

Werner Haftmann – Prophet und Provokateur

Die Szene sprach für sich: „Ich war für mich allein in die Ausstellung gegangen. Natürlich gab es die grinsend sich mokierenden gestiefelten Parteileute, geifernde Truppen der NS-Frauenschaft, sich schubsende und auf Obszönitäten aufmerksam machende ältere Jahrgänge. Aber zwischen diesen Horden entdeckte ich stillere Gesichter, die versonnen und tief betroffen vor die Bilder wie vor alte Bekannte traten.“ Was um den damals 25jährigen Werner Haftmann herum geschah, verdichtete sich zu einem einzigen Satz: „Ich war heute in der Ausstellung, in der man statt der Maler ihre Bilder aufgehängt hatte.“ So geschehen im heißen Sommer des Jahres 1937 anlässlich der diffamierenden Präsentation „Entartete Kunst“, München, Archäologisches Institut im Galeriegebäude am Hofgarten. Fünf Jahrzehnte später wird Werner Haftmann im Auftrag der Bundesregierung das entscheidende Buch zu diesem dunklen Kapitel schreiben. „Nach einem halben Jahrhundert Bericht geben zu sollen über die schlimme Verfolgung der modernen Kunst während der nationalsozialistischen Diktatur scheint ein bedrückender Auftrag. Dennoch möchte ich mich nicht entziehen. Dieser Bericht gehört zu jener „Trauerarbeit“, die meine Generation zu leisten hat, damit Leid und Standhaftigkeit in diesen apokalyptischen Jahren nicht im Orkus des Vergessens untergehen.“ „Trauerarbeit!“ Das bedeutete, Verfemte zu rehabilitieren, dem Schicksal beschlagnahmter Kunstwerke nachzugehen, sie aufzuspüren und in Ausstellungen zu zeigen. Es hieß auch, mit neuen Kenntnissen den kalten Spuk zu überwinden. Genau das war es, was Werner Haftmann ein Leben lang antrieb. Als er am 28. Juli 1999 im Alter von 87 Jahren starb, schrieb Eduard Beaucamp: „Werner Haftmann war der suggestivste und einflussreichste Anwalt der modernen Kunst in der deutschen Nachkriegszeit. Sein hochgespannter Kunstglaube und seine Begeisterung steckten Generationen an und erschlossen eine Kunst, die dem großen Publikum, vor allem nach den Hasskampagnen der Nationalsozialisten, zunächst fremd und unzugänglich erschien.“

Das Fundament für den Beruf und die Berufung zum Kunsthistoriker – manche nannten ihn „Kunstpapst“, andere einen „Propheten“, er selbst verstand sich als „Zeuge“ – legte er im Studium an den Universitäten Berlin und Göttingen, das er mit einer Doktorarbeit zum Thema „Das italienische Säulenmonument“ 1936 abschloss. Dann übernahm er eine Assistentenstelle in Florenz, emigrierte regelrecht, tauchte ein in die frühe Malerei Italiens, um mit ihr jene inspirierte Kraft und halluzinatorische Unbedingtheit in sich aufzunehmen, die er später als Kennzeichen auch der Moderne wieder erkannte. Einem ihrer Hauptvertreter begegnete er noch. Als Soldat in Frankreich schaute er mehrere Wochen Henri Matisse beim Malen zu, beförderte seine Post, erhielt als Geschenk ein kleines Gemälde aus der Reihe der „Rumänischen Blusen.“ Es verbrannte im Krieg.

Dann die ersten Schritte: Schon 1947/48 schrieb Werner Haftmann über die Graphik des bitter gehetzten Emil Nolde, den die Nazis als „technischen Stümper“ verfolgt hatten. 1052 seiner Arbeiten fielen der „Säuberung des Kunsttempels“ zum Opfer. Erschrocken bemerkte Werner Haftmann, dass ein Künstler wie Paul Klee nach 1945, als man hoffen durfte, die Zeit der Verfolgung – „läppisches Krikel-Krakel“ – sei vorbei, einer zweiten Katastrophe zuzufallen drohte: Der des Vergessens. Es galt, zu retten und zu achten, was zwölf Jahre Nazizeit ausradieren wollten. Mit der „Analyse der Wege bildnerischen Denkens“ im Werk von Paul Klee schuf Werner Haftmann 1950 dafür die Grundlagen, fand zu griffiger Sprache und zu tiefer, einfühlsamer Interpretation. „Im Zuge dieser Arbeit dachte ich, jetzt steht da so ein Pfeiler mutterseelenallein in der Landschaft, und so machte ich mich daran, die Geschichte der „Malerei im 20. Jahrhundert“ zu schreiben.“ Auffällig: Er rollte die Ereignisse nicht am geduldigen Faden der Chronologie ab. Keine Aneinanderreihung von Künstlern und Ismen. Haftmann dachte in Zusammenhängen, betrachtete die Entwicklung der Moderne als Konflikt, der aufbrach, als der Mensch um die Wende zum 20. Jahrhundert das Vertraulichkeitsverhältnis zur Natur verlor: „Die revolutionären und radikalen Prozesse, die in

der Malerei seit etwa 1890 in Gang gekommen sind, sind eben nicht isoliert vom Ganzen der modernen Menschlichkeit zu sehen .. Sie berichten in sinnfälliger, einsehbarer Form vom Untergang eines alten und der Heraufkunft eines neuen Wirklichkeitsbildes.“ Van Gogh, Munch und Ensor gestalteten dieses neue Wirklichkeitsbild als einen Ort voller Angst und Einsamkeit. Malewitsch verdichtete das „Bild der Welt“ mit all ihren vielfältigen Erscheinungen zum „schwarzen Quadrat auf weißem Grund“. Viele Künstler aber suchten weiterhin die verlorene Einheit von Mensch und Natur, brachen auf, um den „großen Seinszusammenhang“ (Franz Marc) zu finden.

Werner Haftmann besaß die Gabe, verständlich zu formulieren, „Vergessensprozesse aufzuheben und Erinnerungsbesitz zu aktivieren.“ Als die „Malerei im 20. Jahrhundert“ 1954/55 herauskam, führte das 600 Seiten umfassende Werk die deutsche Kunstgeschichtsschreibung an das internationale Niveau heran. 1960 ermöglichten eine englische und eine italienische Übersetzung die weltweite Wahrnehmung.

Eigentlich war Werner Haftmanns Mission das Schreiben. Aber schon bald folgte ein zweiter, unerlässlicher Schritt: Werner Haftmann verließ 1955 die Studierstube, mischte sich ein. Es galt nicht nur, die von den „pathologischen böartigen Tollpunkten der Psyche“ Hitlers geschundene Kunst zu analysieren, zu beschreiben; es galt ebenso, sie zu zeigen, sie zum Gegenstand der Diskussion und Akzeptanz zu machen. Zusammen mit Arnold Bode schuf Werner Haftmann dafür das große Instrument: die „documenta“ in Kassel. In den folgenden zehn Jahren bestimmte er als „theoretischer Kopf“ die inhaltliche Konzeption, führte ein aus allen fünf Kontinenten angereistes Publikum zu einem neuen Sehen, einem neuen Verstehen moderner Kunst. Das fand Anerkennung. Aber nicht nur. Wer entschieden denkt und handelt, provoziert Widerstände. Wer unverrückbar festhält an einem hohen Qualitätsbegriff, bleibt mancher experimentellen Gegenwarts-Entwicklung gegenüber, die den Nachweis der Tragfähigkeit noch erbringen musste, zurückhaltend. So ging Haftmann zur Pop-Art, zum Happening und den freien Ausflügen der Beuys-Generation auf Distanz. „Zielloser Avantgardismus, futurologische Träumereien.“ Deshalb angegriffen, konterte er schroff und gewagt, warnte vor „hereinrandalierenden Malerrudeln“ und „muffig nörgelnden, politisch verseuchten Kritikern.“ Er liebte die Provokation – eine Weile. Dann, solchem Zeitvertreib eher abgeneigt, zog er sich aus der „documenta“-Arbeit zurück.

Gleichwohl erreichte ihn umgehend eine Herausforderung, der er sich nicht entziehen konnte. Berlin berief ihn 1967 an die Spitze der im Aufbau befindlichen Nationalgalerie. Als er das Amt antrat, „ging er am Stock“ – eines Skiunfalls wegen. „Jetzt schon?“ spöttelten spitze Zungen. Sie wussten: Im rauen Kulturklima Berlins hatte schon mancher die Segel streichen müssen. Nicht leicht, das Erbe der Vorgänger Hugo von Tschudi, Ludwig Justi, Eberhard Hanfstaengl, Paul Ortwin Rave und Leopold Reidemeister fortzuführen. „Was wir vorfanden, war der Torso einer Sammlung, die ehemals einzigartig in der Welt war. Ihr wieder Glanz zu geben, kann nur in einer breiten gemeinsamen Anstrengung der Kunstfreunde dieses Landes und dieser Stadt gelingen.“ Er war zuversichtlich. Eine „Weltgalerie der Moderne“ stand ihm vor Augen. Ein Gemälde wie „Der Turm der blauen Pferde“ von Franz Marc sollte den hohen Anspruch einlösen. Seit 1945 unauffindbar, folgte Werner Haftmann den verwehten Spuren dieser Ikone bis ins ferne Kanada. Ein Jäger des verlorenen Schatzes, überzeugt: „Das Bild lebt!“ Ohne Erfolg - leider. Unaufhaltsam betrieb er dennoch die Rückkehr anderer von den Nazis geraubter Werke. Mit Erfolg: Das „Bildnis Bessie Loos“ von Oskar Kokoschka kehrte „für einen sehr günstigen Preis“ zurück. Ebenso Gemälde von Max Beckmann, Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner und Juan Gris. Max Ernst und Jean Ipousteguy veranlasste er zu großzügigen Schenkungen.

Als die Stadt Berlin mit dem repräsentativen Mies-van-der-Rohe Gebäude der Kunst ein glänzendes Ambiente schuf und die Bestände der Nationalgalerie 1968 mit denen der „Galerie des XX. Jahrhunderts“ zur „Neuen Nationalgalerie“ verschmolzen, schien ein hoffnungsvoller, erster Schritt getan. Die Eröffnungsausstellung „Piet Mondrian“ wurde zum

Ereignis. Werner Haftmann konnte seine Beziehungen zu den großen Museen, zu Sammlern und Händlern in Europa und den USA nutzen. Sie sind „ihm weit mehr „entgegengekommen“ als jedem anderen deutschen Museumsdirektor, sie vertrauten ihm als dem einzigen (vermutlich auch letzten), der dieses Jahrhundert noch als Ganzes überblickt.“ (Doris Schmidt, SZ vom 30. September 1974). So auch im November 1972, als eine Chagall-Ausstellung prominente Leihgeber versammelte: „Besitz des Künstlers“, „Sammlung Rosengart, Luzern“, „Galerie Maeght, Paris“, „Galerie Beyeler, Basel“, „Pierre Matisse Gallery, New York“.

Aber es gab ein Problem, das Werner Haftmann nicht lösen konnte. Es zeigte sich, dass die von den Nazis geschlagenen Sammlungslücken zu groß, der Ankaufsetat, sie zu schließen, zu klein bemessen waren, um ein solches Haus nicht nur in Ausstellungen, sondern auch durch Ankäufe an die Spitze zu führen. „Eine Million jährlich – aber was ist eine Million?“ Werner Schmalenbach im wirtschaftlich gesegneten Düsseldorf blieb es vorbehalten, den Traum Haftmanns von einer Galerie mit Weltgeltung in der „Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen“ zu verwirklichen – mit zehnfach höheren Mitteln. Das Berlin jener Jahre blieb Provinz. Kein Platz, der einen unruhigen Kopf auf Dauer halten konnte. 1974 zog sich Werner Haftmann erneut in die Gelehrtenstube zurück – diesmal endgültig. Sieben Jahre an einer Stelle – und sei es die Nationalgalerie – waren für den kaum zu Kompromissen bereiten Provokateur fast schon zu lang. „Abfahrt der Schiffe“ von Paul Klee, Haftmanns Lieblingserwerbung, benannte seinen Entschluss. „Pöbeleien“ und „niederträchtige Polemik“ beschleunigten den Wunsch nach vorzeitiger Pensionierung. Noch am Tag der Verabschiedung – die letzten Sätze der Dankesrede war kaum gesprochen – verließ er die Stadt seiner Erfolge und seines Zorns. Der lockende Schreibtisch stand von nun ab im bayerischen Voralpenland oder südlich des Brenner. „Wenn’s irgend gelingt, will ich nach Montegrotto, um im nahe gelegenen Padua den göttlichen Giotto zu verehren, von Mantegna und Donatello ganz zu schweigen.“ Zugleich schrieb er über Asger Jorn, Marc Chagall, Giorgio Morandi, Wols, Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay, Horst Antes und schließlich, die große Anstrengung, 1986 über „Verfemte Kunst.“

Es zeigte sich: Die Kunst der alten Italiener und die „Moderne“ waren für ihn kein Widerspruch. Er wusste schon lange, was Qualität ist, inspirierte Kraft und halluzinatorische Unbedingtheit. Er war ein Kunsthistoriker, der den bildnerischen Schöpfungsakt zwischen scharfsinniger Analyse und hymnisch-ekstatischer Sprache noch einmal aufleuchten ließ. Mit vielen Künstlern befreundet, begleitete er sie weniger als distanzierter Beobachter, mehr als Beteiligter. Asger Jorn brachte es in holprigem Deutsch auf den Punkt: „Ich habe so viel Freude von dein Artikel über mich gehabt, weil es selbst ein Kunstwerk ist, inspiriert durch meine Bilder.“

Gerd Presler