer, der Kunsthändler Rodolphe Stadler, als erster Kunsthändler des Malers zahlreiche repräsentative Werke von Tàpies, die die Entwicklung der

---

<sup>2500</sup> Brief von Alfred Hentzen an Werner Haftmann, 8. Oktober 1973, SMB–ZA, VA11122, Schriftwechsels des Direktors A–K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>2501</sup> Brief von Kurt Martin an Werner Haftmann, 1. November 1973, SMB–ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2502</sup> Brief von Werner Timm an Werner Haftmann, 29. November 1973, SMB–ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe T.

<sup>2503</sup> Brief von Helmut Schulze-Battmann an Werner Haftmann, 30. November 1973, SMB–ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

<sup>2504</sup> Keine Briefe bezüglich der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie konnten im Archiv der Fundació Antoni Tàpies ermittelt werden. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Núria Solé Bardalet.

gesamte künstlerische Karriere belegten, auf.<sup>2505</sup> Die Konzeption der Ausstellung sowie ihren Umfang legt Lassaigne mit Tàpies während zwei Aufenthalten in Barcelona, der Stadt des Künstlers, fest. Tàpies ist der Auffassung, dass die Ausstellung aus ungefähr 80 Werken bestehen soll, um die gesamten Schaffensphasen seines Werkes ausreichend zu veranschaulichen. Lassaigne gesteht, dass die Werke Tàpies, aufgrund ihrer Materialien, sehr empfindlich seien. Dieser Aspekt sowie die großen Formate der Leinwände und Objekte erhöhen die Kosten von Transport und Versicherung wesentlich, die aber durch die Teilung mit verschiedenen Museen verringert werden könnten. Der Künstler wünscht sich, dass die Wanderausstellung nach der Pariser Station, ebenso in Deutschland, England, Schweden, Belgien und Italien gezeigt werde. Werner Haftmann, der Tàpies' Werk und den Künstler persönlich kennt, beteiligt sich am Ausstellungsprojekt im Jahr 1974. Als die Schau nach Berlin kommt, ist sie bereits in Paris, Genf, Charleroi und Humlebæk präsentiert worden. Anschließend wandert sie weiter nach England, wo das Arts Council of Great Britain sie als letzte Station in der Hayward Gallery in London and in der Glynn Vivian Gallery in Swansea veranstaltet.<sup>2506</sup>

Haftmann entscheidet sich, die Berliner Ausstellung mit weiteren Werken aus deutschen Museen zu bereichern. Er wendet sich an Werner Schmalenbach, um die Tàpies-Bilder der Düsseldorfer Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen auszuleihen. Schmalenbach, der die Arbeit des katalanischen Künstlers außerordentlich schätzt,<sup>2507</sup> hatte sich mit ihr intensiv auseinandergesetzt. Er hatte die erste Retrospektive von

---

<sup>2505</sup> Rodolphe Stadler (1927–2009) eröffnet 1955 die Galerie Stadler in Paris. Von 1955 bis 1970 arbeitet Stadler zusammen mit dem Kunstkritiker Michel Tapié und fördert informelle Künstler\*innen wie Antonio Saura, Antoni Tàpies, Jaroslav Serpan, Horia Damian und Claire Falkenstein. Unterstützt von dem Kunstkritiker François Pluchart engagiert sich Stadler in den 1970er Jahren für die Kunstrichtung der Body-Art und veranstaltet Happenings von Michel Journiac, Gina Pane, Urs Lüthi, Chris Burden und Hermann Nitsch. Ab 1975 und bis zur Schließung der Galerie im Jahr 1999 stellt Stadler, neben den Künstler\*innen, die seit dem Anfang der Galerie nahe stehen, junge Künstler wie Jean-Paul Huftier und Gérald Thulpinier aus. Duplaix, Sophie: *Galerie Stadler 1955–1999*, 51 rue de Seine, Paris 6<sup>e</sup>, in: *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne Centre Georges Pompidou*, 20 *Galerie du 20<sup>e</sup> siècle France 1905–1970*, hrsg. v. Serge Lasvignes, hors-série 2020, Paris 2020, S. 82–87.

<sup>2506</sup> Brief von Norbert Lynton an Werner Haftmann, 12. August 1974, SMB–ZA, VA10182, Ausstellung Antoni Tàpies, 02.04.–03.07.1974, Schriftwechsel, Allgemeines, Buchstabe L.

<sup>2507</sup> Schmalenbach erzählt von seiner Bewunderung für das Werk von Antoni Tàpies sowie über seine Erwerbungen, als er Direktor der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf ist, in seinem autobiographischen Buch: Schmalenbach, Werner: *Tàpies 1965*, in: *Ein Leben mit der Kunst*, Berlin 1996, S. 275–278. Tàpies sei laut Schmalenbach der wichtigste Künstler seiner Generation. Schmalenbach behauptet sich mit dem Werk dieses Künstlers zu identifizieren, dessen geistige Tiefe er außerordentlich schätzt.



Tàpies in Deutschland im Jahr 1962 in der Kestner-Gesellschaft veranstaltet. Als Leiter der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen erwirbt er 1965 zwei bedeutende Werke: *Grande peinture grise* (1955) und *Relief en couleur brique* (1963). Durch diese Leihgaben will Haftmann die Schaffensphase von 1958 bis 1962, die seiner Auffassung nach in der Ausstellung nicht sehr gut repräsentiert sei, mit weiteren beträchtlichen Stücken erweitern.<sup>2508</sup> Schmalenbach wird zudem gebeten, eine Leseprobe seiner Publikation *Antoni Tàpies: Zeichen & Strukturen* aus dem Jahr 1974 im Ausstellungskatalog zu veröffentlichen.<sup>2509</sup> Ferner erhält Haftmann vier weitere Werke aus der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, dem Folkwang Museum in Essen, der Hamburger Kunsthalle und der Sammlung Ludwig im Wallraf-Richartz-Museum.<sup>2510</sup> Haftmann sieht schließlich einen kleinen graphischen Ausstellungsbereich mit zwölf Zeichnungen vor, die aus dem Besitz des Künstlers stammten, und ausschließlich anlässlich der Berliner Schau zu sehen sind.

Wie Haftmann im Ausstellungskatalog betont, ist die Retrospektive in der Neuen Nationalgalerie die erste Gelegenheit, um den Künstler dem Westberliner Publikum vorzustellen. In Deutschland werden dem Werk Tàpies, nach der documenta II und III, zahlreiche Ausstellungen in verschiedenen Städten gewidmet, wie in den Galerien Van de Loo und Stangl in München, in der Galerie Zwirner in Köln, im Jahr 1962 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover und im Jahr 1968 im Kunstverein (im selben Jahr genauso im Kunstverein in Köln) sowie im Osthaus Museum in Hagen.<sup>2511</sup>

Zwei der drei von Haftmann mitkuratierten documenta-Ausstellungen stellten Werke von Tàpies aus. Anlässlich der documenta II im Jahr 1959 werden folgende drei Bilder präsentiert: *No. V Peinture* (1955), *Demi-ovale gris No. LXXVI* (1958) und *Blanc avec signe rose* (1958).<sup>2512</sup> Auf der documenta III werden sechs Malereien exponiert: *Gris* (1964), *Ocre* (1963), *Noir* (1964), *No. LXIII* (1958), *Blanc et ocre* (1956), *No. XLV*

---

<sup>2508</sup> Brief von Werner Haftmann an Werner Schmalenbach, 20. Februar 1974, SMB-ZA, VA10182, Ausstellung Antoni Tàpies, 02.04.–03.07.1974, Schriftwechsel, Allgemeines, Buchstabe D; Brief von Jörn Merkert an Joanna Drew, 21. Februar 1974, SMB-ZA, VA10182, Ausstellung Antoni Tàpies, 02.04.–03.07.1974, Schriftwechsel, London.

<sup>2509</sup> Brief von Werner Schmalenbach an Wieland Schmied, 21. Februar 1974, SMB-ZA, VA10182, Ausstellung Antoni Tàpies, 02.04.–03.07.1974, Schriftwechsel, Allgemeines, Buchstabe D.

<sup>2510</sup> Brief von Jörn Merkert an Hugh Shaw, 4. April 1974, SMB-ZA, VA10182, Ausstellung Antoni Tàpies, 02.04.–03.07.1974, Schriftwechsel, London.

<sup>2511</sup> Haftmann, in: ders./Enders/Schmied 1973, S. 14.

<sup>2512</sup> Bode 1959, S. 400–401.

(1957), *Sans titre* (1955) und *C. 45 - Ocre graphique* (1960).<sup>2513</sup> Es handelt sich in beiden Ausstellungen um Werke, die der informellen Malerei angehören.

Wie die Korrespondenz beweist, stellt sich der Transport der Werke als problematisch heraus, da fast alle Werke unverpackt sowie gegeneinander gestapelt versendet werden. Zahlreiche Bilder werden dadurch beschädigt, können jedoch von den jeweiligen Restauratoren der veranstaltenden Museen repariert werden. Das Werk *Ocre* (1963), das in Berlin mit großem Schaden ankommt, muss nach der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie nach Paris für dessen Restaurierung zurückgesendet werden.<sup>2514</sup>

Die Einführung im Ausstellungskatalog von Haftmann stellt sich als eine Erweiterung der Darlegung des Werkes von Tàpies aus seiner Enzyklopädie dar, die teilweise jedoch lediglich Formulierungen und Sätze in unveränderter Abfassung wiederholt. In *Malerei im 20. Jahrhundert* thematisiert Haftmann Tàpies' Arbeit, zusammen mit dem Werk von Jean Fautrier, Jean Dubuffet und Alberto Burri in einem Unterkapitel unter dem Titel *Die evokativen Möglichkeiten des Materials*.<sup>2515</sup>

Haftmann zählt Tàpies mit den Bildhauern Eduardo Chillida und Miguel Berrocal sowie den Malern Antonio Saura und Manolo Millares zu den wichtigsten und richtungsweisenden Künstlern zu der, was der Kunsthistoriker als eine homogene Gruppierung interpretiert, von ihm als „zeitgenössische spanische Schule“<sup>2516</sup> bezeichnet. Diese, zusammen mit weiteren großen Meistern wie Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí und Julio González repräsentieren den „Beitrag Spaniens zur Entwicklung“ der Kunst des 20. Jahrhunderts. Unter den spanischen Künstlern beschreibt Haftmann Tàpies als den „verschlossensten“ und „besonnensten“, weil in seinem Werk Leidenschaft und Intuition der Logik unterlägen. Die Kunst von Tàpies unterscheidet sich laut Haftmann grundlegend „von jenen Clownsfiguren“, die sich für Künstler\*innen hielten und zahlreich auf der damaligen zeitgenössischen Kunstszene

---

<sup>2513</sup> Hagen/Nemeczek 1964, S. 301–305.

<sup>2514</sup> Brief von Jörn Merkert an Jacques Dupin, 27. März 1974; Brief von Anne de Rougemont an Jörn Merkert, 2. Mai 1974, SMB–ZA, VA10182, Ausstellung Antoni Tàpies, 02.04.–03.07.1974, Schriftwechsel.

<sup>2515</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 494–501.

<sup>2516</sup> Haftmann, Werner: Einführung, in: Antoni Tàpies. Retrospektive 1946–1973 Bilder, Objekte und Zeichnungen, Katalog der Ausstellung vom 3. April bis 3. Juni 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, hrsg. v. Werner Haftmann/Sabine Enders/Wieland Schmied u.a., Berlin 1973, S. 5–14, hier S. 5.

präsent seien. Im Unterschied zu vielen Künstler\*innen des Informel sei der Ausdruck seiner Bilder nie das Ergebnis „wilder expressionistischer Gestik“.<sup>2517</sup> Haftmann erinnert im Text daran, dass er Tàpies anlässlich der Venedig Biennale im Jahr 1958 kennengelernt und 1959 nach Kassel eingeladen hatte, um sein Werk anlässlich der documenta II zum ersten Mal vor deutschem Publikum zu präsentieren. Der Kunsthistoriker erklärt zudem, dass ihm der Maler bereits zu diesem Anlass, sehr entfernt von den meisten informellen Künstler\*innen erscheint, denen er damals auf Ausstellungen und Biennalen begegnet. Tàpies Schüchternheit, Höflichkeit, hohe Moral und klare Ausdrucksweise spiegeln sich nämlich in seinem strengen und ernsten Werk wider.<sup>2518</sup>

Haftmann erkennt in Tàpies Materialmalerei also nicht nur die Verbindung mit seiner Stadt Barcelona und mit Katalonien, sondern auch eine archaische Wurzel, die seiner Auffassung nach drei spezifische Vorbilder habe. Diese seien die Höhlenmalerei von Altamira mit ihrer Anpassung an die unregelmäßige felsige Oberfläche; die rurale Architektur sowie die bäuerliche Welt Kataloniens und schließlich die Faszination, welche die alten Schriften auf den Künstler ausübten. Die Bilder Tàpies, die wie alte Wände aussehen, sind mit Erdtönen gemalt und nehmen zahlreiche Objekte sowie Zeichen in sich auf. Die Oberfläche dieser Mauer verberge laut Haftmann einen magischen Grund, der insgesamt „beängstigender, geheimnisvoller und wunderbarer“<sup>2519</sup> Natur sei. Die Bilder Tàpies stellen sich, so Haftmann, als Metapher des menschlichen Zustandes dar. Durch das evokative Potential der Materialien, die der Künstler auf den Leinwänden benutze, würden seine Bilder zu Metaphern der existentiellen Bedingung.<sup>2520</sup> Darüber hinaus bezeichnen sie laut Haftmann den Ausdruck der „spanischen Metaphorik“, weil sie „Demut und Stolz, Zuneigung und Abweisung, die Haltung des Grande und die des Don Quichote“ vereinen.<sup>2521</sup> Haftmanns formalistischer Auseinandersetzung mit der Kunst Tàpies’ scheint von einer klischeehaften Vorstellung Spaniens geprägt zu sein. Dieses Land bilde, wie er Heinz Trökes in einem Brief vom 21. Februar 1958 erzählt, eine große Lücke in seiner

---

<sup>2517</sup> Ebd., S. 13.

<sup>2518</sup> Ebd. S. 5.

<sup>2519</sup> Ebd., S. 6.

<sup>2520</sup> Ebd., S. 13.

<sup>2521</sup> Ebd., S. 6.

Kunstausbildung. Haftmann gesteht in diesem Schreiben, nicht viel Kunst aus Spanien zu kennen und ausschließlich einige Gemälde aus dem Prado in Genf sowie Werke von katalanischen Künstler\*innen in Paris gesehen zu haben.<sup>2522</sup>

Das Werk von Tàpies hatte sich, wie Haftmann schreibt, nach dem anfänglichen surrealistischen Einfluss und den Experimenten mit Collagen und Montagen aus unterschiedlichen Materialien in der informellen Kunstrichtung entwickelt. Der Kritiker des *Art autre* Michel Tapié, den Tàpies 1955 in Paris kennenlernt, fördert ihn und stellt ihm den Kunsthändler Stadler vor, mit dem der Künstler eine fruchtbare Zusammenarbeit beginnt. Haftmann erkennt in seinen Bildern seit 1953/54 auf der einen Seite eine meditative Kraft, die diese dem Werk Mark Rothkos und Alberto Burris nähere.<sup>2523</sup> Auf der anderen Seite teile die Malerei Tàpies' die Auseinandersetzung mit der Materie von Jean Fautrier und Jean Dubuffet. Tàpies' „Mauer der Meditation“ unterscheidet sich jedoch von den Bildern beider Künstler, da sie nicht als Provokation wie die *Art brut* Dubuffets wirke, „nie naiv, nie erzählerisch“, sondern „streng, verschwiegen, ernst“ sei. Die Bilder Tàpies' seien laut Haftmann von „spanischer Grandezza“ geprägt.<sup>2524</sup>

Haftmanns Einführung konzentriert sich vorwiegend auf die malerischen Arbeiten des Künstlers, während die neulichen künstlerischen Entwicklungen ab 1965/66 nur kurz am Schluss erwähnt werden. Die wachsende Auseinandersetzung mit Objekten, wie Möbeln beispielsweise, und Materialien, wie Stroh und Drähte, vonseiten Tàpies während der 1960er und 1970er Jahre, betrachtet Haftmann als eine Annäherung zur „aufwallenden und nun schon wieder verebbenden Welle des Neo-Dada, das noch einmal die Gleichnisfähigkeit der verworfenen Sachen untersuchen wollte“. Diese verbinde sich jedoch in Tàpies' Fall mit den Anfängen seiner künstlerischen Karriere und der wesentlichen Frage, mit der sich laut Haftmann seine Kunst von Anfang an auseinandersetze: wie „die stumpfen Materialien in eine Ausdrucksformel für menschliche Wirklichkeit“ verwandelbar seien.<sup>2525</sup>

---

<sup>2522</sup> Brief von Werner Haftmann an Heinz Trökes, 21. Februar 1958, DKA, NL Trökes, Heinz M, G I, C–53, 83, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarhiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>2523</sup> Ebd., S. 13.

<sup>2524</sup> Ebd., S. 8.

<sup>2525</sup> Ebd., S. 14.

In der Ausstellung werden die Anfänge der künstlerischen Karriere des Künstlers, die sich der surrealistischen Malerei annähern, nicht präsentiert. Die Retrospektive enthält vorwiegend Materialmalerei, aber auch zahlreiche Objekte, die die neuesten Entwicklungen in der Kunst Tàpies' seit dem Ende der 1960er Jahren darstellen. Diese zeigen eine Entfernung im Schaffen des Künstlers von der klassischen Gattung der Malerei sowie von der informellen Malerei zugunsten der überwiegenden Verwendung von Gegenständen des alltäglichen Lebens.

Der Ausstellungsbereich in der Museumshalle wird, wie anlässlich der anderen Sonderausstellungen, auf Höhe der beiden Holzgarderoben aufgeteilt und durch eine dunkle Kordel abgegrenzt. Drei gesonderte Hängewände, die in der Mitte angebracht und bis zum Boden gezogen werden, verdecken den Blick in die Ausstellung. Das Bild *Grande Peinture Grise* (1955) aus der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen wird an der Haupthängewand ausgestellt, die das Schild mit dem Namen des Künstlers trägt. Daneben befindet sich das monumentale Gemälde *Ocre* (1963) mit seinen 4 Metern Breite und 2,75 Metern Höhe aus der Galerie Maeght. Dahinter hängt eine weitere Reihe von großformatigen Gemälden auf Hängewänden, die als Stellwände fungieren. Zwischen diesen Hängewänden öffnet sich ein inszenierter Ausstellungsbereich vor der verhüllten Malerei *Sam Francis'*. Meines Erachtens nimmt diese den Charakter eines theatralischen Vorhangs an und gibt dem Bereich eine Bühnenbildnerische Atmosphäre, vor welchem zahlreiche Kunstobjekte der neuesten Produktion des Künstlers direkt auf dem Boden aufgestellt werden, wie unter anderem *Schreibtisch und Stroh* (1970), *Stuhl und Wäsche* (1970), *Drahtgitter mit rosa Knoten* (1970) und *Schrank* (1973). Die geheimnisvolle Erscheinung dieser Exponate, von der nicht nur Haftmann, sondern auch Schmalenbach im Katalog berichten, scheint in einer Umgebung inszeniert worden zu sein, die an eine Bühne erinnert und das interessanteste Merkmal des Aufbaus bildet. In den seitlichen Flügeln der Museumshalle werden stattdessen Hängewände mit Malereien überwiegend in der klassischen frontalen Orientierung zum Besuchereingang gehängt. Haftmann behauptet in einem Brief an Guido Lehmbruck, dass der Aufbau der Ausstellung schwer sei.<sup>2526</sup> Die photographischen Gesamteinblicke der museographischen Gestaltung der Exponate zeigen eine Halle, die fast überfüllt wirkt.

---

<sup>2526</sup> Brief von Werner Haftmann an Guido Lehmbruck, 4. April 1974, SMB-ZA, VA11130, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe L.

Insgesamt scheinen die 74 Kunstwerke sowie das Vorhandensein von Francis' Bild *Berlin Red*, das aufgrund seiner Größe als eine Art Wand erscheint, sowie diverse Hängewände, die den Boden berühren, den Raum zu komprimieren. Die Museumshalle scheint dadurch ihre charakteristische luftige Eigenschaft verloren zu haben.

### **3. 2. 11 Hans Hartung (1975) – Ausdruck der „Weltinnenbilder“ der deutschen Romantik**

Die Retrospektive Hartungs ist Haftmanns letzte konzipierte Ausstellung als Direktor der Neuen Nationalgalerie. Als die Ausstellung im Januar 1975 eröffnet wird, hatte er Berlin jedoch bereits seit dem 30. September 1974 verlassen.<sup>2527</sup> Die Museumsleitung ist in den Händen des stellvertretenden Direktors Wieland Schmied geblieben.<sup>2528</sup> Hartung stellt für Haftmann einen der wichtigsten Künstler\*innen der Nachkriegszeit dar. Er kennt nicht nur Hartungs Werk, sondern auch den Maler persönlich sehr gut.<sup>2529</sup> Haftmann konzipiert sowohl das Ausstellungskonzept als auch das Katalogvorwort. Er hatte zuvor die Malerei Hartungs auf den documenta-Ausstellungen I<sup>2530</sup>, II<sup>2531</sup> und III<sup>2532</sup> in Kassel präsentiert. In Deutschland ist Haftmann 1958 zudem Juror des Rubens-Preises der Stadt Siegen gewesen, den Hartung erhält.<sup>2533</sup>

---

<sup>2527</sup> Ohff, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 2. Oktober 1974.

<sup>2528</sup> Brief von Wieland Schmied an Georg W. Staempfli, 2. Dezember 1974, SMB-ZA, II B/NG 050, VA6798, Kataloge, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien S-Z, 1972–1980.

<sup>2529</sup> Hartung ist einer der wenigen Künstler\*innen, den Haftmann in seiner Korrespondenz, die seit den 1950er Jahren nachweisbar ist, duzt.

<sup>2530</sup> Folgende Werke wurden im Jahr 1955 ausgestellt: T 50–46, 1950; T 51–1, 1951; T 54–20, 1954; T 55–10, 1955. Bode 1955, S. 43.

<sup>2531</sup> Folgende Werke wurden im Jahr 1959 ausgestellt: T 1948–6, 1947; Prison, 1948; T 55–16 A, 1955; T 56–13, 1956; Composition, 1957. Bode 1959, S. 196–199.

<sup>2532</sup> Folgende Werke wurden im Jahr 1964 ausgestellt: T 1963–E 24, 1963; T 1962–U 4, 1962; T 1963–E 22, 1963; T 1963–H 39, 1963; T 1963–R 27, 1963; T 1963–E 23, 1963; T 1963–R 28, 1963. Hagen/Nemeczek 1964, S. 140–141.

<sup>2533</sup> Brief von Werner Haftmann an Erhard Göpel, 20. Februar 1958, Ana 415, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften, München. Hans Hartung Rubenspreis der Stadt Siegen, Katalog der Ausstellung vom 28. Juni bis 27. Juli 1958, Siegen 1958.

Im internationalen Raum hatte Haftmann 1960 an der Jury der Venedig Biennale teilgenommen, die dem Künstler den Großen Preis für Malerei verleiht.<sup>2534</sup>

Anhand der beruflichen Korrespondenz scheint Haftmann nicht an eine Ausstellung Hartungs anlässlich der Planung seiner Wechselausstellungen gedacht zu haben. Er erhält aber von Beginn seiner Amtszeit an von einigen Museumskollegen und Sammlern Anforderungen oder Hinweise auf die Notwendigkeit, eine umfassende Ausstellung des Werks Hartungs in der Berliner Nationalgalerie zu veranstalten. Am 28. Mai 1969 teilt der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Kurt Martin, Haftmann mit, dass Hartung sich bei ihm über die Gelegenheit einer Retrospektive seiner Gemälde in Deutschland erkundigt habe. Martin fragt Haftmann, ob die Nationalgalerie nicht der geeignete Ort dafür sei und informiert sich über Haftmanns Interesse am Ausstellungsprojekt.<sup>2535</sup> In seiner Antwort schreibt Haftmann, dass sein Etat für Wechselausstellungen sehr gering sei, sodass der Aufwand für jede Ausstellung genau kalkuliert werden müsse. Zudem stehe die Planung der Ausstellungen der kommenden Monate schon fest: Nach der Ernst Wilhelm Nay-Ausstellung sind eine Ausstellung über James McNeill Whistler und im Jahr danach über zwei nicht genannte französische Künstler vorgesehen. Haftmann fügt hinzu, dass er die Absicht habe, bei seinem nächsten Besuch in Paris persönlich mit Hartung darüber zu diskutieren. Ferner betont er, dass die Ausstellung nicht vor Spätherbst 1970 oder 1971 stattfinden könne. Schließlich erklärt Haftmann, dass er mit Hartung seit langer Zeit nicht mehr in Kontakt gewesen sei und dass er sich demnächst mit ihm in Verbindung setzen wolle.<sup>2536</sup> In der Tat datiert der letzte schriftliche Kontakt zwischen Haftmann und Hartung nicht sehr lange her, nämlich auf den 19. Februar 1969.<sup>2537</sup> Haftmann antwortet auf ein Telegramm von Hartung, in dem der Künstler ihm mitteilt,

---

<sup>2534</sup> *Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali*, Segnatura b. 095, 30. *Esposizione internazionale d'arte del 1960, Premi – Premi acquisto 1950–1960*, ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia, Marghera, Venedig. Anlässlich der Biennale schreibt Haftmann zudem einen Beitrag über Hartung. Haftmann, Werner: *Mutamenti formali nell'opera di Hans Hartung*, La Biennale, 1961, Venedig, S. 2–14.

<sup>2535</sup> Brief von Kurt Martin an Werner Haftmann, 28. Mai 1969, SMB–ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2536</sup> Brief von Werner Haftmann an Kurt Martin, 10. Juli 1969, SMB–ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2537</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Hartung, 19. Februar 1969, SMB–ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe H.

dass seine Ausstellung in Paris bis März 1969 verlängert wird,<sup>2538</sup> mit der Hoffnung, dass Haftmann sie besuchen werde. Haftmann, der viel Lob über die Ausstellung gehört hatte, behauptet, nicht nach Paris fahren zu können, weil er sich im März nicht vom Museum entfernen könne.<sup>2539</sup> Obwohl der Kontakt zwischen Haftmann und Hartung im Jahr 1969 und in den kommenden Jahren eng bleibt, kommt die Angelegenheit einer Berliner Retrospektive für Hartung in der Korrespondenz nicht zum Ausdruck.

Aus Zeitmangel muss Haftmann ebenso die Bitte Rolf Schmückings am 14. Oktober 1969 ablehnen, den Festvortrag anlässlich der Ausstellung zum 65. Geburtstages Hartungs<sup>2540</sup> Anfang Dezember im Kunstverein Braunschweig zu halten. Der Kunsthistoriker wendet sich am 22. Oktober 1969 an den Künstler und erklärt ihm, dass er im Dezember die Ausstellung *Moderne polnische Malerei und Graphik* hängen müsse, deren Eröffnung ihn sehr in Anspruch nehmen würde, da an dem Tag der Besuch von zahlreichen Politiker\*innen und Diplomat\*innen vorgesehen ist.<sup>2541</sup>

Am 31. Juli 1970 schreibt Haftmann dem Maler erneut, um ihm zu dem Erhalt des Grand Prix der Stadt Paris zu gratulieren. Haftmann behauptet, dass die Auszeichnung nicht nur wohlverdient, sondern auch notwendig sei. Obwohl Haftmann oft die Gelegenheit habe, nach Paris zu fahren, bedauere er jedoch, dort nicht über freie Zeit für freundschaftliche Besuche zu verfügen. Bei seinem nächsten Aufenthalt in Paris erhoffe sich Haftmann jedoch, Hartung zu besuchen.<sup>2542</sup> Anlässlich Haftmanns dreiwöchigen Aufenthalt in Paris im Oktober 1970, während dem er an seinem Werkverzeichnis des Werkes Wols arbeitet, besucht Haftmann Hartung und seine Frau Anna-Eva Bergman in ihrer Wohnung.<sup>2543</sup> Damals bringt Haftmann den befreundeten New Yorker Kunsthändler John Lefebre in Kontakt mit Hartung, wie ein Brief von Haftmann an John Lefebre vom 24. September 1970 andeutet. Haftmann schreibt

---

<sup>2538</sup> Dorival, Bernard: Hans Hartung, Katalog der Ausstellung vom 11. Juni bis 15. September 1968 im Musée national d'art moderne in Paris, Paris 1968.

<sup>2539</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Hartung, 19. Februar 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>2540</sup> Schmücking, Rolf (Hrsg.): Hans Hartung. Bilder, Pastelle, Graphik. Ausstellung zum 65. Geburtstag, Katalog der Ausstellung vom 2. Dezember 1969 bis 4. Januar 1970 am Kunstverein Braunschweig, Haus Salve Hospes, Braunschweig 1969.

<sup>2541</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Hartung, 22. Oktober 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>2542</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Hartung, 31. Juli 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>2543</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Hartung, 29. Oktober 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe H.



Lefebre, dass er in der letzten Zeit in häufigem schriftlichem Kontakt mit Hartung sei und freut sich, dass Lefebre und Hartung sich getroffen hätten.<sup>2544</sup> Die Bekanntschaft führt zur Ausstellung von Hartungs Malereien und Zeichnungen im Jahr 1971 bei Lefebre in New York, der den Maler künftig in den USA vertreten soll. Darüber hinaus organisiert Lefebre anlässlich der Ausstellung *Hans Hartung Paintings 1971–1975*, die von Oktober 1975 bis Januar 1976 am Metropolitan Museum of Modern Art in New York stattfindet,<sup>2545</sup> vom 21. Oktober bis 13. Dezember 1975 in seiner Galerie die Schau *Salute to Hans Hartung, in celebration of his seventieth birthday*.<sup>2546</sup> Das Katalogvorwort dieser Ausstellung enthält denselben Text von Haftmann, der im Katalog der Retrospektive in der Neuen Nationalgalerie veröffentlicht wird.<sup>2547</sup>

Am 11. April 1972 erhält Haftmann einen Brief vonseiten des Hartungsammlers und Mäzen Ottomar Domnick,<sup>2548</sup> der den Museumsleiter zu einer Organisation einer Ausstellung Hartungs auffordern will. Domnick behauptet, zahlreiche Malereien bei Hartung gesehen zu haben, die idealerweise in einer Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie gezeigt werden könnten.<sup>2549</sup>

Die Retrospektive Hartungs in Deutschland, die erste nach der von Werner Schmalenbach im Jahr 1957 organisierten Schau in der Kestner-Gesellschaft in Hannover,<sup>2550</sup> ist eine Wanderausstellung zum Anlass des 70. Geburtstages des Malers, die von dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln in Zusammenarbeit mit der Galerie de

---

<sup>2544</sup> Brief von Werner Haftmann an John Lefebre, 24. September 1970, SMB–ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe L.

<sup>2545</sup> Geldzahler, Henry: Hans Hartung. Paintings 1971–1975, Katalog der Ausstellung vom 16. Oktober 1975 bis 4. Januar 1976 im Metropolitan Museum of Art in New York, New York 1975.

<sup>2546</sup> O. V.: Salute to Hans Hartung, in Celebration of his Seventieth Birthday Recent Paintings, Katalog der Ausstellung vom 21. Oktober bis 13. Dezember 1975 in der Lefebre Gallery, New York 1975.

<sup>2547</sup> Hartung, Hans: Autoportrait, hrsg. v. Monique Lefebvre und der Fondation Hartung-Bergman, Antibes mit einem Vorwort von Thomas Schlessler, Dijon 2016, S. 267; 271.

<sup>2548</sup> Keine Korrespondenz zwischen Haftmann und Domnick befindet sich im Archiv der Stiftung Domnick in Nürtingen. Ich bedanke mich bei Frau Vera Romeu.

<sup>2549</sup> Brief von Ottomar Domnick an Werner Haftmann, 11. April 1972, SMB–ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe D.

<sup>2550</sup> Schmalenbach, Werner: Hans Hartung, Katalog der Ausstellung vom 26. Januar bis 3. März 1957 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover, Hannover 1957.

France in Paris<sup>2551</sup> zusammengestellt wird.<sup>2552</sup> Von Beginn der Vorbereitungen sind neben Köln weitere Stationen in Deutschland vorgesehen. Dem Protokoll der Sitzung der Abteilung Bildende Kunst der Akademie der Künste am 3. November 1973 anlässlich der Mitgliederversammlung vom 2. bis 4. November 1973 kann entnommen werden, dass das Wallraf-Richartz-Museum für das Jahr 1975 eine umfassende Ausstellung des Werkes Hartungs für weitere Stationen zur Verfügung stellt. Die anwesenden Mitglieder\*innen stimmen für die Annahme der Ausstellung, solange der Etat der Akademie der Künste für das 1975 über genügend Finanzmittel dafür verfügen werde.<sup>2553</sup>

Am 25. April 1974 wendet sich der wissenschaftliche Assistent Jörn Merkert im Namen Haftmanns an Annemarie Schellenberg vom Neuen Berliner Kunstverein mit dem Ziel, sie auf die Retrospektive Hartungs aufmerksam zu machen. Aufgrund des Mangels an finanziellen Mitteln sieht sich die Nationalgalerie außerstande, die Ausstellung zu übernehmen. Merkert betont, dass es sehr bedauernd wäre, wenn diese Ausstellung nicht in Berlin gezeigt werden würde, da Hartung, der ein Freund Haftmanns ist, als einer der wichtigsten Vertreter der *École de Paris* und Vorreiter der informellen Kunst anerkannt ist. Merkert erkundigt sich, ob der Neue Berliner Kunstverein Interesse an dem Ausstellungsprojekt habe, das ursprünglich für die Räume der Akademie der Künste vorgesehen ist. Die Kosten für die Ausstellung, die in der Halle der Nationalgalerie stattfinden werde, beliefen sich auf 70.000 Deutsche Mark. Jörn betont die gute vergangene Zusammenarbeit zwischen der Nationalgalerie und dem Neuen Berliner Kunstverein anlässlich der Ausstellung von Jean Robert Ipoustéguy und

---

<sup>2551</sup> Die Galerie de France wird 1942 von Paul Martin in Paris gegründet. Nach dem Zweiten Weltkrieg veranstaltet die Galerie Retrospektiven von jüdischen Künstler\*innen wie Chaïm Soutine, Amedeo Modigliani und Chana Orloff. 1951 wird die Galerie von den Leiter\*innen der Galerie Billet-Caputo, Gildo Caputo und Myriam Prévot übernommen. Künstler\*innen wie Gustave Singier, Alfred Manessier, Édouard Pignon, Hans Hartung (von 1956 bis 1980), Pierre Soulages, Zao Wou-Ki, Afro, Alberto Burri und Anna-Eva Bergman werden von der Galerie unterstützt. Nicht nur abstrakte, sondern auch gegenständliche Künstler\*innen, wie Zoran Mušič und Mario Prassinos werden ausgestellt. Nach dem Selbstmord von Myriam Prévot im Jahr 1977 übernimmt Catherine Thieck 1981 die Leitung der Galerie. Briend, Christian: *Galerie de France, 1942–1981*, 3 rue du faubourg Saint-Honoré, Paris, 8<sup>e</sup>, in: Lasvignes 2020, S. 45–49; <http://www.galeriedefrance.com/presentation/> (Website der Galerie de France, 30. Dezember 2020).

<sup>2552</sup> Brief von Wieland Schmied an Franz Meyer, 12. November 1974, SMB–ZA, VA10194, Ausstellung Retrospektive Hans Hartung, 14.01.–03.03.1975, Schriftwechsel, Versicherung, Transport, Katalog, Plakat, Buchstabe B.

<sup>2553</sup> Protokoll der Sitzung der Abteilung Bildende Kunst der Akademie der Künste, 3. November 1973, SMB–ZA, VA10194, Ausstellung Retrospektive Hans Hartung, 14.01.–03.03.1975, Schriftwechsel, Versicherung, Transport, Katalog, Plakat.

fragt Schellenberg, ob es möglich sei, die erforderliche Summe bei der Lotto-Stiftung zu beantragen.<sup>2554</sup>

Eine Aktennotiz von Jörn Merkert vom 19. Oktober 1974 enthält die organisatorischen Angaben der Schau, die schlussendlich vom Neuen Berliner Kunstverein genehmigt wird. Diesem Dokument kann entnommen werden, dass die Berliner Ausstellung im Vergleich mit der Kölner Schau mit weiteren Kunstwerken bereichert werden soll. Darüber hinaus betont Merkert, dass im Gegenteil zu den anderen Sektionen die Gemälde und graphischen Werke der 1940er Jahre unzureichend bestückt seien. Die Hauptschwierigkeit für Berlin liegt an der Tatsache, dass die meisten Bilder der Ausstellung kleinformatig sind. Nur 10 der 40 verfügbaren Bilder haben eine Größe, die für die frontale Hängung der Ausstellung in der Halle geeignet sind. Über 15 Bilder sind mittelgroß, während alle anderen Werke kleine Maßen haben. Großformatige Bilder der 1940er, 1950er und 1960er Jahre müssen noch ausgeliehen werden. Merkert schreibt ferner, dass er in Bezug auf die Leihgaben sowie den Einführungstext für den Katalog sich dringend mit Haftmann in Kontakt setzen solle.<sup>2555</sup>

Ein unsignierter, höchstwahrscheinlich von Wieland Schmied verfasster, Brief vom 4. Dezember 1974 an Jörn Merkert enthält das kuratorische Konzept der Retrospektive, das möglicherweise vonseiten Haftmanns entwickelt wird. Schmied erklärt, dass die Angebote der Galerie de France nicht dem Konzept der Ausstellung entsprechen. Ziel ist es, Hartung so überzeugend wie möglich darzustellen, daher sind zahlreiche späte Bilder nicht geeignet. Die Ausstellung sollte vorwiegend Bilder aus den 1950er Jahren zeigen und nicht zu viele aus dem Jahr 1973.<sup>2556</sup> Der Stellvertretende Direktor betont, dass der Sammler Domnick die Bitte Haftmanns abgelehnt habe, einige in seiner Sammlung enthaltenen Werke aus den 1950er Jahren für die Ausstellung zu verleihen. Er fügt hinzu, dass Haftmann sich direkt mit Hartung in Verbindung setzen wolle, in der

---

<sup>2554</sup> Brief von Jörn Merkert an Annemarie Schellenberg, 25. April 1974, SMB-ZA, VA10194, Ausstellung Retrospektive Hans Hartung, 14.01.–03.03.1975, Schriftwechsel, Versicherung, Transport, Katalog, Plakat, Buchstabe B.

<sup>2555</sup> Aktennotiz von Jörn Merkert, 19. Oktober 1974, SMB-ZA, VA10194, Ausstellung Retrospektive Hans Hartung, 14.01.–03.03.1975, Schriftwechsel, Versicherung, Transport, Katalog, Plakat.

<sup>2556</sup> Brief unsigniert an Jörn Merkert, 4. Dezember 1974, SMB-ZA, VA10194, Ausstellung Retrospektive Hans Hartung, 14.01.–03.03.1975, Schriftwechsel, Versicherung, Transport, Katalog, Plakat, Buchstabe M.

Hoffnung, dass der Künstler aus seiner persönlichen Sammlung Werke dieser Zeitspanne zur Verfügung stellen werde. Wäre dieser Versuch gescheitert, behauptet Schmied, wäre die Ausstellung nur mit den bereits vorhandenen Gemälden, die er in dem Hängeplan der Halle schon gestaltet hat, zustande gekommen.<sup>2557</sup> Trotz des angestrebten umfassenden Charakters der Ausstellung scheinen Schmied und Haftmann in dem Anliegen einverstanden, dass wenn sie Hartung überzeugend repräsentieren wollten, der Akzent auf sein Werk der 1950er Jahre gesetzt werden solle. Vermutlich anlässlich eines Treffens mit Marc Chagall in Vence besucht Haftmann Hartung 1974 zusammen mit dem Verleger Karl Gutbrod in seinem neuen Haus „Le Champ des Olivier“ in Antibes, dessen Errichtung 1973 fertig wird.<sup>2558</sup> Haftmann hatte Hartung die bevorstehende Reise nach Vence am 22. September 1974 angekündigt und mitgeteilt, dass er bei seiner Ausstellungseröffnung in Köln anwesend sein wolle.<sup>2559</sup>

Aus der Korrespondenz mit Hartung und der Direktorin der Galerie de France Myriam Prévot-Douatte geht hervor, dass der Generaldirektor der Museen der Stadt Köln Gert von der Osten, die Notwendigkeit hervorhebt, dass die Ausstellung als Retrospektive alle Schaffensperioden des Werkes Hartungs gleichwertig vorstellen solle.<sup>2560</sup> Darüber hinaus kann dem Brief von Prévot-Douatte vom 19. September 1973 entnommen werden, dass die Liste der auszustellenden Werke von Hartung selbst erstellt wird.<sup>2561</sup> Zudem wird der Künstler von Gert von der Osten eingeladen, ein Gemälde dem Wallraf-Richartz-Museum zu schenken, da seine Ausstellung mit der Feier des 150. Geburtstags des Museums zusammenfällt.<sup>2562</sup>

---

<sup>2557</sup> Ebd.

<sup>2558</sup> Eine Photographie mit Werner Haftmann, Anna-Eva Bergman und Karl Gutbrod im Garten des Hauses des Künstlerpaars, die sich auf der Website über Haftmann befindet, bezeugt diesen Besuch. <http://werner-haftmann.de/fotografien/1974-1/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 11. September 2020). Über Hartung in Antibes siehe: Lefebvre 2016, S. 292–295; 302.

<sup>2559</sup> Haftmann schreibt Hartung, dass er am 30. September Berlin verlassen und nach Gmund am Tegernsee umziehen würde. Er sei erschöpft von der Tätigkeit im Museum, aber gleichzeitig froh, seine Freiheit für seine eigene Arbeit wieder erlangt zu haben. Brief von Werner Haftmann an Hans Hartung, 22. September 1974, 7568, Archiv Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

<sup>2560</sup> Brief von Gert von der Osten an Myriam Prévot-Douatte, 5. Juni 1973; Brief von Gert von der Osten an Myriam Prévot-Douatte, 13. August 1973; Brief von Gert von der Osten an Hans Hartung, 14. August 1973, 7514, Archiv Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

<sup>2561</sup> Brief von Myriam Prévot-Douatte an Gert von der Osten, 19. September 1973, 7514, Archiv Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

<sup>2562</sup> Brief von Hans Hartung an Gert von der Osten, 16. Januar 1974, 7514, Archiv Fondation Hartung-Bergman, Antibes. Hartung schenkte das Bild T 1967–H 24 aus der Serie der Wolkenbilder.

Aufgrund des gewünschten Akzents auf die Werkphase der 1950er Jahre teilt Schmied Hartung am 4. Dezember 1974 mit, dass die Berliner Ausstellung um zirka zwölf bedeutende Bilder bereichert werde. Zudem ist Schmied mit dem Katalog der Kölner Ausstellung nicht zufrieden, daher soll er für die Schau in der Neuen Nationalgalerie<sup>2563</sup> neu gestaltet werden.<sup>2564</sup> Nachdem die Ausstellung in Köln vom 21. September bis 3. November veranstaltet wird,<sup>2565</sup> eröffnet sie in Berlin am 24. Januar unter dem Titel *Hans Hartung Retrospektive 1921–1974. Gemälde, Tuschen und Zeichnungen*.<sup>2566</sup> Der Professor Max Imdahl der Universität Bochum hält den Einleitungsvortrag.<sup>2567</sup> Haftmann ist bei der Eröffnung nicht anwesend: Er erklärt Hartung im Nachhinein, am 4. Februar 1975, nicht nach Berlin gefahren zu sein, weil er sich von der Müdigkeit der Museumstätigkeit in Berlin noch nicht erholt fühle. Darüber hinaus bedankt er sich bei dem Künstler, der Haftmann zu seinem Katalogvorwort gratuliert.<sup>2568</sup>

Haftmann beschreibt Hartung bereits anlässlich seines 1970 erschienen Beitrages *Die großen Meister der Lyrischen Abstraktion und des Informel* als einen der Vorläufer der Kunstströmung.<sup>2569</sup> In seiner Enzyklopädie zieht Haftmann das Werk Hartungs in einem Absatz unter dem Titel *Das Konkrete und das Expressive* zusammen mit dem Werk Gerhard Schneiders, Pierre Soulages und Wols in Betracht.<sup>2570</sup> Diesem Paragraph folgt im Buch das dem Abstrakten Expressionismus gewidmete Unterkapitel: *Die psychische Improvisation in der amerikanischen Malerei*.<sup>2571</sup> Haftmann bezeichnet das

---

<sup>2563</sup> Schmied teilt Horst Keller am 4. Oktober 1974 mit, dass ihm das Layout, das Format und die Druckqualität des Katalogs nicht gefielen. Aus diesem Grund bittet er Keller, das Photomaterial bekommen zu können, um einen neuen Katalog zu erstellen. Brief von Wieland Schmied an Horst Keller, 4. Oktober 1974, SMB–ZA, VA10194, Ausstellung Retrospektive Hans Hartung, 14.01.–03.03.1975, Schriftwechsel, Versicherung, Transport, Katalog, Plakat, Buchstabe K.

<sup>2564</sup> Brief von Wieland Schmied an Hans Hartung, 4. Dezember 1974, 7514, Archiv Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

<sup>2565</sup> Keller, Horst/Froning, Hubertus: Hans Hartung. Werke aus fünf Jahrzehnten, Katalog der Ausstellung vom 21. September bis 3. November im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, in der Nationalgalerie in Berlin und vom 16. Mai bis 29. Juni in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München, Köln 1974.

<sup>2566</sup> Haftmann 1975.

<sup>2567</sup> Brief von Christian Wagner an Max Imdahl, 17. Januar 1975, SMB–ZA, VA10194, Ausstellung Retrospektive Hans Hartung, 14.01.–03.03.1975, Schriftwechsel, Versicherung, Transport, Katalog, Plakat, Buchstabe JJ.

<sup>2568</sup> Postkarte von Werner Haftmann an Hans Hartung, 4. Februar 1975, 7568, Archiv Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

<sup>2569</sup> Haftmann, in: Goldschmidt 1970, S. 35–36.

<sup>2570</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 470–476.

<sup>2571</sup> Ebd., S. 476.

*Konkrete* auf der einen Seite als Ausdruck der Geometrie sowie der damit verbundenen Harmonie, welche die Klassizität charakterisiere. Auf der anderen Seite bilde *das Expressive* das romantische deutsche Merkmal. Das Werk Hartungs wird von Haftmann als Ausdruck von bestimmten Momenten der menschlichen Existenz definiert. Die psychische Improvisation seiner Kunst, wofür Hartung zusammen mit Pollock und Wols eine Pionierrolle spielten, sei laut Haftmann von den persönlichen Erfahrungen des Malers als Verfolgte des Nationalsozialismus<sup>2572</sup> und Legionär während des Zweiten Weltkrieges beeinflusst.<sup>2573</sup> Obwohl sich die Malerei Hartungs nach dem Krieg in der *École de Paris* entwickelt, wäre laut Haftmann sein früherer Bezug zum deutschen Expressionismus noch spürbar. Haftmann erklärt, dass die „Hartnäckigkeit“ seiner graphischen Elemente mit dem „Deutschtum“<sup>2574</sup> verbunden seien. Das Ergebnis sei laut Haftmann statischer, wenn ähnliche Formen von französischen Künstler\*innen angewandt werden.<sup>2575</sup>

Obwohl sich die Retrospektive in der Neuen Nationalgalerie dem gesamten Schaffen Hartungs widmen soll, konzentriert sich Haftmanns Deutung der Werke Hartungs in seinem Einführungstext vorwiegend auf die ab den 1950er Jahren entstandenen Bilder, weil diese seine These der weltweiten Verbreitung der informellen

---

<sup>2572</sup> An dieser Stelle soll betont werden, dass Hartung bereits in den 1920er Jahren mehrere Aufenthalte in Paris verbracht hatte. Ab 1933 wohnt er mit seiner Frau in Spanien, auf der Insel Menorca. 1935, nachdem er nach Deutschland zurückgekommen war – er gilt als Auslandsdeutscher und hat aus diesem Grund bereits finanzielle Einschränkungen – wird er inhaftiert und von der Gestapo befragt. Dank der Hilfe Will Grohmanns und Christian Zervos erhält er dann zwei Visa und zieht mit seiner Frau nach Paris. Lefebvre 2016, S. 94–99; 122–144.

<sup>2573</sup> Siehe Unterkapitel 3. 2. 9 Wols (1973) – der „einsamste Künstler der Welt“ als der „wahre Zeuge“ von Haftmanns Generation.

<sup>2574</sup> Haftmann 1954 (1987), S. 473.

<sup>2575</sup> Ebd. In ihrem Beitrag *L'artiste comme sismographe*. Hans Hartung et Werner Haftmann behauptet Sabine Fastert, dass die Interpretation des Werks Hartungs vonseiten Haftmanns von der ersten Auflage der Enzyklopädie im Jahr 1954 zu ihrer erweiterten Neuauflage im Jahr 1962 leicht unterschiedlich sei. Bei Hartung, wie bei Soulages, im Gegensatz zu Wols und Pollock, soll laut Haftmann das Ziel der psychischen Improvisation das geordnete Bild sein. Wenn Haftmann laut Fastert bereit sei, teilweise Änderungen durchzuführen, sollten diese jedoch die grundlegende Struktur der Enzyklopädie unberührt lassen. Eine neue Interpretation der Malerei Hartungs käme dagegen laut Fastert im Katalog der Retrospektive in der Neuen Nationalgalerie (1975) zum Ausdruck: Dort solle Haftmann auf dem konstruktiven Element französischen Ursprungs ein neues Schwergewicht zum Nachteil des expressiven Elements gelegt haben. Die Bilder Hartungs der 1970er wären laut Fastert für Haftmann von besonderer Bedeutung, weil diese durch ihre Farbigkeit die Zusammenlegung von der expressiven mit der konstruktiven Eigenschaft, von der deutschen Romantik mit dem französischen „klassischen Maß“ darstellen würden. Diese neue Deutung soll laut Fastert zu einer neuen Zuschreibung des Werkes Hartungs in Haftmanns Enzyklopädie führen, die jedoch nicht stattfindet. Fastert, Sabine: *L'artiste comme sismographe*. Hans Hartung et Werner Haftmann, in: Hans Hartung et l'abstraction, „réalité autre, mais réalité quand même“, hrsg. v. Thomas Kirchner/Antje Kramer-Mallordy/Martin Schieder, Dijon 2020, S. 106–133, S. 118; 126–127.

Kunst bestätigen sollen. „Hans Hartung trat etwa 1947/48 in unseren Gesichtskreis“: So fängt Haftmann die Analyse der Werke dieser Zeitspanne an, nachdem er kurz die neuen Bilder der 1970er Jahre, die zum ersten Mal in Deutschland gezeigt werden, einleitet.<sup>2576</sup> Der Schwerpunkt der Karriere Hartungs wird auf den als international anerkannten informellen Ausdruck des Künstlers der Nachkriegsjahre gesetzt: „Diese bildhaften Psychogramme [...] veränderten seit etwa 1950 auf der ganzen Breite des internationalen Plans das Erscheinungsbild der abstrakten Malerei“.<sup>2577</sup> Die Malerei Hartungs dieser Jahre sei laut Haftmann Ausdruck des „romantischen ‚Allgefühls‘“, das in der deutschen Romantik von dem Schriftsteller Novalis bis zu dem Wissenschaftler und Maler Carl Gustav Carus thematisiert wird. Sie sei außerdem Ausdruck psychischer Improvisation, die auf unbewussten Erinnerungen der Erfahrung der menschlichen Existenz als reine Formen in der Malerei auftauchen.<sup>2578</sup>

Das Pathos und der dramatische Charakter dieser Werke werde in den Gemälden ab der Mitte der 1950er Jahre von einer meditativen Stellung ersetzt. Laut Haftmann wandle Hartung „vom Expressiven zum Meditativen“.<sup>2579</sup> In den Jahren um 1960, die laut Haftmann von expressionistischen und futuristischen Kunstaussdrücke sowie vom surrealistischen Automatismus und von den „ironischen Montagen Dadas“ gekennzeichnet seien, zeige sich Hartungs Genie in der „meditativen Sammlung und die daraus folgende Höhe des Stils“<sup>2580</sup> seiner späteren Bilder. Das Ziel der Bilder ab 1961 sei nämlich die Verstärkung des meditativen Aspekts, der in Hartungs gesamter Malerei von Anfang an vorliege,<sup>2581</sup> und gleichzeitig auch in den USA in der Malerei von Mark Rothko und Robert Motherwell sowie in Frankreich in den Bildern Pierre Soulages zum Ausdruck komme.<sup>2582</sup> Haftmann unterstreicht, dass trotz der Verweise auf die nordamerikanische zeitgenössische Malerei, sich Hartungs Werk „aus einem

---

<sup>2576</sup> Haftmann, Werner: Hans Hartung. Über die Formwandlungen in seinem Werk, Katalogtext zur Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin, 1975, in: Haftmann 1980, S. 289–304, hier S. 289. Da der Ausstellungskatalog nicht nummeriert ist, wird an dieser Stelle auf das Vorwort verwiesen, das im Sammelband *Der Mensch und seiner Bilder* gedruckt ist.

<sup>2577</sup> Ebd.

<sup>2578</sup> Ebd., S. 293–294.

<sup>2579</sup> Ebd., S. 301.

<sup>2580</sup> Ebd., S. 295.

<sup>2581</sup> Ebd., S. 303.

<sup>2582</sup> Ebd., S. 296.

eigenen Wachstumsgesetz“ ergebe.<sup>2583</sup> Die Entwicklung von Hartungs malerischem Werk in den folgenden Jahren wird von Haftmann als Spiegelung der „Weltinnenbilder“ der deutschen Romantik wahrgenommen.<sup>2584</sup> Speziell in den Bildern der 1970er Jahren, die auf große Leinwände sowie mit breiten leuchtenden Farbstreifen gemalt werden, fühle sich, so Haftmann, der Betrachter ins Bild miteingezogen. Der Kunsthistoriker bezieht sich am bereits erwähnten Beispiel<sup>2585</sup> des Bildes *Mönch am Meer* von Caspar David Friedrich, um das Erlebnis des Untertauchens im Raumbild in der Malerei Hartungs zu betonen. Haftmann ist der Auffassung, dass Hartungs Malerei eine zweifellose geistige und geschichtliche deutsche Grundlage innehätte.<sup>2586</sup> Auch wenn Hartung, so Haftmann, ein französischer Bürger geworden wäre und sich seine Malerei vorwiegend in Frankreich entwickelt hätte, sei sein Werk von einem deutschen Charakter geprägt. Laut Haftmann gehöre seine Malerei der „nordisch-östliche[n] Ausdruckwelt“ an, wie Gottfried Benn es nennt.<sup>2587</sup> Obwohl Haftmann betont, dass er damit nicht eine nationale, politische oder territoriale Entität, sondern eine „geistige Haltung“,<sup>2588</sup> die in der deutschen Romantik verwurzelt sei, meint, zeigt sich seine kunsthistorische Deutung des Werkes Hartungs meiner Meinung nach von einem nationalistischen Gesichtspunkt ausgearbeitet. Dieser bedient sich zudem wieder einmal der nationalistischen Rhetorik seiner Artikel, welche während des Nationalsozialismus entstanden und in *Kunst der Nation* veröffentlicht werden.<sup>2589</sup> Haftmann ist bewusst, dass über nationale Beiträge im Kontext der von ihm als überregional bezeichneten Moderne zu reden einen Widerspruch darstelle. Obwohl er diesbezüglich behauptet, dass Herkunft, Tradition und nationale Eigenheiten einem „übergeordnete System“ unterstellt seien, löst er jedoch den Gegensatz nicht auf, weil er affirmiert, dass „regionale Kräfte“ darin sowieso eine individuelle Wirkung hätten.<sup>2590</sup>

---

<sup>2583</sup> Ebd.

<sup>2584</sup> Ebd., S. 303.

<sup>2585</sup> Siehe Unterkapitel 3. 2. 7 Mark Rothko (1971) – der Ausdruck der modernen jüdischen Kunst trifft auf die Gründung des Staates Israel.

<sup>2586</sup> Ebd., S. 303.

<sup>2587</sup> Ebd., S. 304.

<sup>2588</sup> Ebd.

<sup>2589</sup> Siehe Unterkapitel 1. 16 Die Veröffentlichung von Malerei im 20. Jahrhundert.

<sup>2590</sup> Haftmann, in: ders. 1960, S. 75.



Hartungs Malerei habe laut Haftmann einerseits das deutsche romantische Element in die *École de Paris* eingebracht und dadurch „das klassische Maß“<sup>2591</sup> der französischen Malerei erweitert. Andererseits werde Hartungs Werk jedoch, obwohl als Ausdruck einer individuellen Leistung wahrgenommen, in dem breiteren Kontext der internationalen Verbreitung der gegenstandslosen Kunst eingeordnet. Ebenso wie Hartungs informelle Kunst neben dem Abstrakten Expressionismus der Amerikaner Pollock, Rothko und Motherwell stehe, so befinde sich Ernst Wilhelm Nays Kolorismus nah an Sam Francis Malerei. Als Ausdruck einer Dialektik zwischen einem deutschen beziehungsweise romantischen und einem lateinischen beziehungsweise klassischen Element wahrgenommen, wird Hartungs Kunst von Haftmann schlussendlich als das Ergebnis eines europäischen Malers anerkannt.<sup>2592</sup>

Die Kunsthistorikerin Chantal Eschenfelder erklärt im Rahmen ihrer Untersuchung der Rezeption Hartungs in Deutschland, dass das Werk Hartungs in fast allen Ausstellungen in Westdeutschland nach dem Zweiten Weltkrieg und bis die 1970er Jahre erst ab 1947 berücksichtigt werde, obwohl Hartung bereits in den 1920er Jahren abstrakte Bilder geschaffen hatte. Das liege an der Notwendigkeit, seine Malerei mit der Entstehung des Abstrakten Expressionismus in den USA im politischen Kontext des Kalten Krieges zu verknüpfen. Auch die Deutung seines Werkes als Gegenüberstellung zwischen der deutschen Tradition der Romantik und der Rationalität der französischen Malerei sei weit verbreitet, wobei in Frankreich die deutschen Wurzeln des Malers, während in Deutschland das Gleichgewicht zwischen der Einbringung künstlerischer Elemente beider Nationen betont würden.<sup>2593</sup> Laut Eschenfelder entspricht Hartungs Fall als Kriegsversehrter, Parteiloser – er kämpft gegen die Nationalsozialisten, ist aber weder Kommunist noch Sozialist und erklärt sich als Antinationalsozialist und Antikommunist – sowie Vertreter der abstrakten Malerei, der Notwendigkeit Westdeutschlands während der Nachkriegszeit, die Bindung mit der Tradition der modernen Kunst wieder herzustellen.<sup>2594</sup>

---

<sup>2591</sup> Ebd.

<sup>2592</sup> Ebd.

<sup>2593</sup> Eschenfelder, Chantal: Hans Hartung en Allemagne, in: Hartung 10 Perspektiven, hrsg. v. Anne Pontégnie, Mailand 2006, S. 160–181, hier S. 163–165.

<sup>2594</sup> Ebd., S. 177–178.

Die Ausstellung in der Halle der Neuen Nationalgalerie präsentiert 38 Tuschen und Zeichnungen, 81 Gemälde und eine im Jahr 1938 entstandene Eisenskulptur. Ihre Museographie entspricht dem konzeptuellen Fokus, den Haftmann in seiner Katalogeinführung auf die Malereien der 1950er Jahren setzt. Die klassische frontale Anordnung der Ausstellungshängewände in der Museumshalle wird mit Werken aus der Mitte der 1950er Jahren bestückt. Diese Bilder sind diejenigen, die die Besucher\*innen zuerst sehen. Zudem sind sie auch jederzeit von draußen sichtbar, da die Glaswand der Fassade über keinen Vorhang verfügt. Neben diesen Werken können anhand der Photographien im linken Bereich der Halle die Werke der 1960er Jahre erkannt werden. Im hinteren Bereich sind die Abstraktionen der 1930er Jahre sowie die Bilder der 1920er Jahren und die Sektion mit dem graphischen Werk sichtbar. Letztere scheint sich gleich hinter dem Bild *Berlin Red* von Sam Francis zu befinden, das während der Ausstellung von einem Vorhang verhüllt wird, der den drei Vorhängen der Glaswände der Halle ähnelt. Im mittleren Bereich der Halle, vor Sam Francis' Gemälde scheinen die letzten Bilder des Malers vom Anfang der 1970er Jahre zu hängen, hinter den Platten, die die Werke der Mitte der 1950er Jahre tragen.

Wie im Fall der Wols-Ausstellung ist Haftmanns Katalogvorwort auf die bekannteste Zeitspanne im Schaffen Hartungs fokussiert, die sich mit der Entstehung und Entwicklung der Kunstrichtung des Informel überschneidet. Diese Deutung der Werke Hartungs spiegelt sich in der museographischen Konzeption der Werke in der Halle wider. Der Verzicht auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem gesamten Schaffen des Künstlers kann als Versuch vonseiten Haftmanns wahrgenommen werden, seinen Theorien zur Verbreitung und Dominanz der abstrakten Kunst in der westlichen Welt eine neue Prominenz zu verschaffen. Darüber hinaus verfolgt Haftmann mit der Präsentation von Ausstellungen zur informellen Malerei gleichzeitig das Ziel, den neuen Kunstrichtungen der 1960er und 1970er Jahre, insbesondere der Pop Art, ein Gegengewicht gegenüberzustellen. Im Gegensatz zu Eduard Trier, der in seiner Rezension der Kölner Ausstellung das Ende der historischen Entwicklung der abstrakten Kunst erkennt,<sup>2595</sup> interpretiert Haftmann die Werke Hartungs der 1970er

---

<sup>2595</sup> Zitiert nach Gohr, Siegfried: Hans Hartung. Cologne 1974, in: Hans Hartung: la fabrique du geste, Katalog der Ausstellung im Musée d'art moderne de la Ville de Paris vom 10. November 2019 bis 3. Januar 2020, hrsg. v. Odile Burlaux/Fabrice Hergott/Jennifer Mundy, Paris Musées, Paris 2019, S. 201–205, hier S. 202.

Jahre weiterhin als Fortführung der vorherigen Arbeiten der 1960er Jahre als Ausdruck einer meditativen Komponente, die mit der deutschen Romantik zu verbinden sei. Dies erlaubt ihm, die Verbindung zwischen dieser Kunstrichtung der europäischen Malerei und der Farbfeldmalerei des amerikanischen Abstrakten Expressionismus noch einmal hervorzuheben.

Bemerkenswert diesbezüglich erscheint die Angabe, dass Hartung sich in der Farbigkeit seiner Gemälde der 1970er Jahre mit der Ästhetik der Werke der Pop Art auseinandergesetzt zu haben scheint. Wie Annie Claustres diesbezüglich schreibt, seien damals viele erschüttert „par ce chromatisme flashy peu digne d’un maître si respecté, qui semblait se soumettre au pop, au kitsch, et oublier la noble esthétique des années d’après-guerre“.<sup>2596</sup>

Haftmanns fehlende Beachtung dieses Bezugs in seiner Katalogeinführung, die Weigerung Schmieds, den Kern der neueren Gemälde der 1970er Jahre mit einer größeren Anzahl, wie von der Galerie de France vorgeschlagen, darzustellen, sowie die Hängung der Werke ab den 1950er Jahren an zentraler und ersichtlicher Stelle, könnten meines Erachtens als letzte, auf kuratorischer Ebene, gewünschten Bestätigung von Haftmanns Thesen wahrgenommen werden. Wie Honischs wenige Zeit später angekündigte Museumsplanung zeigt, müssen Haftmanns Thesen im Jahr 1975 nicht nur auf theoretischer, sondern auch auf museologischer Ebene als nicht mehr vertretbar erscheinen.

---

<sup>2596</sup> Claustres, Annie: De l’autopastiche. Hans Hartung en sa fulgurance, in: ebd., S. 197–200, hier S. 197.

## 4. Haftmanns Ankaufspolitik: die Vorstellung der „Weltgalerie“

Im folgenden Kapitel wird Haftmanns Ankaufspolitik unter konzeptionellen, finanziellen und ideologischen Gesichtspunkten diskutiert. Nachdem Haftmanns Erwerbungen Jahr für Jahr untersucht werden, wird seine Ankaufspolitik mit Werner Schmalenbachs Ankäufen an der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf verglichen. Die Wirkung von Haftmanns Tätigkeit an der Neuen Nationalgalerie wird anschließend anhand der im Jahr 1976 als Hommage organisierten Ausstellung *Freunde danken Werner Haftmann* hervorgehoben. Schließlich werden die ersten Erwerbungen von Haftmanns Nachfolger Dieter Honisch erwähnt, die einen neuen konzeptionellen und kuratorischen Horizont für das Museum aufzeigen.

### 4. 1 Stand der Sammlung, verfügbarer Etat und Ankaufskommission zu Beginn von Haftmanns Amtszeit

Als Haftmann im Jahr 1967 Direktor der Neuen Nationalgalerie wird, beschreibt er die Sammlung als „ein verstümmelter Torso“, dessen „innere Struktur weitgehend zerstört“ sei.<sup>2597</sup> Aus der Sammlung beschlagnahmten die Nationalsozialisten laut Haftmann 435 Werke, darunter Gemälde van Goghs, Munchs, Barlachs, Beckmanns, Klees, Noldes und Skulpturen Lehmbrucks.<sup>2598</sup> Während des Zweiten Weltkrieges werden die restlichen Bestände in den Flaktürmen Zoo und Friedrichshain sowie in Salzbergwerke ausgelagert. Infolge eines Brandes im Flakturm Friedrichshain gehen zudem zahlreiche Werke verloren. Die Werke aus dem Flakturm Zoo werden nach der

---

<sup>2597</sup> Haftmann 1976, S. 34.

<sup>2598</sup> Haftmann 1969, S. 14. Wie Dieter Scholz schreibt, sind es in der Tat über 500 Werke, die aus der Sammlung der Nationalgalerie „beschlagnahmt, verkauft oder vernichtet“ werden. Scholz, Dieter: Die schwarzen Jahre, in: Scholz, Dieter/Obenaus, Maria (Hrsg.): Die schwarzen Jahre. Geschichten einer Sammlung 1933–1945, Katalog der Ausstellung vom 21. November 2015 bis 21. August 2016 im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2015, S. 11; Scholz, Dieter: Die Nationalgalerie und die Moderne, in: Kittelmann/Jäger/Scholz 2014, S. 59–107, hier S. 71–107. Zur Geschichte der Nationalgalerie im Nationalsozialismus siehe zudem: Saalman 2014, S. 169–177.

Ankunft der Alliierten in Berlin nach Russland gebracht.<sup>2599</sup> Diese werden 1948 nach der Teilung Berlins an Ost-Berlin restituiert. 1957 werden die sich in den Lagern von Celle und Wiesbaden befindenden Kunstobjekte nach Westberlin zurückgebracht.<sup>2600</sup> Im selben Jahr wird Leopold Reidemeister als Leiter der Nationalgalerie in Westberlin berufen und kann das Museum 1959 mit den in die Orangerie des Schlosses Charlottenburg zurückgekehrten Werken wieder öffnen.<sup>2601</sup> Der Bestand des 19. Jahrhunderts mit dem Schwerpunkt auf Caspar David Friedrich, Adolph von Menzel und Hans von Marées ist erhalten geblieben. Der deutsche Impressionismus ist mit einer repräsentativen Werkgruppe von Lovis Corinth „halbwegs vertreten“.<sup>2602</sup> Vom französischen Impressionismus bleiben wenige, aber Haftmanns Auffassung nach, wichtige Gemälde. Die Künstler, die laut Haftmann, „die neuen Wege zum 20. Jahrhundert anlegten“, Paul Cézanne und Vincent van Gogh, fehlen vollständig. Als „völlig entmutigend“ beschreibt Haftmann die Bestände der Werke der Klassischen Moderne.<sup>2603</sup> Mit Ausnahme des deutschen Expressionismus sind demnach alle anderen Kunstrichtungen mangelhaft repräsentiert. Der Verlust infolge der Beschlagnahmungen der Nationalsozialisten von „entarteter Kunst“ und den anschließenden Kriegszerstörungen zeigt sich darin, dass von Paul Klee, der laut Haftmann „den bedeutendsten Maler, den Deutschland der internationalen Kunstwelt hat anbieten können“<sup>2604</sup> bilde, nur noch ein Aquarell in der Sammlung erhalten ist.<sup>2605</sup>

Am 29. November 1945 wird die Galerie des 20. Jahrhunderts auf Vorschlag von Adolf Jannasch durch den Magistrat von Groß-Berlin gegründet.<sup>2606</sup> Unterstützt von Ludwig Justi versucht Jannasch eine Sammlung moderner Kunst aufzubauen.<sup>2607</sup> Nach der Teilung Berlins bleibt der Großteil dieser Werke in Ost-Berlin, jedoch arbeitet

---

<sup>2599</sup> Für eine detaillierte Schilderung der Beschlagnahmungen, Verkäufe und Rettung der Kunstwerke der Nationalgalerie siehe: Chronologie, in: Scholz/Obenaus 2015, S. 17–39.

<sup>2600</sup> Haftmann 1967, S. 178; Lepik, Andres: Neue Nationalgalerie, in: Lepik/Sattler/Dube 1998, S. 39.

<sup>2601</sup> Haftmann 1967, S. 179. Siehe: Brauer, Heinrich (Hrsg.): Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke der Nationalgalerie Berlin in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Nationalgalerie des Ehemals Staatlichen Museen Berlin in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin 1961.

<sup>2602</sup> Haftmann 1967, S. 179.

<sup>2603</sup> Ebd.

<sup>2604</sup> Zitiert nach Rhode, in: Süddeutsche Zeitung, München, 5. März 1968.

<sup>2605</sup> Haftmann 1976, S. 35.

<sup>2606</sup> Jannasch, Adolf: Die Galerie des 20. Jahrhunderts Berlin 1945–1968, hrsg. v. den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz anlässlich der Eröffnung der Neuen Nationalgalerie in Berlin am 15. September 1968, Berlin 1968.

<sup>2607</sup> Strzoda, Hanna: in: Thomson/Winter 2015, S. 162.

Jannasch in Westberlin weiter und kann auf die finanzielle Unterstützung der Deutschen Klassenlotterie Berlin stützen.<sup>2608</sup> Die Sammlung wird im ehemaligen Landwehrkasino in der Jebensstraße beherbergt und am 11. Dezember 1954 eröffnet. Im Jahr 1963 zählt sie laut Haftmann 333 Kunstwerke.<sup>2609</sup>

Sowohl Reidemeister in der Nationalgalerie als auch Jannasch in der Galerie des 20. Jahrhunderts erweitern den Bereich der Klassischen Moderne, insbesondere die Sammlung der Kunst des Expressionismus.<sup>2610</sup>

Zur Verbesserung der schwierigen finanziellen Lage wird schlussendlich die Entscheidung getroffen, die Bestände der Nationalgalerie, die von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz verwaltet werden, mit denen der Galerie des 20. Jahrhunderts, die dem Land gehört und von Jannasch aufgebaut wird, zu vereinigen. Dieser Vorschlag wird am 13. Dezember 1967 vollzogen und bildet die Überwindung einer dualen und teilweise auf Gegensätzen beruhenden Ankaufspolitik sowie Ausstellungspräsentation im Bereich der Kunst des 20. Jahrhunderts von zwei unterschiedlichen Institutionen.<sup>2611</sup> Mit der Zusammenlegung erhält die neue Sammlung weitere Schwerpunkte auf den Werken von Edvard Munch und Max Beckmann.<sup>2612</sup>

Ursprünglich sieht das Land Berlin die Gründung eines Museumsbaus vor, das für die Sammlung der Galerie des 20. Jahrhunderts bestimmt ist. Das von Anfang an in Aussicht genommene Areal, das ein Kulturforum darstellen soll, befindet sich in der Nähe der von Hans Scharoun gebauten Philharmonie und Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz sowie der während den Bombardierungen unversehrt gebliebenen Matthäikirche.<sup>2613</sup> Obwohl der Bausenator des Landes Berlin Rolf Schwedler (1914–1981) und der Senatsbaudirektor Werner Düttmann (1921–1983) Mies van der Rohe bereits im Jahr 1961 mit der Durchführung des Projektes beauftragen, stehen die notwendigen Finanzmittel nicht zur Verfügung, sodass die Bauarbeiten sich bis 1965 verspäten.<sup>2614</sup> Im selben Jahr einigen sich der Berliner Senat,

---

<sup>2608</sup> Ebd., S. 180; Strzoda, Hanna/Thomson, Christina: Wiederaufbau der Moderne. Die Galerie des XX. Jahrhunderts in West-Berlin 1949 bis 1968, in: Thompson/Winter 2015, S. 70–113.

<sup>2609</sup> Haftmann 1967, S. 181.

<sup>2610</sup> Ebd., S. 182.

<sup>2611</sup> Ebd., S. 175.

<sup>2612</sup> Haftmann 1976, S. 35.

<sup>2613</sup> Haftmann 1967, S. 176; Hardebusch, Christoph: Kulturforum, in: Wachter 1995, S. 33–55.

<sup>2614</sup> Hildebrand, in: ebd. 1995, S. 7; 18.

repräsentiert von dem Senator für Wissenschaft und Kunst Werner Stein, und die Stiftung Preußischer Kulturbesitz, repräsentiert von dem Präsidenten Hans-Georg Wormit, darauf, die respektiv betreuten Sammlungen zusammenzulegen, sodass der Grundstein des neuen Museumsbaus schlussendlich am 22. September 1965 gelegt werden kann.<sup>2615</sup> Die Kosten werden durch die Stiftung Preußischer Kulturbesitz von der Bundesrepublik Deutschland und den Ländern Baden-Württemberg, Berlin, Nordrhein-Westfalen und Schleswig-Holstein getragen.<sup>2616</sup> Das von Mies van der Rohe errichtete Bauwerk beeinflusst laut Haftmann seine Ankaufspolitik erheblich. Dies bedeutet, vorwiegend großformatige Kunstwerke zu erwerben: Gemälde für die Innenräume, Plastiken für die Terrasse um das Museum herum und für den Skulpturengarten.<sup>2617</sup> Dieser Aspekt wird von dem damaligen Ankaufskommissionsmitglied Eberhard Roters bestätigt. Hinsichtlich der zusammen mit der Nationalgalerie unternommenen Erwerbungen behauptet Roters, dass insbesondere großformatige Bilder und Plastiken bevorzugt würden, weil die der Nationalgalerie gehörenden großen Formate zerstört oder verkauft wären.<sup>2618</sup> Die im Museumsbau von Mies van der Rohe vereinten Sammlungen der Moderne können zudem die einmal im Kronprinzenpalais erfolgte Präsentation der Kunst und der Tradition des 20. Jahrhunderts beleben.<sup>2619</sup>

Bürokratisch betrachtet ist die Neue Nationalgalerie eine Ausnahme in der Museumslandschaft der Staatlichen Museen der Preußischer Kulturbesitz, da sie sowohl den Interessen des Landes Berlin als auch der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. dient. Sie soll die Institution sein, die die Zusammenarbeit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz mit dem Senat des Landes Berlin in die Praxis umsetzen wird.<sup>2620</sup>

Der Senat von Berlin dotiert die vereinten Sammlungen auf einen Etat von 180.000 Deutschen Mark. Die abgesprochene Zusammenarbeit mit Adolf Arndt, Gründer und

---

<sup>2615</sup> Ebd., S. 18.

<sup>2616</sup> Brief von Stephan Waetzoldt an Dirk Lohan, 1. Juli 1968, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L; Dube, Wolf-Dieter, in: Lepik/Sattler/Dube 1998, S. 3.

<sup>2617</sup> Haftmann 1976, S. 36.

<sup>2618</sup> Roters, in: Stein 1970, o. S.

<sup>2619</sup> Haftmann 1967, S. 181.

<sup>2620</sup> Ebd., S. 176.

Leiter der Deutschen Gesellschaft für bildende Kunst e.V., ermöglichen einen zusätzlichen jährlichen Zuschuss von 300.000 bis 350.000 Deutschen Mark. Dieser Beitrag wird auch nach der Erlösung im Jahr 1969 der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. vonseiten des Berliner Senators für Kunst und Wissenschaft und der Deutschen Klassenlotterie Berlin weiterhin ohne Unterbrechung gewährleistet. Ferner stellt die Stiftung Preußischer Kulturbesitz Finanzierungen in Höhe von 550.000 Deutschen Mark zur Verfügung. Mit aus privaten Spenden jährlich kommenden Finanzmitteln in Höhe von 150.000 bis 200.000 Deutschen Mark erreicht das gesamte Budget zirka 1,2 Millionen Deutsche Mark.<sup>2621</sup> Diese Summe, die laut Haftmann, nach außen ansehnlich scheinen könne, ist in Hinblick auf die Lücken der Sammlung niedrig.<sup>2622</sup> Haftmann wünscht sich zu Beginn seiner Amtszeit, dass Mäzene – gedacht wird beispielsweise an den in Berlin ansässigen Zeitungsverleger Axel Springer, was jedoch möglicherweise ebenso bedeutet, private Interessen in der Museumsverwaltung miteinbeziehen zu müssen – zum Aufbau der Sammlung finanziell beitragen würden.<sup>2623</sup> Aus diesem Grund werden, vorwiegend während der ersten zwei Jahre von Haftmanns Amtszeit, zahlreiche Führungen und Empfänge von prominenten Unternehmer\*innen, wie Siemens und Schering AG<sup>2624</sup>, und Bankvorstände, beispielsweise der Zentralbank<sup>2625</sup> und Commerzbank AG<sup>2626</sup> in der Neuen Nationalgalerie veranstaltet.

Bezüglich der Ankaufskommission wird die Entscheidung getroffen, diese aus vier Mitgliedern bestehen zu lassen. Neben Haftmann sollen Adolf Arndt, Adolf Jannasch und Stephan Waetzoldt daran teilnehmen. Als Arndt aus dem Amt scheidet, übernimmt Eberhard Roters seine Stelle. Haftmann, der gegen vielköpfig gestaltete Kommissionen und Gremien ist, betont im Nachhinein die Wirksamkeit der kleinen Ankaufskommission sowie die freundschaftliche und fruchtbare Stimmung, die

---

<sup>2621</sup> Ebd. Thomson, in: ders./Winter 2015, S. 133.

<sup>2622</sup> Haftmann 1976, S. 36.

<sup>2623</sup> Rhode, in: Süddeutsche Zeitung, München, 5. März 1968.

<sup>2624</sup> Brief von Henning Bock an Werner Haftmann, 7. Februar 1969, SMB-ZA, VA11095, Schriftwechsel H-O, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>2625</sup> Brief von Henning Bock an Werner Haftmann, 19. Mai 1969, SMB-ZA, VA11095, Schriftwechsel H-O, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>2626</sup> Brief von Peter Krieger an das Polizei-Revier, 24. Februar 1970, SMB-ZA, VA11101, Schriftwechsel O-Sch, 1970, Bandnummer 03, Buchstabe P.



während der Sitzungen herrsche.<sup>2627</sup> Die Ankäufe erfolgen normalerweise auf Vorschlag des Sammlungsleiters, der am Werk für das von ihm geleitete Museum interessiert ist.<sup>2628</sup> Den vorgesehenen Erwerbungen wird laut Roters, abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, vonseiten der Ordentlichen Mitglieder reibungslos zugestimmt.<sup>2629</sup> In einem Brief an den brasilianischen Konsul in München, der sich über die Aufgaben eines Museumsleiters in Hinblick auf das Entstehen des neuen Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP erkundigen will, erklärt Haftmann, dass die Gründung einer kleinen, von drei bis vier Mitgliedern bestehenden Ankaufskommission notwendig sei, damit die Erwerbungen gründlich diskutiert werden könnten. Haftmann behauptet zudem, dass eine Aufteilung zwischen auf der einen Seite künstlerischen und auf der anderen Seite administrativen Kompetenzen nicht optimal sei, da der Museumsleiter sich nicht ausschließlich mit kunsthistorischen Themen beschäftigen solle. Auch die Verwaltung der Finanzmittel, mit der er Erwerbungen unternimmt und Ausstellungen organisieren müsse, liege in seinem Zuständigkeitsbereich. Die Anstellung des Museumsleiters sollte laut Haftmann eine dauerhafte Tätigkeit ermöglichen, um eine langfristige Ankaufspolitik zu bestimmen und umsetzen zu können. Dies hätte zudem, Haftmanns Auffassung nach, den Museumsleiter vor einer möglichen Entlassung geschützt, falls er aufgrund seiner kuratorischen Arbeit in Widerspruch mit der Gesellschaft gerate, was laut Haftmann jedem Museumsleiter letztendlich passiere. Mehr als fünf Jahre hält er jedoch als nicht ratsam, da nach einer zu langen Amtszeit die Ankaufspolitik einseitig werden würde.<sup>2630</sup>

Haftmann hält die Arbeit als Leiter eines traditionsreichen Museums wie die Berliner Nationalgalerie im Nachhinein als eine „dienende Tätigkeit“.<sup>2631</sup> Folglich soll die aufgebaute Sammlung weder seine Persönlichkeit noch seine Stellungnahme hinsichtlich der zeitgenössischen Kunstentwicklungen widerspiegeln. Laut Haftmann sollte der Museumsleiter seine Ankaufspolitik auf die von der Sammlung selbst

---

<sup>2627</sup> Haftmann 1976, S. 35.

<sup>2628</sup> Der Berliner Kunstverein hat Werke ebenso für das Brücke-Museum, das Schiller-Theater und das Kupferstichkabinett erworben. Stein 1970, o. S.

<sup>2629</sup> Ebd.

<sup>2630</sup> Brief von Haftmann an Herrn Maria Calábria, 15. August 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe CD.

<sup>2631</sup> Haftmann 1976, S. 33.

herkommenden „Impulse“ gründen.<sup>2632</sup> Diese im Nachhinein formulierten Aussagen Haftmanns werden jedoch durch seine kuratorische Praxis an der Neuen Nationalgalerie weitgehend widerlegt und scheinen fast als Rechtfertigung seiner Arbeit in der Öffentlichkeit zu dienen.

Die Ziele, die der schöpferischen Funktion des Museums zugrunde liegen und die Haftmann während seiner Amtszeit zu verfolgen versucht, sind grundsätzlich drei. Haftmann beabsichtigt in erster Linie „das bildnerische Denken“ der Epochen zu dokumentieren. Ferner soll die Präsentation der Exponate die „Ziele“ und „Logik“ jeder Zeit verdeutlichen, damit das Verständnis der zeitgenössischen Kunst und Kultur für die Besucher\*innen verständlich werden könne. Schließlich sollen die im Museum dargestellten Werke den tätigen Künstler\*innen „einen Einblick in das Grundmuster“ der Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts ermöglichen, damit sie auf der Grundlage dessen, ein neues zukünftiges Muster schaffen könnten.<sup>2633</sup>

Haftmann begründet seine Ankaufspolitik mit dem Konzept der „Weltgalerie“. Es solle sich in Haftmanns Ansicht um eine Sammlung handeln, die „mit den Ereignissen in New York, in London, in Rom, in Mailand, in Stockholm, in Kopenhagen halbwegs Schritt“ halten könne.<sup>2634</sup> In diesem Sinne verknüpft er sein Vorhaben mit der Leistung der ehemaligen Museumsdirektoren Hugo von Tschudi und Ludwig Justi. Der 1896 berufene Tschudi hatte sich, laut Haftmann, zugunsten der französischen Kunst gegen die damalige museale Ankaufspolitik gewehrt, deren Schwerpunkt in der deutschen Kunst lag. Dieser beruhe auf den Werten des Nationalismus und Patriotismus, die zur Gründung des Museums geführt hätten.<sup>2635</sup> Der internationale Anspruch der Stadt Berlin verwirklicht sich gleichzeitig in dem von Wilhelm von Bode gegründeten und im Jahr 1904 eröffneten „Weltmuseum“ und in der von Tschudi geleiteten Nationalgalerie.<sup>2636</sup> Einer der Hauptverdienste Tschudis liege laut Haftmann darin, dass er die Gestaltung der Sammlung von der historischen Malerei zu den Gemälden Hans von Marées, Adolph von Menzels und Arnold Böcklins schiebt, deren Werk damals Haftmanns Auffassung nach Wichtigkeit im Bereich der zeitgenössischen Kunst hinzugewonnen

---

<sup>2632</sup> Ebd.

<sup>2633</sup> Ebd., S. 34.

<sup>2634</sup> Rhode, in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 5. März 1968.

<sup>2635</sup> Haftmann 1967, S. 170; Schuster, in: ders. 2003, S. 24–27.

<sup>2636</sup> Haftmann 1969, S. 28.

hätten.<sup>2637</sup> Auffällig ist, dass die von Haftmann betonte Bedeutung von Künstlern wie Hans von Marées für die Kunst des 20. Jahrhunderts, die der Kunsthistoriker in seinen jugendlichen Artikeln in *Kunst der Nation* thematisiert, sich ebenso in der Neuhängung der Sammlung des Kronprinzenpalais vonseiten des Nachfolgers Justi, Alois Schardt, im Jahr 1933 widerspiegelt. Dieser soll die von Justi angefangene Arbeit im Bereich der Nationalisierung der Sammlung und der Präsentation des Expressionismus als germanischer und nordischer Ausdruck verstärken. Im Erdgeschoss hängt er Werke der Romantiker Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge und Carl Blechen, im ersten Stock Gemälde von Hans von Marées, Hans Thoma und Anselm Feuerbach und im Obergeschoss präsentiert er schließlich die Expressionisten und die als Vertreter der nordischen Moderne anerkannten Edvard Munch und Vincent van Gogh.<sup>2638</sup>

Justi, der 1909 Nachfolger Tschudis wird, sei es laut Haftmann gelungen, eine „weltstädtisch angelegte Kunstsammlung“ zu schaffen, die die besten nationalen künstlerischen Beiträge Deutschlands in Zusammenhang mit den wichtigsten Errungenschaften anderer europäischer Nationen setzen könne.<sup>2639</sup> Justi legt laut Haftmann 1919 mit der Gründung einer neuen Abteilung für zeitgenössische Kunst im Kronprinzenpalais am Unter den Linden seine Ankaufspolitik auf die internationale Gegenwart fest und bestimmt damit die zukünftige Sammlungsentwicklung.<sup>2640</sup> In der Tat ist Justi im Jahr 1932 für eine neue Hängung der Sammlung im Kronprinzenpalais verantwortlich, die die Rezeption des Expressionismus als nationale deutsche Strömung fördern soll. Zudem verändert er die Präsentation des Impressionismus erheblich, damit der bis dato akzeptierte Einfluss des französischen auf den deutschen Impressionismus zurücktreten kann. Die Gemälde des jüdischen Malers Max Liebermann, Gründer der Berliner Sezession und von 1920 bis 1933 Präsident der Preußischen Akademie der Künste, die neben den Werken Lovis Corinth und Max Slevogt hängen, entfernt Justi beispielsweise vom Kronprinzenpalais. Nur Corinth und Slevogt wird weiterhin die

---

<sup>2637</sup> Haftmann 1967, S. 171.

<sup>2638</sup> Saalman 2014, S. 170.

<sup>2639</sup> Ebd., S. 169.

<sup>2640</sup> Ebd. Schuster, in: ders. 2003, S. 27–28.

Funktion der Wegbereiter des Expressionismus zugesprochen.<sup>2641</sup> Haftmann erklärt, dass sowohl Tschudi als auch Justi bedeutende Vorbilder für ihn gewesen seien. Zudem behauptet er, Justi persönlich kennengelernt zu haben, als er als Student in Berlin stundenlang die Sammlung der Moderne des Kronprinzenpalais besucht hätte.<sup>2642</sup> Das Ziel der von Justi etablierten zeitgenössischen Kunstsammlung konkretisierte sich in der Erfüllung einer aktiven Funktion, indem sie die Gesellschaft erziehen sowie die Etablierung des Kanons im Bereich der zeitgenössischen Kunst bestimmen soll.<sup>2643</sup> Die in diesen zwei Aspekten zusammengefassten Rollen der Sammlung der Nationalgalerie bestehen laut Haftmann noch zum Zeitpunkt seiner Ernennung als Direktor. Die Internationalität der zeitgenössischen Kunst hatte seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges die europäischen Grenzen überschritten. Dieses Phänomen trägt zur Definition einer Weltkunst bei.<sup>2644</sup> Wenn laut Haftmann zur Zeit Justis der Impressionismus die internationale, bürgerliche, demokratische und „befreiende“ Kunstrichtung schlechthin sei, die das Gesicht der Nationalgalerie als „Weltgalerie“ bestimme,<sup>2645</sup> solle meines Erachtens möglicherweise die Abstraktion, von Haftmann in der Nachkriegszeit als bevorzugte Kunstrichtung der Moderne bezeichnet, die „Weltsprache“ sein, die dem von Haftmann geleiteten Museum die gewünschten Maßstäbe setzen würde. Durch die Schaffung einer Weltgalerie in der Neuen Nationalgalerie erhofft sich Haftmann zudem, zu der „Verlängerung der Sensibilität der Stadt“ beizutragen, um Berlin „ein künstlerisches Air“ zu vergeben.<sup>2646</sup> Berlin ist damals seit Jahren nicht mehr als ein internationales Zentrum der Kunst wahrgenommen und Versuche die Stadt an westlichen Kunstmetropolen zu verbinden sind in den vorigen Jahren gescheitert. Will Grohmanns Initiative zur Errichtung eines Instituts für moderne Kunst mit internationaler Bestimmung im Jahr 1949 muss beispielsweise aus Mangeln an Spendern und Förderer fallengelassen werden.<sup>2647</sup>

---

<sup>2641</sup> Saalman 2014, S. 125–126. Bernhard Fulda betont ebenso die Rolle Justis als Sammler des Expressionismus in nationalistischer Hinsicht als Behauptung der deutschen modernen Kunst. Gleichzeitig soll Justi am Anfang der 1930er Jahre die Sammlung der Nationalgalerie mit Werken von Expressionisten wie Emil Nolde erweitert und die Gemälde des jüdischen Malers Max Liebermann entfernt haben. Fulda, in: Gross, S. 26.

<sup>2642</sup> Rhode, in: Süddeutsche Zeitung, München, 5. März 1968.

<sup>2643</sup> Haftmann 1967, S. 172.

<sup>2644</sup> Ebd.

<sup>2645</sup> Ebd., S. 170.

<sup>2646</sup> Rhode, in: Süddeutsche Zeitung, München, 5. März 1968.

<sup>2647</sup> Schöne 2015, S. 14–18.

## 4. 2 Zwischen Anspruch auf Internationalität und finanziellen, bürokratischen Schwierigkeiten

Wie die Korrespondenz im Zentralarchiv belegt, greift Haftmann häufig auf den Grundsatz zurück, dass die Neue Nationalgalerie nur Werke von höchster Qualität aufnehmen soll, wenn ihm die Eigenschaften der von Galerien, Künstler\*innen und Privatsammler\*innen angebotenen Kunstobjekte nicht ausreichend erscheint.<sup>2648</sup> Die Prinzipien von herausragender Qualität, im Sinne von Meisterwerken, und Internationalität, im Sinne von westlichen Künstler\*innen, kennzeichnen Haftmanns angestrebte Ankaufspolitik bezeichnenderweise. Praktische Arbeit im Bereich der Erwerbungen von Kunstwerken leistet Haftmann, wie im Unterkapitel 1. 22 der vorliegenden Arbeit dargelegt, bereits zwischen 1958 bis 1966 als Mitglied der Ankaufskommission der Neuen Pinakothek in München.<sup>2649</sup> Obwohl die Untersuchung der Protokolle beweist, dass Haftmann aufgrund der Reisen und Recherchen für seine damalige publizistische Tätigkeit nicht oft an den Sitzungen der Ankaufskommission anwesend zu sein scheint, ähneln die von ihm zugestimmten Kunstwerke und Künstler den späteren Entscheidungen in Hinblick auf die Erweiterung der Sammlung der Neuen Nationalgalerie. Seine Einwilligung liegt nicht nur im Rahmen von Ankäufen von bekannten Künstler\*innen der Klassischen Moderne vor, sondern auch von Künstler\*innen, die er als beachtliche Vertreter\*innen der zeitgenössischen Kunstszene wahrnimmt. Anlässlich der Sitzung vom 7. Juli 1965 werden von allen Mitglieder die vorgeschlagenen Erwerbungen der Gemälde *Fenêtre ouverte sur la rue de Penthièvre* von Pablo Picasso (angeboten von Alexandre Rosenberg, New York für 1 Million Deutsche Mark) und *L'usine* (1918/20) von Pierre Bonnard (angeboten von Frédéric Schöni, Zürich im Auftrag von Frédéric Bonnard, Bern für 1.250.000 Deutsche Mark) positiv angenommen.<sup>2650</sup> Dagegen wird beispielsweise Haftmanns Zustimmung des informellen Bildes *Grande Nue* (1960/61) von Antonio Saura, das anlässlich der

---

<sup>2648</sup> Brief von Werner Haftmann an Alexander F. Hoffmann, 12. November (1968), SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>2649</sup> Siehe Unterkapitel 1. 22 Die Jahre 1957–1966: Zwischen documenta II und documenta III.

<sup>2650</sup> Protokoll der Sitzung der Ankaufskommissionen für alte und moderne Kunst, 7. Juli 1965, Protokolle der Ankaufskommission, BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 13/1 (Nr. 422).

documenta III in Kassel ausgestellt wird,<sup>2651</sup> nur von weniger als der Hälfte der Mitglieder, darunter Franz Roh und Eberhard Hanfstaengl, befürwortet.<sup>2652</sup>

Wesentlicher scheint jedoch an dieser Stelle die Erfahrung Haftmanns als Mitkurator der documenta-Ausstellungen in Kassel. Für deren Vorbereitung muss sich Haftmann zweifellos einen tiefgehenden Gesamtüberblick der verfügbaren Werke sowohl auf dem europäischen und nordamerikanischen Kunstmarkt als auch im Besitz von Künstler\*innen und Sammler\*innen verschaffen. Einige unter den Kunstobjekten, die er für die Sammlung der Neuen Nationalgalerie erwirbt, oder vergeblich versucht zu erwerben, werden im Rahmen der ersten drei documenta-Ausstellungen gezeigt. Das Vorhaben international hochqualitative Bilder anzukaufen, gelingt Haftmann jedoch aufgrund des begrenzten Budgets sowie der hohen Kunstmarktpreise nicht immer. Dank seiner internationalen Kontakte mit renommierten Kunsthändler\*innen kann Haftmann teilweise vorrangigen Zugang zu Kunstobjekten erhalten, bevor sie in Kunstauktionen versteigert werden. Haftmann hätte nämlich aufgrund des langwierigen bürokratischen Verfahrens für Ankäufe in der Neuen Nationalgalerie kaum Chancen gehabt, Werke auf öffentlichen Auktionen zu erwerben.<sup>2653</sup> Der Schriftwechsel des Direktors zeigt, dass die Anforderung, kostspielige Erwerbungen nur nach spezieller Genehmigung der in der Finanzierung des Museums involvierten staatlicher Stellen zu veranlassen, sich oft mit den Bedürfnissen des Kunstmarkts als unvereinbar erweist. Die von Haftmann vorgeschlagenen Erwerbungen sollen im Rahmen von Sitzungen besprochen werden, die obwohl regelmäßig veranstaltet, nicht oft genug stattfinden, um wichtige Ankäufe schnell durchzuführen.

Haftmann schließt zahlreiche Verhandlungen durch persönliche Gespräche und Besuche ab, die in den Archivunterlagen nicht immer schriftlich nachvollziehbar sind. Zudem scheinen die Protokolle der Sitzungen der Ankaufskommission im Archiv der

---

<sup>2651</sup> Hagen/Nemeczek 1964, S. 176.

<sup>2652</sup> Brief von Halldor Soehner an Werner Haftmann, 1. Dezember 1965, Protokolle der Ankaufskommission, BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 13/1 (Nr. 422).

<sup>2653</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Joachim Ziersch, 4. Juli 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe Z.

Neuen Nationalgalerie lückenhaft erhalten, da sie nicht die gesamten Erwerbungen darlegen sowie in unregelmäßigem Abstand während Haftmanns Amtszeit vorliegen.<sup>2654</sup>

Grundsätzlich kann beobachtet werden, dass Haftmann die Zusammenarbeit mit Galerien von internationalem Ruf, die sich außerhalb Westberlins befinden, bevorzugt. In einem Brief an den Bremer Kunsthändler Michael Hertz vom 20. Juli 1967 gesteht Haftmann diesbezüglich, dass ihm die Preise von deutschen Galerist\*innen teilweise irrational scheinen. Er bezieht sich speziell auf den Preis des Bildes von Paul Klee *Abfahrt der Schiffe* (100.000 Dollar), das Hertz von Beyeler bekommt<sup>2655</sup> und Haftmann später von Hertz erwerben wird. Haftmann behauptet, die Preisforderung der französischen und amerikanischen Kunsthändler\*innen als realistischer die der deutschen zu schätzen.<sup>2656</sup>

Eine Ausnahme bilden die Erwerbungen von Künstler\*innen der Berliner Kunstszene, die offiziell eines der Ziele von Haftmanns Ankaufspolitik darstellen. Diese werden sowohl in Kunstgalerien als auch direkt bei Künstler\*innen in der Stadt unternommen. Aufgrund des privaten Charakters dieser Verhandlungen konnten die Preise der Kunstobjekte in den Akten teilweise nicht aufgefunden werden. Wie Haftmann Gottfried Sello am 5. Februar 1971 schreibt, könne er dank seiner Beziehungen zu Künstler\*innen und Kunsthändler\*innen oft Kunstwerke zu Freundschaftspreisen erwerben, die unter den gewöhnlichen Marktwerten liegen. Folglich weigert sich Haftmann, diese Preise zu veröffentlichen, um sowohl den Künstler\*innen als auch den Galerist\*innen keine Schaden zu bringen. Darüber hinaus wollen einige Spender\*innen, die dem Museum zahlreiche Werke stiften, nicht in der Öffentlichkeit bekannt werden.<sup>2657</sup> Wie in der vorliegenden Studie bereits erwähnt wurde, knüpft Haftmann im Laufe der Nachkriegsjahre und insbesondere anlässlich der Vorbereitungen für die *documenta* in Kassel enge Kontakte zu deutschen und

---

<sup>2654</sup> Die erhaltenen Protokolle bezeugen von folgenden Sitzungen: 1968 (30. Januar, 15. März, 12. Juni, 3. Juli und 6. November); 1969 (18. Juli); 1970 (26. März und 16. November); 1971 (10. August und 30. November); 1972 (20. März und 18. Juli); 1973 (9. April und 22. Oktober); 1974 (26. April, 20. Juli, 30. Juli und 23. August).

<sup>2655</sup> Brief von Michael Hertz an Werner Haftmann, 24. Juli 1967, SMB-ZA, II B/NG 037, VA6792, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien A-J, 1967-1975.

<sup>2656</sup> Brief von Werner Haftmann an Michael Hertz, 20. Juli 1967, SMB-ZA, II B/NG 037, VA6792, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien A-J, 1967-1975.

<sup>2657</sup> Brief von Werner Haftmann an Gottfried Sello, 5. Februar 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe S.

internationalen Künstler\*innen und Kunsthändler\*innen. Haftmann ist zudem ein Kunsthistoriker, der die Kenntnis der Kunst auf der engen Beziehung zu den Künstler\*innen basiert und viel Zeit in Künstlerateliers verbringt.<sup>2658</sup>

Haftmanns Ankäufe orientieren sich auf der einen Seite an der klassischen Moderne, die in der Nationalgalerie aufgrund der historischen Ereignisse mangelhaft repräsentiert ist, und auf der anderen Seite an Künstler\*innen und Kunstrichtungen, die seinem Kanon der zeitgenössischen Kunst entsprechen. Dieser soll internationale Namen wie die zum Beispiel Francis Bacon, Renato Guttuso, Rudolf Hoflehner, Wifredo Lam, Marino Marini, Roberto Matta, Ernst Wilhelm Nay, Mark Rothko, Antoni Tàpies und Hans Uhlmann beinhalten. Von Anfang seiner Amtszeit an ist es in der Öffentlichkeit bekannt, dass Haftmanns hoher Maßstab in Hinblick auf die zeitgenössische Kunst oft zu Skepsis und Ablehnung gegenüber jungen Künstler\*innen führt, wie später seine Beziehung mit einigen Berliner Künstlern zeigt.<sup>2659</sup>

Die Wechselausstellungen bieten oft die Gelegenheit, ein ausgestelltes Werk zu günstigen Bedingungen für die Sammlung zu erwerben. In Hinblick auf die architektonischen Eigenschaften des Museumsbaus werden Exponate bevorzugt, die große Maße aufweisen. Haftmanns Erwerbungen sollen die Graniterrasse um das Museum herum gestalten und die vereinten Sammlungen von Nationalgalerie und Galerie des 20. Jahrhunderts im Untergeschoss sowie im Skulpturengarten mit neuen Akzenten vereinheitlichen. Insbesondere der Skulpturengarten, der die Idee Mies van der Rohe verdeutlichen soll, dass Kunst und Natur in einer Einheit erlebbar seien,<sup>2660</sup> ist integraler Bestandteil der museographischen Konzeption des Architekten.<sup>2661</sup> Die Gestaltung der Terrasse und des Skulpturengartens ist folglich ebenso für Haftmann von großer Bedeutung: Er versucht, die Werke in Übereinstimmung mit dem Raum und nach szenographischen Gesichtspunkten anzuordnen.

Haftmann, der anlässlich der documenta III eine umfassende Schau von graphischer Kunst kuratiert, legt in Erinnerung an die einmal umfangreiche graphische Sammlung

---

<sup>2658</sup> Honisch 1979, S. 67–68.

<sup>2659</sup> Rhode, in: Süddeutsche Zeitung, München, 5. März 1968.

<sup>2660</sup> Pauli, in: Wachter 1995, S. 84.

<sup>2661</sup> Mies van der Rohe bestimmt ebenso die Pflanzung im Skulpturengarten und um die Terrasse herum. Das organische Element solle laut Mies van der Rohe das Gleichgewicht zum Bauwerk bilden. Jäger 2011, S. 60–62. Dazu siehe: Cavalcanti Braun, Ruth: Mies van der Rohe als Gartenarchitekt: über die Beziehungen des Außenraums zur Architektur, Berlin 2006.



der Nationalgalerie besonderen Wert auf die Ankäufe im Bereich von graphischen Werken.<sup>2662</sup>

Die angestrebte Internationalisierung soll der Sammlung ein neues Gesicht geben. Haftmann beabsichtigt die Lücken der Sammlung anhand von „Meisterwerken“ auszufüllen.<sup>2663</sup> Er bevorzugt laut Dieter Honisch „das spektakuläre Stück“, das „geradezu existentielle Engagement des Künstlers und zwar quer durch die Stilrichtungen und Zeiten“.<sup>2664</sup> Stephan Waetzoldt betont ebenso, dass es bei Haftmanns Ankaufspolitik „niemals auf Namen, immer nur das Kunstwerk als Individuum“ gehe.<sup>2665</sup> Christina Thomson stellt diesbezüglich fest, dass Haftmanns Herangehensweise sich durch die Priorität, Akzente in der Sammlung zu setzen, kennzeichne, während die Ankaufspolitik von Adolf Jannasch im Vergleich dazu auf dem Prinzip „von allem ein wenig“ basiere.<sup>2666</sup> Im Artikel *Von der Schutthalde zur Weltgalerie? Die Ankaufspolitik der Berliner Nationalgalerie: Einzelstücke und wenig Gegenwart* schreibt Camilla Blechen, dass Haftmanns Entscheidungen auf das teure und „schöne Einzelstück“ fielen, als ob die Sammlung der Nationalgalerie nicht insgesamt, sondern nur gesondert wiederaufgebaut werden müsste.<sup>2667</sup> Blechen behauptet ferner, dass Tschudi und Justi viel mutiger als Haftmann im Bereich ihrer Erwerbungen gewesen wären. Die von Haftmann als Vertreter der gegenwärtigen Kunst erwähnten Namen, wie Marino Marini, Willi Baumeister, Henry Moore und Ronald Brooks Kitaj, seien laut der Kunstkritikerin „symptomatisch für die Verspätung“ der Nationalgalerie und ließen keine Chance „für das Risiko offen“.<sup>2668</sup> In einer Broschüre der Neuen Nationalgalerie aus dem Jahr 1970 wird die Sammlung an zeitgenössischer Kunst von den Künstlern Marini Marini, Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay, Henry Moore, Zoltán Kemény, Francis Bacon, Antoni Tàpies und Ronald Brooks Kitaj repräsentiert. Weitere Schwerpunkte der Sammlung bestehen aus folgenden

---

<sup>2662</sup> Haftmann 1976, S. 46.

<sup>2663</sup> Rhode, in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 5. März 1968.

<sup>2664</sup> Honisch 1979, S. 69.

<sup>2665</sup> Waetzoldt, Stephan: Werner Haftmann zum 60. Geburtstag, in: *Neuerwerbungen der Nationalgalerie 1967–1972*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1972, o. S.

<sup>2666</sup> Thomson, Christina: *Zeitgenossen: Weitwinkel*, in: ders./Winter 2015, S. 282.

<sup>2667</sup> Blechen, Camilla: *Von der Schutthalde zur Weltgalerie? Die Ankaufspolitik der Berliner Nationalgalerie: Einzelstücke und wenig Gegenwart*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt am Main, 14. August 1970.

<sup>2668</sup> Ebd.

Themenbereichen und Künstlern: Deutsche Romantik mit Caspar David Friedrich, Carl Blechen und Moritz von Schwind; Realismus mit Adolph von Menzel und Wilhelm Leibl; Deutschrömer Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin und Hans von Marées; Französischer Impressionismus mit Édouard Manet, Pierre-Auguste Renoir und Claude Monet; Deutscher Impressionismus mit Max Liebermann, Max Slevogt und Lovis Corinth; Expressionismus mit Edvard Munch, Ernst Ludwig Kirchner, Max Beckmann, Oskar Kokoschka, Ernst Barlach und Wilhelm Lehmbruck; Bauhaus mit Paul Klee, Lyonel Feininger und Oskar Schlemmer sowie schließlich Surrealismus mit Max Ernst, Salvador Dalí, Roberto Matta und Wifredo Lam.<sup>2669</sup>

Die prekäre finanzielle Lage der Neuen Nationalgalerie verhindert wichtige Erwerbungen zu unternehmen und Schenkungen zu betreuen sowie die Realisierung von Projekten zur Modernisierung der Museumssammlung. Die von Lydia Dorner im Jahr 1967 in Erwägung gezogene, jedoch nicht durchgeführte, Schenkung des *Abstrakten Kabinetts* an Berlin<sup>2670</sup> und Haftmanns im Jahr 1973 abgelehnte Einrichtung einer Video-Abteilung auf Anregung des Direktors des Museums Folkwang in Essen Paul Vogt bilden meines Erachtens zwei Beispiele dieses Umstands.<sup>2671</sup>

In den folgenden Unterkapiteln wird ein jährlicher Überblick von Haftmanns Ankaufspolitik anhand ausgewählter Werke dargestellt.<sup>2672</sup> Die in der Auswahl berücksichtigten Objekte entsprechen den von Haftmann als repräsentativ bezeichneten Erwerbungen. Die für jedes Kunstwerk gesammelten Angaben werden anhand der Korrespondenz von Haftmann und den Museumsmitarbeiter\*innen, der Ankaufskommissionsprotokolle sowie der von Haftmann jährlich veröffentlichten

---

<sup>2669</sup> Broschüre der Neuen Nationalgalerie, SMB-ZA, VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1970.

<sup>2670</sup> Lydia Dorner beabsichtigt den mithilfe der Familie Rockefeller und ehemaligen Student\*innen von Alexander Dorner eingerichteten Fond für eine Dorner Stiftung in Berlin zu benutzen. Lydia Dorner, die behauptet, dass aufgrund der Liebe seines Mannes für Berlin das Abstrakte Kabinett der Stadt gehören solle, bittet Roters darüber mit Haftmann zu diskutieren. Brief von Lydia Dorner an Eberhard Roters, 7. September 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe D.

<sup>2671</sup> Brief von Werner Haftmann an Paul Vogt, 9. März 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe V. Yvonne Schweizer schreibt, dass die Einrichtung von Video-Abteilungen in den 1960er Jahren die Notwendigkeit der Erneuerung des Museums darstelle: „Video wurde nach 1968 zu einem Mittel ‚emanzipatorischer‘ Medienpraxis erklärt – obschon zeitgleich Bedenken gegen seine Indienstnahme als Überwachungsinstrument vorgebracht wurden“. Schweizer, in: Spickernagel/Walbe 2018, S. 41.

<sup>2672</sup> Der gescheiterte Zugang zur Datenbank der Neuen Nationalgalerie hat nicht ermöglicht, einen gesamten Überblick der von Haftmann erworbenen Werke herzustellen.

Berichte über die Neuerwerbungen der Nationalgalerie belegt. Bei der Darlegung der unterschiedlichen Erwerbungen werden folgende Aspekte in Betracht gezogen: Haftmanns Vorgehensweise und Prioritäten, die eventuelle Abbildung des Werkes in Haftmanns Bildteil der Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert*, die eventuelle Ausstellung der erworbenen Arbeit anlässlich den von Haftmann mitkuratierten documenta-Schauen in Kassel, die Umstände der Erwerbungen (in einer Kunstgalerie, bei dem/r Künstler\*in, infolge einer Stiftung), der Ankaufspreis des Kunstwerks sowie, wenn vorhanden, die Angabe über den Ausstellungsstandort des Werkes im Museum. Die Informationen der jeweiligen Werke werden ferner anhand der zur Verfügung stehenden Werkverzeichnisse, Kataloge sowie Online-Bilddatenbanken überprüft.

#### **4. 2. 1 Erwerbungen in den Jahren 1967/68<sup>2673</sup>: Zur Eröffnung der Neuen Nationalgalerie**

Die Korrespondenz zwischen Haftmann und Harry Fischer aus dem Jahr 1967 zeigt, dass Haftmanns Erwerbungsstätigkeit in Hinblick auf die Eröffnung der Neuen Nationalgalerie im September 1968 auf die Zusammenarbeit mit der Galerie Marlborough Fine Art<sup>2674</sup> in London stützt. Fischer verkündet nämlich in einem Brief am 22. Februar 1967, er habe endlich den Gesprächspartner gefunden, den er sich seit langer Zeit gewünscht habe.<sup>2675</sup> Der Kunsthändler verspricht Haftmann, dass er sein Bestes tun werde, um die Eröffnung der Neuen Nationalgalerie zu einem internationalen Kunstereignis zu machen. Ferner zeigt Fischer völliges Einverständnis mit Haftmanns Vorhaben, zunächst nicht die Recherche nach Meisterwerken zu bevorzugen, sondern

---

<sup>2673</sup> Folgende Erwerbungen konnten anhand der untersuchten Akten nicht nachgewiesen werden. Das Bild Leo von Königs Porträt des Berliner Kaufmannes Erich Mathing (1938) erworben im Jahr 1967 (Vermächtnis des Dargestellten). Waetzoldt 1972, S. 17–18. Die Skulpturen Hans Uhlmanns Plastik für Montreal (1966), erworben im Jahr 1967 vom Künstler, Rolf Szymanskys Madonna von Ephesus (1967), Franz Rudolf Knubels Faber 5/68 (Faber-rot) (1968), erworben im Jahr 1968, und Bernard Schultzes Das grosse Migof-Labyrinth (1966), erworben im Jahr 1966, sowie die Gemälde Hans-Jürgen Diehls Der Umfunktionierte Student (1968), Walter Stöhrers Große Nadja (1966), Henning Kürschners Ohne Titel (1968), erworben im Jahr 1968 durch die Deutsche Gesellschaft für bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) mit Mitteln der Deutschen Klassenlotterie Berlin. Das Bild Fritz Levedags Komposition 0037 (1951), als Geschenk Frau Marie-Jose Levedags, Düsseldorf, konnte ebenso nicht nachgewiesen werden. Waetzoldt 1972, S. 12; 18; 32; 35.

<sup>2674</sup> Meine Anfrage in Hinblick auf die eventuelle Erhaltung der Korrespondenz zwischen Haftmann und Harry Fischer im Archiv der Galerie ist unbeantwortet geblieben.

<sup>2675</sup> Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 22. Februar 1967, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K–M, 1967–1971.

die aktuelle Kunstszene in den USA und Europa zu belegen zu versuchen.<sup>2676</sup> Die von den ursprünglich aus Wien stammenden Harry Fischer<sup>2677</sup> und Frank Lloyd gegründete Marlborough Fine Art in London ist damals der größte Kunsthandel der Welt, der zahlreiche unter der gefragtesten und meistverkauften Künstler auf dem Kunstmarkt vertritt, wie etwa Henry Moore, Francis Bacon, Oskar Kokoschka, Naum Gabo sowie den Nachlass von zahlreichen weiteren wie Jacques Lipchitz und Mark Rothko verwaltet.<sup>2678</sup> Durch die Galerie Marlborough Fine Art kann Haftmann für die Neue Nationalgalerie bedeutende Werke von Henry Moore, Francis Bacon und Ronald Brooks Kitaj sichern, die seiner Vorstellung von Vertretern der internationalen zeitgenössischen Kunst entsprechen.

Haftmann beabsichtigt, ein Werk Moores für die Gestaltung der Terrasse des Museums zu erwerben. Moore ist einer der Protagonisten der Plastik-Ausstellungen sowohl auf der documenta II als auch auf der documenta III.<sup>2679</sup> Haftmann teilt Moore am 20. Februar 1967 mit, dass er eine gemeinsame Besichtigung der Baustelle unternehmen wolle, damit der Künstler im Verhältnis mit den Proportionen des Museumsbaus eine Plastik, die sich den Architektureigenschaften des Bauwerks sowie seiner Umgebung anpassen werde, vorschlagen könnte.<sup>2680</sup> Aus dem Schriftwechsel geht hervor, dass Haftmann den Bildhauer mit einer speziell für die Neue Nationalgalerie zu schaffenden Skulptur beauftragt, die schlussendlich nicht realisiert wird. Einem Brief von Haftmann an Fischer vom 23. Oktober 1967 kann entnommen werden, dass *Der Bogenschütze* in Hinblick auf die Museumseröffnung nur leihweise an dem Standort platziert wird, wo Moore nachher den Entwurf einer neuen Skulptur hätte

---

<sup>2676</sup> Ebd.

<sup>2677</sup> Im Nachlass von Harry Fischer im Victoria & Albert Museum in London wird 1997 ein Exemplar des Inventars der aus deutschen Museen beschlagnahmten Werke aufgefunden, das er in den 1970er Jahren aus unbekannter Quelle erwirbt. Hüneke, Andreas: Bilanzen der „Verwertung“ der „Entarteten Kunst“, in: Blume/Scholz 1999, S. 265–271, hier S. 265, Anm. 5, S. 273.

<sup>2678</sup> Neugass, Fritz: Erfolgreich Aufstieg der Marlborough Galerie, in: Die Weltkunst, Heft 16, München 1973, S. 1280.

<sup>2679</sup> Kimpel 1997, S. 314.

<sup>2680</sup> Brief von Werner Haftmann an Henry Moore, 20. Februar 1967, SMB–ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe M.

liefern sollen.<sup>2681</sup> Diese Angabe wird zudem im von Haftmann für das Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz im Jahr 1968 verfassten Erwerbungsbericht vermerkt.<sup>2682</sup>

Moore reist im August 1967 nach Berlin,<sup>2683</sup> um mit Haftmann eine Aufstellungsprobe mit zwei, nicht erwähnten, über drei Meter hohen Bronzen vor Ort durchzuführen, die aus der Berliner Gießerei Noack abgeholt werden.<sup>2684</sup> Während eines erneuten Aufenthaltes des Bildhauers in Berlin im April 1968, werden mit Haftmann die Eigenschaften des Sockels sowie der geeignete Aufstellungsplatz für die Skulptur abgesprochen. In der Korrespondenz ab diesem Zeitpunkt tauscht sich Haftmann mit Harry Fischer und seinem Sohn Wolfgang über eine vergrößerte Version des *Bogenschützen* von 1964 aus, welcher die für das Museum schlussendlich erworbene Skulptur darstellt. Die Herstellung des Sockels sei laut Moore von großer Bedeutung, damit die Plastik auch von einem Blickpunkt aus der Straße sichtbar sein könnte.<sup>2685</sup> Die Typologie sowie das Material des Sockels werden zudem mit Mies van der Rohe und Dirk Lohan besprochen, möglicherweise auch aufgrund der Problematiken, die das Gewicht der Arbeit für die Plattform der Terrasse verursachen könnte.<sup>2686</sup>

Haftmann ist davon überzeugt, dass die Gestaltung von Kunstwerken im öffentlichen Raum aus der Zusammenarbeit zwischen Künstler\*innen, Architekt\*innen und Ingenieur\*innen resultieren sollte. Eine/n Künstler\*in mit einem Werk für ein bereits abgeschlossenes Bauprojekt zu beauftragen, könne seiner Meinung nach zu keiner guten Lösung führen. Aus diesem Grund verfolgt Haftmann im Rahmen der Terrasse der Neuen Nationalgalerie das Ziel, einige Künstler\*innen mit einem speziell

---

<sup>2681</sup> Brief von Werner Haftmann an Harry Fischer, 23. Oktober 1967, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967-1971.

<sup>2682</sup> Haftmann schreibt: „Henry Moore hat sich bereit erklärt, für die Vorderseite der nördlichen Terrasse eine auf die Architektur abgestimmte Skulptur zu fertigen. Vor deren Fertigstellung wird er die große Bronze des „Archer“ als Leihgabe zur Verfügung stellen“. Haftmann 1967, S. 182.

<sup>2683</sup> Brief von Werner Haftmann an Harry Fischer, 27. Juni 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2684</sup> Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 11. September 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2685</sup> Brief von Wolfgang Fischer an Werner Haftmann, 18. März 1968, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2686</sup> Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 16. März 1968, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L; Brief von Werner Haftmann an Harry Fischer, 27. Februar 1968, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967-1971.

für die Umgebung geschaffenen Werk zu beauftragen, dessen Eigenschaften und Platzierung mit ihm und Mies van der Rohe besprochen würden.<sup>2687</sup>

Der Preis für die Skulptur, der mit Fischer verhandelt wird, beläuft sich auf 400.000 Deutsche Mark. Der Kunsthändler bespricht mit Haftmann zudem die Gelegenheit, den Betrag in drei Raten, eine von 200.000 Mark im Jahr 1968 und jeweils zwei von 100.000 in den Jahren 1969 und 1970, zu begleichen.<sup>2688</sup>

Die abstrakte Skulptur wird nordöstlich vor dem Eingang platziert und setzt laut Haftmann mit ihren welligen und organischen Formen einen bemerkenswerten Kontrast zu der Strenge des Bauwerks von Mies van der Rohe. Sie steht ebenso in optischer Verbindung mit den architektonischen Formen der Philharmonie von Hans Scharoun.<sup>2689</sup> *Der Bogenschütze*, der einen Höhepunkt in der letzten Produktion des Bildhauers darstellt, zeigt im Vergleich zu seinen frühen Arbeiten, ein Abkehr von der menschlichen Figur, die nun durch die Formen und den Umriss lediglich angedeutet ist.<sup>2690</sup> Durch die Aufstellung dieses Werkes versucht Haftmann sein Bestreben, der Sammlung einen internationalen Charakter zu verleihen, auch nach außen sichtbar zu machen.<sup>2691</sup>

Haftmann teilt Fischer am 27. Juni 1967 mit, dass er die Gemäldesammlung mit einem weiteren Werk von Francis Bacon erweitern wolle.<sup>2692</sup> In der Museumssammlung befindet sich bereits das Gemälde *Porträt der Isabel Rawsthorne in einer Straße von Soho*, das 1967 durch die Deutsche Gesellschaft für bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) von der Galerie Marlborough Fine Art für 120.000 Deutsche Mark gekauft wurde.<sup>2693</sup> Fischer schlägt Haftmann das Bild *Crucifixion* (1965) und das Triptychon *Three studies for portrait of Lucian Freud* (1966) vor. Letzteres schätzt der

---

<sup>2687</sup> Haftmann 1960, S. 268–272, hier S. 270.

<sup>2688</sup> Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 6. September 1968, SMB–ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2689</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>2690</sup> Haftmann, Werner: Neuerwerbungen der Neuen Nationalgalerie 1968, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1969, S. 197–204, hier S. 201.

<sup>2691</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>2692</sup> Brief von Werner Haftmann an Harry Fischer, 27. Juni 1967, SMB–ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2693</sup> Haftmann 1969, S. 202; Verzeichnis der Gemälde, in: Bock/Decker 1968, S. 20–21; Haftmann 1976, S. 45.

Kunsthändler nicht nur als ein außerordentliches Gemälde, sondern aufgrund des portraitierten Mannes, der Enkel von Sigmund Freud sowie ein in England bekannter Maler ist, und somit für Deutschland eine äußerst interessante Erwerbung darstelle.<sup>2694</sup> Haftmann gesteht, dass Bacon einer der wenigen Maler sei, dessen malerische Vorgehensweise er nicht kenne und bittet den Kunsthändler ihn darüber zu instruieren. Er sei vorwiegend an der Bedeutung der unterschiedlichen Werke im Rahmen der gesamten Produktion des Künstlers, auch von einem kommerziellen Standpunkt aus, interessiert.<sup>2695</sup> Haftmann zeigt sich sowohl von der dargestellten Psychologie als auch von der Qualität des Triptychons mit dem Portrait Freuds beeindruckt, bevorzugt jedoch ein Gemälde wie *Portrait of George Dyer Talking* (1966), das er in einem Katalog der Pariser Galerie Maeght abgebildet sieht.<sup>2696</sup> Fischer antwortet, dass sowohl *Crucifixion*<sup>2697</sup> als auch *Portrait of George Dyer Talking* bereits verkauft wären. Darüber hinaus erläutert er, dass *Crucifixion* und *Three studies for portrait of Lucian Freud* aus zwei verschiedenen Lebensphasen des Künstlers stammen: im Gegenteil zu *Crucifixion* war *Three studies for portrait of Lucian Freud* das Werk des bereits anerkannten sowie als „genial“ gekennzeichneten Malers.<sup>2698</sup>

Es ist zu vermuten, dass Haftmann die malerische Entwicklung Bacons, dank der Vermittlung Fischers, zu der Zeit sehr nah verfolgt, da er schlussendlich Verhandlungen über das 1967 entstandene Bild *Drei Studien der Isabel Rawsthorne* unternimmt. Dieses Bild steht inhaltlich mit dem in der Sammlung bereits befindlichen weiteren Portrait von Isabel Rawsthorne in Verbindung. Dafür einigt sich Haftmann mit dem Künstler und der Galerie auf den Preis von 120.000 Deutschen Mark. Aus den Unterlagen geht hervor, dass dieser Preis bereits um 10.000 Dollar reduziert ist, da der ursprüngliche Verkaufsbetrag 40.000 Dollar entspricht. Das Gemälde wird 1968 mit Geldern des Etats

---

<sup>2694</sup> Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 22. Februar 1967, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967-1971.

<sup>2695</sup> Brief von Werner Haftmann an Harry Fischer, 16. März 1967, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967-1971.

<sup>2696</sup> Brief von Werner Haftmann an Harry Fischer, 8. März 1967, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967-1971.

<sup>2697</sup> Wie in dem Brief an Werner Haftmann vom 22. Februar 1967 Harry Fischer schreibt, sei dieses Bild 1967 von der Pinakothek in München erworben worden.

<sup>2698</sup> Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 13. März 1967, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967-1971.

der Neuen Nationalgalerie erworben.<sup>2699</sup> Der für Haftmann vereinbarte Preis sei, laut Fischer, so günstig gewesen, dass es sich fast um ein Geschenk handele.<sup>2700</sup>

Das großformatige Diptychon *Erie Shore* (1966) wird 1968 auf Wunsch von Ronald Brooks Kitaj nach Berlin transportiert, wo Haftmann es im Museum hängen lässt. Im gleichen Jahr einigen sich die Ankaufskommissionsmitglieder darauf, das Gemälde zu erwerben, da der Maler es zu dem günstigen Preis von 30.000 Deutschen Mark anbietet. Aufgrund des Vertrags zwischen Kitaj und der Galerie Marlborough Fine Art in London, wird 1968 der gesamte Ankaufsbetrag der Galerie überwiesen.<sup>2701</sup> Haftmann interessiert sich sehr für Kitaj, den er neben Jasper Johns als einen der wenigen Pop Art Künstler von Bedeutung schätzt.<sup>2702</sup> Das Bild thematisiert die negativen Auswirkungen der Zivilisation auf den Erie-See, in dessen Nähe der Künstler aufgewachsen und der durch Industrieabfälle kontaminiert worden war. Wegen des von der visuellen Kultur des Fernsehers sowie des Comics beeinflussten Stils<sup>2703</sup> wundert sich Carl Georg Heise in einem Brief, dass Kitaj einer der von Haftmann bevorzugten Künstler sei.<sup>2704</sup>

Die Erwerbung der Bronze *La grande Laveuse* von Auguste Renoir (1917) resultiert aus einer weiteren fruchtbaren professionellen und, wie der Schriftwechsel beweist, ebenso freundschaftlicher Beziehung, die Haftmann mit der Besitzerin der Galerie Feilchenfeldt, der ehemaligen Photographin Marianne Breslauer (1909–2001), verbindet.<sup>2705</sup> Die 1948 in Zürich gegründete Galerie Feilchenfeldt stammt aus den 1898 von Paul und Bruno Cassirer in Berlin etablierten Galerie und Verlag. Walter Feilchenfeldt, der 1926 nach dem Tode Paul Cassirers zusammen mit Grete Ring

---

<sup>2699</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 6. November 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2700</sup> Dies behauptet Fischer als Haftmann die Ausleihe der zwei erworbenen Werke des Künstlers für die 1971 vorgesehene Retrospektive Bacons im Grand Palais in Paris ablehnt. Bacon sei darüber sehr enttäuscht, da er die Auswahl der auszustellenden Bilder persönlich getroffen habe. Fischer fügt hinzu, dass Haftmanns Benehmen unkorrekt sei, da er und Bacon sich sehr dafür engagiert hätten, damit zwei der besten Bilder des Malers in die Sammlung Neue Nationalgalerie kommen könnten. Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 16. April 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2701</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 6. November 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2702</sup> Brief von Werner Haftmann an Ursula Klemm, 22. September 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>2703</sup> Haftmann 1969, S. 202–203.

<sup>2704</sup> Brief von Carl Georg Heise an Werner Haftmann, 15. Juli 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>2705</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 2. April 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Brief von Marianne Feilchenfeldt an Werner Haftmann, 20. November 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe F.



Inhaber der Firma wird, emigriert im Jahr 1933 mit seiner Frau Marianne nach Holland, England und im Jahr 1939 in die Schweiz. In Zürich eröffnet er 1947 seine eigene Galerie. Nach seinem Tod im Jahr 1953 führt Marianne Feilchenfeldt die Galerie, unterstützt vom Direktor der holländischen Zweigfirma Helmuth Lütjens. Ihre Galerie handelt mit Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts mit einem Schwerpunkt auf der französischen Kunst, die bereits Paul Cassirer in den 1910er und 1920er Jahren deutschen und internationalen Sammler\*innen verkauft hatte.<sup>2706</sup>

Nachdem im Jahr 1967 mühselige Recherchen über die Zahlen und entsprechenden Lokalisierungen der bestehenden Güsse der Skulptur durchgeführt werden, unternimmt Feilchenfeldt die Verhandlungen mit den Erben des Künstlers in Paris und hält das Werk für Haftmann lange genug reserviert, bis die Kaufsumme zur Verfügung steht. Es handelt sich um das letzte verkaufbare Stück im Besitz der Familie Renoirs, dessen Ankauf Haftmann in Hinblick auf den Mangel von impressionistischen bildhauerischen Werken als Priorität wahrnimmt. Haftmann schätzt den von der Kunsthändlerin angebotenen Preis von 180.000 Deutschen Mark als sehr günstig. Er hofft zudem, die Skulptur als Schenkung von einer wohlhabenden Persönlichkeit zu erhalten, die ihren Namen im Museum mit dem Werk verbunden sehen wolle.<sup>2707</sup> Da keine/n Schenker\*in vortritt, entscheiden die Ankaufskommissionsmitglieder die Skulptur mit Geldmitteln aus dem Etat der Stiftung Preußischer Kulturbesitz zu bezahlen.<sup>2708</sup>

Die Erwerbung dieser Plastik erweist sich aufgrund der staatlichen Regelungen als langwierig und kompliziert. Haftmanns Ankaufspläne stoßen während seiner Amtszeit mehrmals gegen die Hindernisse der Bürokratie, wie zum Beispiel im Falle einer der letzten verkaufbaren Güsse der Bronze *L'homme qui marche* von Auguste Rodin, die 1967 der Neuen Nationalgalerie von dem Düsseldorfer Kunsthändler Wilhelm

---

<sup>2706</sup> Feilchenfeldt, Marianne: 25 Jahre Feilchenfeldt in Zürich 1948–1973, Zürich 1973, o. S.

<sup>2707</sup> Brief von Werner Haftmann an Marianne Feilchenfeldt, 26. Mai 1967, SMB–ZA, VA15890, Renoir, Auguste, Die Große Wäscherin NG 10/68.

<sup>2708</sup> Zwei weitere bedeutende Ankäufe, das Frauenbad von Max Beckmann von 1919 (200.000 Deutsche Mark) und das Stillleben von Juan Gris von 1915 (315.000 Deutsche Mark), hatten damals den Etat ausgeschöpft. Brief von Haftmann an Hans Hauffmann, 1. April 1968, SMB–ZA, VA15890, Renoir, Auguste, Die Große Wäscherin NG 10/68.

Grosshennig (1893–1983)<sup>2709</sup> angeboten wird.<sup>2710</sup> Obwohl Verhandlungen über die Finanzierung des Werks mit der Frankfurter Bank bereits unternommen wurden, kann Haftmann nicht schnell genug handeln und die Plastik wird schlussendlich verkauft.<sup>2711</sup>

Da die Skulptur Renoirs *La grande Laveuse* über 150.000 Deutsche Mark kostet, muss Haftmann die Zustimmung zwei Persönlichkeiten einholen, die dem Stiftungsrat der Stiftung Preußischer Kulturbesitz angehören.<sup>2712</sup> Haftmann erscheint von dem Verfahren gestört zu sein, da dies dem freien Handlungsspielraum, der anlässlich seiner Berufung verhandelt wird, widerspricht. Er kann sich der Regelung jedoch nicht widersetzen, die damals aufgrund der schwierigen finanziellen Lage anscheinend alle öffentlichen Behörden betrifft. Haftmann wendet sich den Kollegen Will Grohmann und Hans Hauffmann zu, um die notwendigen Gutachten zu erhalten.<sup>2713</sup> Auf Bitte Haftmanns kann Feilchenfeldt zudem den Preis der Skulptur noch weiter reduzieren, die schließlich für 175.000 Deutsche Mark erworben werden kann.<sup>2714</sup> Haftmann teilt der Kunsthändlerin am 29. August 1968 mit, dass er den ersten gemeinsam unternommenen Erwerb auf einem wertvollen Granitsockel im Skulpturengarten platziert habe.<sup>2715</sup> Der Standort in der Nähe des Impressionistensaals des Museums, das sich zum

---

<sup>2709</sup> Wilhelm Grosshennig gründet 1951 die Galerie Wilhelm Grosshennig in Düsseldorf. Er ist seit Jahrzehnten im Kunsthandel tätig, zunächst als Mitarbeiter, ab 1930 als Inhaber der Galerie Gerstenberger in Chemnitz und handelt vorwiegend mit Kunst vom 17. bis 19. Jahrhundert. Er verkauft Werke der Städtischen Kunstsammlungen Chemnitz, die als „entartet“ beschlagnahmt werden und wird für den „Sonderauftrag Linz“ tätig. Scholz, Ulrike: Wilhelm Grosshennig. 70 Jahre Leben als Galerist, in: Kirchner, Heckel, Nolde. Die Sammlung Werner, Katalog der Ausstellung vom 1. Juni bis 26. August 2012 in der Albertina, hrsg. v. u.a. Klaus Albrecht Schröder/Marietta Mautner Markhof/Henriette Baum-Werner, Wien 2012, S. 18–23; <http://www.galerie20.smb.museum/kunsthandel/K25.html> (Galerie Wilhelm Grosshennig, Chemnitz/Düsseldorf, Website: Die Galerie des 20. Jahrhunderts in West-Berlin. Ein Provenienzforschungsprojekt, 30. Dezember 2020).

<sup>2710</sup> Brief von Werner Haftmann an Heinrich Breuer, 2. Januar 1967, SMB–ZA, VA11086, Schriftwechsel A–L, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe H; Brief von Wilhelm Grosshennig an Heinrich Brauer, 18. Januar 1967, SMB–ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>2711</sup> Angebot: Galerie Grosshennig, Düsseldorf: Auguste Rodin, L’homme qui marche, SMB–ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>2712</sup> Brief von Werner Haftmann an Marianne Feilchenfeldt, 14. Dezember 1967, SMB–ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>2713</sup> Brief von Werner Haftmann an Will Grohmann, 1. April 1968, SMB–ZA, A15890, Renoir, Auguste, Die Große Wäscherin NG 10/68. Auch in: Werner Haftmann an Will Grohmann, Kunstarchive AG/Kasten 93/Mappe 3, Grohmann Archiv, Stuttgart. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Ilona Lütken.

<sup>2714</sup> Brief von Werner Haftmann an Marianne Feilchenfeldt, 29. Mai 1968, SMB–ZA, A15890, Renoir, Auguste, Die Große Wäscherin NG 10/68.

<sup>2715</sup> Brief von Werner Haftmann an Marianne Feilchenfeldt, 29. August 1968, SMB–ZA, VA11090, Schriftwechsel des Direktors A–G, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe F.

Skulpturengarten öffnet, bilde laut Haftmann eine gleichzeitig inhaltliche und optische Verbindung mit den in der Sammlung ausgestellten Bildern.<sup>2716</sup>

Im Jahr 1967 kann das von der Nationalgalerie im Jahr 1897 erworbene und seit 1945 verschollene Bild Arnold Böcklins *Meeresbrandung (Der Schall)* aus 1897 von der Berliner Galerie Leo Spik zum Preis von 11.000 Deutschen Mark zurückgekauft werden.<sup>2717</sup>

Haftmann versucht die Sammlung der Klassischen Moderne, deren Bilder damals auf dem Kunstmarkt sehr hohen Preisen erreichen, zu erweitern. Der Steinguss *Büste Frau L.* (1910) von Wilhelm Lehmbruck befindet sich ursprünglich in der Berliner Sammlung von Hugo Simon und steht als Leihgabe im Kunstmuseum Basel. Die Skulptur, die Haftmann der Kölner Galerie Aenne Abels in Köln anbietet, kommt durch die Schenkung der Firma Siemens AG, München in die Neue Nationalgalerie.<sup>2718</sup> Aenne Abels' (1900–1975) Galerie etabliert sich Ende der 1950er Jahre als eine der wichtigsten Kunsthandlungen für die Kunst des Expressionismus und der Gegenwart im Rheinland, auch dank der Mitwirkung ihres Mitarbeiters Siegfried Adler<sup>2719</sup> von 1949 bis 1966.<sup>2720</sup> Zwischen 1957 und 1965 veranstaltet Abels zudem zahlreiche Ausstellungen zeitgenössischer Künstler\*innen. Einige davon, wie Karel Appel (1958), Franz Kline (1962) und Friedensreich Hundertwasser (1963) werden zum ersten Mal in einer umfassenden Einzelausstellung in Deutschland präsentiert.<sup>2721</sup> Abels stammt aus einer Kunsthändlerfamilie<sup>2722</sup> und hatte in der Nachkriegszeit den Rheinischen Kunstsalon Köln 1947 in Köln eröffnet, wo Objekte vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert verkauft werden. 1957 gründet sie die Aenne Abels – Kunst-Galerie Alter

---

<sup>2716</sup> Haftmann 1969, S. 197–198.

<sup>2717</sup> Erwerbung des Gemäldes *Meeresbrandung (Der Schall)* von Arnold Böcklin, SMB–ZA, II/VA15840, 1967.

<sup>2718</sup> Brief von Aenne Abels an Werner Haftmann, 14. Oktober 1968, SMB–ZA, VA11162, Schriftwechsel A–L, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe A; Waetzoldt 1972, S. 32.

<sup>2719</sup> Die wichtige Rolle, die Adler in den Geschäften der Galerie spielt, wird von Luigi Filippo Toninelli bestätigt. Interview mit Luigi Filippo Toninelli in seiner Galerie M. F. Toninelli Art Moderne Monaco am 25. August 2019 in Monte Carlo, Monaco.

<sup>2720</sup> Raue, Ev: Zwischen Expressionismus und Informel. Die Galerie Änne Abels in Köln (1946–1972), in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Zentralarchiv des Deutschen und Internationalen Kunsthandel e. V., Heft 2, Redaktion Wilfried Dörstel, Bonn, Köln 1997, S. 46–60, hier S. 47.

<sup>2721</sup> Ebd., S. 48.

<sup>2722</sup> Während des Nationalsozialismus beschäftigt sich Aenne Abels mit Erwerbungen für den „Sonderauftrag Linz“. <http://www.galerie20.smb.museum/kunsthandel/K1.html> (Galerie Aenne Abels, Köln, Website: Die Galerie des 20. Jahrhunderts in West-Berlin. Ein Provenienzforschungsprojekt, 30. Dezember 2020).

und Neuer Meister, die später in Galerie Aenne Abels umbenannt wird.<sup>2723</sup> Wie Haftmann den Redakteurinnen der *Süddeutschen Zeitung* Doris Schmidt und der *Zeit* Marion Gräfin Donhoff erklärt, stellt die Firma Siemens AG für den Ankauf der Skulptur Lehmbrucks einen Betrag von 115.000 Deutschen Mark zur Verfügung.<sup>2724</sup> Die Deutsche Bank beteiligt sich zudem an der Erwerbung mit einer Stiftung von 10.000 Deutschen Mark.<sup>2725</sup> Am 22. Juli 1968 informiert Haftmann Guido Lehmbruck, einen der Söhne des Bildhauers, dass die Skulptur im Museum ausgestellt werde.<sup>2726</sup> Die Büste Lehmbrucks wird von Haftmann in einem Saal mit Max Beckmann und Edvard Munch ausgestellt.<sup>2727</sup> Durch diesen Ankauf erwirbt er eines der wichtigsten Frühwerke des Bildhauers.<sup>2728</sup>

Das Bild *Frauenbad* (1919) von Max Beckmann kommt aus dem Privatbesitz des verstorbenen Sammlers Herbert Kurz aus Wolframs-Eschenbach.<sup>2729</sup> Haftmann behauptet in seinem Brief an Mathilde Beckmann, mit diesem Bild aus der Frankfurter-Zeit des Malers eine der großen Lücken in dem Bestand an Werken Beckmanns zu füllen und sein Werk anlässlich der Museumseröffnung zu präsentieren.<sup>2730</sup> Die Malerei wird, auf Vorschlag von Adolf Arndt, durch den vom Senator für Wissenschaft und Kunst zur Verfügung gestellten Etat zum Preis von 200.000 Deutschen Mark erworben.<sup>2731</sup> Dieser Summe wird ein zusätzlicher Betrag von 20.000 Deutschen Mark

---

<sup>2723</sup> Wilmes, Daniela: Wettbewerb um die Moderne: Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945, Berlin 2012, S. 116–117; 209–213.

<sup>2724</sup> Brief von Werner Haftmann an Guido Lehmbruck, 22. August 1968, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe Sch; Brief von Werner Haftmann an Marion Dönhoff, 22. August 1968, SMB-ZA, VA11090, Schriftwechsel des Direktors A-G, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe CD.

<sup>2725</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 24. Juni 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2726</sup> Brief von Werner Haftmann an Guido Lehmbruck, 22. Juli 1968, SMB-ZA, VA11092, Schriftwechsel des Direktors L-R, 1968, Bandnummer 03, Buchstabe L.

<sup>2727</sup> Brief von Henning Bock an Eduard Trier, 30. Januar 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe T-V.

<sup>2728</sup> Haftmann 1969, S. 198–199.

<sup>2729</sup> Die Provenienz dieses Bildes wurde im Rahmen des Provenienzforschungsprojekts über die Galerie des 20. Jahrhunderts untersucht. Siehe: <http://www.galerie20.smb.museum/werke/961215.html> (30. Dezember 2020).

<sup>2730</sup> Brief von Werner Haftmann an Mathilde Beckmann, 9. April 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>2731</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Neuen Nationalgalerie vom 15. März 1968, 2. April 1968; Pro memoria über die Sitzung der Ankaufskommission der Neuen Nationalgalerie vom 30. Januar 1968, 31. Januar 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

hinzugefügt, der aus dem Verfügungsfond des Regierenden Bürgermeisters stammt.<sup>2732</sup> Haftmann teilt am 14. Juni 1967 Catherine Viviano mit, die nach Curt Valentin den Nachlass Beckmanns in den USA betreut, dass er einen Raum mit Beckmanns Bildern einrichten und somit durch die acht sich in der Sammlung befindlichen Werke einen Überblick über die unterschiedlichen Schaffensphasen seiner Malerei veranschaulichen wolle.<sup>2733</sup>

Auch das Spätwerk *Siesta* aus dem Jahr 1947, das vonseiten Mathilde Beckmanns als langfristige Leihgabe bis Dezember 1968 in die Nationalgalerie kommt, kann vor Ende des Jahres für 300.000 Deutsche Mark aus Mitteln der Nationalgalerie erworben werden.<sup>2734</sup> Mit diesem Bild, das in den USA entsteht, sei das Werk Beckmanns laut Haftmann in allen Schaffensphasen belegt.<sup>2735</sup> Um die Erwerbung des Gemäldes zu unterstützen, verfasst der Direktor der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe, Jan Lauts, das notwendige Gutachten in dem er den geforderten Preis in Bezug auf den internationalen Kunstmarkt als angemessen einschätzt.<sup>2736</sup>

Das *Stilleben* von Juan Gris (1915) kann 1968 für 315.000 Deutsche Mark erworben werden. Das Gemälde stammt aus dem Besitz von Harry A. Brooks (1913–2000), bis 1968 Direktor der Galerie M. Knoedler & Co.,<sup>2737</sup> danach der Galerie Wildenstein & Co. in New York. Das Bild wird über die Galerie Wilhelm Grosshennig verkauft, mit der Brooks in Deutschland assoziiert ist. Für die Erwerbung werden die der Neuen Nationalgalerie zur Verfügung stehenden Mittel des Kunstvereins Berlin

---

<sup>2732</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Neuen Nationalgalerie vom 12. Juni 1968, 24. Juni 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2733</sup> Brief von Werner Haftmann an Catherine Viviano, 14. Juni 1967, SMB–ZA, II B/NG 039, VA6794, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien N–Z, 1967–1971.

<sup>2734</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 6. November 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2735</sup> Haftmann 1969, S. 200; Haftmann behauptet, dass Beckmann, neben Munch, einen Schwerpunkt der Neuen Nationalgalerie wird. Haftmann, Werner: Die Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin West, Berlin 1969, S. 21.

<sup>2736</sup> Brief von Jan Lauts an Stephan Waetzoldt, 15. November 1968, SMB–ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H–K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>2737</sup> Die Galerie war eine der ältesten in den USA. Sie wird 1846 von Michael Knoedler (1823–1878) gegründet und besteht unter dem Name Knoedler & Company bis 2011, als sie nach 165 Jahren geschlossen wird. Die Galerie vertritt amerikanische Künstler\*innen wie, unter anderem, Frederic E. Church, George Bellows, Jackson Pollock, Helen Frankenthaler und Frank Stella. Cohen, Patricia: A Gallery That Helped Create the American Art World Closes Shop After 165 Years, in: The New York Times, New York, 30. November 2011; Kerlau, Yann: Chercheurs d'art: les marchands d'art hier et aujourd'hui, Paris 2014, S. 7–30.

verwendet.<sup>2738</sup> Der Kunsthändler Michael Hertz aus Bremen informiert Haftmann am 1. Dezember 1966, dass das Bild, das Haftmann 1955 auf der documenta ausgestellt hatte, von der Galerie M. Knoedler & Co. für 85.000 Dollar angeboten werde ein Preis, den Hertz für realistisch halte.<sup>2739</sup> Durch diesen Ankauf kann Haftmann die Kunstrichtung des Kubismus, der in der Sammlung der Neuen Nationalgalerie unterrepräsentiert sei, wenigstens durch ein wertvolles Bild belegen. Das Gemälde, das wie Haftmann schreibt, Kahnweiler in seiner Monographie über Gris *Juan Gris: sa vie, son œuvre, ses écrits* (1946) als das bedeutendste der Reihe von Stilleben, die ab 1915 entstehen, einstuft, preist Haftmann nicht nur für seine Dynamik, sondern auch für sein Großformat.<sup>2740</sup>

Wie Haftmann dem Kunsthändler Roman Norbert Ketterer (1911–2002)<sup>2741</sup> aus Campione d'Italia im Juli 1968 erzählt, findet er die Bilder Gris', Ernsts und Beckmanns mit größer Mühe und nach langen Recherchen. Ihre niedrigen Preise ermöglichen zudem, dass er sie überhaupt für das Museum erwerben kann. Haftmann betont, dass es seine Aufgabe sei, die Kunstrichtungen der Klassischen Moderne zu belegen, die außerhalb des Expressionismus schlecht repräsentiert wären.<sup>2742</sup>

Eine der weiteren Lücken, die Haftmann schließen will, ist der Bestand an Werken von Paul Klee. 1967 kann das Bild *Abfahrt der Schiffe* (1927), das ursprünglich aus der Galerie Berggruen in Paris stammt, durch die Galerie Michael Hertz für 300.000 Deutsche Mark erworben werden.<sup>2743</sup> Bei Michael Hertz (1912–1987) erwirbt Haftmann diverse weitere Werke für die Sammlung der Neuen Nationalgalerie. Hertz erinnert sich, dass Leopold Reidemeister Ende 1946 oder Anfang 1947 zum ersten Mal von Haftmann

---

<sup>2738</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 2. April 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Die Provenienz dieses Bildes wurde im Rahmen des Provenienzforschungsprojekts über die Galerie des 20. Jahrhunderts untersucht. Siehe: <http://www.galerie20.smb.museum/werke/961547.html> (30. Dezember 2020).

<sup>2739</sup> Brief von Michael Hertz an Werner Haftmann, 1. Dezember 1966, SMB-ZA, II B/NG 037, VA6792, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien A–J, 1967–1975.

<sup>2740</sup> Haftmann 1969, S. 199.

<sup>2741</sup> Der zwischen 1947 und 1962 als Leiter des Stuttgarter Kunstkabinetts in Stuttgart tätige Auktionator Roman Norbert Ketterer, gründet 1962 die Galerie Roman Norbert Ketterer in Campione d'Italia in der Schweiz. Ketterer handelt mit expressionistischer Kunst und verwaltet den Nachlass von Ernst Ludwig Kirchner. <http://www.galerie20.smb.museum/kunsthandel/K38.html> (Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart/Campione d'Italia, Website: Die Galerie des 20. Jahrhunderts in West-Berlin. Ein Provenienzforschungsprojekt, 30. Dezember 2020).

<sup>2742</sup> Brief von Werner Haftmann an Roman Norbert Ketterer, 8. Juli 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H–K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe K.

<sup>2743</sup> Brief von Michael Hertz an Werner Haftmann, 1. Dezember 1967, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H–K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe H.

spricht. Die beiden lernen sich wenige Zeit später in Bremen anlässlich der Besprechungen für ein verlegerisches Projekt bezüglich zwei Publikationen<sup>2744</sup> von Holzschnitten und Radierungen Emil Noldes aus der Sammlung Rauert kennen.<sup>2745</sup> Hertz eröffnet seine Galerie Anfang der 1950er Jahre in Bremen. 1949 lernt er Daniel-Henry Kahnweiler in Paris kennen, der ihm die Gelegenheit anbietet, die Exklusivvertretung der Graphiken Picassos in Deutschland zu übernehmen. Unter anderem stellt Hertz, der von Anfang an auch als Verleger tätig ist, Max Ernst, Renato Guttuso, Rudolf Hoflehner, André Masson, Alberto Giacometti und Roberto Matta aus.<sup>2746</sup>

Unter den Erwerbungen von jungen und international bekannten Künstler\*innen<sup>2747</sup> zählt Haftmann den Ankauf im Jahr 1968 des Bildes Xaver Fuhrs *Der große Platz* (um 1930), anlässlich der Ausstellung *Xaver Fuhr, Gemälde, Ausstellung zum 70. Geburtstag*<sup>2748</sup> im Haus am Lützowplatz, vermutlich zum Preis von 16.000 Deutschen Mark. Das Gemälde wird von der Berliner Bank AG gestiftet.<sup>2749</sup>

Zur Huldigung Mies van der Rohes beauftragt 1967 Haftmann Marino Marini mit einem *Bildnis* des Architekten, das im Oktober 1967 in Berlin<sup>2750</sup> gefertigt wird.<sup>2751</sup> Die Bronze, die 32.000 Deutsche Mark kostet, hätte mit Geldern aus dem Etat für den

---

<sup>2744</sup> Holzschnitte von Emil Nolde. Zwanzig Wiedergabe, hrsg. v. Rudolf Hoffmann, Einleitung v. Werner Haftmann, Bremen 1947; Radierungen von Emil Nolde. Vierzig Wiedergabe, hrsg. v. Rudolf Hoffmann, Einleitung v. Werner Haftmann, Bremen 1948.

<sup>2745</sup> Michael Hertz, Bremen im Dezember 1975. Geschenk Michael Hertz, Bremen, in: Merkert 1976, o. S.

<sup>2746</sup> Hertz, in: Dörstel 1997, S. 60; [https://zadik.uni-koeln.de/homepage/bestand.aspx?b\\_id=58](https://zadik.uni-koeln.de/homepage/bestand.aspx?b_id=58) (Galerie Michael Hertz 1931–1981, Website des Zentralarchivs für deutsche und internationale Kunstmarktforschung ZADIK, Philosophische Fakultät, Universität zu Köln, 30. Dezember 2020).

<sup>2747</sup> Haftmann, in: Bock/Decker 1968, S. 21.

<sup>2748</sup> Lambart, Friedrich: Xaver Fuhr, Gemälde, Ausstellung zum 70. Geburtstag, Katalog der Ausstellung vom 22. September bis 27. Oktober 1968 im Haus am Lützowplatz, Berliner Festwochen, Berlin 1968.

<sup>2749</sup> Aus der Korrespondenz geht hervor, dass Haftmann das Bild zum mit Friedrich Lambart abgesprochenen Preis von 10.000 Deutschen Mark erwerben würde. Dieser Preis soll jedoch eine Verwechselung gewesen sein, wie Ernst M. Adler in seinem Brief schreibt. Brief von Werner Haftmann an Friedrich Lambart, 11. November 1968, SMB–ZA, VA11092, Schriftwechsel des Direktors L–R, 1968, Bandnummer 03, Buchstabe L; Brief von Ernst M. Adler an Werner Haftmann, 24. Dezember 1968, SMB–ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe A; Waetzoldt 1972, S. 14.

<sup>2750</sup> Brief von Werner Haftmann an Marino Marini, 18. September 1967, SMB–ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2751</sup> Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 19. Mai 1967, SMB–ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

Neubau der Neuen Nationalgalerie beglichen werden sollen,<sup>2752</sup> wird jedoch schlussendlich von der Stiftung Schering AG finanziert.<sup>2753</sup> Der von Haftmann ausgewählte Standort in der Museumshalle<sup>2754</sup> wird von Lohan kritisiert.<sup>2755</sup> Nach Ratschlag Lohans wird anschließend eine Konsole auf den Holzwänden der Garderobeneinbauten gestellt. Die Auswahl des richtigen Standorts ist aufgrund der Repräsentativität des Werkes und des psychologisierenden Charakters der Darstellung besonders schwierig.<sup>2756</sup> Haftmann erwirbt 1967 zudem das Gemälde Marinis *Anrufung* (1955) von der Galerie Toninelli.<sup>2757</sup> Obwohl Marini hauptsächlich als Bildhauer bekannt ist, gestaltet Haftmann auf der documenta III einen Saal mit den in den Jahren zuvor entstandenen Malereien Marinis.<sup>2758</sup> Luigi Filippo Toninelli behauptet diesbezüglich, dass Haftmann zu der Zeit einer der wenigen Kunsthistoriker\*innen sei, der Marini in den 1960er Jahren auch als Maler schätze.<sup>2759</sup>

Von der Galerie Toninelli Arte Moderna erwirbt Haftmann 1967 auch das Bild *Die Rote Wolke* (1960) von Renato Guttuso<sup>2760</sup> für den als freundschaftlich bezeichneten Preis von 25.000 Deutschen Mark.<sup>2761</sup> Haftmann, der sowohl mit den Kunsthändlern Romeo und Luigi Filippo Toninelli als auch mit Guttuso befreundet ist, wird im Jahr 1967 von der Galerie mit einer Publikation über Guttusos *Autobiografische Bilder*

---

<sup>2752</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 2. April 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2753</sup> Brief von Alexander Dückers an die Gazette des Beaux-Arts Paris, 11. November 1968, SMB-ZA, VA11162, Schriftwechsel A-L, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>2754</sup> Brief von Werner Haftmann an Ludwig Mies van der Rohe, 4. September 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe M. Dirk Lohan schreibt Haftmann, dass ein Mann von IBM Berlin besuchen würde, um sich die Büste anzuschauen. IBM will einen zweiten Guss des Porträts erwerben. Brief von Dirk Lohan an Werner Haftmann, 24. September 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe L.

<sup>2755</sup> Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 12. November 1968, SMB-ZA, VA11092, Schriftwechsel des Direktors L-R, 1968, Bandnummer 03, Buchstabe L.

<sup>2756</sup> Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 23. Dezember 1968, SMB-ZA, VA11092, Schriftwechsel des Direktors L-R, 1968, Bandnummer 03, Buchstabe L.

<sup>2757</sup> Brief von Frank Steigerwald an Umberto Allemandi, undatiert, SMB-ZA, VA11107, Schriftwechsel A-G, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe A.

<sup>2758</sup> Hagen/Nemeczek 1964, S. 74–77.

<sup>2759</sup> Interview mit Luigi Filippo Toninelli in seiner Galerie M. F. Toninelli Art Moderne Monaco am 25. August 2019 in Monte Carlo, Monaco.

<sup>2760</sup> Bock/Decker 1968, S. 87.

<sup>2761</sup> Haftmann 1976, S. 45. Michael Hertz bietet am 29. Juli 1969 Haftmann das Werk Guttusos *Mai* 1968 für 95.000 Deutsche Mark an. Aufgrund der seit Kurzem erfolgten Erwerbungen des Gemäldes *Die Rote Wolke* lehnt Haftmann das Angebot ab. Brief von Michael Hertz an Werner Haftmann, 24. Juni 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe H; Brief von Werner Haftmann an Michael Hertz, 29. Juli 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe H.



beauftragt.<sup>2762</sup> Durch dieses Bild des zu der Zeit an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg als Lehrer tätigen Malers, behauptet Haftmann, ein wichtiges Beispiel des Realismus in der Sammlung eingeführt zu haben.<sup>2763</sup>

Haftmann erwirbt großformatige Werke der von ihm wertgeschätzten deutschen und internationalen Künstler des Informel, der Abstraktion und des Abstrakten Expressionismus, die den Bestand der zeitgenössischen Kunst repräsentativ belegen sollen. 1967 kauft er das großflächige Gemälde von Antoni Tàpies *Peinture aux bois de lit* (1967) für 50.000 Deutsche Mark mit Mitteln der Deutschen Klassenlotterie Berlin durch den Kunstverein Berlin.<sup>2764</sup> Das Bild stammt aus der Galerie Maeght<sup>2765</sup> in Paris, die den Künstler vertritt. Haftmann erhält das Werk für einen preiswertigen Betrag, da der Ankauf bei Maeght mithilfe von Tàpies stattfindet, wie er es dem Kunsthändler Rudolf Zwirner schreibt.<sup>2766</sup> Haftmann bewertet die Galerie Maeght als allgemein sehr teuer.<sup>2767</sup> Er beabsichtigt, ein repräsentatives Werk des katalanischen Künstlers zu erwerben und lehnt ab oder verpasst zahlreiche Angebote von Bildern, wie *Signes sur ovales blancs*, angeboten von der Galerie Krugier & Cie in Genf zum Preis von 13.000 Dollar,<sup>2768</sup> und *Schwarze Erde mit Grafismen* (1957), angeboten von der Galerie Schmela in Düsseldorf zum Preis von 18.000 Deutschen Mark<sup>2769</sup>. Das 1968 von

---

<sup>2762</sup> Haftmann 1971.

<sup>2763</sup> Brief von Werner Haftmann an Romeo Toninelli, 5. Februar 1968, SMB-ZA, VA11093 Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe T-V.

<sup>2764</sup> Im letzten Beitrag über seine Ankaufspolitik und Wechselausstellungsprogramm an der Neuen Nationalgalerie schreibt Haftmann, das Bild mit 40.000 Deutschen Mark bezahlt zu haben. Haftmann 1976, S. 45.

<sup>2765</sup> Die Galerie Maeght wird 1945 von Aimé Maeght (1906–1981) in Paris gegründet und mit einer Ausstellung von Henri Matisse eröffnet. Die Galerie vertritt Georges Braque, Joan Miró, Bram Van Velde, Marc Chagall, Alexander Calder, Raoul Ubac, Wassily Kandinsky, Alberto Giacometti und Fernand Léger. Daniel Lelong ist Leiter der Galerie Maeght von 1964 bis zum Tod von Aimé Maeght, danach leitet er die Galerie Maeght-Lelong. 1956 eröffnet der Sohn von Aimé Maeght Adrien seine eigene Galerie in Paris, wo er unter anderem Pierre Tal-Coat, Eduardo Chillida, Valerio Adami, Francis Bacon, Pol Bury, Jean-Paul Riopelle und Antoni Tàpies ausstellt. 1964 wird die Fondation Maeght in Saint Paul de Vence eröffnet, die von Marguerite und Aimé Maeght 1953 gegründet wird. Coulondre, Ariane: *Galerie Maeght 1945–1981*, 13 rue de Téhéran, Paris, 8<sup>e</sup>, 1956–, 42 rue du Bac, Paris, 7<sup>e</sup>, in: Lasvignes 2020, S. 55–59; Maeght, Yoyo: *La saga Maeght*, Paris 2014; [http://maeght.com/galleries/galerie\\_maeght\\_paris.asp](http://maeght.com/galleries/galerie_maeght_paris.asp) (Website der Galerie Maeght Paris, 30. November 2020).

<sup>2766</sup> Brief von Werner Haftmann an Rudolf Zwirner, 10. September 1968, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe X-Z.

<sup>2767</sup> Brief von Werner Haftmann an Otto van de Loo, 5. Januar 1968, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967–1971.

<sup>2768</sup> Brief von Claude Hirsch an Werner Haftmann, 6. Juni 1967, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967–1971.

<sup>2769</sup> Brief von Alfred Schmela an Werner Haftmann, 11. Juli 1967, SMB-ZA, II B/NG 039, VA6794, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien N-Z, 1967–1971.

Zwirner angebotene Gemälde *Weiß mit vier schwarzen Zeichen* (1964) sei Haftmanns Auffassung nach zu teuer. Der Preis entspricht nämlich dem Doppelten von dem von ihm angekauften Bild.<sup>2770</sup> Jörn Merkert bezeugt, dass dieses sehr große und schwere Werk im Saal vor der Direktion auf Stahlträger aufstehend gehängt wird. Das Bild bleibt an dieser Stelle ebenso anlässlich der Tàpies-Retrospektive in der Museumshalle im Jahr 1974.<sup>2771</sup>

Das Gemälde eines weiteren Vertreters der informellen Malerei, wie Jean-Paul Riopelle, wird 1968 gekauft. *Komposition* (1954) schätzt Haftmann als eines der Hauptwerke des kanadischen Künstlers und wird bei dem Sammler Albert F. Daberkow in Bad Godesberg erworben. Der Ankauf in Höhe von 68.000 Deutschen Mark wird mit Mitteln der Stiftung Preußischer Kulturbesitz finanziert.<sup>2772</sup>

Durch das Bild *Komposition mit roten und gelben Formen* von Serge Poliakoff (1963) belegt Haftmann die Kunstrichtung der geometrischen Abstraktion. Das Gemälde wird durch die Galerie Otto Stangl in München und Albert F. Daberkow gekauft. Der reduzierte Betrag von 55.000 Deutschen Mark, der ursprüngliche Preis lautet 60.000 Deutschen Mark,<sup>2773</sup> wird aus dem Etat der Nationalgalerie bezahlt.<sup>2774</sup>

Das Bild von Ernst Wilhelm Nay *Ocker, Gelb und dunkles Blau* (1967) wird 1968 aus dem von Elisabeth Nay betreuten Nachlass des Künstlers von der Stiftung Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie e. V. in Köln<sup>2775</sup> gestiftet. Dieses Bild ist für Haftmann besonders wichtig, weil es aus der Serie der letzten vom Maler geschaffenen Arbeiten stammt. Mit den späten *Papier coupés* von Matisse vergleichbar,

---

<sup>2770</sup> Brief von Werner Haftmann an Rudolf Zwirner, 10. September 1968, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe X-Z.

<sup>2771</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>2772</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission vom 12. Juni 1968, 24. Juni 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2773</sup> Brief von Otto Stangl an Werner Haftmann, 31. Juli 1968, SMB-ZA, II B/NG 039, VA6794, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien N-Z, 1967-1971.

<sup>2774</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 6. November 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2775</sup> 1967 tritt Haftmann in den Verwaltungsrat des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie ein. Der Geschäftsführer des Bundesverbandes der Deutschen Industrie sowie dessen Kulturkreises Vorsitzende ist Gustav Stein, der zudem eine bedeutende Sammlung an Kunst des 20. Jahrhunderts hat. Haftmann schreibt, dass Stein unter den deutschen Industriellen eine wichtige Rolle als Förderer der zeitgenössischen Kunst spiele. Brief von Werner Haftmann an Marguerite G. Duthuit, 5. November 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe D; Brief von Werner Haftmann an die Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 24. Oktober 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe P-Q.

veranschauliche das Gemälde laut Haftmann das höchste Beispiel und gleichzeitig den Schlusspunkt der malerischen Entwicklung des Kolorismus Nays.<sup>2776</sup> Die Erwerbung der Werke Nays erfolgt infolge der 1967 in der Akademie der Künste in Westberlin veranstalteten umfassenden Ausstellung des Malers. Haftmann sieht diese Schau als Gelegenheit vor, um den Bestand Nays in der Neuen Nationalgalerie zu vervollständigen.<sup>2777</sup> Im Rahmen dieser Ausstellung, die Haftmann wegen ihres Schwerpunktes auf die neuesten Werke billigt, lehnt er ab, die Eröffnungsrede zu halten. Haftmann, der gerade zum Direktor der Neuen Nationalgalerie berufen worden ist, will dadurch die in der Berliner Kunstszene verbreiteten Gerüchte nicht bekräftigen.<sup>2778</sup> Da die Sammlung mit frühen Bildern gut ausgestattet wäre, erhofft sich Haftmann ein Gemälde aus den Jahren 1958/60 und ein Bild der letzten Jahre für den Gesamtbetrag von 40.000 Deutschen Mark zu erwerben.<sup>2779</sup> Wie ein Brief bezeugt, wird Haftmanns Ankaufsplan mit Nay abgestimmt.<sup>2780</sup> *In der Nacht* erwirbt Haftmann 1967 vom Künstler für 24.000 Mark.<sup>2781</sup> 1968 kommt in die Sammlung ebenso das Bild *Der Clown zeigt sich* (1951), das von den Sammlern und Freunden Nays Carola und Günther Peill geschenkt wird.<sup>2782</sup>

Das abstrakte Metallrelief von Zoltán Kemény *Studie über die Abstufung der Formen in einem Bild, das leicht mit dem Raum verbunden* (1962) erwirbt Haftmann 1968 aus dem Nachlass des zwei Jahre zuvor verstorbenen Künstlers<sup>2783</sup> von der Galerie

---

<sup>2776</sup> Haftmann 1969, S. 200–201.

<sup>2777</sup> Brief von Haftmann, Adressat unbekannt, undatiert, SMB–ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>2778</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, 29. November 1966, DKA, Nay E. W. M I, C, 97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>2779</sup> Ebd.

<sup>2780</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Wilhelm Nay, undatiert (Gmund, Sonntag), DKA, NL Nay, E. W. M I, C–97, 210, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg.

<sup>2781</sup> Erwerbungsliste, SMB–ZA, II B/NG 037, VA6792, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien A–J, 1967–1975; Brief von Ernst Wilhelm Nay an Werner Haftmann, 12. Juli 1967, SMB–ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe N.

<sup>2782</sup> Brief von Alexander Dückers an die Gazette des Beaux-Arts Paris, 11. November 1968, SMB–ZA, VA11162, Schriftwechsel A–L, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>2783</sup> Vermerk zur Sitzung des Stiftungsrates, 3. Juli 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

Maeght<sup>2784</sup> für 110.000 Deutsche Mark.<sup>2785</sup> Diese Skulptur mit ihrer unregelmäßigen Oberfläche wird von Haftmann vor der Nordwand in der Eingangshalle im Untergeschoss platziert. Das Werk erweist sich für diesen Museumsbereich als besonders geeignet, dessen museographische Gestaltung aufgrund der Mischung von natürlichem und künstlichem Licht sehr kompliziert ist.<sup>2786</sup>

Im Jahr 1968 wird die Skulptur *Osirisschrein* (1965) von Horst Egon Kalinowski bei der Galerie Rothe in Heidelberg durch den Kunstverein Berlin erworben.<sup>2787</sup> Neben zwei von Haftmann dem Künstler im Oktober 1967 geschickten Briefen wurden über diesen Erwerb keine weiteren Unterlagen in den untersuchten Akten aufgefunden. Haftmann, der die Anschrift des Künstlers durch den Händler Wolfgang Rothe erhält, behauptet in seinem Brief vom 12. Oktober 1967, das Werk Kalinowskis annähernd zu kennen und seine Arbeiten im Jahr 1964 in Paris gesehen zu haben. Er beabsichtige daher, den Künstler in seinem Pariser Atelier bald zu besuchen.<sup>2788</sup>

Die abstrakte Bronze von Bernhard Heiliger *Drei vertikale Motive* (1966/67) wird 1968 für 116.000 Deutsche Mark vom Künstler erworben.<sup>2789</sup> Haftmann kann durch seine Verhandlungen den ursprünglich angegebenen Preis von 200.000 Deutschen Mark stark reduzieren. Die dreiteilige Skulptur wird aufgrund seiner künstlerischen sowie dekorativen Eigenschaften für den Skulpturengarten in Nähe des Waschbeckens vorgesehen.<sup>2790</sup>

Die Skulptur *Polis* von Joannis Avramidis wird 1968 für 125.000 Deutsche Mark gekauft. Sie wird jedoch erst zwei Jahre später an der Südostseite der Terrasse

---

<sup>2784</sup> Brief von Werner Haftmann an Daniel Lelong, 21. November 1968, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967–1971.

<sup>2785</sup> Haftmann 1976, S. 40.

<sup>2786</sup> Haftmann 1969, S. 203–204.

<sup>2787</sup> Im folgenden Werkverzeichnis wird die Erwerbung im Jahr 1967 vermerkt. Bock/Decker 1968, S. 104; Waetzoldt 1972, S. 30.

<sup>2788</sup> Brief von Werner Haftmann an Horst Egon Kalinowski, 12. Oktober 1967; Brief von Werner Haftmann an Horst Egon Kalinowski, 30. Oktober 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>2789</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 6. November 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2790</sup> Vermerk zur Sitzung des Stiftungsrates, 3. Juli 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

aufgestellt,<sup>2791</sup> da sie vom Künstler erst 1970 fertiggestellt wird.<sup>2792</sup> Avramidis erhält 1968 den von der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. gestifteten Will-Grohmann Preis in Höhe von 5.000 Deutschen Mark, in dessen Vorstand neben Roters und Schmied auch Haftmann Mitglied ist.<sup>2793</sup> Haftmann erinnert sich an eine Skizze der Skulptur<sup>2794</sup> und bittet den Künstler, diese in eine monumentale Bronze zu wandeln.<sup>2795</sup> Die dargestellte abstrahierte Gruppe von stehender Personen repräsentiert das Zusammenwohnen in der Stadt und wird aus diesem Grund von Haftmann für den Standort, der auf die Stadt blickt, ausgewählt.<sup>2796</sup>

Die Skulptur von Brigitte Matschinsky-Denninghoff und Martin Matschinsky *Brasa III* (1968) kommt aus dem Pariser Atelier des Künstlerpaars. Der Preis von 18.000 Deutschen Mark wird von der Stiftung der Helmut Horten GmbH in Düsseldorf geschenkt.<sup>2797</sup> Die Neuigkeit dieser Skulptur aus Messing und Zinn besteht laut Haftmann in der Tatsache, dass das Künstlerpaar sich von der Vertikalität der vorherigen Werke gelöst habe und eine Serpentinform, die durch Würfe ziehe, schaffe.<sup>2798</sup>

Nach einem Besuch bei Miguel Berrocal in Verona im Oktober 1968 erwirbt Haftmann durch die Galerie Krugier & Cie die Bronze *Romeo und Julia* (1966/67).<sup>2799</sup> Der Preis von 850 Schweizer Franken, den Haftmann aufgrund der hohen Auflagenzahl des Werkes als günstig und angemessen sieht, wird aus dem Etat der Nationalgalerie bezahlt.<sup>2800</sup> Haftmann ist mit Jan Krugier (1928–2008) eng befreundet, seine Galerie in

---

<sup>2791</sup> Pro memoria über die Sitzung der Ankaufskommission der Neuen Nationalgalerie vom 30. Januar 1968, 31. Januar 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2792</sup> Brief von Werner Haftmann an Joannis Avramidis, 7. Juli 1970, SMB–ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe A.

<sup>2793</sup> Stein 1970, o. S. Nach der Liquidation der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst wird den Preis weiterhin von der Akademie der Künste vergeben. Brief von Ralph Löser an Harry Fischer, 8. September 1970, SMB–ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe L.

<sup>2794</sup> Vermutlich handelt es sich um das Modell von 1965 abgebildet im Katalog der Ausstellung im Jahr 1966/67 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover. Waetzoldt 1972, S. 28.

<sup>2795</sup> Haftmann 1976, S. 37.

<sup>2796</sup> Vermerk zur Sitzung des Stiftungsrates vom 3. Juli 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2797</sup> Brief von Alexander Dückers an die Gazette des Beaux-Arts Paris, 11. November 1968, SMB–ZA, VA11162, Schriftwechsel A–L, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe G; Bock/Decker 1968, S. 356.

<sup>2798</sup> Haftmann 1969, S. 204.

<sup>2799</sup> Brief von Werner Haftmann an Raimund Thomas, 21. November 1968, SMB–ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S–Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe T–V.

<sup>2800</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 6. November 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

Genf bezeichnet er als voller Wunder.<sup>2801</sup> Der Kunsthändler eröffnet die Galerie Krugier & Cie im Jahr 1962 und vertritt, unter anderem, Bram van Velde, Wifredo Lam, Alberto Giacometti, Giorgio Morandi sowie junge Künstler wie Domenico Gnoli. 1967 gründet Jan Krugier mit Albert Loeb die Galerie Albert Loeb & Krugier Gallery in New York, der 1971 die Krugier Gallery Ltd folgt.<sup>2802</sup>

Die Eisenskulptur von Rudolf Hoflehner *Le couple* (1966) wird mit Mitteln des Berliner Kunstvereins erworben.<sup>2803</sup> Haftmann wählt das Werk anlässlich der 1967 im Haus am Waldsee veranstalteten Ausstellung aus, die er mehrmals mit dem Künstler besucht.<sup>2804</sup> Michael Hertz, der den damals sehr bekannten österreichischen Bildhauer in Deutschland vertritt, bietet Haftmann das Werk für den preiswerten Betrag von 50.000 Deutschen Mark an.<sup>2805</sup>

Auf einen Hinweis von Dirk Lohan und Mies van der Rohe wendet sich Haftmann an die Galerie Richard L. Feigen & Co. in New York,<sup>2806</sup> um ein Bild von Mark Rothko zu erwerben.<sup>2807</sup> Das Bild *Reds Nr. 5* (1961) wird durch den Kunstverein Berlin mit Mitteln der Deutschen Klassenlotterie Berlin gekauft. Der dafür gezahlte Betrag wird in einer Erwerbungsliste im Zentralarchiv mit 24.000 Dollar vermerkt.<sup>2808</sup> Möglicherweise erhält Haftmann eine Preisreduzierung, da der von ihm angegebene Ankaufspreis

---

<sup>2801</sup> Brief von Werner Haftmann an Carl Georg Heise, 10. Juli 1969, SMB-ZA, VA11099, Schriftwechsel A-G, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe H. Sowohl in der Fondation Jan Krugier in Lausanne als auch in der Galerie Krugier & Cie SA in Genf befindet sich keinen Schriftverkehr zwischen Werner Haftmann und Jan Krugier. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Nader Tewelde und Frau Evelyne Ferlay.

<sup>2802</sup> Entretien entre Jan Krugier et Jean-Luc Daval, in: Seilern, Louisa (Hrsg.): Galerie Jan Krugier 10 ans d'activité, Zürich 1983, o. S.

<sup>2803</sup> Stein 1970, o. S.

<sup>2804</sup> Brief von Werner Haftmann an Michael Hertz, 16. März 1967, SMB-ZA, II B/NG 037, VA6792, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien A-J, 1967-1975.

<sup>2805</sup> Brief von Michael Hertz an Werner Haftmann, 13. März 1967, SMB-ZA, II B/NG 037, VA6792, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien A-J, 1967-1975.

<sup>2806</sup> Richard L. Feigen eröffnet seine erste Galerie 1957 in Chicago und bietet zunächst expressionistische und surrealistische Kunst an. Zudem verkauft er in den 1960er Jahren zeitgenössische Kunst von unter anderem Francis Bacon, Joseph Connell und Ray Johnson, aber auch Werke der Renaissance, des Manierismus, Barocks, Neoklassizismus und der Romantik. Das Angebot reicht auch heute noch von der Kunst der Renaissance bis zur zeitgenössischen Kunst. Zeitz, Lisa: Ein Sammler im Händlerpelz: Richard L. Feigen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 6. August 2005; <http://www.rlfeigen.com/> (Website der Galerie Richard L. Feigen & Co., 30. Dezember 2020).

<sup>2807</sup> Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 19. Mai 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>2808</sup> Erwerbungsliste, SMB-ZA, II B/NG 037, VA6792, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien A-J, 1967-1975; Brief von Sandra E. Leonard an Werner Haftmann, 26. März 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, Bandnummer 01, 1971, Buchstabe E.

22.000 Dollar beziffert.<sup>2809</sup> Haftmann, der persönlich sehr erfreut ist, ein Bild Rothkos für das Museum erworben zu haben,<sup>2810</sup> berät Jahre später Gert von der Osten anlässlich seines Ankaufs des Gemäldes Rothkos aus der New Yorker Sammlung von Ben Heller, was von der Osten als eines der kompliziertesten Unternehmen seiner Amtszeit beschreibt.<sup>2811</sup>

Das Gemälde *Parking dans un forêt au soleil* (1968) des japanischen Vertreters des Abstrakten Expressionismus Kumi Sugaï wird 1968 aus dem Besitz des Künstlers erworben. Haftmann, der das Bild im Atelier des Malers sieht, bewertet den Preis von 20.000 Deutschen Mark als einen Freundschaftspreis, da es sich um ein sehr bedeutendes Werk handele. Haftmann zeigt das Werk Sugaïs sowohl auf der documenta II als auch auf der documenta III und ist davon überzeugt, dass das Bild für die zeitgenössische Sammlung der Neuen Nationalgalerie eine wesentliche Bereicherung darstelle.<sup>2812</sup> Für diesen Erwerb werden Mittel aus dem Etat der Nationalgalerie verwendet.<sup>2813</sup>

Das Bild von Corneille (Cornelis van Beverloo) *La Grande Fête de l'Été* (1966), das im Besitz des New Yorker Kunsthändlers John Lefebvre steht, wird der Neuen Nationalgalerie von der Stiftung der Berliner Handelsgesellschaft in Frankfurt am Main geschenkt. Haftmann, der den Künstler als einen der wichtigsten Vertreter der CoBrA-Gruppe schätzt, bezeichnet den Preis von 3.000 Dollar, 12.000 Deutsche Mark,<sup>2814</sup> als einen Freundschaftspreis, da er mit dem Kunsthändler persönlich befreundet ist.<sup>2815</sup>

Die Kunstrichtung des Surrealismus beabsichtige Haftmann durch Bilder von Roberto Matta, Wifredo Lam und Max Ernst zu erweitern. Das Gemälde von Wifredo Lam *Les Noces* (1947) erwirbt Haftmann 1966 für 65.000 Deutsche Mark beim Genfer

---

<sup>2809</sup> Haftmann 1976, S. 45.

<sup>2810</sup> Brief von Werner Haftmann an Dirk Lohan, 24. November 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>2811</sup> Brief von Werner Haftmann an Horst Keller, 20. August 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe K; Brief von Gert von der Osten an Werner Haftmann, 12. Januar 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe O.

<sup>2812</sup> Brief von Werner Haftmann an Kumi Sugaï, 15. November 1968, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe S.

<sup>2813</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 6. November 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2814</sup> Brief von Werner Haftmann an Stephan Waetzoldt, 15. August 1968, SMB-ZA, VA11111, Spenden, Stiftungen, Schenkungen an die Nationalgalerie, 1968-1976, Buchstabe W.

<sup>2815</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Neuen Nationalgalerie vom 12. Juni 1968, 24. Juni 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

Kunsthändler Jan Krugier.<sup>2816</sup> Das Bild kommt aus der Galerie Pierre Matisse<sup>2817</sup> in New York und veranschaulicht laut Haftmann einer der wichtigsten Beispiele aus der Serie der „Dschungel-Bilder“.<sup>2818</sup>

Das Gemälde *L'année 1944* von Roberto Matta aus dem Jahr 1942 wird 1968 von Haftmann in der Galerie Michael Hertz in Bremen für 34.000 Deutsche Mark erworben.<sup>2819</sup> Die Herkunft dieses Gemäldes ist ebenso die Galerie Pierre Matisse. Mit diesem Bild beabsichtigt Haftmann nicht nur die Kunstrichtung des Surrealismus in der Sammlung zu belegen. Die frühen Bilder Mattas, wofür *L'Année 1942* ein wichtiges Beispiel sei, spielten laut Haftmann eine wesentliche Rolle in Hinblick auf die Entstehung des Abstrakten Expressionismus von Pollock, Gorky und Rothko, die sich an der Malerei Mattas inspirierten.<sup>2820</sup> Das Gemälde fügt sich dem großformatigen Gemälde *Malitte* aus 1962 hinzu, das Haftmann 1967 genauso bei Hertz für 45.000 Deutsche Mark erwirbt.<sup>2821</sup> Haftmann kennt dieses Bild sehr gut, da er es für die documenta III aussucht. Dort erwirbt es Hertz für 33.000 Deutsche Mark. Haftmann schätzt den Gewinn des Händlers als normal.<sup>2822</sup>

---

<sup>2816</sup> Haftmann schreibt Hentzen, der damals auch ein Bild von Lam erwerben wollte, sich an Jan Krugier zu wenden, der nicht nur den Maler vertrat, sondern mit ihm ebenso sehr befreundet war. Brief von Werner Haftmann an Alfred Hentzen, 15. Januar 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>2817</sup> Der Sohn Henri Matisses Pierre (1900–1989) gründet 1931 die Pierre Matisse Gallery in New York, wo er das Werk seines Vaters zusammen mit europäischen Künstlern wie Joan Miró, Marc Chagall, Alberto Giacometti, Georges Rouault in den USA verkauft. In den 1940er Jahren stellt der Kunsthändler die in New York im Exil befindlichen Künstler des Surrealismus aus, wie unter anderem Roberto Matta und Wifredo Lam. Griswold, William M./Tonkovich, Jennifer (Hrsg.): *Pierre Matisse and his artists*, New York 2002; Jacobi, Marianne: *The Commercial Strategy of the Pierre Matisse Gallery After 1945: Promoting Individual Artists' Careers at the Expense of the Careers of Surrealists*, in: Drost/Flahutez/Helmreich 2019, S. 344–361, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.485> (15. Dezember 2020).

<sup>2818</sup> Brief von Werner Haftmann an Otto van de Loo, 5. Januar 1968, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967–1971.

<sup>2819</sup> Brief von Frank Steigerwald an Umberto Allemandi, undatiert, SMB-ZA, VA11107, Schriftwechsel A-G, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe A.

<sup>2820</sup> Haftmann 1969, S. 203.

<sup>2821</sup> Haftmann 1976, S. 45. Das Gemälde wird als *Mal de terre* in den Katalogen der Neuen Nationalgalerie bezeichnet. Siehe u.a.: Golz/Schneider 1981, S. 54–55; Kittelmann/Jäger/Scholz 2014, S. 240–241. Wie bereits erwähnt wird *Malitte* anlässlich der documenta III in Kassel ausgestellt. Hagen/Nemeczek 1964, S. 162–163.

<sup>2822</sup> Diese Information findet sich in einem Dokument ohne Adressaten, das eine Liste der erwünschten Erwerbungen vonseiten Haftmanns enthält. Das Blatt befindet sich zusammen mit weiteren Dokumenten, die den Kunsthändler Wilhelm Grosshennig gerichtet waren. SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe G; Brief von Werner Haftmann, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe G.



In Haftmanns Ankaufspolitik soll Max Ernst einen Schwerpunkt der Sammlung der Neuen Nationalgalerie bilden.<sup>2823</sup> 1967 erwirbt Haftmann das Bild *Muschellandschaft* (1927/28) aus der Kölner Galerie Der Spiegel von Hein und Eva Stünke für 150.000 Deutsche Mark.<sup>2824</sup> Haftmann findet das Bild ausgezeichnet – er stellt es anlässlich der documenta III aus<sup>2825</sup> – und schätzt den Preis, der bereits um 35.000 Deutschen Mark reduziert wird, im Verhältnis zu den damaligen Preisgefügen bei den Werken Ernsts, als angemessen ein.<sup>2826</sup> Die Galerie Der Spiegel widmet sich seit ihrer Gründung im Jahr 1945 der modernen Kunst und knüpft eine bevorzugte Beziehung mit Max Ernst. Der Kunsthandel fungiert ab Anfang der 1950er Jahre auch als Verlag und wird vorwiegend ab 1959 bekannt, als Hein Stünke im documenta-Rat tätig wird.<sup>2827</sup>

Im gleichen Jahr 1967 versucht Haftmann ein weiteres größeres Bild von Ernst für die Neue Nationalgalerie zu kaufen. Das Angebot von Roman Norbert Ketterer des Bildes *Göttermahls* für 230.000 Deutsche Mark kann Haftmann sowohl aufgrund der Bezahlung einer offen gebliebenen Rate des *Lebensfrieses* für das Max Reinhardt-Theater in Berlin Edvard Munchs (1906/07), das 1966 erworben wird,<sup>2828</sup> als auch aufgrund der Unstimmigkeit der Ankaufskommissionsmitglieder mit diesem Bild nicht wahrnehmen.<sup>2829</sup> Stattdessen erwirbt Haftmann im September 1968 *L'élue du mal*

---

<sup>2823</sup> Brief von Haftmann, Adressat unbekannt, undatiert, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>2824</sup> Haftmann 1976, S. 44.

<sup>2825</sup> Hagen/Nemeczek 1964, S. 34–35.

<sup>2826</sup> Brief von Haftmann, Adressat unbekannt, undatiert, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>2827</sup> Wilmes 2012, S. 107–112; [https://zadik.uni-koeln.de/homepage/bestand.aspx?b\\_id=32](https://zadik.uni-koeln.de/homepage/bestand.aspx?b_id=32) (Galerie Der Spiegel ab 1945 bis 1993, Website des Zentralarchivs für deutsche und internationale Kunstmarktforschung ZADIK, Philosophische Fakultät, Universität zu Köln, 30. Dezember 2020).

<sup>2828</sup> Brief von Peter Krieger an J. P. Hodin, 13. April 1967, SMB-ZA, VA11086, Schriftwechsel A–L, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>2829</sup> Brief von Werner Haftmann an Roman Norbert Ketterer, 27. Juli 1967, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K–M, 1967–1971.

(1928) für 180.000 Mark<sup>2830</sup> bei Ruth Salzmann in Paris<sup>2831</sup> mit Mitteln des Landes Berlin.<sup>2832</sup>

Durch den Erwerb der Stahlstabile von Alexander Calder *Têtes et queue* (1965) beabsichtigt Haftmann, die kinetische Kunst in der Sammlung zu veranschaulichen. Das Werk, das sich ursprünglich vor dem Springer-Verlagshaus in Berlin befindet und 250.000 Deutsche Mark kostet, wird der Nationalgalerie von Axel Springer geschenkt.<sup>2833</sup> Haftmann, der sich anlässlich der 1966 Calder-Ausstellung in Paris für dieses Werk begeistert, ist sehr zufrieden, es 1968 als Geschenk zu erhalten.<sup>2834</sup>

Die Berliner Kunstszene repräsentiert Haftmann durch Werke von, unter anderem, Gernot Bubenik und Detlef Birgfeld. In der Galerie Schüler wird 1968 Bubeniks Gemälde *Pflanze VIII* (1968) für 2.743 Deutsche Mark mit Mitteln des Kunstvereins erworben.<sup>2835</sup> Bei Schüler wird im Jahr 1967 das Bild Fritz Winters *Roter Vertikaler Klang* (1965) ebenso mit Mitteln des Kunstvereins zum einem in den untersuchten Akten nicht nachgewiesenen Preis gekauft.<sup>2836</sup> Die Skulptur *Kapitulation* (1964/65) von Detlef Birgfeld wird 1967 von der Galerie Springer durch den Kunstverein Berlin erworben.<sup>2837</sup> Die Galerien Schüler, 1946 gegründet von Walter (1908–1992) und Irene Schüler, und Springer, 1945 gegründet von Rudolf Springer (1909–2009), zählen

---

<sup>2830</sup> Haftmann 1976, S. 44.

<sup>2831</sup> Brief von Werner Haftmann an Ruth Salzmann, 29. März 1968, SMB–ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S–Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe S; Brief von Werner Haftmann an Otto Stangl, 8. September 1967, SMB–ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe St. Die Provenienz dieses Bildes wurde im Rahmen des Provenienzforschungsprojekts über die Galerie des 20. Jahrhunderts untersucht. Siehe: <http://www.galerie20.smb.museum/werke/958404.html> (30. Dezember 2020).

<sup>2832</sup> Strzoda, Hanna: Sammeln für die Galerie des 20. Jahrhunderts 1947 bis 1968, in: Thomson/Winter 2015, S. 152–178, hier S. 154.

<sup>2833</sup> Brief von Werner Haftmann an W. Joachim Freyburg, 26. September 1967, SMB–ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>2834</sup> Haftmann 1976, S. 37.

<sup>2835</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission vom 6. November 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Brief von Werner Haftmann an Walter Schüler, 11. November 1968, SMB–ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S–Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe Sch.

<sup>2836</sup> Bock/Decker 1968, S. 226; Waetzoldt 1972, S. 25.

<sup>2837</sup> Bock/Decker 1968, S. 344; Brief von Rudolf Springer an Werner Haftmann, 13. Oktober 1967, SMB–ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe S; Brief von Werner Haftmann an Detlef Birgfeld, 23. April 1968, SMB–ZA, VA11090, Schriftwechsel des Direktors A–G, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe B.

zusammen mit der Galerie Rosen,<sup>2838</sup> 1945 gegründet von Gerd Rosen (1903–1961), der Galerie Bremer,<sup>2839</sup> gegründet 1946 von Anja Bremer (1901–1985) und der Galerie Franz,<sup>2840</sup> gegründet 1946 von Reinhard und Elli Franz, zu den ersten etablierten Galerien der Nachkriegszeit für moderne und zeitgenössische Kunst in Westberlin.<sup>2841</sup> Die Galerie Schüler zeigt vorwiegend gegenständliche Kunst, jedoch ist sie nicht nur auf diese Kunstrichtung fokussiert. Beispielsweise werden Ausstellungen von Karl Schmidt-Rottluff, Christian Rohlf, Horst Stempel, Alexander Camaro, Hans Uhlmann und Ludwig Peter Kowalski in der Galerie veranstaltet.<sup>2842</sup> Springer, der als Leiter der Galerie Rosen arbeitet, fängt im Elternhaus an, Ausstellungen zu organisieren: Die erste widmet er 1948 Hans Uhlmann. Weitere Ausstellungen folgen 1949 über Mac Zimmermann, Karl Hartung, Heinz Trökes und André Masson. 1950 wird die Galerie im Maison de France mit einer Schau über Joan Miró eröffnet. Roberto Matta, Alexander Calder, Henri Laurens, Hans Bellmer, Max Ernst, Wols, Manfred Bluth,

<sup>2838</sup> Die Galerie Rosen, die von 1945 bis 1962 existiert, ist die erste Galerie der Nachkriegszeit in Deutschland. Der Gedanke der Gründung der Galerie entsteht im Rahmen eines Gesprächs zwischen Gerd Rosen, dem Konsul und Sammler Max Léon Flemming und dem Künstler Heinz Trökes. Trökes ist bis zum Sommer 1946 als Leiter tätig, danach ersetzt ihn Hans Uhlmann. Nach Uhlmann nimmt Rudolf Springer die Stelle an. Die Galerie stellt surrealistische und abstrakte Künstler\*innen aus wie beispielsweise Heinz Trökes, Werner Heldt, Hannah Höch, Alexander Camaro, Karl Hartung, Ernst Wilhelm Nay, Bernhard Heilinger und Theodor Werner. Die Plastik der Bildhauer Hermann Blumenthal und Gustav Seitz ist ebenso vertreten. Vierneisel, Beatrice: Galerie Rosen, in: Zone 5 Kunst in der Viersektorenstadt 1945–1951, hrsg. v. Gillen Eckhart/Dieter Schmidt, Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1989, S. 160–161.

<sup>2839</sup> Die kunsthändlerische Aktivität von Anja Bremer beginnt in ihrer Wohnung mit einer Ausstellung von graphischen Werken des Expressionismus, die während des Nationalsozialismus als „entartet“ deklarierte Künstler\*innen wie Ernst Barlach, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker präsentiert. Bereits ab der zweiten Ausstellung fängt sie jedoch an, Künstler\*innen der Berliner Kunstszene auszustellen, wie Bernhard Heiliger, Werner Heldt, Eva Schwimmer, Renée Sintenis, Gustav Seitz und Herbert Tucholski. Vierneisel, Beatrice: Galerie Bremer, in: ebd., S. 186.

<sup>2840</sup> Reinhard und Elli Franz werden 1933 als Mitglieder der Kommunistischen Partei Deutschland für mehrere Wochen inhaftiert. Sie eröffnen ihre Galerie 1946 mit der Ausstellung Plastik und Bildhauerzeichnungen unserer Zeit. Weiterhin stellen sie zum Beispiel Fritz Cremer, Ernst Wilhelm Nay und Fritz Duda aus. Die Ausstellung Zone 5 im Jahr 1948 mit Karl Hartung, Jeanne Mammen, Hans Thiemann, Heinz Trökes, Hans Uhlmann und Mac Zimmermann, wofür Will Grohmann den Katalogtext verfasst, zeigt bereits die zunehmende Abspaltung zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst, die im Kalten Krieg dominieren soll. 1951 wird die Fritz Cremer-Ausstellung von der Polizei geschlossen und wenig später der Galerie den Gewerbeschein entzogen. 1955 ziehen sich Reinhard und Elli Franz aus dem Kunsthandel zurück. Vierneisel, Beatrice: Galerie Franz, in: ebd., S. 195.

<sup>2841</sup> Fessmann, Ingo: Stichwort „Metropole“ Rudolf Springer, in: Kunst in Berlin. Künstler, Galerien, Museen, Kunstmarkt, Kulturpolitik, Treffpunkte, Adressen, Tips, hrsg. v. Karin Graf/Patricia Ferer, Köln 1989, S. 37–40, hier S. 37.

<sup>2842</sup> Die Idee, eine Galerie zu gründen, entwickeln Walter und Irene Schüler in ihrem Freundeskreis, der aus dem Kunstkritiker Carl Linfert, dem Künstlerehepaar Ilse und Walter Bergmann, dem Kunsthistoriker Gerhard Händler und Karl Willy Beer besteht. Vierneisel, Beatrice: Galerie Schüler, in: Gillen/Schmidt 1989, S. 180.

Alexander Camaro und K. R. H. Sonderborg werden in den darauffolgenden Jahren präsentiert. Anfang der 1960er Jahre stellt Springer Emilio Vedova, Piero Dorazio, Arnulf Rainer, Sam Francis und George Rickey aus. Im Jahr 1966 veranstaltet er eine Georg Baselitz-Ausstellung sowie die erste amerikanische Pop Art Schau in Westberlin mit Namen wie Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Andy Warhol und Tom Wesselmann.<sup>2843</sup>

In Hinblick auf die Museumseröffnung werden der Neuen Nationalgalerie zahlreiche Werke geschenkt. Durch die im Jahr 1968 erfolgte Schenkung des Zyklus mit zehn Zeichnungen *Präludium* (1919) sowie eine damit verbundene Vorzeichnung vonseiten Hans Richters, freut sich Haftmann, auch die Zeichnungssammlung, die einen weiteren Schwerpunkt seiner Ankaufspolitik ist, zu erweitern. Die Bleistiftzeichnungen repräsentieren abstrakte Vorstudien der später entstandenen Filme des Künstlers.<sup>2844</sup> Die Schenkung von Marianne Götz, auf Wunsch ihres verstorbenen Mannes Dieter Götz, der abstrakten Plastik Gerlinde Becks *Doppelfigur* (1966) soll nach dem Wille der Stifterin beitragen, die Lücke an bildhauerischen Arbeiten von jungen Bildhauer\*innen der Neuen Nationalgalerie zu füllen.<sup>2845</sup> Haftmann gesteht Marianne Götz, dass sein Budget zu begrenzt sei, um alle notwendigen Ankäufe, auch im Bereich der zeitgenössischen Kunst junger Künstler\*innen, zu bewältigen und nimmt die Spende gerne an, da er das Werk Becks kennt und schätzt.<sup>2846</sup> Ferner schenkt Jan Krugier das Bild Jorge Castillos *El cielo de Almería* (1968), das im Jahr 1968 in der Ausstellung *Castillo* in der Galerie Krugier & Cie ausgestellt wird.<sup>2847</sup> Haftmann bezeichnet Castillo als einen hochbegabten spanischen Maler<sup>2848</sup> und engagiert sich damit, dass er im Jahr 1969 ein Stipendium des Berliner Künstlerprogramms des DAAD in Berlin bekommen

---

<sup>2843</sup> Vierendeel, Beatrice: Galerie Springer, in: ebd., S. 206–207; Fessmann, in: Graf/Ferer 1989, S. 38.

<sup>2844</sup> Haftmann 1969, S. 199–200.

<sup>2845</sup> Brief von Marianne Götz an Werner Haftmann, 5. Oktober 1968, SMB-ZA, VA11090, Schriftwechsel des Direktors A–G, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe G; Brief von Gerlinde Beck an Werner Haftmann, 7. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>2846</sup> Brief von Werner Haftmann an Marianne Götz, 12. November 1968, SMB-ZA, VA11090, Schriftwechsel des Direktors A–G, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>2847</sup> Haftmann, Werner: Neuerwerbungen Stand Dezember 1968 Ergänzungsliste, in: Bock/Decker 1968, o. S.; Waetzoldt 1972, S. 10.

<sup>2848</sup> Brief von Werner Haftmann an Hans Wiegler, 23. Oktober 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe C.

kann.<sup>2849</sup> Weitere Schenkungen bilden im Jahr 1968 das Gemälde des expressionistischen Malers Wilhelm Morgner *Ball* (1912/13) vonseiten Maria Morgners und Hans Lühdorfs, das Haftmann in der Sammlung zwischen den Künstlern Ernst Ludwig Kirchner und Otto Müller hängt<sup>2850</sup> und die *Büste des Kunsthistorikers Ludwig Thormaehlen* Igor von Jakimovs (1919). Der Gips wird im Jahr 1967 von der Witwe des Künstlers geschenkt.<sup>2851</sup> Als Kustos ist Thormaehlen bis 1933 Ludwig Justis Assistent im Kronprinzenpalais. Meines Erachtens ist diese Erwerbung fragwürdig, da Thormaehlen den Nationalsozialisten sehr nahe steht. Timo Saalman schreibt, dass Thormaehlen „stark vom völkischen Denken beeinflusst“ sei. Wie bereits erwähnt, ist er im Jahr 1932 Kurator der Auslandsausstellung *Neuere Deutsche Kunst* in Oslo, wo Künstler wie Liebermann und Corinth fehlen. Zudem soll er seit 1931 dafür gesorgt haben, dass keine jüdischen Mitarbeiter\*innen an der Nationalgalerie angestellt werden.<sup>2852</sup> Im gleichen Jahr schenkt der Künstler Hansdietmar Klug das Modell für das Monument für die Opfer der Unmenschlichkeit in Dachau *Dornenskulptur* (1965).<sup>2853</sup>

#### **4. 2. 2 Erwerbungen im Jahr 1969<sup>2854</sup>: Erste finanzielle Schwierigkeiten**

Die für das Jahr 1969 zur Verfügung stehenden Mittel betragen insgesamt 642.273 Deutsche Mark. Davon bilden 198.350 Deutsche Mark Stiftungen, dessen Betrag jedoch nicht vollständig angewendet werden kann, weil die jeweiligen Stifter\*innen sich wünschen, bestimmte Werke zu finanzieren. 350.000 Deutsche Mark stellen den Etat

---

<sup>2849</sup> Brief von Werner Haftmann an Jan Krugier, 19. November 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe K.

<sup>2850</sup> Waetzoldt 1972, S. 20; Brief von Werner Haftmann an Hans Lühdorf, 10. September 1968, SMB-ZA, VA11092, Schriftwechsel des Direktors L-R, 1968, Bandnummer 03, Buchstabe L.

<sup>2851</sup> Brief von Wolf Stubbe an Werner Haftmann, 12. Mai 1967 und Brief von Werner Haftmann an Wolf Stubbe, 18. Mai 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe St; Waetzoldt 1972, S. 30.

<sup>2852</sup> Saalman 2014, S. 126.

<sup>2853</sup> Waetzoldt 1972, S. 31.

<sup>2854</sup> Die Erwerbungen der Gemälde Eduardo Arroyos *Die erkälteten Generäle* (1962) durch den Kunstverein Berlin, Olle Baertlings *XO* 1966 als Geschenk von Teddy Brunius, Uppsala, Sidney Gordon Budniks *Concerto Nr. 23* als Geschenk des Künstlers, Jaroslav Serpans *Hahnotgoiz* – 415 (1954) und *Wtkece* – 712 (1967) als Geschenk des Künstlers sowie der Skulptur *Mark Brusses Maschine* (1963) aus Spendemitteln der Deutschen Industriebank Berlin und der Skulpturen *Otto Placzeks Mutter und Kind* und *Porträt einer jungen Frau* als Geschenk von Irena Placzek aus dem Nachlass des Künstlers konnten anhand der untersuchten Akten nicht nachgewiesen werden. Waetzoldt 1972, S. 6–7; 10; 29; 33.

des Kunstvereins Berlin für die Erwerbungen der Neuen Nationalgalerie im Jahr 1969 dar, während die restlichen 93.923 Deutsche Mark einer aus dem vergangenen Jahr aus dem Etat des Kunstvereins Berlin übrig gebliebenen Summe entsprechen. Die von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz für das Jahr 1969 bestehenden Finanzmittel sind bereits aufgrund von Erwerbungen des vorigen Jahres ausgeschöpft. Zudem entstehen Schulden in Höhe von 86.428,86 Deutschen Mark die vom Etat der Stiftung Preußischer Kulturbesitz des Jahres 1970 abgezogen werden müssen.<sup>2855</sup>

Das Bild von Gustave Courbet *Source du Lison* (1865) wird bei der schweizerischen Galerie von Fritz und Peter Nathan<sup>2856</sup> für 150.000 Mark<sup>2857</sup> dank einer Stiftung von Eduard von Schwartzkoppen, Berliner Handelsgesellschaft,<sup>2858</sup> erworben.<sup>2859</sup> Der ursprünglich aus München kommenden Fritz Nathan (1895–1972) stammt aus einer Münchner Kunsthändlerfamilie. Sein Großvater Sigmund Helbing betreibt ein Antiquitätengeschäft, sein Onkel Hugo Helbing ist Auktionator, sein Bruder Otto H. Nathan Kunsthändler. Der seit 1922 im Kunsthandel in München tätige Fritz Nathan zieht 1936 in die Schweiz, wo er zunächst in Sankt Gallen, ab 1951 in Zürich arbeitet und ab 1953 in Zusammenarbeit mit seinem Sohn Peter eine Galerie führt.<sup>2860</sup> Zum ursprünglichen Interesse von Fritz Nathan für die Malerei der deutschen Romantik kommt jenes für den französischen Impressionismus, für die Maler Delacroix, Courbet und Corot sowie das von Peter Nathan für abstrakte Künstler unter anderem Nicolas de Staël, Jean René Bazaine, Maurice Estève und Serge Poliakoff.<sup>2861</sup> Die Erwerbung von *Source du Lison* sei laut Haftmann ausgesprochen wichtig, da die Sammlung der Neuen Nationalgalerie bis zu dem Zeitpunkt nur über das Werk *Die Welle* (1870) von Courbet verfügt.<sup>2862</sup>

---

<sup>2855</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 18. Juli 1969, 21. Juli 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2856</sup> Brief von Werner Haftmann an Marianne Feilchenfeldt, 17. Februar 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>2857</sup> Haftmann 1976, S. 42.

<sup>2858</sup> Brief von Werner Haftmann an Klaus Dohrn, 19. November 1968, SMB-ZA, VA11090, Schriftwechsel des Direktors A-G, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe CD.

<sup>2859</sup> Haftmann, Werner: Neuerwerbungen der Nationalgalerie im Jahre 1969, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970, S. 288–292, hier S. 288.

<sup>2860</sup> Nathan, Fritz: Fünfzig Jahre Kunsthandel 1922–1972, in: Dr. Fritz Nathan und Dr. Peter Nathan 1922–1972, Zürich 1972, S. 7–10.

<sup>2861</sup> Nathan, Peter: In der Firma seit 1953, in: ebd., S. 13–15.

<sup>2862</sup> Ebd., S. 288.

Das Bild *La route de Céret* von Chaïm Soutine (1921) wird von Haftmann über die Galerie von Romeo Toninelli erworben.<sup>2863</sup> Das Gemälde ist im Bildteil der Enzyklopädie Haftmanns vorhanden und wird anlässlich der documenta III in Kassel ausgestellt.<sup>2864</sup> Haftmann schätzt den Preis von 50.000 Dollar, in Hinblick auf die üblichen Preise der Bilder Soutines, die zwischen 80.000 und 100.000 Dollar liegen, als sehr günstig.<sup>2865</sup> Der Betrag von 200.000 Deutschen Mark wird durch den Kunstverein Berlin mit Mitteln der Deutschen Klassenlotterie Berlin bezahlt.<sup>2866</sup>

Aus der Korrespondenz geht hervor, dass Haftmanns Anliegen, den Bestand der Bilder Paul Klees in der Neuen Nationalgalerie unbedingt erweitern zu müssen, im Jahr 1969 noch immer besteht.<sup>2867</sup> 1969 kann Haftmann zwei Gemälde Klees erwerben: *Architektur* (1923) aus der Berner Sammlung Rupf für 260.000 Deutsche Mark<sup>2868</sup> sowie *Alter Friedhof* (1925) von Hanna Bekker vom Rath, Frankfurter Kunstkabinett, durch die Galerie Krugier & Cie für 200.000 Deutsche Mark.<sup>2869</sup>

Auch das Bild von Giorgio Morandi *Stilleben mit Flaschen* (1940) wird aus der Galerie Krugier & Cie für 50.000 Dollar, 200.000 Deutsche Mark,<sup>2870</sup> erworben.<sup>2871</sup> Das Gemälde stammt ursprünglich aus der Sammlung Jesi in Mailand.<sup>2872</sup> Der Schriftverkehr bezeugt, dass die Galerie Haftmann 1968 das Bild, zusammen mit zwei weiteren Stilleben, anbietet.<sup>2873</sup> Haftmann, der den Wunsch ausgedrückt hatte, die drei

---

<sup>2863</sup> Brief von Werner Haftmann an Romeo Toninelli, 8. Januar 1968, SMB–ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe T. Die Provenienz dieses Bildes wurde im Rahmen des Provenienzforschungsprojekts über die Galerie des 20. Jahrhunderts untersucht. Siehe: <http://www.galerie20.smb.museum/werke/963371.html> (30. Dezember 2020).

<sup>2864</sup> Haftmann 1955 (1987), S. 219; Hagen/Nemeczek 1964, S. 108–110.

<sup>2865</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie vom 18. Juli 1969, 21. Juli 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2866</sup> Haftmann 1970, S. 288–289; Haftmann 1976, S. 44.

<sup>2867</sup> Brief von Werner Haftmann an Juliane Roh, 28. Februar 1967, SMB–ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>2868</sup> Haftmann 1976, S. 43.

<sup>2869</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie, 18. Juli 1969, 21. Juli 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Brief von Werner Haftmann an Hanna Bekker vom Rath, 5. September 1969, SMB–ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe B; Haftmann 1976, S. 43; Die Provenienz dieses Bildes wurde im Rahmen des Provenienzforschungsprojekts über die Galerie des 20. Jahrhunderts untersucht. Siehe: <http://www.galerie20.smb.museum/werke/968112.html> (30. Dezember 2020).

<sup>2870</sup> Haftmann 1976, S. 44.

<sup>2871</sup> Die Provenienz dieses Bildes wurde im Rahmen des Provenienzforschungsprojekts über die Galerie des 20. Jahrhunderts untersucht. Siehe: <http://www.galerie20.smb.museum/werke/965100.html> (30. Dezember 2020).

<sup>2872</sup> Haftmann 1970, S. 291.

<sup>2873</sup> Brief von Claude Hirsch an Werner Haftmann, 29. Oktober 1968, SMB–ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K–M, 1967–1971.

Bilder zusammen zu kaufen, muss sich nach Diskussion mit den Ankaufskommissionsmitgliedern auf ein Gemälde beschränken.<sup>2874</sup> Wie Haftmann Jesi erzählt, hängt er das Stilleben Morandis, das einmal in seiner Privatsammlung gewesen war, neben den Werken von Paul Klee auf.<sup>2875</sup>

Marino Marinis Bronze *Der Schrei* (1962), die sich als Leihgabe der Galerie Toninelli im Skulpturengarten der Nationalgalerie befindet, wird mithilfe der Commerzbank für 100.000 Deutsche Mark angekauft.<sup>2876</sup> Ein Guss der Plastik aus dem Jahr 1955 wird anlässlich der documenta III in Kassel ausgestellt.<sup>2877</sup> Haftmann erwähnt dieses Werk gegenüber dem Kunstkritiker Sello als Beispiel für die äußerst günstigen Bedingungen, zu denen er einige Werke erwerben kann.<sup>2878</sup>

Anlässlich der Ausstellung von Afro Basaldella in der Neuen Nationalgalerie bietet Romeo Toninelli Haftmann die Gelegenheit an, eine der gezeigten Gemälde für einen symbolischen Preis zu kaufen. Toninelli ist davon überzeugt, dass eine Erwerbung durch die Neue Nationalgalerie für den Maler von großer Bedeutung sein würde.<sup>2879</sup> *Autunno* (1964), das ursprünglich 50.000 Deutsche Mark kostet, stellt Toninelli für die Hälfte des Preises zur Verfügung. In seinem Brief verweist Toninelli auf die Tatsache, dass Haftmann bereits von einer ähnlichen Ermäßigung profitiert hätte, als er das Werk *Guttusos* erwirbt.<sup>2880</sup> Der Betrag wird weiter stark reduziert und das Werk schlussendlich für 10.000 Deutsche Mark dank eines Geschenks der Stiftung des Vorstandes der Deutschen Siedlungs- und Landesrentenbank in Bonn, die insgesamt 20.000 Deutsche Mark stiftet, gekauft. Die übrigen 10.000 Deutsche Mark werden von Haftmann für die Bezahlung der Skulptur *Stahlplastik* von Hans Uhlmann (1966)

---

<sup>2874</sup> Brief von Werner Haftmann an Jan Krugier, 8. November 1968, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967-1971.

<sup>2875</sup> Brief von Werner Haftmann an Emilio Jesi, 5. September 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe II.

<sup>2876</sup> Brief von Werner Haftmann an G. di San Lazzaro, 23. November 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe L; Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission vom 6. November 1968, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2877</sup> Hagen/Nemeczek 1964, S. 74.

<sup>2878</sup> Brief von Werner Haftmann an Gottfried Sello, 5. Februar 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>2879</sup> Brief von Romeo Toninelli an Werner Haftmann, 21. Februar 1968, SMB-ZI, II B/NG 039, VA6794, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien N-Z, 1967-1971.

<sup>2880</sup> Ebd. Haftmann entscheidet zwischen den Gemälden *Tempo coperto* (1957) und *Autunno*. Brief von Werner Haftmann an Spedition Hasenkamp, 14. August 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe H; Brief von Romeo Toninelli an Afro Basaldella, 4. August 1969, 0069 LTM197, Toninelli, Romeo, Fondazione Archivio Afro, Rom.



verwendet.<sup>2881</sup> Der vom Kunstverein Berlin unternommene Ankauf der Plastik, die 30.000 Deutsche Mark kostet, kann vollständig durch Stiftungen finanziert werden. 20.000 Deutsche Mark kommen als Schenkung der Stiftung Wintershall AG, Kassel, die der Staatssekretär Josef Rust vermittelt.<sup>2882</sup> Wie Haftmann der Sammlerin Gertrud Mellon 1972 erzählt, die an Werken von Hans Uhlmann und Theodor Werner interessiert ist, stammt das von ihm erworbene Objekt aus der Galerie Günther Franke in München.<sup>2883</sup>

Als Bereicherung der Sammlung der Berliner Künstler erwirbt Haftmann das Bild *Raumtafel* (1968/69) von Paul Uwe Dreyer. Der Ankauf für 2.400 Deutsche Mark erfolgt bei der Galerie Schüler durch den Kunstverein Berlin.<sup>2884</sup> Ebenso bei der Galerie Schüler werden die Skulpturen Heinrich Brummacks *Der Polizistenschrank* (1967) und *Der Astronomenstuhl* (1967) vermutlich zum Preis von 3.000 Deutschen Mark durch den Kunstverein Berlin gekauft.<sup>2885</sup>

Das Nagelbild von Günther Uecker *Für den Mond – Feld der Monde* (1969) wird zum Preis von 9.000 Deutschen Mark – der ursprüngliche Preis lautet 10.000 Deutsche Mark – bei der von Alfred Schmela (1918–1980) gegründeten Galerie Schmela in Düsseldorf durch den Kunstverein Berlin gekauft, dessen Schwerpunkt in den

---

<sup>2881</sup> Brief von der Deutschen Siedlungs- und Landesrentenbank an die Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 25. Juni 1969; Brief von Hans-Georg Wormit an den Vorstand der Deutschen Siedlungs- und Landesrentenbank Anstalt des öffentlichen Rechts, 30. Juli 69, SMB-ZA, VA11111, Spenden, Stiftungen, Schenkungen an die Nationalgalerie, 1968–1976, Buchstabe CD; Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie vom 18. Juli 1969, 21. Juli 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie. Das Werk wird als Plastik für Montreal und Skulptur für Montreal in den Katalogen der Neuen Nationalgalerie bezeichnet. Siehe u.a.: Bock/Decker 1968, S. 365; Golz/Schneider 1981, S. 53.

<sup>2882</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie vom 18. Juli 1969, 21. Juli 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Waetzoldt 1972, S. 35.

<sup>2883</sup> Brief von Werner Haftmann an Gertrud Mellon, 25. Oktober 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2884</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie vom 18. Juli 1969, 21. Juli 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2885</sup> Brief von Werner Haftmann an Walter Schüler, 11. November 1968, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe Sch.

anfänglichen Jahren auf den Künstlern der Gruppe ZERO und den Vertreter\*innen des Nouveau Réalisme liegt.<sup>2886</sup>

Eine weitere Skulptur von Miguel Berrocal, der Torso *Her* (1961 und 1969), wird direkt vom Künstler gekauft.<sup>2887</sup> Der verhandelte Preis lautet 3.600 Dollar,<sup>2888</sup> wird jedoch aufgrund von einer Veränderung am mobilen Teil der Skulptur, die weitere Gusskosten in Höhe von 400 Dollar verursacht, auf den Endpreis von 4.000 Dollar erhöht. Haftmann bittet die Ankaufskommission, der Erhöhung zuzustimmen, da der eigentliche Preis der Skulptur im Katalog der 1969 stattgefundenen Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft in Hannover 6.000 Dollar betrage.<sup>2889</sup> Haftmann behauptet, dass die Skulptur sehr gut in Zusammenhang mit dem Museumsbau von Mies van der Rohe stehe.<sup>2890</sup> Der Torso wird durch Mittel der Deutschen Bank AG finanziert.<sup>2891</sup>

Die kinetische Skulptur von George Rickey *Vier Vierecke im Geviert* (1969) zieht als Geschenk des Künstlers in die Sammlung, der 1969 als Gast des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin lebt.<sup>2892</sup> Die Kosten für die Herstellung und Aufstellung des Werkes in Höhe von 30.000 Deutschen Mark werden von der Sparkasse

---

<sup>2886</sup> Die Galerie Schmela wird 1957 in Düsseldorf mit einer Ausstellung von Yves Klein eröffnet. Während 23 Jahren Aktivität als Kunsthändler stellt Schmela unter anderem die Künstler der Gruppe ZERO (Günther Uecker, Otto Piene, Heinz Mack), Künstler\*innen des Nouveau Réalisme wie Arman, Christo und Jeanne-Claude, Künstler der Gruppe Kapitalistischer Realismus sowie Joseph Beuys, Pop Art und Colorfield-Malerei aus. Brüning, Lena: Alfred Schmela: Pionier, Provokateur, Initiator, in: Alfred Schmela zum 100. Geburtstag. Alfred Schmela – A centenary exhibition, Katalog der Ausstellung vom 24. November 2018 bis 20. Januar 2019 im Schmela Haus in Düsseldorf, hrsg. v. Susanne Gaensheimer/Dorys Kristof/Linda Walther, Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Bielefeld 2019, S. 11–48, hier S. 20; Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie vom 18. Juli 1969, 21. Juli 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Brief von Werner Haftmann an Alfred Schmela, 6. November 1969, SMB-ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe S; Brief von Werner Haftmann an Alfred Schmela, 25. Juli 1969; Brief von Werner Haftmann an Alfred Schmela, 22. April 1969; Brief von Alfred Schmela an Werner Haftmann, 15. April 1969, Galerie Schmela Records, Box 14, Folder 2, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie, 1967–1970, Korrespondenz mit Werner Haftmann, The Getty Research Institute, Research Library, Special Collections, Los Angeles. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Sarah Sherman.

<sup>2887</sup> Brief von Frank Steigerwald an Umberto Allemandi, undatiert, SMB-ZA, VA11107, Schriftwechsel A-G, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe A.

<sup>2888</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie vom 18. Juli 1969, 21. Juli 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2889</sup> Erwerbung der Skulptur „Torso her“ von Miguel Berrocal, 19. August 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2890</sup> Haftmann steht in freundschaftlicher Beziehung mit Miguel und Michèle Berrocal. In seinem Brief kündigt er seinen Besuch in ihrem Haus in Negrar di Valpolicella in der Nähe von Verona an. Brief an Michèle Berrocal von Werner Haftmann, 14. März 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>2891</sup> Haftmann, Werner: Neuerwerbungen der Nationalgalerie im Jahre 1970, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1971, S. 249–254, hier S. 250–251.

<sup>2892</sup> Haftmann 1970, S. 292.

von Berlin-Mitte bezahlt. Die Skulptur wird am 12. August 1969 auf der Ost-Terrasse der Nationalgalerie platziert.<sup>2893</sup> Der Standort wird aufgrund des Fundaments der Plastik ausgewählt, das besonders stabil sein soll, um jedes Gefahrenrisiko bei windigen Tagen zu vermeiden.<sup>2894</sup>

Das abstrakte Bild von Piero Dorazio *Damals* (1968) wird bei der Galerie Springer in Berlin für 18.000 Deutsche Mark gekauft.<sup>2895</sup> Dorazio ist 1969 ebenso Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin und stellt sein Werk im Haus am Waldsee aus.<sup>2896</sup>

Die Kunstrichtung CoBrA wird dank des Geschenks von *Rencontre des mondes* (1958) von Karel Appel vonseiten des Mailänder Sammlers Graf Paolo Marinotti um ein weiteres Werk erweitert.<sup>2897</sup> Das Gemälde wird im Rahmen der documenta III in Kassel ausgestellt.<sup>2898</sup>

Die Neue Nationalgalerie erhält ferner im Jahr 1969 die Skulptur Christian Rauchs *Siegesgöttin* aus dem Vermächtnis von Rudolf Gretsche, Berlin.<sup>2899</sup>

#### 4. 2. 3 Erwerbungen im Jahr 1970<sup>2900</sup>: Maßgebliche Etatkürzungen

Aus dem Protokoll der Sitzung der Ankaufskommission am 24. März 1970 geht hervor, dass aufgrund der durch die Konjunkturmaßnahmen der Bundesregierung erfolgten Sperrungen eines Etatteils, die Ankaufskommissionsmitglieder die

---

<sup>2893</sup> Brief an die Mitglieder der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie, 21. August 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2894</sup> Brief von unbekanntem Absender (möglicherweise entweder Henning Bock oder Peter Krieger) an Werner Haftmann, 19. Mai 1969, SMB-ZA, VA11095, Schriftwechsel H-O, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>2895</sup> Haftmann 1976, S. 45.

<sup>2896</sup> Brief von Werner Haftmann an Toni Kienlechner, 15. Januar 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe K; Waetzoldt 1972, S. 13.

<sup>2897</sup> Haftmann 1970, S. 291–292.

<sup>2898</sup> Hagen/Nemeczek 1964, S. 209.

<sup>2899</sup> Erwerbung einer Marmorbüste Bildnis eines jungen Mädchens (Hilda Kemman) von Fritz Klimsch und einer Siegesgöttin (Gips) von Christian Rauch, SMB-ZA, II/VA15913, 1969; Waetzoldt 1972, S. 33–34.

<sup>2900</sup> Die Erwerbung des Bildes Markus Lüpertz's Kloake I (1970) konnte anhand der untersuchten Akten nicht nachgewiesen werden. Waetzoldt 1972, S. 18. Haftmann schlägt im Jahr 1972 Markus Lüpertz und Hermann Waldenburg für den Wilhelm-Morgner-Preis für junge Kunst vor. Brief von Werner Haftmann an Gerhard Groot, 24. November 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe G. Ebenso die Erwerbung der Skulptur Joachim Schmettaus *Liegende* (1969) konnte nicht nachgewiesen werden. Waetzoldt 1972, S. 35.

Entscheidung treffen, einen Jahresplan zu entwickeln, anstatt einzelne Ankäufe zu bestimmen, bis die finanzielle Lage klarer werden würde. Die bereits bestätigten Erwerbungen werden mit einem Restbetrag finanziert, der vom vorigen Jahr übrigbleibt. Hinzu kommt nur ein neuer verringerter Betrag. Zahlreiche Kunstwerke können dank Schenkungen sowie durch Spenden erworben werden.<sup>2901</sup> Wie Bock dem Kunsthändler Grosshennig schreibt, wird der Etat vom Bund um 40 % gekürzt, sodass Haftmann keine aufwendigen Erwerbungen unternehmen darf.<sup>2902</sup> Dem Protokoll der zweiten Sitzung des Jahres 1970 am 16. November kann zudem entnommen werden, dass 172.908 Deutsche Mark als Finanzetat des Senats sowie 102.000 Deutsche Mark als Restmittel der Deutschen Klassenlotterie Berlin für das Jahr 1970 zur Verfügung stehen.<sup>2903</sup>

Einige wichtige Ankäufe werden in der Lefebre Gallery in New York durchgeführt. Wie die Korrespondenz bezeugt, sind John Lefebre und Haftmann eng befreundet. Als Haftmann zum Direktor der Neuen Nationalgalerie in Berlin ernannt wird, teilt er dem Händler mit, dass er in Hinblick auf die Erweiterung der Museumssammlung mit Lefebres Hilfe rechne.<sup>2904</sup> Der Kunsthändler wird 1905 in Berlin geboren und flieht 1936 aus Deutschland nach New York. Im Jahr 1960 gründen John und Ljuba Lefebre die Galerie. Für mehr als 25 Jahre, bis zu seinem Tod im Jahr 1986, vertritt Lefebre bedeutende europäische Nachkriegskünstler in New York, wie die Gruppe CoBrA sowie unter anderem Horst Antes, Pol Bury, Julius Bissier, Klaus Fussmann, Hans Hartung und Serge Poliakoff.<sup>2905</sup> Das Bild *Le Théâtre et son double* (1967) vom CoBrA-Mitglied Pierre Alechinsky, wird von Lefebre, der im Jahr 1970 eine Ausstellung des Malers veranstaltet,<sup>2906</sup> für 10.000 Dollar, zirka 36.000 Deutsche Mark, angeboten. Haftmann schätzt den Preis als außerordentlich günstig und durch die Tatsache zu erklären, dass

---

<sup>2901</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie am 24. März 1970, 30. April 1970, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2902</sup> Brief von Henning Bock an Wilhelm Grosshennig, 22. Mai 1970, SMB-ZA, VA11099, Schriftwechsel A-G, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>2903</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission vom 16. November 1970, 17. November 1970, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2904</sup> Brief von Werner Haftmann an John Lefebre, 16. Februar 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>2905</sup> Von Hassell, Christa: Zum Tode von John Lefebre, in: *Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*, 56. Jahrgang, Heft 6, München 1986, S. 876; o. V.: John Lefebre, 80, Dies; *New York Art Dealer*, in: *The New York Times*, New York 15. Februar 1986; <https://lefebregallery.com/about-the-gallery-/1> (Website der Lefebre Gallery, New York, 30. November 2020).

<sup>2906</sup> Waetzoldt 1972, S. 6.

auf der einen Seite Lefebre persönlich sehr an die Stadt Berlin gebunden sei, und auf der anderen Seite, dass der Künstler entgegenkommend gewesen wäre.<sup>2907</sup> Alechinsky freut sich sehr darüber, dass eines seiner Hauptwerke in der Sammlung der Neuen Nationalgalerie eingeht.<sup>2908</sup> Zu dem ebenso sehr günstigen Preis von 6.500 Dollar, 24.000 Deutsche Mark, verkauft Lefebre Haftmann die Holzskulptur von Pol Bury *78 Boules agglomérées* (1967).<sup>2909</sup> Dieses Werk ist eines der während der von dem Direktor des University Art Museum in Berkeley Peter Selz zusammengestellten Schau in den Jahren 1970/71 in den USA ausgestellten Exponate.<sup>2910</sup>

Das Werk *Bedroom Painting Nr. 13* (1969) von Tom Wesselmann wird von der Galerie Brusberg<sup>2911</sup> in Hannover für 60.000 Deutsche Mark gekauft. Aufgrund der damaligen Entwertung des Dollars schätzen die Ankaufskommissionsmitglieder in der Sitzung am 16. November 1970 den Preis dieses Bildes als besonders entgegenkommend.<sup>2912</sup>

Direkt vom Künstler Bernhard Luginbühl wird die Eisenplastik *Punch* (1966) erworben. Das Objekt, das eine der monumentalen Skulpturen des Bildhauers veranschaulicht, soll im Skulpturengarten des Museums aufgestellt werden. Zu dem abgesprochenen Preis von 50.000 Deutschen Mark werden die Transportkosten noch hinzugefügt.<sup>2913</sup>

Die surrealistische Kunstrichtung erweitert Haftmann durch zwei neue Bilder. Es handelt sich um *Die Sicherheitsnadel* (1934) von Óscar Domínguez und *Den Wachmann II* (1961) von Paul Delvaux. Das erste Bild wird in der von Carla Pellegrini

---

<sup>2907</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie vom 16. November 1970, 17. November 1970, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2908</sup> Brief von John Lefebre an Werner Haftmann, 3. November 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe L.

<sup>2909</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie vom 16. November 1970, 17. November 1970, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2910</sup> Haftmann, Werner: Vorwort, in: Balthazar 1971, S. 11.

<sup>2911</sup> Die Galerie wird von Dieter Brusberg 1958 in Hannover gegründet. 1982 eröffnet Brusberg die Galerie in Berlin. Brusberg, Dieter: *Langschnitt '69, '89* Ausstellungen 1969 bis 1989, Angebote und Texte, hrsg. aus Anlass des 30. Geburtstages der Galerie zur Ausstellung der Galerie Brusberg Berlin in der Galerie Berlin des Staatlichen Kunsthandels der DDR vom 7. März bis 13. April 1990, Berlin 1990; <https://www.brusbergfineart.com/www.brusbergfineart.com/indexc3fb.html?lang=1> (Website der Galerie Brusberg Kunsthandel. Konzepte. Verlag, 30. Dezember 2020).

<sup>2912</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie vom 16. November 1970, 17. November 1970, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Brief von Dieter Brusberg an Werner Haftmann, 1. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, Bandnummer 01, 1970, Buchstabe B.

<sup>2913</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie vom 16. November 1970, 17. November 1970, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

Rocca geleiteten Galleria Milano<sup>2914</sup> in Mailand, vermutlich infolge der dort im Jahr 1969 veranstalteten Ausstellung des Malers, für 30.000 Deutsche Mark erworben.<sup>2915</sup> Das zweite Gemälde stammt aus der Sammlung von Nelson Rockefeller in New York.<sup>2916</sup> Aus der Korrespondenz geht hervor, dass der New Yorker Kunsthändler Frederick G. Schab als Vermittler letzterer Erwerbung fungiert, die 215.000 Deutsche Mark kostet.<sup>2917</sup>

Das Op-Art-Werk von Victor Vasarely *IX* (1966), das Haftmann in einer Ausstellung in Tokio, vermutlich während seines Japanbesuches im Jahr 1969,<sup>2918</sup> sieht, wird von der Galerie Denise René<sup>2919</sup> in Paris gekauft. Das Bild wird mit Mitteln der Deutschen Klassenlotterie Berlin für 70.000 Francs, umgerechnet 45.400 Deutsche Mark, erworben.<sup>2920</sup>

---

<sup>2914</sup> Carla Pellegrini Rocca (1931–2019) ist von 1965 bis 2019 Leiterin der von dem Kunstkritiker und Verleger Enrico Somarè 1928 gegründeten Galleria Milano. In den 1970er Jahren stellt sie unter anderem Künstler\*innen der britischen Pop Art wie Bridget Riley und Allen Jones, den Vertreter des Wiener Aktionismus Otto Muehl, deutsche Künstler wie Georg Baselitz, Sigmar Polke, Blinky Palermo, Edward Ruscha, Künstler\*innen der West Coast und den Designer Enzo Mari aus. (Siehe: <https://www.galleriamilano.com/index.php/chi-siamo/> (Website der Galleria Milano, 30. Dezember 2020).

<sup>2915</sup> Haftmann 1971, S. 251–252; Haftmann 1976, S. 44; <https://www.bildindex.de/document/obj02530575> (Angaben zum Kunstwerk auf der Website Bildindex der Kunst & Architektur, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, 30. Dezember 2020).

<sup>2916</sup> Haftmann 1971, S. 252; Waetzoldt 1972, S. 11.

<sup>2917</sup> Brief von Frederick G. Schab an Werner Haftmann, 8. September 1970, SMB-ZA, VA10177, Ausstellung Henri Matisse, 1970/71; Haftmann 1976, S. 44.

<sup>2918</sup> Siehe Unterkapitel 1. 24 Die Berufung zum Direktor der Neuen Nationalgalerie in Berlin.

<sup>2919</sup> Denise René, geboren Bleibtreu, (1913–2012) eröffnet seine Galerie 1944, die mit einer Ausstellung von Victor Vasarely eingeweiht wird. René stellt zunächst surrealistische und dadaistische Künstler wie Max Ernst, Jean Arp, Picabia aus. Nachher, angefangen mit einer Ausstellung von Auguste Herbin im Jahr 1946, setzt sie fortlaufend den Schwerpunkt der Galerie auf die geometrische Abstraktion mit Künstler\*innen wie Victor Vasarely, Jean Dewasne, Richard Mortensen, Robert Jacobsen, Jean Deyrolle, Serge Poliakoff und Alexandra Exter. Nach der Ausstellung *Mouvement* im Jahr 1955 vertritt die Galerie zudem kinetische Künstler\*innen wie Jesús-Rafael Soto. René widmet Ausstellungen Künstler\*innen aus Osteuropa und Lateinamerika und veranstaltet im Jahr 1957 die erste Retrospektive Piet Mondrians in Frankreich. Von 1967 bis 1979 eröffnet René, zusammen mit Hans Mayer, eine Galerie in Deutschland, zunächst in Krefeld, danach in Düsseldorf, und 1970 (bis 1981) in New York. Die Galerie Denise René wird heute von Denis Kilian geleitet. Millet, Catherine: *Conversations avec Denise René*, Paris 1991; Ernoult, Nathalie: *Galerie Denise René 1944–1977*, 124 rue de la Boétie, Paris, 8<sup>e</sup>, in: Lasvignes 2020, S. 50–53; <https://www.deniserene.fr/> (Website der Galerie Denise René, 30. Dezember 2020).

<sup>2920</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission am 24. März 1970, 30. April 1970, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Haftmann 1971, S. 253. Der von Haftmann im Bericht über seine Ankaufspolitik und Wechselausstellungen an der Neuen Nationalgalerie angegebenen Preis lautet 46.000 Deutsche Mark. Haftmann 1976, S. 45.

Anlässlich der Ausstellung von Jean Robert Ipoustéguy erwirbt Haftmann die Skulptur *La femme au bain* (1966) für 200.000 Mark in der Galerie Claude Bernard in Paris, die damals auf zeitgenössische Skulptur fokussiert ist.<sup>2921</sup>

Von der von Haftmann als junge Kunstszene bezeichnet werden unter anderem folgende Objekte erworben. Das Bild *Broken Tubes* (1968) von Schūsaku Arakawa kauft Haftmann in der Berliner Galerie Onnasch für 5.500 Deutsche Mark dank einer Spende der Salamander AG<sup>2922</sup> und der Deutschen Bank.<sup>2923</sup> In der Galerie S<sup>2924</sup> erwirbt Haftmann das Bild *Larye et Louzie* (1968)<sup>2925</sup> von Martin Engelmann, der 1969 Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin ist.<sup>2926</sup> Für die Arbeit, die zum Preis von 8.000 Deutschen Mark angeboten wird,<sup>2927</sup> kann Haftmann eine Stifterin finden, die jedoch nicht genannt werden will. Es handelt sich um eine Rentnerin, die in einem Alterswohnheim in Berlin wohnt.<sup>2928</sup>

Als einer der begabtesten Maler Berlins bezeichnet Haftmann Peter Schubert. Sein Bild *Pizarro* (1967) wird für 6.000 Deutsche Mark vom Künstler gekauft. Schubert ist ein Schüler Baumeisters, der von Haftmann geschätzt und gefördert wird.<sup>2929</sup>

---

<sup>2921</sup> Haftmann 1971, S. 249–250; Brief von Werner Haftmann an Claude Bernard, 7. September 1970, SMB–ZA, VA10179, Ausstellung Jean Robert Ipoustéguy, Bandnummer 01, 1969–197. Die Galerie wird 1957 von Claude Bernard in Paris gegründet, der noch heute ihrer Leiter ist. Siehe: <https://www.claude-bernard.com/la-galerie> (Website der Galerie Claude Bernard, 30. Dezember 2020).

<sup>2922</sup> Brief von Theo Hieronimi an die Staatlichen Museen zu Berlin, 14. August 1968, SMB–ZA, VA11111, Spenden, Stiftungen, Schenkungen an die Nationalgalerie, 1968–1976, Buchstabe S; Waetzoldt 1972, S. 6.

<sup>2923</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission am 24. März 1970, 30. April 1970, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2924</sup> Der Künstler Ben Wargin eröffnet 1962 die Galerie S in Westberlin, wo er vorwiegend Künstler\*innen der Berliner Kunstszene vertritt. Wargin ist Gründer des Baumpatenvereins e. V. und Autor der Gedenkstätte Parlament der Bäume in Erinnerung an die Opfer an der Berliner Mauer, der seit 2017 unter Denkmalschutz steht. Ohff, Heinz: Ben Wargin 10 Jahre, in: *Das Kunstwerk*, 2/25, Baden-Baden 1972, S. 72. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Ben Wargin für das Gespräch am 10. Mai 2016 in Berlin.

<sup>2925</sup> Haftmann 1971, S. 253.

<sup>2926</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission vom 18. Juli 1969, 21. Juli 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2927</sup> Brief von Werner Haftmann an Ben Wargin, 25. Juli 1969, SMB–ZA, VA11098, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>2928</sup> Brief an die Mitglieder der Beratenden Ankaufskommission, 21. August 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2929</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission vom 16. November 1970, 17. November 1970, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Brief von Werner Haftmann an L. G. Schrieber, 8. Januar 1971, SMB–ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

Aus dem Maler Jorge Castillo wird das Bild *Muchachita* (1969) aus einer Spende der Karstadt AG und Bayer AG Leverkusen zu einem in den Akten nicht nachgewiesenen Preis erworben.<sup>2930</sup>

Die Graphische Sammlung erhält durch zahlreiche Schenkungen weitere Zeichnungen und Aquarelle. Sam Francis schenkt das Aquarell *B-Planes* (1970).<sup>2931</sup> Aus der Wechsausstellung von Rudolf Schoofs in der Neuen Nationalgalerie wird die Zeichnung *Calesie* (1969) für 1.000 Deutsche Mark, dank einer Spende der Deutschen Bank, erworben. Die Zeichnung *Séguret* ist ein Geschenk des Künstlers.<sup>2932</sup> Von Renato Guttuso werden zwei Zeichnungen aus dem Jahr 1968 erworben, die zum Gesamtpreis von 9.000 Deutschen Mark von Michael Hertz in Bremen angeboten werden. Es handelt sich um *Studentenumzug mit Fahnen* und *Barrikade in Paris*, die zwei Entwürfe Guttusos Bild *Mai 1968* darstellen, das von dem Sammler Peter Ludwig angekauft wird. Die Zeichnungen werden mit Spenden der Commerzbank gekauft.<sup>2933</sup> Das Aquarell *Landschaft bei Furio* von Eduard Bargheer (1949) wird aus einer nicht erwähnten Pariser Sammlung für 1.500 Deutsche Mark, ebenso dank der Unterstützung der Commerzbank, erworben.<sup>2934</sup> Zwei Temperablätter von Jochen Senger aus dem Jahr 1969 werden anlässlich der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie erworben. Der gemeinsame Preis von 1.300 Deutschen Mark wird dank der Spendemittel der Deutschen Bank bezahlt.<sup>2935</sup> Zwei Aquarelle von Marwan, *Frauenbildnis* (1967) und *Bildnis eines Mannes* (1969) werden vom Atelier des Künstlers in Berlin angekauft. Der Betrag in Höhe von 1.000 Deutschen Mark wird von der Commerzbank gestiftet.<sup>2936</sup> Zwei Zeichnungen, beide *Ohne Titel*, von Gerd van Dülmen vom 1970 werden in der

---

<sup>2930</sup> Akte: Liste der Neuerwerbungen der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußische Kulturbesitz September 1969–September 1970 Auswahl, SMB–ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe M; Waetzoldt 1972, S. 10.

<sup>2931</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission am 24. März 1970, 30. April 1970, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2932</sup> Ebd.

<sup>2933</sup> Ebd.

<sup>2934</sup> Ebd.

<sup>2935</sup> Ebd.

<sup>2936</sup> Ebd. Haftmann schätzt den Maler sehr und bittet den Senator für Wissenschaft und Kunst Werner Stein, einen finanziellen Zuschuss anlässlich der im Jahr 1971 vorgesehene Ausstellung Marwans in der Galerie Lietzow in Westberlin zu gewährleisten. Brief von Werner Haftmann an Werner Stein, 7. Dezember 1970, SMB–ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe St.



Galerie Schüler in Berlin für insgesamt 1.300 Deutsche Mark erworben, die von der Deutschen Bank finanziert werden.<sup>2937</sup>

Die Zeichnung von Lovis Corinth *Selbstbildnis am Fenster* (1922) wird von der Tochter Corinths Mine Corinth Klopfer in New York für 20.000 Deutsche Mark gekauft.<sup>2938</sup> Die Kohle-Zeichnung *Selbstbildnis* (1938) von Käthe Kollwitz, mit einem Preis von 25.000 Deutschen Mark,<sup>2939</sup> wird von der Frankfurter Bank gestiftet.<sup>2940</sup>

#### **4. 2. 4 Erwerbungen im Jahr 1971<sup>2941</sup>: Bedeutende Ankäufe trotz der Etatsperre**

Wie einem Brief Haftmanns vom 19. Mai 1971 entnommen werden kann, wird auch im Jahr 1971 eine Sperre in Höhe von 40 % auf die Bundesfinanzzmittel festgelegt.<sup>2942</sup> Trotz der finanziellen Schwierigkeiten kann 1971 das Bild von Oskar Kokoschka *Bildnis Bessie Loos* (1910) für die Neue Nationalgalerie zurückerworben werden. Die Neue Nationalgalerie wird im Oktober 1971 darüber informiert, dass das Werk in New York aufgetaucht sei. Der Preis von 72.500 Dollar<sup>2943</sup> wird angesichts des Schätzwertes des Bildes, der dreimal höher ist, als sehr günstig wahrgenommen. Für den Erwerb des Gemäldes, dessen endgültiger Preis 260.000 Deutschen Mark lautet,<sup>2944</sup> werden die Mittel aus dem Etat der Nationalgalerie für das Jahr 1972 genutzt.<sup>2945</sup> Haftmann, der die Malerei bereits vor dem Zweiten Weltkrieg in Berlin betrachtet hatte,

---

<sup>2937</sup> Ebd.

<sup>2938</sup> Brief von Henning Bock an Mine Corinth Klopfer, 21. September 1970, SMB-ZA, VA11099, Schriftwechsel A-G, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe C; Haftmann 1971, S. 254; Haftmann 1976, S. 46.

<sup>2939</sup> Haftmann 1971, S. 254.

<sup>2940</sup> Brief von Werner Haftmann an Hanns C. Schroeder-Hohenwarth, 22. Mai 1970, SMB-ZA, VA11101, Schriftwechsel O-Sch, 1970, Bandnummer 03, Buchstabe Sch; Haftmann 1976, S. 46; Brief von Werner Haftmann an Hanns C. Schroeder-Hohenwarth, 22. April 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>2941</sup> Die Erwerbungen des Bildes Jona Lotans *Run-run-baby* (1970) als Geschenk des Künstlers, des Bildes Fritz Rheins *Porträt Erna Cohnitz* (1918) und der Skulptur Fritz Klimschs *Porträt Erna Cohnitz* (1912) als Geschenk der Tochter der Dargestellten Margrit Fischer-Cohnitz konnten anhand der untersuchten Akten nicht nachgewiesen werden. Waetzoldt 1972, S. 18; 21; 31.

<sup>2942</sup> Brief von Werner Haftmann an Michael S. Cullen, 19. Mai 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe C.

<sup>2943</sup> Dem Preis wird eine Kommission in Höhe von 10 % der Summe und den Einfuhrumsatzsteuer von 5,5 % hinzugefügt.

<sup>2944</sup> Haftmann 1976, S. 44.

<sup>2945</sup> Protokoll der Sitzung der Beratende Ankaufskommission vom 30. November 1971, 2. Dezember 1971, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

erzählt Kokoschka, das Bild eingewickelt im Zeitungspapier der New York Times in New York persönlich gesehen zu haben. Er teilt dem Künstler mit, dass die Malerei nach komplizierten Verhandlungen zu einem akzeptablen Preis zurückerworben werde.<sup>2946</sup> Das Gemälde, das abgesehen von einigen Kratzen, in einem sehr guten Zustand ist, wird von der Kuratorin am Solomon R. Guggenheim Museum, später am Metropolitan Museum of Art, Sabine Rewald nach Berlin transportiert.<sup>2947</sup> Dort wird es neu gerahmt und findet seinen Platz in der Sammlung der Nationalgalerie wieder.<sup>2948</sup>

Das Bild *Der Kupferkessel (Le Chaudron)* von Georges Braque (1949) wird durch Mittel der Deutschen Klassenlotterie Berlin für 860.000 Deutsche Mark von der Galerie Krugier & Cie erworben.<sup>2949</sup> Haftmann erzählt Ernst Beyeler, dass er das Gemälde zuletzt in der Kölner Baukunst Galerie gesehen habe und bittet den Händler, der es 1968 in einer umfangreichen Ausstellung zeigt, ihm eine gute Abbildung zukommen zu lassen. Haftmann beabsichtigt, sie den Parlamentariern und Senatoren, die die Entscheidung über die Finanzierungsmittel treffen, direkt nach Hause zu schicken. Aufgrund des hohen Preises des Bildes erklärt Haftmann, auf deren Willen angewiesen zu sein.<sup>2950</sup>

---

<sup>2946</sup> Brief von Werner Haftmann an Oskar Kokoschka, 23. November 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>2947</sup> Brief von Werner Haftmann an Sabine Rewald, 29. Februar 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe R. Die Akten weisen auf die Umstände der Auffindung des Gemäldes nicht hin. Die Erwerbung vonseiten der Neuen Nationalgalerie soll aus Privatbesitz durch das Auktionshaus Parke-Bernet Galleries Inc. in New York, später vom Auktionshaus Sotheby's übernommen, und die Vermittlung von Paul Rewald erfolgt sein. Schuster 2003, S. 171. In einem Brief wird Paul Rewald darüber informiert, dass das Bild gut in Berlin eingetroffen ist. Brief von Werner Haftmann an Paul Rewald, 22. Februar 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>2948</sup> Brief von Werner Haftmann an Oskar Kokoschka, 14. Februar 1972, Zentralbibliothek Zürich, Nachl. O. Kokoschka 307.21. Ich bedanke mich herzlich bei Frau Gabriele Wohlgemuth und Frau Monica Seidler-Hux.

<sup>2949</sup> Haftmann, Werner: Neuerwerbungen der Nationalgalerie im Jahre 1971, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1972, S. 249–252, hier S. 249; Haftmann 1976, S. 44; Brief von Werner Haftmann an Claude Hirsch, 10. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, Bandnummer 01, 1970, Buchstabe K.

<sup>2950</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Beyeler, 2. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, Bandnummer 01, 1970, Buchstabe B.

Das Bild *Stilleben mit Buffet (Nature morte au buffet)* von Picasso (1959) wird von der Galerie Berggruen<sup>2951</sup> in Paris für 250.000 Deutschen Mark erworben.<sup>2952</sup> Durch dieses Gemälde kann Haftmann ein zusätzliches Werk Picassos in die Sammlung bringen, die nur aus einer frühen kubistischen Arbeit *Frauenkopf* (1909) und dem späten Porträt *Buste de femme, Jacqueline* (1959) besteht.<sup>2953</sup>

Das Bild *Maternité* (1959) von Marc Chagall wird der Nationalgalerie von der Witwe des Berliner Sammlers Bernhard Köhler geschenkt. Elly Köhler, die im September 1971 stirbt, hält die Schenkung testamentarisch fest. Der Schätzwert dieser Malerei lautet 120.000 Deutsche Mark.<sup>2954</sup>

Der Ankauf einer Skulptur von Naum Gabo wird anlässlich der Ausstellung des Künstlers in der Neuen Nationalgalerie besprochen. Gabo schlägt zu diesem Anlass vor, die Plastik *Spheric Theme (Sphärisches Thema – Konstruktion im Raum)* (1970/71) zu verkaufen, an der er gerade arbeitet. Haftmann und Waetzoldt sehen die Skulptur im Atelier Gabos in Middlebury, Connecticut und erwerben sie für 190.000 Deutsche Mark.<sup>2955</sup>

In der Woche vom 22. bis 27. November 1971 wird das Bild *Berlin Red* von Sam Francis (1969/70) in der Halle montiert, das Haftmann bei dem Künstler 1969 in Auftrag gegeben hatte. In Hinblick auf die Erwerbung eines Werkes von Francis tritt Haftmann bereits Anfang 1969 in Kontakt mit dem Künstler und James Johnson Sweeney.<sup>2956</sup> Wie einem Brief vom 16. Dezember 1968 entnommen werden kann, bietet Francis Haftmann an, eine seiner Malereien der Neuen Nationalgalerie zu stiften. Haftmann schätzt die koloristische Malerei des Künstlers sehr und ist erfreut, dass er, um die zahlreichen Lücken in der Sammlung zu schließen, auf die Großzügigkeit der

---

<sup>2951</sup> Heinz Berggruen (1914–2007) eröffnet seine Galerie 1947 in Paris, die er bis 1980 leitet. Er stellt vorwiegend Künstler der europäischen Klassischen Moderne wie Paul Klee, Pablo Picasso, Alberto Giacometti und Joan Miró aus, veranstaltet jedoch ebenso Ausstellungen nordamerikanischer Kunst, wie zum Beispiel im Jahr 1961 die erste Schau der Werke Robert Motherwells in Europa. Das Museum Berggruen in Berlin, gegründet 1996 als Sammlung Berggruen, zeigt einen Teil der Sammlung des Kunsthändlers mit Schwerpunkt auf der Klassischen Moderne. Berggruen, Heinz: Hauptweg und Nebenwege. Erinnerungen eines Kunsthändlers, Frankfurt am Main 2012.

<sup>2952</sup> Haftmann 1972, S. 250; Haftmann 1976, S. 44.

<sup>2953</sup> Haftmann 1972, S. 250.

<sup>2954</sup> Protokoll der Sitzung der Beratende Ankaufskommission vom 30. November 1971, 2. Dezember 1971, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Haftmann 1971, S. 251.

<sup>2955</sup> Haftmann 1976, S. 39; Protokoll der Sitzung der Beratende Ankaufskommission vom 30. November 1971, 2. Dezember 1971, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2956</sup> Brief von Werner Haftmann an Baron M. d'Arquian, 28. November 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe A.

Künstlerfreunde rechnen könne.<sup>2957</sup> Am 30. November 1971 organisiert Haftmann eine Einweihung des neu angekommenen Bildes mit dem Freundeskreis der Nationalgalerie. Jörn Merkert erzählt hierzu die Anekdote, dass Sam Francis anlässlich der Einweihung seines Bildes nach Berlin reise, aber am Tag der Veranstaltung nicht erscheine. Er solle an dem Nachmittag lange in Ostberlin unterwegs gewesen und abends erschöpft und mit Jetlag im Bett geblieben sein.<sup>2958</sup> Den Preis von 80.000 Schweizer Franken, 65.000 Deutschen Mark,<sup>2959</sup> der nur den Herstellungskosten entspricht, bezeichnet Haftmann, angesichts der Größe der Malerei, als höchst symbolisch.<sup>2960</sup>

Am 10. August 1971 versammeln sich die Ankaufskommissionsmitglieder, um eine Entscheidung in Bezug auf den Auftrag einer monumentalen Skulptur des amerikanischen Bildhauers David Black zu treffen. Black arbeitet ein Jahr in Berlin als Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms des DAAD und zeigt seine Produktion anlässlich einer Ausstellung, die im Amerika Haus vom 20. April bis 20. Mai 1971 stattfindet. Das ausgewählte Modell Nr. 3 besteht aus einem Edelstahl-Objekt mit Plexiglas, das vier Meter hoch ist. Das Werk ist für das Wasserbecken im Skulpturengarten vorgesehen. Die Kosten, die von dem Etat der Stiftung Preußischer Kulturbesitz gedeckt würden, schätzen die Ankaufskommissionsmitglieder auf 25.000 bis 30.000 Deutsche Mark und enthalten darüber hinaus ein symbolisches Honorar für den Künstler in Höhe von 5.000 Deutschen Mark.<sup>2961</sup> Die Skulptur *Sky Piece* wird schließlich von Black im Skulpturengarten montiert.<sup>2962</sup>

Das Bild *Figur* von Rainer Küchenmeister (1966) wird durch die Galerie Otto Stangl in München, die den Künstler vertritt, erworben. Die von Etta und Otto Stangl 1947, dank des vom Vater Ettas Rudolf Ibach geerbten Grundstocks an Werken von Künstlern der Klassischen Moderne, darunter des Blauen Reiters, gegründete Galerie

---

<sup>2957</sup> Brief von Werner Haftmann an Sam Francis, 16. Dezember 1968, SMB-ZA, VA11090, Schriftwechsel des Direktors A-G, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>2958</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>2959</sup> Haftmann 1976, S. 39.

<sup>2960</sup> Protokoll der Sitzung der Beratende Ankaufskommission vom 30. November 1971, 2. Dezember 1971, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2961</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission am 10. August 1971, 11. August 1971, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Waetzoldt 1972, S. 28.

<sup>2962</sup> Brief von Henning Bock an Werner Haftmann, 5. Mai 1972, SMB-ZA, VA11113, Schriftwechsel H-K, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe H; <https://blog.smb.museum/wiedergeburt-in-der-neuen-nationalgalerie-die-restaurierung-von-david-blacks-sky-piece/> (Blog der Staatlichen Museen zu Berlin, Restaurierung der Skulptur von David Black Sky Piece, 13. November 2020).

Moderne Galerie Otto Stangl macht sich einen Namen als Vertreterin der abstrakten Malerei der Gruppe ZEN 49.<sup>2963</sup> In den 1950er Jahren verkauft die Galerie zudem Kunstwerke des Informels und in den 1960er Jahren Arbeiten von jüngeren Künstler\*innen wie unter anderem Rainer Küchenmeister und Horst Antes.<sup>2964</sup> Wie aus dem Protokoll der Ankaufskommission vom 30. November 1971 hervorgeht, legt Haftmann für die Verhandlungen über diesen Ankauf den Höchstpreis von 15.000 Deutschen Mark fest.<sup>2965</sup>

Das Bild *Die Geburt Hitlers* (1966) des isländischen Künstlers Erró (Guðmundur Guðmundsson), der 1971 Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms des DAAD in Berlin ist, wird von der Mailänder Galleria Schwarz im Besitz von Arturo Schwarz (1924–2021)<sup>2966</sup> für 20.000 Deutsche Mark erworben.<sup>2967</sup> Schwarz stellt das Werk im Rahmen der Einzelausstellung des Künstlers vom 17. März bis 12. April 1967 in seiner Galerie aus.<sup>2968</sup>

Aus den Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie werden zahlreiche Werke erworben, wie beispielsweise: das Gemälde *Wand I* (1968) Klaus Fussmanns (2.800 Deutsche Mark),<sup>2969</sup> die kinetische Skulptur *Grata-Disco II* (1970) Arnulf Hoffmanns

---

<sup>2963</sup> Schulz-Hoffmann, Carla: Symbiotische Verflechtungen – eine Galerie in ihrer Zeit, in: Segieth, Clelia: Etta und Otto Stangl Galeristen, Sammler, Museumsgründer, hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e. V., Köln 2000, S. 9–23.

<sup>2964</sup> Segieth, Clelia: Otto und Etta Stangl als Händler, in: ebd., S. 251–265.

<sup>2965</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission vom 30. November 1971, 2. Dezember 1971, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2966</sup> Arturo Schwarz, der in Alexandria als Kind eines deutschen Vaters und einer italienischen Mutter geboren wird, kommt 1949 nach Mailand. In Ägypten wird er aufgrund seiner politischen Aktivität als Mitgründer der ägyptischen Abteilung der trotzkistischen Vierten Internationale interniert und nachher aus dem Land vertrieben. Im Jahr 1954 eröffnet er seine Mailänder Galerie mit einer Ausstellung von Marcel Duchamp. Im Rahmen seiner 21jährigen Aktivität als Kunsthändler stellt er unter anderem Künstler\*innen des Dadaismus, Surrealismus, Fluxus, Nouveau Réalisme und Spazialismo aus. Schwarz veröffentlicht Bücher über den Dadaismus und den Surrealismus, aber auch Poesien. Siehe: Vagheggi, Paolo: Schwarz dona le sue opere, in: la Repubblica, Rom, 13. Januar 1997; Giulivi, Ariella/Trani, Raffaella (Hrsg.): Arturo Schwarz La galleria 1954–1975, Fondazione Mudima, Mailand 1995.

<sup>2967</sup> Haftmann 1972, S. 251–252; Haftmann 1976, S. 45; Brief von Werner Haftmann an Arturo Schwarz, 4. April 1967, SMB–ZI, II B/NG 039, VA6794, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien N–Z, 1967–1971; Brief von Erró an Werner Haftmann, 10. Februar 1971, SMB–ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe E.

<sup>2968</sup> Der Künstler wird Ferró genannt. Giulivi/Trani 1995, S. 287–290.

<sup>2969</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission der Nationalgalerie vom 30. November 1971, 2. Dezember 1971, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

(1.800 Deutsche Mark),<sup>2970</sup> die Farbstiftzeichnung *Stehender Knabe* Otto Meyer-Amdens (9.500 Deutsche Mark).<sup>2971</sup>

#### **4. 2. 5 Erwerbungen im Jahr 1972<sup>2972</sup>: Fehlende einheitliche Planung aufgrund der mangelhaften Finanzierung**

Zu den 1972 erworbenen Werken zählen zwei Wachs-Skulpturen des impressionistischen Bildhauers Medardo Rosso: *Mann im Hospital* (1889) und *Das jüdische Kind* (1892). Diese Arbeiten können aus dem Nachlass des Opernkomponisten Umberto Giordano gekauft werden, mit dem Rosso am Anfang der 1920er Jahre in einem Hotel in Mailand wohnt.<sup>2973</sup> Die Galerie Toninelli Arte Moderna kümmert sich um die Organisation der Bezahlung und des Transports nach Berlin.<sup>2974</sup> Anlässlich der Verhandlungen wendet sich Haftmann an Margaret Scolari Barr, um sich mit ihr über den Preis der Werke zu beraten. Haftmann, der an der Authentizität der Arbeiten keine Zweifel hat, erklärt, dass die zwei Bozzetti nicht in gutem Zustand seien und restauriert werden müssten. Peter Selz, der eine Arbeit von Medardo Rosso erworben hatte, informiert Haftmann darüber, dass er für das Werk 4.000 Dollar bezahlt hätte. Scolari Barr empfiehlt Haftmann, der für beide Skulpturen ein Budget zwischen 5.000 und 8.000 Dollar vorsieht,<sup>2975</sup> den Betrag von 8.000 Dollar anzubieten, jedoch bereit zu sein, mehr zu zahlen.<sup>2976</sup> Die Wachsskulpturen, die Haftmann als eine faszinierende

---

<sup>2970</sup> Ebd.

<sup>2971</sup> Brief von Peter Krieger an Gottfried Sello, 11. November 1971, SMB-ZA, VA11109, Schriftwechsel O-Sch, 1971, Bandnummer 03, Buchstabe S; Haftmann 1976, S. 46; Brief von Marianne Feilchenfeldt an Werner Haftmann, 8. März 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>2972</sup> Die Erwerbung des Gemäldes Manfred Bluths *Nervöse Dame in einem bürgerlichen Salon* (1965) konnte in den untersuchten Akten nicht nachgewiesen werden. Waetzoldt 1972, S. 8.

<sup>2973</sup> Haftmann, Werner: *Neuerwerbungen der Nationalgalerie im Jahre 1972*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1973, S. 267–273, hier S. 268–269.

<sup>2974</sup> Brief von Werner Haftmann an Luigi Filippo Toninelli, 20. November 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe T; Interview mit Luigi Filippo Toninelli in seiner Galerie M. F. Toninelli Art Moderne Monaco am 25. August 2019 in Monte Carlo, Monaco. Luigi Filippo Toninelli erklärt, dass die Erwerbung in Venedig erfolgt. Die Kunstwerke werden nicht in seiner Galerie gekauft.

<sup>2975</sup> Brief von Werner Haftmann an Margaret Scolari Barr, 29. September 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B; Brief von Werner Haftmann an Margaret Scolari Barr, 10. Oktober 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>2976</sup> Brief von Margaret Scolari Barr an Werner Haftmann, 3. Oktober 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

Erwerbung, aufgrund der Seltenheit der Plastiken bezeichnet,<sup>2977</sup> kosten schlussendlich je 10.000 Deutsche Mark.<sup>2978</sup>

Aus dem Schriftwechsel geht hervor, dass eine einheitliche Planung der Ankaufspolitik auch im Jahr 1972 aufgrund der mangelhaften Finanzierung erschwert wird. Henning Bock wendet sich am 5. Mai 1972 an Haftmann, um dem Museumsdirektor mitzuteilen, dass die Deutsche Klassenlotterie Berlin die vorgesehene Erwerbung eines nicht erwähnten Bildes Baumeisters abgelehnt hatte. Zudem fügt Bock hinzu, dass die Entscheidung der Deutschen Klassenlotterie Berlin über die Zuwendungen an den Berliner Kunstverein verschoben worden wäre.<sup>2979</sup>

In Hinblick auf die Erweiterung der Sammlung der Klassischen Moderne muss sich Haftmann mit dem Ankauf von graphischer Kunst begnügen. Das Aquarell von Paul Klee *Stilleben Z 10* (1929), das aus der Sammlung von dem Mitglied der Klee-Gesellschaft Werner Vowinckel stammt, wird durch die von Marie-Suzanne Feigel (1916–2006) geleitete Galerie d'art moderne in Basel<sup>2980</sup> für 107.000 Deutsche Mark erworben. Dieser Preis entspricht laut Haftmann dem Marktwert von Klees Aquarellen.<sup>2981</sup> Das aus einem Skizzenbuch stammende Blatt von Paul Cézanne *Versuchung des Hl. Antonius* und *Porträt Madame Cézanne* (um 1873) enthält Zeichnungen auf beiden Seiten. Das Bild wird von Marianne Feilchenfeldt für den, laut Haftmann freundschaftlichen, Preis von 48.000 Deutschen Mark angeboten. Der

---

<sup>2977</sup> Brief von Werner Haftmann an Marianne Feilchenfeldt, 3. September 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>2978</sup> Haftmann 1976, S. 43.

<sup>2979</sup> Brief von Henning Bock an Werner Haftmann, 5. Mai 1972, SMB-ZA, VA11113, Schriftwechsel H-K, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>2980</sup> Die Malerin, Dichterin und Kunsthändlerin Marie-Suzanne Feigel gründet, zusammen mit ihrer Schwester Lottie und ihrem Bruder Paul, ihre Galerie im Jahr 1945. Der damalige Direktor des Kunstmuseums Basel Georg Schmidt, der mit Feigel befreundet ist, hält die Eröffnungsrede und agiert jahrelang als „Pate“ für die Galerie. Feigel stellt unter anderem Juan Gris, Paul Klee, Marino Marini, Hans Arp, Maria Helena Vieira da Silva, Georges Mathieu, Alicia Penalba, Mary Vieira und Meret Oppenheim aus. Die Galerie besteht mit Unterbrechungen bis 1993. Feigel, Marie-Suzanne: Erinnerung an die Galerie d'art Moderne, Basel, 1945–1993, Basel 1993.

<sup>2981</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission vom 18. Juli 1972, 19. Juli 1972, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie. Brief von Andreas Vowinckel an Werner Haftmann, 8. November 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe V. Die Provenienz dieses Bildes wurde im Rahmen des Provenienzforschungsprojekts über die Galerie des 20. Jahrhunderts untersucht. Siehe: <http://www.galerie20.smb.museum/werke/1027206.html> (30. Dezember 2020).

Ankauf, ursprünglich aufgrund der fehlenden Finanzmittel auf das nächste Jahr verschoben,<sup>2982</sup> kann schlussendlich im Jahr 1972 durchgeführt werden.<sup>2983</sup>

1972 versucht Haftmann, auch in Hinblick auf die Sonderausstellung, die in Vorbereitung ist, ein Gemälde Wols zu erwerben. Einem Brief an die Schwester Wols', Elfriede Schulze-Battmann, kann entnommen werden, dass Haftmann seit 1969 auf der Suche nach einer günstigen Malerei Wols für die Neue Nationalgalerie ist, die keine Bilder des für Haftmann sehr bedeutenden Malers besitzt. Die 1966 von dem Baseler Kunsthändler Ernst Beyeler angebotene *Maison de Champigny* (1951)<sup>2984</sup> kann Haftmann aufgrund des hohen Preises (135.000 Schweizer Franken)<sup>2985</sup>, die der Händler verlangt, nicht kaufen.<sup>2986</sup> Zwei Werke werden schlussendlich von der Galerie Beyeler<sup>2987</sup> erworben: *Peinture* und *Composition jaune*, beide aus dem Jahr 1947. Die Gemälde werden 1947 in der von Haftmann als legendär bezeichneten Ausstellung Wols in der Galerie Drouin gezeigt und 1949 von dem Sammler Frua De Angeli nach einer Ausstellung in der Galeria del Milione in Mailand erworben. Die angebotenen Preise, 40.000 Dollar für das erste und 55.000 Dollar für das zweite Bild schätzt Haftmann in Bezug auf die Marktlage als sachgemäß. Der Endpreis für beide Werke beläuft sich auf insgesamt 90.000 Dollar.<sup>2988</sup> Aus der gleichen Sammlung stammt auch eine weitere große *Komposition* aus dem Jahr 1947, die Haftmann gerne anstelle der zwei kleinen

---

<sup>2982</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission vom 18. Juli 1972, 19. Juli 1972, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2983</sup> Haftmann 1973, S. 269–270.

<sup>2984</sup> Das Gemälde wird anlässlich der documenta II in Kassel ausgestellt. Bode 1959, S. 450; 456.

<sup>2985</sup> Angebot Galerie Beyeler, Basel: Wols, *La Maison de Champigny* (1951); Brief von Ernst Beyeler an Werner Haftmann, 6. Dezember 1966, SMB-ZA, II B/NG 037 VA6792, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien A–J, 1967–1975.

<sup>2986</sup> Brief von Werner Haftmann an Elfriede Schulze-Battmann, 23. Juni 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

<sup>2987</sup> Ernst Beyeler (1921–2010) eröffnet seine Galerie 1947 in Basel, wo er Künstler wie Pablo Picasso, Paul Klee und Alberto Giacometti sowie amerikanische und europäische Kunst der Gegenwart von Mark Tobey, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Jean Dubuffet, Antoni Tàpies und Francis Bacon ausstellt. Von dem amerikanischen Sammler G. David Thomson erwirbt er 1959 100 Gemälde von Paul Klee, 1960 weitere zahlreichen Bilder von beispielsweise Paul Cézanne, Henri Matisse, Kurt Schwitters, Édouard Manet und Jackson Pollock sowie 1962 90 Werke von Alberto Giacometti. Beyeler gründet eine eigene Sammlung an Werken des 20. Jahrhunderts, mit einem Schwerpunkt auf Kubismus und abstrakte Malerei, sowie afrikanischen und ozeanischen Kunstwerken. 1997 eröffnet die Fondation Beyeler, die von Ernst Beyeler und seiner Frau Hildy gegründet wird und einen Teil der Privatsammlung des Kunsthändlers präsentiert. Beyeler, Ernst: *Leidenschaftlich für die Kunst. Gespräche mit Christophe Mory*, Zürich 2005.

<sup>2988</sup> Haftmann 1976, S. 45.



erworben hätte.<sup>2989</sup> Diese ist jedoch bereits für die Staatsgalerie Stuttgart reserviert und wird schließlich von Peter Beye erworben.<sup>2990</sup>

Die Sammlung der CoBrA-Mitglieder wird darüber hinaus durch das Bild von Asger Jorn *Joyous Journey (Au four carré)* (1972) erweitert. Haftmann erwirbt das Werk für 80.000 Deutsche Mark anlässlich der Ausstellung, die Lefebre in seiner Galerie veranstaltet.<sup>2991</sup> Haftmann, der mit Jorn befreundet ist und seine Malerei sehr schätzt, versucht in den vorigen Jahren eines seiner Gemälde zu erwerben, scheitert jedoch aufgrund der ihm in Deutschland zu teuer angebotenen Werke. Der Kunsthändler Otto van de Loo zum Beispiel bietet Haftmann Bilder zu einem Preis an, der zwischen 130.000 und 120.000 Deutschen Mark liegt.<sup>2992</sup> Haftmann befindet sich zum Zeitpunkt der Erwerbung bei Lefebre in der Planung der Jorn-Wanderausstellung, die 1973 in Zusammenarbeit mit dem Leiter der Kestner-Gesellschaft in Hannover Wieland Schmied gezeigt wird. Am 20. November 1972 informiert Haftmann Lefebre, dass das angekommene Bild sofort in der permanenten Ausstellung zu sehen sei sowie, dass dieser Ankauf sein „Herz erfreute“.<sup>2993</sup>

Unter der von Haftmann festgelegten Kategorie der jungen Künstler\*innen erwirbt das Museum die Skulptur *On the Beach* (1968/70) von Wilhelm Loth, die sich bereits im Skulpturengarten der Neuen Nationalgalerie befindet. Der Künstler bietet laut Haftmann das Werk für den freundschaftlichen Preis von 60.000 Deutschen Mark an, worunter allein 35.000 Deutsche Mark als Gußkosten bezeichnet werden. Da der Etat für den Erwerb nicht genügt, vereinbart Haftmann mit dem Künstler, dass die Bezahlung im nächsten Jahr erfolgen werde.<sup>2994</sup>

---

<sup>2989</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission vom 18. Juli 1972, 19. Juli 1972, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>2990</sup> Brief von Peter Beye an Werner Haftmann, 8. August 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>2991</sup> Brief von Werner Haftmann an Gertrud A. Mellon, 25. Oktober 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2992</sup> Brief von Werner Haftmann an Otto van de Loo, 5. Januar 1968, SMB-ZA. II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967-1971.

<sup>2993</sup> Brief von Werner Haftmann an John Lefebre, 20. November 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>2994</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission vom 18. Juli 1972, 19. Juli 1972, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Brief von Werner Haftmann an Herrn Kahlke, undatiert, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe B.

Die Skulptur *Venus Negra* (1958) von Marina Nuñez del Prado, die genauso im Skulpturengarten platziert wird,<sup>2995</sup> stiftet der Sammler Rolf Meyerheim,<sup>2996</sup> der zudem erfolglos versucht, die Neue Nationalgalerie anzuregen, eine Ausstellung der bolivianischen Bildhauerin zu organisieren.<sup>2997</sup>

Das Bild *Quadrati bianchi* (1959) von Piero Manzoni wird für 67.000 Deutsche Mark durch die Westberliner Galerie Frey und Nothelfer,<sup>2998</sup> mittels eines Zuschusses des Senators für Wissenschaft und Kunst zum Erwerbungsstat der Nationalgalerie erworben.<sup>2999</sup>

1972 gerät Haftmanns Ankaufspolitik in öffentliche Kritik, aufgrund der fehlenden Zurückerwerbung des Gemäldes *Flora* (1923) von Lovis Corinth. Haftmann verfasst die öffentliche Stellungnahme „Die ‚Wahrheit‘ und die ‚Flora‘“, die er bei der Redaktion des *Tagesspiegels* und der *Welt* einreicht. Er sei irritiert, weil die Zeitung den Artikel „Haftmann will kein entartetes Bild kaufen“ veröffentlicht habe, der seiner Meinung nach bereits im Titel auf eine Verbindung zwischen ihm und der Kunstpolitik der Nationalsozialisten hinweise.<sup>3000</sup> Haftmann behauptet, dass das Bild, das in einer nicht erwähnten Berliner Galerie zum Verkauf stehe, weder ihm noch der Neuen Nationalgalerie angeboten würde. Zudem erklärt er, bereits 1971 den Ankauf des Bildes, aufgrund des hohen Preises von 500.000 Deutschen Mark, abgelehnt zu haben. Die Sammlung der Neuen Nationalgalerie sei laut Haftmann mit zwölf Bildern Corinths gut bestückt. Es gäbe daher keinen Grund, angesichts der Tatsache, dass viele Lücken von unrepräsentierten Künstlern noch zu schließen seien, für ein weiteres Gemälde des

---

<sup>2995</sup> Brief von Wieland Schmied an Rolf Meyerheim, 13. Dezember 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2996</sup> Brief von Werner Haftmann an Rolf Meyerheim, 2. Januar 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2997</sup> Brief von Wieland Schmied an Rolf Meyerheim, 13. Dezember 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>2998</sup> Die Galerie Frey und Nothelfer wird von Georg Nothelfer und Jochen Frey 1971 eröffnet. Sein Programm konzentriert sich hauptsächlich auf die Künstler\*innen des Informel, wie zum Beispiel Walter Stöhrer, der Münchner Gruppe Spur sowie der Gruppe CoBrA. Nach dem Ausstieg von Frey, wenige Jahre nach der Gründung, wird die Galerie in Galerie Georg Nothelfer umbenannt. Ohff, Heinz: 15 Jahre Nothelfer, in: Das ist es! 15 Jahre Galerie Georg Nothelfer 1973–1988, hrsg. v. Manfred de la Motte, Berlin 1988, S. 26–28; <http://www.galerie-nothelfer.de/galerien.html> (Website der Galerie Georg Nothelfer, 30. Dezember 2020).

<sup>2999</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission vom 20. März 1972, 21. März 1972, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Kittelmann/Jäger/Scholz 2014, S. 466.

<sup>3000</sup> Anhang des Briefes von Werner Haftmann an Heinz Ohff, 18. August 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe O; Brief von Werner Haftmann an Lucie Schauer, 20. August 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

Malers die von der Galerie verlangten 600.000 Deutsche Mark zu bezahlen. Vielmehr begründet Haftmann seine Ablehnung auf der Tatsache, dass der Kaufpreis des Bildes das Doppelte, sowohl in Bezug auf den Marktwert der Werke Corinths als auch auf das von ihm zum Preis von 230.000 Deutschen Mark zurückerworbene Gemälde Kokoschkas *Bildnis Bessie Loos* betrage. Schließlich betrachtet Haftmann die Vorwürfe, die ihm gemacht werden, sowie die Umstände unter denen er versuche, die Nationalgalerie wieder auf das Niveau eines Weltstadtmuseums zu bringen, als anstrengend und demütigend.<sup>3001</sup>

#### 4. 2. 6 Erwerbungen im Jahr 1973: Ein „deprimierendes“ Budget

1973 wird mit den Erben des Bildhauers Wilhelm Lehmbruck, Guido und Manfred Lehmbruck, der Ankauf der Skulptur *Sinnende* (1913/14) vereinbart, die sich seit der Museumseröffnung als Leihgabe in der Neuen Nationalgalerie befindet. Der abgesprochene Preis lautet 350.000 Deutsche Mark. Einem Brief Guido Lehmbrucks vom 4. September 1972 kann entnommen werden, dass der Preis während der Verhandlungen bezüglich des Erwerbs des Werkes im Jahr 1969 angeboten wird. Lehmbruck behauptet darin, dass sein damaliges generöses Angebot nach so langer Zeit nicht mehr gültig sei.<sup>3002</sup> Trotz der Einwände beider Erben, die den Preis als veraltet betrachten, bestätigen sie den Verkauf zu dem 1969 abgesprochenen Preis mit der Bedingung, dass das Werk bald bezahlt werden solle.<sup>3003</sup> Die Skulpturen von Lehmbruck, der von den Nationalsozialisten als „entartet“ deklariert wird, bilden eine große Lücke der Sammlung der Neuen Nationalgalerie, die dank dieser Erwerbung, die

---

<sup>3001</sup> Ebd. Ein ähnlicher Vorfall findet 1973 statt, als Günther Franke Haftmann das Bild von Schmidt-Rottluff *Römisches Stillleben* (1930) für 212.000 Deutsche Mark anbietet, das sich einmal in der Neuen Nationalgalerie befunden hatte. Haftmann lehnt aufgrund des Preises und der Anzahl der Bilder des Malers, die sich bereits in der Sammlung befinden, ab. Brief von Werner Haftmann an Günther Franke, 15. Oktober 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>3002</sup> Brief von Guido Lehmbruck an Werner Haftmann, 4. September 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>3003</sup> Nachtrag zum Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission vom 9. April 1973, 8. Mai 1973, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

sich der *Büste Frau L.* hinzufügt, wieder mit zwei Hauptwerken vertreten ist.<sup>3004</sup> Der Steinguss der *Sinnenden* wird anlässlich der documenta III in Kassel ausgestellt.<sup>3005</sup>

In seiner Korrespondenz mit zahlreichen Kunsthändlern, wie zum Beispiel mit dem in New York etablierten französischen Kunsthändler Xavier Fourcade,<sup>3006</sup> bezeichnet Haftmann das staatliche Budget für 1973 als trostlos sowie ungenügend für den Erwerb von kostbaren Kunstobjekten.<sup>3007</sup> Dem Protokoll der Sitzung der Ankaufskommission vom 22. Oktober 1973 kann entnommen werden, dass für die Erwerbungen der Werke von Constantin Brâncuși, Chryssa, Max Ernst und Wilhelm Lehmbruck 660.000 Deutsche Mark als Ankaufsetat der Neuen Nationalgalerie bereit gestellt werden. Der restliche notwendige Betrag wird durch Schenkungen und Stiftungen finanziert. Als verbleibende Summe für das Jahr 1973 bleiben insgesamt 265.795 Deutsche Mark, darunter 85.795 Deutsche Mark aus dem Etat der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 100.000 Deutsche Mark als Beitrag der Deutschen Klassenlotterie Berlin und 80.000 Deutsche Mark des Landes Berlin.<sup>3008</sup>

Trotz der weiter bestehenden finanziellen Schwierigkeiten, kann dank einer wichtigen Schenkung die Skulpturensammlung mit einigen bedeutenden Werken bereichert werden: Max Ernst stiftet 1973 das originale Gipsmodell der Skulptur *Capricorne*, die 1964 im Haus des Künstlers in Sedona in Arizona entsteht. Aus dem Modell, das nach Europa gebracht wird, wo Ernst es weiterbearbeitet, entstehen drei Abgüsse in Bronze. Haftmann ist Ernst für diese Schenkung, deren Wert sich auf 500.000 Deutsche Mark beläuft, sehr dankbar.<sup>3009</sup> Haftmann, der die Skulptur sehr gut kennt, da er die Bronze Nr. 1 anlässlich der documenta III gezeigt hatte,<sup>3010</sup> teilt Ernst

---

<sup>3004</sup> Haftmann, Werner: Die Erwerbungen der Nationalgalerie im Jahre 1973, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974, S. 277–283, hier S. 282.

<sup>3005</sup> Hagen/Nemeczek 1964, S. 70–71.

<sup>3006</sup> Russell, John: Xavier Fourcade dead at 60; Dealer in Contemporary Art, in: New York Times, New York, 29. April 1987.

<sup>3007</sup> Brief von Werner Haftmann an Xavier Fourcade, 3. Februar 1973, SMB–ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>3008</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission vom 22. Oktober 1973, 5. November 1973, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>3009</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission vom 9. April 1973, 19. April 1973, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>3010</sup> Hagen/Nemeczek 1964, S. 35.

mit, dass *Capricorne* fabelhaft in der Halle stehe.<sup>3011</sup> Die Skulptur, die sich geteilt in vierzig Stücken beim Susse Fondeur in Arcueil befindet,<sup>3012</sup> wird in der Gipsformerei der Staatlichen Museen in Berlin zusammengesetzt. Sie wird zudem mit einem Gerüst verstärkt, um laut Haftmann zukünftige Schwierigkeiten zu überstehen.<sup>3013</sup> Haftmann erzählt Ernst, dass er persönlich überprüft hätte, dass das Werk gut gemalt würde. Die Skulptur wird nämlich mit einem hellen Sandsteinton mit Grünreflexen bemalt, der von Haftmann bestimmt wird.<sup>3014</sup> Haftmann, der eine Pressekonferenz sowie eine Feier organisiert, um das Werk der Öffentlichkeit vorzustellen, wünscht sich, dass Ernst bald nach Berlin kommen werde, um seine Skulptur in der Sammlung zu sehen.<sup>3015</sup> Zudem bedankt er sich bei Werner Spies für seine Hilfestellung in Bezug auf die von ihm geleiteten Formalitäten in Hinblick auf den Transport der Schenkung Ernsts.<sup>3016</sup> Die von Haftmann als großzügige Tat<sup>3017</sup> bezeichnete Schenkung wird von Hentzen als eine hervorragende Ergänzung der Skulpturensammlung der Neuen Nationalgalerie beschrieben, die Haftmann zusammenstellt.<sup>3018</sup>

Dank eines Zuschusses der Dresdner Bank AG von 150.000 Deutschen Mark wird zudem die Skulptur *Vogel* (1940) von Constantin Brâncuși erworben. Das Stück kommt aus dem Besitz des Paares Istrati, die mit Brâncuși eng befreundet sind und seinen Nachlass erben. Haftmann wird 1972 darüber informiert, dass ein neuer Guss der

---

<sup>3011</sup> Brief von Werner Haftmann an Max Ernst, 3. September 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe E.

<sup>3012</sup> Brief von Werner Haftmann an Maurice Lefèvre-Foinet, 13. Februar 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>3013</sup> Brief von Werner Haftmann an Max Ernst, 3. September 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe E.

<sup>3014</sup> Brief von Werner Haftmann an Werner Spies, 9. Mai 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>3015</sup> Brief von Werner Haftmann an Max Ernst, 3. September 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe E.

<sup>3016</sup> Brief von Werner Haftmann an Werner Spies, 9. Mai 1973; Brief von Werner Haftmann an Werner Spies, 3. September 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>3017</sup> Brief von Werner Haftmann an Michael Hertz, 17. Januar 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>3018</sup> Brief von Alfred Hentzen an Werner Haftmann, 8. Oktober 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe H.

Skulptur aus polierter Bronze zur Verfügung stehe.<sup>3019</sup> Er erwirbt die Plastik für 400.000 Deutsche Mark und bezeichnet den Preis als sehr günstig in Anbetracht der Tatsache, dass im vorigen Jahr eine kleinere Skulptur Brâncușis in einer Versteigerung für 200.000 Dollar verkauft wurde. Der Restbetrag von 250.000 Deutschen Mark wird von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz zur Verfügung gestellt.<sup>3020</sup>

Das Leuchtobjekt von Chryssa *Clytemnestra* (1968) wird für 60.000 Deutsche Mark erworben.<sup>3021</sup> Chryssa, die im Jahr 1970 ein Stipendium im Rahmen des Berliner Künstlerprogramms des DAAD bekommen, das sie nicht antreten kann,<sup>3022</sup> beabsichtigt ursprünglich das Werk für einen Betrag von 65.000 Dollar zu verkaufen.<sup>3023</sup> Dieser Preis stößt auf Haftmanns Widerstand.<sup>3024</sup> Das Werk, das auf der documenta IV gezeigt wird, wird 1969 auf Betreiben von Graf Metternich und der Künstlerin nach Berlin gebracht und befindet sich seitdem als Leihgabe in der Sammlung.<sup>3025</sup> Haftmann hängt das Objekt neben der Glaswand der Hauptfassade des Museums, damit sein Licht als Verbindung zwischen Innen- und Außenraum dienen kann.<sup>3026</sup> Das Objekt wird 24 Stunden am Tag beleuchtet und seine Farben wechseln ständig in unterschiedlicher Reihenfolge.<sup>3027</sup>

---

<sup>3019</sup> Die Information kommt aus Paris von Herrn Altmeyer. Brief von Henning Bock an Werner Haftmann, 18. Dezember 1972, SMB-ZA, VA11113, Schriftwechsel H-K, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe H. Luigi Filippo Toninelli erzählt, dass sein Vater Romeo Toninelli die Erwerbung vonseiten Haftmanns mit den Erben des Künstlers in Paris fördert. Interview mit Luigi Filippo Toninelli in seiner Galerie M. F. Toninelli Art Moderne Monaco am 25. August 2019 in Monte Carlo, Monaco.

<sup>3020</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission vom 9. April 1973, 19. April 1973, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Akte: Erwerbungen 1973, SMB-ZA, VA11127, Schriftwechsel R-Sch, 1974, Bandnummer 04, Buchstabe Sch.

<sup>3021</sup> Nachtrag zum Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission vom 9. April 1973, 8. Mai 1973, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>3022</sup> Brief von Werner Haftmann an Chryssa, 29. Oktober 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe C.

<sup>3023</sup> Brief von Chryssa an Werner Haftmann, 13. Februar 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>3024</sup> Haftmann bezeichnet die Preisforderung als „gänzlich absurd“. Brief von Werner Haftmann an Arnold Bode, 26. Oktober 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>3025</sup> Brief von Chryssa an Werner Haftmann, 15. Januar 1969, SMB-ZA, VA11095, Schriftwechsel H-O, 1969, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>3026</sup> Haftmann 1974, S. 283.

<sup>3027</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

Haftmann erwirbt die Bronze *Skulptur 23* (1923) von Rudolf Belling<sup>3028</sup> für 67.000 Deutsche Mark.<sup>3029</sup> Aus einem Brief des Kunsthistorikers Josef Adolf Schmoll vom 24. September 1968 kann entnommen werden, dass dieser Ankauf für den Künstler von außerordentlicher Bedeutung ist, da Belling seine Beziehung zu Berlin und zur Neuen Nationalgalerie auf traumatische Weise erlebe. Ludwig Justi hatte 1924 eine sehr umfangreiche Ausstellung Belling gewidmet, die seinen größten Erfolg veranschaulichte. Aus diesem Grund sei es für ihn sehr schmerzlich, dass die Neue Nationalgalerie, im Gegenteil zu anderen deutschen Museen, keine Werke mehr von ihm besäße.<sup>3030</sup>

Auf Anregung von Haftmann verkauft Ernst Schröder das *Bildnis Ernst Schröder* (1955) von Hans Bellmer der Neuen Nationalgalerie. Das Werk wird für 35.000 Deutsche Mark erworben mit Mitteln des Landes Berlins,<sup>3031</sup> um die Lücke an Gemälden Bellmers in der Sammlung zu schließen. Haftmann behauptet, dass der Kunstmarktpreis der Bilder der selben Serie, aus dem das Bildnis des Schauspielers in den Jahren 1954 und 1955 entstanden sind, zwischen 60.000 und 80.000 Deutsche Mark liege.<sup>3032</sup>

Im Bereich der Berliner Kunstszene erwirbt Haftmann das Bild *Gesichtslandschaft II* (1972) von Marwan im Atelier des aus Syrien stammenden Künstlers für 8.000 Deutsche Mark.<sup>3033</sup> Zudem wird das Bild *Feld mit Strohbällen* (1973) von Max Gerd Kaminski, ebenso vom Maler für 6.000 Deutsche Mark gekauft.<sup>3034</sup>

Die Zeichnung in Kreide, Kohle und Rötel von Juan Gris *Stilleben* (1916) (*Moulin à Café, Caraffe et Verre*) wird Haftmann von Marianne Feilchenfeldt für 135.000 Deutsche Mark angeboten. Der ursprüngliche Preis von 150.000 Deutschen Mark

---

<sup>3028</sup> Akte: Erwerbungen 1973, SMB-ZA, VA11127, Schriftwechsel R-Sch, 1974, Bandnummer 04, Buchstabe Sch.

<sup>3029</sup> Haftmann 1976, S. 44.

<sup>3030</sup> Brief von Josef Adolf Schmoll an Werner Haftmann, 24. September 1968, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, Bandnummer 04, Buchstabe Sch.

<sup>3031</sup> Brief von Werner Haftmann an Werner Stein, 13. November 1973, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>3032</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission vom 22. Oktober 1973, 5. November 1973, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>3033</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission vom 9. April 1973, 19. April 1973, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>3034</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission vom 22. Oktober 1973, 5. November 1973, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

enthält 10 % Rabatt.<sup>3035</sup> Die Zeichnung, die Haftmann in der Galerie Feilchenfeldt erwirbt, wird 1965 in der Gris-Ausstellung in der Galerie Louise Leiris ausgestellt und wenige Zeit später in der Galerie Berggruen präsentiert, wo Haftmann sie sieht.<sup>3036</sup>

#### 4. 2. 7 Erwerbungen im Jahr 1974: Haftmanns letzte Ankäufe

Die finanziellen Umstände für kostspielige Ankäufe eines staatlichen Museums wie der Neuen Nationalgalerie auf dem Kunstmarkt bleiben im Jahr 1974 weiterhin schwierig. Die internationale Inflation infolge der Ölkrise im Jahr 1973 bedeutet für den Kunstmarkt einen bemerklichen Preisanstieg.<sup>3037</sup>

Während der Sitzung der Ankaufskommission am 26. April 1974 wird der Erwerb der Malerei *Pfingsten* (1909) von Emil Nolde für 635.700 Deutsche Mark genehmigt.<sup>3038</sup> Haftmann kennt dieses Bild sehr gut und hatte es im Bildteil seiner Enzyklopädie angeführt.<sup>3039</sup> Wie Haftmann am Anfang seiner Amtszeit dem damaligen Direktor der Nolde Stiftung Seebüll, Martin Urban, mitteilt, besitzt die Neue Nationalgalerie nur zwei Bilder des Malers, *Blumengarten A* (1915) und *Brecher* (1936),<sup>3040</sup> die seiner Auffassung nach das malerische Werk Noldes mangelhaft darstellten. Haftmann erkundigt sich damals, ob es möglich sei, Werke als dauerhafte Leihgabe zu bekommen sowie sich in Hinblick auf eventuelle Ankäufe zu beraten.<sup>3041</sup> Aufgrund der Ergänzung eines wichtigen Bilds Noldes in der zuvor lückenhaften Sammlung, schreibt Haftmann Urban am 20. Mai 1974, befriedigt zu sein. Haftmann erklärt mit Diskretion und Geduld für den Erwerb dieses Gemälde agiert zu haben.<sup>3042</sup>

---

<sup>3035</sup> Ebd.

<sup>3036</sup> Brief von Werner Haftmann an Marianne Feilchenfeldt, 3. September 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>3037</sup> Winkler 2020, S. 318–319; Brief von J. Tarica an Werner Haftmann, 9. April 1974, SMB-ZA, VA11130, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe T.

<sup>3038</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission, 26. April 1974, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Haftmann 1976, S. 43–44; Brief von Ekkehard Mai an H. Heidrich, 13. Januar 1975, SMB-ZA, VA11131, Schriftwechsel A-F, 1975, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>3039</sup> Haftmann 1955 (1987), S. 60.

<sup>3040</sup> Bock/Decker 1968, S. 164–165.

<sup>3041</sup> Brief von Werner Haftmann an Martin Urban, 20. Juli 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe U.

<sup>3042</sup> Brief von Werner Haftmann an Martin Urban, 20. Mai 1974, SMB-ZA, VA11130, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe U.



Der Ankauf des Werks, das aus der Sammlung Hans Fehr in Bern stammt, erfolgt in der von Eberhard W. Kornfeld (geb. 1923) geleiteten Berner Galerie Kornfeld & Klipstein.<sup>3043</sup>

Das Bild von Kokoschka *Mann mit Puppe* (1922), das aus der New Yorker Privatsammlung von Joseph H. Hazen stammt,<sup>3044</sup> wird von der Galerie Beyeler zum Preis von 240.000 Dollar angeboten. Der Preis, der 610.000 Deutsche Mark beträgt, wird von den Ankaufskommissionsmitgliedern angesichts der Marktlage als angemessen eingeschätzt.<sup>3045</sup> Die Finanzierung dieses Bildes ist auf zwei Jahre angesetzt: 300.000 Deutsche Mark aus dem Erwerbungssetat des Jahres 1974 und die restliche Summe aus dem Erwerbungssetat des darauffolgenden Jahres.<sup>3046</sup>

Das Bild von Carl Hofer *Selbstbildnis vor der Staffelei* (1937) wird von dem Kunsthändler Roman Norbert Ketterer für 35.000 Deutsche Mark mit Mitteln der Deutschen Klassenlotterie Berlin erworben.<sup>3047</sup> Aus einem Brief von Ketterer vom 2. Juli 1975 an Dieter Honisch kann entnommen werden, dass dies die letzte Erwerbung

---

<sup>3043</sup> Haftmann schreibt dem Sohn Hans Fehrs Conrad seines Vaters kennelernt sowie ihn zum letzten Mal am Tag des 80. Geburtstages von Emil Nolde getroffen zu haben. Brief von Conrad Fehr an Werner Haftmann, 11. Juni 1974; Brief von Werner Haftmann an Conrad Fehr, 14. Juni 1974, SMB-ZA, VA11129, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1974, Bandnummer 01, Buchstabe F; [https://www.bildindex.de/document/obj02510971?part=0&medium=ng1806\\_004](https://www.bildindex.de/document/obj02510971?part=0&medium=ng1806_004) (Angaben zum Kunstwerk auf der Website Bildindex der Kunst & Architektur, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, 30. Dezember 2020). Eberhard W. Kornfeld ist Mitarbeiter der von 1919 bis 1951 August Klipstein geleiteten Galerie Gutekunst & Klipstein. Die Galerie wird in den darauffolgenden Jahren in Klipstein & Kornfeld, Kornfeld & Klipstein und Galerie Kornfeld & Cie. umbenannt. In den 1950er und 1960er Jahren werden in der Galerie Werke von unter anderem Emil Nolde, Paul Klee, Alberto Giacometti und Marc Chagall ausgestellt, Auktionen von Arbeiten des 19. und 20. Jahrhunderts veranstaltet sowie Werkverzeichnisse der graphischen Werke von zum Beispiel Paul Klee, Pablo Picasso, Käthe Kollwitz und Ernst Ludwig Kirchner veröffentlicht. Einzelausstellungen von zeitgenössischen Künstler\*innen wie Sam Francis, Joan Mitchell, Niki de Saint Phalle, Jean-Paul Riopelle und Jean Tinguely finden ab 1955 statt. Sam Francis und Alfred Jensen verfügen über jeweils ein Atelier in der Kutschenremise der Galerie. <https://www.kornfeld.ch/d325.html> (Kornfeld, Eberhard W.: Geschichte des Hauses von 1864 bis in die heutigen Tage, Website der Galerie Kornfeld, 30. Dezember 2020).

<sup>3044</sup> Die Provenienz dieses Bildes wurde im Rahmen des Provenienzforschungsprojekts über die Galerie des 20. Jahrhunderts untersucht. Siehe: <http://www.galerie20.smb.museum/werke/959029.html> (26. Oktober 2020).

<sup>3045</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission am 20. Juni 1974, 21. Juni 1974, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Haftmann 1976, S. 44.

<sup>3046</sup> Pro Memoria über die Zwischenberatung der Beratenden Ankaufskommission vom 30. Juli 1974, 6. August 1964, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>3047</sup> Pro Memoria über die Zwischenberatung der Beratenden Ankaufskommission vom 30. Juli 1974, 6. August 1964, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Brief von Ekkehard Mai an Geneviève de Buhren, 12. Dezember 1974, SMB-ZA, VA11125, Schriftwechsel G–K, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe G.

vonseiten Haftmanns in seinem Kunsthandel ist sowie, dass Ketterer Haftmann das Bild zu einem besonderen „Vorzugspreis“ anbietet.<sup>3048</sup>

Das Bild *Figur im Glaskasten* von Horst Antes (1971) kommt aus der Galerie Lefebre. Dem von Haftmann als sehr günstig bewerteten Angebotspreis von 28.000 Deutschen Mark, wird noch die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 5,5 % hinzugefügt.<sup>3049</sup>

Das Bild von Giuseppe Zigaina *Interrogatorio No. 2* (1972) wird durch die Galerie Toninelli Arte Moderna für den freundschaftlichen Preis von 8.000 Deutschen Mark gekauft.<sup>3050</sup> Haftmann, der das Werk Zigainas gut kennt, hält im September 1973 einen Vortrag als Einführung anlässlich der Ausstellung des Malers in der Berliner Galerie G.<sup>3051</sup>

Der Erwerb des Gemäldes von Horst Hirsig *In der Landschaft* (1973) wird anlässlich der Ausstellung *Drei Berliner Künstler* in der Neuen Nationalgalerie bestimmt. Der vonseiten des Malers verlangte Preis von 10.000 Deutschen Mark sei laut Haftmann im Vergleich mit den üblichen Preisen der Werke des Berliner Künstlers teuer. Es wird beschlossen, ihm den Betrag von 8.000 Deutschen Mark anzubieten, um das Konkurrenzrisiko zwischen Künstler\*innen in Berlin zu vermeiden. Ein Werk der in derselben Ausstellung präsentierten Künstlerin Ursula Sax wird ebenso erworben.<sup>3052</sup> Die Holzskulptur *Samba-Show* bietet Sax für 15.000 Deutsche Mark an. Auch dieser Preis wird im Rahmen von Verhandlungen zwischen Haftmann und der Künstlerin auf 12.000 Deutsche Mark herabgesetzt.<sup>3053</sup>

---

<sup>3048</sup> Brief von Roman Norbert Ketterer an Dieter Honisch, 2. Juli 1975, SMB-ZA, VA11136, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1975, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>3049</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission am 20. Juni 1974, 21. Juni 1974, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Brief von Werner Haftmann an John Lefebre, 4. März 1974 und Brief von John Lefebre an Werner Haftmann, 15. Februar 1974, SMB-ZA, VA11130, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>3050</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission am 20. Juni 1974, 21. Juni 1974, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Brief von Haftmann an Romeo Toninelli, 4. April 1974, SMB-ZA, VA11130, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe T.

<sup>3051</sup> Telegramm von Giuseppe Zigaina an Werner Haftmann, 2. Juli 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe X-Z; Brief von Romeo Toninelli an Werner Haftmann, undatiert, (eingegangen am) 10. August 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe T.

<sup>3052</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission am 20. Juni 1974, 21. Juni 1974, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>3053</sup> Pro Memoria über die Zwischenberatung der Beratenden Ankaufskommission vom 30. Juli 1974, 6. August 1974, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Brief von Ekkehard Mai an H. Heidrich, 13. Januar 1975, SMB-ZA, VA11131, Schriftwechsel des Direktors A-F, 1975, Bandnummer 01, Buchstabe B.

Die Skulptur *Lotosbrunnen* (1974/75) mit einem Wasserspiel für das untere Foyer des Museums von Bernard und François Baschet wird von Haftmann für den Betrag von 20.000 Dollar in Auftrag gegeben. Der Endpreis, der die Installationskosten beinhaltet, beträgt 50.000 Deutsche Mark.<sup>3054</sup> Die Skulptur wird am 13. März 1975 der Öffentlichkeit präsentiert, als Haftmann aus dem Amt bereits geschieden ist. Merkert lädt am 5. März 1975 Haftmann ein, an der Veranstaltung teilzunehmen, um ebenso die Hängung der Gemälde Hans Hartungs und der Skulpturen Eduardo Paolozzis zu sehen.<sup>3055</sup>

Schließlich kann Haftmann 1974 weitere Zeichnungen für die graphische Sammlung erwerben. Anlässlich der Ausstellung von Julius Bissier schenkt die Witwe des Künstlers Lisbeth Bissier die Tuschzeichnung *Variationen nach der Schlamm-Assel des Paul Klee* (1947).<sup>3056</sup>

Auch aus der Wols-Ausstellung können drei Zeichnungen aus dem Nachlass des Künstlers für je 11.000 Deutsche Mark gekauft werden: *Stilleben mitten auf dem Lande* (1940/42), *Über dem Gedränge* (1940/42) und *Die Flasche* (1942/45). Die Werke werden mit finanzieller Unterstützung der Firma Babcock & Wilcox AG erworben.<sup>3057</sup> Haftmann, der seit Anfang seiner Amtszeit an Werken von Wols interessiert ist, wird bereits am 30. Mai 1967 von Kurt Martin darauf hingewiesen, dass sich Gréty Wols in einer schlechten finanziellen Lage befinde, was seiner Meinung nach in Hinblick auf mögliche Ankäufe eine gute Gelegenheit darstelle.<sup>3058</sup>

Jean Robert Ipoustéguy schenkt schließlich der Nationalgalerie anlässlich seiner Ausstellung drei Kohlezeichnungen aus dem Zyklus *Suite Prussienne* (1973) sowie zwei Tuschzeichnungen aus dem Zyklus *Chronique de la cellulose à Berlin* (1974).<sup>3059</sup>

---

<sup>3054</sup> Protokoll der Zusammenkunft der Beratenden Ankaufskommission am 20. Juni 1974, 21. Juni 1974, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie; Haftmann 1976, S. 40–41.

<sup>3055</sup> Brief von Jörn Merkert an Werner Haftmann, 5. März 1975, SMB–ZA, VA11132, Schriftwechsel G–K, 1975, Bandnummer 02, Buchstabe H.

<sup>3056</sup> Brief von Ekkehard Mai an H. Heidrich, 13. Januar 1975, SMB–ZA, VA11131, Schriftwechsel des Direktors A–F, 1975, Bandnummer 01, Buchstabe B; Akte: Erwerbungen 1974, SMB–ZA, VA11127, Schriftwechsel R–Sch, 1974, Bandnummer 04, Buchstabe Sch.

<sup>3057</sup> Akte: Erwerbungen 1974, SMB–ZA, VA11127, Schriftwechsel R–Sch, 1974, Bandnummer 04, Buchstabe Sch; Brief von Ekkehard Mai an H. Heidrich, 13. Januar 1975, SMB–ZA, VA11131, Schriftwechsel des Direktors A–F, 1975, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>3058</sup> Brief von Kurt Martin an Werner Haftmann, 30. Mai 1967; Brief von Werner Haftmann an Kurt Martin, 2. Juni 1967, SMB–ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K–M, 1967–1971.

<sup>3059</sup> Akte: Erwerbungen 1974, SMB–ZA, VA11127, Schriftwechsel R–Sch, 1974, Bandnummer 04, Buchstabe Sch.

### 4.3 Einige gescheiterte und abgelehnte Erwerbungen

Wie die untersuchten Akten bezeugen, soll die prekäre Situation hinsichtlich der Finanzierung des Museums ein großes Hindernis für eine homogene und weitsichtige Planung der Ankaufspolitik gewesen sein. Zahlreich sind die Werke, insbesondere von bedeutenden Künstlern der Klassischen Moderne, die Haftmann aufgrund der fehlenden Finanzmittel nicht erwerben kann.

Haftmann versucht zum Beispiel ein Bild von Matisse zu kaufen. Die Galerie Krugier & Cie bietet Haftmann 1968 das Gemälde Matisses *L'enlèvement d'Europe* (1929) sowie die dazu gehörigen Zeichnung aus dem Jahr 1928 für insgesamt 290.000 Dollar an. Obwohl sehr daran interessiert, muss Haftmann das Angebot aufgrund des Preises ablehnen.<sup>3060</sup> Von der Galerie Pierre Matisse in New York erhält er 1972 das Kaufangebot zum Bild *Reclining nude* (1916). Aufgrund des hohen Preises von 650.000 Dollar kann Haftmann die Bundesregierungsbeamten, die ihre Zustimmung zum Ankauf geben müssen, nicht überzeugen.<sup>3061</sup> Auch Marianne Feilchenfeldt soll 1970 ein teures, in der Korrespondenz nicht erwähntes Gemälde Matisses angeboten haben, wofür sich Haftmann bei den Bundesbeamten erfolglos engagiert. Der Versuch, den Betrag von der Deutschen Klassenlotterie Berlin über den Senat zu bekommen, scheitert auch in diesem Fall.<sup>3062</sup> Feilchenfeldt teilt Haftmann schlussendlich am 31. Oktober 1970 mit, dass das Bild an einem Privatsammler in den USA gegangen sei.<sup>3063</sup> Das Matisses Gemälde *Pêches* (1920), angeboten 1970 von der Galerie Richard L. Feigen & Co. in Chicago für 160.000 Dollar, wird dagegen vonseiten Haftmanns aufgrund seiner geringen Maße abgelehnt. Haftmann ist auf der Suche nach einem repräsentativen Werk für das Museum, da es das einzige in der Sammlung sein würde.<sup>3064</sup>

---

<sup>3060</sup> Brief von Werner Haftmann an Claude Hirsch, 23. Februar 1968; Brief von Jan Krugier an Werner Haftmann, 13. Februar 1968, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967–1971.

<sup>3061</sup> Brief von Werner Haftmann an Pierre Matisse, 4. August 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>3062</sup> Brief von Werner Haftmann an Marianne Feilchenfeldt, 29. Oktober 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, Bandnummer 01, 1970, Buchstabe F.

<sup>3063</sup> Brief von Marianne Feilchenfeldt an Werner Haftmann, 31. Oktober 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, Bandnummer 01, 1970, Buchstabe F.

<sup>3064</sup> Brief von Henning Bock an Lotte Drew-Bear, 11. März 1970, SMB-ZA, VA11099, Schriftwechsel A-G, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe F.

Dieselben Probleme erlebt Haftmann in Hinblick auf die Erwerbung eines Bildes von Kandinsky. Aus einem Brief an Klaus Gallwitz vom 7. August 1970 geht hervor, dass Haftmann die Bilder im Besitz von Nina Kandinsky mehrmals im ehemaligen Atelier des Malers in Neuilly-sur-Seine sieht. Haftmann steht mit der Witwe Kandinskys insbesondere bezüglich des Bilds *Auf Spitzen* (1928) im Gespräch, muss jedoch aufgrund des hohen Preises darauf verzichten. Das Werk wird anlässlich der documenta II in Kassel ausgestellt.<sup>3065</sup> Haftmann schreibt, dass Nina Kandinskys Preisvorstellungen übertrieben seien, da sie das Gemälde für zirka 1,5 Millionen Deutsche Mark anbietet.

Das *Atelier* (1956) von Pablo Picasso, möglicherweise dasselbe anlässlich der documenta II in Kassel ausgestellte Bild,<sup>3066</sup> bietet Haftmann 1967 die Galerie Rosengart<sup>3067</sup> in Luzern an. Aufgrund der langen Verhandlungen vonseiten Haftmanns wird das Gemälde schlussendlich anderweitig verkauft.<sup>3068</sup> Haftmann interessiert sich an der Skulptur Picassos *La femme au jardin* (1929) und wendet sich am 7. April 1967 an den Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979),<sup>3069</sup> um sich zu

---

<sup>3065</sup> Bode 1959, S. 46.

<sup>3066</sup> Bode 1959, S. 312–317.

<sup>3067</sup> Siegfried Rosengart (1894–1985) beginnt 1919 in der Galerie seines Onkels Heinrich Thannhauser zu arbeiten. 1920 eröffnet er mit ihm eine Filiale in Luzern, die er bis 1937 leitet. Anschließend wird er Einzelleiter der Galerie, deren Schwerpunkt Werke der Klassischen Moderne, insbesondere von Pablo Picasso und Paul Klee, bilden. Zusammen mit seiner Tochter Angela Rosengart, die 1948 Galeriemitarbeiterin wird, schenkt Rosengart 1978 der Stadt Luzern acht Bilder Picassos, die den Grundstock des Picasso Museums bilden. Diese und weitere Schenkungen befinden sich heute im Museum Sammlung Rosengart. Rosengart, Angela: Siegfried Rosengart 1894–1985, in: *Hommage an Siegfried Rosengart, 50 Jahre Internationale Musikfestwochen Luzern, Sommerausstellung vom 19. Juni bis 11. September 1988 im Kunstmuseum Luzern*, hrsg. v. Martin Kunz, Stuttgart 1988, S. 10–39.

<sup>3068</sup> Brief von Werner Haftmann an Siegfried Rosengart, 27. Juni 1967, SMB–ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H–K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>3069</sup> Daniel-Henry Kahnweiler eröffnet seine erste Galerie 1907 in Paris, wo er Georges Braque, André Derain, Pablo Picasso, Juan Gris, Maurice de Vlaminck und Fernand Léger vertritt. Infolge des Ersten Weltkrieges muss Kahnweiler, der deutscher Staatsbürger ist, Frankreich verlassen. Seine Galerie und Sammlung werden beschlagnahmt. 1920 etabliert Kahnweiler mit André Simon die Galerie Simon und stellt neue Künstler wie André Masson, Henri Laurens und Élie Lascaux aus. Seine Schwägerin Louise Leiris, die bei dem Händler seit 1920 arbeitet, übernimmt die Leitung der Galerie im Jahr 1941 während der nationalsozialistischen Besetzung Frankreichs. Die Galerie wird damals in Galerie Louise Leiris umbenannt. Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrt Kahnweiler, der wegen seiner jüdischen Abstammung in die Schweiz emigrieren muss, nach Paris zurück und leitet die Galerie zusammen mit Leiris. Kahnweiler ist der Kunsthändler, der am längsten Picasso exklusiv vertritt. Fermigier, André: *Préface*, in: Kahnweiler, Daniel-Henry/Crémieux, Francis: *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris 1998; Coulondre, Ariane: *Galerie Kahnweiler 1907–1914, 28 rue Vignon, Paris, 9<sup>e</sup>, Galerie Simon 1920–1940, 29 bis rue d’Astorg, Paris, 8<sup>e</sup>*, in: Lasvignes 2020, S. 20–23.

erkundigen, ob Picasso es der Neuen Nationalgalerie verkaufen werde.<sup>3070</sup> Kahnweiler antwortet jedoch, dass er die verkaufbaren Skulpturen Picassos bereits erhalten hätte und das sich von Haftmann gewünschte Werk nicht unter ihnen befinde.<sup>3071</sup> Die Galerie Wilhelm Grosshennig bietet Haftmann 1970 das Bild Picassos *Le Charnier* (1945) aus der New Yorker Sammlung Chrysler an. Da der Preis in Höhe von 750.000 Dollars nicht bezahlt werden kann, muss Haftmann das Angebot ablehnen.<sup>3072</sup> Von Grosshennig erhält Haftmann ebenso das Angebot des Bildes *Rote Kühe* (1911) von Franz Marc für 490.000 Deutsche Mark, dessen Ankauf trotz Haftmanns Bemühungen nicht gelingt.<sup>3073</sup> Das Angebot vonseiten Ernst Beyelers der Bilder von Fernand Léger *Composition I* (1930)<sup>3074</sup> für 580.000 Deutsche Mark und *Composition sur fond bleu* (1938)<sup>3075</sup> für 200.000 Schweizer Franken muss 1967 aufgrund des Widerstands der Ankaufskommissionsmitglieder wegen des hohen Preises abgelehnt werden.<sup>3076</sup> 1969 bietet Haftmann die Galerie Nathan das Bild Légers *La Danseuse aux clés* (1929) zum Preis von 360.000 Deutschen Mark an. Haftmann führt das Beispiel dieses Gemälde anlässlich der Sitzung der Ankaufskommission vom 18. Juli 1969 vor, um den Mitgliedern die Kunstmarktlage sowie die notwendigen Bemühungen, um die Neue Nationalgalerie auf ein international anerkanntes Niveau zu bringen, vor Augen zu führen. Er erzählt, die Malerei Légers *La Grande Parade* (1952) im Jahr 1968 von Harry Brooks für 680.000 Deutsche Mark angeboten bekommen zu haben, die ein Jahr danach den Preis von 1.100.000 Deutschen Mark erreicht.<sup>3077</sup>

<sup>3070</sup> Brief von Werner Haftmann an Daniel-Henry Kahnweiler, 7. April 1967, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>3071</sup> Brief von Daniel-Henry Kahnweiler an Werner Haftmann, 15. April 1947, SMB-ZA, VA11088, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1967, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>3072</sup> Brief von Werner Haftmann an Wilhelm Grosshennig, 27. November 1970 und Brief von Wilhelm Grosshennig an Werner Haftmann, 20. November 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, Bandnummer 01, 1970, Buchstabe G.

<sup>3073</sup> Brief von Werner Haftmann an Wilhelm Grosshennig, 16. Februar 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, Bandnummer 01, 1970, Buchstabe G; Brief an Stephan Waetzoldt von Wilhelm Grosshennig, 8. Dezember 1966, SMB-ZA, II B/NG 037, VA6792, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien A-J, 1967-1975.

<sup>3074</sup> Dieses Bild wird anlässlich der documenta III (1964) in Kassel ausgestellt. Hagen/Nemeczek 1964, S. 66.

<sup>3075</sup> Dieses Bild wird anlässlich der documenta (1955) in Kassel ausgestellt. Bode 1955, S. 43.

<sup>3076</sup> Brief von Werner Haftmann an Ernst Beyeler, 4. April 1967; Brief von M. Gonser an Werner Haftmann, 12. April 1967; Brief von Werner Haftmann an Ernst Beyeler, 27. Juni 1967, SMB-ZA, II B/NG 037, VA6792, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien A-J, 1967-1975.

<sup>3077</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission am 18. Juli 1969, 21. Juli 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

1972 bietet Marianne Feilchenfeldt Haftmann in ihrer Galerie in Zürich ein Stillleben von Pierre Bonnard aus dem Jahr 1930 an, das Haftmann kaufen will. Am 14. März 1972 schreibt er jedoch der Händlerin, dass aufgrund der Finanzlage sowohl Westberlins als auch des Bundes er keine Möglichkeit sehe, den Betrag von einer Million Deutschen Mark für das Bild zu zahlen.<sup>3078</sup> Weitere teure Angebote von Werken Bonnards, die abgelehnt werden, erhält Haftmann von Harry A. Brooks der Galerie Wildenstein & Co., Inc. in New York<sup>3079</sup> und von Jacques Fricker der Galerie Fricker in Paris<sup>3080</sup>.

Feilchenfeldt informiert Haftmann am 29. August 1973 von dem Angebot eines nicht erwähnten Bildes Vincent van Goghs aus der Sammlung Remarque, das Haftmann in ihrer Galerie gesehen hatte, für den Preis von sechs Millionen Dollar.<sup>3081</sup> Haftmann, der am Werk sehr interessiert ist, schreibt an Feilchenfeldt am 3. September 1973, die Erwerbung mit den Beamten der Stiftung Preußischer Besitz diskutiert zu haben, gesteht jedoch anhand des Etats der Nationalgalerie, gewiss nicht in der Lage zu sein, das Bild zu kaufen. Wie dem Brief Haftmanns an Feilchenfeldt entnommen werden kann, hat der Bundeskanzler Willy Brandt die Absicht, eine Nationalstiftung für die Erwerbungen der Nationalgalerie zu gründen. Haftmann übergibt Stephan Waetzoldt anlässlich eines Treffens im Bundeskanzleramt in Bonn das Dossier der Erwerbung mit einer Photographie des Bildes, in der Hoffnung, dass Verhandlungen über das Gemälde stattfinden würden. Obwohl Haftmann versucht, sich dadurch dem Bundeskanzler persönlich zu widmen, scheitert auch diese Erwerbung.<sup>3082</sup>

Aus finanziellen Gründen scheitert ebenso die Erwerbung von einer Skulptur von Jacques Lipchitz aus der Londoner Galerie Marlborough Fine Art anlässlich der Ausstellung des Bildhauers in der Neuen Nationalgalerie. Haftmann interessiert sich an

---

<sup>3078</sup> Brief von Werner Haftmann an Marianne Feilchenfeldt, 14. März 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>3079</sup> Brief von Harry A. Brooks an Werner Haftmann, 28. Juli 1970, SMB-ZA, II B/NG 039, VA6794, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien N-Z, 1967-1971.

<sup>3080</sup> Brief von Werner Haftmann an Jacques Fricker, 18. März 1971; Brief von Werner Haftmann an Jacques Fricker, 13. April 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>3081</sup> Brief von Marianne Feilchenfeldt an Werner Haftmann, 29. August 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>3082</sup> Brief von Werner Haftmann an Marianne Feilchenfeldt, 3. September 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe F.

den Skulpturen *Hagar* (1969) und *Opferung* (1949/59), die Harry Fischer mit den Preisen von 500.000 und 240.000 Deutschen Mark anbietet.<sup>3083</sup>

Die erwünschte Erwerbung eines Gemäldes von Jean Dubuffet, wovon Haftmann Angebote sowohl von der Galerie Richard L. Feigen & Co.<sup>3084</sup> als auch aus dem ehemaligen Besitz des Grafs Paolo Marinotti von der Galerie Toninelli Arte Moderna<sup>3085</sup> erhält und des Bildes *Oiseaux et insectes* von Joan Miró (1938), angeboten für 285.000 Deutsche Mark von der Galerie Rosengart, müssen ebenso abgelehnt werden.<sup>3086</sup>

Haftmann beabsichtigt, Berto Lardera im Jahr 1969 mit einer Skulptur für die Terrasse des Museums zu beauftragen. Das Projekt wird sowohl aufgrund der fehlenden Finanzmittel als auch wegen einer bereits vorliegenden Plastik des Künstlers im Hansa-Viertel von der Senatsverwaltung abgelehnt.<sup>3087</sup>

Anderenteils bieten einige von Haftmanns Freund\*innen ihm an, Werke für die Sammlung der Nationalgalerie zu erwerben. Otilie Kasper hofft zum Beispiel, dass Haftmann die nicht im Brief genannte Figur Kaspers, die sich in der Sammlung als Leihgabe befindet, möglicherweise *Stehende I* (1931),<sup>3088</sup> erwerben kann. Aus der Antwort Haftmanns vom 14. Mai 1971 geht hervor, dass er zu dem Moment keine Finanzmittel dafür zur Verfügung stellen könne. Er beabsichtige jedoch bei seinem künftigen Besuch in Gmund am Tegernsee, das Problem mit ihr zu diskutieren.<sup>3089</sup> Bernhard Degenhart informiert Haftmann am 21. Februar 1972, dass Christian Adolf Isermeyer einen neuen Abguss des Porträtkopfs der Sängerin Ruth Gertholtz von

---

<sup>3083</sup> Brief von Harry Fischer an Werner Haftmann, 6. Oktober 1970, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>3084</sup> Brief von Werner Haftmann an Lotte Drew-Bear, 13. Januar 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe D.

<sup>3085</sup> Brief von Werner Haftmann an Luigi Filippo Toninelli, 20. November 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe T.

<sup>3086</sup> Brief von Werner Haftmann an Siegfried Rosengart, 20. Juli 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe R.

<sup>3087</sup> Brief von Werner Haftmann an Berto Lardera, 29. Juli 1969, SMB-ZA, II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien K-M, 1967-1971.

<sup>3088</sup> Die Bronze und das Gips-Modell werden vermutlich 1972 von der Neuen Nationalgalerie erworben. Die Erwerbungen sind in den erhaltenen Protokollen der Ankaufskommission nicht erwähnt. <https://www.bildindex.de/document/obj02533114?part=0&medium=> (Angaben zum Kunstwerk auf der Website Bildindex der Kunst & Architektur, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, 30. Dezember 2020).

<sup>3089</sup> Brief von Werner Haftmann an Otilie Kasper, 14. Mai 1971, SMB-ZA, VA11105, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1971, Bandnummer 01, Buchstabe II.



Hermann Blumenthal hergestellt hatte.<sup>3090</sup> Auch in diesem Fall behauptet Haftmann, dass er die Skulptur nicht kaufen könne, da im Museum Skulpturen von Blumenthal bereits ausgestellt seien, wie die Bronze des *Großen Knienden* (1929/39).<sup>3091</sup>

Sowohl Wolfgang Braunfels 1972<sup>3092</sup> als auch Doris Schmidt 1973 wenden sich in der Hoffnung an Haftmann, dass er eine Skulptur von Toni Stadler erworben würde. Haftmann schreibt Braunfels, dass er zwei Jahre zuvor ein Werk des befreundeten Bildhauers ankaufen wollte, seinen Plan jedoch aufgrund des hohen Preises aufgeben musste.<sup>3093</sup> Schmidt bittet Haftmann eine Erwerbung Stadlers anlässlich seines 85. Geburtstages zu unternehmen.<sup>3094</sup> Stadlers Plastik *Torso* (1970) wird schlussendlich im Jahr 1975 erworben.<sup>3095</sup>

Aus der Korrespondenz geht hervor, dass Haftmann die Kunstpreise von Künstler\*innen des amerikanischen Abstrakten Expressionismus, die er möglicherweise gerne für die Neue Nationalgalerie gekauft hätte, als prohibitiv für europäische Museen beurteilt. Insbesondere zeigt der Schriftwechsel mit Xavier Fourcade aus dem Jahr 1973, dass Haftmann an den Bildern Jackson Pollocks, aber auch an den minimalistischen Skulpturen von Tony Smith interessiert ist. Der Preis von 350.000 Dollars für das Gemälde Pollocks *The Deep* (1953) bildet für Haftmann jedoch einen unmöglichen Geldaufwand.<sup>3096</sup>

Die Angebote von Pop-Art-Werken wecken hingegen nicht das Interesse Haftmanns, obwohl er im Schlussbericht seiner Amtszeit behauptet, dass er sie aufgrund der hohen Preise nicht kaufen könne.<sup>3097</sup> Wie ein Brief von Jörn Merkert an den Kölner Kunsthändler Rolf Ricke vom 25. September 1971 bezeugt, ist Haftmann im Prinzip

---

<sup>3090</sup> Brief von Bernhard Degenhart an Werner Haftmann, 21. Februar 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>3091</sup> Brief von Werner Haftmann an Bernhard Degenhart, 15. März 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>3092</sup> Brief von Wolfgang Braunfels an Werner Haftmann, 15. Januar 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>3093</sup> Brief von Werner Haftmann an Wolfgang Braunfels, 13. März 1972, SMB-ZA, VA11116, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1972, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>3094</sup> Brief von Werner Haftmann an Doris Schmidt, 12. Mai 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe Sch.

<sup>3095</sup> Brief von Dieter Honisch an Jürgen-Fischer, 9. Juli 1975, SMB-ZA, VA11131, Schriftwechsel des Direktors A-F, 1975, Bandnummer 01, Buchstabe B.

<sup>3096</sup> Brief von Werner Haftmann an Xavier Fourcade, 6. Februar 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>3097</sup> Haftmann 1976, S. 45.

nicht dagegen, ein Gemälde von James Rosenquist zu erwerben, das in der Sammlung in Verbindung mit den Werken Wesselmanns und Kitaj's stehen könnte. Jedoch stehe die Pop Art sowohl im Hinblick auf das Sammlungsprofil als auch auf das Erwerbungskonzept im Hintergrund, es sei denn, ein Bild dieser Richtung würde als große malerische Entfaltung, über eine bestimmte Stilrichtung hinausgehen.<sup>3098</sup>

#### 4. 4 Die Ausstellung der Erwerbungen im Jahr 1973

Anhand der untersuchten Akten war es nicht möglich festzustellen, ob die Sammlung der Erwerbungen in der Museumshalle mehrmals und eventuell wie oft aufgebaut wurde. Einige Aufnahmen im photographischen Bestand der Akten der Neuen Nationalgalerie während Haftmanns Amtszeit zeigen eine Ausstellung in der Museumshalle im Jahr 1973, welche die von Haftmann, vermutlich hauptsächlich im Bereich der „zeitgenössischen Kunst“ erworbenen Werke, darstellt.

Ein von Haftmann verfasstes detailliertes Konzept dieser Hängung liegt nicht vor, jedoch erklärt er im Schlussbericht über seine kuratorische Arbeit an der Neuen Nationalgalerie, er habe „ein künstlerisches Ensemble in einem gestalteten Raum“ einrichten wollen.<sup>3099</sup> Dies solle weder einem historischen noch einem didaktischen Kriterium entsprechen. Daher beabsichtigt Haftmann es nicht, die Abfolge der künstlerischen Strömungen geordnet darzustellen. Vielmehr solle die Hängung „ohne spürbare Didaktik den Einblick in die Reichweite der Kultur“ des 20. Jahrhunderts ermöglichen. Dabei verfolgt Haftmann das Ziel, ein Gefühl der Freude in den Besucher\*innen der Ausstellung der Erwerbungen zu wecken.<sup>3100</sup>

Die gesamte Hängung der vorwiegend abstrakten Kunstwerke dreht sich um das großformatige abstrakte Gemälde von Sam Francis *Berlin Red*, das acht Meter hoch und zwölf Meter breit ist und als Bühnenbild dient.<sup>3101</sup> Es handelt sich um eine Präsentation der von Haftmann erworbenen Gemälde und Plastiken, die, wie die Photographien

---

<sup>3098</sup> Brief von Jörn Merkert an Galerie Ricke Köln, 25. September 1971, SMB-ZA, VA11109, Schriftwechsel O-Sch, 1971, Bandnummer 03, Buchstabe R.

<sup>3099</sup> Haftmann 1976, S. 40.

<sup>3100</sup> Ebd.

<sup>3101</sup> Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Archiv der Berlinischen Galerie.

zeigen, zusammen mit einigen sich bereits zuvor in der Sammlung befindlichen Werke gestaltet werden. Wie Merkert behauptet, beabsichtigt Haftmann für die Präsentationen der Museumssammlung in der Halle zwei hohe Bilder, die er als japanische Wandschirme anzuwenden wünscht, um den Raum nach Bedürfnis einzuteilen.<sup>3102</sup> *Berlin Red* wird von Haftmann in der Tat als eine Art Trennwand in der weiträumigen Halle aufgestellt, die nach Haftmanns Auffassung für die eintretenden Besucher\*innen eine übermäßige Perspektive darstellt. Wie anlässlich der Lipchitz-Ausstellung deutlich wird, verliere sich laut Haftmann der Blick in die Weite des neun Meter hohen und fünfzig Meter langen Raums. Zudem ist Haftmann der Meinung, dass die Besucher\*innen in ihrer Wahrnehmung der ausgestellten Exponate durch dieses Gefühl der Ferne, die sich sowohl über die Skulpturen als auch über die an den Hängewänden präsentierten Gemälde eröffne, in ihrer Betrachtung der Kunstobjekte abgelenkt würden. Das bei Francis in Auftrag gegebene Bild solle in seiner Farbigkeit nach Haftmanns Absicht ebenso eine dekorative Funktion erfüllen. Haftmann schätzt Francis als einen der besten Koloristen der zeitgenössischen Malerei sowie den einzigen Maler, der ein solches aufwendiges Projekt für die Museumshalle der Neuen Nationalgalerie hätte realisieren können.<sup>3103</sup> Wie Haftmann Peter Selz erzählt, der damals mit der Einrichtung des Berkeley Museums beschäftigt ist,<sup>3104</sup> bittet er Francis, anlässlich der zwei stattgefundenen Besuche des Künstlers in Berlin, ein Bild für die Halle zu entwerfen, das inhaltlich wirkungsvoll sein würde und über große Maßen verfügen solle. In Übereinstimmung mit diesen beiden Hinweisen macht sich der Künstler in einem ausgelassenen Filmatelier in Santa Barbara an die Arbeit.<sup>3105</sup> Wie der Schriftwechsel bezeugt, verlaufen sowohl die Herstellung als auch der Transport des Bildes aus Kalifornien nach Berlin nicht reibungslos. Einem Brief vonseiten des schweizerischen Kunsthändlers von Francis Eberhard W. Kornfeld vom 16. März 1970 kann entnommen werden, dass das Chassis beim Aufspannen der Leinwand nach der beinahe Fertigstellung des Bildes zusammenbricht und das Holz das Gemälde schwer

---

<sup>3102</sup> Ebd.

<sup>3103</sup> Haftmann 1976, S. 39.

<sup>3104</sup> Brief von Werner Haftmann an Peter Selz, 26. Juli 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>3105</sup> Brief von Werner Haftmann an Peter Selz, 24. Juli 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe S.

beschädigt. Daher muss Francis das Gemälde neu malen. Als Entschuldigung sendet Francis Haftmann zwei Aquarelle nach Berlin, eines für die Museumssammlung und das andere für den Museumsdirektor.<sup>3106</sup>

Der Transport des Bildes nach Berlin, das in einer Rolle gebunden wird, ist äußerst kompliziert und kostspielig. Das Gemälde muss mit einem Lastkraftwagen von Frankfurt am Main nach Berlin transportiert werden, weil die Lufttrachten entweder zu klein oder bereits mit anderen Waren beladen sind. Haftmann, der Francis die Ereignisse am 10. Dezember 1970 erzählt, muss sich bei dem Maler nach den Modalitäten der Hängung des Bildes erkundigen, da er nicht weiß, welches die Oberseite des Gemäldes ist. Zudem teilt er dem Künstler mit, dass Ingenieure an der Arbeit seien, um einen sicheren Rahmen für die schwere Leinwand zu fertigen.<sup>3107</sup>

Haftmann bezeichnet das Bild „Floating Continents“, weil er sich vorstellt, dass das abstrakte Gemälde eine Erinnerung der Korallen darstelle, die Sam Francis während seiner häufigen Flugreisen über den Pazifischen Ozean gesehen hätte. Haftmann zufolge trügen die hellen Farben des Werkes dazu bei, eine festliche und freudige Atmosphäre in dem, was er sich als einen Platz vorstellt, zu schaffen.<sup>3108</sup> Das frei im Raum schwebende Werk auf dem „Festplatz“ solle laut Haftmann in den Besucher\*innen ein Gefühl der Verwunderung angesichts der Kunst hervorrufen.<sup>3109</sup> Die Absicht, im Museum einen Festplatz einzurichten, steht in Übereinstimmung mit Mies van der Rohes im Jahr 1943 ausgedrücktem Vorhaben: „The first problem is to establish the museum as a center for the enjoyment, not the internment of art.“<sup>3110</sup> Fritz Neumeier erkennt die zweigeteilten Funktionen des Bauwerks Mies van der Rohes

---

<sup>3106</sup> Brief von Eberhard W. Kornfeld an Werner Haftmann, 16. März 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>3107</sup> Brief von Werner Haftmann an Sam Francis, 10. Dezember 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe F. Das Chassis des Gemäldes wird von der Firma Noack entworfen. Es besteht aus einer Metallkonstruktion. Die Rückseite des Bildes wird durch eine gespannte Leinwand verdeckt. Brief von Dora von Lampe an Hyma Roskamp, 14. August 1972, SMB-ZA, VA11114, Schriftwechsel L-Sch, 1972, Bandnummer 03, Buchstabe R.

<sup>3108</sup> Haftmann 1976, S. 39; Brief von Werner Haftmann an Peter Selz, 24. Juli 1972, SMB-ZA, VA11117, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1972, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>3109</sup> Haftmann 1976, S. 39.

<sup>3110</sup> Zitiert nach Pauli, Renate: Die Nationalgalerie als Ort des Kunstvergnügens, in: Wachter 1995, S. 72–87; hier S. 73.

folgenderweise: der Sockel solle als „Schatzhaus“ der Kunstwerke während die Halle, wie Schinkels Treppenhalle, als Ort der Versammlung der Besucher\*innen dienen.<sup>3111</sup>

Haftmanns Konzept des „Festplatzes“ scheint symbolisch an der Typologie der Rotunde anzuknüpfen, die die Geschichte der musealen Bauwerke stark geprägt hatte.<sup>3112</sup> Man denke beispielsweise an der Sala Rotonda (1779) im Museo Pio-Clementino der Vatikanischen Museen, deren Architektur sich am durch das von Kaiser Hadrian wieder aufgebaute Pantheon inspiriert,<sup>3113</sup> und in Berlin an der von Friedrich Schinkel gestaltete Rotunda im Alten Museum (1830), die der Architekt sich wie ein „würdiges Zentrum“ mit den „wertvollsten Werken“ vorstellt.<sup>3114</sup> Auch Schinkel ist davon überzeugt, dass das Museum an erster Stelle erfreuen und danach instruieren solle. Die Rotunde solle durch die Schönheit der ausgestellten Objekte in den Besucher\*innen das geeignete Gefühl der Freude und Anerkennung der in den weiteren Sälen präsentierten Kunstwerke, erwecken.<sup>3115</sup>

Die architektonische Typologie einer Sammlungsgestaltung, die sich um einen zentralen Raum herum entwickelt, sowie die damit verbundenen Gefühle der Versammlung, Freude und des Fests werden ebenso in Museumsprojekten des 20. Jahrhunderts beispielsweise von Auguste Perret und Le Corbusier wiederaufgenommen und entwickelt. Perret entwirft 1929 für ein *Musée Moderne* symmetrische Säle an den Seiten eines als „lieu de délectation et de fête“ verstandenen zentralen Raums, wo die Besucher\*innen beim Spazieren die Hauptwerke sehen könnten. Dieser „Platz“ in der Mitte des Museums veranschauliche zudem die Verbindung mit der Stadt. Auch das für die Stadt Genf vorgesehene *Musée Mondial* von Le Corbusier (1929) wird um einen zentralen Platz in Form einer Pyramide geplant. Der Besuch dieses Bauwerks fängt von oben an und erfolgt durch einen spiralförmigen Weg, der auf dem Platz endet und laut Le Corbusier eine „Wissensreise“ darstellen solle.<sup>3116</sup> Das Solomon R. Guggenheim Museum in New York von Frank Lloyd Wright realisierte Bauwerk bildet die

---

<sup>3111</sup> Neumeyer, in: Lepik/Sattler/Dube 1998, S. 36.

<sup>3112</sup> Montini Zimolo, Patrizia: *L'architettura del museo*, Mailand 1995, S. 81–94, hier S. 86.

<sup>3113</sup> Spinola, Giandomenico: *Il Museo Pio-Clementino. La Gallerie delle Statue, la Sala dei Busti, il Gabinetto delle Maschere, la Loggia Scoperta, la Sala delle Muse, la Sala Rotonda e la Sala a Croce Greca*, Vol. 2, Città del Vaticano 1996.

<sup>3114</sup> McClellan 2008, S. 66.

<sup>3115</sup> Ebd., S. 66–67.

<sup>3116</sup> Tzortzi 2015, S. 23; de Smet 2019, S. 52–56; 149–151.

Verwirklichung diese architektonischen Gedanken in einem Museum für moderne Kunst: Die Rotunde fungiert als Herzstück und symbolischer Platz des Gebäudes, der von einer spiralförmigen Rampe umrahmt wird, die räumliche und zeitliche Kontinuität darstellt. Das von Wright vertretene Konzept des „organischen Vorgangs“ bezieht sich sowohl auf das Wachstum in der Natur als auch auf die menschliche Bestrebung.<sup>3117</sup>

Die Gestaltung von *Berlin Red* in der Mitte der Halle erinnert zudem an die Gestaltung von *Guernica* in Mies van der Rohe's Entwurf des *Museum for a Small City*. *Guernica*, das laut Mies van der Rohe in einem traditionellen Museum schwer zu hängen wäre, kann in seinem Projekt vor dem, durch die durchsichtigen Glaswände sichtbaren, sich ständig verändernden Hintergrund der Stadtlandschaft präsentiert werden. Dadurch kann das Bild als räumliches Element umgesetzt werden.<sup>3118</sup> Im Gegensatz zur Präsentation des Architekten, der der Ansicht ist, dass ein Werk wie *Guernica* seine wesentlichen Qualitäten nur in einem Raum wie seiner Halle zum Ausdruck bringen könnte, muss *Berlin Red* in der museographischen Gestaltung Haftmanns im Wesentlichen jedoch eine Hintergrundfunktion erfüllen.

Vor *Berlin Red* gestaltet Haftmann den mittleren Raum der Halle mit monumentalen, kostbaren Skulpturen. Wie einem Brief von Haftmann an Max Ernst vom 3. September 1973 entnommen werden kann, befindet sich der von ihm geschenkte originale Gips der Skulptur *Capricorne* in diesem Bereich in der Nähe von Brâncușis *Vogel*, von Naum Gabos *Sphärischem Thema*, von Henry Moores *Sitzenden*<sup>3119</sup> und von Wilhelm Lehmbrucks *Sinnenden*.<sup>3120</sup> Seitlich im rechten Bereich der Halle steht die sich in der Sammlung als Leihgabe befindliche Plastik *Afrika* (1962) von Brigitte Matschinsky-Denninghoff und Martin Denninghoff sowie *Le couple* von Rudolf Hoflehner.

---

<sup>3117</sup> Siry, Joseph M.: Seamless Continuity versus the Nature of Materials: Gunite and Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 71, Nr. 1, Oakland CA, März 2012, S. 78–108.

<sup>3118</sup> Ebd., S. 25.

<sup>3119</sup> Die Skulptur, die Haftmann Sitzende nennt, wird im Werkverzeichnis als Frau auf Bank (Woman on bench) bezeichnet. Sie wird 1964 mit Mitteln der Deutschen Klassenlotterie Berlin erworben. Bock/Decker 1968, S. 356.

<sup>3120</sup> Brief von Werner Haftmann an Max Ernst, 3. September 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe E.

Aus einem Brief von Naum Gabo geht hervor, dass der Künstler die von Haftmann für seine Plastik konzipierte museographische Gestaltung sehr würdigt. Gabo betont, dass die erfolgreiche Inszenierung nicht nur vom inneren Wert seines Werkes abhängt, sondern vor allem von der Verbindung zwischen seiner Skulptur und der Architektur Mies van der Rohes, mit dem er sehr befreundet sei. Gabo ist nämlich davon überzeugt, dass die Zusammenarbeit zwischen Architekten und bildenden Künstlern notwendig sei. Er behauptet, mit *Sphärischem Thema* nicht nur ein Kunstwerk, sondern auch eine Erfindung im Bereich einer neuen Stereometrie geschaffen zu haben.<sup>3121</sup>

Im Hintergrund neben dem Gemälde von Sam Francis hängen an der rechten Seite *Malitte* von Roberto Matta und an der linken Seite *Les Noces* von Wifredo Lam. Vor *Malitte* platziert Haftmann *Punch* von Bernhard Luginbühl. Zu diesem Bereich der Hängung schreibt Haftmann, dass „das magische Totem-Bild“<sup>3122</sup> von Wifredo Lam den geeigneten Hintergrund für die Skulptur *Capricorne* von Max Ernst bilde. Daneben hängt er zudem Mattas „halluzinierte nächtliche Szenerie“,<sup>3123</sup> die laut Haftmann nach einem Besuch der etruskischen Gräber in Corneto Tarquinia entstanden wären. Zu dieser Inszenierung schreibt Haftmann: „So sah in diese Welt der Schönheit und der konstruktiven Intelligenz auch die ‚Wildnis‘ in unserer modernen Kultur hinein“.<sup>3124</sup>

Haftmann behauptet, an den Seiten des in der Mitte entstandenen Platzes „Seitenschiffe“<sup>3125</sup> gebaut zu haben, die mit den Hängewänden gestaltet würden. Die präsentierten Gemälde stellen laut Haftmann einen Überblick über die Vielfältigkeit der zeitgenössischen Kunst dar. Einer weiteren Photographie kann einem Einblick in dem linken Bereich entnommen werden. *Ocker, Gelb und dunkles Blau* und *In der Nacht* von Ernst Wilhelm Nay stehen im Vordergrund während zwischen ihnen das Gemälde von Pierre Alechinsky *Le Théâtre et son double* betrachtet werden kann. Die zwei weiteren sichtbaren Leinwände sind *Joyous Journey (Au four carré)* von Asger Jorn und das 1957 von der Nationalgalerie erworbenen Bild *Februar bei Harlem* (1956) von Alfred Manessier<sup>3126</sup>.

---

<sup>3121</sup> Brief von Naum Gabo an Werner Haftmann, 17. September 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>3122</sup> Haftmann 1976, S. 40.

<sup>3123</sup> Ebd.

<sup>3124</sup> Ebd.

<sup>3125</sup> Ebd.

<sup>3126</sup> Bock/Decker 1968, S. 134.

Die prominente und zentrale Stellung des Bildes einer der wichtigsten Vertreter des Abstrakten Expressionismus wie Sam Francis ist aus inhaltlichen und gestalterischen Gründen äußerst interessant. Durch die Hängung dieses Bildes scheint Haftmann wiederholt seine These des Triumphs der Abstraktion als weltweit verbreitete Kunstrichtung visualisieren zu wollen. Zudem erbringt seine szenographische und ideologische Inszenierung des Gemäldes in der Mitte der Museumshalle den Vergleich mit Bodes Gestaltungen der Werke von Sam Francis sowohl auf der documenta II als auch auf der documenta III. 1959 wird das Bild *Deep Orange on Black* in der Rotunde installiert, die die Säle im Erdgeschoss, mit den Meistern des 20. Jahrhunderts, und die Säle des ersten Stockwerks mit den wichtigsten Vertreter\*innen der abstrakten Kunst, verbindet.<sup>3127</sup> 1964 erfüllen *Drei Wandbilder für das Treppenhaus in der Kunsthalle Basel* von Sam Francis eine prominente szenographische Funktion: sie werden in Form eines Hexagons an schwebenden Hängewänden gehängt und tragen dazu bei, die von Bode gewünschte Fusion zwischen Kunst und Raum zu verwirklichen.<sup>3128</sup> Francis ist, wie bereits erwähnt, zusammen mit Ernst Wilhelm Nay und Emilio Vedova, einer der drei zeitgenössischen abstrakten Künstler, deren Werke sowohl eine dekorative als auch eine inhaltliche Schlüsselfunktion im Rahmen der Gestaltung von documenta III erfüllen. Meines Erachtens konzipiert Haftmann 1973 eine ähnliche Typologie der Hängung, wo die inszenatorische Gesamtheit von Gemälden und Plastiken in Dialog mit den architektonischen Eigenschaften des Museumsbaus Mies van der Rohe die ideologische Botschaft der Vorherrschaft der Abstraktion bestätigen soll.

## 4. 5 Die ideologisierte kuratorische Arbeit

Wie der Direktor der Neuen Nationalgalerie Joachim Jäger im Katalog der Ausstellung über die vereinten Erwerbungen der Nationalgalerie Ost und West *Der geteilte Himmel* schreibt, sei die „politisierte Sammlung“ der Nationalgalerie wie keine andere von der Teilung Deutschlands betroffen.<sup>3129</sup> Die von Mies van der Rohe, einem

---

<sup>3127</sup> Kimpel 2000, S. 9.

<sup>3128</sup> Ebd., S. 11.

<sup>3129</sup> Jäger, in: Kittelmann/Jäger/Scholz 2014, S. 43.



in den USA etablierten Architekten, im Internationalen Stil gebaute Neue Nationalgalerie offenbare die ästhetische und kulturpolitische Zugehörigkeit zum Westen. Die Entstehung des Bauwerks der Neuen Nationalgalerie im Kulturforum entspreche dem kulturpolitischen Bedürfnis, ein kulturelles Gegengewicht in Westberlin zur Museuminsel Ostberlins zu kreieren.<sup>3130</sup> Mit dem Wort „Neue“ solle nicht nur das neu gegründete Museum im westlichen Teil Berlins bezeichnet, sondern auch die politische Botschaft von Fortschritt und Freiheit, die die westlichen Demokratien als ihre Grundwerte beanspruchten, hervorgehoben werden.<sup>3131</sup> Die in der Neuen Nationalgalerie ausgestellte internationale Moderne sowie die musikalischen und kulturellen Veranstaltungen werden, gegenüber dem kommunistischen System der Deutschen Demokratischen Republik, zu musterhaften ideologischen Beispielen für die Kunst und Kultur in einem freien und demokratischen Staat, ohne jedoch in Wirklichkeit der Aktualität der Gegenwartskunst zu entsprechen. In einem neulich erschienen Beitrag behauptet Gregor Langfeld, dass Haftmann, wie Alfred Barr zur Kanonisierung der „entarteten“ Kunst in den USA beitrage, die Moderne in der Nachkriegszeit „instrumentalisiert“ hätte, um Deutschland nach dem NS-Regime wieder unter den im Bereich der modernen Kunst tätigen Ländern einschreiben zu können.<sup>3132</sup> Im Rahmen der Polarisierung des Kalten Krieges zwischen Westen und Osten lehnt Haftmann unterschiedslos die gesamte Kunst, die in den Ländern des Ost-Blocks geschaffen wird, als Kunst eines totalitaristischen Regimes ab.<sup>3133</sup> Bezeichnend ist in dieser Hinsicht Haftmanns Einstellung anlässlich der Veranstaltung der Ausstellung *Moderne Polnische Malerei und Graphik*, die, wie er selbst schreibt, er, wenn es ihm möglich gewesen wäre, gerne fern von der Neuen Nationalgalerie gehalten hätte.<sup>3134</sup>

Wie bei der Schilderung der wichtigsten Ankäufe Haftmanns dargelegt wurde, liegt Haftmanns Schwerpunkt, anknüpfend an die von Adolf Jannasch ab 1955 an der Galerie

---

<sup>3130</sup> Wiese, Bernd: *Museums-Ensembles und Städtebau in Deutschland 1815 bis in die Gegenwart. Akteure, Standorte, Stadtgestalt*, Sankt Augustin 2008, S. 201–205, hier S. 202.

<sup>3131</sup> Jäger 2011, S. 80.

<sup>3132</sup> Langfeld, Gregor: Der Blick von „aussen“. Konstruktionen der „deutschen“ Moderne nach 1945, in: *Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus: Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis*, Ferdinand-Möller-Stiftung, hrsg. v. Meike Hoffmann/Dieter Scholz, Berlin 2020, S. 242–255, hier S. 249.

<sup>3133</sup> Ebd., S. 249–250.

<sup>3134</sup> Siehe Unterkapitel 3. 1 Überblick über Haftmanns Wechselausstellungs- und Veranstaltungsprogramm.

des 20. Jahrhunderts und von Leopold Reidemeister von 1957 bis 1964 an der Nationalgalerie geleisteten Arbeit, vorwiegend in der Erwerbung und Präsentation ausgewählter Kunstrichtungen der Klassischen Moderne. Anlässlich seiner Erwerbung des Pop-Art-Werks von Tom Wesselmann *Bedroom Painting Nr. 13* soll Haftmann behauptet haben, dass in diesem Bild noch die Wahrnehmung des Dinges, wie bei der Pittura Metafisica und dem Surrealismus, deutlich spürbar wäre. Jäger schreibt diesbezüglich, dass die Klassische Moderne für Haftmann weiterhin als Maßstab für die Bewertung der gegenwärtigen Kunst bestehen bleibe.<sup>3135</sup>

Haftmanns kuratorisches Programm basiert auf der systematischen Präsentation der „Meister“ der Klassischen Moderne auf der einen Seite und den, meistens abstrakten, Künstler\*innen der Nachkriegszeit auf der anderen Seite. Eine weitere Kategorie seiner kuratorischen Praxis bildet die zeitgenössische Westberliner Kunstszene, die ebenso meistens durch abstrakte Künstlerpositionen in der Neuen Nationalgalerie repräsentiert wird. Einige wenige Erwerbungen von nicht abstrakten Künstlern wie beispielsweise Markus Lüpertz, Hans-Jürgen Diehl, Joachim Schmettau und Eduardo Arroyo werden durch den Kunstverein Berlin unternommen.<sup>3136</sup> Gemäß diesem Schema, das bereits Grundlage der Enzyklopädie und der Kasseler documenta ist, veranstaltet er neben Ausstellungen zu Marc Chagall, Willi Baumeister, Otto Meyer-Amden und Oskar Schlemmer Schauen über die informelle Malerei Wols und Hans Hartungs, den Vertreter der Gruppe CoBrA Asger Jorn, die abstrakte Bildhauerei des Künstlerpaars Meier-Denninghoff oder die informellen Werke Antoni Tàpies’.

Die sowohl im Bereich der deutschen als auch der internationalen Kunst der Nachkriegszeit erworbenen Werke betreffen ebenso hauptsächlich Vertreter\*innen von abstrahierenden Tendenzen, von der lyrischen Abstraktion – die geometrische Abstraktion wird von Haftmann nur durch die Erwerbung des Gemäldes Serge

---

<sup>3135</sup> Jäger, in: Kittelmann/Jäger/Scholz 2014, S. 55.

<sup>3136</sup> Eberhard Roters erwähnt unter anderem die Werke Rothkos, Bacons, Tàpies’, Uhlmanns, Hoflehnrs, Kalinowskis, Birgfelds, Bubeniks, Stöhrers, Szymanskis, Brummacks, Arroyos und Schultzes als Erwerbungen der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e. v. (Kunstverein Berlin). Roters schreibt, dass Arroyos Triptychon Die erkälteten Generäle bis 1969 aufgrund des Themas, das die alliierten Stadtkommandanten stören könnte, im Kunstverein nicht ausgestellt wird. Auch Das große Migolf-Labyrinth Schultzes, eine Stellungnahme gegen den Vietnamkrieg, kann im Kunstverein nicht ausgestellt werden und wird 1968 in der Neuen Nationalgalerie aufgestellt. Roters, in: Stein 1970, o. S.

Poliakoffs *Komposition mit roten und gelben Formen* belegt – und informellen Kunst europäischer Ursprung bis zum amerikanischen Abstrakten Expressionismus.

Bemerkenswert ist Haftmanns Engagement für die Etablierung der deutschen Abstraktion im Gegensatz zum Expressionismus als herrschende Kunstrichtung der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik Deutschland. Letzterer, dessen Kanonisierung in Deutschland bereits in den 1930er Jahren anfängt, und nach dem Zweiten Weltkrieg infolge der Diffamierung der Nationalsozialisten als „entartete“ Kunst rehabilitiert wird, bezeichnet in der Nachkriegszeit auch im internationalen Raum die Strömung schlechthin der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts.<sup>3137</sup> Haftmanns Bemühung zur Verbreitung der abstrakten Kunst während seiner Amtszeit als Leiter der Neuen Nationalgalerie ist in erster Linie in seiner Tätigkeit als Ausstellungsmacher und Sammler zu erkennen: Edvard Munch und Wilhelm Lehmbruck werden die einzigen von ihm ausgestellten Expressionisten. Haftmanns Engagement für die Behauptung der deutschen abstrakten Kunst bekräftigt zudem seine Tätigkeit als Redner, insbesondere im Ausland. Wie bereits dargelegt, zeigt die mehrmalige Wiederholung, auf Deutsch und Englisch, der Vorträge *Kandinsky und die Entstehung der abstrakten Malerei; Maß und Form in der Deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts* sowie *Wols und Pollock. Abstract expressionism und Tachismus* wie konsequent seine Bemühung ist. Als Haftmann beispielsweise im Jahr 1968 die Gelegenheit hat, einen Vortrag an der University of California in Berkeley auf Einladung Walter Horns und Peter Selz', zu halten, entscheidet er aus dem oben erwähnten Grund über abstrakte statt expressionistische deutsche Kunst zu sprechen.<sup>3138</sup>

Trotz der klaren Ausrichtung der Neuen Nationalgalerie während Haftmanns Amtszeit auf die Kulturpolitik des US-Westblocks bleibt die Förderung von amerikanischer Kunst ausschließlich auf wenigen Kunstrichtungen begrenzt, wie beispielsweise den Abstrakten Expressionismus Mark Rothkos, die kinetische Kunst George Rickeys oder die konstruktive Bildhauerei David Blacks, dessen Ausstellung aufgrund von Schwierigkeiten im Bereich der Planung und Finanzierung erst im Jahr 1977 veranstaltet wird. Obwohl Haftmann sich an weiteren Strömungen, die in den

---

<sup>3137</sup> Eckmann, Sabine: Zur Historisierung deutscher Nachkriegskunst, in: Barron/Eckmann 2009, S. 34–47, hier S. 35.

<sup>3138</sup> Siehe Unterkapitel 1. 24 Die Berufung zum Direktor der Neuen Nationalgalerie in Berlin.

USA und in Europa breite Verbreitung und Anerkennung finden, widerwillig zeigt, werden während seiner Amtszeit einige Pop Art Künstler im Rahmen von Sonderausstellungen, wie beispielsweise Jim Dine, gezeigt und manche Pop Art Werke, wie die von Tom Wesselmann und Ronald Brooks Kitaj, erworben. Anhand der Untersuchung von Haftmanns Ankaufspolitik und Wechsellausstellungen kann zusammenfassend behauptet werden, dass seine kuratorische Arbeit in der Neuen Nationalgalerie trotz des gelegentlichen Interesses für einige amerikanische Künstler\*innen, auf der eurozentrischen Idee der sich aus Europa in die Welt verbreiteten Moderne bestehen bleibt. Die abstrakte Kunst, die wie bereits erläutert laut Haftmann aus der deutschen Romantik stamme, wird weiterhin in den 1960er und 1970er Jahren gegenüber dem in der Deutschen Demokratischen Republik herrschenden Sozialistischen Realismus ideologisch als Kunstrichtung erkannt, die die wiedererlangte Freiheit nach dem NS-Regime repräsentieren solle und in der Welt als globales Kunstphänomen fungiere.<sup>3139</sup> Auffällig in diesem Zusammenhang ist, dass Haftmanns These über die Ableitung der abstrakten Kunst aus der deutschen Romantik sowie seine im 19. Jahrhundert von Fiedler als Ausdruck der „inneren Vorstellung“ bezeichnete Theoretisierung auf die nationalistischen Theorien zurückgeht, die sich in den 1930er Jahren in der Kunstkritik entwickeln und in den Installationen des Kronprinzenpalais umgesetzt werden. Die Zusammenarbeit mit den von den Alliierten gegründeten Kunst- und Kultureinrichtungen, wie mit dem Westberliner Amerika Haus, beschränkt sich lediglich auf die Ausstellung des aus Japan stammenden und in New York tätigen Konzeptkünstlers Schūsaku Arakawas.<sup>3140</sup> Nur die Ausstellung des Bildhauers George Rickey findet unter dem Patronat des Botschafters der USA in Deutschland Martin Hillenbrand statt. Intensiver wird dagegen die Kooperation im Rahmen des von Peter Nestler zunächst (ab 1963) und von Karl Ruhrberg danach (ab 1972) geleiteten Berliner

---

<sup>3139</sup> Sabine Leeb deutet aus heutiger Sicht Haftmanns Auffassung als „eine Feier des europäischen Imperialismus“. Leeb, Susanne: Abstraktion als internationale Sprache, in: Barron/Eckmann 2009, S. 119–133, hier S. 119–120.

<sup>3140</sup> Sowohl im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin als auch im Onlinearchiv des Amerika Hauses sind keine Akten erhalten, die gemeinsame Projekte zwischen der von Haftmann geleiteten Neuen Nationalgalerie und dem Amerika Haus nachweisen. <http://www.amerikahaus-archiv.de/> (Website des Amerika Haus Archivs, 30. Dezember 2020). Ebenso im Archiv des Auswärtigen Amtes (Bestand B 95 (Ref. 605/IV6) – Kunst, Film, Treuhandverwaltung von Kulturgut) wurden keine Unterlagen in Bezug zu Haftmanns kuratorischen Aktivitäten als Leiter der Neuen Nationalgalerie gefunden. Ich bedanke mich herzlich bei den Herren Prof. Dr. Michael Seadle (Humboldt-Universität zu Berlin) und Knud Piening (Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes 117–90, Berlin).

Künstlerprogramms des DAAD.<sup>3141</sup> Haftmann engagiert sich sehr dafür, dass internationale Künstler\*innen, darunter auch zahlreiche Amerikaner\*innen, ein Arbeitsstipendium in Westberlin erhalten können.

Während seiner Amtszeit bemüht sich Haftmann, um die bereits von Leopold Reidemeister eingeleitete, angestrebte Verbindung der Neuen Nationalgalerie an die Kunst und Museen der benachbarten Länder des westlichen Blocks, insbesondere mit Frankreich und Italien, aber auch an Belgien, die Niederlande, England und an die USA zu bestätigen und zu erweitern. Wie in der vorliegenden Arbeit ausführlich dargelegt, sind seine Beziehungen mit zahlreichen westeuropäischen und amerikanischen Kunsthistoriker\*innen, Museumsdirektoren und Händler\*innen in Hinblick auf die Veranstaltung von umfangreichen Sonderausstellungen im damaligen isolierten Westberlin ebenso von großer Bedeutung.<sup>3142</sup>

Der fortdauernde Schwerpunkt von Haftmanns Katalogeinleitungen und -vorworten auf dem Individuum und auf der unabhängigen und unpolitischen Arbeit der/s einzelnen Künstler\*in, dem Rückzug in die mit Emotionen und persönlichen Ereignissen verbundene subjektive existentialistische Sphäre sowie der Beschränkung auf die traditionellen künstlerischen Medien wie Gemälde und Skulpturen, stehen in völligem Gegensatz zu den künstlerischen Phänomenen, die in den 1960er und 1970er Jahren in Dialog und Widerspruch mit den historischen und politischen Ereignissen der Vergangenheit und der Gegenwart entstehen. Diese charakterisieren sich meistens für eine kollektive Dimension von Künstlergruppen, die durch die Auseinandersetzung mit der Realität, den Massenmedien, dem Körper, der Gestik, der Landschaft – man denke beispielsweise an Fluxus – eine erneute Konfrontation mit der Gesellschaft, Politik und

---

<sup>3141</sup> Sartorius, Joachim: Ein Traum mit Zähnen: Oder das Berliner Künstlerprogramm des DAAD, in: Graf/Ferer 1989, S. 94–97.

<sup>3142</sup> Interessant ist in diesem Rahmen die, nach der Ausstellung German Art of the 20th Century im MoMA (1957), fortgesetzte Zusammenarbeit mit Andrew C. Ritchie beim Ausstellungsprojekt Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts in den USA, das von der Regierung der Bundesrepublik Deutschland gefördert wird. Der Schriftwechsel Haftmanns mit Gert von der Osten im Jahr 1967 (SMB–ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02, Buchstabe O) und mit Andrew C. Ritchie im Jahr 1968 (SMB–ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H–K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe R) bezeugt die Gespräche über dessen Organisation. Der Direktor der Yale University Art Gallery Andrew C. Ritchie berät sich darüber während Sitzungen in den USA und in Deutschland mit Werner Haftmann, Alfred Hentzen, Kurt Martin und Gert von der Osten. Champa, Kermit Swiler (Hrsg.): German Painting of the 19th Century, Katalog der Ausstellung vom 15. Oktober bis 22. November 1970 in der Yale University Art Gallery, vom 9. Dezember 1970 bis 24. Januar 1971 im The Cleveland Museum of Art und vom 27. Februar bis 28. März 1971 im Art Institute of Chicago, New Haven 1970.

Geschichte anstreben.<sup>3143</sup> Thomas Moser erkennt in Haftmanns „Genieverständnis von Künstlerpersönlichkeiten“ und der darauffolgenden Isolation des Künstlers, der sich unabhängig von Lehrern und äußeren Einflüssen inspiriert, das Merkmal für die Verwendung von älteren kunstgeschichtlichen Modellen, wie beispielsweise Vasaris Deutung des Genies bei Michelangelo. Dieser Aspekt sei laut Moser zeichenhaft für die Unzeitmäßigkeit Haftmanns bereits in den 1950er Jahren. Die permanente Gegenüberstellung anlässlich der von Haftmann mitkuratierten documenta-Ausstellungen von großen Meistern der Moderne und jüngeren Künstler\*innen stelle zudem Mosers Auffassung nach Haftmanns „archaische Vorstellung“ dar.<sup>3144</sup>

Wenn man die Erwerbungen Haftmanns rückblickend im historischen Kontext der 1960er und 1970er Jahre in Betracht zieht, wird ersichtlich, wie wenig er mit der Aktualität seiner Zeit in Dialog tritt. Die studentischen Demonstrationen, die gesellschaftlich politische Beunruhigung sowie die Experimente im Bereich der Künste scheinen an der Neuen Nationalgalerie während Haftmanns Amtszeit vorbeigegangen zu sein. Wie Dieter Honisch schreibt: „Die Amtszeit Haftmanns fiel mit den Studentenunruhen zusammen, die ja 1968 von Berlin ihren Ausgang nahmen. Das war natürlich für die von ihm vertretene Konzeption und seinen elitären, wie man es nannte, Anspruch nicht leicht.“<sup>3145</sup> Haftmanns Deutung der Kunst des 20. Jahrhunderts bleibt an formalistischen Aspekten verankert, sogar wenn Werke, wie die von Künstlern wie Roberto Matta, eine absichtliche starke politische Botschaft vermitteln. In Haftmanns Interpretationen tritt dieser Aspekt in den Hintergrund. Vorbildhaft scheint diese Herangehensweise ebenso bei Renato Guttuso, den Haftmann sowohl als Künstler als auch als Menschen sehr schätzt. In der Auseinandersetzung mit Guttuso versucht Haftmann den politischen Inhalt seiner Gemälde, den Malstil nah am Sozialistischen Realismus sowie die kommunistischen Überzeugungen des Malers, einer zweitrangigen Bedeutung, der Form untergeordnet, zu geben. Laut Haftmann, der Guttuso nicht vollkommen im Rahmen eines totalitären Systems integriert sehen könne, liege die

---

<sup>3143</sup> Über die in Berlin während des Kalten Krieges tätigen Künstler\*innen sowie die in der Stadt veranstalteten Ausstellungen siehe: Eckhart, in: Barron/Eckmann 2009, S. 277–292.

<sup>3144</sup> Moser, Thomas: „Kunst [ist das], was bedeutende Künstler machen“. Zur Differenzierung zwischen Tradition und Innovation in Werner Haftmanns Schaffen der 50er und 60er Jahren, in: Helikon. A Multidisciplinary Online Journal, S. 35–53, hier S. 49 (15. Dezember 2020).

<sup>3145</sup> Honisch 1979, S. 67.

Bedeutung seiner Malerei darin, dass er die Realität durch Allegorie und Metapher transzendiert hätte.<sup>3146</sup> Haftmann erklärt diesbezüglich: „Guttuso ist also keineswegs ein Angehöriger jenes Sozialistischen Realismus, der in einem anachronistischen Vakuum wirkt“.<sup>3147</sup>

Walter Grasskamp erkennt Haftmanns konservative kunsthistorische Auffassung bereits in den theoretischen Grundlagen der ersten documenta in Kassel:

Offenkundig war es der konservative Werner Haftmann, der andere Kurator, der die erste documenta im Hinblick auf die darin vertretenen Gattungen als eine streng akademische Veranstaltung prägte. [...] Die Beziehung zwischen der angeblich antiakademischen Avantgarde und dem modernen Akademismus der früheren documentas ist mit Sicherheit eines der noch nicht aufgearbeiteten Themen der Moderne.<sup>3148</sup>

Aufschlussreich in diesem Sinne und über die Zustände, die zur Berufung Haftmanns als Mitkurator der documenta vonseiten Bodes führen, ist ebenso Dina Sonntags Feststellung:

Der Kreis der dafür in Frage kommenden Persönlichkeiten in Deutschland war Anfang der fünfziger Jahre alles andere als groß. So betrachtete es Bode sicherlich als eine Gunst des Schicksals, daß eben zu dieser Zeit ein Buch auf dem Markt gelangte, dessen Inhalt sich mit dem Anliegen der Ausstellung in ungewöhnlicher Übereinstimmung befand: Werner Haftmanns „Malerei im 20. Jahrhundert“.<sup>3149</sup>

Haftmanns Unzeitmäßigkeit, die sich anlässlich der zweiten und dritten documenta in den Jahren 1959 und 1964 mit großer Brisanz profiliert, wird während seiner Aktivität als Leiter der Neuen Nationalgalerie offensichtlich. In Westberlin setzt sich Haftmann für Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts ein, die bereits historisiert sind, während er, teilweise mit Vehemenz, junge sowohl aus Deutschland als auch aus dem Ausland entstandene Kunstströmungen missbilligt. Auf der Grundlage der vorliegenden Studie erscheint die Rezeption und Akzeptanz Haftmanns kunstkritischer und kuratorischer Arbeit an der Neuen Nationalgalerie einen Generationswechsel aufzuzeigen, indem Haftmanns Arbeit meistens von zahlreichen etablierten Museumsdirektoren, Beamten und Künstler\*innen seiner eigenen oder einer älteren Generation bejubelt, dagegen von jüngeren Kolleg\*innen und Künstler\*innen hinterfragt wird.

---

<sup>3146</sup> Haftmann, Werner: Guttuso, Art Dossier Nr. 208, Florenz 2005, S. 46.

<sup>3147</sup> Ebd.

<sup>3148</sup> Grasskamp, in: Brantl/Wilmes 2017, S. 219.

<sup>3149</sup> Sonntag 1999, S. 104.

## 4. 6 Haftmanns Beziehung mit der Stadt Berlin

Nach Haftmanns Auffassung ist seine Beziehung mit der Stadt von Anfang seiner Amtszeit an nicht einfach. Nicht nur seine kuratorische Arbeit als Museumsdirektor, die von einem Teil der Kunstszene und von jungen Künstler\*innen als reaktionär wahrgenommen wird, sondern auch die Institution und das Bauwerk der Neuen Nationalgalerie als Symbol eines konservativen bürgerlichen Systems, das damals unter harter Kritik steht, sowie als Ausdruck der kulturpolitischen und ideologischen Macht der USA in der Bundesrepublik unter Kritik stehen. Anhand der zahlreichen Meldungen bei der Polizei, die sich in den Archivunterlagen befinden, kann festgestellt werden, dass die Neue Nationalgalerie mehrmals angegriffen wird. Zerstörungen, Verschmutzungen und Diebstähle, aber auch künstlerische Aktionen werden zum Schaden der Plattform des Museumsbaus und des Gebäudes selbst begangen. In der Nacht vom 1. zum 2. November 1968 werden zum Beispiel die Skulpturen von Henry Moore und Alexander Calder sowie ein Pfeiler des Museums und die Graniterrasse durch drei Männern mit, aus Autolack gezeichneten, Hakenkreuzen beschmiert.<sup>3150</sup> Zwei Kunststudenten, Peter Steinecke aus Berlin und Thomas Schulz aus München, die das Museum am 2. November 1968 besuchen, werden ohne Beweise in der Neuen Nationalgalerie festgenommen und zur Wache in der Klugstraße gebracht, wo sie in Einzelhaft genommen werden.<sup>3151</sup> Wie die Akten zeigen, schreibt der Professor der Hochschule für Bildende Kunst in Berlin Hubertus Lossow Haftmann, um die zwei Studenten zu verteidigen und sich zu versichern, dass unschuldige Kunststudenten nicht wieder von solcher Maßnahmen betroffen würden.<sup>3152</sup>

---

<sup>3150</sup> Brief von Werner Haftmann an Hubertus Lossow, 16. November 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>3151</sup> Brief von Peter Steinecke mit einem Bericht über die vorübergehende Festnahme in der Nationalgalerie am 2. November 1968, enthalten im Brief von Hubertus Lossow an Werner Haftmann, 13. November 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe L.

<sup>3152</sup> Haftmann behauptet, dass die Aufseher von den zwei Studenten beunruhigt werden, die sich anscheinend in der Nähe der beschädigten Stellen aufgehalten haben. Aus diesem Grund rufen sie die Polizei. Brief von Hubertus Lossow an Werner Haftmann, 13. November 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, Bandnummer 02, Buchstabe L.



Am 13. Juni 1969 und am 21. Juli 1969 werden die Diebstähle eines spanischen Reiters von der Mauer auf der Terrasse des Museums zum Skulpturengarten<sup>3153</sup> und der Bronzeplatte vom Sockel der Skulptur von Alexander Calder *Tête et Queue* mit dem Zusatz „Geschenk Axel Springer Berlin“<sup>3154</sup> angezeigt.

Von Interesse ist, dass Haftmann eine künstlerische Aktion, die in den Abendstunden des 14. Januars 1969 stattfindet, genauso wie den oben angeführten Straftat verurteilt und verfolgen lässt. An dem Tag werden zwei Plakate an die Glasscheiben der Neuen Nationalgalerie geklebt. Infolgedessen wird der Polizei mitgeteilt, dass das von den „Tätern“ benutzte Klebemittel die Glasscheiben zersetzt habe.<sup>3155</sup> Wie einem Brief des Kurators Bock an die Kriminalpolizei entnommen werden kann, wird das Plakat von der Druckerei „Les Presses du Marais, 5, rue Aubriot, Paris IV“ gedruckt und trägt den Titel *Internationale Situationniste*. Ferner schreibt Bock, dass der in Paris gebildeten Gruppe, revolutionäre Künstler\*innen und Schriftsteller\*innen angehörten, die seit Jahren Publikationen veröffentlichen und hauptsächlich Druckgraphiken von hoher Qualität schaffen. Bock fügt hinzu, dass die Malerin Jacqueline de Jong Herausgeberin der Zeitschrift *Internationale Situationniste* sei und, dass das Plakat der Neuen Nationalgalerie auf Deutsch geschrieben, aber in Frankreich gedruckt wird und für die Revolutionsbewegung in Deutschland vorgesehen sei. Bock teilt zudem die Pariser Adresse von de Jong mit. Haftmann vermutet, dass die deutsche Fassung des Plakats in einer kleinen Auflage erstellt wurde, sodass der Vermittler in dem Kreis von Menschen, die Kontakt zum Pariser Verlag hätten, zu suchen sei. Zudem behauptet Haftmann, dass es sich um Persönlichkeiten des Aktionsausschuss Kunst des Allgemeinen Studierendenausschusses AStA, dem unter anderem Dieter Ruckhaberle angehört, handeln könne. Die Plakate hätten laut Haftmann einen hohen künstlerischen Wert. Wie der Museumsdirektor erklärt, solle, um den Vermittler herauszufinden, festgestellt werden, wohin sie aus Paris nach Deutschland geschickt werden. Schließlich betont Haftmann, dass die künstlerische

---

<sup>3153</sup> Brief an das Polizei-Revier Berlin, 13. Juni 1969, SMB-ZA, VA11096, Schriftwechsel P-Z, 1969, Bandnummer 03, Buchstabe PQ.

<sup>3154</sup> Brief an das Polizei-Revier Berlin, 21. Juli 1969, SMB-ZA, VA11096, Schriftwechsel P-Z, 1969, Bandnummer 03, Buchstabe PQ.

<sup>3155</sup> Brief an den Herrn Polizeipräsidenten in Berlin von Fürste (im Auftrag) Generalverwaltung Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 27. Januar 1969, SMB-ZA, VA11096, Schriftwechsel P-Z, 1969, Bandnummer 03, Buchstabe PQ.

Gruppe seit der Studentenbewegung von Mai 1968 verboten sei. Folglich arbeite sie im Untergrund.<sup>3156</sup> Dieses Ereignis gewinnt an Interesse, wenn man bedenkt, dass Haftmann sich nur einige Jahre davor, im Jahr 1961, während des Münchner Gerichtsverfahrens gegen die Gruppe SPUR, deren Mitglieder\*innen, aufgrund des von ihnen publizierten Hefts Nr. 6, wegen Blasphemie und Obszönität angeklagt werden, für die Künstler\*innen engagiert. Seine Intervention reduziert ihre Strafe von fünf Monaten Haft auf eine Bewährungsstrafe.<sup>3157</sup> Auf Bitte von Asger Jorn und Jacqueline de Jong, Sprecher\*innen der Gruppe *Internationale Situationniste*, Otto van de Loo, Kunsthändler der Gruppe SPUR, und Lothar Fischer, Mitglied der SPUR, verfasst Haftmann eine neunseitige Stellungnahme über den Vorfall, die dem Richter des Landgerichts München vorgelegt wird. Haftmann, der in seinem Text unterstreicht, nicht der Künstlergruppe anzugehören sowie deren Anschauungen teilweise nicht zu teilen, trotzdem „ihre rebellische und aggressive Haltung“, die sich gegen den Konformismus der damaligen zeitgenössischen Kunst wehre, als notwendiges Merkmal der jungen Kunst verteidige.<sup>3158</sup> Der Kunsthistoriker betont wie die Verurteilungen von Künstler\*innen vonseiten deutscher Gerichte im Ausland, besonders in Frankreich, als ein Zeichen von „Humorlosigkeit“ der deutschen Justiz sowie noch schlimmer auf Fortsetzung der Methoden der Verfolgung der Nationalsozialisten wahrgenommen werden. In dieser Hinsicht erhoffe er sich, dass sich Deutschland von der Liberalität der Franzosen, die laut Haftmann die Voraussetzung für ihre freie Kultur bilde, inspirieren lassen würde. Die Äußerung des Parlamentariers Marcel Sembat, Freund von Jean Jaurès und erster Sammler von Henri Matisse, wird von Haftmann als Mahnung erwähnt: „Wenn mir ein Bild häßlich erscheint, habe ich das unzweifelhafte Recht, es nicht anzusehen, aber nicht, die Polizei zu rufen“.<sup>3159</sup>

Weitere Vorkommnisse finden oft auch in den folgenden Jahren statt. Am 12. und 19. April 1970 werden einige Fensterscheiben der Neuen Nationalgalerie durch

---

<sup>3156</sup> Brief von Henning Bock an die Kriminalpolizei Berlin, 23. Januar 1969, SMB-ZA, VA11096, Schriftwechsel P-Z, 1969, Bandnummer 03, Buchstabe PQ.

<sup>3157</sup> Lloyd, Jill: Werner Haftmann. German art critic whose mission was to champion modernism, in: *The Guardian*, 24. August 1999.

<sup>3158</sup> Gutachtliche Äußerung über das Heft 6 der Gruppe SPUR-München zur Vorlage beim Landgericht München, 15. August 1962, <https://situationnisteblog.com/2015/08/26/spur-trial-letters-ephemera-1962/> (SPUR Trial – letters & ephemera, 1962, 20. August 2020), S. 1. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Mehdi El Hajoui.

<sup>3159</sup> Ebd, S. 8–9.

Steinwürfe zerbrochen. Infolge dieser Tat wird die Bewachung des Museums erhöht sowie beim Tiefbauamt beantragt, die nächtliche Beleuchtung in der benachbarten Straßen zu verstärken. Auch die Polizei wird gebeten, ihre Streifentätigkeit um die Neue Nationalgalerie herum zu stärken.<sup>3160</sup> In der Nacht vom 23. auf den 24. Mai 1970 werden die Granitmauer an der Südseite der Neuen Nationalgalerie mit der zehn Meter langen roten Inschrift „Ami [Amerikaner] go home“ beschmiert.<sup>3161</sup> Am Abend des 19. März soll der Bildhauer Martin Matschinsky von einer Gruppe junger Menschen angegriffen worden sein, als er versucht, sie von seinen Skulpturen auf der Terrasse des Museums zu entfernen.<sup>3162</sup> Am 19. Februar 1972 wird erneut eine Scheibe der oberen Halle der Nationalgalerie auf der Westseite mit einem Glasschneider zerstört.<sup>3163</sup>

Am Abend des Montags 5. März 1973 um 22:05 Uhr werden zwei Fensterscheiben auf der Ostseite der Nationalgalerie durchschossen. Dieser Fall wird am gleichen Abend von der Polizei aufgenommen.<sup>3164</sup> Wie der Kurator Peter Krieger in einem Brief schreibt, hätten die gesamten Schäden an den großen Glasscheiben der Halle ausschließlich Risse im Glas oder Löcher verursacht, die von Schüssen mit, wie er schreibt, einem Kleinkalibergewehr bewirkt seien. Die Scheiben, die mehrmals beschädigt werden, sind jedoch nicht ins Innere des Museums gestürzt und werden lediglich ausgewechselt, obwohl dies sehr teuer ist.<sup>3165</sup> Aus der Korrespondenz Haftmanns geht hervor, dass der in Berlin tätige Künstler Dieter Hacker von Haftmann für die Schüsse an der Nationalgalerie verantwortlich gemacht wird.<sup>3166</sup>

Hacker, der die Produzentengalerie betreibt, wendet sich am 13. Februar 1973 an Haftmann mit der Bitte, ihn anlässlich der im März 1973 in seiner Galerie stattfindenden Ausstellung *Unsere Nationalgalerie* interviewen zu dürfen. Das

---

<sup>3160</sup> Brief von Herrn Fürste Generalverwaltung Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz an den Polizeipräsidenten, 20. April 1970, SMB-ZA, VA11101, Schriftwechsel O-Sch, 1970, Bandnummer 03, Buchstabe P.

<sup>3161</sup> Brief von Peter Krieger an die Kriminalpolizei, 25. Mai 1970, SMB-ZA, VA11101, Schriftwechsel O-Sch, 1970, Bandnummer 03, Buchstabe P.

<sup>3162</sup> Brief von Peter Krieger an die Kriminalpolizei, 2. April 1970, SMB-ZA, VA11101, Schriftwechsel O-Sch, 1970, Bandnummer 03, Buchstabe P.

<sup>3163</sup> Brief von Peter Krieger an das Polizeirevier, 21. Februar 1972, SMB-ZA, VA11114, Schriftwechsel L-Sch, 1972, Bandnummer 03, Buchstabe P-Q.

<sup>3164</sup> Brief unsigniert an den Polizeipräsidenten in Berlin Kriminalpolizei Tiergarten, 6. März 1973, SMB-ZA, VA11120, Schriftwechsel L-Sch, 1973, Bandnummer 03, Buchstabe P-Q.

<sup>3165</sup> Brief von Peter Krieger an Leo Jankowski, 1. November 1973, SMB-ZA, VA11119, Schriftwechsel H-K, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe IJ.

<sup>3166</sup> Brief von Dieter Hacker an Werner Haftmann, 13. Februar 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe H.

Interview wünscht Hacker auf Tonband aufzunehmen. Der Künstler fragt Haftmann, falls er nicht interviewt werden wolle, ob er eine im Schreiben nicht erwähnte besondere Frage schriftlich beantworten könne. Hacker beabsichtigt die Ausstellung während des Sommers 1973 in einer mobilen Galerie zu zeigen, die aus einem 10 m<sup>2</sup> großen Haus bestehen sollte, das leicht auf- und abzubauen ist. Da der beste Ort, um eine Ausstellung über die Nationalgalerie zu zeigen, laut Hacker die Neue Nationalgalerie sei, fragt der Künstler Haftmann, ob er sie während eines Tages vom Morgen bis Abend auf der Terrasse veranlassen könne. Haftmann antwortet am 15. Februar 1973, dass er nichts von der Ausstellung wisse und keine Stellungnahme geben könne. Er erklärt sich nur für die Beantwortung der Frage einverstanden, lehnt jedoch die Möglichkeit eines improvisierten Interviews ab. Zudem weigert sich Haftmann, die Ausstellung auf der Terrasse aus folgenden Gründen zu veranlassen.<sup>3167</sup>

Im Laufe seiner Amtszeit setzt sich Haftmann, wie es bereits im internationalen Raum geschieht,<sup>3168</sup> auch in Berlin gegen Kunstprojekte junger Kunst ein. Einer Korrespondenz aus dem Jahr 1971 mit dem Künstler und Kunsthändler Ben Wargin kann entnommen werden, dass Haftmann eine Initiative des Bezirksamts Charlottenburg, ein kollektives Kunstobjekt aufzustellen, als „abscheulich“ bezeichnet. Er betont, dass er alles in seiner Macht unternommen habe, um das Projekt zu blockieren. In Antwort auf Wargins Schreiben vom 23. März 1971, der Haftmanns Unterstützung im Bereich einer internationalen Ausstellung von Skulpturen, die am Kurfürstendamm für die Dauer von einem Jahr ausgestellt werden sollen,<sup>3169</sup> schreibt Haftmann, dass er sich daran nur beteiligen würde, wenn die Veranstaltung seriös sein würde.<sup>3170</sup>

---

<sup>3167</sup> Brief von Werner Haftmann an Dieter Hacker, 15. Februar 1973, SMB-ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A-K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>3168</sup> Zum Beispiel bleibt die Bitte D. M. Klingers, Mitgründer einer Kunstvereinigung für Künstler\*innen und Sammler\*innen in New York, die die uneingeschränkte Demokratie in dem Feld anstrebt, die Nationalgalerie für eine Ausstellung im Jahr 1971 zur Verfügung zu stellen, unbeantwortet. Brief von D. M. Klinger an Werner Haftmann, 14. September 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>3169</sup> Wargin fragt Haftmann, ob er bereit wäre, eins der ausgestellten Objekte zu übernehmen. Die Kosten lauten zirka 25.000 bis 30.000 Deutsche Mark. Brief von Ben Wargin an Werner Haftmann, 23. März 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe W.

<sup>3170</sup> Brief von Werner Haftmann an Ben Wargin, 17. Mai 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe W.

Die von Hacker vom 5. März bis 4. April 1973 veranstaltete Ausstellung bildet eine Kritik an der Berliner Nationalgalerie, die wie auf dem Plakat gelesen werden kann, von Kunsthistoriker\*innen betrieben wird, die Kunstveranstaltungen gestalten, die den Menschen mit ihren alltäglichen Problemen nicht ansprechen.<sup>3171</sup> Die Ausstellung fordert provozierend das Publikum auf, die Nationalgalerie selbst zu schaffen, statt auf eine Veränderung der Institution, die vielleicht nie stattfinden werde, zu warten. Möglicherweise, ironisiert Hacker, werde eines Tages die Nationalgalerie zum Verkauf im Immobilienteil der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* stehen.<sup>3172</sup> Am 7. März 1973 schreibt Haftmann, dass er den zweiten verbrecherischen Angriff – der erste fand seiner Ansicht nach zwei Jahre zuvor statt – gegen die Nationalgalerie, der einen Schaden in Höhe von 45.000 Deutschen Mark verursacht, in direkter Verbindung mit Hackers Aufregung gegen die Neue Nationalgalerie sehe. Haftmann verspricht, die Recherchen der Polizei in seine Richtung zu lenken, da er den Künstler persönlich sowie seine Hetzkampagne gegen das Museum für verantwortlich hält.<sup>3173</sup>

Der Kulturjournalist Werner Rhode schreibt in einem Artikel, dass Haftmann die Kritiken an seinen Ambitionen, eine Weltgalerie zu schaffen, aufgrund seiner konservativen Ankaufspolitik und an seinen „kalligraphischen“ kunsthistorischen Texten, nicht ertragen könne. Statt mit Ironie auf die Ausstellung *Unsere Nationalgalerie* zu reagieren, klage der, einmal „Weltgalerist“ inzwischen gewordenen „Kommissar“, Hacker an, ein Verbrecher zu sein. Hacker, der laut Rhode, genau das Gegenteil als die von Haftmann für die Neue Nationalgalerie gesammelte Kunst mit „außerordentliche[m] hohen Qualitätsmaßstab“ schaffe, das heißt „Subkultur, Trivialkunst, Totalkunst“, sowie sich gegen Kritiker\*innen wehre und über Beuys ironisiere, anstatt böse auf den Brief zu sein, ihn auf der fünften internationalen Kunstmesse in der Berliner Akademie der Künste ausstellt.<sup>3174</sup>

---

<sup>3171</sup> Ironisch vergleicht Hacker die Kunsthistoriker\*innen der Neuen Nationalgalerie mit „Hennen, die brütend auf alten Eiern sitzen“. Hacker, Dieter: *Unsere Nationalgalerie*, in: Schmied, Wieland/Hacker, Dieter (Hrsg.): *Tötet Eure Galeristen. Die Politische Arbeit des Künstlers beginnt bei seiner Arbeit/7. Produzentengalerie Dieter Hacker/Zwischenbericht 1971–1981, Katalog der Ausstellung in der daadgalerie Berlin vom 21. Februar bis 29. März 1981, Berlin 1981, S. 62.*

<sup>3172</sup> Ebd.

<sup>3173</sup> Brief von Werner Haftmann an Dieter Hacker, 7. März 1973, SMB–ZA, VA11122, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1973, Bandnummer 01, Buchstabe H.

<sup>3174</sup> Rhode, Werner: *Nationalgalerie zu verkaufen*, *Frankfurter Rundschau*, 16. März 1973, in: *Berliner Künstlerprogramm des DAAD/Schmied/Hacker 1981, S. 64–65.*

Hacker ist nicht der einzige Künstler der Berliner Kunstszene, mit dem Haftmann in persönlichen Konflikt gerät. Franz Rudolf Knubel, der zusammen mit A. Spengler, K. H. Hödicke, L. M. Wintersberger, M. Lüpertz, D. Opper, H. J. Diehl, P. Sorge, U. Baehr und R. Lange, Gründungsmitglied der Künstlergruppe Großgörschen 35 in Westberlin ist, lehnt es am 31. Januar 1969 ab, entgegen der am 26. November 1969 abgesprochenen Zustimmung, seine Werke in der Neuen Nationalgalerie zu zeigen. Die jungen Künstler der Großgörschen 35-Gruppe schließen sich zu einer Gemeinschaft zusammen, die von 1964 bis 1968 besteht, um sich gegen die herrschende informelle Malerei und insbesondere gegen ihre Gegenstandslosigkeit zu wehren. Knubels Werke, die eine enge Verbindung mit den historischen, politischen und gesellschaftlichen Zuständen zeigen,<sup>3175</sup> kennzeichnen sich jedoch durch eine abstrakte Sprache, sowohl in der Malerei als in der Plastik, was möglicherweise auf Haftmanns Interesse stößt.<sup>3176</sup> Wie Heinz Ohff schreibt, ergänze „der abstrakte Großgörschenmann“ auf glückliche Art und Weise die neorealistischen Künstler der Gruppe.<sup>3177</sup> Zum Zeitpunkt der Absage ist Knubel seit einem Jahr Lehrer an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen und zusammen mit Künstlern wie Kuno Gonschior und Bernd Damke Mitglied der im Jahr 1969 im Ruhrgebiet entstandenen Künstlergruppe B 1.<sup>3178</sup>

Knubels Gründe für die Ablehnung des Ausstellungsprojekts liegen an Haftmanns Einstellung während der ordentlichen Hauptversammlung der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst am 5. Dezember 1968. Anlässlich dieser Sitzung zeigt Haftmann laut Knubel deutlich, dass er nicht bereit sei, den Forderungen der fördernden Mitglieder\*innen entgegenzukommen. Der Künstler behauptet, dass Haftmann seine Unwissenheit gegenüber den Versuchen der Künstler\*innen, den Berliner Kunstverein zu demokratisieren, und dem damit eng verbundenen jungen Berliner Kunstleben gezeigt hätte. Da für Knubel diese Verantwortung eine Pflicht sei, erklärt er eine

---

<sup>3175</sup> Leismann, Burkhard/Laurinat, Jutta/Uelsberg, Gabriele: Vorwort, in: Leismann, Burkhard/Buckesfeld, Susanne (Hrsg.): Rudolf Knubel: Mit den Augen denken. Retrospektive. Werke von 1962–2012: Skulpturen, Malerei, Arbeiten auf Papier, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Ahlen/Flottmann-Hallen, Herne vom 19. Dezember 2016 bis 22. Januar 2017 und im LVR-LandesMuseum in Bonn vom 16. Februar bis 17. April 2017, Dortmund 2016, o. S.

<sup>3176</sup> Höynck, Rainer: Die Sechziger Jahre. Großgörschen, in: Ohff/Höynck 1986, S. 218.

<sup>3177</sup> Rüth, Uwe: Rudolf Knubel – Fragen über Fragen/Antworten über Antworten, in: Leismann/Buckesfeld 2016, S. 8–19, hier S. 9.

<sup>3178</sup> Leismann/Laurinat/Uelsberg, in: ebd., o. S.

Ausstellung in der von Haftmann geleiteten Neuen Nationalgalerie als mit seiner Tätigkeit „unvereinbar“.<sup>3179</sup>

Haftmanns konservative Seite kommt auch anlässlich des Gerichtsverfahrens gegen den Künstler des Wiener Aktionismus Otto Muehl zum Ausdruck, der am 17. Dezember 1969 in der Kunsthochschule Braunschweig eine Performance mit Hermann Nitsch aufführt, während der ein Schwein geschlachtet wird und Blut, zusammen mit Urin und Kot auf einer nackten Frau gegossen werden.<sup>3180</sup> Gegen den Künstler wird ein Ermittlungsverfahren der Staatsanwaltschaft beim Landgericht Braunschweig eingeleitet, das zu einer Haftstrafe führt. Der Direktor der Akademie Emil Cimiotti schreibt einen Protestbrief an den Bundesinnenminister Hans-Dietrich Genscher, der sich im Namen der Bundesregierung von der Performance distanziert.<sup>3181</sup> Cimiotti setzt sich insbesondere gegen Genschers Aufforderung ein, diese Art von Veranstaltungen künftig zu verhindern sowie keine öffentlichen Gebäude zur Verfügung zu stellen, was er als Zensur gegen den Kunstausdruck bezeichnet. In der Hoffnung seine Unterstützung dabei zu erhalten, schickt Cimiotti den Brief an Haftmann, der sich jedoch mit dem Bundesminister als einverstanden erklärt. In Hinblick auf die Proteste gegen den staatlichen Eingriff ist Haftmann der Auffassung, dass der Autonomieanspruch der Kunsthochschulen verschwendet sei, sodass Beamte ihre Aufsichtspflicht üben sollten. Ferner sollten Kunsthochschullehrer, Haftmanns Meinung nach, ihren Arbeitgebern gegenüber loyaler sein, um die gemeinsame Mitarbeit zu gewährleisten.<sup>3182</sup>

Nicht nur die Beziehung mit jungen Künstler\*innen ist für Haftmann in Berlin problematisch, sondern auch mit der lokalen Kunstszene, die laut Haftmann die von ihm veranstalteten Ausstellungen sowie seine kuratorische Arbeit allgemein ständig hinterfragen. Am 10. Juli 1970 schreibt Haftmann dem Berliner Kunsthändler Rudolf

---

<sup>3179</sup> Brief von Rudolf Knubel an Werner Haftmann, 31. Januar 1969, SMB-ZA, VA11097, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1969, Bandnummer 01, Buchstabe K.

<sup>3180</sup> Kipphoff, Petra: Otto Muehls Material-Aktion blieb nicht ohne Folgen. Das Schwein von Braunschweig, in: Die Zeit, Hamburg, 9. Januar 1970.

<sup>3181</sup> Brief von Emil Cimiotti an Hans-Dietrich Genscher, 24. Januar 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe C.

<sup>3182</sup> Brief von Werner Haftmann an Emil Cimiotti, 17. Februar 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe C.

Springer, dass die in der Neuen Nationalgalerie veranstalteten Ausstellungen überall, außer in Berlin, geschätzt seien.<sup>3183</sup>

Aus einem weiteren Brief vom 6. Dezember 1971 an den befreundeten Museumsdirektor Kurt Martin geht hervor, dass die Arbeit in Berlin für Haftmann mühsam vorangeht, weil die Atmosphäre in der Stadt der Kunst gegenüber nicht aufgeschlossen sei.<sup>3184</sup>

Am 12. Januar 1971 wendet sich Haftmann an Heinz Ohff, um sich über die, seiner Meinung nach, bestehenden Diffamierungen gegen die Neue Nationalgalerie sowie über das Schweigen darüber vonseiten der Zeitungen, wie dem *Tagesspiegel*, zu beschweren. Anlass dafür sind die Kritiken, die einige Zeitschriften zur Ausstellung über Otto Meyer-Amden publizieren. Haftmann ist indigniert Artikel lesen zu müssen, die Vorwürfe gegen das Werk von Meyer-Amden, der der geistige Ziehvater von Oskar Schlemmer und Willi Baumeister sei. Wie Haftmann schreibt, betitele das *Spandauer Volksblatt* seinen Ausstellungsbericht „Hochjubeln ohne Erfolg“ und *Die Wahrheit* lehne die Schau wie folgend ab: „Tatsächlich sind Meyer-Amdens Werke verstaubte Requisiten aus der Mottenkiste der Kunstgeschichte. Ihr ästhetischer Gehalt verbreitet einen penetranten Gestank bourgeoiser Ideologien“. Ferner erklärt der Autor des Artikels: „Die Ein- und Unterordnung macht Haftmann diese Bilder vermutlich so sympathisch“. Haftmann schreibt Ohff, dass er die, nach Lenin, „aus der geistigen Unordnung [sic] des Intellektuellen Linklertums“ entstandene Kritik an Künstler\*innen nicht dulden könne, weil sie nur gemacht würde, um ihn persönlich zu schlagen. Diese sei seiner Auffassung nach eine „geistige Gemeinheit“.<sup>3185</sup> Ohff behauptet dagegen, sich nicht darüber bewusst zu sein, dass, wie Haftmann andeutet, eine „Art Verschwörung“ gegen ihn und seine Arbeit in Berlin im Gang wäre. Der Kunstkritiker betont, dass der *Tagesspiegel* damit nichts zu tun hätte. Ohff schreibt, dass obwohl zwischen ihnen Meinungsverschiedenheiten bestünden, weiterhin die Tätigkeiten der

---

<sup>3183</sup> Brief von Werner Haftmann an Rudolf Springer, 10. Juli 1970, SMB-ZA, VA11104, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1970, Bandnummer 02, Buchstabe S.

<sup>3184</sup> Brief von Werner Haftmann an Kurt Martin, 6. Dezember 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe M.

<sup>3185</sup> Brief von Werner Haftmann an Heinz Ohff, 12. Januar 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe O.



Nationalgalerie in der Zeitschrift ein „unabhängiges – nicht immer unbedingt positives, aber doch liberal-tolerantes – Echo“ gefunden hätte.<sup>3186</sup>

Schließlich zeigt die Korrespondenz auf, dass Haftmann sowohl mit dem Lehrkörper der Westberliner Hochschule für Bildende Kunst als auch mit den Forderungen der dort eingeschriebenen Kunststudenten nicht sympathisiert.<sup>3187</sup> In Antwort auf die im August 1973 erbetenen Informationen vonseiten des Münchner Bildhauers Martin Mayer bezüglich seiner möglichen Bewerbung um einen Lehrauftrag an der Hochschule, bezeichnet Haftmann die Institution als einen Ort, an dem es radikale Individuen gäbe. Haftmann behauptet, dass zwei Stellen im Bereich der Plastiklehre zur Verfügung stünden, die aufgrund der Widerstände der Professor\*innen und Proteste der Student\*innen gegenüber den vorgeschlagenen Lehrkräften, nicht besetzt werden könnten. Er fügt hinzu, dass er keinen Künstler empfehlen würde, sich dort zu bewerben.<sup>3188</sup>

#### **4. 7 Ankaufspolitik in westdeutscher Perspektive: Anmerkungen zum Vergleich mit Werner Schmalenbachs Ankaufspolitik an der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf**

Im bereits im ersten Kapitel erwähnten Artikel vom 30. Juli 1999 aus der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vertritt der Kunstkritiker Eduard Beaucamp die

---

<sup>3186</sup> Brief von Heinz Ohff an Werner Haftmann, 13. Januar 1971, SMB-ZA, VA11106, Schriftwechsel des Direktors M-Z, 1971, Bandnummer 02, Buchstabe O.

<sup>3187</sup> Nach der Auseinandersetzung zwischen dem 1945 berufenen Direktor Karl Hofer (1878–1955) und Will Grohmann, in Bezug auf eine Kontroverse zwischen gegenständlicher und abstrakter Kunst, die 1955 zum Rücktritt Hofers führt, wird der Architekt Karl Otto (1904–1975) als Nachfolger berufen. Otto reformiert die Lehre an der Hochschule und inspiriert sich am Bauhaus. Zu den lehrenden Malern zählen Fred Thieler, Alexander Camaro und Hann Trier und Bildhauer wie Hans Uhlmann, Bernhard Heilingen und Karl Hartung. Als 1969 Otto aus dem Amt scheidet, fängt für die Hochschule für Bildende Kunst eine politische und strukturelle Wandlung an, die 1975 mit der Neugründung der Hochschule der Künste endet. Fischer-Defoy, Christine: „Kunst, im Aufbau ein Stein“. Die Westberliner Kunst- und Musikhochschulen im Spannungsfeld der Nachkriegszeit, hrsg. v. der Hochschule der Künste Berlin, Berlin 2001, S. 22–41; S. 411–427.

<sup>3188</sup> Brief von Werner Haftmann an Martin Mayer, 2. August 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe M. Haftmann erhält am 20. August 1973 einen Brief vonseiten des Direktors der Westberliner Hochschule für Bildende Kunst Ludwig Gabriel Schrieber, in dem er gebeten wird, Stellungnahme zu Rolf Szymanski zu nehmen. Schrieber beabsichtigt Szymanski dem Senator für Wissenschaft und Kunst als möglicher Kandidat für die Lehrstelle vorzuschlagen. Brief von Werner Haftmann an Ludwig Gabriel Schrieber, 20. August 1973, SMB-ZA, VA11123, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1973, Bandnummer 02, Buchstabe S.

Auffassung, dass Haftmann sein Ziel, eine Weltgalerie in Westberlin zu schaffen, nicht erreicht hätte.<sup>3189</sup> Der Museumsdirektor, der stattdessen eine solche Ambition in die Praxis geführt hätte, sei laut Beaucamp, Werner Schmalenbach, von 1962 bis 1990 Leiter der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.<sup>3190</sup> Die Untersuchung der Publikation Schmalenbachs *Die Lust auf das Bild. Ein Leben mit der Kunst* zeigt, dass die Ankaufspolitik Schmalenbachs während seiner Amtszeit in der 1961 gegründeten Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen<sup>3191</sup> zirka 200 erworbene Kunstwerke aufweist, die mit Haftmanns, teils durchgeführten, teils unerfüllt gebliebenen, Erwerbungen in vielerlei Hinsicht vergleichbar ist. Wie bereits erwähnt, arbeiten Haftmann und Schmalenbach an den documenta-Ausstellungen II und III mit. Beide treten zudem nach der dritten Veranstaltung im Jahr 1964 aus dem Arbeitsausschuss zurück und kritisieren die kuratorischen Entscheidung der documenta IV. Ferner sind beide der Meinung, dass das Museum der Ort für ausschließlich qualitativ hochwertige Kunstwerke und Künstler\*innen sei, die bereits Anerkennung gefunden hätten. Schmalenbach ist davon überzeugt, dass im Museum „nicht ‚lebende‘, sondern überlebende Kunst“ zu sammeln sei. Daher beschränken sich seine Erwerbungen der Moderne auf die bis zum Anfang der 1960er Jahre entstandenen Werke.<sup>3192</sup>

Wie anderenteils Beaucamp in seinem Artikel hervorhebt, können die Bedingungen, unter denen die zwei Museumsdirektoren arbeiten, nicht unterschiedlicher sein. Berlin ist während Haftmanns Amtszeit eine, im Bezug zu Nordrhein-Westfalen und allgemein Westdeutschland, peripherische Stadt, aus der Industrien und Kapitalen verschwunden sind. Düsseldorf, in der Nähe von den Bundes- und Landeshauptstädten Bonn und Köln, wo 1967 die Kunstmesse *Kunstmarkt Köln* entsteht, profiliert sich dagegen als eines der neuen Zentren der zeitgenössischen Kunst mit der Gründung zahlreicher Galerien sowie der Herausbildung von Privatsammlungen.<sup>3193</sup> Zudem schreibt Schmalenbach in seinem Buch, dass er über erhebliche Finanzmittel disponieren könne und über „volle

---

<sup>3189</sup> Siehe Unterkapitel 1. 26 Zum Tod Haftmanns in der Presse.

<sup>3190</sup> Beaucamp, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 30. Juli 1999.

<sup>3191</sup> Schmalenbach, Werner: *Die Lust auf das Bild. Ein Leben mit der Kunst*, Berlin 1996, S. 7.

<sup>3192</sup> Die von Schmalenbach für die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf erworbenen Kunstwerke werden zudem veröffentlicht in: Schmalenbach, Werner: *Bilder des 20. Jahrhunderts. Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, München 1986, S. 5.

<sup>3193</sup> Beaucamp, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 30. Juli 1999; Herzog, in: Herzog/Jacobs van Renswou 2016, S. 26.

künstlerische Entscheidungsfreiheit“ verfüge,<sup>3194</sup> was teure Ankäufe ermöglicht. Dies erfolge laut Schmalenbach vorwiegend während der ersten 15 Jahre seiner Amtszeit, bevor die Erhöhung der Kunstmarktpreise die Erweiterung der Sammlung ebenso im reichen Land Nordrhein-Westfalen verlangsamt.<sup>3195</sup> Schmalenbach hat die Gelegenheit, die Sammlung von Grund auf aufzubauen, da neben dem Bestand an 88 Bildern und Zeichnungen von Paul Klee, die das Land Nordrhein-Westfalen 1960 von der Galerie Beyeler erwirbt, keine weiteren Kunstwerke vorliegen.<sup>3196</sup> Er behauptet im Rahmen seiner Erwerbungen, kein einheitliches Konzept angewandt, jedoch seine Ankaufspolitik auf die „großen Maler“<sup>3197</sup> des 20. Jahrhunderts konzentriert zu haben. Dafür verfügt er über einen Erwerbungsetat von zwei Millionen Deutschen Mark, der seiner Auffassung nach deutlich höher im Vergleich mit dem der Mehrheit der Museen in den 1960er Jahren in Westdeutschland sei. Der Etat der Nationalgalerie am Anfang von Haftmanns Amtszeit beläuft sich beispielsweise auf eine Million Deutsche Mark. Der jährliche Etat der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen wird zudem im Laufe der Zeit durch mehrere großzügigen Spenden ergänzt, wie die Zehn-Millionen-Spende des Westdeutschen Rundfunks im Jahr 1965.<sup>3198</sup>

Schmalenbach schreibt, die zu erwerbenden Kunstwerken frei von äußeren künstlerischen oder politischen Bedingtheiten ausgewählt zu haben. Als einziges Mitglied des vom Land auf eine Person beschränkten Sitzungsvorstands, der identisch mit dem Museumsdirektor ist, muss er seine Entscheidungen bei keiner weiteren Person rechtfertigen.<sup>3199</sup> Als die Gründung einer dreiköpfigen Ankaufskommission mit beratender Funktion festgesetzt wird, kann Schmalenbach die ihr angehörenden Mitglieder bestimmen.<sup>3200</sup> Er entscheidet im Rahmen seiner Ankäufe auf Plastiken zu verzichten sowie der Sammlung einen internationalen Charakter zu verleihen. Aus diesem Grund lehnt er eine Gruppe von 24 Gemälden von Christian Rohlf, August Macke, Heinrich Campendonck und Max Ernst ab, die vor seiner Amtszeit erworben werden. Diese werden von der Landesregierung als Leihgaben in weiteren Museen des

---

<sup>3194</sup> Schmalenbach 1996, S. 7.

<sup>3195</sup> Ebd.

<sup>3196</sup> Ebd., S. 19.

<sup>3197</sup> Ebd., S. 20.

<sup>3198</sup> Ebd., S. 144.

<sup>3199</sup> Ebd., S. 21.

<sup>3200</sup> Ebd., S. 22.

Landes verteilt. Schmalenbach erklärt wegen seines „Qualitätsprinzips“<sup>3201</sup> sowohl von der Presse als auch von den demonstrierenden Student\*innen im Jahr 1968 kritisiert worden zu sein.<sup>3202</sup> Er verteidigt jedoch seine kuratorischen Entscheidungen, da er „eine Elite von Kunstwerken“<sup>3203</sup> zu sammeln bestrebe.

Der Schilderung von Werken der Klassischen Moderne kann entnommen werden, dass Schmalenbach Objekte von Georges Braque, Fernand Léger, Amedeo Modigliani, Georges Rouault, Joan Miró, Lyonel Feininger, Pablo Picasso, Juan Gris, Robert Delaunay, Marc Chagall, August Macke, Max Beckmann, Kurt Schwitters, Piet Mondrian, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Wassily Kandinsky, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Max Ernst, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Henri Matisse, André Derain, Paul Klee, Georg Grosz, Oskar Kokoschka, Giorgio Morandi, Hans Arp, René Magritte, Yves Tanguy, Marcel Duchamp, El Lissitzky, Franz Marc, Salvador Dalí, Pierre Bonnard, Richard Oelze und Man Ray erwirbt. Dank der verfügbaren Finanzmittel gelingen Schmalenbach Ankäufe von Fernand Léger, Henri Matisse und Wassily Kandinsky, die Haftmann ebenso für die Sammlung der Neuen Nationalgalerie wünscht, deren Preise er jedoch nicht finanzieren kann. Unter anderem seien folgende Beispiele unter den Erwerbungen Schmalenbach erwähnt: das aus der Sammlung Frua de Angeli stammende Gemälde von Léger *Adam et Eve* (1935/39) bei der Galerie Michael Hertz zum Preis von 730.000 Deutschen Mark<sup>3204</sup>; das Bild Kandinskys *Komposition IV* (1911) für 1,2 Millionen Deutschen Mark bei Nina Kandinsky<sup>3205</sup>; zwei Werke Matisse *Intérieur rouge, nature morte sur table bleue* (1947), durch die Vermittlung von Wilhelm Grosshennig zum Preis von 550.000 Deutschen Marke und *Le Goûter (Golfe de Saint-Tropez)* (1904) von Marina Picasso für 2,5 Millionen Deutsche Mark<sup>3206</sup>. Ebenso von weiteren vonseiten Schmalenbachs erworbenen Künstlern scheitern für Haftmann Ankäufe, sowohl aufgrund der reduzierten Finanzmittel der Nationalgalerie als auch der Prioritäten seiner Ankaufspolitik. Aus der Korrespondenz Haftmanns im Jahr 1967 geht beispielsweise hervor, dass er ein Angebot von drei

---

<sup>3201</sup> Ebd., S. 25.

<sup>3202</sup> Ebd., S. 26.

<sup>3203</sup> Ebd., S. 25.

<sup>3204</sup> Ebd., S. 38.

<sup>3205</sup> Ebd., S. 146.

<sup>3206</sup> Ebd., S. 170–173.

Gemälden, vier Aquarellen und acht Holzschnitten Lyonel Feiningers vonseiten des Sohns des Malers Laurence in Einverständnis mit dem Senator für Wissenschaft und Kunst Werner Stein<sup>3207</sup> aufgrund des hohen Preises ablehnt.<sup>3208</sup> Haftmann, der die Werke im Besitz Laurence Feiningers in Trient sieht,<sup>3209</sup> erklärt, dass die vorgeschlagene Preise weit über die Marktpreise lägen.<sup>3210</sup> Angebote an Werken von Künstlern wie zum Beispiel Georg Grosz<sup>3211</sup> und Ernst Ludwig Kirchner<sup>3212</sup> werden dagegen von Haftmann aufgrund der Tatsache, dass diese in der Sammlung bereits vertreten seien und weitere dringenden Lücken geschlossen werden sollten, abgelehnt.

Im Bereich der nach 1945 entstandenen Werke erwirbt Schmalenbach Gemälde von Maria Helena Vieira da Silva, Julius Bissier, Jean Dubuffet, Mark Tobey, Sam Francis, Jean Bazaine, Nicolas de Staël, Ernst Wilhelm Nay, Jackson Pollock, Francis Bacon, Alberto Giacometti, Alfred Manessier, Hans Hartung, Pierre Soulages, Antoni Tàpies, Emil Schumacher, K. R. H. Sonderborg, Alberto Burri, Franz Kline, Robert Rauschenberg, Ben Nicholson, Bruno Goller, Horst Antes, Roy Lichtenstein, Morris Louis, Josef Albers, Lee Bontecou, Andy Warhol, Frank Stella, Kenneth Noland, Kumi Sugai, Konrad Klapheck, Gotthard Graubner, Richard Lindner, Ellsworth Kelly, Jasper Johns, Arnulf Rainer, Yves Klein, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Günther Uecker, Arman, Cy Twombly, Mark Rothko, Georg Baselitz und Joseph Beuys. Ebenso wären einige dieser Ankäufe für das Erwerbungssetat der Neuen Nationalgalerie unmöglich gewesen. Schmalenbach erwirbt zum Beispiel *Number 32* (1950) von Jackson Pollock für 650.000 Deutsche Mark<sup>3213</sup> sowie *Figure au bord de la mer* (1952) von Nicolas de

---

<sup>3207</sup> Brief von Werner Stein an Werner Haftmann, 7. November 1968, SMB-ZA, VA11162, Schriftwechsel A-L, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>3208</sup> Brief von Werner Haftmann an Laurence Feininger, 16. Oktober 1967, SMB-ZA, Schriftwechsel A-L, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>3209</sup> Brief von Werner Haftmann an Laurence Feininger, 25. September 1967, SMB-ZA, Schriftwechsel A-L, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>3210</sup> Brief von Werner Haftmann an Laurence Feininger, 16. Oktober 1967, SMB-ZA, Schriftwechsel A-L, 1968, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>3211</sup> Das Angebot der Galerie Thomas in München des Gemäldes *Der Liebeskranke* (1916) für 350.000 Deutsche Mark wird am 25. April 1974 abgelehnt. Brief von Werner Haftmann an Raimund Thomas, 25. April 1974, SMB-ZA, VA11130, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1974, Bandnummer 02, Buchstabe T.

<sup>3212</sup> Das Angebot der Galerie Günther Franke in München des Bildes *Hirte mit Ziegen* (1921) zum Preis von 130.000 Deutschen Mark wird am 7. Juli 1970 von Haftmann abgelehnt. Brief von Werner Haftmann an Günther Franke, 7. Juli 1970, SMB-ZA, VA11103, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1970, Bandnummer 01, Buchstabe F.

<sup>3213</sup> Schmalenbach 1996, S. 259.

Staël zu einem nicht erwähnten Preis<sup>3214</sup>. Beide Werke werden anlässlich der documenta II in Kassel ausgestellt. Wie bereits erwähnt, hätte Haftmann gerne ein Gemälde Pollocks erworben und das Protokoll der Ankaufskommission der Neuen Nationalgalerie vom 30. Juli 1974 beweist, dass er ebenso an einem Bild von de Staël interessiert ist.<sup>3215</sup> Es handelt sich um die von der Galerie Nathan zum Preis von 300.000 Schweizer Franken angebotene *Komposition in Schwarz* (1946). Haftmann schätzt dieses Werk als eine notwendige Erwerbung, obwohl sein Preis höher als der Durchschnittspreis von Malereien de Staëls liegt. Dem Protokoll der darauffolgenden Ankaufskommission vom 23. August 1974 kann entnommen werden, dass die Erwerbung des Bildes verschoben werden muss, da diese einen beträchtlichen Vorschuss auf das Budget des Jahres 1975 bilde.<sup>3216</sup>

Anderenteils wären für Haftmann höchstwahrscheinlich Schmalenbachs Erwerbungen im Bereich beispielsweise der Pop Art, wie das für 210.000 Deutsche Mark in der Galerie Bischofsberger in Zürich erworbene Bild *Woman's Suicide* (1971) von Andy Warhol<sup>3217</sup> oder des Nouveau Réalisme, wie die Werke *Colère de violon* (1963), in der Genfer Galerie Bonnier, und *Choral* (1962), in der Galerie Reckermann in Köln, von Arman,<sup>3218</sup> nicht wegen des Preises, sondern aufgrund der Kunstrichtung, die sie repräsentieren, unattraktiv gewesen.

Der skizzierte Vergleich zu Schmalenbach und zur von ihm aufgebauten Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen zeigt meiner Meinung nach, dass trotz des finanziellen und bürokratischen Faktors, der Schmalenbach den Vorteil gibt, viel mehr Werke und allgemein von höherer Qualität zu erwerben, Haftmanns und Schmalenbachs Ankaufspolitik bis auf wenige Ausnahmen im Grunde nicht wesentlich voneinander abweichen. Wenn die bereits erwähnte Behauptung Haftmanns, dass Schmalenbach Haftmanns Enzyklopädie als Grundlage zur Gestaltung der Museumssammlung angewandt habe, berücksichtigt wird, erscheinen die Gemeinsamkeiten ihrer

---

<sup>3214</sup> Ebd., S. 252–253.

<sup>3215</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission am 30. Juli 1974, 6. August 1974, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>3216</sup> Protokoll der Sitzung der Beratenden Ankaufskommission am 23. August 1974, 26. August 1974, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>3217</sup> Schmalenbach 1996, S. 314.

<sup>3218</sup> Ebd., S. 340.

Erwerbungen der gemeinsamen theoretischen Quelle zu erweisen.<sup>3219</sup> Obwohl in unterschiedlichen kulturpolitischen Kontexten und mit diversen finanziellen Bedingungen, verfolgen folglich beide das Ziel, die im historischen und politischen Kontext der Nachkriegszeit in Westdeutschland, auch auf Haftmanns Enzyklopädie basierte, festgelegte Kanonisierung der Kunst in einer Museumssammlung zu verwirklichen. Wenn einerseits die von Haftmann geleitete Neue Nationalgalerie dank der internationalen Kontakte mit westeuropäischen und amerikanischen Museen und Künstler\*innen wieder einen Platz in der westlichen Kunstszene erlangt, können jedoch aufgrund des selektiven Charakters ihrer kuratorischen Herangehensweise weder Haftmann, noch Schmalenbach eine Weltgalerie im eigentlichen Sinne in die Praxis umsetzen.

#### **4. 8 Die Ausstellung *Freunde danken Werner Haftmann* (1976)**

Die im März 1976 im Graphischen Kabinett der Neuen Nationalgalerie organisierte Ausstellung der Schenkungen *Freunde danken Werner Haftmann* zeigt einen umfassenden Überblick über die von Haftmann unterstützten deutschen und internationalen Gegenwartskünstler. Diese Schau ist äußerst relevant, da sie einen Spiegel zu Haftmanns Ankaufspolitik im Bereich der Kunst des 20. Jahrhunderts bildet. Aus einem Brief von Jörn Merkert an Hans Hartung vom 28. April 1975 geht hervor, dass die jungen Mitarbeiter\*innen des Museums die Idee haben, nach seinem Rücktritt eine Hommage für Werner Haftmann zu veranstalten. Merkert betont, wie insbesondere sie, als junge Mitarbeiter\*innen, Haftmann viel zu verdanken hätten, nicht nur für seine Arbeit an der Neuen Nationalgalerie, sondern auch für seine Bücher und kuratorische Aktivität auf den documenta-Ausstellungen.<sup>3220</sup> Die in der Ausstellung präsentierten Werke werden von Künstler\*innen, Kunsthändler und Erb\*innen der Sammlung der Neuen Nationalgalerie als Danksagung für Haftmanns Engagement für sie in den Jahren seiner Amtszeit, geschenkt. Die Auswahl der Kunstwerke wird von Merkert und von

---

<sup>3219</sup> Siehe Unterkapitel 2. 1 Gespaltene Reaktionen angesichts Haftmanns Berufung in der Presse.

<sup>3220</sup> Brief von Jörn Merkert an Hans Hartung, 28. April 1975, SMB-ZA, VA10194, Ausstellung Retrospektive Hans Hartung, 14.01.–03.03.1975, Schriftwechsel, Versicherung, Transport, Katalog, Plakat, Buchstabe H.

dem Graphikdesigner Wieland Schütz ausgewählt und zusammengestellt. Die von Haftmann intensiv gepflegten persönlichen Beziehungen mit zahlreichen Künstlern finden sich im Ausstellungskatalog wieder.

Graphische Werke von Joannis Avramidis, Gerd van Dülmen, Klaus Fussmann, Naum Gabo, Henning Kürschner, Alfred Manessier, Marino Marini, André Masson, Rudolf Schoofs, Bernhard Schultze, Jean Tinguely, Emilio Vedova und Hermann Waldenburg werden entweder von den Künstlern oder von den Familienangehörigen geschenkt. Eine Papierarbeit Pierre Alechinskys schenkt die Tochter des Kunsthändlers John Lefebre, Marion Lefebre-Burge. Die Bildhauer Kenneth Armitage, Bernard und François Baschet, Floriano Badini, Bernhard Luginbühl, Brigitte Matschinsky-Denninghoff und Martin Matschinsky, Henry Moore, Eduardo Paolozzi, George Rickey, Ursula Sax sowie Hans Uhlmanns Witwe Hildegard stiften eine ihrer repräsentativen Plastik. Werke von Julius Bissier, Manfred Bluth, Jorge Castillo, Paul Uwe Dreyer, Renato Guttuso, Hans Hartung, Max Gerd Kaminski, Marwan, Ernst Wilhelm Nay, Hans Richter, Ursula Schultze-Bluhm, Jochen Senger, K. R. H. Sonderborg, Pierre Soulages, Giuseppe Zigaina bereichern die Gemälde-Sammlung. Das Bild *Selbstbildnis vor Staffelei* (1937) von Karl Hofer wird 1974 anlässlich Haftmanns Verabschiedung von der Deutschen Klassenlotterie Berlin der Neuen Nationalgalerie beige-steuert.<sup>3221</sup>

Unter den Kunsthändlern mit denen Haftmann einen intensiven Austausch während seiner Amtszeit erfährt, stiften John Lefebre die Tusche auf Papier *Logogram* (1970) von Christian Dotremont; Ernst Beyeler das Filzstift auf weißem Karton, Collage auf grauem Karton *Personnage passe porte III* (1973) von Jean Dubuffet; Michael Hertz eine Federzeichnung von André Masson; Peter Nathan die schwarze Kreide auf Karton *Landschaft I* (1965) von Hans Uhlmann sowie Luigi Filippo Toninelli die Bronze *Flachrelief, ohne Titel* (1974) von Giuliano Vangi.<sup>3222</sup>

Die Betrachtung der in diesem Ausstellungskatalog präsentierten Künstlernamen ermöglicht wahrzunehmen, wie es sich ausschließlich um europäische, und vorwiegend um männliche, Künstler sowie Kunsthändler handelt, die Haftmann huldigen. Die vertretenen künstlerischen Strömungen beschränken sich, mit weniger Ausnahmen, auf abstrakte, informelle und konstruktivistische Positionen. Hinsichtlich Haftmanns

---

<sup>3221</sup> Honisch, Dieter: Freunde danken Werner Haftmann, in: Merkert 1976, o. S.

<sup>3222</sup> Ebd.



Engagement für junge Künstler\*innen betont Doris Schmidt in einem Artikel auf der *Süddeutschen Zeitung*, dass die von Haftmann geförderten Künstler\*innen jene seien, die sich „in der Turbulenz“ der Berliner Kunstereignisse „eher im Hintergrund gehalten haben“.<sup>3223</sup>

Im Katalogvorwort spricht Dieter Honisch Haftmann den Verdienst zu, die Lücken in der Sammlung gefüllt und die von Reidemeister und Jannasch geleistete Arbeit fortgesetzt zu haben. Haftmann habe laut Honisch „geliebt und gehasst“.<sup>3224</sup> Er habe zudem seine Aufgaben immer mit Leidenschaft und großer Anteilnahme erfüllt. Nie habe Haftmann mit Gleichgültigkeit, mit kühler Unvoreingenommenheit oder der Mode folgend gearbeitet, wie damals, so Honisch, in vielen Museen der Fall sei. Laut Honisch sei die Kunst für Haftmann hauptsächlich eine „existentiell notwendige visuelle Grunderfahrung“.<sup>3225</sup> Dieser Aspekt, der Honischs Auffassung nach für Haftmann prioritär sowie wichtiger als jene wissenschaftlich und pädagogische Funktion sei, präge seine gesamte kuratorische Arbeit. Ferner verdeutlicht diese Herangehensweise, wie Honisch behauptet, in seinen museographischen Gestaltungen in Zusammenhang mit den architektonischen Eigenschaften der Museumshalle der Neuen Nationalgalerie.<sup>3226</sup> Honisch würdigt Haftmanns Amtszeit wegen des internationalen Anspruchs seiner kuratorischen Arbeit: Haftmanns internationalen Beziehungen sei die Tatsache zu verdanken, dass zahlreiche Kunstwerke nicht nur erworben, sondern auch geschenkt werden.<sup>3227</sup>

Die Initiative, die auf vorherige Vorbilder stützt, wie der Abschied von Willem Sandberg als Leiter des Stedelijk Museums in Amsterdam, wird in einem Artikel von Hartwig Garnerus hinterfragt. Garnerus kritisiert die unbeschränkte Annahme in einer öffentlichen Sammlung wie die Neue Nationalgalerie von geschenkten Kunstwerken.<sup>3228</sup> Er fragt sich, ob dieselben Gemälde und Skulpturen von der Neuen Nationalgalerie jemals erworben werden würden, wenn diese nicht geschenkt würden.

---

<sup>3223</sup> Schmidt, Doris: Dank an Werner Haftmann. Eine Schenkung an die Berliner Nationalgalerie, in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 9. März 1976.

<sup>3224</sup> Honisch, in: Merkert 1976, o. S.

<sup>3225</sup> Ebd.

<sup>3226</sup> Ebd.

<sup>3227</sup> Honisch, in: Bischoff/Grisebach 1979, S. 6.

<sup>3228</sup> Garnerus, Hartwig: Wenn Museen sich beschenken lassen, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, Nr. 88, Heft 6, München, Juni 1976, S. 332.

Die von Garnerus als „filterlose Danksagungspraxis“ bezeichnete Aktion, stelle seiner Auffassung nach vorwiegend einen „Öffentlichkeitserfolg“ dar, da der Wert der Schenkungen rund zwei Millionen Deutsche Mark beträgt.<sup>3229</sup> Schließlich stellt der Autor fest, dass die – im Beitrag nicht erwähnten – Künstler\*innen, die sich weigern an der Ausstellung der Schenkungen aus Überzeugung teilzunehmen, dass „Dank sich nicht organisieren [lasse] und nicht einbringbar [sei]“, nicht an der Verabschiedung Haftmanns eingeladen worden seien.<sup>3230</sup>

Die Ausstellung der Schenkungen beweist meiner Meinung nach, wie stark das Profil der Sammlung der Kunst der Gegenwart von Haftmanns Engagement für bestimmte Künstler\*innen geprägt wird und wie, selbst nach Haftmanns Rücktritt, seine Berühmtheit und seine Beziehungen in der Kunstwelt zu einer, obwohl selektive, zusätzliche Bereicherung der Museumssammlung mit den von ihm unterstützten Künstler\*innen und Kunstrichtungen beiträgt.

## **4. 9 Ankaufspolitikwechsel: Die Erwerbungen von Dieter Honisch im Jahr 1975**

Am 31. Juli 1975 schreibt Dieter Honisch dem Kunsthändler Wilhelm Grosshennig, dass er ein neues Ankaufskonzept entwickeln wolle, damit die Sammlung der Neuen Nationalgalerie als Priorität „den Anschluß an die Gegenwart finden“ könne. Die noch fehlenden Erwerbungen im Bestand der Klassischen Moderne würden demnach zunächst in den Hintergrund treten.<sup>3231</sup> Die damals als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätige Angela Schneider schreibt, dass Honisch zu seinem Amtsantritt zwei Projekte mitbringt: den Ankauf eines Werks von Frank Stella und die Organisation einer Ausstellung von Yves Klein, der damals in Westberlin kaum bekannt sei.<sup>3232</sup>

---

<sup>3229</sup> Ebd.

<sup>3230</sup> Ebd.

<sup>3231</sup> Brief von Dieter Honisch an Wilhelm Grosshennig, 31. Juli 1975, SMB-ZA, VA11136, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1975, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>3232</sup> Siehe: Angela Schneider, in: Jäger/von Marlin/Odier 2018, S. 59.

Der Bruch mit Haftmanns Ankaufspolitik ist anhand der von Honisch 1975 neu erworbenen Werken ersichtlich. Honisch legt seinen Etat<sup>3233</sup> auf die Bereicherung von Kunstrichtungen wie die amerikanische Farbfeldmalerei und den Realismus fest, die von Haftmann vernachlässigt worden waren. In Hinblick auf sein Erwerbungskonzept beauftragt Honisch die Kunsthistorikerin Marlis Grüterich, Expertin für zeitgenössische Kunst, ihm eine Dokumentation zu erstellen, mit der Kunst, die seit dem Jahr 1960 in Auktionen versteigert worden war.<sup>3234</sup>

Honisch schreibt, dass er Haftmanns kuratorische Sammeltätigkeit von internationaler Kunst weiterführen wollte, obwohl er den Schwerpunkt nicht mehr auf einzelne Werk, sondern auf Zusammenhänge legen wolle. Honisch beabsichtigt dadurch, nationale Tendenzen in einem internationalen Kontext zu zeigen.<sup>3235</sup>

Die von Honisch im Jahresbericht der Stiftung Preußischer Besitz präsentierten Ankäufe des Jahres 1975 zählen Bilder des Surrealismus, der amerikanischen Farbfeldmalerei und des Realismus. Das Bild *L'idée fixe* (1927/28) von René Magritte wird zur Bereicherung des Surrealismus, der laut Honisch zusammen mit dem Konstruktivismus ein dringendes Desiderat der Sammlung sei. Zudem behauptet Honisch, dass dieses Gemälde nicht nur aufgrund der Bedeutung von Magritte für die Kunst des 20. Jahrhunderts, sondern auch wegen dem veranschaulichten Wirklichkeitsbild für die Sammlung der Nationalgalerie eine spezielle Verbindungsfunktion zwischen Tradition und Gegenwart erfülle.<sup>3236</sup> Das Bild ist während der Sitzung der Ankaufskommission am 30. Juli 1974, an der Haftmann noch teilnimmt, aufgrund des hohen Preises – das Gemälde wird von der Londoner Galerie Marlborough Fine Art für 100.000 Pfund angeboten – abgelehnt worden. Jedoch besteht

---

<sup>3233</sup> Honisch bezeichnet den damaligen Ankaufsetat der Neuen Nationalgalerie im Vergleich zu den in Westdeutschland verfügbaren finanziellen Mitteln, aber auch zur „deklamatorischen“ Rolle des Museums sowohl gegenüber dem Osten als auch der Welt als „lächerlich gering“. Jacobi/Honisch 1997, S. 13.

<sup>3234</sup> Brief von Marlis Grüterich an Dieter Honisch, 3. Dezember 1975, SMB-ZA, VA11136, Schriftwechsel des Direktors A-L, 1975, Bandnummer 01, Buchstabe G.

<sup>3235</sup> Honisch, in: Bischoff/Grisebach 1979, S. 7.

<sup>3236</sup> Honisch, Dieter: Neuerwerbungen der Nationalgalerie im Jahre 1975, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1976, S. 263–267, hier S. 263–264.

bereits damals der Wunsch vonseiten der Ankaufskommissionsmitglieder künftig ein Gemälde Magrittes zu erwerben.<sup>3237</sup>

Das Bild des Farbfeldmalers Frank Stella *Sanbornville II* (1966) ist Teil der Serie *Irregular Series*, die zwischen 1961 und 1967 entsteht. Die Malerei sei laut Honisch in seiner Farbigkeit sowie in seiner Form beispielhaft für die New Yorker Szene, die sich im Gegensatz zu den bereits im Besitz der Nationalgalerie befindlichen Bildern Rothkos und Nolands, welche noch einen europäischen Einfluss bezeugten, als typisch amerikanisch zu bezeichnen.<sup>3238</sup> Das Bild wird für 85.000 Deutsche Mark beim Auktionshaus Parke-Bernet Galleries Inc. in New York erworben.<sup>3239</sup>

Gerhard Richters Gemälde *Vorhang III (Hell)* (1965) gilt als Beispiel der realistischen Kunsttendenzen, die in den 1960er Jahren, im Gegenteil zu den in den 1950er Jahren entstandenen abstrahierenden Richtungen, wieder das Bild und die Realität untersuchen. Dieses Ziel verfolgt Richter in dem von Honisch erworbenen Gemälde mittels der Photographie. Das Werk wird von der Galerie Onnasch in Berlin für 26.375 Deutsche Mark angekauft.<sup>3240</sup> Auch Franz Gertsch in seinem Werk *Barbara und Gaby* (1974) benutzt die Photographie als Grundlage seiner Malerei. Honisch behauptet, durch diese zwei Bilder wichtige Beispiele des Realismus der 1960er und 1970er in die Sammlung integriert zu haben, in denen die Künstler die Realität der Photographie zusammen mit der der Malerei in Verbindung gebracht hätten.<sup>3241</sup> Das Bild Gertschs wird für 63.000 Deutsche Mark vom Künstler erworben.<sup>3242</sup>

Die ersten von Honisch durchgeführten Erwerbungen, die sowohl im Bereich der Klassischen Moderne als auch der zeitgenössischen amerikanischen und deutschen Kunst liegen, bezeugen meines Erachtens dass, Haftmanns Ankaufspolitik bis zum Jahr 1974 selbst für eine traditionsreiche Institution, wie die Neue Nationalgalerie, zu selektiv und konservativ geworden ist.

---

<sup>3237</sup> Pro Memoria über die Zwischenberatung der Beratenden Ankaufskommission vom 30. Juli 1974, 6. August 1964, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>3238</sup> Honisch 1976, S. 264–265.

<sup>3239</sup> Protokoll über die Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 26. September 1975, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

<sup>3240</sup> Ebd.

<sup>3241</sup> Honisch 1976, S. 266–267.

<sup>3242</sup> Protokoll über die Sitzung der Beratenden Ankaufskommission, 26. September 1975, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

## Fazit

In der vorliegenden Dissertation wird auf der einen Seite Haftmanns Biographie und berufliche Karriere, auf der anderen Seite Haftmanns kuratorische Praxis als Leiter der Neuen Nationalgalerie von 1967 bis 1974 in Westberlin untersucht. Meines Erachtens zeigt die Darlegung des biographischen Werdegangs des Kunsthistorikers, wie Haftmanns Erziehung sowie schulische und außerschulische Ausbildung dazu beitragen, einen Menschen mit nationalistischen und konservativen Idealen zu bilden. Werner Gustav Haftmann wird 1912 im ehemaligen deutschen Provinz Posen geboren und wächst in einer politischen unruhigen Epoche in Schlesien ohne einen regelmäßigen Schulbesuch, regelkonformen und stabilen Lebensstil auf. Der familiäre Kontext, in dem sein Vater Karl Ernst Gustav Haftmann vermutlich eine politische Rolle in den nationalistischen deutschen Bewegungen gegen die polnischen Aufstände von 1919 bis 1921 spielt, begünstigt möglicherweise Haftmanns anschließende jugendliche Erfahrungen in der Schlesischen Jungmannschaft sowie in Arbeitslagern in Bulgarien. Dort erhält der junge Haftmann, der anscheinend mit führenden Persönlichkeiten von Gruppen der deutschen bündischen Jugend im Grenzland, wie Ernst Bargel, Hans Raupach und Hans Dehmel befreundet ist, eine konservative und nationalistische Erziehung, die das Deutschtum, seine Behauptung und Verbreitung unabhängig von Grenzen oder politischen Einheiten versteht.

Meiner Meinung nach festigen sich diese Werte in der Weltanschauung des jungen Kunsthistorikers im politischen Kontext der 1930er Jahre, als er in den Jahren der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten die Universität besucht. Nach dem mit der Note „ausgezeichnet“ bestandenen Abitur am Realgymnasium zu Magdeburg erfolgt im Jahr 1932 dank eines Stipendiums der Studienstiftung des Deutschen Volkes die Einschreibung an der Friedrichs-Wilhelms-Universität in Berlin, wo Haftmann sich dem Studium der Archäologie und Kunstgeschichte widmet. Aus der Untersuchung geht hervor, dass Haftmann verglichen mit den Kunsthistorikern seiner Zeit eine Ausnahme bildet, da er nicht aus einem akademischen oder großbürgerlichen Milieu stammt. Die Notwendigkeit, sich selbst zu finanzieren, ist ein allgegenwärtiges Thema in der privaten Korrespondenz des Kunsthistorikers, sowohl in seiner Jugend als auch in der

unmittelbaren Nachkriegszeit, und fördert möglicherweise sowohl seinen Ehrgeiz als auch seinen Wunsch nach einer öffentlichen beruflichen Bestätigung. Im November 1933 tritt der 21-jährige Haftmann in die Sturmabteilung (SA) ein und beginnt im Jahr 1934 Artikel für die Zeitschrift *Kunst der Nation* zu schreiben, in denen er gemäß dem Diktat des Nationalsozialismus ausgewählte Strömungen von deutscher moderner Kunst als spezifischer nordischer und germanischer Ausdruck verteidigt. Haftmanns Artikel sind von nationalistischer Rhetorik sowie von rassistischen und volkstümlichen Begriffen durchdrungen. In derselben Zeit freundet sich Haftmann mit Kunsthistorikern wie Alfred Hentzen und Carl Georg Heise und einigen Bildhauer\*innen und Maler\*innen der Künstlergemeinschaft Klosterstraße, wie insbesondere Hermann Blumenthal, Ludwig Kasper, Hermann Teuber, aber auch Werner Gilles, Gerhard Marcks und Werner Heldt an. Diese Künstler, worüber Haftmann ebenso in seinen Artikeln als Beispiele von „authentischer“ moderner deutscher Kunst schreibt, sind Vertreter von einem klassischen Ausdruck der Moderne. Die Ambiguität, die Haftmanns Verhalten während des NS-Regimes verglichen mit der Schilderung seiner in dieser Zeit erlebten Erfahrungen nach 1945 kennzeichnet, beginnt tatsächlich mit seinen Aktivitäten in Berlin.

Haftmann soll die Vorlesungen drei jüdischen Professoren besucht haben: Adolph Goldschmidts über die Kunst des Mittelalters sowie Oskar Fischels und Alfred Neumeyers über die Kunst der Renaissance. In seinem Studium widmet sich Haftmann Themengebiete, die nicht im Widerspruch zur nationalsozialistischen Kulturpolitik stehen, die ab 1933 betrieben wird. Während Goldschmidt und Fischel vom „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933 betroffen sind, kann Neumeyer aufgrund seiner vorherigen Beteiligung in den Freikorps Epp und seiner Teilnahme nach dem Ersten Weltkrieg an der Niederschlagung kommunistischer Aufstände in München und im Ruhrgebiet weiterhin bis 1935 lehren. Wie der Schriftwechsel bezeugt, bleibt Haftmann mit Neumeyer bis zu dessen Tod im Jahr 1973 in engem Kontakt. Dieser unterstützt in seinen Briefen Haftmanns konservative Stellung gegenüber der zeitgenössischen Kunst während seiner Amtszeit als Leiter der Neuen Nationalgalerie in Westberlin. Nach dem gescheiterten Versuch vonseiten der Gründer und Autoren von *Kunst der Nation* die deutsche moderne Kunst, insbesondere

den Expressionismus, trotz der anfänglichen Zustimmung durch das NS-Regime als nordische und germanische Strömung legitimiert zu sehen und dem im Jahr 1935 erhaltenen Veröffentlichungsverbot, wechselt Haftmann zur Georg-August-Universität Göttingen.

Haftmanns Entscheidung aus Berlin wegzuziehen, liegt möglicherweise an der Tatsache, dass Göttingen im Vergleich zur Hauptstadt eine politisch gesehen weniger gefährlicher Stadt bilden könnte. Friedrich Kriegbaum soll aus ähnlichen Gründen im Jahr 1935 die Stelle als Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz gegenüber einer Professur in Berlin bevorzugt haben. Haftmann soll den Professor Georg Graf Vitzthum von Eckstädt nach Absprachen mit dem damaligen Privatdozenten an der Universität Hamburg Ludwig Heinrich Heydenreich, als Betreuer seiner Dissertation ausgewählt haben. Graf Vitzthum ist zudem Doktorvater von Haftmanns Freund Otto Lehmann-Brockhaus, von 1937 bis 1939/40 Stipendiat, anschließend Assistent an der Bibliotheca Hertziana in Rom. Ebenso promoviert Carl Georg Heise im Jahr 1916 bei Graf Vitzthum. In Göttingen, wo der Kunsthistoriker aufgrund eines Forschungsaufenthalts im Jahr 1935 am Kunsthistorischen Instituts in Florenz sehr wenig Zeit verbracht haben muss, promoviert er nach zwei Semestern über ein Thema bezüglich des Nachlebens der Antike in der Renaissance. Im Gegensatz zu deutschen Kunsthistorikern, die auch während der 1920er und 1930er Jahre über moderne Kunst schreiben, wie beispielsweise Carl Einstein, der im Jahr 1926 eine wegweisende Geschichtsschreibung der Moderne unter dem Titel *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* veröffentlicht und 1931 in einer dritten farbig illustrierten Auflage erscheint, wird sich Haftmann abgesehen von einer Publikation zum Bildhauer Ludwig Kasper (1939) öffentlich nicht mehr mit moderner Kunst beschäftigen. Dank seiner akademischen Leistungen, Kontakte, Ambitionen und eines, wie der Zeitzeuge Henri-Reynald Graf de Simony behauptet, hervorragenden Gedächtnisses, gelingt es Haftmann eine angesehene Stelle als erster Assistent des Direktors des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Friedrich Kriegbaum, zu erhalten. Dort beschäftigt er sich bis 1940 mit italienischer Kunst, vorwiegend der Renaissance. Haftmann erfährt dagegen finanzielle und praktische Schwierigkeiten bei der Veröffentlichung seiner Dissertation, obwohl er über ausgezeichnete Gutachten verfügt, unter anderem eines des Wiener Professors Julius

von Schlosser. Die aufgrund der Korrespondenz vermutete gewünschte Publikation der Dissertation vonseiten Haftmanns am Warburg Institut in London könnte möglicherweise aufgrund seiner Anstellung an einem vom NS-Regime abhängigen Forschungsinstitut gescheitert sein. Andererseits wird die in der Schrift angewandten ikonologischen Forschungsmethode vom Direktor der Bibliotheca Hertziana Leo Bruhns als ungeeignet für eine Publikation im Jahrbuch des römischen Instituts geschätzt. An dem unmittelbar vom „Dritten Reich“ abhängigen Kunsthistorischen Institut in Florenz werden während Kriegbaums Amtszeit die in Berlin beschlossenen Maßnahmen umgesetzt, wie beispielsweise der Ausschuss von deutschen und ausländischen Mitglieder\*innen, die als Juden oder Halbarier eingestuft werden, darunter Bernard Berenson und die Wissenschaftler des Warburgs Instituts. Die NSDAP-Mitgliedskarte im Bundesarchiv in Berlin bezeugt, dass Haftmann im Jahr 1937 in die Partei eintritt. In der Parteiuniform soll Haftmann Hitlers Besuch im Mai 1938 in Florenz beigestanden haben. In diesem Rahmen verfasst er einen Beitrag über die Geschichte des Kunsthistorischen Instituts, der mit nationalsozialistischer Ideologie durchdrungen ist und für die Ehrengäste der Veranstaltung vorgesehen ist. Haftmanns ursprüngliches Beitragsvorhaben betrifft den Künstlerkreis der Villa San Francesco di Paola, das ehemalige von dem Bildhauer Adolf von Hildebrand erworbenen Kloster, wo Haftmann anscheinend seit dem Frühjahr 1938 wohnt. Laut Henri-Reynald Graf de Simony, ein Freund der Malerin und Tochter Adolf von Hildebrands, Elisabeth Brewster-Hildebrand, hätte Haftmann aufgrund seiner persönlichen rücksichtslosen Ambition die in der Villa lebenden jüdischen Intellektuelle und Künstler\*innen dadurch gefährden und in Verbindung mit dem Nationalsozialismus bringen können. Die Persönlichkeit Haftmanns wird sowohl von Kriegbaum als auch in den Kunstkreisen der Villa Romana und der Villa San Francesco di Paola als leidenschaftlich, impulsiv, wankelmütig und undiszipliniert beschrieben. Als junger Kunsthistoriker ist Haftmann bereit, seine Karriere als Assistent eines überzeugten Nationalsozialisten wie Hans Sedlmayr im Jahr 1939 voranzutreiben. Wie Haftmann damals schreibt, würde er sich an der europäischen Migration in die Vereinigten Staaten, die ihn entsetze, nur widerwillig beteiligen.



Aufgrund seines Wunschs nach Freiheit und unabhängiger wissenschaftlicher Arbeit, tritt Haftmann die Assistenzstelle im Jahr 1940 schlussendlich nicht an. Diese beiden Themen, die Haftmann als einen Kunsthistoriker charakterisieren, der die individuelle Arbeit dem gesellschaftlichen Engagement vorzieht, wird in der privaten und beruflichen Korrespondenz zeitlebens wiederkehren. Der Rückgriff auf die Freiheit ist ebenso als eine Art Zuflucht für Haftmann, der in Anspruch genommen wird, wenn er schwierige Entscheidungen treffen soll oder falls seine beruflichen Bestrebungen zurückgewiesen werden. Haftmanns Karriere bildet einen grundsätzlichen Widerspruch zwischen dem oft beklagten Geldmangel und der Ablehnung von Stellenangeboten in schwierigen historischen Zeitpunkten, wie die Fälle der Ablehnung der Assistenzstelle bei Sedlmayr während des Zweiten Weltkriegs und einer Professorenstelle in Weimar während des Wiederaufbaus im Jahr 1946 beweisen. Die von der Forschung bis dato angenommene persönliche Krise gegenüber dem NS-Regime und seiner Ideologie nach dem Besuch Hitlers in Florenz im Mai 1938, soll aufgrund der deutlichen Hinweise in der Korrespondenz zwischen Haftmann und Sedlmayr auf dem Nationalsozialismus ausgeschlossen werden.

Die Umstände der definitiven Beendigung der Assistenzstätigkeit am Kunsthistorischen Institut in Florenz könnten anhand des untersuchten Schriftwechsels mit Ludwig Heinrich Heydenreich möglicherweise im Kontext von Haftmanns problematischen Bezug zum Alkohol stehen. Nach dem Krieg behauptet Haftmann, seine Anstellung am Institut nach einem Streit mit Wilhelm Pinder verloren zu haben, in dem er sich angeblich gegen dessen nationalsozialistische Ansichten gestellt habe, was anhand der untersuchten Akten nicht nachweisbar ist. Haftmanns Vertrag ist bereits am 31. März 1940 abgelaufen und die Untersuchung der Korrespondenz Kriegbaums zeigt ferner, dass dieser keine weitere institutionelle Verantwortung für Haftmanns Verhalten übernehmen will. In Anbetracht der damaligen Bedeutung der Kulturpropaganda und der Konkurrenz um die Vorherrschaft auf diesem Gebiet zwischen Deutschland und Italien, nimmt Kriegbaum Haftmanns Benehmen höchstwahrscheinlich als schädlich für das Bild wahr, das die Mitarbeiter\*innen des Kunsthistorischen Instituts im Ausland von sich geben sollen. Sein Ruf als Trinker, der aus den Briefen Haftmanns,

Kriegbaums und aus Graf de Simonys Tagebuch hervorgeht, begleitet ihn auch nach dem Zweiten Weltkrieg.

Während des Zweiten Weltkriegs gelingt es Haftmann dank seiner Kontakte, eine sichere und wahrscheinlich ebenso gut bezahlte Stelle an der deutschen Delegation der italienischen Waffenstillstandskommission mit Frankreich in Turin 1940 zu erhalten, wo er fern vom Schlachtfeld über Freizeit zum Schreiben und Reisen verfügt. In den Jahren 1942 und 1943 arbeitet Haftmann an einem Text über die italienische moderne Kunst, die ihm, wie es seine Korrespondenz bezeugt, nicht gefällt und ihn langweilt. Diese Schrift soll Teil eines Buches über die Kunst des 20. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Deutschland werden und kann als Entstehungsprojekt der im Jahr 1954 veröffentlichten Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert* erkannt werden. Dank seiner Freundschaft mit Hans Purrmann lernt Haftmann Henri Matisse im November 1942 in Nizza kennen. In seiner an Purrmann gerichteten schriftlichen Erzählung des Besuches betont Haftmann, dass Matisse wunderbare Graphiken in seinem Atelier habe. Haftmann führt ab 1943 unklare Tätigkeiten im Rahmen der Abteilung Kunstschutz, worüber er nach dem Zweiten Weltkrieg völlig schweigt. Zudem begleitet er den Freund und ebenso Angestellten an der deutschen Delegation der italienischen Waffenstillstandskommission mit Frankreich in Turin Bernhard Degenhart, der die Wiener Albertina mitten im Krieg mit Graphiken moderner Kunst versorgt, die er direkt von Künstler\*innen zu Spottpreisen erwirbt, mindestens einmal zu Henri Matisse.

Haftmann wird im Juli 1943 von Bernard Berenson als kein Nationalsozialist, jedoch als „treu und fromm“ gegenüber der deutschen Armee bezeichnet. In seiner Korrespondenz vom August 1943 mit Purrmann, der Retorsionen der Nationalsozialisten in Italien fürchtet, verneint Haftmann die Verfolgung gegen das jüdische Volk als falsche Gerüchte.

Während des Zweiten Weltkriegs pflegt Haftmann Beziehungen gleichzeitig zu Nationalsozialist\*innen, Jud\*innen und Antifaschist\*innen. Er bleibt ferner mit den ehemaligen Freund\*innen der Künstlergemeinschaft Klosterstraße eng befreundet. In Turin steht er mit einigen antifaschistischen Autoren des Verlags Einaudi in Kontakt, insbesondere mit Giaime Pintor und Elio Vittorini. In der Nachkriegszeit behauptet Haftmann Vittorinis Buch *Conversazione in Sicilia*, das unter anderem als eine

allegorische Kritik des Faschistischen Regimes in Italien gelesen wird und im Jahr 1943 in der Schweiz ohne Erwähnung des Übersetzernamens erscheint, ins Deutsch übersetzt zu haben. Die Umstände von Haftmanns Verhaftung nach Kriegsende, Inhaftierung im Lager Rimini und Freilassung zu einem unpräzisen Datum im Jahr 1946 sind unklar. Giorgia Valensin, eine jüdische Freundin von Haftmann, engagiert sich 1946 mithilfe einiger Angestellten des Verlags Einaudi auf bürokratischer Ebene für die Freilassung Haftmanns.

Nach der in unbekanntenen Umständen entstandenen Freilassung zieht Haftmann nach Deutschland in den britischen Sektor, wo er zunächst in Bielefeld, anschließend in Bremen und danach in Kalkar, unterstützt von seinem Freund Hermann Teuber, lebt.

Haftmann wendet sich nun der modernen Kunst zu, um seine berufliche Karriere in Deutschland voranzutreiben. In seinen Darlegungen schildert Haftmann seine Entscheidung, sich der modernen Kunst zu widmen, nicht als pragmatische Wahl, sondern als Auftrag des Schicksals. Als ob es in seiner Verantwortung liege, die moderne Kunst nach den Diffamierungen und Zerstörungen vonseiten der Nationalsozialisten gegen die „entartete Kunst“ zu retten, legitimiert sich Haftmann in seiner neuen Rolle als Verteidiger der Kunst des 20. Jahrhunderts. Er arbeitet weiter an der zukünftigen Enzyklopädie und beginnt im Jahr 1946 seine Tätigkeit als Redakteur für die Wochenzeitung *Die Zeit* in Hamburg. Die Erlangung dieser Stelle, die ihm nicht nur finanzielle Unabhängigkeit, sondern auch Reisefreiheit garantiert, steht in Verbindung mit der Bekanntschaft von Christoph Graf von Dönhoff, einem Nationalsozialisten und späteren ebenso Sympathisanten der Apartheid, der Haftmann in Kontakt mit seiner ebenso seit 1946 an der Hamburger Wochenzeitung tätigen Schwester Marion Gräfin von Dönhoff bringt, die dort 1968 Chefredakteurin wird.

Der Schriftsteller und Einaudi Mitarbeiter Cesare Pavese, der Zweifel an Haftmanns persönlichem Werdegang während des NS-Regimes und Zweiten Weltkrieges hat, lehnt im Jahr 1948 ein von Haftmann eingereichtes Manuskript aufgrund fehlender historischer Strenge und klischeebeladenen nationalistischen Konzepte ab. Im selben Jahr schlägt Haftmann aus ideologischen Gründen das Angebot vonseiten des befreundeten Architekten Hermann Henselmann aus, sich als Professor für Kunstgeschichte an der sich im Ostblock befindlichen Hochschule für Baukunst und

bildende Künste in Weimar zu bewerben, obwohl die Universität stark auf die Moderne fokussiert sei. Ab 1948 hält sich Haftmann oft in Bayern auf, wohin er im Jahr 1950 endgültig zieht, höchstwahrscheinlich da seine engsten einmal in den italienischen kunsthistorischen Instituten in Florenz und Rom tätigen Kollegen ab 1946 im neu gegründet Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München arbeiten.

Im Juni 1949 wird Haftmann als unschuldig entnazifiziert, wofür die Zeugnisse von engen Freunden, wie Otto Lehmann-Brockhaus und Wolfgang Braunfels sowie von Bekannten, wie Ulrich Middeldorf, der Haftmann 1935 am Kunsthistorischen Institut in Florenz kennenlernt, jedoch kurz danach in die USA emigriert, vorgelegt werden. Lehmann-Brockhaus schreibt unter anderem, dass Haftmann seine Auffassungen gegen das NS-Regime dem Nationalsozialisten Wilhelm Pinder gegenüber in Rom publik geäußert habe, was nicht nachweisbar ist. Braunfels erklärt, dass Haftmann jüdische Emigranten in Florenz bei der Flucht geholfen habe, was ebenso zweifelhaft ist. Wie die Entnazifizierungsakte, die Online-Biographie sowie seine private Korrespondenz beweisen, säubert Haftmann in den Nachkriegsjahren seine Biographie von den im neuen demokratischen politischen Systems unvorteilhaften Angaben bezüglich des Nationalsozialismus. Beispielsweise soll er ausschließlich als Voraussetzung für die Erlangung eines Stipendiums in die SA eingetreten sein; nach Göttingen aufgrund des Vorwurfes von bolschewistischer Versetzung vonseiten des Berliner Ordinarius für Kunstgeschichte Albert Erich Brinckmann gewechselt haben; es soll im Jahr 1940 eine politisch motivierte Auseinandersetzung gegen die nationalsozialistischen Positionen Wilhelm Pinders stattgefunden haben, die zu Haftmanns und Otto Lehmann-Brockhaus Kündigungen je vom Kunsthistorischen Institut in Florenz und von der Bibliotheca Hertziana geführt haben, die in beiden Fällen nicht nachweisbar ist; er soll die Stelle in Wien von Julius von Schlosser angeboten bekommen, der jedoch im Jahr 1939 bereits gestorben war; er soll die Assistenzstelle bei Sedlmayr aufgrund dessen nationalsozialistischen Überzeugungen abgelehnt haben. In seiner Entnazifizierungsakte werden jedoch unter anderem nicht erwähnt: die in der Online-Biographie angedeutete im Jahr 1937 stattgefundene Reise nach Paris, wo der Kunsthistoriker in Begleitung des Kunsthändlers Daniel-Henry Kahnweiler Picasso in seinem Atelier besucht haben soll; seine vermutliche Mitarbeit an der Auskunftsstelle für die „Ausmerzung des

deutschfeindlichen Schrifttums in Italien“; seine Aktivität in der Abteilung Kunstschutz und die Angabe, dass er einmal Vittorini von den Nationalsozialisten unter seinem Bett in Turin versteckt haben soll, die Haftmann seiner Frau Evelyn Haftmann erzählt habe, jedoch nicht nachgewiesen werden kann. In ähnlicher Weise säubert Haftmann die Biographie von Künstlern, die, wie in seinem Fall ein ambivalentes Verhalten zum Nationalsozialismus aufweisen. In der Publikation *Emil Nolde* im Jahr 1958, verschweigt Haftmann absichtlich Noldes Antisemitismus sowie seine NS-Mitgliedschaft.

In München arbeitet Haftmann als Kunstkritiker am Bayerischen Rundfunk, als Juror und Mitwirkender bei den im Central Collecting Point und im Amerika Haus von dem von Oktober 1948 bis 1950 Leiter der Monuments, Fine Arts & Archives-Section (MFA&A)-Abteilung des Office of Military Government for Bavaria Stefan Peter Munsing im Rahmen der kulturellen *re-education* veranstalteten Ausstellungen. Von der amerikanischen Roberts Commission wird Haftmann als „talentiert“, jedoch auch als „Trinker“ bezeichnet. Haftmann profiliert sich durch seine Tätigkeiten sowohl als Verteidiger von, jedoch streng ausgewählten, Strömungen der einst „entarteten Moderne“ als auch als Förderer der von der nordamerikanischen Kulturpolitik unterstützten abstrakten Kunstrichtungen. Im September 1949 setzt sich Haftmann im Rahmen des zweiten Kunsthistorikertags in München öffentlich gegen die konservativen kunsthistorischen Positionen von Sedlmayr ein, dessen Assistent er im Jahr 1940 werden wollte. Die Art und Weise, wie Haftmann gegen Sedlmayr auftritt und dabei ein Thema anspricht, das, wie die Chronisten der Zeit schreiben, nichts mit den während der Tagung diskutierten Themen zu tun hat, kann als Versuch verstanden werden, sich öffentlich als progressiver gegenüber dem konservativen Wiener Kunsthistoriker zu positionieren. Haftmanns Beziehung zu Sedlmayr vor und nach dem NS-Regime ist von entscheidender Bedeutung für das Verständnis von Haftmanns Handlung zur Förderung seiner Karriere.

Haftmann wird im Jahr 1952 als Professor für Kunstgeschichte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg berufen, wo er eine wichtige Rolle in der Anstellung von abstrakten Künstlern als Lehrer, wie unter anderem von Georg Meistermann, Fritz Winter und Ernst Wilhelm Nay, im Rahmen von kurzfristigen Beschäftigungen spielt.

1954 wird die Enzyklopädie *Malerei im 20. Jahrhundert* veröffentlicht, womit Haftmann einen wesentlichen Erfolg erfährt, der von den Verkäufen des Buches bestätigt wird. Die Enzyklopädie postuliert den Triumph der abstrakten Kunst der Nachkriegszeit als Erbe einiger ausgewählter Avantgarden, in Deutschland insbesondere des Expressionismus der Brücke und des Blauen Reiters. Die Behauptung der abstrakten Kunst als bevorzugte Strömung der von Haftmann als frei und demokratisch beschriebenen westlichen Welt, triumphiert im neuen polarisierten Kontext des Kalten Krieges. Die Publikation enthält deutliche methodische und strukturelle Bezüge zu der Schrift Wilhelm Pinders *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (1926). Begriffe und Sprache, wie beispielsweise die stetige Unterscheidung zwischen Kunst als Ausdruck der germanischen oder lateinischen „Rasse“, verweisen zudem auf Haftmanns Artikel der 1930er Jahre. Die von Haftmann entwickelte Geschichtsschreibung der Kunst des 20. Jahrhunderts basiert auf einer westeurozentrischen Sichtweise, die grundsätzlich ausschließlich die Kunst aus Frankreich, Deutschland und Italien berücksichtigt. Britische und amerikanische Kunst werden nur ab der zweiten erweiterten Ausgabe im Jahr 1962 eingegliedert, als die Verlagerung des Baryzentrums in der Künste von Paris zu New York nicht mehr beiseite gelassen werden kann. Das auf die französische, deutsche und italienische Kunst begrenzten Schema entspricht grundsätzlich dem ursprünglichen Entwurf, der wie anhand von Haftmanns ermittelten Korrespondenzen mit Hans Purrmann während des Krieges und Hermann Henselmann in der Nachkriegszeit dargelegt wird, in den Jahren 1942 und 1943 entsteht.

Dank dieser Publikation erhält Haftmann die Berufung als Mitkurator der *documenta* im Jahr 1955 in Kassel vonseiten Arnold Bodes, an der er zusammen mit Kurt Martin, Alfred Hentzen, Herbert Freiherr von Buttlar und Hans Mettel arbeitet. Bis auf Bode und Mettel haben die anderen Veranstalter während des NS-Regimes wie Haftmann angesehene Positionen in staatlichen Institutionen inne. Haftmanns Enzyklopädie dient als theoretische Grundlage der Ausstellung. Obwohl sich die Kuratoren das Ziel setzen, die Moderne nach dem Nationalsozialismus zu rehabilitieren, wird aufgrund von Haftmanns theoretischen Sichtweisen worauf sich die Schau basiert nur eine selektive Auswahl der Kunst des 20. Jahrhunderts präsentiert, die bedeutenden

Kunstrichtungen, die sozial- und politisch engagiert waren, wie der Dadaismus und russische Konstruktivismus, beiseite lässt.

Nach der kuratorischen Tätigkeit im Rahmen der documenta erhält Haftmann zahlreiche Aufträge, darunter die als Mitkurator, erneut neben unter anderem Alfred Hentzen und Kurt Martin, an der Ausstellung *German art of the 20th century* im Jahr 1957 im MoMA in New York. Jedoch beschwert er sich in seiner privaten Korrespondenz, trotz des Erfolgs seiner Publikationen und seiner Arbeit, keine öffentliche finanzielle Unterstützung erhalten zu haben. Die Untersuchung beweist, dass Haftmanns gesamter beruflicher Werdegang sich durch den Wunsch nach öffentlicher Bestätigung charakterisiert, gleichzeitig jedoch von dem Willen, seine Arbeit selbstständig und unabhängig durchzuführen, geprägt ist.

Während der 1950er und 1960er Jahre veröffentlicht Haftmann zahlreiche Bücher, nimmt an renommierten internationalen Jurys teil, prägt durch seine kunstkritischen Standpunkten ebenso die zweite und dritte documenta-Ausstellungen in Kassel (1959 und 1964) und erhält die gewünschte öffentliche finanzielle Anerkennung, wie der Lessing-Preis im Jahr 1962 in Höhe von 15.000 Deutsche Mark bezeugt. Obwohl Haftmann seine nachkriegszeitliche Karriere auf die Kunst des 20. Jahrhunderts begründet, geht er weiterhin seinem Interesse für die Archäologie und die Antike nach, wie seine zahlreichen Reisen nach Griechenland, Italien, in die Türkei und in den Mittleren Osten sowie die im diesem Forschungsfeld erwünschten, jedoch nie veröffentlichten Publikationen bezeugen.

In den 1950er Jahren etabliert sich Haftmann durch seine Arbeit in der Bundesrepublik Deutschland als einer der richtungsweisenden Kunsthistoriker auf dem Gebiet der Kunst des 20. Jahrhunderts. Mit der Begründung ein Avantgardist zu sein, wird jedoch seine mögliche Anstellung in Kunsteinrichtungen, wo hochkonservative Kunsthistoriker tätig sind, nicht erwünscht. Bezeichnend für die damalige Lage ist Haftmanns Bewerbung im Jahr 1957 in Hinblick auf die Besetzung der Stelle als Generalsekretär der Akademie der Bildenden Künste in München, die aufgrund der internen Proteste der Dozenten abgelehnt wird. Auf ähnlicher Weise wird im selben Jahr Haftmanns Bewerbung als Direktor der Hochschule für bildende Künste Hamburg von der Mehrheit der Dozenten abgelehnt. Die von Kurt Martin im Jahr 1958 erwünschte

Etablierung einer Ankaufskommission für moderne Kunst an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München, in der Haftmann als Mitglied wirken soll, verursacht den Austritt von älteren Mitgliedern wie Hans Sedlmayr und Emil Preetorius.

Haftmanns Arbeit während der 1950er Jahre erhält die private und öffentliche Unterstützung von Kunsthistorikern seiner eigenen Generation, wie von dem während des NS-Regimes am Sonderauftrag Linz beteiligten Erhard Göpel. Göpel, der anhand der untersuchten Korrespondenz, sich neben Georg Meistermann als einer der engsten Freunden erweist, wünscht sich eine Berufung Haftmanns als Professor für Kunstgeschichte in München für die Behauptung der Kunst des 20. Jahrhunderts und als Gegengewicht zu dem in der Stadt tätigen Professors Hans Sedlmayr.

In den 1950er Jahren und am Anfang der 1960er Jahre, als Haftmann sich durch die kuratorische Arbeit im MoMA und die Übersetzung der Enzyklopädie ins Englisch ebenso in den USA einen Ruf macht, beginnen sich Gerüchte über seine Verstrickung mit dem NS-Regime durch den jüdischen Kunsthistoriker Alfred Werner in New York zu verbreiten. Um sich zu verteidigen schildert Haftmann eine überarbeitete Fassung seines Lebens, in der er sich als Angehöriger einer Generation darstellt, die Opfer der Geschichte sei und seine Unschuld auf die enge Freundschaft mit jüdischen und antifaschistischen Künstler\*innen und Autor\*innen während des NS-Regimes begründet. Ebenso informiert sich Douglas Cooper, der den in Haftmanns Buch *Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens* erkannten nationalistischen Standpunkt in seiner englischen Übersetzung (1954) möglicherweise zu mindern versucht, im Jahr 1953 bei Will Grohmann über die Richtigkeit der von ihm gehörten Gerüchte über Haftmanns Verstrickung mit dem NS-Regime.

Im Jahr 1966 wird Haftmann von Stephan Waetzoldt als Direktor der Neuen Nationalgalerie, die 1968 in dem neuen von Ludwig Mies van der Rohe konzipierten Bauwerk eröffnet wird, in Westberlin berufen, obwohl er über keinerlei Erfahrung in der Museumsleitung verfügt. Die Direktorenstelle eines der wichtigsten Museen für moderne Kunst in Deutschland bedeutet für Haftmann die lang ersehnte öffentliche Anerkennung. Von Anfang an beabsichtigt Haftmann das umsetzen, was er in seiner Enzyklopädie festgelegt hat. Das Buch gelte, so Haftmann, bereits seinem Kollegen



Werner Schmalenbach als Leitfaden beim Aufbau der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf. Erste Schwierigkeiten zu Beginn von Haftmanns Amtszeit betreffen die Finanzierung der Ankaufspolitik der Neuen Nationalgalerie sowie den Kompetenzbereich der in der Ankaufskommission beteiligten Persönlichkeiten und den daraus resultierenden möglichen Einschränkungen Haftmanns Entscheidungsfreiheit. Zudem erweist sich der Etat der Neuen Nationalgalerie von Anfang an als begrenzt sowie die politische Lage der geteilten Stadt als sehr kompliziert. Zum Zeitpunkt seiner Amtseinsetzung im Jahr 1967 wird Haftmanns Berufung bereits von der Presse aufgrund seiner dogmatischen Geschichtsschreibung der Kunst des 20. Jahrhunderts, insbesondere bezüglich der übermäßigen Bedeutung der Nachkriegsabstraktion, als überholt infrage gestellt. Nach dem Erfolg seiner Publikationen und kuratorischen Arbeit an den ersten drei Kasseler documenta-Schauen, kommt die Ernennung als Museumsdirektor auf dem Höhepunkt von Haftmanns Karriere. Die Direktorenstelle in Westberlin stellt für Haftmann die Gelegenheit dar, zum ersten Mal eine institutionelle Rolle an der Spitze eines der renommiertesten Museen der Bundesrepublik Deutschland auszuüben. Haftmanns internationale Kontakte zu Künstler\*innen, Galerist\*innen, Kunsthistorikern und Museumsdirektoren, die er im Laufe der Nachkriegszeit und vor allem während der ersten drei documenta-Ausstellungen in Kassel aufbaut, erweisen sich als grundlegend, sowohl für die von Haftmann veranstalteten Wechselausstellungen, als auch für seine Ankäufe für die permanente Sammlung des Museums. Die in der Enzyklopädie kanonisierte und im Rahmen des ephemeren Kontexts der documenta-Ausstellungen in Kassel präsentierte Moderne, möchte Haftmann in einem dauerhaften Museum gestalten.

Wie Haftmann anlässlich seines Festvortrags an der Hamburger Kunsthalle im August 1969 publik zeigt, hat er eine konservative und autoritäre Auffassung der Rolle des Museumsdirektors. In seiner Rede legitimiert er sich als Nachfolger Hugo von Tschudis und Ludwig Justi als Museumsdirektor. Haftmann schreibt Justi zu, die Nationalgalerie gegenüber der gegenwärtigen Kunst geöffnet zu haben, erwähnt jedoch die von Justi gespielte Rolle im Rahmen der Nationalisierung der Sammlung des Kronprinzenpalais in den 1930er Jahren nicht. Das Museum sei laut Haftmann der Ort der Tradition und des Gedächtnisses, wo zeitgenössische, experimentelle und

gesellschaftsbezogene Kunst keinen Platz finden könne. Haftmanns Standpunkte gegen die Präsentation und Aufnahme gegenwärtiger Kunst im Museum werden in der Presse insbesondere von Wieland Schmied, Leiter der Kestner-Gesellschaft in Hannover, kritisiert. In Haftmanns Angriff insbesondere auf die Pop-Art zeigt sich sein Konservatismus sowie die Unfähigkeit sich mit der zeitgenössischen Kunst auseinanderzusetzen, besonders deutlich. Haftmann trivialisiert und verspottet diese Kunstrichtung in einer Weise, die laut Schmied an die Vorwürfe der Nationalsozialisten gegen die „entartete Kunst“ erinnert und veranlasst ihn vor den neuen Versuchen zur Diffamierung der zeitgenössischen Kunst zu warnen.

Haftmann lehnt jede gesellschaftsbezogene gegenwärtige Kunst als angewandte politische Malkunst ab und vergleicht sie sowohl mit der während des NS-Regimes als auch mit der in der Sowjetunion entstandenen Kunst. Ferner stellt er die abstrakte Kunst als Muster einer nicht manipulierbaren Kunst dar, obwohl die Abstraktion in den westlichen Ländern während des Kalten Krieges als politisches Instrument vonseiten der CIA benutzt wird.

In dem damaligen historischen Kontext, geprägt ab dem Jahr 1967 von den studentischen Demonstrationen, die gesellschaftliche und politische Demokratisierung verlangen, werden Haftmann und die Neue Nationalgalerie in Westberlin im von Ludwig Mies van der Rohe als Tempel konzipierten Bauwerk zum anachronistischen Bild des von den neueren Generationen hinterfragten konservativen und unzeitgemäßen Systems. Haftmanns kuratorische Herangehensweise wird in der Presse der von Werner Hofmann ab 1969 für die Hamburger Kunsthalle umgesetzten Praxis entgegengestellt, da dieser den Schwerpunkt seiner Aufgaben auf die Erweiterung des Besuches auf Menschen, die keinen Zugang zur Kultur haben, auf die didaktische Funktion des Museums und auf die Notwendigkeit die Geschichtsschreibung der Kunst und ihren Kanon infrage zu stellen, festgesetzt hat.

Die Debatte über die Krise der Institution Museum, die sich am Ende der 1960er und während der 1970er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, in Europa, in den USA, aber auch außerhalb der westlichen Welt verbreitet, zeigt beispielsweise die Positionen von Werner Hofmann und Helmut R. Leppien, Leiter der Kunsthalle Köln, sowie die des Kulturdezernenten der Stadt Frankfurt am Main, Hilmar Hoffmann, als

Gegensatz der Standpunkte Haftmanns. Während Haftmann die Demokratisierung der kulturellen Institutionen, darunter der Museen, explizit als Rhetorik bezeichnet, plädieren diese für die gesellschaftliche Interaktion des Museums, seine demokratische und didaktische Funktion und seine Öffnung zur Gegenwartskunst. Haftmanns Ideen sind in den 1970er Jahren aus der Zeit gefallen und überholt, wie die kuratorische Praxis und das Denken von Kuratoren und Kritikern wie Harald Szeemann, Pontus Hultén und John Berger zeigt. Andererseits ähneln beispielsweise die Positionen des Leiters der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Werner Schmalenbach, der die Notwendigkeit einer „Museumsreife“ für gegenwärtige Kunst hervorhebt, den Positionen Haftmanns gegenüber der Unmöglichkeit, im Museum zeitgenössische Kunst zu präsentieren. Haftmann stellt sich darüber hinaus ebenso politisch, neben Bernhard Degenhart, gegen die Forderungen nach Demokratisierung, die insbesondere von den Kunsthistoriker\*innen des Ulmer Vereins – Verband für Kunst und Kulturwissenschaften e. V., der 1968 mit dem Ziel entsteht, eine Reform der Lehre des Faches im akademischen Bereich, der Arbeitsverhältnisse in den musealen Institutionen und die Abschaffung der etablierten Hierarchien zu fordern, anlässlich der Wahl des Vorstandes des Verbands Deutschen Kunsthistoriker im Jahr 1972 in Konstanz.

Haftmanns ästhetische und elitäre Auffassung des Museums für moderne Kunst spiegelt sich in seinen museographischen Inszenierungen der Wechselausstellungen, die nur für einen kleinen Kreis von Gebildeten zugänglich und verständlich gewesen sein müssen. Obwohl die von Mies van der Rohe konzipierten Hängewände einen weit verbreiteten neuen Wunsch nach Transparenz, Freiheit und nicht hierarchisierte Wahrnehmung der Kunst ermöglichen sollen und er die Museumshalle als Raum für unterschiedliche Typologien von Kunstwerken und alle möglichen Nutzungen entwirft, erweist sich die museologische und museographische Auseinandersetzung mit den Hängewänden und der Museumshalle als schwierig und herausfordernd.

Haftmann, der seine Ausstellungen in der Museumshalle als Inszenierungen betrachtet, verfügt über keine vorherige praktische museologische und museographische Erfahrung, muss jedoch von Arnold Bodes museographischen Gestaltungen der documenta-Ausstellungen beeindruckt gewesen sein. Seine Reise nach Houston im Jahr 1968, um James Johnson Sweeneys Sonderausstellungen in der von Mies van der Rohe

gebauten Cullinan Hall des Museum of Fine Arts, Houston, zu studieren, bezeugt jedoch Haftmanns Bemühung, die Ausstellungen in der Museumshalle bestmöglich einrichten zu wollen. Auch Sweeney, der eine unabdingbare Rolle in der praktischen Umsetzung der museographischen Entwürfen von Mies van der Rohe spielt, gestaltet die Ausstellungen laut einem ästhetischen, sinnlichen und intuitiven Gesichtspunkt, der jedoch keine didaktische Botschaft für nicht instruierte Besucher\*innen vermitteln muss. In der Cullinan Hall gibt es während Sweeneys Amtszeit keine didaktischen Medien, wie es in der Neuen Nationalgalerie während Haftmanns Amtszeit ebenso der Fall ist. Haftmanns Inszenierungen in der Museumshalle werden meistens als statisch und die im Untergeschoss als eng aufgebaut kritisiert. Haftmann versucht jedoch für jeden auszustellenden Künstler eine neue Inszenierung auszuprobieren, die durch die unterschiedliche Gestaltung der Hängewände im Raum die präsentierten Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen zur Geltung kommen lässt. Die Hängewände erweisen sich als weniger flexibel als von dem Architekten konzipiert worden, was zu ihrer Abschaffung nach Haftmanns Amtszeit führt.

Haftmanns Wechselausstellungsprogramm basiert vorwiegend auf der Gegenüberstellung zwischen den von ihm genannten „Meistern“ der Klassischen Moderne, wie Piet Mondrian, Wilhelm Lehmbruck und Willi Baumeister, und den von ihm als Künstler\*innen „der mittleren Generation“ bezeichnet, die vorwiegend Vertreter von gegenstandslosen Kunstrichtungen sind, wie Ernst Wilhelm Nay, Wols, Asger Jorn und Hans Hartung. Haftmann strebt an, international repräsentative Künstlerpositionen zu zeigen, um die von der Mauer isolierten Stadt an die westliche Welt zu knüpfen. Im Bereich der Kunst des 19. Jahrhunderts stellt Haftmann James McNeill Whistler und Joseph Mallord William Turner aus, die laut Haftmann zusammen mit der Schau von Marc Chagall den größten Publikumserfolg seiner Amtszeit darstellen. Diese Angabe ist von großer Bedeutung, um eine Vorstellung davon zu bekommen, welche in der Neuen Nationalgalerie ausgestellten Künstler\*innen das Interesse der Besucher\*innen wecken und welches Publikum die Neue Nationalgalerie besucht haben kann. Unter den von Haftmann im Feld der zeitgenössischen Kunst tätigen Künstler\*innen zugezählt, präsentiert Haftmann informelle, wie die Rudolf Schoofs, und surrealistische Künstlerpositionen, wie die Jorge Castillos, und legt mit fünf Ausstellungen einen

Schwerpunkt auf junge abstrakte Berliner Künstler\*innen, die laut Haftmann von der auf realistischen Kunstströmungen fokussierten Berliner Kunstszene nicht genug repräsentiert sind. Haftmann veranstaltet nur wenige Themenausstellungen, weil sich Kunst seiner Meinung nach in der individuellen Leistung einzelnen Künstler\*innen verdeutliche und so besser nachvollzogen werden könnte.

Die Zusammenarbeit mit der Nationalgalerie Ost wird von Anfang an von Haftmann als unmöglich geschätzt: Kein Nachweis von Mitarbeit und Austausch zwischen den geteilten Nationalgalerien kann im Archiv nachgewiesen werden. Haftmann zeigt zudem kein Interesse, sich der Kunst aus Osteuropa zu widmen, wie seine grundsätzlich ablehnende Herangehensweise bezüglich der Ausstellung *Moderne polnische Malerei und Graphik* im Jahr 1969 nachweist.

Wie die Untersuchung bezeugt, hat Haftmann ausschließlich ausgewählte Strömungen der Klassischen Moderne, wie die Abstraktion, den Expressionismus und den Kubismus, in Betracht gezogen. Haftmann versucht den Schwerpunkt seiner kuratorischen Praxis auf die deutsche abstrakte, im Gegensatz zur expressionistischen, Kunst zu setzen. Die internationale und lokale zeitgenössische Kunstszene außerhalb der abstrakten und informellen Kunstrichtungen wird von Haftmann ignoriert und teilweise mit Vehemenz verachtet. Ein Wechsel im Ausstellungsprogramm zeichnet sich ab 1973 ab, als Wieland Schmied als Kurator und stellvertretender Direktor, nach der Absage vonseiten Bernd Krimmels, berufen wird. Die Ausstellungen von Richard Hamilton und Louise Nevelson, die noch während Haftmanns Amtszeit im Jahr 1974 stattfinden, werden in den Berichten seiner kuratorischer Aktivität nicht einmal erwähnt. Trotz einer informellen Eröffnungsfeier der Neuen Nationalgalerie mit lockeren Reden, gegenwärtiger Musik und der Öffnung sowohl des Skulpturengartens als auch der Museumshalle für Musikveranstaltungen, die vorwiegend ein jüngeres Publikum anziehen sollen, zeigt Haftmann durch sein kuratorisches Programm eine elitäre Haltung sowohl gegenüber Westberlins als auch seiner Kunstszene. Wie die erhaltenen Broschüren mit Vorträgen und Führungen beweisen, entwickelt er mit Ausnahme der Konzerte *Jazz in the Garden* im Skulpturengarten ein Begleitprogramm im akademischen Stil und Format. Haftmanns kuratorische Arbeit an der Neuen Nationalgalerie sowie das bürgerliche, konservative Bild des Museums während

Haftmanns Amtszeit werden von zahlreichen in Berlin tätigen Künstler\*innen, wie beispielsweise Dieter Hacker, infrage gestellt. Die berufliche Korrespondenz Haftmanns weist einen Museumsdirektor auf, der als Einzelgänger die kuratorischen Aufgaben unter seiner direkten Kontrolle zu betreuen und erledigen anstrebt. Haftmann, der die museale Leitungsstelle als Projektion der von ihm in der Enzyklopädie theoretisch geleistete Arbeit sieht, versteht das Museum mehr als Behauptung und Verbreitung seines persönlichen kunsthistorischen Standpunkts als eine gesellschaftsbezogene Aufgabe. Wie seine Briefe bezeugen, bezieht sich Haftmann oft auf die Neue Nationalgalerie als „sein“ Museum, wo er seine Interpretation der Kunstgeschichte verwirklichen kann. Sowohl der interne als auch der mit der Polizei ausgetauschte Briefwechsel beweist, dass das Museumsgebäude zum Gegenstand von Vandalismus, Diebstählen und Protestaktionen wird. Andererseits weist Haftmann in seiner privaten und öffentlichen Korrespondenz, dessen kuratorische Arbeit von der lokalen Presse oft hinterfragt wird, immer öfter auf die Schwierigkeiten hin, in Zusammenarbeit mit den Kunsteinrichtungen der Stadt zu arbeiten und ein Museum mit einer komplexen und langsamen bürokratischen Struktur sowie mit sehr geringen finanziellen Mitteln (im Jahr 1968 eine Million Mark) leiten zu müssen. Im Vergleich zu den Museen in Westdeutschland, wie die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, die jährlich über einen Etat von zwei Millionen Mark zuzüglich Spenden, die teilweise zehn Millionen Mark erreichten, verfügt, fällt Haftmanns Handlungsspielraum deutlich geringer aus.

Die untersuchten Ausstellungen zeigen, dass Haftmanns Interpretation der ausgestellten Künstler\*innen grundsätzlich auf seiner in der Enzyklopädie festgelegten Geschichtsschreibung der Kunst basiert, die wie dargelegt, auf konservativen Paradigmen gegründet ist. Die unterschiedlichen Künstler\*innen werden als Vertreter von „Beiträgen“ eingeordnet, die einer nationalen, wie beispielsweise der als der „deutsche“ Bildhauer des 20. Jahrhunderts bezeichneten Wilhelm Lehmbruck, oder sogar einer ethnischen Unterteilung, wie die jüdischen Künstler Mark Rothko und Jacques Lipchitz, aufweisen. Haftmanns Betrachtung der europäischen Kunst beschränkt sich weiterhin vorwiegend auf Deutschland, Frankreich und Italien. Seine Beschreibung des Werks des katalanischen Künstlers Antoni Tàpies', der übrigens eine Rolle in der katalanischen Bewegung gegen das Regime von Francisco Franco spielt,

wird von klischeeartigen Interpretationen davon beladen, was Haftmanns Auffassung nach, die Gemälde eines spanischen Künstlers darstellen würden. Haftmanns eurozentrische Auffassung verdeutlicht sich insbesondere in der Interpretation der Malerei Roberto Mattas, die er zudem durch eine ausschließliche formalistische Deutung zu entpolitisieren versucht und die Inhalte eines dem spanischen kommunistischen Politiker Julián Grimau gewidmeten Gemäldes schweigt. Haftmann weist auf die Theorie der Generationen Pinders hin, um beispielsweise die Aktualität und Modernität der Malerei Nays am Ende der 1960er Jahre zu verteidigen. Seine kunstkritische Schreibweise kann vielmehr als Zeugnis einer ideologischen Instrumentalisierung als eine Auseinandersetzung mit den jeweiligen untersuchten Künstler\*innen wahrgenommen werden. Haftmanns Ausstellungsprogramm zielt auf die erneute Bestätigung seiner Theorien zur Verbreitung der abstrakten Kunst durch die Ausstellungen Mondrians, Nays und Afros. Die Künstler Wols und Hartung sowie ihr persönlicher Werdegang im Zweiten Weltkrieg werden durch Haftmanns Darlegungen zum Musterbeispiel von verfolgten und unterdrückten deutschen Künstler\*innen seiner Generation. Haftmanns selektive Darstellung der Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts widerspiegelt sich ebenso in der selektiven Präsentation des Werks der jeweiligen Künstler\*innen wider, die er ausstellt. Seine Geringschätzung der Pop Art, die anlässlich der Ausstellungen *Andy Warhol* und *Sammlung 1968 Karl Ströher* im Jahr 1969 präsentiert wird, könnte der Grund dafür sein, warum sich Haftmann mit Ströher nicht dafür engagiert, damit seine Sammlung als Leihgabe oder durch einen Ankauf in der Stadt Berlin bleibt. Die daraus entstandene Lücke in den Beständen der Neuen Nationalgalerie wird erst in den 1990er und 2000er Jahren durch die Schenkungen und dauerhaften Leihgaben aus den Sammlungen Marzona, Marx und Flick gefüllt. Dagegen profitieren weitere Museen wie das Hessische Landesmuseum Darmstadt sowie das dank des Ankaufs eines Teils dieser Sammlung neu gegründete Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main von der in den 1970er Jahren wichtigsten Privatsammlung von Pop Art, zeitgenössische amerikanische und deutsche Kunst in Deutschland. Dies zeigt, inwieweit Haftmanns durch seine Hintergrund bedingten individuellen Entscheidungen die Gestaltung der öffentlichen Sammlungen der Neuen Nationalgalerie betreffen.

Der Museumsetat beeinflusst die Planung und Veranstaltung der Wechselausstellungen. Haftmann kann jedoch in Zusammenarbeit mit nationalen und internationalen, renommierten Museen, Sammlern und Galerien umfassende Ausstellungen veranstalten, die das Ziel anstreben, Westberlin an die Kunstzentren in Westeuropa und den USA anzubinden. Einige Ausstellungen zeichnen sich durch ihren kommerziellen Charakter aus, der nicht nur ein Problem im Rahmen des Grundgesetzes des Museums veranschaulicht, sondern auch erhebliche kuratorische Schwierigkeiten verursacht. Die Rothko-Ausstellung zeigt beispielsweise, dass Frank Lloyds kommerzielle Interessen die ursprüngliche Auswahl der Werke und das Ausstellungskonzept aufgrund deren Verkaufs in den unterschiedlichen Stationen gefährdet hat.

Haftmanns museologische Konzeption für die Sammlung der Neuen Nationalgalerie zielt auf die Schaffung einer Weltgalerie. Für seine Erwerbungen bevorzugt Haftmann international renommierte, außerhalb von Berlin etablierten Händler\*innen. Aufgrund des geringen Etats, über welches er verfügt, versucht Haftmann durch seine zahlreichen Kontakte im Bereich des Kunstmarkts und mit internationalen Sammler\*innen Werke zu günstigen Preisen zu bekommen. Zahlreiche Ankäufe werden ebenso direkt bei Künstler\*innen durchgeführt, die teilweise im Kontext von neu entstandenen Werken nur die Herstellungskosten verlangen, wie Sam Francis mit dem Gemälde *Berlin Red* (1969/70), oder die Werke schenken, wie Max Ernst mit dem im Jahr 1964 geschaffenen originalen Gipsmodell der Skulptur *Capricorne*. Erwerbungen in lokalen Galerien in Westberlin scheinen hauptsächlich mit Mitteln und auf Initiative des Berliner Kunstvereins stattgefunden zu haben. Aufgrund der Räumlichkeiten des Museums versucht Haftmann zudem große Kunstobjekte zu erwerben. Durch die Analyse der von Haftmann angekauften Kunstwerke wird ersichtlich, dass er, wie im Fall der Wechselausstellungen, im Wesentlichen westeuropäische und nordamerikanische Kunst erwirbt. Haftmanns Förderung amerikanischer Kunst bleibt trotz seiner klaren Ausrichtung auf die US-Kulturpolitik jedoch im Wesentlichen auf den Abstrakten Expressionismus begrenzt. Nicht zu unterschätzen dabei ist die Rolle, die europäische während des Zweiten Weltkriegs emigrierte Künstler\*innen bei der Entstehung der Kunstrichtung des Abstrakten



Expressionismus in New York gespielt haben, was ein weiteres Zeichen Haftmanns eurozentrischer Auffassung bildet.

Haftmann engagiert sich, um auf der einen Seite die Lücken in der Sammlung der Klassischen Moderne der Neuen Nationalgalerie zu schließen, und auf der anderen Seite die Bestände der Nachkriegskunst zu erweitern. Auch im Rahmen der Erwerbungen versucht er seine persönliche Kanonisierung der Kunstgeschichte darzulegen. Einerseits strebt Haftmann an, Werke der bedeutendsten Künstler\*innen der Avantgarde-Bewegungen des Jahrhundertbeginns zu erhalten, wobei er hauptsächlich Werke des Kubismus und Expressionismus erwirbt, zum Beispiel von Pablo Picasso, Georges Braque, Chaim Soutine, Juan Gris, Paul Klee und Max Beckmann. Andererseits setzt er sich für die Künstler ein, die er als Erben dieser Meister anerkennt, wie die informellen Maler Wols und Hans Hartung, die abstrakten Maler Ernst Wilhelm Nay und Bildhauer Hans Uhlmann, die CoBrA Künstler Karel Appel und Asger Jorn, aber auch unter anderem die Maler Marino Marini und Francis Bacon. Aufgrund der geringfügigen finanziellen Mittel ist es nicht möglich, die Meisterwerke, die Haftmann sich für die Neue Nationalgalerie vorgestellt hat, zu erwerben. Aus demselben Grund wird es ihm ebenso nicht gelingen, eine einheitliche langfristige Planung der vorgesehenen Erwerbungen zu unternehmen. Charakteristisch für die Ankaufspolitik Haftmanns ist ebenso die fehlende Einheitlichkeit bei den erworbenen Werken, sodass einzelne Objekte von sehr unterschiedlichen Künstlern wie Renato Guttuso, Max Ernst, Ronald Brooks Kitaj und Erró nebeneinanderstehen.

Der Vergleich mit Schmalenbachs Ankaufspolitik an der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen hat jedoch gezeigt, dass selbst mit einem erheblichen Etat, der zweifellos die Erwerbung einer höheren Anzahl von Meisterwerken ermöglicht hat, die von Eduard Beaucamp behauptete Schaffung einer Weltgalerie vonseiten Schmalenbachs aufgrund dessen selektiver und gegen die zeitgenössische Kunst gerichteter, anscheinend an Haftmanns Enzyklopädie inspirierter, Ankaufspolitik weder in Westberlin noch in Düsseldorf möglich ist.

Durch seine kuratorische Praxis in Westberlin knüpft Haftmann an die theoretische Konzeption an, die er für die von ihm mitkuratierten documenta-Ausstellungen entwickelt hat, die wiederum auf die in seiner Enzyklopädie theorisierten Entwicklung

der modernen Kunst basiert. Dort gründet die Idee einer ununterbrochenen Kontinuität zwischen den Leistungen der großen Meister der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts und der Nachkriegskunst. Wie dargelegt, wäre es schwierig gewesen, aufgrund von Haftmanns persönlichen und beruflichen Werdegang, das NS-Regime als einen Bruch in der Kunstgeschichte wahrzunehmen und darzulegen. Die der Abstraktion in der Neuen Nationalgalerie beigemessene Bedeutung scheint das Postulat der documenta II im Jahr 1959, wofür „Kunst abstrakt geworden“ sei, wieder beleben zu wollen. Durch seine Ankaufspolitik, die auf dem isolierten Meisterwerk basiert, und durch seine Wechselausstellungen, die etablierten einzelnen Künstler\*innen gewidmet sind, hebt Haftmann die Bedeutung individueller Darbietungen der einflussreichsten Künstler\*innen hervor. Damit bestätigt er die auf der documenta III im Jahr 1964 proklamierte und viel diskutierte Aussage, dass „Kunst das ist, was bekannte Künstler machen“. Haftmanns kuratorische Praxis in Westberlin spiegelt den Versuch seiner in den 1950er Jahren entwickelten Theorien wieder, aus ideologischen Gründen weiterhin zu bestätigen. Die in der Enzyklopädie und auf den documenta-Ausstellungen vertretenen Werte zur weltumfassenden Verbreitung der Abstraktion, zur Kontinuität zwischen ausgewählten Avantgarden und einer ebenso begrenzten Nachkriegsmoderne und zur gewünschten Anbindung der Kunst Deutschlands zunächst an die westeuropäischen Länder, anschließend an die USA, werden von Haftmann während seiner Amtszeit an der Neuen Nationalgalerie wiederbelebt. Die Ausstellung der Erwerbungen im Jahr 1973 zeigt Haftmanns ideologische Inszenierung der modernen Kunst, die sich um die zentral ausgestellte abstrakte Malerei von Sam Francis entwickelt und Bodes Inszenierungen der Malereien Francis' an der documenta II und III erinnern. Gleichzeitig bezeugt diese Schau, der kein didaktisches Konzept zugrunde liegt, dass Haftmann das Museum in erster Linie als Ort des ästhetischen Genusses und der Freude versteht, während in den 1970er Jahren das Museum als Ort der Bildung reklamiert wird. Seine Absicht, die Sammlung der Neuen Nationalgalerie mit seiner Kanonisierung der in den 1950er Jahren entwickelten Kunst zu prägen, zusammen mit den konservativen und unter nationalistischen Standpunkten verfassten Inhalten seiner Katalogvorworte und -einführungen, der Präsentation einer bereits historisierten Moderne und der fehlenden Beachtung von zeitgenössischer Kunst und neuen Medien,

bezeichnen seine Arbeit in den 1970er Jahren als altmodisch und unzeitgemäß. In diesem Sinne ist Haftmanns kuratorische Erfahrung an der Neuen Nationalgalerie mit der an der documenta vergleichbar, wo Haftmanns Konservatismus sich im Laufe der drei von ihm mitkuratierten Schauen allmählich zum Vorschein kommt. Seine kunstkritischen Auffassungen sind mit dem Wunsch nach Veränderung und Demokratisierung, die anlässlich der Vorbereitungen für die documenta IV im Jahr 1968 sowohl intern als auch in der Gesellschaft entstehen, unvereinbar. In diesem Zusammenhang entsteht Haftmanns Rücktritt, zusammen mit weiteren Ausschussmitgliedern wie unter anderem Werner Schmalenbach. Die Proteste und Forderungen der jüngeren Generationen für eine strukturelle Veränderung der Gesellschaft und der Institutionen erreichen im Jahr 1968 ihren Höhepunkt in zahlreichen Städten, darunter in Berlin. Haftmann setzt aufgrund seiner konservativen Ausbildung und Weltanschauung in der Neuen Nationalgalerie ein kuratorisches Programm um, das den Jungen keinen Raum gibt und ihrer Forderungen nach Demokratisierung nicht nur in der Neuen Nationalgalerie, sondern auch im Rahmen weiterer West-Berliner Kunstinstitutionen, wie sein Verhalten gegenüber der Deutschen Gesellschaft für bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) zeugt, verharmlost. Haftmann wird vor allem von jüngeren Generationen kritisiert, die in seinem Kanon der Kunstgeschichte und seiner Museumsleitung ein autoritäres Modell sehen sowie sein Schreibstil als manieristisch und karikaturartig wahrnehmen. Seine Reaktion auf diese Bewegungen ist die noch stärkere Verschanzung in seinen eigenen kunsthistorischen und kulturpolitischen Positionen. Meiner Meinung nach kann aus diesen Gründen Haftmanns Berufung zum Direktor der Neuen Nationalgalerie in Westberlin gleichzeitig als Höhepunkt und Schlusspunkt seiner öffentlichen Karriere als Kunsthistoriker betrachtet werden.

Haftmanns vorzeitiger Rücktritt im Jahr 1974 und die im Jahr 1975 anschließende Berufung Dieter Honischs, der den Schwerpunkt seiner Amtszeit auf die zeitgenössische Kunst legt, offenbaren, wie weiterhin Theorien zu behaupten und Strömungen zu fördern, die in den 1970er Jahren überholt sind, selbst in einem bestimmt nicht auf Experimentierung fokussierten Museum wie der Neuen Nationalgalerie unzeitgemäß erscheinen mussten. Die im Jahr 1976 von den

Mitarbeiter\*innen des Museums organisierte Schau *Freunde danken Werner Haftmann*, die als eine Schau der von Künstler\*innen, Kunsthändler\*innen und Sammler\*innen an die Neue Nationalgalerie geschenkten Werke konzipiert wird, beweist wie seine Wirkung in der Kunstszene zu einer zusätzlichen Bereicherung der von ihm geförderten Kunst auch nach seinem Rücktritt beiträgt.

In der Öffentlichkeit äußert sich Haftmann nicht explizit zu den Beweggründen, die zu seinem Rücktritt geführt haben, erwähnt jedoch die persönliche Frustration, als Schriftsteller nicht tätig gewesen zu sein, die berufliche Unzufriedenheit mit der kulturpolitischen Lage Westberlins, die seiner Auffassung nach die tägliche Arbeit im Museum beeinflusst habe sowie die fehlende Anerkennung von der Westberliner Kunstszene. Nach dem Rücktritt zieht Haftmann nach San Casciano in der Nähe von Florenz, wo er sich seine nach dem Zweiten Weltkrieg auf beruflicher Ebene unterbrochenen Studien zur Kunst des Mittelalters und der Renaissance sowie zur Archäologie wiederaufnimmt.

Haftmanns Ambiguität bezüglich des NS-Regimes und seine opportunistische Verdrängung der Vergangenheit, die wie die Mitwirkung an der Gedächtnisausstellung des Malers Hanns Hubertus Graf von Merveldt (1969), NSDAP-Mitglied und Antisemit, auch während seiner Amtszeit an der Neuen Nationalgalerie präsent ist, prägen sein Verhalten auch in der letzten Phase seines Lebens. 1986 erscheint seine letzte, durch die Unterstützung des Bundeskanzlers Helmut Kohl politisch konnotierte Publikation, die eine erneute generationsbedingten Spaltung zwischen Befürworter\*innen und Kritiker\*innen Haftmanns zu persönlichen und unwissenschaftlichen Stil und Auseinandersetzung mit dem Thema der „entarteten Kunst“ verursacht. In dieser Schrift vereinheitlicht Haftmann als Opfer des NS-Regimes die Lebenswege und Karrieren von Emigrant\*innen und Künstler\*innen der sogenannten „inneren Emigration“, einem vor allem im Bereich der Literatur viel diskutierten Begriff. Ein Jahr danach, anlässlich Degenharts 80. Geburtstag, verbirgt Haftmann in seinem Beitrag in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung die realen Gründe hinter Degenharts Besuchen während des Zweiten Weltkrieges bei modernen Künstlern in Italien und Frankreich hinter dem Wunsch sich in dem Feld der Kunst des 20. Jahrhunderts weiterzubilden. Ferner weigert sich Haftmann im Jahr 1994 im Rahmen

einer Ausstellung in der Akademie der Künste, die das zwiespältige Verhältnis zum NS-Regime einiger der Künstler\*innen der Künstlergemeinschaft Klosterstraße erweist hat, wie beispielsweise von Werner Heldt, Werner Gilles und Maria Blumenthal, eine Katalogeinleitung zu schreiben.

Haftmann, der nach dem Zweiten Weltkrieg mit seiner Arbeit eine durch die Emigration von vielen Intellektuellen entstandene Lücke füllt und der, trotz seiner selektiven Herangehensweise einen in der komplexen Übergangsphase der materiellen und kulturellen Wiederaufbau der Bundesrepublik Deutschland wesentlichen Beitrag zur Rehabilitierung der während des NS-Regimes als „entartet“ diffamierte Moderne leistet, gilt in den späten 1960er und in den 1970er Jahren als einer der Vertreter\*innen einer überholten Ordnung, die als konservativ und kontinuierlich wahrgenommen wird. Er gehört zu der Generation von in den 1930er Jahren ausgebildeten Kunsthistorikern, die ihre Karriere in den Jahren des NS-Regimes beginnen. Diese Generation, die eine Elite von Kunsthistorikern während des Nationalsozialismus bildet und bedeutende staatliche Positionen in Museen und Universitäten in Deutschland, aber auch in den kunsthistorischen Instituten im Ausland besetzt, wird auch nach dem Sturz des Regimes und dem Ende des Zweiten Weltkrieges prominente Stellen in der Bundesrepublik Deutschland antreten. Dies geschieht trotz der mehr oder weniger schweren, ehemaligen Verstrickung mit dem NS-Regime aus Zweckmäßigkeitgründen oder politischer Überzeugung. Eine strukturelle Kontinuität herstellt sich in den Nachkriegsjahren her, die trotz des ambivalenten Verhaltens während des NS-Regimes die Fortsetzung der Karriere in hochrangigen Positionen nicht verhindert. Haftmann beginnt während des NS-Regimes eine vielversprechende Karriere als Kunsthistoriker, die er nach 1945 im Bereich der modernen Kunst fortführt. Das Feld der Kunst des 20. Jahrhunderts, insbesondere die Verbreitung von abstrakten Kunstrichtungen, bietet in dem von den Alliierten besetzten westlichen Block gute Chancen für eine erfolgreiche Karriere. Die Kontinuität im beruflichen Werdegang Haftmanns widerspiegelt sich in den erfolgreichen Karrieren weiterer Kunsthistoriker wider, die ebenso außerhalb der Moderne tätig sind. Um nur einige der Namen zu nennen, die in der vorliegenden Arbeit als Freunden und Kollegen von Haftmann erwähnt werden, sei es an dieser Stelle auf folgende Persönlichkeiten hingewiesen: das ehemalige NSDAP-Mitglied Alfred

Hentzen wird zunächst im Jahr 1948 Leiter der Kestner-Gesellschaft, anschließend von 1955 bis 1969 Leiter der Hamburger Kunsthalle; Kurt Martin, der im Jahr 1940 zum Leiter des Musée de Beaux-Arts de Strasbourg und Generalbevollmächtigter für die Museen in Elsass und Baden berufen wird, wird nach dem Krieg erneut als Direktor der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe tätig und im Jahr 1957 als Generaldirektor der Bayerischen Staatgemäldesammlungen in München berufen; Robert Oertel, der am Sonderauftrag Linz mitarbeitet, habilitiert im Jahr 1948, arbeitet ab 1955 als Kustos an der Alten Pinakothek in München und ist von 1964 bis 1973 Direktor der Gemäldegalerie in Westberlin; Ludwig Heinrich Heydenreich, der als Leiter der Abteilung Kunstschutz tätig ist, wird zum Direktor des im Jahr 1946 neu gegründeten Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München berufen; Bernhard Degenhart, der im Krieg unter anderem die Albertina in Wien mit Werken von modernen Künstler\*innen versorgt, arbeitet ab 1949 als Kurator und ab 1965 als Direktor der Staatlichen Graphischen Sammlung München; der ehemalige Mitarbeiter der Abteilung Kunstschutz Otto Lehmann-Brockhaus wird im Jahr 1948 Bibliothekar am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, wechselt im Jahr 1961 zur Bibliotheca Hertziana in Rom, wo er 1967 gemeinsam mit Wolfgang Lotz zum Direktor des Instituts ernannt wird; Herbert Siebenhüner, ebenso ehemaliger Mitarbeiter in der Abteilung Kunstschutz, habilitiert im Jahr 1949 und lehrt als Ordinarius ab 1954 an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg; schließlich Erhard Göpel, seit 1942 am Sonderauftrag Linz beteiligt, arbeitet als Lektor und als Kunstkritiker unter anderem für die Frankfurter Allgemeine Zeitung.

Die Komplexität einer Biographie, einer Karriere und einer siebenjährigen Tätigkeit als Museumsdirektor in einer Schrift darzulegen, wie umfangreich es auch sein mag, bedeutet, sich auf einige Aspekte zu reduzieren. Diese Dissertation erhebt in allen ihre Teilen keinen Anspruch auf Vollständigkeit, möchte jedoch einen Beitrag zur Entmythisierung des persönlichen und beruflichen Werdegangs des Kunsthistorikers Werner Haftmann leisten, die sich im Laufe der Nachkriegszeit aufgebaut hat. Die in dieser Arbeit durchgeführten Untersuchungen sind als Versuch zu verstehen, durch den kritischen Umgang mit Archivquellen und Sekundärliteratur zahlreiche Problematiken hinsichtlich der historischen Bewertung von Haftmanns Arbeit aufzuwerfen. Ziel ist es

nicht, endgültige Antworten oder Urteile zu geben, sondern zusätzliche Fragen aufzuwerfen, die die tiefgehende Forschung der Karriere, des theoretischen und kuratorischen Werks eines der Kunsthistoriker, dessen Arbeit die Rezeption der Kunst der Moderne und die Geschichte von bedeutenden Kunsteinrichtungen tiefgreifend geprägt hat, weiterhin anregen sollten. Der Zugang zu den Dokumenten im privaten Nachlass des Kunsthistorikers sowie zu den gesperrten Beständen in den öffentlichen Archiven wird es in Zukunft ermöglichen, die wissenschaftliche Forschung weiter voranzutreiben, um eine gesamte gründliche historische Einschätzung von Haftmanns kunsthistorischer Arbeit zu schaffen. Die Untersuchung von Haftmanns Manuskripten und den Entwürfen seiner Schriften, seinen Tage- und Notizbüchern sowie von den Verwaltungsunterlagen in Bezug zu seinen redaktionellen und akademischen Tätigkeiten wird möglicherweise ein vollständigeres Bild vom Arbeitsalltag des Kunsthistorikers ohne spätere Rekonstruktionen vermitteln können. Die Analyse der vollständigen Korrespondenz mit all seinen Gesprächspartner\*innen wird zudem weitere wertvolle Einblicke in den unterschiedlichen Facetten von Haftmanns Persönlichkeit, in den Ambivalenzen, Widersprüchen und Nuancen ermöglichen, die jede historische Persönlichkeit kennzeichnen. Dadurch wird es möglich sein, noch detaillierter zu bestimmen, inwiefern Haftmanns Lebenserfahrungen seine Karriere als Kunsthistoriker beeinflusst haben. Wie die durchgeführte Studie schließlich zeigt, ist das Verständnis der Entstehungsphase der Sammlung der Neuen Nationalgalerie untrennbar mit der Kenntnis von Haftmanns biographischem und beruflichem Werdegang verbunden. Dies beweist, dass das Verständnis und die Studie der deutschen Museumssammlungen der Nachkriegszeit die Untersuchung des Lebens und des Werks der Direktoren, die sie geschaffen haben, voraussetzt.

# Quellenverzeichnis

## Deutschland

### Berlin

#### Akademie der Künste Berlin, Historisches Archiv

AdK-W 60 d (Bl. 281–340) Mitgliederwahlen Abt. Bildende Kunst 1969–1971, Wahl von Werner Haftmann zum außerordentlichen Mitglied.

AdK-W 61: Mitgliederwahlen Abt. Bildende Kunst 1981–1982, Wahlen 1981: 409, Vorschläge von Werner Haftmann.

AdK-W 70/1 Sign. 70, AdK-W Wahlen, Wahlvorschläge 1963–1985, Bd 1, Bl. 1–100: 9, Vorschläge von Werner Haftmann.

AdK-W 70/1 Sign. 70, AdK-W Wahlen, Wahlvorschläge 1963–1985, Bd 1, Bl. 1–100: 12, Vorschläge von Werner Haftmann.

AdK-W 70/2, Sign. 70, AdK-W Abt. Bildende Kunst Wahlen, Wahlvorschläge 1963–1985 Bd. 2, Bl. 101–203, Vorschläge von Werner Haftmann.

AdK-W 123-26: Akademie der Künste, Sitzung der Abt. Bildende Kunst 8. Nov. 1969 11 Bl., Vorschläge von Werner Haftmann.

AdK-W 159, AdK-W Präsident Grass Bd 1, Korrespondenz zwischen Manfred Schlösser und Werner Haftmann.

AdK-W 228: Akademie der Künste (West). Präsidialbüro. Vortragsreihe Grenzen und Konvergenzen, Schriftwechsel Werner Haftmann, 1965–1966.

AdK-W 331 Bildende Kunst: Korrespondenz zwischen Werner Haftmann und Manfred Schlösser.

Pers-AdK-W-439: Personalakten AdK-W Werner Haftmann 11 Bl. (1970).

AdK-W 544 (1965–1971) Vorschläge und Anregungen zu Ausstellungen: AdK/W Bl. 1–99: 9: Korrespondenz zwischen Werner Haftmann und Hertha Elisabeth Killy.

AdK-W 560. Akademie der Künste-West Präsidialbüro Vorträge 1956–1957, 50–138 Bl., 89 Bl., AdK-W Vortrag von Werner Haftmann „Das Genie Frankreichs und die deutsche Weise der Malerei des 20. Jahrhunderts“ am 24. Sept. 1956.



AdK-W 681 Bd. 1: Vorschläge und Anregungen zu Ausstellungen (1955–1966), Adk/W 681 Bl. 100–195: 174: Ausstellung italienische Malerei.

AdK-W 1056-01 Ausstellung „Ernst Wilhelm Nay“ vom 13. Januar bis 12. Februar 1967, Finanzierung, Transport, Katalog.

AdK-W 1056-03 Ausstellung „Ernst Wilhelm Nay“ vom 13. Januar bis 12. Februar 1967: Leihlisten.

AdK-W 1056-04 Ausstellung „Ernst Wilhelm Nay“ vom 13. Januar bis 12. Februar 1967: Schriftwechsel.

AdK-West 1058. Käthe Kollwitz Ausstellung 1967/68, Bl. 1–128. Bd 1: Planungskorrespondenz, Vermerke, Kostenvoranschlag Bl. 1–19.

AdK-W 1064-01 Ausstellung „Le Salon Imaginaire“: Schriftwechsel, Leihgabe Deutschland: Korrespondenz von Eberhard Roters mit Werner Haftmann.

AdK-W 1076 Höch-Collagen 1971: Höch 1076: Korrespondenz zwischen Hertha Elisabeth Killy und Werner Haftmann.

AdK-W 1819-01 „Den Widerstand lernen“. Heilbronner Begegnung, 16.–18. Dez. 1983, Vortrag von Werner Haftmann über den Radierzyklus „Der Krieg“ von Otto Dix anlässlich der Ausstellung „Otto Dix Der Krieg 1924“ (9. Dez. 1983 bis 29. Jan. 1984).

AdK 0785: Abt. Bildende Kunst Nachrufe 1993-2002: Nachruf auf Prof. Dr. Werner Haftmann von Prof. Jörn Merkert anlässlich der 13. Mitgliederversammlung der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg am Sonnabend, dem 9. Oktober 1999.

Paul-Westheim-Archiv 6: Korrespondenz mit Werner Haftmann.

Hans-Richter-Archiv 11: Korrespondenz mit Werner Haftmann.

Jes-Petersen-Archiv 307: Korrespondenz mit Werner Haftmann.

Bernhard-Minetti-Archiv 374: Korrespondenz mit Werner Haftmann.

Otto-Karl-Archiv 412: Korrespondenz mit Werner Haftmann.

Boleslaw-Barlog-Archiv 434: Korrespondenz mit Werner Haftmann.

Walter-Huder-Archiv 542: Korrespondenz mit Werner Haftmann.

Ernst-Schröder-Archiv 674: Korrespondenz mit Werner Haftmann, Zeitungsartikel.

Roger-Loewig-Archiv 1024: Korrespondenz mit Werner Haftmann.

### **Akademie der Künste Berlin, Presse-Archiv**

Presse-AdK-W 1455; Presse-AdK-W 062.

### **Akademie der Künste Berlin, Baukunstarchiv**

Autographen-Sammlung 241: Zeitungsartikel zur Eröffnung der Neuen Nationalgalerie.

Hermann Henselmann-Archiv 291: Korrespondenz mit Werner Haftmann.

Julius Posener-Archiv 312: Korrespondenz mit Werner Haftmann.

AdK 1560, Brief von Werner Haftmann an Angela Lammert, 1994.

### **Universitätsarchiv, Humboldt-Universität zu Berlin**

Haftmann, Werner: HU UA, NS-Doz. 2, ZB II 1376 A. 24 Ka 097.

### **Archiv des Georg-Kolbe Museums**

Nachlass Hermann Blumenthal, Signatur: HB.31, Kasten 1, Mappe 3, Blatt 1–11.

Nachlass Hermann Blumenthal, Signatur: HB.35, Kasten 1, Mappe 3, Blatt 1–3.

### **Archiv der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie**

Protokolle der Sitzungen der Beratenden Ankaufskommission der Neuen Nationalgalerie 1967/75.

Mappe: Mondrian 1968, Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie ab September 1968, 15.9–20.10.68.

Mappe: Mies van der Rohe, Ludwig allgemein.

Mappe: Werner Haftmann.

Mappe: Werner Haftmann Festrede Hamburger Kunsthalle 1969.

Mappe: 100 Jahre W. Haftmann.

## **Bauhaus-Archiv Berlin**

Moholy, Lucia (1894–1989): Mappe 61, Inv.-Nr.: 12433/8011.

Mies van der Rohe, Ludwig (1886–1969): Mappe 26: Neue Nationalgalerie, 1968, Zeitungsausschnittsammlung, 1961–1983.

Mies van der Rohe, Ludwig (1886–1969), Mappe 27: Neue Nationalgalerie Berlin.

Mappe: Mondrian, Piet (1872–1944).

## **Berlinische Galerie, Künstler\*innen-Archive**

Geschäftliche Korrespondenz zwischen Maria Möller-Garny und Dr. Werner Haftmann. Gmund 21.9.1959–2.10.1959, BG-KA-N/F. Möller-158-A69, 125–126.

Geschäftliche Korrespondenz zwischen der Galerie Ferdinand Möller und Dr. Werner Haftmann. Hamburg 1952, BG-KA-N/F. Möller-101-A12, 3–14.

Geschäftliche Korrespondenz zwischen der Galerie Ferdinand Möller und Dr. Werner Haftmann c/o Prestel Verlag. München 1955, BG-KA-N/F. Möller-121-A32, 185–187.

Akten bezüglich der Ausstellungen in der Neuen Nationalgalerie im Nachlass von Prof. Jörn Merkert, Nachlass Jörn Merkert.

## **Bundesarchiv Berlin**

NSDAP-Gaukartei, Haftmann, Werner, BArch R 9361-IX KARTEI/13020147.

Personenbezogene Unterlagen der NSDAP, Haftmann, Werner, 2 Blatt, BArch R/9361/II 348046.

## **Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz**

GStA PK, VI. Familienarchive und Nachlässe, NI Reidemeister, Leopold, Nr. 57, L. Reidemeister: Wiederaufbau – Wiedergutmachung. Ein Bericht. (Aufsatz, Handschriftliches Konzept, Druckmanuskript, 2 Druckexemplare), 1987.

GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, FA Waetzoldt, Nr. 254, Fotos Stephan Waetzoldts aus stiftungsinternen Anlässen (3 Stück), 1974, o. D.

GStA PK, I. HA Rep. 600 Präsident und Hauptverwaltung SPK, Nr. 693, Jahrbuch der Stiftung PK (Band X), Autor: Werner Haftmann, 1973.

GStA PK, I. HA Rep. 600 Präsident und Hauptverwaltung SPK, Nr. 720, Jahrbuch der Stiftung PK (Band XI), Autor: Werner Haftmann, 1973–1974.

GStA PK, I. HA Rep. 600 Präsident und Hauptverwaltung SPK, Nr. 1054, Zeitungsausschnitte zur Nachfolge von Werner Haftmann als Direktor der Neuen Nationalgalerie, 1974–1975.

GStA PK, I. HA Rep. 600 Präsident und Hauptverwaltung SPK, Nr. 1561, Zeitungsausschnitte: Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Ausstellung „Freunde danken Werner Haftmann“ in der (Neuen) Nationalgalerie, 1976.

GStA PK, I. HA Rep. 600 Präsident und Hauptverwaltung SPK, Nr. 1710, Korrespondenz. Einrichtungen der Stiftung. Staatliche Museen zu Berlin. Planung von sowie Mitteilungen über Ausstellungen, Vorträge, Führungen und Publikationen der (Neuen) Nationalgalerie, 1969–1983.

GStA PK, I. HA Rep. 600 Präsident und Hauptverwaltung SPK, Nr. 1860, Korrespondenz. Auswärtig. Presse. Pressekonferenz: 24. Februar 1967, Amtswechsel in der (Neuen) Nationalgalerie, Dr. W. Haftmann, und Forschungsreise von Dr. H. Härtel nach Indien, 1967.

### **Institut für Museumsforschung**

Mappe: Neue Nationalgalerie: Broschüre: Kuhn, Walther: Mobiles Ausstellungssystem in der Neuen Nationalgalerie in Berlin, 15. Europäische Kunstausstellung, Berlin 1977 „Tendenzen der Zwanziger Jahre“ Neue Nationalgalerie: „Vom Konstruktivismus zur konkreten Kunst“.

Akte: Die „Neue Nationalgalerie“. Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz.

### **Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nachlässe und Handschriften**

Korrespondenz von Werner Haftmann im Nachlass Otto von Simson, 6 Nl 290 (Otto von Simson) Erg. 2 H.

### **Universitätsarchiv Universität der Künste Berlin, Aktenbestand der Könighchen bzw. Staatlichen Kunstschule zu Berlin**

16 I 493: Vortrag von Werner Haftmann; Korrespondenz zwischen Werner Haftmann und Karl Otto.

Bestand 131, Nr. 50–54: Korrespondenz zwischen Werner Haftmann und Hans-Friedrich Geist.

Bestand 131 Nr. 123: Korrespondenz zwischen Werner Haftmann und Hans-Friedrich Geist.

16a/227: Namen-Verzeichnis der Studierenden von 1925/26 bis 1971/72.

Bestand 9, Nr. 1061–1063: Aufnahme 1934/35 (Liste mit den aufgenommenen Schülern der Akademie).

8/153–169: Aufnahmeliste: Winter-Sem. 1935/36.

## **Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, SMB–ZA**

### Ausstellungen

VA10144, Ausstellung Graphische Kunst der Gegenwart beim Holland-Festival in Den Haag, Schriftwechsel 1968.

VA10145, Ausstellungen Andy Warhol, Sammlung Ströher, 28.02.–14.04.69, Versicherung, Schriftwechsel.

VA10503, Ausstellung Graphische Kunst der Gegenwart beim Holland-Festival in Den Haag, Schriftwechsel 1968.

VA10151, Ausstellung Piet Mondrian, 15.09.–20.11.68, Eröffnungsausstellung, Schriftwechsel Leihgabe.

VA14092, 1949–1968, Bandnummer 01 (Niederländische Woche Berlin 1968).

VA10042, Einladungen und Pressemitteilungen zu Ausstellungen der Nationalgalerie, 1969.

VA10178, Ausstellung Rudolf Schoofs; Ausstellung Moderne polnische Malerei und Graphik; Ausstellung Joachim Senger, 1969/70.

VA10150, Ausstellung Ernst Wilhelm Nay, 20.06.–28.07.1969; Ausstellung Afro Basaldella, 21.04.–09.06.1969.

VA10174, Ausstellung Jacques Lipchitz, 18.09.–09.11.1970, Versicherungen, Transport, Kostenzusammenstellung, Katalog, Werbung.

VA10175, Lipchitz-Ausstellung, 1970, Lipchitz Korrespondenz.

VA10179, Ausstellung Jean Robert Ipoustéguy, 1969/71.

VA10180, Ausstellung Roberto Sebastián Matta, 24.04.–08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel.

VA10477, Ausstellung Metamorphose, Schriftwechsel, 1970/71.

VA10479, Ausstellung Metamorphose der Dinge, Berliner Festwochen, 11.09.–02.11.1971, Schriftwechsel, Katalog, Kosten, Leihgaben, Konzeption, 1970.

VA10171, Ausstellung Mark Rothko, 1971, Schriftwechsel, Versicherung.

VA10189, Ausstellung Jean Ipoustéguy, Drucksachen, 1970/78.

VA10193, Ausstellung Jean Ipoustéguy; Ausstellung Künstlerbund; Ausstellung Caspar David Friedrich.

VA10176, Ausstellung Jean Castillo, 1970/73.

VA10338, Ausstellung Metamorphose des Dinges, 23.04.–06.06.1972, 1970/75.

VA10063, Kartei und Abrechnung für private Ausstellungen, 1970/90.

VA10172, Ausstellung Jim Dine – Bilder, Skulpturen, Gegenstände, 30.07.–13.09.1971, Schriftwechsel, 1970/71.

VA10177, Ausstellung Henri Matisse, 1970/71.

VA10173, Ausstellung Otto Meyer-Amden, 1970/71.

VA10476, Ausstellung Edvard Munch 1971, Schriftwechsel, 1970/71.

VA10170, Ausstellung Naum Gabo, 21-04.–31.05.1971, Transport, Schriftwechsel.

VA10485, Ausstellung Bernhard Luginbühl, Schriftwechsel, 1970/72.

VA10187, Ausstellung Drei Berliner Künstler: Klaus Fußmann, Arnulf Hoffmann, Hermann Waldenburg, 16.11.1971–10.01.1972; Ausstellung Rudolf Belling, 1971/72.

VA10480, Ausstellung Pol Bury, Schriftwechsel, 1971/72.

VA10327, Buchführung, Rechnungen der Ausstellungen: Naum Gabo, Mark Rothko, Jim Dine, Klangszene, Edvard Munch, Metamorphose des Dinges, Drei Berliner Künstler, Pol Bury, 1971/72.

VA10484, Ausstellung Willi Baumeister, Listen der Leihgaben, Versicherung, 1971/73.

VA10487, Ausstellung Shūsaku Arakawa – Mechanismus der Bedeutung, 10.08.–18.09.1972, Versicherung, 1972.

VA10491, Ausstellung Marc Chagall, 15.11.1972–20.01.1973, Schriftwechsel, 1972/73.

VA10494, Wols-Ausstellung, 1972/73.

VA10488, Ausstellung Wilhelm Lehmbruck, 03.05.–29.07.1973, Schriftwechsel, Listen der Leihgaben, Transport.

VA10496, Ausstellung Oskar Schlemmer, 26.01.–19.03.1973, Leihschein, Katalog, Schriftwechsel A–Z, 1972/73.

VA10497, Ausstellung Asger Jorn, 30.03.–07.05.1973, Leihschein, Katalog, Schriftwechsel.

VA10490, Ausstellung Marc Chagall, 15.11.1972–20.01.1973, Leihschein, Transport, Versicherung, Katalog, 1972/73.

VA10191, Ausstellung Hommage à Picasso, Schriftwechsel zu Leihgaben, 1973.

VA10489, Ausstellung Wols, Katalogerstellung, 1973.

VA10492, Ausstellung Wols, Leihschein, Transport, Versicherung, 1973.

VA10493, Ausstellung Wols, Schriftwechsel A–L, 1973.

VA10053, Abrechnungen, Buchführung für die Ausstellungen Jorn, Lehmbruck, Wols, Rickey, Tàpies, 1973/74.

VA10495, Ausstellung George Rickey, 21.11.1973–04.02.1974, Schriftwechsel, Transport, Katalog, 1973/75.

VA10156, Ausstellung David Black, 06.04.–08.05.1977, Katalog, Versicherung, Transport, 1973/77.

VA10188, Ausstellung Julius Bissier, 20.02.–15.04.1974, Katalog, Versicherung, Schriftwechsel, 1972/74.

VA10182, Ausstellung Antoni Tàpies, 02.04.–03.07.1974, Schriftwechsel, Allgemeines.

VA10184, Ausstellung Hommage à Schönberg, 11.09.–04.11.1974, Schriftwechsel A–Z.

VA10185, Ausstellung Hommage à Schönberg, 11.09.–04.11.1974, Schriftwechsel zu Anzeigen für Katalog, 1974.

VA10183, Ausstellung Hommage à Schönberg, 11.09.–04.11.1974, Schriftwechsel A–Z, 1974.

VA10181, Ausstellung Hommage à Schönberg – Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Modernen Malerei, 11.09.–04.11.1974, Leihschein, Versicherung, Transport, Katalog, Plakat, 1974/75.

VA10190, Ausstellung Louise Nevelson 1974, 1973/76.

VA10186, Ausstellung Drei Berliner Künstler: Ursula Sax, Horst Hirsig, Gerd van Dülmen, 02.05.–27.05.1974, Versicherung, Schriftwechsel, 1974.

VA10194, Ausstellung Retrospektive Hans Hartung, 14.01.–03.03.1975, Schriftwechsel, Versicherung, Transport, Katalog, Plakat, 1974/75.

### Erwerbungen

II B/NG 037, VA6792, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien A–J, 1967–1975.

II B/NG 038, VA6793, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien, K–M, 1967–1971.

II B/NG 039, VA6794, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien N–Z, 1967–1971

II B/NG 041, VA6787, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien M–Z, 1974–1976.

II B/NG 047, VA6797, Kataloge, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien A–D, 1968–1978.

II B/NG 048, VA6797, Kataloge, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien E–K, 1968–1978.

II B/NG 049, VA6798, Kataloge, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien L–R, 1972–1980.

II B/NG 050, VA6798, Kataloge, Schriftwechsel und Angebote von Privatpersonen, Kunsthallen und Galerien S–Z, 1972–1980.

VA11088, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1967, Bandnummer 01.



VA11089, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1967, Bandnummer 02.

VA11086, Schriftwechsel A–L, 1967, Bandnummer 01.

VA11087, Schriftwechsel M–Z, 1967, Bandnummer 02.

VA14178, Allg. Schriftwechsel A–G, 1967, Bandnummer 01.

VA15840, Erwerbung des Gemäldes Meeresbrandung (Der Schall) von Arnold Böcklin, 1967.

VA15850, Erwerbung des Gemäldes Le Source du Lison von Gustave Courbet, 1967/69.

VA11090, Schriftwechsel des Direktors A–G, 1968, Bandnummer 01.

VA11091, Schriftwechsel des Direktors H–K, 1968, Bandnummer 02.

VA11092, Schriftwechsel des Direktors L–R, 1968, Bandnummer 03.

VA11093, Schriftwechsel des Direktors S–Z, 1968, Bandnummer 04.

VA11162, Schriftwechsel A–L, 1968, Bandnummer 01.

VA11163, Schriftwechsel K–Z, 1968, Bandnummer 02.

VA14182, Allg. Schriftwechsel A–G, 1968, Bandnummer 01.

VA14184, Allg. Schriftwechsel L–O, 1968, Bandnummer 03.

VA14185, Allg. Schriftwechsel P–Z, 1968, Bandnummer 04.

VA15890, Renoir, Auguste, Die Große Wäscherin NG 10/68.

VA11111, Spenden, Stiftungen, Schenkungen an die Nationalgalerie, 1968–1976.

VA11097, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1969, Bandnummer 01.

VA11098, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1969, Bandnummer 02.

VA11094, Schriftwechsel A–G, Bandnummer 01, 1969.

VA11095, Schriftwechsel H–O, 1969, Bandnummer 02.

VA11096, Schriftwechsel P–Z, 1969, Bandnummer 03.

VA15913, Erwerbung einer Marmorbüste Bildnis eines jungen Mädchens (Hilda Kemman) von Fritz Klimsch und einer Siegesgöttin (Gips) von Christian Rauch, 1969.

VA11103, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1970, Bandnummer 01.

VA11104, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1970, Bandnummer 02.

VA11099, Schriftwechsel A–G, 1970, Bandnummer 01.

VA11100, Schriftwechsel H–N, 1970, Bandnummer 02.

VA11101, Schriftwechsel O–Sch, 1970, Bandnummer 03.

VA11102, Schriftwechsel St–Z, 1970, Bandnummer 04.

VA11105, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1971, Bandnummer 01.

VA11106, Schriftwechsel des Direktors M–Z, 1971, Bandnummer 02.

VA11107, Schriftwechsel A–G, 1971, Bandnummer 01.

VA11108, Schriftwechsel H–N, 1971, Bandnummer 02.

VA11109, Schriftwechsel O–Sch, 1971, Bandnummer 03.

VA11110, Schriftwechsel St–Z, 1971, Bandnummer 04.

VA11116, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1972, Bandnummer 01.

VA11117, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1972, Bandnummer 02.

VA11112, Schriftwechsel A–G, 1972, Bandnummer 01.

VA11113, Schriftwechsel H–K, 1972, Bandnummer 02.

VA11114, Schriftwechsel L–Sch, 1972, Bandnummer 03.

VA11115, Schriftwechsel St–Z, 1972, Bandnummer 04.

VA15915, Erwerbung zweier Wachsfiguren Jüdisches Kind und Alter kranker Mann von Medardo Rosso, 1972.

VA11122, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1973, Bandnummer 01.

VA11123, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1973, Bandnummer 02.

VA11118, Schriftwechsel A–G, 1973, Bandnummer 01.  
VA11119, Schriftwechsel H–K, 1973, Bandnummer 02.  
VA11120, Schriftwechsel L–Sch, 1973, Bandnummer 03.  
VA11121, Schriftwechsel St–Z, 1973, Bandnummer 04.  
VA11130, Schriftwechsel des Direktors L–Z, 1974, Bandnummer 02.  
VA11129, Schriftwechsel des Direktors A–K, 1974, Bandnummer 01.  
VA11124, Schriftwechsel A–F, 1974, Bandnummer 01.  
VA11125, Schriftwechsel G–K, 1974, Bandnummer 02.  
VA11126, Schriftwechsel L–Q, 1974, Bandnummer 03.  
VA11127, Schriftwechsel R–Sch, 1974, Bandnummer 04.  
VA11128, Schriftwechsel St–Z, 1974, Bandnummer 05.  
VA11136, Schriftwechsel des Direktors A–L, 1975, Bandnummer 01.  
VA11137, Schriftwechsel des Direktors N–Z, 1975, Bandnummer 02.  
VA11131, Schriftwechsel A–F, 1975, Bandnummer 01.  
VA11132, Schriftwechsel G–K, 1975, Bandnummer 02.  
VA11133 Schriftwechsel M–Q, 1975, Bandnummer 03.  
VA11134, Schriftwechsel R–Sch, 1975, Bandnummer 04.  
VA11135, Schriftwechsel St–Z, 1975, Bandnummer 05.

III. Vereine und Kommissionen, Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz

SMB–ZA, III/VKI 023, Mitarbeiter des Instituts 1912–1945.  
SMB–ZA, III/VKI 034, Einzelberichterstattung des Instituts, 1929–1945, 1/2.  
SMB–ZA, III/VKI 034, Einzelberichterstattung des Instituts, 1929–1945, 2/2.

SMB-ZA, III/VKI 035, Studienkurse und wissenschaftliche Veranstaltungen des Instituts, 1924–1941.

SMB-ZA, III/VKI 036, Herausgabe der „Mitteilung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“, der Jahresberichte und anderer Publikationen, 1929–1940.

SMB-ZA, III/VKI 037, Herausgabe der „Mitteilung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“, der Jahresberichte und anderer Publikationen, 1913–1944.

SMB-ZA, III/VKI 038, Herausgabe der „Mitteilung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“, der Jahresberichte und anderer Publikationen, 1921–1939.

SMB-ZA, III/VKI 039, Herausgabe der „Mitteilung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“, der Jahresberichte und anderer Publikationen, 1928–1940.

## **Bielefeld**

### **Stadtarchiv Bielefeld**

Meldekarte Werner Haftmann, Bestand 104,3/Einwohnermeldeamt, Nr. 27: Meldekartei Gadderbaum, Abgänge 1930–1960, ca.

## **Bremen**

### **Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

Signatur: Aut. XXXIV, 33f, Mappe 1/48; Signatur: Aut. XXXIV, 33; Signatur: Aut. XXXIV, 33h: Korrespondenz zwischen Carl Georg Heise und Werner Haftmann.

### **Staatsarchiv Freie Hansestadt Bremen**

Einwohnermeldekarte (StAB 4,82/1 – 1/0514, Haftmann, Werner Gustav).

## **Dresden**

### **Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden)**

Nachlass Hermann Henselmann, Korrespondenz mit Werner Haftmann: SLUB Dresden/Mscr.Dresd.App.2817.

## **Duisburg**

### **Landesarchiv Nordrhein-Westfalen Abteilung Rheinland**

RW 0731 Nr. 258, Band 1: Korrespondenz zwischen Werner Schmalenbach und Werner Haftmann; RWB 28836 und RWB 28837 Photographien von Werner Schmalenbach und Werner Haftmann.

NW 1012 Nr. 10378: Entnazifizierungsakte Werner Haftmann.

## **Freiburg im Breisgau**

### **Bundesarchiv, Abteilung Militärarchiv**

Kartei Sonderführer, RW 59/2139, 2 Karten.

## **Göttingen**

### **SUB Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen**

Universitätsarchiv Göttingen, Phil. Prom. 9, Nr. 19.

## **Hamburg**

### **Archiv der Marion Dönhoff Stiftung, Hamburg**

Korrespondenzen Pumpenkamp, Korrespondenz mit Werner Haftmann.

### **Freie und Hansestadt Hamburg Kulturbehörde Staatsarchiv**

Zeitungsausschnitt-Sammlung, A758, Haftmann Werner.

131-1 II 5191. Senatskanzlei II. 5191 Verleihung des Lessingpreises enth.: Dr. Werner Haftmann (1962), Peter Weiss (1965) und Dr. Walter Jens (1968), hier: 1961–1968.

## **Kalkar**

### **Stadtarchiv Kalkar**

Werner Haftmanns Meldekarte, Stadtarchiv Kalkar, Einwohnermeldeamt 1947, Meldekartei Gemeinde Hanselaer, Hanselaer 1.

Van der Grinten, Franz Josef: Hermann Teubers Kalkarer Jahre. Aus Anlass seines fünfundsiebzigsten Geburtstages am 12. August 1969, in: Hermann Teuber. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag vom 2. November bis 11. Dezember 1994 im Städtischen Museum Kalkar, Faltblatt.

## **Karlsruhe**

### **Karlsruher Institut für Technologie**

Universitätsarchiv Karlsruhe, Akte 22006 Fakultät für Architektur, Signatur 156.

## **Kleve**

Ewald Mataré-Archiv im Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung, Dauerleihgabe des Freundeskreises Museum Kurhaus und Koekkoek-Haus Kleve e.V., Vermächtnis Sonja Mataré, Meerbusch-Büderich.

## **Magdeburg**

### **Stadtarchiv Landeshauptstadt Magdeburg**

Sterbeeintrag Magdeburg-Altstadt 1934, Nr. 1690.

PA 10395, Hedwig Haftmann.

Adressbücher Zeitraum 1911 bis 1950/51 (Einwohner, Teil 1), 1936 bis 1950/51 Hedwig Haftmann.

## **Marbach**

### **Deutsches Literaturarchiv Marbach**

Hans Richter an Werner Haftmann 76.1112.

Werner Haftmann an Hans Richter 76.1137,1; 76.1137, 2.

Frederick Praeger an Werner Haftmann 76.1137,1.

## **München**

### **Akademie der bildenden Künste München**

Registratur III.1.18, Lehrstühle Berufungen 1949–1958, III/11 Verhandlungen  
Generalsekretär – Dr. Schwend, Dr. Haftmann – Prof. Dr. Schmidt 1958.

Protokolle der Kollegiumssitzungen, Registratur, II.3.4. Senatsprotokolle, 1946–1960.

### **Bayerisches Hauptstaatsarchiv**

MK 74589, Akten des Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst,  
Ankaufskommission für die staatl. Museen u. Sammlungen Bd. IV. 1.1.1964–1984.

Bayerisches Hauptstaatsarchiv MK 50836 1919–31.12.1963: Wiederberufung  
Ankaufskommission bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Bayerisches Hauptstaatsarchiv MK 51564 17 a 15/7 Akten des Bayer.  
Staatsministeriums für Unterricht und Kultus Kunstwettbewerbe u. Preisausschr. Ba. I  
1950–31.12.1955: Blevins-Davis-Preis.

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 13/1 (Nr. 422).

### **Bayerischer Rundfunk**

BR, Historisches Archiv, SN/89.2: Manuskripte 27.7.–31.7.1949.

BR, Historisches Archiv, SN/90.1, Sendung: 4. August 1949, Gedanken zur Zeit-Forum.

BR, Historische Archiv, SN/90.2, Sendung: 6. August 1949, Kunst und Kritik.

BR, Historisches Archiv, SN/91.2, Sendung: 15. August 1949, Kunst und Kritik.

BR, Historisches Archiv, SN/96.2, Sendung: 9. Oktober 1949, Kunst und Kritik.

BR, Historisches Archiv, SN/97.2, Sendung: 17. Oktober 1949, Kunst und Kritik.

BR, Historisches Archiv, SN/98.2, Sendung: 31. Oktober 1949, Kunst und Kritik.

BR, Historisches Archiv, SN/100.2, Sendung: 21. November 1949, Kunst und Kritik.

BR, Historisches Archiv, SN/102.2, ohne Datum, ohne Sendungsname.

BR, Historisches Archiv, SN/103.1.

BR, Historisches Archiv, SN/105.2, Sendung: 9. Januar 1950, Kunst und Kritik.

BR, Historisches Archiv, SN/112.1, Sendung: 13. Februar 1950, Kunst und Kritik.

BR, Historisches Archiv, SN/113.2.

BR, Historisches Archiv, SN/114.1, Sendung: 3. April 1950, Kunst und Kritik.

BR, Historisches Archiv, SN/118.1, Sendung: 8. Mai 1950, Kunst und Kritik.

BR, Historisches Archiv, SN/125.2, Sendung: 17. Juli 1950, Kunst und Kritik.

BR, Historisches Archiv, SN/126.2, Sendung: 27. Juli 1950, Kunst und Kritik.

### **Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften**

Mappe: Haftmann, Werner Erhard Göpel an Pers. Ana 415.

Mappe: Ana 415 Haftmann, Werner an Erhard Göpel.

Mappe: Ana 420. II.B.2. Haftmann, Werner an Hugo Fischer.

Mappe: Ana 427 Haftmann, Werner an Ludwig Heydenreich.

Mappe: Ana 794.B.IV. Haftmann, Werner an Clemens Graf Podewils.

Mappe: Ana 794.B.II. Graf Podewils, Clemens an Werner Haftmann.

### **Hans Purrmann Archiv**

Konvolut zu Werner Haftmann.

### **Monacensia im Hildebrandhaus – Literaturarchiv, München**

Nachlass Jürgen Eggebrecht, Signatur: JE B 163: Korrespondenz mit Werner Haftmann.

### **Stadtarchiv München**

Zeitungsausschnitte Personen ZA-P-176-8, Werner Haftmann.



## **Murnau**

### **Schloßmuseum**

Korrespondenz zwischen Eva-Maria Czacó und Werner Haftmann, 1948.

## **Nürnberg**

### **Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv**

DKA, NL Dix, Otto, I, C-296, Haftmann, Werner Kh.

DKA, NL Gosebruch, Martin, Kh, I, C-125, 1113.

DKA, NL Grote, Ludwig, 356, 1471, 1482, 1489, 1897.

DKA, NL Grzimek, Waldemar B I, C-274, 613.

DKA, NL Haftmann, Werner I, C, 618.

DKA, NL Haftmann Werner Evelyn I, C 34-58, Korrespondenz H-L.

DKA, NL Hartung, Karl B I, C-175, 850.

DKA, NL Hentzen, Alfred, Marini, Marino Marina IC/II 83.

DKA, NL Kinkel, Hans, 266.

DKA, NL Lankheit, Klaus, 106.

DKA, NL Marks, Gerhard, B, I, C-177, 367.

DKA, NL Martin, Kurt, 177, 367, 853, 855.

DKA, NL Meistermann, G. M, G IB 53, Korrespondenz H.

DKA, NL Meistermann, G. M, G I, C 8-10, H-K, Haftmann, Werner Kh.

DKA, NL Mitarbeit bei Buch- und Zeitschriftenverlagen-Publikationen, IB 65, 1972-1983.

DKA, NL Muche, Georg, M, G, A I, C-64, 264.

DKA, NL Nay, E. W. M I, C-268, C-97, C-73, 210.

DKA, NL Neumeyer, Alfred IC 48, Haftmann, Werner Kh.

DKA, NL Niemeyer, Wilhelm Kh I, C-144, 1164.

DKA, NL Seel, Eberhard, I, C-28.

DKA, NL Schütz-Wolff, Johanna, III, C-13.

DKA, NL Trökes, Heinz M, G I, C-25, C-53, 83.

## **Stuttgart**

### **Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart**

Mappe: Dr. Werner Haftmann.

### **Kunstarchive, Staatsgalerie Stuttgart**

Josef Albers an Werner Haftmann, Kunstarchive AG/Kasten 81/Mappe 4.

Nachlass Will Grohmann:

Werner Haftmann an Will Grohmann, Kunstarchive AG/Kasten 93/Mappe 3.

Mappe 1, Kasten 101, Briefe Ha-Haf.

Von Franz Larese und u.a. Haftmann an Will Grohmann, Kunstarchive AG/Kasten 107/  
Mappe 1.

## **Frankreich**

### **Antibes**

### **Fondation Hartung-Bergman**

Werner Haftmann: correspondance 413, 435, 569, 739, 1002, 1017, 1035, 1167, 7179,  
7180, 7182, 7183, 7194, 7505, 7514, 7541, 7568.

## **Issy-les-Moulineaux**

### **Archives Matisse**

Korrespondenz Hans Purrmann, 1942.

## **Paris**

### **Archives Marc et Ida Chagall**

Korrespondenz zwischen Valentina und Marc Chagall und Werner Haftmann, 1961, 1972/73.

### **Archives Wifredo Lam**

1967-5-10. W. Lam.–W. Haftmann (BC 67.98).

Dossier d'œuvre 47.53.

### **Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du MNAM-CCI, Centre Georges Pompidou**

Fonds James Johnson Sweeney, SWE 1–16, 1951–1953, L'œuvre du XX<sup>e</sup> siècle.

## **Rennes**

### **Archives de la critique d'art**

FR ACA AICAI THE CON013 – 1/4: Sonderkonferenz in Brasilien, 1959.

FR ACA AICAI THE CON013 03/07.

AICA, AICAI THE ADM 008 22/32, République fédérale d'Allemagne 1/5, Courriers (1949–1953).

## **Italien**

### **Florenz**

#### **Archiv des Kunsthistorisches Instituts, Max-Planck-Gesellschaft für Kunstgeschichte**

KHI E I, 14, Mappe: U1 Stipendiaten 1937–38 Korresp. A–Z 1931/36–1943; Mappe: U2 Kasse 1935–1939 A–G; Mappe: U3 1935–1936 1936–1937 I (Kasse u.a.); Mappe: U4: 1937–1938 II (Kasse u.a.) Stipendiaten Ausgabe Verein: 1937–1938 (Haushalt); Mappe: U5 1938–1939 (Kasse u.a.) (Stipendiaten, Ausgabe); Mappe: U6 Miete.

KHI A I, 10, 1935–1937 [242]: Korrespondenz A–Z.

KHI A I, 11, a) 1937–1939 b) 1937–1939 a) Korrespondenz A–H b) Korrespondenz I–L.

KHI A I, 12, c) 1937–1939 c) Korrespondenz M–Z.

KHI A, 13, A–Z a) 1938–1940 a) Korrespondenz nach Stadt.

KHI A I, 15 + KHI F I, 15, a) 1937–1941 b) 1940–1942 c) 1942–1944.

KHI A I, 22, [252] a) 1937–1940 a) Korrespondenz A–Z (mit Deutschland).

KHI A I, 23, [252] a) 1939–1941 b) 1939–1941 a) Korrespondenz A–H b) Korrespondenz I–R.

KHI KaVA I, a) 1928–1931 b) 1936–1944.

#### **Biblioteca Berenson, I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies**

64.6 Haftmann, Werner 1 Brief 1948, 32044 1 546973.

Haftmann, Werner 1 Artikel 1948.

### **Mailand**

#### **Archivio Piero Dorazio**

Korrespondenz zwischen Piero Dorazio und Werner Haftmann, 1970/74.

## **Rom**

### **Archiv der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Gesellschaft für Kunstgeschichte**

Bibliotheca Hertziana Rom Jahresberichte 1936/39–1953/54.

### **Archivio Centrale dello Stato–MiBACT**

Fondo Bucarelli, Palma, ID-Serie 4154, Busta 22–25, 29, 32, 43.

Fondo Levi, Carlo, Busta 86, Fascicolo 2397, Busta 68, Fascicolo 2032.

Carte Argan, Busta 1, 15 Mostre: 15 a Mostra in Germania.

Fondo Pintor, Giaime, Scatola 2, Fascicolo 123: Korrespondenz zwischen Giaime Pintor und Gotthard Maucksch.

Fondo Pintor, Giaime, Scatola 1, Fascicolo 88: Korrespondenz zwischen Giaime Pintor und Werner Haftmann.

Fondo Pintor, Giaime, Scatola 1, Fascicolo 58: Korrespondenz zwischen Giaime Pintor und Bernhard Degenhart.

Ministero dell'Interno. Direzione generale pubblica sicurezza (1861–1981). Divisione affari generali e riservati. Archivio generale. Categorie permanenti. A16, stranieri. 1944–1946.

### **Archiv der Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma**

Gnam, archivio storico, Pos 18C Inviti, convegni, conferenze, Busta 3, fascicolo 1.

### **Fondazione Afro**

Haftmann, Werner 0064LTM181; 0064LTM169; 0065LTM178; 0069LTM182; 0069LTM183; 0069LTM184; 0069LTM185.

Toninelli, Romeo 0069 LTM197.

## **Venedig**

### **ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia**

Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Segnatura b. 095, 30. Esposizione internazionale d'arte del 1960, Premi – Premi acquisto 1950–1960.

Arti Visive, Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Segnatura b. 111, 31. Esposizione internazionale d'arte del 1962, Premi – Premi acquisto, 1960–1963. 8. „Giuria internazionale“: elenco dei membri (1).

## **Niederlande**

### **Den Haag**

#### **Haags Gemeentearchief**

The Hague city archives, 0515-01, Gemeentemuseum Den Haag, inventory number 1414.

## **Österreich**

### **Wien**

#### **Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien**

Nachfolge Novotny.

#### **Archiv der Universität Wien**

Personalakt Werner Gustav Haftmann, PH PA 1849.

## **Polen**

### **Wrocław**

#### **Archiwum Państwowe we Wrocławiu**

Kreis Bunzlau (Bolesławiec), Rejencja Legnicka, 1451, 1455, 1456, 1458.

Kreis Ratibor (Racibórz), Rejencja Opolska, 3566, 3567, 3570, 3575.

Kreis Pless (Pszczyna), Rejencja Opolska, 3495, 3496.

## **Schweiz**

### **Bern**

#### **Schweizerisches Literaturarchiv**

Archiv des Steinberg-Verlags: Korrespondenz zwischen Elio Vittorini und Selma Steinberg, Signatur B-4-06.

### **Sankt Gallen**

#### **Kantonsbibliothek Vadana**

KNL 54: 63: A: 1 bis 13: Korrespondenz zwischen Franz Larese, Jürg Janett und Werner Haftmann.

NL 54: 63: D: 1: Todesanzeige Werner Haftmann.

## **Zürich**

#### **SIK–ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft**

HNA 094 Roswitha Haftmann Nachlass (1924–1998), 94.18.4 Verschiedenes/ Allgemeines.

#### **Zentralbibliothek Zürich**

Nachl. O. Kokoschka 307.21, 326.2, 471.34.

## **Spanien**

### **Barcelona**

#### **Fundació Antoni Tàpies**

S3AC3/98, 1960, Korrespondenz mit Werner Haftmann.

## **USA**

### **Los Angeles, Kalifornien**

#### **The Getty Research Institute, Research Library, Special Collections**

Galerie Schmela Records, Series I. C. Clients, 1951–1956, Box 14, Folder 2, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie, 1967–1970, Korrespondenz mit Werner Haftmann; Box 11, Folder 2 (Werner Haftmann 1963–1965).

### **Houston, Texas**

#### **The Museum of Fine Arts, Houston Archives**

Korrespondenz zwischen James Johnson Sweeney und Werner Haftmann, 1967.

#### **Archive, in denen die Akten bezüglich Werner Haftmann aufgrund der fehlenden Erlaubnis nicht eingesehen wurden**

Akademie der Künste, Historisches Archiv, Berlin (Korrespondenz zwischen Herma Buse und Werner Haftmann).

Deutsche Dienststelle für die Benachrichtigung der nächsten Angehörigen von Gefallenen der ehemaligen deutschen Wehrmacht, WAST, Berlin.

Archiv der Studienstiftung des Deutschen Volkes, Bonn.

Archiv der Hochschule für bildende Künste, Hamburg.

Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, Nürnberg (Korrespondenz zwischen Ottilie Kasper und Werner Haftmann).

#### **Archive, in denen keine Akten bezüglich Werner Haftmann ermittelt wurden**

Fritz-Winter Haus, Ahlen.

Universitätsbibliothek, Abteilung Handschriften und Alte Drucke, Basel.

Archiv der Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften e. V., Berlin.

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin.

Evangelisches Zentralarchiv, Berlin.



Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin.

Kunststiftung Hann Trier, Bonn.

Archiv der Villa Romana, Florenz.

Archivio di Stato di Firenze.

Archiv der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Städel-Schule, Frankfurt am Main.

Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main.

Krugier & Cie SA, Genf.

Archivio Storico di Genova.

Hamburger Kunsthalle.

Archiv des Museums Ludwig, Köln.

Archiv des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud, Köln.

Historisches Archiv, Köln.

Bundesarchiv Krefeld.

Fondation Krugier, Lausanne.

Museo d'Arte Contemporanea, Lissone.

Bayerische Akademie der Wissenschaften, München.

Archiv des Hauses der Kunst, München.

Archiv des Instituts für Zeitgeschichte, München.

Archiv der Sep Ruf Gesellschaft e. V., München.

Galerie Maulberger GmbH, München.

Stiftung Domnick, Nürtingen.

Galerie Maeght, Paris.

Archivi Guttuso, Rom.

Goethe-Institut, Rom.

Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Seebüll.

Archivio Storico della città di Torino.

Archivio di Stato di Venezia.

Albertina, Wien.

Yale University Art Gallery.

### **Unbeantwortete Anfragen**

Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAMPFA).

Landesarchiv Berlin.

Kunstverein Hamburg.

Kölnischer Kunstverein.

DuMont, Köln.

Cité internationale des arts, Paris.

Museum Jorn, Silkeborg.

Marlborough Gallery, London, New York, Madrid, Barcelona.

### **Onlinearchive**

[https://dpcampinventory.its-arolsen.org/suche-im-dp-camp-verzeichnis/?tx\\_itssearch\\_itssearch%5Baction%5D=search&tx\\_itssearch\\_itssearch%5Bcontroller%5D=Its&cHash=50d631fc03dd81b4d5b90bd34976f63d](https://dpcampinventory.its-arolsen.org/suche-im-dp-camp-verzeichnis/?tx_itssearch_itssearch%5Baction%5D=search&tx_itssearch_itssearch%5Bcontroller%5D=Its&cHash=50d631fc03dd81b4d5b90bd34976f63d) (Website der Arolsen Archives, International Center on Nazi Persecution, Hinweis auf das Lager Bremen-Grohn, 16. August 2020).

<https://archives.cjh.org/repositories/5/resources/7867> (Website des Leo Baeck Institute, Center for Jewish History, New York, Alfred Werner Collection AR7158, 18. August 2020).

<https://www.library.unh.edu/find/archives/collections/lotte-jacobi-papers-1898-2000>  
(Lotte Jacobi Papers, 1898–2000, University of New Hampshire, 12. August 2020).

<http://www.amerikahaus-archiv.de/> (Website des Amerika Haus Archivs, 30. Dezember 2020).

# Literaturverzeichnis

## Monographien

Ahrens, Rüdiger: Bündische Jugend. Eine neue Geschichte 1918–1933, Göttingen 2015.

Aloi, Roberto: Musei, Architettura, Tecnica, Mailand 1961.

Ammann, Jean-Christophe/Präger, Christmut, Museum für Moderne Kunst und Sammlung Ströher, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1991.

Arendt, Hannah: Men in Dark Times, San Diego, New York, London u.a. 1968.

Arnoux, Mathilde: La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la Guerre Froide, Paris 2018.

Baal-Teshuva, Jacob: Mark Rothko 1903–1970. Pictures as Drama, Köln 2003.

Bal, Mieke: Kulturanalyse, Frankfurt am Main 2002.

Balthazar, André: Pol Bury, Katalog der Ausstellung vom 10. März bis 8. Mai 1972 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1971.

Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947.

Bax, Marty: Complete Mondrian, Aldershot 2001.

Benn, Gottfried: Ausdruckswelt Essays, Aphorismen und andere Prosa, Wiesbaden 1949 (1962).

Berenson, Bernard: Echi e riflessioni (Diario 1941–1944), Quaderni della Medusa, 29, Segrate 1950.

Berenson, Bernard: Rumor and Reflection, New York 1952.

Bernsau, Tanja: Die Besatzer als Kuratoren? Der Central Collecting Point Wiesbaden als Drehscheibe für einen Wiederaufbau der Museumslandschaft nach 1945, Berlin 2013.

Bianchi Bandinelli, Ranuccio: Hitler, Mussolini und ich. Aus dem Tagebuch eines Großbürgers, Berlin 2016.

Biasiolo, Monica: *Giaime Pintor und die deutsche Kultur. Auf der Suche nach komplementären Stimmen*, Heidelberg 2010.

Billeter, Felix: *Kunsthändler, Sammler, Stifter. Günther Franke als Vermittler moderner Kunst in München 1923–1976*, Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Band XI, Berlin, Boston 2017.

Bénédite, Léonce: *L'œuvre de James McNeill Whistler, 40 reproductions de chefs d'œuvre du maître, réunis à l'occasion de l'exposition commémorative organisée à Paris, au Palais de l'École nationale des beaux-arts en mai et juin 1905*, Paris 1905.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin 2010.

Berger, John/Blomberg, Sven/Fox, Chris u.a.: *Ways of Seeing*, London 1972.

Berggruen, Heinz: *Hauptweg und Nebenwege. Erinnerungen eines Kunsthändlers*, Frankfurt am Main 2012.

Beyeler, Ernst: *Leidenschaftlich für die Kunst. Gespräche mit Christophe Mory*, Zürich 2005.

Bock, Henning: *J. M. W. Turner. Gemälde, Aquarelle, Katalog der Ausstellung vom 15. September bis 6. November 1972 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1972.

Bock, Henning: *Willi Baumeister. Zeichnungen und Gouachen, Katalog der Ausstellung vom 17. Mai bis 3. Juli 1972 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1972.

Bock, Henning/Prinz, Ursula: *Naum Gabo. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Katalog der Ausstellung vom 21. April bis 31. Mai 1971 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1971.

Bock, Henning: *James McNeill Whistler (1834–1903), Katalog der Ausstellung vom 1. Oktober bis 24. November 1969 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1969.

Bode, Arnold: *Documenta III. Internationale Ausstellung, Katalog der Ausstellung vom 27. Juni bis 5. Oktober 1964 in der Alten Galerie, im Museum Fridericianum und in der Orangerie in Kassel, Köln 1964*.

Bode, Arnold: *II. Documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung, Katalog der Ausstellung vom 11. Juli bis 11. Oktober 1959 im Museum Fridericianum, in der Orangerie und im Schloss Bellevue in Kassel, Köln 1959*.

Bode, Arnold: Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung, Katalog der Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel vom 15. Juli bis 18. November 1955, München 1955.

Bonfanti, Elio/Porta, Marco: Città, museo e architettura: il gruppo BBRP nella cultura architettonica italiana 1932–1970, Florenz 1973.

Bott, Gerhard: Damals, als die Pop-Art nach Deutschland kam. Begegnungen mit Künstlern und Sammlern, Klagenfurt, Graz 2018.

Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain: L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public, Paris 1969.

Brennan, Marcia: Curating Consciousness. Mysticism and the Modern Museum, Cambridge 2010.

Buttlar, Herbert von/Düttmann, Werner/Heuss, Theodor: Akademie der Künste, Die Mitglieder und ihr Werk Berlin 1960, anlässlich der Eröffnung des neuen Hauses am 18. Juni 1960, Berlin 1960.

Buzas, Stefan: Four Museums: Carlo Scarpa, Museo Canoviano, Possagno – Frank O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museoa – Rafael Moneo, The Audrey Jones Beck Building, MFAH, Houston – Heinz Tesar, Sammlung Essl, Stuttgart, London 2004.

Calabri, Maria Cecilia: Il costante piacere di vivere. Vita di Giaime Pintor, Turin 2007.

Carrier, David: Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries, Durham, London 2006.

Cavalcanti Braun, Ruth: Mies van der Rohe als Gartenarchitekt: über die Beziehungen des Außenraums zur Architektur, Berlin 2006.

Cohen, Jean-Louis: Mies van der Rohe, Basel, Boston, Berlin u.a. 2007.

Coolidge, John: Patron and Architects: designing art museums in the twentieth century, Amon Carter Museum of Western Art, Fort Worth, Tex. 1989.

David, Catherine: Wifredo Lam, Katalog der Ausstellung vom 20. September 2015 bis 15. Februar 2016 im Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, Paris 2015.

De Smet, Catherine: Le Corbusier penseur du musée, Paris 2019.

Decker, Elisabeth/Haftmann, Werner: Jorge Castillo, Katalog der Ausstellung vom 10. September bis 16. November 1970 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970.

Degenhart, Bernhard: *Italienische Zeichner der Gegenwart*, hrsg. v. dem Italienischen Kulturinstitut in München, Berlin 1956.

DeRoo, Rebecca J., *The Museum establishment and Contemporary art: The Politics of Artistic Display in France after 1968*, Cambridge 2006.

Desmond, Morris: *The lives of the Surrealists*, London 2018.

Deti, Tommaso/Gozzini, Giovanni: *Storia contemporanea II. Il Novecento*, Mailand 2002.

Dilly, Heinrich: *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*, Deutscher Kunstverlag, München, Berlin 1988.

Dorival, Bernard: *Hans Hartung, Katalog der Ausstellung vom 11. Juni bis 15. September 1968 im Musée national d'art moderne in Paris*, Paris 1968.

Dunker, Bettina: *Bilder-Plural: Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, Paderborn 2018.

Ehrhardt, Felicitas: *Ästhetisches Utopia. Adolf von Hildebrand und sein Künstlerhaus San Francesco di Paola in Florenz. Untersuchungen zu seiner Geschichte und Bedeutung*, Regensburg 2018.

Eickhoff, Beate: *John Anthony Thwaites und die Kunstkritik der 50er Jahre*, Weimar 2004.

Einstein, Carl: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Nachwort von Tanja Frank, Leipzig 1986.

Elderfield, John: *The Museum of Modern Art at mid-century at home and abroad*, Museum of Modern Art, New York 1994.

Enderlein, Anne: *Die Neue Nationalgalerie*, Berlin 2001.

Fanetti, Cristina: *La Galleria Il Fiore (1942–1950), storia di una galleria di arte moderna a Firenze*, Tesi di laurea, a. a. 1998–1999, Università degli Studi di Firenze.

Fastert, Sabine: *Spontaneität und Reflexion: Konzepte vom Künstler in der Bundesrepublik Deutschland von 1945 bis 1960*, Berlin 2010.

Feigel, Marie-Suzanne: *Erinnerung an die Galerie d'art Moderne*, Basel, 1945–1993, Basel 1993.

Feilchenfeldt, Marianne: *25 Jahre Feilchenfeldt in Zürich 1948–1973*, Zürich 1973.

Fernández-Galiano, Luis: Lina Bo Bardi: 1914–1992, Madrid 2015.

Fischer-Defoy, Christine: „Kunst, im Aufbau ein Stein“. Die Westberliner Kunst- und Musikhochschulen im Spannungsfeld der Nachkriegszeit, Berlin 2001.

Fletcher, Valerie: Crosscurrents of Modernism. Four Latin American Pioneers Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam, Roberto Matta, Katalog der Ausstellung vom 11 Juni bis 7. September 1992 im Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington 1992.

Fuhrmeister, Christian: Die Abteilung „Kunstschutz in Italien“ Kunstgeschichte, Politik und Propaganda 1936–1963, Köln 2019.

Gamzu, Haim: Jacques Lipchitz sculptures and drawings, 1911–1970, Katalog der Ausstellung vom 19. April bis 10. Juli 1971 im Tel Aviv Museum, Tel Aviv 1971.

Gaskell, Ivan: Vermeer's Wager: Speculations on Art History, Theory and Art Museums, London 2000.

Geldzahler, Henry: Hans Hartung. Paintings 1971–1975, Katalog der Ausstellung vom 16. Oktober 1975 bis 4. Januar 1976 im Metropolitan Museum of Art in New York, New York 1975.

Gins, Madeline/Alloway, Lawrence: Arakawa. Mechanismus der Bedeutung (Werk im Entstehen: 1963–1971), München 1971.

Glasmeier, Michael: 50 Jahre documenta, Göttingen 2005.

Gob, André/Drouguet, Noémie: La muséologie. Histoire, Développements, enjeux actuels, Paris 2008.

Goldschmidt, Adolph: Lebenserinnerungen 1963–1944, hrsg. und kommentiert v. Marie Roosen-Runge-Mollwo, Berlin 1989.

Gordon Kantor, Sybil: Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art, Cambridge Massachusetts, London 2002.

Grisebach, Lucius: Nationalgalerie Berlin, Braunschweig 1980.

Grisebach, Lucius: Eduardo Paolozzi. Skulpturen, Zeichnungen, Collagen, Katalog der Ausstellung vom 5. Februar bis 6. April 1975 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1975.

Grossetti, Eusebio/Matronola, Martino: Il bombardamento di Montecassino. Diario di guerra, con altre testimonianze e documenti, hrsg. v. Faustino Avagliano, Miscellanea Cassinese, Montecassino 1997.



Grote, Ludwig/Wilckens, Leonie von: Die Maler am Bauhaus, Katalog der Ausstellung von Mai bis Juni 1950 im Haus der Kunst, München 1950.

Grote, Ludwig/Wilckens, Leonie von: Der Blaue Reiter. München und die Kunst des 20. Jahrhunderts, veranstaltet von Museums, Fine Arts and Cultural Materials Exchange Section, Cultural Affairs Branch, E. R. Division-HQ OMGB von September bis Oktober 1949 im Haus der Kunst, München 1949.

Hammacher, Abraham Marie: Lipchitz, Amsterdam 1960.

Harpprecht, Klaus: Die Gräfin. Marion Dönhoff. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 2008.

Harten, Jürgen/Finch, Christopher: Jim Dine. Gemälde, Aquarelle, Objekte, Katalog der Ausstellung vom 3. August bis 13. September 1971 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1971.

Hassenpflug, Gustav: Abstrakte Maler lehren. Ein Beitrag zur abstrakten Form- und Farbenlehre als Grundlage der Malerei, München, Hamburg 1959.

Hausmann, Rutger-Frank: „Auch im Krieg schweigen die Musen nicht“. Die Deutschen Wissenschaftlichen Institute im Zweiten Weltkrieg, Göttingen 2002.

Heinich, Nathalie: The Glory of Van Gogh. An Anthropology of Admiration, Princeton 1996.

Hering, Karl-Heinz: Roberto Sebastián Matta, Katalog der Ausstellung im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Wust, Düsseldorf 1963.

Hering, Karl-Heinz: Zehn Jahre Großer Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1962.

Hoffmann, Hilmar: Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt am Main 1979 (1981).

Hofmann, Werner: Nana – Mythos und Wirklichkeit, Katalog der Ausstellung vom 19. Januar bis 1. April 1973 in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1973.

Hofmann, Werner: Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1960.

Honisch, Dieter: Die Nationalgalerie Berlin, Recklinghausen 1979.

Honisch, Dieter: Mobiles Ausstellungssystem in der Neuen Nationalgalerie in Berlin, Europäische Kunstausstellung, 15, 1977, Berlin West, Hannover 1977.

Hope, Henry Radford: The sculpture of Jacques Lipchitz, Katalog der Ausstellung vom 18. Mai bis 1. August 1954 im MoMA in New York, in Zusammenarbeit mit dem Walker Art Center, Minneapolis und The Cleveland Museum of Art, New York 1954.

Hubert, Hans W.: Das Kunsthistorische Institut in Florenz. Von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897–1997), Florenz 1997.

Hultén, Pontus/König, Kasper: Andy Warhol, Katalog der Ausstellung im Moderna Museet in Stockholm vom Februar bis März 1968, Malmö 1968.

Isermeyer, Christian Adolf: Der Bildhauer Hermann Blumenthal, Berlin 1947.

Jaffé, Hans Ludwig Cohn: Mondrian und De Stijl, hrsg. v. Werner Haftmann, Köln 1967.

Jäger, Joachim: Neue Nationalgalerie Berlin Mies van der Rohe, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, Ostfildern 2011.

Jannasch, Adolf: Die Galerie des 20. Jahrhunderts Berlin 1945–1968, hrsg. v. den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz anlässlich der Eröffnung der Neuen Nationalgalerie in Berlin am 15. September 1968, Berlin 1968.

Jüngling, Kirsten: Emil Nolde Biographie. Die Farben sind meine Noten, Berlin 2017.

Kahnweiler, Daniel-Henry/Crémieux, Francis: Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux, Paris 1998.

Keller, Horst/Froning, Hubertus: Hans Hartung. Werke aus fünf Jahrzehnten, Katalog der Ausstellung vom 21. September bis 3. November im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, in der Nationalgalerie in Berlin und vom 16. Mai bis 29. Juni in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München, Köln 1974.

Kerlau, Yann: Chercheurs d'art: les marchands d'art hier et aujourd'hui, Paris 2014.

Killy, Elisabeth Herta: E. W. Nay, Katalog der Ausstellung im Württembergischen Kunstverein vom 12. November bis 25. Dezember 1966; in der Akademie der Künste Berlin vom 13. Januar bis 12. Februar 1967 und in der Städtischen Kunsthalle Mannheim vom 4. März bis 16. April 1967, Berlin 1966.

Kimpel, Harald/Stengel, Karin: Documenta III. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion, Bremen 2005.

Kimpel, Harald/Stengel, Karin: II. Documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion, Bremen 2000.

Kimpel, Harald: Documenta. Mythos und Wirklichkeit, Schriftenreihe des documenta-Archivs, Nr. 5, Köln 1997.

Kimpel, Harald/Stengel, Karin: documenta 1955 Erste Internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion, Bremen 1995.

Knigge, Jobst: Die Villa Massimo in Rom 1933–1943. Kampf um künstlerische Unabhängigkeit, Humboldt-Universität, Berlin 2013.

Krimmel, Bernd: Ipoustéguy, Katalog der Ausstellung vom 16. Juni bis 18. August in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970.

Kuenheim, Haug von: Marion Dönhoff. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 1999.

Kuhn, Philipp: Refugium Villa Romana. Hans Purrmann in Florenz 1935–1943, Berlin 2019.

Lambart Friedrich: Xaver Fuhr, Gemälde, Ausstellung zum 70. Geburtstag, Katalog der Ausstellung vom 22. September bis 27. Oktober 1968 im Haus am Lützowplatz, Berliner Festwochen, Berlin 1968.

Lammert, Angela/Schmidt, Gudrun/Zimmermann, Inge: Atelieregemeinschaft Klosterstraße Berlin 1933–1945 Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus, Katalog der Ausstellung unter anderem an der Akademie der Künste, Berlin vom 7. August bis 20. November 1994, Berlin 1994.

Lauterbach, Iris: Der Central Collecting Point in München, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Band 34, München 2015.

Hartung, Hans: Autoportrait, hrsg. v. Monique Lefebvre und der Fondation Hartung-Bergman, Antibes mit einem Vorwort von Thomas Schlessler, Dijon 2016.

Lima, Zeuler R. M. de A.: Lina Bo Bardi, New Haven, London 2013.

Lorente, Jesús Pedro: The Museums of Contemporary Art, Notions and Development, Farnham, Surrey 2011.

Lorente, Jesús Pedro: Les musées d'art moderne ou contemporain: une exploration conceptuelle et historique, Paris 2010.

Maeght, Yoyo: La saga Maeght, Paris 2014.

Mairesse, François: Le Musée, temple spectaculaire, Lyon 2002.

März, Roland: Neue Nationalgalerie Berlin, München, New York 1998.

Mataré, Ewald: Die Berliner Jahre 1907–32, Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung, Köln 2015.

McClellan, Andrew: The art museum from Boullée to Bilbao, Berkeley, Los Angeles 2008.

McQuaid, Matilda: Lilly Reich, designer and architect, Katalog der Ausstellung vom 7. Februar bis 7. Mai 1996 im Museum of Modern Art, New York 1996.

Merkert, Jörn/Schmied, Wieland: Hommage à Picasso, Katalog der Ausstellung vom 23. November 1973 bis 13. Januar 1974 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover, Berlin 1973.

Michaud, Éric: Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art, Paris 2015.

Millet, Catherine: Conversations avec Denise René, Paris 1991.

Montaner, Josep M.: Museums for the 21st century, Barcelona 2003.

Montaner, Josep M.: Museos para el nuevo siglo, Barcelona 1995.

Montini Zimolo, Patrizia: L'architettura del museo, Mailand 1995.

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

Neumeyer, Alfred: Lichter und Schatten. Eine Jugend in Deutschland, München 1967.

O. V.: Salute to Hans Hartung, in Celebration of his Seventieth Birthday Recent Paintings, Katalog der Ausstellung vom 21. Oktober bis 13. Dezember 1975 in der Lefebre Gallery, New York 1975.

O. V.: Italienische Kunst im 20. Jahrhundert, Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, hrsg. v. Akademie der Künste Westberlin, Hochschule für Bildende Künste, Berlin 1957.

O. V.: Grosse Münchner Kunstausstellung 1950, Katalog der Ausstellung vom 19. Juli bis 8. Oktober im Haus der Kunst, Münchner Künstlergenossenschaft, Neue Gruppe, Sezession, München 1950.

O. V.: Italienische Kunst der Gegenwart, Ausstellung 1950–1951, hrsg. v. Office of the US Land Commissioner for Bavaria, München, Mannheim, Hamburg, Bremen, Berlin, München 1950.

O. V.: Grosse Münchner Kunstausstellung 1949, Katalog der Ausstellung vom 9. September bis 19. November 1949 im Haus der Kunst, Münchner Künstlergenossenschaft, Neue Gruppe, Sezession, München 1949.

O. V.: Gerhard Marcks zu Ehren des 60-jährigen, Katalog der Ausstellung in der Galerie Günther Franke, November–Dezember, München 1949.

O. V.: E. W. Nay, Faltblatt: Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen, Ausstellung in der Galerie Günther Franke, Oktober, München 1946.

O. V.: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Jahresbericht 1939–1940, Palazzo Guadagni, Piazza S. Spirito 9.

O. V.: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Jahresbericht 1937–1938, Palazzo Guadagni, Piazza S. Spirito 9.

Obrist, Hans Ulrich: Ways of Curating, London 2014.

O’Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hrsg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996.

Oeter, Heinz: Neue Nationalgalerie in Berlin: Ein Kunstwerk von Mies van der Rohe, Berlin 1986.

Ohly, Dieter: Die Aegineten, München 2001.

Pevsner, Nikolaus: Funktion und Form. Die Geschichte der Bauwerke des Westens, Frankfurt am Main 1998.

Pinder, Wilhelm: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, Leipzig 1928.

Rainero, Romain H.: La commission italienne d’armistice avec la France: les rapports entre la France de Vichy et l’Italie de Mussolini, 10 juin 1940–8 septembre 1943, Service historique de l’armée de terre, Vincennes 1995.

Rathke, Ewald/Rathke-Köhl, Sylvia: Wols. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Fotos, Katalog der Ausstellung im Frankfurter Kunstverein vom 20. November 1965 bis 2. Januar 1966, Frankfurt am Main 1965.

Rave, Paul Ortwin: Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin, Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1968.

Reitlinger, Gerald: The economics of taste. The Art Market in the 1960’s, Band 3, London 1970.

Roh, Franz: Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens, München 1948.

Roos, Hans: Geschichte der Polnischen Nation 1918–1985, Stuttgart, Berlin, Köln u.a. 1986.

Rorimer, Anne: New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality, London 2004.

Rosenbrock, Tessa Friederike: Kurt Martin und das Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Museums und Ausstellungspolitik im „Dritten Reich“ und in der unmittelbaren Nachkriegszeit, Berlin 2012.

Roters, Eberhard: Andy Warhol, Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) und der Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in der Neuen Nationalgalerie in Berlin vom 1. März bis 14. April 1969, Berlin 1969.

Rubin, William: Matta, Katalog der Ausstellung vom 11. September bis 20. Oktober 1957, MoMA, New York 1957.

Saalmann, Timo: Kunstpolitik der Berliner Museen 1919–1959, Berlin 2014.

Sauerlandt, Max: Die Kunst der letzten 30 Jahre. Eine Vorlesung aus dem Jahre 1933, hrsg. von Harald Busch, Berlin 1935.

Schieder, Martin: Expansion – Integration die Kunstaussstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland, München 2004.

Schmalenbach, Werner: Die Lust auf das Bild. Ein Leben mit der Kunst, Berlin 1996.

Schmalenbach, Werner: Bilder des 20. Jahrhunderts. Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, München 1986.

Schmalenbach, Werner: Hans Hartung, Katalog der Ausstellung vom 26. Januar bis 3. März 1957 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover, Hannover 1957.

Schmied, Wieland: Lust am Widerspruch: Biographisches, Stuttgart 2008.

Schmied, Wieland/Grisebach, Lucius: Louise Nevelson, Katalog der Ausstellung vom 5. Juni bis 1. Juli 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974.

Schmied, Wieland: George Rickey, Katalog der Ausstellung vom 13. Juli bis 30. September in der Kestner-Gesellschaft, Hannover 1973.

Schmied, Wieland: Wifredo Lam, Katalog der Ausstellung vom 16. Dezember 1966 bis 15. Januar 1967 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover, Hannover 1966.

Schmitt, Ursula: J. Senger. Ölbilder, Gouachen und Zeichnungen, Katalog der Ausstellung vom 31. Januar bis 2. März 1970 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970.

Schneider, Angela: Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit, Katalog der Ausstellung vom 11. September bis 4. November 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974.

Schöne, Dorothea: Freie Künstler in einer freien Stadt. Die amerikanische Förderung der Berliner Nachkriegsmoderne, Berlin 2016.

Schöne, Dorothea: Porträt Berlin: Künstlerische Positionen der Berliner Nachkriegsmoderne 1945–1955, Kunsthaus Dahlem, Berlin 2015.

Schubert, Hannelore: Moderner Museumsbau Deutschland, Österreich, Schweiz, Stuttgart 1986.

Schulz, Georg Karl Maximilian: Die Stimme Bayerns. Der Bayerische Rundfunk zwischen Tradition und Modernität, Regensburg 2018.

Schulze, Frank: Mies van der Rohe: Leben und Werk, Berlin 1986.

Schwarze, Dirk: Die Karriere einer Ausstellung. 60 Jahre documenta, Blickpunkt Hessen, Hessische Landeszentrale für politische Bildung, Nr. 19/2015, Wiesbaden 2015.

Schwarze, Dirk: Meilensteine. Die documenta 1 bis 13: Kunstwerke und Künstler, Berlin, Kassel 2012.

Schwarze, Dirk: Die Kunst der Inszenierung oder Als Arnold Bode Ernst Wilhelm Nay in den Himmel hing, Berlin 2009.

Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg, Wien 1998.

Seldes, Lee: Das Vermächtnis Mark Rothkos, Berlin 2008.

Senger und Etterlin, Fridolin von: Neither fear nor hope. The Wartime Memoirs of the German Defender of Cassino, Novato, CA 1989.

Senger und Etterlin, Fridolin von: Krieg in Europa, Köln 1960.

Serri, Mirella: Il breve viaggio Giaime Pintor nella Weimar nazista, Venedig 2002.

Pintor, Giaime: Doppio Diario 1936–1943, hrsg. v. Mirella Serri, Einleitung von Luigi Pintor, Turin 1978.

Sonntag, Dina: Zugriff auf die Moderne. Fallstudien zu Kunstwissenschaft und Kunstaussstellung um 1950, Berlin 1999.

Spinola, Giandomenico: Il Museo Pio-Clementino. La Gallerie delle Statue, la Sala dei Busti, il Gabinetto delle Maschere, la Loggia Scoperta, la Sala delle Muse, la Sala Rotonda e la Sala a Croce Greca, Vol. 2, Città del Vaticano 1996.

Staniszewski, Mary Anne: The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, London 1998.

Stemshorn, Max: Mies & Schinkel: das Vorbild Schinkels im Werk Mies van der Rohes, Tübingen, Berlin, Wasmuth 2002.

Sweeney, James Johnson: Sam Francis, Katalog der Ausstellung vom 12. Oktober bis 3. Dezember 1967, The Museum of Fine Arts, Houston, Houston, Berkeley 1967.

Szeemann, Harald: Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann, Berlin 1981.

Tucholski, Herbert: Bilder und Menschen, Leipzig 1985.

Tzortzi, Kali: Museum Space: Where Architecture meets Museology, Farnham, Surrey 2015.

Vachtova, Ludmila: Roswitha Haftmann. Leben und Vermächtnis, Zürich, Frankfurt am Main 2000.

Valéry, Paul: Œuvres, II, Pièces sur l'art, Paris 1960.

Vittorini, Elio: Conversazione in Sicilia, Abbildungen von Renato Guttuso, Einleitung und Fußnoten von Giovanni Falaschi, Mailand 1994.

Voigt, Klaus: Zuflucht auf Widerruf: Exil in Italien 1933–1945, 2. Band, Stuttgart 1993.

Voigt, Klaus: Zuflucht auf Widerruf: Exil in Italien 1933–1945, 1. Band, Stuttgart, 1989.

Wachter, Gabriela: Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie in Berlin, Berlin 1995.

Wallace, Ian: The First documenta/Die erste documenta 1955, Vortrag gehalten am 26. September 1987 anlässlich des Symposiums The Triumph of Pessimism an der Fakultät für bildende Kunst der University of British Columbia, Berlin, Stuttgart 2011.

Walter-Busch, Emil: Geschichte der Frankfurter Schule. Kritische Theorie und Politik, München 2010.



Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, Teil 1, München 1999.

Wiese, Bernd: Museums-Ensembles und Städtebau in Deutschland 1815 bis in die Gegenwart. Akteure, Standorte, Stadtgestalt, Sankt Augustin 2008.

Wilmes, Daniela: Wettbewerb um die Moderne: Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945, Berlin 2012.

Winkler, Heinrich August: Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte II. Vom „Dritten Reich“ bis zur Wiedervereinigung, München 2020.

Wollenhaupt-Schmidt, Ulrike: documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945–1960, Frankfurt am Main 1994.

Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1916.

Worringer, Wilhelm: Formprobleme der Gotik, München 1911.

Wright, Raymond S.: Meyers Orts und Verkehrs-Lexikon des Deutschen Reichs, 1. Band A–K, Genealogical Pub., Baltimore, Maryland, 2000.

Zinelli, Anna: 1955–1968: Gli artisti italiani alle Documenta di Kassel, Mailand, Udine 2017.

Zohlen, Gerwin: Dreissig Jahre. Neue Nationalgalerie Berlin, Katalog anlässlich der Ausstellung Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938 vom 15. Dezember 2001 bis 10. März 2002, Neue Nationalgalerie, Berlin 2001.

Zu Salm-Salm, Marie Amélie: Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945, Paris 2003.

### **Sammelbände und Editionen**

Adorno, Theodor (Hrsg.): Wird die moderne Kunst „gemanagt“?, Baden-Baden, Krefeld 1959.

Alloway, Lawrence (Hrsg.): Guggenheim International Award 1964, Katalog der Ausstellung von Januar bis März 1964 im Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1964.

Averill Svendsen, Louise (Hrsg.): Guggenheim International Award 1960, Katalog der Ausstellung vom 1. November 1960 bis 31. Januar 1961 im Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1960.

Bajdor, Aljcia (Hrsg.): Moderne polnische Malerei und Graphik, Katalog der Ausstellung vom 4. Dezember 1969 bis 15. Januar 1970 in der Neuen Nationalgalerie, Wrocław 1969.

Basso Peressut, Luca (Hrsg.): Il Museo Moderno. Architettura e Museografia da Perret a Kahn, Mailand 2005.

Beltramini, Guido/Forster, Kurt W./Marini, Paola (Hrsg.): Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Mailand 2000.

Bimbi, Adriano/Natali, Antonio (Hrsg.): Ottone Rosai. Pittore di figura, Katalog der Ausstellung in der Sala delle Colonne, Palazzo Comunale, Pontassieve vom 14. März bis 14. Juni 2020, Florenz 2020.

Bischoff, Ulrich/Grisebach, Lucius/Honisch, Dieter (Hrsg.): 10 Jahre im Neuen Haus, hrsg. als Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz im Wissenschaftszentrum, Bonn-Bad Godesberg, vom 12. Dezember 1978 bis 21. Januar 1979, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1978.

Blomberg, Katja (Hrsg.): 68 Jahre Haus am Waldsee. Geschichte einer Institution. Internationale Kunst in Berlin, Köln 2013.

Bock, Henning/Prinz, Ursula/Schneider, Angela (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck, Katalog der Ausstellung vom 5. Mai bis 16. Juli 1973 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1973.

Bock, Henning/Decker, Elisabeth (Hrsg.): Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Nationalgalerie. Verzeichnis der vereinigten Kunstsammlungen Nationalgalerie (Preußischer Kulturbesitz) Galerie des 20. Jahrhunderts (Land Berlin), Berlin 1968.

Brauer, Heinrich (Hrsg.): Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke der Nationalgalerie Berlin in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Nationalgalerie des Ehemals Staatlichen Museen Berlin in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin 1961.

Brauer, Irene/Dönhoff, Friedrich (Hrsg.): Marion Gräfin Dönhoff. Ein Leben in Briefen, München 2011.

Calvino, Italo (Hrsg.): Cesare Pavese Lettere 1945–1950, Turin 1966.

Capannelli, Emilio/Insabato, Elisabetta (Hrsg.): Guida agli archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina, Florenz 1996.

Champa, Kermit Swiler (Hrsg.): German Painting of the 19th Century, Katalog der Ausstellung vom 15. Oktober bis 22. November 1970 in der Yale University Art Gallery, vom 9. Dezember 1970 bis 24. Januar 1971 im The Cleveland Museum of Art und vom 27. Februar bis 28. März 1971 im Art Institute of Chicago, New Haven 1970.

Cumming, Robert (Hrsg.): The letters of Bernard Berenson and Kenneth Clark, 1925–1959, New Haven, London 2015.

Custodis, Michael (Hrsg.): Herman-Walther Frey: Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerker. NS-Hochschulpolitik und die Folgen, Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik, Münster, New York 2014.

Davenport-Hines, Richard (Hrsg.): Letters from Oxford. Hugh Trevor-Roper to Bernard Berenson, London 2006.

Diederich, Stephan/Pilz, Luise (Hrsg.): Ludwig goes Pop, Katalog der Ausstellung vom 2. Oktober bis 11. Januar 2015 im Museum Ludwig, Köln 2014.

Ebert-Schifferer, Sybille/von Bernstorff, Marieke (Hrsg.): 100 Jahre Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Die Geschichte des Instituts 1913–2013, München 2013.

Einaudi Verlag (Hrsg.): Einaudi 1933–1993. Indice bibliografico degli autori e collaboratori, elenco delle collane, indici per argomenti e per titoli, Collana Piccola Biblioteca, Turin 1993.

Farinella, Vincenzo/Marchioni, Nadia (Hrsg.): Scoperte e massacri: Ardengo Soffici e le avanguardie a Firenze, Katalog der Ausstellung in den Uffizien vom 27. September 2016 bis 8. Januar 2017, Florenz 2016.

Friedrich, Six/Dahlem, Franz (Hrsg.): Sammlung 1968 Karl Ströher, Katalog der Ausstellung, Galerie-Verein München, Neue Pinakothek im Haus der Kunst vom 14. Juni bis 9. August 1968, München 1968.

Fulda, Bernhard/Ring, Christian/Soika, Aya (Hrsg.): Emil Nolde. Eine deutsche Legende, hrsg. für die Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und die Nolde Stiftung Seebüll, Katalog der Ausstellung vom 12. April bis 15. September 2019 im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin, München, London, New York 2019.

Gerhart, Nikolaus/Grasskamp, Walter/Matzner, Florian (Hrsg.): 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste in München „...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“, München 2008.

Ginzburg, Carlo (Hrsg.): Cesare Pavese, Felice Balbo, Natalia Ginzburg Lettere a Ludovica, Mailand 2008.

Giulivi, Ariella/Trani, Raffaella (Hrsg.): Arturo Schwarz La galleria 1954–1975, Fondazione Mudima, Mailand 1995.

Glasmeier, Michael/Stengel, Karin (Hrsg.): Archive in Motion: documenta-Handbuch, 50 Jahre documenta 1955–2005, Göttingen 2005.

Goizueta, Elizabeth T. (Hrsg.): Matta: making the invisible visible, Chicago 2004.

Golz, Barbara/Schneider, Angela (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts: Ein Führer durch die Sammlung, Berlin 1981.

Grisebach, Lucius/Schmied, Wieland (Hrsg.): Richard Hamilton, Katalog der Ausstellung vom 17. Juli bis 26. August 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, in Zusammenarbeit mit dem Künstlerprogramm des DAAD Berlin, Berlin 1974.

Griswold, William M./Tonkovich, Jennifer (Hrsg.): Pierre Matisse and his artists, New York 2002.

Großpietsch, Simon/Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): documenta 1955 ein wissenschaftliches Lesebuch, Kassel 2018.

Hammer-Schenk, Harold/Waskönig, Dagmar/Weiss, Gerd (Hrsg.): Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein. 1968–1978, Geschichte in Dokumenten, Hannover 1979.

Heftrig, Ruth/Peters, Olaf (Hrsg.): Kunstgeschichte im Dritten Reich Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008.

Heller, Reinhold (Hrsg.): The art of Wilhelm Lehmbruck, Katalog der Ausstellung vom 20. Mai bis 13. August 1972 in der National Gallery of Art in Washington, Washington 1972.

Hentzen, Alfred (Hrsg.): Reden zur Jahrhundertfeier der Hamburger Kunsthalle am 28. und 29. August 1969, Hamburg 1969.

Hofmann, Werner/Osterwold, Tilman (Hrsg.): Gustav Christian Schwabe. Ein Geschmack wird untersucht. Die G. C. Schwabe Stiftung. Eine Dokumentation, Hamburg 1970.

Honisch, Dieter/Lindenberg, Ilona (Hrsg.): Aspekte der 60er Jahre. Aus der Sammlung Reinhard Onnasch, Katalog der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz vom 2. Februar bis 23. April 1978, Berlin 1978.

Jacobi, Friedrich Heinrich/Honisch, Dieter (Hrsg.): Ein Blick zurück: fünfzig ausgewählte Erwerbungen 1975–1997, Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 31. Mai bis 17. August 1997 in der Neuen Nationalgalerie, Berlin 1997.

Jäger, Joachim/von Marlin, Constanze/Odier, André (Hrsg.): Die Ausstellungen – Neue Nationalgalerie 1968–2015, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2018.

Kittelmann, Udo/Jäger, Joachim/Scholz, Dieter (Hrsg.): Moderne Zeiten 1900–1945, die Dokumentation einer Sammlung, Katalog erschienen anlässlich der Sammlungspräsentation Moderne Zeiten: die Sammlung 1900–1945, die vom 12. März 2010 bis zum 3. Oktober 2011 in der Neuen Nationalgalerie zu sehen war, Berlin 2014.

Kittelmann, Udo/Jäger, Joachim/Scholz, Dieter (Hrsg.): Die Sammlung der Nationalgalerie 1945–1948. Der geteilte Himmel. Die Dokumentation einer Ausstellung, Katalog der Ausstellung vom 11. November 2011 bis 8. September 2013 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2014.

Köhn, Heinz (Hrsg.): E. W. Nay 60 Jahre, Katalog der Ausstellung vom 15. September bis 21. Oktober 1962 am Museum Folkwang in Essen, Köln 1962.

Lambert, Phyllis (Hrsg.): Mies in America, Katalog der Ausstellung vom 21. Juni bis 23. September 2001 im Whitney Museum of American Art in New York; vom 17. Oktober 2001 bis 20. Januar 2002 im Canadian Centre for Architecture in Montréal; vom 16. Februar bis 26. Mai 2002 im Museum of Contemporary Art in Chicago, Canadian Centre for Architecture and Whitney Museum of American Art, Montréal, New York 2001.

Lauterbach, Iris (Hrsg.): Kunstgeschichte in München 1947. Institutionen und Personen im Wiederaufbau, München 2010.

Leismann, Burkhard/Bucklesfeld, Susanne (Hrsg.): Rudolf Knubel: Mit den Augen denken. Retrospektive. Werke von 1962–2012: Skulpturen, Malerei, Arbeiten auf Papier, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Ahlen/Flottmann-Hallen, Herne vom 19. Dezember 2016 bis 22. Januar 2017 und im LVR–LandesMuseum in Bonn vom 16. Februar bis 17. April 2017, Dortmund 2016.

Leo, Peter (Hrsg.): Profile IV Polnische Kunst heute, Katalog der Ausstellung vom 8. November 1964 bis 17. Januar 1965 in der Städtischen Kunstgalerie Bochum, Bochum 1964.

Mayrhofer, Wolfgang (Hrsg.): Die alte und die neue Wilhelm-Raabe-Schule in Magdeburg. 175 Jahre Schulgeschichte, in: Magdeburger Beiträge zur Bildungs- und Kulturgeschichte, Heft 1, Universität Magdeburg, Magdeburg 1996.

Merkert, Jörn (Hrsg.): Freunde danken Werner Haftmann, Katalog zur Ausstellung der Schenkungen an die Nationalgalerie im März 1976, Berlin 1976.

Merkert, Jörn (Hrsg.): Horst Hirsig, Ursula Sax, Gerd van Dülmen, Katalog der Ausstellung vom 2. Mai bis 27. Mai 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974.

Merkert, Jörn (Hrsg.): Ipoustéguy Suite Prussienne, Katalog der Ausstellung vom 22. Mai bis 1. Juli 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neuer Berliner Kunstverein e. V., Künstlerprogramm des DAAD, Berlin 1974.

Minoia, Carlo (Hrsg.): Elio Vittorini. I libri, la città, il mondo. Lettere 1933–1943, Turin 1985.

Möller, Thordis (Hrsg.): Sammlung 1968 Karl Ströher, Katalog der Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für bildende Kunst e. V. (Kunstverein Berlin) und der Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in der Neuen Nationalgalerie vom 1. März bis 14. April 1969, in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf vom 25. April bis 17. Juni 1969 und in der Kunsthalle Bern vom 12. Juli bis 17. August 1969 und vom 23. August bis 28. September 1969, München 1969.

Munsing, Stefan P./Hentzen, Alfred (Hrsg.): Kunstschaffen in Deutschland, Katalog der Ausstellung von Juni bis Juli 1949 im Central Collecting Point, München 1949.

Nocentini, Armando (Hrsg.): Disegni di Cristofano Allori (1577–1611) omaggio ad artisti italiani e stranieri, artisti italiani e stranieri in concorso, Band 1, Quarta Biennale internazionale della grafica d'arte, Katalog der Ausstellung vom 11. Mai bis 30. Juni 1974 im Palazzo Strozzi, Florenz 1974.

Ohff, Heinz/Höyneck, Rainer (Hrsg.): Das Berlin-Buch, Wien 1986.

Panzer, Gerhard/Völz, Franziska/Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945 Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexten, Wiesbaden 2015.

Pintor, Giaime/Vincenti, Leonello (Hrsg.): Teatro tedesco, raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni, Mailand 1946.

Ragionieri, Susanna/Sisi, Carlo (Hrsg.): Clotilde Peploe dalla Toscana all'Egeo 1915–1997, Katalog der Ausstellung vom 31. März bis 28. Juni 2004 im Palazzo Pitti, Florenz, Livorno 2004.

Sauberzweig, Dieter/Roloff, Ulrich (Hrsg.): NGBK e. V. 1969–1977. Eine Zwischenbilanz, Berlin 1977.

Savioli, Silvia (Hrsg.): Cesare Pavese Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940–1950, Turin 2008.

Schauer, Lucie/Bremer, Rosemarie (Hrsg.): 10 Jahre NBK. Bilanz und Rechenschaft aus Berlin, Berlin 1979.

Schmidt, Gudrun (Hrsg.): Atelieregemeinschaft Klosterstraße 1933–1945. Vom stillen Kampf der Künstler, Katalog zur Ausstellung zum zehnjährigen Bestehen der Galerie Mitte vom 8. Januar bis 22. Februar 1988, Berlin 1988.

Schmied, Wieland/Hacker, Dieter (Hrsg.): Tötet Euren Galeristen. Die Politische Arbeit des Künstlers beginnt bei seiner Arbeit/7. Produzentengalerie Dieter Hacker/Zwischenbericht 1971–1981, Katalog der Ausstellung in der daadgalerie Berlin vom 21. Februar bis 29. März 1981, Berlin 1981.

Schmied, Wieland/Grisebach, Lucius (Hrsg.): Richard Hamilton, Katalog der Ausstellung vom 17. Juli bis 26. August 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974.

Schmied, Wieland (Hrsg.): Asger Jorn, Katalog der Ausstellung 30. März bis 7. Mai 1973 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1973.

Schmied, Wieland (Hrsg.): Wegbereiter zur modernen Kunst, 50 Jahre Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966.

Schmitt, Ursula (Hrsg.): Matta, Katalog der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie vom Mai bis August 1970, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1970.

Schmücking, Rolf (Hrsg.): Hans Hartung. Bilder, Pastelle, Graphik. Ausstellung zum 65. Geburtstag, Katalog der Ausstellung vom 2. Dezember 1969 bis 4. Januar 1970 am Kunstverein Braunschweig, Haus Salve Hospes, Braunschweig 1969.

Schneckenburger, Manfred (Hrsg.): Documenta Idee und Institution. Tendenzen, Konzepte, Materialien, München 1983.

Scholz, Dieter/Obenaus, Maria (Hrsg.): Die schwarzen Jahre. Geschichten einer Sammlung 1933–1945, Katalog der Ausstellung vom 21. November 2015 bis 21. August 2016 im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2015.

Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): Die Neue Nationalgalerie, Berlin, Köln 2003.

Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. Die „Kunststadt“ München 1937, erschienen im Rahmen der Ausstellung Entartete Kunst: Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie

moderner Kunst in München vom 27. November 1987 bis 31. Januar 1988, München 1987.

Seilern, Louisa (Hrsg.): Galerie Jan Krugier 10 ans d'activité, Zürich 1983.

Thierolf, Corinna/Friedrich, Heiner (Hrsg.): Ich will nichts über mich sagen: es geht um die Kunst. Heiner Friedrich im Gespräch mit Corinna Thierolf: eine Würdigung zu seinem 80. Geburtstag am 14. April 2018, München 2018.

Valensin, Giorgia (Hrsg.): Liriche cinesi (1753 a.C–1278 d.C.), Einleitung von Eugenio Montale, Turin 1943.

Van der Grinten, Hans (Hrsg.): Hermann Teuber 1894–1985. Zum 100. Geburtstag, Katalog der Ausstellung im Museum Katharinenhof Kranenburg vom 19. Juni bis 18. September 1994 und im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Goch vom 14. August bis 25. September 1994, veranstaltet von der Stiftung Museum Schloss Moyland und dem Förderverein Museum Schloss Moyland e. V., Bedburg-Hau 1994.

### **Artikel in Sammelbänden**

Arend, Sabine/Schaeff, Sandra: „Eine der wichtigsten und vordringlichsten Aufgaben der Hochschule ist es, für einen geeigneten Hochschullehrernachwuchs Sorge zu tragen“. Zur Nachwuchsförderung am Kunstgeschichtlichen Institut der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität 1933–1945, in: In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, hrsg. v. Horst Bredekamp/Adam S. Labuda, Berlin 2010, S. 318–321.

Aurenhammer, Hans H.: Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945, in: Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, hrsg. v. Jutta Held, Band 5/2003, Göttingen 2004, S. 161–194.

Barg, Rhea Rebecca: Ein Leben für die Kunst. Der Architekt Manfred Lehbruck, in: Eine grosse Idee 50 Jahre Lehbruck Museum, hrsg. v. Söke Dinkla, Köln 2014, S. 120–125.

Becker, Bettina M.: Vom anonymen Raumgestalter zum prominenten Designer, in: Arnold Bode (1900–1977) Leben + Werk, Katalog der Ausstellung vom 16. Dezember 2000 bis 4. Februar 2001 in der documenta-Halle in Kassel, hrsg. v. Marianne Heinz, Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, Kassel 2000, S. 46–53.

Béret, Chantal: Centre Georges Pompidou, in: Les musées parisiens, Histoire, Architecture et Décor, hrsg. v. Béatrice de Andia, Action Artistique de la Ville de Paris, Paris 2004, S. 186–189.



Bernardi, Erica: Franco Russoli museologo militante. Dal riordino del Poldi Pezzoli alla „grande Brera“, in: Franco Russoli. Senza utopia non si fa la realtà. Scritti sul museo (1952–1977), hrsg. v. Erica Bernardi, Mailand 2017, S. 19–57.

Biasolo, Monica: Era giunta l'ora di resistere; era giunta l'ora di essere uomini. Literarische und politische Wege von gleichgesinnten Intellektuellen in der Zeit des Zweiten Weltkrieges: Giaime Pintor“, in: Götzendämmerung – Crépuscule des Idoles. Der Zweite Weltkrieg im kollektiven Gedächtnis Europas in Literatur – Kunst – Geschichte/Philosophie, hrsg. v. Gislinde Seybert, Frankfurt am Main 2017, S. 443–463.

Besset, Maurice: Works, Spaces, Glances, in: Museo d'arte e architettura, Katalog der Ausstellung vom 20. September bis 22. November 1992 im Museo Cantonale d'Arte in Lugano, hrsg. v. Manuela Kahn-Rossi/Marco Franciulli, Mailand, Florenz 1992, S. 13–31.

Beye, Peter: Aufgaben des Museums in der Gegenwart, in: Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, hrsg. v. Gerhard Bott, Köln 1970, S. 17–20.

Boeckl, Matthias: Werner Hofmann und die Kunst des thematischen Kuratierens. Fallbeispiel Zauber der Medusa, Wien 1987, in: Werner Hofmann – prospektiv, hrsg. v. Elisabeth Voggeneder/Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Köln 2019, S. 79–89.

Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Meister des Mehrsinnigen. Werner Hofmanns „intellektuelle Vita“ und seine „eigene Schule der Kunstgeschichte“, in: Werner Hofmann – prospektiv, hrsg. v. Elisabeth Voggeneder/ders. 2019, S. 178–189.

Bott, Gerhard: Solange es Museen gibt, wandeln sie sich, in: Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, hrsg. v. ders., Köln 1970, S. 7–9.

Bredenkamp, Horst: Wilhelm Pinder, in: In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, hrsg. v. Horst Bredenkamp/Adam S. Labuda, Berlin 2010, S. 295–310.

Briend, Christian: Galerie de France, 1942–1981, 3 rue du faubourg Saint-Honoré, Paris, 8e, in: Les Cahiers du Musée National d'art Moderne Centre Georges Pompidou, 20 Galerie du 20e siècle France 1905–1970, hrsg. v. Serge Lasvignes, hors-série 2020, Paris 2020, S. 45–49.

Brüning, Lena: Alfred Schmela: Pionier, Provokateur, Initiator, in: Alfred Schmela zum 100. Geburtstag. Alfred Schmela – A centenary exhibition, Katalog der Ausstellung vom 24. November 2018 bis 20. Januar 2019 im Schmela Haus in Düsseldorf, hrsg. v. Susanne Gaensheimer/Dorys Kristof/Linda Walther, Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Bielefeld 2019, S. 11–48.

Calabri, Maria Cecilia: „Come la salamandra attraverso il fuoco“: vita e pensiero di Giaime Pintor, in: Giaime Pintor e il lungo viaggio nell’antifascismo italiano. Le carte, la memoria, la storia, Atti del convegno, hrsg. v. Maria Rosaria Lai, I Quaderni della Soprintendenza archivistica della Sardegna, Cagliari 2013, S. 33–87.

Claustres, Annie: De l’autopastiche. Hans Hartung en sa fulgurance, in: Hans Hartung: la fabrique du geste, Katalog der Ausstellung im Musée d’art moderne de la Ville de Paris vom 10. November 2019 bis 3. Januar 2020, hrsg. v. Odile Burluroux/Fabrice Hergott/Jennifer Mundy, Paris Musées, Paris 2019, S. 197–200.

Cockroft, Eva: Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War, in: Pollock and After: the critical Debate, hrsg. v. Francis Frascina, London 1985, S. 125–133.

Coulondre, Ariane: Galerie Kahnweiler 1907–1914, 28 rue Vignon, Paris, 9e, Galerie Simon 1920–1940, 29 bis rue d’Astorg, Paris, 8e, in: Les Cahiers du Musée National d’art Moderne Centre Georges Pompidou, 20 Galerie du 20e siècle France 1905–1970, hrsg. v. Serge Lasvignes, hors-série 2020, Paris 2020, S. 20–23.

Coulondre, Ariane: Galerie Maeght 1945–1981, 13 rue de Téhéran, Paris, 8e, 1956–, 42 rue du Bac, Paris, 7e, in: Les Cahiers du Musée National d’art Moderne Centre Georges Pompidou, 20 Galerie du 20e siècle France 1905–1970, hrsg. v. Serge Lasvignes, hors-série 2020, Paris 2020, S. 55–59.

De Varine, Hugues: Le musée au service de l’homme et du développement (1969), in: Vagues: une Anthologie de la Nouvelle muséologie, hrsg. v. Marie-Odile de Bary/Françoise Wasserman, Savigny-le-Temple 1992, S. 49–68.

De Varine, Hugues: L’écomusée (1978), in: Vagues: une Anthologie de la Nouvelle muséologie, hrsg. v. Marie-Odile de Bary/Françoise Wasserman, Savigny-le-Temple 1992, S. 446–487.

Deshmukh, Marion: Die Wiederherstellung der Kultur: Die Nationalgalerie und die amerikanische Besatzung (1945–1949), in: „Der Deutschen Kunst...“ Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998, hrsg. v. Claudia Rückert, Sven Kuhrau, Leipzig 1998.

Desvallées, André: Présentation, in: Vagues: une Anthologie de la Nouvelle muséologie, hrsg. v. Marie-Odile de Bary/Françoise Wasserman, Savigny-le-Temple 1992, S. 26–27.

Dinkla, Söke: Das Museum als Raum der Aisthesis. Zur Idee des Lehmbruck Museums, in: Eine grosse Idee 50 Jahre Lehmbruck Museum, hrsg. v. ders., Köln 2014, S. 26–41.

Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprengel, Michael H.: Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Aufriss und Perspektive, in: Kunstgeschichte im

Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, hrsg. v. ders., Weimar 2005.

Dube, Wolf-Dieter: Mäzenatentum gegen Resignation am Beispiel Berlins unter den erschwerten Bedingungen der Nachkriegszeit, in: *Zu Kunst und Kunstpolitik*, hrsg. v. Günter und Waldtraut Braun, Berlin 1995, S. 11–33.

Duplaix, Sophie: Galerie Stadler 1955–1999, 51 rue de Seine, Paris 6e, in: *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne Centre Georges Pompidou, 20 Galerie du 20e siècle France 1905–1970*, hrsg. v. Serge Lasvignes, hors-série 2020, Paris 2020, S. 82–87.

Eckmann, Sabine: Im Schatten des Kalten Krieges. Abstrakte Kunst in Frankreich, Deutschland und den USA 1945–1959, in: *documenta. Geschichte/Kunst/Politik, Historische Urteilskraft 02*, Magazin des Deutschen Historischen Museums, hrsg. v. Raphael Gross, Stiftung Deutsches Historisches Museum, März 2020, S. 45–49.

Eckmann, Sabine: Zur Historisierung deutscher Nachkriegskunst, in: *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen, 1945–89*, Katalog der Ausstellung vom 25. Januar bis 19. April 2009 im Los Angeles County Museum of Art (LACMA), vom 28. Mai bis 6. September 2009 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (GNM), vom 3. Oktober 2009 bis 10. Januar 2010 im Deutschen Historischen Museum Berlin (DHM), hrsg. v. Stephanie Barron/ders., Köln 2009, S. 34–47.

Endicott Barnett, Vivian: The architect as art collector, in: *Mies in America*, Katalog der Ausstellung vom 21. Juni bis 23. September 2001 im Whitney Museum of American Art in New York; vom 17. Oktober 2001 bis 20. Januar 2002 im Canadian Centre for Architecture in Montréal; vom 16. Februar bis 26. Mai 2002 im Museum of Contemporary Art in Chicago, Canadian Centre for Architecture and Whitney Museum of American Art, hrsg. v. Phyllis Lambert, Montréal, New York 2001, S. 90–131.

Ernoul, Nathalie: Galerie Denise René 1944–1977, 124 rue de la Boétie, Paris, 8e, in: *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne Centre Georges Pompidou, 20 Galerie du 20e siècle France 1905–1970*, hrsg. v. Serge Lasvignes, hors-série 2020, Paris 2020, S. 50–53.

Eschenfelder, Chantal: Hans Hartung en Allemagne, in: *Hartung 10 Perspektiven*, hrsg. v. Anne Pontégny, Mailand 2006, S. 160–181.

Fastert, Sabine: L'artiste comme sismographe. Hans Hartung et Werner Haftmann, in: *Hans Hartung et l'abstraction, „réalité autre, mais réalité quand même“*, hrsg. v. Thomas Kirchner/Antje Kramer-Mallordy/Martin Schieder, Dijon 2020, S. 106–133.

Fastert, Sabine: Informelle Malerei im Nachkriegsdeutschland: Der heutige Stand der Forschung, in: *Kunstchronik*, hrsg. v. dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Band 71, Juli 2018, S. 372–379.

Fastert, Sabine: „Klee ist ein Engel, Wols ein armer Teufel“ Informelle Malerei und ihre Lesarten, in: Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte, hrsg. von Urte Krass, München 2009, S. 207–230.

Fastert, Sabine: „Ich habe als europäischer Historiker geschrieben über europäische Malerei“ Werner Haftmanns Prinzipien der Kunstbetrachtung, in: Kunst, Geschichte, Wahrnehmung, hrsg. v. Stephan Albrecht/Michaela Braesel, München 2008, S. 311–325.

Fastert, Sabine: Pluralismus statt Einheit. Die Rezeption von Wilhelm Pinders Generationenmodell nach 1945, in: Kunstgeschichte nach 1945, hrsg. v. u.a. Nikola Doll/Ruth Heftrig/Olaf Peters, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 51–65.

Fessmann, Ingo: Stichwort „Metropole“ Rudolf Springer, in: Kunst in Berlin. Künstler, Galerien, Museen, Kunstmarkt, Kulturpolitik, Treffpunkte, Adressen, Tips, hrsg. v. Karin Graf/Patricia Ferer, Köln 1989, S. 37–40.

Fitzke, Kirsten: Auf dem Weg zur documenta: die Wochenzeitung Die Zeit und ihr Autor Werner Haftmann spiegeln und gestalten Positionen bildender Kunst in Westdeutschland, in: documenta 1955 ein wissenschaftliches Lesebuch, hrsg. v. Simon Großpietsch/Kai-Uwe Hemken, Kassel 2018, S. 249–265.

Fleckner, Uwe: Carl Einstein und einige seiner Leser. Zur Rezeption der Kunst des 20. Jahrhunderts im Nationalsozialismus, in: Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, hrsg. v. Eugen Blume/Dieter Scholz, Köln 1999, S. 124–144.

Fornasari, Liletta: Intellettuali e fascismo, La discussa figura di Alessandro del Vita, in: Protagonisti del Novecento aretino, Atti del ciclo di conferenze Arezzo 1999–2000, hrsg. v. Luca Berti, Florenz 2004, S. 311–315.

Forster-Hahn, Françoise: Weihstätte der Kunst oder Wahrzeichen einer neuen Nation?: die Nationalgalerie(n) in Berlin 1848–1968, in: Berlins Museen, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 1994, S. 155–164.

Franc, Helen M.: The Early Years of the International Program and Council, in: Studies in Modern Art, Nr. 4, hrsg. v. John Elderfield, The Museum of Modern Art, New York 1994, S. 108–149.

Frank, Tanja: Nachwort, in: Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Leipzig 1986, S. 335–351.

Frisch, Max: Endlich darf man es wieder sagen. Zur Rede von Emil Staiger anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Stadt Zürich am 17.12.1966 (Weltwoche, 24. Dezember 1966), in: Sprache im technischen Zeitalter. Der Zürcher Literaturstreit. Eine Dokumentation, hrsg. v. Walter Höllerer, April–Juni, Nr. 22, Stuttgart 1967, S. 104–109.

Froitzheim, Eva-Marina: Stunde Null? Die Akademie der Bildenden Künste ab 1946, in: 250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Ein Lesebuch, hrsg. v. Nils Büttner/Angela Zieger, Stuttgart 2011, S. 203–226.

Fuhrmeister, Christian: Der „Deutsche Militärische Kunstschutz“ in Italien – Frange, Probleme, Desiderata, in: Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945, hrsg. v. Magdalena Bushart/Agnieszka Gaşior/Alena Janatková, Köln, Weimar, Wien 2016, S. 15–27.

Fuhrmeister, Christian: Verlagerungs- und Bergungsaktionen in Italien im Zweiten Weltkrieg im Überblick Wissensstand und Problemfelder, in: Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus Mythen – Hintergründe – Auswirkungen, hrsg. v. Pia Schönberger/Sabine Loitfellner, Wien, Köln, Weimar 2016, S. 85–101.

Fuhrmeister, Christian/Kienlechner, Susanne: Tatort Nizza: Kunstgeschichte zwischen Kunsthandel, Kunstraub und Verfolgung, in: Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken, hrsg. v. Ruth Heftrig/Olaf Peters/Barbara Schellewald, Berlin 2008, S. 426–428.

Fuhrmeister, Christian: Kontinuität und Blockade, in: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, hrsg. v. u.a. Nikola Doll/Ruth Heftrig/Olaf Peters, Köln 2006, S. 21–38.

Gell, Alfred: „Things“ as social agents, in: Museum objects. Experiencing the properties of things, hrsg. v. Sandra H. Dudley, London 2012, S. 336–343.

Gerken, Dorothee: „Der geheimnisumwitterte Star der Szene“ Wols, das Informel und die deutschen Künstler der 1950er-Jahre, in: Wols Aufbruch nach 1945, Katalog der Ausstellung in der Neuen Galerie, Museumslandschaft Hessen Kassel vom 14. März bis 15. Juni 2014, hrsg. v. Bernd Küster, Petersberg 2014, S. 10–25.

Germer, Stefan: Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren, in: Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig, hrsg. v. Bazon Brock/Achim Preiß, München 1990, S. 21–40.

Gillen, Eckhart J.: Die Zwischenkriegsgeneration auf der Suche nach einer Synthese aus expressionistischen „Ballungen“ und klassizistischer Ordnung, in: Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, hrsg. v. Eugen Blume/Dieter Scholz, Köln 1999, S. 14–27.

Gillen, Eckhart: Das geteilte Berlin – Schauplatz des Kalten Krieges der Künste 1945–1989, in: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen, 1945–89, Katalog der Ausstellung vom 25. Januar bis 19. April 2009 im Los Angeles County Museum of Art (LACMA), vom 28. Mai bis 6. September 2009 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (GNM), vom 3. Oktober 2009 bis 10. Januar 2010 im Deutschen Historischen

Museum Berlin (DHM), hrsg. v. Stephanie Barron/Sabine Eckmann, Köln 2009, S. 277–292.

Gohr, Siegfried: Hans Hartung. Cologne 1974, in: Hans Hartung: la fabrique du geste, Katalog der Ausstellung im Musée d'art moderne de la Ville de Paris vom 10. November 2019 bis 3. Januar 2020, hrsg. v. Odile Burluraux/Fabrice Hergott/Jennifer Mundy, Paris Musées, Paris 2019, S. 201–205.

Goldhahn, Almut: Von der Kulturpolitik zur Kulturpropaganda. Das Kunsthistorische Institut in Florenz in den Jahren des Nationalsozialismus, in: Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945, hrsg. v. Magdalena Bushart/Agnieszka Gašior/Alena Janatková, Köln, Weimar, Wien 2016, S. 27–46.

Grasskamp, Walter: Die erste documenta oder die Zeit einer Wiederkehr, in: Geschichte im Konflikt. Das Haus der Kunst und der ideologische Gebrauch von Kunst 1937–1955, hrsg. v. Sabine Brantl/Ulrich Wilmes, München 2017, S. 219–220.

Grasskamp, Walter: Becoming Global: From Eurocentrism to North Atlantic Feedback-documenta as an International Exhibition (1955–1972), in: On Curating. The documenta Issue, hrsg. v. Nanne Buurman/Dorothee Richter, Nr. 33, Zürich, Juni 2017, S. 97–108.

Grasskamp, Walter: Zur Berufungspolitik an der Akademie 1945–1968, in: Zwischen Deutscher Kunst und Modernität, hrsg. v. Wolfgang Ruppert/Christian Fuhrmeister, Weimar 2007, S. 243–253.

Grasskamp, Walter: Die weiße Ausstellungswand: zur Vorgeschichte des „White Cube“, in: Weiß, hrsg. v. Wolfgang Ulrich/Juliane Vogel, Frankfurt am Main 2003, S. 29–63.

Grasskamp, Walter: For example, Documenta, or how is art history produced?, in: Thinking about exhibitions, hrsg. v. Reesa Greenberg/Bruce W. Ferguson/Sandy Nairne, London 1996, S. 67–78.

Gutbrod, Philipp: Baumeister versus Sedlmayr: die Kontroverse um Kunst und Religion im ersten Darmstädter Gespräch (1950), in: Kritische Wege zur Moderne, hrsg. v. Kirsten Fitze/Zita Agota Pataki, Stuttgart 2006, S. 43–67.

Gutbrod, Philipp: „In Deutschland blieb Wols unbekannt“. Phasenverschiebung einer deutsch-französischen Rezeption, in: In die Freiheit geworfen, hrsg. v. Martin Schieder/Isabelle Ewig, Passagen 13, Berlin 2006, S. 354–365.

Gutbrod, Philipp: Werner Haftmanns Einführung im Katalog der documenta 2, in: Archive in Motion: documenta-Handbuch, 50 Jahre documenta 1955–2005, hrsg. v. Michael Glasmeier/Karin Stengel, Göttingen 2005, S. 191–200.

Hammacher, Abraham Marie: Der Bildhauer Jacques Lipchitz, in: Haftmann, Werner/Bock, Henning/Herding, Klaus u.a.: Jacques Lipchitz Skulpturen und Zeichnungen

1911–1969, Katalog der Ausstellung vom 16. Januar bis 7. März 1971 im Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Berlin 1970, S. 11–15.

Handberg, Kristian: The Shock of the Contemporary: documenta II and Louisiana Museum, in: On Curating. The documenta Issue, hrsg. v. Nanne Buurman/Dorothee Richter, Nr. 33, Zürich, Juni 2017, S. 34–43.

Hannesen, Hans Gerhard: „Europas Dritte, Deutschlands Erste“ – Die Akademie der Künste in Berlin, in: Akademie der Künste in Berlin, hrsg. v. der Akademie der Künste, Berlin, Berlin 2005, S. 10–145.

Hardebusch, Christoph: Kulturforum, in: Wachter, Gabriela: Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie in Berlin, Berlin 1995, S. 33–55.

Heller, Reinhold: Wilhelm Lehmbruck – Eine Einführung, in: Wilhelm Lehmbruck, Katalog der Ausstellung vom 5. Mai bis 16. Juli 1973 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, hrsg. v. Henning Bock/Ursula Prinz/Angela Schneider, Berlin 1973, S. 7–23.

Hemken, Kai-Uwe: Kuratorische Steuerung kultureller Diskurse documenta 1955, in: Inszenierung und Politik, hrsg. v. Ralf Bohn/Heiner Wilharm, Bielefeld 2015, S. 145–186.

Heraeus, Stefanie: Kanonisierungsinstanz Museum – Zur Einleitung/The Museums as a Canonizing Institution – An Introduction, in: Vergessene Körper: Helmut Kollo und Max Beckmann, hrsg. v. ders., Bielefeld 2015, S. 11–25.

Herding, Klaus: Das „Barocke“ im Werk von Jacques Lipchitz, in: Haftmann, Werner/Bock, Henning/Herding, Klaus u.a.: Jacques Lipchitz Skulpturen und Zeichnungen 1911–1969, Katalog der Ausstellung vom 16. Januar bis 7. März 1971 im Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Berlin 1970, S. 22–25.

Herzog, Günter: Kunstmarkt Köln 67, Gürzenich und Kölnischer Kunstverein, 13. bis 17. September 1967, in: ART COLOGNE 1967–2016. Die Erste aller Kunstmesse. The First of the Art Fairs, hrsg. v. dem Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels ZADIK, Günter Herzog/Brigitte Jacobs van Renswou, Köln 2016, S. 26–27.

Heydenreich, Titus: Chancen und Probleme der Wiederbegegnung Italiens und Deutschlands. Rudolf Hagelstange und Werner Haftmann, Carlo Levi und Francesco Politi, in: Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion. Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien nach 1945, hrsg. v. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Tübingen 1998, S. 54–70.

Hildebrand, Sonja: Entwurf und Bau der Neuen Nationalgalerie, in: Wachter, Gabriela: Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie in Berlin, Berlin 1995, S. 6–31.

Hiller von Gaertringen, Katrin/Hiller von Gaertringen, Hans Georg: Wiederkehr – Wiederaufbau – Wiedergutmachung Leopold Reidemeister als Generaldirektor der Staatlichen Museen und der Nationalgalerie-West, in: Leopold Reidemeister, hrsg. v. Magdalena M. Moeller, München 2017, S. 190–241.

Hoffend, Andrea: Zwischen Kultur-Achse und Kulturkampf: die Beziehungen zwischen „Dritten Reich“ und faschistischem Italien in den Bereichen Medien, Kunst, Wissenschaft und Rassenfrage, in: Italien in Geschichte und Gegenwart, Band 10, Frankfurt am Main 1998.

Hoffmann, Justin: documenta 3, in: Archive in Motion: documenta-Handbuch, 50 Jahre documenta 1955–2005, hrsg. v. Michael Glasmeier/Karin Stengel, Göttingen 2005, S. 211–222.

Hofmann, Werner: Kunstbegriff und Museumskunst, in: Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, hrsg. v. Gerhard Bott, Köln 1970, S. 116–121.

Hüneke, Andreas: Bilanzen der „Verwertung“ der „Entarteten Kunst“, in: Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, hrsg. v. Eugen Blume/Dieter Scholz, Köln 1999, S. 265–271.

Jäger, Joachim: Die politisierte Sammlung, in: Die Sammlung der Nationalgalerie 1945–1948. Der geteilte Himmel. Die Dokumentation einer Ausstellung, Katalog der Ausstellung vom 11. November 2011 bis 8. September 2013 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, hrsg. v. Udo Kittelmann/Joachim Jäger/Dieter Scholz, Berlin 2014, S. 41–77.

Kandinsky, Wassily: Über die Formfrage, in: Der Blaue Reiter, hrsg. v. Wassily Kandinsky/Franz Marc, zweite Auflage, München 1914, S. 74–100.

Kimpel, Harald: Standortbestimmung und Vergangenheitsbewältigung: die documenta 1955 als „Staatsaufgabe“, in: „So fing man einfach an, ohne viele Worte“, hrsg. v. Julia Friedrich/Andreas Prinzing, Berlin 2013, S. 26–35.

Kimpel, Harald: Das Prinzip Inszenierung: documenta-Kunst im Kontext ihrer Zeit, in: Documenta zwischen Inszenierung und Kritik, hrsg. v. Karin Stengel, Hofgeismar 2007, S. 45–62.

Kimpel, Harald: Werner Haftmann und der „Geist der französischen Kunst“, in: In die Freiheit geworfen, hrsg. v. Martin Schieder/Isabelle Ewig, Berlin 2006, S. 129–150.

Kinard, John: Le musée de voisinage, catalysateur de l'évolution sociale (1985), in: Vagues: une Anthologie de la Nouvelle muséologie, hrsg. v. Marie-Odile de Bary/Françoise Wasserman, Savigny-le-Temple 1992, S. 109–118.



Kinard, John: Intermédiaires entre musée et communauté (1971), in: *Vagues: une Anthologie de la Nouvelle muséologie*, hrsg. v. Marie-Odile de Bary/Françoise Wasserman, Savigny-le-Temple 1992, S. 99–108.

Klinkhammer, Lutz: „Kunstschutz“ im Propagandakrieg. Der Kampf um die Sicherstellung der italienischen Kunstschatze 1943–1945, in: *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945*, hrsg. v. Magdalena Bushart/Agnieszka Gąsior/Alena Janatková, Köln, Weimar, Wien 2016, S. 49–73.

Klinkhammer, Lutz: Tra furto e tutela. Le biblioteche nel quadro dell'occupazione tedesca dell'Italia (1943–45), in: *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, hrsg. v. Andrea Capaccioni/Andrea Paoli/Ruggero Ranieri, Bologna 2007, S. 143–165.

Klinkhammer, Lutz: Alcune considerazioni sulla prigionia di guerra, in: *Rimini Enklave 1945–1947. Un sistema di campi alleati per prigionieri dell'esercito germanico*, hrsg. v. Patrizia Dogliani, Bologna 2005, S. 181–190.

Klinkhammer, Lutz: Die Abteilung „Kunstschutz“ der Deutschen Militärverwaltung in Italien 1943–1945, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 72/1992*, hrsg. v. dem Deutschen Historischen Institut in Rom, Berlin 1992, S. 483–549.

Klonk, Charlotte: Die phantasmagorische Welt der ersten documenta und ihr Erbe, in: *Die Ausstellung: Politik eines Rituals*, hrsg. v. Dorothea von Hantelmann/Carolin Meister, Zürich 2010, S. 131–160.

Königseder, Angelika: Das Ende der NSDAP. Die Entnazifizierung, in: *Wie wurde man Parteigenosse? Die NSDAP und ihre Mitglieder*, hrsg. v. Wolfgang Benz, Frankfurt am Main 2009, S. 151–166.

Krauss, Rosalind: Postmodernism's Museum without Wall, in: *Thinking about Exhibitions*, hrsg. v. Resa Greenberg/Bruce W. Reguson/Sandy Nairne, London 1996, S. 341–348.

Krimmel, Bernd: Anmerkungen zu einer Afro-Ausstellung 1969, in: *Afro Basaldella, Katalog der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie vom 2. Mai bis 9. Juni 1969*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1969, S. 8–18.

Kuhn, Philipp: Zwischen zwei Neuanfängen: die Villa Romana von 1929 bis 1959, in: *Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz, eine Ausstellung des Villa Romana e. V. in Kooperation mit der Klassik-Stiftung Weimar und der Deutsche-Bank Stiftung, Katalog zur Ausstellung im Neuen Museum Weimar vom 8. Oktober 2005 bis 15. Januar 2006*, hrsg. v. Thomas Föhl, Berlin 2005, S. 104–137.

Kühn, Susan: Das Netzwerk der Galerie Stangl: eine Geschichte in drei Akten, in: Franz Marc Museum – die Sammlung, hrsg. v. der Franz Marc Museumslandschaft durch Cathrin Klingsöhr-Leroy, München 2019, S. 40–47.

Lammert, Angela: Atelieregemeinschaft Klosterstraße. Neulektüre eines Ausstellungsprojektes, in: Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, hrsg. v. Wolfgang Ruppert, Köln, Weimar, Wien 2015, S. 325–350.

Langfeld, Gregor: Der Blick von „ausen“. Konstruktionen der „deutschen“ Moderne nach 1945, in: Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus: Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis, Ferdinand-Möller-Stiftung, hrsg. v. Meike Hoffmann/Dieter Scholz, Berlin 2020, S. 242–255.

Leeb, Susanne: Abstraktion als internationale Sprache, in: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen, 1945–89, Katalog der Ausstellung vom 25. Januar bis 19. April 2009 im Los Angeles County Museum of Art (LACMA), vom 28. Mai bis bis 6. September 2009 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (GNM), vom 3. Oktober 2009 bis 10. Januar 2010 im Deutschen Historischen Museum Berlin (DHM), hrsg. v. Stephanie Barron/Sabine Eckmann, Köln 2009, S. 119–133.

Leppien, Helmut R.: Zur Reform der Museen, in: Dokumentation, XII. Deutscher Kunsthistorikertag Köln vom 6. bis 10. April 1970, Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V., Berlin 1970, S. 23–26.

Leppien, Helmut R.: Das Museum hat einen Januskopf, in: Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, hrsg. v. Gerhard Bott, Köln 1970, S. 171–174.

Lima, Zeuler R. M. de A.: Zwischen Kuriositätenkabinett und Teatro Povero – Lina Bo Bardi Ausstellungspraktiken, in: Lina Bo Bardi 100: Brasiliens alternativer Weg in die Moderne, Katalog der Ausstellung im Architekturmuseum der Technischen Universität München in der Pinakothek der Moderne in München vom 13. November 2014 bis 22. Februar 2015, hrsg. v. Andres Lepik/Vera Simone Bader, Ostfildern 2014, S. 66–85.

Locher, Hubert: The idea of the canon and canon formation in art history, in: Art history and visual studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks, hrsg. v. u.a. Matthew Rampley/Thierry Lenain/ders., Boston, Leiden 2012, S. 29–40.

Lohan, Dirk: Skizzen der Erinnerung. Zum 30jährigen Jubiläum der Neuen Nationalgalerie, Berlin, in: Dreissig Jahre: Neue Nationalgalerie Berlin, hrsg. v. Andres Lepik/Christoph Sattler/Wolf-Dieter Dube, Berlin 1998, S. 7–12.

Merkert, Jörn: Neubeginn in Erinnerung an die Tradition des Kronprinzenpalais. Werner Haftmann und die Neue Nationalgalerie am Kulturforum, in: „Der Deutschen Kunst...

“ Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998, hrsg. v. Claudia Rückert/Sven Kuhrau, Amsterdam 1998, S. 152–170.

Merkert, Jörn: „...oder Spaghettiköchin in Bologna“ Erinnerungen an gemeinsame Nationalgaleriezeiten, in: ders./Groß, Claus-Peter/Schütz, Wieland: Wieland Schütz: Graphik Design, Berlin 1998, S. 15–19.

Merkert, Jörn: Jacques Lipchitz und das Problem des Kubismus in der Skulptur, in: Haftmann, Werner/Bock, Henning/Herding, Klaus u.a.: Jacques Lipchitz Skulpturen und Zeichnungen 1911–1969, Katalog der Ausstellung vom 16. Januar bis 7. März 1971 im Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Berlin 1970, S. 17–21.

Mertins, Detlef: Architektonik des Werdens: Mies van der Rohe und die Avantgarde, in: Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe: Die Berliner Jahre 1907–1938, anlässlich der Ausstellung Mies in Berlin im Museums of Modern Art, New York, vom 21. Juni bis 11. September 2001, vom 14. Dezember 2001 bis 10. März 2002 im Alten Museum der Staatlichen Museen zu Berlin und vom 30. Juli bis 29. September 2002 in der Fundación La Caixa, Barcelona, hrsg. v. Terence Riley/Barry Bergdoll, München, London, New York 2001, S. 106–133.

Miller, Wallis: Mies van der Rohe und die Ausstellungen, in: Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe: Die Berliner Jahre 1907–1938, anlässlich der Ausstellung Mies in Berlin im Museums of Modern Art, New York, vom 21. Juni bis 11. September 2001, vom 14. Dezember 2001 bis 10. März 2002 im Alten Museum der Staatlichen Museen zu Berlin und vom 30. Juli bis 29. September 2002 in der Fundación La Caixa, Barcelona, hrsg. v. Terence Riley/Barry Bergdoll, München, London, New York 2001, S. 338–349.

Morphy, Howard: Art as a mode of action: some problems with Gell's Art and Agency, in: Museum objects. Experiencing the properties of things, hrsg. v. Sandra H. Dudley, London 2012, S. 344–362.

Mulazzani, Marco: „Un'architettura scavata, tutta di dentro“. Il museo del Tesoro di San Lorenzo, in: I musei e gli allestimenti di Franco Albini, hrsg. v. Federico Bucci/Augusto Rossari, Mailand 2005, S. 63–74.

Nathan, Fritz: Fünfzig Jahre Kunsthandel 1922–1972, in: Dr. Fritz Nathan und Dr. Peter Nathan 1922–1972, Zürich 1972, S. 7–10.

Nemeczek, Alfred: Archäologie im documenta Urgestein – Glanz und Elend des Gründervaters Arnold Bode, in: Arnold Bode (1900–1977) Leben + Werk, Katalog der Ausstellung vom 16. Dezember 2000 bis 4. Februar 2001 in der documenta-Halle in Kassel, hrsg. v. Marianne Heinz, Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, Kassel 2000, S. 12–23.

Neumeyer, Fritz: Ein Raum für die Entfaltung des Geistes. Mies van der Rohe Nationalgalerie in Berlin, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Band 50, Berlin 2014, S. 63–79.

Neumeyer, Fritz: Der Spätheimkehrer. Mies van der Rohe Neue Nationalgalerie in Berlin, in: Dreissig Jahre: Neue Nationalgalerie Berlin, hrsg. v. Andres Lepik/Christoph Sattler/Wolf-Dieter Dube, Berlin 1998, S. 27–46.

Ohff, Heinz: 15 Jahre Nothelfer, in: Das ist es! 15 Jahre Galerie Georg Nothelfer 1973–1988, hrsg. v. Manfred de la Motte, Berlin 1988, S. 26–28.

Pauli, Renate: Die Nationalgalerie als Ort des Kunstvergnügens, in: Wachter, Gabriela: Mies van der Rohe Neue Nationalgalerie in Berlin, Berlin 1995, S. 72–87.

Rathke, Ewald: Wols – Der Kunsthandel, die Sammler, die Fälscher. Interview geführt sowie bearbeitet von Dorothee Gerken, Christiane Lukatis, transkribiert von Rita Mühlenbein, in: Wols Aufbruch nach 1945, Katalog der Ausstellung in der Neuen Galerie, Museumslandschaft Hessen Kassel vom 14. März bis 15. Juni 2014, hrsg. v. Bernd Küster, Petersberg 2014, S. 98–101.

Richter, Dorothee: Re-Visionen des Displays. Display und Backstage, in: Re-Visionen des Displays: Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum, hrsg. v. Jennifer John/ders./Sigrid Schade, Zürich 2008, S. 85–101.

Rivière, Georges Henri: L'Écomusée, un modèle évolutif (1971–1980), in: Vagues: une Anthologie de la Nouvelle muséologie, hrsg. v. Marie-Odile de Bary/Françoise Wasserman, Savigny-le-Temple 1992, S. 440–445.

Rosengart, Angela: Siegfried Rosengart 1894–1985, in: Hommage an Siegfried Rosengart, 50 Jahre Internationale Musikfestwochen Luzern, Sommerausstellung vom 19. Juni bis 11. September 1988 im Kunstmuseum Luzern, hrsg. v. Martin Kunz, Stuttgart 1988, S. 10–39.

Rossari, Augusto: Leggerezza e consistenza: i musei genovesi, in: I musei e gli allestimenti di Franco Albini, hrsg. v. Federico Bucci/Augusto Rossari, Mailand 2005, S. 42–61.

Rückert, Claudia: Adolph Goldschmidt im Jahre 1912 – Lehrer, Organisator, Netzwerker, in: In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, hrsg. v. Horst Bredekamp/Adam S. Labuda, Berlin 2010, S. 103–116.

Sartorius, Joachim: Ein Traum mit Zähnen: Oder das Berliner Künstlerprogramm des DAAD, in: Kunst in Berlin. Künstler, Galerien, Museen, Kunstmarkt, Kulturpolitik, Treffpunkte, Adressen, Tips, hrsg. v. Karin Graf/Patricia Ferer, Köln 1989, S. 94–97.

Schieder, Martin: Kollektiven Erbschaften. Deutsch-französischer Gespräche über Kunst in den 1950er Jahren, in: Kunstgeschichte nach 1945, hrsg. v. u.a. Nikola Doll/Ruth Heftrig/Olaf Peters, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 195–209.

Schmalenbach, Werner: Museum – quo vadis?, in: Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, hrsg. v. Gerhard Bott, Köln 1970, S. 227–234.

Schmied, Wieland: Der Auftrag lautet Gegenwart. Gedanken zu einem erweiterten Museum, in: Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, hrsg. v. Gerhard Bott, Köln 1970, S. 248–255.

Scholz, Dieter: Die Nationalgalerie und die Moderne, in: Moderne Zeiten 1900–1945, die Dokumentation einer Sammlung, Katalog erschienen anlässlich der Sammlungspräsentation Moderne Zeiten: die Sammlung 1900–1945, die vom 12. März 2010 bis zum 3. Oktober 2011 in der Neuen Nationalgalerie zu sehen war, hrsg. v. Udo Kittelmann/Joachim Jäger/Dieter Scholz, Berlin 2014, S. 59–107.

Scholz, Dieter: Otto Andreas Schreiber, die „Kunst der Nation“ und die Fabrik ausstellungen, in: Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, hrsg. v. Eugen Blume/Dieter Scholz, Köln 1999, S. 92–108.

Scholz, Ulrike: Wilhelm Grosshennig. 70 Jahre Leben als Galerist, in: Kirchner, Heckel, Nolde. Die Sammlung Werner, Katalog der Ausstellung vom 1. Juni bis 26. August 2012 in der Albertina, hrsg. v. u.a. Klaus Albrecht Schröder/Marietta Mautner Markhof/Henriette Baum-Werner, Wien 2012, S. 18–23.

Schöne, Dorothea: Ein „Diplomat der Künste“ Leopolds Reidemeisters für eine Wiederaufnahme internationaler Kontakte und Verbindungen nach 1945, in: Leopold Reidemeister, hrsg. v. Magdalena M. Moeller, München 2017, S. 166–189.

Schultz, Bernhard: 40 Jahre Neue Nationalgalerie, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Band 45, 2008/09, Berlin 2010, S. 435–451.

Schulz-Hoffmann, Carla: Symbiotische Verflechtungen – eine Galerie in ihrer Zeit, in: Segieth, Clelia: Etta und Otto Stangl Galeristen, Sammler, Museumsgründer, hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e. V., Köln 2000, S. 9–23.

Schuster, Peter-Klaus: Die Geburt der Nation aus dem Geist der Kunst. Einige Bemerkungen zur Nationalgalerie in Berlin, in: Die Neue Nationalgalerie, hrsg. v. ders., Köln 2003, S. 7–38.

Schwarze, Dirk: Arnold Bode und der Impuls zur documenta, in: Arnold Bode (1900–1977) Leben + Werk, Katalog der Ausstellung vom 16. Dezember 2000 bis 4. Februar 2001 in der documenta-Halle in Kassel, hrsg. v. Marianne Heinz, Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, Kassel 2000, S. 24–29.

Segieth, Clelia: Otto und Etta Stangl als Händler, in: ders.: Etta und Otto Stangl Galeristen, Sammler, Museumsgründer, hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e. V., Köln 2000, S. 251–265.

Senger und Etterlin Ferdinand und Stefan von: Senger, in: Hitler's Generals, hrsg. v. Correlli Barnett, Grove Press, New York 1989, S. 375–394.

Spagnolo-Stiff, Anne: L'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze tra due dittature. Il caso del saggio di Werner Haftmann per la visita del Führer nel 1938, in: La primavera violentata, hrsg. v. Luca Brogioni/Giulio M. Manetti, I quaderni dell'Archivio della Città, 4, im Rahmen der Ausstellung Il ritorno all'ordine. L'immagine di Firenze per la visita del Führer vom 25. September bis 31. Oktober 2012 im Archivio Storico del Comune di Firenze, Florenz 2013, S. 77–87.

Strzoda, Hanna/Thomson, Christina: Wiederaufbau der Moderne. Die Galerie des XX. Jahrhunderts in West-Berlin 1949 bis 1968, in: Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945–1968: der Weg zur Neuen Nationalgalerie, hrsg. v. Christina Thomson/Petra Winter, Berlin, München 2015, S. 70–113.

Strzoda, Hanna: Sammeln für die Galerie des 20. Jahrhunderts 1947 bis 1968, in: Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945–1968: der Weg zur Neuen Nationalgalerie, hrsg. v. Christina Thomson/Petra Winter, Berlin, München 2015, S. 152–178.

Tegethoff, Wolf: Die Neue Nationalgalerie im Werk Mies van der Rohe und im Kontext der Berliner Museumslandschaft, in: Berlins Museen, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, hrsg. v. Christoph Hölz/Ulrike Steiner, München 1994, S. 281–292.

Thierse, Irmtraut: Ausgrenzung, Verfolgung und Vertreibung von Wissenschaftlern am Kunsthistorischen Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus, in: In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, hrsg. v. Horst Bredekamp/Adam S. Labuda, Berlin 2010, S. 327–338.

Thomson, Christina: Neubau und Fusion. Der Weg zur Neuen Nationalgalerie und den vereinigten Kunstsammlungen 1961 bis 1968, in: Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945–1968: der Weg zur Neuen Nationalgalerie, hrsg. v. ders./Petra Winter, Berlin, München 2015, S. 114–151.

Tietenberg, Annette: Eine imaginäre documenta oder Der Kunsthistoriker Werner Haftmann als Bildproduzent, in: documenta 1955. Ein wissenschaftliches Lesebuch, hrsg. v. Simon Großpietsch/Kai-Uwe Hemken, Kassel 2018, S. 266–275.

Vandenberg, Maritz: The New National Gallery as an art gallery, Ludwig Mies van der Rohe, in: Ludwig Mies van der Rohe – New National Gallery, Berlin, Louis Kahn – Kimbell Art Museum, Richard Meier – Museum für Kunsthandwerk, Twentieth-Century Museums I, hrsg. v. ders./Michael Brawne/James S. Russell, London 1999, S. 3–31.

Vierneisel, Beatrice: Galerie Rosen, in: Zone 5 Kunst in der Viersektorenstadt 1945–1951, hrsg. v. Gillen Eckhart/Dieter Schmidt, Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1989, S. 160–161.

Vincent, Marie Bénédicte: Punir et rééduquer: le processus de dénazification (1945–1949), in: La dénazification, hrsg. v. Marie-Bénédicte Vincent, Paris 2016, S. 23–37.

Voigt, Wolfgang: In der Nachfolge von Sezession und Bauhaus. Wiederaufbau und Erhebung zur Hochschule für bildende Künste, in: Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte, hrsg. v. Hartmut Frank, Hamburg 1989, S. 235–268.

Von der Osten, Gert: Maximen für den Bau eines Museums neuer Art – Der Museumsdirektor als „Bauherr“, in: Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, hrsg. v. Gerhard Bott, Köln 1970, S. 204–210.

Von Fischer, Sabine: Lina Bo Bardi Horizonte – das Museu de Arte de São Paulo im Spiegel europäischer Architekturkonzepte der Nachkriegszeit, in: Lina Bo Bardi 100: Brasiliens alternativer Weg in die Moderne, Katalog der Ausstellung im Architekturmuseum der Technischen Universität München in der Pinakothek der Moderne in München vom 13. November 2014 bis 22. Februar 2015, hrsg. v. Andres Lepik/Vera Simone Bader, Ostfildern 2014, S. 102–117.

Waetzoldt, Stephan: 30 Jahre Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie wie es dazu kam, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Band 35 1998, Berlin 1999, S. 77–94.

Waetzoldt, Stephan: Werner Haftmann zum 60. Geburtstag, in: Neuerwerbungen der Nationalgalerie 1967–1972, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1972, o. S.

Wedekind, Gregor: Abstraktion und Abendland: Die Erfindung der documenta als Antwort auf „unsere deutsche Lage“, in: Kunstgeschichte nach 1946. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, hrsg. v. Nikola Doll/Ruth Heftrig/Olaf Peters, Köln 2016, S. 165–181.

Wendland, Ulrike: Arkadien in Hamburg. Studierende und Lehrende am Kunsthistorischen Seminar der Hamburgischen Universität, in: Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992, hrsg. v. Bruno Reudenbach, Berlin 1994, S. 15–29.

Wilharm, Heiner/Bohn, Ralf: Einführung, in: Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie, hrsg. v. ders., Bielefeld 2009, S. 9–43.

Wimmer, Dorothee: „Die Freiheit“ der Kunst im westlichen Nachkriegsdeutschland: „Das Kunstwerk“ als Forum der Kunstgeschichte, in: Kunstgeschichte nach 1945, hrsg. v. u.a. Nikola Doll/Ruth Heftrig/Olaf Peters, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 137–147.

Winter, Petra: „...durchaus der rechte Mann an dieser Stelle“ – Thesen zur Rolle Heinrich Zimmermanns als Direktor der Berliner Gemäldegalerie in der Zeit des Nationalsozialismus, in: Zwischen Kulturgeschichte und Politik. Das Germanische Nationalmuseum in der Weimarer Republik und der Zeit des Nationalsozialismus, hrsg. v. Luitgard Sofie Löw/Matthias Nuding, Nürnberg 2014, S. 91–102.

Wollenhaupt-Schmidt, Ulrike: Hitler hat die Bäume geschüttelt und Amerika die Früchte geerntet. Zur Geschichte des Kunstgeschichtlichen Seminars während des Nationalsozialismus, in: Die Universität Göttingen unter dem Nationalsozialismus, hrsg. v. Heinrich Becker/Hans Joachim Dahms/Cornelia Wegeler, zweite, erweiterte Auflage, München 1998, 469–490.

Wormit, Hans Georg: Der Preußische Kulturbesitz im Jahr 1967, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 1967/68, Berlin 1968, S. 9–24.

Worringer, Wilhelm: Spätgotisches und expressionistisches Formsysteem, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Vol. 2, Köln 1925, S. 1–8.

Zimmermann, Hans Dieter: „Innere Emigration“ Ein historischer Begriff und seine Problematik, in: Schriftsteller und Widerstand, hrsg. v. Frank-Lothar Kroll/Rüdiger von Voss, Göttingen 2012, S. 45–61.

Zuschlag, Christoph: Die theoretischen Diskurse über moderne Kunst in der Nachkriegszeit, in: „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, hrsg. v. Julia Friedrich/Andreas Prinzing für das Museum Ludwig Köln, Berlin 2013, S. 18–25.

Zuschlag, Christoph: Zur Debatte um ungegenständliche Kunst in den 50er Jahren: das „Leverkusener Gespräch“, in: Kunstgeschichte nach 1945, hrsg. v. u.a. Nikola Doll/Ruth Heftrig/Olaf Peters, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 183–194.



## **Aufsätze in Zeitschriften**

Adams, Celeste Marie (Hrsg.): The Museum of Fine Arts, Houston: An Architectural History 1924–1986, Bulletin April 1992, N. S. Vol. XV, Nos. 1–2, Houston 1992.

Bandmann, Günter: Tagungsbericht Zweiter Deutscher Kunsthistorikertag in Schloss Nymphenburg, in: Der Cicerone, Köln 1949, S. 126–129.

Barr Junior, Alfred H.: De Stijl, in: The Bulletin of the Museum of Modern Art, Vol. 20, Nr. 2, Winter 1952/53, S. 6–18.

Benz, Wolfgang: Demokratisierung durch Entnazifizierung und Erziehung, in: Deutschland 1945–1949, Informationen zur politischen Bildung (Heft 259), Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2005.

Brennan, Marcia: Illuminating the Void, Displaying the Vision. On the Romanesque Church, the modern Museum and Pierre Soulages' Abstract Art, in: Anthropology and Aesthetics, Nr. 52, Museums: Crossing Boundaries, Herbst 2007, S. 116–127.

Cameron, Duncan Ferguson: The Museum, a Temple or the Forum, in: The Museum Journal, Vol. 14, 1, März 1971, S. 11–24.

Conze, Eckart: Aufstand des preußischen Adels. Marion Gräfin Dönhoff und das Bild des Widerstands gegen den Nationalsozialismus in der Bundesrepublik Deutschland, Oldenbourg 2003, Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Institut für Zeitgeschichte München-Berlin, Jahrgang 51 (2003) Heft 4, S. 483–508.

Crimp, Douglas: The Art of Exhibition, in: October, Vol. 30, Cambridge MA 1984, S. 49–81.

De Hart Mathews, Jane: Art and Politics in Cold War America, in: The American Historical Review, Vol. 81, Nr. 4, Oktober 1976, S. 762–787.

Fariat, Axelle: De la théorie à la pratique ou de la pratique à la théorie: comment enseigner l'abstraction dans les zones occidentales d'occupation en Allemagne après 1945, in: Allemagne d'aujourd'hui, 2016/2, N. 126, S. 101–109.

Fox, Stephen: Cullinan Hall: A Window on Modern Houston, in: Journal of Architectural Education (1984–), Vol. 54, Feb. 2001, S. 158–166.

Friedrich, Julia: Moderne ist die beste Medizin, in: documenta. Geschichte/Kunst/Politik, Historische Urteilskraft 02, Magazin des Deutschen Historischen Museums, hrsg. v. Raphael Gross, Stiftung Deutsches Historisches Museum, März 2020, S. 19–23.

Fulda, Bernhard: documenta 1: Neuanfang durch Kanonisierung?, in: documenta. Geschichte/Kunst/Politik, Historische Urteilskraft 02, Magazin des Deutschen

Historischen Museums, hrsg. v. Raphael Gross, Stiftung Deutsches Historisches Museum, März 2020, S. 24–29.

Garnerus, Hartwig: Wenn Museen sich beschenken lassen, in: Die Kunst und das schöne Heim, Nr. 88, Heft 6, München, Juni 1976, S. 332.

Gaudibert, Pierre/Hultén, Pontus/Kustow, Michael: Problèmes du musée d'art contemporain en occident, in: Museum, hrsg. v. Georges Henri Rivière, Vol. 24, Nr. 1, Unesco, Lausanne 1972, S. 5–32.

Gillen, Eckhart J.: Kunst als Einklang mit der universalen Harmonie, in: documenta. Geschichte/Kunst/Politik, Historische Urteilskraft 02, Magazin des Deutschen Historischen Museums, hrsg. v. Raphael Gross, Stiftung Deutsches Historisches Museum, März 2020, S. 30–35.

Graw, Isabelle/Rebentisch, Juliane: Vorwort, in: The canon, Texte zur Kunst, Nr. 100, Berlin 2015, S. 4–5.

Hauptman, William: The Suppression of Art in the McCarthy Decade, in: Artforum 12, Nr. 2, Oktober 1973, S. 48–52.

Hertz, Michael: Kunsthändlerjahre 1931 1981. Auszüge aus den autobiographischen Aufzeichnungen, in: Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Zentralarchiv des Deutschen und Internationalen Kunsthandel e. V., Heft 2, Redaktion Wilfried Dörstel, Bonn, Köln 1997, S. 60–83.

Hofmann, Werner: Einige Bemerkungen zu themenspezifischen Ausstellungen in einem Kunstmuseum, in: Das Museum, Lernort contra Musentempel, Kritische Berichte, Sonderband, hrsg. v. Ellen Spickernagel/Brigitte Walbe, Heft 2, Jahrgang 46, Gießen 2018, S. 82–83.

Jahre, Lutz: Verlagsgeschichte ist Mediengeschichte. 75 Jahr Prestel und 25 Jahre Schirmel/Mosel, in: AKMB-news, 6 (2000), Nr. 1, S. 15–18.

Jesberg, Paulgerd: Bibliotheken und Museen, in: Architektur Wettbewerbe, Nr. 38, Stuttgart 1964, S. 58–61.

Joachimides, Alexis: „Ausstellungsmaschinen“. Die Utopie einer Neuerfindung des Museums in der Nachkriegszeit 1945–1965, in: Das Museum, Lernort contra Musentempel, Kritische Berichte, Sonderband, hrsg. v. Ellen Spickernagel/Brigitte Walbe, Heft 2, Jahrgang 46, Gießen 2018, S. 51–59.

Jürgen-Fischer, Klaus: Der Fall Jean Fautrier, in: Das Kunstwerk, 7/13, Baden-Baden, Januar 1960, S. 23–24.

Kaeser, Marc-Antoine: La science vécue. Les potentialités de la biographie en histoire des sciences, in: *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2003, 8, S. 139–160.

Krieger, Peter: Die Neue Nationalgalerie in Berlin, in: *Museumskunde*, hrsg. vom Deutschen Museumsbund, Nr. 37, Berlin 1968, S. 158–168.

Mertins, Detlef: Mies's Event Space, in: *Grey Room*, The MIT Press, Nr. 20, Sommer, 2005, S. 60–73.

Neugass, Fritz: Erfolgreich Aufstieg der Marlborough Galerie, in: *Die Weltkunst*, Heft 16, München 1973, S. 1280.

O. V.: Architektenkammer Baden-Württemberg, Kammerbezirk Freiburg, Kunstwissenschaftliche Gesellschaft Freiburg: *Freiburger Manuskripte*, Heft 1: Neue Museumsarchitektur, Freiburg, Juni 1986, S. 112–114.

O. V.: Expériences muséographiques récentes en Italie. Franco Albini, Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini, architectes, in: *Techniques & Architecture*, *Revue bimestrielle Musée – Muséographie*, Nr. 326, Paris, September 1979, S. 94–95.

Ohff, Heinz: Ipoustéguy Neue Nationalgalerie, Berlin (22. Mai – 1. Juli 1974), in: *Das Kunstwerk*, 27.1974, Stuttgart 1974, S. 38–39.

Ohff, Heinz: Hommage à Picasso Neue Nationalgalerie, Berlin (Juli – August 1973), in: *Das Kunstwerk*, 26.1973, Stuttgart 1973, S. 5, 80.

Ohff, Heinz: Wols Neue Nationalgalerie, Berlin (12. September – 5. November 1973), in: *Das Kunstwerk*, 26.1973, Stuttgart 1973, S. 6, 45.

Ohff, Heinz: Ben Wargin 10 Jahre, in: *Das Kunstwerk*, 2/25, Baden-Baden 1972, S. 72.

Ohff, Heinz: Metamorphose des Dinges Neue Nationalgalerie, Berlin (15. September – 7. November 1971), Palazzo Reale, Mailand (15. Dezember 1971 – 10. Februar 1972), Kunsthalle Basel (4. März – 22. April 1972), Musée des Arts Décoratifs, Paris (Mai – Juni 1972), in: *Das Kunstwerk*, 24.1971, Stuttgart 1971, S. 6, 73.

Ohff, Heinz: Afro Neue Nationalgalerie, Berlin (2. Mai – 9. Juni 1969), in: *Das Kunstwerk*, 22.1969, Stuttgart 1969, S. 9–10, 81.

Ordóñez García, Coral: La Casa del Museo, México D. F. Une expérience de „musée intégré“, in: *Museum, Musée moderne, musée vivant: réflexions, expériences*, hrsg. v. Conrad Wise/Anne Erdös, Vol. 27, Nr. 2, Unesco, Lausanne 1975, S. 71–77.

Paul, Barbara: Schöne heile (Welt)ordnung, Zum Umgang der Kunstgeschichte in der frühen Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst, in: *Kritische Berichte*, 31/2003, 2, Marburg 2003, S. 5–27.

Petersen, Jens: Vorspiel zu „Stahlpakt“ und Kriegsallianz: Das deutsch-italienische Kulturabkommen vom 23. November 1938, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Jg. 36, Heft 1, Januar 1988, S. 41–77.

Pizzone, Vittore: La rivista „Kunst der Nation“ e le „Fabrikausstellungen“. Il dibattito sull'arte contemporanea nella pubblicistica di Otto-Andreas Schreiber nella Germania nazionalsocialista, in: Annali di critica d'arte, VII, Turin 2011, S. 337–358; 516.

Rannit, Aleksis: Das neue Museum der ungegenständlichen Kunst in New York, in: Das Kunstwerk, 7/13, Januar 1960, S. 24; 33.

Robels, Hella: Die Druckgraphik von E. W. Nay im Wallraf-Richartz-Museum, in: Museen in Köln, Nr. 14, Köln 1975, S. 1387, 1390.

Raue, Ev: Zwischen Expressionismus und Informel. Die Galerie Änne Abels in Köln (1946–1972), in: Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Zentralarchiv des Deutschen und Internationalen Kunsthandel e. V., Heft 2, Bonn, Köln 1997, S. 46–60.

Sauerländer, Willibald: Mitteilungen des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. außerordentliche Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. Nürnberg 28. Oktober 1972, in: Kunstchronik, Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V., hrsg. v. dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, 26. Jahrgang, März 1973, Heft 3, Nürnberg 1973, S. 51–67.

Sauerländer, Willibald: Unterrichtung über den Ausgang der letzten Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker, in: Kunstchronik, Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V., hrsg. v. dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, 25. Jahrgang, Mai 1972, Heft 5, Nürnberg 1972, S. 129–130.

Schweizer, Yvonne: Verstärker. Das Museum als Studio um 1970, in: Das Museum, Lernort contra Musentempel, Kritische Berichte, Sonderband, hrsg. v. Ellen Spickernagel/Brigitte Walbe, Heft 2, Jahrgang 46, Gießen 2018, S. 41–50.

Siry, Joseph M.: Seamless Continuity versus the Nature of Materials: Gunita and Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum, in: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 71, Nr. 1, Oakland CA, März 2012, S. 78–108.

Sölch, Brigitte: Struggle for Democracy? Das Museum auf dem Weg in die Stadt, in: Das Museum, Lernort contra Musentempel, Kritische Berichte, Sonderband, hrsg. v. Ellen Spickernagel/Brigitte Walbe, Heft 2, Jahrgang 46, Gießen 2018, S. 18–29.

Spickernagel, Ellen/Walbe, Brigitte: Vorwort, in: Das Museum, Lernort contra Musentempel, Kritische Berichte, Sonderband, hrsg. v. ders., Heft 2, Jahrgang 46, Gießen 2018, S. 5–6.

Sutton, Denys: James Johnson Sweeney, in: The Burlington Magazine, Vol. 28, Nr. 1004, November 1986, S. 809–810.

Sweeney, James Johnson: Le Cullinan Hall de Mies van der Rohe, in: L'Œil, Numéro Spécial l'Architecture au XXe siècle, hrsg. v. Georges Bernier/Rosamond Bernier, Nr. 99, Paris, Mai 1963, S. 38–43; 82.

Sweeney, James Johnson: The Artist and the Museum in a Mass Society, in: Daedalus, Vol. 89, Nr. 2, Mass Culture and Mass Media, Frühling 1960, S. 354–358.

Tegethoff, Wolf: Orianda – Berlin: das Vorbild Schinkels im Werk Mies van der Rohes, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Nr. 35, Berlin 1981, S. 174–184.

Trucchi, Lorenza: Santomaso secondo Haftmann, in: L'Europa Letteraria, März 1964, Nr. 27, Rom, S. 166–167.

Trucchi, Lorenza: Haftmann, Liberman, Kahnweiler, in: L'Europa Letteraria, Oktober 1961, Nr. 11, Rom, S. 211–213.

Von Hassell, Christa: Zum Tode von John Lefebvre, in: Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten, 56. Jahrgang, Heft 6, München 1986, S. 876.

## **Rezensionen**

Werner, Alfred: Rezension zu: Haftmann, Werner: Master watercolors of the twentieth century, New York 1965, in: The Art Journal, 25, New York 1966, S. 428.

Werner, Alfred: Rezension zu: Haftmann, Werner/Sartre, Jean-Paul/Roché, Henri-Pierre: Wols, watercolors, drawings, writings, New York 1965, in: The Art Journal, 25, New York 1966, S. 428–429.

## **Publikationen von Werner Haftmann**

Haftmann, Werner: Einheit und Vielfalt der europäischen Künste (1997). Vortrag anlässlich der Tagung der Europäischen Kulturstiftung in Amsterdam 22.–24. November 1997, in: Das antwortende Gegenbild. Ausgewählte Texte 1946–1990, hrsg. v. Evelyn Haftmann/Wouter Wirth, München 2012, S. 13–30.

Haftmann, Werner: Über das moderne Bild (1955). Eröffnungsrede zur Ausstellung „documenta“ Kunst des 20. Jahrhunderts am 15.07.1955, in: Das antwortende Gegenbild. Ausgewählte Texte 1946–1990, hrsg. v Evelyn Haftmann/Wouter Wirth, München 2012, S. 31–40.

Haftmann, Werner: Von den Inhalten der modernen Kunst (1959). Rede anlässlich der Eröffnung der „documenta II“ am 11.05.1959, in: Das antwortende Gegenbild. Ausgewählte Texte 1946–1990, hrsg. v Evelyn Haftmann/Wouter Wirth, München 2012, S. 41–58.

Haftmann, Werner: Die institutionelle Gefahr (1964). Rede anlässlich der Eröffnung der „documenta III“ am 27.06.1974, in: Das antwortende Gegenbild. Ausgewählte Texte 1946–1990, hrsg. v Evelyn Haftmann/Wouter Wirth, München 2012, S. 58–68.

Haftmann, Werner: Museum und Avantgarde (1969). Aus dem Festvortrag zur Jahrhundertfeier der Hamburger Kunsthalle, in: Das antwortende Gegenbild. Ausgewählte Texte 1946–1990, hrsg. v Evelyn Haftmann/Wouter Wirth, München 2012, S. 69–79.

Haftmann, Werner: Totenrede für Nay (1968), in: Das antwortende Gegenbild. Ausgewählte Texte 1946–1990, hrsg. v Evelyn Haftmann/Wouter Wirth, München 2012, S. 156–159.

Haftmann, Werner: Guttuso, Florenz 2005.

Haftmann, Werner: Non sono uno storico dell'arte, sono un testimone, in: Il Giornale dell'arte, Nr. 17, Turin 1999, S. 180, 8.

Baumeister – Saul, Einführung von Werner Haftmann, Erker-Galerie, St. Gallen, 1996.

Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte mit über 500 Künstlerbiographien, München 1987.

Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Bildenzyklopädie mit 1011 Abbildungen, München 1987.

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

Haftmann, Werner: Zu den Bildern aus Lesbos von Agathe Bunz, in: Agathe Bunz. Lesbos, Katalog der Ausstellung vom 28. April bis 30. Juni 1981 in der Glyptothek in München, hrsg. v Klaus Vierneisel, München 1981, S. 11–14.

Haftmann, Werner: Der Mensch und seine Bilder: Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1980.

Haftmann, Werner: Hans Hartung. Über die Formwandlungen in seinem Werk, Katalogtext zur Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin, 1975, in: Haftmann, Werner: Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1980, S. 289–304.

Haftmann, Werner: Der Beitrag des Judentums zur bildenden Kunst Europas, in: Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1980, S. 118–130.

Haftmann, Werner: Nationalgalerie 1967–1974. Ein Rückblick, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1976, S. 33–53.

Haftmann, Werner: Hans Hartung Retrospektive 1921–1973. Gemälde, Tuschen und Zeichnungen, Neuer Berliner Kunstverein, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Katalog der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie vom 25. Januar bis 16. März 1975, Berlin 1975.

Haftmann, Werner: Marc Chagall. Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen, Köln 1975.

Haftmann, Werner/Merkert, Jörn: Horst Hirsig, Ursula Sax, Gerd van Dülmen, Katalog der Ausstellung vom 2. bis 27. Mai 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974.

Julius Bissier 1893–1965. Tuschen, Ei-Öl-Tempera, Aquarelle, Katalog der Ausstellung vom 23. Februar bis 8. April 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, hrsg. v. Werner Haftmann, Berlin 1974.

Haftmann, Werner: Die Erwerbungen der Nationalgalerie im Jahre 1973, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974, S. 277–283.

Haftmann, Werner: Wols 1913–1951. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Katalog der Ausstellung vom 13. September bis 5. November 1973 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1973.

Haftmann, Werner/Schmied, Wieland: Hommage à Picasso, Katalog der Ausstellung vom 11. Juli bis 27. August 1973 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1973.

Antoni Tàpies. Retrospektive 1946–1973 Bilder, Objekte und Zeichnungen, Katalog der Ausstellung vom 3. April bis 3. Juni 1974 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, hrsg. v. Werner Haftmann/Sabine Enders/Wieland Schmied u.a., Berlin 1973.

Haftmann, Werner/Schmitt, Ursula/Merkert, Jörn: Oskar Schlemmer. Aquarelle und Handzeichnungen, Plastiken, Katalog der Ausstellung vom 1. April bis 30. Mai 1973 im Kunsthaus Zürich, Berlin 1973.

Haftmann, Werner/Schmitt, Ursula/Merkert, Jörn: Oskar Schlemmer. Aquarelle und Handzeichnungen, Katalog der Ausstellung vom 31. Januar bis 19. März 1973 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1973.

Haftmann, Werner: Neuerwerbungen der Nationalgalerie im Jahre 1972, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1973, S. 267–273.

Haftmann, Werner: Max Ernst – Capricorne 1948–1963, hrsg. v. der Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1973, anlässlich der Schenkung seines „Capricorne“ durch Max Ernst, Berlin 1973.

Haftmann, Werner: Marc Chagall. Gouachen und Lavis 1947 bis heute, Katalog der Ausstellung vom 17. November 1972 bis 22. Januar 1973 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1972.

Haftmann, Werner: Bernhard Luginbühl. Plastiken, Katalog der Ausstellung vom 21. Juni bis 14. August 1972 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, vom 29. März bis 14. Mai 1972 im Kunsthaus Zürich, Berlin 1972.

Haftmann, Werner: Neuerwerbungen der Nationalgalerie im Jahre 1971, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1972, S. 249–252.

Haftmann, Werner: Marc Chagall, Köln 1972.

Haftmann, Werner: Guttuso Autobiographischen Bilder, hrsg. Toninelli Arte Moderna, Berlin 1971.

Haftmann, Werner/Merkert, Jörn: Klaus Fussmann, Arnulf Hoffmann, Hermann Waldenburg. Malerei Objekte Grafik, Katalog der Ausstellung vom 16. November 1971 bis 10. Januar 1972 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1971.

Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst 1910–1970, Katalog der Ausstellung vom 26. April bis 6. Juni 1971 im Palais des Beaux-Arts, Brüssel, vom 15. September bis 9. November 1971 in der Neuen Nationalgalerie, Berlin; vom 15. Dezember 1971 bis 10. Februar 1971 im Palazzo Reale in Mailand, vom 4. März bis 22. April 1972 in der Kunsthalle Basel, vom Mai bis Juni 1972 im Musée des Arts Décoratifs in Paris,



Neuer Berliner Kunstverein e. V. Berliner Festwochen, hrsg. v. Werner Haftmann, Brüssel 1971.

Haftmann, Werner: Mark Rothko, Katalog der Ausstellung vom 26. Mai bis 19. Juli 1971 in der Neuen Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neuer Berliner Kunstverein e. V., Berlin 1971.

Edvard Munch. Aquarelle und Zeichnungen aus dem Munch-museet, Oslo, Katalog der Ausstellung vom 10. Februar bis 29. März 1971 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, hrsg. v. Werner Haftmann, Berlin 1971.

Haftmann, Werner: Neuerwerbungen der Nationalgalerie im Jahre 1970, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1971, S. 249–254.

Haftmann, Werner/Zink, Herbert/Gräfin von Merveldt, Eka: H. H. Merveldt 1901–1969 Gemälde, Temperas, Zeichnungen, Hamburg 1971.

Haftmann, Werner: Das Museum in der Gegenwart, in: Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, hrsg. v. Gerhard Bott, Köln 1970, S. 107–115.

Haftmann, Werner: Neuerwerbungen der Nationalgalerie im Jahre 1969, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970, S. 288–292.

Haftmann, Werner/Bock, Henning/Herding, Klaus u.a.: Jacques Lipchitz Skulpturen und Zeichnungen 1911–1969, Katalog der Ausstellung vom 30. November 1970 bis 10. Januar 1971 in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Berlin 1970.

Haftmann, Werner/Bock, Henning/Herding, Klaus u.a.: Jacques Lipchitz Skulpturen und Zeichnungen 1911–1969, Katalog der Ausstellung vom 18. September bis 9. November 1970 in der Neuen Nationalgalerie in Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neuer Berliner Kunstverein e. V., Berlin 1970.

Haftmann, Werner/Bock, Henning/Herding, Klaus u.a.: Jacques Lipchitz Skulpturen und Zeichnungen 1911–1969, Katalog der Ausstellung vom 16. Januar bis 7. März 1971 im Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Berlin 1970.

Haftmann, Werner/Fischer, Guido: Otto Meyer-Amden, Katalog der Ausstellung vom 5. Dezember 1970 bis 1. Februar 1971 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1970.

Haftmann, Werner: Faltblatt der Ausstellung Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen – Zeichnungen vom 21. März bis 21. April 1970 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970.

Haftmann, Werner: Floriano Bodini, Bildnis eines Papstes, Katalog der Ausstellung vom April bis Mai 1970 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970.

Haftmann, Werner: Die großen Meister der Lyrischen Abstraktion und des Informel, in: Seit 45. Die Kunst unserer Zeit, hrsg. v. Ernst Goldschmidt, Brüssel 1970, S. 13–49.

Haftmann, Werner: Rudolf Schoofs. Zeichnungen, Lithographien, Katalog der Ausstellung vom 12. Dezember 1969 bis 19. Januar 1970 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1969.

Haftmann, Werner: Neuerwerbungen der Neuen Nationalgalerie 1968, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1969, S. 197–204.

E. W. Nay (1902–1968), Katalog der Ausstellung im Wallraf-Richartz Museum, Köln, vom 18. April bis 8. Juni 1969; in der Neuen Nationalgalerie, Berlin, vom 21. Juni bis 28. Juli 1969; im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 8. August bis 21. September 1969; im Kunstverein, Hamburg, vom 4. Oktober bis 16. November 1969, hrsg. v. u.a. Werner Haftmann/Ernst Holzinger/Horst Keller, Müller, Köln 1969.

Haftmann, Werner: Afro Basaldella, Katalog der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie vom 2. Mai bis 9. Juni 1969, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1969.

Haftmann, Werner: Die Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin West, Berlin 1969.

R. B. Kitaj. Complete graphics 1963–1969, Württembergischer Kunstverein Stuttgart Kunstgebäude am Schlossplatz in Zusammenarbeit mit Galerie Mikro Berlin, Juli–August 1969, Einführung v. Werner Haftmann, Berlin 1969.

Haftmann, Werner: Reden bei der Eröffnung der Neuen Nationalgalerie, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Band VI, 1968, Köln 1969, S. 133–144.

Haftmann, Werner: Vorwort, in: Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Verzeichnis der vereinigten Kunstsammlungen Nationalgalerie (Preußischer Kulturbesitz) Galerie des 20. Jahrhunderts (Land Berlin), hrsg. v. Henning Bock/Elisabeth Decker, Berlin 1968, S. 5–8.

Haftmann, Werner: Piet Mondrian, Katalog der Ausstellung vom 15. September bis 20. November 1968 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1968.

Haftmann, Werner: Aquarelle und Handzeichnungen des 20. Jahrhunderts, Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz vom 15. September bis 11. November 1968, Berlin 1968.

Haftmann, Werner: Über die neuen Bilder von Nay, Katalog der Ausstellung vom 14. Juli bis 21. August 1967 in der Galerie Günther Franke, München 1967.

Haftmann, Werner: Über die neuen Bilder von Nay, in: Ernst Wilhelm Nay, Katalog der Ausstellung in der Galerie im Erker vom 25. November 1967 bis 31. Januar 1968, Sankt Gallen 1967.

Haftmann, Werner: Von den Traditionen und vom Stand der Neuen Nationalgalerie, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1967, S. 169–185.

Haftmann, Werner: Einführung documenta III, in: Bode, Arnold: Documenta III. Internationale Ausstellung, Katalog der Ausstellung vom 27. Juni bis 5. Oktober 1964 in der Alten Galerie, im Museum Fridericianum und in der Orangerie in Kassel, Köln 1964, S. 14–17.

Haftmann, Werner: Santomaso in Puglia: rapporto con il reale nella pittura contemporanea, Fotografie di Mimmo Castellano, Bari 1964.

Haftmann, Werner: Marino Marini als Maler Gemälde und Zeichnungen, Katalog der Ausstellung vom 25. April bis 30. Mai 1964 in der Galerie Günther Franke, München 1964.

Wols. Aufzeichnungen. Aquarelle, Aphorismen, Zeichnungen, hrsg. v. Werner Haftmann mit Beiträgen von Jean-Paul Sartre und Henri-Pierre Roché, Köln 1963.

Haftmann, Werner: Enciclopedia dell'arte moderna, Mailand 1960.

Haftmann, Werner: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München 1960.

Haftmann, Werner: Der autonome Mensch, in: ders.: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München 1960, S. 24–26.

Haftmann, Werner: Gottfried Benn und das Problem des Ästhetischen, in: ders.: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München 1960, S. 40–52.

Haftmann, Werner: Moderne Kultur und ihre „politische Idee“, in: ders.: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München 1960, S. 66–76.

Haftmann, Werner: Der Dichter Elio Vittorini (Die Zeit, 8.1.1948), in: ders.: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München 1960, S. 98–101.

Haftmann, Werner: Hermann Blumenthal („Zeitschrift für Kunst“ 3. Jg. Heft 4 Leipzig 1949), in: ders.: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München 1960, S. 240–243.

Haftmann, Werner: Nachwort, in: ders.: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München 1960, S. 290–296.

Haftmann, Werner: Ernst Wilhelm Nay, Köln 1960 (neue Ausgabe im Jahr 1991).

Haftmann, Werner: Emil Nolde, hrsg. v. der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Köln 1958.

Haftmann, Werner: Ernst Wilhelm Nay, Katalog der Ausstellung, Kleemann Galleries, New York 1958.

Haftmann, Werner/Hentzen, Alfred/Lieberman, William S.: German Art of the XXth Century, Katalog der Ausstellung am MoMA vom 2. Oktober bis 1. Dezember 1957, hrsg. v. Andrew C. Ritchie, Berlin 1957.

Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. Tafelband, München 1955.

Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954.

Haftmann, Werner: L'art abstrait, in: L'art allemand contemporain, Documents, Revue mensuelle des questions allemandes, Numéro spécial édité par le Bureau International de Liaison et de Documentation, Offenburg 1951, S. 69–78.

Haftmann, Werner: Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens, München 1950.

Haftmann, Werner: Europäische Malerei heute, in: Der Cicerone, 1, Köln 1949, S. 55–63.

Haftmann, Werner: Nachwort, in: Vittorini, Elio: Gespräch in Sizilien, Übers. v. Werner Haftmann, Ulrich Riemerschmidt Verlag, Memmingen 1948, S. 226–232.

Haftmann, Werner: Italienische Moderne Malerei, Oberursel 1948, S. 1851–1858.

Haftmann, Werner: Italienische Goldschmiedearbeiten, in: Pantheon, Band XXIII, 1939, S. 29–34 und Pantheon, Band XXXIV, 1939, S. 54–56.

Haftmann, Werner: Die Medici-Ausstellung, in: Pantheon, Band XXIV, 1939, S. 237–243.

Haftmann, Werner: Albrecht Altdorfer. Legenden des Hl. Florian in den Uffizien zu Florenz, Deutsche Kunstwerke in Italien, Kunsthistorisches Institut, Florenz ca. 1939.

Haftmann, Werner: Das italienische Säulenmonument. Versuch zur Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kultmonuments und ihrer Wirksamkeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters und der Renaissance, in: Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. v. Walter Goetz, Band 55, Leipzig, Berlin 1939.

Haftmann, Werner: Ludwig Kasper, Berlin 1939.

Haftmann, Werner: Jacopo della Quercia und die Sienesische Skulptur des Quattrocento, in: Pantheon, Band XXII, 1938, S. 367–375.

Haftmann, Werner: Das Kunsthistorische Institut in Florenz/L'Istituto Germanico di Storia dell'Arte in Firenze, in: Firenze. Rassegna mensile del Comune, Anno VII, Nr. 6, Mai 1938, auf Deutsch S. 235–240; auf Italienisch S. 107–112.

Haftmann, Werner: Hermann Teuber, in: Kunst der Nation, Berlin 1935, Nr. 3, S. 2.

Haftmann, Werner: Form und Wirklichkeit. Exkurs über deren Einheit in der modernen Kunst, in: Kunst der Nation, Berlin 1934, Nr. 15, S. 1.

Haftmann, Werner: Grundsätzliches über neue Bildhauerei, in: Kunst der Nation, Berlin 1934, Nr. 17, S. 2.

Haftmann, Werner: Der Maler Hans Jaenisch, in: Kunst der Nation, Berlin 1934, Nr. 18, S. 6.

Haftmann, Werner: Geographie und unsere bewußte Kunstsituation. Abhandlung zur Frage des West-Östlichen, in: Kunst der Nation, Berlin 1934, Nr. 20, S. 3–4.

Haftmann, Werner: Zur Vielfältigkeit deutscher Kunst, in: Kunst der Nation, Berlin 1934, Nr. 24, S. 1–2.

### **Artikel in Zeitungen**

Arndt, Adolf: Zwei Ansichten zum Thema Haftmann, in: Der Kurier, Berlin, 27. Januar 1966.

B. M.: Stiftungsrat entschied für Werner Haftmann, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 14. Mai 1966.

Bartels, Daghild: Kunstkalender von wichtigen Ausstellungen. Berlin: „Aspekte der 60er Jahre – Sammlung Onnasch“, in: Die Zeit, Hamburg, 17. Februar 1978.

Beaucamp, Eduard: Abstraktion als Welterlösung. Der deutsche Evangelist der modernen Kunst: Zum Tode von Werner Haftmann, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 30. Juli 1999.

Beaucamp, Eduard: Die Museen erobern? Bemerkungen zu Werner Haftmanns Rede, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 5. September 1969.

Blechen, Camilla: Von der Schutthalde zur Weltgalerie? Die Ankaufspolitik der Berliner Nationalgalerie: Einzelstücke und wenig Gegenwart, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 14. August 1970.

Blechen, Camilla: Gestrenge Harmonie – ferngerückt Die Mondrian-Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie, in: Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Frankfurt am Main, Nr. 221, 23. September 1968.

Blechen, Camilla: Fernziel: Weltgalerie Werner Haftmann in Berlin, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 27. Februar 1967.

Bude, Heinz/Wieland, Karin: Kompromisslos und gewaltbereit, in: Die Zeit, Hamburg, 10. März 2021.

Christlieb, Wolfgang: Werner Haftmann verzichtet. Die vieldiskutierte Berufung an die Kunstakademie vorläufig gescheitert, in: Abendzeitung, München, 13. April 1958.

Claus, Jürgen: Kunstkalender, Wifredo Lam, in: Die Zeit, Hamburg, 30. Dezember 1966.

Cohen, Patricia: A Gallery That Helped Create the American Art World Closes Shop After 165 Years, in: The New York Times, New York, 30. November 2011.

D. S., Zeuge für Zeit und Kunst. Werner Haftmann zum 75. Geburtstag, in: Süddeutsche Zeitung, München, 28. April 1987.

F. R.: Chance im europäischen Maßstab. Werner Haftmann, der neue Direktor der Nationalgalerie, stellte sich vor, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 25. Februar 1967.

Geleng, Ingvelde: Mondrian im Glaskasten. Die erste Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie, in: Südwest-Presse, Rottenburger Post, 5. Oktober 1968.

Göpel, Erhard: Diagnose der Zeit von Erhard Göpel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 4. Dezember 1954.

Göpel, Erhard: In Bildern und Farben denken. Zu Werner Haftmanns Buch über Paul Klee, in: Die Zeit, Hamburg, 8. Februar 1951.

H. K.: Der neue Direktor stellt sich vor. Pressekonferenz mit Dr. Werner Haftmann, in: Berliner Morgenpost, 25. Februar 1967.

Haftmann, Werner: Die Bilder kehren zurück, in: Die Zeit, Hamburg, 30. Dezember 1988.

Haftmann, Werner: Vom Schema zur Wirklichkeit. Zum achtzigsten Geburtstag des Kunsthistorikers Bernhard Degenhart, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, Nr. 101, 2. Mai 1987.

Haftmann, Werner: Max Beckmann als Selbstdarsteller. Vom Schauspielerischen in der Malerei, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 19. November 1985.

Haftmann, Werner: Ein splendider Untergang. Demokraten und Despoten – die Familie der Medici, in: Die Zeit, Hamburg, 21. März 1980.

Haftmann, Werner: Die Metamorphose der Götter, in: Die Zeit, Hamburg, 5. Oktober 1979.

Haftmann, Werner: Gruppenbild ohne Genie, in: Die Zeit, Hamburg, 13. Januar 1978.

Haftmann, Werner: Nicht nur junge Künstler schaffen junge Kunst. Eine Antwort an Wieland Schmied, in: Die Zeit, Hamburg, 15. September 1967.

Haftmann, Werner: Die Angst verlieren. Kunst in der neuen Wirklichkeit – Eine Rede Werner Haftmanns in New York, in: Die Zeit, Hamburg, 24. Oktober 1957.

Haftmann, Werner: Wo steht die junge deutsche Kunst? Zu einer Preisverteilung, in: Die Zeit, Hamburg, 2. März 1950.

Haftmann, Werner: Der Dichter Elio Vittorini, Die Zeit, Hamburg, 8. Januar 1948.

Haftmann, Werner: Zeitgenössische britische Kunst, in: Die Zeit, Hamburg, 23. Dezember 1948.

Haftmann, Werner: Das Ding und seine Bedeutung, in: Die Zeit, Hamburg, 26. Juni 1947.

Haftmann, Werner: Die Kathedrale, in: Die Zeit, Hamburg, 15. Mai 1947.

Haftmann, Werner: Magischer Geist des Mittelalters, in: Die Zeit, Hamburg, 5. Dezember 1946.

Haftmann, Werner: Kennzeichen der Moderne, in: Die Zeit, Hamburg, 1. August 1946.

Heise, Carl Georg: Kampf der Dioskuren, in: Die Zeit, Hamburg, 8. September 1967.

Heise, Carl Georg: Sieg deutscher Kunst in Amerika? Malerei des 20. Jahrhunderts auf einer repräsentativen Ausstellung in New York, in: Die Zeit, 10. Oktober 1957.

Heise, Carl Georg: Werner Haftmann. Der jüngste Träger des Hamburger Lessing-Preises, in: Die Zeit, Hamburg, 23. März 1962.

Helms, Dietrich: Ein anti-museales Museum. Werner Hofmanns Pläne für die Hamburger Kunsthalle, in: Frankfurter Allgemeine Zeitungen, Frankfurt am Main, 24. Oktober 1969.

Janssen, Horst: Unsinn in Briefkasten, in: Die Zeit, Hamburg, 8. September 1967.

Jessen, Wolf: Individualist als Museumsdirektor. Werner Haftmann kam nach Berlin, in: Die Zeit, Hamburg, 10. März 1967.

Kinkel, Hans: Gaukler Gottes Haftmann über Chagall, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 26. April 1973.

Kipphoff, Petra: Otto Muehls Material-Aktion blieb nicht ohne Folgen. Das Schwein von Braunschweig, in: Die Zeit, Hamburg, 9. Januar 1970.

Kipphoff, Petra: Das Museum – geweihtes Land oder Reizdusche, in: Die Zeit, Hamburg, 5. September 1969.

Kuhn, Nicola: Herold der Moderne. Zum Tod des Kunsthistorikers Werner Haftmann, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 30. Juli 1999, S. 28.

Langer, Werner: Der Kritiker meldet Widerspruch an, in: Der Kurier, Berlin, 27. Januar 1966.

Langer, Werner: Noch kein Direktor für Nationalgalerie, in: Der Kurier, Berlin, 14. Januar 1966.

Lloyd, Jill: Werner Haftmann. German art critic whose mission was to champion modernism, in: The Guardian, 24. August 1999.

Lober, Hermann: Lessing – das große Vorbild, Preisträger Werner Haftmann: „Der Schriftsteller ist zu seiner Aufgabe abkommandiert“, in: Hamburger Echo, Hamburg, 29. März 1962.



M.: Von der Theorie zur Praxis. Dr. Werner Haftmann, der neue Direktor der Nationalgalerie, stellt sich vor, in: Telegraf, Berlin, 25. Februar 1967.

M. S.: Der Chef ist da!, in: Der Abend, Berlin, 25. Februar 1967.

Mack, Heinz: Heinz Mack: Ewigkeit ohne mich, in: Die Zeit, Hamburg, 19. September 1969.

Müller-Marein, Josef: Hinweis auf Haftmann, in: Die Zeit, Hamburg, 28. Februar 1957.

Nay, Ernst Wilhelm Nay: Diffamierung und Selbstdiffamierung, in: Die Zeit, 8. September 1967.

O. V.: John Lefebre, 80, Dies; New York Art Dealer, in: The New York Times, New York 15. Februar 1986.

O. V.: Setzt das Museum noch Maßstäbe?, in: Die Zeit, Hamburg, 19. September 1969.

O. V.: Mondrian Gestörte Ehe, in: Der Spiegel, Nr. 39, September 1968.

O. V.: Offen für alles Neue. Eröffnung der Neuen Nationalgalerie und der Mondrian-Ausstellung, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 17. September 1968.

O. V.: Die Neue Nationalgalerie: Triumph des rechten Winkels, Mondrian-Ausstellung zur Eröffnung des Mies-Baus, in: Spandauer Volksblatt, Berlin, 15. September 1968.

O. V.: Der neue kam mit Plänen Dr. Werner Haftmann Leiter der Nationalgalerie, in: Spandauer Volksblatt, Berlin, 26. Februar 1967.

O. V.: Der neue Direktor. Amtseinführung Werner Haftmanns, in: Die Welt, Berlin, 25. Februar 1967.

O. V.: „Neue Nationalgalerie“ hat Sorgen!, in: Die Welt am Sonntag, Berlin, 5. März 1967.

O. V.: Notizen, in: Die Zeit, Hamburg, 15. März 1951.

Ohff, Heinz: „Wer kommt nach Haftmann?“, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 2. Oktober 1974.

Ohff, Heinz: Der große Puritaner. Zur Ausstellung Piet Mondrian in der Neuen Nationalgalerie, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 15. September 1968.

Ohff, Heinz: Fünfzehn Jahre zu spät. Werner Haftmann Direktor der National-Galerie?, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 6. Mai 1966.

Pfeiffer-Belli, Erich: Schwankend zwischen konservativ und modern. Symptomatische Auseinandersetzungen an der Akademie – Wir sprachen mit Sep Ruf, in: Die Welt, Hamburg, 21. Januar 1958.

Platschek, Hans: Nays Scheiben. Ein repräsentativer deutscher Maler genauer betrachtet, in: Die Zeit, 4. September 1964.

Rhode, Werner: Neue Nationalgalerie. Gespräch mit dem Berliner Museumsdirektor Werner Haftmann, in: Süddeutsche Zeitung, München, 5. März 1968.

Russell, John: Xavier Fourcade dead at 60; Dealer in Contemporary Art, in: New York Times, New York, 29. April 1987.

Pablo Picasso, Katalog der Ausstellung vom September bis November 1953 im Palazzo Reale in Mailand, Einleitung von Franco Russoli, Mailand 1953.

S.: Was ist eigentlich los am Lerchenfeld? Streit um Haftmann – Behörde könnte entscheiden, in: Hamburger Abendblatt, Hamburg, 27. Februar 1957.

S. Z.: Hinter verschlossenen Türen Diskussionen um die Akademie der bildenden Künste, in: Süddeutsche Zeitung, München, 14. Februar 1958.

Sauerländer, Willibald: Prophet und Pate der Moderne. Der Kunsthistoriker Werner Haftmann ist in Tegernsee gestorben, in: Süddeutsche Zeitung, München, 30. Juli 1999.

Schmalenbach, Werner: Der Emphatiker. Zum Tod von Werner Haftmann, in: Die Zeit, Hamburg, 5. August 1999.

Schmidt, Doris: Dank an Werner Haftmann. Eine Schenkung an die Berliner Nationalgalerie, in: Süddeutsche Zeitung, München, 9. März 1976.

Schmied, Wieland: Der Auftrag lautet Gegenwart. Gedanken zu einem erweiterten Museum, in: Die Zeit, Hamburg, 12. September 1969.

Schmied, Wieland: Zeugen und Richter. Ein abschließender Brief an Werner Haftmann, in: Die Zeit, Hamburg, 22. September 1967.

Schmied, Wieland: Ihr Urteil betrübt mich. Offener Brief an Werner Haftmann, in: Die Zeit, Hamburg, 18. August 1967.

Schneede, Uwe M.: Mit geschärftem Stift Werner Haftmanns Band „Verfemte Kunst“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, Nr. 50, Samstag, 28. Februar 1987.

Schröder, Thomas: Wer stürmt denn die Museen? Zu der Hamburger Festrede von Werner Haftmann, in: Die Welt, Berlin, 1. September 1969.

Sello, Gottfried: Kunstkalender, Düsseldorf. Bis zum 12. Juni, Kunsthalle: „Sammlung Ströher“, in: Die Zeit, 23. Mai 1969.

Sello, Gottfried: Kunstkalender. Köln. Bis zum 8. Juni, Wallraf-Richartz-Museum: „E. W. Nay“, in: Die Zeit, Hamburg, 30. Mai 1969.

Sello, Gottfried: Ein neuer Tempel für die Kunst, in: Die Zeit, Hamburg, 20. September 1968.

Smith, Roberta: Frank Lloyd, Prominent Art Dealer Convicted in the 70's Rothko Scandal, Dies at 86, in: New York Times, New York, 8. April 1998.

Tsp: Der neue Chef. Der Münchner Kunstschriftsteller Dr. Werner Haftmann soll Direktor der Neuen Nationalgalerie in Berlin werden, in: Berliner Morgenpost, Berlin 14. Mai 1966.

Uecker, Günther: Günther Uecker: Ein paar Gegenfragen, in: Die Zeit, Hamburg, 19. September 1969.

Vagheggi, Paolo: Schwarz dona le sue opere, in: la Repubblica, Rom, 13. Januar 1997.

Wedewer, Rolf: Notwendigkeit der Diskussion, in: Die Zeit, Hamburg, 15. September 1967.

Zeit, Lisa: Ein Sammler im Händlerpelz: Richard L. Feigen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 6. August 2005.

### **Artikel online**

Aurenhammer, Hans H., Sedlmayr, Hans, in: Neue Deutsche Biographie 24 (2010), S. 126–128, Onlineversion, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118612557.html#ndbcontent> (14. August 2020).

Benedettino, Vincenza: Werner Haftmann as the Director of the Neue Nationalgalerie in Berlin (1967–1974): Survey of the Curatorial Concept in the West German National Modern Art Gallery during the Cold War, in: Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, Vol. 10, hrsg. v. A. V. Zakharova/S. V. Maltseva/E. Iu. Staniukovich-Denisova, Lomonosov Moscow State University/St. Petersburg 2020, S. 692–702, <http://actual-art.org/files/sb/10/Benedettino.pdf> (18. März 2021).

Benedettino, Vincenza: Roberto Matta e Wifredo Lam nelle collezioni della Neue Nationalgalerie di Berlino Ovest diretta da Werner Haftmann (1967–1974), in:

Novecento Transnazionale. Letteratura, arti e culture (online), Sapienza Università di Roma, 4, 2020, S. 93–117, <https://ojs.uniroma1.it/index.php/900Transnazionale/article/view/15697> (15. September 2020).

Brulon Soares, Bruno: Defining the Museum: challenges and compromises of the 21st century, ICOFOM Study Series (online), 48–2, 2020, online seit 26. Januar 2021, <http://journals.openedition.org/iss/2325> (7. März 2021).

Brulon Soares, Bruno: L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie, in: ICOFOM Study Series (online), 43a, 2015, online seit 6. Februar 2018, <http://journals.openedition.org/iss/563> (7. März 2021).

Buurman, Nanne: Northern Gothic: Werner Haftmann's German Lessons, or a Ghost History of Abstraction, in: documenta studien #11, hrsg. v. u.a. Nora Sternfeld/Nanne Buurman/Ina Wudtke, Dezember 2020. [https://documenta-studien.de/media/1/documenta\\_studies\\_\\_11\\_nanne\\_buurman\\_1.pdf](https://documenta-studien.de/media/1/documenta_studies__11_nanne_buurman_1.pdf) (15. Januar 2021).

Fotiadi, Eva: Alexander Iolas, the Collectors John and Dominique de Menil, and the Promotion of Surrealism in the United States, in: Networking Surrealism in the USA: Agents, Artists and the Market, hrsg. v. u.a. Julia Drost/Fabrice Flahutez/Anne Helmreich, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris, Heidelberg arthistoricum.net 2019 (Passages online, Band 3), S. 119–134, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.485> (15. Dezember 2020).

Fuhrmeister, Christian/Kienlechner, Susanne: Erhard Göpel im Nationalsozialismus – Eine Skizze, Onlineresource, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 2018, S. 24–25, [http://digital.bib-bvb.de/view/bvb\\_single/single.jsp?dvs=1618574301212~347&locale=en\\_US&VIEWER\\_URL=/view/bvb\\_single/single.jsp?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=39&bfe=view/action/singleViewer.do?dvs=&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true](http://digital.bib-bvb.de/view/bvb_single/single.jsp?dvs=1618574301212~347&locale=en_US&VIEWER_URL=/view/bvb_single/single.jsp?&DELIVERY_RULE_ID=39&bfe=view/action/singleViewer.do?dvs=&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true) (25. Juli 2020).

Gentile, Carlo: Der Krieg des Dr. Haftmann, Süddeutsche Zeitung, 6. Juni 2021, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/werner-haftmann-nachkriegszeit-1.5314056?reduced=true> (12. Dezember 2021).

Gruber, Thomas: „Jener unglückselige Werner“, Süddeutsche Zeitung, 27. Juni 2021, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/partisanenjaeger-werner-haftmann-florenz-1.5334671> (12. Dezember 2021).

Jacobi, Marianne: The Commercial Strategy of the Pierre Matisse Gallery After 1945: Promoting Individual Artists' Careers at the Expense of the Careers of Surrealists, in: Networking Surrealism in the USA: Agents, Artists and the Market, hrsg. v. u.a. Julia Drost/Fabrice Flahutez/Anne Helmreich, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris, Heidelberg arthistoricum.net 2019 (Passages online, Band 3), S. 344–361, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.485> (15. Dezember 2020).

Leeman, Richard: A Belgian Tale: Quadrum (1956–1966), in: Critique d'art (online), 32, Herbst 2008, online seit 31. Januar 2012, <http://journals.openedition.org/critiquedart/787> (18. August 2020).

Mairesse, François/Hurley-Griener, Cécilia: Éléments d'expologie: Matériaux pour une théorie du dispositif muséal: in: MediaTropes eJournal, Vol. III, Nr. 2 (2012), S. 1–27, ISSN 1913-6005 (15. Juli 2020).

Moser, Thomas: „Kunst [ist das], was bedeutende Künstler machen“. Zur Differenzierung zwischen Tradition und Innovation in Werner Haftmanns Schaffen der 50er und 60er Jahren, in: Helikon. A Multidisciplinary Online Journal, S. 35–53 (15. Dezember 2020).

Moura Sabrina: Alike, but not the Same: The Reenactment of Lina Bo Bardi's Display for the São Paulo Museum of Art (1968–2015), in: Curating the Collection, Stedelijk Studies Issue 5, hrsg. v. Rachel Esner/Fieke Konijn, Herbst 2017, S. 1–2, <https://stedelijkstudies.com/journal/reenactment-lina-bo-bardis-display-sao-paulo-museum-art-1968-2015/> (16. November 2020).

Moure Cecchini, Laura: „Positively the only person who is really interested in the show“: Romeo Toninelli, Collector and Cultural Diplomat Between Milan and New York, in: Methodologies of Exchange: MoMA's Twentieth-Century Italian Art (1949), monographic issue of Italian Modern Art, 3. Januar 2020, hrsg. v. Raffaele Bedarida/Silvia Bignami/Davide Colombo. <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/positively-the-only-person-who-is-really-interested-in-the-show-romeo-toninelli-collector-and-cultural-diplomat-between-milan-and-new-york/> (18. August 2020).

Neubauer, Susanne: Ludwig Grote und die Moderne 1933–1959: Paradigma einer Internationalisierung, in: RIHA Journal 0180, 10. Oktober 2017, <https://doi.org/10.11588/riha.2017.0.70267> (25. Juli 2020).

Redmann, Mirl: Das Flüstern der Fußnoten. Zu den NS-Biografien der documenta Grunder\*innen, in: documenta studien #09, hrsg. v. u.a. Nora Sternfeld/Nanne Buurman/Ina Wudtke, Juni 2020. [https://documenta-studien.de/media/1/documenta\\_studien\\_9\\_Mirl\\_Redmann.pdf](https://documenta-studien.de/media/1/documenta_studien_9_Mirl_Redmann.pdf) (14. August 2020).

Vivant, Elsa: Du musée conservateur au musée entrepreneur, in: Téoros (online), 27–3, 2008, online seit 7. April 2010, <http://journals.openedition.org/teoros/82> (7. März 2021).

## Websites

<http://werner-haftmann.de/biografie/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 15. Januar 2021).

<http://werner-haftmann.de/biografie/lebensbeschreibung/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 15. Januar 2021).

<http://werner-haftmann.de/italien/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 12. August 2020).

<http://werner-haftmann.de/fotografien/1974-1/> (Website zum Gedächtnis und Werk von Werner Haftmann, 11. September 2020).

<https://www.dhm.de/besuch/veranstaltungen/tagungen-und-symposien/archiv/documenta/> (Website des Deutschen Historischen Museums, Tagungen und Symposien, Tagung documenta. Geschichte/Kunst/Politik am 15. Oktober 2019, 15. Juli 2020).

<https://www.dhm.de/ausstellungen/vorschau/documenta-politik-und-kunst/> (Website des Deutschen Historischen Museums, Vorschau der künftigen Ausstellungen, 15. Januar 2021).

Heinz Bude im Gespräch mit Anne Seidel, Deutschlandfunk, 11. März 2021. [https://www.deutschlandfunk.de/documenta-mitgruender-werner-haftmann-er-muss-die-sa-montur.691.de.html?dram:article\\_id=493936](https://www.deutschlandfunk.de/documenta-mitgruender-werner-haftmann-er-muss-die-sa-montur.691.de.html?dram:article_id=493936) (18. März 2021).

<https://documenta-studien.de/en/news/release-web> (Website der documenta studien, 15. Januar 2021).

<http://www.sbap-fi.beniculturali.it/index.php?it/341/villa-di-san-francesco-di-paola> (Website des Ministero per i Beni e le Attività Culturali MiBACT, Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato, Villa di San Francesco di Paola, 14. August 2020).

<http://www.museotorino.it/view/s/54c8e170c7e843af9d49261481f52a06> (Website des Museo Torino, Albergo Principi di Piemonte, 14. August 2020).

<https://r.unitn.it/it/lett/circe/primato> (Zeitschrift *Primato*, Website des Digitalen Katalogs für europäische Kulturzeitschriften CIRCE, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 30. Dezember 2020).

<https://r.unitn.it/it/lett/circe/solaria> (Zeitschrift *Solaria*, Website des Digitalen Katalogs für europäische Kulturzeitschriften CIRCE, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 30. Dezember 2020).

[http://www.purmann.com/de/leben\\_florenz.php](http://www.purmann.com/de/leben_florenz.php) (Purmanns Lebenslauf auf der Website des Hans Purmanns Archivs, 15. August 2020).

[https://www.wiesbaden.de/microsite/stadtlexikon/a-z/Deutsche\\_Waffenstillstandskommission\\_1940-1944.php](https://www.wiesbaden.de/microsite/stadtlexikon/a-z/Deutsche_Waffenstillstandskommission_1940-1944.php) (Zibell, Stephanie: Deutsche

Waffenstillstandskommission 1940–1944, Website des Stadtarchivs der Stadt Wiesbaden, 15. August 2020).

[https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Downloads/Aus-unserer-Arbeit/abkuerzungsverzeichnis-wast.pdf?\\_\\_blob=publicationFile](https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Downloads/Aus-unserer-Arbeit/abkuerzungsverzeichnis-wast.pdf?__blob=publicationFile) (Abkürzungsverzeichnis der Wehrmachtauskunftsstelle, Deutsche Dienststelle WAST, Bundesarchiv, Berlin, 15. Dezember 2020).

<https://www.jacobs-university.de/giving/campus-exhibition?spendenprojekt-401> (Website des Ausstellungsprojekts an der Jacobs University, 16. August 2020).

Grau, Andreas, Haunhorst, Regina, Würz, Markus: Entnazifizierung, in: Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland <http://www.hdg.de/lemo/kapitel/nachkriegsjahre/entnazifizierung-und-antifaschismus/entnazifizierung.html> (21. August 2020).

<https://www.monumentsmenfoundation.org/ritchie-andrew-c> (Website der Monuments Men Foundation, 17. August 2020).

<https://www.culturalfoundation.eu/our-history> (Website der Kulturstiftung, 18. August 2020).

<https://situationisteblog.com/2015/08/26/spur-trial-letters-ephemera-1962/> (SPUR Trial – letters & ephemera, 1962, 20. August 2020).

<https://www.hfbk-hamburg.de/de/hochschule/ehemalige-professorinnen-und-gastprofessorinnen/> (Website der Hochschule für bildende Künste Hamburg, 15. Dezember 2020).

<https://www.documenta-bauhaus.de/de/institutionen/72/werkakademie-kassel> (Website des documenta Archivs, 15. Dezember 2020).

<https://www.bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/koepfe/studierende/ferdinand-kramer/> (Website zur Geschichte des Bauhauses, 15. Dezember 2020).

<https://www.museum-ludwig.de/de/museum/das-museum/geschichte.html> (Website des Museums Ludwig in Köln, 15. Dezember 2020).

Kimpel, Harald: Werner Haftmann, die graue Eminenz der documenta, <https://www.documenta-bauhaus.de/de/narrative/448/werner-haftmann-die-graue-eminenz-der-documenta> (Website des documenta Archivs, 18. August 2020).

<https://www.toninelliartmoderne.com/about> (Website der Galerie M. F. Toninelli Art Moderne, 18. August 2020).

<https://www.lexikon-provenienzforschung.org/degenhart-bernhard> (19. August 2020).

[https://kunsthistoriker.org/verband/deutscher-kunsthistorikertag/#Ref\\_kunsthistorikertage-seit-1948](https://kunsthistoriker.org/verband/deutscher-kunsthistorikertag/#Ref_kunsthistorikertage-seit-1948) (Website des Verbands Deutscher Kunsthistoriker, 3. September 2020).

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/andy-warhol-other-voices-other-rooms/with-andy-warhol-1968-text-ol/> (Granath, Olle: With Andy Warhol 1968, Bericht der Ausstellung Andy Warhol, Website des Moderna Museet in Stockholm, 2. Oktober 2020).

[https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/gallery-archives/PressReleases/1979-1970/1972/14A11\\_44189\\_19720516.pdf](https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/gallery-archives/PressReleases/1979-1970/1972/14A11_44189_19720516.pdf) (Pressemitteilung der Ausstellung *The Art of Wilhelm Lehmbruck* in der National Gallery of Art in Washington, 16. Mai 1972, 18. Dezember 2020).

<http://www.galeriedefrance.com/presentation/> (Website der Galerie de France, 30. Dezember 2020).

<http://www.galerie20.smb.museum/kunsthandel/K25.html> (Galerie Wilhelm Grosshennig, Chemnitz/Düsseldorf, Website: Die Galerie des 20. Jahrhunderts in West-Berlin. Ein Provenienzforschungsprojekt, 30. Dezember 2020).

<http://www.galerie20.smb.museum/kunsthandel/K1.html> (Galerie Aenne Abels, Köln, Website: Die Galerie des 20. Jahrhunderts in West-Berlin. Ein Provenienzforschungsprojekt, 30. Dezember 2020).

<http://www.galerie20.smb.museum/werke/961215.html> (*Frauenbad*, 1919, Max Beckmann, 30. Dezember 2020).

<http://www.galerie20.smb.museum/werke/961547.html> (*Stilleben*, 1915, Juan Gris, 30. Dezember 2020).

<http://www.galerie20.smb.museum/kunsthandel/K38.html> (Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart/Campione d'Italia, Website: Die Galerie des 20. Jahrhunderts in West-Berlin. Ein Provenienzforschungsprojekt, 30. Dezember 2020).

[https://zadik.uni-koeln.de/homepage/bestand.aspx?b\\_id=58](https://zadik.uni-koeln.de/homepage/bestand.aspx?b_id=58) (Galerie Michael Hertz 1931–1981, Website des Zentralarchivs für deutsche und internationale Kunstmarktforschung ZADIK, Philosophische Fakultät, Universität zu Köln, 30. Dezember 2020).

[http://maeght.com/galleries/galerie\\_maeght\\_paris.asp](http://maeght.com/galleries/galerie_maeght_paris.asp) (Website der Galerie Maeght Paris, 30. November 2020).

<http://www.rlfeigen.com/> (Website der Galerie Richard L. Feigen & Co., 30. Dezember 2020).



[https://zadik.uni-koeln.de/homepage/bestand.aspx?b\\_id=32](https://zadik.uni-koeln.de/homepage/bestand.aspx?b_id=32) (Galerie Der Spiegel ab 1945 bis 1993, Website des Zentralarchivs für deutsche und internationale Kunstmarktforschung ZADIK, Philosophische Fakultät, Universität zu Köln, 30. Dezember 2020).

<http://www.galerie20.smb.museum/werke/958404.html> (*L'élue du mal*, 1928, Max Ernst, 30. Dezember 2020).

<http://www.galerie20.smb.museum/werke/963371.html> (*La route de Céret*, 1921, Chaïm Soutine 30. Dezember 2020).

<http://www.galerie20.smb.museum/werke/968112.html> (*Alter Friedhof*, 1925, Paul Klee, 30. Dezember 2020).

<http://www.galerie20.smb.museum/werke/965100.html> (*Stilleben mit Flaschen*, 1940, Giorgio Morandi, 30. Dezember 2020).

John Lefebre, 80, Dies; New York Art Dealer, in: The New York Times, New York 15. Februar 1986; <https://lefebregallery.com/about-/the-gallery-/1> (Website der Lefebre Gallery, New York, 30. November 2020).

<https://www.brusbergfineart.com/www.brusbergfineart.com/indexc3fb.html?lang=1> (Website der Galerie Brusberg Kunsthandel. Konzepte. Verlag, 30. Dezember 2020).

<https://www.galleriamilano.com/index.php/chi-siamo/> (Website der Galleria Milano, 30. Dezember 2020).

<https://www.bildindex.de/document/obj02530575> (Angaben zum Kunstwerk auf der Website Bildindex der Kunst & Architektur, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, 30. Dezember 2020).

<https://www.deniserene.fr/> (Website der Galerie Denise René, 30. Dezember 2020).

<https://www.claude-bernard.com/la-galerie> (Website der Galerie Claude Bernard, 30. Dezember 2020).

<https://blog.smb.museum/wiedergeburt-in-der-neuen-nationalgalerie-die-restaurierung-von-david-blacks-sky-piece/> (Blog der Staatlichen Museen zu Berlin, Restaurierung der Skulptur von David Black *Sky Piece*, 13. November 2020).

<http://www.galerie20.smb.museum/werke/1027206.html> (*Stilleben Z 10*, 1929, Paul Klee, 30. Dezember 2020).

<http://www.galerie-nothelfer.de/galerien.html> (Website der Galerie Georg Nothelfer, 30. Dezember 2020).

[https://www.bildindex.de/document/obj02510971?part=0&medium=ng1806\\_004](https://www.bildindex.de/document/obj02510971?part=0&medium=ng1806_004) (Angaben zum Kunstwerk auf der Website Bildindex der Kunst & Architektur, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, 30. Dezember 2020).

<https://www.kornfeld.ch/d325.html> (Kornfeld, Eberhard W.: Geschichte des Hauses von 1864 bis in die heutigen Tage, Website der Galerie Kornfeld, 30. Dezember 2020).

<http://www.galerie20.smb.museum/werke/959029.html> (*Mann mit Puppe*, 1922, Oskar Kokoschka, 26. Oktober 2020).

<https://www.bildindex.de/document/obj02533114?part=0&medium=> (Angaben zum Kunstwerk auf der Website Bildindex der Kunst & Architektur, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, 30. Dezember 2020).



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften,  
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).  
doi: <https://doi.org/10.1188/artdok.00008967>

Publiziert bei  
Heidelberg / Universitätsbibliothek  
arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design  
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg  
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024, Vincenza Benedettino

Umschlagillustration © Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv/Foto: Reinhard Friedrich