



Winckelmann Akademie
München

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Textbeitrag Nr. 51, Mai 2023

www.winckelmann-akademie.de

Die `Kölner Progressiven´ - Franz Wilhelm Seiwert und der Rheinische Konstruktivismus als politische Kunst in der Weimarer Republik

Robert Vlaten

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München



Abb. 1: Vier Männer vor Fabriken (F. W. Seiwert, 1926, Öl auf Karton, 78,8 x 109,8 cm,)

Die Vorgeschichte

Der Erste Weltkrieg von 1914 bis 1918 war die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts und veränderte die Lebensbedingungen der Völker Europas in politischer, gesellschaftlicher und ökonomischer Sicht von Grunde auf. Dieser Krieg, in den die Nationen mehr unvermeidlich getaumelt als bewusst marschiert sind, bedeutete den Tod von mehr als 17 Millionen Menschen. Noch bevor in diesem Krieg die Waffen endgültig schwiegen, brach mit der Spanischen Grippe die folgenreichste Pandemie aller Zeiten aus, in deren Verlauf weltweit von 1918 bis 1920 ca. 50 Millionen Menschen starben, allein in Deutschland nahezu eine halbe Million Betroffener. Hinzu kamen Hunderttausende Tote infolge diverser Epidemien, wie Tuberkulose, Typhus, Ruhr und Malaria ^[1].

Deutschland hatte aufgrund des Versailler Vertrages von 1919 neben erheblichen Gebietsverlusten, erdrückenden Reparationsverpflichtungen, dem Wechsel des politischen

Systems, einer Hyperinflation und nie gekannter Massenarbeitslosigkeit mit einer extremen Verelendung weiter Teile der Gesellschaft zu kämpfen. Nicht nur die Wohnungsnot war äußerst prekär, auch die Versorgung der Bevölkerung mit den lebensnotwendigsten Grundnahrungsmitteln war keineswegs gesichert. Hinzu kamen politische Unruhen und demokratiefeindliche Bedrohungen der jungen Republik durch rechtsgerichtete, reaktionäre Kräfte, die mittels der Dolchstoßlegende und ähnlichen 'Fake News' ein autoritäres System installieren wollten.

Vor diesem Hintergrund war eine Reaktion der kulturellen Avantgarde in den beteiligten Nationen unerlässlich und tiefgreifend. Viele junge Künstler wurden - mehr oder weniger freiwillig - ganz konkret in den Krieg hineingezogen und starben entweder sehr jung noch am Anfang ihrer Schaffenskraft im Feld (August Macke, 27 und Franz Marc, 36) oder wurden Opfer der Pandemie (Egon Schiele, 28). Doch auch die Überlebenden waren an Körper (Oskar Kokoschka) und Seele (Ernst Ludwig Kirchner, Otto Dix) nachdrücklich verletzt und suchten Wege, mit diesen Traumata umzugehen.

Fanden manche Künstler Erlösung in der Auseinandersetzung mit ihrem Glauben (Karl Schmidt-Rottluff), kehrten Deutschland den Rücken oder verfielen unterschiedlichsten Drogen (Ernst Ludwig Kirchner), so überwog bei vielen Künstlern jedoch die Wut und sie suchten Antworten auf die neuen Probleme der Gesellschaften in einer radikalen Abkehr von den bis 1914 vorherrschenden Kunstrichtungen sowie den gesellschaftlichen und kulturellen Normen. Hierzu gehört in der neu gegründeten deutschen Weimarer Republik neben der Neuen Sachlichkeit und dem Bauhaus der Dadaismus, der insbesondere auch in Köln eine wichtige Entwicklung nahm.

Die Gruppe der 'Kölner Progressiven' hatte ihren Ursprung im Expressionismus und in der Bewegung des Dada in Köln um Max Ernst, der seine eigene Erfahrung mit dem Krieg in dem Satz zusammenfasste, *„der radikale Max Ernst starb am 1. August 1914 und sei am 11. November 1918 als junger Mann wiederauferstanden, um Zauberer zu werden und den Mythos seiner Zeit zu entdecken“* [2].

In der Weimarer Republik avancierten die 'Kölner Progressiven' zu einem der prominentesten Vertreter politisch motivierter Künstlervereinigungen. Mit ihrem Kampf für eine politische Mobilisierung der Arbeiterschaft setzten sie Maßstäbe, bis die Nazi-Diktatur sie zunächst verbot und dann als 'entartet' brandmarkte.

Die überwiegende Mehrheit dieser jungen künstlerischen Avantgarde war politisch links orientiert und erhoffte sich als Konsequenz aus dem Ersten Weltkrieg und dem aus ihrer Sicht Totalversagen der alten Eliten eine radikale Neuordnung des politischen und gesellschaftlichen Systems nach dem Vorbild der Russischen Revolution auf Basis einer Räterepublik. Doch diese Hoffnungen wurden bereits im Spätherbst 1918 enttäuscht, als die linke Mehrheitspartei im Reichstag, die SPD unter Friedrich Ebert und Philipp Scheidemann, in Kooperation mit Vertretern der vorherigen Regierung unter Prinz Max von Baden sowie der Obersten Heeresleitung die Deutsche Republik ausrief.

Am selben Tag, dem 9. November 1918, und nur zwei Stunden nach Scheidemann, rief auch der Führer des Spartakusbundes, Karl Liebknecht, eine Deutsche Republik aus - allerdings nicht unter bürgerlich-demokratischen Vorzeichen, sondern eindeutig sozialistisch und am Bolschewismus

orientiert. Durch diese Spaltung der linken Kräfte war die erhoffte rote Revolution gescheitert, denn durch die Übertragung der Kanzlerschaft auf Friedrich Ebert gewannen die Eliten die SPD für eine 'Reform von oben', mit der die 'Revolution von unten' verhindert wurde. Letztendlich war es sogar ein SPD-Reichswehrminister (Gustav Noske), der die gewaltsame Niederschlagung der Aufständischen anordnete, wobei dann auch Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg getötet wurden. 1922 identifizierte Franz Wilhelm Seiwert in seinem Aufsatz „Die Entwicklung der kommunistischen Bewegung in Deutschland“ die Schuld für das Scheitern der spartakistischen Aufstände und somit der gesamten deutschen Nach-kriegsrevolution bei den Sozialdemokraten [3].

Dieses Zerwürfnis innerhalb der linken Bewegungen manifestierte sich zusätzlich noch durch die Integration der alten Strukturen und deren Protagonisten in das Modell der Weimarer Republik, die somit seit ihrer Gründung an zwei Fronten sowohl mit den nationalkonservativen und revanchistischen Anhängern der 'Dolchstoßlegende' zu kämpfen hatte als auch mit den linksradikalen Kämpfern gegen die in ihren Augen 'Verratene Revolution'.

Der wirtschaftliche Niedergang, der die Anfangsjahre der Weimarer Republik kennzeichnete, hatte auch auf das Leben und Schaffen der Künstler dieser Generation weitreichende Auswirkungen. Auftraggeber und Mäzene traten kaum noch in Erscheinung, so dass die Kunstschaffenden weitgehend auf sich selbst gestellt blieben. Dies führte zur Selbstorganisation in Künstlergruppen mit dem Ziel, gemeinsam auszustellen, eigene theoretische Manifeste und Programme aufzustellen, sich politisch zu positionieren und dies mittels moderner Medien wie Zeitschriften, Druckgrafiken, der Fotografie oder dem Film zu multiplizieren.

Ein positiver Aspekt des Ausfalls bürgerlichen Mäzenatentums war eine weitgehende Unabhängigkeit der Künstler, die nunmehr ohne Rücksichtnahme auf Auftraggeber ihre politischen Überzeugungen propagieren konnten. Dabei wurde häufig die Nähe zur Klasse der Proletarier gesucht, mit der man sich solidarisierte und deren Aufmerksamkeit man suchte.

Zunächst jedoch stand die Auseinandersetzung - und Abrechnung - mit den überkommenen Kräften der den Ersten Weltkrieg verantwortenden und die wilhelminische Gesellschaft tragenden Klasse des Kaiserreichs im Mittelpunkt. Diese fundamentale Kritik und geistige Haltung formierte sich als 'Dada' (franz. für 'Steckenpferd') zunächst in der im Krieg neutralen Schweiz (Zürich), in die viele Künstler aus Angst vor einer Einberufung zum Militärdienst emigriert waren.

In Deutschland fand diese Bewegung, sozusagen als ästhetischer Amoklauf, unter dem Begriff '**Dadamax-Minimax**' (1919) in der Gruppe '**W/3**' (die drei Weststupidien) der Künstler Max Ernst, Hans Arp und Johannes Theodor Baargeld (bürgerlich der Bankierssohn Alfred Grünwald) im Nachkriegs-Köln 1920 eine ihrer ersten und bedeutendsten Manifestationen. Mit der Ausstellung von Kinderzeichnungen und amateurhaften Werken erreichten sie im Kölnischen Kunstverein bereits 1919 einen ersten medienwirksamen Eklat [4]. Ernst selbst charakterisierte Dada als *„Ausbruch einer Revolte, von Lebensfreude und Wut, das Resultat dieser großen Schweinerei, dieses blödsinnigen Krieges. Wir jungen Leute kamen wie betäubt aus dem Krieg zurück und unsere Empörung musste sich irgendwie Luft machen“* [5].

Für diese 'Schweinerei' - und ebenso für die wegen angeblicher Spionagetätigkeit erfolgte Ausweisung vieler internationaler Künstler aus Deutschland sowie den Rückzug in die

Nationalstaatlichkeit - wurde das Bürgertum und dessen Wertesystem verantwortlich gemacht. Die Antwort des Dada hierauf war fundamentalkritische Provokation und das Hinterfragen aller Regeln, der künstlerisch-kulturellen sowie der gesellschaftspolitischen.

Die Anfänge

Die Hauptprotagonisten der `Kölner Progressiven` waren die Maler und Bildhauer Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933), Heinrich Hoerle (1895-1936) und Gerd Arntz (1900-1988). Ebenfalls eng mit der Gruppe verbunden waren der Bildhauer Otto Freundlich (1878-1943), der spätere Neue Sachliche Anton Räderscheidt (1892-1970), Stanislaw Kubicki (1889-1943), die vielleicht erste Surrealistin Angelika Hoerle (1899-1923), Marta Hegemann (1894-1970), der Fotograf Hannes Maria Flach (1901-1936), Jankel Adler (1895-1949) und der Berliner Dadaist Raoul Hausmann (1886-1971). Somit waren alle Künstler außer dem etwas älteren Otto Freundlich am Ende des Krieges zwischen 20 und 30 Jahre alt und ihre künstlerische Entwicklung in den 1910er Jahren hatte unter dem Einfluss von Kubismus und Expressionismus stattgefunden.

Im Frühwerk all dieser Künstler zeigt sich die deutliche Ausdruckssteigerung, die kontrastreiche Farbgebung, der grobe Pinselduktus, die Reduktion der Formgebung und die Vorliebe für den Holzschnitt des Expressionismus, so dass ihre künstlerische Heimat hier anzusiedeln ist. Nach dem Ersten Weltkrieg empfanden die jungen Nachwuchskünstler diesen Expressionismus jedoch als zunehmend in der bürgerlichen Gesellschaft etabliert. Deren Protagonisten hatten mittlerweile eine gesellschaftliche Saturiertheit in den Institutionen erlangt und konnten schwerlich noch das Neue in der Kunst vertreten. Expressionismus war nicht mehr Avantgarde und konnte somit der Fundamentalkritik und dem grundsätzlichen Zweifel an allen gesellschaftlichen Konventionen keine Bühne mehr bieten.

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten wandten sich die Künstler somit zunächst der Dada-Bewegung zu, deren pauschale Ablehnung des bürgerlichen Systems sie teilten. Überhaupt ist bei allen künstlerischen Unterschieden innerhalb der großen und mehr oder weniger losen Gruppierung `Kölner Progressive` festzuhalten, dass eine sozialkritische Grundhaltung bis hin zum Fundamentalkommunismus mit dem Ziel einer klassenlosen Gesellschaft allen beteiligten Künstlern gemein war.

Eine Opposition der Jugend gegen Akademismus und etablierte Institutionen ist natürlich erwartbar und spätestens seit dem Sturm und Drang 150 Jahre vor dem Ersten Weltkrieg in allen jungen Künstlergenerationen erkennbar. Doch der explizite politische Anspruch der Gruppe, der sich von rein intellektueller Auseinandersetzung distanziert und konkrete Handlungen innerhalb der Arbeiterschaft anstrebt, ist neu. Hieraus erklärt sich auch die baldige Distanzierung der `Kölner Progressiven` vom Dada und auch die deutliche Kritik an der Neuen Sachlichkeit, die ihnen als zu abgehoben, altmeisterlich-glatt, intellektuell-ironisch und zu wenig konkret an den eigentlichen Rezipienten in der Arbeiterklasse orientiert erschien.

Zunächst jedoch bot die Anwesenheit von Max Ernst in Köln der dortigen Künstlergemeinde einen Anlaufpunkt, sowohl künstlerisch im Dada als auch konkret physisch in dessen Wohnung an der großen Kölner Ringstraße. Aus dieser Gemeinschaft entstand 1919 die politische Zeitschriftenbeilage `Der Ventilator` (Abb. 2), die mit ihren ironisch-satirischen Inhalten schnell

eine große Nachfrage erreichte, jedoch nach nur sechs Ausgaben von der britischen Mandatsregierung des Rheinlandes verboten wurde.

Im selben Jahr entwickelte sich aus diesem Künstlertreffpunkt auch das bereits erwähnte Trio 'W/3' und im weiteren Umfeld die 'Gruppe D' mit Heinrich und Angelika Hoerle sowie Otto Freundlich. Als Nachfolgeorgan des 'Ventilators' gaben die Kölner Dadaisten das 'Bulletin D' sowie die Zeitschrift 'die schammade' (Abb. 3) heraus.

In diesen Publikationen veröffentlichten u. a. auch französische Intellektuelle wie André Breton, Louis Aragon, Paul Elouard und Francis Picabia, womit die Zeitschrift eine internationale Reputation erreichte, die weit über Köln hinauswirkte [6].



Abb. 2: Der Ventilator (1919)



Abb. 3: die schammade (1920)

Weitere Aktionen und Ausstellungen in Köln folgten, doch lösten sich die W/3 Ernst, Arp und Baargeld bereits 1921 wieder auf und verließen Köln.

Schon ein Jahr vorher hatten die späteren 'Kölner Progressiven', insbesondere F. W. Seiwert, neben ihrer Teilhabe am Kölner Dada in der 'Gruppe D' auch Kontakt zur von dem Kölner Schriftstellerehepaar Carl Oskar Jatho und Käthe Jatho-Zimmermann gegründeten 'Kalltalgemeinschaft' in der Eifel geknüpft, die maßgeblich von F. W. Seiwert und Otto Freundlich beeinflusst wurde.

In der Abgeschlossenheit der Eifel, fernab von großstädtischer Hektik, versammelte sich hier ein intellektueller Kreis von Künstlern, die „als Gemeinschaft jenseits institutioneller und autoritärer Strukturen [...] lasen und diskutierten gemeinsam Schriften und verwirklichten Projekte. Aus

„Wort-Sache“ sollte „Tat-Sache“ werden.“^[7] Die Jathos waren es auch, die dem einerseits tief gläubigen und andererseits von den sozialistischen Idealen der klassenlosen Gesellschaft durchdrungenen Wilhelm Seiwert seinen zweiten Vor- bzw. Spitznamen - Franz - gaben und dabei keinen geringeren als Franz von Assisi im Sinn hatten^[3].

In diesem Dunstkreis aus philosophisch-religiösen Diskussionen, Lesungen klassisch-griechischer und neutestamentarischer Texte sowie Debatten über marxistische Theorien erwuchs F. W. Seiwerts politische Agenda und seine lebenslange Beschäftigung mit dem Schicksal der proletarischen Arbeiterschaft. Der „Heldentod“ seines Studienfreundes Hubert Nöthen im Felde 1917 führte dann zwangsläufig zu F. W. Seiwerts Hinwendung zur kommunistischen Weltrevolution als Antwort auf das Trauma des Ersten Weltkrieges.

Gemeinsam mit Anton Räderscheidt, Marta Hegemann, Angelika und Heinrich Hoerle u. a. m. bildete sich mit den Erfahrungen der Kalltalgemeinschaft bereits Ende 1919 die **Neukölnische Malerschule** als Vorläufer der **Kölner Progressiven**. Ab diesem Zeitpunkt emanzipiert sich die Gruppe immer mehr vom Dada und von Max Ernst, während der bestimmende Einfluss von F. W. Seiwert in der Gruppe immer größer wird.

Offensichtlich ist jetzt der Bezug zur **Altkölnischen Malerschule** des späten Mittelalters, bei der F. W. Seiwert sein Ideal des proletarischen, weil klassen- und namenlosen Künstlers am ehesten verwirklicht sieht und die er als modellhaft für eine engagierte, politische Kunst in seiner Zeit deutet. In deren Zunftwesen mit „Meistern“ und „Werkstätten“ erkennt er eine proletarische Alternative mit Realitätsbezug zum überkommenen und von den Lebenswirklichkeiten breiter Bevölkerungsschichten entkoppelten Akademiebetrieb. F. W. Seiwert verband seine Hoffnung auf eine klassenlose Kunst (und Gesellschaft) der Zukunft mit der präkapitalistischen, vorbürgerlichen Kunst des Mittelalters und der Gotik^[8].

Die Vorliebe F. W. Seiwerts für gotische bzw. romanische und insbesondere religiöse Kunst wurzelte zum einem in seinem tief katholischen Elternhaus und zum anderen in seinen Lehrjahren zusammen mit seinem Studienkollegen Hubert Nöthen (1887-1917) als Restaurator von Kirchenkunst^[3]. Nöthen war es auch, mit dem er die weltberühmte Sonderbundausststellung 1912 in Köln besuchte, die den 18jährigen ermunterte, selbst bildender Künstler zu werden.

Diese Bevorzugung alter Meister zeigte sich nicht in einer Nachahmung deren Stils, sondern in einer benachbarten Präsentation von zeitgenössischen Werken der Gruppe neben Abbildungen mittelalterlicher Werke in Form von Drucken sowie als Plastiken. Parallel zu dieser Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Malerei und Holzskulptur wird auch eine zunehmende Reduktion der Formensprache erkennbar.

Insbesondere im Werk des dritten führenden Künstlers der **Kölner Progressiven** - Gerd Arntz - zeigt sich diese beginnende Abkehr vom Expressionismus hin zu einer extrem reduzierten Darstellungsweise, die zunehmend auf einer starken Kontrastierung von vereinfachten Formen, Farben und Symbolen beruht. Hier zeigen sich bereits Anzeichen seiner späteren Bedeutung für die von Otto Neurath am Wiener Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum initiierte Entwicklung moderner Isotype (**International System of Typographic Picture Education**) und Piktogramme, als deren Erfinder er gilt.

Als leicht identifizierbare und weltweit verständliche Bildsymbole ersetzen sie Buchstaben- oder Zahlenkürzel und werden seit nunmehr 100 Jahren als Verkehrszeichen, Warenzeichen oder sonstige Hinweis- bzw. Warnsymbole eingesetzt (Abb. 4). Hierin erreichte der Rheinische Konstruktivismus seine vielleicht nachhaltigste, weltweit bis heute gültige Bedeutung, denn die Bildstatistik von Arntz entwickelt sich eindeutig aus dem konstruktivistischen Formenrepertoire, welches kennzeichnend ist für die Holzschnitte seiner Zeit als `Kölner Progressiver' (Abb. 5).

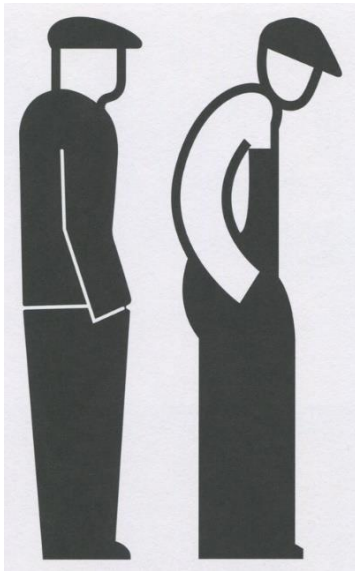


Abb. 4 + 5: Gerd Arntz: Isotype „Arbeitslose“ (1931, links)^[9] und Druckgraphik „Arbeiter“ (1926, rechts)

Die Gründung 1919/20

Parallel zur Gründung der Neuköllnischen Malerschule und dem wachsenden Einfluss von F. W. Seiwert begann die Ablösung und Distanzierung der Künstler von der Dada-Bewegung mit ihren Collagen, die sie nunmehr als „Harlekinade“ empfanden, die nur vordergründig anti-bourgeois sei, tatsächlich jedoch mit ihrem absurden „Dada-Unsinn“ nur den abgehoben-intellektuellen Bildungsbürger unterhalte, nicht jedoch den eigentlichen Rezipienten einer revolutionären Kunst erreiche - den Arbeiter. Sie selber hingegen stünden im Dienste der Ausgebeuteten, zu denen sie auch selber gehörten und mit denen sie sich solidarisch fühlten.

Somit entzweite sich F. W. Seiwert nicht wegen der politischen Ausrichtung oder deren Grundlagenkritik von den Dadaisten, sondern vielmehr wegen der Art und Weise, wie diese künstlerisch umgesetzt wurde. F. W. Seiwert wollte keine Persiflage nach Art von Raoul Hausmanns `Geist der neuen Zeit', er wollte ganz konkret den Aufstand der werktätigen Massen; er wollte nicht nur alle bisherigen Lebenskonzepte negieren, sondern tatsächlich das kommunistische Ideal realisieren.

Auch Max Ernst sah diese Diskrepanz zwischen dem Kölner Dada und der Gruppe um F. W. Seiwert, wonach „*Stupid eine Sezession von Dada-Köln war. Die Aktivitäten Dadas waren Hoerle und vor allem Seiwert ästhetisch zu radikal und sozial zu wenig konkret.*“^[7].



Abb. 6: Die Erkenntnis der Welt treibt zur Änderung der Welt (F. W. Seiwert, 1924)

Diesen Anspruch F. W. Seiwerts zeigt auch sein Linoleumschnitt von 1924 'Die Erkenntnis der Welt treibt zur Änderung der Welt' (Abb. 6). In seinen Augen setzte Dada nur die erste Hälfte dieses Leitspruches um.

Für F. W. Seiwert standen „*unsere Bilder im Dienste der Ausgebeuteten, zu denen wir gehören und mit denen wir uns solidarisch fühlen, deshalb lehnen wir die zur Ergötzung des Bürgers vollführte, angeblich antibürgerliche dadaistische Harlekinade ab.*“

Hierbei war ihm wichtig, dass die Werke der Gruppe, sowohl Gemälde als auch Plastiken, so einfach und eindeutig sind, dass jeder sie verstehen kann - sachlich-geometrisch, reduziert und grafisch-zeichenhaft.

Ab 1920 nannte sich die Gemeinschaft dann **'gruppe stupid'** - vielleicht als Gegenentwurf zu den dadaistischen Weststupiden. Hierbei ist auch zu berücksichtigen, dass F. W. Seiwert 1919 sowohl als Maler als auch als Bildhauer noch stark vom Expressionismus geprägt war ^[10]. Seine grob und expressiv geschaffenen Ton- und Holzskulpturen aus dieser Zeit grenzen sich deutlich von Dada ab, obwohl er diese noch im Bulletin D publizierte (Abb. 10).

Anders als F. W. Seiwert veröffentlichte H. Hoerle noch mindestens ein weiteres Jahr mit den Dadaisten, obgleich die Kritik auch bei ihm wenig Verbindendes zu deren Formsprache ausmachen konnte. Spätestens ab 1920 gingen die 'Kölner Progressiven' dann jedoch endgültig ihre eigenen künstlerischen Wege; auch die Kalltalgemeinschaft empfanden sie mittlerweile als zu begrenzt für ihre weitere Entwicklung, denn - so F. W. Seiwert 1923 - „*ich habe selber Erfahrungen damit gemacht, und zwar keine guten, als Mitglied der Kalltal-Gemeinschaft, die über den Anfang nicht hinauskam, weder als Einrichtung, noch als Gemeinschaft*“ ^[11].

Die 'Kölner Progressiven' erwiesen sich jedoch zeit ihres Bestehens als offen und weitläufig, feste Mitgliedschaften fehlten ebenso wie ein konkretes Gründungsdatum oder ein schriftliches Manifest ^[6]. Unabdingbar für eine 'Mitgliedschaft' war lediglich die politische Grundüberzeugung, proletarisch-sozialistisch, aber keineswegs konform mit der Programmatik der kommunistischen Parteien.

Der der Gruppe nahestehende Kölner Publizist Hans Schmitt-Rost hält im Rückblick fest, dass für einen neu zur Gruppe Stoßenden trotz der „*politischen Prämissen der Gruppe, dem marxistischen Ausgangspunkt*“ keine „*Bekanntnisse abzulegen, parteiähnliche Formalien zu erfüllen gewesen*“ wären. Vielmehr „*herrschte absolute Liberalität*“. „*Der seelisch-geistige Mittelpunkt der Gruppe war unbestreitbar Seiwert, dessen bedachtsame, stille, nur in Diskussionen aufflackernde Natur durch sein furchtbares Leiden eine Art von Heiligung erhielt. Hoerle war ein Zyniker, ein satirisches Genie. Beide hatten eine außerordentliche Integrationskraft für die übrigen Freunde*“ ^[11].



Abb. 7: Seiwert und ich (H. Hoerle, 1931) ^[12]

Viele Mitglieder der Gruppe beteiligten sich nur zeitweise, kamen und gingen, verfolgten unterschiedliche stilistische Ausrichtungen und bildeten eine Art 'Dunstkreis' um den eigentlichen Kern der Gruppe, deren verbindendes Element immer die linksorientierte, gesellschaftskritische Ideologie war.

Diesen Kern bildeten eindeutig die Maler Franz Wilhelm Seiwert und Heinrich Hoerle, deren lebenslange Beziehung die Entwicklung der Gruppe maßgeblich beeinflusst hat.

Auch wenn H. Hoerle mitunter als der begabtere der beiden Maler bezeichnet wird, ist doch F. W. Seiwert der eigentliche Spiritus Rector der Gruppe, der seine politischen Ideale bis zu seinem frühen Tod 1933 konsequent und kompromisslos verfolgt hat.

Die stilistische Entwicklung

Der die Gruppe prägende Stil war der Konstruktivismus, dem ein Expressionismus der Vorkriegsjahre vorausgegangen war, was bei F. W. Seiwerts Porträt des sozialistischen Schriftstellers und Revolutionärs Ret Marut (Abb. 8) deutlich erkennbar wird. Neben der expressionistischen Malerei war auch der expressionistische Holzschnitt (Abb. 9) sowie die expressive Skulptur (Abb. 10), die beide reduzierte, grobe und ausdrucksstarke Darstellungen ermöglichten, die bereits Anklänge einer Konstruktion aufkommen lassen, häufig verwendete künstlerische Ausdrucksformen im Werk von F. W. Seiwert und den 'Kölner Progressiven'.

Gemälde



Abb. 8: Porträt Ret Marut (1919) ^[13]

Holzschnitt



Abb. 9: Kopf mit Hand (1918) ^[14]

Tonplastik



Abb. 10: Frauenkopf (1919) ^[15]



Abb. 11: Der Arbeiter I (1920)

Ab 1920 arbeiten F. W. Seiwert und H. Hoerle dann überwiegend konstruktivistisch, wobei *'Der Arbeiter'* (Abb. 11) als F. W. Seiwerts erstes konstruktivistisches Ölgemälde gilt. Deutlich wird der geometrische Aufbau des Bildes mit hochgezogenem Horizont, flächigem Bildraum, klar abgegrenzten, monochromen Farbflächen und den im Vergleich zum übergroß in Bedeutungsperspektive gezeigten Arbeitermann sehr klein dargestellten Gebäuden und Fabriken.

Der Arbeitermann selbst ist im Profil abgebildet, Auge, Nase und Ohr werden auf die Grundformen Kreis, Linie, Halbkreis und rechten Winkel reduziert. Die Person verliert ihre Individualität und wird zur Type, eben zum anonymen „Arbeitermann“. Mit diesem figurativen Konstruktivismus und der Typologisierung der Figuren haben die Progressiven nun zu dem Stil gefunden, der ihre internationale Bekanntheit begründete.

Die Dekonstruktion der Person und das damit verbundene Aufbrechen alter Darstellungsweisen hin zu einer typologisierten Figur waren insofern wichtig im Sinne des angestrebten kommunistischen Kunstideals, als nicht ein bestimmter Mensch, ein wie auch immer unterdrücktes Individuum, sondern das Kollektiv der proletarischen Arbeiterschaft in einer standardisierten Figur repräsentiert werden sollte. Das in seinen Augen versklavte Proletariat sollte gegen den kapitalistischen Staat aufbegehren, alle Parteien und Funktionsträger absetzen und die „wahre“ marxistische Lehre umsetzen. Einher damit gehe die Verwirklichung einer proletarischen Kunst, welche die überkommen-bourgeoise Kunst ablösen musste^[3]. Folglich sind die immer wieder rezipierten Symbole F. W. Seiwerts der *'Arbeiter'* und die *'Fabrik'*.

Dass dieser figurative Konstruktivismus auch sehr individuell sein kann, insbesondere wenn die politische Botschaft wegfällt und eine emotionale Aussage angestrebt wird, zeigt H. Hoerles *'Seiwert und ich'* (Abb. 7, Seite 10), bei der die markante Gesichtsform des größeren Hoerle ebenso augenfällig wird wie die Kopfverletzung F. W. Seiwerts.

Die Konsequenz, mit der beide Künstler jedoch schon 1920 die Reduktion der Formen, Farben, Perspektiven und der Komposition in Vertikale und Horizontale vorangetrieben hatten, zeigen die Abb. 12 und 13 (Seite 12). Die expressionistisch-kubistischen Themen der Vorkriegs- und Kriegsjahre sind hier bereits hinter einer gegenständlich-konstruktivistischen Darstellungsweise zurückgetreten; Purifizierung, Typisierung und auch Symbolisierung treten im Dienste einer proletarischen Kunst in den Vordergrund.

F. W. Seiwerts *'Kopf'* (Abb. 12) - ein Selbstporträt mit angedeuteter Kopfverletzung - weist streng voneinander abgegrenzte Farbflächen auf, die durch genau ausgeführte Umrisslinien konturiert werden. Trotz der geometrischen Strenge der Formen bleiben die fein ausgeführten Pinselstriche der Ausmalung als individuelles Attribut des Künstlers sichtbar. H. Hoerles *'Der Mann'* (Abb. 13) als puristisch konstruierte Figur^[6] bildet dann den Endpunkt der Dekonstruktion einer Figur auf die geometrischen Elementarformen Kreis, Oval und Rechteck.



Abb. 12: Kopf (F. W. Seiwert, 1920)

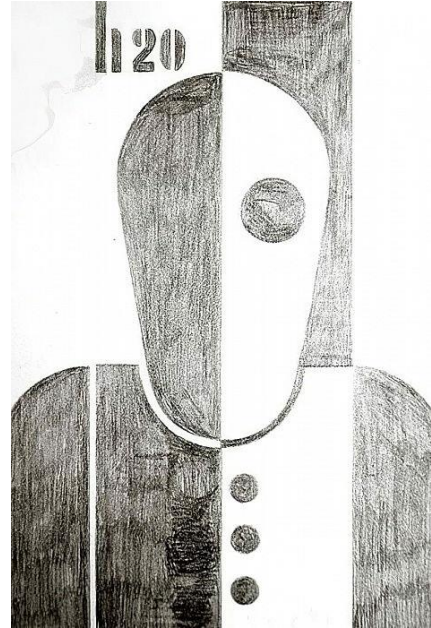


Abb. 13: Der Mann (H. Hoerle, 1920)

Ausgehend von dieser Darstellung kann nunmehr der Aufbau einer figürlich-konstruktivistischen Bilderwelt erfolgen. F. M. Esser zieht hier sogar einen Vergleich mit Malewitschs „Quadrat“ von 1913, welches den suprematistischen „Nullpunkt von Form und Farbe“^[6] darstellt.

Dem entspricht H. Hoerles Credo, wonach der Künstler „*alles ent-persönlichen, Schablonen benutzen, Konstrukteur sein*“ will^[16]. Für die ‚Kölner Progressiven‘ wird die Lebenswirklichkeit nicht durch die Oberfläche der Dinge wiedergegeben, vielmehr müssen deren Strukturen und Mechanismen aufgedeckt und bloßgestellt werden. Somit ergibt sich eine konstruierte Sicht auf die Welt, mit dem arbeitenden Menschen im Zentrum^[17]. Doch bei aller Hinwendung zum konstruktivistischen Aufbau zeigt sich in ihren Werken immer wieder die Dualität von streng geometrischer Komposition und individueller Pinselführung. So findet man mitunter Einstichlöcher eines Zirkels und entsprechend exakt geführte Kreis- bzw. Halbkreisformen, und gleichzeitig grobes Sackleinen als Malgrund sowie pastos-expressive Pinselführung mit Farben, die zur Erhöhung der taktilen Eigenschaften mit Sand oder Sägemehl vermischt wurden^[8].

Neben den Einflüssen des russischen Konstruktivismus und Suprematismus (Wladimir Tatlin, Kasimir Malewitsch) können bei den ‚Kölner Progressiven‘ auch Anklänge an den niederländischen De Stijl, die Neue Gestaltung, um Theo van Doesburg und Piet Mondrian nachvollzogen werden. Hier wie dort ist die Purifizierung des Kunstwerkes auf geometrische Komposition und ungegenständlich-abstrakte Formen mit klaren Grundfarben in einem flächigen Malgrund maßgeblich. Eine neue asketische, international-allgemeingültige Ästhetik bei gleichzeitiger Abkehr vom überkommenen Akademismus und insbesondere vom Individualismus war deren oberstes Ziel (Manifest De Stijl I von 1918).

Das Individuelle stehe dem Universellen dualistisch entgegen und sei durch den Krieg in seiner Vorherrschaft zerstört worden. Nun gelte es, sich alter Dogmen und Traditionen zu entledigen und ein neues Zeitbewusstsein zu realisieren. Dies gelinge in der Kunst nur durch die Überwindung der gegenständlichen, individuell-natürlichen Form zugunsten einer internationalen Einheit, die sich im Objektiven, Abstrakten, Geometrisch-Symmetrischen manifestiere. Die Abbildung bzw. Nachahmung von Gegenständlichem, selbst wenn dieses in

höchstem Maße abstrahiert würde, lehnten die Künstler ab; sie wollten neues, komplett ungegenständliches konstruieren.

Dennoch bedienten sich H. Hoerle und F. W. Seiwert spätestens seit Mitte der 1920er Jahre wieder eines stark pastosen Farbauftrages mit hellen Farben und einer Betonung des Arbeitsprozesses auf der Leinwand, somit der Faktur des Pinselstriches, die haptisch erfahrbar, taktil erspürbar sein sollte (Abb. 14). Sie suchten nach einer neuen Beziehung zwischen dem Kunst-Werk und dem Kunst-Betrachter, dem Arbeiter/Hand-Werker. Diese Kommunikation sollte aktiv sein, wobei der Betrachter den Inhalt des Kunstwerkes aufgrund von dessen ausgearbeiteter Oberfläche und Bildstruktur versteht ^[18].

Auf einem konstruktivistisch-geometrischem Bildaufbau mit dominierenden Vertikalen und Horizontalen komponiert F. W. Seiwert die in zwei flächig aufgebauten Landschaftsteilen in Bedeutungsperspektive übergroß erscheinenden Figuren des `Bauern´ und des `Arbeiters´ in klar voneinander abgegrenzten Rechteck-Flächen, in denen jeweils eine unvermischte Farbe monochrom dominiert. Doch trotz aller konstruktiven Sachlichkeit erfährt das Werk durch den pastosen Farbauftrag und den deutlich sichtbaren Pinselduktus eine eindringliche Individualität, die keineswegs wie ein Rückgriff auf überkommene, expressionistische Darstellungsweisen erscheint, sondern vielmehr die inhaltliche Botschaft intensiviert und den Betrachter geradezu einlädt, länger vor dem Bild zu verweilen und mit diesem in Kontakt zu treten.

Zwar verzichtet F. W. Seiwert auf perspektivische Darstellung und illusionistische Abtönungen bzw. Licht/Schatten-Effekte, doch wirkt das Werk durch die dicken und vibrierend lebendigen Farbschichten voluminös und abgehoben vom Malgrund der Holztafel. Noch verstärkt wird dieser Effekt durch die einfach strukturierten Flächenrechtecke, wodurch die Aufmerksamkeit des Betrachters umso mehr auf die taktilen Eigenschaften der Oberfläche gelenkt wird.



Abb. 14: Stadt und Land (F. W. Seiwert, 1932, Öl auf Holz, 70,6 x 80,7 cm)

Als letzte Konsequenz sah F. W. Seiwert einen Primat des taktil fühlbaren vor dem optisch sichtbaren. Der Schaffensprozess müsse immer erkennbar und für den Betrachter haptisch erfühlbar sein; nur dann könne dieser in eine wechselseitige Beziehung mit dem Werk treten. Hieraus ergab sich auch einer der Hauptkritikpunkte der `Kölner Progressiven´ an der Neuen Sachlichkeit, deren geglättete und mit Firnis überzogene Oberflächen den Schaffensprozess des Künstlers verbergen würden.

Diese Darstellung des `Werdens´ eines Kunstwerkes zur besseren Lesbarkeit für den proletarischen Betrachter ging so weit, dass Gerd Arntz mit seinen Druckstöcken mitunter nur wenige Drucke ausführte, um den dann noch gut erhaltenen Druckstock selbst künstlerisch zu bemalen und als eigenes Kunstwerk auszustellen. Somit wurde der in seiner Dreidimensionalität und reliefartigen Ausformung weitaus besser zu tastende Druckstock selbst zum eigentlichen Werk. Auf diese Hinwendung zum Druckstock verweist auch die nicht spiegelverkehrte Verwendung von Schriftzeichen auf selbigem, die dazu führt, dass diese auf dem eigentlichen Druck dann seitenverkehrt erscheinen und somit auf den Druckstockes als Ursprung verweisen.

Letztendlich konnten die `Kölner Progressiven´ ihre expressiven Wurzeln nicht gänzlich überwinden und blieben in gewissem Sinne „malerisch“ (Abb. 15). Dies entsprach jedoch nicht der allgemeinen Auffassung, wonach proletarische Kunst per se anonym, grafisch und objektiv zu sein habe. Subjektiv-individuelles, malerisch-temperamentvolles und somit expressives entsprach nicht der Vorstellung der Nachkriegsavantgarde von einem revolutionären Künstler als Konstrukteur einer neuen sozialistischen Welt, so dass die Kritik irritiert und befremdet auf die stilistische Entwicklung der `Kölner Progressiven´ reagierte. Ebenso trat durch diese Betonung der materiellen Oberfläche die Nähe zum Dadaismus weiter in den Hintergrund, da Dada die ausgeprägte Oberflächengestaltung als überkommen-bourgeoise „peinture“ ablehnte.

Für die `Kölner Progressiven´ war diese Kritik vielleicht verletzend, doch keineswegs in der Lage, sie von ihren Überzeugungen abzurufen. Dies brachte F. W. Seiwert 1919 mit der Aussage auf den Punkt, dass der Betrachter die Erkenntnis der `Wirklichkeit´ eines Kunstwerkes - und damit auch der realen Wirklichkeit - nur entwickeln könne, wenn ihm der Prozess der Herstellung des Werkes nachvollziehbar sei ^[8]. Nur so seien Kunst und Politik miteinander vereinbar.



Abb. 15: Ansicht von Köln und der Ville (F. W. Seiwert, 1929, Öl auf Sperrholz, 32,5 x 72,5 cm)

Bei der „Ansicht von Köln und der Ville“ (Abb. 15) wählt F. W. Seiwert das Breitbandformat der bereits aus dem Mittelalter bekannten Panoramaansichten der Kölner Altstadt, die durch den Kölner Dom und Groß St. Martin dominiert werden. Diese zunächst idyllisch wirkende Stimmung wird durch das Fehlen von Rheinbrücken noch verstärkt. Schon kurz hinter der Altstadt beginnen die durch waagerechte Rechtecke dargestellten landwirtschaftlichen Flächen, die sich zum Horizont hin in den Höhenzug der Ville entwickeln.

Auf den ersten Blick erscheint somit eine romantisch-beschauliche Stadtansicht, dominiert von Fachwerk- und Gotteshäusern. Auch die Farbwahl unterstreicht mit den in blaues Abendlicht getauchten Fassaden die Idylle der `guten alten Zeit`. Doch dieser Eindruck täuscht, denn die Auswirkungen der modernen Industriegesellschaft werden auch das `Heilige Köln` einholen. Von allen Seiten drängen sie auf die Stadt ein, vorne durch die Rauchschwaden des Rheinschleppers, von hinten - akzentuiert durch einen bedrohlich grauen Himmel und eine blutrote Sonne - durch die rauchenden Schloten des Industrierevierts Knapsack ^[19].



Abb. 16: Der deutsche Bauernkrieg (F. W. Seiwert, 1932, Öl auf Holz, 99,5 x 150 cm)

Mit dem „Deutschen Bauernkrieg“ (Abb. 16), einem Spätwerk F. W. Seiwerts kurz vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten und dem damit verbundenen Ende aller kommunistisch-revolutionärer Träume, nimmt der Künstler Bezug auf den historischen Deutschen Bauernkrieg von 1524 bis 1526, der vorwiegend im Südwesten des damaligen Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation ausgetragen wurde.

Auffallend ist die Komposition des Großformats mit fünf voneinander abgesetzten Figurengruppen, die auf einer Ackerfläche verteilt aufgestellt sind. So klar sich die Gruppen voneinander abgrenzen, so eng stehen die Figuren innerhalb einer jeden Gruppe zusammen. Während die Landschaft durch horizontal angelegte Rechtecke dargestellt ist, dominiert bei den

Figuren die Vertikale. Diesen Kontrast kombiniert F. W. Seiwert mit einer Tiefenwirkung, die durch die Staffelung der Personengruppen und die Größenabnahme der Figuren nach hinten erreicht wird. Die vordere, angeschnittene Figurengruppe zieht den Betrachter durch die hierdurch suggerierte Nähe in das Bild und somit auch in die Handlung hinein, was durch das den Betrachter fixierende, übergroße Auge der gelben Figur ganz vorne noch gesteigert wird.

Der Farbauftrag ist deutlich pastos, so dass die Pinselührung und somit der Herstellungsprozess sichtbar und haptisch erfahrbar wird. Erneut geht es dem Künstler um eine Synthese von streng geometrisch-konstruktivistischer Komposition mit fühlbarer Faktur und Haptik der Oberflächen-gestaltung.

Die Farben selbst erscheinen wieder bis auf kleine Ausnahmen unvermischt ohne Tonalität und klar konturiert durch die Begrenzungslinien der geometrischen Felder. Wie immer bei F. W. Seiwert findet man keine Licht/Schatten-Effekte, erkennt weder eine Lichtquelle noch Fluchtlinien.

Neben der mit zunehmender Entfernung deutlicher werdenden Anonymisierung der Figuren fällt auch deren Aufspaltung in isoliert stehende Gruppen auf. Diese Darstellung ist nicht zufällig gewählt, verweist sie doch auf eine der Ursachen für das Scheitern des historischen Aufstandes, nämlich die Uneinigkeit und Zersplitterung der einzelnen Bauernhaufen und ihrer Anführer.

Das Thema dieses auch 'Revolution des gemeinen Mannes' genannten Bauernkrieges am Beginn der Frühen Neuzeit war für F. W. Seiwert 400 Jahre später insofern brandaktuell, als dass es in der kommunistischen Lehre als wichtigster Vorläufer der eigenen Geschichte erachtet wurde.

So bewertete Friedrich Engels den Aufstand als den „*großartigsten Revolutionsversuch des deutschen Volkes*“^[20], und Karl Marx nannte ihn die „*radikalste Tatsache der deutschen Geschichte*“^[21]. Mit dieser überaus positiven Bewertung würdigten die frühen Sozialisten den Kampf der deutschen Bauern gegen Feudalismus und Unterdrückung und für Freiheit und menschenwürdige Lebensumstände. Gleichzeitig instrumentalisierten sie dieses Ereignis für die Revolution von 1848, deren Scheitern dann auch wieder u. a. in der Uneinigkeit der revolutionären Kräfte zu finden war.

Und letztendlich wiederholte sich diese Tragik in der Weimarer Republik und somit der Lebensrealität F. W. Seiwerts zum dritten Mal, da auch hier die linken Parteien so uneins und zerstritten waren, dass am Ende der Weimarer Republik die rechtsradikalen Kräfte mit ihrer 'Revolution' siegreich blieben, und eben nicht die Sozialisten.

Ob F. W. Seiwert mit diesem Werk jedoch bereits das erneute Scheitern einer deutschen Revolution und somit deren Abgesang darstellen wollte, oder ob er 1932 immer noch der Hoffnung Ausdruck verleihen wollte, dass diese fragmentierten Gruppen doch noch zu einer schlagkräftigen und siegreichen Einheit zusammenkommen könnten, bleibt ungewiss.



Abb. 17: Vorstadtstraße (F. W. Seiwert, 1930, Öl auf Karton, 79 x 108 cm ^[22])

Für kurze Zeit variierte F. W. Seiwert um 1930 seinen ansonsten streng konstruktivistischen Malstil mit flächig-geometrischem Bildaufbau und unvermischten Farben in ineinandergreifenden Grundformen und experimentierte mit Perspektiven und Fluchtlinien, schuf so Verkürzungen und Tiefenraum, und begann, Farben zu mischen um tonale Effekte zu erreichen. Die „Vorstadtstraße“ (Abb. 17) ist hierfür beispielhaft. Allerdings währte diese Phase nur kurz; der „Bauernkrieg“ (1932, Abb. 16) weist wieder die typisch konstruktivistischen Merkmale auf.

Letzten Endes ging es F. W. Seiwert und somit den `Kölner Progressiven´ insgesamt immer darum, die Form des künstlerischen Handwerks mit den Inhalten der politischen Botschaft zu vereinen. Nur mittels dieser Synthese, so ihr Credo, sei die Entwicklung einer neuen, proletarisch-sozialistischen Kultur möglich, die vom Arbeiter-Betrachter verstanden und akzeptiert werden würde. Aus diesem Grund bedienten sie sich künstlerischer Mittel und Techniken, die der Zeitgeist der Weimarer Avantgarde als überholt-altmodisch und nicht mit radikal-politischer Agitation vereinbar sah.

Der Realismus der `Kölner Progressiven´ wollte nicht die Oberfläche der Welt abbilden, sondern eine Darstellung von deren Grundprinzipien und Mechanismen schaffen. Ihre purifizierte Formensprache entwirft eine neue Weltsicht, in der sich alles um das Einzelwesen dreht, den werktätigen Menschen ^[17]. Nach Carl Oskar Jatho war „*seine [Seiwerts] Kunst Dienst geworden, Dienst am Sozialismus, wenn auch an seinem Sozialismus*“ ^[11].

Die Grenzen der Abstraktion

Auch wenn einige der `Kölner Progressiven´, allen voran Otto Freundlich, Franz J. Esser und später auch Jankel Adler, mitunter komplett gegenstandslos in abstrakter Komposition malten (Abb. 18 - 20), so kann doch gerade bei den beiden Hauptprotagonisten H. Hoerle und insbesondere F. W. Seiwert immer wieder festgestellt werden, dass sie ihre dezidiert politischen Ziele nur schwer mit einer völlig unfigürlichen Arbeitsweise in Einklang bringen konnten.

Ab 1922, nachdem er mit den Künstlern László Moholy-Nagy und El Lissitzky in persönlichen Kontakt getreten war ^[3], arbeitete F. W. Seiwert immer wieder mit der Abstraktion. Parallel hierzu lernte er im gleichen Jahr die konstruktivistisch-suprematistischen Arbeiten von Wladimir Tatlin, Alexander Rodtschenko und Kasimir Malewitsch in Berlin kennen. Eine Weiterentwicklung seines Stils von der Figuration in die rein konstruktivistische Abstraktion war somit durchaus denkbar und sein Œuvre in diesen Jahren beinhaltet auch immer wieder Werke, bei denen er diesen Schritt konsequent umgesetzt hat (Abb. 21, Seite 19).

Doch vermutete F. W. Seiwert im Dadaismus und in der Neuen Sachlichkeit eher die falschen Rezipienten angesprochen - Intellektuelle und eine bildungsbürgerliche Avantgarde - bzw. bei der proletarischen Zielgruppe eher negative Assoziationen generiert, so befürchtete er mit der völligen Abstraktion, der er zumindest stilistisch durchaus zugewandt war, eine komplett indifferente Reaktion beim Publikum auszulösen.

Otto Freundlich (1933)



Abb. 18: Mein roter Himmel

Franz J. Esser (1933)



Abb. 19: Bewegte Figurengruppe

Jankel Adler (1940)

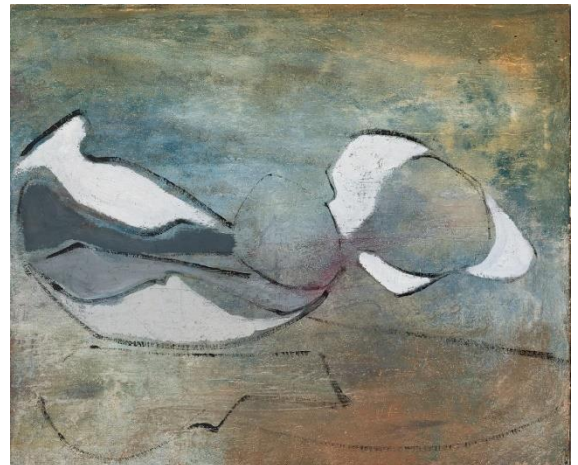


Abb. 20: Abstraktes Stilleben

F. W. Seiwert selbst charakterisierte die Chronologie seines künstlerischen Werdegangs mit expressionistisch-kubistischen Wurzeln, einem konstruktivistisch-abstrakten Zwischenstadium und dem konstruktivistisch-figurativen Endzustand ^[23].

Diese letztliche Rückkehr zur Gegenständlichkeit war ein notwendiger Kompromiss und der Erkenntnis geschuldet, dass seine Kunst nur dann die gewünschte Wirkung zeige, wenn die Arbeiterschaft diese auch inhaltlich verstehe und ästhetisch ansprechend fände.

Beides sei mit völliger Abstraktion nicht realisierbar; diese würde vom Arbeiter-Betrachter weder verstanden noch als ansprechend empfunden ^[24]. Auch der Umweg über erläuternde Literatur, sozusagen als Beigabe zum Kunstwerk, überzeuge nicht, da eine direkte Kommunikation zwischen Werk und Rezipient stattfinden müsse.

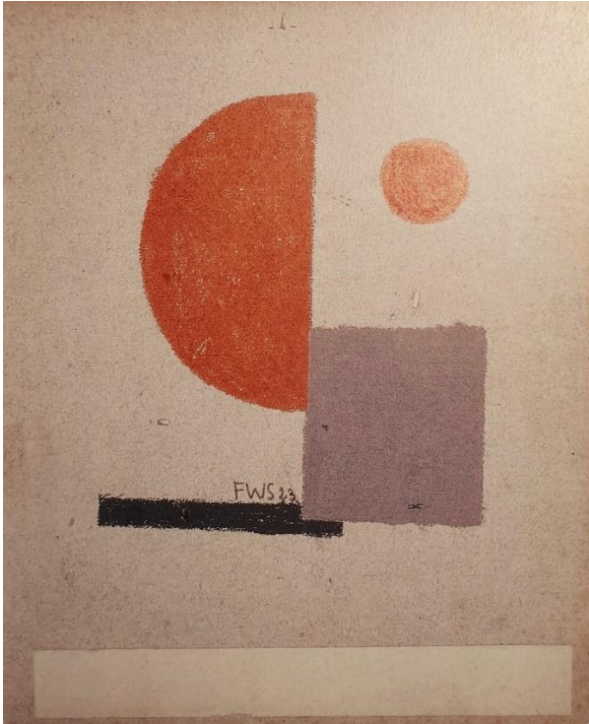


Abb. 21: Abstrakte Komposition (F. W. Seiwert, 1923)

Diese Problematik erfasste nicht nur den rheinischen, sondern auch den russischen Konstruktivismus und Suprematismus, der mit seiner Gegenstandslosigkeit den bolschewistischen Arbeiter, Bauern oder Soldaten weder intellektuell noch ästhetisch erreichte.

Wurde die konstruktivistisch-suprematistische Formensprache während der Revolutionsjahre noch für die Propaganda genutzt (bzw. aus Sicht vieler Künstler zweckentfremdet), so wurde die kommunistische Staatskunst im Laufe der 1920er Jahre immer mehr als politisches Kampfmittel funktionalisiert und - zum besseren Verständnis - gegenständlich.

Kunst sei - so Lenin - nur dann politisch verwertbar, wenn sie von der Allgemeinheit verstanden und akzeptiert werde. Diese Sichtweise, von Stalin konsequent umgesetzt, führte in der UdSSR zur Entwicklung des Sozialistischen Realismus, womit vielen Künstlern wie Wladimir Tatlin die Grundlage für ihr kreatives Schaffen entzogen wurde.

Die Kommunikationswege

F. W. Seiwert als theoretischer Kopf der Gruppe und fundamentalistischer Sozialist war es stets ein Anliegen, die politische Botschaft der klassenlosen Gesellschaft in die Breite der proletarischen Schichten zu tragen. Er verstand Kunst als Waffe im Kampf gegen das Überkommene. Kunst sollte gesellschaftliche Missstände nicht nur satirisch thematisieren, sondern ganz konkrete, revolutionäre Handlungsweisen auslösen. Hierzu musste diese Kunst aber zunächst verbreitet werden.

Bereits 1919, somit noch in ihrer spät-expressionistischen Periode, brachte die Gruppe eine Sammlung von Holzschnitten zum Gedenken an die ermordeten Spartakisten um Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg heraus. Zudem veröffentlichten sie regelmäßig in linksorientierten Zeitschriften wie `Die Aktion` in Berlin, `Der Ziegelbrenner` in München sowie `Der Strom` in Köln. Insbesondere F. W. Seiwert steuerte hierzu nicht nur Kunstwerke, sondern auch mehrfach revolutionäre Artikel und Essays bei, so wie auch in der gruppeneigenen Publikation `stupid 1`, die als ein erstes Dokument der Trennung von dem in ihren Augen zu ästhetisierenden und ironisierenden Dada bezeichnet werden kann ^[25].

Ein wichtiges Medium sowohl für die Präsentation eigener Werke als auch der Kontaktaufnahme mit der internationalen Avantgarde war die Teilnahme an **Ausstellungen**, über die die `Kölner Progressiven` ihre Bekanntheit und Rezeption bis nach Moskau (Erste allgemeine Deutsche Kunstausstellung der Internationalen Arbeiterhilfe, 1924) bzw. New York (Internationale

Ausstellung moderner Kunst, 1926) ausweiten konnten. Zudem nahmen sie an Ausstellungen in Amsterdam, Paris und Prag teil. Auch mit der Teilnahme an **Kongressen** erreichten die 'Kölner Progressiven' überregionale Aufmerksamkeit, so z. B. am Kongress der Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler 1922 in Düsseldorf.

Ähnlich den Anfängen der Künstlergruppe 'Die Brücke' 15 Jahre vorher organisierten auch die 'Kölner Progressiven' eine **Interessengemeinschaft** bzw. einen Freundeskreis, der gegen eine entgeltliche Mitgliedschaft in regelmäßigen Abständen grafische, plastische oder literarische Arbeiten angeboten bekam [6].

Nicht zuletzt bot auch die Anfertigung von großformatigen **Wandgemälden** zur Ausgestaltung von Wohnungen oder Geschäften eine gern wahrgenommene Vermarktungsmöglichkeit. Immer wieder hatte sich F. W. Seiwert - u. a. als Berater des Kölner Architekten Wilhelm Riphahn (Kölner Opernhaus, Schauspielhaus und Die Bastei) - mit Architektur beschäftigt, und betrachtete die Wandmalerei als Verbindungsglied zwischen Malerei und Baukunst.

Bei all diesen Aktivitäten ist die zeitweise äußerst prekäre wirtschaftliche Realität der Künstler zu berücksichtigen, die dazu führte, dass Kunstwerke auch als Ware angeboten, direkt verkauft oder gegen andere Güter, mitunter auch Lebensmittel, getauscht wurden. Hierfür arbeiteten die 'Kölner Progressiven' gelegentlich auch im Kunstgewerbe und fertigten Kopien bzw. Variationen ihrer eigenen Werke an und vermarkteten diese.

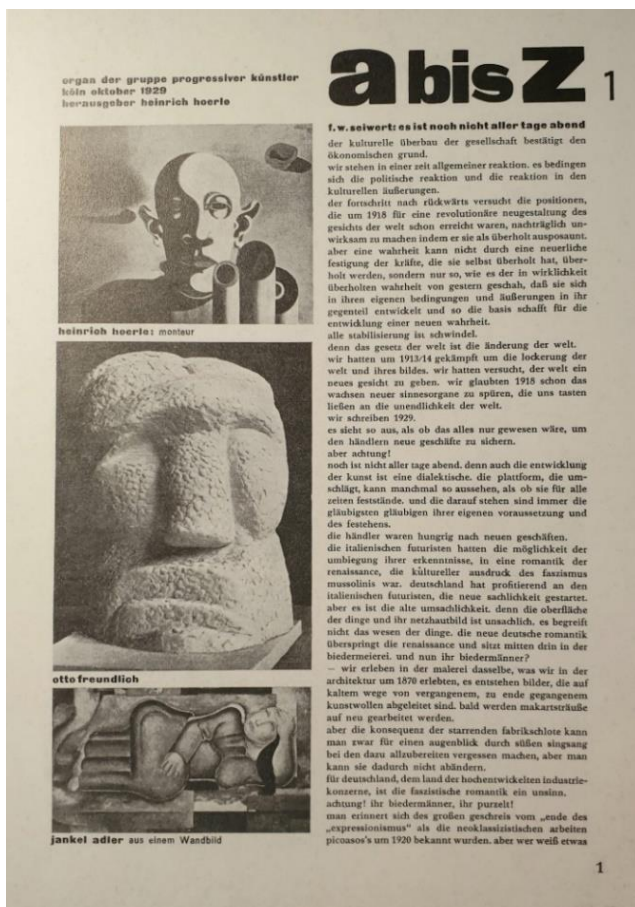


Abb. 22: Erstausgabe von „a bis z“, Oktober 1929

Obwohl F. W. Seiwert regelmäßig sozialrevolutionäre Artikel verfasste, dauerte es bis 1929, ehe die 'Kölner Progressiven' als Gruppe ein eigenes Kommunikationsorgan herausbrachten - die Zeitschrift „a bis z“, die allumfassend, somit 'von a bis z', über das aktuelle Kunstgeschehen informieren wollte (Abb. 22).

Zudem waren die hauptsächlich von F. W. Seiwert verfassten - und konsequent in Kleinschreibung veröffentlichten - Artikel und Essays hochpolitische Stellungnahmen zu den aktuellen Problemen der Menschen während der Weltwirtschaftskrise, die im Erscheinungszeitraum der Zeitschrift 1929 - 1933 vorherrschte.

Der propagierte Kommunismus F. W. Seiwerts hatte sich nach den Erfahrungen mit dem autoritären sowjetischen Zentralismus Stalins der

späten 1920er Jahre klar von den Programmen der deutschen kommunistischen Parteien entfernt (denen die Künstler auch nie direkt angehörten) ^[26]. Vielmehr forderte er eine Revolution, und zwar eine Weltrevolution ^[3], die den Menschen in völlige Freiheit entlässt.

Doch thematisierte „a bis z“ in den insgesamt 30 Ausgaben bis zu ihrem Verbot nicht nur politische Themen. Neben anarchistischen Artikeln und Aufsätzen über das Funktionieren einer Räterepublik wurde auch über die modernen Medien der Fotografie und des Films sowie der Musik berichtet; die Spannweite reichte vom Surrealismus über die Volkskunst bis hin zu mittelalterlicher Skulptur und Archäologie. Neben den Mitgliedern der Gruppe selbst veröffentlichten auch Gastautoren, darunter Raoul Hausmann, Kasimir Malewitsch sowie László Moholy-Nagy u. v. a. m.

Ein weiteres Anliegen der Gruppe, welches in der Zeitschrift prominent und fortwährend umgesetzt wurde, war eine neue, moderne **Typografie**, die vornehmlich auf die Arbeiten von Gerd Arntz zurückzuführen ist (siehe hierzu auch Seite 7). Wie die konstruktivistische Malerei sollte auch die neue Schrift reduziert-vereinfacht und typisiert werden.

Als formal revolutionärer Ansatz der Gruppe ist auch die häufige Verwendung der **Druckgrafik** zu verstehen, da hiermit eine deutlich wirksamere Multiplikation der gesendeten Botschaft erzielt wird als mit einzelnen Kunstwerken hinter Museumsmauern. Drucke dagegen konnten tausendfach in Zeitschriften, Pamphleten, auf Plakaten oder Postkarten kostengünstig und überall erreichbar an die gewünschten Empfänger adressiert werden.

Dies entsprach der weitverbreiteten Ansicht innerhalb der linksradikalen politischen Gruppierungen, wonach die als bürgerlich empfundene Tafelmalerei ausgedient habe und die angestrebte klassenlose Gesellschaft neuer Ausdrucksformen bedürfe. Insbesondere die Ölmalerei in Form von Einzelkunstwerken, teuer und in Museen verborgen, taugte nicht als Waffe im Klassenkampf. Stattdessen sollten sich die revolutionären Künstler den günstig herzustellenden und massenhaft zu vervielfältigenden Druckerzeugnissen bzw. der Fotografie zuwenden.

Tatsächlich sprach sich F. W. Seiwert dafür aus, „*die alten Götzenbilder im Namen der kommenden proletarischen Kultur umzuwerfen*“ und gegenüber Oskar Kokoschka äußerte er schon 1920, dass „*hier (in den Museen; Anmerkung des Autors) schon ein paar hundert Jahre riesige Rahmen um riesige Löcher hängen*“ ^[8]. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass hiermit keine Ablehnung der Ölmalerei an sich oder deren Technik gemeint war, sondern deren in den Augen der ‚Kölner Progressiven‘ unzeitgemäßer Einsatz. Folglich ist es nicht verwunderlich, dass sowohl H. Hoerle als auch F. W. Seiwert bereits Mitte der 1920er Jahre zur Ölmalerei zurückfanden.

Um dennoch eine größtmögliche Verbreitung ihrer Werke zu gewährleisten, bedienten sich die ‚Kölner Progressiven‘ der **Fotografie**, die durch Fortschritte der Druckgrafik in immer besserer Qualität in den Massenmedien eingesetzt werden konnte. Eine besonders enge und fruchtbare Beziehung gingen die Kölner Künstler mit dem ebenfalls aus Köln stammenden Fotografen August Sander (1876-1964) ein, der als Porträtist der Lebenswirklichkeit einfacher Menschen im frühen 20. Jahrhundert als Wegbereiter der sachlich-konzeptuellen Fotografie gilt.

Die `Kölner Progressiven´ schätzten die enormen dokumentarischen Möglichkeiten und die bis ins Detail perfekte Wiedergabe der Oberflächenstrukturen ihrer Gemälde in den Arbeiten Sanders, woraus eine langjährige und freundschaftliche Zusammenarbeit entstand.

Ein unschätzbare Vorteil dieser Kooperation zeigte sich dann nach dem Ende der NS-Zeit, während derer zwar ein Großteil der Originale der `Kölner Progressiven´ zerstört wurde, deren fotografische Dokumentation und Archivierung durch August Sander jedoch erhalten blieb und dieses verlorene Œuvre bis heute lebendig hält ^[27].

Das Ende

Unmittelbar nach der Machtergreifung der Nazis am 30. Januar 1933 publizierte „a bis z“ in der 30. und letzten Ausgabe im Februar 1933 einen kritischen Artikel über Hitler - und wurde kurz darauf verboten.

Am 27. Februar 1933 feierten die karnevalsbegeisterten Progressiven in Köln ihren letzten Rosenmontagsball - und am gleichen Tag brannte in Berlin der Reichstag. Als die Feiargesellschaft davon erfuhr, spielten sie dreißigmal hintereinander Die Internationale, und zwar so, dass es über mehrere Straßenzüge hinweg laut und deutlich zu hören war.

Am 3. Juli 1933 starb Franz Wilhelm Seiwert im Alter von 39 Jahren an den Folgen einer misslungenen Röntgenbehandlung im Kindesalter, die zu schweren Verbrennungen und einer unheilbaren Wunde am Kopf geführt hatte. Beerdigt wurde er auf dem Kölner Nordfriedhof unter einem Grabstein, den er noch zu Lebzeiten nach einer Vorlage von Constantin Brâncușis „Der Kuss“ umgedeutet und für seine Eltern konstruktivistisch neu entworfen hatte (Abb. 30, Seite 26).

Sein Werk wurde von der NS-Diktatur als entartet gebrandmarkt, im Rahmen von Säuberungsaktionen beschlagnahmt und größtenteils zerstört. Erstmals 1952 in Köln und dann im Zuge der Hippie-Bewegung in den 1960er Jahren wurde der Künstler wieder gewürdigt und 2008 erhielt er zusammen mit den anderen `Kölner Progressiven´ eine große Retrospektive im Museum Ludwig in seiner Heimatstadt Köln.

Nach Kasper König, ehemaliger Direktor des Museum Ludwig in Köln und somit Mitinitiator der dortigen Retrospektive 2008, war die Leistung der `Kölner Progressiven´, ein „*Zeichen der sozialen Gemeinschaft zu setzen, ohne deshalb die Moderne zu verraten oder Konzessionen an die Propaganda zu machen*“ ^[28].

Pessimistischer sieht dagegen einer seiner Vorgänger, Karl Ruhrberg, das Vermächtnis der `Kölner Progressiven´, da sowohl deren Warnrufe vor der bevorstehenden Barbarei als auch die Versuche, bei ihrer angestrebten Zielgruppe, den Proletariern, auf breiter Front Verständnis und Beachtung zu finden, letztendlich gescheitert seien. Da auch die Ideologen der linken Parteien sie ignorierten, sah er ihren Platz „*als Sozialutopisten zwischen sämtlichen Stühlen sitzend*“ ^[25].

Was bleibt, sind nach Franz Wilhelm Seiwerts eigenen Worten (1928) „*Kunstwerke, die den nach uns kommenden erzählen, was alles in unserer Zeit lebendig war*“.

Der Künstler - Auszüge aus dem Werk



Abb. 23: Die Landarbeiter (1923, Öl auf Holz, 38 x 44,5 cm)

„Ich bin Künstler deshalb spreche ich für die Menschen. Ich freue mich, dass Deutschland besiegt wurde, weil dadurch die Weltrevolution möglich wird. Ehe Menschentum möglich ist muss die bestehende Welt restlos mit Gewalt beseitigt werden.“ Franz Wilhelm Seiwert, 1919



Abb. 24: Das tägliche Brot (1923, Öl auf Karton, 68 x 44,5 cm)

„Alle Kunst ist Zeichen ihrer Zeit. Und noch in ihrem Mühen, das wahre Gesicht der Zeit zu verdecken, enthüllt sie Sehenden die Zeit.“ Franz Wilhelm Seiwert, 1919



Abb. 25: I.A.H. Internationale Arbeiterhilfe (1924, Öl auf Leinwand, 50 x 64,5 cm)

„Was wir arbeiten, arbeiten wir für die Menschen, das sind die Armen. Und wenn ihr die Armen seid, so arbeiten wir für euch. Wir wollen keine Bilderchen malen, die sich der Satte über sein Sofa hängt, dass sie ihm seinen Mittagsschlaf versüßen. [...] Wir wollen auch keine Bildchen machen, wo die Welt schön und alles so gut ist. Denn die Welt ist nicht schön und es ist nicht alles so gut.“ Franz Wilhelm Seiwert, 1920

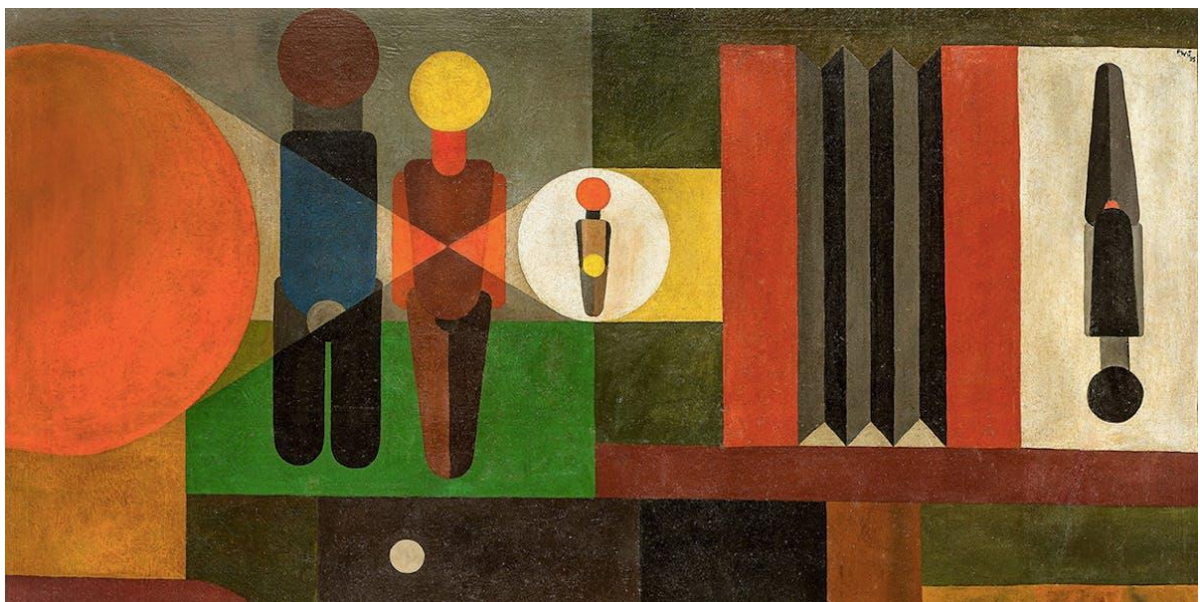


Abb. 26: Wandbild für einen Fotografen (1925, Öl auf Leinwand, 110 x 154,5 cm)

„Für heutige Kunst-Schaffenmüssende kann es nur diese Wege geben: der erste, Nicht zu schaffen, Welt zu zerschlagen, Abbruch, Lossagen von allem Bestehenden, bis jetzt Erkannten und Anerkannten; der zweite, Mitlebenden alle Sicherheit zu nehmen, sie hinter allem das Nichts sehen zu lassen, sie wie mit Schlägen immer wieder zur Besinnung zu zwingen; der dritte, darüber hinaus das große Neue, den beginnenden Weg voll Verheißung, Sehnsucht und Qual hinzustellen.“ Franz Wilhelm Seiwert, ca. 1920



Abb. 27: Selbstbildnis (1928, Öl, 79 x 50 cm)

„Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Und deshalb haben wir als Revolutionäre, das heißt als Lebendige, die Pflicht, unser Werk zu gebrauchen als Kampfmittel gegen die herrschende Klasse, damit durch ihren Sturz die Bahn frei wird: die Kultur der klassenlosen Erdgemeinschaft.“ Franz Wilhelm Seiwert, 1925



Abb. 28: Freudlose Gasse (1927, Öl auf Leinwand, 65 x 80 cm)

„Es geht um eine Neuordnung nicht nur der Gesellschaft, sondern der Welt, und da kann alle Tat nur im gemeinsamen Tun geschehen. Das einzigste, was wir tun können, ist zunächst Klarheit hineinzubringen in uns und unsere Beziehungen, und dieser Klarheit in unserem Werk Ausdruck zu geben mit den Mitteln des Werks. Durch die Gesetzmäßigkeit unseres Werks auf die Gesetzmäßigkeit alles Bestehenden hinzuweisen, und hierdurch hinzuweisen auf seine Bezogenheit.“ Franz Wilhelm Seiwert, 1925



Abb. 29: Demonstration (1925, Öl auf Leinwand, 68 x 89 cm)

„wir hatten um 1913/14 gekämpft um die lockierung der welt und ihres bildes. wir hatten versucht, der welt ein neues gesicht zu geben. wir glaubten 1918 schon das wachsen neuer sinnesorgane zu spüren, die uns tasten ließen an die unendlichkeit der welt. wir schreiben 1929. es sieht so aus, als ob alles nur gewesen wäre, um den händlern neue geschäfte zu sichern. aber achtung! noch ist nicht aller tage abend. denn auch die entwicklung der kunst ist eine dialektische.“ Franz Wilhelm Seiwert, 1929



Abb. 30: F. W. Seiwert, Grabstein für die Eltern (Foto R. Vlaten, 28.03.2023)

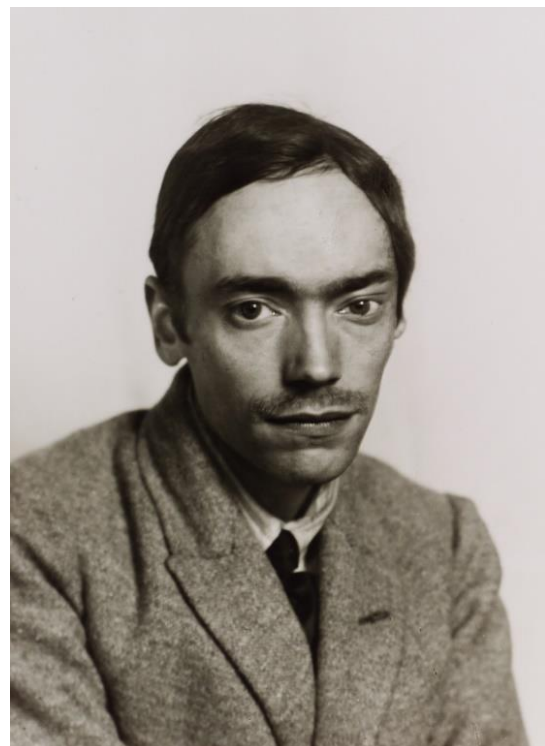


Abb. 31: Franz Wilhelm Seiwert (09.03.1894 - 03.07.1933)

Quellen:

- [1] Van Swieten Blog: „Weltkrieg & Medizin“: Kriegsseuchen im Ersten Weltkrieg.
<https://ub.meduniwien.ac.at/blog/?p=22237>
- [2] Der Spiegel: *Max Ernst Dadamax in Weststupidien*. Der Spiegel 1/1963.
<https://www.spiegel.de/kultur/dadamax-in-weststupidien-a-61a693a6-0002-0001-0000-000045142017>
- [3] Martin Pesch: *Franz Wilhelm Seiwert*, in: Internetportal Rheinische Geschichte,
<https://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Persoenlichkeiten/franz-wilhelm-seiwert/DE-2086/lido/5d43f66ec1b9e3.83920212> (abgerufen am 24.04.2023)
- [4] Kölner Stadt-Anzeiger: *Der Minimax Dadamax ist heimgekehrt*. Köln 02.09.2005.
<https://www.ksta.de/redaktion/der-minimax-dadamax-ist-heimgekehrt-256990>
- [5] Carmela Thiele: *Dadamax, Minimax und Loplop*. Deutschlandfunk Kultur, Köln 01.04.2006.
<https://www.deutschlandfunkkultur.de/dadamax-minimax-und-loplop-102.html>
- [6] Franz Martin Esser: *Die Gruppe Kölner Progressive und ihr künstlerisches Umfeld (1920-1933)*. VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. Weimar 2008
- [7] Die Kalltalgemeinschaft: *Die Suche nach Gemeinschaft*. Abgerufen am 22.04.2023.
<http://www.kalltalgemeinschaft.de/von-der-gesellschaft-zur-gemeinschaft/>
- [8] Lynette Roth: *Köln progressiv 1920-1933*. Verlag Walter König, 2008
- [9] Oliver Cavigioli: *Gerd Arntz and Isotypes*. OLICAV visual clarity, 15.07.2019.
<https://www.olicav.com/blog/2019/7/15/gerd-arnitz-and-isotypes>
- [10] Bohnen, H. U.: *Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt: die rheinische Gruppe progressiver Künstler (1918 - 1933)*. Berlin 1976
- [11] Die Kalltalgemeinschaft: *Zwischen Morgen und Abermorgen*. Abgerufen am 28.04.2023.
<http://www.kalltalgemeinschaft.de/zwischen-morgen-und-abermorgen/>
- [12] Galerie Munk: *Heinrich Hoerle: Seiwert und ich (1931)*. Günzburg-Reisensburg, 22.04.2023
https://galerie-munk.de/details/MTYxMDMz/F_W_Seiwert_und_ich_1931-Hoerle_Heinrich
- [13] F. W. Seiwert: *Porträt Ret Marut*. Rheinisches Bildarchiv Köln, um 1976/1978, 22.04.2023.
<http://kalltalgemeinschaft.de/von-der-gesellschaft-zur-gemeinschaft/>
- [14] Kunsthaus Lempertz: *Kopf mit Hand*. Köln, 22.04.2023.
<https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1110-1/334-franz-wilhelm-seiwert.html>
- [15] Kunsthaus Lempertz: *Frauenkopf*. Köln, 22.04.2023.
<https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/859-1/999-franz-wilhelm-seiwert.html>
- [16] Rüdiger Müller: *Lynette Roth: köln progressiv 1920-1933*. Journal für Kunstgeschichte 14, 2010, Heft 4
- [17] Kai Artinger: *Köln progressiv 1920-33 – Seiwert-Hoerle-Arntz: Eine humane Welt für alle*. Artmagazin, 05.05.2008. <https://www.artmagazine.cc/content33802.html>
- [18] art-in.de: *Köln progressiv 1920-33. seiwert-hoerle-arnitz - Museum Ludwig Köln (15.3.-13.7.08)*. 06.03.2008. Abruf 28.04.2023 <https://www.art-in.de/incmu2.php?id=1599>
- [19] H. Behn: *Kühler Blick auf Köln*. museum.koeln – Bild der Woche, Bild der 27. Woche – 7. Juli bis 13. Juli 2014. Abruf 27.04.2023. https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2014_27
- [20] Friedrich Engels: *Der deutsche Bauernkrieg*. In: Karl Marx, Friedrich Engels, Werke, Bd. 7, 1960, S. 409.

- [21] Karl Marx: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*. Einleitung. In: Karl Marx, Friedrich Engels, Werke, Bd. 1, 1976, S. 386.
- [22] Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto / Collezione. Abruf 07.04.2023. <https://artsandculture.google.com/asset/vorstadtstrasse/qwEs0AV3HTJrkQ?hl=de>
- [23] Franz Wilhelm Seiwert in *Kunst der Zeit*. Sonderheft Rheinland, 3. Jg., 6/1929
- [24] Franz Wilhelm Seiwert: *Unser Maibild* in Sozialistische Republik, Nr. 103, 4. Mai 1925.
- [25] Karl Ruhrberg: *Die Malerei unseres Jahrhunderts*. Econ Verlag, Düsseldorf 1987, S.248.
- [26] Deutsche Digitale Bibliothek - Kultur und Wissen online: a bis z : organ der gruppe progressiver künstler / Heinrich Hoerle (Hrsg.). Köln. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/2TSE76VSJFTOJSQYZVR2WRPIA3N6P5CB>
- [27] August Sander Stiftung: *August Sander und die Kölner Progressiven – Kölner Avantgarde der Zwischenkriegsjahre*. Abruf 27.04.2023. <https://augustsander.org/page/artistic-circle>
- [28] Kasper König: Vorwort in *köln progressiv 1920-1933*. Lynette Roth, Verlag Walter König, 2008.