

„Die malenden Kumpels von der Ruhr“.
Thomas Grochowiaks Konzeption von
„naiver Kunst“
und die Förderung von Laienkünstlern im Rahmen der
Ruhrfestspiele Recklinghausen

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. Phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
Katja Paula Irene Knicker
aus Mülheim a. d. Ruhr

Betreuer:
Univ.-Prof. Dr. Hans Körner i. R.

März, 2021

Erstgutachter: Univ.Prof. Dr. Hans Körner i. R.

Zweitgutachter: Prof. Dr. Jürgen Wiener

Disputation: 09. Dezember 2021

Dank

Die vorliegende Arbeit wurde als Dissertation am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf eingereicht. Meinem Betreuer, Prof. Dr. Hans Körner, möchte ich dafür danken, die Idee für das Thema an mich herangetragen zu haben. Er unterstützte mich mit seiner Offenheit für meine Herangehensweise, mit Anregungen, zeitlicher Flexibilität, Geduld, Orientierung gebenden Ratschlägen und insbesondere mit seiner Ermutigung, selbstbewusst vorzugehen. Mein Dank gilt außerdem Prof. Dr. Jürgen Wiener, der sich bereit erklärte, das Zweitgutachten zu übernehmen und mir über das Doktorandenkolloquium hinaus weiterführende Anregungen zu meinem Forschungsthema gab.

Für die Unterstützung in der Recherche sowie für den Zugang zu grundlegenden Quellen, Kunstwerken und Forschungsmaterialien wie auch für informative Gespräche und Hinweise bedanke ich mich vielmals bei Helene Bernhofer, Ursula Buß, Dr. Volker Dallmeier, Jan Fabianowski, Manfred Göbel, Stephan Schröder, Dr. Hans-Jürgen Schwalm, Dr. Elisabeth Trux, Dr. Paul Weyand, Elke und Werner Zimmer sowie den Mitarbeiter*innen folgender Institutionen: Institut für Stadtgeschichte/Stadt- und Vestisches Archiv Recklinghausen, ThyssenKrupp Konzernarchiv, Stadtarchiv Dortmund, Hoesch-Museum, Deutsches Bergbaumuseum Bochum, LWL-Industriemuseum – Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur, Haus der Geschichte des Ruhrgebiets.

Zu den Menschen, die mich in der Zeit begleitet, maßgeblich unterstützt und ermutigt haben und denen ich nicht genug für ihre Hilfe, für den anregenden Austausch und ihre konstruktive Kritik danken kann, gehören meine Eltern, Veronika (Loni) Stachel, Regina Weidmann, Marion Ruhland, Kurt Wettengl, Anna Hagemann und Svenja Kahl.

Inhalt

I. Einleitung	1
I.1 „Naive Kunst“ – Begriff, Rezeption, Konzept	1
I.2 Problemstellung und Zielsetzung	6
I.3 Methodischer Ansatz und Vorgehensweise	10
I.4 Forschungsstand und Quellenlage.....	13
II. Historische Entwicklungsprozesse der „naiven Kunst“ – Ein Überblick	22
II.1 Ein Paradigmenwechsel in der modernen Kunst als historische Voraussetzung für die Rezeption der „naiven Kunst“	22
II.1.1 Der Weg zum Primitivismus	29
II.1.2 Die Entdeckung der „Modernen Primitiven“	35
II.1.2.1 Der Blaue Reiter und das große Reale	35
II.1.2.2 Die Wegbereiter der „naiven Kunst“	38
II.1.3 Die Rezeptionsgeschichte „naiver Kunst“	41
II.1.3.1 Zur theoretischen und praktischen Annäherung an „naive Kunst“	41
II.1.3.2 Die Fortschreibung der europäischen Rezeptionsgeschichte „naiver Kunst“ nach 1945.....	46
II.1.4 Die Rezeption der „naiven Kunst“ in den 1960er-Jahren	59
II.1.4.1 Ausstellungen und Publikationen zur „naiven Kunst“	60
II.1.4.2 Öffentliche und private Sammlungen „naiver Kunst“	68
II.1.4.3 Der Handel mit „naiver Kunst“ seit der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre.....	77
II.1.5 Die 1970er-Jahre – vom Durchbruch der „naiven Kunst“ zum Naiven-Hype.....	80
II.1.5.1 Die Kommerzialisierung der „naiven Kunst“	81
II.1.5.2 Wettbewerbe, Ausstellungen, Publikationen	83
II.1.6 Begriff und Definition – ein Überblick.....	91
II.2 Die Konzeption des „Naiven“ – Thomas Grochowiaks Publikation „Deutsche naive Kunst“	96
II.2.1 Zur wissenschaftlichen Positionierung und Zielsetzung Grochowiaks	96
II.2.2 Zum Begriff der „naiven Kunst“	99
II.2.3 Die kunstsoziologische Kontextualisierung des „authentisch naiven“ Künstlers	101
II.2.3.1 Alter und Geschlecht	101
II.2.3.2 Beginn und Motivation.....	102
II.2.3.3 Soziale Herkunft.....	103
II.2.3.4 Der urtümliche Naive	105
II.2.3.5 Der „Naive“ aus intellektuellen Berufen und Bereichen.....	109
II.2.3.6 Unterscheidung des „naiven“ Künstlers vom Dilettanten.....	110
II.2.3.7 Unterscheidung von „authentischen Naiven“ und „Pseudo-Naiven“	111

II.2.3.8 Bildthemen und Motive.....	113
II.2.4 Das „Naive“ als künstlerisches Kriterium.....	116
II.2.5 Einordnung der „authentisch naiven Kunst“ – kunsthistorische Referenzen.....	120
II.2.5.1 „Naive Kunst“ – ein Stilbegriff?	120
II.2.5.2 Abgrenzung der „naiven Kunst“ von der Kinderkunst, der Kunst der „Geisteskranken“ und der Volkskunst.....	122
II.2.5.3 Die Entdeckung der „naiven Kunst“	125
II.2.6 Ausgewählte Arbeiter-Laienkünstler des Ruhrgebiets.....	127
II.2.7 Die Publikation „Deutsche naive Kunst“ – ein Fazit	143
III. Die Entwicklung von Grochowiaks Naivitätskonzept.....	145
III.1 Die Ruhrfestspiele	145
III.1.1 Die Entstehung der Ruhrfestspiele	145
III.1.2 Die Institutionalisierung der Ruhrfestspiele durch die Gründung der Ruhrfestspiel-Gesellschaft.....	146
III.1.3 Die Zielgruppen der Ruhrfestspiele	148
III.1.4 Intentionen der Träger und Förderer der Ruhrfestspiele	151
III.1.4.1 Die Kultur- und Bildungsvorstellungen des DGB	152
III.1.4.2 Bildungsvorstellungen des kommunalen Trägers und der Förderer der Ruhrfestspiele	157
III.1.5 Die Entwicklung des Programms der Ruhrfestspiele	161
III.1.5.1 Kulturpolitische Hintergründe für die Programmerweiterung um Kunstaustellungen	162
III.1.5.2 Strukturelle und personelle Voraussetzungen für die Ausrichtungen der Kunstaustellungen	165
III.2 Die Ausstellungskonzepte und Veranstaltungen der Ruhrfestspiele zur Laienkunst und „naiven Kunst“ in den 1950er-Jahren	171
III.2.1 „Deutsche und französische Kunst der Gegenwart – Eine Begegnung“ (1950)..	171
III.2.2 „Künder unseres Jahrhunderts – Das Vermächtnis europäischer Künstler um 1900“ (1951)	175
III.2.3 „Arbeit – Freizeit – Muße“ (1953)	178
III.2.4 „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954)	189
III.2.5 „Der Zeit Gewinn“ (1957)	202
III.2.6 „Schönheit aus der Hand – Schönheit durch die Maschine“ (1958).....	207
III.3 Einordnung der Ruhrfestspiel-Ausstellungen der 1950er-Jahre zur Laienkunst in den historischen und kulturpolitischen Kontext	214
III.3.1 Gewerkschaftliches Engagement für die Verkürzung der Arbeitszeit.....	214
III.3.1.1 Die Freizeitgesellschaft und das Freizeitproblem.....	218
III.3.1.2 Die Vermittlung einer sinnvollen Freizeitnutzung durch den DGB	225
III.3.2 Initiativen und Formen der kulturellen Förderung der Industriearbeiterschaft ...	226

III.3.2.1 Zum Erhalt der deutschen Bergmannskultur – Vereinigungen und Gemeinschaften kultureller Bergmannsbetreuung.....	228
III.3.2.2 Maßnahmen und Motive unternehmerischer Kulturarbeit.....	234
III.3.2.3 Wettbewerbe und Ausstellungen der Montanbetriebe	239
III.3.3 Die Idee einer „Galerie der Sonntagsmaler“.....	247
III.3.3.1 Das Vestische Museum und seine Sammlung	250
III.3.3.2 Konzeption und Aufbau einer Laienkunstabteilung für die Städtische Kunstsammlung Recklinghausen.....	252
III.3.3.3 Die Entwicklung der Laienkunst-Sammlung.....	259
III.3.3.4 Die Präsentation der Sammlung des Vestischen Museums	263
III.3.4 Das Image des Ruhrgebiets – Voraussetzungen für eine Kulturarbeit nach dem Zweiten Weltkrieg.....	265
III.3.4.1 Die sozialkulturelle Prägung der Industrieregion	266
III.3.4.2 Die Gründung kultureller Einrichtungen im Ruhrgebiet	269
III.4 Die Ausstellungskonzepte und Veranstaltungen der Ruhrfestspiele zur Laienkunst und „naiven Kunst“ der 1960er-Jahre	274
III.4.1 „Art de la Ruhr“ – ein Austausch zwischen Deutschland und Frankreich	274
III.4.2 „Laienkunst im Ruhrgebiet“ (1963)	276
III.4.2.1 Zu den Voraussetzungen und Vorbereitungen des Ausstellungsprojektes... ..	278
III.4.2.2 Zum Konzept der Ausstellung	281
III.4.2.3 Zu einzelnen Werken der Ausstellung.....	283
III.4.2.4 Zur Präsentation	311
III.4.2.5 Hintergründe der Ausstellung	313
III.4.2.6 „Arbeitsgemeinschaft Laienkunst“	316
III.4.3 „Naive Malerei in Jugoslawien“ (1964)	320
III.4.4 „Laienkunst in Österreich“ (1964).....	323
III.4.5 „Reiche des Phantastischen“ (1968).....	329
III.4.6 „Begegnung zwischen Arbeitern und Künstlern“ (1968).....	330
III.4.7 „Kunst als Spiel – Spiel als Kunst – Kunst zum Spiel“ (1969).....	333
III.5 Ruhrfestspiel-Ausstellungen zur „naiven Kunst“ der 1970er-Jahre.....	339
III.5.1 Ruhrfestspiel-Ausstellungen zur „naiven Kunst“ (1971)	339
III.5.1.1 „Werke und Werkstatt naiver Kunst“	341
III.5.1.2 „Naive Kunst im Ruhrgebiet“	358
III.5.1.3 „Naive Kunst der Seeleute. Kapitänsbilder und Gallionsfiguren“.....	367
III.5.2 „Skulpturen naiver Künstler aus Jugoslawien“ (1972).....	369
III.5.3 „Naive Kunst aus Polen“ (1973).....	373
III.5.4 „Begegnung von Laienkünstlern“ (1973, 1974).....	375
III.5.5 „Kunst der Volksschaffenden aus der Sowjetunion“ (1975).....	376
III.5.6 Ruhrfestspiel-Ausstellungen der 1970er-Jahre mit integrierten Laienkunstwerken	380

III.6 Das Ende der „naiven Kunst“ – Ausblick und Tendenzen	385
III.7 Grochowiak: Experte und Förderer der „naiven Kunst“	391
IV. Schlussbetrachtung	403
V. Anhang	417
V.1 Quellen- und Literaturverzeichnis	417
V.2 Abbildungsverzeichnis	542

I. Einleitung

I.1 „Naive Kunst“ – Begriff, Rezeption, Konzept

Begriff

Die „naive Kunst“ wird heute als selbstverständlicher Teil der Kunstgeschichte behandelt. Der Terminus „Naive Malerei“ bzw. „Naive Kunst“ lässt sich gegenwärtig in einschlägigen Kunstlexika finden, worin er als Sammelbegriff für bestimmte Erscheinungsformen der autodidaktischen Kunstausbildung verwendet wird. Zu geläufigen Alternativbezeichnungen für „naive“ Künstler gehören unter anderem „Sonntagsmaler“, „Peintres populaires“ oder „Les Primitifs modernes“.¹ Stadlers „Lexikon der Kunst“ erklärt die begriffliche Koexistenz mit der Vielfalt und Gegensätzlichkeit der Ausdrucksformen und der künstlerischen Individualität dieser Phänomene.² Neben anderen Lexika verortet der Kunst-Brockhaus „naive Kunst“ außerhalb der kunstgeschichtlich begründeten Stilrichtungen und sieht „Sonntagsmaler“ keine Schulen bilden.³ Die Herausstellung nationaler Merkmale wie auch die zeitliche Bestimmung ihrer Werke werden als schwierig wahrgenommen, da die „Sonntagsmaler“ bzw. die „Naiven“ allgemein als Individualisten angesehen werden, die unabhängig von Entwicklungen der Malerei in ihrem Land künstlerisch schaffen.⁴ Die Pensionierung aus verschiedenen Berufen wird häufig als Anlass für das als Hobby betriebene Malen der Laien aus dem Kleinbürgertum oder der Bauernschaft gesehen. Als Beispiel werden hier üblicherweise die aus einfachen Verhältnissen stammenden laienschaffenden Bergarbeiter im Ruhrgebiet angeführt.⁵ Eine übergreifende Gültigkeit wird dieser sozialen Kennzeichnung jedoch nicht unterstellt.⁶ Das „Lexikon der Kunst“ verortet die „naive Malerei“ abseits der offiziellen Berufskunst und beschreibt, dass sie „auf die einfache, sinnlich-anschauliche Vorstellung der Gegenstände und Erscheinungen sowie deren Verbindung mit den Idealen und Hoffnungen ihrer Werkschöpfer gerichtet“ sei.⁷ Eine bewusst analytische Haltung oder die Darstellung gesellschaftlicher Erscheinungen und Prozesse werden nahezu ausgeschlossen. Sozialkritische Ansätze werden als Ausnahmen beobachtet.⁸ Meyers kleines Lexikon der Kunst klärt darüber auf, dass der „naive“ Künstler ohne akademische Ausbildung und meist auch ohne technische Vorkenntnisse aus „innerer Notwendigkeit“ schafft. Sowohl der Traum als auch die erlebte Realität werden als Quellen genannt, aus denen der „naive“ Maler schöpft und die er in seinen Werken „zu einer heilen, geordneten Welt“ verbindet. Vor diesem Hintergrund wird die „naive

¹ Vgl. Lexikon der Kunst 1975, S. 488.

² Vgl. Lexikon der Kunst 1990, S. 290.

³ Vgl. Der Kunst-Brockhaus 1987, S. 93.

⁴ Vgl. Ullstein-Kunstlexikon 1967, S. 592; vgl. Wörterbuch der Kunst 1995, S. 592.

⁵ Vgl. Lexikon der Kunst 1975, S. 488; vgl. Der Kunst-Brockhaus 1987, S. 93; vgl. Ullstein-Kunstlexikon 1967, S. 592; vgl. Wörterbuch der Kunst 1995, S. 592.

⁶ Vgl. Lexikon der Kunst 1975, S. 488.

⁷ Vgl. Lexikon der Kunst 1975, S. 488; vgl. Meyers kleines Lexikon Kunst 1986, S. 352 f.

⁸ Vgl. Lexikon der Kunst 1975, S. 488.

Kunst“ in den Kontext mit „primitiver Kunst“⁹ gestellt.¹⁰ DuMont's Lexikon der bildenden Kunst führt aus, dass die „naiven“ Maler, zu denen hier auch Kinder und sogenannte „Naturvölker“ gezählt werden, die „individuelle Identität des Erlebens“ verbildlichen, eine Unbewusstheit, die nicht zwischen Abbild und erlebter Wirklichkeit unterscheidet. Aus der Seelenlandschaft von Einfalt und Aufrichtigkeit sehe man das Wesen und den Charakter der „naiven Malerei“ erwachsen.¹¹ Als eines ihrer Charakteristika wird neben der unvoreingenommenen Einbildungskraft¹² auch die mit großer Ernsthaftigkeit behandelte Formgebung angeführt, die naturalistisch wirke, ohne auf anatomische Richtigkeit der Figur abzielen.¹³ Auch die Darstellung der Perspektive und realistischer Proportionen würden vernachlässigt werden. Zu den Merkmalen wird außerdem eine extreme Stilisierung gezählt, die sich in einer eingefrorenen Bewegung und starren Frontalität sowie in der scharfen linearen Begrenzung von Objekten und Farben zeige. Die detailfreudige Komposition und der harmonische Farbklang werden als Resultate einer instinktiven Sicherheit des „naiven“ Malers aufgefasst. Im Zusammenhang mit der Bildwelt des „Naiven“, die sich in Bildthemen wie der Umwelt und fantastischen Traumbildern darstellen würde, wird von einer kindlichen Problemlosigkeit gesprochen. Sie wird als betont „naiv“, unbekümmert und episch-fantasievoll beschrieben.¹⁴ Die „naiven“ Bilder werden als kleinbürgerliche Wunschbilder von Natur und Gesellschaft interpretiert, in denen man die Sehnsucht einfacher Menschen nach einer glücklichen und harmonischen Existenz widergespiegelt sieht.¹⁵

Rezeptionsgeschichte

Die anfängliche Wahrnehmung „naiver Kunst“ fiel mit dem geistes- und kulturgeschichtlichen Wandel im ausgehenden 19. und einsetzenden 20. Jahrhundert zusammen. Infolge der Entwicklungen innerhalb der avantgardistischen Kunst, strebten ihre Vertreter die Loslösung von den Idealen und traditionellen Lehren einer nachahmenden Ästhetik der Kunstakademie an. Auf der Suche nach neuen ästhetischen Ausdrucksformen und ursprünglicher Schöpferkraft begannen sie Interesse an „primitiven“ Objekten indigener Völker, Kinder, psychisch Kranker, spiritistischer Medien, Volkskünstler und auch autodidaktischer Maler zu entwickeln. Parallel dazu wurden unter anderem auch Kunsthändler und Verleger auf diese Grenzbereiche aufmerksam. Die „naive Kunst“ ist demzufolge als eine im künstlerischen Klima der Moderne geborene Erscheinung zu betrachten. Ihre öffentliche Rezeption¹⁶ wird gewöhnlich mit der Entdeckung des französischen Malers Henri Rousseau (1844-1910) in Zusammenhang gebracht.¹⁷ Er wird allgemein als Galli-

⁹ Der Begriff „primitive Kunst“ wird in der vorliegenden Untersuchung historisch verwendet und wird daher durchgängig in Anführungszeichen gesetzt.

¹⁰ Vgl. Meyers kleines Lexikon Kunst 1986, S. 352 f.

¹¹ Vgl. DuMont's Lexikon der bildenden Kunst 1990, S. 215.

¹² Vgl. Lexikon der Kunst 1990, S. 290.

¹³ Vgl. Lexikon der Kunst 1975, S. 488.

¹⁴ Vgl. Ullstein-Kunstlexikon 1967, S. 592; vgl. Wörterbuch der Kunst 1995, S. 592.

¹⁵ Vgl. Lexikon der Kunst 1975, S. 488.

¹⁶ Mit Rezeption ist hier die literarische und wissenschaftliche Aufnahme und Beschäftigung mit der „naiven Kunst“ gemeint.

¹⁷ Vgl. Meyers kleines Lexikon Kunst 1986, S. 352 f.

onsfigur der „modernen naiven Malerei“ und somit als ihr bedeutendster Vertreter angesehen.¹⁸ Sein erster Schritt in die Öffentlichkeit erfolgte 1886 mit der Teilnahme an einer Ausstellung des „Salon des Artistes Indépendants“ in Paris (Frankreich). Der bis heute bekannteste, jedoch lange Zeit verkannte „naive“ Autodidakt wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts – parallel zu Modernisierungsprozessen in der bildenden Kunst – von Literaten, Sammlern wie auch bildenden Künstlern wertgeschätzt. Wie Laszlo Glozer meint, basierte sein Ruhm auf der nicht überwundenen Differenz der Andersartigkeit des Künstlerprofils. Der „Zöllner Rousseau“ habe mit einer einschlägigen Auffälligkeit seiner Lebensführung gute Voraussetzungen zum Modellfall des naiven Künstlers mitgebracht, so Glozer.¹⁹ Für die Rezeption von Rousseaus Schaffen sind in erster Linie der Schriftsteller Alfred Jarry wie auch der deutsche Kunstsammler und -händler Wilhelm Uhde, der allgemein als sein Entdecker gilt, von grundlegender Bedeutung. Mit seiner 1911 veröffentlichten Monografie über Rousseau war Uhde zudem wesentlich an der einsetzenden Geschichtsschreibung der „Modernen Primitiven“ beteiligt.²⁰

Wie verschiedene Quellen angeben, wird das Auftreten der „naiven Malerei“ gemeinhin historisch auf die versiegte kollektive Volkskunst zurückgeführt, die infolge des mit der Industrialisierung einhergehenden Strukturwandels ihrer traditionellen Grundlagen beraubt wurde. Des Weiteren wird unter anderem neben der kapitalistischen Massenproduktion zu Beginn des 18. Jahrhunderts auch die zunehmende Individualisierung im ländlichen und städtischen Laienschaffen als Grund für die Zerstörung der Volkskunst betrachtet.²¹ Die zwischen 1889 und 1915 durch Künstler, Fachleute und Kunstliebhaber entdeckten sogenannten „klassischen Naiven“ – wie Louis Vivin (1881-1936), Camille Bombois (1883-1970), André Bauchant (1873-1985) oder Séraphine Louis (1864-1942)²² – wurden in diesem Zusammenhang als Folgeerscheinung der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollziehenden Trennung des Bildes von der überlieferten Gebrauchsfunktion angesehen.²³ Das Ullstein-Lexikon geht davon aus, dass die „Naive Malerei“ schon immer innerhalb der Volkskunst ausgeübt wurde, auch wenn sie durch die Aufnahme im Kunsthandel und in Museen erst in neuerer und neuester Zeit als Richtung anerkannt und legitimiert worden sei.²⁴ Vladimir Crnković vertritt die These, dass die „naive Kunst“ mit ihrer allgemeinen Definition und ihren Vertretern wie andere Kunstrichtungen ein abgeschlossenes künstlerisches Phänomen darstellt, das erst in den 1950er-Jahren konzeptuell umrissen worden ist. Er stellt dar, dass das Konzept der „naiven Kunst“ fast ausschließlich in Europa und am wirkungsvollsten von europäischen Ländern wie Frankreich, Deutschland, Kroatien, Serbien, Italien, der

¹⁸ Vgl. Ullstein-Kunstlexikon 1967, S. 592; vgl. Wörterbuch der Kunst 1995, S. 592.

¹⁹ Vgl. Glozer, Kat. Ausst. Essen 2015, S. 94 f.

²⁰ Uhde 1921.

²¹ Vgl. Schröder, Kat. Ausst. Recklinghausen 1990, o. S.

Laut Tilmann Osterwold schließt die „Laienkultur“ alle gestalterischen Bereiche ein, mit denen kein professionelles Interesse verfolgt wird und die im privaten Bereich entstehen. Es handelt sich um „Dinge, Zeichen und Wirkungsweisen, die ihre Motivation in der Persönlichkeitsgestaltung und -entfaltung beherbergen“. Vgl. Osterwold, Kat. Ausst. Stuttgart 1981c, S. 3.1.

²² Vgl. Kat. Ausst. Dortmund 2018, S. 98.

²³ Vgl. Lexikon der Kunst 1975, S. 488; vgl. Ullstein-Kunstlexikon 1967, S. 592; vgl. Wörterbuch der Kunst 1995, S. 595.

²⁴ Vgl. Ullstein-Kunstlexikon 1967, S. 592.

Slowakei und der Schweiz erarbeitet und akzeptiert worden sei. In Europa fanden zum einen die wichtigsten internationalen Ausstellungen zur „naiven Kunst“ statt, zum anderen waren dort die bekanntesten Galerien für „naive Kunst“ wie auch museale Sammlungen vertreten.²⁵ Galerien, Kunstvereine und Museen machten die Werke Rousseaus und die anderer künstlerischer Autodidakten in Ausstellungen und Publikationen einem öffentlichen Publikum zugänglich. Zudem etablierte der Kunsthandel bald einen internationalen Markt für „naive Kunst“, sodass diese seit den 1930er-Jahren international an Bedeutung gewann. Dass heute verschiedene Länder wie vor allem Frankreich, über eine eigene Geschichte der „naiven Kunst“ verfügen, lässt sich auf das Engagement von Fachleuten und Sammlern zurückführen. Maßgeblich für die Nachkriegsrezeption war Uhdes 1947 erschienene Publikation „Fünf primitive Meister. Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine“²⁶. Die bis in die Gegenwart fortgesetzte kanonische Geschichtsschreibung der „naiven Kunst“ ist mit dem erneuten Wiederanknüpfen an die historische, moderne Primitivismus-Ideologie der Generation nach 1945 zu erklären. Führten die nationalsozialistische Herrschaft über Deutschland sowie die Phase des Zweiten Weltkrieges durch die Verfemung moderner und avantgardistischer zeitgenössischer Tendenzen zu einer künstlerischen Zäsur, besannen sich viele deutsche und europäische Künstler, Kunstsammler und andere Kunstfunktionäre im Zuge restaurativer Prozesse der Nachkriegszeit erneut auf „primitive“ Grenzbe- reiche und spürten den vorgeblichen Ursprüngen künstlerischer Kreativität nach. Die bewusste Entdeckung neuer Generationen von Laienkünstlern in den folgenden Jahrzehnten sicherte zu- dem die Fortsetzung der historischen Rezeptionsweise der „naiven Kunst“. Indem formale und qualitative Parallelen gezogen wurden, stellte man noch unbekannte zeitgenössische „Naive“ in die traditionelle Nachfolge der „Modernen Primitiven“.²⁷

Thomas Grochowiak und die „Naiven“

Auch Deutschland sollte in dieser neu anbrechenden Phase der „Naiven“-Rezeption eine nen- nenswerte Rolle einnehmen.²⁸ Hinsichtlich der deutschen, aber auch der allgemeinen Ge- schichtsschreibung und der Rezeption der „naiven Kunst“ sowie ihres gegenwärtigen Verständ- nisses ist die Publikation „Deutsche naive Kunst“ (1976) von Thomas Grochowiak (1914-2012) von grundlegender Bedeutung. Mit ihrer Bestandsaufnahme deutscher „naiver Kunst“ und der Beschäftigung mit Werken ausgewählter „naiver“ Arbeiter-Laienkünstler²⁹ aus dem Ruhrgebiet, die einen wichtigen Teilbereich der Laienkunst der Nachkriegszeit abdecken, gilt sie bis heute als Standardwerk und bildet den grundlegenden Forschungsgegenstand der vorliegenden Unter- suchung.³⁰ Zur Bestimmung der „naiven Kunst“ erläutert der Autor anhand anschaulicher Bei-

²⁵ Vgl. Crnković 2011, S. 19.

²⁶ Uhde 1947.

²⁷ Vgl. Schwalm 2009, S. 223.

²⁸ Vgl. Lexikon der Kunst 1990, S. 292.

²⁹ Im Grunde handelt es sich hier um Kunstproduktionen von laienkunstschaftenden und zugleich lohnabhängigen oder pensionierten Bergleuten und Hüttenleuten aus der Montanindustrie. Der Begriff der „Arbeiter-Laienkunst“ wird hier zum einen der Einfachheit halber und zum anderen in Anlehnung an die damalige Bezeichnung verwendet.

³⁰ Vgl. Karcher, Kat. Ausst. Bönnigheim 1996, S. 8.

spiele theoretisch ihre grundlegenden Kriterien und Merkmale. Ein besonderes Augenmerk legt er dabei auf die Werke laienkunschtaffender Arbeitnehmer aus der Montanindustrie im Ruhrgebiet, wo er selbst geboren wurde, lebte und arbeitete. Hinsichtlich der Themen und der Künstlerauswahl spiegelt die Publikation vor allem seine intensive Beschäftigung mit (über-)regionaler und internationaler Laienkunst von den 1950er-Jahren über die 1970er-Jahre hinweg wider, in denen er zunächst als Assistent und letztlich als Leiter der Recklinghäuser Museen (1955-1980) Laienkunst bzw. „naive Kunst“ förderte. Die ab 1946 in Recklinghausen stattfindenden Ruhrfestspiele unterstützte er parallel zu seinem Engagement in der jungen Künstlergruppe „junger westen“ seit Beginn der 1950er-Jahre mit der Konzeption von Kunstausstellungen. Da das Ruhrgebiet als Standort der Kohle- und Stahlindustrie ursprünglich keine weit zurückreichende Kunsttradition besaß, beabsichtigten der Deutsche Gewerkschaftsbund und die Stadt Recklinghausen 1949 dieses Defizit mit der Gründung der Ruhrfestspiele zu decken. Theatervorstellungen, Musikdarbietungen, Kunstausstellungen und andere kulturelle Veranstaltungen sollten der „Bevölkerung des Ruhrgebiets und besonders den im Bergbau tätigen Bevölkerungskreisen“ nach bestimmten didaktischen Konzepten, die sich nach den Zielen der unterschiedlichen Träger und Förderer der Ruhrfestspiele richteten, Weltkultur vermitteln. Die Grundlage bildete eine demokratische und entnazifizierende Kultur- und Bildungsarbeit, zu der die alliierten Besatzungsmächte im Zuge ihrer Re-education-Politik zum Wiederaufbau (West-)Deutschlands nachdrücklich anregten. Es galt ausdrücklich den Bergarbeiter „als Träger der Zukunft der europäischen“ sowie der „materiellen und geistigen Kultur“ zu adressieren und aktiv in die Kulturarbeit einzubeziehen.³¹

Im Rahmen seines tatkräftigen Einsatzes für das jährliche Kulturfestival wurde Grochowiak durch die gewerkschaftliche Kulturarbeit regionaler Industrieunternehmen auf Lohnabhängige aufmerksam, die sich neben ihrem Beruf laienkünstlerisch betätigten. Da er in ihren Arbeiten großes Potenzial erkannte, entwickelte er vor dem Hintergrund des gewerkschaftlichen Bildungsauftrags der Ruhrfestspiele verschiedene Formate – in erster Linie Ausstellungen – um die Kunst der lohnabhängigen Laienkünstler zu fördern. Nach der Ruhrfestspiel-Ausstellung zum Thema „Arbeit – Freizeit – Muße“ 1953 rückte die lokale Laienkunst der Arbeiter, Angestellten, Pensionäre und Hausfrauen aus dem Ruhrgebiet im darauffolgenden Jahr unter dem Titel „Sinnvolles Laienschaffen“ in den Mittelpunkt. In den kommenden Jahren widmeten sich die Ruhrfestspiele in den Ausstellungen „Laienkunst im Ruhrgebiet“ (1963) und „Laienkunst aus Österreich“ (1964) erneut dem Aspekt der sinnvollen Freizeitbetätigung. Des Weiteren wurden Laienkunstwerke seit den frühen Jahren der Ruhrfestspiele übergreifend in Wechselausstellungen zu verschiedenen gesellschafts-relevanten Themen neben bildender Kunst präsentiert. Erwähnenswert ist, dass Grochowiak animiert durch die Frage, ob es in der damaligen Zeit im Ruhrrevier noch die „unverdorbenen, echten Sonntagsmaler gegeben habe wie sie einstmals in Paris zu Hause waren“, meinte bei seiner gezielten Suche in den Industriebetrieben tatsächlich „authentische Naive“ unter den freizeitschaffenden Arbeiter-Laienkünstlern entdeckt zu haben. Er unter-

³¹ Vgl. Fach 1999, S. 60-63.

schied konzeptuell zwischen „artistischen“ Laienkünstlern, die über hohe künstlerische Techniken verfügten, und „Naiven“, deren Schöpfungen er insgesamt höher bewertete. Letztere setzte Grochowiak mit „primitiven Künstlern“ gleich, deren Unbefangenheit, Ursprünglichkeit, „unkomplizierte Sehweise“, Originalität und Ideenreichtum er wertschätzte.³² Die Nutzbarmachung des avantgardistischen Primitivismus-Konzepts für die lohnabhängig beschäftigten Laienkünstler und das kongruent dazu erscheinende gesellschaftliche Milieu des Ruhrgebiets bot die Möglichkeit darzustellen, dass die „naive Kunst“ keine ausschließlich innerhalb der Pariser Avantgarde, sondern auch eine in dieser Region zu entdeckende Besonderheit war. Zu Beginn der 1970er-Jahre ging Grochowiak so weit, technisch versierte Laienkünstler zunehmend aus den Präsentationen der Ruhrfestspiele auszugrenzen. Im Rahmen von Ausstellungen zu den Themen „Werke und Werkstatt naiver Kunst“, „Naive Kunst der Seeleute“, „Naive Kunst im Ruhrgebiet“ (1971) oder „Naive Kunst aus Polen“ (1973), aber auch verschiedener anderer Aktivitäten, bemühte er sich fortan um die Förderung „naiver“ Kunstäußerungen von Laien. Mit seiner Initiative wies Grochowiak den Laienkünstlern aus der Region letztlich nicht nur einen zentralen Platz neben „Naiven“ aus ganz Deutschland und dem Ausland zu, sondern verhalf der Arbeiter-Laienkunst aus dem Ruhrgebiet außerdem zu überregionaler Bekanntheit.

I.2 Problemstellung und Zielsetzung

Diese innerhalb der Ausstellungsprojekte der Ruhrfestspiele geleisteten Errungenschaften täuschen jedoch nicht über eine grundlegende Problematik hinweg, die sich auch übergreifend bei anderen Ausstellungen, Projekten sowie Publikationen zur „naiven Kunst“ beobachten lässt. Wie einleitend dargestellt, konservieren verschiedene gängige Kunstlexika in ihren Einträgen zur „naiven Kunst“ überwiegend unreflektierte wie auch ahistorische Definitionen, mit deren Hilfe „naive Kunst“ identifizierbar und bestimmbar wird. Derlei Authentizitätskriterien führen schließlich zur Fortsetzung einer auf Klischees beruhenden, ahistorischen Rezeptionsweise des „Naiven“. Indem der „Naive“ in Anlehnung an die avantgardistische Primitivismus-Ideologie der Moderne als unbekümmert, intuitiv aus der inneren Notwendigkeit heraus schaffender Künstler beschrieben wird, der aufgrund seiner Einfältigkeit unfähig ist, subjektiv erfahrene Vorstellung von der Realität zu differenzieren, wird sein Schaffen mit Kunstäußerungen „primitiver“ Grenzgänger kontextualisiert. Doch beruht diese Bezugnahme nicht auf realen Beobachtungen und handfesten, belegbaren Fakten. Es handelt sich vielmehr um objektive Konnotationen und um assoziative, nicht nachweisbare Interpretationen der Persönlichkeit des Laienkünstlers und seines Werkes, die teilweise auf emotionalen Bewertungen beruhen und die Analyse der „naiven Kunst“ laut Neusüß behindern würden.³³ Während historische Faktoren dabei unberücksichtigt bleiben, wird die Laienkunst in der Rezeption als „naives“ Phänomen aus ihrem (kunst-) histori-

³² Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

³³ Vgl. Neusüß 2008, S. 83.

schen Entstehungskontext herausgelöst, womit das Schaffen des „Naiven“ außerhalb der Kunstgeschichte verortet wird.

Die Ruhrfestspiele sind ein gutes Beispiel für die grundlegende Problematik des in die Nachkriegszeit geretteten Naivitätskonzepts. Denn im Hinblick auf die Förderung und Präsentation „naiver Kunst“ tritt eine unverkennbare Diskrepanz zwischen der Konzeption des „Naiven“ und der gewerkschaftlichen Bildungsarbeit hervor. Obwohl die übergreifende didaktische Zielsetzung auf eine richtungsweisende volksbildende Kulturarbeit ausgelegt war, wies Grochowiak auch ausgewählte, technisch ambitionierte Laienkünstler der „naiven Kunst“ zu. Im Fall des Laienmalers Friedrich Gerlach begründete Grochowiak die konzeptuelle Zuordnung damit, dass seine Malerei „noch vollkommen die minutiöse und etwas ängstlich-pedantische Pinselführung bester naiver Malerei verrät“³⁴. Zwangsläufig musste Grochowiak jedoch eingestehen, dass Gerlach unter anderem im Hinblick auf seine philosophischen Bildthemen über die menschliche Existenz, die Grenzen des „Naiven“ im Grunde überschritt. Auch andere Laien wie Franz Klekawa oder Max Valerius, die in ihren Bildern einen sozialkritischen Blick auf die Ruhrgebietsgesellschaft zeigten, musste Grochowiak zumindest an den Rand der „naiven Kunst“ verorten. Doch bewegte er sich mit dieser Zuordnung auf einem schmalen Grat: Es verwundert vor allem die für laienkünstlerisch schaffende Arbeitnehmer und ihr Werk beanspruchte „Naivität“, der zufolge der Künstler immun gegen intellektuelle Einflüsse und vom Kunstbetrieb isoliert ist und sich nicht an Kunstregeln und am Zeitgeschmack orientiert. Wie ließ sich ein Laienkünstler, der ein Teil der aufgeklärten, modernisierten Gesellschaft und Arbeitswelt war, als „naiv“ klassifizieren? Musste die Kontextualisierung mit dem Konzept vom „naiven“ Künstler nicht unweigerlich mit der angestrebten Weiterbildung des laienschaffenden Arbeitnehmers zur Mündigkeit kollidieren?³⁵ Die Widersprüchlichkeit zwischen dem Recklinghäuser „Naiven“-Konzept und dem Ruhrfestspielgedanken sticht noch deutlicher heraus, wenn man die parallele Entwicklung der sozialistischen Bewegung des „Bildernischen Volksschaffens“ in der DDR beachtet. Nach der deutschen Teilung knüpften die Gewerkschaften in den sowohl durch die westlichen Alliierten als auch die Sowjetunion besetzten Sektoren zunächst an das Volksbildungskonzept der kulturellen Arbeiterbildung an. In der DDR geschah dies mit dem Ziel, eine sozialistische Nationalkultur zu schaffen. Die westdeutschen sowie österreichischen Gewerkschaften griffen – frei von ideologischen Absichten – auf die Vorstellung vom Ideal der Kunst in der klassenlosen Gesellschaft zurück, der zufolge jeder Mensch die Möglichkeit und Befähigung erhalten sollte, Kunst zu rezipieren und selbst zu produzieren. Die Ruhrfestspiele bezogen ihre Programmatik, ebenso wie die DDR, auf die alte Forderung der deutschen Arbeiterbewegung.

Doch während Kunstschaffende in der DDR unter fachlicher Anleitung weitergebildet wurden, lehnte Grochowiak die künstlerische Schulung bestimmter Laienkünstler ab, um sie in ihrer „Naivität“ und ursprünglichen Kreativität zu bewahren. Der von ihm adaptierte Ursprünglichkeitsanspruch steht im Gegensatz zum sozialistischen Ansatz, der den Primitivismus im Rahmen seiner

³⁴ Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

³⁵ Diese Diskrepanz wird bereits von Hans Körner angesprochen. Vgl. Körner, Kat. Ausst. Recklinghausen 2010, S. 22 f.

Förderung des ideologisch fundierten Volksschaffens negativ bewertete. Das Fremdwörterbuch des VEB-Verlags Leipzig von 1962 definiert den Begriff als eine „fortschrittsfeindliche künstlerische Richtung in kapitalistischen Ländern des 19. und 20. Jahrhunderts“, „die auf die Kunstüberlegungen der auf niedriger gesellschaftlicher Entwicklungsstufe stehenden Völker zurückgreift und sich dort neue Impulse verspricht“³⁶.

Im Kontext mit den kulturpolitischen und didaktischen Zielen der Ruhrfestspiele konnte das von Grochowiak motivierte Naivitätskonzept nicht der originären Konzeption der „Modernen Primitiven“ folgen, da es andere Voraussetzungen hatte. Es handelte sich beim Arbeiter-Laienkünstler nicht um den klassischen „Naiven“. Es ging hierbei um eine neue Konzeption, in der die Bezeichnung „naiv“ nicht greift und inadäquat scheint, da unter anderem die Parallelität von realem Arbeitsleben und „naivem“ Kunstschaffen anzuzweifeln ist. Der Ausstellungsleiter musste einen Weg finden, um zum einen seine Auswahl „naiver“ Künstler zu begründen und zum anderen ihre gemeinsame Präsentation mit ambitionierten Arbeiter-Laienkünstlern zu rechtfertigen. Um sich mit dem Festspielgedanken vereinen zu lassen, musste der Bezug auf die Kunst der „Naiven“, wie Hans Körner ausführt, den Aspekt der Naivität entweder negieren, ihn anders gewichten oder die „ästhetische Ideologie des ‚Primitiven‘“ dem Bildungsauftrag überordnen, was es in der vorliegenden Arbeit zu ergründen gilt.³⁷ Da die Laienkunst-Ausstellungen als Teil des Ruhrfestspiel-Programms inhaltlich unter dem Einfluss der Träger und Förderer standen, muss sich Grochowiak in jedem Fall innerhalb des jährlichen Ausstellungsprogramms dazu angehalten gesehen haben, unter dem Aspekt der sinnvollen Freizeitgestaltung neben „Naiven“ auch technisch versierte Laienkünstler zu berücksichtigen. So erklärt er im Katalog zur Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“, dass „eine Ausstellung von Laienkunst im Ruhrgebiet ohne den gebührenden Anteil an den durch Schulung gebildeten Laien hieße, an der Realität vorbeigegangen“ zu sein.³⁸

Die benannten konzeptuellen Widersprüche mindern, wie auch Körner richtig erkennt, keineswegs Grochowiaks Engagement für die Laienkunst des Ruhrgebiets oder ihr errungenes überregionales Ansehen.³⁹ Doch sind sie repräsentativ für die grundlegende Problematik der verbreiteten Übertragung der Primitivismus-Ideologie auf das Werk von Laienkünstlern nach 1945. Da sich die „Naiven“-Rezeption, wie diverse Lexikoneinträge und Ausstellungen aus den letzten Jahren zeigen⁴⁰, bis in die Gegenwart fortsetzt, obwohl sie ihren Zenit bereits vor Jahrzehnten

³⁶ Rubin 1984a, S. 10.

³⁷ Vgl. Körner, Kat. Ausst. Recklinghausen 2010, S. 22.

³⁸ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

³⁹ Vgl. Körner, Kat. Ausst. Recklinghausen 2010, S. 27.

⁴⁰ Zu den Ausstellungen, die in den letzten Jahren in deutschen Museen gezeigt wurden gehören u. a. „Der Schatten der Avantgarde. Rousseau und die vergessenen Meister“ (2. Oktober 2015 bis 10. Januar 2016) im Museum Folkwang Essen, „Selbst ist der Mann! Erich Bödeker und Josef Wittlich“ (19. März bis 28. Mai 2017) im Clemens-Sels-Museum Neuss, „Kumpel Anton, St. Barbara und die Beatles. Helden und andere Leitbilder im Ruhrrevier nach 1945“ (16. Juni bis 10. Oktober 2010) im Westfälischen Landesmuseum für Industriekultur Dortmund, „Schichtwechsel. Von der (bergmännischen) Laienkunst zur Gegenwartskunst“ (4. Mai bis 12. August 2018) im Museum Ostwall im Dortmunder U sowie „Franz Klekawka. Schlosser bei Hoesch und naiver Maler“ (8. Juli bis 30. September 2018) im Hoesch-Museum in Dortmund.

erreicht hatte und die Zeiten ihrer Popularität vergangen sind, hinterfragt die vorliegende Untersuchung das Konstrukt der künstlerischen „Naivität“ von Grund auf.

Das Kriterium des „Naiven“ schließt nicht nur den ambitionierten Laien aus. Seine Kategorisierung als ursprünglich „Naiver“ diskriminiert unter mehreren Aspekten zudem die Person des Künstlers und vermeidet, dass die reale Komplexität in den Kunstwerken der Laienkünstler erkannt wird.⁴¹ In der Laienkunst nach dem Quell ursprünglicher Kreativität zu suchen, scheint ein falscher Weg, um sich diesen künstlerischen Schöpfungen anzunähern. Es ist zwar nicht auszuschließen, dass bestimmte Eigenschaften auf Künstler und Werk zutreffen können, wie beispielsweise eine fehlende akademische Ausbildung. Doch werden derlei attributive Gegebenheiten vor allem hinzugezogen, um entsprechende Laienkünstler in die Nähe des „Primitiven“ zu rücken. Fraglich ist insbesondere die Erschließung des Werks über die Biografie und die Persönlichkeit des Künstlers, indem eine spezifische laienkünstlerische Ausdrucks- und Gestaltungsweise mit einem niedrigen Intellekt verglichen wird. In diesem Zusammenhang ist die These von Crnković erwähnenswert, der zufolge „Primitivität“ und Naivität nicht mit dem „Naiven“ als künstlerischem Phänomen gleichzusetzen sind. Der Autor schließt die mögliche Parallelität einer beschränkten künstlerischen Ausbildung sowie Allgemeinbildung und einer hohen Intelligenz wie auch grenzenlosen Vorstellungskraft nicht aus.⁴² Crnković fordert daher eine kritische Neubewertung des Phänomens „naive Kunst“, damit ihr wahrer Wert vom Ephemeren, Stereotypen, nicht Erfindersischen, Unkreativen und Nachahmenden differenziert werden könne.⁴³ Novotny wirft die Frage auf, ob es überhaupt richtig sei, zwischen „naiver“ und professioneller Kunst zu unterscheiden, da unter dem emanzipatorischen Aspekt, den Kunst schon immer für Kunstschaffende gehabt habe, akademische und von Seh- und Gefühlskonventionen befangene Dilettanten in gleichem Verhältnis zur Kunst stehen würden.⁴⁴ Auch wenn Novotny auf die Frage keine endgültige Antwort geben kann, erachtet er die Unterscheidung zwischen „naiver“ und professioneller Kunst als hinderlich, da sich jede Kunstform in ihrer Beurteilung den gleichen Maßstäben unterwerfen müsse. Mit dem Verzicht auf jene Unterscheidung hält Novotny eine neue Würdigung der „naiven Kunst“ für möglich. Er schreibt:

„Mit dem Beiseiteräumen des Sonderstatus für die Naive Kunst ergäben weiterführende Perspektiven zu einer neuen Einordnung, zu einem tiefergehenden Verständnis für dieses Phänomen der Kunst.“⁴⁵

Eine gewisse Inkongruenz im Konzept der „naiven Kunst“ zeigt sich zudem darin, dass ein überwiegender Teil der Literatur einerseits gegen einen „naiven Stil“ argumentiert, andererseits jedoch eine vergleichende Methode der Stilanalyse in der Werkerschließung anwendet, um die Laienkunst vorgeblich unter formalen Eigenschaften auf den gemeinsamen Nenner der „naiven Kunst“ zu bringen. Demgemäß werden eine fehlende Perspektive, die unrealistische Wiedergabe von Anatomien und Proportionen sowie eine extreme Stilisierung als übergreifende Merkmale

⁴¹ Hans Körner macht in seinem kritischen Beitrag zum Thema Laienkunst bereits auf dieses Forschungsdesiderat aufmerksam. Vgl. Körner, Kat. Ausst. Recklinghausen 2010, S. 27.

⁴² Vgl. Crnković 2011, S. 13.

⁴³ Vgl. Crnković 2011, S. 19.

⁴⁴ Vgl. Novotny 1977, S. 208.

⁴⁵ Novotny 1977, S. 209.

der „naiven Kunst“ angeführt, die scheinbar ihren phänomenalen Charakter betonen sollen. Beachtet werden sollte dabei jedoch erstens, dass bei genauerer Betrachtung jeweils individuelle stilistische Eigenheiten der Laienkünstler hervortreten, was auf unterschiedliche thematische Interessen wie auch Darstellungsabsichten zurückgeführt werden kann. Übergreifend in Erscheinung tretende „naive“ Ausdrucksformen können zweitens auch auf technischen Schwächen und einer fehlenden künstlerischen Schulung beruhen. Form und Stil müssen daher nicht zwingend als Merkmale eines „naiven“ Phänomens gelten, wenn sich diese in den Werken verschiedener Laienkünstler ähneln. Grundsätzlich kann eine stilgeschichtliche Auseinandersetzung im Kontext mit der „naiven Kunst“ aber insofern interessant sein, als manche der „naiv“ geltenden Laienkünstler bestimmte stilistische bzw. stilgeschichtliche Bezüge aufweisen, indem sie beispielsweise eine naturalistische oder eine abstrakt-expressive Wiedergabe beabsichtigen. Im Fall von Henri Rousseau ist dessen Orientierung am akademischen Realismus überliefert.

Diese Beobachtungen lassen die Notwendigkeit erkennen, über die eindimensionale Einordnung in die Sparte der „naiven Kunst“ hinauszudenken und der Laienkunst durch nähere kunstwissenschaftliche und kunsthistorische Werkbetrachtungen unter den gleichen analytischen Bedingungen wie der bildenden Kunst eine Bedeutungserweiterung zu ermöglichen. Daraus leiten sich die Konsequenz und zugleich das Desiderat ab, sowohl den Terminus als auch das Phänomen der „naiven Kunst“ zu historisieren, dem sich die vorliegende Untersuchung im Hinblick auf die Laienkunst im Ruhrgebiet als bedeutenden Teilbereich der Laienkunst nach 1945 annimmt.⁴⁶ Den Vorüberlegungen entsprechend sollen ausgewählte Werke von Arbeiter-Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet nicht anhand der Naivitätskriterien der Zwischen- und Nachkriegsavantgarde interpretiert und bewertet werden, da diese übliche rezeptive Herangehensweise in diesem Fall droht, den Blick auf eine regionale Kultur- und Sozialgeschichte zu verstellen. Die Forschungsintention verfolgt stattdessen, den verbreiteten Interpretationsansatz zu öffnen, um Laienkunst in ihrer künstlerischen Leistung, Vielfalt und Vielschichtigkeit anzuerkennen. Es soll ergründet werden, ob es sich im besonderen Fall der als „naiv“ bezeichneten Laienkunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Ruhrgebiet nicht vielmehr um eine spezifische Form des Laienkunstschaffens in der Bevölkerung handelt, das unter bestimmten gesellschaftlichen, sozialen und (kultur-)politischen Bedingungen entstand und gefördert wurde.

I.3 Methodischer Ansatz und Vorgehensweise

Ohne den Anspruch zu verfolgen, eine lückenlose Geschichte der „naiven Kunst“ nachzuzeichnen, wird zu Beginn der Untersuchung ein Überblick ihrer Rezeptionsgeschichte und Genese

⁴⁶ Vor diesem Hintergrund wird der Begriff „naive Kunst“ als historischer begriffen und in Anführungszeichen gesetzt. Die Bezeichnung Laienkunst dient in der vorliegenden Untersuchung als neutralste Alternative zur Bezeichnung nicht-professioneller Kunst, auch wenn er durch seinen Gebrauch für das Volkskunstschaffen in der ehemaligen DDR geschichtspolitisch vorgeprägt ist. Im Vergleich zu anderen Termini wie „Sonntagsmaler“, „Naive“ oder ähnliches wird er der laienkünstlerisch tätigen Bevölkerung am ehesten gerecht.

vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Abklingen ihrer Popularität zum Ende der 1970er-Jahre gegeben. Berücksichtigt wird dabei die Rolle bedeutender (nicht-)wissenschaftlicher Publikationen ausgewählter internationaler Ausstellungen und Symposien, institutioneller und privater Sammlungen sowie des Kunsthandels. In Verbindung damit erscheint ebenfalls relevant zu beleuchten, inwiefern sich die thematischen Ausrichtungen und Schwerpunkte von Ausstellungen zur Laienkunst bzw. „naiven Kunst“ wandelten. Auf diese Weise soll eruiert werden, wann die Rezeption historisch ihren Anfang nahm und aus welchen Gründen der sogenannten „naiven“ Laienkunst Aufmerksamkeit zu Teil wurde. Das chronologisch ausgerichtete (kunst-)historische sowie rezeptionsgeschichtliche Vorgehen schließt zudem die Entwicklung des Begriffes „naive Kunst“ und seiner Konnotationen ein, welche letztlich die Entfaltung des Rezeptionsinteresses widerspiegelt. Im Zusammenhang mit der Frage, woraus die üblichen Konnotationen resultieren, sollen kunst- und kulturhistorische Modernisierungsprozesse und Intentionen der Phase der klassischen Moderne, in welcher das „Naivitätskonzept“ geboren wurde, sowie Rückgriffe auf verschiedene künstlerische Grenzbereiche thematisiert werden. Diesbezüglich sind vor allem das Paradigma des „Primitivismus“ der künstlerischen Avantgarde des ausgehenden 19. und einsetzenden 20. Jahrhunderts sowie Aspekte der Kulturgeschichte des Laienschaffens von grundlegender Bedeutung. Der Rückblick zeigt die historischen Voraussetzungen und den Kontext der allgemeinen Konzeption der „naiven Kunst“ und ihrer Kriterien.

Bedeutsam für die Geschichte der „naiven Kunst“ ist das Naivitätskonzept von Thomas Grochowiak, dem in der vorliegenden Untersuchung besondere Beachtung geschenkt wird. Wesentlicher Forschungsgegenstand der Analyse stellt hier seine 1976 erschienene Publikation „Deutsche naive Kunst“ dar, welche die Kategorisierung der „naiven Kunst“ fortführt. Sie bündelt Grochowiaks Konzept des „Naiven“ mit über Jahrzehnte gesammelten Erfahrungen und zusammengetragenem Material. Dass diese Abhandlung bis heute als Standardwerk der Geschichte der deutschen „naiven Kunst“ und ihrer Charakterisierung gilt, ist ein weiterer Anhaltspunkt für ihre Relevanz. Um zu ergründen, ob der Autor mit der Definition und Einordnung der „naiven Kunst“ an bestimmte Theorien anknüpfte oder vielmehr eine neue Betrachtungs- und Herangehensweise entwickelte, werden über die Ausführungen zur Rezeptionsgeschichte hinaus historische und parallel entstandene konzeptionelle Ansätze anderer Autoren in Bezug auf verschiedene Topoi der „naiven Kunst“ chronologisch neben Grochowiaks Kriterien dargestellt und voneinander abgegrenzt. Dass er mit seinem Konzept des „Naiven“ auf andere theoretische Ansätze Bezug nimmt, liegt nahe, da er eingangs Diskussionen sowie stimulierende Kritiken und Hinweise verschiedener Kunsthistoriker erwähnt, die sich auch mit der „naiven Kunst“ beschäftigten und zum Teil zu diesem Thema publizierten.⁴⁷ Darüber hinaus stellen die im Literaturverzeichnis aufgeführten, thematisch übergreifenden und monografischen Publikationen zur „naiven Kunst“ mögliche Quellen und Grundlagen für derartige Bezüge dar. Soweit Quellen nachvoll-

⁴⁷ Grochowiak weist auf einen Austausch mit Irmgard Feldhaus, Leonie Reygers, Anneliese Schröder, Oto Bihalji-Merin, Dimitrij Basicovic, Boris Kelemen, Arsén Pohribny oder Lothar Pretzell hin. Wichtige Hinweise, die ihm weitergeholfen hätten, seien von den Kunsthändlern und -sammlern Günther Franke, Hans Holzinger, Walter Mensch, Rudolf Springer, Fred Stelzig und Alex Vömel gekommen. Vgl. Grochowiak 1976, S. 6.

ziehbar sind, sollen ihre wesentlichen Positionen dargestellt werden. Das gilt auch für jene Veröffentlichungen, die nicht vom Autor erwähnt werden und doch grundlegender Teil der Rezeption der „naiven Kunst“ sind. Diese Betrachtungen werden von der grundlegenden Frage nach Grochowiaks Motivation, sich mit Laienkunst zu beschäftigen und den Gründen die Primitivismus-Ideologie konzeptuell anzueignen, begleitet. Da Grochowiaks Auseinandersetzung mit der Laienkunst zeitlich mit seiner Mitarbeit bei den Ruhrfestspielen einhergeht, werden ihre Gründungsabsicht, Entstehungsbedingungen, kultur- und bildungspolitischen Bestrebungen der Initiatoren und Träger sowie die Entwicklung des Festspielprogramms in ihren Grundzügen umrissen. Um zu erörtern, in welcher Ausgangssituation Grochowiak sein Konzept entwickelte, sollen auch die traditionellen, kulturellen Voraussetzungen sowie politische, gesellschaftliche, soziale und wirtschaftliche Umstände im montanindustriell geprägten Ruhrgebiet sowie die Situation von Kunst und Kultur nach 1945 einbezogen werden. Im Hinblick auf die Voraussetzungen und Einflüsse, die Grochowiaks Arbeit und Naivitätskonzept beeinflusst haben könnten, sind außerdem die damaligen kulturpolitischen Hintergründe darzustellen. Für die Ausübung des Laienschaffens der Arbeitnehmer im Ruhrgebiet war das gewerkschaftliche Engagement für die Arbeitszeitverkürzung zugunsten einer vermehrten Freizeit die Basis. Wie bereits erwähnt, war auch die Kulturarbeit der Montanunternehmen für Grochowiaks anfängliche Beschäftigung mit Arbeiter-Laienkunst von Bedeutung. Es soll nachvollzogen werden, wie verschiedene Industriebetriebe auf die gewerkschaftlich erwirkte Arbeitszeitverkürzung reagierten und durch Kulturarbeit versuchten, ihre Mitarbeiter zum künstlerischen Laienschaffen anzuregen. Es soll außerdem näher auf die Freizeitausstellungen der Industriebetriebe eingegangen werden, um einerseits zu beleuchten, unter welchen Aspekten im Rahmen der betrieblich-gewerkschaftlichen Kulturarbeit Laienkunst gefördert wurde, und um andererseits zu überprüfen, ob Grochowiak hierauf konzeptuell zurückgegriffen hat. In einer abschließenden Betrachtung wird die Laienkunstförderung der Unternehmen jener der Ruhrfestspiele gegenübergestellt, um Ähnlichkeiten oder gar Übereinstimmungen hinsichtlich Grochowiaks Vorbilder herausstellen zu können.

Nachdem gezeigt wurde, unter welchen Gegebenheiten Grochowiak agierte, wird anhand der chronologischen Betrachtung der Ausstellungen mit Laienkunstwerken, die von den 1950er- bis Ende der 1970er-Jahren im Rahmen der Ruhrfestspiele veranstaltet wurden, analysiert, wie Grochowiak sein Konzept praktisch entwickelte und umsetzte. Die betreffenden Konzeptionen von Ausstellungen und Veranstaltungen, der begleitend erschienenen Kataloge wie auch die jeweiligen kulturpolitischen Hintergründe sollen Aufschluss über dessen Intention geben und aufdecken, worauf Grochowiak zurückgriff, wie er vorhandene Konzepte veränderte und diese erweiterte. Darunter befinden sich beispielsweise auch Präsentationen mit Laienkunstwerken aus anderen Ländern wie Österreich, Jugoslawien⁴⁸, Polen oder der Sowjetunion, die unter anderen bzw. unterschiedlichen kulturellen Bedingungen entstanden waren. Des Weiteren werden Ausstellungen und Tagungen zur „naiven Kunst“ einbezogen, die im Ausland stattfanden. Dazu ge-

⁴⁸ Hier und in der gesamten vorliegenden Untersuchung ist aus historischer Sicht vom ehemaligen Staat Jugoslawien, ungeachtet seiner politischen Entwicklung, die Rede.

hören unter anderem die Triennalen der „insiten Kunst“ in Bratislava (ČSSR) (1966, 1969, 1972) oder auch das „naivni – International Meeting of naive art“ in Zagreb (Jugoslawien) (1970, 1973, 1977).

In der Beschäftigung mit einzelnen Ruhrfestspiel-Ausstellungen, in denen unter anderem sowie ausschließlich Laienkunstwerke vertreten waren, wie auch mittels der formalen und inhaltlichen Analyse exemplarisch ausgewählter Exponate von Laienkünstlern der Ruhrregion, soll hinterfragt werden, inwiefern Grochowiaks Rekurs auf die „naive Kunst“ im Hinblick auf Laienkunstwerke von Arbeitern aus dem Ruhrgebiet und damit von Mitgliedern einer postmodernen Gesellschaft, die zugleich an einer technisierten Arbeitswelt partizipierten, legitim ist. Die Auswahl der Laien Erich Bödeker (1904-1971), Franz Brandes (1921-1989), Karl Hertmann (1918-1995), Karl Eduard Kazmierczak (1894-1969), Franz Klekawka (1925-2001), Hans Koehn (1897-1964), der Brüder Friedrich Gerlach (1903-1972) und Ludwig Gerlach (1900-1972) sowie Max Valerius (1908-1978) fällt damit auf Laienschaffende, die Grochowiak der „naiven Kunst“ zuwies, obwohl sie sich an ihren Grenzen bewegten.⁴⁹ Es ist nicht vorgesehen, die Werke anhand der dargestellten Kriterien auf ihren „naiven“ Gehalt hin zu untersuchen. Vom Standpunkt ausgehend, dass es grundsätzlich problematisch ist, Künstler nach dem Umfang ihrer Ausbildung oder sozialen Herkunft zu bewerten, öffnet sich die vorliegende Untersuchung zugunsten einer aufgeschlossenen und wertungsneutralen Werkbetrachtung. Um die Laienkunstwerke losgelöst von der Primitivismus-Ideologie und vom Deckmantel des „Naiven“-Konzepts befreit in ihrer Vielfalt und Komplexität als autonome Kunstwerke erfassen zu können, erfolgen die Werkebetrachtungen alternativ unter formalstrukturellen, inhaltlichen und ikonografischen Gesichtspunkten. Die formale Analyse des Werkes soll mit der Untersuchung zeitgeschichtlicher und gesellschaftlicher Prozesse als Faktoren der Werkentstehung und nicht zuletzt der Intention des jeweiligen Künstlers einhergehen.

I.4 Forschungsstand und Quellenlage

Die Vorüberlegungen zur vorliegenden Untersuchung gründen im Wesentlichen auf den kritischen Betrachtungen, die Hans Körners in seinem Beitrag „Laienkunst im Ruhrgebiet als naive Kunst?“ für den Katalog der Kunsthalle Recklinghausen zur Ausstellung „Outdoor and Outside. Die Outsiderszene im Ruhrgebiet“ (4. Juli bis 5. September 2010)⁵⁰ formuliert. Der Autor macht hierin auf die Problematik des konzeptuellen Widerspruchs der „behaupteten Naivität“ und des gewerkschaftlichen Bildungsauftrags der Ruhrfestspiele, der die Mündigkeit des Arbeiters zum Ziel hatte, aufmerksam.⁵¹ Mit dem Hinweis, dass die Bezugnahme auf die moderne Primitivismus-Ideologie eine Abwertung der Laienkünstler und ihrer Werke bedeutet, plädiert Körner da-

⁴⁹ Vgl. Kat. Ausst. Dortmund 2018, S. 98-100.

⁵⁰ Vgl. Körner, Kat. Ausst. Recklinghausen 2010, S. 21-29.

⁵¹ Vgl. Körner, Kat. Ausst. Recklinghausen 2010, S. 22.

für, die von Arbeiter-Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet hervorgebrachte Kunst in ihrer Breite und gelöst vom Ursprünglichkeitsanspruch der Zwischen- und Nachkriegsavantgarde zu bewerten sowie als wichtigen Teil der Laienkunst der Nachkriegszeit ernst zu nehmen, um einem kunstsoziologischen und kunstgeschichtlichen Entstehungskontext Raum zu geben.⁵²

Hinsichtlich der Auslegung und Bewertung der Naivitätskriterien finden sich in der Literatur nur wenige kritische Ansätze. Mathias Engels beispielsweise lehnt unter anderem die Gleichsetzung formaler Vereinfachungen in der „naiven Kunst“ mit einer niederen Intelligenz und sozialen Stellung ab. Zudem problematisiert er die pauschale Verharmlosung von Inhalt und Thematik „naiver“ Bilder als „heile Welten“, die den künstlerischen Anspruch und die Ernsthaftigkeit der Werke „naiver“ Künstler verharmlosen würde.⁵³ Auch Rüdiger Zuck lehnt es ab, dass die „naive Kunst“ als eine „primitive“ degradiert und absolut negativ beurteilt wird.⁵⁴ Obwohl sich Engels' kritische Position vom gängigen Tenor der Literatur abhebt, knüpfen seine methodischen Ansätze zur Bestimmung des „Naiven“ an die theoretische Basis der Primitivismus-Ideologie an, da er sich der üblichen Definition des ungelernten, aus sich selbst heraus schaffenden, unbeeinflussten und unreflektierten „naiven“ Künstlers anschließt. Er begreift das authentisch „naive“ Kunstschaffen⁵⁵ als ein komplexes künstlerisches Phänomen, das er unter dem Begriff „naive Kunst“ zusammenfasst.⁵⁶ Er spricht dem „Naiven“ künstlerische Ambitionen ab⁵⁷, was es in der vorliegenden Untersuchung näher zu ergründen gilt.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit „naiver Kunst“ ist mit Annäherung an die Gegenwart immer seltener geworden. Seit 2000 hat sich lediglich eine überschaubare Anzahl von Ausstellungen unter unterschiedlichen Gesichtspunkten mit diesem Thema befasst. Die von Peter Panicke und Angelika Mertmann kuratierte Ausstellung „Naive Kunst im Ruhrgebiet“, die 2000 (15. April bis 24. September) in Zusammenarbeit mit dem Vestischen Museum Recklinghausen und dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum in der Ludwig Galerie Schloss Oberhausen realisiert wurde, stellte das Laienschaffen der Industriearbeiter im Ruhrgebiet sowohl unter dem Aspekt des Freizeitschaffens als auch im Zusammenhang mit der „primitiven Kunst“ aus. Pachnicke schloss an das Klischee vom Laienkünstler als einfältigen Sonderling an:

„Wie die Kunst der Naturvölker, Geistesgestörten und Kinder haben die Naiven ein magisches Vertrauen in die Kraft der Bilder – sie glauben noch, dass sich die Sehnsüchte, denen sie in ihren Bildern Gestalt geben, erfüllen werden und sie von ihren Ängsten, die sie bedrohen, befreit werden.“⁵⁸

Wie der Untertitel der Ausstellung andeutet, erkannte man in den Laienkunstwerken aus dem Ruhrgebiet die künstlerische Bemühung, „Sehnsüchte und Nachtgesichte“ zu visualisieren. Die Werke von Klekawka, Valerius, Gerlach, Hertmann und unter anderem Bödeker wurden als

⁵² Vgl. Körner, Kat. Ausst. Recklinghausen 2010, S. 27.

⁵³ Vgl. Engels 1977, S. 13.

⁵⁴ Vgl. Zuck 1974, S. 49.

⁵⁵ Vgl. Engels 1977, S. 14; vgl. Engels, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, S. 5.

⁵⁶ Vgl. Engels 1977, S. 13.

⁵⁷ Vgl. Engels, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, S. 5.

⁵⁸ Pachnicke, Kat. Ausst. Oberhausen 2000, S. 1.

Spiegel der Erlebniswelt der Menschen in der Montanzeit verstanden.⁵⁹ Laut Pachnicke zeigte die Ausstellung keine „Sonntagsmalerei“, sondern die Auseinandersetzung mit der Realität.⁶⁰

Unter dem schlichten Titel „Naive“ präsentierte das Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 2005 in Kooperation mit den Museen der Stadt Recklinghausen und dem Museum am Ostwall (19. September 2004 bis 02. Januar 2005) Werke „klassischer Naiver“ wie auch zeitgenössischer „Naiver“ aus Europa und dem Ruhrgebiet.⁶¹ Der überwiegende Teil der Exponate stammte aus der Sammlung „Naive Kunst“ der Städtischen Museen Recklinghausen sowie aus dem Clemens-Sels-Museum Neuss, weitere Werke kamen aus dem Dortmunder Museum am Ostwall und aus Privatbesitz. Das in den Katalog einleitende Zitat des Schriftstellers Max von der Grün, der die Kunst als Mittel erklärte, aus den Alltagszwängen auszubrechen und die Bilder der „naiven Maler“ als „Sehnsucht nach einer heilen Welt“ betrachtete, weist auf die Bezugnahme der Veranstalter auf das gängige Naivitätskonzept hin. In der kunsthistorischen Einordnung der „naiven Kunst“, die Hans-Jürgen Schwalm in seinem Beitrag „Die Kunst der Naive“ vornimmt, knüpft er weitestgehend an Grochowiaks theoretisches Gerüst und seine Publikation „Deutsche naive Kunst“ an.⁶² Ausstellungen und Publikationen wie diese zeigen, dass Grochowiaks Intention, die von ihm entdeckten und geförderten Arbeiter-Laienkünstler als „Naive“ zu etablieren, in die Gegenwart fortgetragen wurde.

Die von der Historikerin Dagmar Kift für das dezentrale LWL-Industriemuseum Westfälische Landesmuseum für Industriekultur sowohl 2010 als auch 2016 an unterschiedlichen Standorten kuratierte Ausstellung „Kumpel Anton, St. Barbara und die Beatles. ‚Helden‘ und andere Leitbilder im Ruhrrevier nach 1945“ (16. Juli bis 10. Oktober 2010, Zeche Hannover, Bochum; 26. Februar bis 16. Oktober 2016, Zeche Zollern, Dortmund) beschäftigt sich unter gesellschafts- und sozialgeschichtlichen Aspekten mit Laienkünstlern aus der Montanindustrie als Teil der für die Ruhrregion spezifischen Leitbilder zwischen Nachkriegszeit und Strukturkrise.⁶³

Die Ausstellung „Schatten der Avantgarde“ (02. Oktober 2015 bis 10. Januar 2016) des Essener Museum Folkwang verfolgte den Anspruch, die Werke ausgewählter Autodidakten der Moderne, zu denen hier auch Erich Bödeker gezählt wurde, in ihrer Komplexität zu würdigen, indem sie Werke aus Moderne und Gegenwart gegenüberstellte.⁶⁴ Mit dem Anliegen, die artifiziiell gezogenen Grenzen zwischen „offizieller“, „naiver Kunst“ oder „Outsider Art“ zu hinterfragen⁶⁵, zeigte man, dass die Autodidakten trotz vorhandener theoretischer Kenntnisse bei ihren Darstellungsformen blieben.⁶⁶ Die Kuratoren analysieren den kunsthistorischen Topos von der Isolation der Autodidakten wie auch den erhobenen Anspruch auf Ursprünglichkeit und beleuchten die Motivation für die kanonische Geschichtsschreibung und den modernen Diskurs der „naiven Kunst“ und ihre Konsequenzen. Kasper König und Falk Wolf verabschieden sich von den Krite-

⁵⁹ Vgl. Pachnicke / Mertmann, Kat. Ausst. Oberhausen 2000, S. 15.

⁶⁰ Vgl. Pachnicke, Kat. Ausst. Oberhausen 2000, S. 1.

⁶¹ Kat. Ausst. Dortmund 2004.

⁶² Vgl. Schwalm, Kat. Ausst. Dortmund 2004, S. 6-15.

⁶³ Vgl. Kift, Kat. Ausst. Bochum 2010, S. 64-69.

⁶⁴ Vgl. König / Wolf, Kat. Ausst. Essen 2015, S. 12.

⁶⁵ Vgl. Wolf / König, Kat. Ausst. Essen 2015, S. 15.

⁶⁶ Vgl. Kat. Ausst. Dortmund 2018, S. 19.

rien des Diskurses über nicht-akademische Kunst: diese Kunst sei weder rein noch anachronistisch, da das Schaffen der autodidaktischen Grenzgänger nicht losgelöst von den Prozessen der Moderne zu betrachten ist. Anachronistisch könne sie nicht sein, weil die Künstler „Kinder ihrer eigenen Zeit“ seien.⁶⁷

Dass die Laienkunst des Ruhrgebiets wenig bearbeitet ist und bislang keine ausführlichen Untersuchungen zu einzelnen Arbeiter-Laienkünstlern erschienen sind, zeigt die überschaubare Literatur zu diesem Thema. Das Museum Ostwall im Dortmunder U konzipierte anlässlich des Kohleausstiegs 2018 die Ausstellung „Schichtwechsel. Von der (bergmännischen) Laienkunst zur Gegenwartskunst“ (04. Mai bis 12. August), in der die „naive Kunst“ im Ruhrgebiet in Bezug auf die Ausstellungs- und Sammlungsgeschichte des Museums thematisiert wurde.⁶⁸

In diesem Zusammenhang sind die wenigen Ausstellungen und Forschungsbeiträge erwähnenswert, die sich mit einzelnen Œuvres befassen: Das Clemens Sels Museum Neuss erkannte 2017 in der Ausstellung „Selbst ist der Mann!“ (19. März bis 28. Mai) mit Werken aus dem eigenen Bestand und ergänzenden Leihgaben die experimentellen und unkonventionellen Methoden im Schaffen der beiden Laienkünstler Erich Bödeker und Josef Wittlich an.⁶⁹ Obwohl man ihre Rolle als Sonderlinge betont, weißt man zugleich darauf hin, dass ihre Werke eine neuartige künstlerische Ausdrucksweise zeigen, da sie frei von Vorgaben entstanden. Zugleich werden äußere Einflüsse, wie etwa motivische Anregungen, nicht ausgeblendet.⁷⁰ Das Werk Bödekers, unter anderem seine künstlerischen Anfänge und die Genese seines Schaffens samt seinem öffentlichen Erfolg werden losgelöst von den Kriterien des „Naiven“ vorgestellt. Ulf Sölter verweist beispielsweise auch auf die Beschäftigung Bödekers mit Werken etablierter bildender Künstler beziehungsweise Bildhauer. Der Autor vertritt die These, dass eine Zuordnung zur „naiven Kunst“ das künstlerische Werk relativiere.⁷¹

In der Magisterarbeit „Laienbildhauerei an Rhein und Ruhr. Zum Werk von Erich Bödeker und Cornelius Goossens“ leistet Nikolas Stiller neben einem Einblick in Leben und Werk der beiden Laienkünstler, dessen kunsthistorische Kontextualisierung und kritische Betrachtung pauschaler kunstsoziologischer Kriterien hinsichtlich der „naiven Kunst“.⁷²

Die Erich Bödeker-Gesellschaft für naive Kunst Hannover e. V. erstellte im Jahr 1988 ein Verzeichnis der Werke des Laien-Bildhauers Erich Bödeker.

Eine Ausstellung des Dortmunder Hoesch-Museums widmete sich 2018 dem Werk des Laienmalers Franz Klekawka („Franz Klekawka. Schlosser bei Hoesch und naiver Maler“, 8. Juli bis 30. September) und konzentrierte sich auf die biografischen Aspekte in seinem Werk. Der Katalog knüpft unkritisch an die in der Kunstliteratur und in Kunstlexika zu findende gängige achronistische Definition der „naiven Kunst“ an, der zufolge der „Naive“ unter anderem keine Entwicklung kennt. Es wird allerdings angemerkt, dass nicht die Gesamtheit der „naiven“ Künstler

⁶⁷ Vgl. Wolf / König, Kat. Ausst. Essen 2015, S. 18 f.

⁶⁸ Kat. Ausst. Dortmund 2018.

⁶⁹ Kat. Ausst. Neuss 2017.

⁷⁰ Vgl. Sölter, Kat. Ausst. Neuss 2017a, S. 9.

⁷¹ Vgl. Sölter, Kat. Ausst. Neuss 2017a, S. 20-29.

⁷² Stiller 2012.

mit ihrer Kunst außerhalb der Gesellschaft stand. Die meisten der „naiven“ Künstler des Ruhrgebiets seien gut in die Gesellschaft integriert gewesen. Zudem wird manchen Werken aber auch eine kritische Reflexivität zugestanden, auch wenn unklar ist, „inwieweit den Künstlern diese ihre Haltung bewusst ist und sie sie absichtsvoll in ihre Bilder einbringen.“⁷³

Das Forschungsdesiderat einer Historisierung der „naiven Kunst“ erfordert die ausführliche Darstellung ihrer Entwicklung. In der Beschäftigung mit ihren Voraussetzungen bietet die von William Rubin herausgegebene Sammelschrift „Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts“ aufschlussreiche Erkenntnisse. Verschiedene Autoren reflektieren darin die Verwendung und die Bedeutung des Begriffes des „Primitiven“ und beleuchten unter unterschiedlichen Aspekten die Rezeption von Stammeskunst durch die künstlerische Avantgarde, wie unter anderem durch Paul Gauguin und Pablo Picasso, zu Beginn des 20. Jahrhunderts.⁷⁴

Der Bewunderung des Schaffens von Henri Rousseau nimmt sich Eva Müller in ihrer Dissertation zum Thema „Henri Rousseau und die Künstler des Bateau-Lavoir“ an. Sie ordnet sein Werk kunsthistorisch ein, indem sie sich der Beurteilung seiner Stellung im zeitgenössischen künstlerischen Umfeld, der Bedeutung seines Werkes für die Avantgarde sowie seiner öffentlichen Wahrnehmung widmet. Müller weist auf die seit 1910 erschienen zahlreichen Veröffentlichungen zum Leben und Werk Rousseaus hin, die den bereits zu Lebzeiten des Künstlers geschaffenen, auf falschen Anekdoten basierenden Mythos posthum weitertragen.⁷⁵

Hinsichtlich der anfänglichen Förderung Rousseaus und anderer „klassischer Naiver“ sowie ihrer öffentlichen Wahrnehmung sind Wilhelm Uhdes Veröffentlichungen „Henri Rousseau“ sowie „Fünf primitive Meister. Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine“ (1947) relevant.⁷⁶

Im Rahmen der Rekonstruktion der Entwicklung sowohl der „naiven Kunst“ selbst als auch ihrer Rezeption sind die zwischen 1950 und 1980 zahlreich ausgerichteten Ausstellungen zur Volks- und Laienkunst und „naiven Kunst“ wie auch die begleitend dazu erschienene Kataloge aufschlussreich. Diese bezeugen den Austausch der Autoren, Thomas Grochowiak inbegriffen, die das Fundament ihrer Theorien in den späten 1950er-Jahren legten und bis in die 1980er-Jahre versuchten zu konkretisieren. Zu den bedeutendsten Ausstellungen gehören beispielweise „Das naive Bild der Welt“ (1961), die in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, im Historischen Museum Frankfurt am Main und im Kunstverein Hannover gezeigt wurde⁷⁷, oder „De Lusthof der Naïeven“ (1964)⁷⁸ im Museum Boijmans Van Beuningen und der Kunsthalle Rotterdam. Oto Bihalji-Merin schuf in der Ausstellung „Die Kunst der Naiven“, die 1975 im Haus der Kunst München und im Kunsthaus Zürich zu sehen war, Beziehungen, Analogien und Abgrenzungen zwischen weltweiten laienkünstlerischen Erscheinungen.⁷⁹ Noch zu Beginn der 1980er-Jahre

⁷³ Vgl. Kat. Ausst. Dortmund 2018, S. 13 f.

⁷⁴ William Rubin (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984.

⁷⁵ Vgl. Müller 1993, S. 3 f.

⁷⁶ Uhde 1947.

⁷⁷ Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961.

⁷⁸ Kat. Ausst. Rotterdam 1964.

⁷⁹ Bihalji-Merin, Kat. Ausst. München / Zürich 1975.

befassten sich das Kunsthistorische Museum Bielefeld, Altonaer Museum und das Norddeutsche Landesmuseum Hamburg mit der Geschichte und Gegenwart der „Naiven Kunst“ (1981).⁸⁰

Darüber hinaus existieren zahlreiche Monografien verschiedener Fachautoren wie Anatole Jakovsky und Oto Bihalji-Merin, die sich um die Begriffsbestimmung, die kunsthistorische Einordnung wie auch die Abgrenzung der „naiven Kunst“ von anderen Kunstbereichen wie der Volkskunst, Kinderkunst oder der „Kunst der Geisteskranken“ bemühen. Beide Autoren veröffentlichten zwischen den 1950er- und 1970er-Jahren in verschiedenen Sprachen zur internationalen, insbesondere zur französischen und jugoslawischen „naiven Kunst“. Bihalji-Merin publizierte die Standardwerke „Das naive Bild der Welt“ (1959)⁸¹, „Die Naiven der Welt“ (1971)⁸² und „Die Malerei der Naiven (1975)⁸³. Der französische Kunstkritiker Anatole Jakovsky, der das Musée International d'Art Naïfs Anatole Jakovsky in Nizza gründete, gehört zu den grundlegenden Vertretern des in der vorliegenden Dissertation kritisierten Naivitätsbegriffes. Er publizierte „Die naive Malerei in Frankreich“ (1957)⁸⁴, das „Lexikon der Laienmaler aus aller Welt“ (1976)⁸⁵ sowie das Buch „Naive Malerei“ (1976)⁸⁶. Die genannten Autoren sind sich einig, dass der wahre „Naive“ unbeeinflusst von Geschichte und Stil, durch den inneren Seelenzustand angetrieben, seine individuelle Vision von der Welt darstellt. Es wird vermittelt, dass die „naive Kunst“ als Phänomen auftritt und nicht erlernbar ist.

Theoretische Grundlagen der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit „naiver Kunst“ vermitteln zum Beispiel auch der Beitrag „Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei“⁸⁷ (1935) von Nikola Michailow, der den Voraussetzungen der Geschichte der Laienkunst und den Erscheinungsweisen „primitiver Formkraft“ nachgeht, und der Aufsatz „Das Ende des Naiven“⁸⁸ (1958) von Hans-Friedrich Geist, der sich kritisch mit den Faktoren für das Sterben der „naiven Kunst“ befasst.

In die Analyse sollen auch nicht wissenschaftliche Beiträge von Sammlern wie Fritz Novotny („Ein Reisebericht von Fritz Novotny zu 54 Malern in 9 Ländern Europas“ (1977)) oder Rolf Italiaander („Spaß an der Freud. Sonntagsmaler und naive Maler“ (1974)) und Kunsthändlern aus den 1980er- und 1990er-Jahren einfließen. Hier wären Brigitte und Erich Krugs Buch „Naive Malerei“ (1980)⁸⁹, Karl Diemers „Über Sonntagsmaler oder wie naiv ist die moderne Kunst? Bilder aus der Sammlung Eisenmann 1920 bis 1980“ (1981)⁹⁰, „Naive Kunst. Geschichte und Gegenwart“ (1981)⁹¹ des Sammlers „naiver Kunst“ Volker Dallmeier oder auch „Das Buch der

⁸⁰ Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981a.

⁸¹ Bihalji-Merin 1959.

⁸² Bihalji-Merin 1971.

⁸³ Bihalji-Merin 1975.

⁸⁴ Jakovsky 1957.

⁸⁵ Jakovsky 1976a.

⁸⁶ Jakovsky 1976b.

⁸⁷ Michailow 1935.

⁸⁸ Geist 1958.

⁸⁹ Krug 1980.

⁹⁰ Diemer 1981

⁹¹ Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981.

naiven Kunst“ (1982)⁹² des französischen Herausgebers und Kunstsammlers Max Fourny zu nennen, die allesamt Beispiele für die Fortführung der unreflektierten Geschichtsschreibung der „naiven Kunst“ darstellen.

Es liegen bislang weder übergreifende Analysen dieser Veröffentlichungen noch der für die vorliegende Untersuchung zentralen Publikation „Deutsche naive Kunst“ von Thomas Grochowiak vor, weshalb diese eingehend zu betrachten sind.

Es gibt mehrere fundierte Dissertationen und andere wissenschaftliche Beiträge, die sich unter unterschiedlichen Fragestellungen mit den Ruhrfestspielen auseinandersetzen. In diesem Zusammenhang wurde sich überwiegend mit ihren Theatervorstellungen, aber auch mit den didaktischen Konzepten und den kulturpolitischen Hintergründen befasst. Die Autoren beziehen sich hinsichtlich ihrer Entstehung, Geschichte und Gründungsidee überwiegend auf die erste kleine Chronik der Ruhrfestspiele von Kurt Dörnemann, die 1958 von der Staatsbürgerlichen Bildungsstelle des Landes Nordrhein-Westfalen herausgegeben wurde.

Mit Interesse an den theatergeschichtlichen Aspekten geht Adelheid Limbach der Frage nach, ob sich die Beteiligung des Gewerkschaftsbundes auf den Spielplan oder die Aufführungen bis zur Eröffnung des Neuen Festspielhauses 1965 ausgewirkt hat.⁹³ Auch Herbert Bischoff beschäftigt sich in seiner Betrachtung zu den Ruhrfestspielen unter anderem mit den Ambitionen der Träger und Förderer und insbesondere mit den kulturpolitischen Bestrebungen des DGB. Dabei nimmt er eine marxistisch-leninistische Beurteilung der Merkmale und Entwicklungstendenzen der Ruhrfestspiele vor.⁹⁴ Matthias Franck beurteilt Bischofs Ergebnisse als oberflächlich.⁹⁵ Francks Betrachtungen beschränken sich für den recht kurzen Zeitraum von 1946 bis 1956 weitestgehend auf das Theater, wobei die Kunstaussstellungen keinen Raum in seiner Untersuchung einnehmen. Der Autor behandelt die unterschiedlichen Konzepte, die den Arbeiter mit der Kunst in Berührung bringen sollten. In diesem Kontext hinterfragt er, wie ein Veranstaltungskonzept entwickelt werden konnte, das sich an der klassischen Hochkultur orientierte, obwohl es die Arbeiterschaft erreichen sollte.

Mit den Kunstaussstellungen der Ruhrfestspiele setzen sich die Dissertationen von Sybille Rößler-Lelickens und Ilina Fach auseinander.⁹⁶ Rößler-Lelickens analysiert die didaktischen Konzeptionen der Kunstaussstellungen in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen von 1950 bis 1959 und ihre Wurzeln. Zu diesem Zweck vergleicht sie Theorie und Praxis der Kunsterziehungsbewegung sowie der „Musischen Bildung“ mit dem Ruhrfestspiel-Konzept und stellt die Ausstellungsdidaktik der kulturpolitischen und museumspädagogischen Theorie und Praxis der westdeutschen Nachkriegszeit gegenüber. In Bezug auf die Laienkunstaussstellungen ist Rößler-Lelickens Arbeit aufgrund der zeitlichen Einschränkung wenig aufschlussreich. Sie beschäftigt

⁹² Max Fourny: Das Buch der Naiven Kunst, Genf, Paris 1982.

⁹³ Vgl. Limbach 1965, S. 3.

⁹⁴ Bischoff 1969.

⁹⁵ Vgl. Franck 1986, S. 12.

⁹⁶ Rößler-Lelickens 1990; Fach 1999.

sich lediglich mit der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954), wobei es ihr dabei vor allem um die Entstehungsbedingungen geht.

Irina Fach widmet sich umfassend den kulturpolitischen Hintergründen der Ausstellungspolitik und den Phasen der didaktischen Maßnahmen der Ruhrfestspiele Recklinghausen von 1950 bis 1974. Im Rahmen ihrer umfassenden chronologischen Darstellungen der Kunstaussstellungen geht sie ebenfalls auf die Ausstellungen zur Laienkunst und „naiven Kunst“ ein. Es handelt sich um eine interdisziplinäre Forschungsarbeit, die nach den Initiatoren, Zielgruppen, Zielsetzungen, Mitteln und Methoden der Realisierung der Ruhrfestspiele und ihrer Kunstaussstellungen sowie deren Rezeption fragt. Fachs Publikation stellt eine grundlegende Quelle für die vorliegende Untersuchung dar, da die Erarbeitung der Bildungsvorstellungen und Leitziele der Träger und Förderer für die Zielsetzung der Kunstaussstellungen ausschlaggebend und aufschlussreich ist. Die Konzeption der Laienkunst-Ausstellungen streift sie recht oberflächlich. Weder Rößler-Lelickens noch Fach vertiefen das Thema „naive Kunst“. Fach weist darauf hin, dass die Laienkunst-Ausstellungen in ihren Ausführungen eine geringere Rolle spielen, da diese in „Umfang und Interpretation der Exponate zunächst weniger anspruchsvoll gestaltet waren.“⁹⁷ Wie sie zudem bemerkt, gibt es nur wenig Dokumentationsmaterial zu den Laienkunst-Ausstellungen. Auf eine Analyse von Grochowiaks Naivitätskonzept wird in beiden Dissertationen verzichtet.

Die unter den Gesichtspunkten der Entstehungsgeschichte und des Bildungsauftrags der Ruhrfestspiele herausgearbeiteten Ergebnisse, bilden die inhaltliche Grundlage, auf der die vorliegende Arbeit im Wesentlichen aufbaut. Zum Zweck der Rekonstruktion sowohl der Ruhrfestspiel-Ausstellungen als auch der Entwicklung der Naivitätskriterien Grochowiaks werden die relevanten Ausstellungskataloge hinzugezogen. Als weitere unveröffentlichte Quellen dienen Archivakten bzw. -dokumente, Berichte aus (Ruhrfestspiel-)Zeitungen, Programmhefte wie auch Aufsichtsratsprotokolle, Eröffnungsvorträge, Fotos und Korrespondenzen der Kunsthalle Recklinghausen mit Laienkünstlern und Institutionen aus den Archiven der Ruhrfestspiele⁹⁸ und der Kunsthalle Recklinghausen, die das Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv in Recklinghausen beherbergt. Allerdings bieten die Archivalien keine vollständige und lückenlose Dokumentation über die einzelnen Ausstellungen. Der Fotobestand erweist sich als nicht ergiebig, da er keine relevanten Ausstellungsansichten liefert.⁹⁹ Da bisher keine Aufarbeitung dieser Archivalien mit Konzentration auf die Laienkunst dokumentiert ist, stellen die Sichtung und die Auswertung des Archivmaterials einen wesentlichen Bestandteil der Vorrecherchen für das Dissertationsprojekt dar.

Eine umfassende Sichtung von Archivgut erfolgt darüber hinaus in den Archiven und Bibliotheken des ThyssenKrupp Konzernarchivs, das auch Archivalien der Hoesch AG bewahrt, sowie in der umfangreichen Bibliothek im Haus der Geschichte des Ruhrgebiets in Bochum. Diese Insti-

⁹⁷ Fach 1999, S. 102.

⁹⁸ Der Bestand des Ruhrfestspielarchivs umfasst 787 Kartons und 35 z. T. noch ungeordnete Akten ab 1947: Allg. Schriftverkehr, Protokolle des Aufsichtsrates; Rechnungen; Programme; Ruhrfestspiel-Zeitungen; Presse, Zeitungsausschnittsammlung mit Kritiken; Eröffnungsansprachen; Plakate; Fotosammlung; Seminar für Theatertechnik; Junges Forum; Woche der Wissenschaft.

⁹⁹ Es liegen nur Fotos aus den Jahren 1954, 1958, 1960, 1969, 1973, 1974 sowie ein paar Fotos ohne Jahr vor.

tutionen verfügen unter anderem über umfangreiche Bestände einer Vielzahl von Werkzeitschriften und -zeitungen kleinerer und größerer bedeutender Bergbau- als auch Hüttenunternehmen des Ruhrgebiets, denen grundlegende Informationen zur Kulturarbeit von verschiedenen Montanunternehmen zu entnehmen sind. Die Werkzeitungen bzw. Werkzeitschriften spiegeln als Organ der Betriebsvertretungen und Belegschaften sowohl das Engagement der Unternehmen in der Förderung des Freizeitschaffens als auch das vielfältige laienkünstlerische Schaffen selbst wider. Die Werkzeitschriften stellen zudem eine aufschlussreiche Quelle in Bezug auf die Durchführung diverser Freizeitwettbewerbe und -ausstellungen dar, da sie Auskünfte über ihre Laufzeiten und -orte, über Exponate, Präsentationsweisen, Auswahl- und Bewertungskriterien, Teilnehmer, Preisträger, Preise und die Intentionen der Veranstalter geben. Aufgrund der großen Anzahl von Hütten- und Zechenbetrieben in Deutschland und im Ruhrgebiet konnte im Rahmen dieser Arbeit keine all diese Unternehmen umfassende Untersuchung geleistet werden. Deshalb wurde sich auf die Werkszeitschriften jener Betriebe beschränkt, mit denen die Städtische Kunsthalle Recklinghausen nachweislich in Kontakt stand.

Mit der Kulturpolitik der Bergwerke des Ruhrgebiets nach 1945 hat sich Dagmar Kift unter anderem in ihrem Aufsatz „Mitgestalten – Wandel und Kultur im Ruhrgebiet zwischen Nachkriegszeit und Kohlenkrisen“ und der Ausstellung „Sonntagsbilder. Laienkunst aus dem Ruhrbergbau“ (2003)¹⁰⁰ befasst. Die Autorin stellt heraus, dass sich im Handlungsfeld Kultur für die Reviergeschichte zwei Entwicklungsschübe abzeichneten. In der Wiederaufbau- und Wirtschaftswunderphase zwischen 1947 und 1966 bildete sich eine neue Kultur des Bergbaus heraus, die auf dem Prinzip „Mitgestalten“ aufbaute.¹⁰¹

Ebenfalls spielen die im Stadtarchiv Dortmund archivierten Pressespiegel des Museums am Ostwall¹⁰² zu den Ausstellungen „Maler des einfältigen Herzens“ (1952) und „Amerikanische Primitive“ (1954), verschiedene Korrespondenzen des Museums mit anderen Institutionen und Einzelpersonen sowie der Nachlass von Leonie Reygers eine grundlegende Rolle. Zudem soll der vom Hoesch-Museum in Dortmund verwaltete Nachlass Franz Klekawkas gesichtet werden, der Briefe, persönliche Dokumente sowie Zeichnungen umfasst.

¹⁰⁰ Kat. Ausst. Bochum 2003.

¹⁰¹ Vgl. Kift 2008, S. 137.

¹⁰² Das Museum am Ostwall wurde 1947 gegründet und 2010 mit seinem Umzug ins Dortmunder U in „Museum Ostwall im Dortmunder U“ umbenannt.

II. Historische Entwicklungsprozesse der „naiven Kunst“ – ein Überblick

II.1 Ein Paradigmenwechsel in der modernen Kunst als historische Voraussetzung für die Rezeption der „naiven Kunst“

Als Voraussetzung für die Wahrnehmung der „naiven Kunst“ gilt die Entdeckung des 1844 in Laval geborenen Autodidakten Henri Rousseau.¹⁰³ Ihre Entstehung bzw. der Beginn ihrer Geschichtsschreibung wird überwiegend auf das Jahr 1886 datiert. Es war das Jahr, in dem Rousseau, der etwa im Alter von 40 Jahren autodidaktisch zu malen begonnen hatte, zum zweiten Mal im „Salon des Indépendants“ in Paris ausstellte¹⁰⁴, durch den er laut Wilhelm Uhde bekannt geworden sei.¹⁰⁵ In den Jahren 1905 bis 1907 folgte seine Teilnahme am „Salon d’Automne“, dem Pariser Herbstsalon, wo er neben den Fauvisten ausstellte und avantgardistische Künstler, Kunsthändler und Kunstkritiker auf ihn aufmerksam wurden.¹⁰⁶ Fortan wurde Rousseau als Künstler kontrovers diskutiert. Während seiner 20-jährigen Ausstellungstätigkeit wurde der Maler von Kritikern überwiegend als negatives Beispiel des autodidaktischen Künstlers herabgewürdigt, wie Eva Müller aufdeckt.¹⁰⁷ Adjektive wie „naïveté / naïf“, „candide / enfantin“, „primitif“, „instinctif“, „sincère / sérieux“ und „indépendant“ dienten der anfänglich abwertenden Charakterisierung seines Werks. Darüber hinaus dokumentieren Bezeichnungen wie „ridicule“ und „grotesque“ oder auch „gaieté“ und „fou rire“ den Spott, der Rousseau und seinen Werken begegnete.¹⁰⁸ Dieses Vokabular hatte sich im Laufe der Zeit gefestigt und seine Malerei nicht nur klassifiziert, sondern auch abqualifiziert. Nachdem ein Kritiker 1887 den Begriff der „naïveté“ in Bezug auf Rousseaus Bildthemen mit der italienischen Malerei der Frührenaissance in Verbindung gebracht hatte, wurden häufiger auch Parallelen zur „primitiven Malerei“ gezogen.¹⁰⁹ Als „primitiv“ wurden zur damaligen Zeit grundsätzlich jene Kulturen bezeichnet, deren Entwicklungsstand im Vergleich zu westlichen Zivilisationen als rückständig galt. Die kunsthistorische Definition des „Primitiven“ bezog sowohl die europäische Kunst zurückliegender Epochen als auch die Kultur und Kunst nicht-industrialisierter Völker ein. Seit den 1870er-Jahren wurde die Kunstaussübung der sogenannten „Primitiven“ von Ethnologen beschrieben, die sie unter rein ethnografischen Gesichtspunkten behandelten. Sah die Forschung „Primitive“ in der Regel keine Kunst hervorbringen¹¹⁰, erkannte Richard Andree „Naturvölkern“ Ende der 1880er-Jahre zu,

¹⁰³ Vgl. Neusüß 2008, S. 84; vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 148 f.

¹⁰⁴ Vgl. Stabenow 2001, S. 10.

¹⁰⁵ Vgl. Uhde 1921, S. 21.

¹⁰⁶ Vgl. Kelemen 1969, S. 6.

¹⁰⁷ Vgl. Müller 1993, S. 5-6, S. 15-20.

¹⁰⁸ Vgl. Müller 1993, S. 3, S. 67.

¹⁰⁹ Vgl. Müller 1993, S. 3, S. 68, zit. n.: Marcel Fouquier, in: *Le XIXe Siècle* 17 (28.03.1887), H. 5555.

¹¹⁰ Vgl. Rothe, Kat. Ausst. Heidelberg 1967, S. 23.

eine relativ hohe Stufe der Kunst zu erreichen.¹¹¹ Der Kunsthistoriker und Schriftsteller Carl Einstein beschäftigt sich in seiner Studie „Negerplastik“¹¹² (1915) als einer der Ersten kunstwissenschaftlich mit der „primitiven Kunst“ Afrikas¹¹³ und kritisierte den Anspruch des Bürgertums auf die eigene kulturelle Überlegenheit.¹¹⁴ Seit den 1960er-Jahren galt der Begriff des „Primitiven“ aufgrund seiner ambivalenten Bedeutung als umstritten. Das Wort „primitiv“ wurde problematisiert, da es auf eine eurozentrische sowie ethnozentrische Bewertung nicht-industrialisierter außereuropäischer Kulturen zurückgeht und pejorativ verwendet wurde.¹¹⁵ Entgegen dem vorherrschenden Vorurteil betrachtete Claude Lévi-Strauss ein „primitives Volk“ hingegen nicht als rückständig oder retardiert.¹¹⁶ Trotz solcherlei Gegenstimmen verwendete die Kunstwissenschaft diese Bezeichnung bis in die 1980er-Jahre, was William Rubin mit einem fehlenden adäquaten Sammelbegriff begründet.¹¹⁷ Er bezieht sich auf Lévi-Strauss, der 1963 feststellte, dass sich der Begriff „primitiv“ gefestigt hatte, da im zeitgenössischen, anthropologischen und soziologischen Vokabular keine angemessenere Begriffsalternative gefunden wurde.¹¹⁸ Rubin erläutert, dass seit den 1960er-Jahren der Begriff „Stammeskunst“ vorrangig gegenüber dem der „primitiven Kunst“ verwendet worden sei.¹¹⁹ Müller stellt fest, dass die Begriffe „naiv“ und „primitiv“ seit 1888 überwiegend in begrifflicher Übereinstimmung verwendet wurden, wenn Letzterer nicht stilistisch auf frühe „primitive Malerei“ verwies. Schließlich entwickelte sich der Begriff „naiv“ zunehmend als „Kennzeichen eines Mangels an Fähigkeiten“.¹²⁰ Dafür fand man auch in Rousseaus Werk Anhaltspunkte, wie beispielsweise in der gleichwertigen Aneinanderreihung der Bildelemente und den flächig wirkenden Darstellungen, die als fehlende Beherrschung des künstlerischen Gesetzes der Linearperspektive interpretiert wurden.¹²¹ Cornelia Stabenow weist zudem darauf hin, dass er sich weder malerische Mittel wie die Illusion zunutze machte, noch seine Malerei einem Experiment der modernen Malerei glich.¹²² Die Autorin sieht Rousseaus Ausdrucksweise nicht auf einer theoretischen, sondern auf einer intuitiven Entscheidung beruhen. Das Ergebnis sei eine visionäre Darstellung des optischen Eindrucks, eine einfache Wiedergabe des Sichtbaren, welche die Autorin als Grund für die Bezeichnung Rousseaus als „naiv“ erachtet.¹²³

Rothe bezieht sich hier auf: Hildebrand, Hans: Beiträge zur Kenntnis der Kunst der niederen Naturvölker, in: A. E. Freiherr von Nordenskiöld (Hrsg.): Studien und Forschungen veranlasst durch meine Reisen im hohen Norden, Leipzig 1885.

¹¹¹ Vgl. Rothe, Kat. Ausst. Heidelberg 1967, S. 23.

Rothe bezieht sich hier auf: Richard Andree: Das Zeichnen bei den Naturvölkern, in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. 17, Wien 1887.

¹¹² Einstein, Carl: Negerplastik, Leipzig 1915.

¹¹³ Vgl. Metzler Lexikon Kunstwissenschaft 2003, S. 289.

¹¹⁴ Vgl. Rothe, Kat. Ausst. Heidelberg 1967, S. 24.

¹¹⁵ Vgl. Metzler Lexikon Kunstwissenschaft 2003, S. 287-288; Vgl. Neusüß 2008, S. 85.

¹¹⁶ Vgl. Rubin 1984a, S. 14, zit. n.: Claude Lévi-Strauss: Structural Anthropology, London 1963, S. 101 f.

¹¹⁷ Vgl. Rubin 1984a, S. 85.

¹¹⁸ Vgl. Rubin 1984a, S. 14, zit. n.: Claude Lévi-Strauss: Structural Anthropology, London 1963, S. 101 f.

¹¹⁹ Vgl. Rubin 1984a, S. 85.

¹²⁰ Vgl. Müller 1993, S. 3, S. 68.

¹²¹ Vgl. Stabenow 2001, S. 14.

¹²² Vgl. Stabenow 2001, S. 7.

¹²³ Vgl. Stabenow 2001, S. 12-14.

In den folgenden Jahren erhielt der Begriff „naiv“ weiterhin eine abwertende Bedeutung. Parallel zum malerischen Stil von Rousseau, der von Journalisten als „primitiv“ und somit als einfach und oberflächlich beurteilt wurde¹²⁴, lobte Félix Vallotton 1891 dessen „enfantine naïveté“, womit er zugleich auf seinen mangelnden Intellekt anspielte.¹²⁵ Ab 1893 wurden Rückschlüsse auf Rousseaus Persönlichkeit gezogen. Um 1909 avancierte das Wort „naiv“ zum gängigen Charakteristikum für den autodidaktischen Maler. Kritiker, die seine Malerei als Produkt eines kindlichen Instinkts herabsetzten¹²⁶, waren zudem davon überzeugt, dass es ihm sowohl an Sicherheit im Umgang mit künstlerischen Ausdrucksmitteln als auch an gestalterischer Reflexion mangelte. Müller bemerkt treffend, dass die Bezeichnung Rousseaus als „primitiver“ oder „naiver“ Künstler nicht „im historischen Sinne der Anerkennung bewußter Vereinfachung und Stilisierung der Bildlinge“ erfolgt sei. Stattdessen wurde ihm ein unreflektiertes und instinkthafes Schaffen unterstellt, wie es auch bei afrikanischen und ozeanischen „Stammeskunstobjekten“ üblich war.¹²⁷ Dass die „primitive Kunst“ als zurückgeblieben bzw. in ihrer Entwicklung nicht den Normen der industrialisierten Gesellschaften entsprechend beschrieben und daher nicht als Kunst anerkannt wurde, diskriminiert sowohl indigene Völker als auch Laienkünstler der mitteleuropäischen Gesellschaft.

Gerade dieser Rousseau zugeschriebene Mangel an Reflexion war es, der den Maler zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Fokus der Avantgarde rückte.¹²⁸ Die aufkommende Wertschätzung von Rousseaus Werken sieht Müller mit dem geistes- sowie kulturgeschichtlichen Wandel und dem damit einhergehenden Interesse für „primitive“ und volkstümliche Kunstformen zum Ende des 19. und einsetzenden 20. Jahrhunderts verknüpft.¹²⁹ Die jüngere, avantgardistische Künstlergeneration, die sich von der offiziellen Kunst befreien und die modernistischen Tendenzen der Kunst weiterentwickeln wollte, suchte nach Alternativen zur traditionellen intellektuellen Malerei. Daher schätzte sie den einfachen ästhetischen Ausdruck von Rousseaus Werken, in denen man wie in der indigenen Kunst Unbefangenheit und Ursprünglichkeit repräsentiert sah.¹³⁰ Leonie Reygers begründet, dass „primitive Maler“ im 20. Jahrhundert zur einer Geltung gekommen seien wie folgt:

„Es mag z. T. darin begründet liegen, dass hier illustrativ eine Erlebniswelt zum Ausdruck kommt, zu der die grosse [sic!] Kunst den Zugang nicht hat – die Erlebniswelt des anonymen Bürgers, des Kleinbürgers, des Bauern und des Arbeiters.“¹³¹

Im Künstlerkreis des Pariser Atelierhauses Bateau-Lavoir wurde Rousseau um 1906/07 schnell mit Künstlern und Schriftstellern wie unter anderem Pablo Picasso, Kees van Dongen, Juan Gris, Amedeo Modigliani, André Salmon oder Max Jakob bekannt. Im Falle Picassos, der 1908 das

¹²⁴ Vgl. Müller 1993, S. 16.

¹²⁵ Vgl. Certigny 1961, S. 115, zit. n.: Félix Vallotton, *Le Journal suisse* (25.03.1891).

¹²⁶ Vgl. Müller 1993, S. 50 f.

¹²⁷ Vgl. Müller 1993, S. 159.

¹²⁸ Vgl. Stabenow 2001, S. 54.

¹²⁹ Vgl. Müller 1993, S. 104.

¹³⁰ Vgl. Müller 1993, S. 80.

¹³¹ Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Einführungsrede 1969, o. S.

erste Gemälde von Rousseau erwarb, lässt sich ein von dessen Werk ausgehender künstlerischer Einfluss im Hinblick auf die Reduzierung der Gestaltungsmittel und die Ausdruckskraft vereinfachter Bildmittel erkennen, wie Müller anmerkt.¹³² Trotz derartiger Zeichen der Anerkennung war das entgegengebrachte Interesse jedoch nicht ausschließlich positiv behaftet. Verschiedene bildende Künstler wie auch die Schriftsteller Alfred Jarry¹³³ und Guillaume Apollinaire bewunderten Rousseau zwar für die Bewahrung einer kindlichen Sichtweise, schätzten ihn jedoch als naiv-einfältig und daher intellektuell nicht ebenbürtig ein und erkannten überdies seine künstlerische Leistung nicht vollständig an.¹³⁴ Apollinaire schreibt:

»Mais pour dire le vrai, je crois que la simplicité du bonhomme avait tou d'abord beaucoup plus séduit Jarry que les qualités du peintre. Plus tard cependant, l'auteur d'*Ubu Roi* devint très sensible à l'art de son ami qu'il appelait le mirifique Rousseau.«¹³⁵

Dennoch setzte sich vor allem Jarry, mit dem Ziel, volkstümliche Kunst wiederzubeleben, für den Maler ein.¹³⁶

Auch wenn die Beurteilung von Rousseaus Werk noch lange Zeit geschwankt habe, erfuhr dieses historisch betrachtet über einen Zeitraum von 25 Jahren doch insgesamt einen positiven Wandel, wie Müller herausarbeitet. Nachdem verschiedene Künstler begannen, seine Werke zu kaufen und sie ab 1906 im Kunsthändler Ambroise Vollard ihren Hauptabnehmer fanden, konnte der Maler nur wenige Jahre später einen zunehmenden Erfolg verzeichnen.¹³⁷ Diese Entwicklung schlug sich letztlich auch im Wandel zu einer positiven Konnotation der Begriffe „naiv“, „primitiv“ und „instinktiv“ nieder.¹³⁸

In Verbindung mit der Einordnung des Malers und seiner künstlerischen Bestrebungen erscheint es von Bedeutung, dass Rousseau entgegen der Rezeptionsästhetik seines Werks durch die Avantgarde selbst andere künstlerische Intentionen verfolgte. Rousseau, der es bedauerte, selbst keine künstlerische Ausbildung genossen zu haben, orientierte sich bedingt durch seine Bewunderung des illusionistischen Naturalismus¹³⁹ am Regel- und Wertekanon der Académie¹⁴⁰. Er

¹³² Vgl. Müller 1993, S. 104.

¹³³ Alfred Jarry war mit dem Ziel volkstümliche Kunst wiederzubeleben einer der ersten Förderer Rousseaus gewesen. Jarry hatte zwei Kritiken zu dessen Gemälde „La Guerre“ verfasst, das von insgesamt vier Werken 1894 in der Ausstellung des „Salon des Indépendants“ präsentiert war. Jarry lobte die Ausdruckskraft der Farben und Bildformen in Rousseaus Werk. Er ist später als Rousseaus Entdecker in die Kunstgeschichte eingegangen. Doch weist Müller darauf hin, dass er nicht der erste Zeitungskritiker war, der die Ausdrucksstärke von Rousseaus Werken anerkannte. Zuvor hatte bereits Félix Vallotton Begeisterung für das erste Dschungelbild gezeigt. Vgl. Müller 1993, S. 19-21.

¹³⁴ Vgl. Müller 1993, S. 65, S. 69.

¹³⁵ Apollinaire 1914 (online), S. 7.

¹³⁶ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 22 f.

¹³⁷ Vgl. Certigny 1961, S. 279; vgl. Müller 1993, S. 82-86.

¹³⁸ Vgl. Müller 1993, S. 3-6.

Müllers Ausführungen zum Primitivismus-Aspekt stützen sich laut eigener Angabe v. a. auf William Rubins Forschungsbeiträge über Picasso und die Rezeption „primitiver“ Stammeskunst durch die künstlerische Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts (siehe z. B. Rubin 1984b). Vgl. Müller 1993, S. 3, S. 8.

¹³⁹ Die Salonkunst im Zweiten Kaiserreich stand im Dienste der Illusion, wofür sich die Künstler den Naturalismus zunutze machten, um der Darstellung Glaubwürdigkeit zu verschaffen. War der Naturalismus vorher ein Stilmittel objektiver Wahrnehmung wirkte er nun idealisierend. Vgl. Bocola 1997, S. 122.

¹⁴⁰ Gemeint ist die zur damaligen Zeit dominierende „Académie des Beaux-Arts“. Sie beherrschte das Kunstleben in Frankreich und erhielt die Aufsicht über die Zulassungsjury und über die Preisverteilung des offiziellen Salons.

suchte eigenständig Museen auf, um zu Schulungszwecken Kopien und Studien nach klassisch orientierten Werken anzufertigen. Doch obwohl er professionellen Salonmalern wie Jean-Léon Gérôme oder Adolphe William Bouguereau nacheiferte, erfüllte Rousseau die qualitativen Vorgaben der Académie nicht, da sein Werk stilistisch der Volks- und Laienkunst ähnelte. Laut Sandro Bocola ersetzte Rousseau „einen irrationalen, unfruchtbaren Idealismus durch eine für ihn gerechte und verbindliche, idealisierte Struktur durch den bildnerischen Kanon einer vorklassischen und vornaturalistischen, ‚primitiven‘ Kunst“¹⁴¹.

Da die autodidaktische Laienkunst lange Zeit als dilettantisch von der hohen, durch die intellektuelle Oberschicht ausgeübten Kunst abgegrenzt wurde – man sah sie aufgrund der intuitiven Farb- und Formgestaltung und der aus dem Gefühl erfassten Natur als konträr zur idealisierten Klassik der Akademie¹⁴² –, blieb Rousseau lediglich die Teilnahme am „Salon des Indépendants“.¹⁴³ Dort stellten Künstler aus, die von der Jury des offiziellen Pariser Salons und folglich der Öffentlichkeit abgewiesen wurden. Die ausrichtende „Société des Artistes indépendants“¹⁴⁴ gab weder ein stilistisches Programm vor, noch stellte sie eine Jury. Es war revolutionär, dass sowohl bildende als auch laienschaftende Künstler gegen eine Teilnahmegebühr in einem Salon ausstellen konnten.¹⁴⁵

Die Literatur wägt mit unterschiedlichen Argumenten die Rousseau unterstellte „primitive“ Naivität ab oder negiert diese gänzlich. Während Müller den Kunstcharakter in Rousseaus Werk als ästhetisch basierten Unterschied zu anderen Laienmalern betont¹⁴⁶, unterstellt Uhde dem Autodidakten, mit seiner Darstellungsweise eine stilistische Absicht verfolgt zu haben. Uhde akzeptierte im Hinblick auf Rousseaus „Unkenntnis der Welt als Fassade und der schönen künstlichen Dinge“ zwar, dass man ihn als „naiv“ bezeichnete, doch lehnt er diese Charakterisierung in Bezug auf seine Bildgestaltung ab:

„Denn diese Bilder sind nicht mit den Produkten der Primitiven zu vergleichen, die nicht fähig waren, die Gegenstände so wiederzugeben, wie sie auf unser Auge wirken, die nicht gelernt hatten, Licht und Luft zu malen. Von Rousseau wissen wir, daß er dieses alles konnte, und es ist daher von vornherein anzunehmen, daß in dieser Art eine stilistische Absicht liegt.“¹⁴⁷

Uhde war daran gelegen, dass Rousseau nicht mit jenem „Primitiven“ gleichgesetzt wurde, der nicht fähig war, die visuell wahrnehmbare Objektwelt darzustellen. Uhde wollte ihn vielmehr als „Primitiven“ verstanden wissen, der bewusst entschied, die Realität in einer „primitiven“ Weise

Letztlich war es die Académie, die über den Ausschluss von Künstler entschied. Sie beharrte auf dem klassischen Ideal und verschloss sich weitestgehend gegenüber neuen künstlerischen Tendenzen. Vgl. Rewald 2001, S. 16.

¹⁴¹ Vgl. Bocola 1997, S. 188.

¹⁴² Vgl. Gans, Kat. Ausst. Utrecht 1970, o. S.

¹⁴³ Im 18. Jahrhundert blieb das Ausstellungsrecht auf die Mitglieder der französischen Akademie beschränkt. Nachdem infolge der französischen Revolution die Privilegien der Akademie aufgehoben und die künstlerische Ausbildung demokratisiert worden war, war die Autorität schließlich mit der Gründung der Abteilung des „Institut National des Sciences et des Arts“ an der Académie des Beaux-Arts wiederhergestellt worden. Seitdem konnten zwar alle Künstler ihre Werke für den Salon einsenden, doch mussten sie den akademischen Kriterien genügen. Napoleon III. richtete den alternativen „Salon des Refusés“ ein, in dem die abgewiesenen Künstler ausstellen konnten. Vgl. Bocola 1997, S. 69, S. 115.

¹⁴⁴ Vgl. Müller 1993, S. 3, S. 7, S. 9.

¹⁴⁵ Vgl. Stabenow 2001, S. 7.

¹⁴⁶ Vgl. Müller 1993, S. 62.

¹⁴⁷ Uhde 1921, S. 60.

darzustellen und deswegen der modernen Kunst zuzurechnen war. Als Beweis für seine These, der zufolge Rousseau ein „moderner Primitiver“¹⁴⁸ war, führt Uhde von ihm angefertigte Studien an. Auch Stabenow und Müller sind überzeugt, dass Rousseaus Schaffen nicht vom Instinkt geleitet war, sondern seine malerischen Entscheidungen, unter anderem die Auswahl seiner künstlerischen Mittel, bewusst erfolgten. In Skizzen und „sur le motif“ entstandenen Landschaftsstudien, deren Überarbeitung in manchen Fällen überliefert ist, sehen die Autorinnen Rousseaus Fähigkeit, konzeptionell zu gestalten, belegt. Das Arbeiten nach der Natur sowie die Orientierung an künstlerischen Vorbildern würden seine Werke zudem von der üblichen Volkskunst abheben.¹⁴⁹ Uhde ging schließlich so weit, die „primitive“ Formsprache als gemeinsamen Nenner, das heißt als Analogie zwischen Werken von Laien und avantgardistischen Künstlern zu beschreiben.¹⁵⁰

Rousseaus Malerei zeichnet sich durch eine primär formale Ordnung der Komposition aus, in die er Farben in einer Art „Ausmaltechnik“ ohne Schatten oder Farb- und Lichtreflexe einsetze. Die reine Lokalfarbigkeit und die einfache Struktur erzeugen eine starke Stilisierung der Bildelemente. Müller kommt über die Beschreibung der Form- und Farbkonzeption zu der Erkenntnis, dass Rousseaus Werke Abbilder seiner Wirklichkeitsauffassung darstellen.¹⁵¹ Sie schreibt:

„Seine Malerei stellt die Wirklichkeit nicht wie die Pointillisten unter subjektiven Anschauungsmodalitäten dar, sondern repräsentiert eine ideelle Wirklichkeit hinter allem Augenschein.“¹⁵²

Bocola meint, dass Rousseau nur insofern eine realistische und naturalistische Wiedergabe anwendete, um das für ihn Wesentliche darzustellen. Der Autor bezeichnet Rousseau als großen Vorläufer des Surrealismus und des modernen, „magischen“ Realismus¹⁵³, den er in die Entwicklungslinie des Realismus stellt, der von Manet, Degas und Monet im 19. Jahrhundert zum Impressionismus geführt wurde.¹⁵⁴ Im Vergleich zum Naturalismus, der eine gestalterische Technik darstellt, drückt der Realismus eine geistige Haltung aus.¹⁵⁵ Bocola schreibt:

„Die magische Dimension des künstlerischen Prozesses wird nicht mehr religiös gedeutet oder der Genialität einzelner Künstler zugeschrieben, sondern als ein wesentlicher, ‚natürlicher‘ und notwendiger Aspekt der menschlichen Psyche verstanden. Mit dieser Verschiebung der Optik beginnt die Integrierung des Unfaßbaren – des Unbewußten – in das aufgeklärte Selbst- und Weltbild der Moderne.“¹⁵⁶

Mit der Annahme, dass Rousseau weder der Volkskunst noch der „primitiven Kunst“ zugehörig war, sondern sich im Hinblick auf Komposition und Gestaltungsmittel lediglich ihrer Formensprache bzw. Ästhetik bediente, wie dies von einem Teil der Avantgarde angestrebt wurde, deu-

¹⁴⁸ Uhde bezeichnete die Autodidakten 1928 zunächst als „Peintres du Cœur Sacré“ und 1932 dann als „primitifs modernes“. Vgl. Kat. Ausst. Villeneuve d'Ascq 2017, S. 7.

¹⁴⁹ Vgl. Müller 1993, S. 73 f., zit. n.: Cornelia Stabenow: Die Urwaldbilder des Henri Rousseau. Stilbildung und Verhältnis zum Gesamtwerk, München 1980 (Diss. München 1978), S. 158, S. 166 ff.

¹⁵⁰ Vgl. Uhde 1947, S. 22.

Auch bei Kelemen ist von der „naiven Malerei“ als „bestimmte Art der modernen Sprache der Malerei“ die Rede. Vgl. Kelemen 1969, S. 42.

¹⁵¹ Vgl. Müller 1993, S. 75.

¹⁵² Müller 1993, S. 75.

¹⁵³ Vgl. Bocola 1997, S. 191 f.

¹⁵⁴ Vgl. Bocola 1997, S. 281.

¹⁵⁵ Vgl. Bocola 1997, S. 411.

¹⁵⁶ Bocola 1997, S. 280.

ten sich innovative, modernistische Tendenzen in seinem Schaffen an. In seiner modern anmutenden Bildsprache, in der er „jedes Detail präzise definiert, nimmt der Realismus der Szenen die abstrakt-konkrete Struktur an, welche die Avantgarde seit Seurat interessieren mußte“¹⁵⁷, wie Stabenow schreibt. Da die Charakteristika seiner Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts Künstler verschiedener Kunstrichtungen wie des Fauvismus oder auch des Kubismus beeinflussten, wurde er zur Symbolgestalt des Paradigmenwechsels in der Kunst.¹⁵⁸

Im Zeitraum von ungefähr 1919 bis 1939¹⁵⁹ entwickelte sich eine realistische Tendenz in der bildenden Kunst, die sich erneut auf das „naive“ Wirklichkeitsverständnis besann. Rousseau kam eine bedeutende Vorreiterrolle in der Entwicklung des neuen Realismus zu, wie er sich beispielsweise in den 1920er-Jahren in der gegenständlichen Bildsprache der Neuen Sachlichkeit, im magischen Realismus oder im gegenständlichen Surrealismus zeigte. Künstler wie Giorgio di Chirico oder Fernand Léger hätten sich stilistisch unter anderem an Werken verschiedener moderner Künstler orientiert, wobei Rousseau den entscheidenden Einfluss ausgeübt haben soll.¹⁶⁰ Bereits Uhde sprach Rousseau eine zentrale Bedeutung für die Entwicklung der modernen Kunst und der ihr nachfolgenden Generation zu:

„Du warst der große Vorläufer dieser Unschuldigen und Armen, Henri Rousseau, und du auf Deiner Art wird das neue Menschentum sich aufbauen. So wie auf Deiner Kunst die neue Kunst beruht. Denn Du warst nicht nur der erste Mensch, sondern auch der erste große Künstler der kommenden Zeit. Ein Künstler [sic!] nicht ein Maler, der mit dem Auge sich tägliches, oberflächliches Glück erblinzelt. Denn Du gabst nicht in Male-
reien wieder, was Du sahest, sondern schufest in Bildern, was Du erlebst.“¹⁶¹

Wie die vorangegangenen Darstellungen jedoch zeigen, wurde Rousseau nicht als Künstler seiner Zeit, sondern vielmehr als „moderner Primitiver“ bzw. als „naiver“ Autodidakt wahrgenommen.¹⁶² Unter anderem die Tatsache, dass er nicht beabsichtigte, modern zu malen und vergeblich am klassischen Ideal der Académie festhielt, machte ihn für die Öffentlichkeit zum „Naiven“. Die Rezeption Rousseaus als intuitiv schaffender Künstler dauert bis in die Gegenwart fort. Stabenow schreibt:

„Damit ist bis heute die faszinierende Rolle eines Künstlers festgelegt, der naiv, das heißt unverstellt, unverfälscht, seinen Anlagen entsprechend zu intuitiven Bildlösungen gelangt, die der theoretisierende Künstler nur mühsam verwirklichen kann, weil er den Zwang zum rationalen Denken erst einmal überwinden muß.“¹⁶³

Auch wenn die „naive Malerei“ erst mit dem Aufbruch der modernen Kunst entstanden sei, wie Manfred de la Motte es formuliert, muss festgehalten werden, dass Rousseau nicht ihr Initiator war.¹⁶⁴ Das aufkommende Interesse für „primitive“ Kunstäußerungen im Rahmen der Modernisierungsprozesse in der bildenden Kunst war letztlich dafür ausschlaggebend, dass Rousseaus

¹⁵⁷ Stabenow 2001, S. 78.

¹⁵⁸ Vgl. Weltencyklopädie Naive Kunst 1989, S. 508.

¹⁵⁹ Sandro Bocola verweist im Zusammenhang mit dem neuen Realismus auf die Ausstellung „Realismus – zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939“ im Centre Pompidou in Paris. Vgl. Bocola 1997, S. 342.

¹⁶⁰ Vgl. Bocola 1997, S. 343, S. 347, S. 350.

¹⁶¹ Uhde, S. 14.

¹⁶² Vgl. Müller 1993, S. 6 f, S. 13.

¹⁶³ Stabenow 2001, S. 16.

¹⁶⁴ Vgl. Motte, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961, S. 162.

Die These, der zufolge die Geschichte der „naiven Kunst“ mit der Entstehung der Moderne in Verbindung steht, findet sich auch bei Eva Karcher. Vgl. Karcher, Kat. Ausst. Bönningheim 1996, S. 7.

Werk Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Dass sein Schaffen nicht als Teil der Entwicklungen innerhalb der modernen Kunst verortet, sondern durch den Vergleich mit „primitiven“ Kunstschöpfungen aus der Kunstgeschichte herausgelöst wird, ist ein anschauliches Beispiel für die ahistorische Rezeption von Laienkunst in dieser Zeit.

II.1.1 Der Weg zum Primitivismus

Als im 19. Jahrhundert mit der industriellen Revolution sowie mit den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen und wissenschaftlichen Fortschritten Zweifel an der bisherigen theologischen Auslegung der Welt aufkamen, erfolgte ein folgenschwerer geistiger Umbruch.¹⁶⁵ Einerseits durch ein naturwissenschaftlich begründetes rationales Verständnis und andererseits von esoterischen Lehren und parareligiösen Bewegungen beeinflusst, begann sich das Welt- und Menschenbild zu wandeln.¹⁶⁶ Vor diesem Hintergrund vollzog sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Bereich der bildenden Kunst eine Spaltung in die „historisierende offizielle Kunst“ und in die „progressive oppositionelle Kunst“. Letztere befreite sich von Traditionen, indem Künstler die Autorität der Kunstakademien infrage stellten und versuchten, das vorherrschende klassizistische Kunstverständnis zu überwinden.¹⁶⁷ Sie entfernten sich bewusst vom akademischen Naturalismus und wandten sich der „primitiven Kunst“ zu.¹⁶⁸ Die ersten Bemühungen der Impressionisten, aus dem konservativen akademischen Regelkanon auszubrechen, ebneten seit den 1880er-Jahren den Weg für die Phase des Modernismus.¹⁶⁹ Dass die Teilnahme Rousseaus am „Salon des Indépendants“ 1886 mit der letzten Gruppenausstellung der Impressionisten zusammenfiel, kündigte gewissermaßen den nächsten Schritt im kunsthistorischen Paradigmenwechsel zur modernen Kunst an. Eine neue Generation von Künstlern suchte nach anderen Gestaltungsmitteln und Themen, um ihre subjektive Wahrnehmung und Vorstellung von Wirklichkeit bildnerisch auszudrücken, ohne weiterhin ihren künstlerischen Ausdruck aus der Studie und der Naturbeobachtung zu schöpfen.¹⁷⁰ Der Beginn der modernen Kunst zeichnete sich, wie Uwe M. Schneede in einigen Punkten aufführt, unter anderem durch „die eindringliche Suche nach einem zeitgenössisch-subjektiven Ausdruck des Verhältnisses zur Welt“, „die experimentelle Auslotung der Bildmittel nach ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten, um das Bild als eigenständige Einheit parallel zur Natur zu schaffen“ und durch „die mit dem subjektiven Ausdrucksverlangen einhergehende Vereinzelung des Künstlers [...]“aus.¹⁷¹

Die intendierte Erneuerung der Kunst entfachte unter der Avantgarde eine Sehnsucht nach dem Ursprünglichen¹⁷² sowie ein ästhetisches Interesse an der Primitivität des Naturzustandes und der

¹⁶⁵ Vgl. Bocola 1997, S. 49, S. 119.

¹⁶⁶ Vgl. Bocola 1997, S. 49, S. 155.

¹⁶⁷ Vgl. Rothe, Kat. Ausst. Heidelberg 1967, S. 21 f.; vgl. Propyläen Kunstgeschichte 1990, S. 23.

¹⁶⁸ Vgl. Schmidt, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961, S. 13-15.

¹⁶⁹ Vgl. Schmidt, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961, S. 24.

¹⁷⁰ Vgl. Bocola 1997, S. 49, S. 279, S. 285.

¹⁷¹ Vgl. Schneede 1991, S. 215.

¹⁷² Vgl. Ortmeier 1983, S. 144.

„archaischen Landschaft des Prälogischen“.¹⁷³ Im Zusammenhang mit den Bestrebungen, das Prinzip der bildnerischen Mimesis zu überwinden, erfolgte die Rezeption vergangener Kunstepochen, wie der archaisch-griechischen, byzantinischen, romanischen oder gotischen Kunst, die vor der Renaissance entstanden waren¹⁷⁴ sowie bislang missachteter Kunstformen, unter anderem des archaischen Symbolismus „primitiver“ Stammeskunst außereuropäischer Völker oder eben auch des „magischen Realismus“¹⁷⁵ Rousseaus. Künstler der Moderne hätten laut Bocola in diesen Produktionen den Wert der Integrität und Ursprünglichkeit bzw. die „Authentizität der künstlerischen Aussage“ erkannt.¹⁷⁶ Der Autor stellt heraus, dass sich die Entdeckung der „Primitiven“ vor dem Ersten Weltkrieg vor allem ideell in der Suche nach neuen Ausdrucksformen äußerte und zunächst nur wenige Künstler wie Picasso, Brâncuși, Modigliani und Lipchitz, das gestalterische Vokabular der „Primitiven“ übernommen hätten.¹⁷⁷ Derartige Ansätze zeigen sich etwa in Picassos Gemälde „Les Femmes d'Alger“ (1911, New York, Museum of Modern Art), dem Schlüsselwerk des analytischen Kubismus¹⁷⁸, in dem er „eine neue Bildsprache entwickelt, die nicht die äußere Erscheinung der Dinge nachahmt, sondern das, was wir von ihnen wissen [...]“¹⁷⁹, wie Karl Schawelka schreibt.

Uhde greift Rousseaus Bild „Bohémienne endormie“ (1897, New York, Museum of Modern Art) auf und betont, dass dieses sowohl über den Impressionismus als auch den erst zehn Jahre später entstandenen Kubismus, in dem Picasso versuchte, verschiedene, dem Auge nicht gleichzeitig erfassbare Bestandteile eines Objekts zum Zweck einer übersteigerten Wirklichkeit zu vereinen, weit hinausgehe. Zugleich weist Uhde auf den Unterschied hin, demzufolge Picasso künstlerische Formen und Ausdrucksmöglichkeiten mit intellektueller Berechnung entwickelte, die ihm erlaubten, parallel mehrere zeitliche Ebenen darzustellen, während die Ähnlichkeit zu einem „naiven“ Maler wie Vivin im Unvermögen der perspektivischen Darstellung lag.¹⁸⁰

Die Vertreter der klassischen Moderne orientierten sich zudem an den künstlerischen Grundhaltungen und richtungsweisenden Errungenschaften ihrer Vorgänger wie Paul Gauguin, Paul Cézanne oder Vincent van Gogh, die sich in den Bestrebungen, optisch wahrnehmbare Objekte, psychisch-seelische Zustände und ästhetische Vorstellungen visuell auf der Leinwand zu vereinen, darstellten.¹⁸¹ Der sogenannte Primitivismus¹⁸² der Moderne wird auf Gauguins Suche nach

¹⁷³ Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 17.

¹⁷⁴ Vgl. Kat. Ausst. Utrecht 1970, o. S.; vgl. Lexikon der Kunst 1993, S. 746.

¹⁷⁵ Der Begriff „magischer Realismus“ kennzeichnet eigentlich eine in den 1920er-Jahren aufkommende Kunstströmung, die in der künstlerischen Zusammenführung von Realität und Traum eine Nähe zum Surrealismus aufweist. Sandro Bocola bezieht den Begriff auf Henri Rousseau, dessen Œuvre jedoch früher, nämlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum einsetzenden 20. Jahrhundert, entstand. Als „magisch“ wird hier der unbewusste psychische Aspekt des künstlerischen Schaffens verstanden. Vgl. Bocola 1997, S. 280.

¹⁷⁶ Vgl. Bocola 1997, S. 49, S. 175.

¹⁷⁷ Vgl. Bocola 1997, S. 49, S. 177.

¹⁷⁸ Vgl. Propyläen Kunstgeschichte 1990, S. 15.

¹⁷⁹ Schawelka 1991, S. 232.

¹⁸⁰ Vgl. Uhde 1947, S. 80 f.

¹⁸¹ Siehe hierzu Bocola 1997, S. 13 f.

¹⁸² Der Begriff „Primitivismus“ wird heute in der Kunstwissenschaft für die Rezeption sogenannter „primitiver“ Kulturen und künstlerischer Objekte von Künstlern der Moderne gebraucht. Er definiert den bewussten Zugriff auf

Ursprünglichkeit in verschiedenen Kulturen und künstlerischen Ausdrucksformen zurückgeführt.¹⁸³ Varnedoe vertritt die These, dass es bereits einen „Primitivismus“ gab, der durch den Maler lediglich modernisiert wurde.¹⁸⁴ Mit der Absicht, durch die bildnerische Darstellung die Idee von einem Objekt neu zu beleben, begann Gauguin sich den schöpferischen Kräften in kulturellen und religiösen Bräuchen des eigenen Landes und fremder Kulturkreise zuzuwenden.¹⁸⁵ In der Bretagne, auf den französischen Antillen und den polynesischen Inseln machte sich Gauguin in den 1880er- und 1890er-Jahren auf die Suche nach dem ungebildeten, nicht urbanisierten Menschen und dem einfachen, ursprungsnahen Leben.¹⁸⁶ Das Gemälde „Die Vision nach der Predigt“¹⁸⁷ (1888/89, Edinburgh, National Gallery of Scotland) ist ein Beispiel für Gauguins künstlerische Aneignung des Fremden und die Wiedergabe einer geistigen Vorstellung. Der Maler vereint hier Sichtbares und Visionäres, indem er den biblischen Kampf Jakobs mit einem Engel darstellt, der jedoch nur in der Vorstellung der ins Gebet versunkenen Bäuerinnen stattfindet.¹⁸⁸ Der Maler wendet sich hier von der äußeren Wirklichkeit ab und konzentriert sich auf das individuelle bildnerische und triebhafte Empfinden wie auch seine Fantasie, wie Bocola ausführt.¹⁸⁹

Ein großer Einfluss auf die junge künstlerische Avantgarde ist von Gauguins Teilnahme am „Salon d'Automne“ 1906 ausgegangen.¹⁹⁰ In ihrem Vorhaben, zugunsten einer bildnerischen Autonomie neue ästhetische und formale Ansätze zu ergründen, verfolgte sie Gauguins Kunstanspruch weiter. Sie begab sich auf unterschiedlichen Wegen auf die Suche nach dem Ursprung der menschlichen Kreativität, um neue Möglichkeiten der Bildgestaltung und Vereinfachung der Formen hin zur Abstraktion auszuloten. Giulio Carlo Argan schreibt:

„Man will nicht mehr nur Fortentwicklung, sondern eine radikale, revolutionäre Wandlung der Kunst, sowohl im Schaffensprozeß wie in den Zielsetzungen. [...] Es geht nicht so sehr um die Analyse der äußeren Realität als vielmehr um die Analyse der Kunst selbst, ihrer Strukturen und inneren Prozesse.“¹⁹¹

Die ins Blickfeld der Avantgarde gerückten Objekte autochthoner Völker, die von kulturellen Rahmenbedingungen unberührt und somit frei von jeglicher externer Determination schienen, waren mit ihrem Eingang in Völkerkundemuseen, wo sie systematisch gesammelt und ausgestellt wurden, der Öffentlichkeit zugänglich geworden.¹⁹² Eine Sammlung ozeanischer und afri-

Formen, Inhalte, Materialien und Techniken der Kunst „vormoderner“ Völker in Malerei und Skulptur durch die klassischen Avantgarden zwischen 1890 und 1940. Da er ebenfalls die eurozentrische Haltung gegenüber indigenen bzw. autochthonen Völkern konnotiert, ist er als historischer Begriff anzuführen. Vgl. Metzler Lexikon Kunstwissenschaft 2003, S. 287 f.

Indem sich europäische Künstler an außereuropäischer Stammeskunst und „urgesellschaftlichen“ Werten des Ursprünglichen orientierten, versuchten sie sich von den vorherrschenden Zuständen in Kultur, Kunst und Gesellschaft abzugrenzen. Vgl. Lexikon der Kunst 1993, S. 745.

¹⁸² Vgl. Ortmeier 1983, S. 144.

¹⁸³ Vgl. Lexikon der Kunst 1993, S. 746; vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. München / Zürich 1975, S. 9, S. 21.

¹⁸⁴ Vgl. Varnedoe 1984, S. 190 f.

¹⁸⁵ Vgl. Zumdick 1995, S. 133.

¹⁸⁶ Vgl. Metzler Lexikon Kunstwissenschaft 2003, S. 288.

¹⁸⁷ Das Bild ist auch unter dem Titel „Jakobs Kampf mit dem Engel“ bekannt.

¹⁸⁸ Vgl. Varnedoe 1984, S. 187, S. 190 f.

¹⁸⁹ Vgl. Bocola 1997, S. 175.

¹⁹⁰ Vgl. Metzler Lexikon Kunstwissenschaft 2003, S. 288 f.

¹⁹¹ Propyläen Kunstgeschichte 1990, S. 15.

kanischer Stammeskunst gab es z. B. im 1882 eröffneten Musée d'ethnographie du Trocadéro in Paris.¹⁹³ Seit dem 19. Jahrhundert wurden Objekte von Forschungsreisenden aus anderen Ländern bzw. außereuropäischen Kulturkreisen, zu denen vor allem französische Kolonien in Afrika gehörten, nach Frankreich importiert. Anfangs als Kuriositäten gehandelt, wurden „primitive“ Kunstobjekte auch auf der Weltausstellung von 1878 in Paris ausgestellt, um die ethnische Hierarchie der Zivilisationsstufen zu dokumentieren, wie Philippe Peltier erläutert.¹⁹⁴ Weckten diese Objekte zunächst nur ethnografisches Interesse, begannen um 1906/07 in Paris ansässige Künstler wie die Gruppe der Fauvisten oder auch Picasso, sich für afrikanische und ozeanische Masken sowie Skulpturen zu begeistern.¹⁹⁵ Wie seine sogenannte „période nègre“ dokumentiert, ließ sich Picasso von den vereinfachten Formen, der Idee und der Ausdruckskraft iberischer, ozeanischer und afrikanischer Skulpturen und Masken inspirieren. Darin habe er „einen entscheidenden Schritt der Assimilation zugunsten der eigenen nichtabbildenden Kunst“ vollzogen.¹⁹⁶ Laut Rubin stelle Picassos Gemälde der „Demoiselles d'Avignon“ mit seinen stilistischen und symbolischen Neuerungen – der Darstellung mentaler Zustände durch eine abstrahierende und vereinfachte Bildsprache – einen kunsthistorischen Wendepunkt dar.¹⁹⁷ Das Gemälde habe nicht nur unter bildenden Künstlern, sondern auch unter Literaten, Kunstsammlern und -händlern zur Verbreitung des Interesses an Stammeskunst beigetragen.¹⁹⁸ Sowohl der Künstlerkreis um Gertrude Stein als auch Daniel-Henry Kahnweiler oder Guillaume Apollinaire begannen afrikanische Kunst zu sammeln.¹⁹⁹

In Deutschland beschäftigte sich die 1905 gegründete Künstlergruppe „Die Brücke“ aus formal-ästhetischem, stilistischem und motivischem Interesse mit afrikanischen und ozeanischen Objekten, die sie im Dresdner Völkerkundemuseum betrachten konnten.²⁰⁰ Was Künstler übergreifend an indigener Kunst faszinierte, waren ihre elementare Gestaltungskraft sowie ihre magisch-geheimnisvolle Ausstrahlung, die auf ihre kultisch-rituelle Funktion zurückzuführen ist.²⁰¹

Rubin stellt heraus, dass „Stammeskunst“ zwar keinen fundamentalen Richtungswandel in der modernen Kunst herbeigeführt habe, aber die Arbeit moderner Künstler beeinflusste.²⁰² Künstler des Dadaismus oder des Surrealismus nahmen Bezug auf außereuropäische Stammeskunst, in-

¹⁹² Vgl. Rothe, Kat. Ausst. Heidelberg 1967, S. 23.

Jean-Louis Paudrat weist darauf hin, dass vielfältige Stammesobjekte durch den französischen Kolonialismus in französische Sammlungen gelangten. Vgl. Paudrat 1984, S. 135.

¹⁹³ Es handelt sich dabei um das heutige Musée de l'Homme. Vgl. Bocola 1997, S. 175.

¹⁹⁴ Vgl. Peltier 1984, S. 114.

¹⁹⁵ Vgl. Presler 1981, S. 13 f.; vgl. Paudrat 1984, S. 148 f.

¹⁹⁶ Vgl. Lexikon der Kunst 1993, S. 746.

¹⁹⁷ Vgl. Rubin 1984b, S. 261.

¹⁹⁸ Vgl. Bocola 1997, S. 177.

Die künstlerische Beschäftigung mit afrikanischer Kunst geschah auch auf dem Gebiet der kubistischen Plastik, wie u. a. Werke von Jaques Lipchitz und Amedeo Modigliani zeigen. Vgl. Lexikon der Kunst 1993, S. 746.

¹⁹⁹ Vgl. Bocola 1997, S. 177.

²⁰⁰ Vgl. Metzler Lexikon Kunstwissenschaft 2003, S. 289.

Die Orientierung an afrikanischer Kunst setzte bei Karl Schmidt-Rottluff um 1910 ein. Emil Nolde begleitete 1913 eine Expedition nach Asien, die in der Südsee endete. Vgl. Gordon 1984, S. 399.

Max Pechstein unternahm 1914 eine Südseereise, um im Einklang mit der Natur zu leben. Vgl. Gordon 1984, S. 401 f.

²⁰¹ Vgl. Metzler Lexikon Kunstwissenschaft 2003, S. 289.

²⁰² Vgl. Rubin 1984a, S. 26.

dem sie 1916 im Züricher Cabaret Voltaire „Afrikanische Nächte“ veranstalteten und in Musik, Tanz und Lesungen den „Geist Afrikas“ heraufbeschworen, wie Peltier schreibt.²⁰³

Die beschriebene künstlerische Emanzipation und die Hinwendung zu anderen Kulturen waren von einem allgemeinen antinaturalistischen Klima begleitet. In Zeiten sich wandelnder Herrschafts-, Wohn- und Arbeitsverhältnisse und sich auflösender kirchlicher und sozialer Autoritäten stellte der Primitivismus laut Martin Ortmeier unter anderem ein Vorbild für eine neue Integrität dar. „Primitive Kulturen“ seien in einer Zeit des Identitätsverlustes als ideale Gesellschaftsformen betrachtet worden.²⁰⁴ Während Tilmann Osterwold diese Entwicklung auf die Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt infolge der Industrialisierung zurückführt²⁰⁵, stellt Anna Neusüß die Sehnsucht nach Einfachheit und schließlich die Romantisierung „primitiver Kulturen“ in Zusammenhang mit dem damaligen wissenschaftlich-technischen Fortschritt.²⁰⁶ Argan führt das aufkommende Interesse für sogenannte „primitive Kulturen“ auf die in der Massengesellschaft erlebte Entfremdung und die darüber hinaus einsetzende Beschäftigung mit der menschlichen Psyche mit bewussten und unbewussten Verhaltensmustern zurück.²⁰⁷ Neue wissenschaftliche Erkenntnisse innerhalb der Psychologie und anderer wissenschaftlicher Disziplinen hatten seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert die Bedeutung angeborener Ausdrucksformen untermauert. Kirk Varnedoe sieht den Hauptgrund für die Beachtung und Wertschätzung des „Primitiven“ in der Vorstellung von der Überlegenheit des Geistes gegenüber der Materie.²⁰⁸ Er schreibt:

„Sehen und Denken hielt man nun im Einklang mit neuen Erkenntnissen der Psychologie mehr für einen Akt des Begreifens als des Wahrnehmens. Der Geist galt nicht mehr als passiver Behälter, den die Natur mit Eindrücken füllte, sondern als eine handelnde, organisierende Kraft [...]. Bildliche Darstellung war so gesehen eine Tat, keine Reaktion, ihr Wesen war Neubau, nicht Nachahmung.“²⁰⁹

Letztlich hatten wissenschaftliche Erkenntnisse Künstler der Moderne darin beeinflusst, sich von der äußeren Erscheinung abzuwenden und die „Barrieren zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Bewußtem und Unbewußtem, Realem und Imaginärem“ aufheben zu wollen.²¹⁰ Im Wesentlichen baute das neue Menschenbild auch auf der Psychoanalyse auf, die davon ausgeht, dass dem menschlichen Verhalten das psychische Geschehen, ein unbewusstes Seelenleben und die psychische Energie des Triebes zugrunde liegen.²¹¹ Es lässt sich übergreifend feststellen, dass

²⁰³ Vgl. Peltier 1984, S. 121; vgl. Rosenstock 1984, S. 487.

Noch zwischen den 1920er- und 1930er-Jahren wurden die Dadaisten und Surrealisten durch ozeanische Plastik beeinflusst, wie die Masken Hans Arps für dadaistische Aufführungen in Zürich veranschaulichen. Breton sah in Anknüpfung an die sogenannte „primitive Vision“, einer Synthese sinnlicher Wahrnehmung und geistiger Repräsentation, die einzige Chance, „die Quellen der Inspiration vor der durch Rationalismus und Utilitarismus bedingten Austrocknung zu bewahren“. Vgl. Presler 1981, S. 17.

²⁰⁴ Vgl. Ortmeier 1983, S. 144.

²⁰⁵ Vgl. Osterwold, Kat. Ausst. Stuttgart 1981b, S. 1.2.

²⁰⁶ Vgl. Neusüß 2008, S. 84.

²⁰⁷ Vgl. Propyläen Kunstgeschichte 1990, S. 14.

²⁰⁸ Vgl. Varnedoe 1984, S. 190 f.

²⁰⁹ Varnedoe 1984, S. 190.

²¹⁰ Vgl. Lexikon der Kunst 1993, S. 746.

²¹¹ Vgl. Bocola 1997, S. 254, S. 266.

die Beschäftigung mit künstlerischen Grenzbereichen mit der Entdeckung des Unbewussten durch Sigmund Freud und C. G. Jung einherging. Einige Künstler waren unter anderem von der Abhandlung „Totem und Tabu“²¹² (1912/13) beeinflusst²¹³, in der Sigmund Freud versucht, eine Beziehung zwischen dem Denken der „Primitiven“ und den psychologischen Phänomenen der westlichen Gesellschaft herzustellen.²¹⁴ Das Axiom der von Freud und Jung vertretenen Tiefenpsychologie sei laut Wolfgang Rothe die Allgemeinheit des Menschlichen:

„[...] der Wilde und der Bildungsbürger, der Gesunde und der Kranke, das Kind und der Erwachsene, der Laie und der Berufskünstler leben und gestalten aus denselben Tiefenschichten heraus, ihr seelischer Fundus ist mithin der gleiche.“²¹⁵

André Malraux schreibt in seiner 1947 erschienenen Schrift „Psychologie de l'Art. Le Musée imaginaire“²¹⁶, dass Künstler auf der Suche nach immer Archaischerem auch für die Kunst des Kindes, der „Geisteskranken“ und zugleich die Volkskunst und die Kunst der „Naiven“ aufnahmefähig wurden.²¹⁷ Dass die Kunst der sogenannten „Wilden“ den Blick für die Leistungen der „kleinen Wilden“ in der eigenen Kultur geschärft habe, wie Adelheid Siever-Staudte beschreibt, sei wesentlich für den entwicklungsgeschichtlichen Verlauf der „naiven Kunst“.²¹⁸

Hans Sedlmayr beschreibt die Grenzen zwischen der bildenden Kunst und der Bilderei der „Primitiven“, der „Ungeübten“, Kinder und „Geisteskranken“ als fließend, da ihr „ursprünglicher Geist“ sie befähigte, „Vollkommeneres und Schöneres zu schaffen [sic!] als es der ‚Gebildete‘ vermag“.²¹⁹ Ihre rudimentären Zeichnungen und Malereien begriff man als Schlüssel zu den Grundstrukturen geistiger Vorgänge.²²⁰ Der Heidelberger Psychiater und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn erkannte eine enge Verwandtschaft zwischen dem kreativen Potenzial kranker und gesunder Menschen und nahm an, dass „bei Kranken durch den psychotischen Ausnahmezustand mit Wegfall zivilisatorischer Hemmungen die Gestaltungskräfte freigesetzt werden, die bei Kindern und Primitiven noch nicht überdeckt sind“²²¹. Auf der Grundlage einer zu Studienzwecken angelegten Sammlung künstlerischer Werke von Patienten publizierte Prinzhorn 1922 die il-

²¹² Sigmund Freud: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, Leipzig und Wien 1913.

²¹³ Wie Bocola zusammenfasst, führe das Essay den Ursprung der kulturellen Regulationsprinzipien „Totem und Tabu“ „auf den einstigen [...] Aufstand der jungen Männer eines Clans gegen die Macht des Stammesvaters“ in „primitiven“ Gesellschaften zurück, womit die genannten regulativen Phänomene in der verdrängten und unbewussten Erinnerung an den archaischen Vätermord gründen würden. Vgl. Bocola 1997, S. 265.

²¹⁴ Vgl. Maurer 1984, S. 556.

²¹⁵ Rothe, Kat. Ausst. Heidelberg 1967, S. 26.

²¹⁶ André Malraux: Psychologie de l'Art. Le Musée imaginaire, Genf 1947.

²¹⁷ Vgl. Malraux 1949, S. 88-90.

²¹⁸ Vgl. Siever-Staudte 2001, S. 117.

²¹⁹ Vgl. Sedlmayr 1948, S. 93.

²²⁰ Vgl. Varnedoe 1984, S. 191 f.

Grundsätzliche Studien zur Kinderkunst erschienen u. a. von: Corrado Ricci: L'arte die bambini, Bologna 1887; James Sully: Untersuchungen über die Kindheit, Leipzig 1897; Siegfried Otto Julius Levinstein: Untersuchungen über das Zeichnen der Kinder bis zum 14. Lebensjahr (Diss., Leipzig 1905).

Im Rahmen der ersten Erforschung der Kunst von Geisteskranken erschienen verschiedene wissenschaftliche Publikationen: Cesare Lombroso: Genio e follia, Mailand 1864; Paul-Max Simon: L'imagination dans la folie, Étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés, Paris 1876; Marcel Réja: L'art malade: dessins de fous, 1901; Fritz Mohr: Über Zeichnungen von Geisteskranken und ihre diagnostische Verwertbarkeit, 1906; Walter Morgenthaler: Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfli, Bern u. a. 1921.

²²¹ Rave-Schwank, Kat. Ausst. Heidelberg 1967, S. 7 f.

lustrierte Studie „Bildnerei der Geisteskranken“²²². Prinzhorns Schrift gelang durch den deutschen Künstler Max Ernst in den Pariser Surrealisten-Kreis um André Breton.²²³ Man schätzte künstlerische Produktionen von psychisch Kranken, in denen man mehr sah als klinische Dokumente.²²⁴ Die Surrealisten suchten auch in anderen künstlerischen Randphänomenen wie im Spiritismus und der Parapsychologie nach unmittelbarer Kreativität²²⁵ und experimentierten darüber hinaus mit Rauschmitteln und Verfahren wie der Hypnose oder spiritistischen Séancen.²²⁶

II.1.2 Die Entdeckung der „Modernen Primitiven“

II.1.2.1 Der Blaue Reiter und das große Reale

Die Rezeption verschiedener künstlerischer Grenzbereiche und insbesondere der „naiven Kunst“ erfolgte im Klima der Moderne parallel durch Kunsthändler, -sammler und Künstler.²²⁷ Die Münchner Künstlergruppe namens „Der Blaue Reiter“²²⁸, deren dringendstes Anliegen die Zurückführung zu den Quellen der Kunst gewesen sei²²⁹, unternahm sowohl in der Organisation von Kunstausstellungen mit abstrakten und realistischen Werken in der Münchner Galerie Tannhauser (1911) und in der Kunsthandlung Goltz (1912) wie auch in der Herausgabe eines Almanachs (1912) zeitlich parallel zum Ausstellungsskandal der Kubisten im Salon d’Automne²³⁰ den Versuch einer geistigen Neuorientierung aus einer Synthese der Künste.²³¹ Der interdisziplinär angelegte Almanach umfasst 14 Beiträge zu Themen aus den Bereichen bildende Kunst, Musik, Literatur, Dichtung und Bühne bzw. Theater, denen rund 140 Reproduktionen von Werken verschiedener Gattungen, Kulturen und Epochen beigelegt sind. Dazu zählen Gemälde und Plastiken der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur frühen Neuzeit und der Moderne aus Frankreich, Russland und Deutschland, ostasiatische Kunst, Werke von „primitiven“ Völkern, Werke religiöser und profaner Volkskunst aus Deutschland und Russland sowie Kinder- und Laienmalerei bzw. „naive Malerei“.²³² Die Ausrichtung der Beiträge wie auch Franz

²²² Hans Prinzhorn: *Bildnerei der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922.

²²³ Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 2005, S. 171.

²²⁴ Vgl. Bocola 1997, S. 360.

²²⁵ Vgl. Bauer 1991, S. 326.

²²⁶ Vgl. Bocola 1997, S. 353.

²²⁷ Vgl. Ortmeier 1983, S. 159.

²²⁸ Jessica Horsley weist darauf hin, dass die Gruppe namens der „Blaue Reiter“ keine homogene gewesen war. Anders als bei Künstlergruppen wie der „Neuen Künstlervereinigung München“ (NKVM) oder der „Brücke“ habe es beim „Blauen Reiter“ keine formale Mitgliedschaft gegeben. Im Hinblick auf die Frage, wer tatsächlich zum Künstlerkreis gehörte, gebe es laut Horsley daher erhebliche Divergenzen in der Forschung. Die Autorin bezieht sich u. a. auf den 2000 von Annegret Hoberg und Helmut Friedel herausgegebenen Ausstellungskatalog „Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München“, worin Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, Alexej Jawlensky, Marianne von Werefkin, August Macke, Robert Delaunay, Heinrich Campendonk, Alfred Kubin und Paul Klee genannt werden. Vgl. Horsley, 2006, S. 15 f.; Helmut Friedel; Annegret Hoberg (Hrsg.): *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 2000.

²²⁹ Vgl. Lankheit 2009, S. 285.

²³⁰ Vgl. Bocola 1997, S. 285.

²³¹ Vgl. Schönberg 2009, S. 74.

²³² Vgl. Salmen, Kat. Ausst. Murnau 1998, S. 7 f.

Marcus Betitelung der Künstler verschiedener Künstlervereinigungen wie der Dresdner „Brücke“ als die „Wilden“ Deutschlands lässt die Wahlverwandtschaft der beteiligten Künstler mit dem „Primitiven“ transparent werden.²³³ Die ästhetische Grundlage für das Konzept des Almanachs bildeten die in Wassily Kandinskys Text „Über die Formfrage“ ausgeführten Kriterien der „inneren Notwendigkeit“ und des „inneren Klangs“, die das ausgewählte Bildmaterial veranschaulichen sollte. Die Priorisierung des Wesens der Kunst sowie die Beurteilung der äußeren Form als sekundär, drückt die für den Almanach bezeichnende antiakademische Haltung des „Blauen Reiters“ aus, wie Jessica Horsley bemerkt.²³⁴ Kandinsky beschreibt in seinem Text, dass der abstrakte Geist²³⁵ einen „innerlichen Drang“ verursache, der einen neuen Wert im menschlichen Geist zu schaffen vermag, für den der Mensch bewusst oder unbewusst eine materielle Form sucht.²³⁶ Durch die Form drückt sich laut Kandinsky der „innere Klang“ aus.²³⁷ Mit dem Argument, dass jeder Künstler verschiedene Inhalte transportieren muss, legitimiert der Autor die Koexistenz mehrerer Formen bzw. Stile.²³⁸ Am wichtigsten war ihm, dass die Form aus der „inneren Notwendigkeit“ erwuchs.²³⁹ Kandinsky zufolge können Kunstwerke, die unterschiedlich aussehen, dennoch in Bezug auf den Inhalt verwandt sein.²⁴⁰ Der Geist müsse absolute Freiheit genießen und toleriere keine Einschränkungen durch formale Regeln wie den regulativen Formenkanon der Kunstakademien, von dem sich der „Blaue Reiter“ abwandte. Entscheidend sei hingegen der geistige Ursprung des Kunstwerks. Die Verkörperungsformen des Geistigen würden sich der „großen Abstraktion“ und der „großen Realistik“ zuordnen lassen, die zu einem Ziel führen würden.²⁴¹ Kandinsky schreibt:

„Die erwähnte, erst keimende große Realistik ist ein Streben, aus dem Bilde das äußerliche Künstlerische zu vertreiben und den Inhalt des Werkes durch einfache („unkünstlerische“) Wiedergabe des einfachen harten Gegenstandes zu verkörpern. Die in dieser Art aufgefaßte und im Bilde fixierte äußere Hülse des Gegenstandes und das gleichzeitige Streichen der gewohnten aufdringlichen Schönheit entblößen am sichersten den inneren Klang des Dinges.“²⁴²

Als Gegensatz dazu versuche das „große Abstrakte“ das Gegenständliche bzw. das Reale auszuschalten und den Inhalt des Werkes in „unmateriellen“ Formen zu verkörpern. Wie die Gegenständlichkeit im „großen Realen“ würden die überwiegend abstrakten Einheiten am sichersten den „inneren Klang“ des Bildes entblößen. Im minimierten Gegenständlichen in der Abstraktion erkannte Kandinsky das am stärksten wirkende Reale. Kandinsky sieht die Realistik und die Abstraktion schließlich als gleichberechtigte Antipoden, die besagen, dass die größte Verschiedenheit im Äußeren zur größten Gleichheit im Inneren werde.²⁴³ Kandinsky zieht den Schluss,

²³³ Vgl. Marc 2009, S. 1-4.

²³⁴ Vgl. Horsley 2006, S. 55.

²³⁵ Bereits in seiner 1911 veröffentlichten Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ wird deutlich, dass Kandinsky ein Kunstwerk als etwas Geistiges auffasste. Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, München 1912.

²³⁶ Vgl. Kandinsky 2009, S. 132.

²³⁷ Vgl. Kandinsky 2009, S. 137.

²³⁸ Vgl. Kandinsky 2009, S. 139.

²³⁹ Vgl. Kandinsky 2009, S. 142.

²⁴⁰ Vgl. Kandinsky 2009, S. 139 f.

²⁴¹ Vgl. Kandinsky 2009, S. 147.

²⁴² Kandinsky 2009, S. 154.

²⁴³ Vgl. Kandinsky 2009, S. 154-156.

dass „die äußere Wirkung eine andere sein kann als die innere, die durch den ‚inneren Klang‘ verursacht wird, was eins der mächtigsten und tiefsten Ausdrucksmittel in jeder Komposition ist“²⁴⁴. Vor diesem Hintergrund fordert er, dass das Kunstwerk nicht anhand optisch wahrnehmbarer Aspekte kritisiert, sondern als Gesamterlebnis erfahren und beurteilt wird.²⁴⁵

In der Suche nach einer universellen Formensprache und einer geeigneten Form zum Ausdruck der eigenen Idee sahen die Künstler des „Blauen Reiters“ im unreflektierten Ausdruck des „inneren Klangs“ eine geeignete Quelle für stilistische Anregungen zur Vereinfachung des Bildgegenstandes in eigenen Arbeiten. In diesem Zusammenhang schätzte Kandinsky auch die Kinderzeichnung, in der sich der „innere Klang“ des Gegenstandes von selbst entblöße. Kandinsky glaubte, dass das begabte Kind die Fähigkeit habe, das Innere in eine Form zu kleiden, in der es am stärksten zum Vorschein kommen würde.²⁴⁶ Im Hinblick auf die bildliche Umsetzung des „inneren Klangs“ maß Kandinsky außerdem Laienkünstlern Bedeutung bei, in deren Bildern, trotz fehlender künstlerischer Kenntnisse, nie ein leerer Schein entstehen würde. Er führt aus:

„Hier sehen wir ein Beispiel des Wirkens der inneren Kraft, die nur von den allgemeinen Kenntnissen des Praktisch-Zweckmäßigen beeinflusst wird. Da aber die Anwendung auch dieses Allgemeinen hier nur beschränkt geschehen kann, so wird das Äußere auch hier (nur weniger als bei dem Kinde, aber doch ausgiebig) gestrichen, und der innere Klang gewinnt an Kraft: es entsteht keine tote Sache, sondern eine lebende [...]“²⁴⁷

Kandinsky bezeichnete Rousseau als Vater der „großen Realistik“, da er mit neuen Möglichkeiten der Einfachheit den Weg geöffnet habe.²⁴⁸ Da die Künstler des „Blauen Reiters“ ihre Ziele in Rousseaus Gemälden am besten vermittelt sahen, zeigten sie besonders viele Reproduktionen im Almanach.²⁴⁹ Es wurden drei Landschaften sowie Einzel- und Gruppenporträts ausgewählt²⁵⁰, die einerseits als Beispiele für die Kunst der Autodidakten und andererseits für eine neue Porträtkunst dienten.²⁵¹ Kandinsky hatte vom Verleger Reinhard Piper die kurz zuvor in Frankreich erschienene und von Wilhelm Uhde verfasste Monografie über Rousseau erhalten und den Autor selbst um die Ausleihe von Klischees von dessen Werken gebeten.²⁵² Mit der Annahme, dass die Form der Idee untergeordnet ist, stellte man dem Text „Über die Formfrage“ unter anderem Werke von Rousseau, Motivbilder, Kinderzeichnungen, mittelalterliche Objekte, ägyptische Schattenspielfiguren wie auch japanische Zeichnungen zur Seite. Es wurden nicht nur Kunstwerke nebeneinandergestellt, die sich formal unterschieden und aus verschiedenen Epochen und Entstehungskontexten stammten. Sie wurden zudem auf dieselbe Stufe mit der zeitgenössischen Malerei gehoben und erstmals gleichrangig bewertet.²⁵³ Intendiert wurde zudem die Neubewer-

²⁴⁴ Kandinsky 2009, S. 159.

²⁴⁵ Vgl. Kandinsky 2009, S. 164-166.

²⁴⁶ Vgl. Kandinsky 2009, S. 168.

²⁴⁷ Kandinsky 2009, S. 170 f.

²⁴⁸ Vgl. Kandinsky 2009, S. 172.

Der „Salon d’Independants“ stellte für Maler ohne akademische Ausbildung eine Möglichkeit dar, ihre Werke auszustellen. Vgl. Jooss, Kat. Ausst. Murnau 1998, S. 48.

²⁴⁹ Vgl. Jooss, Kat. Ausst. Murnau 1998, S. 47.

²⁵⁰ Jessica Horsley spricht von sieben abgebildeten Werken Rousseaus. Vgl. Horsley 2006, S. 58 f.

²⁵¹ Vgl. Jooss, Kat. Ausst. Murnau 1998, S. 48.

²⁵² Vgl. Lankheit 2009, S. 292.

²⁵³ Vgl. Salmen, Kat. Ausst. Murnau 1998, S. 8.

tung der Volkskunst, der außereuropäischen Kunst und der Kunst von Laien, deren Voraussetzung Horsley im Wegfallen der üblichen Bewertungskriterien der Kunst begründet sieht.²⁵⁴ Klaus Lankheit erachtet diese Neubewertung als nicht selbstverständlich:

„Welch eine Tat und welch ein Wagnis war die Veröffentlichung von sechs Beispielen dieser Inkunabeln der ‚naiven Malerei‘ und damit deren Erhebung zu Werken der Kunst!“²⁵⁵

Der Almanach des „Blauen Reiters“ markiert mit der Bezugnahme auf Rousseau einen wichtigen Abschnitt in der Rezeptionsgeschichte „naiver Kunst“.

II.1.2.2 Die Wegbereiter der „naiven Kunst“

Bedeutend für den weiteren Verlauf der Naiven-Rezeption ist Wilhelm Uhde, der am Nachruf auf Rousseau als Vater der „naiven Malerei“ grundlegenden Anteil hat. Uhde gehörte zu den Ersten, die seinem Werk nachhaltig Beachtung schenkten und es förderten.²⁵⁶ Der Kunsthändler Henri Bing-Bodmer meinte bezeugen zu können, dass Uhde den Autodidakten als Einziger ernst genommen und etwas von seiner Modernität geahnt habe.²⁵⁷ Dass er gemeinhin als Rousseaus Entdecker wahrgenommen wird, ist in erster Linie auf seine eigenen Publikationen, wie die 1911 im Verlag Eugène Figuière et Cie (Paris) veröffentlichte Monografie²⁵⁸, zurückzuführen.²⁵⁹ Doch hatte er Rousseau und andere autodidaktische Künstler nicht im wörtlichen Sinne „entdeckt“. Er setzte sich aber für diesen künstlerischen Trend ein, da er glaubte, dass er die französische Malerei erneuern konnte.²⁶⁰

Uhde hatte 1904 Paris zu seiner Wahlheimat ernannt und verkehrte in der Szene der dort ansässigen Avantgarde. Bevor er den „modernen Primitiven“ zu Popularität verhalf, begann er sich für junge Kunstbewegungen wie dem Kubismus zu engagieren.²⁶¹ 1907 machte er über die Comtesse de Delaunay, deren Sohn Robert er ein Jahr zuvor beim Besuch des Salons der Unabhängigen begegnet war²⁶², Bekanntschaft mit Werken Rousseaus²⁶³, die er daraufhin zu kaufen begann.²⁶⁴ Ab 1908 veranstaltete Uhde Ausstellungen unter anderem mit kubistischen Werken und eröffnete die einzige Einzelausstellung Rousseaus zu dessen Lebzeiten.²⁶⁵ Uhde schildert rückblickend aus dem Jahr 1947, dass Rousseaus Malerei kurz nach dessen Tod 1910 nur gering geachtet wurde, was sich zunächst in den niedrigen Kaufpreisen widerspiegelte. Dass seine Monografie schnell vergriffen war, deutete der Autor als Zeichen des einsetzenden Verständnisses für den

²⁵⁴ Vgl. Horsley 2006, S. 75.

²⁵⁵ Lankheit 2009, S. 292.

²⁵⁶ Vgl. Körner / Wilkens 2009, S. 45.

²⁵⁷ Vgl. Kemp 1997, S. 346.

²⁵⁸ Wilhelm Uhde: Henri Rousseau. Le Douanier, Paris 1911.

²⁵⁹ Im Jahr 1910 war bereits ein Beitrag zum Leben und Werk von Rousseau erschienen: Alexandre Arsène: La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau, Peintre et ancien employé de l'octroi (Interview), in: Comoedia, 19.03.1910.

²⁶⁰ Vgl. Kat. Ausst. Villeneuve d'Ascq 2017, S. 10.

²⁶¹ Vgl. Körner / Wilkens 2009, S. 45; vgl. Kat. Ausst. Villeneuve d'Ascq 2017, S. 52; vgl. Knicker, Kat. Ausst. Dortmund 2018, S. 22.

²⁶² Vgl. Stabenow 2001, S. 95; vgl. Karcher, Kat. Ausst. Bönningheim 1996, S. 10.

²⁶³ Vgl. Uhde 1921, S. 70.

²⁶⁴ Vgl. Fels 1957, S. 5.

²⁶⁵ Vgl. Körner / Wilkens 2009, S. 45.

Autodidakten.²⁶⁶ Der Verlag der Galerie Flechtheim veröffentlichte 1914 eine deutsche Ausgabe²⁶⁷, deren zweite Auflage 1921 im Dresdner Verlag Kaemmerer erschien.²⁶⁸ Uhdes Buch sollte eine nachhaltige Bedeutung in der Geschichtsschreibung und Rezeptionsweise der „naiven Kunst“ haben.

Nachdem Rousseaus Werke 1911 posthum im „Salon des Indépendants“ in Paris ausgestellt worden waren, habe Uhde den Leiter der modernen Abteilung der Galerie Bernheim, Félix Fénéon, zu einer Retrospektive im Folgejahr angeregt. Wie Uhde darstellt, bekundete seitdem eine elitäre Sammlerschicht Interesse für Rousseau, zu der Alphonse Kann aus Frankreich, Edwin Suermondt und Paul von Mendelsohn-Bartholdy aus Deutschland gehört hätten. Obwohl die Presse Rousseaus Werke, als diese auch in Deutschland präsentiert wurden, mit Hohn und Spott überhäuft hatte, stiegen diese in ihrem Kaufwert.²⁶⁹

Die Fortsetzung der Geschichtsschreibung der „naiven Malerei“ in den darauffolgenden Jahren überrascht nicht, berücksichtigt man das fortbestehende Interesse an „primitiver Kunst und Kultur“. Während die Galerie Devambeze 1919 ihre „Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien“ präsentierte²⁷⁰, boten Kunsthändler wie Joseph Brummer sowohl afrikanische und ozeanische Plastiken als auch Werke Rousseaus an.²⁷¹ Die Berliner Galerie Flechtheim richtete 1926 neben einer Einzelausstellung mit 32 Werken Rousseaus aus Privatsammlungen²⁷² außerdem Ausstellungen von Plastiken aus der Südsee aus.

In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg hatte die „art nègre“ in Paris ihren Höhepunkt erlangt, wie Laura Rosenstock darstellt. Während sich zu Beginn nur die künstlerische Avantgarde dafür interessierte, wurde nun auch die breite Öffentlichkeit auf afrikanische Skulpturen aufmerksam. Darüber hinaus habe auch der amerikanische „Negerjazz“ und „Negertanz“, wie die Autorin schreibt, eine große Anziehungskraft auf die Pariser Gesellschaft ausgeübt und die Kultur im Bereich von Unterhaltung, Mode und Design beeinflusst. Beispiele für dieses Klima sind das 1923 aufgeführte Ballett „Erschaffung der Welt“, für das Fernand Léger von afrikanischer Kunst inspirierte Dekoration und Kostüme entwarf, sowie „La Revue Nègre“, die am 2. Oktober 1925 in Paris im Théâtre des Champs-Élysées Premiere feierte.²⁷³

Das Jahr 1927 nahm laut Hans Körner und Manja Wilkens eine Schlüsselstellung in der Entdeckung der sogenannten „Modernen Primitiven“ ein.²⁷⁴ Zu diesem Zeitpunkt veranstaltete der Komödiendichter Georges Courteline in seinem „Musée des horreurs“ eine Ausstellung mit Objekten aus seiner Sammlung von „Schrecklichkeiten“, unter denen sich zwei Werke von Rous-

²⁶⁶ Vgl. Uhde 1947, S. 57.

²⁶⁷ Wilhelm Uhde: Henri Rousseau, Düsseldorf 1914.

²⁶⁸ Vgl. Uhde 1921. Im Jahr 1948 erschien eine weitere Auflage im Alfred Scherz Verlag: Uhde, Wilhelm: Henri Rousseau, Bern 1948.

²⁶⁹ Vgl. Uhde 1947, S. 58.

²⁷⁰ Vgl. Peltier 1984, S. 122.

²⁷¹ Vgl. Bocola 1997, S. 177.

²⁷² Die Exponate stammten u. a. aus den Sammlungen von Lotte Mendelsohn-Bartholdy, Edwin Suermondt, Robert Delaunay, Oskar Moll wie auch von Pablo Picasso. Vgl. Kat. Ausst. Berlin 1926, S. 28 f.

²⁷³ Vgl. Rosenstock 1984, S. 477-488.

²⁷⁴ Vgl. Körner / Wilkens 2009, S. 61, zit. n.: Jakovsky, Kat. Ausst. Paris 1960, S. 5.

seau befanden.²⁷⁵ Dass Courteline im Ausstellungskatalog den Namen seines Museums widerrief, deuten die Autoren als positiven Wandel in der Beurteilung der „naiven Kunst“ zum Ende der 1920er-Jahre.²⁷⁶

Die zunehmende Offenheit gegenüber „primitiven“ Kunstäußerungen zeigte sich 1927 nicht nur in den drei veröffentlichten Monografien über Henri Rousseau²⁷⁷, sondern ferner auch in den Entdeckungen weiterer Laienmaler. Beispielsweise waren der Architekt Le Corbusier und der Maler Amédée Ozenfant 1921 bei ihrem Besuch im Salon d'Automne auf den malenden Gärtner André Bauchant aufmerksam geworden²⁷⁸, von dem sie Bilder kauften.²⁷⁹ Dass der autodidaktische Maler 1928 von Serge Diaghilew mit der Anfertigung des Bühnenbildes für das russische Ballett „Apollon Musagète“ beauftragt wurde, für das auch Künstler wie Pablo Picasso, Max Ernst oder Juan Miró Bühnenbilder und Kostüme schufen, ist ein Zeichen für die ihm zuteilgewordene Wertschätzung.²⁸⁰ Im selben Jahr fand in der Galerie Jeanne Bucher in Paris die erste Ausstellung mit Werken Bauchants statt.

Das Interesse der Öffentlichkeit an „primitiver Kunst“ musste eine Bestätigung für Uhde dargestellt haben, die Förderung der begabten unbekannteren Autodidakten fortzusetzen. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges hatte Uhde Paris verlassen und seine Sammlung veräußern müssen. Als er nach zehn Jahren dorthin zurückkehrte, wurde er gewahr, dass die Nachfrage nach „modernen Primitiven“ gestiegen war.²⁸¹ Im Jahr 1927 entdeckte er seine ehemalige Putzhilfe Séraphine Louis wieder²⁸², deren „naive“ Bilder er erstmals 1912 beachtet hatte, bevor er Frankreich aufgrund der politischen Situation im Juli 1914 verließ. Dass Uhde schnell eine enge Geschäftsbeziehung zu ihr einging, wie Körner und Wilkens darstellen, und sie neben Camille Bombois, Henri Rousseau, Louis Vivin und André Bauchant, auf den er bei einem Besuch des Salon d'Automne aufmerksam geworden war²⁸³, in die 1928 erschienene Publikation „Picasso et la Tradition française“²⁸⁴ einband, lässt sich sicherlich mit dem eigenen ökonomischen Interesse erklären.²⁸⁵ Uhde setzte sein Engagement fort, indem er im selben Jahr unter dem Titel „Peintres du Cœur Sacré“ die erste Ausstellung mit Werken der benannten Maler in der Galerie des Quatre Chemins in Paris veranstaltete.²⁸⁶ Zudem erschienen ein Beitrag über „Die Maler des Cœur

²⁷⁵ Vgl. Uhde 1947, S. 55 f.; vgl. Körner / Wilkens 2009, S. 63.

Diese Sammlung wurde 1927 in der Ausstellung „Musée des horreur“ in der Galerie Bernheim in Paris präsentiert. Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 2005, S. 172.

²⁷⁶ Vgl. Körner / Wilkens 2009, S. 63.

²⁷⁷ Adolphe Basler: Henri Rousseau et son œuvre, New York, Paris 1927; Andrée Salmon: Henri Rousseau, dit le douanier, Paris 1927; Philippe Soupault: Henri Rousseau, le douanier, Paris 1927.

²⁷⁸ Vgl. Körner / Wilkens 2009, S. 61.

²⁷⁹ Vgl. Jakovsky 1957, S. 71.

²⁸⁰ Vgl. Körner / Wilkens 2009, S. 61.

²⁸¹ Dass auch andere „popular artists“, wie Barr die Laienkünstler bezeichnet, ernstgenommen wurden, führt der Autor auf die Verehrung Henri Rousseaus zurück. In den 1920er-Jahren habe „popular art“ oder „folk art“ die Aufmerksamkeit der Ethnografie und Sozialgeschichte auf sich gezogen. Vgl. Barr Jr., Kat. Ausst. New York 1938, S. 9.

²⁸² Vgl. Körner / Wilkens 2009, S. 63.

²⁸³ Vgl. Uhde 1947, S. 95.

²⁸⁴ Uhde 1928; Wilhelm Uhde: Picasso and the French Tradition, New York u. a. 1929.

²⁸⁵ Vgl. Körner / Wilkens 2009, S. 45, S. 47, S. 49, S. 87.

²⁸⁶ Vgl. Kat. Ausst. Villeneuve d'Ascq 2017, S. 73.

Sacré“²⁸⁷ sowie ein Artikel, in dem er über seine Entdeckung Séraphines Louis, die unter ihrem Vornamen bekannt wurde, berichtet.²⁸⁸ In Deutschland fiel die Resonanz auf Uhdes „Maler des heiligen Herzens“ durchaus positiv aus. Mit dem Ankauf eines Werks von Séraphine durch die Neue Galerie der Stadt Kassel war sogar erstmals eines ihrer Gemälde in eine deutsche museale Sammlung eingegangen.²⁸⁹ Unter dem Titel „Séraphine ou la peinture rélévée“²⁹⁰ veröffentlichte Uhde 1931 erstmals einen Text über die fünf genannten Künstler, auf den 1933 sein Beitrag „Henri Rousseau et les primitifs modernes“ in der Zeitschrift „L’Amour de l’art“²⁹¹ folgte. Mit der Zusammenführung der fünf „primitiven Meister“ ordnete Uhde neben Rousseau auch die anderen Autodidakten dem Primitivismus-Konzept unter. Dass Uhde somit ihre Rezeption als „Moderne Primitive“ lenkte, legt das Motiv nahe, die Autodidakten vermarkten und attraktiv für die Käuferschaft machen zu wollen. Derlei Kunstmarktmechanismen waren maßgeblich am Durchbruch der „naiven Kunst“ beteiligt. Florent Fels hält fest, dass Uhde und andere Förderer der „naiven Kunst“ wie Apollinaire, Salmon und Picasso durch Bing-Bodmer und zahlreiche ihm gefolgte Schweizer Sammler unterstützt worden seien.²⁹² Letzterer, der durch Uhde für Laienkunst begeistert wurde, eröffnete in dieser Zeit sogar eine Galerie für die Kunst der „Modernen Primitiven“.²⁹³ Finanzielle Unterstützung fand er durch den Schweizer Kunsthistoriker, Sammler und Vizepräsidenten der Züricher Kunstgesellschaft, Franz Meyer, der nach Georg Schmidt zu Beginn der 1960er-Jahre Direktor des Kunstmuseums in Basel (Schweiz) werden und dort „moderne Primitive“ ausstellen sollte.²⁹⁴

II.1.3 Die Rezeptionsgeschichte „naiver Kunst“

II.1.3.1 Zur theoretischen und praktischen Annäherung an „naive Kunst“

Die Förderung von Laienkünstlern als „Moderne Primitive“, der avantgardistische Primitivismus und die einsetzende wissenschaftliche Beschäftigung mit künstlerischen Grenzbereichen bildeten schließlich die Voraussetzung für die Rezeption der „naiven Kunst“. Parallel zu Uhdes publizistischen Bemühungen, die der Bekanntmachung der fünf französischen „Primitiven“ dienten, waren monografische Texte anderer Autoren zu verschiedenen Künstlern wie z. B. dem Schweizer Adolf Dietrich oder den französischen Autodidakten Louis Vivin und Camille Bombois erschie-

²⁸⁷ Wilhelm Uhde: Die Maler des Cœur Sacré, Vogue (1928).

²⁸⁸ Vgl. Uhde: Séraphine von Senlis, 1928, S. 2 f.

Weitere Veröffentlichungen: Wilhelm Uhde: Défense de l’art populaire, Jazz 12 (1929), S. 537-539; Wilhelm Uhde: The Meticulous Art of Louis Vivin, in: International Studio 97 (1930), S. 28-32.

²⁸⁹ Vgl. Körner / Wilkens 2009, S. 89.

²⁹⁰ Wilhelm Uhde: Séraphine ou la peinture rélévée, in: Formes. Revue internationale des arts plastiques (1931), H. 16, S. 111-117.

²⁹¹ Wilhelm Uhde: Henri Rousseau et les primitifs modernes, in: L’Amour de l’art. La peinture d’instinct (1933), H. 1, S. 189-196.

²⁹² Vgl. Fels 1957, S. 5.

²⁹³ Henri Bing-Bodmer verfasste zwei Monografien über Camille Bombois und Louis Vivin: Henri Bing-Bodmer: Camille Bombois, Paris 1951; Henri Bing-Bodmer: Lettre sur Louis Vivin, in: Du. Schweizerische Monatsschrift (1952), H. 2.

²⁹⁴ Vgl. Karcher, Kat. Ausst. Bönningheim 1996, S. 7.

nen.²⁹⁵ Veröffentlichungen wie Florent Fels' „Primitifs du XX.siecle“ zeigen, dass die Laienkunst zum Ende der 1920er- und Beginn der 1930er-Jahre allgemein noch unter dem Deckmantel des Rezeptionsinteresses an „primitiver Kunst“ stand.²⁹⁶ Während der Kunsthändler Bing-Bodmer in seiner Schrift „Les limites de l'art populaires“²⁹⁷ (1930) die Grenzen der Volkskunst reflektiert, befassen sich seit den 1930er-Jahren erstmals auch Fachleute näher mit dem weiten Feld laienkünstlerischer Schöpfungen und versuchten ihr Wesen und ihre Begrifflichkeit näher zu bestimmen. Beinahe zeitgleich erschienen 1935 der in die „Histoire de l'art contemporain“ einleitende Beitrag „La peinture d'instinct“²⁹⁸ von René Huyghe, der damals Konservator am Musée National des Arts et Traditions Populaires war, sowie ein deutschsprachiger Text „Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei“ des Theoretikers und damaligen Mitarbeiters des Berliner Museums für Deutsche Volkskunde, Nikola Michailow.²⁹⁹ Als Kenner und Vermittler auf dem Grenzgebiet zwischen Kunstgeschichte und Volkskunde³⁰⁰ widmet er sich der Voraussetzung, der Geschichte der Laienkunst und den Erscheinungsweisen „primitiver Formkraft“. Seine Schrift fand in den Jahrzehnten nach ihrer Veröffentlichung große Beachtung und wurde vielfach rezipiert.³⁰¹ Seine Auseinandersetzung mit der Begriffsbestimmung der Laienkunst begreift Lothar Pretzell als die früheste und bis in die späten 1970er-Jahre wichtigste Analyse der Laienmalerei.³⁰² Michailow sieht der Laienkunst zwar eine „primitive“ Kraft innewohnen, doch steht in seinem Beitrag nicht die Kontextualisierung mit der Primitivismus-Ideologie, sondern die historische Herleitung der Laienkunst als Verfallserscheinung der Volkskunst im Vordergrund.³⁰³ In ihrem Absterben infolge des schwindenden Brauchtums seit dem 18. Jahrhundert sieht er die historischen Voraussetzungen einer eigenständigen Laienmalerei. Die Volkskunst sei zum Teil in die Laienkunst gemündet und habe sich in ihr aufgelöst. Bis zum 18. Jahrhundert sei die Darstellungsabsicht der Stil- und Volkskunst noch zweckgebunden und ihre Strukturen und Schichten seien derart dicht gewesen, dass weder genügend Entstehungsraum übrig geblieben sei, noch das Ausdrucksbedürfnis für eine sich isolierende eigenbedeutsame Laienkunst bestanden habe.³⁰⁴ Vor diesem Hintergrund erörtert Michailow, dass keine Laienmalerei mit Eigenbedeutung aus einem Ausdrucksbedürfnis heraus bestanden habe. In der allmählichen Loslösung der Werke aus kulturellen und sozialen Bindungen und aus Stil- und Gemeinschaftswerten erkennt Michailow die Anfänge der Laienmalerei zunächst in Form eines bildnerischen Dilettantismus, welcher der

²⁹⁵ Robert Breuer: Adolf Dietrich. Holzfäller und Maler, in: Kunstblatt 9 (1925); Emil Szitty: Die Malereien von Louis Vivin, Das Kunstblatt 12 (1928); Franck, N.: Louis Vivin, L'art vivant (1929); Joseph Delteil: Bombois. Peintre en Peinture, in: Formes. Revue internationale des arts plastiques (1930), H. 2, S. 7.

²⁹⁶ Fels, Florent: Primitifs du XXe siècle, in: Jazz (1929), H. 4, S. 165-168.

²⁹⁷ Henry Bing: Les limites de l'art populaires, in: Formes. Revue internationale des arts plastiques (1930), H. 2, S. 8-10.

²⁹⁸ René Huyghe: La Peinture d'Instinct; Introduction, in: Histoire de l'Art Contemporain: La Peinture, Paris 1935, S. 185-188.

²⁹⁹ Michailow 1935.

³⁰⁰ Vgl. Pretzell, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 14.

³⁰¹ Vgl. Michailow 1935, S. 283-300.

³⁰² Vgl. Pretzell, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 14.

³⁰³ Vgl. Michailow 1935, S. 299.

³⁰⁴ Vgl. Michailow 1935, S. 293 f.

obersten Gesellschaftsschicht vorbehalten blieb.³⁰⁵ Wie der Autor darstellt, waren die zweckbestimmte Vorstufe der Laienmalerei und die darauf folgenden vereinzelt Leistungen feudaler Dilettanten im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert vorerst in einer modischen bürgerlichen wie auch berufsmäßigen Laienmalerei und schließlich in einem kleinbürgerlichen Milieu gemündet.³⁰⁶ Während die „primitive“ Formsprache der Volkskunst „durch die strenge Überlieferung in eine zuchtvolle Formel“ gebannt worden sei, äußere sie sich in der Laienmalerei spontan im Medium des Einzelnen.³⁰⁷

Laienkunstwerke stellen für Michailow Dokumente eines „Strukturwandels der geistigen Zusammenhänge im Volke“ dar.³⁰⁸ Er verweist darauf, dass die Entdeckung Rousseaus in Zeiten der kleinbürgerlichen Blütezeit der Laienmalerei erfolgte und die Voraussetzung für die Aufgeschlossenheit gegenüber anderen Laienkünstlern darstellte.³⁰⁹

Über die theoretische Beschäftigung mit Laienkunst hinaus erwachte in den 1930er-Jahren eine rege Ausstellungstätigkeit an Museen und in Galerien, hauptsächlich in Paris, aber auch in New York und vereinzelt in London, Göteborg und Basel, die zunehmend moderne „primitive“ Laienkünstler in das Licht der Öffentlichkeit rückten. Argan sieht die Gründung von Kunstgalerien als Voraussetzung für die Popularisierung der modernen „primitiven Kunst“ an. Die alten offiziellen Institutionen zur Förderung der Kunst wie Salons und Akademien, hatten seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung verloren. Paris entwickelte sich zum Zentrum des damals entstehenden Kunstmarkts, der sich überwiegend für moderne Kunst interessierte.³¹⁰ Die Galerie Georges Bernheim zeigte 1932 die Ausstellung „Primitifs Modernes“.³¹¹ In der Galerie de la Gazette des Beaux-Arts fand vom 16. bis 31. Oktober 1933 die Ausstellung „Un siècle de peinture naïve“ statt. Im gleichen Jahr präsentierte die Kunsthalle Basel die erste große Rousseau-Retrospektive. Das Musée de l'Orangerie veranstaltete 1934 die Schau „Les peintres de la réalité en France au XVIIIe siècle“.³¹² Das Musée de Grenoble und die Salle royale in Paris zeigte vom 4. bis 28. November 1937 unter dem Titel „Les Maîtres populaires de la Réalité“ eine umfangreiche Ausstellung in der Galerie de la Renaissance. Darin standen die durch Uhde bekannt gewordenen „Maler des heiligen Herzens“, aber auch autodidaktische Künstler wie Utrillo, Dominique-Paul Peyronnet, Jean Eve, Adolf Dietrich oder René Rimbert im Vordergrund.³¹³ In seinem Beitrag für den Ausstellungskatalog thematisierte Maximilien Gauthier das Thema Lai-

³⁰⁵ Vgl. Michailow 1935, S. 284-286.

³⁰⁶ Vgl. Michailow 1935, S. 293.

Antonio Hernandez führt aus, dass sich die Laienkunst am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert als kleinbürgerlich-gewerbliche Auftragsmalerei abseits der „hohen“ Kunst des Klassizismus und der bäuerlichen Volkskunst zeigte. Vgl. Hernandez, Kat. Ausst. Basel 1961, o. S.

³⁰⁷ Vgl. Michailow 1935, S. 300.

³⁰⁸ Vgl. Michailow 1935, S. 299.

³⁰⁹ Vgl. Michailow 1935, S. 292.

³¹⁰ Vgl. Propyläen Kunstgeschichte 1990, S. 17.

³¹¹ Vgl. Uhde 1947, S. 24.

³¹² Vgl. Archives du Nord (online).

³¹³ Zu den in der Ausstellung vertretenen Künstlern gehörten Henri Rousseau, Louis Vivin, Camille Bombois, André Bauchant, Maurice Utrillo, Dominique-Paul Peyronnet, Séraphine Louis, Jean Eve, Adolf Dietrich und René Rimbert. Vgl. Kat. Ausst. Paris / Zürich 1937.

enkunst wie auch die Persönlichkeiten der Maler. Mit einer leicht abweichenden Werkauswahl wurde die Ausstellung vom Kunsthaus Zürich übernommen. Durch die Hilfe des Direktors vom Musée de Grenoble, Andry-Farcy, konnten viele der in Paris präsentierten europäischen Werke im Jahr darauf auch in New York gezeigt werden.³¹⁴ Unter dem Titel „Masters of Popular Painting. Exhibition of Modern Primitives of Europe and America“ ging die Ausstellung an das Museum of Modern Art in New York (MoMA) und wanderte anschließend in andere amerikanische Museen.³¹⁵ Als dritter Teil der Ausstellungsreihe „Masters of popular painting“, welche die führenden Bewegungen der modernen Kunst präsentierte, umfasste sie die rund 170 Gemälde von „Modern primitives of Europe and America“. 1936 hatten bereits zwei Ausstellungen sowohl zum Kubismus und zur abstrakten Kunst als auch zur „Fantastic Art“, zum Dada und Surrealismus stattgefunden.³¹⁶

Wie die Pressemeldung darlegt, war mit der Ausstellung von 1938 die folgende Intention verknüpft:

“The exhibition is not composed of paintings by anonymous early folk artists. It is, except in two cases, the work of contemporary painters of marked talent, whose freshness and originality have been uninfluenced by schools or teachers.”³¹⁷

Demnach wurden die Werke der Laienkünstler nicht unter dem Aspekt der Volkskunst gezeigt³¹⁸, wie es im Falle vieler amerikanischer „folk artists“ in den Jahren zuvor geschehen war.³¹⁹ Alfred H. Barr jr., Direktor des MoMA, zeigte, dass er ausgewählte Künstler der sogenannten „self-taught art“ als Teil der zeitgenössischen Kunst begriff und sie dieser nicht unterordnete.³²⁰ Im Rahmen dessen waren die Organisatoren darauf bedacht, ihre Besonderheiten herauszustellen. Jean Cassou³²¹, Konservator am Musée du Luxembourg, beschrieb die „master of popular painting“ im Vorwort als „innocent of the world“, die niemals wie Künstler gelebt hätten, da sie kaum über Kunst nachgedacht oder gesprochen hätten. Die Reinheit ihres malerischen Impulses legitimiert laut Cassou ihre Bezeichnung als „artists of the people“.³²² Gauthier stimmt mit dieser Schilderung überein:

«Ceux que nous appelons les Maîtres Populaires de la Réalité sont des bergers miraculeusement restés, dans notre époque, à l'état pur.»³²³

Mit den Ausstellungen „Les Maitres populaires“ (1937) und „Masters of popular painting“ (1938) wurde die Kunst der Autodidakten durch Fachleute in Kunstmuseen international der

³¹⁴ Vgl. Barr Jr., Kat. Ausst. New York 1938, S. 10 f.

Die europäische Abteilung der Ausstellung war bereits drei Jahre zuvor durch die Hilfe von Wilhelm Uhde und Jeanne Bucher entworfen worden. Vgl. Barr Jr., Kat. Ausst. New York 1938, S. 10.

³¹⁵ Vgl. Uhde 1947, S. 24 f.

³¹⁶ Vgl. Barr Jr., Kat. Ausst. New York 1938, S. 9.

³¹⁷ Pressemitteilung 1938 (online).

³¹⁸ Vgl. Barr Jr., Kat. Ausst. New York 1938, S. 9.

³¹⁹ Im Jahr 1930 war bspw. John Kane in eine Ausstellung mit Gemälden und Skulpturen zeitgenössischer amerikanischer Künstler integriert worden. Edward Hicks war Teil der Ausstellung über „American Folk Art“ im Museum of Modern Art im Jahr 1932. Vgl. Barr Jr., Kat. Ausst. New York 1938, S. 10.

³²⁰ Vgl. Wolf, Kat. Ausst. Essen 2015, S. 123.

³²¹ Es war bereits ein ähnlicher Beitrag von Jean Cassou veröffentlicht worden: Cassou 1937, S. 201-203.

³²² Vgl. Cassou, Kat. Ausst. New York 1938, S. 15.

³²³ Gauthier, Kat. Ausst. Paris 1937, S. 11.

breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Der Kunsthändler und -sammler Sidney Janis versteht die New Yorker Ausstellung als erste Bemühung in den Vereinigten Staaten, diesen Kunstbereich offiziell anzuerkennen.³²⁴ Oto Bihalji-Merin zufolge hätten Kunsthistoriker und Sammler seit dieser Ausstellung die Geschichte der „naiven Malerei“ ans Licht gehoben und sie bekannt gemacht.³²⁵

Mit der Eröffnung einer Galerie der „Modern Primitives“ 1941 bemühte sich das MoMA mit der Präsentation von Werken von André Bauchant, Camille Bombois, Alfred Wallis und unter anderem Morris Hirshfield aus der eigenen Sammlung einen Überblick über die moderne Malerei zu vermitteln.³²⁶ Im Jahr 1942 hatte das Museum eine umfassende Retrospektive mit Werken Henri Rousseaus vom Grand Palais in Paris übernommen, die den Fokus der Ausstellung auf Rousseaus künstlerische Leistung legte.³²⁷

Zudem förderte das Advisory Committee des MoMA 1939 die von Sidney Janis zusammengetragene Ausstellung „Contemporary Unknown American Painters“ mit 16 neu entdeckten Talenten. Janis verfolgte die Absicht, das öffentliche Bewusstsein für unbekannte Autodidakten und die Wertschätzung ihrer Arbeiten zu schärfen, wozu seine Publikation „they taught themselves. American Primitive Painters of the 20th Century“ beitragen sollte. Darin bespricht er 30 bemerkenswerte „self-taught“-Talente der zeitgenössischen amerikanischen Malerei und erläutert den Entstehungsprozess ihrer Werke, um das hohe künstlerische Niveau zu veranschaulichen. Darüber hinaus lässt er in persönlichen Gesprächen gesammelte Informationen zu den Biografien und der Arbeitsweise der Autodidakten sowie Geschichten von ihrer Entdeckung einfließen. In Bezug auf die Werkentstehung behandelt der Autor unter anderem psychologische Aspekte und berücksichtigt kreative Impulse und Prozesse, den Einfluss des sozialen und geografischen Umfeldes sowie der Berufsausbildung auf die Kunst der Autodidakten. Außerdem interessieren ihn grundlegende Merkmale und Unterschiede zwischen Arbeiten von zeitgenössischen „Primitiven“ und Höhlenmalereien, der archaischen und „primitiven Kunst“.³²⁸

In Europa bestand das Interesse für Laienkunst aufseiten von Kunsthändlern, Fachleuten und Kunstliteraten fort, wie Ausstellungen und Publikationen unter anderem von Galerien und Museen zeigen. Vom 19. Juli bis 16. August 1936 fand in der Kunsthalle Bern die Ausstellung „Peintres naïfs: Henri Rousseau, Camille Bombois, Adolf Dietrich“ statt. Es wurden Bilder von französischen, meist anonymen als „naiv“ und „primitiv“ geltenden Künstlern aus der Zeit vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart gezeigt. Das Thema galt der kindlichen Unberührtheit der vertretenen Künstler und der Unbekümmertheit um das Vorbild zeitgebundener Kunst.³²⁹ Weitere Ausstellungen, in denen Laienkünstler in den Kontext moderner „Primitiver“ gestellt wurden,

³²⁴ Vgl. Janis 1942, S. 6.

³²⁵ Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 100.

³²⁶ Vgl. Wolf, Kat. Ausst. Essen 2015, S. 124.

³²⁷ Vgl. Pressemitteilung 1985 (online); Henri Rousseau, hrsg. v. Daniel Catton Rich, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, New York 1942.

³²⁸ Vgl. Janis 1942, S. xvi.

³²⁹ Vgl. Rüdinger, Kat. Ausst. Bern 1949, S. 1.

waren die 1941 (21. Februar bis 24. März) im Stedelijk Museum Amsterdam präsentierte Schau „Moderne Primitieven. Werken van 12 Zondagschilders“ wie auch die Ausstellung „Les primitifs du XXe siècle“, die 1942 in Paris stattfand.³³⁰ Das Pariser Musée d'Art Moderne veranstaltete zwei Jahre darauf eine Ausstellung zur Hundertjahrfeier für Rousseau.

II.1.3.2 Die Fortschreibung der europäischen Rezeptionsgeschichte „naiver Kunst“ nach 1945

Die „naive Kunst“ habe, wie der französische Kunstkritiker Anatole Jakovsky darstellt, ungefähr von der zweiten Hälfte der 1940er- bis zur zweiten Hälfte der 1950er-Jahre eine nie da gewesene Blüte erlebt.³³¹ Wie Rolf Italiaander aufdeckt, hatte nach dem Zweiten Weltkrieg auch die Anerkennung der „Sonntagsmaler“ weltweit zugenommen.³³² Rückblickend aus dem Jahr 1957 wies Jakovsky darauf hin, dass „naive“ Maler seit einigen Jahren in kurzen Abständen entdeckt worden seien.³³³ Ausschlaggebend für die Entdeckung weiterer Laienkünstler nach Rousseau war nicht nur die anhaltende Aufgeschlossenheit der Avantgarde gegenüber verschiedenen künstlerischen Grenzbereichen. Auch die erwähnten (nicht-)wissenschaftlichen Veröffentlichungen und Ausstellungen trugen zur Popularisierung und Etablierung der Laienkunst in Künstlerkreisen und in der Öffentlichkeit bei. Während in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lediglich eine überschaubare Anzahl von Publikationen zur Laienkunst und über „moderne Primitive“ erschienen war, befassten sich seit der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre mehrere Autoren mit diesem Thema. Ein Vierteljahrhundert nach Erscheinen von Uhdes Monografie über Rousseau und fast zehn Jahre nachdem er in „Von Bismarck bis Picasso: Erinnerungen und Bekenntnisse“ (1938)³³⁴ über seine Begegnung mit Rousseau und dessen Arbeitsweise geschrieben hatte, erschien 1947, kurz nachdem der Autor verstorben war, sein Buch „Fünf primitive Meister. Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine“³³⁵, das die „Naiven“-Rezeption nachhaltig beeinflusste. Uhde hatte schon in früherer Zeit in Revuen, in seinem Buch „Picasso et la Tradition française“ und in der von René Huyghe und Germain Bazin herausgegebenen „Histoire de l'Art Contemporain“ über die Maler geschrieben.³³⁶ Die Publikation „Fünf primitive Meister“ sollte diese Beiträge zusammenfassen. Wie Uhde selbst in seinem Vorwort schreibt, intendierte er ursprünglich eine wissenschaftliche Arbeit über die Geschichte der Malerei der „primitiven“ Meister zu schreiben, in der er das reich zusammengetragene Material zu einer chronologischen biografischen Übersicht machen und einen vollständigen Katalog erarbeiten wollte. Doch lag das gesammelte Material, da-

³³⁰ Moderne primitieven. werken van 12 Zondagsschilders in het Stedelijk Museum ten Amsterdam, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam 1941.

³³¹ Vgl. Jakovsky 1957, S. 102.

³³² Vgl. Italiaander 1974, S. 7.

³³³ Vgl. Jakovsky 1957, S. 76.

³³⁴ Wilhelm Uhde: Von Bismarck bis Picasso / Erinnerungen und Bekenntnisse, Zürich 1938.

³³⁵ Uhde 1947.

Zwei Jahre darauf erschien die Publikation auch in englischer Sprache: Wilhelm Uhde: Five Primitive Masters, New York 1949.

³³⁶ Im Jahr 1935 wurde Uhdes Beitrag „Henri Rousseau et les Primitifs Modernes“ in der von René Huyghe publizierten „Histoire de l'Art Contemporain“ abgedruckt: Wilhelm Uhde: Henri Rousseau et les Primitifs Modernes, in: René Huyghe (Hrsg.): Histoire de l'Art Contemporain: La Peinture, Paris 1935, S. 189-196.

runter biografische Daten, Reproduktionen, Analysen einzelner Bilder und sämtliche Notizen nach seiner Paris-Rückkehr in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr vor. Sein fortgeschrittenes Alter veranlasste Uhde letztlich nur das Wichtigste über das Leben und Werk der thematisierten Künstler aus seiner Erinnerung an persönliche Erlebnisse aufzuzeichnen. Der Autor vermittelt eine Übersicht über Merkmale, welche die fünf Autodidakten übergreifend kennzeichnen sollten. Eine Gemeinsamkeit sah er unter anderem in ihrer von der Kunstöffentlichkeit isolierten geistigen Gemeinschaft. Sie alle hätten der gleichen sozialen Stellung angehört und auf autodidaktische Weise eine eigene Handschrift entwickelt. Ihr Schaffen bzw. ihr eigener Stil war laut Uhde nicht vom Verstand geleitet, sondern ihrer Intuition und ihrer Persönlichkeit entsprungen. In der ihnen eigenen „primitiven“ Formsprache erkennt Uhde eine Analogie zu Werken avantgardistischer Künstler, wobei er die fünf Künstler in den Vordergrund rückt, indem er feststellt, dass sie moderne Tendenzen in ihrem Schaffen zeigten, ohne Kenntnis der Kunstgeschichte besessen zu haben.³³⁷ Darüber hinaus inszeniert der Autor seine Rolle als Entdecker der Laienkünstlerin Séraphine, was Körner und Wilkens kritisch betrachten. Sie vertreten die Ansicht, dass er seine schriftlich fixierte Erinnerung an Séraphine danach formte, wie er ihr Leben und Werk und zudem seine eigene Rolle verstanden wissen wollte. Sie schreiben:

„Der radikalen Einsamkeit des künstlerischen Werks muß in der spätesten Redaktion von Uhdes Erinnerungen an Séraphine Louis die ähnlich radikale Einsamkeit des schöpferischen Individuums entsprechen. Daß die ‚Verinselung‘ von Person und Werk zum höheren Ruhm dessen beitragen sollte, der diese einsame ‚Insel‘ entdeckte, versteht sich von selbst.“³³⁸

Die Autoren meinen, dass Uhde in späten Jahren alles aus dem kunsthistorischen Gedächtnis eliminieren wollte, was der „Einsamkeit und Verlassenheit (...) dieser Inspirierten“ und „der Singularität ihres Entdeckers“ entgegenstanden habe.³³⁹ Das Narrativ der sozialen und künstlerischen Isolation der Malerin machte Uhdes Entdeckung zu etwas Besonderem.³⁴⁰ Seine Konzentration auf die noch unbekannt Autodidaktin Séraphine und seine Rolle als ihr Förderer scheint sich daraus zu erklären, dass beispielsweise Rousseau mittlerweile in der Öffentlichkeit etabliert gewesen war. Uhde stellte nämlich fest, dass seit den 1930er-Jahren ca. 15 bis 20 Werke Rousseaus weltweit in museale Sammlungen eingegangen waren.³⁴¹ Wie Uhde schreibt, war zu jener Zeit, in der er das Buch „Fünf primitive Meister“ verfasste, bereits Rousseaus Bild „Charmeuse de Serpents“ (1907, Paris, Musée d’Orsay) im Louvre ausgestellt.³⁴² Das Kunstmuseum Basel kaufte 1948 Rousseaus Gemälde „Urwaldlandschaft mit untergehender Sonne (Neger von einem Jaguar angefallen)“ (1910, Basel, Kunstmuseum Basel).³⁴³

Im Jahr 1949 wurde Uhdes Buch unter dem französischen Titel „Cinq maîtres primitifs“ publiziert.³⁴⁴ Schließlich hielt ihm der Verleger der Publikation zugute, dass er unter der Vielzahl be-

³³⁷ Vgl. Uhde 1947, S. 11-13.

³³⁸ Körner / Wilkens 2009, S. 71.

³³⁹ Vgl. Körner / Wilkens 2009, S. 71.

³⁴⁰ Vgl. Körner / Wilkens 2009, S. 105.

³⁴¹ Vgl. Barr Jr., Kat. Ausst. New York 1938, S. 9.

³⁴² Vgl. Uhde 1947, S. 55-62.

³⁴³ Vgl. Kunstmuseum Basel (online)

³⁴⁴ Uhde 1949.

langloser „Sonntagsmaler“ die wenigen großen Maler erkannt und für ihre Anerkennung gesorgt hatte.³⁴⁵ Auch Rüdlinger meint, dass Uhde mit dieser Publikation insgesamt den größten Beitrag zur Erkenntnis und Wertschätzung der Maler geleistet habe.³⁴⁶ Werner Haftmann gesteht ihm als größten Verdienst die öffentliche Begeisterung für Rousseau zu, welche die später erfolgte Entdeckung weiterer „neoprimitiver“ Maler bedingt hätte.³⁴⁷ Der Verleger Otto August Ehlers rechnete es Uhde an, dass die europäische Laienmalerei einen Rang innerhalb der bildenden Kunst erlangt hatte.³⁴⁸

Eine offizielle Anerkennung der umstrittenen künstlerischen Potenz der „Naiven“ sei Hans Fetscherin zufolge erst offiziell mit der Einrichtung des „Salle Wilhelm Uhde“ erfolgt, mit dem der „Modernen Primitiven“ im Pariser Musée national d'Art Moderne in Paris bereits ein Jahr nach der Erstveröffentlichung von „Cinq maîtres primitifs“ gedacht wurde. Im selben Jahr richtete das Museum des Weiteren einen Saal mit „Deux œuvres de Séraphine de Senlis“ ein.³⁴⁹

Nach dem Zweiten Weltkrieg kam in Europa durch Einzel- sowie Kollektivausstellungen anderen bekannten, aber auch unbekanntem „Modernen Primitiven“ eine wachsende Anerkennung zu.³⁵⁰ Man war auf eine jüngere Generation „naiver“ Künstler aus Kroatien, Serbien, Slowenien und Mazedonien aufmerksam geworden. Jakovsky berichtet, dass sich beispielsweise die französischen „Naiven“ der zweiten Generation wie Fous, Dechelette, Blondel, Lefranc oder Desnos, über das Gesetz von Angebot und Nachfrage leicht bekannt gemacht hätten.³⁵¹ In Deutschland verbreitete sich die „naive Kunst“, wie verschiedene Autoren schreiben, später als in anderen europäischen Ländern, wie z. B. in Frankreich oder im ehemaligen Jugoslawien.³⁵² Ausgenommen der frühen Laienmalerei des 19. Jahrhunderts, zu der unter anderem der norddeutsche Schulmeister Oluf Braren³⁵³ gezählt wurde, gab es Deutschland keine überragenden Potenzen.³⁵⁴ Hans-Friedrich Geist schreibt 1951, dass Laien, die über ihre örtliche Bedeutung hinausragen, in Deutschland und der Schweiz nicht häufig seien.³⁵⁵ Auch Bihalji-Merin bemerkt, dass die deutsche Laienkunst wie die skandinavische, keine „naiven“ Talente hervorbrachte und sie vielmehr „[...] schrullig-anmutige, eigenbrötlerisch-verträumte, gemütvoll-humorige Darstellungen“ seien „als naive Deutung und kindlich-poetisches Gleichnis der Welt“.³⁵⁶ Dass Deutschland in Bezug auf die „naive Malerei“ das rückständigste Land geblieben sei, begründet Jakovsky mit der An-

Einige Jahre zuvor sowie nach Uhdes Publikation veröffentlichten auch andere Autoren Monografien über Henri Rousseau. Zu nennen wären hier: Pierre Courthion: *Henri Rousseau*, Genf 1944; Douglas Cooper: *Henri Rousseau*, Paris 1951; Henri Perruchot: *Le douanier Rousseau*, Paris 1957; Alfred Werner: *Henri Rousseau*, New York 1957.

³⁴⁵ Vgl. Hürlimann 1947, S. 8.

³⁴⁶ Vgl. Rüdlinger, Kat. Ausst. Bern 1949, S. 2.

³⁴⁷ Vgl. Haftmann 1954, S. 233.

³⁴⁸ Vgl. Ehlers 1956, S. 9.

³⁴⁹ Vgl. Fetscherin, Kat. Ausst. Salzburg 1964, o. S.; vgl. *Musées de Senlis* (online).

³⁵⁰ Vgl. Kelemen 1969, S. 10.

³⁵¹ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 25.

³⁵² Vgl. Wirth 1978, S. 12.

³⁵³ Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 126.

³⁵⁴ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 29 f.; vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 128.

³⁵⁵ Vgl. Geist 1951, S. 90.

³⁵⁶ Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 128.

nahme, dass die Öffentlichkeit nicht gelernt habe, die „Naive Malerei“ zu betrachten, zu verstehen und zu lieben. Sie sei dort stattdessen als „entartet“ gebrandmarkt worden.³⁵⁷ Der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg hatten die Entwicklung einer modernen Kunstsprache und damit der „naiven Kunst“ in Theorie und Praxis gehemmt. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 begann die „systematische Umgestaltung des deutschen Volkes“ wie auch der Kulturpolitik. Mit der Gründung einer Reichskulturkammer setzten die Nationalsozialisten ihr Weltbild im kulturellen Leben durch. Der „Kampfbund für deutsche Kultur“ verfolgte den Zweck, Museen und Galerien durch die Beschlagnahmung moderner Kunstwerke zu „säubern“.³⁵⁸ Diese Diffamierung der modernen Kunst bedeutete schließlich auch eine Zäsur in der Beschäftigung mit der „primitiven“ und „naiven Kunst“ in Deutschland und den von den Nationalsozialisten besetzten Gebieten. In der Nachkriegszeit habe Deutschland unter der Führung der USA innenpolitisch und kulturell wieder an die Grundsätze der Moderne angeknüpft, was mitunter den Anspruch auf Selbstbestimmung mit sich brachte. Der Rückgriff ausstellender Institutionen sowie bildender Künstler auf eine moderne Kunstsprache nach 1945 lässt sich unter anderem mit dem Umstand erklären, dass diese unbelastet war und „eine der wenigen noch idealisierbaren Leistungen der westlichen Kultur“ dargestellt habe. Sie wurde „zum Sinnbild des geistigen Widerstandes, der Integrität und der Kontinuität eines liberalen europäischen Bewußtseins erhoben“. Vor diesem Hintergrund seien auch die Outsider und Revolutionäre der Vorkriegszeit erneut in der Kunstwelt etabliert worden, wie Bocola meint.³⁵⁹ Obwohl der Wiederaufbau Deutschlands der Anerkennung und Verbreitung der „Naiven“ zunächst im Weg gestanden habe, sieht Jakovsky die Rezeption „naiver Kunst“ durch die damalige Tendenz, Kunst frei und ohne Vorurteile zu betrachten, begünstigt.³⁶⁰

Dass deutsche Künstler nach 1945 wieder an internationale Tendenzen und an die Ergründung der ursprünglichen künstlerischen Schöpfungskraft anknüpften, deutet das parallel zu Uhdes Publikation „Fünf primitive Meister“ erschienene Buch „Das Unbekannte in der Kunst“³⁶¹ von Willi Baumeister an, der nach dem Krieg wieder an die internationalen Tendenzen anzuknüpfen versuchte.³⁶² Er erläutert darin sein Kunstverständnis, demzufolge das Unbekannte eine kreative Urkraft ist, aus welcher der Künstler im Schaffensprozess schöpft.³⁶³ In diesem Zusammenhang weist Baumeister auf die Parallele in der Kunst archaischer und europäischer Kulturen hin.³⁶⁴ Ausgehend von einem „universalistischen Weltkunstansatz“ griff Baumeister selbst nicht wie die Vorgängergeneration auf außereuropäische Kulturen, sondern auf prähistorische Bildwerke zurück, für die er sich bereits seit den 1920er-Jahren interessierte. Sein Werk steht für einen „modernen Archaismus“, der sich in einer abstrakten Formsprache ausdrückt.³⁶⁵

³⁵⁷ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 29 f.

³⁵⁸ Vgl. Bocola 1997, S. 389-391.

³⁵⁹ Vgl. Bocola 1997, S. 397-400.

³⁶⁰ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 25 f.

³⁶¹ Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947.

³⁶² Willi Baumeister hatte das Skript bereits 1943/44 verfasst und 1945 überarbeitet. Vgl. Pedde 2013, S. 84.

³⁶³ Vgl. Pedde 2013, S. 84.

³⁶⁴ Vgl. Pedde 2013, S. 10.

³⁶⁵ Vgl. Wienand 2015, S. 49.

Ausdruck für den Rückgriff auf „primitive“ Kunstformen nach dem Zweiten Weltkrieg ist ebenfalls der künstlerische und kunsttheoretische Ansatz des französischen Künstlers Jean Dubuffet. Mit der Absicht, die Kunst jenseits akademischer Lehren zu erneuern, knüpfte er nach dem Krieg an den Surrealismus an. Unter dem Einfluss der Studien Prinzhorns spürte Dubuffet den „Urgründen des Kreativen“ nach.³⁶⁶ Er wendete sich einer „rohen“ Kunst zu, für die er den Begriff der „Art brut“ etablierte. Er fasste darunter nicht akademische Schöpfungen, die außerhalb der Grenzen der bildenden Kunst und zugleich einer öffentlichen Kultur entstanden.³⁶⁷ Dubuffet schreibt über die „Art brut“:

„Wir verstehen darunter Werke von Personen, die durch die Künstlerkultur keinen Schaden erlitten haben, bei denen also der Nachahmungstrieb, im Gegensatz zu dem, was bei den Intellektuellen geschieht, wenig oder keinen Anteil hat, so daß die Autoren alles [...] aus ihrem eigenen Inneren holen und nicht aus den Schubladen der klassischen Kunst oder der Kunstrichtung, die gerade in Mode ist.“³⁶⁸

Wesentlich war für ihn, dass der „Autor“ im künstlerischen Verfahren eigenen Anstößen und Erfindungen folgte und nicht „wie in der ‚kulturellen‘ Kunst üblich“ nachahmt.³⁶⁹ Dubuffet interessierte sich vor allem für künstlerische Äußerungen von Kindern und psychisch erkrankten Menschen.³⁷⁰ Um 1945 begann er die „Collection l’Art brut“ anzulegen. Drei Jahre später eröffnete er das kleine „Foyer de l’Art brut“ in Paris, worauf die Gründung der „Compagnie de l’Art brut“ zur Förderung dieses Bereichs folgte.³⁷¹ Die Sammlung bestand zur Hälfte aus Arbeiten von schizophrenen Patienten aus psychiatrischen Einrichtungen. Darüber hinaus umfasste sie einige Werke von Anhängern spiritistischer Lehren oder von Menschen mit geringer oder fehlender Schulbildung.³⁷² Einen weiteren Schwerpunkt bildeten Dubuffets eigene Werke. Auch wenn das Bild vom Künstler, der unabhängig von künstlerischer Tradition und kulturellen Einflüssen³⁷³, dem Konzept des „Naiven“ zu gleichen scheint, schloss Dubuffet die „naive Kunst“ aus, da er sie als dilettantisch und als Imitation der etablierten Kunst darstellt.³⁷⁴

Während das „Konzept der ‚Art brut‘ als ‚kulturrevolutionäre Strategie“³⁷⁵ angesehen wurde, da es Werke mit einem unakademischen Charakter unverbildeter Menschen einschließt³⁷⁶, hielt auch die Aufmerksamkeit für den Grenzbereich „naiver Kunst“ an. Geist begründet diesen Umstand damit, dass die „naive Kunst“ „die spezifische Sprachform des Bildnerischen“ veranschaulicht, wie es auch bei der Kunst von Kindern und Kranken der Fall ist. Darin werde deutlich, dass „das Ziel der Kunst nicht die ‚gelungene Naturentsprechung‘ (im Sinne des Naturalismus!) ist, sondern das *Bild-Werk*, das Form-Gebilde als ein eigengesetzliches Produkt des menschl-

³⁶⁶ Vgl. Bianchi 1989, S. 72 f.

³⁶⁷ Vgl. Cardinal 1972, S. 24.

³⁶⁸ Dubuffet 1949, S. 165.

³⁶⁹ Vgl. Dubuffet 1949, S. 165.

³⁷⁰ Vgl. Cardinal 1972, S. 24.

³⁷¹ Vgl. Bianchi 1989, S. 72; vgl. Beaucamp 1989, S. 164.

³⁷² Vgl. Navratil 1997, S. 48.

³⁷³ Vgl. Krsák 2007, S. 139.

³⁷⁴ Vgl. Lutz 2012, S. 359, zit. n.: Josten Berge: Sava Seculić, in: Masters of the Margin, Ausst.-Kat. De Stadshof Zwolle, 1999, S. 16-21, S. 18.

³⁷⁵ Vgl. Beaucamp 1989, S. 164.

³⁷⁶ Vgl. Bianchi 1989, S. 72.

chen Geistes, das nicht ‚für etwas‘, sondern das *für sich selber steht* – eben als Ausdruck des Menschen“.³⁷⁷

Geist nahm eine aktive Rolle in der Bekanntmachung der Laienkunst ein. Er gehörte zu den ersten deutschen Fachleuten, die sich in der Nachkriegszeit sowohl auf theoretischer als auch auf praktischer Ebene mit Laienkunst auseinandersetzten. Vom 30. November bis 28. Dezember 1947 veranstaltete die Lübecker Overbeck-Gesellschaft unter seiner Leitung eine Ausstellung zum Thema „Laienmalerei und Dilettantismus“³⁷⁸, die im Anschluss in die Hamburger Kunsthalle wanderte.³⁷⁹ In einer übersichtlichen Gliederung war die Ausstellung auf wenige Laienmaler wie Rousseau, Séraphine oder Bombois, beschränkt, die „unbekümmert und ‚unwissend‘ allein ihrer Formkraft vertrauen“, wie Geist schreibt. Darunter befanden sich auch Werke unter anderem von Carl Christian Thegen, die Züge eines „ernsthaften Formenzwanges und einer unabhängigen künstlerischen Verwirklichung“ aufwiesen, so Geist. Hinzu kamen Beispiele wie aus der Volkshochschule Lübeck, die aufzeigen sollten, dass ein Laienschaffen jederzeit möglich ist.³⁸⁰ Die Ausstellung wollte Laienmalerei als letzte lebendige Formsprache des Volkes präsentieren und die Aufmerksamkeit für diesen Kunstzweig wecken. Sie wollte zugleich Laienmaler ermutigen, an ihrer Freizeitbetätigung festzuhalten, ohne dabei einen „Kunstmaler-Ehrgeiz“ zu verfolgen.³⁸¹ Wie Geist meint, müsse der Mensch wieder Mut entwickeln, „in sich und aus sich zu bestehen“.³⁸² Interessant erscheint, dass Geist nicht primär intendierte, die genannten französischen Autodidakten als „Moderne Primitive“ zu rezipieren, wie es vorausgehende und parallele Bemühungen anderer zeigten. Für ihn standen vielmehr ihre Werke als Produkte laienkünstlerischen Schaffens im Vordergrund, um das Freizeitschaffen in der Bevölkerung zu fördern, was die Zusammenführung mit Schöpfungen künstlerischer Laien aus Volkshochschulkursen in der Ausstellung verdeutlicht. Geist verfolgte das Ziel, die Laienmalerei zu erhalten und die Brücke zwischen Volk und Kunst zu überwinden. Er war überzeugt, dass das in jedem Menschen verborgene Künstlerische durch eine künstlerische Betätigung und (Früh-)Erziehung hervorgekehrt wird.³⁸³ Vor diesem Hintergrund galt Geists Engagement ebenfalls der modernen Kunsterziehung. Im Jahr 1949 stellte er rund zwölftausend Zeichnungen von Kindern für die Ausstellung „Kinderzeichnungen der Völker“ in der Hamburger Kunsthalle zusammen.³⁸⁴ Es sei Geists An-

³⁷⁷ Vgl. Geist 1955, S. 10.

³⁷⁸ Kat. Ausst. Lübeck 1947.

³⁷⁹ Hans-Friedrich Geist schreibt in einem Brief an Leonie Reygers, dass die Ausstellung „Laienmalerei und Dilettantismus“ in der Hamburger Kunsthalle einen größeren Umfang hatte als in der Overbeck-Gesellschaft in Lübeck. Es habe sich um eine Präsentation der sogenannten „klassischen Naiven“ gehandelt. Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Brief Geist 1952c.

³⁸⁰ Vgl. Kat. Ausst. Lübeck 1947, S. 23 f.

³⁸¹ Vgl. Kat. Ausst. Lübeck 1947, S. 28.

³⁸² Vgl. Kat. Ausst. Lübeck 1947, S. 27.

³⁸³ Vgl. Kat. Ausst. Lübeck 1947, S. 27.

³⁸⁴ Vgl. o. V. 1949 (online).

Nach seiner Ausbildung als Volksschullehrer habe sich Geist zunächst gegenüber reformpädagogischen Ansätzen aufgeschlossen gezeigt. Im Nationalsozialismus verfasste er das Buch „Die Wiedergeburt des Künstlerischen aus dem Volk“, das als Standardwerk der NS-Kunsterziehung gegolten habe. Nach dem Krieg arbeitete Geist als Kunstpädagoge und -vermittler und praktizierte einen modernen Kunstunterricht. Geist, der bei Paul Klee studiert hatte, habe viele Ideen der Bauhaus-Lehre für seinen Unterricht übernommen. Vgl. Kunstlinks (online).

liegen gewesen, Kinder zu selbstbestimmten, sozialverantwortlich handelnden und kreativen Menschen auszubilden.³⁸⁵

Überdies publizierte Geist zur Laienmalerei. Über seinen Beitrag in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“³⁸⁶ von 1948 hinaus folgte mit dem Aufsatz „Die Laienmalerei und der Mißbrauch des Naiven“ 1951 eine Veröffentlichung im Journal „Das Werk“³⁸⁷, in dem der Autor seine Auffassung von Laienkunst an Beispielen unbekannter deutscher Laienmaler erörtert. In Anlehnung an Michailows These bezüglich der historischen Entwicklung der Laienmalerei³⁸⁸ geht Geist ebenfalls davon aus, dass Laienmaler aufgrund der verfallenden Volkskunst aus sich heraus eine neue Formsprache entwickeln mussten.³⁸⁹ In diesem Zusammenhang problematisiert der Autor die Schulung von Laien durch gebildete Künstler und Pädagogen, da diese einen Missbrauch des „Naiven“ zugunsten des Kunstbetriebes nach sich gezogen habe.³⁹⁰ In geschultem Dilettieren erkennt er die Gefährdung oder sogar die Auslöschung der echten ursprünglichen Formkraft der Laienkunst. Als Folge beobachtete Geist die zunehmende Verflachung des ursprünglichen bildnerischen Schaffens in Dilettantismus, den er von der „naiven“ Laienmalerei abgegrenzt wissen wollte.³⁹¹ In seinem 1958 erschienenen Aufsatz „Das Ende des Naiven“ führt Geist weitere Faktoren für das Sterben der „naiven Kunst“ an und beschreibt, dass es in der von Antinomien beherrschten zivilisierten Welt kaum mehr schöpferische Ursprünglichkeit gegeben habe. Die parallele Existenz von Naivität, Ursprünglichkeit, die der moderne Mensch verherrlichte, und einer zivilisierten Welt des technischen Fortschritts erachtete Geist als widersprüchlich.³⁹² Der norddeutsche Laienmaler C. C. Thegen war für Geist allerdings der Beweis des noch existierenden unbeeinflussten „Naiven“. Thegen verkörperte aus seiner Sicht die wesentlichen Merkmale eines „naiven“ Laienkünstlers, dessen bildnerische Äußerungen keinen übergeordneten Gesetzen folgten, sondern dem primären Formtrieb entsprangen. Indem Geist diesen Laienmaler außerhalb von künstlerischer Tradition und Schulung verortete, führte er den avantgardistischen Ursprünglichkeitsanspruch fort.³⁹³

Sein Engagement für den Laienmaler zeigte sich zum einen in der Veröffentlichung verschiedener Aufsätze, z. B. seinem Beitrag „Carl Christian Thegen aus Oldesloe – die Laienmalerei, ein Grenzgebiet der Kunst“³⁹⁴ (1955).³⁹⁵ Zum anderen regte Geist öffentliche Kunstinstitutionen an, Thegens Werke zu sammeln und auszustellen.³⁹⁶ So empfahl er beispielsweise der damaligen Direktorin des Museums am Ostwall in Dortmund, Leonie Reygers, die Ausstellung „Zirkus –

³⁸⁵ Vgl. Pressearchiv 2006 (online).

³⁸⁶ Hans-Friedrich Geist: Laienmalerei, in: Das Kunstwerk. Eine Monatsschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst 2 (1948), H. 9.

³⁸⁷ Geist 1951, S. 84-92.

³⁸⁸ Vgl. Michailow 1935, S. 283-300.

³⁸⁹ Vgl. Geist 1951, S. 92.

³⁹⁰ Vgl. Geist 1951, S. 90.

³⁹¹ Vgl. Geist 1951, S. 92; vgl. Kat. Ausst. Lübeck 1947, S. 26.

³⁹² Vgl. Geist 1958, S. 123.

³⁹³ Vgl. Geist 1951, S. 85.

³⁹⁴ Geist 1955.

³⁹⁵ Vgl. Grochowiak 1976, S. 277.

³⁹⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Grochowiak, Skript, o. D.

Cowboys und Indianer“ mit „Malereien des Clowns und Tierbändigers Carl Th. in Oldesloe“ als Beitrag zur deutschen Laienmalerei in Dortmund und anschließend in der Overbeck-Gesellschaft in Lübeck zu präsentieren.³⁹⁷ Geist bot zu diesem Zweck seine eigene große Sammlung als Leihgabe an, die er durch weitere Werke aus anderen Privatsammlungen ergänzen wollte.³⁹⁸ Er hatte Reygers darüber hinaus im Rahmen der Organisation der Ausstellung „Maler des einfältigen Herzens“ (20. September bis 18. Oktober 1952) beratend zur Seite gestanden.³⁹⁹ In seinem Versuch, die Konzeption und Gestaltung der Ausstellung zu beeinflussen, riet er Reygers unter anderem dazu, neben Werken von ein bis zwei französischen Meistern, darunter Henri Rousseau, 40 bis 50 große Arbeiten des deutschen Meisters Thegen zu zeigen.⁴⁰⁰ Wie einer seiner Briefe an Reygers bezeugt, beabsichtigte er Thegen als Neuentdeckung in die Nachfolge der bekanntgewordenen „maîtres populaires“ zu stellen:

„Wir brauchen einen besonderen Raum, in dem gleichsam die Ahnen der ‚maîtres populaires‘ in einigen wesentlichen Werken gezeigt werden, um dann unserem entdeckten ‚maître‘ (Carl Thegen) vorzuführen, der ein wirklich primitiver und naiver Meister ist!“⁴⁰¹

Das Museum am Ostwall gab mit seiner Ausstellung von 1952 die erste Übersicht über europäische „naive Kunst“ im Ruhrgebiet nach dem Zweiten Weltkrieg.⁴⁰² Präsentiert wurden über 100 Bilder aus Frankreich, Italien, der Schweiz, aus Deutschland, Holland und England.⁴⁰³ Während das Hörder Volksblatt die Ausstellung „als eine der bedeutendsten nach dem Kriege in Dortmund“⁴⁰⁴ bewertete, würdigte die Presse sie als die zweite große Entdeckungsphase „naiver Kunst“ durch Reygers.⁴⁰⁵ Die in den Ausstellungskatalog einleitenden Worte der Direktorin dokumentieren, dass sie sich bezüglich der Rezeption der „naiven Kunst“ in die Tradition Uhdes stellte. Sie schrieb:

„Die Maler unserer Ausstellung eint die Einfalt und Lauterkeit ihres Gemütes. Für sie alle, die großen und auch für die weniger großen, gilt Wilhelm Uhdes schönes Wort, daß ihre Kunst an den warmen Quellen des Gefühls gespeist und spontaner aus großen Herzen hervorbrechend, ihre eigenen einfachen aber mächtigen Ausdrucksmittel fand.“⁴⁰⁶

Eine weitere Institution im Ruhrgebiet, die sich bereits früh aufgeschlossen für künstlerisches Laienschaffen zeigte, war das Deutsche Bergbau-Museum Bochum. Es widmete sich dem im Ruhrgebiet kulturpolitisch relevanten Freizeitschaffen der Kumpel, wie die Ausstellung „Berg-

³⁹⁷ Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Ausstellungsplan 1952.

³⁹⁸ Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Brief Geist 1952a.

³⁹⁹ Geist war offenbar bereits Weihnachten 1950 mit der Idee auf Reygers zugegangen, eine Ausstellung zur Laienkunst zu zeigen, die Reygers schließlich für September 1952 vorsah. Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Brief Reygers 1952.

Geist legt Reygers dar, in welchen Sammlungen sich verschiedene Werke der „maîtres populaires“ befinden. Er vermittelte Reygers den Kontakt von Franz Meyer, dem Präsidenten der Züricher Kunstgesellschaft, an den sie sich bezüglich der Leihgaben-Fragen wenden sollte, da er den gesamten Schweizer Museums- und Privatbesitz gekannt haben soll. Geist kümmerte sich um die Organisation der Werke von Adolf Dietrich in der Schweiz. Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Brief Geist 1952b.

⁴⁰⁰ Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Brief Geist 1952b.

⁴⁰¹ Stadtarchiv Dortmund, Brief Geist 1952b.

⁴⁰² Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Zeitungsartikel 1952b.

⁴⁰³ Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Einführungsrede 1969, o. S.

⁴⁰⁴ Stadtarchiv Dortmund, Zeitungsartikel 1952a.

⁴⁰⁵ Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Sonderdruck 1975.

⁴⁰⁶ Reygers, Kat. Ausst. Dortmund 1952, o. S.

leute malen, zeichnen und modellieren“ von 1949 zeigte.⁴⁰⁷ Das Deutsche Bergbau-Museum, das im April 1930 durch die Stadt Bochum und die Westfälische Berggewerkschaftskasse gegründet wurde, gehörte überdies zu den ersten deutschen Museen, die nach dem Zweiten Weltkrieg Werke von Laienkünstlern für ihre Sammlungen erwarben. Seine Sammlung verfügt heute über etwa 120 Objekte sowie 100 Fotografien von etwa 40 Laien und einige Objekte unbekannter Künstler. Unter den Arbeiten befinden sich größtenteils Gemälde, Zeichnungen, Holzschnitzereien und Skulpturen wie auch Lithografien, Holzarbeiten, Bildwerke aus Kohle und Keramik, Bastel- und Intarsienarbeiten, Reliefs, Hinterglasbilder und Wandteppiche. Sie stammen von laienschaftenden Werkträgern aus verschiedenen Industriezweigen, überwiegend Bergleuten, Mitgliedern des „Kunstkreises der Zechen am linken Niederrhein“, aber auch von Laien unbekannter Herkunft. Die Laienkunstwerke waren seit den 1940er-Jahren bis zur Gegenwart in die Sammlung eingegangen, deren Grundstock 1928 von Heinrich Winkelmann gelegt wurde, der wenige Jahre darauf Museumsdirektor werden sollte. Mit diesem Sammlungsbereich folgte das Bergbaumuseum Bochum über die Jahrzehnte keinem spezifischen Konzept, sondern lediglich den Vorlieben der jeweiligen Direktoren.⁴⁰⁸ Doch gibt es mehrere Anhaltspunkte, die darüber Aufschluss geben, unter welchen Umständen Laienkunstwerke in die Sammlung eingegangen waren. Erstens intendierten die Gründer des Bergbaumuseums ein zentrales und allumfassendes Haus zu etablieren, um darin verschiedene, den Bergbau betreffende Gebiete zusammenzuführen und zu pflegen. Dazu gehörten der Uranfang des Bergbaus, seine Geschichte und Entwicklung, die Darstellung bergbaulicher Betriebe, die Bergmannskultur sowie eben auch das Bemühen des Bergmanns, „durch Wort, Schrift, Bildwerke und Musik von der alten überlieferten Würde und Ehre des Berufs zu zeugen“.

Darüber hinaus gingen höchstwahrscheinlich auch Arbeiten aus den im Bergbaumuseum ausgerichteten Ausstellungen in den Jahren 1949, 1951, 1953 und 1957 in die Sammlung ein. Über einige Nachlässe erfolgte 1971 ein großer Zugang durch Schenkungen der Rheinelbe AG. Dass Zugänge insbesondere in den 1950er-Jahren erfolgten, lässt sich vermutlich auf die starke Beschädigung der Sammlungsbestände im Zweiten Weltkrieg zurückführen.⁴⁰⁹

Parallel zu den Laienkunst-Ausstellungen in Dortmund und Bochum fanden seit Beginn der 1950er-Jahre auch im Rahmen der 1947 ins Leben gerufenen Ruhrfestspiele in Recklinghausen erste Ausstellungen zu diesem Thema statt. Der Künstler Thomas Grochowiak, der zugleich als Leiter der Ruhrfestspiel-Ausstellungen und Direktor der Recklinghäuser Museen fungierte, stellte zum einen „klassische naive Kunst“ zu bestimmten Leitthemen neben Werken bildender Künstler aus. Zum anderen bezog er, wie das Bergbaumuseum Bochum, zeitgenössische Laienkunst von Werkträgern der Montanindustrie aus der Region zum damals aktuellen Freizeitthema in das Ausstellungsprogramm ein. Grochowiak machte es sich zur Aufgabe, wahre „naive“ Talente in den Industriebetrieben zu entdecken, und präsentierte sie sowohl isoliert, das heißt in-

⁴⁰⁷ Vgl. Kift 2008, S. 129.

⁴⁰⁸ Da nicht alle Objekte inventarisiert sind, befinden sich vermutlich noch weitere Laienkunstwerke im Bestand des Deutschen Bergbau-Museums Bochum. Auskunft via E-Mail von Michael Ganzelewski und Maren Vossenkuhl, Deutsches Bergbau-Museum Bochum vom 29.03.2018.

⁴⁰⁹ Vgl. Wohlgemuth 1953, S. 36.

nerhalb in sich geschlossener Ausstellungen zur Laien- oder „naiven Kunst“, als auch neben bildender Kunst. In der Ausstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“ wurden 1953 neben Meisterwerken der Romantik und der europäischen Moderne auch Bilder von Rousseau und Bombois, aber auch unbekannter zeitgenössischer Laienkünstler aus Europa, Deutschland und dem Ruhrgebiet präsentiert. Im darauffolgenden Jahr konzentrierten sich die Veranstalter in der Schau „Sinnvolles Laienschaffen“ auf die Werke von Laienkünstlern, die in der Montanindustrie des Ruhrgebiets arbeiteten. Vor dem Hintergrund der in den 1950er-Jahren geführten Debatte um die arbeitsfreie Zeit rückten die Ruhrfestspiele in ihren Ausstellungen zur Laienkunst zunächst den Aspekt des kreativen Freizeitschaffens in den Fokus. In den folgenden Jahren und Jahrzehnten entwickelte sich die Kunsthalle Recklinghausen unter der Leitung Grochowiaks zu einer Plattform für Laienkünstler. Darüber hinaus begann Grochowiak für die Sammlung des volkskundlich ausgerichteten Vestischen Museums Recklinghausen, das infolge des Zweiten Weltkriegs große Verluste erlitten hatte, einen neuen Sammlungsschwerpunkt aufzubauen und kaufte lokale und regionale Laienkunst an. In den folgenden Jahren entwickelte Grochowiak ein auf die Region abgestimmtes Konzept, das die Arbeiter-Laienkunst des Ruhrgebiets mit der „naiven Kunst“ in Deckung brachte. Zu ihren bedeutendsten Vertretern, die für die vorliegende Untersuchung Relevanz besitzen, hatte er Erich Bödeker, Franz Brandes, Friedrich Gerlach, Karl Hertmann, Karl Eduard Kazmierczak, Franz Klekawka und auch Max Valerius auserkoren. Genauere Hintergründe der Förderung regionaler Arbeiter-Laienkunst und ihre Kontextualisierung mit dem Primitivismus-Konzept der Moderne durch Grochowiak sollen in einem späteren Kapitel differenzierter betrachtet werden.

Die Förderung der „Naiven“ des Ruhrgebiets stellte in den 1950er-Jahren eine Variante innerhalb der Bemühungen dar, moderne und zeitgenössische Laienkunst im Sinne des Konzepts der „primitiven Kunst“ kunsthistorisch zu verorten und programmatisch fortzusetzen. Analog zu Uhde beschreibt Franz Meyer die modernen „Primitiven“ in seinem Aufsatz „Primitive im zwanzigsten Jahrhundert“ (1952) als bildungsfern wie auch fern vom Kunstbetrieb. Er sieht ihr Schaffen von der etablierten „großen“ Kunst differieren, da es auf den ersten Blick „fern von Kunstschulen, vom Kunstbetrieb, von den Anregungen durch Museen und Ausstellungen, fern vom Leben aktueller Zirkel und der Atmosphäre der Bildung und der geistigen Arbeit“ entstehen würde.⁴¹⁰

In der Mitte der 1950er-Jahre bemängelte Grochowiak, dass es keine zufriedenstellende Übersicht über die „Naiven“ gab. Auf diesen Umstand führte er zurück, dass auf der ersten documenta (1955) nur die bekannten französischen „Naiven“, Rousseau, Séraphine, Bombois und Vivin, gezeigt wurden.⁴¹¹ Arnold Bode und sein Kollege Werner Haftmann hatten diese Künstler in ein Ausstellungskonzept eingebunden, das die Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts im europäischen Raum veranschaulichte.⁴¹² Haftmann hatte die „Naiven“ als „Maîtres populaires de la réalité“ bereits in seiner 1954 erschienenen historischen Abhandlung über die „Malerei im zwan-

⁴¹⁰ Vgl. Meyer 1952, S. 6, S. 10.

⁴¹¹ Vgl. Grasskamp 2009, S. 52.

⁴¹² Vgl. Werner Haftmann (online).

zigsten Jahrhundert“ eingebunden. Darin bezieht er sich theoretisch auf Kandinsky, wenn er ausführt, dass das „urständig Produktive“ und „Primitive“ im Dilettanten wie auch im „Sonntagsmaler“ erhalten geblieben sei, in deren „naiven Realismus“ das „Große Reale“ in Erscheinung treten würde.⁴¹³ Anders als beispielsweise Meyer fasst Haftmann die Laienmalerei als etwas „Ungeschichtliches“ auf. Ihre Aufnahme in die Geschichte der modernen Malerei begründet der Autor damit, dass „die Sensibilität der Zeit an ihrer primitiven Realistik das archaische Verhalten zur Dingwelt ablas und die da sich bestimmende Wirklichkeit als ‚magisch‘ empfand“⁴¹⁴.

Ab der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre war man unter anderem im Rahmen von Ausstellungen bestrebt den Bereich der Laienkunst näher zu bestimmen. Verschiedene Kunstinstitutionen mit dem Schwerpunkt auf moderne und zeitgenössische Kunst nahmen „naive Kunst“ in ihr Programm auf. Mit der Ausstellung „Moderne primitive Maler“, die auch im Salon des Tuileries in Paris und im Brüsseler Palais des Beaux-Arts gezeigt wurde, versuchte die Kunsthalle Bern 1949 das Phänomen der „modernen primitiven Malerei“ an ausgewählten Werken bekannter Künstler wie Orneore Metelli, Adolf Dietrich und Adalbert Trillhaase sichtbar zu machen und „Primitive“ möglichst präzise von „Sonntagsmalern“, Bauernmalern und Vertretern der modernen Sachlichkeit zu unterscheiden.⁴¹⁵ Auch die Kunsthalle Basel widmete sich unter der Leitung von Arnold Rüdinger, der bereits 1936 in der Kunsthalle Bern die Präsentation „Peintres naïfs: Henri Rousseau, Camille Bombois, Adolf Dietrich“ verantwortet hatte, 1956 unter dem Titel „Bauchant, Bombois, Séraphine, Vivin“ (30. Juni bis 12. August) einzelnen Künstlern.

Vom 29. Juni bis zum 31. August 1958 fand im Rahmen des „XIe Festival Belge d’Été“ die Ausstellung „La Peinture Naïve du Douanier Rousseau à nos jours“ im Casino Communal von Knokke-Le-Zoute (Belgien) statt. Jakovsky erachtet die Schau nicht nur als ein wichtiges Hauptereignis in der Geschichte der „naiven Malerei“⁴¹⁶, ihm zufolge veränderte diese Präsentation vieler Entdeckungen unverzüglich die Lage der „naiven Malerei“.⁴¹⁷ Laut Jakovsky ging mit der Ausstellung eine Neubewertung der „naiven Kunst“ einher.⁴¹⁸ Ausgestellt wurden Werke französischer „Naiver“ der zweiten Generation, amerikanischer „Limners“ sowie jugoslawischer Bauernmaler aus Hlebine (Jugoslawien), die in die Nachfolge Rousseaus gestellt wurden.⁴¹⁹

In der Geschichtsschreibung und der Bekanntmachung der „naiven Kunst“ erkannte sich der Autor selbst eine zentrale Bedeutung zu.⁴²⁰ Ohne seine eigene zweite Publikation „Les Peintres Naïfs“⁴²¹ (1956) hält Jakovsky etwa das drei Jahre später erschienene Buch „Das naive Bild der

⁴¹³ Vgl. Haftmann 1954, S. 225 f.

⁴¹⁴ Haftmann 1954, S. 234.

⁴¹⁵ Vgl. Rüdinger, Kat. Ausst. Bern 1949, S. 2.

⁴¹⁶ Erich und Brigitte Krug sehen die Ausstellung in Knokke-Le-Zoute als gelungenen Durchbruch der „naiven Kunst“, dem ein steiler Aufstieg der „Naiven“ folgte. Vgl. Krug 1980, S. 13.

⁴¹⁷ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 27.

⁴¹⁸ Vgl. Jakovsky 1976a, S. 30.

⁴¹⁹ Vgl. Krug 1980, S. 13.

⁴²⁰ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 27.

⁴²¹ Anatole Jakovsky: Les Peintres Naïfs, Paris 1956.

Welt“⁴²² von Bihalji-Merin⁴²³ für undenkbar.⁴²⁴ Mit seiner Schrift „La peinture naïve“ publizierte Jakovsky 1949 als erster Autor übergreifend zur „naiven Kunst“ in Frankreich.⁴²⁵ Auch im Rahmen von Ausstellungen nahm sich der Autor in den 1950er-Jahren vor allem der französischen „Naiven“ an.⁴²⁶ Unter dem Titel „Die naive Malerei in Frankreich“ erschien ein Jahr später seine erste Publikation in deutscher Sprache, die im Aufbau und Inhalt der französischen Ausgabe gleicht.⁴²⁷

In der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre deckte Jakovsky auf, dass es weit mehr „Naive“ gab, als man bis dahin angenommen hatte. Mit der Überzeugung, dass sich die „naive Kunst“ nicht auf die bislang wenigen bekannten „Meister“ beschränke, schenkt er darin den bis zu dieser Zeit noch unbekanntem Autodidakten Aufmerksamkeit. In kurzen Beiträgen, in denen er biografische Informationen einbezieht und exemplarisch schildert, wie sie entdeckt wurden, geht Jakovsky ahistorisch vor, indem er eine Vergleichbarkeit zur älteren Generation der „Naiven“ schafft und die Künstler und ihre Werke durch eine soziologische Kontextualisierung ihren historischen Entstehungsbedingungen entzieht. Damit wird deutlich, dass der Autor sie bewusst in die Tradition der „Modernen Primitiven“ zu stellen beabsichtigte.⁴²⁸

Zehn Jahre nach Veröffentlichung von Jakovskys erstem Buch erschien mit Oto Bihalji-Merins Publikation „Das naive Bild der Welt“⁴²⁹ (1959) eine allgemeine Übersicht über die „naive Kunst“ in Deutschland, Italien, Frankreich, Großbritannien und New York. Wie der Kunstkritiker und Redakteur der serbischen Zeitschrift „Jugoslavija“ schildert, regten ihn Gespräche mit Uhde zu dieser Publikation an.⁴³⁰ Darüber hinaus war Bihalji-Merin bemüht, seine Ausführungen zu fundieren, indem er sich mit Jean Cassou, Kurt Martin, dem Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemälde-Sammlungen in München, dem jugoslawischen Künstler Krsto Hegedusić und Anatole Jakovsky austauschte. In Bezug auf die „primitive Kunst“ des 20. Jahrhunderts beriet er sich mit Alfred H. Barr jr., Robert Goldwater, Direktor des Museums für primitive Kunst in New York (USA), Sidney Janis und auch Thomas Grochowiak, der ihn mit Hinweisen und Abbildungen unterstützte.⁴³¹ Bihalji-Merin bemühte sich um einen historischen Überblick und die Geschichtsschreibung der internationalen „naiven Kunst“. Im Zuge dessen versuchte er ihre Entstehung in gesellschaftliche Entwicklungen einzubetten und ihre Merkmale zu bestimmen. Die Pub-

⁴²² Bihalji-Merin 1959.

⁴²³ Der Autor Oto Bihalji-Merin wurde 1904 in Zemun bei Belgrad geboren. Er studierte in Belgrad, Berlin und Paris Kunstgeschichte. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er als Publizist in Jugoslawien tätig. Vgl. Bihalji-Merin 1959, Klappentext.

⁴²⁴ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 28.

⁴²⁵ Vgl. Jakovsky 1949, S. 30.

⁴²⁶ Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 70 f.

⁴²⁷ Jakovsky 1957.

⁴²⁸ Vgl. Jakovsky 1957, S. 24.

⁴²⁹ Bihalji-Merin 1959.

⁴³⁰ Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. Rotterdam 1964, o. S.

⁴³¹ Oto Bihalji-Merin stützt sich u. a. auf Beiträge folgender Autoren: Jean Cassou: *Situation de l'Art Moderne* (Collection *L'Homme et la machine*, 2), Paris 1950; Ehlers 1956; Werner Haftmann: *Malerei im zwanzigsten Jahrhundert*, München 1957; René Huyghe: *La Peinture d'Instinct*; Introduction, in: *Histoire de l'Art Contemporain: La Peinture*, Paris 1935, S. 185-188; Anatole Jakovsky: *Ces peintres de la Semaine de sept dimanches*, in: *La peinture naïve, du douanier Rousseau à nos jours*, hrsg. v. Anatole Jakovsky, Ausst.-Kat. Knokke-le-Zoute, Brüssel 1958; Wassilij Kandinsky: *Über die Formfrage*, in: Bill, Max (Hrsg.) *Essays über Kunst und Künstler*, Stuttgart 1955.

likation stellt die Verwandtschaften und Analogien von Kinderkunst, Ausdrucksformen der „Geisteskranken“ und der Kunst der „Naiven“ her und verortet diese Erscheinungen außerhalb von Geschichte und Stil. Dabei bezieht der Autor die sogenannten „klassischen Naiven“, Rousseau und seine Nachfolger, amerikanische „Primitive“, die Bauernschule von Hlebine und zeitgenössische „naive“ Künstler in seine Betrachtungen ein. Letztere bezeichnet er als „Primitive“ in der Kunst der Zivilisation.⁴³² 1960 erschien die französische Ausgabe „Les Peintres Naïfs“.⁴³³

Insgesamt trug Bihalji-Merin durch Publikationen, Ausstellungen und seine Mitarbeit in internationalen Jurys wesentlich zur Geschichtsschreibung der europäischen und außereuropäischen „naiven Kunst“ bei.⁴³⁴ Er sah sich selbst in der Funktion des Mentors internationaler zeitgenössischer „Naiver“, unter anderem malender Bauern, die sich an ihn wandten, um den künstlerischen Wert ihrer Bilder schätzen und sich in Stilfragen beraten zu lassen. Ihre Reaktion führt Bihalji-Merin auf die Welle der in den 1950er-Jahren aufkommenden Begeisterung für „naive Kunst“ zurück, von der auch Laienkünstler erfasst wurden, wie der Autor meint.⁴³⁵

Schilderungen wie diese veranschaulichen zum einen seine sich selbst zugewiesene Rolle und verweisen zum anderen auf den einsetzenden Trend des „Naiven“. Diesen hätten sich, wie Jakovsky aufdeckt, auch Kunsthändler zunutze gemacht.⁴³⁶ Hans Fetscherin gehörte zu denjenigen, die zu dieser Zeit eine Galerie mit dem Schwerpunkt auf „naive Kunst“ gründeten. Der Kunsthändler bemühte sich anfangs, die „klassischen Naiven“ aus Frankreich, wie Vivin, Lefranc, Peyronnet oder Rimbert, bekannt zu machen und entwickelte zunehmend Interesse für deutsche „Naive“.⁴³⁷ Indem Autoren und Ausstellungsmacher mehrere Laienkünstlergenerationen, vor allem die in den 1950er-Jahren weltweit in Erscheinung tretende zweite Gruppe in die Nachfolge der bekannten „Modernen Primitiven“ stellten und die Kriterien der „naiven Kunst“ in Ausstellungen und Publikationen fortführten, knüpften sie an die Primitivismus-Ideologie der Moderne an, wie es in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg geschah.

Die parallele Verwendung von Bezeichnungen wie „Primitive“, „Maître populaires de la réalité“ oder „Sonntagsmaler“⁴³⁸ offenbart die damals fortbestehende Uneinheitlichkeit in Bezug auf die Benennung der Laienkunst in den 1950er-Jahren. Trotz der verschiedenen theoretischen Stellungnahmen schienen dennoch kunstwissenschaftliche Theorien zu fehlen, die zu einer klaren Abgrenzung von Dilettantismus, Freizeit- und „Sonntagsmalerei“, „primitiver“ und „naiver Kunst“ hätten beitragen können. Der Uneinigkeit über die vorherrschenden Begrifflichkeiten soll im Zusammenhang mit den Kriterien des „Naiven“ im zweiten Kapitel weiter Beachtung geschenkt werden.

⁴³² Vgl. Weltencyklopädie Naive Kunst 1989, S. 509.

⁴³³ Bihalji-Merin, Oto: Les Peintres Naïfs, Paris 1960.

⁴³⁴ Vgl. Weltencyklopädie Naive Kunst 1989, S. 509.

⁴³⁵ Vgl. Bihalji-Merin 1963 (Klappentext).

⁴³⁶ Vgl. Jakovsky 1957, S. 72.

⁴³⁷ Vgl. Zuck 1974, S. 46.

⁴³⁸ Vgl. Ehlers 1956.

II.1.4 Die Rezeption der „naiven Kunst“ in den 1960er-Jahren

Bis in die 1960er-Jahre waren „Naive“ aus vielen Ländern bekannt geworden.⁴³⁹ Während der durchschnittliche Kunstkonsument den als „naiv“ geltenden Laienkünstlern zu Beginn der 1960er-Jahre noch verständnislos und ablehnend gegenüberstand, bezeugt Antonio Hernandez eine in der Mitte dieses Jahrzehnts eingetretene Wende.⁴⁴⁰ Das Interesse an „naiver Kunst“ sollte in diesem Jahrzehnt stetig wachsen. „Die Zeit“ schrieb bereits 1964, dass die „naive Malerei“ allgemein „im Zeichen einer Hochkonjunktur“ gestanden habe.⁴⁴¹ Die Tageszeitung „Mittag, Zeitung für Rhein und Ruhr“ stellt in einem Artikel von 1967 beobachtend fest: „Die Naive Malerei, von der man lange Zeit wenig oder nichts hörte, steht neuerdings wieder stärker im Mittelpunkt des Kunstinteresses unserer Tage.“⁴⁴² Günther Wirth spricht rückblickend sogar von einer explosiven Ausbreitung der Laienkunst.⁴⁴³ Laut Jakovsky war die positive Resonanz der Öffentlichkeit für die sich verdoppelnde Anzahl der neu entdeckten Talente verantwortlich.⁴⁴⁴

Geist, der bereits 1951 vor der Kommerzialisierung der „naiven Kunst“ gewarnt hatte, stellte zehn Jahre später fest, dass sie schließlich zur Mode geworden war.⁴⁴⁵ „Naive“ Darstellungen schmückten in dieser Zeit Produktverpackungen oder auch Briefmarken und wurden motivisch in der Mode adaptiert.⁴⁴⁶ Das Bekanntwerden neuer „Naiver“ wurde auch durch den Wissenszuwachs über „naive Kunst“ infolge intensiver Forschungen, zahlreicher Ausstellungen und gezielter Museumsaktivitäten stimuliert.⁴⁴⁷ Hier kam den versierten Förderern und Sammlern eine grundlegende Bedeutung zu. Sie stellten wichtige Ansprechpersonen für Wissenschaftler und Fachleute dar, da sie über das nötige Material und Informationen über die Laienkünstler verfügten, die sie oft persönlich kannten.⁴⁴⁸ Ein Netzwerk aus unter anderem Fachleuten und Sammlern widmete der „naiven Kunst“ in den 1960er-Jahren verstärkt Aufmerksamkeit und bemühte sich, das Thema im Rahmen verschiedener Formate wie Ausstellungen, internationaler Symposien, Kolloquien und Publikationen tiefer zu ergründen und konkreter zu erfassen, als es bis dahin geschehen war.⁴⁴⁹ Die Forschung befasste sich mit der historischen Bestandsaufnahme, dem Ursprung oder auch der Analyse und Deutung „naiver“ Werke, wobei man sowohl ästhetische Fragen als auch biografische, soziologische, ethnografische und kunsthistorische Aspekte berücksichtigte. Neben der Einordnung der „naiven Kunst“ zwischen Freizeitkunst und moderner Kunst untersuchte man auch ihre Verwandtschaften mit anderen Grenzbereichen wie z. B. der Kinderkunst oder der sogenannten „Kunst der Geisteskranken“. Die nach dem Zweiten Weltkrieg zu-

⁴³⁹ Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Einführungsrede 1969, o. S.

⁴⁴⁰ Vgl. Hernandez 1961, o. S.

⁴⁴¹ g. s. 1964 (online); vgl. Schab: Laienkünstler in österreichischen Landen, 1964.

⁴⁴² Gottfriedsen: Naive Maler, 1967.

⁴⁴³ Vgl. Wirth 1978, S. 19.

⁴⁴⁴ Vgl. Jakovsky 1976a, S. 30.

⁴⁴⁵ Hans-Friedrich Geist: Naive Kunst als Mode, in: Das Werk: Architektur und Kunst = L'œuvre: architecture et art 48 (1961), H. 11, o. S.

⁴⁴⁶ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 29.

⁴⁴⁷ Vgl. Stoll 1976, S. 11.

⁴⁴⁸ Vgl. Zuck 1974, S. 46.

⁴⁴⁹ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 29.

nächst in Vergessenheit geratene Sammlung Prinzhorn war 1963 von Harald Szeemann wiederentdeckt worden. Nachdem er eine daraus zusammengestellte Auswahl von Arbeiten psychisch Erkrankter in der Kunsthalle Bern gezeigt hatte, verhalfen nationale sowie internationale Ausstellungen diesem Schaffensbereich erneut Aufmerksamkeit. Dies war der entscheidende Schritt, mit dem auch „naive Kunst“ in Deutschland und anderen Ländern Anerkennung fand. In Frankreich, Jugoslawien, Brasilien und Italien wurden sogar eigens Museen gegründet, die speziell auf „naive Kunst“ ausgerichtet waren.

II.1.4.1 Ausstellungen und Publikationen zur „naiven Kunst“

Neben monografisch ausgerichteten Laienkunst-Ausstellungen wurden in verschiedenen europäischen Ländern thematische Übersichtsschauen veranstaltet, mit denen die Absicht verfolgt wurde, die „naive Kunst“ national sowie länderübergreifend zu erfassen. Zu den nennenswertesten Ausstellungen gehört „Das naive Bild der Welt“, für die Bihalji-Merins Buch von 1959 titelgebend war und die 1961 in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden und anschließend im Historischen Museum Frankfurt sowie der Kunsthalle Hannover gezeigt wurde.⁴⁵⁰ Bemerkenswert ist die fachliche Kompetenz, die hinter der inhaltlichen Konzeption stand. Die Initiatoren Manfred de la Motte, späterer Kurator an der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, ihr damaliger Direktor Dietrich Mahlow und Misa Bašičević, Leiter der Galerie für primitive Kunst im damaligen Jugoslawien, wurden von Experten auf dem Gebiet der „naiven Kunst“ unterstützt.⁴⁵¹ Die Katalogtexte zu einzelnen Künstlern und nationalen Gruppierungen wurden von Autoren aus den jeweiligen Ländern verfasst.⁴⁵²

J. Coert Ebbinge Wubben, Direktor des Museums Boijmans van Beuningen in Rotterdam (Niederlande), betrachtete die Werkschau als Fortsetzung der Ausstellungen „Les Maîtres populaires de la Réalité“ (1937) und „La Peinture Naïve du Douanier Rousseau à nos jours“ (1958).⁴⁵³ Zuerst habe man eine Übersichtsausstellung konzipieren wollen, doch schließlich versucht, die „Sprachen“ der internationalen „Naiven“ an bedeutenden Individualitäten des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart aufzuzeigen.⁴⁵⁴ Wie Mahlow im Katalog zur Ausstellung festhält, war diese aus der Intention entstanden, die „naive Kunst“ näher zu bestimmen und zu definieren. Im Hinblick auf die soziologischen Voraussetzungen der Künstler erkannte man ein Forschungsdesiderat.⁴⁵⁵ Die Ausstellung beschäftigte sich daher mit ästhetischen, historischen und theoretischen Aspekten der „naiven Kunst“.⁴⁵⁶ Mahlow fasst die „naive Malerei“ von einer Freizeitbeschäfti-

⁴⁵⁰ Vgl. Mahlow, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961a, S. 4.

⁴⁵¹ Zu den Unterstützern zählten z. B. Henri Bing-Bodmer, Franz Meyer, Anatole Jakovsky, DeWitt Peters, Thomas Grochowiak oder auch Oto Bihalji-Merin. Vgl. Mahlow, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961a, S. 4.

⁴⁵² Pierre Morvan: Haiti; José Gomez-Sicre: Lateinamerika; Misa Bašičević: Jugoslawien; Juliane Roh: Adalbert Tillhaases religiöse Malerei; Manuel Gasser: Schweiz. Über Adolf Dietrich; Ewa Garztecka: Polen. Der Maler Nikifor.

⁴⁵³ Vgl. Ebbinge Wubben, Kat. Ausst. Rotterdam 1964, o. S.

⁴⁵⁴ Vgl. Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961, o. S.

⁴⁵⁵ Vgl. Mahlow, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961b, S. 193 f.

⁴⁵⁶ Vgl. Mahlow, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961a, S. 5.

gung ohne künstlerischen Anspruch bis zur „reinen“ Kunst, womit er ihr einen Kunstanspruch zugesteht. Er schreibt:

„So zeigt sich unser Gegenstand nicht als einen abseitigen Bereich am Rande, nicht als eine neue historische Strömung, sondern als mit der Frage nach Kunst überhaupt verbunden; mit ihrer Fragwürdigkeit, ihrer zu Grunde liegenden inneren Bewegung, der Unmöglichkeit ihrer klaren Definition, dem Offenlassen für den Betrachter, die Grenze enger oder weiter zu fassen; und dem vollen Anspruch vor allem, den Kunst an uns richtet.“⁴⁵⁷

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die Aufnahme „naiver Kunst“ in das Programm der Kunsthalle erklären, das mit Ausstellungen wie „Primitive Textilwerkereien aus Ägypten“ (1963) oder monografischen Schauen von zeitgenössischen bildenden Künstlern sowohl auf Weltkulturen als auch moderne und zeitgenössische Tendenzen in der Kunst ausgerichtet war.⁴⁵⁸

Laut Arsén Pohribný bedeuteten die Ausstellungen in Baden-Baden (1961) und die Vorgängerausstellung in Knokke-Le-Zoute (1958) den Beginn einer neuen Welle der Entdeckungen „primitiver Malerei“.⁴⁵⁹ Indem ältere Laienkünstlergenerationen neben jüngeren Positionen in das Ausstellungsprojekt einbezogen wurden, schloss man bewusst mit Bezug auf die Gegenwart an die Primitivismus-Ideologie der Moderne und somit an das Konzept der „Modernen Primitiven“ an.

Wirth erachtet die Ausstellung insofern als bedeutend, als Mahlow mit diesem Projekt die offizielle Anerkennung der „naiven Malerei“ vorangetrieben und sich die Kunstkritik in der Bundesrepublik erstmals mit dem Phänomen der „naiven Kunst“ beschäftigt habe.⁴⁶⁰ Haftmann weist jedoch darauf hin, dass die Aufmerksamkeit von Seiten der Kunstkritik beschränkt gewesen war, da sie sich seit Ende der 1950er-Jahre der abstrakten Kunst zugewendet und das Gegenständliche in der Kunst ignoriert hätte. Die Barriere zwischen Kunstkritik und „naiver Kunst“ sei bis zum Ende der 1970er-Jahre nicht gefallen, wie der Autor meint.⁴⁶¹

Während die Ausstellung „Das naive Bild der Welt“ sich nur am Rande mit dem Ursprung der Laienkunst beschäftigte, schenkte die Schau „Laienmaler“ im Gewerbemuseum Basel (21. Oktober bis 23. Dezember 1961) diesem Aspekt größere Beachtung.⁴⁶² Die vom ehemaligen Leiter des Schweizer Museums für Volkskunde, Robert Wildhaber, angeregte Ausstellung konzentrierte sich auf die europäische Laienkunst des 20. Jahrhunderts.⁴⁶³

Das Gewerbemuseum trat zu diesem Anlass erstmals mit Werken von Laienmalern an die Öffentlichkeit, wie Direktor B. von Grünigen schreibt.⁴⁶⁴ Laienkunst wurde im Rahmen der Ausstellung und passend zur Programmatik des auf Volkskunde ausgerichteten Hauses im Hinblick

⁴⁵⁷ Mahlow, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961b, S. 194.

⁴⁵⁸ Über eine eigene Sammlung verfügt die Staatliche Kunsthalle Baden-Baden nicht. Vgl. Kunsthalle Baden-Baden (online).

⁴⁵⁹ Vgl. Pohribný, Kat. Ausst. Düsseldorf 1972, o. S.

⁴⁶⁰ Vgl. Wirth 1978, S. 19.

⁴⁶¹ Vgl. Kat. Ausst. Kassel 1959, S. 17, zit. n.: Wirth 1978, S. f.

⁴⁶² Vgl. Mahlow, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961a, S. 5.

⁴⁶³ Vgl. Wildhaber, Kat. Ausst. Basel 1961, o. S.

⁴⁶⁴ Vgl. Grünigen, Kat. Ausst. Basel 1961, o. S.

auf ihre künstlerische Qualität und nicht aufgrund psychologischer Hintergründe ausgewählt.⁴⁶⁵ Die grundsätzliche Intention der Ausstellungen des Basler Museums sei die Anregung der schöpferischen Kräfte in Kunst und Gewerbe und die Förderung des Verständnisses für die Qualität künstlerisch gestalteter Werke gewesen. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang, dass Laienkunst zu diesem Zeitpunkt noch keiner feststehenden Definition unterlag und zwischen der freien und angewandten Kunst gestanden habe.⁴⁶⁶

Im Jahr 1964 widmeten sich gleich vier Ausstellungen dem laienkünstlerischen Schaffen unter dem Aspekt des „Naiven“. Dazu gehörten die Schau „Naive Kunst. Bali. Jugoslawien. Ruhrgebiet“⁴⁶⁷ (7. Juni bis 26. Juli) auf der Darmstädter Mathildenhöhe wie auch die Übersichtsausstellung zur internationalen „naiven Kunst“, „De Lusthof der Naïeven“ (11. Juli bis 6. September) im Museum Boijmans van Beuningen und der Kunsthalle Rotterdam.⁴⁶⁸ Wie der Konservator am Musée National d'Art Moderne in Paris und zugleich Vorsitzender des Arbeitskomitees⁴⁶⁹, Jean Cassou, schreibt, sei es das Ziel gewesen, die Ursprünglichkeit der „naiven Kunst“ zu vermitteln und nicht eine vollständige Übersicht über die internationale „naive Kunst“ von Rousseau bis zur Gegenwart zu geben. Anhand der Werkauswahl aus einer Zeitspanne bis zur jüngsten Zeit beabsichtigte man zu veranschaulichen, dass sich die „naive Kunst“ als außergewöhnliche Erscheinung außerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts abspielte, wovon auch Cassou überzeugt war.⁴⁷⁰ Unter dem Titel „Le Monde de Naïfs“ sollte die Ausstellung vom 14. Oktober bis 6. Dezember 1964 auch im Musée National d'Art Moderne in Paris gezeigt werden.⁴⁷¹ Wie Ebbing Wubben in einem Brief an Grochowiak berichtet, hatte die Ausstellung sowohl in Rotterdam, wo sie mehr als 31.000 Menschen gesehen hätten, als auch in Paris Erfolg gehabt. Kritische Diskussionen über die „Modernen Primitiven“ in der Presse legte Ebbing Wubben als Interesse an diesem Bereich der modernen Kunst aus.⁴⁷²

Anlässlich der Salzburger Festspiele wurde von Juli bis September 1964 die Ausstellung „Die Welt der naiven Malerei“ in der Residenzgalerie präsentiert. Über hundert Gemälde sollten dem Publikum die internationale Elite der „naiven Kunst“ vorstellen.⁴⁷³ Mit der Präsentation typi-

⁴⁶⁵ Für die Beschaffung der Werke, ihre Bearbeitung und Einordnung sowie textliche Erläuterungen im Katalog war der wissenschaftliche Assistent des Gewerbemuseums, Antonio Hernandez, verantwortlich. Vgl. Wildhaber, Kat. Ausst. Basel 1961, o. S.

⁴⁶⁶ Vgl. Grünigen, Kat. Ausst. Basel 1961, o. S.

⁴⁶⁷ Naive Kunst - Bali, Jugoslawien, Ruhrgebiet. Eine Ausstellung der Stadt Darmstadt, Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt 1964.

⁴⁶⁸ Es waren Laienkünstler aus Belgien, Brasilien, Deutschland, England, Frankreich, Griechenland, Haiti, Honduras, Italien, Jugoslawien, Niederlande, Nicaragua, Polen, Spanien, Tschechoslowakei, Vereinigte Staaten und der Schweiz in der Ausstellung vertreten. Vgl. Kat. Ausst. Rotterdam 1964.

⁴⁶⁹ Dem Arbeitskomitee der Ausstellung „De Lusthof der Naïeven“ gehörten außerdem an Oto Bihalji-Merin, J. C. Ebbing, Ruth Hammacher-van den Brande. Vgl. Ebbing Wubben, Kat. Ausst. Rotterdam 1964, o. S.

⁴⁷⁰ Vgl. Cassou, Kat. Ausst. Rotterdam 1964, o. S.

⁴⁷¹ Vgl. Cassou, Kat. Ausst. Rotterdam 1964, o. S.; Le Monde des Naïfs, Ausst.-Kat. Musée National d'Art Moderne, Paris, Rotterdam 1964.

⁴⁷² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Ebbing Wubben an Grochowiak, 21.12.1964.

⁴⁷³ Vgl. g. s. 1964 (online).

scher Beispiele aus verschiedenen Ländern wollte man dieser „Randerscheinung der modernen Kunst“ neuen Boden bieten.⁴⁷⁴ Die „naive Kunst“ wurde laut Fetscherin als Teil des gesamten Komplexes der Kunst betrachtet.⁴⁷⁵ Wie der Planer und Gestalter der Ausstellung in der Einführung des Katalogs schreibt, waren die „Peintres Naïfs“ zu dem Zeitpunkt in Österreich noch relativ unbekannt gewesen und noch nie in größeren Zusammenhängen gezeigt worden.⁴⁷⁶

Die Neue Galerie der Stadt Linz (Österreich) folgte im selben Jahr mit der Ausstellung „Naive Malerei aus acht europäischen Ländern“ (17. Dezember 1964 bis 24. Januar 1965).⁴⁷⁷ Die Ausstellung war international angelegt und zeigte zeitgenössische Laienkünstler aus der BRD⁴⁷⁸, Frankreich, Jugoslawien, Polen, der ČSSR, Ungarn, der Schweiz und Österreich. Sie umfasste 134 Exponate, darunter Arbeiten von laienerschaffenden Mitgliedern des Österreichischen Gewerkschaftsbundes⁴⁷⁹, die der ÖGB in Form von Seminaren, Ausstellungen und Arbeitsgemeinschaften individuell förderte.⁴⁸⁰

Von grundlegender Bedeutung für die Rezeption der „naiven Kunst“ war die erstmals vom 26. August bis 2. Oktober 1966 vom Kommissariat des tschechoslowakischen Nationalrates für Bildung und Kultur und von der Slovenská Národná Galéria in Bratislava (ČSSR) veranstaltete „Trienále insitného umenia“ (deutsch: Triennale der insiten Kunst⁴⁸¹).⁴⁸² Štefan Tkáč, Mitarbeiter der Slovenska Narodna Galeria Razusovo in Bratislava, leitete die Triennale⁴⁸³ „der naiven, ungeschulten oder originellen Kunst“ als Generalkommissar.⁴⁸⁴

Ausgewählte Länder wurden dazu eingeladen, mit 40 bis 50 Exponaten an der Ausstellung teilzunehmen.⁴⁸⁵ Schließlich wurden mehr als 600 Exponate aus Belgien, Brasilien, der ČSSR, Dänemark, Äthiopien, Finnland, Frankreich, den Niederlanden, dem Irak, Jugoslawien, Ungarn, der DDR, der BRD, Polen, Österreich, den USA, der Schweiz, Spanien, Italien und Großbritannien in den Sälen des Kulturhauses in Bratislava⁴⁸⁶ präsentiert. Damit wurde die Triennale als umfangreichste Schau der „insiten Kunst“ angesehen, die bis zu diesem Zeitpunkt veranstaltet wur-

⁴⁷⁴ Vgl. Fetscherin, Kat. Ausst. Salzburg 1964, o. S.

⁴⁷⁵ Vgl. Roh, Kat. Ausst. Salzburg 1964, o. S.

⁴⁷⁶ Vgl. Fetscherin, Kat. Ausst. Salzburg 1964, o. S.

⁴⁷⁷ Die Ausstellung wurde vom 4. bis 15. Februar 1965 zudem im Kulturamt Kapfenberg gezeigt.

⁴⁷⁸ Die Kunsthalle Recklinghausen stellte 28 Bilder von acht westdeutschen Laienmalern aus ihrem Bestand als Leihgaben zur Verfügung, darunter Werke von Karl Eduard Kazmierczak. Vgl. o. V. 1965a, S. 14.

⁴⁷⁹ Vgl. o. V. 1965a, S. 14.

⁴⁸⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Tacke, o. D.

⁴⁸¹ Štefan Tkáč führte den Terminus „insite Kunst“ auf der 1. Triennale insiter Kunst in Bratislava ein. Er interpretiert den Terminus als zeitgenössische Volkskunst, die sich mit der neuzeitlichen Kultur verbunden fühlte. Vgl. Kelemen 1969, o. S.

Die Bezeichnung „insite Kunst“ sei von den Begründern der Triennale in Bratislava vorgeschlagen worden, da das Wort „naiv“ in den slawischen Sprachen einen geringschätzenden Beiklang habe, wobei sich Bihalji-Merin auf Štefan Tkáč bezieht. Man erachtete den vom lateinischen Wort „insitus“, der angeboren bzw. aufrichtig bedeutet, entlehnten Begriff „insit“ dagegen als unbelastet. Vgl. Bihalji-Merin 1973, S. 8.

⁴⁸² Vgl. o. V., Kat. Ausst. Bratislava 1966, o. S.

⁴⁸³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Tkáč, 10.04.1968.

⁴⁸⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Vaculik, 12.1965.

⁴⁸⁵ Vgl. o. V., Kat. Ausst. Bratislava 1966, o. S.

⁴⁸⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Vaculik an Mahlow, 18.10.1965.

de.⁴⁸⁷ In einem Statut legten die Veranstalter in mehreren Punkten die mit der Triennale verfolgten Ziele und ihre Rahmenbedingungen dar. Die grundlegende Intention der Ausstellung war die „internationale Konfrontation“ des „insiten“ bzw. „naiven“ Schaffens. Zudem wurde festgehalten:

„Die Ausstellung soll auf die ständig bildende Gegenwart des Volkes, die sich in besonderen Zusammenhängen in der neuzeitlichen Kultur äussert [sic!] und auf die Vielfältigkeit und Verbreitung dieses künstlerischen Phänomens, das durch seinen kulturellen und sozialen Sinn zu den Charaktermerkmalen unserer Zeit gehört, hinweisen.“⁴⁸⁸

Man beabsichtigte nicht nur die kulturübergreifende Universalität „insiter“ Kunst herauszustellen, sondern auch eine politische Relevanz aufzuzeigen, die der Vertiefung und Entfaltung der freundschaftlichen Beziehungen der Völker und dem internationalen Austausch galt.⁴⁸⁹ Das Ausstellungskonzept sah die Beschränkung auf zweidimensionale Bilder und Plastiken des 20. Jahrhunderts vor. Diese sollten vor allem den „naiven Lyrismus“ veranschaulichen, der laut Statut die „nicht absichtliche Naivität“ beschreibt.⁴⁹⁰ Die Teilnahme war Autodidakten und demzufolge Personen ohne Schulung auf dem Gebiet der bildenden Kunst vorbehalten. Im Zusammenhang mit der Ausstellungsthematik fand ein dreitägiges, international ausgerichtetes Symposium (21. bis 23. September 1966)⁴⁹¹ statt, auf dem die mit „insiter Kunst“ verbundenen Grundprobleme erörtert werden sollten. Man wollte eine genaue Definition der Grundbegriffe, der Verwandtschaft und der Beziehung der „insiten Kunst“ mit anderen Formen der bildenden Kunst erarbeiten. Zudem galt es das Spezifikum der Entstehungsbedingungen der „insiten Kunst“ in anderen Ländern sowie soziologische, ethnografische und kunsthistorische Probleme und darüber hinaus die Position der „insiten Kunst“ auf dem Gebiet der bildenden Kunst zu untersuchen.⁴⁹²

Von September bis November 1969⁴⁹³ fand die 2. Triennale⁴⁹⁴ der „insiten Kunst“ in Bratislava statt. Vom 19. bis 20. September wurde sie durch ein Symposium auf Burg Bratislav ergänzt.⁴⁹⁵ Am Symposium nahmen internationale Fachleute, Journalisten und Künstler teil.⁴⁹⁶ Das Leitthema sollte „die Erörterung der Zusammenhänge der insiten Kunst mit den verwandten, bildenden Gebieten sein, das heißt mit der primitiven Kunst und Volkskunst, mit der Kinder- und medialen Schöpfung, der Schöpfung der Psychopathen, sowie auch die Beziehung der insiten Kunst zu den gegenwärtigen künstlerischen Strömungen“⁴⁹⁷. Mit Vorträgen zu verschiedenen Themen

⁴⁸⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Informationsbulletin (1969).

⁴⁸⁸ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Statut 1. Triennale der insiten Kunst, 1966.

⁴⁸⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Statut 1. Triennale der insiten Kunst, 1966.

⁴⁹⁰ Grochowiak verwendete hierfür den Begriff der „authentischen Naiven“. Vgl. Grochowiak 1976, S. 11.

⁴⁹¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Tkáč an Mahlow, 25.07.1966.

⁴⁹² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Statut 1. Triennale der insiten Kunst, 1966.

⁴⁹³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Vaculik, 13.05.1969; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Lichter, 12.11.1969.

⁴⁹⁴ Im Gegensatz zur 1. Triennale 1966 wurde die Triennale 1969 mit doppeltem „n“ geschrieben.

⁴⁹⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an von Maltzahn, 15.08.1969.

⁴⁹⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an von Bismarck, 19.08.1969.

⁴⁹⁷ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Informationsbulletin (1969).

wie der Begriffspräzisierung und Eingrenzung der „naiven Kunst“, ihre Gegenüberstellung mit der bildenden Kunst oder ihre Einbettung in den gesellschaftlichen Kontext, war das Symposium thematisch breit aufgestellt.⁴⁹⁸

Auf Grochowiaks Wunsch wurde der deutsche Beitrag zur 2. Triennale von Dezember 1969 bis Januar 1970 unter dem Titel „Hinterglas-Ikonen / Naive Kunst (Bödeker – Trillhaase – Wittlich)“ in der von ihm geleiteten ehemaligen Städtischen Galerie Schloß Oberhausen gezeigt, wo parallel die Sammlung von Hinterglas-Ikonen aus dem Recklinghäuser Ikonenmuseum präsentiert wurde.⁴⁹⁹ Intention der Ausstellung war die Konfrontation der „naiven“ kirchlichen Auftragskunst mit „naiven“ Bildern und Skulpturen, wobei es als reizvoll betrachtet wurde, ihre Bezüge und Ähnlichkeiten herauszustellen.⁵⁰⁰

Bis zur 3. Triennale beabsichtigte die Jury der tschechoslowakischen Triennale eine vollständige Dokumentation über die einschlägige Literatur vergangener Jahre vorzulegen. Thematisch neu erarbeiten wollte man die Situation der „naive Kunst“ vor der Epoche der Industrialisierung, die Differenzierung der Volkskunst und der „naiven Kunst“ in der bäuerlichen Welt und die Beziehung zwischen „Primitiven“ und der industriellen Gesellschaft wie auch der Großstadt. Darüber hinaus regte die Jury dazu an, Monografien über bestimmte Laienkünstler zu verfassen. Angestrebt wurde zudem die Einrichtung eines Studienzentrums. Innerhalb der Triennale wurden darüber hinaus wissenschaftliche Publikationen ausgezeichnet. Den von Robert Wildhaber bearbeiteten Katalog zur Ausstellung „Laienmalerei“ (1961) prämierte man für die klare wissenschaftliche Darstellung. Darüber hinaus erhielt Jakovsky eine Anerkennung für sein Lebenswerk, das er der „naiven Kunst“ gewidmet habe.⁵⁰¹

In den initiierten Veranstaltungen, der Vorgabe von Forschungsthemen oder der Förderung von Forschungsbeiträgen zeichnet sich zum einen das Interesse an den Entwicklungen der „naiven Kunst“ wie auch die inhaltliche Übereinstimmung und Anerkennung der benannten Autoren ab. Zum anderen lässt sich daran der wissenschaftliche Anspruch der Triennale erkennen.⁵⁰² Die Institution stellte eine erste internationale Plattform dar, auf der sich überwiegend Fachleute in einem organisierten wissenschaftlichen Rahmen konzentriert über „naive Kunst“ austauschten. Dass sowohl die Triennale mit ihrem Forschungsansatz als auch die „naive Kunst“ als relevanter Forschungsgegenstand ernst genommen wurden, beweisen der Umfang des Ausstellungs- und Tagungsprojekts sowie die Teilnahme zahlreicher Länder. Grochowiak betrachtete die Veranstaltung als einzige internationale Manifestation der „naiven Kunst“.⁵⁰³ Wie Lothar Sträter in einem Artikel für die Frankfurter Neue Presse schreibt, habe die Triennale dazu beigetragen wol-

⁴⁹⁸ Die drei Hauptreferate: Boris Kelemen: „Präzisierung des Begriffes und der Grenzpunkte der naiven Kunst“, Miroslav Mičko: „Die naive Kunst und die zeitgenössische künstlerische Äusserung“, Nevio Jori: „Die insite Kunst und der Künstler im gesellschaftlichen Kontext“. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Protokoll, 2. Triennale der insiten Kunst, o. D.

⁴⁹⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Lichter, 12.11.1969.

⁵⁰⁰ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Oberhausen 1969, o. S.

⁵⁰¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Protokoll, 2. Triennale der insiten Kunst, o. D.

⁵⁰² Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Protokoll, 2. Triennale der insiten Kunst, o. D.

⁵⁰³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Freiherr von Maltzahn, 25.09.1969.

len, „naive“ Künstler aus ihrer Vereinsamung zu befreien und zu ermutigen ohne dabei ihre Kommerzialisierung zu fördern.⁵⁰⁴

Im Jahr 1972 folgte die 3. Triennale der „insiten Kunst“.⁵⁰⁵ Die BRD leistete mit der Schau „Neun deutsche Naive“ erneut einen Beitrag.⁵⁰⁶ Die Ausstellung der 3. Triennale wanderte von Dezember 1972 bis Januar 1973 unter dem Titel „Naive Kunst“ von Bratislava ins Louisiana Cultural Centre and Museum of Contemporary Art nach Humblebæk (Dänemark).⁵⁰⁷ Es handelte sich dabei um die erste größere Ausstellung zur „naiven Kunst“ in Dänemark. Der Gründungsdirektor Knud W. Jensen war bestrebt, der dänischen Bevölkerung moderne Kunst näherzubringen, was darauf hindeutet, dass er „naive Kunst“ unter dem Aspekt der zeitgenössischen Entwicklungen in der Kunst vermittelte.⁵⁰⁸ Im Anschluss sollte die Ausstellung auch ins Henie Onstad's Kunstsenter nach Høvikodden (Norwegen) (15. Februar bis 18. März 1973)⁵⁰⁹ und unter dem Titel „Folkets bilder“ ins Konstmusét i Atheneum nach Helsinki (Finnland) (März bis Mai 1973) wandern.⁵¹⁰ Im selben Jahr zeigte das finnische Amos-Anderson-Museum in Iisalmi die Ausstellung „Naiivi Taide“.

Während sich manche Ausstellungen auf internationale „naive Kunst“ ausgedehnten, konzentrierten sich andere in Deutschland wie auch im Ausland auf „naive“ Kunstwerke aus lediglich einem Land wie z. B. der ČSSR, Jugoslawien oder Polen. In Deutschland fanden zwischen 1964 und 1969 unter anderem Ausstellungen zur jugoslawischen „naiven Kunst“ am Kunsthaus Hamburg, am Museum am Ostwall in Dortmund und an der Kunsthalle Recklinghausen sowie am Stadtmuseum München und am Von-der-Heydt-Museum Wuppertal statt.⁵¹¹

Bihalji-Merin hatte 1959 sein Buch „L'Art des Naïfs en Yougoslavie“⁵¹² veröffentlicht, das wenige Jahre später sowohl in serbokroatischer als auch in englischer Sprache und 1966 auf Deutsch erschien.⁵¹³ Der Autor avancierte in den 1960er-Jahren zum Experten auf dem Gebiet

⁵⁰⁴ Vgl. Sträter: *Schöne Könige und Fidel Castro*, 1969.

⁵⁰⁵ 3. Triennale insitného umenia, Ausst.-Kat. Slovenská národná galéria Bratislava, o. O. 1972.

⁵⁰⁶ Devět německých naivních malířů: neun deutsche Naive, Ausst.-Kat. der Abteilung Bundesrepublik auf der 3. Triennale der Insiten Kunst Preßburg, Recklinghausen 1972.

⁵⁰⁷ Uffe Harder: *Naiv kunst*, Louisiana Revy 2, Humblebæk 1972.

⁵⁰⁸ Vgl. Louisiana Museum of Modern Art (online).

⁵⁰⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Buch an Grochowiak, 03.10.1972.

⁵¹⁰ Im Leihvertrag sind folgende Leihgaben aufgeführt: Karl Eduard Kazmierczak (*Die Geduldsprobe; Karneval; Der Sonntagsmaler; Paradies*); Franz Klekawka (*Demonstration; Knappenfest (Bergmannskapelle); Pfingstprozession*); Karl Borro Palleta (*Erinnerung – Selbstportrait mit 35 Jahren*); Manfred Söhl (*Herbertstraße in St. Pauli*); Vivian Ellis (*Adam; Wassermelonen Wettessen; Kirchenchor*); Minna Ennulat (*Elche am Ostseestrand; Schloss Beyn-uhmen*); Erich Bödeker (*Bergmannskapelle; Dompteuse mit Tieren*); Lisa Kreitmair (*Bauerntheater; Familienbild*). Das sind im Wesentlichen auch die Werke, die Grochowiak dem Norwegischen Henie Onstad's Kunstsenter als Leihgaben angeboten hatte. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Leihvertrag, 20.03.1973.

⁵¹¹ 1964: „Naive Malerei in Jugoslawien“, Kunsthaus Hamburg; „Sonntagsmaler aus Jugoslawien“, Museum am Ostwall, Dortmund; „Naive Malerei in Jugoslawien“, Kunsthalle Recklinghausen; 1966: *Kunst der Naiven in Jugoslawien*, Stadtmuseum München; 1968: „Naive Kunst aus Jugoslawien“, Kunsthalle Bremen, Stadtmuseum München; „Naive Kunst aus Jugoslawien“, Von-der-Heydt-Museum Wuppertal; 1969: „Jugoslawische naive Malerei“, Haus Brüderstraße Bochum; „Naive Malerei aus Jugoslawien“, Kunsthalle Mannheim.

⁵¹² Oto Bihalji-Merin: *L'Art des Naïfs en Yougoslavie*, Belgrad 1959.

⁵¹³ Oto Bihalji-Merin: *Umetnost naivnih u Jugoslaviji*, Belgrad 1963; Oto Bihalji-Merin: *The Modern Primitive Art of Yugoslavia*, New York 1964; Oto Bihalji-Merin: *Die Kunst der Naiven in Jugoslawien*, München 1964.

der jugoslawischen „naiven Kunst“. Im gleichen Jahrzehnt erschienen auch Ernst Winterbergs „Naive Malerei aus Jugoslawien“⁵¹⁴ (1966) und der Titel „Die naive Malerei Jugoslawiens“⁵¹⁵ (1969) von Boris Kelemen.

Während die Westdeutsche Allgemeine Zeitung in einem Artikel über die Ausstellung „Naive Malerei in Jugoslawien“ (1964) schrieb, dass der Ruf der „naiven“ Jugoslawen nicht mehr so hell strahle wie vor wenigen Jahren⁵¹⁶, berichtete das Kunstmagazin „art“ vom einsetzenden Erfolg der jugoslawischen „Naiven“ in den 1960er-Jahren, der seinen Höhepunkt im darauffolgenden Jahrzehnt gehabt habe.⁵¹⁷

Ein Standardwerk zur tschechoslowakischen „naiven Kunst“ wurde 1966 von Arsén Pohribný und Štefan Tkáč, der die Abteilung für „naive Kunst“ in der Slowakischen Nationalgalerie leitete, publiziert. Bereits im nachfolgenden Jahr erschien es in deutscher Sprache.⁵¹⁸ Mithilfe einer vergleichenden Methode untersuchen die Autoren die „naive Kunst“ anhand von slowakischem und böhmischem Material. Darüber hinaus erforschten sie das individuelle Schaffen sowie die Charakteristika einzelner Künstler in breiteren Zusammenhängen. Die Autoren sahen sich am Anfang der Erforschung der tschechoslowakischen „naiven Kunst“ stehen, da diese bislang übersehen worden sei.⁵¹⁹

Des Weiteren erschienen auch Übersichten zur internationalen „naiven Kunst“. Tkač veröffentlichte 1969 eine übergreifende Schrift mit dem Titel „Insite Kunst der Welt“⁵²⁰. In dem Buch „Dämonen und Wunder“⁵²¹ (1963) leistete Jakovsky eine Darstellung der „naiven“ Plastik. 1967 erschien sein einbändiges Lexikon „Peintres Naïfs“ in der Schweiz, Deutschland und Österreich, das erstmals eine lexikalische Übersicht über eine Auswahl internationaler „naiver“ Künstler bot. In Bezug auf die darin aufgenommenen Laienkünstler finden sich Angaben zu Biografien, Malweisen sowie eine Bewertung der Werke.⁵²² Im selben Jahr veröffentlichte Jakovsky zusammen mit Renato Bolondi das Buch „Premio Nazionale dei naïfs italiani“.⁵²³

In der Zeitspanne vom Ende der 1960er-Jahre bis in die zweite Hälfte der 1970er-Jahre waren zahlreiche wichtige Manifestationen zur „naiven Kunst“ veröffentlicht worden, wie Jakovsky meint.⁵²⁴ Jerzy Zanoziński bemerkt, dass die sich allgemein oder monografisch mit „naiver Kunst“ befassenden wissenschaftlichen Forschungen 1973 bereits weit fortgeschritten waren.⁵²⁵

⁵¹⁴ Ernst Winterberg: Naive Malerei aus Jugoslawien, Frankfurt am Main 1966.

⁵¹⁵ Kelemen 1969. Die Publikation erschien ebenfalls in englischer Sprache: Boris Kelemen: Naive Art. Paintings from Yugoslavia, Oxford 1977.

⁵¹⁶ Vgl. Bo: Was ist „naive Kunst“?, 1964.

⁵¹⁷ Vgl. o. V. 1982, S. 34 f.

⁵¹⁸ Pohribný, Arsén; Tkáč, Štefan: Slovenska insitni umenie, Bratislava 1966; Pohribný, Arsén; Tkáč, Štefan: Die naive Kunst in der Tschechoslowakei, Prag 1967.

⁵¹⁹ Vgl. Pohribný 1967, S. 13 f.

⁵²⁰ Tkáč, Štefan: Insite Kunst der Welt, Bratislava 1969.

⁵²¹ Jakovsky, Anatole: Dämonen und Wunder. Eine Darstellung der naiven Plastik, Köln 1963.

⁵²² Jakovsky, Anatole: Peintres Naïfs. Lexikon der Laienmaler, Basel 1967.

⁵²³ Bolondi, Renato, Jakovsky, Anatole: Premio Nazionale dei naïfs italiani, Luzzara 1967.

⁵²⁴ Vgl. Jakovsky 1976a, S. 30.

⁵²⁵ Vgl. Zanoziński, Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

Zanoziński führt auch kunstwissenschaftliche Beiträge zur „naiven Kunst“ von den polnischen Kunsthistorikern Tadeusz Seweryn und Roman Reinfuss (Krakau) und Aleksander Jackowski (Warschau) an. Jackowski führte seine

Parallel zu den zahlreichen internationalen Ausstellungen⁵²⁶ und Publikationen fanden in den 1960er-Jahren auch im Ruhrgebiet mehrere Ausstellungen zur „naiven Kunst“ statt. Die Ruhrfestspiele Recklinghausen konzentrierten sich in den Ausstellungen „Laienkunst im Ruhrgebiet“ (24. Mai bis 17. Juli 1963) und „Laienkunst in Österreich“ (23. Mai bis 19. Juli 1964) vorwiegend auf Laienkunst von Lohnabhängigen. Zum Ende der 1960er-Jahre widmete sich das Essener Museum Folkwang in der Ausstellung „3 naive Künstler“ (25. Januar bis 23. Februar 1969) den Laien Melchior Setz, Josef Wittlich und dem Bildhauer Erich Bödeker, der aus dem Ruhrgebiet stammte und sich zu einer überregionalen Bekanntheit entwickelt hatte. Obwohl in den 1960er-Jahren einige Monografien⁵²⁷ wie auch Ausstellungen zu verschiedenen bekannten und noch unbekannteren Laienkünstlern bzw. „naiven“ Künstlern erschienen waren, bedauerte Museumsdirektor Dieter Honisch 1969, dass sich die Kunstwissenschaft insgesamt nur zögernd mit der „terra incognita“ der „naiven Kunst“ beschäftige.⁵²⁸ Auch Wirth weist darauf hin, dass die „naive Kunst“ von einem Teil der Kunstkritik nicht ernst genommen und sogar bewusst übersehen wurde.⁵²⁹

II.1.4.2 Öffentliche und private Sammlungen „naiver Kunst“

„Der akademische Naturalismus hat uns vier Jahrhunderte lang zurückgehalten, in der naiven Kunst etwas anderes als eine Abweichung vom offiziell Anerkannten zu sehen, als eine Malerei mit Mängeln – gegenwärtig gilt die naive Kunst als eine selbstständige Äußerung mit einem Eigenwert.“⁵³⁰

Wie Louis Gans es 1970 beschreibt, konnte sich die „naive Kunst“ nur schrittweise behaupten und einen Platz im Bewusstsein Kunstinteressierter finden. Die Mehrzahl internationaler Museen habe, so Grochowiak, nur zögernd „naive Kunst“ in ihre Sammlungen aufgenommen, während Kunsthändler ihr schon früh Beachtung geschenkt hätten.⁵³¹ Rüdiger Zuck stellt fest, dass „naive Kunst“ von Liebhabern gesammelt wurde⁵³², denen Fritz Novotny vor allem ein geschäftliches Interesse unterstellte.⁵³³ In den 1960er-Jahren sollten sich eine Reihe bedeutender Sammlungen „naiver Kunst“ in Deutschland gründen. Grochowiak führte die Bereitschaft von Privatleuten und öffentlichen Institutionen, „naive Kunst“ zu sammeln, auf verschiedene Kunst vermittelnde

Studien an der Polnischen Akademie der Wissenschaften durch und veröffentlichte die vierteljährlich erschienene Schrift „Polska Sztuka Ludowa“ (Polnische Volkskunst).

⁵²⁶ Ausgewählte Ausstellungen zum Thema „naive“ Kunst in den 1960er-Jahren: 1964: „I Pittori Naïfs“, Palazzo Barbarini, Rom; „Art naïf“, „Art naïf. Le Panorama International de la Peinture Naïve“, Wanderausstellung der Mission universitaire et culturelle française, Rabat/Tanger, Marokko; „Naive Malerei“, Oldenburger Kunstverein, Oldenburg; „Primitifs d’Aujourd’hui“, Galerie Charpentier, Paris. 1967: „Naive Kunst aus Polen“, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Vierzig Gemälde aus der Albert-Dorne-Sammlung Naiver Malerei, ‚Palette‘ im Frankfurter Römer. 1968: „Il Mondo di Naïfs“, Mailand, Ferrara, Spoleto. 1969: „I Naïfs. Mostra internazionale dei pittori I naïfs“, Museo Civico di Belle Arti, Lugano; „Naive Kunst aus rheinischem Privatbesitz“, Städtische Kunstsammlung Bonn; „Hinterglas-Malerei der Naiven“, Gutenberg-Museum, Mainz; „Naiv Konst Frän Polen, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping/Schweden.

⁵²⁷ Es erschienen u. a. folgende Monografien: Certigny 1961; Roh 1968; Roth 1969; Mathias T. Engels: Adalbert Trillhaase als Zeichner, Recklinghausen 1977.

⁵²⁸ Vgl. Honisch, Kat. Ausst. Essen 1969a, S. 5.

⁵²⁹ Vgl. Wirth, Kat. Ausst. Hannover 1977, S. 6.

⁵³⁰ Gans, Kat. Ausst. Utrecht 1970, o. S.

⁵³¹ Vgl. Grochowiak 1973a, S. 611.

⁵³² Vgl. Zuck 1974, S. 52.

⁵³³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Novotny an Grochowiak, 30.05.1973.

Initiativen, wie z. B. die Ausstellung „Das naive Bild der Welt“ (1961) oder Vorträge von Bihalji-Merin und Kelemen zur Förderung der „naiven Kunst“, zurück. Vorbildhaft war aus Grochowiaks Perspektive auch die von Louis Gans zusammengetragene Sammlung Albert Dorne aus der gleichnamigen Stiftung in Amsterdam (Niederlande).⁵³⁴ Die Albert Dorne Stiftung machte es sich zur Aufgabe, durch „Anregung amateuristischen künstlerischen Tuns“ kreative Selbsttätigkeit zu fördern und internationaler „naiver Kunst“ zu vereinigen.⁵³⁵ Der Kunsthistoriker Louis Gans übernahm 1966 den Stiftungsvorsitz. Ihm wird die Entdeckung vieler „naiver“ Maler, wie z. B. Pieter Hagoort und Leo Neervoort zugeschrieben. Die Sammlung umfasst ungefähr 100 „naive“ Bilder aus ganz Europa, von denen 30 Arbeiten aus den Niederlanden stammen. Zum Ende der 1960er-Jahre wurde die Sammlung in verschiedenen Ausstellungen, unter anderem in westdeutschen Städten, präsentiert.⁵³⁶ Unter dem Titel „Im Garten der Naiven: Albert Dorne Sammlung naiver Malerei“ war die Sammlung 1970 in München (19. Februar bis 23. März) zu sehen. Zudem wurde sie im Rheinischen Landesmuseum in Bonn sowie unter dem Titel „Albert Dorne Collectie van naïeve schilderkunst: Meesters der Europese Naïeven“ im Centraal Museum Utrecht (2. April bis 31. Mai 1970) gezeigt.⁵³⁷

Während die „klassischen Naiven“ über die Jahre zunehmend Anerkennung genossen hatten, befassten sich die Museen nur zögerlich mit zeitgenössischer „naiver Kunst“. Die allgemein verbreitete, weitgehend zurückhaltende Beschäftigung erklärt Mathias Engels mit dem Umstand, dass der Bereich zu dieser Zeit nicht den Kriterien der hohen Kunst entsprach.⁵³⁸ Eva Karcher führt die verhaltene Aufnahme der jungen Generation „naiver“ Künstler in museale Sammlungen einerseits auf die Problematik zurück, dass diese Kunst nur schwer vom gering geschätzten Dilettantismus zu unterscheiden ist und sie andererseits nicht deutlich von anderen Kunstformen wie der „Art brut“ abgegrenzt werden kann.⁵³⁹

Auch wenn die Laienkunst bzw. „naive Kunst“ in deutschen Kunstkreisen zum großen Teil noch als Randerscheinungen der bildenden Kunst wahrgenommen wurde, begannen auch vereinzelt deutsche Institutionen öffentlicher Kunst- und Kulturpflege neben Werken der sogenannten Klassiker auch zeitgenössische „naive Kunst“ anzukaufen.⁵⁴⁰ Die Berliner Nationalgalerie stellte mit dem Zusammentragen „klassischer Naiver“ in den 1930er-Jahren in Deutschland eine Ausnahme dar.⁵⁴¹ Zu beobachten ist, dass es vor allem Museen mit einem volkskundlichen Schwerpunkt waren, die ihre Sammlungen durch Ankäufe von (zeitgenössischen) Laienkunstwerken

⁵³⁴ Vgl. Grochowiak 1976, S. 277.

⁵³⁵ Vgl. Kat. Ausst. Utrecht 1970, o. S.

⁵³⁶ „Vierzig Gemälde aus der Albert Dorne Sammlung naiver Malerei“, 6. Internationale Jahresausstellung der „Palette“ im Frankfurter Römer, 12. März bis 2. April 1967; Max Raffler: Albert Dorne Gallery Amsterdam, 21. April bis 29. Mai 1967; Naïeve kunst uit Joegoslavië: Albert Dorne Gallery, Amsterdam, Groninger Museum voor Stad en Lande, Groningen 1968; „Meesters der Europese Naïeven“, Centraal Museum Utrecht, 2. April bis 31. Mai 1970, Maastricht, Bonnefantemuseum, 4. bis 26. Juli 1970, Hilversum, De Vaart, 1970-1971.

⁵³⁷ Vgl. Endt (online); vgl. Kat. Ausst. Utrecht 1970, o. S.

⁵³⁸ Vgl. Engels 1977, S. 7.

⁵³⁹ Vgl. Karcher, Kat. Ausst. Bönningheim 1996, S. 8.

⁵⁴⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 277 f.

⁵⁴¹ Vgl. Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 14.

erweiterten oder auch erneuerten. In diesen Fällen wurde Laienkunst bzw. die „naive Kunst“ als Fortsetzung der traditionellen Volkskunst betrachtet. Darin zeigt sich eine Parallele zu Michailows Schrift „Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei“, in der er hinsichtlich der bürgerlichen Mentalität und des Formgehalts eine innere Zugehörigkeit der Laienmalerei zur Volkskunst beschreibt.⁵⁴²

Zu einer bedeutenden Sammlung „naiver Kunst“ gehörte jene des Museums Europäischer Kulturen in (West-)Berlin. Damals unter dem Namen Museum für Deutsche Volkskunde geführt, öffnete in den 1960er-Jahren unter der Leitung von Max Ernsts Schwager Lothar Pretzell sein Sammlungskonzept und nahm unterschiedliche Formen der Laienkunst, darunter „naive Malerei“, in seinen Bestand auf. Wie es beispielsweise auch beim Vestischen Museum in Recklinghausen der Fall war, wurde die volkskundliche Sammlung zum großen Teil im Krieg zerstört.⁵⁴³ Auch wenn das Museum bis in die 1960er-Jahre nicht in einem eigenen Gebäude wiedereröffnet werden konnte, begann der damalige Museumsdirektor Lothar Pretzell 1959 systematisch mit dem Wiederaufbau der Sammlungen und kaufte unter anderem Laienmalerei des 20. Jahrhunderts aus Deutschland und Österreich an, die später durch ein paar Plastiken ergänzt wurde.⁵⁴⁴ Parallel baute Pretzell ein umfangreiches Dokumentationsarchiv mit Selbstzeugnissen der Laienkünstler, Briefwechsel und Interviewaufzeichnungen auf, die den individuellen künstlerischen Antrieb dokumentierten.⁵⁴⁵ Im Jahr 1979 umfasste die Laienkunstsammlung 142 Werke von 62 Künstlern und gehörte zu den wichtigsten in öffentlichem Besitz.⁵⁴⁶ Die Werke wurden weniger über den Kunsthandel, sondern zumeist im direkten Kontakt mit Laienkünstlern erworben. In der Hoffnung, einige typische Beispiele eines zentrierten Kreises von Laienmalern erwerben zu können, hatte Pretzell 1969 Kontakt zu Grochowiak aufgenommen und war ins Ruhrgebiet gereist, um Arbeiter-Laienmaler wie Friedrich Gerlach, Karl Hertmann und Franz Klekawka zu besuchen.⁵⁴⁷ Es erfolgten zudem Reisen nach Österreich.⁵⁴⁸

Zeitgenössische Laienmalerei wurde als Konsequenz der „toten“ alten Volkskunst und als historische Fortführung der Laienkultur in die Berliner Sammlung aufgenommen. Die Existenz eines ungeschulten Laienschaffens wurde als ein Fortbestehen der menschlichen Sehnsüchte und Schaffensimpulse verstanden. Doch erkannte man in der Laienkunst andere soziologische Voraussetzungen als in der Volkskunst, da sie ohne Aufträge entstand.⁵⁴⁹ Pretzell, der eine „sowohl den kollektiven als auch individuellen Strukturen der Gesellschaft aufgeschlossene Volkskunde“⁵⁵⁰ befürwortete, erachtete die „Naiven“ als Mitgestalter der Volkskultur. Vor diesem Hintergrund richtete er die Sammlung des von ihm geleiteten Museums für Deutsche Volkskunde

⁵⁴² Vgl. Michailow 1935, S. 292-294.

⁵⁴³ Vgl. Museum Europäischer Kulturen (online).

⁵⁴⁴ In der Sammlung sind Laienkünstler aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sowie jene Laienkünstler vertreten, die nach dem Zweiten Weltkrieg hervorgetreten sind. Vgl. Kohlmann, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 5.

⁵⁴⁵ Vgl. Kohlmann, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 5, S. 15.

⁵⁴⁶ Vgl. Kohlmann, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 5.

⁵⁴⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pretzell an Grochowiak, 18.11.1969.

⁵⁴⁸ Vgl. Kohlmann, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 5.

⁵⁴⁹ Vgl. o. V., Kat. Ausst. Berlin 1967b, S. 171.

⁵⁵⁰ Vgl. Pretzell, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 13.

aus.⁵⁵¹ Innerhalb der Abteilung deutschsprachiger Laienmaler lag der Schwerpunkt auf der „naiven Malerei“. Da Pretzell erkannte, dass es vielfältige Möglichkeiten, Varianten, Abstufungen und Übergänge gab, wollte er den Rahmen der Sammlung weiter spannen und auch Grenzfälle einbeziehen. Aus diesem Grund operierte er mit dem Begriff der „Laienmalerei“, der aus seiner Sicht autodidaktische „Freizeitgestaltung“ und psychotherapeutische Laienmalerei sowie Maler, die einer akademischen Kunst nacheifern, ausschloss.⁵⁵²

Anlässlich der Berliner Festwochen von 1967 zeigte das Berliner Museum in der Ausstellung „Kostbares Volksgut aus dem Museum für Deutsche Volkskunde Berlin“⁵⁵³ (1. September bis 8. Oktober) Laienkunst aus dem eigenen Bestand. Sie wurde als „bildnerische Gestaltung malerischer, plastischer und graphischer Art“ als einer von insgesamt neun Themenbereichen präsentiert.⁵⁵⁴ Die Ausstellung stellte die Zeugnisse „als positiven Faktor in sich ruhender Besinnlichkeit und seelischen Gleichgewichts“ aus.⁵⁵⁵ Mit der Ausstellung „Laienmaler aus Deutschland und Österreich. Die Sammlung des Museums für Deutsche Volkskunde“⁵⁵⁶ (1979) sollte ein repräsentativer Überblick über die ganze Breite der Aufgaben und Möglichkeiten der musealen „Sachvolkskunde“ vermittelt werden.⁵⁵⁷ Die 62 vertretenen Laienkünstler wurden in drei große Gruppen eingeteilt: erstens in „naive Maler“, die den Kern der Sammlung ausmachten, zweitens in eine Gruppe von Laienmalern, in deren Werken ein städtischer Milieueinfluss erkennbar war, und drittens in die Gruppe „unterschiedliche Grenzfälle der Laienmalerei“.⁵⁵⁸

Die Direktorin des Clemens-Sels-Museum Neuss, Irmgard Feldhaus, intendierte im musealen Bereich ein Demonstrations- und Orientierungszentrum für „naive Kunst“ zu schaffen, die sie als besondere Erscheinungsform der zeitgenössischen Kunst betrachtete.⁵⁵⁹ Mit der Gründung einer exemplarischen Sammlung wollte Feldhaus Maßstäbe für das Verständnis und die Bewertung der „naiven Kunst“ vermitteln.⁵⁶⁰ In den 1960er-Jahren legte sie mit dem Ankauf von fünf Gemälden und 35 Zeichnungen von Adalbert Trillhaase den Grundstock einer Sammlung „naiver Kunst“.⁵⁶¹ Dieser Komplex des Laienkünstlers, den Feldhaus als den bedeutendsten Repräsentanten der „naiven Malerei“ in Deutschland betrachtete, bildete die Grundlage für den Aufbau

⁵⁵¹ Vgl. Pretzell, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 8.

⁵⁵² Vgl. Pretzell, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 12.

⁵⁵³ Auszüge aus den eigenen Beständen des Museums für Deutsche Volkskunde wurden bereits 1964 im Urania-Haus Berlin unter dem Titel „Volkskunst und Volkshandwerk – 75 Jahre Museum für Deutsche Volkskunde“ ausgestellt.

⁵⁵⁴ Weitere Themenbereiche der Ausstellung waren Brautzeit und Hochzeit, Kindheit, Trachten, Schmuck und Textilien, Bäuerliches Wohnwesen, Bürgerlicher Hausrat im 19. Jahrhundert, Werkzeug und Gerät, Zunft und Gewerbe, Volksfrömmigkeit und auch Volkskunst und Laienmalerei. Vgl. Kat. Ausst. Berlin 1967.

⁵⁵⁵ Vgl. o. V., Kat. Ausst. Berlin 1967a, o. S.

⁵⁵⁶ Die Ausstellung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz „Laienmaler aus Deutschland und Österreich. Die Sammlung des Museums für Deutsche Volkskunde“ fand vom 14. Dezember 1979 bis 27. Januar 1980 in Bonn-Bad Godesberg und vom 2. März bis 21. September 1980 im Museum für Deutsche Volkskunde Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin statt.

⁵⁵⁷ Vgl. Kohlmann, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 5.

⁵⁵⁸ Vgl. Kohlmann, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 6, S. 152.

⁵⁵⁹ Vgl. Feldhaus (Hrsg.) 1983, S. 3.

⁵⁶⁰ Vgl. m. t. e., Kat.-Ausst. Neuss 1975b, S. 2.

⁵⁶¹ Vgl. Karcher, Kat. Ausst. Bönnigheim 1996, S. 8.

einer speziellen Sammlung „naiver Kunst“ in den folgenden Jahrzehnten.⁵⁶² Das Bestandsverzeichnis von 1972 umfasst rund 160 Katalognummern. Werke von „Klassikern“ der älteren Generation, wie Trillhaase, Bauchant, Séraphine und Vivin, bildeten die historische Grundlage. Ein zweiter Schwerpunkt war das Konvolut von 25 Aquarellen Max Rafflers und anderer Künstler aus den Niederlanden, Jugoslawien, Italien, Polen, Tschechien und Haiti. Der Komplex „naiver Plastik“ aus Polen stellt einen dritten Pfeiler dar.⁵⁶³ 1973 konnte die international bekannte Albert Dorne Sammlung aus Amsterdam erworben werden.⁵⁶⁴ Mit Bedacht auf Qualität und Vielfältigkeit war die Neusser Sammlung bis 1975 systematisch erweitert worden.⁵⁶⁵ Es wurden nur jene „naiven“ Maler ausgewählt, denen man eine eindeutige Authentizität zuerkannte. Entscheidend waren sowohl die Qualität des Imaginationsvermögens als auch die bildnerische Ausdruckskraft.⁵⁶⁶ Das Museum zeigte mehrere monografische Ausstellungen zu einzelnen „naiven“ Künstlern, die im Bestand vertreten sind (z. B. Adalbert Trillhaase, 1969; Eduard Odenthal, 1974; Jean Abels, 1975; Emma Stern, 1978). Heute zählen rund 550 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von 155 internationalen Künstlern und etwa 250 Skulpturen von überwiegend polnischen Künstlern zur Sammlung.⁵⁶⁷ Die Abteilung der „naiven Kunst“ des Clemens-Sels-Museums wird als umfangreichste und bedeutendste öffentliche Sammlung „authentisch naiver“ Kunst in Deutschland anerkannt.⁵⁶⁸

Wie die Ausführungen zeigen, verfolgten Museen unterschiedliche Intentionen in der Ausrichtung ihrer Sammlungen. Während manche Häuser beabsichtigten, ihre durch den Krieg zerstörten Volkskunstsammlungen wiederaufzubauen oder Laienkunstwerke unter dem Aspekt des Freizeitschaffens zu bündeln, folgte man dem Konzept der „naive Kunst“ auch, indem man Laienkunst als Teil der zeitgenössischen Kunst zusammentrug.

Zu den wenigen Museen, die sich ausschließlich der Laienkunst bzw. der „naiven Kunst“ widmeten, gehört unter anderem die 1952 in Zagreb eröffnete Galerie für Bauernkunst (kroatisch: Seljačka umjetnička galerija), die ab 1956 in Galerie für primitive Kunst (kroatisch: Galerija primitivne umjetnosti) umbenannt wurde.⁵⁶⁹ Der Schwerpunkt liegt heute auf der sogenannten

⁵⁶² Die Sammlung des Clemens-Sels-Museum Neuss besitzt eine umfassende Sammlung, die neben bedeutenden Gemälden des Mittelalters und der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auch Werke der Nazarener, der Präraffaeliten und der Symbolisten einschließt. Darüber hinaus bilden Werke der Rheinischen Expressionisten und der Farbmaler einen weiteren Sammlungsschwerpunkt. Weitere Sammlungsbereiche bestehen aus Objekten und archäologische Fundstücken der Ur- und Frühgeschichte. Vgl. Clemens-Sels-Museum Neuss (online).

⁵⁶³ Vgl. Clemens-Sels-Museum (Hrsg.) 1972, o. S.

⁵⁶⁴ Vgl. Clemens-Sels-Museum Neuss (online).

⁵⁶⁵ Vgl. m. t. e., Kat.-Ausst. Neuss 1975a, S. 2.

Über Werke von Adalbert Trillhaase und Max Raffler hinaus wird besonders den Werken von C. C. Thegen und Josef Wittlich Bedeutung beigemessen. Es wurden zudem Blätter von Nikifor, Bilder von Emerik Fejes, Ondrej Steberl, Matija Skurjeni und Bosily Bašičević erworben. Bewusst ausgespart blieben Werke der jugoslawischer Bauernmalerei der Schule von Hlebine, da darin ein kollektiver Schematismus zutage treten würde, der die Unverwechselbarkeit der individuellen bildnerischen Ausdrucksweise, die als wesentliches Charakteristikum der „naiven Malerei“ verstanden wurde, ignorieren würde. Hinzu kamen Werke von Erich Grams, Eduard Odenthal, Grandma Moses, Minna Ennulat oder Emma Stern. Vgl. Feldhaus (Hrsg.) 1983, S. 3 f.

⁵⁶⁶ Vgl. Feldhaus (Hrsg.) 1983, S. 5.

⁵⁶⁷ Vgl. Clemens-Sels-Museum Neuss (online).

⁵⁶⁸ Vgl. BZ Duisburg (online).

⁵⁶⁹ Seit 1994 trägt diese den Namen Hrvatski muzej naive umjetnosti (Kroatisches Museum für naive Kunst). Vgl. Crnković 2011, S. 24.

Schule von Hlebine und somit den klassischen „Naiven“ Kroatiens.⁵⁷⁰ Das Konzept der dauerhaften Sammlungspräsentation definiert die „Naiven“ als Teil der modernen Kunst.⁵⁷¹

In Deutschland entstanden überdies private Sammlungen „naiver Kunst“, die sich im Hinblick auf ihren besonderen Umfang, ihre exzeptionelle Ausrichtung oder durch Ausstellungen wie auch die Publikationstätigkeit der Sammler hervortaten. Darunter befanden sich laut Grochowiak viele Sammlungen zeitgenössischer „naiver Kunst“, die bis in die 1970er-Jahre allerdings noch unüberschaubar gewesen seien.⁵⁷²

Bemerkenswert ist die in den 1960er-Jahren angelegte Sammlung des deutschen Journalisten und Auslandskorrespondenten Ludwig Zimmerer, die aus mehreren Tausend Objekten polnischer Volkskunst besteht. Rund 1.000 Objekte, darunter überwiegend Holzfiguren, gingen als Dauerleihgabe an das Ethnografische Museum in Warschau (Polen).⁵⁷³ Die Sammlung Zimmerer gilt als größte existierende Zusammenstellung polnischer Volkskunst.⁵⁷⁴

Christina und Hans-Joachim Orth trugen im Zeitraum von 1960 bis 1980 über 300 Werke religiöser und profaner naiver Volkskunst von 65 polnischen Künstlern aus allen Regionen Polens zusammen. Ein Großteil dieser Sammlung konnte 2008 vom Museum Europäischer Kulturen in Berlin erworben werden, der andere Teil wurde 2004 als Depositum von den Museen der Stadt Nürnberg übernommen. Die Sammlung Orth wurde erstmals vom 3. Dezember 2004 bis 3. April 2005 in der Ausstellung „Himmel und Erde. Naive Kunst aus Polen: Die Sammlung Orth“ im Museum Europäischer Kulturen in Berlin präsentiert.⁵⁷⁵ Das Ehepaar erhielt für sein Engagement den polnischen Orden „Verdienst um die Kultur“.⁵⁷⁶

Eine weitere bemerkenswerte Sammlung ist die des Architekten Fritz Novotny aus Offenbach, der 1967 begann, „naive Kunst“ zu kaufen, als er sie beim Besuch einer Ausstellung in seinem Geburtsort Leitmeritz zum ersten Mal sah.⁵⁷⁷ Die über einen Zeitraum von fünf bis sieben Jahren zusammengetragene Sammlung Novotnys⁵⁷⁸, deren Grundlage Werke aus der ČSSR bilden, war das Ergebnis vieler Reisen nach Böhmen, Österreich, Italien (gemeinsam mit Arsen Pohribný⁵⁷⁹), Jugoslawien, Holland, Polen, Deutschland und Frankreich, auf denen er „naive“ Maler entdeckte.⁵⁸⁰ Wie Pohribný darstellt, durchlief die Sammlung verschiedene Entwicklungsstufen. Vertiefte Erkenntnisse hätten eine kritische Korrektur zur Folge gehabt, woraufhin Werke, die eine ausschließlich „naive“ Haltung spiegelten, aus der Sammlung eliminiert wurden.⁵⁸¹

⁵⁷⁰ Vgl. HMNU (online); vgl. Crnković 2011 (Umschlagseite).

⁵⁷¹ Vgl. HMNU (online).

⁵⁷² Vgl. Grochowiak 1976, S. 277.

⁵⁷³ Vgl. Gnauck 2009 (online).

⁵⁷⁴ Vgl. Nachruf Ludwig Zimmerer (online).

⁵⁷⁵ Vgl. Stiftung Preußischer Kulturbesitz (online); vgl. Staatliche Museen zu Berlin (online).

⁵⁷⁶ Vgl. Heigl, Kat. Ausst. Nürnberg 1981, S. 6.

⁵⁷⁷ Vgl. Novotny 1977, S. 10.

⁵⁷⁸ Die in der Sammlung Novotny vertretenen Laienkünstler lassen sich folgender Quelle entnehmen: Vgl. Kat. Ausst. Darmstadt 1974.

⁵⁷⁹ Vgl. Novotny 1977, S. 77.

⁵⁸⁰ Vgl. Bihalji-Merin 1977, S. 7; vgl. Novotny 1977, S. 11.

⁵⁸¹ Vgl. Pohribný, Kat. Ausst. Darmstadt 1974, S. 6.

Bihalji-Merin bewertet sie als „gut komponierte Gesamtheit“ von Werken bekannter und weniger bekannter „Naiver“, die sich durch ihre Qualität auszeichnet.⁵⁸²

Manch privater Sammler, wie der Schriftsteller und Völkerkundler Rolf Italiaander (1913-1991), machte seine Kollektionen bewusst der Öffentlichkeit zugänglich. Italiaander hatte 1933 bei einer Forschungsreise nach Afrika mit dem Zusammentragen „primitiver“ und „naiver Kunst“ begonnen. Aufgrund der Situation in Europa musste er seine Reisen und seine Auslese unterbrechen, setzte beides aber nach dem Zweiten Weltkrieg in Asien, Lateinamerika und Europa fort. Seine Bemühung um interdisziplinäre Darstellungen sowie seine Forderung einer vergleichenden Volks- und Völkerkunde schlugen sich nicht nur in Schriften über fremde Völker, sondern auch in einem Konzept nieder.⁵⁸³ Im Jahr 1970 wurde dieses teilweise in der Ausstellung „Naive Kunst aus aller Welt. Sammlung Rolf Italiaander“ im Museum Rade im Naturpark Oberalster öffentlich gemacht.⁵⁸⁴ Sie zeigte Objekte von mehreren Kontinenten mit künstlerischem und ethnografischem Wert. Die Ausstellung wollte einen Beitrag zur Völkerverständigung und zum Frieden leisten. Dabei wurde die „naive Kunst“ als kulturell verbindendes Element begriffen.⁵⁸⁵

In den 1950er- und 1960er-Jahren trug der Münchner Buchdrucker Holzinger⁵⁸⁶ eine Sammlung moderner und „naiver Kunst“ mit 1.800 Bildern, unzähligen Grafiken und Skulpturen zusammen. Damit zog er 1974 aus seiner Druckerei in eine öffentlich zugängliche Galerie, die als Privatmuseum diente und von 1997 bis 2015 vom Sohn Hans Holzinger betrieben wurde.⁵⁸⁷ In dieser Zeit wurden zahlreiche Ausstellungen zur „naiven Kunst“ zusammengestellt⁵⁸⁸, in denen er einen Querschnitt der aktuellen und zukünftigen „naiven Malerei“ schaffen wollte. Es sollte sich um Werke von Künstlern handeln, die dem Besucher bekannt waren, wobei die neueren Werke möglichst verkäuflich sein sollten.⁵⁸⁹ Holzinger war vor allem für die Förderung der „naiven Kunst“ in Süddeutschland und Österreich von Bedeutung, womit er anscheinend eine kommerzielle Absicht verfolgte.⁵⁹⁰

Aus manchen privaten Sammlungen gingen auch Museen für „naive Kunst“ hervor, die zum Teil auf Initiative der Inhaber hin gegründet wurden. Ein Beispiel ist das 1968 von Cesare Zavattini, einem Drehbuchautor und Theoretiker des Neorealismus, gegründete Museo Nazionale delle Arti Naïves in Luzzara (Italien). Mit über 300 Werken dokumentiert es das lebhafte Phänomen der „Naiven“ in Italien Ende der 1950er- und Mitte der 1970er-Jahre.⁵⁹¹

⁵⁸² Vgl. Bihalji-Merin 1977, S. 9.

⁵⁸³ Vgl. Italiaander 1974, S. 7; vgl. Spegg, Kat. Ausst. Reinbek 1970, S. 3.

⁵⁸⁴ Vgl. Museen Nord (online).

⁵⁸⁵ Vgl. Spegg, Kat. Ausst. Reinbek 1970, S. 3.

⁵⁸⁶ Vgl. o. V. 2011 (online).

⁵⁸⁷ Vgl. Popp 2015 (online); vgl. Scharnagl 2015 (online).

⁵⁸⁸ Zu den Ausstellungen zählten bspw. „75 Naive aus aller Welt“ (1970) oder „Querschnitt naiver Malerei I, Gestern, Heute, Morgen“ (8. Dezember 1970 bis 30. Januar 1971), in der 70 Laienkünstler vertreten waren. Vgl. Kat. Ausst. München 1970, o. S.

⁵⁸⁹ Zu den deutschen vertretenen „naiven“ Künstlern gehörten u. a. Sofia Erkens, Vivian Ellis, Lisa Kreitmeir, Gerline Krauß und Sophia Marx. Die übrigen Werke stammten von „Naiven“ aus Jugoslawien, Italien, Polen (Ida Bock, Nikifor), Österreich, Schweiz, Belgien, England und Frankreich. Vgl. Kat. Ausst. München 1970, o. S.

⁵⁹⁰ Vgl. Zuck 1974, S. 46.

⁵⁹¹ Vgl. Musei del Territorio Reggiano (online).

Ein weiteres prominentes Beispiel stellt das 1973 im Landhaus des Ehepaares Max Fourny und Françoise Adnet eröffnete Musée d'art Naïf de l'Île de France dar.⁵⁹² Teile dieser Sammlung „Naiver“ aus über 50 Ländern gingen später an das 1986 gegründete Musée d'Art Naïf in Paris und das Musée International d'Art Naïf in Vicq im Department Île-de-France.

In Deutschland tat sich die Firma Eisenmann KG Maschinenbaugesellschaft in Böblingen hervor, indem sie Laienkunst über ihre Sammelaktivität hinaus durch Ausstellungen und Wettbewerbe förderte. Nachdem der Firmengründer Eugen Eisenmann auf die Freizeitmalerei seiner Mitarbeiter aufmerksam geworden war, wurden 1962 Arbeiten von 30 Mitarbeitern aller Abteilungen zusammengetragen und in einer ersten Ausstellung in der zur Galerie umfunktionierten Werkskantine präsentiert. Aufgrund des großen Interesses veranstaltete die Firma in den darauffolgenden Jahren weitere Ausstellungen.⁵⁹³ Obwohl dieses Format für Mitarbeiter der Firma Eisenmann gedacht war, akzeptierte man bald auch Einsendungen aus dem gesamten Bundesgebiet und dem Ausland.⁵⁹⁴ Die Auswahl der Exponate erfolgte grundsätzlich durch eine unabhängige und sachverständige Jury, die aus fünf wechselnden ehrenamtlich tätigen Kunstkritikern und -historikern, Kunsterziehern, Sammlern, Künstlern und Fachjournalisten bestand.⁵⁹⁵ Anstelle von Thomas Grochowiak, der anderen Verpflichtungen nachging, hatte man 1975 seine Stellvertreterin Anneliese Schröder als Jurorin eingeladen.⁵⁹⁶ Im darauffolgenden Jahr lud die Firma Eisenmann gezielt Laienkünstler ein, die in Grochowiaks Publikation „Deutsche naive Kunst“ (1976) behandelte wurden.⁵⁹⁷ Bezüglich der Werkauswahl, der Gattung und des Stils gab es keine Reglementierungen. Doch mussten aufgrund der großen Resonanz Auswahlkriterien geschaffen werden, wobei eigenschöpferische Arbeiten künstlerischer Dilettanten gegenüber Nachahmern der „naiven Kunst“ bevorzugt behandelt wurden.⁵⁹⁸ Mit der Ausstellung war ein Wettbewerb verbunden.⁵⁹⁹ Um einerseits das Laienschaffen in der Freizeit zu fördern und andererseits dessen Vielfalt zu erhalten, wählte die ehrenamtlich tätige und sachverständige Jury bei der Preisvergabe sowohl „Naive“ als auch Dilettanten aus, die sich durch die Wiedergabe der eigenen Vorstellung auszeichneten.⁶⁰⁰ Auch wenn sich bei den Ausstellungen Kontakte zwischen den Laien-

“The museum shows many documents illustrating life and works of Italian and foreign Naives painters, such as pictures, drawings, engravings, books, newspapers, magazines, films, photos, slides, tapes, catalogues.” Emilia Romana Turismo (online).

⁵⁹² Vgl. Musée d'art naïf de Vicqo (online).

⁵⁹³ Vgl. o. V., Kat. Ausst. Hannover 1976, S. 5.

⁵⁹⁴ Vgl. Diemer 1981, S. 7.

⁵⁹⁵ Vgl. Wirth 1978, S. 5.

⁵⁹⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Geschäftsleitung der Firma Eisenmann an Grochowiak, 03.07.1975.

⁵⁹⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schlemper an Schröder, 06.07.1976.

⁵⁹⁸ Vgl. o. V., Kat. Ausst. Hannover 1976, S. 6.

⁵⁹⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Geschäftsleitung der Firma Eisenmann an Grochowiak, 03.07.1975.

⁶⁰⁰ Vgl. o. V., Kat. Ausst. Hannover 1976, S. 6.

künstlern und potenziellen Käufern ihrer Bilder⁶⁰¹ ergaben, handelte es sich nicht um Verkaufsausstellungen.⁶⁰²

Durch Erwerbungen preisgekrönter Arbeiten trug die Firma Eisenmann eine umfassende Sammlung zeitgenössischer deutscher „Sonntagsmalerei“⁶⁰³ zusammen, die mit Ankäufen von Werken sogenannter „klassischer Naiver“, wie Rousseau, Vivin, Bombois, Anselme Boix-Vives und Bauchant, ergänzt wurde.⁶⁰⁴ Außerdem umfasste sie Werke von Arbeiter-Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet.⁶⁰⁵ Die Firma Eisenmann sah ihre Sammlung dadurch charakterisiert, dass sie sich allen laienbildnerischen Äußerungen gegenüber öffnete und sich nicht ausschließlich auf „naive Kunst“ beschränkte.⁶⁰⁶ Die Galerie war in den 1970er-Jahren für Interessierte zu einer namhaften Institution und zum Forum der bekanntesten deutschen „Naiven“ geworden.⁶⁰⁷ Aufgrund der Qualität ihrer Werke und Veranstaltungen maß auch Grochowiak der Sammlung Eisenmann Bedeutung bei. Aus seiner Sicht bildete sie einen Konzentrationspunkt „naiver Kunst“ in der Bundesrepublik.⁶⁰⁸ Auch in breiteren Fachkreisen zählte sie zu den wichtigsten Laienkunst-Sammlungen in der BRD.⁶⁰⁹ Um 1980 stellte die Sammlung mit rund 700 Arbeiten die damals größte und bedeutendste Sammlung ihrer Art dar.⁶¹⁰ Da Eisenmanns Bemühungen in der Region nicht auf Offenheit und Begeisterung trafen, scheute er davor zurück, die Laienkunst dauerhaft der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Ab 1984 stellte die Firma folglich ihre Ausstellungs- wie auch Sammlungstätigkeit ein.⁶¹¹

Sammler, die initiativ Laienkünstler förderten, ließen sich auch im Ruhrgebiet finden. Unter diesen befanden sich beispielsweise Volker Dallmeier und Paul Weyand, die sich zu Beginn der 1970er-Jahre im Speziellen für (ehemalige) Werk tätige aus der Ruhrregion engagierten, indem sie Werke von ihnen erwarben und in kleineren Dimensionen Ausstellungen in ihren Privaträumen organisierten. Von September bis Oktober 1970 präsentierten sie Arbeiten Erich Bödekers. Zwei Jahre danach folgte die Ausstellung „Naive Künstler des Ruhrgebiets“.

⁶⁰¹ Vgl. Wirth 1978, S. 5.

⁶⁰² Vgl. T.: o. T., 1977.

⁶⁰³ Die Firma Eisenmann hielt zugunsten des eigenen Konzepts am Begriff „Sonntagsmaler“ fest, da dieser alle laienkünstlerischen Äußerungen umfasste. Vgl. Wirth, Kat. Ausst. Hannover 1977, S. 4.

⁶⁰⁴ Vgl. Neff, Kat. Ausst. Chicago 1983, S. 6.

⁶⁰⁵ Die Sammlung Eisenmann umfasste u. a. Werke folgender Laienkünstler: Max Raffler, Carl Christian Thegen, Adalbert Trillhaase, Friedrich Gerlach, Josef Wittlich, Hildegard Auer, Jean Abels, Silvia Garde, Max Valerius, Maria Kloss, Minna Ennulat, Franz Josef Grimmeisen, Karl Maeder, Waldemar Rusche alias Paps, Erich Bödeker, Ida Bock, Vivian Ellis, Sofia Erkens, Karl Hertmann, Silvia Garde, Karl Eduard Kazmiercak, Franz Klekawka, Sophia Marx, Emma Stern, Max Valerius, Maria Kloss, Rosemarie Landsiedel-Eicken, Maja Kunert, Lisa Kreitmair, Maria Habeth, Erich Grams, Eduard Odenthal, Rudolf Stapel, Max Seifert, Manfred Söhl, Dorothea Löbel-Bock. Vgl. Wirth, Kat. Ausst. Hannover 1977; Wirth 1978.

⁶⁰⁶ Vgl. Wirth, Kat. Ausst. Hannover 1977, S. 3.

⁶⁰⁷ Vgl. Kläger (online).

⁶⁰⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Depken und Schlemper, 04.01.1978.

⁶⁰⁹ Vgl. Wirth, Kat. Ausst. Hannover 1977, S. 3; vgl. Kat. Ausst. Hannover 1977, S. 2.

⁶¹⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Depken und Schlemper, 04.01.1978.

⁶¹¹ Vgl. Kläger (online).

II.1.4.3 Der Handel mit „naiver Kunst“ seit der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre

Des Weiteren gab es Privatsammler, die über das Interesse und Engagement hinaus „naive Kunst“ vermarkteten und verkauften. Rüdiger Zuck weist darauf hin, dass die „naive Malerei“ bereits seit Ende der 1960er-Jahre Bestandteil des Kunstmarkts war.⁶¹² In Bezug auf die Entdeckung und Förderung „naiver“ Künstler durch Kunsthändler hebt Grochowiak unter anderem den Verdienst von Hans Fetscherin, Günther Franke und Hans Holzinger in München, Alex Vömel und Werner und Elke Zimmer in Düsseldorf, Hans Brockstedt in Hamburg, Aenne Abels in Köln sowie Gerd Rosen und Rudolf Springer in Berlin hervor.⁶¹³ Der aus der Schweiz stammende Kunsthändler Hans Fetscherin war 1945 durch Wolfgang Gurlitt nach München gekommen. Er hatte früh die klassischen „Naiven“ in Paris kennengelernt und sich bemüht, vor allem Werke des französischen Autodidakten Hector Trotin zu vermarkten.⁶¹⁴ Ein Teil der Sammlung Fetscherins war 1966 in der Münchner Galerie Gurlitt zu sehen. Präsentiert waren Werke von Camille Bombois, Emerik Fejes, Paps, Séraphine Louis und Hector Trotin.⁶¹⁵

Der Buchhändler Egon Hassbecker eröffnete 1965⁶¹⁶ die Galerie der (Hinter-) Hofbuchhandlung in Eberbach am Neckar. Die Sammlung „naiver Kunst“ und Outsider Art zog 1982 in das Museum im Haus Cajeth in Heidelberg ein.⁶¹⁷ Von Januar bis Februar 1971 hatte Hassbecker die erste Ausstellung der „naiven“ Malerin Minna Ennulat veranstaltet. Im Anschluss stellte er ihre Werke Grochowiak vor, der daraufhin erste Ankäufe für die Kunsthalle Recklinghausen tätigte.⁶¹⁸

Die Sammler Elke und Werner Zimmer wurden durch ihre Begeisterung für die „naive Kunst“ dazu motiviert, 1970 die „zimmergalerie“ (später Galerie Zimmer) in Düsseldorf zu gründen. Während Kunstgalerien wie die Düsseldorfer Galerie Vömel⁶¹⁹ unter anderem Werke „klassischer Naiver“ anboten, konzentrierte sich die „zimmergalerie“ als erste Galerie in Düsseldorf und Umgebung ausschließlich auf „naive Kunst“.⁶²⁰ Laut eigener Aussage waren Elke und Werner Zimmer mit der Eröffnung der Galerie nicht dem Kunstmarkt gefolgt, da der Erfolg der „naiven Kunst“ und ihre Vermarktung erst zu Beginn der 1970er-Jahre eingesetzt hätten.⁶²¹ Das Initialmoment, mit dem Erwerb „naiver Kunst“ zu beginnen, war der Besuch der Ausstellung „Naive Kunst aus rheinischem Privatbesitz“ in der Städtischen Kunstsammlung Bonn 1969. Um sich

⁶¹² Vgl. Zuck 1974, S. 37.

⁶¹³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 277 f.

⁶¹⁴ Vgl. Zuck 1974, S. 46; vgl. o. V. 1957k, S. 54-56; vgl. o. V. 1957 (online).

⁶¹⁵ Vgl. Kipphoff (online).

⁶¹⁶ Vgl. Literarisches Zentrum Heidelberg (online).

⁶¹⁷ Vgl. Museum Haus Cajeth (online).

⁶¹⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Chronologie/Vita „Der Weg Minna Ennulats als naive Malerin“, o. D.

⁶¹⁹ Von Mitte November bis zum Ende des Jahres 1968 hatte die Galerie Vömel in Düsseldorf die Ausstellung „Naive Malerei und anonyme Bilder“ gezeigt. Zu den Kunstgalerien, die u. a. „naive Kunst“ ausstellten, gehörten bspw. Galerie Bruno Bischofberger (Zürich), Galerie Ostentor (Dortmund), Galerie Nebelung (Düsseldorf), Galerie Brusberg (Hannover), Galerie Neuhaus (Berlin).

⁶²⁰ Seit Ende der 1960er-Jahre hatte das Ehepaar Elke und Werner Zimmer engen Kontakt zu Erich Bödeker. Die regelmäßigen Besuche nutzten die Galeristen für Erwerbungen. Arbeiten aus Holz aus früheren Jahren erwarben sie von anderen Sammlern. Die erworbenen Werke wurden im Jahr 1976 in der Galerie Zimmer in Düsseldorf ausgestellt. Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, o. S.

⁶²¹ Gespräch mit Elke und Werner Zimmer in Düsseldorf am 28.03.2017.

ein Bild von der Persönlichkeit einzelner „naiver“ Künstler und ihrer Werke zu machen, reisten die Sammler in verschiedene europäische Länder wie Belgien, Holland, Italien, Kroatien, Serbien, Polen, die ČSSR, Tschechien, Rumänien und auch Israel.⁶²² Die in Ausstellungsbesuchen und Gesprächen mit anderen Sammlern und Fachleuten gewonnenen Erkenntnisse dienten der Bewertung der „naiven Kunst“ und der kritischen Auswahl „authentisch Naiver“. Zimmer stellte „naive Kunst“ auf den sich damals erst etablierenden Kunstmessen wie beispielsweise dem Neumarkt der Künste (1970) in Düsseldorf und Köln aus. Die Galeristen waren zudem jährlich auf der „Kölner Messe“, die 1971 erstmals stattgefunden hatte, wie auch auf der „IKI – Internationale Kunst- und Informationsmesse“ (1973) vertreten, die erst in Düsseldorf und dann im Wechsel mit Köln folgte. Die Resonanz der Bevölkerung sei groß gewesen und es hätte eine euphorische Stimmung geherrscht, wie Elke Zimmer beschreibt.⁶²³ Die Preise für „naive Kunst“ waren zu Beginn der 1970er-Jahre allerdings noch niedrig.⁶²⁴ In dichter Folge veranstalteten Zimmer zwischen 1970 und 1976 in den eigenen Galerieräumen monografische sowie thematisch ausgerichtete Gruppenausstellungen mit damals bereits bekannten „naiven“ Malern und Neuentdeckungen.⁶²⁵ Im Verlauf der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre blieben neue Entdeckungen aus, was die Galeristen als Zeichen dafür erkannten, dass die „naive Kunst“ abebbte. Parallel zu ihrer Neuausrichtung auf die abstrakte Malerei nach 1945 erweiterten Elke und Werner Zimmer ihre „Naiven“-Sammlung in den 1980er-Jahren und bemühten sich mit Ausstellungen weiterhin um die Vermittlung „naiver Kunst“.⁶²⁶

Charlotte Zander handelte ebenfalls mit „naiver Kunst“. Sie trug Werkgruppen von bekannten „naiven“ Künstlern der älteren Generation wie Henri Rousseau, Séraphine Louis, André Bauchant, Camille Bombois, Louis Vivin, Morris Hirshfield, Adalbert Trillhaase oder Nikifor, aber auch zeitgenössische „naive Kunst“ für ihre Sammlung zusammen.⁶²⁷ Die ersten „naiven“ Bilder gelangten 1962 durch die Kölner Galeristen Rudolf und Ursula Zwirner in die Sammlung. Zander nahm unter anderem auch jugoslawische, haitianische und deutsche „Naive“ darin auf. Der Düsseldorfer Galerist Alfred Schmela weckte beispielsweise Zanders Interesse für Erich Bödeker und Adalbert Trillhaase. Durch den Galeristen Rudolf Springer war Zander in der Mitte der

⁶²² Wie Elke Zimmer ausführt, trat der Norden in Bezug auf die Entdeckungen „naiver Kunst“ in den Hintergrund, da von dort kein „naives“ Schaffen durchgedrungen sei. Gespräch mit Elke und Werner Zimmer in Düsseldorf am 28.03.2017.

⁶²³ Gespräch mit Elke und Werner Zimmer in Düsseldorf am 28.03.2017.

⁶²⁴ Vgl. Zimmer 2000, S. 166.

⁶²⁵ Die erste Einzelausstellung widmeten Zimmer der Laienkünstlerin Vivian Ellis („Naive Bilder aus Louisiana“). Die zweite Ausstellung, „12 naive Damen“, wurde von Holzinger aus München übernommen. Weitere Einzelausstellungen wurden u. a. folgenden Laienkünstlern und Laienkünstlerinnen gewidmet: Maria Kloss (1970, 1971 u. a.), Franjo Klopota (1971, 1973 u. a.), Shalom von Safed (1973), Josef Wittlich (1974), aus dem Nachlass von C. C. Thegen (1975), Bödeker 1976. Gruppenausstellungen u. a.: Henry Dieckmann, Sophie Marx, Wilhelm Nix (1970). Übergreifende Ausstellungen u. a.: „Internationale naive Malerei“ (1970) „Naive Kunst aus Polen“ (1971, 1973, 1979), „6 Naive aus Parma“ (1972) sowie Gruppenausstellungen von Künstlern aus der Tschechoslowakei, Jugoslawien, Brasilien. Vgl. Zimmer 2000, S. 173-180.

Mit der Ausstellung von Bildern der Künstler Ivan und Josip Generalić im Jahr 1972 erlebte die Galerie den Höhepunkt ihrer Verkaufstätigkeit. Vgl. Zimmer 2000, S. 91.

⁶²⁶ Gespräch mit Elke und Werner Zimmer in Düsseldorf am 28.03.2017.

⁶²⁷ Vgl. Sammlung Zander (online).

1960er-Jahre auf Friedrich Schröder-Sonnenstern und Josef Wittlich aufmerksam geworden.⁶²⁸ Seitdem weitete sie ihr Sammlungsgebiet aus und begann Werke der „Art brut“ anzukaufen.⁶²⁹ Zander hatte in einem Zeitraum von 60 Jahren rund 4.000 Werke, darunter Gemälde, Zeichnungen, grafische Arbeiten und Skulpturen, von ca. 440 Künstlern aufgenommen.⁶³⁰ Damit stellt die Sammlung Zander eine der umfangreichsten Sammlungen „naiver Kunst“ weltweit dar.⁶³¹ Von 1996 bis 2019 war sie im Schloss Böttigheim bei Stuttgart öffentlich zugänglich.⁶³² Zanders Arbeit als Galeristin und Museumsdirektorin wurde 1997 mit dem Art-Cologne-Preis ausgezeichnet.⁶³³

Im Jahr 1971⁶³⁴/1972⁶³⁵ eröffnete Zander selbst eine Galerie für „naive Kunst“ in München. Die Galerie Charlotte vertrat in erster Linie zeitgenössische „naive“ Künstler wie Josef Wittlich, Silvia Garde, Max Raffler, Erich Bödeker, Minna Ennulat oder Eduard Odenthal, deren Werke sie in wechselnden (monografischen) Ausstellungen präsentierte. Bis zu ihrer Schließung war die Galerie auf Kunstmessen wie der Art Basel, der Art Cologne und der Art Frankfurt vertreten.⁶³⁶

Sowohl das Interesse an „naiver Kunst“ als auch die Bereitschaft, diese zu sammeln, sind sicherlich nicht losgelöst von der anhaltenden Nachfrage nach Werken der Klassischen Moderne oder ohne die in den 1950er-Jahren geforderte Rückkehr zum Figurativen in der Kunst zu verstehen. Selbst als sich avantgardistische Künstler der informellen Abstraktion zuwendeten und die intellektuelle abstrakte Kunst zunehmend Befürworter fand, blieb die expressionistische Kunst für viele Sammler attraktiv. Reinhold Heller führt mehrere Aspekte an, die diese anhaltende Konzentration auf die historische Strömung begründen. Wie der Autor ausführt, sei das Nationale im deutschen Expressionismus dem Internationalismus der spontanen Abstraktion „in einer Affirmation, nicht Negation, deutschen Charakters und deutscher Vergangenheit“ entgegengestellt worden. Der im Nationalsozialismus diffamierte Expressionismus erschien als eine schon „geprüfte“ moderne Kunst, die auf eine unschuldigere Zeit zurück deutete. Expressionistische Kunst war „vom Verdacht und von der schuldhaften Assoziation, die so großen Teilen der deutschen Vergangenheit anhafteten, entlastet“, so Heller. Zur Zeit des deutschen Wirtschaftswunders habe die deutsche Bevölkerung begonnen, ihre Identität zu bejahen.⁶³⁷ Heller schreibt:

„Und schließlich fand eine Spur deutschen Nationalstolzes darin Ausdruck, deutsche expressionistische Kunst zu sammeln und damit dem herrschenden ablehnenden Schweigen gegenüber deutscher Vergangenheit und deutscher Identität entgegenzutreten.“⁶³⁸

⁶²⁸ Vgl. Zander, Kat. Ausst. Wien u. a. 2002, S. 13.

⁶²⁹ Vgl. Sammlung Zander (online).

⁶³⁰ Vgl. Brinkschmidt 2015 (online); vgl. Halbritter (online).

⁶³¹ Gespräch mit Hans-Jürgen Schwalm in Recklinghausen am 17.01.2014.

⁶³² Vgl. Sammlung Zander (online).

⁶³³ Vgl. Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler e. V. (online).

⁶³⁴ Vgl. Sammlung Zander (online).

⁶³⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Zander an Grochowiak, 19.06.1973.

⁶³⁶ Vgl. Artfacts, Galerie Charlotte (online).

⁶³⁷ Vgl. Heller 1987, S. 31.

⁶³⁸ Heller 1987, S. 31.

Zuerst musste der Expressionismus allerdings eine Rehabilitation erleben. Die erste „documenta“ sei ein früher Versuch gewesen, ihn als deutschen Beitrag zur Kunstrevolution der Jahre von 1910 bis 1925 anzuerkennen. Die Renaissance der Expressionisten-Rezeption führte schließlich zum Anstieg der Preise expressionistischer Werke auf dem Kunstmarkt, was für Sammler ein grundlegendes Problem darstellen musste. Einerseits die zunehmende Schwierigkeit, bezahlbare expressionistische Werke zu erwerben und andererseits der Wunsch, figurative moderne Kunst zu rezipieren, führt Heller als Voraussetzungen für die Bewunderung der „naiven Kunst“ in den 1960er-Jahren an. Der Autor stellt heraus, dass Publikum und Markt der beiden Kunstrichtungen größtenteils identisch waren. „Naive“ Künstler hätten dem Publikum in den 1960er-Jahren sammelbare Kunstobjekte geliefert, „die in ihrem Stil und Inhalt eine Mischung von Kontemporanität, Tradition und individueller Invention“ dargeboten hätten, wie Heller schreibt.⁶³⁹ Des Weiteren sieht Juliane Roh die „naive Kunst“ als Anziehungspunkt für die Kritiker der Entwicklungen der „Hochkunst“.⁶⁴⁰ Curt Heigl erklärt darüber hinaus den Erfolg der „naiven Kunst“ damit, dass sie „erklärbar, liebenswert, sinnlich erfassbar und immer aktuell“ sei. Menschen würden ihr gegenüber keine Schwellenangst empfinden. Da keine verschlüsselte Konzeption existierte, die aufgearbeitet werden müsse, gebe es nur geringe Verständigungsschwierigkeiten, was die „naive Kunst“ zudem für alle Altersgruppen gleich erfahrbar mache.⁶⁴¹

II.1.5 Die 1970er-Jahre – vom Durchbruch der „naiven Kunst“ zum Naiven-Hype

Anlässlich der Ausstellung „Naive Kunst“, die 1972 in der Galerie Ostentor in Dortmund stattgefunden hatte, erinnert sich der Schriftsteller Max von der Grün, dass die „Naiven“ vor 20 Jahren nicht als Künstler, sondern als „Unnormale“, „Möchtegerne“, „Zukurzgekommene“ oder „Anmaßende“ vom Kunstpublikum angesehen worden waren. Er führt diese noch zu Beginn der 1970er-Jahre vorherrschende Beobachtung auf die Beurteilung der „naiven Kunst“ nach akademischen Maßstäben zurück.⁶⁴² Die „Naiven“ erlebten erst in den 1970er-Jahren eine wirkliche, breite Anerkennung und schließlich den Durchbruch, wie Grochowiak darstellt.⁶⁴³ Während Jakovsky die damalige Beliebtheit der „Naiven“ für unerklärlich erachtet, führt Grochowiak ihre Wertschätzung auf die kunstwissenschaftliche Forschung sowie internationale Ausstellungen zurück.⁶⁴⁴ Die in den vorausgehenden Jahrzehnten angestiegene Nachfrage begründet er mit zahlreichen Ausstellungen, neugegründeten Kunsthandlungen für „naive Kunst“ wie auch der Reproduktion „naiver“ Bilder für verschiedene Magazine und Publikationen.⁶⁴⁵ Das Interesse hatte sich im Allgemeinen von einem beschränkten Kreis allmählich in den öffentlichen Bereich verlagert. Die „Naiven“ waren „gesellschaftsfähig“ und bis zur zweiten Hälfte der 1970er-Jahre

⁶³⁹ Vgl. Heller 1987, S. 34

⁶⁴⁰ Vgl. Heller 1987, S. 33, zit. n.: Juliane Roh: Die Kunst der Naiven, in: Das Kunstwerk 28 (1975), H. 1, S. 46.

⁶⁴¹ Vgl. Heigl, Kat. Ausst. Nürnberg 1981, S. 4.

⁶⁴² Vgl. Grün, Kat. Ausst. Dortmund 1972, o. S.

⁶⁴³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 11.

⁶⁴⁴ Vgl. Grochowiak 1973a, S. 611.

⁶⁴⁵ Vgl. Grochowiak 1976, S. 5; vgl. Grochowiak 1974, o. S.

zur Mode geworden.⁶⁴⁶ Der sich in den 1970er-Jahren entwickelnde „Naiven-Hype“ schlug sich schließlich in der Kommerzialisierung der „naiven Kunst“ nieder.⁶⁴⁷

II.1.5.1 Die Kommerzialisierung der „naiven Kunst“

Die wachsende Anzahl von Galerien, die sich auf „Naive“ spezialisierten, war geradezu ein Maßstab für das stetig steigende Interesse an „naiver Kunst“.⁶⁴⁸ Wie der Katalog der „IKI – Internationale Kunst- und Informationsmesse“ von 1973 dokumentiert, waren dort zahlreiche deutsche Galerien für „naive Kunst“ vertreten. Die Kölner Kellergalerie Annelly Friebe vertrat Erich Bödeker und andere deutsche, bereits bekannte oder noch weniger bekannte Künstler. Die Galerie Krüll aus Krefeld bot „naive Malerei“ aus Belgien, Dänemark, Deutschland, Frankreich, Italien, Jugoslawien und den Niederlanden sowie „naive“ Holzskulpturen aus Polen an. Während beispielsweise die Galerie Niebuhr (Berlin und Hamburg) ihren Schwerpunkt unter anderem auf die Präsentation internationaler „Naiver“ legte, gehörten die Appenzeller Bauernmalerei und die Kunst des 20. Jahrhunderts zum Spezialgebiet der Galerie Ida Niggli AG (Niederteufen AR und Zürich). Dass sich beispielsweise die Galerie Margot Ostheimer (Frankfurt) auf „naive Kunst“ aus acht europäischen Ländern sowie aus Syrien und Haiti ausrichtete und die Galerie runhof (Köln) sogar „naive Kunst“ aus Äthiopien und Finnland anbot, offenbart die anscheinend notwendig gewordene Spezialisierung von Galerien, die sie auf dem stark angewachsenen Kunstmarkt hervorstechen lassen sollte. Die Teilnahme zahlreicher Galerien an der Internationalen Kunstmesse veranschaulicht, dass „naive Kunst“ zu Beginn der 1970er-Jahre auf dem Kunstmarkt Fuß gefasst hatte. Die Zeitung schrieb:

„Naive Malerei steht zurzeit hoch im Kurs – die Preise auf den Kunstmärkten zwischen Köln und Basel sprechen Bände. Es gilt vielerorts als chic, sich mit naiver Kunst zu umgeben.“⁶⁴⁹

Zanoziński sieht Nikifor als Beispiel für die ansteigende Popularität der „naiven Kunst“ und ihre Konjunktur auf dem Kunstmarkt. Bis zur Mitte der 1960er-Jahre noch weitestgehend unbekannt, sei der polnische Laienmaler danach im In- und Ausland berühmt geworden und der Wert seiner Bilder „unvergleichlich höher“ gewesen als noch einige Jahre zuvor.⁶⁵⁰ Die Werke Nikifors waren mit der Zeit zu wahren Raritäten geworden, wie Elke Zimmer darstellt.⁶⁵¹

Zuck prophezeite 1974, dass der Marktwert und die Preise „naiver Kunst“ im Zuge ihrer internationalen Anerkennung perspektivisch weiter steigen würden. Ihr wahrer Wert würde sich jedoch erst nach der Wende zum 21. Jahrhundert herausstellen, wenn Werke aus aufgelösten Sammlungen auf den Kunstmarkt gelangen würden.⁶⁵² Zu beachten ist hier, dass einige der zur damaligen Zeit erschienenen Publikationen zur „naiven Kunst“ von Sammlern und Kunsthändlern verfasst wurden. Zuck, der selbst „naive Kunst“ aus Süddeutschland und Österreich sammelte, schrieb in

⁶⁴⁶ Vgl. Bihalji-Merin 1975, S. 8.

⁶⁴⁷ Vgl. Italiaander, Kat. Ausst. Reinbek 1971, o. S.

⁶⁴⁸ Vgl. Engels, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, S. 11.

⁶⁴⁹ Bauer: Von Seebären und leichten Damen, 1973.

⁶⁵⁰ Vgl. Zanoziński, Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

⁶⁵¹ Vgl. Zimmer, Kat. Ausst. Düsseldorf 1972, o. S.

⁶⁵² Vgl. Zuck 1974, S. 50-52.

seinem Buch „Naive Malerei“ (1974) Kurztexzte zu einzelnen ausgewählten „naiven“ Malern, die zur Orientierung auf dem Kunstmarkt unter anderem Angaben zum Geldwert der Arbeiten beinhalten. Die Intention, die Preisentwicklung vor dem Hintergrund der Wertsteigerung zu beeinflussen, ist nicht auszuschließen.

Während die „naiven Klassiker“ dem Markt mittlerweile weitestgehend entzogen waren, drängte die jüngere Generation „Naiver“ nach und überflutete diesen in den 1970er-Jahren regelrecht. Aufgrund der steigenden Nachfrage musste der prosperierende Kunstmarkt für „naive Kunst“ stets neue Entdeckungen liefern. Die Absicht, ihre Attraktivität für den Kunsthandel zu steigern, mag zum einen die „Naivisierung“ von Laienkünstlern und damit die Anknüpfung an das Primitivismus-Konzept begründen. Zum anderen stellte die Situation auf dem Kunstmarkt den Hintergrund für die Etablierung eines „naiven Stils“ dar, den selbst bildende Künstler in ihren Werken adaptierten.⁶⁵³ Volker Dallmeier vertritt die These, dass die wahre „naive Kunst“ keinen Höhepunkt auf dem Kunstmarkt erlebte, sondern die große Nachfrage nach zeitgenössischen Dilettanten dazu führte, dass ihre Werke den Markt überfluteten.⁶⁵⁴ Wirth schildert, dass Galerien in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre Probleme gehabt hätten, sich mit namenlosen „naiven“ Künstlern durchzusetzen.⁶⁵⁵ Infolge dieser Tendenzen gab es Bestrebungen, echte von falscher „naiver Kunst“ zu unterscheiden. Die Lübecker Overbeck-Gesellschaft unternahm beispielsweise mit der Ausstellung „Naive Kunst aus dem Clemens-Sels-Museum Neuss“ den Versuch der Öffentlichkeit Merkmale des echten Laienschaffens aufzeigen, die man ausschließlich aus einer wirklich „naiven“ Geisteshaltung heraus entstehen sah.⁶⁵⁶ Grochowiak unterschied nicht nur zwischen „authentischen Naiven“ und Dilettanten, sondern wies in den 1970er-Jahren betont auf die „Pseudo-Naiven“ hin, denen er im Hinblick auf den Kunstmarkt eine spekulative Imitation von künstlerischer „Naivität“ unterstellte.⁶⁵⁷ Wirth glaubt, dass durch die Bemühungen um eine Abgrenzung wieder die eindeutigeren Talente gegenüber den vielen Nachahmern zum Zug gekommen wären.⁶⁵⁸

„Naive Kunst“ entwickelte sich in den 1970er-Jahren regelrecht zur Massenware. Der deutsche Keramikhersteller Villeroy & Boch entwarf 1979 die Geschirrkollektion „Design Naif“.⁶⁵⁹ Warenhäuser boten Reproduktionen „naiver“ Bilder an. Sogar die Karstadt AG zeigte 1973 in ihrer Essener Filiale am Limbecker Platz eine Ausstellung zeitgenössischer „naiver Malerei“ (24. Januar bis 10. Februar). Um den Kunden Originale anbieten zu können, kooperierte die Wa-

⁶⁵³ Vgl. Clemens-Sels-Museum (Hrsg.) 1972, o. S.

⁶⁵⁴ Gespräch mit Volker Dallmeier in Hannover am 17.05.2014.

⁶⁵⁵ Vgl. Wirth 1978, S. 18 f.

⁶⁵⁶ Kat. Ausst. Lübeck 1976.

⁶⁵⁷ Vgl. Grochowiak 1974, o. S.

⁶⁵⁸ Vgl. Wirth 1978, S. 18 f.

⁶⁵⁹ Die Firma Richard Scherpe Grafische Betriebe (Krefeld, Hamburg, Friedrichshafen) fragte 1972 für die Produktion von Weihnachtskarten Bildrechte für die Reproduktion von Bildern verschiedene „naiver“ Künstler bei der Kunsthalle Recklinghausen an, darunter u. a. Manfred Söhl und Maja Kunert. Je nach Kosten der Bildrechte sollten die Postkarten in einer Auflage von 50.000 oder 100.000 produziert werden. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von der Firma Richard Scherpe Grafische Betriebe an die Kunsthalle Recklinghausen, 24.04.1972.

renhauskette mit der Düsseldorfer „zimmergalerie“.⁶⁶⁰ Auch durch Postkarten und Kalender mit „naiven“ Motiven erreichte „naive Kunst“ die Bevölkerung.

Novotny führt das angestiegene Interesse an der „naiven Malerei“ zum Teil auf unkritische Veröffentlichungen in öffentlichen Medien zurück.⁶⁶¹ Hierfür ist die Spielshow „Die Montagsmaler“ beispielhaft, die zwischen 1974 bis 1996 ihren festen Sendeplatz montags im ARD und später im SWR hatte. Die Kandidaten zweier Mannschaften zeichneten im Wettstreit nicht nur vorgegebene Begriffe⁶⁶² selbst, sondern wurden als Sieger mit Bildern von verschiedenen unbekanntem Laienkünstlern prämiert, die als „naiv“ galten.⁶⁶³

Mit der Gründung von Malschulen und Kursen an Volkshochschulen erreichte die „naive Kunst“ schließlich auch den Kunstbetrieb.⁶⁶⁴ Über Laienkunstseminare an Volkshochschulen hinaus gründeten sich auch private Schulen. Die Münchner Laienmalerin Petra Moll eröffnete beispielsweise 1972 eine Malschule für Laien, an der sie bis 1980 ca. 500 Schüler ausbildete.⁶⁶⁵ Darüber hinaus gab es angebotene Exkursionen und Reisen, auf denen man „naive Malerei“ erlernen konnte.⁶⁶⁶ Im Jahr 1976 wurde die 1969 erschienene „Sonntagsmaler-Schule“ von Ruth Dirx erneut aufgelegt, bei der es sich um eine Anleitung zu verschiedenen bildnerischen Techniken handelte.⁶⁶⁷

II.1.5.2 Wettbewerbe, Ausstellungen, Publikationen

Zu Beginn der 1970er-Jahre gab es unterschiedliche Bemühungen, unter anderem in Form von Wettbewerben und Ausstellungen, Menschen zu einem eigentätigen kreativen Schaffen zu ermuntern und dabei „naive“ Künstler von Rang zu entdecken und zu fördern, so Grochowiak.⁶⁶⁸ Die Zeitschrift „Wochenend“ veranstaltete 1971 den Wettbewerb „Europas neue Sonntagsmaler“. Der Sammler Rolf Italiaander schlug dem damaligen Chefredakteur Fred Krause vor, einen Wettbewerb für internationale Laienkünstler auszuschreiben, um neue „naive“ Talente zu entdecken und Anregungen für die Freizeitgestaltung zu suchen. Die dem Aufruf folgende große Resonanz erkannte Krause als Beweis dafür, dass viele Menschen aus Freude in der Freizeit malten.⁶⁶⁹ Es lagen am Ende 8.000 Werke jeglicher Gattungen vor, von denen 170 Werke durch eine Jury ausgewählt wurden. Italiaander, der Wert auf eine Unterscheidung zwischen „Sonntagsmalern“ und „Naivisten“ legte, erschien ein Wettbewerb mit qualifizierten Juroren als ein geeignetes Format um „qualitative Laienkunst“, womit „naive“ Werke gemeint waren, hervorzuheben.⁶⁷⁰

⁶⁶⁰ Vgl. Naive Malerei, Ausstellungsbroschüre Karstadt AG, Zimmergalerie Düsseldorf, Düsseldorf 1973.

⁶⁶¹ Vgl. Novotny 1977, S. 212.

⁶⁶² Vgl. Das Fernsehlexikon (online).

⁶⁶³ Vgl. Die 1. Folge „Die Montagsmaler“ (online).

⁶⁶⁴ Vgl. Dallmeier, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981a, S. 19.

⁶⁶⁵ Vgl. Das offizielle Stadtportal München (online).

⁶⁶⁶ Vgl. Engels, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, S. 8.

⁶⁶⁷ Ruth Dirx: Sonntagsmaler-Schule, Hannover 1969.

⁶⁶⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 277 f.

⁶⁶⁹ Vgl. Krause, Kat. Ausst. Reinbek 1971, o. S.

⁶⁷⁰ Vgl. Italiaander, Kat. Ausst. Reinbek 1971, o. S.

Die Jury setzte sich zusammen aus der Laienmalerin Sofia Erkens, dem Antiquitätenhändler August Erkens, der Berliner Kunsthändlerin Gerda Bassenge, dem Galeristen Axel Vömel aus Düsseldorf, dem Maler und Grafiker

Die daran gebundene Ausstellung mit 140 Preisträgern des Wettbewerbs im Museum Rade im Naturpark Oberalster in Reinbek⁶⁷¹ sollte Menschen aller Altersgruppen dazu anregen, in der Freizeit kreativ zu werden, „um der ungeteilten Freude am Gestalten teilhaftig zu werden“.⁶⁷² Wie die Intentionen der Veranstalter zeigen, ging die Förderung des Freizeitschaffens offensichtlich Hand in Hand mit der Übertragung des Naivitätskonzepts auf künstlerische Laien aus der Bevölkerung.

Dies gilt auch für den 1972 veranstalteten „Sonntagsmaler“-Wettbewerb „Schiffe und Häfen“, den das Altonaer Museum in Kooperation mit dem Stern-Magazin und der Westbank AG in Hamburg ausrichtete.⁶⁷³ Anlass bot die gemeinsame Überzeugung, dass dem Phänomen der Laien- und Sonntagsmalerei in dieser Zeit „eine ungewöhnliche Bedeutung und Aktualität zukommt und daß die Förderung solcher in allen Schichten und Altersgruppen der Bevölkerung möglichen Wirksamkeiten eine sinnvolle Aufgabe darstellt“⁶⁷⁴. Das Konzept des „Naiven“ wurde dabei für die unterschiedlichen Interessen der beteiligten Institutionen nutzbar gemacht. Die Kooperation des Altonaer Museums hatte seinen Anknüpfungspunkt in dessen Sammlung historischer „naiver“ Schiffsbilder. Da das Museum darum bemüht war, „sich dem zu erneuter Aktualität gelangten Phänomen der naiven Kunst und ihrer Grenzgebiete“ zu widmen, wie Direktor Gerhard Wietek schreibt, kaufte man einige Werke zeitgenössischer Laienkünstler aus dem Wettbewerb an.⁶⁷⁵ Bereits 1971 hatte das Altonaer Museum „naive Kunst“ präsentiert. Auf die damals aus Recklinghausen übernommene Ruhrfestspiel-Ausstellung „Naive Kunst im Ruhrgebiet“ folgte 1972 die Verkaufsausstellung „Naive Kunst der Gegenwart aus Polen“, welche die „ursprünglichen bildnerischen Gestaltungskräfte“ eines Volkes sichtbar machen sollte.⁶⁷⁶ Die Westbank AG förderte innerhalb ihrer Öffentlichkeitsarbeit gemeinschaftsbezogene Aufgaben in den Bereichen Kunst und Kultur und hatte zuvor die Vortragsreihe „Laienmaler, Naive, Sonntagsmaler“ unterstützt. Ein Wettbewerb zur „Sonntagsmalerei“ wurde als „idealer Weg zu einer kreativen und sinnvollen Freizeitgestaltung“ angesehen. Das Stern-Magazin hatte in der Vergangenheit mehrfach über die Situation der „naiven Malerei“ in Europa berichtet. Das Magazin begriff die Ausrichtung des Wettbewerbs als soziales Engagement für die Gesellschaft durch die Vermittlung populärer Kunst.⁶⁷⁷

Hans Hermann Hagedorn, Gerhard Wietek, Direktor des Altonaer Museums in Hamburg, sowie Manfred de la Motte, Direktor Kunstverein Hannover, und Dietrich Mahlow, Direktor Deutsches Museum für Volkskunde Berlin. Vgl. Italiaander, Kat. Ausst. Reinbek 1971, o. S.

⁶⁷¹ Vgl. Europas neue Sonntagsmaler. 140 Preisträger des Wettbewerbs der Zeitschrift »Wochenend«, herausgegeben von der Zeitschrift „Wochenend“ im Heinrich Bauer Verlag, 1971.

⁶⁷² Vgl. Italiaander, Kat. Ausst. Reinbek 1971, o. S.

⁶⁷³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Einladung, o. D.

⁶⁷⁴ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1972, S. 2.

⁶⁷⁵ Aufgrund der fehlenden finanziellen Mittel für einen größeren Ankauf stellte das Magazin „Stern“ 10.000 DM zur Verfügung. Ob sich auch die Westbank AG finanziell an dem Ankauf für das Altonaer Museum engagieren sollte, war noch ungewiss. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Wietek an Grochowiak, 12.05.1972.

⁶⁷⁶ Vgl. Wietek, Kat. Ausst. Hamburg 1972, o. S.

⁶⁷⁷ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1972, S. 2.

Dem Aufruf waren insgesamt 11.130 nicht-professionelle Freizeitmaler gefolgt⁶⁷⁸, unter denen laut Grochowiak auch einige „Naive“ entdeckt werden konnten.⁶⁷⁹ In Zusammenhang mit der Eröffnung der Ausstellung „Schiffe und Häfen“ in der Recklinghäuser Kunsthalle schrieb die Recklinghäuser Zeitung unter der Überschrift „Der neue Volkssport: Sonntagsmalerei auf dem Küchentisch“:

„Der abfällig belächelte Naive, der mit seiner Staffelei hinauszieht, [sic!] in die Natur, um sich an Sonnenuntergängen zu delectieren, ist salonfähig geworden. Das Original mit dem hinterweltlerischen Flair ist, so scheint's, verstorben. Jetzt malen sie alle: die Gärtner, die Schlosser, die Zahnärzte, die Krankenschwestern, die Metzgermeister, die Rentner, die Studenten.“⁶⁸⁰

Die rege Teilnahme – rund 60 der 150 ausgestellten Arbeiten wurden von Hausfrauen gemalt⁶⁸¹ – belegt die Verbreitung der „naiven Malerei“ unter verschiedenen Bevölkerungsgruppen. Eine Auswahl der Werke wurde anschließend in einer Ausstellung präsentiert, die in verschiedene Städte der Bundesrepublik reiste.⁶⁸² Grochowiak bezeichnete die Schau als einen „Meilenstein in der Entwicklung der naiven Kunst“.⁶⁸³

Im Rahmen der Ruhrfestspiele Recklinghausen konzipierte Grochowiak in den 1970er-Jahren mehrere Ausstellungen zur „naiven Kunst“. Anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der Ruhrfestspiele 1971 zeigte die Städtische Kunsthalle Recklinghausen von April bis Juni die Schau „Werke und Werkstatt naiver Kunst“. Parallel übernahm man die vom Altonaer Museum konzipierte Ausstellung „Naive Kunst der Seeleute. Kapitänsbilder und Gallionsfiguren“, die im Ruhrfestspielhaus präsentiert wurde. In den folgenden Jahren zeigte das Kulturfestival thematisch entsprechende Ausstellungen wie „Skulpturen naiver Künstler aus Jugoslawien“ (1972) und „Naive Kunst aus Polen“ (1973). Recklinghausen galt neben Neuss, Zagreb und Bratislava als Zentrum der „naiven Kunst“.⁶⁸⁴ 1975 konnte die Stadt eine der größten Sammlungen mit Bildern und Plastiken „naiver Kunst“ aufweisen, so Grochowiak.⁶⁸⁵

Der Ausstellungs- und Museumsleiter nahm die Ausstellung „Naive Kunst – Sammlung Novotny“, die 1973/74 in der Kunsthalle Darmstadt gezeigt wurde, als Initialmoment für die Steigerung der Popularität der „naiven Kunst“ wahr. Darin waren internationale Künstler wie die „klassischen Naiven“ ebenso vertreten wie zeitgenössische Laienkünstler, darunter Adolf Dietrich, Minna Ennulat, Eduard Odenthal, Max Raffler oder Josef Wittlich.

Parallel dazu arbeitete ein internationaler Ausschuss unter Bihalji-Merin an der, wie Grochowiak schreibt, bis zu diesem Zeitpunkt größten Manifestation „naiver Kunst“.⁶⁸⁶ Es handelte sich da-

⁶⁷⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Chronologie/Vita „Der Weg Minna Ennulats als naive Malerin“, o. D.

⁶⁷⁹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 277 f.

⁶⁸⁰ o. V.: Der neue Volkssport, 1972.

⁶⁸¹ Vgl. o. V.: Der neue Volkssport, 1972.

⁶⁸² Zu den Stationen gehörten die Westbankschalterhalle im Altonaer Einkaufszentrum (August 1972), die Stadt Kiel (September 1972), die Kunsthalle Recklinghausen (5. November bis 10. Dezember 1972) und das Museum Oberhausen (Dezember 1972 bis Januar 1973), Leverkusen (August 1973) sowie das Fritz-Henkel-Haus in Düsseldorf-Holthausen. Vgl. Bauer: Von Seebären und leichten Damen, 1973.

⁶⁸³ Vgl. Bauer: Von Seebären und leichten Damen, 1973.

⁶⁸⁴ Vgl. Zimmer 1995, o. S.

⁶⁸⁵ Vgl. Grochowiak 1971.

⁶⁸⁶ Vgl. Grochowiak 1976, S. 277.

bei um die Ausstellung „Die Kunst der Naiven. Themen und Beziehungen“, die erst vom 1. November 1974 bis 12. Januar 1975 im Haus der Kunst in München und anschließend im Kunsthaus Zürich (25. Januar bis 31. März 1975) gezeigt wurde. Sie wurde von Bihalji-Merin konzipiert, der mit einem Ausschuss zusammenarbeitete, dem verschiedene Fachleute, darunter Felix Baumann aus Zürich, Reinhilde Hammacher-van den Brande aus Rotterdam, William Liebermann aus New York und Franz Meyer aus Basel, angehörten. Von 61 internationalen Museen und Galerien sowie von ca. 57 privaten Leihgebern wurden Exponate von rund 160 Künstlern zur Verfügung gestellt. Bihalji-Merin setzte in diesem Ausstellungsprojekt seine Bestrebungen aus dem Jahr 1959 fort und beabsichtigte „das Phänomen der naiven Kunst kritisch zu beleuchten, die bleibenden Werte festzustellen und sie von der massenweise produzierten Kunstware zu trennen“⁶⁸⁷. Er beurteilte die „naive Kunst“ nicht nach künstlerischen Maßstäben, sondern nach psychologischen Werten.⁶⁸⁸ Mit der Überzeugung, dass es das vielschichtige Phänomen der „naiven Kunst“ notwendig mache, „vorgeschichtliche und primitive Kunst, volkstümliche Bildnerie, rustikalen und städtischen Amateurismus, Pseudonaivität und echte naive Kunst“ zu betrachten, teilte Bihalji-Merin die Gemälde nach Themen und Beziehungen auf.⁶⁸⁹ Damit griff er auf seine Publikation „Die Naiven der Welt“⁶⁹⁰ von 1971 zurück, in der er Werke nach Motivkreisen gliederte. Der Autor beabsichtigte weltweit die erste umfassende historische Übersicht zu veröffentlichen, die auf die Geschichte der Entstehung, Ausbreitung und Differenzierung der „naiven Kunst“ eingeht.⁶⁹¹ In der Ausstellung standen Werke des von Uhde zusammengefassten Autodidaktenkreises, der „Maler des heiligen Herzens“, sowie zeitgenössische „naive“ Künstler im Mittelpunkt. Beispielhaft sollten darüber hinaus Vorläufer und Verwandtschaften der „naiven Kunst“ sichtbar gemacht werden.⁶⁹² Im ersten Raum der Ausstellung habe es eine Abteilung von Kunstwerken und eine Dokumentation gegeben, die nicht die „naive Kunst“ selbst, sondern Beziehungen, Abgrenzungen und Ausstrahlungen behandelte. Es wurden, wie Bihalji-Merin ausführt, in Ansätzen „primitive Kunst“, Kinderkunst und die „Bildnerie der Geisteskranken“ gezeigt. Auf der Basis nationaler Merkmale und soziologischer Aspekte wählte Bihalji-Merin eine Ordnung der Exponate, unter der er sich einen vielfältigen Zugang und die Verdeutlichung der gemeinsamen Formensprache der internationalen „Naiven“ versprach. Innerhalb von Themenkreisen wie Heiligendarstellungen, Historienmalerei, Bildnissen, Tier- und Blumenstillleben oder

⁶⁸⁷ Bihalji-Merin 1959, S. 23; vgl. Bihalji-Merin 1975, S. 9.

⁶⁸⁸ Vgl. Hohmeyer 1974 (online).

⁶⁸⁹ Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. München / Zürich 1975, S. 26.

⁶⁹⁰ Oto Bihalji-Merin 1971; Oto Bihalji-Merin: Die Naiven der Welt, Eltville 1986 (Nachdr. d. Ausg. Stuttgart 1971).

⁶⁹¹ Der erste Teil von Bihalji-Merins Publikation „Die Naiven der Welt“ (1973) umfasst Vorläufer und Grenzgebiete, Kunst der Frühzeit, die Bildnerie der „Naturvölker“, Kinderzeichnungen und Kunst der „Geisteskranken“, Volkskunst und amerikanische Folk-Art, die Kunst der sogenannten „Limners“ sowie die amerikanische „naive Kunst“. Der zweite Teil thematisiert „Rousseau und das große Reale“, die französischen Maler der „Maler des heiligen Herzens“ und die „Nachfolge in Frankreich“. In dem Kapitel „Die große Entfaltung“ geht es um östliche und fernöstliche, afrikanische, mittelamerikanische sowie europäische „Naive“, zudem „naive“ Plastik. Im dritten Teil werden Themen und Inhalte wie Landschaften, Städte, Porträts, Eros und andere Motivkreise behandelt. Den Schluss bildet die Betrachtung wechselseitiger Einflüsse „naiver“ und moderner Kunst des 20. Jahrhunderts. Vgl. Bihalji-Merin 1973.

⁶⁹² Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. München / Zürich 1975, S. 26.

Skulpturen beabsichtigte der Autor auf spezifische Analogien aufmerksam zu machen.⁶⁹³ Die Grundlage seiner Beschäftigung mit der „naiven Kunst“ bildeten seine zahlreich zuvor erschienenen Publikationen. 1971 waren neben dem Buch über das „Leben und Werk des Malers Henri Rousseau“⁶⁹⁴ und „Die Naiven der Welt“⁶⁹⁵ mit „Masters of naive Art“⁶⁹⁶ und „Modern primitives“⁶⁹⁷ Publikationen von Oto Bihalji-Merin in englischer Sprache erschienen. Hinzu kam seine italienische Veröffentlichung des Buches „Pittori Naïfs“⁶⁹⁸ im darauffolgenden Jahr.

Seinem Buch „Das naive Bild der Welt“ (1959)⁶⁹⁹ weist Bihalji-Merin die Rolle zu vielen Ausstellungen zur „naiven Kunst“ in den 1960er- und 1970er-Jahren den Weg bereitet zu haben. Andere Autoren hätten im Wesentlichen seine Definitionen, Analogien und Abgrenzungen aufgenommen. Die überarbeitete und aktualisierte Neuauflage „Die Malerei der Naiven“ (1975) ist laut Bihalji-Merin ein erweiterter und vertiefter Bericht über „naive“ Künstler.⁷⁰⁰ Seine Betrachtungen und Ausführungen hat er an manchen Stellen gestrafft und sich durch die Streichung emotionaler und anekdotischer Passagen um Sachlichkeit bemüht. Hervorzuheben ist, dass aus dem länderübergreifenden Kapitel „Das naive Bild der Welt“ die deutsche „naive Kunst“ herausgelöst und zum separaten Kapitel „Die Naiven in Deutschland“ verarbeitet wurde, da diese in der Zwischenzeit an Popularität gewonnen hatte. Infolgedessen wurden deutsche „naive“ Künstler wie Trillhaase, Thegen, Paps, Wittlich, Raffler oder auch Arbeiter-Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet wie F. Gerlach und Klekawka einbezogen.⁷⁰¹ Bereits 1959 hatte Bihalji-Merin Arbeiter-Laienmaler aus dem Ruhrgebiet – Karl Eduard Kazmierczak, Heinrich Schilling, Johann Mis – als Beispiele für „Kunstausübungen und -versuche naiver Maler aus dem Volke“ einbezogen.⁷⁰²

Es ist überliefert, dass Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet auch in verschiedenen fremdsprachigen, kunstliterarischen Übersichtswerken und mehreren überregionalen Ausstellungsprojekten vertreten waren. Am zahlreichsten partizipierten die werktätigen „Naiven“ aus dieser Region, darunter Bödeker, F. Gerlach, Hertmann, Kazmierczak, Klekawka, Koehn und Valerius, 1964 an der Darmstädter Ausstellung „Naive Kunst. Bali. Jugoslawien. Ruhrgebiet“ (7. Juni bis 26. Juli). Im selben Jahr waren Werke Kazmierczaks in der Ausstellung „Lusthof der Naïeven“ im Rotterdamer Museum Boijmans van Beunigen und Arbeiten von Bödeker in der Schau „Naive Malerei aus acht europäischen Ländern“ in der Neuen Galerie Linz ausgestellt. Während an der 1. Triennale der insiten Kunst in Bratislava (1966) waren F. Gerlach, Hertmann, Kazmierczak,

⁶⁹³ Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. München / Zürich 1975, S. 24.

⁶⁹⁴ Lise und Oto Bihalji-Merin: Leben und Werk des Malers Henri Rousseau, Dresden 1971; Oto Bihalji-Merin: Henri Rousseau. Leben und Werk, Köln 1976.

⁶⁹⁵ Bihalji-Merin 1971.

⁶⁹⁶ Oto Bihalji-Merin, : Masters of naive Art: A history and worldwide survey, New York 1971.

⁶⁹⁷ Oto Bihalji-Merin: Modern primitives, London 1971.

⁶⁹⁸ Oto Bihalji-Merin: Pittori Naïfs, Mondadori, Mailand 1972.

⁶⁹⁹ Bihalji-Merin 1975.

⁷⁰⁰ Vgl. Bihalji-Merin 1975, S. 8.

⁷⁰¹ Vgl. Bihalji-Merin 1975, S. 11 f.

Hinzu kamen u. a. deutsche Laienkünstler wie Eduard Odenthal, Bill Nagels, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Vivian Ellis, Emma Stern, Minna Ennulat, Friederike Voigt, Ida Bock, Dorothea Löbl-Bock, Lisa Kreitmeier, Gerlinde Krauss, Sylvia Garde, Maria Kloss. Vgl. Bihalji-Merin 1975, S. 228 f.

⁷⁰² Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 166 f.

Klekawka, Koehn und Valerius beteiligt, wurden in der 2. Triennale (1969) auch Arbeiten von Bödeker einbezogen.⁷⁰³

Die „naive Kunst“ hatte in den 1970er-Jahren nicht nur die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit gewonnen. Die Bevölkerung betrieb in der Freizeit zunehmend selbst aktiv ein künstlerisches Laienschaffen, was noch Ende der 1970er-Jahre angehalten habe, wie Grochowiak bemerkt.⁷⁰⁴ In konzeptueller Hinsicht war entscheidend, dass das soziale Engagement für die freizeitliche „Sonntagsmalerei“ der Gesellschaft mit der Suche nach „naiven“ Künstlertalenten verbunden wurde. Mit der Unterscheidung zwischen „Sonntagsmalern“ und „Naiven“ wurde das Konzept der „naiven Kunst“, das bislang einigen bestimmten Talenten vorbehalten war, nun auf die Allgemeinheit übertragen. Mit der überlieferten Phänomenschaŕfung kehrten Autoren und Institutionen die Ursprungsnähe der Laienkünstler in den Vordergrund, um aufzuzeigen, dass der „primitive Wilde“ mitten unter der Bevölkerung zu finden war.

Übersichtsausstellungen zur „naiven Kunst“ aus unterschiedlichen Ländern dokumentierten das in den 1970er-Jahren international verbreitete Interesse.⁷⁰⁵ Jakovsky schreibt im Katalog zur Luganer Ausstellung „I Naifs. Il Mostra Internazionale die Pittori Naifs“ (1973) von einem jugoslawischen, haitianischen und italienischen Wunder.⁷⁰⁶ Arsén Pohribný, der nach seiner Emigration aus der ČSSR von 1968 bis 1974 in Mailand gelebt hatte⁷⁰⁷, weist darauf hin, dass unter anderem in Turin und Rom (Italien) die Brennpunkte der „neoprimitiven Malerei“ zu finden gewesen seien und es in einigen Bezirken auch „Schulen“ gegeben habe.⁷⁰⁸ Laut Novotny gehörte Italien zu den letzten Entdeckungen der „Naiven“.⁷⁰⁹ Das Istituto della Comunità / Gruppo Naif di Reggio Emilia widmete sich beispielsweise ab 1964 der Dokumentation sowie dem kritischen Studium der italienischen und ausländischen „naiven Kunst“. Man machte es sich zur Aufgabe, Tradition und Volkskultur zu verbreiten. Die „Gruppo Naif“ fördere das Wissen und die Verbreitung von „primitiver“ und populärer Kunst der Vergangenheit bis zur Gegenwart durch Ausstellungen, Publikationen und Kunstfilme. Insbesondere dokumentierte sie Aktivitäten von Autoren und Bewegungen im Bereich der Volkskunst in einem Werksarchiv, fungierte als Verbindungsstelle zwischen „naiven“ Künstlern, förderte das kritische Studium und den Dialog über „insite

⁷⁰³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Vaculík, 04.05.1969.

⁷⁰⁴ Vgl. Grochowiak 1978, o. S.

⁷⁰⁵ Zu den repräsentativen Ausstellungen gehören bspw.: „Naiv Konst fran 20 Lander“, Sveagalleriet, Stockholm (1973); „People’s Art: naive arte in Canada“, National Gallery of Canada, Ottawa (1973/74); „De grote Naiven“, Stedelijk Museum, Amsterdam (1974); „Naifs españoles contemporaneous“, Palacio De La Vireina, Barcelona (1975); „Naive Kunst uit Joegoslavie 1930-1976“, Frans Halsmuseum, Haarlem (1976); „Yougoslavie. Peintres et sculpteurs naïfs“, Grand Palais, Paris (1976); „Naive Art in Yugoslavia“, Camden Arts Centre, London (1976); „Peintres Naifs“, Musée National d’Art Moderne, Tokio; Musée Municipal d’Osaka, Osaka (1977).

⁷⁰⁶ „I Naifs. Il Mostra Internazionale die Pittori Naifs“, Villa Malpensata, Lugano.

⁷⁰⁷ Vgl. Novotny 1977, S. 77.

⁷⁰⁸ Vgl. Pohribný, Kat. Ausst. Düsseldorf 1972, o. S.

⁷⁰⁹ Vgl. Novotny 1977, S. 80.

Erich und Brigitte Krug weisen darauf hin, dass sich der Erfolg der „naiven Kunst“ nicht in jedem Land gleich entwickelte. Vgl. Krug 1980, S. 13.

Kunst“. Anfang Dezember 1969 weihte es offiziell die „Galleria del Paiolo“, den Sitz der Gruppe, ein.⁷¹⁰

Auch andere italienische Städte wurden zum Schauplatz der „Naiven“: In Prato und Padova wurde 1971 die Ausstellung „I. Incontro con I Pittori Primitivi di Quindici Nazioni“ gezeigt. Zwei Jahre später wurde im Palazzo Barberini in Rom die Schau „Naifs a Roma“ präsentiert.

Im Jahr 1974 gründete sich die Gruppe „Romanaif“ um Laienmalerin Marinka Dallos, die einige Essays über diese Bewegung veröffentlichte. Künstlerische Naivität war aus ihrer Sicht kein Zufall, sondern eine Sache der eigenen Anschauung. Sie schreibt:

“Naif art is ideology, too, since it is linked to the subordinate classes. A naif painter conserves the natural vision of things.”⁷¹¹

Als Reaktion auf die damals angestiegene Popularität der „naiven Kunst“ veranstaltete die Zagreber Galerija primitivne umjetnosti am 18. Juli 1970 im Städtischen Pavillon erstmals die Veranstaltung „Naivni '70 – International meeting of naive art“.⁷¹² Sie umfasste verschiedene Ausstellungen, Diskussionsveranstaltungen und ein Symposium, das sich mit den Problemen der „naiven Kunst“ beschäftigte.⁷¹³ Veranstalter waren die Stadt Zagreb und der Staatliche Ausschuss für kulturelle Angelegenheiten.⁷¹⁴ Man erwartete unter anderem die Teilnahme Jugoslawiens, der BRD, der ČSSR, Ungarns, Haitis, Italiens, Frankreichs und der Sowjetunion. Zur Eröffnung waren Vertreter der jugoslawischen Regierung, der Kommunistischen Partei, der Wirtschaft und Industrie sowie Künstler, Kunstexperten und Museumsdirektoren aus dem Ausland erschienen.⁷¹⁵ Die Initiatoren strebten eine Neubewertung der „naiven Kunst“ an. Diese Relevanz ergab sich aus der Beobachtung, dass die „naive Kunst“ im Gegensatz zu bestimmten Strömungen der bildenden Kunst stark und stetig mehr konsumiert wurde und ihr Wert auf dem Kunstmarkt stabil blieb. In zehn Thesen fasste die Galerija den Konsens des Forschungsstandes zur „naiven Kunst“ sowie die eigenen wissenschaftliche Zielsetzung zusammen. Die ersten Thesen spiegeln das historische Verständnis wider, das die „naive Kunst“ außerhalb des zeitgenössischen Kunstgeschehens verortete. Noch zu Beginn der 1970er-Jahre sah man sie von Kunstförderern, Kritikern und Museen als minderwertige und bedeutungslose Erscheinung behandelt. Aufgrund der Feststellung, dass sich „naive Kunst“ im Hinblick auf ihr Vorkommen zur stärks-

⁷¹⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Information Istituto della Comunità/Gruppo Naif di Reggio Emilia, o. D.

⁷¹¹ Produzioni dal Basso (online).

⁷¹² Naivni '70, Ausst.-Kat., Umjetnički paviljon, Galerija primitivne umjetnosti, Zagreb 1970.

⁷¹³ Im Rahmen der „naivi '73“ fand unter dem Titel „Samonikli“ zudem vom 18. Juli bis 20. September eine Ausstellung der jugoslawischen Sonntagmaler in der Galerija primitivne umjetnosti (Galerie der primitiven Kunst in Zagreb) statt. Im Zeitraum vom 19. Juli bis 20. September war in Hlebine die retrospektiv angelegte Gedächtnisausstellung „Hommage a Feješ“ zu sehen. In Hlebine wurde zudem vom 19. bis 21. Juli 1970 ein internationales Symposium zum Thema „naive Kunst“ veranstaltet. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Programm, „naivni '70, 23.07.1970; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kelemen, o. D.; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief des Generalkonsulats der Bundesrepublik Deutschland an das Auswärtige Amt, o. D.

⁷¹⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an von Maltzahn, 20.04.1970.

⁷¹⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief des Generalkonsulats der Bundesrepublik Deutschland an das Auswärtige Amt, o. D.

ten vertretenen Richtung in der zeitgenössischen Kunst entwickelte, wurde eine Neubewertung ihrer tatsächlichen Isolierung und ihres Wertes innerhalb der modernen Kunst als notwendig empfunden. In diesem Zusammenhang erwog man die Möglichkeit, in Werken von Künstlern wie Utrillo, Chagall, Czontvary unter anderem Charakteristika der „naiven Kunst“ herauszuarbeiten. Die Absicht, die Kriterien des „Naiven“ auch auf das Werk bildender Künstler zu übertragen, sollte diese endgültig klassifizieren und sie in den Rahmen der „naiven Kunst“ einfügen.⁷¹⁶

Die Zagreber Galerija primitivne umjetnosti veranstaltete 1973 zum zweiten Mal die „Naivi '73 – International meeting of naive art“.⁷¹⁷ Ihr Konzept beinhaltete Ausstellungen mehrerer nationaler Sektionen mit Werken aus den Jahren von 1970 bis 1973. Man wollte vor allem einen Überblick über das aktuelle internationale „naive“ Schaffen geben.⁷¹⁸ Den Beitrag der BRD hatten die Museumsdirektoren Thomas Grochowiak, Irmgard Feldhaus und Lothar Pretzell gemeinsam zusammengestellt.

Die beträchtliche Nachfrage nach der deutschen Ausstellung zeitgenössischer deutscher „naiver Kunst“ aus dem Ausland hatte zu einer weiteren Projektidee geführt. Das Institut für Auslandsbeziehungen (IfA) in Stuttgart, das Ausstellungen im Ausland durchführte⁷¹⁹, war von der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes beauftragt worden, in Zusammenarbeit mit Grochowiak und Feldhaus eine Kollektion „naiver Kunst“ für den Einsatz zur auswärtigen Kulturpolitik zusammenzustellen. Zur Realisierung der geplanten Ausstellung „Naive Künstler in der BRD“ stellte das Auswärtige Amt dem IfA 100.000 DM für den Ankauf zur Verfügung.⁷²⁰ Da man aufgrund der weltweiten Anerkennung der „naiven Kunst“ eine überdurchschnittliche Preissteigerung im Verlauf einiger Wochen erwartete⁷²¹, wollte das IfA umgehend 1973 Ankäufe tätigen.⁷²² Auf der Suche nach Werken für den Sammlungsankauf besuchten Grochowiak und Feldhaus gemeinsam die Kunstmesse IKI.⁷²³

Grochowiak, Feldhaus und Pretzell stellten aus der zusammengetragenen Sammlung der Bundesrepublik eine Wanderausstellung zum Thema „Deutsche naive Malerei“ zusammen, die im Juni 1974 eine mehrjährige Tournee in verschiedene europäische Städte antreten sollte.⁷²⁴ Die Aus-

⁷¹⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Thesen der „naivni '70, 16.03.1970.

⁷¹⁷ „Naivi '73“, Ausst.-Kat. Galerija primitivne umjetnosti, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1973.

⁷¹⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bašičević an Grochowiak, 02.02.1973.

⁷¹⁹ Vgl. o. V.: Deutsche Grafik für Zentralafrika, 1972.

⁷²⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bammer, 18.04.1973.

Die Ankäufe mussten im Jahr 1974 vorgenommen werden, da im Folgejahr keine finanziellen Mittel mehr zur Verfügung stehen würden. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pollig an Feldhaus, 09.10.1973.

⁷²¹ Der Entschluss, einen vorzeitigen Ankauf von „naiven“ Kunstwerken zu tätigen, beruhte auf Grochowiaks Prognose einer kurz bevorstehenden Preissteigerung „naiver Kunst“ auf dem Kunstmarkt. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pollig an Grochowiak, 31.01.1973.

⁷²² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pollig an Grochowiak, 24.01.1973.

⁷²³ Grochowiak und Feldhaus hatten auf der IKI bei der Kleine Galerie Bad Godesberg Werke von Lisa Kreitmair sowie „Die Ballnacht in Gürzenich“ von Sophia Marx erworben. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Lange an Grochowiak, 09.10.1973.

⁷²⁴ Vgl. Grochowiak 1974, o. S.

Im Jahr 1975 wanderte die Ausstellung nach Linz (14.03.-06.04.), Luxemburg (18.04.-25.05.), Krakau (20.09.-20.10.), Breslau (28.10.-24.11.) und Warschau (20.12.-30.01.). Im folgenden Jahr wurde sie in Dublin (06.04.-30.

stellung umfasste 65 Bilder von 27 „naiven“ Künstlern aus der BRD.⁷²⁵ Im Jahr 1978 stellte das IfA eine weitere Ausstellung zur „naiven Kunst“ zusammen, die 85 Werke von 31 Künstlern aus der BRD umfasste.⁷²⁶ Wirth betont die Bedeutung Grochowiaks für die Zusammenstellung der Sammlung „naiver Kunst“ für die Bundesregierung, die seinem jahrzehntelangen, unermüdlichen Eintreten für die „naive Kunst“ zu verdanken gewesen sei.⁷²⁷ Dass die Bundesregierung in den 1970er-Jahren eine Sammlung „naiver Kunst“ anlegte und diese als Instrument deutscher Kulturpolitik im Ausland einsetzte, veranschaulicht über ihren damaligen Stellenwert hinaus, mit welcher Wertschätzung und Bedeutung dieser Bereich bedacht wurde.⁷²⁸

Die auffallende Präsenz der „naiven Kunst“ sowie ihre aufblühende Produktion in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre nahm man in Zagreb zum Anlass, die Tagung „naivi ’77“ auszurichten. Die Veranstalter erachteten eine weitere Zusammenkunft als notwendig, um das Phänomen der „naiven Kunst“ samt seiner Auswirkungen erneut in den Fokus zu rücken. Zudem wollte man den Bedeutungsumfang des Terminus „naive Kunst“ zum Gegenstand fachkundiger Untersuchungen machen. Die vom 24. Juli bis 4. September 1977 stattfindende Tagung „naivi ’77. International Meeting of Naive Art“ manifestierte sich in der „International Exhibition of Naive Art“. Verschiedene Länder durften mit maximal 20 Werken partizipieren, wobei jene teilnehmenden Länder, die bereits an der „naivi ’73“ vertreten waren, nur Werke mit einem Entstehungsdatum nach dem 1. Mai 1973 einsenden konnten, was dem Anspruch an Aktualität geschuldet war. Die Organisatoren der jeweiligen nationalen Sektion waren dazu angehalten, in einem englischsprachigen Beitrag, der im begleitend zur Ausstellung erschienenen Katalog veröffentlicht werden sollte, die Kriterien für die Auswahl der Künstler und deren Werke darzulegen.⁷²⁹

II.1.6 Begriff und Definition – ein Überblick

Wie der historische Rückblick zeigt, findet die Genese der Naiven-Rezeption insgesamt in der Entwicklung der Begrifflichkeit ihren Ausdruck. Das Rezeptionsinteresse entwickelte sich aus der Orientierung an der formalen und ästhetischen Ausdrucksstärke „primitiver“ Kunstäußerun-

04.), Cork (10.05.-29.05.) sowie vier Städten in Großbritannien, u. a. Liverpool (04.10.-31.10.), Stockton-on-Trent (20.11.-20.12.) gezeigt. Im Jahr 1977 setzte sich die Tournee in England fort und wanderte weiter in die schottischen Städte Glasgow (09.02.-27.02.) und Sheffield (12.03.-02.04.), nach Belgien und zog 1978 weiter nach Nizza (03.02.-15.03.) sowie Marseille (01.04.-13.05.). Darüber hinaus sah die Tourneeplanung für die Jahre 1978 bis 1981 die Präsentation der Ausstellung in Graz, Athen, Nicosia (Zypern) und Tel Aviv vor. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Tourneeablauf, 1974-1978, o. D.; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Halft an Grochowiak, 03.11.1977; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Tourneeplanung, 31.03.1978.

⁷²⁵ In der Ausstellung waren u. a. folgende Laienkünstler vertreten: Jean Abels, Ida Bock, Henry Dieckmann, Vivian Ellis, Minna Ennulat, Silvia Garde, Friedrich Gerlach, Karl Hertmann, Franz Klekawka, Maria Kloss, Gerlinde Krauss, Lisa Kreitmeir, Maja Kunert, Dorothea Löbl-Bock, Maria Landsiedel-Eicken, Karl Maeder, Max Odenthal, Paps, Max Raffler, Manfred Söhl, Emma Stern, C. C. Thegen, Jan van Weert, Josef Wittlich. Vgl. Grochowiak 1974, o. S.

⁷²⁶ Vgl. Grochowiak 1978, o. S.

⁷²⁷ Vgl. Wirth 1978, S. 20.

⁷²⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 277 f.

⁷²⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Regulations, naivi ’77, 1977.

gen indigener Völker. Autodidaktische Kunst wurde im Hinblick auf ihre vermeintlich unmittelbare, authentische Ausdruckskraft mit Objekten fremder, nicht-industrialisierter Kulturen sowie aus verschiedenen Grenzbereichen, die mit „primitiv“ konnotiert wurden, kontextualisiert. Die thematische Ausrichtung von Ausstellungen und Publikationen offenbart, dass avantgardistische Künstler bis zum Ende der 1940er-Jahre autodidaktische Künstler als zeitgenössische „Moderne Primitive“ rezipierten, ein Begriff, mit dem Uhde die Geschichte der Laienkunstrezeption wesentlich beeinflusste. Körner und Wilkens weisen darauf hin, dass sich die Kennzeichnung der Laienkünstler als „Primitive“ letztlich mit der Rezeptionserwartung der künstlerischen Avantgarde dieser Zeit deckte, die sich und „Primitive“ nahe am Ursprung glaubte. Die Autoren schreiben:

„Wenn es im 20. Jh. irgend einen Konsens darüber gab, was künstlerisch erstrebenswert ist, dann war es eben das, was der Begriff der ‚Primitivität‘ abdeckte oder abdecken sollte: Kreativität nämlich, die noch ganz unkorrupt, noch ganz am Anfang ist.“⁷³⁰

Wie Rüdlinger Ende der 1940er-Jahre darstellt, impliziert der Ausdruck „Moderne primitive Malerei“ eine „spezifisch,primitive‘ Anschauung und Empfindungsweise“, die Art und Weise künstlerischer Erkenntnis des Sichtbaren und ihrer darstellerischen Verwirklichung.⁷³¹ Mit der Übertragung von Merkmalen der „primitiven Kunst“ auf Laienkunstwerke und ihre Schöpfer forcierten Fachleute und Künstler das Konzept des „Primitiven“. Vor dem Hintergrund verschiedener Rezeptionsinteressen führten sie es unter bestimmten Kriterien als „naive Kunst“ fort. Wie Müller nachweist, wurde der Begriff „primitiv“ im Zusammenhang mit Rousseau und seinem Werk kongruent mit „naiv“ verwendet. Rousseaus Malweise wurde samt den daraus abgeleiteten Kriterien sozusagen zum Inbegriff der „naiven Malerei“. Sowohl in Bezug auf den Intellekt des Malers als auch die Stilistik seiner Werke sprach die Öffentlichkeit von kindlicher Naivität. Diese Rezeptionsweise bildete die Voraussetzung für die Wahrnehmung nachfolgender autodidaktischer Laienkünstler.

Autoren begannen über einen adäquaten Begriff zu reflektieren, wobei verschiedene Rezeptionsweisen unterschiedliche Begriffe hervorbrachten, wie der historische Rückblick auf die Entwicklung der Rezeption der „naiven Kunst“ zeigt. Emotional geprägte Bezeichnungen wie unter anderem „Maler des heiligen Herzens“ veranschaulichen zugleich, dass die „naiven“ Laienkünstlern zugeschriebenen Merkmale auf ihren Instinkt und ihre Intuition zurückgeführt wurden.⁷³² Uhde beabsichtigte mit dieser Bezeichnung herauszustellen, dass die Werke der „primitiven“ Maler überwiegend aus der Ergriffenheit entspringen würden⁷³³:

„Diese Herzen aber stehen nicht wie die Herzen der meisten Menschen unter der Herrschaft von vielem Denken und Wünschen, sondern es sind geheiligte Herzen, in die Gott seinen Einzug erhielt.“⁷³⁴

Später erschien ihm die Bezeichnung jedoch als zu gefühlvoll.⁷³⁵ Bernard Dorivals begriffliche Zusammenfassung der Maler „des Instinkts und des Herzens“⁷³⁶ bewertete Uhde als zu lang und

⁷³⁰ Körner / Wilkens 2009, S. 61.

⁷³¹ Vgl. Rüdlinger, Kat. Ausst. Bern 1949, S. 2.

⁷³² Vgl. Brodskaja 2000, S. 19.

⁷³³ Vgl. Uhde 1947, S. 13-15.

⁷³⁴ Uhde 1947, S. 15.

künstlich.⁷³⁷ René Huyghe hatte 1935 den Begriff „Maler des Instinkts“ eingeführt, den er mit der Schaffensmethode der Künstler verknüpfte.⁷³⁸ Neusüß erklärt Bezeichnungen wie diese damit, dass die „naive Kunst“ von Beginn an „als Absage an den Intellekt und die technische Wissenschaftlichkeit“ verstanden wurde.⁷³⁹ Darüber hinaus waren auch Betitelungen wie „peintres de la réalité“ oder „maîtres populaires“ im Umlauf. Der Begriff der „Art populaire“ wurde von André Lhote geprägt.⁷⁴⁰ Holger Cahill sprach im Katalog zur Ausstellung „Masters of popular painting“ (1938) von „Artists of the people“.⁷⁴¹ Gauthier befürwortete, wie auch Cassou und Haftmann, die Bezeichnung „Maîtres Populaires de la Réalité“ (1937), die er wie folgt beschreibt:

“Masters – [...] by virtue of their real mastery of their profession, the sureness of their technique, the accomplished, original, distinctive character of their way of composing and painting.”⁷⁴²

Gauthier bezieht das Wort „populaire“ auf den Ursprung der Maler aus dem Volk.⁷⁴³ Dabei verneint er entschieden: »Mais se ne sont pas des ‚Peintres du Dimanche‘.«⁷⁴⁴ Uhde akzeptierte den Begriff „Sonntagsmaler“ lediglich für eine niedrigere Kategorie malender Dilettanten.⁷⁴⁵ Laut Bihalji-Merin impliziert er die Freizeitgestaltung oder gelegentliche Kunstausbübung und deutet nicht auf eine „innerlich notwendige schöpferische Betätigung“ hin, die ernsthaft und intensiv ausgeübt werde.⁷⁴⁶ In dieser Hinsicht treffe der Begriff des „Sonntagsmalers“, wie Stabenow meint, nur partiell auf Rousseau zu, der anfangs zwar Freizeitmaler war, sich mit der Pensionierung jedoch für die Laufbahn des professionellen Künstlers entschied.⁷⁴⁷

Janis betrachtete viele der parallel existierenden Bezeichnungen als problematisch. Er beurteilte den Begriff „Non-professionals“ als zu allgemein und „Sunday Painters“ als zu ungenau. Während „Popular painters“ lediglich an die Popularität von Musikhits denken ließen, sei „Painters of the People“ zu pauschal. Die Bezeichnung „Folk Artist“ brachte Janis mit bäuerlicher Kunst in Zusammenhang. Den Namen „Instinctives“ fand er, wie den Begriff „Primitive“ auch, zwar zutreffend, aber gleichermaßen einschränkend. Den Ausdruck „Naive“ lehnte er aufgrund des üblichen Gebrauchs für „mind ignorance“ ab. Mit André Bretons vorgeschlagener Bezeichnung

⁷³⁵ Toni Roth stimmt Uhdes Bezeichnung „Maler mit den heiligen Herzen“ noch im Jahr 1969 zu. Vgl. Roth 1969, o. S.

⁷³⁶ Dorival, Bernard: *Les Peintres du 20ème siècle 2, Nabis, fauves, cubistes: du cubisme à l'abstraction 1914-1957*, Paris 1957.

⁷³⁷ Vgl. Uhde 1947, S. 21.

⁷³⁸ Vgl. Huyghe, René: *La Peinture d'Instinct; Introduction*, in: *Histoire de l'Art Contemporain: La Peinture*, Paris 1935, S. 185-188.

⁷³⁹ Vgl. Neusüß 2008, S. 85.

⁷⁴⁰ Lhote, André: *Arte populaire*, *Nouvelle Revue Française* (1929).

⁷⁴¹ Vgl. Kelemen 1969, S. 14.

⁷⁴² Gauthier, Kat. Ausst. New York 1938, S. 23 f.

⁷⁴³ Vgl. Gauthier, Kat. Ausst. New York 1938, S. 23.

⁷⁴⁴ Gauthier, Kat. Ausst. New York 1938, S. 19.

⁷⁴⁵ Toni Roth stimmt Uhdes Bezeichnung „Maler mit den heiligen Herzen“ noch im Jahr 1969 zu. Vgl. Roth 1969, o. S.

⁷⁴⁶ Vgl. Bihalji-Merin 1973, S. 8.

⁷⁴⁷ Vgl. Stabenow 2001, S. 40.

„Autodidakten“ würde man gebildete „self-taught“-Künstler unter den Surrealisten assoziieren. Letztlich erachtete Janis den Terminus „self-taught artists“ als adäquat und nicht anmaßend.⁷⁴⁸

Wie die Ausführungen zeigen, gab es in den 1940er-Jahren weder feststehende Bezeichnungen noch feste Definitionen.⁷⁴⁹ Aufgrund der Koexistenz verschiedener, unklar verwendeter Begrifflichkeiten wurde seit den 1950er-Jahren zunehmend versucht, „naive“ Laienkunst genauer zu definieren. Jakovsky äußerte 1957, dass sich all jene bis dahin bestehenden Bezeichnungen wie „Naive“, „Instinktive“, „Neo-Primitive“, „Maler vom Heiligen Herzen“, „Sonntagsmaler“ oder „Volkstümliche Meister der Wirklichkeit“ nicht mehr halten ließen.⁷⁵⁰ Geist argumentiert gegen den Begriff „Sonntagsmaler“ mit der Begründung, dass die Laienmaler nicht nur an Sonntagen malen.⁷⁵¹ Auch Otto August Ehlers will diesen nicht als dogmatisch verstehen, um der Vielseitigkeit der Laienmalerei gerecht zu werden.⁷⁵² Hernandez, der die Bezeichnungen „Primitifs contemporains“, „Peintres d’instinct“⁷⁵³ und „Peintres naïfs“ für nichtssagend hält, befürwortet den Ausdruck „Laienmaler“, da er sowohl die „nicht berufsmäßig schaffenden Maler konventionell gebundener volkstümlicher Werke“ als auch „den seiner Bildmittel kaum bewußten Künstler“ einschließt. Hernandez weist allerdings darauf hin, dass nicht jeder Laienmaler auch ein „naiver“ Maler sei.⁷⁵⁴ Dagegen erachtet Bihalji-Merin die Bezeichnung „Laienmalerei“ als zu weit gespannt, da sie alle nicht fachgeschulten Bildner von der Volks- und Heimatkunst bis zu Dilettanten und Amateuren verschiedener Gesellschaftsschichten umfasse.⁷⁵⁵

Mit der Ausstellung in Knokke-Le-Zoute 1958 und der Publikation und der gleichnamigen Ausstellung „Das naive Bild der Welt“ (1959/1961) setzte sich weitestgehend der Begriff „naive Kunst“ durch, wie Kelemen herausstellt.⁷⁵⁶ Natalja Brodskaja sieht in diesem gleichermaßen den moralischen wie auch den ästhetischen Aspekt des Schaffens berücksichtigt.⁷⁵⁷ Die Autoren Tkáč und Pohribný fassen unter dem Begriff „naiv“ ein mannigfaltiges künstlerisches Schaffen zusammen, über das hinsichtlich des sozialen Antriebs, der historischen Wurzeln oder der psychologischen Funktion des Bildes eindeutige Aussagen getroffen werden können.⁷⁵⁸ Bihalji-Merin befürwortet den Begriff „naive Kunst“, da er diese Kunst am besten charakterisiere.⁷⁵⁹

Trotz jahrzehntelanger Bemühungen, die Definition der „naiven Kunst“ zu präzisieren, vermieden unterschiedliche, parallel zueinander existierende Standpunkte noch bis in die 1970er-Jahre eine klare Begriffsfindung.⁷⁶⁰ Verschiedene Autoren weisen auf die undifferenzierte Verwen-

⁷⁴⁸ Vgl. Janis 1942, S. 11-13.

⁷⁴⁹ Vgl. Harnoncourt, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961, S. 18 f.

⁷⁵⁰ Vgl. Jakovsky 1957, S. 23 f.

⁷⁵¹ Vgl. Geist 1955, S. 9.

⁷⁵² Vgl. Ehlers 1956, S. 22.

⁷⁵³ René Huyghe: La Peinture d’Instinct; Introduction, in: Histoire de l’Art Contemporain: La Peinture, Paris 1935, S. 185-188.

⁷⁵⁴ Vgl. Hernandez 1961, S. 394.

⁷⁵⁵ Vgl. Bihalji-Merin 1973, S. 8.

⁷⁵⁶ Vgl. Kelemen 1969, o. S.

⁷⁵⁷ Vgl. Brodskaja 2000, S. 19.

⁷⁵⁸ Vgl. Pohribný 1967, S. 13.

⁷⁵⁹ Vgl. Bihalji-Merin 1973, S. 8.

⁷⁶⁰ Vgl. Dallmeier, Kat. Ausst. o. O. 1981, o. S.

dung vielzähliger Begriffe in dieser Zeit hin.⁷⁶¹ Zanoziński sieht den Terminus „naive Kunst“ und sein Verhältnis zur Volkskunst, der „Kunst der Primitiven“ oder der Kunst von Kindern oder „Geisteskranken“ noch stets unzureichend geklärt.⁷⁶² Darüber hinaus verweist Grochowiak in seiner Publikation „Deutsche naive Kunst“ (1976) auf die unterschiedliche Bewertung der „naiven Kunst“ bis in die zweite Hälfte der 1970er-Jahre.⁷⁶³ Jakovsky kritisiert, wie an späterer Stelle näher ausgeführt werden soll, die Tendenz ihrer Einordnung und Definition in den 1970er-Jahren, der zufolge die „Naiven“ in Bezug auf ihr Wesen als zurückgeblieben beschrieben wurden.⁷⁶⁴ Aus diesem Grund widmet sich der Autor erneut in seiner 1976 erschienenen Publikation „Bildkunst des 20. Jahrhunderts“ der Definition des „naiven“ Künstlers.⁷⁶⁵ Als Reaktion auf die Wissensmehrung und die hinzugewonnenen Erfahrungen auf dem Gebiet der „naiven Kunst“ erweiterte Jakovsky hier sein 1967 veröffentlichtes Nachschlagewerk „Peintres naïfs. Lexikon der Laienmaler“.⁷⁶⁶ Noch in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre wurde die „naive Kunst“ unterschiedlich bewertet, wie Grochowiak bemerkt. Es hätten Fragen im Raum gestanden,

„z. B. über Quellen, Bezüge und Abgrenzung zur traditionellen Volkskunst und der Kunst der Naturvölker, zu Bildern und Zeichnungen von Kindern und zur Bilderei der Geisteskranken; ob ‚naiv‘ die treffende Bezeichnung, die Benennung ‚bewusst Naive‘ und ‚primitiv Naive‘ zulässig sei, ob naive Kunst theorielos, zeitlos und ohne Stil sei, ob sie erlernbar und entwicklungsfähig sei, ob sie nationale Eigenständigkeit aufweist, ob sie gesellschaftskritisch wirksam werden könne u. a. m.“⁷⁶⁷

Novotny führt die Problematik einer uneinheitlichen Definition darauf zurück, dass häufig verschiedenartige Kunstwerke unter dem Begriff „naive Kunst“ zusammengefasst wurden und dadurch keine stilistischen Kriterien für diesen Komplex hätten entwickelt werden können.⁷⁶⁸ Viele Autoren erklären diesen Umstand mit der großen Nachfrage, die zahlreiche vermeintlich „naive“ Künstler hervorbrachte. Als problematisch wird allgemein angesehen, dass der wachsende Kunstmarkt die Entwicklung einer „naiven“ Stilistik begünstigte, die von dilettantischen Laienkünstlern und auch bildenden bzw. professionellen Künstlern adaptiert wurde.⁷⁶⁹ Die Schwierigkeit, zu einer einheitlichen Begriffsbildung zu finden, erwuchs demzufolge nicht nur aus voneinander abweichenden Definitionsversuchen, sondern auch durch unterschiedliche Rezeptionsinteressen. Die zunehmende Begeisterung für „naive Kunst“ und die vielen auf dem Kunstmarkt und z. B. in Wettbewerben als „naiv“ hervortretenden Laienkünstler schienen aus der Sicht kunstmarktorientierter wie auch fachlich bezogener Autoren eine Neubewertung der „naiven Kunst“ notwendig werden zu lassen. Diese Bestrebungen hatten eine eingehende Beschäftigung mit einer adäquaten Begrifflichkeit und die Suche nach Kriterien, die Maßstäbe zur Bewertung der „naiven Kunst“ und ihrer Qualitätsunterschiede bilden sollten, zur Folge. In die-

⁷⁶¹ Vgl. Zimmer 2000, S. 23.

⁷⁶² Vgl. Zanoziński, Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

⁷⁶³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 6.

⁷⁶⁴ Vgl. Jakovsky 1976a, S. 40.

⁷⁶⁵ Jakovsky 1976b.

Zu weiteren Veröffentlichungen Anatole Jakovskys gehören: Anatole Jakovsky: Naive Malerei, Freiburg, Basel, Wien 1976; Anatole Jakovsky: Naive Painting, Oxford 1979.

⁷⁶⁶ Anatole Jakovsky: Peintres naïfs. Lexikon der Laienmaler, Basel 1967.

⁷⁶⁷ Grochowiak 1976, S. 6.

⁷⁶⁸ Vgl. Novotny 1977, S. 212.

⁷⁶⁹ Vgl. Clemens-Sels-Museum (Hrsg.) 1972, o. S.; vgl. Novotny 1977, S. 212; vgl. Jakovsky 1976b, S. 29.

sem Zusammenhang begann die Diskussion der Neubewertung der „naiven Kunst“ innerhalb der modernen Kunst. Grochowiak bemerkt, dass die Begriffsbestimmung und die Abgrenzung der „naiven Kunst“ sowohl von Wissenschaftlern als auch von „kenntnisreichen Laien“ vorgenommen wurden.⁷⁷⁰ In den 1970er-Jahren kamen zahlreiche nicht wissenschaftliche Autoren wie private Sammler und Galeristen zu Wort. Manche veröffentlichten Bücher, in denen sie über ihre Entdeckungen und Sammlungen oder allgemein über „naive Kunst“ schrieben.⁷⁷¹ Das Sammlerpaar Brigitte und Erich Krug⁷⁷² veröffentlichte eine Analyse der damaligen Marktsituation mit Hinweisen zum Ankauf „naiver Kunst“ und Ratschlägen zur Gründung einer eigenen Sammlung.⁷⁷³ In Bezug auf die Publikationen der 1970er-Jahre vermittelt sich insgesamt der Eindruck, dass sich Autoren, darunter Sammler, mit ihren Beiträgen innerhalb der Diskussion positionieren und richtungsweisend die „Naiven“-Rezeption zugunsten ihres Marktwertes beeinflussen wollten. Das Lexikon der Kunst schreibt Mitte der 1970er-Jahre kritisch, dass die „naive Malerei“, bedingt durch die Manipulation des Marktes und durch eine idealistisch verklärende Forschung gefördert, vor allem in Westeuropa zu einer populären Kunstgattung geworden sei.⁷⁷⁴ Bereits zum Ende der 1970er-Jahre wurde die „naive Kunst“ vielfach für tot gehalten.⁷⁷⁵ Das stetig abnehmende Interesse an Laienkunst führte dazu, dass die „Naiven“ in den 1980er-Jahren schließlich einen festen Marktwert erreichten.⁷⁷⁶

II.2 Die Konzeption des „Naiven“ – Thomas Grochowiaks Publikation „Deutsche naive Kunst“

II.2.1 Zur wissenschaftlichen Positionierung und Zielsetzung Grochowiaks

Die Veröffentlichung von Thomas Grochowiaks Standardwerk „Deutsche naive Kunst“ 1976 erfolgte zum einen ein halbes Jahrhundert nach Herausgabe von Wilhelm Uhdes Monografie über den Autodidakten Henri Rousseau (1911) und zum anderen nach dem Höhepunkt des internationalen „Naiven“-Trends. Nach eigenen Angaben hatte Grochowiak bis zu diesem Zeitpunkt bereits selbst europaweit „naive Kunst“ ausgestellt und erforscht.⁷⁷⁷ Darüber hinaus bezog er zwischen den 1950er- und 1970er-Jahren in Vorträgen, Diskussionen und verschiedenen Veröffentlichungen Stellung zum Wesen der „naiven Kunst“.

⁷⁷⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 6.

⁷⁷¹ Hubmann 1973; Zuck 1974; Italiaander 1974; Rolf Italiaander: Naive Kunst und Folklore, Tangstedt, Hamburg 1977; Ida Niggli: Naive Kunst gestern und heute, Niederteufen 1976; Krug 1980.

⁷⁷² Brigitte Krug veröffentlichte zu diesem Thema mehrere Aufsätze in Zeitschriften. Erich Krug publizierte das Bilderbuch mit „naiven“ Bildern „Überall ist Wunderland“: Erich Krug: Überall Ist Wunderland Ein Kinderbuch Naiver Maler, München 1971.

⁷⁷³ Krug 1980.

⁷⁷⁴ Vgl. Lexikon der Kunst 1975, S. 488.

⁷⁷⁵ Vgl. Kühn 1999, S. 1.

⁷⁷⁶ Vgl. Diemer 1981, S. 19.

⁷⁷⁷ Vgl. Grasskamp 2009, S. 48.

Zu Beginn der 1950er-Jahre hatte er im Rahmen der Ruhrfestspiele Recklinghausen begonnen, insbesondere zeitgenössische (Arbeiter-)Laienkünstler aus der Region zu fördern. Diese Bemühungen erfolgten in Anlehnung an die Bildungsintentionen der Träger der Ruhrfestspiele, kunstdidaktische Konzepte für die Zielgruppe der Werktätigen aus der Montanindustrie zu entwickeln. Das Format der Laienkunst-Ausstellungen bot die Plattform, auf der Grochowiak ein Konzept entwickelte, mit dem er einerseits den vorgegebenen gewerkschaftlichen Bildungsvorstellungen innerhalb der Ruhrfestspiele versuchte gerecht zu werden und andererseits (Arbeiter-)Laien-künstler in den Kontext der „naiven Kunst“ stellte.

Die Anfänge von Grochowiaks Beschäftigung mit der „naiven Kunst“ fielen in eine Zeit, als Kunsthistoriker, wie Jakovsky oder Bihalji-Merin, erst begannen, dieses Phänomen näher zu definieren. Wie die vorausgegangene Diskursgeschichte und der historische Abriss der „Naiven“-Rezeption offenlegten, waren damals unterschiedliche Bezeichnungen im Umlauf, die jeweils andere Komponenten des laienkünstlerischen Schaffens und der Person des Laienkünstlers akzentuierten: Während beispielsweise der Begriff „Sonntagsmaler“ den Freizeitaspekt betonte, konzentrierte sich die Bezeichnung „Maler des einfältigen Herzens“ auf eine emotional basierte Kunstschöpfung. Seit der Rezeption von Henri Rousseaus Werken zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden nachfolgende Generationen von technisch und intellektuell unterlegen geglaubten Laienkünstlern in Anlehnung an den modernen Primitivismus mit sogenannten „primitiven“ Kunstformen in Zusammenhang gebracht.

Bildete die anfängliche konzeptuelle Offenheit in den 1950er-Jahren die Ausgangslage, in der Grochowiak begann, in Bezug auf das Laienkunstschaffen von Industriearbeitern aus dem Ruhrgebiet ein Naivitätskonzept zu entwickeln, hatten sich die Diskursbedingungen in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre verändert. Zum einen hatten Wissenschaftler, Kunsthändler und Museumsleute über die Jahrzehnte hinweg Charakteristika bzw. Kriterien zusammengetragen, aus denen sich übergreifend ein stereotypes Bild vom „Naiven“ durchsetzte. Zum anderen hatte die lange Zeit als künstlerisch minderwertig bewertete „naive Kunst“ öffentliche Anerkennung gefunden, die sich positiv in der großen Nachfrage auf dem Kunstmarkt widerspiegelte. Die von Grochowiak in „Deutsche naive Kunst“ vorgestellten theoretischen Ansätze und zusammengetragenen Merkmale des „Naiven“ stellten zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 1976 keine Innovation mehr dar. Die historischen sowie theoretischen Grundlagen der deutschen „naiven Kunst“ waren bereits geschaffen worden. Die Wurzeln von Grochowiaks Publikationsvorhaben reichen allerdings zurück ins Jahr 1971. Damals war er durch die positive Resonanz von beteiligten Laienkünstlern und Besuchern der Ruhrfestspiel-Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ dazu angeregt worden, ein Buch über die deutsche „naive Kunst“ zu schreiben. Der Autor überzeugte damals den Recklinghäuser Verleger Aurel Bongers⁷⁷⁸ die erste „Zusammenfassung der

⁷⁷⁸ Der Verlag Aurel Bongers, der sich nach kleinen Anfängen zu einem international anerkannten Unternehmen entwickelte, unterstützte laut Grochowiak die Kulturinstitutionen der Stadt Recklinghausen wie die Städtische Kunsthalle und das Ikonenmuseum, indem er sein Verlagsprogramm in enger Anlehnung an ihre Aktivitäten entwickelte und die städtischen Kunstinstitute über die Grenzen Recklinghausens hinaus bekannt und populär gemacht hätte. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Amely, 30.10.1978.

wichtigsten deutschen naiven Künstler“ herauszugeben.⁷⁷⁹ 1975 war Grochowiak zudem in einem kritischen Gedanken- und Meinungs austausch über „naive Kunst“ mit dem Direktor des Kunsthauses Zürich, René Wehrli (1950-1976), dazu angeregt worden, diesen problematischen Bereich intensiv neu zu überdenken.⁷⁸⁰ Ein Brief von 1975 dokumentiert, dass der Verleger Bongers versuchte, Grochowiak zur baldigen Veröffentlichung zu drängen, da er befürchtete, dass sich das Buch zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr gut verkaufen würde.⁷⁸¹ Trotz Grochowiaks früh unternommener organisatorischer Schritte und dem Nachdruck des Verlegers erschien die Publikation erst nachdem die „naive Kunst“ ihren Höhepunkt bereits erreicht hatte und schon zahlreiche Schriften zu diesem Bereich veröffentlicht worden waren.⁷⁸² Im Rahmen der durch Grochowiak eröffneten monografischen Ausstellung Erich Bödekers in der Galerie Elke und Werner Zimmer in Düsseldorf am 12. Oktober 1976 wurde das Buch schließlich der Öffentlichkeit vorgestellt.⁷⁸³ Zu diesem Zeitpunkt zeichnete sich zwar noch nicht das Ende der „naiven Kunst“ ab⁷⁸⁴, doch erschien es zu spät, als das Grochowiak damit richtungsweisenden Einfluss auf die Rezeption der „naiven Kunst“ oder den Kunstmarkt hätte nehmen können, wie Elke Zimmer meint. Dennoch sind die Galeristen Zimmer überzeugt, dass Grochowiaks Buch wesentlich zum Erfolg der „naiven Kunst“ in Deutschland beigetragen hat.⁷⁸⁵ In Bezug auf die Arbeiter-Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet ist er als Pionier zu bezeichnen, da er früh das öffentliche Interesse für diese Gruppe förderte.

Da Fachleute, Wissenschaftler und fachkundige Laien, sich jedoch schon bis 1976 bemüht hatten, den Begriff und die Grenzbereiche der „naiven Kunst“ zu bestimmen sowie ihre nationalen Zentren und internationalen Vertreter zu erfassen, intendierte Grochowiak mit seiner Publikation vielmehr eine erste Bestandsaufnahme deutscher „naiver“ Künstler zu leisten und ausgewählte Werke zu interpretieren und zu vergleichen. Er strebte an, den zahlreichen und vielfältigen Arbeiten in einer größer angelegten Publikation zu einer angemessenen Würdigung zu verhelfen, indem er diese adäquat erarbeitete und bewertete. Grochowiak war sich bewusst, dass der umfangreiche Bestand an deutschen „naiven“ Kunstwerken in einer Publikation keine weitreichenden und ausführlichen Betrachtungen zuließ und aus seinem Vorhaben eine eher fragmentarische Darstellung resultieren musste.⁷⁸⁶

Grochowiak widmet sich in seinem Buch letztlich auch der Geschichte der „naiven Kunst“, ihrer Definition, ihrer soziologischen Kontextualisierung sowie ihren kunsthistorischen Bezügen. Im

⁷⁷⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Grochowiak (1971).

⁷⁸⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Grochowiak an Wehrli, um 1975.

⁷⁸¹ Gespräch mit Helene Bernhofer in Recklinghausen am 04.02.2015.

Helene Bernhofer war langjährige Mitarbeiterin der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen.

⁷⁸² Vorgestellt wurde die Publikation „Deutsche naive Kunst“ von Grochowiak im Rahmen der Eröffnung der Ausstellung mit Werken Erich Bödekers in der Galerie Elke und Werner Zimmer am 12. Oktober 1976 in Düsseldorf. Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1976.

⁷⁸³ Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, o. S.

⁷⁸⁴ Gespräch mit Helene Bernhofer am 4.02.2015.

⁷⁸⁵ Gespräch mit Elke und Werner Zimmer in Düsseldorf am 28.03.2017.

⁷⁸⁶ Vgl. Grochowiak 1976, S. 6, S. 278-282.

Verlauf seiner Darstellungen vermittelt der Autor keinen chronologischen, sondern einen zeitübergreifenden Überblick über die Entwicklung deutscher „naiver Kunst“, indem er eine Auswahl von 92 deutschen Laienkünstlern der 1920er- bis zur Mitte der 1970er-Jahre nach Themen- und Motivkategorien aufteilt.⁷⁸⁷ Dabei schenkt er einigen „naiven“ (Arbeiter-)Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet besondere Aufmerksamkeit. Zudem bindet er zeitgenössische „Naive“ ein, die in den 1970er-Jahren unter anderem in Wettbewerben auf sich aufmerksam machten. Er trägt grundlegende Merkmale und künstlerische Beweggründe von „authentischen Naiven“, Dilettanten wie auch sogenannten „Pseudo-Naiven“ zusammen, anhand derer er die Kriterien der „naiven Kunst“ erstellt. Diese wendet er innerhalb der in mehreren Kapiteln behandelten Bildthemen exemplarisch auf verschiedene deutsche „naive“ Künstler und ihre Werke an. Der Autor beschreibt Gemeinsamkeiten wie auch Unterschiede und greift die Grenzgänger unter ihnen auf. Um die benannten Kriterien zu veranschaulichen, überträgt er diese auf ausgewählte Künstler. Wie sich Grochowiaks Position im Detail über die Jahrzehnte entwickelte, sollen die sich diesem Kapitel anschließenden Betrachtungen der Ruhrfestspiel-Ausstellungen von den 1950er- bis 1970er-Jahren, in denen Laienkunst eine wesentliche Rolle spielte, beleuchten. Im Folgenden gilt es Grochowiaks Naivitätskonzept theoretisch darzulegen und in den diskurstheoretischen Kontext einzubetten.

II.2.2 Zum Begriff der „naiven Kunst“

Grochowiak verweist auf die bis in die 1970er-Jahre bestehende Uneinigkeit über die Bezeichnung „naive Kunst“, die er im Sinne der „unschuldsvollen Ursprünglichkeit“⁷⁸⁸ dem Begriff des „Laienmalers“ vorzieht. Der Autor bezieht sich auf eine Definition von Irmgard Feldhaus, die das entscheidende Kriterium der „authentischen naiven Kunst“ in einer „ungeschulten, nicht an gestalterischen Prinzipien und Tendenzen orientierten, elementaren Bildkraft“ sieht.⁷⁸⁹ Im Hinblick auf die Etymologie des Wortes „naiv“ beruft sich Grochowiak auf Georg Schmidt, den früheren Direktor des Kunstmuseums Basel, der 1961 im Ausstellungskatalog „Das naive Bild der Welt“ einen historischen Bezug auf theoretische Schriften der Aufklärung herstellt. Ihm zufolge ist das Wort im 18. Jahrhundert mit dem aufklärerischen Gedankengut des Philosophen Jean-Jacques Rousseau nach Deutschland gelangt. Das französische „naïf“ geht auf das lateinische Wort „nativus“ zurück, das „angeboren, natürlich, ursprünglich“ bedeutet. Wie Schmidt und Grochowiak ausführen, betonte es im 18. Jahrhundert das Ungekünstelte, Unverdorbene, glücklich Unbefangene und Unschuldige und bildete somit einen Kontrast zum höfischen Rokoko.⁷⁹⁰

⁷⁸⁷ Grochowiak ist nicht der erste, der thematisch vorgeht und die Bilder nach Motiven zusammenstellte und besprach wie die Publikationen Bihalji-Merins zeigen. Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. München / Zürich 1975; vgl. Bihalji-Merin 1971. Möglicherweise adaptierte Grochowiak dieses Ordnungsprinzip.

⁷⁸⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 11.

⁷⁸⁹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 11, zit. n.: Irmgard Feldhaus, in: Simon Schwartzberg, Ausst.-Kat. Clemens-Sels-Museum Neuss, 1974, S. 6.

⁷⁹⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 10.

Friedrich Schiller stellte den Begriff des „Naiven“ dem „Sentimentalischen“ gegenüber.⁷⁹¹ Während der „naive“ Mensch und Künstler „natürlich“ empfinde, verstehe der sentimentalische „das Natürliche“ als „verlorenes Paradies und als ersehntes Ideal“.⁷⁹²

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden dem „Naiven“ einerseits der positive Wert des Kindlichen, Unbefangenen und andererseits die negativen Attribute des Kindischen oder Einfältigen zugeordnet, wie Grochowiak herausstellt. Als wertfreie Alternativen nennt er die Adjektive „kindhaft, unbewusst oder vorbewußt.“⁷⁹³ Diese Attribute sieht er auf die sogenannte „art primitif“ jener Völker zutreffen, „deren Denken die Stufe des reflexiven Selbstbewußtseins noch nicht erlangt hat“.⁷⁹⁴ Dazu zählt der Autor die gesamte „vorklassisch-primitive“ Kunst, wie unter anderem die Kunst der „Naturvölker“, der griechischen Klassik, des Frühchristentums und der Renaissance.⁷⁹⁵ Grochowiak stellt heraus, dass der „primitiven Kunst“ noch jene Kenntnisse fehlten, welche die Akademien später lehren sollten: „die Erzeugung der Illusion des plastisch Räumlichen, des Körperlichen und des Stofflichen durch Modellierung mit Licht und Schatten“, „die perspektivische Wiedergabe der Räume und Volumina“, „die proportionale und anatomische Beherrschung des Akts“ und „die Richtigkeit der Lokalfarben und der Farbperspektive“.

Mit Grochowiaks Rückschluss, dem zufolge die genannten Attribute auch in den Zeugnissen der modernen und zeitgenössischen „naiven“ Laienkünstler fehlten, schafft er eine Verbindung zur „primitiven Kunst“ und zugleich zum Primitivismus der Moderne.⁷⁹⁶ Diese in ihren Grundzügen von den 1950er-Jahren bis in die 1970er-Jahre verbreitete unkritische Auffassung zeigte sich zu Beginn besonders ausgeprägt bei Haftmann. Der Autor behauptete, dass der Laie der Natur selbst noch angehöre, wobei die Aneignung der Welt auf der Stufe des Kindhaften geschehe und er kein intellektuelles Bewusstsein von seiner künstlerischen Tätigkeit habe.⁷⁹⁷

Die angesprochenen Bezüge zeigen, dass sich das stereotype Bild vom „naiven Künstler“, wie Grochowiak es 1976 vertrat, aus technischen, emotionalen und kognitiven Komponenten zusammensetzte. Auch wenn er die „naive Kunst“ unter dem Aspekt des Ursprünglichen als künstlerische Qualität auffasste, zeichnet sich ein grundlegender Konflikt in der Annahme ab, dass der Laie auf einer niederen Entwicklungsstufe verharrend, keine künstlerische Reflexionsfähigkeit besitzt. Damit wurden nicht nur Künstler und Kunstwerke vergangener Zeiten, sondern auch

⁷⁹¹ Vgl. Grochowiak 1978, o. S.

⁷⁹² Vgl. Grochowiak 1976, S. 10; vgl. Friedrich von Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Die Horen ½ (1795/96), 3, Bd. 1. (Erstdruck).

Im Hinblick auf die Geschichte des Naivitätsbegriffs soll auf die Dissertation von Claudia Henn-Schmölders hingewiesen werden, in der die Autorin aufdeckt, dass der subjektbezogene Begriff des „Naiven“ den objektbezogenen „simplicité“-Begriff in der Mitte des 18. Jahrhunderts ablöst. Henn-Schmölders versucht in ihrer Untersuchung das ästhetische Simplizitätsideal, wie es in der deutschen Poetik gegen Ende des 18. Jahrhunderts diskutiert wird, historisch zu ergründen. Als wesentlichen Ansatz behandelt die Autorin u. a. den Aufsatz „Ueber das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften“ (1771) von Moses Mendelssohn (Mendelssohn, Moses: Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften, in: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. 2, Leipzig 1758, S. 229-267). Vgl. Henn-Schmölders 1974, S. III-IV.

⁷⁹³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 10, zit. n.: Schmidt, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961, S. 13.

⁷⁹⁴ Vgl. Schmidt, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961, S. 13.

⁷⁹⁵ Vgl. Grochowiak 1976, S. 10; vgl. Schmidt, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961, S. 13.

⁷⁹⁶ Vgl. Grochowiak 1976, S. 10.

⁷⁹⁷ Vgl. Haftmann 1954, S. 226.

zeitgenössische Laienkünstler diskriminiert.⁷⁹⁸ Es ist nicht davon auszugehen, dass Menschen bzw. Künstler vergangener Epochen oder indigene Bevölkerungsgruppen ein unterentwickeltes Formverständnis besaßen, welches auf einen zurückgebliebenen Intellekt zurückzuführen wäre. In ihrem künstlerischen Schaffen äußert sich stattdessen eine eigenständige Formsprache, die sich gemäß der jeweiligen spezifischen Funktion von Kunst entwickelte. Anna Neusüß veröffentlicht 2008 die These, dass „naive“ Künstler ihre Sujets durchaus reflektierten.⁷⁹⁹ Als Begründung dafür, dass „naive Kunst“ häufig als idealistisch und unreflektiert angesehen wurde, führt die Autorin ihre nach außen hin wirkende Spontanität sowie ihre ungeschulte Technik an.⁸⁰⁰ Die Kunstwissenschaft setzte sich erst ab Mitte der 1970er-Jahre vereinzelt kritisch mit diesem Aspekt auseinander. Zwei Jahre vor Erscheinen von Grochowiaks Publikation „Deutsche naive Kunst“ möchte der Verfassungsrechtler⁸⁰¹ Rüdiger Zuck die „naive Kunst“ nicht zu einer „Primitiven“-Kunst degradiert und negativ beurteilt wissen:

„Die Ansicht des Heilen, Idyllischen, Ganzen ist eine Irrlehre wie die des Absurden, Kranken und sinnentleert Atomisierten, wie eben jede Verabsolutierung einer Weltsicht.“⁸⁰²

II.2.3 Die kunstsoziologische Kontextualisierung des „authentisch naiven“ Künstlers

II.2.3.1 Alter und Geschlecht

In seiner Bestimmung des „authentisch naiven“ Künstlers führt Grochowiak aus, dass die „naive Malerei“ weder alters- noch geschlechtsspezifisch ist und sich unter ihnen sowohl „Ruhestandsmaler“ als auch jüngere Menschen befinden.⁸⁰³ Damit unterscheidet sich sein Ansatz von Bihalji-Merins, der bereits 1959 erläuterte, dass ein bedeutender Teil der „naiven“ Maler erst im fortgeschrittenen Alter, nach der Berufstätigkeit oder auch parallel zur Berufstätigkeit mit der künstlerischen Tätigkeit beginnt.⁸⁰⁴ Mathias Engels unternimmt 1977 den Versuch, die „naive Kunst“ von der Ruhestands- oder Rentnerkunst, die gemeinhin als „Sonntagsmalerei“⁸⁰⁵ bezeichnet wird, zu trennen.⁸⁰⁶ Der Autor ist überzeugt, dass das Alter kein zu berücksichtigender Faktor bei der Beurteilung „naiver“ Künstler ist.⁸⁰⁷ Er glaubt, dass sich das „naive“ Kunstschaffen auch in einem Lebensalter ausprägen und überzeugend manifestieren könne, in dem die Persönlichkeit noch nicht vollständig entwickelt ist.⁸⁰⁸

⁷⁹⁸ Vgl. Grochowiak 1978, o. S.; vgl. Grochowiak 1974, o. S.

⁷⁹⁹ Vgl. Neusüß 2008, S. 89.

⁸⁰⁰ Vgl. Neusüß 2008, S. 88.

⁸⁰¹ Vgl. ###

⁸⁰² Zuck 1974, S. 49.

⁸⁰³ Siehe auch: vgl. Grochowiak 1974, o. S.

⁸⁰⁴ Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 34.

⁸⁰⁵ Laut Cornelia Stabenow wurde der Begriff des „Sonntagsmalers“ 1922 von der Baronin von Oettingen, die unter dem Pseudonym Roch Grey arbeitete, geprägt. Er bezeichne den Autodidakten aus der gemeinen Bevölkerung, der die Freizeit zur Überwindung der Selbstentfremdung im Alltag nutze. Vgl. Stabenow 2001, S. 37, zit. n.: Roch Grey: Henri Rousseau (Les Artistes nouveaux), Rom 1922.

⁸⁰⁶ Vgl. Spielmann 1977, o. S.

⁸⁰⁷ Vgl. Engels 1977, S. 65.

⁸⁰⁸ Vgl. Engels 1977, S. 16.

Grochowiak weist zudem auf den starken Anteil naiv-malender Frauen⁸⁰⁹ hin, von denen die meisten „in sich ausgeglichen, scheu und versonnen, oft von umwerfendem Optimismus und durchaus nicht selten ohne Ehrgeiz“ malen würden.⁸¹⁰ Auch wenn der überwiegende Anteil der in seiner Publikation vertretenen „Naiven“ männlich ist, führt Grochowiak darin mehrere Laienmalerinnen als positive Beispiele für ein „naives“ Kunstschaffen auf.

Wie Grochowiak sieht auch Bihalji-Merin es im Hinblick auf den Anteil laienschaftender Frauen aufgrund der sich damals vollziehenden Emanzipation als nicht angebracht, diese in Bezug auf ihre laienkünstlerische Betätigung als eigene Gruppe zu behandeln, wie er 1975 darstellt. Der Autor findet schließlich zur Bezeichnung „naive Hausfrauenmalerei“, die er als soziale Erscheinung mit psychologischen, therapeutischen und wirtschaftlichen Ursachen beschreibt. Frauen, die oft am Berufsleben des Ehemannes unbeteiligt und die von ihren Mutterpflichten befreit seien, würden oft eine seelische Leere empfinden. In der „Erfüllung eines künstlerischen Schaffenstriebes“ würden sie neue Lebensfreude und Lebensinhalte finden, die in einzelnen Fällen sogar zur Kunstleistung führen könnten, so Bihalji-Merin. Die „naive Kunst“ würde bei diesen Frauen zu einer Synthese von Unschuld und Berechnung führen. Der Autor weist darauf hin, dass sich manche der Frauen einer Malerei zuwenden würden, die sich leicht in Kitsch verwandeln würde.⁸¹¹

Engels erachtete den hohen Anteil von Laienkünstlerinnen unterschiedlichen Alters, der besonders in der „naive Kunst“ der Gegenwart festzustellen sei, als gravierendes Problem. Der Autor sah sie aufgrund des schulischen Erwerbs von Kenntnissen und Fähigkeiten im Widerspruch zur „authentisch naiven“ Kunst stehen. Als kritisch wurde auch die Tatsache empfunden, dass manche „naiv“ malenden Frauen durch die Ehe mit professionellen Künstlern Kontakt zur bildenden Kunst hatten.⁸¹²

II.2.3.2 Beginn und Motivation

Die Motivation des Laien, mit dem Malen zu beginnen, hat laut Grochowiak unterschiedliche Initiationsmomente. Wie er meint, kann sie zufallsbestimmt und durch eine Wette unter Kollegen, eine angeschlagene Gesundheit oder seelische Belastungen ausgelöst worden sein. Das aktive Kunstschaffen stellt für den Laien dann eine Ersatzwelt zu seinem Berufsalltag oder in der Pensionierung dar. Nur in seltenen Fällen würde der „Naive“ seinen Beruf aufgeben, um das Malen professionell auszuüben.⁸¹³

Zu Beginn der 1940er-Jahre führte bereits der amerikanische Kunsthändler Sidney Janis das „naive“ Kunstschaffen vieler „self-taught artists“ auf psychosoziale Faktoren zurück.⁸¹⁴ Die Notwendigkeit, psychische Probleme zu lösen, stellte seiner Ansicht zufolge eine der Hauptquellen

⁸⁰⁹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 16; vgl. Grochowiak 1974, o. S.

⁸¹⁰ Vgl. Grochowiak 1978, o. S.; vgl. Grochowiak 1973a, S. 610.

⁸¹¹ Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. München / Zürich 1975, S. 25 f.

⁸¹² Vgl. Engels 1977, S. 65.

⁸¹³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 16.

⁸¹⁴ Vgl. Janis 1942, S. 8 f.

dar, aus denen sich ihre Bilder schöpften.⁸¹⁵ In den späten 1970er- und frühen 1980er-Jahren knüpften, wie Grochowiak, auch andere Autoren an die Idee psychologischer Bewegründe an. Günther Wirth erkennt Krankheit, Not, Langeweile und Enttäuschung als häufige Ursachen für den Einstieg in die laienhafte Kunstausübung⁸¹⁶:

„Die individuelle Erfahrung von Not und Einsamkeit führt nicht zur Resignation, sondern zu neuen Aktionen der Selbstbestätigung, die ihren Niederschlag in naiven Bildern finden.“⁸¹⁷

Aus der Sicht Brigitte und Erich Krugs kann die „naive Kunst“ einen psychologischen oder therapeutischen Zweck erfüllen. Anders als beim professionellen entfalle beim „naiven“ Künstler „die soziologische Bedingtheit im Sinne eines gesellschaftlichen Auftrags“ in Gänze.⁸¹⁸ Mary Jane Jacob nennt vielfältige Gründe für die laienkünstlerische Betätigung:

“Some turned to art for stimulation and amusement; some as a means of escape into nostalgic visions of childhood, scenes of serenity, or personal, fantasy worlds. Some encountered painting as a therapeutic exercise, an often-prescribed antidote during a period of mental stress or physical rehabilitation, and continued their art from that time on.”⁸¹⁹

Einige Laien hätten sich am Malen versucht, als sie ein neues Zuhause dekorieren wollten, andere, um ihren Glauben oder sozial-politischen Problematiken Ausdruck zu verleihen, so Jacob.⁸²⁰

Was Grochowiak lediglich im Zusammenhang mit den „Naiven“ aus dem Ruhrgebiet erwähnt, ist die Förderung des künstlerischen Laienschaffens von lohnabhängig Beschäftigten, die Montanunternehmen im Ruhrgebiet im Rahmen ihrer gewerkschaftlichen Kulturarbeit verstärkt nach dem Zweiten Weltkrieg betrieben. Mit Wettbewerben und Ausstellungen versuchten sie Anreize für die Belegschaft zu schaffen, neben der Berufsarbeit eine künstlerische Tätigkeit in der Freizeit aufzunehmen. Diese Einrichtung war für Grochowiaks Konzeption von Laienkunst-Ausstellungen im Rahmen der Ruhrfestspiele zu Beginn der 1950er-Jahre von grundlegender Bedeutung.

II.2.3.3 Soziale Herkunft

Grundsätzlich verortet Grochowiak die „Naiven“ in allen Gesellschaftsschichten und Berufen. Doch entscheidet die soziale Herkunft seiner Theorie zufolge über den Grad bzw. die Ausprägung der persönlichen und somit der künstlerischen Naivität.⁸²¹ Unter Berücksichtigung fließender Grenzen unterscheidet der Autor zwischen den „urtümlich Naiven“ aus bäuerlichen, kleinstädtischen Verhältnissen oder Arbeiterfamilien, die selbst im Falle ihrer Entdeckung ihrem

⁸¹⁵ Originalzitat: “The necessity for working out their psychological problems furnishes one of the mainsprings out of which their pictorial means flow, for through sublimation in paint, they resolve their doubts, their emotions and their beliefs.” Janis 1942, S. 10.

⁸¹⁶ Vgl. Wirth 1978, S. 9 f.

⁸¹⁷ Wirth 1978, S. 13.

⁸¹⁸ Vgl. Krug 1980, S. 22.

⁸¹⁹ Jacob, Kat. Ausst. Chicago 1983, S. 8.

⁸²⁰ Vgl. Jacob, Kat. Ausst. Chicago 1983, S. 8.

⁸²¹ Dieses Merkmal benennt Grochowiak bereits in folgenden Quellen: vgl. Grochowiak 1974, o. S.; vgl. Grochowiak 1973a, S. 610.

Milieu geistig verbunden blieben, und den „intellektuellen Naiven“. Zu ihnen zählt er jene Laienmaler aus akademischen Bereichen und qualifizierte Spezialisten aus wissenschaftlichen und technischen Berufen.⁸²² Trotz der erhaltenen Brücke zum Alltag ordnet Grochowiak die intellektuellen Laienkünstler der „naiven Kunst“ zu, da er das bei ihnen zu findende kritische Abwägen in der künstlerischen Praxis von Instinkt und Unbefangenheit dominiert sieht.⁸²³

Es gibt zwar Beispiele von Akademikern, wie den norddeutschen Ophtalmologen Waldemar Rusche alias Paps, die sich laienkünstlerisch betätigten. Doch stellte die bei Grochowiak sowie bei Wirth und Diemer zu findende dezidierte Aussage, dass „Naive“ allen Bildungsschichten, eben auch Akademikerkreisen angehören konnten, eine Ausnahme dar.⁸²⁴

Auch wenn die Literatur den Grad der künstlerischen Naivität und Unreflektiertheit in der Regel von den sozialen Hintergründen des Laienkünstlers ableitet⁸²⁵, halten die meisten Autoren eine Herkunft aus intellektuellen Kreisen für selten gegeben oder schließen diese ganz aus. Wie Pretzell, der 1961 ausführt, dass die „naiven“ Künstler üblicherweise aus der unteren und mittleren sozialen Schicht verschiedener Kulturbereiche hervorgehen, sehen die meisten Autoren zeitgleich die Herkunft des „Naiven“ auf ein kleinbürgerliches Milieu beschränkt, dem diese lebenslang geistig verbunden blieben.⁸²⁶ Arsen Pohribný und Hans Fetscherin waren Ende der 1960er-Jahre der Ansicht, dass der „naive“ Künstler durchweg aus niederen, sozial bescheidenen Volksschichten stammt.⁸²⁷

Damit schließen sie an die französische „Naiven“-Rezeption in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre an, da Jakovsky im Zusammenhang mit der Geschichte der französischen „Naiven“ schreibt, dass es stets bescheidene Leute aus dem Volk waren.⁸²⁸ Bihalji-Merin weist auf kulturelle Unterschiede innerhalb der europäischen „naiven Kunst“ hin: Während die „Naiven“ Frankreichs überwiegend der kleinbürgerlich-handwerklichen Schicht angehörten und als Außenseiter der Gesellschaft einen Gegensatz zur allgemeinen Kultur dargestellt hätten, sei die englische Laienmalerei hingegen eine Beschäftigung „kultivierter Dilettanten“ aus dem Bürgertum gewesen.⁸²⁹

Dass die soziale Herkunft und Stellung als Kriterien der Bestimmung dienten, ob ein Künstler der „naiven Kunst“ zugeordnet werden konnte, lässt sich historisch mit der Entwicklung der gesellschaftlichen Stellung des bildenden Künstlers erklären. Dem Umstand, dass nur jene Künstler Ansehen genossen, die eine akademische Ausbildung genossen hatten, scheint auch die fehlende Anerkennung autodidaktischer Laienkünstler zuzuschreiben zu sein. Das Naivitätskriterium passte in gewisser Weise auch auf den laienkunstschaftenden Arbeiter aus dem Ruhrgebiet, der keine akademische Ausbildung genossen und grundsätzlich einen im Vergleich niedrigen Bildungsstand hatte. Der „naive“ Künstler nahm demzufolge einen Platz am Rande des Künstler-

⁸²² Vgl. Grochowiak 1976, S. 16 f.

⁸²³ Vgl. Grochowiak 1988, o. S.

⁸²⁴ Vgl. Wirth 1978, S. 8; vgl. Diemer 1981, S. 46 f.

⁸²⁵ Vgl. Engels, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, S. 5.

⁸²⁶ Vgl. Schmidt, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961, S. 15.

⁸²⁷ Vgl. Pohribný 1967, S. 24; vgl. Fetscherin, Kat. Ausst. Salzburg 1964, o. S.

⁸²⁸ Vgl. Jakovsky 1957, S. 27.

⁸²⁹ Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

standes ein, woraus sich schließlich das übergreifend vertretene stereotype Bild vom gesellschaftlichen Außenseiter formte.

II.2.3.4 Der urtümliche Naive

Zur „authentisch naiven Kunst“ zählt Grochowiak sowohl den „urtümlichen Naiven“ als auch den „Naiven aus intellektuellen Berufen und Bereichen“. Den Prototypen des ersteren sah der Autor in Carl Christian Thegen, Max Raffler und Erich Bödeker verkörpert⁸³⁰, da sie in

„gleichsam franziskanischer Begnadung mit einer sorglosen und unerschütterlichen Selbstständigkeit so leben oder leben, wie sie malen: in beneidenswerter genialer Einfalt, unbefangen, von geradezu kindlicher Unschuld und Gläubigkeit, mit verblüffendem Instinkt, dabei unangefochten von intellektuellen Einflüssen und immun gegen jegliche Verunsicherung.“⁸³¹

Grochowiak konzipiert die Figur des echten, ganzheitlich „naiven Künstlers“, der sowohl in Lebensphilosophie, Bewusstsein, Verhalten, Interpretation als auch Ausdrucksweise „naiv“ war und eine technisch-unkomplizierte und „primitive“ Darstellungsform in seinen Werken zeigte.⁸³²

Die Gleichsetzung der kognitiven Voraussetzung mit der künstlerischen Umsetzung ist als gängiger Ansatz in der Literatur zu finden. Beispielsweise stereotypisiert Geist bereits 1951 den Laienmaler Thegen, indem er ihn als Maler mit einer „naiven“ Persönlichkeit und einem einfältigen Herzen beschrieb, ohne Interesse für Kunst oder Kritik, der nicht über die Farbenwelt seines Malkastens hinaus dachte und sich nicht um die Natur kümmerte, sondern seine Bildthemen aus Büchern bezog.⁸³³ Geist erkannte Thegen als Repräsentanten der „naiven Kunst“, dessen „naive“ geistige Natur und einfache innere Welt ebenso wenig entwicklungsfähig waren wie sein Formvermögen.⁸³⁴ Cassou meint 1964, dass die Naivität das gesamte Bewusstsein des „Naiven“ in Anspruch nimmt.⁸³⁵

Bihalji-Merin beschreibt die „Naiven“ 1959 als „im Geiste Arme“⁸³⁶, in deren „Seelenlandschaft von Einfalt und Aufrichtigkeit“ das Wesen und der Charakter der „naiven Kunst“ wachsen würden.⁸³⁷ Tkáč geht 1967 sogar so weit, den sich instinktiv entwickelnden schöpferischen Prozess mit einem autistischen Denken zu vergleichen, bei dem das seelische Erleben und die Betrachtung der Außenwelt eins werde. Er schreibt:

„In den Versionen der autistischen Gedankenwelt finden wir die aus der Erfahrung übertragenen Formen des Bilddenkens. Es ist dies eine bestimmte Transponierung der Werte der Realität in die Sphäre einer einfältigen bildhaften Phantasie, wo man das Wirkliche von dem Gedachten nicht unterscheidet.“⁸³⁸

⁸³⁰ Im Jahr 1974 hatte Grochowiak in diesem Zusammenhang Minna Ennulat, Max Raffler und Erich Bödeker genannt. vgl. Grochowiak 1974, o. S.

⁸³¹ Grochowiak 1976, S. 17.

Der gleiche Text ist zu finden in: Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975b, o. S.

Es ist möglich, dass Grochowiak diesen aus seiner noch unveröffentlichten Publikation von 1976 nahm.

⁸³² Vgl. Grochowiak 1976, S. 17; vgl. Grochowiak 1973a, S. 611.

⁸³³ Vgl. Geist 1951, S. 85 f.

⁸³⁴ Vgl. Geist, Kat. Ausst. Lübeck 1976, S. 11.

⁸³⁵ Vgl. Cassou, Kat. Ausst. Salzburg 1964, o. S.

⁸³⁶ Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 19.

⁸³⁷ Vgl. Bihalji-Merin 1975, S. 9.

⁸³⁸ Tkáč 1967, S. 10.

Beinahe zehn Jahre später kritisierte Jakovsky die in den 1970er-Jahren übliche Definition des „naiven“ Künstlers, dessen Wesen als zurückgeblieben beschrieben und diskriminiert wurde. Er schrieb den meisten „Naiven“ stattdessen eine duale Persönlichkeit zu.⁸³⁹ Nur zwei Jahre darauf betonte Wirth, dass es sich um eine künstlerische und nicht um eine „Lebensnaivität“ handle, wobei er aber in den Fällen von Wittlich und Bödeker nicht ausschließt, dass die Naivität gleichermaßen Leben und Kunst umfasst.⁸⁴⁰

Bezüglich der „authentischen naiven Kunst“ stellte Grochowiak in persönlichkeits- und werkbezogenen Analogien eine kunsthistorische Referenz zur modernen Primitivismus-Ideologie her. Als Gemeinsamkeit führt er das auf dem Wesen und der Lebensweise basierende Schaffen an, das er als instinktiv und intuitiv zugleich beschreibt.

Ende der 1940er-Jahre beobachtete bereits Uhde, dass das Schaffen der „primitiven Meister“ nicht vom Verstand geleitet war, sondern seine Quelle in der Persönlichkeit und Intuition hatte.⁸⁴¹ Ehlers führt die Motivation der künstlerischen Praxis auf einen instinktiven Schaffensdrang zurück, den er als „bildnerischen“ Formwillen bezeichnet.⁸⁴² Über mehrere Jahrzehnte hinweg sehen auch andere Autoren die „naive Kunst“ aus einem primären, voraussetzungslosen und unbekümmerten Spiel- und Formtrieb⁸⁴³ hervorgehen.⁸⁴⁴ Pretzell betont, dass der „naive“ Künstler ausschließlich seinem Zwang folgt, das eigene, für ihn gültige Weltbild bildnerisch auszudrücken.⁸⁴⁵ Auch Geist und Mahlow erkennen in der Laienmalerei das ursprüngliche Bedürfnis des Menschen, einen gesehenen, erlebten oder in der Fantasie vorgestellten Vorgang bildnerisch wiederzugeben.⁸⁴⁶

Laut Pohribný baut sich „naive Kunst“ aus vier Hauptelementen auf: Isoliertheit, naivem Talent, dem Rückgriff auf die Tiefenschichten der Psyche und dem Hervorbrechen der Urbilder und Kurzformeln. Der Autor sieht die archaische Primitivität in „naiven“ Werken auf der Grundlage einer „Zweikomponenten-Dialektik“ entstehen, der zufolge „naive“ Kreativität aus den Momenten der Isoliertheit und der regressiven Reaktion, dem Rückgriff auf die Tiefenschichten entspringe. Seinen kunsttechnischen Mangel würde der „Naive“ in einem „bildnerischen, primitiv-kindlichen Vorgang“ zum eigenen Vorteil umwandeln. Durch den instinktiven Rückgriff auf

⁸³⁹ Vgl. Jakovsky 1976a, S. 40.

⁸⁴⁰ Vgl. Wirth 1978, S. 10.

⁸⁴¹ Vgl. Uhde 1947, S. 15.

⁸⁴² Vgl. Ehlers 1956, S. 7.

⁸⁴³ Bei Bihalji-Merin ist von einem „zeitloser Spieltrieb“ die Rede. Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

Günther Wirth stimmt Bihalji-Merin in Bezug auf diesen Aspekt zu. Vgl. Wirth 1978, S. 13.

In Bezug auf jugoslawische Ländler, die über ihre alltägliche Arbeit hinaus ihrem Lebensgefühl malerisch Ausdruck verleihen wollen, vermutet Bihalji-Merin auch die Existenz einer „inneren Notwendigkeit“. Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 124.

Dabei handelt es sich um einen Begriff, den bereits Kandinsky in seinem Text „Über die Formfrage“ verwendet. Vgl. Kandinsky 2009, S. 142.

⁸⁴⁴ Vgl. Kat. Ausst. Lübeck 1947, S. 8; vgl. Geist 1951, S. 86; vgl. Geist, Kat. Ausst. Lübeck 1976, S. 9; vgl. Kohlmann, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 6.

⁸⁴⁵ Vgl. Pretzell, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 7 f.

⁸⁴⁶ Vgl. Kat. Ausst. Lübeck 1947, S. 8; vgl. Geist 1951, S. 86; vgl. Geist, Kat. Ausst. Lübeck 1976, S. 9; vgl. Mahlow, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961b, S. 195 f.

unbewusste Persönlichkeitsschichten und das imaginative Verfahren der Einbildungskraft würde er aus den Tiefenschichten des Bewusstseins, den Schichten der Emotion, Symbole, archaische Urbilder und infantile Zeichen und Visionen schöpfen, die nicht vom Sozialisierungsprozess zerstört worden seien.⁸⁴⁷

Als weiteres signifikantes Merkmal des „authentisch Naiven“ führt Grochowiak die Immunität gegen äußere Einflüsse wie Anfechtungen oder Zweifel, Stil- und Richtungsprobleme oder die Auseinandersetzung mit neuen künstlerischen Tendenzen an. Neben seiner gesuchten Isolation vom Kunstbetrieb und anderen Künstlern folgt der „authentisch Naive“ laut Grochowiak ebenso wenig Kunstgesetzen, künstlerischen Theorien oder analytischen Auseinandersetzungen. Stattdessen ist der Autor überzeugt, dass der „Naive“ durch die Übertragung der Vorstellung in das reale Bild unbewusst zu einer eigenen unreflektierten Handschrift kommt. Die Gleichgültigkeit gegenüber Kunstregeln ist laut Grochowiak der Grund dafür, dass „das Wissen bei den wirklich Naiven nie die Herrschaft über ihre vornehmlich vom Instinkt geleiteten inneren Vorstellungen und Darstellungen erringen“ würde.⁸⁴⁸

Bereits Uhde schrieb in Bezug auf die isoliert voneinander schaffenden autodidaktischen Maler Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant und Séraphine, dass sie sich durch ihre individuellen Handschriften voneinander unterschieden. Obwohl sie nichts voneinander wussten, hätten sie aber gemeinsame Merkmale aufgewiesen, die Uhde jedoch nicht grundsätzlich in ihrer sozialen Herkunft oder der fehlenden akademischen Ausbildung begründet sah.⁸⁴⁹ Als entscheidende Gemeinsamkeit ihrer Werke benennt er das ekstatische Erlebnis und das Fromme. Er schreibt:

„Und aus ihrer Verbundenheit mit Gott, mit der Harmonie des Universums, können wir auch dieses Gemeinsame feststellen: dass Gegenstand ihrer Darstellung nicht der Schein der Dinge, auch nicht deren gesteigerte banale Wirklichkeit ist, sondern jene höhere, die den kosmischen Zustand dieser Dinge bedeutet.“⁸⁵⁰

Auch bei anderen Autoren der damaligen Zeit finden sich die von Grochowiak zusammengetragenen Merkmale des „authentisch Naiven“. Er wird häufig als unbeeinflusst von zeitgenössischen Ereignissen und modischen und geschmacklichen Veränderungen beschrieben und abseits des Kunstbetriebs, von Kunstschulen, von Anregungen durch Museen und Ausstellungen sowie „fern vom Leben aktueller Zirkel und der Atmosphäre der Bildung und der geistigen Arbeit“⁸⁵¹ verortet. In diesem Zusammenhang wird in der Regel seine Unkenntnis über künstlerische Traditionen und ästhetische Theorien gesehen. Als Begründung für diese fehlende Auseinandersetzung führen Autoren das Desinteresse des „naiven“ Künstlers an.⁸⁵²

⁸⁴⁷ Vgl. Pohribný, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1974, S. 13 f.

⁸⁴⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 11-13.

⁸⁴⁹ Vgl. Uhde 1947, S. 13 f.

⁸⁵⁰ Uhde 1947, S. 18.

⁸⁵¹ Meyer 1952, S. 6.

⁸⁵² Vgl. Michailow 1935, S. 283; vgl. Janis 1942, S. 5; vgl. Kat. Ausst. Lübeck 1947, S. 8; vgl. Geist 1951, S. 86; vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 18; vgl. Pohribný 1967, S. 27; vgl. Stadtarchiv Dortmund, Einführungsrede 1969, o. S.; vgl. Clemens-Sels-Museum (Hrsg.) 1972, o. S.; vgl. Jakovsky 1976b, S. 16 f.

Ehlers geht sogar so weit zu behaupten, dass dem „echten rechten Sonntagsmaler“ die Kunst „nicht eine Sache des Herzens, sondern von Herzen gleichgültig“ ist.⁸⁵³ Laut d’Harnoncourt fehlte dem „naiven“ Künstler das Bedürfnis, sich analytisch mit dem Stil seiner Kunst oder der Formgebung anderer Künstler zu befassen.⁸⁵⁴

Die Isolation des „Naiven“ wird in der Literatur auf unterschiedliche Faktoren zurückgeführt. Meist wird die Vereinzelung mit den sozialen Lebensumständen in einer kleinbürgerlich bäuerlichen, abgeschlossenen Welt in Zusammenhang gebracht.⁸⁵⁵ Pohribný erkennt die Isolation als schicksalsbedingt durch schwere Arbeit, Krankheit oder „durch das Leben in einem einsamen Anwesen oder in der Verbannung, durch das Gefühl des Fremdseins“ hervorgerufen. Zudem würden manche sich selbst vor „gefährlichen Strahlen der Zivilisation“ isolieren, indem sie in erträumte Welten fliehen würden.⁸⁵⁶ Als natürliche Form der Absonderung nennt Pohribný den Eintritt in den Ruhestand, der eine Freisetzung der musischen Kräfte und Erinnerungen mit sich bringe.⁸⁵⁷

Interessant ist, dass diese beispielhaften Positionen in den 1960er-Jahren auftauchen, obwohl der Volkskundler Nikola Michailow bereits 1935 entgegen der üblichen Auffassungen festhält, dass die Annahme eines völligen Alleinstehens des Laienkünstlers eine wissenschaftliche Fiktion sei.⁸⁵⁸ Die Vorstellung vom unbeeinflussten „naiven“ Künstler steht außerdem Max Raphaels These von einer kulturabhängigen Kunst entgegen. Im Gegensatz zur bürgerlichen Kunstgeschichte geht Raphael davon aus, dass die „künstlerische Autonomie nur eine scheinbare, mindestens eine relative ist“, da sich Gesellschaft und Künstler wechselseitig determinieren.⁸⁵⁹ Kelemen ist davon überzeugt, dass der „naive“ Künstler seine Werke wie der Berufsmaler in einem „Ambient“ schafft und von Künstlerkollegen, Kritikern und Personen umgeben ist, die sein Werk und seine Entwicklung beeinflussen.⁸⁶⁰ Auch Zuck positioniert sich 1974 gegen „die Legende vom Einzelgängertum“, da er im Fall der süddeutschen und österreichischen „Naiven“ feststellen konnte, dass sie überwiegend in gemeinsamen Austausch standen und gegenseitig ihre Maltechniken beurteilten.⁸⁶¹ Der Autor betont, dass die „Naiven“ allein schon durch ihre Vermarktung in die reale Welt einbezogen wurden. Er beklagt die Illusionen, die von der „naiven Kunst“ geschaffen werden,

„die uns weismachen will, der naive Künstler sitze frohen Sinnes und in frommer Armut in einer Gartenlaube, mit der Bibel auf dem Tisch und zwei illustrierten Kinderbilderbüchern im Regal, einem alten Volksempfänger als einzige Verbindung zur Außenwelt, und male eine Sonnenblume.“⁸⁶²

Darüber hinaus erachtet Honisch die „naive Kunst“, entgegen der dargestellten geläufigen Meinung, mit den ästhetischen Problemstellungen der eigenen Zeit verbunden. In diesem Zusam-

⁸⁵³ Vgl. Ehlers 1956, S. 5.

⁸⁵⁴ Vgl. Harnoncourt, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961, S. 19.

⁸⁵⁵ Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Einführungsrede 1969, o. S.

⁸⁵⁶ Vgl. Pohribný 1967, S. 25.

⁸⁵⁷ Vgl. Pohribný 1967, S. 24 f.

⁸⁵⁸ Vgl. Michailow 1935, S. 285.

⁸⁵⁹ Vgl. Schneider 1975, S. 274.

⁸⁶⁰ Vgl. Kelemen 1969, S. 52.

⁸⁶¹ Vgl. Zuck 1974, S. 22 f.

⁸⁶² Zuck 1974, S. 24.

menhang weist er auf die Verbindungen von Bödekers Plastiken zum ironischen Realitätsbezug der Pop-Art hin, welche Bödeker jedoch unbewusst gewesen seien. Dieser Aspekt sei in Bezug auf das „naive“ Schaffen noch kaum beachtet worden, so Honisch.⁸⁶³

II.2.3.5 Der „Naive“ aus intellektuellen Berufen und Bereichen

Dass es in der Industriegesellschaft der jüngeren Zeit stetig schwieriger werden musste, die Naivität von Laienkünstlern, die an der postmodernen Gesellschaft partizipierten, zu rechtfertigen, zeigt beispielhaft Grochowiaks Theorie von der Gruppe der „intellektuellen Naiven“. Ihr ordnet er jene „naiven“ Maler zu, „deren Beruf oder Naturell intellektuelle Wachheit und wissenschaftlich fundierte Logik mit dem Zwang zur Orientierung, zum kritischen Sehen und Analysieren der Realität voraussetzt“.⁸⁶⁴ Trotz ihres fehlenden Bewusstseins für eigene maltechnische oder gestalterische Fehler blieben Spuren der Auseinandersetzung in den Bildern der „intellektuellen Naiven“ sichtbar, was ihre Unterscheidung von akademisch geschulten Berufsmalern oder professionell gewordenen Autodidakten, sogenannten „Pseudo-Naiven“ erschwerte, wie Grochowiak meinte.⁸⁶⁵ Ihre Zuordnung zur „naiven Kunst“ rechtfertigt Grochowiak jedoch mit ihrer überwiegenden Sehnsucht nach Befreiung von Intellekt, Theorie und Lernzwang und dem Wunsch, unbefangen zu malen. Fördere ihr kreatives Tun eine „ursprünglich, intuitionsreiche Bildkraft von persönlicher Prägung“ zutage, sei dies „naiv“ zu nennen, so Grochowiak. Das harmonische Nebeneinander von Intellekt und Naivität glaubt er in diesen Fällen nicht ausgeschlossen. Dennoch sieht der Autor die „intellektuellen Naiven“ der Gefahr ausgesetzt, die Unbefangenheit und „naive“ Ausdrucksweise zu verlieren, wenn diese Interesse an kunstästhetischen Probleme oder Zweifel entwickelten, Kontakt zu professionellen Künstlern aufbauten oder versuchten gestalterisch an der Gegenwartskunst zu partizipieren.⁸⁶⁶

Auch Rolf Italiaander hält es für möglich, dass Menschen aus der Bildungsschicht „naive“ Kunstschöpfungen hervorbringen konnten und sich bewusst für „Naivität“ entschieden. In seiner Publikation von 1974 zitiert er in diesem Kontext aus Schillers „Über naive und sentimentalische Dichtung“:

„Zum Naiven wird erfordert, daß die Natur über die Kunst den Sieg davontrage, es geschehe dies nun wider Wissen und Willen der Person oder mit völligem Bewußtseyn derselben.“⁸⁶⁷

Pohribny beschreibt, dass sich der „naive“ Künstler im Moment der Verwendung bildnerischer Materialien absichtlich in den Zustand der Naivität begibt, wohingegen er sich im Alltag „vernünftig“ benehme und seine berufliche Rolle „normal“ spiele.⁸⁶⁸

⁸⁶³ Vgl. Honisch, Kat. Ausst. Essen 1969a, S. 7.

⁸⁶⁴ Vgl. Grochowiak 1976, S. 17 f.

⁸⁶⁵ Vgl. Grochowiak 1988, o. S.

⁸⁶⁶ Vgl. Grochowiak 1976, S. 17 f.

⁸⁶⁷ Italiaander 1974, S. 10.

⁸⁶⁸ Vgl. Pohribný, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, S. 13.

II.2.3.6 Unterscheidung des „naiven“ Künstlers vom Dilettanten

Grochowiak wies 1973 darauf hin, dass „naive Kunst“ nicht verallgemeinert betrachtet werden kann.⁸⁶⁹ In „Deutsche naive Kunst“ grenzt er schließlich 1976 den „Naiven“ und den Dilettanten⁸⁷⁰ voneinander ab, was er mit dem Argument begründet, dass nicht jeder freizeitschaffende Laie ein „naiv-schaffender Künstler“ ist. Als fundamentalen Unterschied zum „Naiven“, dem das Interesse am Werk anderer Künstler fehlt⁸⁷¹, beschreibt der Autor, dass der Dilettant versucht, „durch Talent, Fleiß und Gelehrigkeit ‚akademisch‘ und virtuos nach dem Vorbild anerkannter Meister zu malen“⁸⁷². Grochowiak gesteht diesen Freizeitmalern zwar die Liebe zur Sache zu, spricht ihrer Darstellungsweise jegliche persönliche Prägung und Hervorbringung neuer Ausdrucksformen ab. Diese Annahme begründet er zum einen damit, dass der Dilettant intellektuell reflektiert und eklektisch vorgeht, wodurch er zu keiner eigenen, unverkennbaren Handschrift findet. Zum anderen folgt der Dilettant laut Grochowiak keinem schöpferischen Zwang, eine Vorstellung, die an Kandinskys Theorie über die Formfrage denken lässt, der zufolge sich überdies Menschen ohne inneren Drang bereits existenter Formen bedienen, um Werkschöpfungen vorzutäuschen.⁸⁷³ Dass der Dilettant akademisch orientiert ist oder sich durch das Kopieren neue Stilformen aneignet, stellten viele Autoren als grundlegenden Unterschied zum „Naiven“ dar.⁸⁷⁴ Grochowiaks Unterscheidungskriterien stimmen weitestgehend auch mit denen von Gans aus dem Jahr 1970 überein, wonach der Amateur Natur und Dinge vor dem Hintergrund seines kompositorischen sowie koloristischen Elementarwissens aus einem „intellektualistischen“ Blickwinkel betrachtet.⁸⁷⁵

Die Absicht, den „Naiven“ und den Dilettanten voneinander zu unterscheiden, hatte sicherlich den Hintergrund, dass bis zu diesem Zeitpunkt die Bedingungen und Faktoren der allgemeinen Freizeitmalerei mit den Kriterien der „naiven Kunst“ vermischt wurden. In der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre differenzierte Pohribný Laienmaler unter inhaltlichen und ausdruckspsychologischen Gesichtspunkten, indem er sie in „ländliche naive Traditionalisten“, „volkstümliche Meister der Realität“, die Gruppe der Idylliker und Historiker sowie in „Maler von bildhaften Visionen und die absoluten Phantasten“ einteilte.⁸⁷⁶ Künstler der letzten Gruppe beschreibt der

⁸⁶⁹ Vgl. Grochowiak 1973a, S. 611.

⁸⁷⁰ Der gängigen Definition des Dilettanten zufolge, übt dieser das eigene künstlerische Schaffen nicht als Beruf aus. Vgl. Regener, Kat. Ausst. Frankfurt u. a. 2011, S. 199.

Als „jemand, der sich mit einem bestimmten [künstlerischen, wissenschaftlichen] Gebiet nicht als Fachmann, sondern lediglich aus Liebhaberei beschäftigt“, lässt er sich mit dem Amateur und Laien gleichsetzen. Vgl. Duden (online).

⁸⁷¹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 12; vgl. Grochowiak 1974, o. S.; vgl. Grochowiak 1978, o. S.

Im Jahr 1988 trifft Grochowiak des Weiteren die Unterscheidung zwischen „talentierten Autodidakten“ und „naiven Malern“. Vgl. Grochowiak 1988, o. S.

⁸⁷² Grochowiak 1976, S. 12.

⁸⁷³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 12; vgl. Kandinsky 2009, S. 167.

Bereits 1951 beschrieb Hans-Friedrich Geist, dass der Dilettant keinem Formzwang unterliegt. Vgl. Kat. Ausst. Lübeck 1947, S. 10.

⁸⁷⁴ Vgl. Geist 1951, S. 85 f.; vgl. Kat. Ausst. Lübeck 1947, S. 10; vgl. Bihalji-Merin 1975, S. 212; vgl. Wirth 1978, S. 9; vgl. Bihalji-Merin 1973, S. 44.

⁸⁷⁵ Vgl. Gans, Kat. Ausst. Utrecht 1970, o. S.

⁸⁷⁶ Vgl. Pohribný 1967, S. 52.

Autor als dilettantische „Nachahmer des ‚sonntäglichen‘ Kunstausdrucks“, die aufgrund ihres intellektuellen Horizonts und ihrer Ambitionen nur entfernt zu den „echten naiven“ Malern gezählt werden könnten. Reproduktionen bestimmter Modernisten dienen ihnen als Vorbild. Die Bilder dieser „Intelligenzler“ würden sich durch die seelische Kompliziertheit von denen der schlichteren Menschen unterscheiden.⁸⁷⁷

II.2.3.7 Unterscheidung von „authentischen Naiven“ und „Pseudo-Naiven“

Viele der international vertretenen „naiven“ Künstler werden vom Ullstein-Lexikon als bloße Nachahmer einer als in Mode gekommenen Malerei bewertet.⁸⁷⁸ Grochowiak schreibt:

„Zu glauben, daß die Originalität und Qualität eines Naiven-Bildes nicht davon abhängt, ob es das Werk eines echten (authentischen) oder unechten (wenn bewußt naive Stilmittel eingesetzt werden) Naiven ist, wäre ein verfänglicher Irrtum.“⁸⁷⁹

Ebenso erachtet er die Annahme für töricht, dass ein „naives“ Gemüt eine Garantie für die Qualität eines „naiven“ Bildes ist.

Laut Grochowiak, der grundsätzlich wie Georg Schmidt davon ausging, dass die Bewertung eines „naiven“ Malers und seines Werkes in jedem konkreten Einzelfall liege⁸⁸⁰, galten für die „naive Kunst“ die generellen Maßstäbe zur Bewertung von Kunst. Somit ließe sich „authentische naive Kunst“ hinsichtlich der ausdrucksstarken Originalität, der unverwechselbaren Handschrift und individuellen Gestaltungsform sowie Farbgebung der bildnerischen Fantasie und der Schaffung neuer Bildwirklichkeiten wie auch der poetischen Eindringlichkeit von der falschen „naiven Kunst“ unterscheiden.⁸⁸¹ Künstler, die bewusst „Naivität“ im Ausdruck und Inhalt ihrer Malerei vortäuschen und sich mit dem Naturell, der Lebenseinstellung und der idealistischen Vorstellung der „Naiven“ identifizieren, bezeichnet Grochowiak als „Pseudo-Naive“.⁸⁸² Mit dem bewusst kalkulierten Einsatz „naiver“ Stilmittel und einer virtuosen Technik würden sie „nichts unberücksichtigt lassen, was die Betrachter an den Werken der authentischen naiven Künstler lieben“ und mit der Imitation „naiver“ Unbefangenheit spekulativ auf den Käufergeschmack eingestellt zu sein.⁸⁸³ Grochowiak schreibt:

„Was da an Glatt-Gefälligem mit vorgetäushtem Fleiß Gekläubeltem, auf anekdotisch idyllisch Getrimmtem, an künstlich Gezwungenem auf den ‚Kunst‘-Markt geworfen wird, weil es der Publikumsgeschmack so wünscht, das ‚geht auf keine Kuhhaut‘.“⁸⁸⁴

⁸⁷⁷ Vgl. Pohribný 1967, S. 59.

⁸⁷⁸ Ausgeschlossen wird in diesem Zusammenhang die „Naive Skulptur“, die sich angeblich nicht zur Modeerscheinung entwickelte. Vgl. Ullstein-Kunstlexikon 1967, S. 592; vgl. Wörterbuch der Kunst 1995, S. 592.

⁸⁷⁹ Grochowiak 1976, S. 23.

⁸⁸⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 23, zit. n.: Georg Schmidt: Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940-1963, Olten und Freiburg im Breisgau 1966, S. 55.

⁸⁸¹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 23.

⁸⁸² Stadlers Lexikon der Kunst unterscheidet dabei zwischen authentischen „Naiven“ mit poetisch-naiver Ursprünglichkeit und bewussten „naiven“ Laienkünstlern mit eklektischem Bezug auf „klassische“ Vorbilder. Als Zwischenformen gelten ein naivisierender Dilettantismus, Pseudonaivität und Kitsch. Vgl. Lexikon der Kunst 1990, S. 290 f.

⁸⁸³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 18-23; vgl. Grochowiak 1974, o. S.

⁸⁸⁴ Grochowiak 1976, S. 23.

Die Eindringlichkeit, mit der Grochowiak die Unterscheidung zwischen dem authentischen und dem Pseudo-Naiven trifft, lässt sich bereits in seinem Beitrag „Über naive Kunst – ihre Produzenten und Konsumenten“ finden, der 1973 im Katalog des von der Düsseldorfer Messengesellschaft veranstalteten 3. Internationalen Marktes für aktuelle Kunst und ein Jahr später im Ausstellungskatalog des IfA veröffentlicht wurde.⁸⁸⁵ Zum damaligen Zeitpunkt stand die „naive Kunst“ hoch im Kurs, woraufhin zahlreiche „naive“ Positionen auf dem Markt in Erscheinung traten, was für Grochowiak und verschiedene andere Autoren eine Bewertung des echten und falschen Naiven notwendig erscheinen ließ. Grochowiak verweist auf Geist, der bereits 1951 einen Missbrauch des „Naiven“ vorhersagte, falls sich die Mode der „naiven Malerei“ im Kunstbetrieb durchsetzen würde.⁸⁸⁶ Nur wenige Jahre später berichtete Geist davon, dass sich Menschen mit Laienmalerei betätigten, um in der Öffentlichkeit als „Primitive“ gefördert zu werden.⁸⁸⁷ Als Folge dieses eingetroffenen Missbrauchs beobachtete Grochowiak in den 1970er-Jahren das vermehrte Auftauchen von „Naiven“ auf dem Kunstmarkt. Im Zusammenhang mit einer steigenden Nachfrage fürchtete er des Weiteren eine Gefährdung der künstlerischen „Naivität“ durch die falsche Art der Förderung der „authentisch Naiven“.⁸⁸⁸ In der Vorgabe von Lieferterminen und Ausstellungsverpflichtungen erkannte er die Gefahr, dass den „Naiven“ keine Zeit „zu neuen Bildeinfällen und gründlich durchgemalten Ausführungen“ bleiben würden⁸⁸⁹:

„[...] gewisse ‚Kunsthändler‘ mit oft unseriösen Geschäftspraktiken aber prima Witterung für Konjunktur und Profit, reichen sich an den Türen der gutgläubigen Naiven die Klinken, um sie zur Serienproduktion konsumgefälliger Bilder zu überreden.“⁸⁹⁰

Als Beispiel für die bedrohten „letzten Paradiese“ nennt Grochowiak das Malerdorf Hlebine, wo malende Bauern durch die Verlockung des Kunstmarkts dazu verleitet würden, ihre Kunstprodukte routiniert in Serie für den Verkauf zu schaffen.⁸⁹¹ Das Magazin *Weltbild* bestätigt den mehrfachen Übergang zu Massenproduktion in den jugoslawischen Malerdörfern.⁸⁹² Grochowiak protestiert:

„Aber das ist nicht die Welt, in der sich die Naiven [sic!] Maler zurechtfinden, in der sie sich zuhause fühlen, in der ihre Liebhaberei, auf die sie sich nach ihrer oft schweren, und nicht immer geliebten Berufsarbeit freuen, gedeihen kann.“⁸⁹³

Auch Bihalji-Merin sieht mit der seriellen Produktion für den Markt die Gefahr verbunden, dass der „Naive“ an „Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit der Erfindung“ verliert und banale, pseudo-naive Erzeugnisse hervorbringt.⁸⁹⁴ Noch im Übergang in die 1980er-Jahre warnten Brigitte

⁸⁸⁵ Vgl. Grochowiak 1976, S. 17; vgl. Grochowiak 1974, o. S.

⁸⁸⁶ Vgl. Geist 1951, S. 90, S. 92.

⁸⁸⁷ Vgl. Geist 1955, S. 10.

⁸⁸⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 5; vgl. Grochowiak 1974, o. S.; vgl. Grochowiak 1973a, S. 611.

⁸⁸⁹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 17.

⁸⁹⁰ Grochowiak 1978, o. S.

⁸⁹¹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 17; vgl. Grochowiak 1973a, S. 611.

⁸⁹² Vgl. o. V.: Kunst nach Feierabend, 1971, S. 20.

⁸⁹³ Grochowiak 1978, o. S.

⁸⁹⁴ Vgl. Bihalji-Merin 1975, S. 9 f.

und Erich Krug vor der Gefahr, dass die echten „Naiven“ dem Kunstmarkt hilflos ausgeliefert seien und die Ausrichtung auf Kunstmarkt wesentliche „naive“ Elemente zerstören könnte.⁸⁹⁵

In Anlehnung an Geist, der Anfang der 1950er-Jahre eine Gefährdung der ursprünglichen Formkraft durch die Schulung von Laien befürchtete⁸⁹⁶, führt Grochowiak die technische Schulung als weitere Bedrohung des „Naiven“ an. Durch sie werde sowohl die einfache und unkomplizierte Schweise der „naiven“ Künstler gestört als auch „die Frische ihrer Visionen und ihrer Seele“ gehemmt. Mit dem Ziel, Malgesetze zu erlernen, würden sie nachahmen und dadurch ihre Originalität und ihr Gefühl verlieren. Letztlich plädiert Grochowiak dafür, die „Naiven“ nicht durch akademische Schulung zu beeinflussen und letztlich durch die Abschirmung der „Naiven“ ihre Reinheit zu erhalten.⁸⁹⁷ In der künstlichen Isolation des „naiven“ Malers sieht Hernandez ebenfalls die einzige Möglichkeit zum Erhalt der kindlichen Bewusstseinsstufe des „Naiven“.⁸⁹⁸

Im Wesentlichen entspricht Grochowiaks Haltung gegenüber „Pseudo-Naiven“ der damals verbreiteten Meinung von Fachleuten, die diese Gruppe überwiegend für ihre fehlende Unbefangenheit, Originalität und eine nicht vorhandene eigene Handschrift kritisierten.⁸⁹⁹ Bihalji-Merin, der „naive“ Künstler grundsätzlich als Teil der Moderne betrachtete, verstand die „Bewußt-Naiven“ als Teil der Gegenwartskunst.⁹⁰⁰

Betrachtet man Grochowiks Unterscheidungskriterien innerhalb des „Naiven“ im Zusammenhang mit seinen didaktischen Ambitionen innerhalb der Ruhrfestspiele, ist es nicht von der Hand zu weisen, dass er damit zweckdienliche Absichten verfolgte. Denn indem Grochowiak auf den Missbrauch des „Naiven“ aufmerksam machte, intensivierte er die qualitative Bedeutung der von ihm geförderten „naiven“ Laienkünstler. Im Vergleich von thematisch ähnlichen Werken „authentischer Naiver“, professionell gewordener Autodidakten und akademisch geschulter Berufsmaler verdeutlicht er, dass sich Künstler zwar typische „naive“ Ausdrucksformen und Stilmittel aneignen können, „Naivität“ und Ursprünglichkeit jedoch nicht erlernbar sind.⁹⁰¹

II.2.3.8 Bildthemen und Motive

Grochowiak stellt heraus, dass die Bildthemen der „naiven“ Künstler zwar vielfältig seien, gewisse Motive, Dinge und Begebenheiten, von denen der Künstler umgeben sei, jedoch in ihrer Häufigkeit hervorstechen würden. Die malenden Kumpels von der Ruhr widmeten sich beispielsweise aufgrund der freudlosen Erinnerung „an die unberechenbar gefahrenvolle Arbeits-

⁸⁹⁵ Vgl. Krug 1980, S. 148.

⁸⁹⁶ Vgl. Geist 1951, S. 90, S. 92.

⁸⁹⁷ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

⁸⁹⁸ Vgl. Hernandez 1961, S. 396.

⁸⁹⁹ Vgl. Bauer: Von Seebären und leichten Damen, 1973.

⁹⁰⁰ Vgl. Bihalji-Merin 1975, S. 8, S. 244 f.

⁹⁰¹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 23.

Wirth pflichtet Grochowiak bei, dass „naive Kunst“ weder zu lernen noch zu lehren sei. Vgl. Wirth, Kat. Ausst. Hannover 1977, S. 7.

Karl Diemer widerspricht Grochowiaks These, dass Naivität und Ursprünglichkeit nicht erlernt oder gelehrt werden könnten und ersetzt diese Begriffe durch den Begriff der Kreativität. Vgl. Diemer 1981, S. 14 f.

landschaft ‚unter Tage‘, die finsternen Kohlenhalden, grauen Kühltürme, rußigen Kokereien“ weniger ihrem Arbeitsumfeld.⁹⁰² Sie würden grundsätzlich häufiger Landschaften, „Räume ihrer Sehnsucht“ oder Begebenheiten aus ihrer Kindheit darstellen und in liebevollen Details sowie poetisch idealisierter Atmosphäre die kleinen Freuden des Alltags festhalten.⁹⁰³ Bereits im Katalog des IfA (1974) charakterisiert Grochowiak den „naiven“ Künstler des Weiteren durch seine Liebe zur Erzählung und die Lust am detaillierten Schildern.⁹⁰⁴ Das Hauptinteresse in der Themenwahl liege darin, die Schönheit der Vergangenheit, das Nichterreichbare oder eben positive Alltagserinnerungen in ihren Werken hervorzukehren.⁹⁰⁵

Die Kapitel der Publikation „Deutsche naive Kunst“ geben detailliert darüber Aufschluss, welches Repertoire an Bildthemen Grochowiak als charakterisierend für die „naive Kunst“ erachtet. Dazu gehören Interieurs, Stillleben⁹⁰⁶, Tierdarstellungen sowie Bildnisse und Erinnerungen, das bäuerliche Leben und ländliche Bräuche, der „Ausflug der Städter aufs Land“ oder Klein- und Großstadtidyllen.⁹⁰⁷ Die in Großstädten und ihrer Umgebung lebenden „naiven“ Künstler würden infolge des täglichen Stresses des Großstadtverkehrs und der Massengesellschaft nach idyllischen Inseln erholsame Begebenheiten oder Kleinstadtszenen in ihren Bildern festhalten.⁹⁰⁸ In manchen Bildern würden sie aber auch Stellung zu politischen und gesellschaftlichen Problemen in der Großstadt nehmen.⁹⁰⁹ Bei den „Naiven“ habe sich zudem die Tradition der Historienmalerei erhalten. Sie würden sich mythologischen Themen und Sagen annehmen und sich seltener auch selbst Geschichten ausdenken.⁹¹⁰ Häufiger noch hätten sie sich Mythen und biblischen Geschichten gewidmet. Die Mehrheit würde die „Vision der heilen Welt“ bevorzugen. Weltflucht und Weltfremdheit schließt Grochowiak hinsichtlich der friedvollen und gelegentlich idyllischen Themen- und Motivwahl allerdings aus.⁹¹¹

Anders als Bihalji-Merin, der den Einfluss gesellschaftlicher und zeitgeschichtlicher Prozesse bei „naiven“ Künstlern aus der Arbeiterschaft stärker präsent sieht als bei solchen aus anderen sozialen und beruflichen Schichten⁹¹², meint Grochowiak keine Hinweise auf ihr politisches, soziales und gesellschaftliches Verhalten in den Bildern zu finden.⁹¹³ Er schreibt:

„Im Gegenteil, vielleicht erwächst ihnen gerade aus der Entspannung und Freude beim Malen, aus diesem ausgleichenden Tun nach schwerer Arbeit, die Kraft für den Arbeitsalltag und für ein politisches Engagement.“⁹¹⁴

⁹⁰² Vgl. Grochowiak 1976, S. 16; vgl. Grochowiak 1974, o. S.; vgl. Grochowiak 1973a, S. 610.

⁹⁰³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 16.

⁹⁰⁴ Vgl. Grochowiak 1974, o. S.; vgl. Grochowiak 1973a, S. 610.

⁹⁰⁵ Vgl. Grochowiak 1978, o. S.

⁹⁰⁶ Laut Grochowiak gebe es nicht viele Bilder von Stillleben und Blumen, die von einer außergewöhnlichen Persönlichkeit und Originalität geprägt seien, obwohl diese zu den beliebtesten Motiven der Freizeitmaler zählen würden. Vgl. Grochowiak 1976, S. 159.

⁹⁰⁷ Vgl. Grochowiak 1976, S. 16 f.

⁹⁰⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 64.

⁹⁰⁹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 83.

⁹¹⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 225.

⁹¹¹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 16 f.

⁹¹² Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. München / Zürich 1975, S. 26.

⁹¹³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 16 f.

⁹¹⁴ Grochowiak 1973a, S. 610; Grochowiak 1974, o. S.

Als seltene Beispiele für Maler, die sich kritisch mit dem Zeitgeschehen und gesellschaftspolitischen Fragen auseinandersetzen, führt der Autor Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet wie Klekawka, Valerius und F. Gerlach an.⁹¹⁵

Auch andere Autoren vertreten die These, dass die Bildwelt der „Naiven“ eine heile, „zeitlose, poetisch verklärte, harmlose, von den Schrecken, Plagen und Gefährdungen unseres Lebens unberührte Welt“ darstellt. Zu den eher kritischen Stimmen gehört Feldhaus, die das Motiv der „heilen Welt“ aufgrund der differierenden und vielseitigen Charaktere wie auch der individuellen Handschriften nur auf einen Teilbereich der „naiven Kunst“ zutreffen sieht. Ihr zufolge gebe es auch Bilder, die in Thematik, bildnerischem Ausdruck und Bedeutungsgehalt nicht als heitere Idyllen zu betrachten seien.⁹¹⁶ Engels kritisiert den in der Literatur verbreiteten Slogan von der „heilen Welt“, indem er auf Missverständnisse in der Interpretation der „naiven Kunst“ in Presse, Fernsehen wie auch der Fachliteratur verweist, die durch ihre Beschreibung der Idyllen oder Paradiese zu falschen Vorstellungen verleiten würden. Durch solcherlei Bezeichnungen sieht Engels sie in die Nähe „des sentimental erbaulichen Stimmungskitsches“ rücken.⁹¹⁷ Auch Gisela Götte versteht die „naive Kunst“ nicht als „heile Gegenwelt“ bzw. oppositionelle Reaktion zur modernen intellektuellen Kunst.⁹¹⁸

Einige Autoren, die wie Jakovsky und Gans die Bilderei der „Naiven“ als gefühlsbasiert einschätzen⁹¹⁹, führen ihre Bildthemen auf das persönliche und auf Emotionen basierende Verhältnis den Darstellungsinhalten zurück. Vor diesem Hintergrund erklärt Pretzell ihre Wahl von überwiegend ländlichen oder städtischen Landschaften, Volksbräuchen, verschiedenen Ereignissen, Tieren oder Blumen.⁹²⁰ Auch Tkáč versteht die Emotion als bestimmende Komponente der „naiven“ Komposition, was er mit der Isolation von Umwelteinflüssen und der daraus resultierenden Lenkung der Darstellung durch persönliche Erfahrungen erklärt.⁹²¹ Reygers betont konkreter die Emotionalität, indem sie die Primitivität des „naiven“ Schaffensprozesses aus der „Ergriffenheit des Herzens“ wie auch aus der „naiven“ Freude am Entdecken der Umwelt ableitet.⁹²²

Auf die „naiven“ Bildthemen, vor allem die Darstellungen einer „heilen Welt“, führt Grochowiak letztlich die Hinwendung der Menschen zur „naiven Kunst“ und die in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre vorherrschende „Naiven“-Nostalgie zurück. Wie der Autor erklärt, führten „der Überdruck an gesellschaftlicher und politischer Forderung und Verantwortung, der Überdruß an einer immer komplizierteren Bewältigung der Alltagsprobleme oder auch an einer stetig wachsenden intellektuellen Überfrachtung, Theoretisierung und hochgezüchteten Ästhetisierung im Leben und im Raum der Kunst“ zur Sehnsucht nach einer unberührten oder weniger rational kultivierten Natur sowie nach mehr Fantasie. Die Menschen würden sich laut Grochowiak in

⁹¹⁵ Vgl. Grochowiak 1976, S. 17.

⁹¹⁶ Vgl. Clemens-Sels-Museum (Hrsg.) 1972, o. S.

⁹¹⁷ Vgl. Engels 1977, S. 7 f.

⁹¹⁸ Vgl. Götte, Kat. Ausst. Ittingen u. a. 1988, S. 29.

⁹¹⁹ Vgl. Jakovsky 1957, S. 33; vgl. Gans, Kat. Ausst. Utrecht 1970, o. S.

⁹²⁰ Vgl. Pretzell, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 10.

⁹²¹ Vgl. Tkáč 1967, S. 11.

⁹²² Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Einführungsrede 1969, o. S.

dem Gefühl der Leere nicht mehr zurechtfinden und nach anderen Inhalten „als die einerseits rationalistischen, technokratischen und andererseits irrationalistischen verworrenen Tendenzen innerhalb der heutigen Kunst“ Ausschau halten.⁹²³ In der „naiven Kunst“ hätte man unter anderem Träume sowie Wunschbilder widergespiegelt gesehen, die unbefangen und unabhängig von der akademischen Lehre und aktuellen Kunsttendenzen dargestellt sind.⁹²⁴

Die Schilderung der gesellschaftlichen Ausgangsposition und Beschreibung der zeitgenössischen „naiven“ Laienkunst diente Grochowiak nicht nur zur Erklärung der damaligen Nachfrage nach „naiver Kunst“, sondern auch ihrer Legitimation und Rolle innerhalb der Gesellschaft und der Kunst. Dieser Eindruck erhärtet sich durch seine Darstellung der „naiven Kunst“ als konträr zur gesellschaftlichen Realität stehender, heiler Parallelwelt, in die sich sowohl der Kunstschaffende als auch der Rezipient flüchten kann.

Mit diesem erneuten Bezug auf die historische Rezeption des „Primitiven“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts schafft Grochowiak eine weitere Analogie zur Primitivismus-Ideologie, die die Utopie einer vor-industriellen Gesellschaft zum Gegenstand hatte.

II.2.4 Das „Naive“ als künstlerisches Kriterium

Anhand der pauschalen Merkmale des „urtümlich Naiven“ wird ein stereotypes Bild entworfen, das sich weniger aus werkimmanenten Aspekten, sondern überwiegend aus soziologischen, biografischen und psychischen bzw. kognitiven Faktoren zusammensetzt, die bei der Bestimmung der „naiven Kunst“ einbezogen werden. Im Rahmen der üblichen methodischen Vorgehensweise ziehen Grochowiak und andere Autoren unter anderem die Biografie des „naiven“ Künstlers samt Informationen etwa zu seiner Herkunft oder seinem Beruf heran, woraus das „naive“ Werk abgeleitet wird. Es sind folglich die Faktoren Alter, Geschlecht und soziale Herkunft, auf welche beispielsweise die grundlegende künstlerische Motivation des „naiven“ Künstlers zurückgeführt wird. Relevant erscheinen überdies die Beschreibung der Persönlichkeit und des künstlerischen Initialmoments, der bevorzugten Motive und die Frage, ob der Künstler seine Werke mit Skizzen vorbereitet oder aus der Erinnerung schafft. Grochowiak erzählt die Geschichten einzelner Künstler anekdotenhaft. Dabei lässt er die Maler selbst zu Wort kommen und übernimmt Schilderungen Dritter, die von persönlichen Begegnungen und Erfahrungen der Autoren mit den Künstlern zeugen, um das Einzelgängertum der „Naiven“ zu betonen und aufzuzeigen, wie außergewöhnlich und verschoben sie waren. Vor dem Hintergrund biografischer Aspekte und der bereits erläuterten Kriterien entwirft Grochowiak den Prototypen des „naiven“ Künstlers, dessen

⁹²³ In diesem Zusammenhang gibt es einen interessanten Hinweis von Niclas Stiller, der meint, dass die „Naiven“-Rezeption kulturkritische Implikationen mit technologiefeindlicher und anti-intellektueller Prägung aufweist, die der damals verbreiteten linksideologischen Programmatik entsprochen habe und sich in Sympathiebekundungen gegenüber dem einfachen Volk niedergeschlagen habe. Vgl. Stiller 2012, S. 35.

⁹²⁴ Vgl. Grochowiak 1976, S. 5.

Diese Ausführungen finden sich in demselben Wortlaut in Grochowiaks Beitrag „Über naive Kunst – ihre Produzenten und Konsumenten“ in dem von der Düsseldorfer Messegesellschaft anlässlich dem 3. Internationaler Markt für aktuelle Kunst 1973 herausgegeben Katalog. Grochowiak thematisiert darin den Boom auf dem Gebiet der „naiven Kunst“. Vgl. Grochowiak 1973a, S. 609.

Leben stellvertretend für andere gesehen wird. Dabei lässt er den Laienkünstlern eine vergleichbare Außenseiterrolle zukommen, wie sie bereits der Gallionsfigur der „naiven Malerei“, Henri Rousseau, zugewiesen wurde.⁹²⁵ Dessen Werke wurden zwar im Museum of Modern Art neben Avantgardisten des 20. Jahrhunderts präsentiert, wie Laszlo Glozer bemerkt, doch aufgrund einer einschlägigen Auffälligkeit seiner Lebensführung aus der bildenden Kunst ausgeschlossen. Mit der Andersartigkeit seines Künstlerprofils habe Rousseau gute Voraussetzungen zum Modellfall des naiven Künstlers mitgebracht, so Glozer.⁹²⁶ Indem biografische Aspekte in den Vordergrund gerückt werden, wird die „naive Kunst“ gewissermaßen einer historischen Entwicklung entzogen. Demzufolge wird sie zum Phänomen gemacht, das andere Entstehungsbedingungen als die bildende Kunst hat.

Zusammenfassend werden dem „urtümlich naiven“ Künstler größtenteils sowohl ein niedriger Sozialstatus als auch eine persönlichkeitsprägende, formal-ästhetische Einfalt zugesprochen. Mit der Unterstellung einer kindlichen Unschuld degradiert Grochowiak die „urtümlich Naiven“ auf die Bewusstseins-ebene des Kindes. Sowohl ihre kognitiven Voraussetzungen als auch bildnerischen Darstellungsweisen werden unter dem Attribut des „Primitiven“ miteinander gleichgesetzt und mit einer fehlenden oder niedrigen Bildung erklärt. „Naivität“ wird hier zum übergreifenden Charakteristikum für die Lebens- und Malweise, aber auch die „intellektuellen“ Eigenschaften des Laienkünstlers. In Bezug auf die Gruppe der „authentisch Naiven“ erachtet Grochowiak allerdings auch die Ausübung intellektueller Berufe als möglich. Die Parallelität von wachem Intellekt und Naivität stellt allerdings einen unschlüssigen Widerspruch innerhalb seines Konzeptes dar.

Als weiteres Kriterium des „naiven“ Künstlers gilt die durch seine soziale Abgeschlossenheit und sein Desinteresse für andere Künstler bedingte Isolation vom Kunstbetrieb, die zugleich als Hindernis für eine künstlerische Bildung verstanden wird. In der Isolation wie auch im instinktgeleiteten Schaffen wird die Voraussetzung für die Immunität der „Naiven“ gegen äußere Einflüsse gesehen. In diesem Zusammenhang wird der „Naive“ als unfähig beschrieben, zwischen der Realität, seiner Vorstellung von Realität und ihrer bildnerischen Darstellung zu unterscheiden. Da der „Naive“ angeblich annimmt, die Wirklichkeit korrekt abzubilden, zählt Grochowiak „Ursprünglichkeit und Unbefangenheit, unverfälschte Originalität und Ungebundenheit bei fehlendem fachkünstlerischen Wissen“ zu seinen hervorstechenden Merkmalen.⁹²⁷ Hinsichtlich der Annahme, der zufolge die Darstellung der Realität beim „Naiven“ an die subjektive Wirklichkeit gebunden ist und der „Naive“ die Realität und seine Darstellung als deckungsgleich ansieht, stimmen Grochowiak und viele andere Autoren überein.⁹²⁸ Laut Bihalji-Merin stellt der „Naive“ das Wirkliche in seiner urtümlichen Erscheinung bzw. seiner archaischen Existenz dar.⁹²⁹ Bei

⁹²⁵ Vgl. Grochowiak 1976, S. 204.

⁹²⁶ Vgl. Glozer, Kat. Ausst. Essen 2015, S. 94 f.

⁹²⁷ Vgl. Grochowiak 1976, S. 14 f.; vgl. Grochowiak 1973a, S. 610.

⁹²⁸ Vgl. Kelemen 1969, S. 38.

⁹²⁹ Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 20, zit. n.: Werner Haftmann: Malerei im zwanzigsten Jahrhundert, München 1957.

Honisch ist dabei von prototypischen Vorstellungen die Rede.⁹³⁰ Jakovsky schafft hier die Verbindung zu C. G. Jungs Theorie von „Urbildern“, aus dem „Unterbewußtsein“ ins Bild gesetzte Vorstellungen.⁹³¹ Die dem „Naiven“ unbewussten formalen Abweichungen vom naturalistischen Abbild resultieren laut Grochowiak aus der fehlenden Auseinandersetzung des „Naiven“ mit technischen Fragen. Aufgrund der Darstellungsabsicht des „Naiven“ werde die Wahrhaftigkeit der Formen legitimiert und somit als seiner „Natur getreu“ verstanden. „Vor der Natur“ male der „naive“ Künstler nicht aus Furcht, „begafft“ zu werden. Im Katalog der Ausstellung des IfA von 1974 schreibt Grochowiak, dass der vom Instinkt getriebene „Naive“ unbekümmert auf Themen zurückgreife, die seine Fähigkeiten übersteigen würden, da er kaum seine Grenzen erkenne.⁹³² Auch Janis thematisiert, dass es eine Diskrepanz zwischen der angestrebten und der erreichten realistischen Darstellung der „self-taught artists“ gibt.⁹³³ Das Sichtbare wird vom „Naiven“, wie Bihalji-Merin erörtert, durch formale Vereinfachungen und das Gedachte redigiert.⁹³⁴

Inmitten der Autoren, die sich mit der „naiven Kunst“ auseinandersetzten, befanden sich auch Vertreter, die sich kritisch gegenüber den gängigen, verallgemeinernden Topoi des „Naiven“ positionierten. Franz Roh forderte im Hinblick auf den Grundbegriff der „Naivität“, sich vor Festlegungen zu hüten, da es in der Kunst schwer auszumachen sei, wo es Naivitäten gebe und wo sie enden würden.⁹³⁵ Auch wenn der Begriff des „Naiven“ grundsätzlich infrage zu stellen ist, muss Roh doch insofern Recht gegeben werden, als es kein Schwarz-Weiß-Denken in der Bestimmung „naiver“ Künstler geben sollte. Vergleichbar extreme Beispiele wie Thegen existieren zwar, doch sollten sie nicht als Ausnahmen betrachtet werden, welche die Regel bestätigen. Jakovsky erachtet die gängige Definition als zu kanonisch und kritisiert scharf die Tendenz der Einordnung und Definition der „naiven Kunst“ in den 1970er-Jahren. Er bezieht sich auf die auf der Konferenz „Naivni 70“ in Zagreb gefundene Definition der „naiven Kunst“, welche die „Naiven“ als kleine Existenzen beschreibt, von denen die Mehrzahl alt, ein wenig paranoid, schizophran und „beinahe etwas kindisch, um nicht zu sagen zurückgeblieben“ seien. Jakovsky sieht die von ihm zugespitzt dargestellte Bewertung des „Naiven“ als Zeichen dafür, dass man auf der Diskriminierung der „Naiven“ beharren würde. Er wirft den Theoretikern vor, dass sie „eine Mauer der Schande zwischen ihrem Gott Rousseau und dem Rest der Naiven errichten, ohne die Tatsachen zu kennen und ohne die Veränderungen und Metamorphosen, die ständig stattfinden, in Betracht zu ziehen“. Die Begründer der Definition verehrten die wenigen Schriften, die von Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, André Salmon und Wilhelm Uhde vor einem halben Jahrhundert geschrieben worden seien und würden dabei nicht berücksichtigen, dass Uhde nur ein Kunsthändler war, der seine eigene Ware verteidigt habe.⁹³⁶

⁹³⁰ Vgl. Honisch, Kat. Ausst. Essen 1969a, S. 7.

⁹³¹ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 6.

⁹³² Vgl. Grochowiak 1974, o. S.

⁹³³ Vgl. Janis 1942, S. 8 f.

⁹³⁴ Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 126.

⁹³⁵ Vgl. Roh, Kat. Ausst. Salzburg 1964, o. S.

⁹³⁶ Vgl. Jakovsky 1976a, S. 40.

In der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre brachte Engels ebenfalls Argumente gegen die übliche Auslegung des „Naiven“ hervor. Unter anderem wies der Autor auf nicht zutreffende Verallgemeinerungen durch die angeführten Charakteristika hin. Die Bilder würden weder eine durchweg mangelhafte Beherrschung von Anatomie und Perspektive noch durchweg minutiös erzählende oder farbenfrohe Darstellungen zeigen. Engels gesteht zwar ein, dass sich speziell die „naive Malerei“ im Formalen wie der Farbigkeit aufgrund ihrer primitiven Entstehungsbedingungen von der differenzierten Koloristik der professionellen Kunst unterscheidet. Doch relativiert er die gängige Rede von der Buntheit der „naiven Malerei“, deren Kontraste durch nebeneinandergesetzte reine Farben er als Ergebnis einer „ungeschulten elementaren Ausdrucksweise“ und eben kein bunter und heiterer Stimmungseffekt beschreibt. Engels kritisiert zudem, dass „unbeholfene“ Vereinfachungen in der „naiven Kunst“ als Ausdruck einer beschränkten Intelligenz, einer niederen sozialen Stellung oder einer debilen Mentalität gedeutet werden. Zudem verweist er kritisch auf die auf Inhalt und Thematik bezogene Fehlinterpretation von der „heilen Welt“, die sich wie ein roter Faden durch die gesamte Literatur zur „naiven“ Kunst ziehe und den künstlerischen Anspruch „naiver“ Künstler zu einer idyllischen Kunst ohne Probleme⁹³⁷ verharmlosen würde.⁹³⁸ Eine eindeutige Erklärung und Definition authentisch „naiven“ Kunstschaffens könne laut Engels weitgehend nur in der Betrachtung des Einzelfalls und im unmittelbaren Kontakt mit den Objekten erfolgen, das heißt nur in der konkreten Anschauung vollzogen werden.⁹³⁹ Dabei geht er davon aus, dass sich Anhaltspunkte für die Beurteilung „naiver Kunst“ nicht durch abstrakt-theoretische Analysen stilkritischer, formal-ästhetischer oder psychologischer Art gewinnen ließen, da die „naive Kunst“ keine normativen Regeln des künstlerischen Gestaltens kenne, denen zufolge sich keine stilistisch-formalen Kriterien zur Beurteilung „naiver Kunst“ festlegen ließen, was der Autor auf die Isolation des „naiven“ Künstlers von den allgemeinen stilbildenden Faktoren der Zeit zurückführt. Er spricht dem „Naiven“ künstlerische Ambitionen ab. Der „naive“ Künstler praktiziere seine bildnerische Tätigkeit stattdessen mit einer Art unbewussten Verwunderung darüber, dass er dazu überhaupt fähig ist.⁹⁴⁰ Vor diesem Hintergrund versteht Engels den Begriff „naive Kunst“ als Sammelbezeichnung für ein vielfältig komplexes künstlerisches Phänomen.⁹⁴¹ Gleichwohl seiner Kritik knüpfen Engels' methodische Ansätze zur Bestimmung des „Naiven“ an die theoretische Basis der Primitivismus-Ideologie an, da er sich der üblichen Definition des ungelerten, aus sich selbst heraus schaffenden, unbeeinflussten und unreflektierten „naiven“ Künstlers anschließt.⁹⁴²

⁹³⁷ Vgl. Engels, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, S. 6.

⁹³⁸ Vgl. Engels 1977, S. 13.

⁹³⁹ Vgl. Engels 1977, S. 14; vgl. Engels, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, S. 5.

⁹⁴⁰ Vgl. Engels, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, S. 5.

⁹⁴¹ Vgl. Engels 1977, S. 13.

⁹⁴² Vgl. Engels 1977, S. 14; vgl. Engels, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, S. 5.

II.2.5 Einordnung der „authentisch naiven Kunst“ – kunsthistorische Referenzen

II.2.5.1 „Naive Kunst“ – ein Stilbegriff?

Im Rahmen seines Versuchs, den Bereich der „naiven Kunst“ zu definieren und abzugrenzen, beschäftigt sich Grochowiak mit der Frage, ob die „naive Kunst“ als Stil bzw. als kunsthistorischer Stilbegriff zu betrachten ist. In diesem Zusammenhang bezieht er unter anderem den Begriff des „allgemeinen Naivenstils“ ein, in dessen ausgeprägter Individualität Juliane Roh die Überlegenheit der „Naiven“ gegenüber Berufsmalern erkennt. Im Unterschied zu bildenden Künstlern, die sich an Stilkonventionen anpassen würden, verneint die Autorin beim „Naiven“ übergreifende Formschemata und damit eine inhaltliche Stilverbundenheit.⁹⁴³ Grochowiak bezieht sich zudem auf Aleksander Jackowski, der von der Existenz eines „naiven Stils“ überzeugt ist⁹⁴⁴, obwohl er die „naive Kunst“ gleichzeitig als eine „reine Individualkunst von ausgesprochen pluralistischem Charakter“ und als „Komplex vielfältig divergierender bildnerischer Äußerungen“ beschreibt. Jackowski begründet seine zweischneidige Theorie mit der These, der zufolge die „naive Kunst“ ein Phänomen des individuellen Charakters von Form und Inhalt sei.⁹⁴⁵

Grochowiak geht selbst von einem unbewussten Stil des „Naiven“ aus, dessen unverwechselbares Gepräge im Versuch entstehe, durch eigene „Kniffe“ maltechnische Schwierigkeiten zu überwinden, ohne dabei nach einer persönlichen Ausdrucksweise zu suchen.⁹⁴⁶ In diesem Ansatz offenbart sich ein indirekter Bezug zu Uhde, der bereits zuvor darauf hinwies, dass der eigene Stil „naiver“ Künstler ihrer Intuition und Persönlichkeit entspringt.⁹⁴⁷

Wirth ist hingegen überzeugt, dass größere „naive“ Talente durchaus einem Stilwillen unterworfen sind⁹⁴⁸, was die „naive Kunst“ aus seiner Sicht zu einer Stilrichtung der Moderne und der zeitgenössischen Kunst werden lässt.⁹⁴⁹ Thematische und formale Erkennungszeichen wie eine Unbeholfenheit in Bezug auf die Darstellung von Objekten, eine fehlende oder nicht korrekt wiedergegebene Perspektive, die Nähe zur Kindermalerei oder eine gewisse Unbekümmertheit würden auf die „naive Kunst“ als Stil und Richtung hinweisen.⁹⁵⁰ Im Gegensatz zu Wirth sieht Grochowiak die „Maler des Naiven“ keine Richtung innerhalb der modernen Kunst bilden, worin er Bihalji-Merin beipflichtet.⁹⁵¹ Grochowiak weist darauf hin, dass sich die „Naiven“ nicht wie avantgardistische Künstler auf der Grundlage gemeinsamer künstlerischer Interessen und Ambitionen zusammenschlossen, um aus gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen auszubrechen und neue Ideen und Projekte zu entwerfen.⁹⁵² Er ist überzeugt, dass die bildneri-

⁹⁴³ Vgl. Roh 1968, S. 13.

⁹⁴⁴ Vgl. Jackowski, Kat. Ausst. Hamburg 1972, S. 4.

⁹⁴⁵ Vgl. Engels 1977, S. 12 f.; vgl. Engels, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, S. 8.

⁹⁴⁶ Vgl. Grochowiak 1973a, S. 610.

⁹⁴⁷ Vgl. Uhde 1947, S. 13-15.

⁹⁴⁸ Vgl. Wirth, Kat. Ausst. Hannover 1977, S. 5; vgl. Wirth 1978, S. 23.

⁹⁴⁹ Vgl. Wirth, Kat. Ausst. Hannover 1977, S. 5.

⁹⁵⁰ Vgl. Wirth 1978, S. 24.

⁹⁵¹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 9, zit. n.: Bihalji-Merin 1971, S. 9.

Bereits in seinem Buch „Das naive Bild der Welt“ von 1959 führt Bihalji-Merin aus, dass die Maler des „Naiven“ keine „Richtung“ innerhalb der modernen Kunst bilden würden. Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 33 f.

⁹⁵² Vgl. Grochowiak 1976, S. 9 f.

sche Artikulation der „Naiven“ programmatischen Zielen und theoretischen Programmen einer richtungsweisenden Künstlergruppe bzw. einer geistigen Bewegung entgegensteht. Der Autor betrachtet es als ausgeschlossen, dass durch die Eigeninitiative der „Naiven“ eine stilbildende oder richtungsweisende Kunstbewegung entstehen kann, da sie Einzelgänger sind, die nur in seltenen Fällen Kenntnis voneinander haben und es daher auch nicht beabsichtigen eine Richtung zu bilden. Trotzdem erkennt er in den Kunstäußerungen der „authentisch Naiven“ seit Rousseau eine „ungewöhnliche, ohne Stilwollen und ohne Theorie entstandene neue und unverkennbar existente, richtungsbildende Ausdrucksform“.⁹⁵³ Uhde spricht im Zusammenhang mit den von ihm geförderten fünf „primitiven“ Malern von einer geistigen und auf der Grundlage der „Pathetik ihrer Herzen“ zusammengeschlossene Gemeinschaft, die sich aufgrund der fehlenden gemeinsamen Programmatik und Isolation von anderen Künstlergruppen unterscheidet.⁹⁵⁴

Die Auffassung, dass die „naive Kunst“ keine Richtung darstellt, findet sich bereits früh bei anderen Autoren. Bereits Michailow, dessen Schrift Grochowiak kannte, stellt 1935 dar, dass dem Laien die „gestalt- und stilpendenden Kräfte der Gemeinschaft und der Geschichte“ nicht zu Teil würden, da er sich „unbekümmert um äußeren Zwang und beschwerende Problematik“ in Freiheit begeben würde.⁹⁵⁵ Als Rückhalt und Entstehungsgrund des eigenwertigen Laienbildes sieht er stattdessen die „primitive“ Formkraft.⁹⁵⁶ Ausgehend vom „primitiven“ Ursprung der Bildentstehung leiten Grochowiak und viele andere Autoren die stilistischen Erscheinungsformen „naiver Kunst“ ab. Michailow erkennt die „primitive“ Formkraft als Entstehungsgrund der unmittelbaren, „von Stil und Überlieferung entbundenen künstlerischen Äußerung“⁹⁵⁷, die sich typologisch in einer Naturnähe, einer strengen Monumentalität und einer geometrisch gerasterten Bildfläche äußern könne.⁹⁵⁸

Jakovsky vertritt die These, dass die „naive Kunst“ zwar durch übergreifendes Wesen verbunden ist, gleichzeitig aber nationale und kulturelle Prägungen aufweist.⁹⁵⁹ Auch Aleksander Jackowski geht von landestypischen Modellen eines naiven Stils aus.⁹⁶⁰ Wirth führt die nationalen Ausprägungen auf die Umwelt der „naiven“ Künstler, ihre Formsprache und den historischen Hintergrund zurück. Die „nationale Komponente“ äußert sich, wie der Autor meint, in den Bildthemen, wobei in Werken deutscher „Naiver“ beispielsweise Fachwerkhäuser, Schlösser, Blasmusikkapellen oder die kleinbürgerliche deutsche Familie hervortreten.⁹⁶¹ Pohribný verneint hingegen national bedingte Unterschiede, da er die Merkmale der „Naiven Kunst“ über Landesgrenzen

⁹⁵³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 12.

⁹⁵⁴ Vgl. Uhde 1947, S. 12 f.

⁹⁵⁵ Vgl. Michailow 1935, S. 283 f.

⁹⁵⁶ Vgl. Michailow 1935, S. 294.

⁹⁵⁷ Franz Roh widerspricht Michailows These. Als Gegenargument führt er Worringers Unterscheidung von Einfühlung und Abstraktion an. Vgl. Roh, Kat. Ausst. Salzburg 1964, o. S.

⁹⁵⁸ Vgl. Michailow 1935, S. 295-298.

⁹⁵⁹ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 7.

⁹⁶⁰ Vgl. Jackowski, Kat. Ausst. Hamburg 1972, S. 4.

⁹⁶¹ Vgl. Wirth 1978, S. 37.

hinweg beobachtet.⁹⁶² Auch Zuck vertritt die Meinung, dass dem Naiven in der Regel keine regionale Eigenart zugeordnet werden kann.⁹⁶³

II.2.5.2 Abgrenzung der „naiven Kunst“ von der Kinderkunst, der Kunst der „Geisteskranken“ und der Volkskunst

In der Anschauungsweise und Fantasie der „Naiven“ sieht Grochowiak eine Nähe zu künstlerischen Äußerungen von Kindern.⁹⁶⁴ Dieser Ansatz findet sich unter anderem bei Bihalji-Merin, dessen in den späten 1950er-Jahren publizierte Standpunkte bezüglich des Verhältnisses von Kinderkunst und „naiver Kunst“ sich weitestgehend mit Grochowiaks⁹⁶⁵ decken. Bihalji-Merin sieht in der nicht korrekt dargestellten Anatomie und Perspektive bei Kindern und „Naiven“ die rational unterentwickelte Stufe des Bewusstseins und den ganzheitlichen Ausdruck der bildhaften Ursprünglichkeit bewahrt.⁹⁶⁶ Pohribný führt 1967 weiter aus, dass in den Bildern der „Naiven“ „ein noch immer ungeahntes Reservoir natürlicher Zustände des Menschen und seiner individuellen Fähigkeiten“ bewahrt bleibt, das durch die Rationalisierung keinen Schaden genommen hat.⁹⁶⁷

Dass das Werk des „Naiven“ kaum Entwicklungsstufen oder gravierende Veränderungen in der Darstellungsform kenne, wie Grochowiak meint, benennt er als grundlegenden Unterschied zur Kinderkunst. Das Kind unterliege durch den Wissenszuwachs einem kognitiven Reifeprozess, infolge dessen sein spontanes und instinktgeleitetes Kritzeln dem logisch zweckhaften Denken weicht und schließlich naturalistisch aufgefasste Raum- und Körperproportionen sowie perspektivische Darstellungen zeigt.⁹⁶⁸ Dagegen geht der Autor davon aus, dass es beim echten „Naiven“ keine Entwicklung des bildhaften Gestaltens gibt und somit der elementare Ausdruck des Werkes unverändert bleibt.⁹⁶⁹

Tkáč behauptete 1967 im Zusammenhang mit dem „Wesen der primitiven Kunst der Gegenwart“ bzw. der „naiven Kunst“, dass diese andere psychologische Voraussetzungen hat als Kunst von Kindern. Während es sich bei letzterer um die mangelhaft entwickelte geistige Fähigkeit zur Verbindung der sensorischen und motorischen Vorgänge handelt, sieht Tkáč beim „primitiven“ Schaffen des Erwachsenen, dessen Nervensystem nicht mehr unterentwickelt sei, den Komplex des Reifwerdens gestört.⁹⁷⁰

Im Gegensatz zu Grochowiak hatte Wildhaber in den frühen 1960er-Jahren auf eine Entwicklung im Werk des „Naiven“ hingewiesen. Er plädiert dafür, die „naive Kunst“ nicht nach dem Vorbild

⁹⁶² Vgl. Pohribný 1967, S. 61.

⁹⁶³ Vgl. Zuck 1974, S. 53.

⁹⁶⁴ Vgl. Grochowiak 1976, S. 13.

⁹⁶⁵ Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 22-25; vgl. Bihalji-Merin 1973, S. 22.

⁹⁶⁶ Vgl. Bihalji-Merin 1973, S. 21 f.

⁹⁶⁷ Vgl. Pohribný 1967, S. 62.

⁹⁶⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 13.

⁹⁶⁹ Der „Naive“ werde vollkommen geboren, weshalb sein Werk auch keine Entwicklungsstufen aufweise, im Gegensatz zur Kinderkunst. Vgl. Grochowiak 1974, o. S.; vgl. Grochowiak 1973a, S. 610.

⁹⁷⁰ Vgl. Tkáč 1967, S. 9 f.

der „klassischen Naiven“, sondern anhand zeitgemäßer Kriterien zu bewerten.⁹⁷¹ Im Ende der 1970er-Jahre widerspricht Wirth der These Grochowiaks ebenfalls, da der „Naive“ seiner Meinung nach durch Erfahrungen im Schaffensprozess lernt und eine Methodik erarbeitet.⁹⁷²

Dass bis in die 1980er-Jahre unterschiedliche Ansätze nebeneinander existierten, offenbart die Position Karl Diemers, der „naive“ Künstler im Zuge seines Vorhabens, die „naive Kunst“ in den Bereich der bildenden Kunst einzugliedern, als „Wunderkinder“ charakterisiert, bei denen man es mit „partiell frühreifen“ und „altklugen“ Kindern „mit irgendeiner vorweggenommenen virtuosen Erwachsenenfertigkeit“ zu tun habe.⁹⁷³

Große Ähnlichkeit zu Kinderzeichnungen und der „naiven Malerei“ weist laut Grochowiak die „Bildnerei der Geisteskranken“ auf.⁹⁷⁴ Der Autor hält es oftmals für unmöglich, eine Trennungslinie zwischen den Ausdrucksformen dieser Gruppen sowie „Primitiver“ und moderner Künstler zu ziehen.⁹⁷⁵ Grochowiaks Bild vom „naiven Künstler“ als gesellschaftlicher Außenseiter, der unberührt von äußeren Faktoren nicht nachahmend aus eigenem Antrieb schafft, zeigt sich eine Parallele zu Jean Dubuffets Konzept der „Art brut“. Einen grundlegenden Unterschied zwischen „Naiven“ und psychisch erkrankten Menschen erkennt Grochowiak jedoch darin, dass der „Geistesranke“ seine Umwelt nicht reflektiert und ausschließlich aus seinen Vorstellungen Bilder schafft. Der Autor weist darauf hin, dass die rationale Bewältigung der Wirklichkeit beim Kranken durch das abgerissene Verhältnis zu seiner Umwelt gestört ist.⁹⁷⁶ Dass Bildschöpfungen psychisch erkrankter Menschen vor oder nach Abklingen der übersteigerten Affekte während einer Psychose entstehen würden, sieht der Autor als wesentlichen Unterschied zu „naiven“ Künstlern.⁹⁷⁷

Darüber hinaus erkennt Grochowiak formale Parallelen in der „naiven Kunst“ und der traditionellen Volkskunst, unter anderem vereinfachende und rein flächenhafte Darstellungsweisen, farbiges Ausmalen der Flächen, ornamentales Schmücken oder das Fehlen von Raum-Perspektive und Körperschatten.⁹⁷⁸ Georg Schmidt hatte diese Gemeinsamkeiten 1961 im Zusammenhang mit der Frage, was ein „peintre naïf“ sei, historisch aus der Entwicklung der zunächst aus eigenen kirchlichen Bedürfnissen entstandenen bäuerlichen Volkskunst zur profan-gewerblichen Auftragskunst der Aufklärung abgeleitet. Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Erscheinung tretenden „Naiven“ hätten in der beginnenden Epoche der Großindustrie einerseits noch in der Tradition des handwerklichen Kleinbürgertums und Bauerntums und andererseits im

⁹⁷¹ Vgl. Wildhaber, Kat. Ausst. Basel 1961, o. S.

⁹⁷² Vgl. Wirth 1978, S. 36.

⁹⁷³ Vgl. Diemer 1981, S. 9.

⁹⁷⁴ Grochowiak bezieht sich in der Definition der „Kunst der Geisteskranken“ auf André Malraux und Leo Navratil. André Malraux; Leo Navratil: Schizophrenie und Kunst, München 1965; André Malraux: Stimmen Der Stille, Baden-Baden 1956.

⁹⁷⁵ Vgl. Grochowiak 1976, S. 13 f.

⁹⁷⁶ Vgl. Grochowiak 1973a, S. 610.

⁹⁷⁷ Vgl. Grochowiak 1976, S. 13 f.

⁹⁷⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 16.

Gegensatz zu den bäuerlichen Malern des 16. bis 18. Jahrhunderts gestanden. Damit hätten sie nicht mehr primär in kollektivem Auftrag kollektive Inhalte und Sprache dargestellt, sondern aus eigener Veranlassung für sich selber gemalt.⁹⁷⁹ Vor diesem entwicklungsgeschichtlichen Hintergrund unterscheidet Grochowiak die „naive Kunst“ von der auftragsabhängigen Volkskunst, die eine zweckbestimmte, von Brauchtum, geschichtlicher Überlieferung und gemeinschaftlichen Lebensgewohnheiten sowie von Regeln und Riten abhängige Funktion hatte. In der Volkskunst sieht er individuelle Schöpfungen und Interpretationen durch die kulturelle Determinierung verhindert und nur hinsichtlich regionaler, ikonografischer Programme von Motivbildern gefordert.⁹⁸⁰ In diesem Spielraum einer eigenschöpferischen Möglichkeit erkennt Grochowiak den Brückenschlag des Volkskunst-Malers zum zeitgenössischen „Naiven“.⁹⁸¹ Dieser male im Unterschied zum Volkskünstler zum Zweck seiner persönlichen Befriedigung⁹⁸² und vorerst im eigenen Auftrag.⁹⁸³ Er entscheide frei über die Themen, die Art und Weise ihrer Wiedergabe sowie die Technik. Der Autor scheint hier an Michailow anzuschließen. Dieser vertrat bereits in der Mitte der 1930er-Jahre die Theorie, der zufolge sich die äußere „primitive“ Formkraft in der Laienmalerei spontan im Medium des Einzelnen äußere, während sie in der Volkskunst in einer strengen Überlieferung gebannt gewesen sei.⁹⁸⁴ Dabei wies Michailow auf eine innere Zugehörigkeit der Laienmalerei zur Volkskunst hin. Er erachtet die Auflösung der Volkskunst infolge des schwindenden Brauchtums als Voraussetzungen für die Entstehung der Laienmalerei.⁹⁸⁵ Geist erklärte 1947 das Verschwinden der an Brauch und Glauben gebundenen Volkskunst mit dem um 1830 einsetzenden Verfall der religiös gebundenen Traditionswelt und Kultureinheit sowie der einsetzenden Befreiung des Individuums im Zuge der Aufklärung.⁹⁸⁶ Michailow verifiziert, dass die Volkskunst in der Laienkunst mündete und sich in ihr auflöste. Der Autor verstand die Laienkunstwerke als Dokumente eines grundsätzlichen Strukturwandels der geistigen Zusammenhänge in der Bevölkerung.⁹⁸⁷ Die Basis stellten infolgedessen nicht mehr vererbte Gemeinschaftswerte dar, sondern der „Anschluß Einzelner an eine noch in tiefen Schichten unterirdisch weitertreibende Formkraft“.⁹⁸⁸ Die Laienmalerei sei „unmittelbare und persönliche Sprache des Volkmenschen, dem durch das allgemeine Schicksal die alten, traditionellen und unpersönlichen Formen und gemeinschaftlichen Symbole verloren gegangen sind“, wie Michailow schreibt.⁹⁸⁹ Auch andere Autoren wie Bihalji-Merin oder Pretzell, stimmen später mit Michailow insofern überein, als sie die Volkskunst historisch durch die „naive Kunst“ abgelöst se-

⁹⁷⁹ Vgl. Schmidt, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961, S. 13-15.

⁹⁸⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 15 f.

Jakovsky stellt dar, dass die Volkskünstler Situationen darstellerisch wiederholten und auswendig gelernt hätten und aus diesem Grund nicht als „naiv“ anzusehen sind. Vgl. Jakovsky 1976b, S. 11 f.

⁹⁸¹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 16.

⁹⁸² Vgl. Michailow 1935, S. 298-300.

⁹⁸³ Vgl. Nemecek 1998, S. 25.

⁹⁸⁴ Vgl. Michailow 1935, S. 298-300.

⁹⁸⁵ Vgl. Michailow 1935, S. 292-294.

⁹⁸⁶ Hans Friedrich Geist bezieht sich hier auf: Otto Veit: Flucht vor der Freiheit. Versuch zur Geschichtsphilosophischen Erhellung der Kulturkrise. Flucht vor der Freiheit, Frankfurt am Main 1947.

⁹⁸⁷ Vgl. Michailow 1935, S. 298-300.

⁹⁸⁸ Vgl. Michailow 1935, S. 292-294.

⁹⁸⁹ Vgl. Michailow 1935, S. 298-300.

hen.⁹⁹⁰ Geist, der mit Michailows historischer Darstellung übereinstimmt⁹⁹¹, stellt dar, dass der Laie infolge des verfallenen kulturellen Erbgutes sowie alter überlieferter Formen und Symbole eine neue Formsprache erfinden musste.⁹⁹² Volker Dallmeier führt zu Beginn der 1980er-Jahre aus, dass die Volkskunst formal keine Bedeutung mehr für aus einer Industriegesellschaft kommenden „naiven“ Künstler habe.⁹⁹³

Dallmeier sieht in der „naiven Kunst“ folglich eine reine, von Einflüssen überlieferter Formen und Bräuchen unberührte Individualkunst, die im Gegensatz zur zweckgebundenen kollektiven Volkskunst steht.⁹⁹⁴

Parallel zu diesem gängigen Entwicklungsmodell formulierte Tilmann Osterwold zu Beginn der 1980er-Jahre eine davon abweichende historische Auffassung. In der von ihm im Württembergischen Kunstverein Stuttgart kuratierten Ausstellung „Szenen der Volkskunst“ (24. Mai bis 26. Juli 1981) wurden „naive Kunst“ wie auch zeitgenössische trivial- und popkulturelle Erscheinungen als Bereiche einer modernen Volkskunst einbezogen. Damit agierte Osterwold gegen die innerhalb des gesellschaftlichen Kontextes erfolgende hierarchische Bewertung unter anderem der Kunst von Bergleuten als subkultureller sozialer Erscheinung. Ziel der Ausstellung war es, das hierarchisch-wertende Denken abzubauen und Kulturen unter stilistischen, inhaltlichen und weltanschaulichen Aspekten einen entsprechenden Stellenwert zu geben.⁹⁹⁵ Anhand von Beispielen der künstlerischen Laienkultur im Ruhrgebiet beabsichtigte Osterwold den Zusammenhang mit existenziellen Problemen der Arbeiter aufzuzeigen.⁹⁹⁶ Der Autor glaubte, dass die „naiven“ Künstler aus dem Ruhrgebiet durchweg ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl mit ihren Mitmenschen und ihrer Umwelt ausdrücken würden und sich in der „Verwachsenheit mit dem Milieu und der eigenen Lebenskultur“ als Teil ihrer Gemeinschaft artikulierten.⁹⁹⁷

II.2.5.3 Die Entdeckung der „naiven Kunst“

Im Zusammenhang mit dem Mythos, demzufolge die „naive Kunst“ entdeckt werden muss, spielt häufig die (Selbst-)Inszenierung der Entdecker eine fundamentale Rolle. Grochowiak schloss hinsichtlich seines Selbstverständnisses und des erhobenen Anspruchs, unter den Arbeiter-Laienkünstlern einige wirklich „Naive“ im Ruhrgebiet entdeckt zu haben, an diese Rezeptionsweise an.⁹⁹⁸ Dass er daran beteiligt gewesen sein soll, dass sie zum Teil als „authentische Naive“ in die Kunstgeschichte eingegangen sind, wurde unter anderem durch Anekdoten wie die des pensionierten Bergmanns Erich Bödeker aus Recklinghausen gefördert:

⁹⁹⁰ Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 29 f.; vgl. Pretzell, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 11; vgl. Geist, Kat. Ausst. Lübeck 1976, S. 9.

⁹⁹¹ Vgl. Kat. Ausst. Lübeck 1947, S. 14-19.

⁹⁹² Vgl. Geist 1951, S. 85, S. 92.

⁹⁹³ Vgl. Dallmeier / Pöschel 1982, S. 84.

⁹⁹⁴ Vgl. Dallmeier / Pöschel 1982, S. 86.

⁹⁹⁵ Vgl. Osterwold, Kat. Ausst. Stuttgart 1981a, S. 0.24.

⁹⁹⁶ Vgl. Osterwold, Kat. Ausst. Stuttgart 1981a, S. 3.45

⁹⁹⁷ Vgl. Osterwold, Kat. Ausst. Stuttgart 1981a, S. 3.51.

⁹⁹⁸ Vgl. Grasskamp 2009, S. 51.

„Unser Direktor Grochowiak, der fuhr nach Marl zum Zahnarzt. Und sonst fuhr er immer die Dorstener Straße retour. Ach, sagte er, ich fahre mal die Bocholter Straße rauf. Jetzt fährt er und sieht die Figuren hier. An dem Tag war ich aber nicht zu Hause. Nur meine Schwester war da. Er fragte, wer diese Sachen da baut. Mein Bruder! Gut, ich bin morgen wieder da. Ja, da kam er. Am nächsten Tag kam die ganze Presse und dann haben wir die erste Ausstellung hier am Rathaus gemacht.“⁹⁹⁹

Auch wenn Bödekers dargestellte zeitliche Dimension überaus fragwürdig sein mag, ist das Zitat dennoch ein stellvertretendes Beispiel für die grundsätzliche Konnotation des Entdeckens per se, die betonte Zufälligkeit. Anekdoten wie diese von Entdeckungen „naiver Künstler“ deuteten eine historische Wiederholung der Entdeckungen der „Modernen Primitiven“ an. In Grochowiaks Fall war die Rezeptionsbereitschaft für „naive Kunst“ bereits vorhanden. Er beabsichtigte herauszufinden, ob es auch in einer Landschaft wie dem Ruhrgebiet „naive“ Künstler gibt. Da ihm bekannt war, dass sich in dieser Region besonders viele Menschen in ihrer Freizeit mit musischen Dingen befassen, hielt er bereits seit Beginn der 1950er-Jahre aktiv in Montanbetrieben nach ihnen Ausschau. Grochowiak rückt sich selbst zwar nicht direkt als Entdecker der „Naiven“ in den Mittelpunkt, doch führt er es auf seine Initiative zurück, unter Beweis gestellt zu haben, dass eine „naive Kunst“ im Ruhrgebiet existiert.¹⁰⁰⁰

Die Entdeckung „naiver“ Künstler durch bildende Künstler, Sammler oder Kunstsammler ist ein eng mit der Rezeptionsgeschichte verbundener Aspekt, der sich übergreifend in der Literatur finden lässt.¹⁰⁰¹ Die „naivni ’70“ konstituierte die Entdeckung „insiter“ Künstler als eines ihrer grundlegenden Merkmale.¹⁰⁰² Zuck schreibt verallgemeinernd, dass die Öffentlichkeit erst von der Existenz des „typischen Naiven“ erfahre, „wenn ein Kundiger auf ihn aufmerksam wird“.¹⁰⁰³ Als erste „naive“ Entdeckung wird in der gängigen Kunstgeschichtsschreibung der Maler Henri Rousseau genannt, dessen Schaffen zuerst die Avantgardisten Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire und Robert Delaunay wahrnahmen und das vom Kunsthändler Wilhelm Uhde in Form einer Monografie und einer Ausstellung für „die kunstinteressierte Öffentlichkeit“ entdeckt wurde. Zu weiteren Entdeckungen Uhdes werden darüber hinaus Séraphine Louis, Louis Vivin, André Bauchant sowie Camille Bombois gezählt, wobei diese Künstler unterschiedliche Förderer hatten und Uhde sie der Öffentlichkeit zugänglich machte.¹⁰⁰⁴ Grochowiak schreibt erklärend:

„Die Vorliebe und Hinwendung zu frühen Zeugnissen ursprünglicher, primitiver Bildnerie glich einer Entdeckung, war eine Offenbarung, und dabei entdeckte man die Primitiven in der eigenen Umgebung – die Naiven – gleich mit!“¹⁰⁰⁵

Mit der Anerkennung Rousseaus und weiterer „naiver Künstler“ durch die französische Avantgarde, habe sich laut Grochowiak auch in Deutschland der Blick für die Außenseiter geöffnet. Während er die Rolle Uhdes in Bezug auf die Popularisierung der „Naiven“ in Frankreich verweist, macht Grochowiak auf ein fast zeitgleich in Deutschland erschienenenes, ähnliches Phänomen aufmerksam. Im Kunstzentrum des Rheinlandes entdeckte die Künstlergruppe „Junges

⁹⁹⁹ Grochowiak 1976, S. 112, zit. n.: Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 8.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 109.

¹⁰⁰¹ Vgl. Zuck 1974, S. 40.

¹⁰⁰² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Thesen der „naivni ’70, 16.03.1970.

¹⁰⁰³ Vgl. Zuck 1974, S. 39.

¹⁰⁰⁴ Vgl. Grochowiak 1976, S. 11.

¹⁰⁰⁵ Grochowiak 1976, S. 10.

Rheinland“ im autodidaktisch malenden Kaufmannssohn Adalbert Trillhaase aus Düsseldorf „ihren“ Rousseau.¹⁰⁰⁶

Über diese Beispiele hinaus machen Autoren auf verschiedene andere internationale Beispiele aufmerksam, deren Erfolg im Wesentlichen von demjenigen abhing, der sie entdeckte. Jakovsky verweist auf die Entdeckung des „Naiven“ Ivan Generalić aus Hlebine durch den Maler Krsto Hegedušić zu Beginn der 1930er-Jahre.¹⁰⁰⁷ Der amerikanische Englischlehrer De Witt Peters wird von Jakovsky als Katalysator für die Exposition zahlreicher „naiver“ Talente auf Haiti bezeichnet, die mit dem ehemaligen Gebäudemaler Hector Hyppolite in Mitte der 1940er-Jahre einsetzte.¹⁰⁰⁸ Ferner bekannt ist sowohl die Entdeckung Max Rafflers durch den Maler und Denkmalpfleger Toni Roth in der Mitte der 1960er-Jahre¹⁰⁰⁹ als auch die des Malers Josef Wittlich¹⁰¹⁰ durch den Besigheimer Künstler Fred Stelzig. Seiner Aussage zufolge entdeckte er bei einem Besuch der Steuler-Industrie-Werke GmbH in Höhe-Grenzhausen im Januar 1967 Bilder des Mitarbeiters Wittlichs an unterschiedlichen Stellen in der Fabrikhalle und den Werkstätten.¹⁰¹¹ Körner und Wilkens weisen im Zusammenhang mit dieser Quelle darauf hin, dass sich Geschichten von Entdeckungen nicht immer mit dem historischen Sachverhalt decken würden und im Fall Wittlichs, zugunsten von dessen Vermarktung zeitlich gerafft dargestellt wurden. Das Aufspüren Wittlichs ist zugleich ein repräsentatives Beispiel für einen engen Zusammenhang mit der Ausbeutung eines „naiven“ Künstlers durch dessen Förderer. Stelzig bemühte sich Einfluss auf Wittlichs Bildproduktion zu nehmen, indem er ihm thematische Vorschläge für perspektivische Schöpfungen unterbreitete. Des Weiteren versuchte Stelzig, wie Körner und Wilkens aufdecken, noch zu Lebzeiten des Künstlers eine Vollmacht zu erwirken, die ihm eine freie Verfügung über dessen Bilder sichern sollte.¹⁰¹²

II.2.6 Ausgewählte Arbeiter-Laienkünstler des Ruhrgebiets

Unter der Überschrift „Die Kumpels an der Ruhr“ widmet Grochowiak laienkunstschaftenden Arbeitern der Montanindustrie in seiner Publikation „Deutsche naive Kunst“ ein umfangreiches eigenes Kapitel.¹⁰¹³ Er unterteilt die ausgewählten Laienkünstler in zwei Gruppen: Manche sieht er durch die Aneignung künstlerischer Techniken in die Nähe professioneller „akademischer“ Kunst gerückt. Hinsichtlich dieser Laienkünstler bemängelt Grochowiak allerdings, dass sie nur

¹⁰⁰⁶ Vgl. Grochowiak 1976, S. 277.

¹⁰⁰⁷ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 29.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Jakovsky 1976b, S. 25 f.; vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 101.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Zuck 1974, S. 46.

¹⁰¹⁰ Vgl. Zuck 1974, S. 40.

¹⁰¹¹ Vgl. Körner / Wilkens, Kat. Ausst. Siegburg 2014, S. 12.

¹⁰¹² Vgl. Körner / Wilkens, Kat. Ausst. Siegburg 2014, S. 14 f.

Details zu Stelzigs Absichten der Vermarktung von Wittlichs Werken sind folgender Publikation zu entnehmen: Vgl. Körner / Wilkens, Kat. Ausst. Siegburg 2014, S. 26-32.

¹⁰¹³ An dieser Stelle sollen nicht die gesamten von Grochowiak ausgeführten Details zu den Künstlern und ihren Werken wiedergegeben, sondern lediglich ein Überblick vermittelt werden. Die jeweiligen Œuvres werden in den folgenden Kapitel im Zusammenhang mit einzelnen Ausstellungen erarbeitet, anhand derer auch herausgestellt werden soll, wann und in welchen Zusammenhängen sich Grochowiaks Kriterien entwickelten.

selten zu Eigenständigkeit und zu einer persönlichen Darstellungsweise fanden, obwohl sie durch Fleiß und Schulung ein artistisches Können erworben hatten. Eine unverkennbare Handschrift zeigt dem Autor zufolge nur die in der Minderheit vertretenen „Naiven“ der zweiten Gruppe. Hierzu rechnet Grochowiak unter anderem die zarte und empfindsame Malweise Hans Koehns, den vergleichsweise unbekümmert ruppigen Pinselschlag von Max Valerius, Karl Hertmanns tastende Strichlagen, Franz Klekawkas kräftigen Pinselstrich, Friedrich Gerlachs peinlichste Akkuratess und die humorvollen Darstellungen von Karl Eduard Kazmierczak.¹⁰¹⁴

Grochowiak bindet die Werke der genannten Laienkünstler über das Kapitel „Die Kumpels an der Ruhr“ hinaus auch in andere Themenkapiteln ein.¹⁰¹⁵ Somit bezog der Autor z. B. auch Kazmierczaks Bilder „Das Paradies“ (1961, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) und „Madonna“ (1952, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen)¹⁰¹⁶ sowie Bödekers Plastiken „Hl. Christophorus“ (1960, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) und „Madonna mit Kind“ (1960, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen)¹⁰¹⁷ in das Themenkapitel „Biblische Geschichten“ ein. Eine ähnliche Gliederung von Laienkunstwerken nach Motivbeziehungen findet sich ebenfalls bei Bihalji-Merin, der in der von ihm konzeptionierten Ausstellung „Die Kunst der Naiven. Themen und Beziehungen“ Werke wie „Angst“ (1958, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) und „Das dunkle Tor“ (1972, damals: Herten, Nachlass Gerlach) von F. Gerlach dem Themenbereich „Das Heilige und das Phantastische“ zuwies.¹⁰¹⁸ Des Weiteren wurden Gerlachs Gemälde „Selbstbildnis (Der Herbst)“ (1966, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) zum Thema „Bildnis und Selbstbildnis der Naiven“¹⁰¹⁹ und im „Nachtkerzen“ (1963, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) (Abb. 1, S. 129) im Rahmen des Kapitels „Tiere und Blumen“¹⁰²⁰ als Beispiele für naive Werke zu diesen Themen ausgestellt. Bödekers „Dompteuse“ (1970/71, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) (Abb. 4, S. 133) integrierte Bihalji-Merin innerhalb der „Skulptur der Naiven“.¹⁰²¹

Im Folgenden soll anhand exemplarischer Ausführungen veranschaulicht werden, wie Grochowiak verschiedene seiner zusammengetragenen Kriterien der „naiven Kunst“ praktisch auf einzelne, als „naiv“ behandelte Arbeiter-Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet, wie Friedrich und Ludwig Gerlach, Erich Bödeker, Franz Klekawka, Franz Brandes, Max Valerius, Karl Eduard Kazmierczak, Karl Hertmann, Hans Koehn, Heinrich Schilling, Johann Mis und Karl-Heinz Thewissen, anwendete. Bedeutend erscheinen zunächst die Beschreibungen sozialer Verhältnisse und biografischer Gesichtspunkte.

¹⁰¹⁴ Vgl. Grochowiak 1976, S. 109.

¹⁰¹⁵ Es handelt sich um die Kapitel „Ausflug der Städter aufs Land, „Die Großstadt als Idylle“, „Das traute Zuhause“ und „Allerlei Tiere“.

¹⁰¹⁶ Abb. siehe: Vgl. Grochowiak 1976, S. 199, S. 224. In der Inventarliste der Kunsthalle Recklinghausen ist das Werk unter dem Titel „Ruhrgebietsmadonna“ aufgeführt.

¹⁰¹⁷ Abb. siehe: Vgl. Grochowiak 1976, S. 224.

¹⁰¹⁸ Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. München / Zürich 1975, S. 227-284.

¹⁰¹⁹ Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. München / Zürich 1975, S. 415-454.

¹⁰²⁰ Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. München / Zürich 1975, S. 477-524.

¹⁰²¹ Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. München / Zürich 1975, S. 525-550.



Abb. 1: Friedrich Gerlach, Nachtkerzen, 1963

Grochowiak schildert beispielsweise ausführlich Eindrücke seines Besuches bei Friedrich Gerlach 1953, dessen Lebens- und Arbeitsweise er als repräsentativ für einen „Sonntagsmaler“ erachtet. Der Autor beschreibt, dass der zurückhaltende Gerlach in einem gepflegten kleinen Haus wohnte, das mit seinem akkurat abgegrenzten Vorgarten und großen Nutzgarten ein für die Randgebiete der Industriestädte des Ruhrgebiets typisches Haus war. Grochowiaks Beschreibungen zufolge diente Gerlach die kleine Arbeitsküche, die er sich mit seiner Frau teilte, als Atelier. Auf dem Küchentisch standen die Malpappe und die Tubenfarben ordentlich bereit. Obwohl die Arbeit als Bergmann ein ehrenwerter Beruf war, empfand Gerlach seine Tätigkeit als Schinderei. Insbesondere in der Zeit der Wirtschaftskrise und des Dritten Reiches seien die Arbeiter schlecht behandelt worden. Er habe sich vorstellen können als Ingenieur oder Architekt zu arbeiten oder aber Schriftsteller zu sein. In seiner Freizeit beschäftigte er sich als Ausgleich zur eintönigen Berufsarbeit mit verschiedenen Themen wie Astronomie, Philosophie oder Naturbeobachtungen. Seiner bildnerischen und literarischen Neigung ging er in der Gestaltung eines Skizzenbuchs nach, in dem er Erlebnisse auf dem täglichen Weg zur Arbeit schriftlich festhielt, die sein Bruder Ludwig illustrierte. Sein Buch „Das Märchen vom Stein Unvermögen“ illustrierte Friedrich selbst.¹⁰²² Die Freizeitbeschäftigungen hatten, wie er selbst äußert, seinen Horizont erweitert:

„Ich sah nun vieles mit anderen Augen. Sah viel Schönes, Absonderliches und auch Rätselhaftes. Damals kam mir der Gedanke, all dies, was ja so flüchtig ist, aufzuzeichnen. So kam ich zur Malerei. [...] Ich versuchte das Rätselhafte sichtbar zu machen, das hinter den Dingen schweigt.“¹⁰²³

Zuerst habe er nach Vorbildern gemalt, worauf seine Entwürfe freier wurden, bis er schließlich ganz darauf verzichtet habe.¹⁰²⁴ Wie Grochowiak schildert, blieb Gerlachs Austausch lebenslang auf das Bergbaumilieu beschränkt. Das Künstlerleben und das Studium von Kunstliteratur blieben ihm angeblich fremd. Da er gedankenversunken über das Zeitgeschehen sinnierte und den Lauf der Natur beobachtete, erschien Gerlach nach außen eigenbrötlerisch. Als Bildthemen und -motive in seinem Œuvre benennt Grochowiak Angstträume, Fieberkranke, fliehende Figuren, Schatten, Phantome und leere Räume, Krieg, Vernichtung, Ohnmacht der Massen, Herrscher-

¹⁰²² Vgl. Grochowiak 1976, S. 109 f.; vgl. Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 6.

¹⁰²³ o. V., Kat. Ausst. Recklinghausen 2010, S. 14.

¹⁰²⁴ Vgl. o. V., Kat. Ausst. Recklinghausen 2010, S. 14.

willkür oder auch Bedrohung.¹⁰²⁵ Sein Werk sei überwiegend von Einsamkeit und Melancholie der dargestellten Einzelgänger eingenommen, wie z. B. die Bilder „Nachtkerzen“ (1963) und „Der Bahnhof“ (1965, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) (Abb. 2, S. 130) veranschaulichen.

Grochowiak erläutert, dass Gerlach seine Bilder selbst als Wiedergaben seiner „Nachtgesichte“ bezeichnete. Wie dieser selbst beschreibt, suchten ihn im Übergang vom Wachzustand in den Schlaf Visionen heim, in denen er feststehende Bilder oder kurze bewegte Szenen in gedämpften Farben sehe, die er nur noch zu malen brauche. Das Unbewusste diktiere ihm, was er zu tun habe. Grochowiak meint, dass Gerlach in der Überzahl seiner Träume „von allen guten Geistern verlassen“ scheine. In seltenen, geistig wachen Zuständen übersetze der musikalisch empfindsame Künstler kühne Formen und Farben, Klänge und Rhythmen in eine klare Raumarchitektur. Wie Grochowiak darstellt, sind Gerlachs Bilder Resultate einer psychologischen Grenzerfahrung, in der sich ihm das Unbewusste mitteilt. Wie Gerlach selbst meint, unterliegt der irrationale Entstehungsprozess seiner Werke der Fremdbestimmung: „Das Unbewußte sagt ja oder nein zu allem, was ich weiter tue“. Grochowiak verortet das laienkünstlerische Schaffen Gerlachs in einem Spannungsfeld zwischen dem Streben nach technischer Vervollkommnung und dem Problem, Bildvorstellungen, die Farbsubstanz, Licht, Schatten und Perspektive visuell darzustellen.¹⁰²⁶

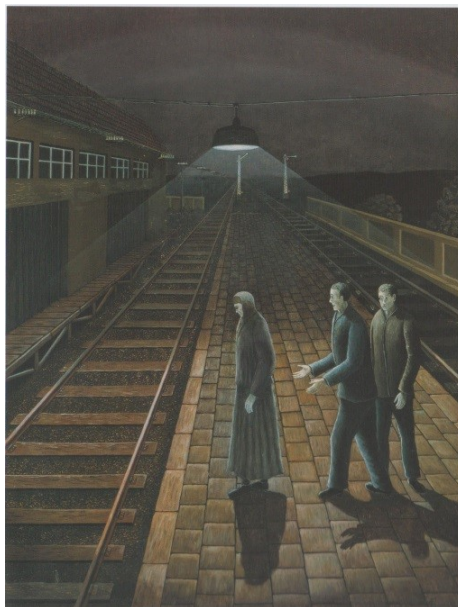


Abb. 2: Friedrich Gerlach, Der Bahnhof, 1965

¹⁰²⁵ Einige dieser Themen finden sich in den abgebildeten Werken von Friedrich Gerlach wieder. Folgende Werke wählte Grochowiak der Reihenfolge entsprechend für die Publikation aus: „Die Zeit X“ (1963), „Das Experiment“ (1966), „Das Signal“ (1967), „Die Phantasie“ (1967), „Die Entwichenen“ (1967), „Nachtkerzen“ (1963), „Die heilige Bombe“ (1971), „Angst“ (1958), „Der Bahnhof“ (1965), „Das dunkle Tor“ (1972), „Tote am Bett“ (1955). Vgl. Grochowiak 1976, S. 142-148.

Im Kapitel „Bildnisse“ wird Friedrich Gerlachs Bild „Der Herbst“ abgebildet. Vgl. Grochowiak 1976, S. 194.

¹⁰²⁶ Vgl. Grochowiak 1976, S. 110 f.

Dieser gegensätzliche bzw. unstimmige Schaffensprozess entspricht dem von Grochowiak umrissenen Merkmal des „Naiven“.¹⁰²⁷ Grochowiak schreibt:

„Aus dieser Spannung: dem Ehrgeiz nach Vervollkommnung und dem Widerstand, mit dem ihm die spröde Materie stets ‚Beinchen setzt‘, hat sich vom ersten Tag seines Mal-Abenteuers an eine Handschrift ergeben, die sich als der persönliche Stil Gerlachs einprägen wird.“¹⁰²⁸

In Gerlachs bescheidener, der Arbeiterschicht entsprechenden einfachen Lebensweise, den behelfsmäßigen Bedingungen der künstlerischen Produktion, seiner zurückhaltenden Persönlichkeit, seinem Einzelgängertum und schließlich in seinen technischen Problemen, Vorstellungen bildnerisch umzusetzen, erkennt Grochowiak ausschlaggebende Kriterien, die eine Zuordnung dessen Werkes zur „naiven Kunst“ möglich machen. Mit der Bezugnahme auf die benannten Aspekte entwirft Grochowiak hier exemplarisch das Bild des typischen „naiven“ Künstlers aus dem Ruhrgebiet.

Ähnliche Schlussfolgerungen lassen sich auch in Grochowiaks Beschreibungen anderer Laienkünstler und deren Werke finden. Im Laienbildhauer Erich Bödeker sieht der Autor eine „naive“ Persönlichkeit verkörpert, die er in sowohl charakterlichen als auch werkimmanenten Merkmalen widergespiegelt sieht. Er beschreibt Bödeker als optimistischen und humorvollen Menschen mit Selbstvertrauen. Seine Naivität und sein natürlicher Instinkt „für das Verhältnis der plastischen Formen, Farben und Bewegungen seiner Figuren zueinander“ wie auch die Treffsicherheit, mit der er Charakteristiken in Grundschemas hervorkehrte, führt Grochowiak als Gründe für Bödekers Beliebtheit an. Kriterien, die aus Grochowiaks Sicht eine Zuordnung Bödekers zur „naiven Kunst“ rechtfertigen, sind mitunter die Gleichgültigkeit gegenüber seinen Kritikern und die Selbstwahrnehmung des Laienkünstlers, der seine Werke selbst als „verrückte Idee“ bezeichnete.¹⁰²⁹ Laut eigenen Angaben knetete Bödeker bereits während seiner Tätigkeit als Steinarbeiter um 1953 in der Grube kleine Plastiken aus nassem Stein. Er hätte das plastische Gestalten gern zu Hause als Hobby betrieben, aber aufgrund seiner Nebentätigkeit als Hausschlachter und Landwirt keine Zeit aufbringen können.¹⁰³⁰ Erst nach der Pensionierung begann Bödeker schließlich mit dem Kunstschaffen. Da er an einer Staublunge erkrankt war, wollte der ehemalige Bergmann mit dem Eintritt in den Ruhestand nicht mehr an seinen Beruf denken, weswegen er nur in wenigen Arbeiten dieses Thema aufgriff.¹⁰³¹ Die Figurengruppe mit dem Titel „Berg-

¹⁰²⁷ Vgl. Grochowiak 1976, S. 5.

¹⁰²⁸ Grochowiak 1976, S. 111; Grochowiak 1978, o. S.

Bihalji-Merin erkennt in Gerlachs Bildern den „unbewußten Einbruch von Stilströmungen eines romantisch gestimmten, magischen Realismus“ und sieht sie an die Grenze des Surrealismus rücken. Dennoch ordnet Gerlach den „Naiven“ zu, ohne seine Zuordnung zu begründen. Vgl. Bihalji-Merin 1975, S. 222.

¹⁰²⁹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 112, zit. n.: Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 9.

¹⁰³⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 112, zit. n.: Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 7.

¹⁰³¹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 112, zit. n.: Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 9.

Zu den in der Publikation abgebildeten Werken Bödekers gehören insgesamt: „Bergmannskapelle“ (1971), „Leute von heute betrachten den Sündenfall im Paradies“ (o. J.), „Königsfamilie“ (1969), „Ministerkabinett“ (o. J.), „Die weltbesten Fußballstars“ (o. J.). Vgl. Grochowiak 1976, S. 121-124.

Zu den im Kapitel „Bildnisse“ abgebildeten Plastiken Bödekers gehören u. a. „Familiengruppe“ (1971) und „Sich sonnende Frau“ (o. J.) Vgl. Grochowiak 1976, S. 183 f.

Das Kapitel „Allerlei Tiere“ zeigt eine Abbildung von der Plastik „Dompteuse“ (o. J.) und Fotos von Menschen und verschiedenen Tierplastiken in Bödekers Garten, darunter u. a. Raubtiere und Löwen (1963). Vgl. Grochowiak 1976, S. 173 f.

mannskapelle“ (1971, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) (Abb. 3, S. 132) ist hierfür ein Beispiel. Mit der Arbeit an seinen Figuren habe Bödeker seinen Lebensabend ausgefüllt, wie er meint. Er betrachtete sie als reine „Mußarbeit“.¹⁰³²

In Bezug auf das technische Vorgehen betont Grochowiak, dass Bödeker eine einfache Herangehensweise verfolgte.¹⁰³³ Als Werkstoffe dienten ihm abwechselnd Beton und Holz, da Bödeker beständige Plastiken schaffen wollte:

„Und wenn sowas gemacht wird, dann muß das so stabil sein, daß man es über 100 Jahre vergraben kann und die Nachkommen holen das noch so raus. So stabil muß das schon sein.“¹⁰³⁴

Für die Verwendung von Holz entschied er sich insbesondere zur Regeneration seiner Hände, die durch den direkten Kontakt mit Beton litten.¹⁰³⁵ Zum Schluss versah er die Plastiken mit wetterfester Farbe.¹⁰³⁶



Abb. 3: Erich Bödeker, Bergmannskapelle, 1971

Im Zusammenhang mit dem Themenkapitel „Bildnisse“ führt Grochowiak aus, dass der Laienkünstler nach einem „Urschema“ plastische Prototypen schuf. Den Körper menschlicher Figuren fertigte er durch lang gestreckte Säulen, an die er kugelförmige Köpfe und röhrenförmige Arme und Beine setzte. Das Gesicht gestaltete er aus eng beieinanderliegenden Augen, die aus Punkten bestanden, einer kurzen Stirn, einer abgeflachten Schädeldecke, Nasenfalten, lange Backen- und Kinnpartien, Löffelohren und dicken Strichmündern. Auch bei individuellen Bildnissen habe Bödeker diesen Prototyp nur leicht verändert und gegebenenfalls persönliche Utensilien des Auftraggebers in die Plastik eingebaut, um physiognomische Charakteristiken zu verdeutlichen. Während Bödeker bei freien Arbeiten auf sein Erinnerungsvermögen vertraut habe, habe er in Auftrag gegebene Bildnisse unter anderem nach Fotos der Personen erarbeitet.¹⁰³⁷ Bei verschie-

Darüber hinaus integrierte Grochowiak im Kapitel „Biblische Geschichten“ Abbildungen von Bödekers Werken „Hl. Christopherus“ (1960) und „Madonna mit Kind“ (1960). Vgl. Grochowiak 1976, S. 224.

¹⁰³² Vgl. Grochowiak 1976, S. 113, zit. n.: Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 12.

¹⁰³³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 111 f.

¹⁰³⁴ Grochowiak 1976, S. 113, zit. n.: Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 13.

¹⁰³⁵ Vgl. Grochowiak 1976, S. 112, zit. n.: Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 10.

¹⁰³⁶ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1969, o. S.

¹⁰³⁷ Vgl. Grochowiak 1976, S. 179.

denen Tierplastiken dienten ihm Haus- und Nutztiere, zum Teil aus der eigenen Haltung, als Vorlage. In der Gestaltung exotischer Tiere setzte er seine durch Tierbüchern und Fernsehfilme gewonnenen Eindrücke um.¹⁰³⁸ Aussortierte alltägliche Gebrauchsgegenstände wie Blumenkübel, Konserven, Herdfüße, Pfeifen, Brillen etc. verwendete Bödeker um die Charakteristika der Figuren herauszustellen.¹⁰³⁹ Bödeker öffnete sich auch gegenüber Motivvorschlägen. Wenn jemand mit einer neuen Idee zu ihm kam, versuchte er diese umzusetzen, was mehrere Wochen dauern konnte. Doch versuchte Bödeker Grochowiaks Ratschlag zu befolgen, nach dem eigenen Stil zu arbeiten.¹⁰⁴⁰

Der Autor sieht Bödeker wie auch Wittlich, der ebenfalls ein Grundschema für die Darstellung von menschlichen Gesichtern entwickelte, als originelle Beispiele „authentischer Naivität“.¹⁰⁴¹ In den stereotyp erscheinenden Formschemata der Gesichter, Haartrachten, Haltungen und Bewegungen erkannte Grochowiak Parallelen zur statischen Formensprache koptischer Bildnis-Büsten, Grabstelen und Bildnis-Fragmenten. Die Reglosigkeit der Körper und Gesten erschienen Grochowiak verwandt. Er schreibt:

„In der Sprache der Elementarformen, der Abkürzungen, der knappen Andeutungen war Bödeker, wie alle ursprünglich und bruchlos Naiven, zuhause und mehr noch – in seinem Element.“¹⁰⁴²

Indem Grochowiak die Formensprache des Laienbildhauers in die Nähe der urchristlichen Kunst rückt, deutet er dessen künstlerische Naivität im Sinne eines frühen künstlerischen Entwicklungsstandes. Eine primitive Darstellungsweise sowie eine elementare Ausdruckskraft offenbarten sich laut Grochowiak unter anderem in Bödekers Menagerie aus farbigen Tieren aus Zement.¹⁰⁴³



Abb. 4: Erich Bödeker, Dompteuse mit Tieren, um 1970

¹⁰³⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 168.

¹⁰³⁹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 111-113.

¹⁰⁴⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 113, zit. n.: Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 13.

¹⁰⁴¹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 179.

¹⁰⁴² Grochowiak 1976, S. 179.

¹⁰⁴³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 168.

Die „naiv“ schaffenden Berg- oder Hüttenleute aus dem Ruhrgebiet weisen laut Grochowiak ein Alleinstellungsmerkmal auf: Obwohl jene „Naiven“ allen voraus Themen der „heilen Welt“ darstellen müssten, um ihrem bedrückenden Arbeitsalltag zu entkommen, würden sie im Unterschied zu „naiven Künstlern“ in anderen „deutschen Landschaften“ auch „Schattenseiten des Lebens“ oder „gesellschaftskritische Probleme“ in ihren Bildern behandeln.¹⁰⁴⁴ In diesem Zusammenhang hebt Grochowiak den Schlosser und Laienmaler Franz Klekawka hervor. Anfänglich bemühte sich dieser den Gedanken an die Arbeit weitestgehend zu eliminieren.¹⁰⁴⁵ Infolgedessen sei er zunächst aus der Arbeit in die „heile Welt“ geflohen und habe zu Beginn seines Schaffens schöne Bildthemen, das idyllische Landleben, ländliche Prozessionen oder Schrebergartenidyllen dargestellt.¹⁰⁴⁶ In seiner Publikation führt der Autor Klekawka auch als Beispiel für jene „naiven“ Künstler an, die als Ausgleich zum Beruf und zum Leben in der Großstadt durch einen Ausflug aufs Land Entspannung suchten und das Erlebte dieser Reisen künstlerisch festhielten.¹⁰⁴⁷ Klekawka habe sich nach einer arbeitsreichen Woche „in den lärmreichen, luftverpesteten Werkshallen des Hochofenwerkes“ gerne im Sauerland erholt.¹⁰⁴⁸ Das Bild „Fronleichnamsprozession im Sauerland“ (1967, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) (Abb. 5, S. 134) betrachtet Grochowiak als Höhepunkt seiner Schaffensperiode in den 1960er-Jahren.¹⁰⁴⁹



Abb. 5: Franz Klekawka, Fronleichnamsprozession im Sauerland, 1967

Wie Grochowiak darstellt, entwickelten sich die Motive in Klekawkas Werk über die Jahre hinweg. Beispielsweise im Hinblick auf das Prozessions-Thema habe er die Kulisse gewechselt: Die Darstellung der von Fabrikmauern umgebenen Arbeitersiedlungen und den dort lebenden Men-

¹⁰⁴⁴ Vgl. Grochowiak 1976, S. 109.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Grochowiak 1976, S. 114; vgl. Grochowiak 1974, o. S.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Grochowiak 1978, o. S.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Grochowiak 1976, S. 47.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 50.

¹⁰⁴⁹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 109; vgl. Grochowiak 1974, o. S.

schen löste die von grünen Weiden flankierte umherziehende Dorfgemeinschaft ab. Die Dortmunder Industrielandschaft, Werkhallenfassaden, Fördergerüste und Kühltürme hätten Klekawka um 1971 lediglich als malerische Staffage in Bildern gedient, in denen er Umzüge von Bergknappen, Feste oder Demonstranten darstellte. Nicht wesentlich später hätte Klekawka auf größeren Malflächen seinen Arbeitsplatz – Maschinenräume, Walzstraßen, Lohnhallen oder auch Werkskantinen – festgehalten.¹⁰⁵⁰ Zunehmend hätten ihn die Aktionen seiner kritisch denkenden Mitmenschen gefesselt, wie Grochowiak bemerkt. Darstellungen von Demonstrationen, Betriebsaktionen oder die realistische Schilderung von Arbeitsplätzen und Arbeitsbedingungen zeigen laut Grochowiak „wie hellwach und kritisch“ Klekawka Begebenheiten und Themen des Alltags, der Arbeit und gesellschaftliche Ereignisse sowie Aktionen der engagiert handelnden Arbeitskollegen beobachtet und dargestellt habe.¹⁰⁵¹

Neben intensiven Beobachtungen würden den Darstellungen ferner Bleistiftskizzen als Studien und Erinnerungsstützen vorausgehen.¹⁰⁵² Das Bild „War-Requiem“ (1969, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) (Abb. 61, S. 350), welches Klekawka bei den Ruhrfestspielen erlebt hatte, ist laut Grochowiak beispielhaft für die Entstehung von Bildmotiven aus der Erinnerung. Es komme vor, dass er mehrere Fassungen desselben Themas anfertigte, die sich extrem in Konzeption, Komposition und Farbausage unterscheiden.

Grochowiak erkennt es als Klekawkas künstlerische Absicht, die Industriestädte des Ruhrgebiets, seine Bewohner, die Arbeit in der Industrie etc. möglichst realistisch wiederzugeben. Dazu habe er z. B. unterschiedliche Physiognomien der Menschen in Masseszenen wiedergegeben. In diesen Bildern würden die zeichnerischen Elemente so stark dominieren, dass es Klekawka nur mühsam gelinge, Fläche, Farbe und Form zu integrieren. Zu Klekawkas Vorgehensweise schreibt Grochowiak, dass er den gesamten Bildträger mit einer Vorzeichnung versehen würde. Die Bilder würden sich farbig in einer Nass-in-Nass-Malerei aufbauen. Dabei würde er die vorgezeichneten Felder in jeweils anderen Grundtönen einstreichen, sodass harte Objektbegrenzungen entstehen würden. Nirgendwo würden Flächen fließend ineinander übergehen. Mit nebeneinandergesetzten gegeneinander gerichteten Pinselzügen würde Klekawka die Modellierung von Körpervolumina unterstreichen. Einzelheiten zur Charakterisierung von Personen etc. zeichne Klekawka mit feinen Haarpinseln in die nasse Grundierung.¹⁰⁵³

Das Gemälde „Fronleichnamprozession im Sauerland“ (1967) sieht Grochowiak als Zeugnis für Klekawkas Freude, farbenreiche Motive darzustellen. Er habe die Prozessionsgruppen farbig gebündelt oder nur einfarbig dargestellt, indem er kleine zusammengeballte Punkte gegen größere Flächen gesetzt habe. Zudem habe er Kontraste geschaffen, indem er die weißen Fronten der Häuser neben dunkle Schieferdächer gestellt habe.¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 114f.

¹⁰⁵¹ Vgl. Grochowiak 1978, o. S.

¹⁰⁵² Vgl. Grochowiak 1976, S. 115.

¹⁰⁵³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 115; vgl. Grochowiak 1974, o. S.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Grochowiak 1976, S. 51.

Klekawka habe es verstanden mittels farbiger Akzente Bildmotive wie das monochrome Ruhrgebiet mit seinen trostlosen Werkhallen, verrußten Dächern oder qualmenden Schloten mit farbigen Akzenten zu beleben, ohne es zu beschönigen.¹⁰⁵⁵

In diesem Zusammenhang zitiert Grochowiak Erinnerungen des Laienmalers daran, dass er und seine Geschwister aufgrund der Armut der Familie stets gebrauchte Kleidung auftragen mussten, deren Farben ausgewaschen waren. Klekawka berichtet:

„Ich ging zu der Zeit auf den Tennisplatz, Bälle aufsammeln – es gab in der Stunde 25 Pfennige. Da waren alles Leute, Geschäftsleute usw., die waren alle farbig fröhlich angezogen, und da war das für mich so in etwa: Farbe = Sinnbild für Wohlstand. Dann hatte ich auch gesehen, die alten Leute zogen sich nur dunkle Kleidung an, grau, braun und schwarz, nichts Lebhaftes, nichts Freundliches. So war Farbe gleichzeitig für mich auch ein Sinnbild für Jugend. Alles andere war alt, alt und arm.“¹⁰⁵⁶

Klekawka verwendete Farben demzufolge weniger nur aus reiner Freude an farbigen Darstellungen heraus oder um eine „heile Welt“ zu kreieren, wie Grochowiak meint. Farben kommt in seinen Arbeiten, wie das Zitat zeigt, vielmehr eine symbolische Aussagefunktion zu. So konnten sie als Gegensatzpaare zu Schwarz-Weiß-Tönen symbolisch mit sozialen Gegebenheiten assoziiert sein.

Grochowiak resümiert selbst, dass Klekawka durch seine ausgeprägte Beobachtungsgabe und Fähigkeit zum kritischen Denken in eine gefährliche Grenzsituation geraten würde, technische Unzulänglichkeiten bewusst wahrzunehmen. Doch rettet Grochowiak ihn in den Bereich der „naiven Kunst“ hinüber, wenn er schreibt, dass bei ihm das kontrollierende Bewusstsein zwar eher einsetzen würde als bei instinktgeleiteten „naiven“ Malern, doch ihn ein gütiges Geschick bislang davor bewahrt habe, sich akademisch zu schulen und der Routine zu verfallen.¹⁰⁵⁷ Dennoch ist Klekawka ein beispielhafter Fall für einen Laienkünstler, der zwar technische Schwächen aufweisen mag, aber durch seine technischen Bemühungen, wozu die Anfertigung von Studien und Vorzeichnungen sowie seine motivische Gesellschaftskritik zählen, offensichtlich eine reflektierte künstlerische Methode verfolgte und dadurch einen Widerspruch zu den Naivitätskriterien darstellen musste.

Der ehemalige, an Silikose erkrankte Bergmann Max Valerius stellt ein weiteres Beispiel für einen Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet dar, der sich mit gesellschaftskritischen Themen auseinandersetzte. Wie Grochowiak erläutert, fühlte sich Valerius für die sozialen Verhältnisse der Industriearbeiter mitverantwortlich und engagierte sich als Funktionär im Bergarbeiterverband sowie als Gewerkschaftsmitglied für die Kumpels. Grochowiak greift Valerius' Bemerkungen auf, dass er mit Leib und Seele Bergmann wie auch aktiver Gewerkschafter sei und erst dann ein Mensch, der sich der Kunst verschrieben habe. Valerius wird von Grochowiak als vorbildlicher Arbeiter mit ausgeprägtem Pflichtbewusstsein dargestellt, der sich durch seine hohe Moral sozial

¹⁰⁵⁵ Vgl. Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 16.

¹⁰⁵⁶ Grochowiak 1976, S. 114.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Grochowiak 1976, S. 115.

in der Gewerkschaft und in der Kunst engagierte. Die Malerei war sein Ausdrucksmittel, in dem er das soziale Elend der Arbeiterklasse thematisierte.¹⁰⁵⁸ Valerius äußerte sich dazu wie folgt:

„Nach 40 Jahren weiß ich heute politisch zu sehen und zu denken, kritisch zu urteilen, das soziale Elend der Arbeiterklasse zu schildern im Bergbau, bei den Hochöfen, den Menschen am Bau. Aus der Not heraus habe ich gelernt, für eine bessere Zukunft mitzuwirken und das zu malen.“¹⁰⁵⁹

Werke wie das Bild „Des Kumpels Sorgen“ (1968, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) (Abb. 6, S. 137), das während der Kohlekrise entstand, zeugen von Valerius' Verbundenheit mit dem Ruhrgebiet und seiner sozialkritischen Haltung gegenüber der Arbeitsverhältnisse des eigenen Berufsstands. Seine Öl- und Tempera-Bilder entwickelte der Laienmaler systematisch: Er behauptet, die gesamte Komposition und den Aufbau des Bildes bis ins Detail vorher durchdacht zu haben, wobei er aus der Erinnerung malte.



Abb. 6: Max Valerius, Des Kumpels Sorgen, 1968

Während Valerius nur selten Skizzen anfertigte, riss er das Wichtigste auf und malte den Rest direkt mit Farbe, wie Valerius selbst beschreibt. Das Motiv entwickelte er vom Bildzentrum aus. Um Kontraste zu schaffen, mischte Valerius Farben nicht, sondern lege sie übereinander. In Bezug auf den Farbauftrag vergleicht ihn Grochowiak mit Vincent van Gogh, der mit dem Pinsel durch die plastische Farbmasse gehe, um Bewegungen beispielsweise von Flammen oder auch Wolken zu modellieren. Auch hinsichtlich der Dynamik und des sozialen Engagements der beiden Maler schafft Grochowiak einen kunsthistorischen Brückenschlag der zeitgenössischen Laienkunst zur Klassischen Moderne. Die Untertage-Bilder, die Valerius oft in Tempera gemalt habe, seien sowohl in den Farben als auch im malerischen Temperament verhaltener. Ein dominierendes Schwarz durchsetze dabei Valerius' Werk als lastende Schwere.¹⁰⁶⁰

Dass auch der Köln-Mülheimer Laienkünstler Karl-Heinz Thewissen Motive aus der Arbeitswelt und solche mit sozial- und gesellschaftskritischen Themen bevorzugte, verdeutlicht Grochowiak anhand der Abbildung von dessen Werken „Alte Kumpel“¹⁰⁶¹ (1963, Recklinghausen, Kunsthal-

¹⁰⁵⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 115 f.

¹⁰⁵⁹ Grochowiak 1976, S. 116.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 116 f.

¹⁰⁶¹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 116.

le Recklinghausen), „Gewerkschafter“ (o. J.) oder „Brückenbau“ (o. J., Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen).¹⁰⁶² Thewissen glaubte, dass die Wahrheiten in Themen aus der Arbeitswelt oder soziale Probleme nicht von jedem ertragen werden könnten. Thewissen wurde außerdem als unvergleichliches Beispiel für eine intensive Auseinandersetzung mit grafischen Techniken von Grochowiak erwähnt. Regelrecht besessen, habe er jede freie Minute genutzt, um Linienschnitte anzufertigen. Unter der Woche zu erschöpft zum Zeichnen, verwandle er das Wohnzimmer am Wochenende zum Atelier. Thewissen war angeblich auf der Suche nach einem Ausgleich zu seiner Akkordarbeit und durch den Laienmaler-Wettbewerb einer Zeitschrift zur Kunst gekommen. Ein Aspekt, der Grochowiak als ein Argument gedient haben wird, Thewissen dem Bereich der „naiven Kunst“ zuzuordnen, wird dessen Überzeugung gewesen sein, nur für sich zu arbeiten und nicht auf die Bewertung durch Kritiker zu achten.¹⁰⁶³

Würde man von Karl Eduard Kazmierczak nur die verqualmte Landschaft mit der Thyssenhütte kennen, die das Ruhrgebiet von seiner schwärzesten Seite interpretiert, wie das abgebildete Werk „Industriegebiet“¹⁰⁶⁴ (1962, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen)¹⁰⁶⁵, dann würde man in ihm einen Bruder im Geiste von Valerius vermuten, wie Grochowiak meint. Doch sei Kazmierczak als Mensch und Maler von einem unverwüstlichen Humor gekennzeichnet, der sich zum Teil auch in seinen schalkhaft-philosophisch und optimistischen Bildern, Plastiken und Gedichten zeige, die Kazmierczak unbekümmert schuf.¹⁰⁶⁶ Wie es Grochowiak für „Sonntagsmaler“ als typisch erachtet, stellte sich Kazmierczak im Selbstbildnis „Der Sonntagsmaler“ (1958, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) in vertrautem Ambiente bzw. in seinem heimischen Milieu dar.¹⁰⁶⁷ Das Bild veranschaulicht stellvertretend für andere Werke Kazmierczaks dessen sensible Malweise, die laut Grochowiak „impressionistisch locker, nuancenreich im Kolorit und nie plakativ aufdringlich“ sei. Der Maler habe einen instinktiven Sinn für Bildordnung und ausgewogene Farb- und Formspannungen gehabt. Dass er die Bildarchitektur aus dem „Unterbewußtsein“ schaffe, würde in dem Bild „Die Geduldsprobe“ (1951, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) (Abb. 7, S. 139) sichtbar.

Grochowiak erwähnt, dass Kazmierczak auch Tonplastiken schuf, die jedoch im Schatten seiner Bilder verblieben seien. Zudem schrieb er Gedichte, die aus dem Herzen kommen würden und

In der Inventarliste der Städtischen Museen Recklinghausen lautet der Werkstitel „Alte Kumpels“.

¹⁰⁶² Vgl. Grochowiak 1976, Abb. „Alte Kumpel“ (1963), S. 116; Abb. „Gewerkschafter“ (o. J.), S. 118; Abb. „Brückenbau“ (o. J.) und „Sonntagsmaler im Kohlenpott“ (o. J.), S. 120.

¹⁰⁶³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 120.

¹⁰⁶⁴ Das Werk trägt in verschiedenen anderen Ausstellungskatalogen sowie in der Inventarliste der Kunsthalle Recklinghausen den Titel „Industrie“. Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1971, o. S.

¹⁰⁶⁵ Abb. Vgl. Grochowiak 1976, S. 126.

¹⁰⁶⁶ Folgende Werke von Karl Eduard Kazmierczak finden sich in der Publikation abgebildet: „Industriegebiet“ (1962), „Der Sonntagsmaler“ (1958) und „Die Geduldsprobe“ (1951). Vgl. Grochowiak 1976, S. 126 f.

Dem Kapitel „Biblische Geschichten“ sind die Abbildungen „Das Paradies“ (1961) und „Madonna“ (1952) zugeordnet. Vgl. Grochowiak 1976, S. 199, S. 224.

¹⁰⁶⁷ Vgl. Grochowiak 1976, S. 181.

naive und unkomplizierte Lebensweisheiten oder ernste sowie heitere Begebenheiten zum Inhalt hätten.¹⁰⁶⁸

Der Laienmaler Karl Hertmann erinnerte sich laut Grochowiak, nicht gern an seine Tätigkeit im Bergwerk. Er stellte zwar Motive aus seinem Arbeitsleben, wie z. B. Bergknappen dar, doch zeigt er sie nicht bei der beschwerenden Arbeit, sondern beim Musizieren.¹⁰⁶⁹ In seinen Bildern klinge nie die Welt der Arbeit an, da er keine Freude daran finden könne und die Malerei Entspannung für ihn sein sollte, wie Hertmann selbst sagte. Die Bildthemen zeigen zufällige Motive aus seinem unmittelbaren Lebensbereich und veranschaulichten zugleich die vielseitigen Interessen und Hobbys des früh-invaliden Sicherheitshauers¹⁰⁷⁰: die Familie, den Garten oder Beobachtungen bei Spaziergängen.¹⁰⁷¹ Unter anderem die darunter befindlichen anspruchsvollen Interieurs und das bescheidene Paradies der Schrebergärten erinnerten Grochowiak an frühe Bilder Bonnards und Vuillards.



Abb. 7: Karl Eduard Kazmierczak, Die Geduldprobe, 1951

Hertmann fand seinen Weg zur Malerei, nachdem er 1950 im Urlaub im Schwarzwald einem anderen Maler bei der Arbeit zugeschaut hatte und es zu Hause selbst versuchte. Seine Bilder gründeten nicht auf spontanen Einfällen, sondern auf gründlichen Überlegungen. Mit Bleistiftskizzen übertrug Hertmann seine Vorstellungen oder Beobachtungen detailliert ins Bild.¹⁰⁷² Hertmann äußerte sich dazu wie folgt:

„Man sieht plötzlich Kinder spielen oder Invaliden im Park – ein paar Skizzen – dann liegt das wieder in der Ecke bis zum Herbst. Wenn dann im Herbst der Garten fertig ist, die Bienen eingewintert sind, wenn die kal-

¹⁰⁶⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 117.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Grochowiak 1978, o. S.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 117.

¹⁰⁷¹ Die Publikation „Deutsche naive Kunst“ veranschaulicht die Merkmale von Hertmanns Bildern anhand von acht abgebildeten Werken: „Tante Rosa“ (1961), „Bei der Morgenwäsche“ (1962), „Bei der Abendwäsche“ (1964), „Meine Frau“ (1954), „Ich und meine Bienen“ (1965), „Blumenkrippe“ (1969), „Bergmannskapelle“ (o. J.) und „Berginvaliden“ (o. J.). Vgl. Grochowiak 1976, S. 127-130.

Eingebunden in das Kapitel „Trautes Heim“ wurde das Bild „Geburtstagsfeier“ (1960). Vgl. Grochowiak 1976, S. 158.

¹⁰⁷² Vgl. Grochowiak 1976, S. 117 f.

ten Tage kommen [...] Dann kann ich malen, mich richtig reinknien. Habe ich dazu noch flotte Musik im Radio, dann läuft das alles so. [...]“¹⁰⁷³

Wie Grochowiak meint, beginne mit dem Farbauftrag zugleich Hertmanns Kampf mit der Maltechnik. Ebenso würden ihm die mangelnde Kenntnis der Anatomie und der Proportionen oft zur Qual werden.¹⁰⁷⁴ Der Laienmaler beobachte und überdenke mit Geduld jeden Pinselstrich und Farbenwechsel, sodass ein Bild letztendlich „wie aus einem Guß“ erscheine.¹⁰⁷⁵ Die Lokalfarben, in denen er Braunocker, Weinrot, Olivgrün oder Silbergrau bevorzuge, würden aus der Addition neben- und übereinandergesetzter Striche gebildet, mit denen er einen Grundton suggeriere. Die Farbfelder seien deutlich voneinander abgegrenzt.¹⁰⁷⁶ Doch indem Hertmann kurze Striche pointillierend und auch in längeren Zügen auf den Bildträger aufbringt, zeigen sich seine Bilder schließlich als Zeugnisse einer raffinierten Pinseltechnik.

Wie Hertmann stellte auch der ehemalige Grubenschlosser Hans Koehn Begebenheiten und Motive aus seiner Umgebung dar.¹⁰⁷⁷ Mit dem Malen begann er nach der Pensionierung. Von seiner Wohnung aus habe er die Pferderennbahn beobachten können, sodass ihm die anatomische Darstellung von Pferden keine Schwierigkeit bereitet habe. Er habe versucht, das harmonische Zusammenspiel von Pferd und Reiter und Mensch, Tier und Natur im Einklang darzustellen. Koehn stimmte dargestellte Objekte und Figuren ausgewogen und farblich aufeinander ab. Die dünnen Lasurfarben hätten der „Sensibilität seiner zarten Empfindungen“ Ausdruck gegeben.¹⁰⁷⁸

Wie die Ausführungen zu einzelnen Arbeiter-Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet zeigen, hebt Grochowiak bestimmte Merkmale wie persönliche Eigenschaften, ihre Selbstwahrnehmung, Quellen ihres Schaffensantriebes und verschiedene Vorgehensweisen innerhalb ihrer künstlerischen Arbeit hervor, die er synonym mit den zuvor formulierten Eigenschaften des „naiven“ Künstlers setzt. Indem der Autor auf diese Weise zugleich an die Konnotationen des Primitivismus-Konzepts der klassischen Moderne anknüpft, setzt er die traditionelle „Naiven“-Rezeption für das Ruhrgebiet konzeptuell fort. Die Zuordnung der laienschaffenden Kumpels zur „naiven Kunst“ geschieht dabei unter biografischen, sozialen und psychologischen Gesichtspunkten. Die für den „naiven“ Künstler im Allgemeinen charakteristischen einfachen Lebens- und Arbeitsverhältnisse musste in Bezug auf die Arbeiter-Laienkünstler aus der Montanindustrie eine Zuweisung zur „naiven Kunst“ begünstigen. Bezüglich des künstlerischen Schaffensprozesses sieht der Autor in einigen Fällen die behelfsmäßige Ateliersituation in den Wohnräumen als Zeichen dieser Einfachheit. Klekawka habe z. B. fast täglich in seiner mit Bildern und Plastiken gefüllten Etagenwohnung gemalt, wo ihm eine mit einem Tuch verhängte Fußbank als Staffelei diene, wie Grochowiak erinnert.¹⁰⁷⁹ Auch hinsichtlich der einfachen Schulbildung des Montanarbeiters

¹⁰⁷³ Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 12 f.

¹⁰⁷⁴ Vgl. Grochowiak 1976, S. 117 f.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Grochowiak 1978, o. S.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Grochowiak 1976, S. 118.

¹⁰⁷⁷ Von Hans Koehn sind in der Publikation die Werke „Reiterin“ (1962), „Zirkusreiter“ (1963) sowie „Urlaub“ am Meer“ (1962) abgebildet. Vgl. Grochowiak 1976, S. 139 f.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 118 f.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 114.

und die dadurch zustande kommende Bindung an ein gewisses soziales Milieu fand scheinbar eine willkommene Entsprechung im angeblich „primitiven“ Geisteszustand der in Kunsttheorien ungebildeten und vom Kunstbetrieb isolierten „naiven“ Künstler. Die einfache und teils zurückgezogene Lebensweise sowie der überwiegend vorhandene Optimismus der ausgewählten Arbeiter-Laienkünstler sieht Grochowiak mit dem zurückhaltenden Wesen und der „naiven“ Persönlichkeit der „Naiven“ übereinstimmen.¹⁰⁸⁰ Während Bödeker „ein eigentlich immer optimistischer, wetterfester Kerl“ gewesen sei, denke Brandes nicht mit Grauen an den Pütt zurück, der ihm früh gesundheitliche Schäden zufügte. Auch Valerius, der seit seinem 13. Lebensjahr Bergmann gewesen war und daran schwer erkrankte, ließe sich nicht unterkriegen. Kazmierczak hatte beispielsweise ein unbekümmertes Vorgehen und war bis zu seinem Tod optimistisch und humorvoll, obwohl er ein Augenleiden und eine kranke Frau hatte.¹⁰⁸¹

Häufig geht der Autor ebenfalls auf die Initialmomente des Schaffens einzelner „naiver“ Laienkünstler ein, die seinen Schilderungen zufolge in der Regel mit ihrem kreativen Schaffensdrang, der Suche nach einer Freizeitbeschäftigung oder auf beschränkte finanzielle Mittel einhergingen. Grochowiak nennt beispielsweise den Ausgangspunkt Klekawkas 1957 mit dem Malen begonnen zu haben, da er sich den Wunsch, ein Gemälde für seine Wohnung zu kaufen, finanziell nicht leisten konnte.¹⁰⁸²

Neben der unverwechselbar individuellen Handschrift erkennt Grochowiak das ursprungsnahe Schaffen der aufgeführten Arbeiter-Laienkünstler als Merkmale, die bei ihrer Zuordnung zur „naiven Kunst“ – im Sinne des Primitivismus-Konzepts – im Vordergrund stehen. Während er die künstlerische Quelle Bödekers dessen natürlichem Instinkt entsprungen sieht, schöpft F. Gerlach aus der Sicht des Autors aus der Erinnerung und der Intuition, indem er die Grenze zwischen Bewusstsein und Traum überschreitet. Für viele „naive“ Künstler seien ihre „Erinnerungsbilder“ Zentrum und Höhepunkt ihres Schaffens geworden.¹⁰⁸³ So auch bei Ludwig Gerlach, der von seiner Reise nach Südamerika Erinnerungsbilder schuf, in denen er die Vegetation, Berge, Flussläufe um Rio de Janeiro und die Gefahren in den tropischen Urwäldern wiedergibt.¹⁰⁸⁴

Die von Grochowiak auf die Arbeiter-Laienkünstler und ihr Werk übertragenen Merkmale und angewendeten Kriterien des „Naiven“ offenbaren jedoch auch konzeptuelle Unstimmigkeiten und Widersprüche. Der Autor führt aus, dass es einige „naive“ Arbeiter-Laienkünstler gab, die sich in der Freizeit nicht mit ihrer beruflichen Vergangenheit oder ihrem beruflichen Alltag befassen wollten, wohingegen sich andere wie Klekawka, Valerius oder Thewissen in ihren Werken mit sozial- und gesellschaftskritischen, im Fall von F. Gerlachs auch mit intellektuellen

¹⁰⁸⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. S.111.

¹⁰⁸¹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 115-117.

¹⁰⁸² Vgl. Grochowiak 1976, S. 113.

¹⁰⁸³ Vgl. Grochowiak 1976, S. 241 f.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Grochowiak 1976, S. 242-246.

Abb.: „Fazenda S. José“ (1970), „Heimkehr aus dem Sertao“ (1963), „Am Rio Doce (Linhares)“ (1971), „Einfahrt in das Cap Polonio in die Bucht von Rio de Janeiro“ (1923), „Die grüne Hölle“ (1970). Vgl. Grochowiak 1976, S. 254-256.

Themen auseinandersetzen und sich zum Teil sozial engagierten. Indem Grochowiak den meisten „naiven“ Arbeiter-Laienkünstlern demnach die Fähigkeit der gesellschaftskritischen Reflexion zuschreibt, widerspricht er seiner vertretenen These, der zufolge „Naive“ grundsätzlich durch bildnerische Fantasie- und Wunschlandschaften der Realität zu entkommen versuchen und in der Montanindustrie arbeitende „Naiven“ dem Leben unter Tage oder in der Industrie entfliehen wollen müssten. Grochowiak thematisiert diese offensichtliche konzeptuelle Diskrepanz. In Klekawas Fall befürchtet der Autor, dass dem Laienmaler durch seine Kritikfähigkeit und sein kontrollierendes Bewusstsein technische Schwächen bewusst werden könnten. Doch würden ihn seine Unbekümmertheit in der Umsetzung seiner Bildideen und seine fehlende Schulung schließlich davor bewahren. Brandes beschreibt Grochowiak als Grenzfall, der zwischen „Instinkt und verstandesmäßigem Erfassen und Erkennen“ stehe. Dessen überwiegende technische Probleme stellten für den Autor den Grund dar, ihn trotz seiner Kritikfähigkeit letztlich der „naiven Kunst“ zuzuordnen. Seine Naivität sieht Grochowiak in „Der Knappenchor singt“¹⁰⁸⁵ (1973, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) (Abb. 8, S. 142) veranschaulicht. Darin stellt der Maler ein umgekehrtes Verhältnis der Proportionen und Größenverhältnisse von Zuschauern und den Chorsängern dar, die größer dargestellt sind als das Publikum im Vordergrund des Bildes, obwohl sie sich in größerer räumlicher Distanz befinden. Grochowiak schreibt:

„So etwas wird nur einem naiven Maler passieren und ist geradezu ein Indiz dafür, daß bei Brandes das instinktive Malen dominierender als die vom geschulten Verstand gelenkte Bearbeitung eines Bildthemas geblieben ist.“¹⁰⁸⁶

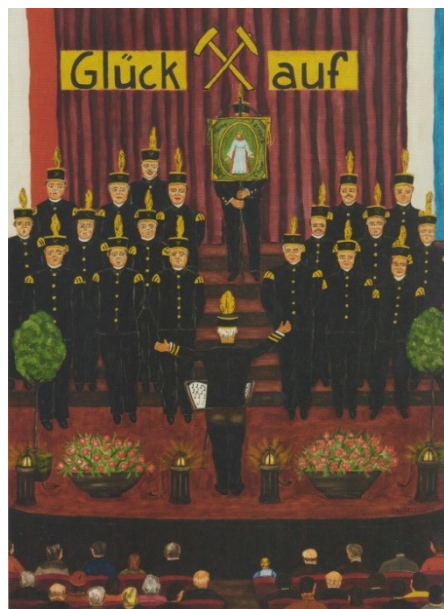


Abb. 8: Franz Brandes, Glück auf!, 1973

¹⁰⁸⁵ Vgl. Grochowiak 1976, S. 131. Das Werk wird in der Inventarliste der Kunsthalle Recklinghausen unter dem Titel „Glück auf!“ (1973) gelistet.

¹⁰⁸⁶ Grochowiak 1976, S. 115.

Darüber hinaus widerspricht sich Grochowiaks Konzept, wenn er einerseits F. Gerlach eine technische und motivische Entwicklung und Klekawka ein zeichnerisches und illustratives Talent sowie eine reflektierte Verwendung von Farbe zuerkennt, obwohl er in seiner Publikation andererseits behauptet, dass „Naive“ selten eine Entwicklung oder Veränderung in der Darstellungsform ausweisen.¹⁰⁸⁷

Auch in Bezug auf Ludwig Gerlach weicht Grochowiak von seiner eigenen vorausgehenden Argumentation ab, wenn er allgemein das Streben nach Vorbildern als Eigenschaft des Dilettanten beschreibt, ihn aber als „naiv“ charakterisiert, obwohl er nach Fotovorlagen arbeitete. Ludwigs Bilder „Stellwerk Schlägel und Eisen 5/6“¹⁰⁸⁸ (1964, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) (Abb. 9, S. 143) und „Bergarbeiterwohnung“ (1950)¹⁰⁸⁹ führte Grochowiak als Beispiele dafür an, dass dem Laienkünstler in seinen Zeichnungen mit exakten, vielen kleinen Punkten und Strichen eine Synthese aus Seherlebnis und Hilfsfoto gelungen sei.¹⁰⁹⁰

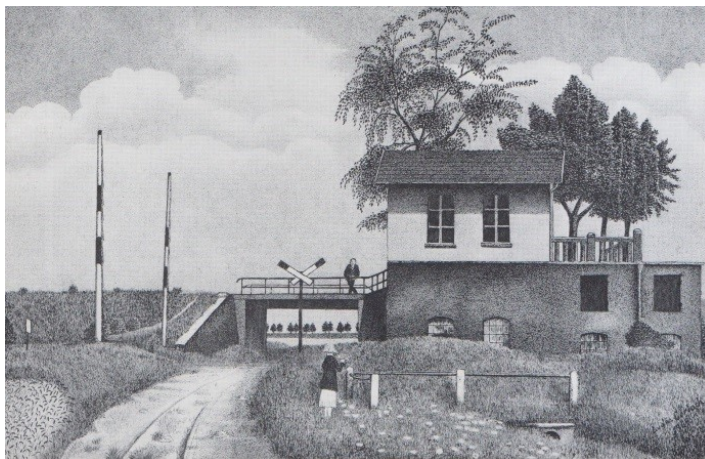


Abb. 9: Ludwig Gerlach, Zeche Schlägel und Eisen, 1949

II.2.7 Die Publikation „Deutsche naive Kunst“ – ein Fazit

Auch wenn man sich im Rahmen von Symposien, Publikationen oder Ähnlichem bemühte, eine einheitliche Bewertungsgrundlage zu schaffen, zeigt die Darstellung der mit der „naiven Kunst“ verbundenen Konnotationen, dass die konzeptuellen Ansätze teilweise voneinander abweichen und es keine allgemeingültige Definition des „Naiven“ gibt. Es zeichnet sich allerdings der Versuch der Autoren ab, übergreifende Kriterien zur allgemeinen Orientierung zu erstellen, welche es erlaubten, unterschiedliche „naive“ Positionen zu bündeln. Wesentlicher Aspekt des von Grochowiak und verschiedenen anderen Autoren dargelegten Naivitätskonzeptes ist die Stereotypisierung von Laienkünstlern, die auf künstlerisch-technischen, gefühlsbasierten und kogniti-

¹⁰⁸⁷ Vgl. Grochowiak 1976, S. 111.

¹⁰⁸⁸ Der Titel lautet in der Inventarliste der Kunsthalle Recklinghausen „Zeche Schlägel und Eisen“.

¹⁰⁸⁹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 141.

Abb.: „Stellwerk Schlägel und Eisen 5/6“ (1964) und „Bergarbeiterwohnung“ (1950). Vgl. Grochowiak 1976, S. 141.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 109 f.

ven Aspekten beruht. Die Merkmale der „naiven Kunst“ beruhen dabei insgesamt auf subjektiven Einschätzungen.

Wie der Vergleich mit den Darlegungen anderer Autoren zeigt, stimmt Grochowiak konzeptuell weitestgehend mit der üblichen Rezeptionsweise der „naiven Kunst“ überein. Bezüglich ihrer Maßstäbe wie auch im Rahmen der Charakterisierung und Einordnung der „naiven“ (Arbeiter-) Laienkünstler schloss er sich den üblichen in der Kunstliteratur der Zwischenkriegszeit und der frühen Nachkriegszeit zu findenden Ansätzen an. Es wurde deutlich, dass Grochowiak seine konzeptuellen Ansätze teilweise bereits vor Erscheinen seiner Publikation formuliert hatte, darin erneut aufgriff und sie zudem gewissermaßen auf die Arbeiter-Laien-künstler aus dem Ruhrgebiet zuschnitt. Die Ausführungen zeigen, dass er Arbeiter-Laien-künstler wie die Brüder Gerlach, Klekawka oder Brandes unter verschiedenen Aspekten, einem einfachen Leben oder einem niedrigen Bildungsstand, als Grenzfälle zwischen geistiger Kontrolle und instinktivem Schaffen darstellt, sie gleichzeitig aber auch der „naiven Kunst“ zuordnet.¹⁰⁹¹ Hinsichtlich der Unterscheidung zwischen „authentisch Naiven“ und „Pseudo-Naiven“ ist Grochowiaks Publikation als Reaktion auf die damals steigende Anzahl von stilistisch „naiv“ malenden Künstlern auf dem Kunstmarkt zu verstehen. In diesem Zusammenhang zeichnet sich eine grundsätzlich auf die allgemeine „Naivisierung“ von Laienkünstlern zutreffende Problematik ab. In Anbetracht der realen Lebensbedingungen in der fortgeschrittenen Zivilisation der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts musste diese zwangsläufig einen Widerspruch zur behaupteten Naivität darstellen. Geist hatte bereits 1958 die parallele Existenz von künstlerischer Naivität bzw. schöpferische Ursprünglichkeit und einer zivilisierten Gesellschaft ausgeschlossen. Er erachtet es als widersprüchlich, dass der Mensch einerseits den technischen Fortschritt vorantreibt, sich seiner Modernität rühme und andererseits die Naivität und den Ursprung verherrlicht.¹⁰⁹²

Die „naive Kunst“ wurde aufgrund der ihr übergreifend zugesprochenen Merkmale als künstlerisches Phänomen innerhalb der Gesellschaft begriffen, das von der akademischen Stilkunst unterschieden wird.¹⁰⁹³ Man hatte sozusagen den ursprünglichen Wilden in der Bevölkerung gefunden. Körner und Wilkens veranschaulichen am Beispiel der autodidaktischen Malerin Séraphine Louis, dass unter anderem diese Mythe jedoch der Realität nicht standhalten konnte.¹⁰⁹⁴

Auch die Übertragung des Primitivitätskonzeptes auf engagierte und reflektierte Arbeiter-Laien-künstler, beispielsweise auf der Grundlage ihres Bildungsstandes, ist durchaus problematisch, da das Kriterium der Ursprünglichkeit sie und ihre künstlerische Arbeit diskriminiert. Zumal die damaligen Verhältnisse in der sozialen Schicht der Arbeiterschaft nicht automatisch als Ausdruck eines naiven Gemüts des ungebildeten Arbeiters im Sinne von Primitivität verstanden werden dürfen. Die Wertschätzung eines gepflegten kleinen Hauses mit Garten war vielmehr Ausdruck des sozialen Ethos und Selbstverständnisses der arbeitenden Bevölkerung des Ruhrge-

¹⁰⁹¹ Auch das Museum für Deutsche Volkskunde in Berlin behandelte F. Gerlach als Grenzfall innerhalb der „naiven“ Kunst. Vgl. Kohlmann, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 6, S. 152.

¹⁰⁹² Vgl. Geist 1958, S. 123.

¹⁰⁹³ Vgl. Jackowski, Kat. Ausst. Hamburg 1972, S. 5; vgl. m. t. e., Kat.-Ausst. Neuss 1975b, S. 2; vgl. Pretzell, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979, S. 7.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Körner / Wilkens 2009.

biets, trotz eines niedrigen wirtschaftlichen und sozialen Status, etwas Schönes von Wert zu besitzen.

Welche Beweggründe Grochowiak hatte trotz dieser faktischen Unvereinbarkeiten ausgerechnet jene Laienkünstler von der Ruhr der „naiven Kunst“ zuzuordnen, deren Werk und Persönlichkeit den Kriterien des „Naiven“ entgegenstanden, gilt es in den folgenden Kapiteln zu untersuchen und zu erörtern.¹⁰⁹⁵ Da Grochowiak seine Kriterien der „naiven Kunst“ im Zusammenhang mit den Kunstausstellungen der Ruhrfestspiele entwickelte, wird sowohl ihren kulturpolitischen Hintergründen sowie ihren Ausstellungen zur Laienkunst als auch Werken ausgewählter Laienkünstler genauer Beachtung geschenkt.

III. Die Entwicklung von Grochowiaks Naivitätskonzept

III.1 Die Ruhrfestspiele

III.1.1 Die Entstehung der Ruhrfestspiele

„Vor den Ruinen des Vaterlandes [/] vereinigten sich im Jahre 1946 [/] Bergleute und Künstler [/] zu gegenseitiger Hilfe aus dem Tausche [/] Kohle gegen Kunst [/] Kunst gegen Kohle [/] wuchs Freundschaft [/] entstanden die Ruhrfestspiele [...]“¹⁰⁹⁶

Diese an einer Wand im Foyer des Recklinghäuser Ruhrfestspielhauses verewigten Zeilen bezeugen die verbreitete Geschichtsdarstellung, der zufolge die Festspiele aus einem solidarischen Akt von Recklinghäuser Bergleuten gegenüber den Hamburger Bühnen 1946 entstanden sind. Die Stadt Hamburg hatte im ersten Jahr der britischen Besatzung beabsichtigt, den Theaterbetrieb wieder aufzunehmen. Da die Theater in der unmittelbaren Nachkriegszeit jedoch aufgrund des Mangels an Brennstoffen nicht beheizt werden konnten¹⁰⁹⁷, entsandten Hamburger Gewerkschaftskollegen einen Hilferuf an den Betriebsrat der Zeche König Ludwig in Recklinghausen-Suderwich. Obwohl die Koksförderung und die Rationierung von den Besatzern kontrolliert worden seien¹⁰⁹⁸ und im Winter 1946/47 in den Ruhrgebietsstädten die Hungerkrise eskalierte¹⁰⁹⁹, hätten einige Belegschaftsmitglieder es schließlich ermöglicht, Kohlen illegal abzuziehen

¹⁰⁹⁵ Die Hintergründe für Grochowiaks Vorgehensweise sollen im Zusammenhang mit der Ausrichtung der Ruhrfestspiele Recklinghausen näher untersucht werden.

¹⁰⁹⁶ Wandtext im Eingangsbereich des Ruhrfestspielhauses in Recklinghausen.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Burrmeister 1954a, S. 3.

¹⁰⁹⁸ Im Potsdamer Vertrag von 1945 wurde beschlossen, das deutsche Wirtschaftsleben zu dezentralisieren, um die bestehende Konzentration der Wirtschaftskraft, die sich in Monopolvereinigungen darstellte, zu beseitigen. Infolgedessen wurden die Industriekonzerne im Ruhrgebiet zerschlagen und unter die Kontrolle der britischen Besatzer gestellt. Vgl. Ellerbrock, Kat. Ausst. Dortmund 2005, S. 45.

Mit der „North German Coal Control“ bemächtigte sich das Militär bereits im Sommer 1945 der Führung über die Zechen. Im Jahr 1947 übernahm Deutschland die Verwaltung weitestgehend wieder selbst. Im Folgejahr organisierten die Alliierten die gesamte deutsche Montanwirtschaft neu, um größeren wirtschaftlichen Einheiten zu verkleinern. Vgl. 3sat (online).

¹⁰⁹⁹ Vgl. Barbian 1995, S. 16 f.

und dem Hamburger Staatstheater zu helfen.¹¹⁰⁰ Zum Dank führten die kommunalen Bühnen Hamburgs, zu denen die Staatsoper, das Deutsche Schauspielhaus wie auch das Thalia-Theater gehörten, vom 28. Juni bis 2. Juli 1947 ein Dankesgastspiel für die Bergleute in Recklinghausen auf.¹¹⁰¹ Die Eröffnung des Gastspiels wurde zu einem offiziellen Auftritt verschiedener staatlicher und städtischer Vertreter vonseiten der Stadt Recklinghausen, Hamburgs, des Landkreises, der Städte Bottrop und Gladbeck, aber auch der Militärregierung und von Vertretern der North German Coal Control.¹¹⁰² Insgesamt wohnten ungefähr 6.400 Menschen, darunter auch Recklinghäuser Bürger und Angehörige der Zeche König Ludwig, den Gastspielen der Hamburger Bühnen im Sommer 1947 bei.¹¹⁰³

III.1.2 Die Institutionalisierung der Ruhrfestspiele durch die Gründung der Ruhrfestspiel-Gesellschaft

Laut Otto Burrmeister¹¹⁰⁴, dem damaligen Verwaltungsdirektor des Schauspielhauses Hamburg, ereignete sich die Hilfeleistung der Bergleute in der Atmosphäre eines geistigen Umbruchs in Deutschland.¹¹⁰⁵ Die deutsche Bevölkerung habe sich nach dem Krieg auf dem Nullpunkt ihrer geistigen und sittlichen sowie ihrer politischen und ökonomischen Existenz befunden. Es sei kein Volk mehr gewesen, „sondern ein Millionenhaufen vegetierender Menschen, der die Befriedigung der elementaren Bedürfnisse des Tages als einzigen Lebensinhalt hatte“.¹¹⁰⁶ Während die Stadt Recklinghausen und die Betriebsräte zu dieser Zeit überlegt hätten, wie der Bevölkerung nach Kriegsende geholfen werden könnte, sei in Folge des Gastspiels 1947 der Wunsch nach einem Kulturwerk als Zeichen eines geistigen, sittlichen und kulturellen Neubeginns entstanden.¹¹⁰⁷ Jahre später bezeichnete Burrmeister die Gründungsinitiative der Ruhrfestspiele als einen „Aufstand gegen die Zukunftslosigkeit“, ein Zeichen des Willens, die sich ereigneten, geistigen und sittlichen Katastrophen durch eine neue Gesellschaft zu überwinden.¹¹⁰⁸

Im August 1947 berieten sich Burrmeister, der technische Leiter der Hamburger Oper, Hermann Mendt, und Wilhelm Winter, Leiter des städtischen Fremdenverkehrsbüros, über eine Weiterführung der Gastspiele, nachdem Hamburgs Bürgermeister Max Brauer ihre Fortführung in Aussicht gestellt hatte.¹¹⁰⁹ Gespräche zwischen Burrmeister und Mendt, die den Deutschen Gewerkschaftsbund (DGB) der britischen Zone vertraten, mit Vertretern der Stadt Recklinghausen,

¹¹⁰⁰ Vgl. Dörnemann 1958, S. 8 f.

¹¹⁰¹ Vgl. Burrmeister 1954a, S. 3.

¹¹⁰² Vgl. o. V.: Staatsbühnen besuchen den Bergmann, 1947.

¹¹⁰³ Vgl. Dörnemann 1958, S. 10 f.

¹¹⁰⁴ Otto Burrmeister wurde als Sohn eines Arbeiters in Hamburg geboren. Er engagierte sich in kulturpolitischen Aufgaben in der Arbeiterjugend. Nachdem er 1933 verhaftet wurde, konnte er erst nach dem Zweiten Weltkrieg wieder am öffentlichen Kulturleben teilnehmen. Burrmeister war am Aufbau des Hamburger Schauspielhauses beteiligt gewesen. Zusammen mit den Hamburger Theaterleuten war er 1946 zur Beschaffung von Kohle ins Ruhrgebiet gereist. Vgl. o. V. 1959d, S. 648.

¹¹⁰⁵ Vgl. Burrmeister 1954a, S. 4.

¹¹⁰⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Burrmeister, Abschiedsrede, 27.06.1966.

¹¹⁰⁷ Vgl. Burrmeister 1954a, S. 4.

¹¹⁰⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Burrmeister, Abschiedsrede, 27.06.1966.

¹¹⁰⁹ Vgl. Franck 1986, S. 34.

Oberbürgermeister Wilhelm Bitter und Wilhelm Winter, stellten im April 1948 den Beginn einer offiziellen Zusammenarbeit dar.¹¹¹⁰ In diesem Jahr ermöglichten der DGB und die Stadt Recklinghausen gemeinsam die Weiterführung der Festspiele.¹¹¹¹ Die Stadt, die bereits die ersten Gastspiele organisatorisch unterstützt hatte¹¹¹², erkannte in ihrer Ausrichtung einen vorteilhaften Eigennutzen, da sie sich eine Steigerung ihres Renommées und des Fremdenverkehrs erhoffte. Die Gewerkschaften bekundeten hingegen kein Interesse an einer direkten Mitwirkung an den Ruhrfestspielen, bis Max Brauer und Hans Böckler, der erste Vorsitzende des DGB, schließlich 1948 für ihre Umstimmung sorgten.¹¹¹³ Anlässlich einer Gewerkschaftstagung hatte Burrmeister die Idee der dauerhaften Weiterführung an Böckler herangetragen und ihm die notwendige Unterstützung dieses Vorhabens durch die Gewerkschaften verdeutlicht. Böckler sah in der Begegnung zwischen Künstlern und Lohnabhängigen die Möglichkeit, ein soziales Kulturwerk im Ruhrgebiet zu etablieren.¹¹¹⁴ Aufgrund dessen unterstützte er das Vorhaben, indem er dem Bundesausschuss das Anliegen zum Entscheid vorlegte.¹¹¹⁵

Ursprünglich hatte Burrmeister die „Gründung eines Kulturwerkes des DGB“ in Form einer zentral geleiteten Kulturorganisation angestrebt, deren Aufgaben „Kulturbehauptung, Kulturschöpfung, Kulturförderung, Kulturlenkung, Kulturvermittlung“ sein sollten.¹¹¹⁶ Die Ruhrfestspiele begriff er als Teil dieser Organisation.¹¹¹⁷ Um seine kulturpolitischen Pläne zu realisieren, beabsichtigte Burrmeister die Gewerkschaft zum Hauptträger der Ruhrfestspiele machen.¹¹¹⁸ Der DGB sollte folglich in größerem Maße als die Stadt Recklinghausen an der inhaltlichen sowie künstlerischen Gestaltung beteiligt sein.¹¹¹⁹ Da der DGB die Festspiele jedoch nicht allein finanzieren konnte, musste Böckler letztlich zustimmen, dass sie von der Stadt Recklinghausen und dem Land Nordrhein-Westfalen mitgetragen wurden.¹¹²⁰ Zwischen 1948 und 1949 wurde die „Ruhr-Festspiele GmbH“ gegründet¹¹²¹, womit die Ruhrfestspiele ihre juristische und wirtschaft-

¹¹¹⁰ Vgl. Franck 1986, S. 35, S. 38.

¹¹¹¹ Vgl. Dörnemann 1958, S. 12.

¹¹¹² Die Stadt Recklinghausen nahm bereits seit den ersten Gastspielen eine unterstützende Funktion ein. Ihre Realisierung, die Verpflegung und Unterbringung der Theaterleute, aber auch die Ermittlung eines Spielorts und die Erfüllung technischer Voraussetzungen stellten eine große Herausforderung an die Organisation dar, der die Zeche ohne die Unterstützung der Stadt Recklinghausen nicht gewachsen gewesen wäre. Von Seiten der Stadtverwaltung sei schließlich der Städtische Saalbau zur Verfügung gestellt worden. Die Stadt Hamburg hatte sich bereit erklärt fehlende Geldbeträge auszugleichen. Vgl. Dörnemann 1958, S. 9 f.

¹¹¹³ Vgl. Franck 1986, S. 15, zit. n.: Otto Burrmeister: Grundsatzpapier, Ordner, DGB-Archiv, S. 35.

¹¹¹⁴ Vgl. Fach 1999, S. 32.

¹¹¹⁵ Vgl. Franck 1986, S. 36 f.

¹¹¹⁶ Vgl. Limbach 1965, S. 38, zit. n.: Otto Burrmeister: Kulturpolitik der Gewerkschaften in der Gegenwart: Eine Diskussionsgrundlage, Manuskript 1948, S. 7.

¹¹¹⁷ Vgl. Limbach 1965, S. 38.

¹¹¹⁸ Vgl. Franck 1986, S. 15, zit. n.: Otto Burrmeister: Grundsatzpapier, Ordner, DGB-Archiv, S. 37.

¹¹¹⁹ Vgl. Franck 1986, S. 15, zit. n.: Otto Burrmeister: Grundsatzpapier, Ordner, DGB-Archiv, S. 35.

¹¹²⁰ Vgl. Fach 1999, S. 32; vgl. Franck 1986, S. 37; vgl. Limbach 1965, S. 24, zit. n.: Otto Burrmeister: An die Kollegen des Bundesvorstandes, Betr.: Ruhr-Festspiele, Düsseldorf, 30.10.1952, S. 3.

¹¹²¹ Hierzu finden sich bei mehreren Autoren unterschiedliche Auskünfte: Limbach nennt den 31. Januar 1949 als offizielles Gründungsdatum. Vgl. Limbach 1965, S. 16.

Bischoff verortet die Gründung der GmbH zeitlich nach den Sommerfestspielen 1948. Vgl. Bischoff 1969, S. 62. Rößler-Lelickens nennt den 31. März 1949 als Datum der Vertragsschließung und Satzung. Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 5, zit. n.: Satzung der Ruhr-Festspiele Recklinghausen. Gesellschaft mit beschränkter Haftung vom 31.03.1949, unterzeichnet von Alfred Henke, Josef Dünnebacke, Julius Buchröder, DGB-Archiv, Ordner DOK Ruhrfestspiele Recklinghausen GmbH o1813.

liche Basis erhielten.¹¹²² Im ersten schriftlich festgehaltenen Vertrag zur Gründung der „Gesellschaft zur Durchführung der Ruhr-Festspiele“ vom 1. April 1948 übernahmen die Stadt Recklinghausen und der DGB britische Zone¹¹²³ als Vertragspartner gemeinsam das finanzielle Risiko für die Ruhrfestspiele 1948.¹¹²⁴ Der DGB erreichte, dass die Ruhrfestspiele seit diesem Zeitpunkt sowohl in finanzieller Hinsicht als auch in Bezug auf eine aufklärende und informative Arbeit in Industrierwerken und Betrieben durch die IG Bergbau sowie die IG Metall Unterstützung erfahren.¹¹²⁵ Die Gründung der GmbH und die damit verbundene Gewährleistung des Fortbestehens der Ruhrfestspiele erfüllten die Voraussetzung, dass das Land Nordrhein-Westfalen als weiterer Förderer hinzukam.¹¹²⁶ Darüber hinaus beteiligte sich die Bundesregierung für einige Jahre mit einem jährlichen Zuschuss von 100.000 DM.¹¹²⁷ Die Ruhrfestspiele wurden fortan vom DGB sowie von der Stadt Recklinghausen getragen und vom Land Nordrhein-Westfalen, dem Ministerium für gesamtdeutsche Fragen, dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe, der deutschen Wirtschaft, darunter Industrieverbände und Privatpersonen, dem Verein der „Freunde der Ruhrfestspiele“ (Gründung 1956) und dem Nordwestdeutschen Rundfunk (später WDR) gefördert.¹¹²⁸ Kurt Dörnemann weist darauf hin, dass die Festspiele damit alle großen sozialen Schichten und staatlichen Gebilde zu Trägern des von Arbeitern gegründeten Kulturunternehmens gemacht hätten.¹¹²⁹ Erwähnenswert ist, dass den Trägern der Ruhrfestspiele, Gewerkschaftsfunktionären, Stadträten, Geschäftsführern¹¹³⁰ und Leitern, mit der Gesellschaftsform der GmbH die grundlegende Entscheidungsfunktion hinsichtlich der Programmgestaltung und der Vermittlungskonzepte zukam. Allerdings mussten sich die Entscheidungsträger auch auf gemeinsame Leitziele verständigen.¹¹³¹

III.1.3 Die Zielgruppen der Ruhrfestspiele

Bei den ersten Gastspielen der Hamburger Bühnen zeichneten sich die Bevölkerung Recklinghausens und darunter vor allem die Arbeiter aus dem Bergbau als Zielgruppen ab. Im Rahmen seiner Überlegungen, die Ruhrfestspiele weiterzuführen, hielt Max Brauer 1948 fest:

¹¹²² Vgl. Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006, S. 8.

¹¹²³ Der Deutsche Gewerkschaftsbund wurde erst am 13. Oktober 1949 offiziell gegründet. Vorläufer des DGB war der Allgemeine Deutsche Gewerkschaftsbund (ADGB). Vgl. DGB, Gründung des deutschen Gewerkschaftsbundes (online).

¹¹²⁴ Vgl. Franck 1986, S. 38; vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 2.

¹¹²⁵ Vgl. Fach 1999, S. 34.

¹¹²⁶ Vgl. Dörnemann 1958, S. 14 f.; vgl. Fach, S. 84.

¹¹²⁷ Vgl. Dörnemann 1958, S. 17.

¹¹²⁸ Vgl. Fach 1999, S. 31-36, S. 69-96.

¹¹²⁹ Vgl. Dörnemann 1958, S. 17.

¹¹³⁰ Die beiden Geschäftsführer wurden, wie der Aufsichtsrat, zur Hälfte von der Stadt Recklinghausen und dem DGB bestimmt. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Michaelis an die Schriftleitung von Christ und Welt, 10.08.1964.

Zwischen 1967 und 1990 wurden die Ruhrfestspiele von einem Geschäftsführer der Stadt Recklinghausen und einem Geschäftsführer des DGB geleitet. Vgl. Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006 (DVD).

¹¹³¹ Vgl. Fach 1999, S. 34.

„Aber ich kann mir auch eine andere und neue Art der Festspiele vorstellen, Festspiele nicht nur für Literaten und Auserwählte, sondern Festspiele inmitten der Stätten harter Arbeit, Festspiele im Kohlenpott, vor den Kumpels, ja, Festspiele statt in Salzburg in Recklinghausen! Und ich könnte mir denken, daß diese neuen Festspiele einen mindestens so tiefen Hunger stillen würden, wie ihn die feinsinnigen Ästhetiker empfinden.“¹¹³²

In der Präambel des Gründungsvertrages der „Gesellschaft zur Durchführung der Ruhr-Festspiele“ vom 1. April 1948 wurde festgehalten, dass Aufführungen bekannter Theaterstücke wertvolles Kulturgut an die Bevölkerung des Ruhrgebiets vermitteln sollten. Der soziologischen Zusammensetzung dieser Region entsprechend sollte insbesondere den im Bergbau tätigen Bevölkerungskreisen, denen Brauer ein Kulturbedürfnis unterstellte, die Teilnahme an den Festspielaufführungen ermöglicht werden.¹¹³³ Dass sich die Ruhrfestspiel-Organisatoren zu Beginn besonders um den Arbeiter sorgten, geschah vor dem Hintergrund des „geistigen Notstandes des ganzen deutschen Volkes“ nach der Befreiung Deutschlands von der nationalsozialistischen Diktatur, wie Rößler-Lelickens darlegt. Zum einen sollte der Arbeiter durch die „Durchdringung mit Impulsen der geistigen Welt“ aus der einseitigen beruflichen Tätigkeit herausfinden.¹¹³⁴ Zum anderen gewann er als solidarischer Helfer in der Not der Hamburger Bühnen eine zentrale Rolle für die Entstehung der Ruhrfestspiele, die ihm als „Träger der Zukunft“ von der Politik weiterhin zugewiesen wurde. Im Rahmen des Wiederaufbaus der Industrie versprachen sich Böckler und Burrmeister durch die Vermittlung einer materiellen und geistigen Kultur an die Arbeiterschaft, dass diese bewusstseinsbildend zur Neuordnung der Gesellschaft „von unten“ beitrug.¹¹³⁵

Burrmeister verstand die Ruhrfestspiele als Kristallisationspunkt einer neuen demokratischen Bewusstseinsbildung.¹¹³⁶ Er war überzeugt, dass die arbeitenden Menschen im technischen Zeitalter als Produzenten und Konsumenten die materielle gesellschaftliche Ordnung mitbestimmen, weshalb sie mitverantwortlich in das kulturelle Leben eingeführt werden sollten. In diesem Schlüssel zur Bildung einer demokratischen Gesellschaft und eines demokratischen Staates erkannte Burrmeister zugleich den Fortbestand der auf Freiheit gegründeten deutschen Kultur.¹¹³⁷ Dass jedem der Zugang zur Kultur gewährt werden müsse, beruhte auf Burrmeisters Überzeugung, dass es nicht genüge, durch Fleiß das wirtschaftliche Wachstum anzukurbeln. Er glaubte an die Neubildung des deutschen Volkes von innen heraus, aus der Gemeinsamkeit geistiger und sittlicher Werte.¹¹³⁸ Der Gewerkschaftsbund sollte „tatkräftig an der Sicherung der deutschen Kulturgüter und deren Fruchtbarmachung für die breitesten Kreise des deutschen Volkes“ mitarbeiten.¹¹³⁹

¹¹³² Franck 1986, S. 40, zit. n.: Programmheft der Ruhrfestspiele 1948, S. 7.

¹¹³³ Vgl. Franck 1986, S. 38, zit. n.: Präambel des Gesellschaftsvertrages zur Gründung der „Ruhr-Festspiel-Gesellschaft, vom 01.04.1948, DGB-Archiv; vgl. Limbach 1965, S. 12, zit. n.: Präambel des Gesellschaftsvertrages zur Gründung der „Ruhr-Festspiele-Gesellschaft“, Recklinghausen, 01.04.1948.

¹¹³⁴ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 4, zit. n.: Karl Pempelfort: Zur Idee der Ruhr-Festspiele (1948), in: Auf dem Weg, S. 23.

¹¹³⁵ Vgl. Fach 1999, S. 63.

¹¹³⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Holtmann an Kühne, 23.10.1974.

¹¹³⁷ Vgl. Burrmeister 1954a, S. 4.

¹¹³⁸ Vgl. Burrmeister 1954b, S. 21.

¹¹³⁹ Vgl. Dörnemann 1958, S. 11.

Bezüglich der Eruiierung, welche Zielgruppen bzw. Bevölkerungsgruppen letztendlich erreicht wurden, verspricht die Verteilung des unter den Trägern verteilten Kartenkontingents Auskunft zu geben. Im Jahr 1947 erhielt die Stadt Recklinghausen die Hälfte der verfügbaren Karten, die von der Bevölkerung für vier bis fünf Reichsmark erstanden werden konnten. Die übrige Hälfte verkaufte die Gewerkschaft an Mitarbeiter der Zeche König Ludwig. Die zweigeteilte Trägerschaft müsste demnach sowohl Bergarbeiter und ihre Familien sowie Gewerkschaftsmitglieder als auch ein bürgerliches Publikum erreicht haben.¹¹⁴⁰ Auch wenn über die Stadt ein Teil der Karten im freien Verkauf an den Teil der Recklinghäuser Bevölkerung gelangte, der nicht gewerkschaftlich organisiert war, wurden die meisten Karten über die Gewerkschaften und Betriebsvertretungen der umliegenden Betriebe und Schachtanlagen verkauft.¹¹⁴¹

1948 waren die Vorstellungen ausverkauft. Über 22.000 Menschen besuchten die Darbietungen im Recklinghäuser Saalbau.¹¹⁴² Aus diesem Grund verpflichtete sich der DGB, von nun an eine größere Anzahl an Karten abzunehmen.¹¹⁴³ Diesen Umstand sieht Fach als Indiz für die Benennung der lohnabhängigen Bevölkerung als Hauptzielgruppe der Ruhrfestspiele.¹¹⁴⁴ Im Jahr 1950, in dem die Festspiele insgesamt 60.000 Besucher zählten, lag der Anteil der Gewerkschaftskarten bei 55,4 Prozent, wie die Autorin darlegt.¹¹⁴⁵ Rund 36.400 Interessenten konnte die Teilnahme an den Ruhrfestspielen nicht ermöglicht werden.¹¹⁴⁶ Über die Jahre hinweg wuchs das Interesse an den Ruhrfestspielen stetig an. 1951 besuchten 85.000 Menschen die Theater-, Opern- und Konzertaufführungen. Die Kunstaussstellung „Künder unseres Jahrhunderts“ habe 10.000 Besucher gezählt.¹¹⁴⁷ Im Jahr 1953 konnten die Ruhrfestspiele bereits 100.000 Besucher vorweisen.¹¹⁴⁸ Während der Gewerkschaftsanteil an Eintrittskarten 1954 mittlerweile bei 76 Prozent lag, pendelte sich die Verteilung der Karten auf die Gewerkschaft ab 1955 auf 70 Prozent ein, wobei die Besucherzahlen anstiegen.¹¹⁴⁹

Da die Gewerkschaften den größten Anteil der Festspielkarten vertrieben, könnte darauf geschlossen werden, dass überwiegend Gewerkschafter und Industriearbeiter sowie Angestellte der Industrieunternehmen zum Publikum gehörten. Trotz dieses Verteilungsverhältnisses zweifelten die Kritiker der Ruhrfestspiele jedoch daran, dass überwiegend Arbeiter die Veranstaltungen besuchten. Man vermutete vielmehr die gebildete Bürgerschicht hinter den repräsentativen Besucherzahlen. Aufgrund dessen hatte man in der Kunstaussstellung „Das Bild des Menschen“ eine offizielle Umfrage durchgeführt, die aufdeckte, dass ungefähr 100 Personen mehr aus der Arbei-

¹¹⁴⁰ Vgl. Fach 1999, S. 31.

¹¹⁴¹ Vgl. Franck 1986, S. 50.

¹¹⁴² Vgl. Fach 1999, S. 31.

¹¹⁴³ Vgl. Dörnemann 1958, S. f.

¹¹⁴⁴ Vgl. Fach 1999, S. 37.

¹¹⁴⁵ Vgl. Dörnemann 1958, S. 17.

¹¹⁴⁶ Vgl. F.: Arbeiter und Festspiele, 1950.

¹¹⁴⁷ Vgl. AP: o. T., 1951.

¹¹⁴⁸ Vgl. Burrmeister 1954a, S. 5.

¹¹⁴⁹ Vgl. Dörnemann 1958, S. 30.

Der Abnehmeranteil der Gewerkschaft hatte er sich 1972 bereits auf 72 Prozent und 1973 bereits auf 80 Prozent erhöht. Vgl. Fach 1999, S. 61.

terschaft als aus der bildungsbürgerlichen Schicht kamen.¹¹⁵⁰ Die gewerkschaftlichen Besucheranteile waren Bischoff zufolge jedoch nur schwer zu ermitteln gewesen.¹¹⁵¹ Fach verweist darauf, dass mit der Förderung der Ruhrfestspiele durch das Land Nordrhein-Westfalen und durch Subventionen der Bundesregierung grundsätzlich alle Bevölkerungsschichten angesprochen worden seien.¹¹⁵² Die Autorin kommt zu dem Ergebnis, dass sich die Verantwortlichen der Ruhrfestspiele seit ihrer Institutionalisierung von der Zielgruppe des Bergarbeiters entfernt hätten.¹¹⁵³ Ein Indiz für Veränderungen und Unklarheiten in der Bestimmung der Zielgruppen durch die Leiter der Ruhrfestspiele, ihre Träger und Förderer erkennt die Autorin in der sich wandelnden Bezeichnung des Lohnabhängigen.¹¹⁵⁴ Fach stellt die bewusste Veränderung des Begriffes in Bezug zur gewerkschaftlichen und staatlichen Bewertung der sozialen Zusammensetzung der Zielgruppe, ihres Lebensstandards wie auch ihres Qualifikationsniveaus. Soziologische Untersuchungen und pädagogische Analysen soziokultureller Bildungsschranken hätten die Bewertungskriterien geliefert. Die daraus folgenden Ergebnisse und die Einschätzung der gesamtgesellschaftlichen Situation hätten zudem Einfluss auf die Art der bewusstseinsbildenden Funktion der gewerkschaftlichen Kulturarbeit gehabt.¹¹⁵⁵ Hinsichtlich der Zielgruppenbenennung erfolgten Fach zufolge mehrere Verlagerungen, die sich mit der Leitzielrevision von 1971 schließlich erneut auf die Interessen der Lohnabhängigen verschoben.¹¹⁵⁶ 1973 stammten nachweislich zwei Drittel des Publikums aus dem Bereich der Gewerkschaften.¹¹⁵⁷

III.1.4 Intentionen der Träger und Förderer der Ruhrfestspiele

Die Zielgruppenbenennung bzw. -bestimmung war richtungsweisend für die Bildungsabsichten der Träger und Förderer der Ruhrfestspiele, nach denen sich die Didaktik und das Veranstaltungsprogramm richteten. In der Satzung von 1949 und 1960, über die der Aufsichtsrat¹¹⁵⁸ entschieden hatte, wird folgender Zweck formuliert:

„Gegenstand und ausschließlicher Zweck des Unternehmens ist die unmittelbare Förderung der allgemeinen Volksbildung durch Veranstaltungen kulturell hervorragender Festspiele in Recklinghausen. Andere Zwecke darf die Gesellschaft nicht verfolgen.“¹¹⁵⁹

Welche Art von Volksbildung hier gemeint war, ging nicht aus den Satzungen hervor, wie Fach feststellt.¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁰ Vgl. Dörnemann 1958, S. 30 f.

¹¹⁵¹ Vgl. Bischoff 1969, S. 36.

¹¹⁵² Vgl. Fach 1999, S. 60.

¹¹⁵³ Vgl. Fach 1999, S. 68.

¹¹⁵⁴ Vgl. Fach 1999, S. 61.

¹¹⁵⁵ Vgl. Fach 1999, S. 62.

¹¹⁵⁶ Vgl. Fach 1999, S. 68; vgl. Dörnemann 1958, S. 15.

¹¹⁵⁷ Vgl. Cammerer: Wolfram betont Führungsrolle des DGB bei den Festspielen, 1973.

¹¹⁵⁸ Die Mitglieder des Aufsichtsrates, der sich zu gleichen Teilen aus Gewerkschaftern und Vertretern der Stadt Recklinghausen zusammensetzte, wurden von den Trägern der selbstverwalteten Gesellschaft ernannt. Vgl. Dörnemann 1958, S. 12 f.; vgl. Bischoff 1969, S. 62.

¹¹⁵⁹ Fach 1999, S. 69 f., zit. n.: Zum Zweck der Ruhrfestspiele GmbH: § 2 der Satzung vom 31.03.1949, S. 1 und der Satzung vom 30.03.1960, S. 1.

¹¹⁶⁰ Vgl. Fach 1999, S. 70.

Kulturelle Veranstaltungen wurden organisiert, um der deutschen Bevölkerung und insbesondere der Arbeiterschaft eine neue demokratische und kulturelle Orientierung zu geben. Mit der Heranführung an Kultur sollte ihr Bewusstsein von nationalsozialistischem Gedankengut entlastet werden, um die mit der Herrschaft des Nationalsozialismus verbundenen Geschehnisse zu verarbeiten.¹¹⁶¹

III.1.4.1 Die Kultur- und Bildungsvorstellungen des DGB

Trotz des Einflusses der Mitträger und finanziellen Unterstützer waren die Ruhrfestspiele vor allem als Unternehmen des DGB anzusehen, wie Limbach darstellt.¹¹⁶² Seinen Ursprung hat der DGB in der Arbeiterbewegung, die bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die wirtschaftlichen, sozialen und politischen Interessen der Arbeitnehmer vertrat.¹¹⁶³ In den 1860er-Jahren gründeten sich verschiedene gewerkschaftliche Berufsverbände. Sie reagierten auf die schlechten wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen, welche die Arbeiterschaft erdulden musste. Neue industrielle Produktionsweisen verlangten den Industriearbeitern eine gesteigerte Produktivität und Arbeitszeiten von 14 bis zu 16 Stunden ab. Die Gewerkschaften forderten eine Besserung der Arbeitsbedingungen und des Lebensstandards sowie eine Verkürzung der Arbeitszeiten. In den 1880er-Jahren wurden Sozialgesetze zugunsten der Arbeiterschaft erlassen, die ihnen zwar unter anderem Kranken- und Unfallversicherung zusicherten, aber nichts an der Arbeitsbelastung und der schlechten wirtschaftlichen Stellung änderten. Auf dem internationalen Sozialistenkongress von 1889 wurde beschlossen, jährlich am 1. Mai die Arbeit niederzulegen, um für einen Acht-Stunden-Arbeitstag zu demonstrieren, worauf Massenentlassungen durch die Arbeitgeber folgten. 1890 gründete sich die Dachorganisation „Generalkommission der Gewerkschaften Deutschlands“, die nach Ende des Deutschen Kaiserreiches durch den Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund ersetzt wurde, der sich 1945 zum Deutschen Gewerkschaftsbund, dem Einheitsverband aller Gewerkschaften, umwandelte.¹¹⁶⁴ Die vom Nationalsozialismus zerschlagenen Gewerkschaften hatten sich 1945 zeitverzögert zunächst als freie Gewerkschaften neu gegründet.¹¹⁶⁵ Um die Bildung einer zentral organisierten, den vier Besatzungszonen übergeordneten Gewerkschaft zu vermeiden, hatten die alliierten Besatzungsmächte ihren dezentralisierten Aufbau gefordert. Dieser vollzog sich vorerst auf lokaler, anschließend auf Länderebene und letztendlich im Bereich der jeweiligen Besatzungszone.¹¹⁶⁶ Ab Ende 1945 wurden im Ruhrgebiet verschiedene Industriegewerkschaften innerhalb der einzelnen Branchen gegründet.¹¹⁶⁷ Im November 1947 hatte sich unter Böckler der bizonale Gewerkschaftsrat gebildet, der die ameri-

¹¹⁶¹ Vgl. Franck 1986, S. 7.

¹¹⁶² Vgl. Limbach 1965, S. 24.

¹¹⁶³ Vgl. Limbach 1965, S. 25, zit. n.: Christian Fette: Soziale Kulturpolitik, Rede am 31.01.1952, in: Gewerkschaft und Kulturpolitik, Schriftenreihe der Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft „Um Schule und Stand“, H. 2, Essen 1954, S. 28.

¹¹⁶⁴ Vgl. Schröder, Kat. Ausst. Recklinghausen 1990, o. S.

¹¹⁶⁵ Franck 1979; vgl. Fach 1999, S. 21.

¹¹⁶⁶ Vgl. DGB, Gewerkschaftlicher Neuaufbau (online).

¹¹⁶⁷ Vgl. Pietsch 1995, S. 54 f.

kanische sowie die englische Besatzungszone und ab 1948 die französische Besatzungszone mit einbezog, womit die jahrzehntelange gewerkschaftliche Spaltung überwunden wurde.¹¹⁶⁸ Die später gegründete Einheitsgewerkschaft setzte sich schließlich aus 16 Einzel- und Industrie-gewerkschaften zusammen, von denen der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund ausgenommen war.¹¹⁶⁹

Die Satzung des DGB, die am 13. Oktober 1949 auf dem Gründungskongress in München beschlossen wurde, führt unter „§ 2 Zweck und Aufgaben“ aus, dass der Bund die Gewerkschaften zusammenschloss, damit diese als Einheit die „gemeinsamen Interessen auf allen Gebieten, insbesondere der Wirtschafts-, Sozial- und Kulturpolitik“, vertreten.¹¹⁷⁰ Im Prozess des wirtschaftlichen Wiederaufbaus nach Kriegsende strebte die Gewerkschaft im Rahmen gewerkschaftlicher Bildungsarbeit die kulturelle Wiederbelebung und damit die Erneuerung des befreiten Deutschlands an.¹¹⁷¹ Dieses Selbstverständnis des DGB war die Voraussetzung für die Aufnahme der Ruhrfestspiele in sein kulturpolitisches Programm.¹¹⁷² Mit dem Beschluss des DGB im September 1948, die Organisation und Durchführung der Ruhrfestspiele an die Abteilung „Schulung und Bildung“ zu übertragen¹¹⁷³, wurde die Kulturarbeit der gewerkschaftlichen Bildungspolitik unterstellt.¹¹⁷⁴

Um die Bemühungen der Gewerkschaften richtig einordnen zu können, ist zu beachten, dass sie sich in der Phase ihrer Neugründung verpflichten mussten, nach den Interessen der westlichen Besatzungsmächte zu handeln.¹¹⁷⁵ Diese hatten am 2. August 1945 im Rahmen der Potsdamer Konferenz das sogenannte „Potsdamer Abkommen“ verabschiedet, das über das weitere Verfahren mit Deutschland entschied. Beschlossen worden waren die vier Ds – die Denazifizierung, Demilitarisierung, Dezentralisierung und Demokratisierung Deutschlands – als Maßnahmen zur zukünftigen Sicherheit der Alliierten.¹¹⁷⁶ Mit der Denazifizierung und gleichzeitigen Demokratisierung beabsichtigte man die „militaristischen und nationalsozialistischen Tendenzen in der Organisation von Staat und Gesellschaft, aber auch in der politischen Einstellung der Bevölkerung“ zu beseitigen. Im Zuge dessen wurden Munition, Waffen, militärische Stellungen und sonstiges Kriegsgerät entfernt oder vernichtet. Ergänzend deinstallierten die Alliierten die großen und politisch mächtigen Konzerne wie die Vereinigten Stahlwerke und industrielle Produktionsstätten, um die Verflechtung der deutschen Wirtschaft zu zerschlagen.¹¹⁷⁷ Darüber hinaus galt

¹¹⁶⁸ Vgl. Bischoff 1969, S. 16, zit. n.: Horst Bartel: Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Von Mai 1945 bis 1949, Bd. 6, 8, Berlin 1966, S. 211.

¹¹⁶⁹ Vgl. Fach 1999, S. 31

¹¹⁷⁰ Vgl. o. V. 1980, S. 54.

¹¹⁷¹ Vgl. Limbach 1965, S. 25.

¹¹⁷² Vgl. Limbach 1965, S. 31, S. 33.

¹¹⁷³ Vgl. Franck 1986, S. 51, zit. n.: Protokoll des Bundesvorstandes v. 4.9.1948, S. 3, DGB-Archiv.

¹¹⁷⁴ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 5.

¹¹⁷⁵ Vgl. Fach 1999, S. 21.

¹¹⁷⁶ Vgl. Mehdorn 2009, S. 52.

Das Potsdamer Abkommen sah die Vernichtung der deutschen Rüstungsindustrie und aller Kriegsanlagen, eine Beschränkung der industriellen Produktionskapazitäten, die Entschädigung der zu Reparationsforderungen berechtigten Länder sowie die Demontage von Industriebetrieben, u. a. die Eisen- und Stahlindustrie, vor. Vgl. Ellerbrock / Lauschke, Kat. Ausst. Dortmund 2005, S. 130.

¹¹⁷⁷ Vgl. Köchling 1995, S. 174.

die Eingliederung Deutschlands in Westeuropa als bedeutender Schritt.¹¹⁷⁸ Um die politische Rehabilitierung des international diskreditierten deutschen Volkes voranzutreiben, funktionalisierten die Besatzer die Kultur.¹¹⁷⁹ Ursula Fries schreibt:

„Sie sollte [...] das geknickte Selbstbewußtsein der Deutschen stützen; sie sollte vom Elend und von der Kalorienknappheit ablenken – vielleicht auch von der Beschäftigung mit der Vergangenheit; sie sollte Identität stiften und Würde verleihen – dem einzelnen und dem ganzen Volk. Im Städtekontext sollte sie Imageträger sein und den Profilierungsbedürfnissen der Lokalpolitiker dienen“.¹¹⁸⁰

Im Zusammenhang mit ihrer Entnazifizierungspolitik und der Absicht, eine Übernahme kommunistischer Ansätze im Westen zu vermeiden, versuchten die westlichen Besatzungsmächte ihre Werte, darunter Freiheit, Chancengleichheit, Toleranz, Partnerschaft, Demokratie, mit dem von den USA initiierten Re-education-Programm durchzusetzen.¹¹⁸¹ Grundlegendes Ziel war es, moralische Erneuerung der demokratischen Wert- und Willensbildung zu vermitteln.¹¹⁸² Dieses eingeführte Modell der Erwachsenenbildung zur „Umerziehung“ des deutschen Volkes¹¹⁸³, war richtungweisend für die gewerkschaftliche Bildungs- und Kulturpolitik in den westlichen Besatzungszonen.¹¹⁸⁴

Da das Ruhrgebiet als Zentrum der deutschen Montanindustrie mit seinen vielen Unternehmen und bevölkerungsreichen Städten sowohl eine zentrale Region in Deutschland und Westeuropa gewesen sei als auch eine wichtige wirtschaftliche und politische Rolle gespielt habe, seien sich die alliierten Besatzungsmächte laut Jan-Pieter Barbian darüber im Klaren gewesen, dass seine Entwicklung für die Zukunft ganz Deutschlands elementar sein würde.¹¹⁸⁵ Zu Beginn 1948 hatte sich die Leitung des bizonalen Gewerkschaftsrates unter Böckler in die Vorbereitung der Ruhrfestspiele eingeschaltet.¹¹⁸⁶ Fortan nahm der DGB entscheidenden Einfluss und gewann durch organisatorische und operative Tätigkeiten an Autorität.¹¹⁸⁷ Damit hatten indirekt auch die Besatzungsmächte ein gewisses Maß an Mitbestimmung in Bezug auf die Konzeption des Festspielprogramms und beeinflussten dieses mit ihren „Volksbildungsvorstellungen“.¹¹⁸⁸ Böckler strebte die geistige und seelische Bewältigung der faschistisch geprägten Vergangenheit durch die Rezeption deutscher, europäischer und internationaler Kultur an. Durch sein Engagement wie auch seine Forderung, mitzugestalten und Wertmaßstäbe zu setzen, hätten die Ruhrfestspiele 1949 ihr soziokulturelles Profil erhalten, wie Dörnemann erläutert.¹¹⁸⁹ Der erste künstlerische Leiter der Ruhrfestspiele, Karl Pempelfort, knüpfte 1949 in seinem Beitrag „Vom Sinn der Ruhr-

¹¹⁷⁸ Vgl. Overbeck, Kat. Ausst. Dortmund 2002, S. 135.

¹¹⁷⁹ Vgl. Fries 1995, S. 198.

¹¹⁸⁰ Fries 1995, S. 204.

¹¹⁸¹ Vgl. Fach 1999, S. 681 f.

¹¹⁸² Vgl. Pankoke 1997, S. 401, zit. n.: Rose Vetter: Kulturpolitik in Duisburg nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Duisburger Forschungen, 35 (1987), S. 253.

¹¹⁸³ Vgl. Mehdorn 2009, S. 52.

Die sowjetische Besatzungszone war von der Re-education-Politik ausgenommen.

¹¹⁸⁴ Vgl. Fach 1999, S. 36.

¹¹⁸⁵ Vgl. Barbian 1995, S. 20 f.

¹¹⁸⁶ Vgl. Bischoff 1969, S. 18.

¹¹⁸⁷ Vgl. Bischoff 1969, S. 40.

¹¹⁸⁸ Vgl. Fach 1999, S. 21.

¹¹⁸⁹ Vgl. Dörnemann 1958, S. 14.

Festspiele“ an das grundlegende Ziel des DGB an, zum Wiederaufbau Deutschlands beizutragen.¹¹⁹⁰ Er war überzeugt, dass die Ruhrfestspiele es auf Basis der gewerkschaftlichen Kulturpolitik erreichen könnten, dem Kulturleben einen neuen Impuls und eine neue geistige Grundlage zur Begründung einer neuen Gesellschaftsordnung zu geben.¹¹⁹¹

In seiner dualen Tätigkeit als Kulturreferent im Bundesvorstand des DGB und leitender Geschäftsführer der Ruhrfestspiele schuf Burrmeister eine direkte Verbindung zwischen diesen beiden Institutionen und ermöglichte dem DGB ebenfalls einen großen Einfluss auf die Gestaltung der Festspiele.¹¹⁹² Mit dem Ziel, die Ruhrfestspiele zu einer Kulturorganisation des DGB zu machen¹¹⁹³, forderte Burrmeister, dass die Gewerkschaften die kulturpolitischen Richtlinien im Rahmen der Institutionalisierung der Ruhrfestspiele festlegten.¹¹⁹⁴ Die Übertragung organisatorischer und kulturpolitischer Aufgaben an Burrmeister hätte ihm schließlich eine zentrale Rolle in der Bestimmung gewerkschaftlicher Kulturpolitik eingeräumt, wie Fach meint. Die anfängliche Position der Gewerkschaften im Aufsichtsrat hing von Burrmeisters Kulturverständnis und von seinen auf die sozialdemokratische Arbeiterbewegung zurückgehenden Vorstellungen von Volksbildungsarbeit ab.¹¹⁹⁵

Kultur wurde von Burrmeister als Ordnungsprinzip zugunsten der „Erhaltung der freiheitlich-demokratischen Grundordnung“¹¹⁹⁶ begriffen, das zu einer „zukunftsweisenden Weiterentwicklung gesellschaftlichen Handelns“ leite.¹¹⁹⁷ Mit diesem Kulturverständnis ging der Bildungsauftrag der Ruhrfestspiele einher: Die gewerkschaftliche Kulturpolitik sollte Burrmeisters Vorstellungen zufolge weder in Kulturromantik noch in Kultursnobismus ausarten. Kultur sollte in allen möglichen Bereichen des täglichen Lebens Eingang finden, so Burrmeister.¹¹⁹⁸ Er erachtete die Beteiligung der Arbeiterschaft als grundlegende Bedingung der Kulturarbeit.¹¹⁹⁹ Im Rahmen der Festspiele sollten sich die Bemühungen insgesamt auf die Einführung des arbeitenden Menschen in das kulturelle Leben ausrichten, indem man ihm Verantwortung für das kulturelle Leben übertrug und ihn mitbestimmen ließ.¹²⁰⁰ In seinem Grundsatzpapier zur gewerkschaftlichen Kulturpolitik von 1951 entwickelt Burrmeister seinen Begriff von Kultur und die Aufgaben der Kulturarbeit. Er schreibt:

¹¹⁹⁰ Vgl. Limbach 1965, S. 40.

¹¹⁹¹ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Pempelfort 1949.

¹¹⁹² Otto Burrmeister war 1950 mit der Gesamtleitung, u. a. der künstlerischen Leitung der Ruhrfestspiele betraut worden. Dieses Amt übte er bis 1966 aus. Vgl. Fach 1999, S. 48; vgl. Jelich 1997, S. 433; vgl. Bischoff 1969, S. 37.

¹¹⁹³ Vgl. Franck 1986, S. 52.

¹¹⁹⁴ Vgl. Fach 1999, S. 32.

Fach weist darauf hin, dass die Benennung der kulturpolitischen Aufgaben des DGB in seinem Grundsatzprogramm trotz dieser Bemühungen jedoch ausgeblieben war. Der Mangel an Reflexion über die Kulturpolitik in den Gewerkschaften habe sich in den Vorworten der Ruhrfestspiel-Programme von 1949 und 1950 niedergeschlagen, in denen ausschließlich nur die Funktionen der Kulturarbeit benannt worden seien. Vgl. Fach 1999, S. 42.

¹¹⁹⁵ Vgl. Fach 1999, S. 70.

¹¹⁹⁶ Vgl. Limbach 1965, S. 45, zit. n.: Otto Burrmeister: Ruhr-Festspiele – Sinn und Verpflichtung, in: Festspielzeitung 1952, Recklinghausen 1952, o. S.

¹¹⁹⁷ Vgl. Franck 1986, S. 15 f.

¹¹⁹⁸ Vgl. Franck 1986, S. 19, zit. n.: Otto Burrmeister: Grundsatzpapier, Ordner, DGB-Archiv, S. 1.

¹¹⁹⁹ Vgl. Limbach 1965, S. 39.

¹²⁰⁰ Vgl. Limbach 1965, S. 39, zit. n.: Burrmeister 1954a, S. 4.

„Es gilt, die aufsteigenden sozialen Kräfte zu qualifizieren, sie kulturell zu heben, sie am kulturellen Leben teilhaben zu lassen, auch mitwirken zu lassen, nicht im Sinne sozialer kultureller Pflege, sondern aus berechtigtem kulturellen Anspruch.“¹²⁰¹

Damit formuliert er das zentrale Anliegen des DGB, und zwar die kulturelle Bildung des Arbeiters als Motor für dessen Gleichberechtigung und zugleich für eine neue soziale Ordnung zu fördern.¹²⁰² Wie Walter Dirks in seiner Eröffnungsrede zu den Ruhrfestspielen von 1954 darlegte, intendierte die Gewerkschaft die Aufhebung der über lange Zeit vollzogenen Trennung von Arbeiterschaft und Bildungsschicht.¹²⁰³ Diese Absichten galten laut Carlo Schmid der Überzeugung, dass die Beschaffenheit und Leistung der Gesellschaft von der Bildung des einzelnen Menschen abhängt:

„Hat sich der Mensch ‚gebildet‘, dann ist auch der Staat gebildet, dann ist auch die Gesellschaft gebildet, dann ist die Gemeinschaft davor geschützt, zu bloßer Massenhaftigkeit verunstaltet zu werden.“¹²⁰⁴

Auch wenn die Ruhrfestspiele den Beinamen „Kulturwochen der Arbeitnehmerschaft“¹²⁰⁵ trugen, seien sie jedoch nicht als Arbeiterfestspiele im Sinn einer eigenen Arbeiterkultur gedacht gewesen, wie der Kulturreferent Bernhard Tacke betont.¹²⁰⁶ Die Arbeiter sollten weder eine eigene Kultur gebären, noch sollte Kunst ausschließlich an den Arbeiter herangetragen werden. Der Kunstlaie sollte stattdessen an der Qualität von Kunst und Kultur partizipieren, wodurch sich das Schöpferische bei ihm entwickeln sollte.¹²⁰⁷ Laut Gerhard Holtmann wollten die Ruhrfestspiele „den Integrationsprozess des Arbeitnehmers in der Gesellschaft fördern und verstärken“.¹²⁰⁸

Wie Franck darlegt, stellte sich Burrmeister mit seinem Verständnis von Kultur und Kulturpolitik und seinem Versuch, eine übergreifende Gesellschaftsordnung zu gestalten¹²⁰⁹, in die Tradition bürgerlich aufgeklärten Denkens des 18. und 19. Jahrhunderts.¹²¹⁰ Die Volksbildung sollte in den 1950er-Jahren durch die Rezeption der deutschen, europäischen sowie internationalen Kultur geleistet werden. Im Anschluss an ein klassisch-humanistisches Bildungsideal, an ethische Werte des Christentums wie auch die europäische Völkerfreundschaft, Freiheit und Toleranz wollten die Ruhrfestspiele die Bevölkerung zur Identifikation mit der Demokratie erziehen und so zur Bewältigung der nationalsozialistischen Vergangenheit beitragen.¹²¹¹ Mit dem Rückgriff auf alte deutsche kulturelle Werte aus der Zeit vor dem Nationalsozialismus sollte ein neues Volksbewusstsein entstehen.¹²¹²

¹²⁰¹ Franck 1986, S. 19, zit. n.: Otto Burrmeister: Grundsatzpapier, Ordner, DGB-Archiv, S. 3.

¹²⁰² Vgl. Limbach 1965, S. 26.

¹²⁰³ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Rede Walter Dirks 1954/55.

¹²⁰⁴ Schmid 1959, o. S.

¹²⁰⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Woschech, Ansprache, 03.05.1973.

¹²⁰⁶ Vgl. Jelich 1997, S. 439, zit. n.: Tacke 1971, S. 6.

¹²⁰⁷ Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006 (DVD).

¹²⁰⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift (1971).

¹²⁰⁹ Vgl. Franck 1986, S. 15, zit. n.: Otto Burrmeister: Grundsatzpapier, Ordner, DGB-Archiv, S. 1.

¹²¹⁰ Vgl. Franck 1986, S. 15 f.

¹²¹¹ Vgl. Jelich 1997, S. 435; vgl. Fach 1999, S. 76.

¹²¹² Vgl. Jelich 1997, S. 434.

Demzufolge gingen die (kunst-)didaktischen Bemühungen der Ruhrfestspiele anfänglich mit der gewerkschaftlichen Intention einher, soziokulturelle Bildungsschranken abzubauen¹²¹³, aber auch Kultur an sozial Schwache zu vermitteln, Kulturschaffenden Arbeit zu geben und die bürgerliche Schicht von den Gewerkschaftszielen zu überzeugen, wie Fach ausführt.¹²¹⁴

Zu berücksichtigen ist allerdings, dass zu dieser Zeit noch keine didaktischen Konzepte über Lerninhalte und Vermittlungsmethoden existierten.¹²¹⁵ Nach dem Krieg hatte es bis zum Ende der 1950er-Jahre keine übergreifenden Diskussionen über eine Erwachsenenbildung und somit keine Reformen im kunstpädagogisch-musischen Bereich gegeben. Als Gründe benennt Fach zum einen die ausgebliebene Diskussion über eine „Neuordnung der Gesellschaft“ oder über eine Erwachsenenbildung in den Bereichen Politik oder Kunst.¹²¹⁶ Hierfür werden die lebensbedrohliche Lage der deutschen Bevölkerung nach 1945 und die Beständigkeit nationalsozialistischer Dogmen als ausschlaggebend angesehen. Zum anderen hätten es die reorganisierenden Gewerkschaften vorerst nicht leisten können auf dem neuen Feld der Kultur programmatische Grundsätze zu entwerfen. Bis eine kulturpolitische Programmatik erarbeitet wurde und der DGB 1963 ein Bildungsprogramm verabschiedete – kulturpolitische Leitsätze erfolgten erst 1977 – mussten die Organisatoren der Ruhrfestspiele ein eigenes Kulturkonzept definieren. Sowohl die Gewerkschaften als auch die Stadtverordneten Recklinghausens wären daher den demokratischen und antifaschistischen Normvorstellungen der Besatzer gegenüber aufgeschlossen gewesen. Verbunden mit der demokratischen Erziehung wurde der Erwachsenenbildung eine wichtige Bedeutung beigemessen. In der Nachkriegsperiode, der nach Fach ersten Phase (1945-49), hätten sich die Ruhrfestspiel-Organisatoren unter dem Einfluss der Re-education-Politik der westlichen Alliierten an der pädagogischen Konzeption und den Bildungszielen und bürgerlich-revolutionären Normen der Girondisten oder Sansculotten der Aufklärung sowie an der Erwachsenenbildungskonzeption nach 1945 orientiert.¹²¹⁷ Die kunstdidaktischen Bemühungen im Rahmen der Ruhrfestspiele stellten die ersten Schritte auf dem Gebiet der Kunstvermittlung nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland dar.

III.1.4.2 Bildungsvorstellungen des kommunalen Trägers und der Förderer der Ruhrfestspiele

Die Stadt Recklinghausen habe laut Fach vor allem zum Ziel gehabt, das Gedankengut abendländischer Kultur zu vermitteln, den Arbeitsmarkt zu beleben und eine konkurrenzfähige Finanzlage zu etablieren.¹²¹⁸ Wie dem Programmheft der Ruhrfestspiele von 1949 zu entnehmen ist, betrachteten Oberbürgermeister Josef Dünnebacke und Oberstadtdirektor Josef Hellermann die Ruhrfestspiele darüber hinaus als Einrichtung, „die dem schaffenden Menschen an der Ruhr bes-

¹²¹³ Vgl. Fach 1999, S. 76.

¹²¹⁴ Vgl. Fach 1999, S. 73.

¹²¹⁵ Vgl. Fach 1999, S. 59.

¹²¹⁶ Vgl. Fach 1999, S. 259.

¹²¹⁷ Vgl. Fach 1999, S. 37.

¹²¹⁸ Vgl. Fach 1999, S. 39.

te Kunst, Freude und Entspannung vermitteln soll“.¹²¹⁹ Im darauffolgenden Jahr verkündeten die beiden Stadtverordneten, dass die Festspiele durch das Kulturerlebnis dazu beitragen sollten, die Alltagsarbeit zu kompensieren.¹²²⁰ Die Ausstellung „Der Zeit Gewinn“ von 1957 wurde vom Recklinghäuser Kulturdezernenten Gerhard Holtmann beispielsweise im Rahmen der Arbeitszeitverkürzung und des kritisch diskutierten Freizeitzuwachses als Mittel angesehen, den Besuchern Anregungen für eine sinnvolle Freizeitbeschäftigung zu geben.¹²²¹ Überwogen hätten in den 1950er- und 1960er-Jahren, wie Fach den Eröffnungsreden der Oberbürgermeister und Stadtdirektoren Recklinghausens entnimmt, zum einen klassenharmonisierende Ansichten zur Volksbildung und zum anderen eine Identifikation mit modernistischen Darstellungsprinzipien der bildenden Künstler.¹²²²

Im Zusammenhang mit der Bildungsinitiative der Stadt Recklinghausen ist zu berücksichtigen, dass deutsche Städte innerhalb der britischen Besatzungszone nach dem Krieg zur sofortigen Umsetzung des Demokratisierungsprozesses angehalten waren und aufgefordert wurden, Pläne zur Erwachsenenbildung vorzulegen, wie Rose Liebert erwähnt.¹²²³ Die Autorin deckt auf, dass es in diesem Zusammenhang vornehmlich die Städte waren, die nach dem Krieg die Initiative ergriffen, Westdeutschland kulturell wiederaufzubauen. Sie hätten es dabei als ihr Recht begriffen, vorwiegend Kulturprojekte zu betreiben oder aber von den Gewerkschaften wie auch Kirchen betreiben zu lassen.¹²²⁴ Pankoke weist darauf hin, dass die Kulturpflege den Gemeinden übertragen wurde.¹²²⁵

Über Bibliotheken, die in den Nachkriegsjahren über ein vielfältiges Angebot verfügten, hinaus kam es zur Neugründung von Volkshochschulen als Instrumenten politischer Aufklärung durch westliche Alliierte. Des Weiteren stellten Zeitungen und kulturpolitische Zeitschriften als Foren der Meinungsbildung Maßnahmen der Erwachsenenbildung dar. Auch dem Film und der bildenden Kunst kam in der Aufarbeitung der NS-Zeit Bedeutung zu.¹²²⁶ Die britische Militärregierung hatte unmittelbar nach Kriegsende über 60 Kulturinstitutionen zur Umerziehung bzw. Demokratisierung der Bevölkerung im Ruhrgebiet durch Kultur eingerichtet. In Dortmund¹²²⁷ und Duisburg wurden beispielsweise British Centres eingerichtet¹²²⁸, Gesprächs- und Informationszentren, die später als „Brücken“ bezeichnet wurden. Diese ermöglichten eine „ungezwungene Begegnung zwischen Besatzern und Besetzten“, wie Anne Overbeck schreibt.¹²²⁹ Neben Diskussionen, Ausstellungen, Filmvorführungen etc. fanden dort Vorträge über die britische Gesellschaft statt, die von britischen Offizieren, sogenannten „Educational Advisors“ im Rahmen der politi-

¹²¹⁹ Vgl. Dünnebacke / Hellermann 1949, S. 3.

¹²²⁰ Vgl. Fach 1999, S. 76, zit. n.: Josef Dünnebacke, Josef Hellermann, in: Ruhrfestspiele 1950, S. 7.

¹²²¹ Vgl. Fach 1999, S. 79.

¹²²² Vgl. Fach 1999, S. 76.

¹²²³ Vgl. Liebert 1995, S. 190.

¹²²⁴ Vgl. Liebert 1995, S. 186.

¹²²⁵ Vgl. Pankoke 1997, S. 401 f.

¹²²⁶ Vgl. Barbian 1995, S. 19.

¹²²⁷ Die Dortmunder „Brücke“ hatte im September 1949 eröffnet und schloss zehn Jahre. Nach fünf Jahren zählte die Institution rund 300.000 Besucher. Vgl. Overbeck, Kat. Ausst. Dortmund 2002, S. 137, S. 139.

¹²²⁸ Vgl. Overbeck, Kat. Ausst. Dortmund 2002, S. 136.

¹²²⁹ Vgl. Overbeck, Kat. Ausst. Dortmund 2002, S. 135.

schen Umerziehung gehalten wurden. Später flossen die Mittel der kommunalen Kulturpolitik im Rhein- und Ruhrgebiet in repräsentative Projekte, wie z. B. in die „Deutsche Oper am Rhein“ oder die Theatergemeinschaft Düsseldorf.¹²³⁰ Liebert schreibt:

„Das parallele Betreiben von Erwachsenenarbeit mit traditioneller Kulturpflege bot die Chance, ‚neues Denken in alten Bahnen‘ zu demonstrieren – eine Formel, mit der der damalige Volkshochschulleiter Kaes die Duisburger Kulturpolitik treffend beschrieb.“¹²³¹

Im Zuge der Erneuerung einer bildungsbürgerlichen Stadtkultur, welche die Städte als Gegenentwurf zum Nationalsozialismus etablieren wollten, wurde durch die programmatische Verklammerung von „Kultur und Arbeit“ versucht, die Zielgruppe der Industriearbeiter zu erreichen. Wie Pankoke darlegt, war dieses Ziel letztlich durch das aus der Tradition der Arbeiterbildungsbewegung neu aufgegriffene Programm einer bürgerlich orientierten Bildungskultur gelungen. Denn der Arbeiter strebte selbst die „soziale Selbstbestätigung durch kulturellen Aufstieg ins Bildungsbürgertum“ an, wie Pankoke meint.¹²³²

Des Weiteren wirkten die Bildungsvorstellungen einzelner Förderer der Ruhrfestspiele auf die programmatischen Entscheidungen der Festspielorganisatoren ein.¹²³³ Wie bereits erwähnt, wurden die Ruhrfestspiele durch staatliche Förderer wie das Land Nordrhein-Westfalen, die Bundesregierung, das Ministerium für gesamtdeutsche Fragen sowie den Landschaftsverband Westfalen-Lippe finanziell unterstützt. Auch Industrieverbände, der Verein der „Freunde der Ruhrfestspiele“ und der Nordwestdeutsche Rundfunk gehörten zu ihren Förderern.

Aufgrund ihrer Bildungsabsicht – der Erziehung zu demokratischem Denken und Handeln, einem selbstständigen Urteilsvermögen und einer bewussten Lebensgestaltung – erfüllten die Ruhrfestspiele sowohl vonseiten der Bundesregierung als auch von Seiten des Landes NRW die Kriterien für eine Förderung.¹²³⁴ Schließlich verfolgte die Politik das Ziel, die deutsche Bevölkerung durch Rückbesinnung auf deutsches Kulturgut zur Demokratie umzuerziehen.¹²³⁵ Wie einem Beitrag des Kultusministers von Nordrhein-Westfalen, Paul Mikat, von 1963 zu entnehmen ist, wurden die Ruhrfestspiele in die Pflicht genommen, unter anderem „Ausdruck des freiheitlichen Geistes“ und „des Dienstes an der Würde des Menschen“ zu sein. Hinsichtlich ihres Auftrags und ihres kulturellen Angebots bedachte Mikat die Festspiele mit der Aufgabe, der Bundesrepublik Deutschland internationales Ansehen zu verschaffen.¹²³⁶ Wie bereits Werner Schütz verstand Mikat es darüber hinaus als gesetzliche Verpflichtung des Staates, jungen Menschen

¹²³⁰ Vgl. Liebert 1995, S. 189 f.

¹²³¹ Liebert 1995, S. 189, zit. n.: Hauptstadtarchiv Düsseldorf, Bestand NW 60/1014, Bericht vom 16.10.1946.

¹²³² Vgl. Pankoke 1997, S. 403.

¹²³³ Vgl. Bischoff 1969, S. 63.

¹²³⁴ Vgl. Fach 1999, S. 83, zit. n.: Edith Niehuis: Analyse der Erwachsenenbildung in der BRD und DDR. Konsequenzen für Wissenschaft und Praxis, Heidelberg 1973, S. 78-84.

¹²³⁵ Vgl. Jelich 1997, S. 435.

¹²³⁶ Vgl. Fach 1999, S. 79, zit. n.: Paul Mikat: Staat und Kultur in verfassungsrechtlicher Sicht, 1963, in: H. W. Sabais (Hrsg.), 1971, S. 112.

durch Bildung und Erziehung klassen- und standesübergreifend die gleichen beruflichen Chancen zu ermöglichen.¹²³⁷

Doch obwohl dem Land ab 1963 durch die Wahl des Kultusministers des Landes Nordrhein-Westfalen, Fritz Holthoff, in den Aufsichtsrat der Ruhrfestspiele ein direkter Einfluss auf das Veranstaltungsprogramm ermöglicht wurde, sei dieser Beitritt nicht mit Auflagen hinsichtlich staatlicher Interessen verbunden gewesen.¹²³⁸

Das kulturelle Angebot der Ruhrfestspiele deckte sich darüber hinaus mit den kommunalen Interessen des Landesverbandes Westfalen-Lippe. Dazu gehörten insbesondere Veranstaltungen für Lohnabhängige, die ihre Weiterbildung ermöglichten, Anregungen zur Freizeitgestaltung lieferten oder zu ihrer laienkünstlerischen Eigenständigkeit führen sollten.¹²³⁹

Die Ruhrfestspiel GmbH wurde außerdem finanziell durch Industrieunternehmen des Ruhrgebiets gefördert.¹²⁴⁰ Die Interessen der fördernden Industriegesellschaften erkennt Fach als deckungsgleich mit denen des DGB.¹²⁴¹ Die Industrieverbände seien in den 1950er-Jahren zudem der Außen- und Ostpolitik der Bundesregierung gefolgt. In diesem Zusammenhang hätten Unternehmen gesellschaftspolitische Aktivitäten als notwendig erachtet, um die junge Generation vom Kommunismus zu bewahren und „die bürgerliche Wertordnung in Hinblick auf eine künftige Wiedervereinigung nach westlichen Vorstellungen zu befestigen“.¹²⁴²

Da sie die Industrie als Förderer gewinnen wollten, seien die Ruhrfestspiele im Hinblick auf ihre Kulturkonzeption zum Partner der unternehmenseigenen Bildungsarbeit geworden, wie Fach darlegt. Mit der Einladung zum „Europäischen Gespräch“ räumten sie den Industrien beispielsweise die Möglichkeit ein, meinungsbildend mitzuwirken und die eigene Position öffentlich darzustellen. Dass die Ruhrfestspiele eine partnerschaftliche Bildungsarbeit verfolgten, zeigte sich überdies in Betriebsbesichtigungen für Laienkünstler, der Kooperation in der Kunstproduktion in Betrieben und der Freistellung von Mitarbeitern für Projekte sowie der Bereitstellung von Arbeitsmaterial (z. B. „Was war – Was ist. 25 Jahre Ausstellungen der Ruhrfestspiele“, 1974¹²⁴³).¹²⁴⁴

Bedingt durch den Bedarf einer finanziellen Zusicherung erfolgte 1956 die Gründung des Vereins der „Freunde der Ruhrfestspiele“. Führende Kräfte aus der Wirtschaft, dem Bergbau, der Eisen- und Stahlindustrie und aus Banken wie auch Privatpersonen konnten als Mitglieder gewonnen werden. Eine direkte Einflussnahme auf das Ruhrfestspiel-Programm habe es bis zur Übernahme des Vorsitzes des gewerkschaftlich orientierten Bergwerksdirektors Hans Mugrauer allerdings nicht gegeben, wie Fach bemerkt. Das Finanzkapital und die Unternehmen der Indust-

¹²³⁷ Vgl. Fach 1999, S. 80, zit. n.: Werner Schütz: Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung „Das Bild des Menschen in Meisterwerken europäischer Kunst“, 12.06.1955, S. 2, in: Ruhrfestspiele der Stadt Recklinghausen.

¹²³⁸ Vgl. Fach 1999, S. 84.

¹²³⁹ Vgl. Fach 1999, S. 89, zit. n.: Landschaftsverbandsordnung (LVO) 1953.

¹²⁴⁰ Vgl. Fach 1999, S. 92.

¹²⁴¹ Vgl. Fach 1999, S. 83.

¹²⁴² Vgl. Fach 1999, S. 90, siehe dazu auch Anmerkung von Fach.

¹²⁴³ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1974, S. 231.

¹²⁴⁴ Vgl. Fach 1999, S. 90 f.

rie Nordrhein-Westfalens hätten lediglich von den Kulturveranstaltungen erwartet, dass sie zur Stabilisierung des Gesellschaftssystems beitragen und ihr eigenes Image als Kulturförderer aufwerteten.

Der Nordwestdeutsche Rundfunk (NWDR), aus dem 1955/56 der Westdeutsche Rundfunk (WDR) wurde, habe anfangs vor allem integrative und später gesellschaftskritische Ausstellungen gefördert, die sich auf die Zielgruppe der Gewerkschafter bezogen hätten. Als besonders förderungswürdig sei dem WDR z. B. die 1971 veranstaltete Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ gewesen, da darin Exponate internationaler Laienkünstler, insbesondere Lohnabhängiger, integriert waren.¹²⁴⁵

Fach fasst zusammen, dass die Konzeption der Ruhrfestspiele teilweise ein Zugeständnis an die konservativen Gewerkschafter im Aufsichtsrat wie auch an die staatlichen und privaten Förderer gewesen sei.¹²⁴⁶ Einzelne Förderer hätten versucht, Einfluss auf die Gestaltung der Inhalte zu nehmen. Dies sei überwiegend über die Bindung eines Teils des Geldes verschiedener Ministerien, des Landes NRW, des Ministeriums für gesamtdeutsche Fragen, der Bundesregierung und des Vereins der „Freunde der Ruhrfestspiele“ an bestimmte Inhalte geschehen.¹²⁴⁷

III.1.5 Die Entwicklung des Programms der Ruhrfestspiele

Die Zielgruppenausrichtung auf die gesamte Bevölkerung und insbesondere die Lohnabhängigen aus dem Ruhrgebiet sowie die dargelegten Interessen und Bildungsvorstellungen der Träger und Förderer der Ruhrfestspiele waren bestimmend für die Konzeption und Entwicklung des Ruhrfestspiel-Programms. Das Bildungsprogramm wurde jährlich von den Vorsitzenden, den Geschäftsführern und den Ressortleitern der Ruhrfestspiele erstellt.¹²⁴⁸ Die Leitungsebene wurde vom Aufsichtsrat, der sich über die Veranstaltungsprogramme beriet und finanzielle Angelegenheiten entschied, mit der Realisierung beauftragt.¹²⁴⁹ Seit den Gründungsjahren stand das Theater im Mittelpunkt des Programms. In den ersten zwei Jahren dienten Theater- wie auch Opernaufführungen dazu, die Besucher in Kunst und Kultur einzuführen und ihnen die Vielfalt der deutschen Bühnenkunst aufzuzeigen.¹²⁵⁰ Über die Jahre lässt sich eine sukzessive Erweiterung des Festspielprogramms beobachten. Bereits 1949 wurde infolge der Erkenntnis, „daß der kulturelle Auftrag der Ruhrfestspiele sich nicht auf Theater beschränken dürfe, sondern die bildende Kunst mit einbeziehen müsse“¹²⁵¹, beschlossen, das Programm auf Kunstaustellungen auszuweiten.¹²⁵² Das Programm wurde fortan aus den drei Komplexen der Theatervorstellungen, Kunstaustel-

¹²⁴⁵ Vgl. Fach 1999, S. 92-95.

¹²⁴⁶ Vgl. Fach 1999, S. 93.

¹²⁴⁷ Vgl. Fach 1999, S. 96.

¹²⁴⁸ Vgl. Bischoff 1969, S. 20.

¹²⁴⁹ Vgl. Bischoff 1969, S. 63.

¹²⁵⁰ Vgl. Dörnemann 1958, S. 15.

¹²⁵¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Sitzungsvorlage für die öffentliche Sitzung, 18.02.1982.

¹²⁵² Vgl. Dirks 1956, S. 51.

lungen und der Europäischen Gespräche gebildet, die in differierendem Umfang durch Oper, klassische Konzerte, Tanz, verschiedene Ausstellungsformate und Film ergänzt wurden.¹²⁵³

III.1.5.1 Kulturpolitische Hintergründe für die Programmerweiterung um Kunstausstellungen

Der zu Beginn der 1950er-Jahre im Aufsichtsrat der Ruhrfestspiel GmbH zunehmende Einfluss des DGB hatte zur Folge, dass sich das wissenschaftliche und künstlerische Programm des Kulturfestivals stark nach dessen Vorstellungen richtete.¹²⁵⁴ Sowohl Pempelfort als auch Burrmeister richteten den Schwerpunkt auf klassische Theaterstücke, da man den Arbeiter nur über Klassiker zu einem Theaterbesuch glauben zu können.¹²⁵⁵ Überdies wollte man mit Rücksicht auf die Mentalität der Ruhrkumpels keine Experimente hinsichtlich des Spielplans eingehen.¹²⁵⁶ Indem man der Tradition der Arbeiterbewegung der Weimarer Republik folgte und auf das klassische Theater zurückgriff, versprach man sich zudem eine Einigkeit unter Gewerkschaftern zu fördern und eine sozialistische Einstellung unter ihnen hervorzurufen. Dies erachtete Burrmeister als Voraussetzung für eine „Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse in Richtung einer Sozialisierung der Schlüsselindustrien“, für die er sich engagierte.¹²⁵⁷ Vor diesem Hintergrund beharrte Burrmeister darauf, dass die Ruhrfestspiele in erster Linie dem Volke dienen und nicht dem Prinzip der „l’art pour l’art“ folgen sollten.¹²⁵⁸ Dazu orientierte sich das Festspielprogramm an der gesellschaftlich bereits anerkannten Hochkultur.¹²⁵⁹ In diesem Zusammenhang schreibt Franz-Josef Jelich kritisch:

„Die Betonung, den traditionellen kulturellen Werten neue Geltung zu verschaffen, führte zu einem zur Geringschätzung der kulturellen Moderne, die dem l’art pour l’art-Vorwurf ästhetischer Selbstthematization ausgesetzt war. Zum anderen bewirkte die kulturkritische Ablehnung der sich verändernden Alltagskultur [...] der Wirtschaftswunderzeit [...] in den 50er und 60er [sic!] nur ein immer unzeitgemäßer werdendes Festhalten an den anerkannten Werken der Kultur.“¹²⁶⁰

Indem die Ruhrfestspiele beabsichtigten, durch die Orientierung an den „unvergänglichen geistigen Gütern“ die Bereitschaft zu fördern, etablierte Kunstformen zu übernehmen, unterstützte man die Ausbildung eines kulturellen Konservatismus auf der einen und die Ablehnung avantgardistischer Kunst auf der anderen Seite, wie Jelich meint.¹²⁶¹ Dass man versuchte, die Arbeiterschaft bzw. die Lebensform der Arbeiter an die bürgerliche Wertordnung und das bürgerliche Kulturverständnis anzuschließen, habe laut Franck die Gefahr geborgen, dass die eigene Kultur-

¹²⁵³ Vgl. Bischoff 1969, S. 30.

¹²⁵⁴ Vgl. Bischoff 1969, S. 40.

¹²⁵⁵ Vgl. Limbach 1965, S. 67 f.

¹²⁵⁶ Vgl. Limbach 1965, S. 67, zit. n.: Niederschrift über die vorbereitende Sitzung am 23. März 1948 in Recklinghausen.

¹²⁵⁷ Vgl. Fach 1999, S. 32.

¹²⁵⁸ Vgl. Jelich 1997, S. 437.

¹²⁵⁹ Vgl. Jelich 1997, S. 439.

¹²⁶⁰ Jelich 1997, S. 438.

¹²⁶¹ Vgl. Jelich 1997, S. 439.

tradition zurücktreten könnte.¹²⁶² Laut Franck übernahmen die Ruhrfestspiele „jenes Interpretationsmuster der Arbeiterkultur, das sich als bloße Imitation bürgerlicher Vorbilder versteht“¹²⁶³.

Als Begründung für die Programmweiterung führt Fach unter anderem Burrmeisters Bestreben an, den DGB durch repräsentative und werbende Veranstaltungen stärker ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken und neue Mitglieder anzuwerben. Nach der Befreiung vom Nationalsozialismus, der die Gewerkschaften zerschlagen hatte, war es für den DGB grundlegend wichtig, seine Organisation durch eine wachsende Mitgliederzahl aufzubauen und die innere Struktur im gemeinsamen Erleben der Kunst zu festigen.¹²⁶⁴ Des Weiteren sollte die Ausweitung der Ruhrfestspiele die gewerkschaftliche Intention der Kulturförderung und -vermittlung im Sinn einer „Gesamtlebenskultur“ deutlich machen.¹²⁶⁵ Burrmeister unterbreitete in einer Schrift zum Thema „Gewerkschaftliche Kulturpolitik“ die Richtlinien einer „Gesamtlebenskultur“, an denen sich die Ruhrfestspiel-Leitung in der Programmkonzeption ab 1950 orientieren konnte. Überzeugt davon, dass der Kulturwille nur konstruktiv wirken könne, wenn man von der gesellschaftlichen Wirklichkeit ausgehen würde, konzentrierte sich das Konzept der „Gesamtlebenskultur“ auf die Erhaltung und Steigerung des Lebensstandards durch eine Produktionserhöhung und die Zuisicherung von Muße und Konsum in der Freizeit.¹²⁶⁶

Seit 1950 wurde das Programm auf fortan jährlich stattfindende Kunstaussstellungen ausgeweitet, die an den Richtlinien der Re-education-Politik anschlossen.¹²⁶⁷ Daraus ergaben sich unter anderem eine friedenspolitische Ausrichtung und eine gesellschaftskritische Vermittlung von Kultur.¹²⁶⁸ Die Ausstellungskonzepte orientierten sich inhaltlich sowohl an den Bildungsvorstellungen der Träger und Förderer der Ruhrfestspiele als auch über Jahrzehnte an gesellschaftspolitischen Veränderungen und Themen¹²⁶⁹ sowie an der Kulturpolitik.¹²⁷⁰ Fach erkennt außerdem den Versuch der Kunsthallenleiter, Ausstellungstrends des In- und Auslandes zu folgen oder selbst einen Trend zu setzen und Probleme des Modernismus und der Avantgarde zur Diskussion zu stellen.¹²⁷¹

Die Kunstaussstellungen haben die Ruhrfestspiele nicht nur geprägt, wie Dirks meint¹²⁷², sondern auch an der Popularisierung der Ruhrfestspiele ihren Anteil gehabt.¹²⁷³ Bis in die erste Hälfte der 1990er-Jahre wurden die Kunstaussstellungen, die begleitend zu den Ruhrfestspielen gezeigt wurden, traditionell als thematische Übersichten konzipiert.¹²⁷⁴ Während das Theaterprogramm

¹²⁶² Vgl. Franck 1986, S. 41.

¹²⁶³ Franck 1986, S. 192.

¹²⁶⁴ Vgl. Fach 1999, S. 43.

¹²⁶⁵ Vgl. Fach 1999, S. 43, zit. n.: Ruhr-Festspiele 1949, Kulturtage des D. G. B. in Recklinghausen“, Diskussionspapier Mitte 1949, S. 7.

¹²⁶⁶ Vgl. Limbach 1965, S. 39.

¹²⁶⁷ Vgl. o. V. 1974d, S. 33.

¹²⁶⁸ Vgl. Fach 1999, S. 52.

¹²⁶⁹ Vgl. Fach 1999, S. 258.

¹²⁷⁰ Vgl. Fach 1999, S. 681.

¹²⁷¹ Vgl. Fach 1999, S. 97.

¹²⁷² Vgl. Dirks 1956, S. 20.

¹²⁷³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung des Ausschusses für Kulturpflege, 10.07.1969.

¹²⁷⁴ Vgl. Kunsthalle Recklinghausen (online).

zu Beginn auf die Aufführung von Klassikern setzte, um das Publikum an eine Auseinandersetzung mit Kunst heranzuführen, bezogen die Ausstellungen seit Beginn vor allem auch Kunstwerke der Klassischen Moderne und der Gegenwart in ihre Präsentationen ein. Dass man sich einerseits mit der Auswahl der Theaterstücke konservativ zeigte und in den Kunstaussstellungen offener avantgardistische Positionen aufgriff, wirft zunächst Fragen auf, mussten das Programm und die Konzeption der Kunstaussstellungen doch mit der allgemeinen Ausrichtung der Ruhrfestspiele und somit den Bildungszielen der Träger und Förderer abgestimmt sein. Inwiefern die Konzepte der Ruhrfestspiel-Ausstellungen davon beeinflusst wurden, ist für die Anfangszeit nicht belegt. Rößler-Lelickens hält in ihrer Untersuchung fest, dass anfänglich weder schriftliche Quellen noch Protokolle der Aufsichtsratssitzungen noch Diskussionen der Ruhrfestspiel-Leiter über Inhalte und didaktische Entscheidungen der Ruhrfestspiel-Ausstellungen überliefert sind. Die Autorin vermutet, dass dies auf fehlende Vorstellungen des DGB über „arbeitnehmerfreundliche“ Kunstaussstellungen zurückzuführen ist. Erst mit der wachsenden Praxis sei ein konkretes Ausstellungskonzept entstanden.¹²⁷⁵

Fach macht auf die Zusammenhänge zwischen den Bildungsvorstellungen der Träger der Ruhrfestspiele sowie den politischen Ansprüchen und Diskussionen im Aufsichtsrat und den inhaltlichen Konzeptionen der Ausstellungen aufmerksam. Die Kunsthallenleiter hätten dem Aufsichtsrat Ausstellungsentwürfe vorzulegen gehabt, der sie und ihre Finanzierung diskutiert habe. Die Ausstellungsleitung musste den Aufsichtsrat über den Planungsverlauf in Kenntnis setzen.¹²⁷⁶

Letztlich leitete sich aus den Volksbildungszielen der Ruhrfestspiele der Auftrag für die Ausstellungsorganisatoren ab, den Rezipienten durch musische Bildung allgemeine Wertvorstellungen der Konsumenten- und Produzentenerziehung zu vermitteln und der Freizeittherapie nachzukommen.¹²⁷⁷ Die Orientierung an bürgerlichen Normen bestand fort, da nach dem Zweiten Weltkrieg vorerst keine übergreifende Auseinandersetzung mit einer allgemeinen, politischen und kunstpädagogisch-musischen Erwachsenenbildung stattfand.¹²⁷⁸

Die Ausstellungen zur Laienkunst sowie ihre Förderung müssten hinsichtlich der angestrebten Volksbildung Burmeisters Anspruch, den Arbeiter durch kulturelle Partizipation aus sich selbst heraus Kultur schöpfen zu lassen, im Vergleich zu anderen Veranstaltungen der Ruhrfestspiele am ehesten entsprochen haben. Während Veranstaltungsformate wie das Europäische Gespräch¹²⁷⁹, das als diskursives Forum für den Austausch von Wissenschaftlern diente, einen hohen Bildungsanspruch stellten¹²⁸⁰, wurde durch die Anregung zur aktiven Kunstaübung im Rahmen der Laienkunst-Ausstellungen die Kreativität der Lohnabhängigen unmittelbar geför-

¹²⁷⁵ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 25.

¹²⁷⁶ Vgl. Fach 1999, S. 97.

¹²⁷⁷ Vgl. Fach 1999, S. 69.

¹²⁷⁸ Vgl. Fach 1999, S. 37.

¹²⁷⁹ Das Europäische Gespräch wurde von Walter Dirks und Eugen Kogon eingerichtet. Die mehrtägige von Kogon geleitete Veranstaltung behandelte Themen der Gewerkschaft, die sich auf die Arbeiterschaft und Kultur bezogen. Man lud Wissenschaftler unterschiedlicher Fachgebiete aus ganz Europa ein, um über verschiedene Themen zu diskutieren. Vgl. Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006, S. 10.

¹²⁸⁰ Vgl. Limbach 1965, S. 48.

dert. Wie sich die Einbeziehung der Arbeiterschaft genau zeigte, gilt es in den folgenden Kapiteln zu den Konzeptionen der Ruhrfestspiel-Ausstellungen zur Laienkunst zu ergründen.

III.1.5.2 Strukturelle und personelle Voraussetzungen für die Ausrichtungen der Kunstausstellungen

Die Entwicklung der Ruhrfestspiele zeigt, dass sie sich von 1950 bis 1957 organisatorisch sowie institutionell stabilisierten, wie Bischoff darstellt.¹²⁸¹ In dieser Zeit bildete sich auch ihre Leitungsstruktur heraus: Außer der Ernennung Burrmeisters zum Ruhrfestspiel-Leiter 1951 wurden verschiedene Abteilungen gegründet. Pempelfort übernahm das Ressort Schauspiel, Oper, Konzert, Hermann Mendt übernahm die Leitung der Ressorts Filmdiskussion, Buchausstellung, Organisation und Werbung und Adolf Zotzmann wurde technischer Leiter. Da die Kunstausstellungen im Gegensatz zu den Theaterinszenierungen nicht von externen Kuratoren konzipiert und durchgeführt werden sollten, wurde dem Leiter des Vestischen Museums, Franz Große-Perdekamp, und dem damals jungen Künstler Thomas Grochowiak die Verantwortung für den Sektor bildende Kunst übertragen. Laut Bischoff war diese Personalstruktur samt einiger Personalwechsel in ihren Grundzügen bis 1969 beibehalten worden.¹²⁸²

Bevor der Kunsthistoriker Große-Perdekamp ab 1939 das Vestische Museum in Recklinghausen leitete¹²⁸³, hatte er sich mit schriftlichen Beiträgen für westfälische Künstler engagiert¹²⁸⁴ und zunächst als Volkslehrer, Schriftsteller und Journalist gearbeitet.¹²⁸⁵ Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte er sein Engagement für die zeitgenössische westfälische Kunst fortgesetzt und die Gründung der „Westfälischen Sezession“ angestoßen, dessen Schriftführer er 1945 wurde. Darüber hinaus beriet Große-Perdekamp Künstler des „Westdeutschen Künstlerbundes“ in Hagen und unterstützte die „Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau“ als Beirat.¹²⁸⁶ Sein Engagement für eine neue Identität des Ruhrgebiets erklärt seine Rolle als Mentor für die junge Künstlergruppe „junger westen“, die 1948 unter anderem von Thomas Grochowiak mitbegründet wurde.¹²⁸⁷

Große-Perdekamp scheint eine wichtige Vermittlerrolle eingenommen zu haben, da er sich bereits Ende der 1940er-Jahre für die Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau engagierte und bis zu Beginn der 1950er-Jahre die Ausstellungen der Ruhrfestspiele leitete. Zudem war er Mitglied des Westfälischen Heimatbundes (WHB), der sich durch die Schaffung von Identifikationsmöglichkeiten für die „Akkulturation“ von einheimischen und zugewanderten

¹²⁸¹ Vgl. Bischoff 1969, S. 36.

¹²⁸² Da Bischoffs Untersuchung im Jahr 1969 erschienen war, konnte er die Personalentscheidungen der Ruhrfestspiele nur bis zu diesem Jahr einbeziehen. Vgl. Bischoff 1969, S. 37.

¹²⁸³ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 19.

Willy Schöttler schreibt, dass Große-Perdekamp im Jahr 1941 mit der Leitung Vestischen Museum betraut wurde. Vgl. Schöttler 1953, S. 5 f.

¹²⁸⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Marx, 31.07.1964.

¹²⁸⁵ Vgl. Schöttler 1953, S. 5; vgl. Fach 1999, S. 47.

¹²⁸⁶ Vgl. Fach 1999, S. 47; vgl. Schöttler 1953, S. 6.

¹²⁸⁷ Vgl. Schöttler 1953, S. 5; vgl. Kift 2008, S. 135.

Bewohnern des Ruhrgebiets einsetzte.¹²⁸⁸ Um die Entstehung einer eigenen ruhrgebietspezifischen Kultur bemüht, förderte er darüber hinaus die westfälische Kunst.¹²⁸⁹

Da der Kontakt zu Große-Perdekamp seit den 1930er-Jahren bestand, hatte Grochowiak bereits indirekt eine Verbindung zu den Festspielen.¹²⁹⁰ Als er von den Dankesgastspielen hörte, nahm er 1947 initiativ Kontakt zu den Ruhrfestspielorganisatoren auf. Nach eigenen Aussagen war der junge Künstler von den Bemühungen der Ruhrfestspiele fasziniert gewesen und arbeitete daran mit, obwohl er „von der Hand in den Mund“ leben musste.¹²⁹¹

Grochowiak, der aus einer dem Arbeitermilieu verbundenen Familie stammte, soll sich bereits vor seiner Mitarbeit bei den Ruhrfestspielen unabhängig für die Gewerkschaften eingesetzt haben.¹²⁹² Möglicherweise diene ihm sein Vater, der als Bergmann gewerkschaftlich engagiert war, als Vorbild. Der aus der polnischen Provinz Posen ins Ruhrgebiet emigrierte Thomas Bruno Grochowiak hatte vor dem Ersten Weltkrieg die Recklinghäuserin Hedwig Miaskiewitz geheiratet und begonnen als Bergmann unter Tage zu arbeiten. Er engagierte sich als Betriebsratsvorsitzender bei den Hibernia-Schachtanlagen in Recklinghausen¹²⁹³ und später als sozialdemokratischer Knappschaftsältester in der Gewerkschaft.¹²⁹⁴ Vor diesem Hintergrund wurde er mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 fristlos entlassen. Der Sohn Thomas wurde 1914 in Recklinghausen geboren¹²⁹⁵ und verbrachte die ersten Lebensjahre im Milieu der Zechenarbeiter.¹²⁹⁶ Von 1921 bis 1924 besuchte er die katholische Volksschule in Recklinghausen. Nach der mittleren Reife an der Hittorf-Oberrealschule im Jahr 1932 hatte Grochowiak eine Lehre als Werbegrafiker in der Dekorations- und Plakatmalerei der grafischen Abteilung des Warenhauses Theodor Althoff in Recklinghausen begonnen.¹²⁹⁷ Bereits vor Beendigung seiner Ausbildung war er frühzeitig zum Plakat- und Dekorationsmaler befördert worden. Grochowiak, der bereits in der Schulzeit eine kreative Begabung und ein Interesse an der bildenden Kunst gezeigt hatte¹²⁹⁸, konnte sich den Wunsch des Kunststudiums aufgrund der finanziellen Situation der Familie unmöglich erfüllen.¹²⁹⁹ Dennoch begann er autodidaktisch zu malen. Werke der Künstlergruppen „Der Blaue Reiter“ und „Die Brücke“, die er bei seinen Museumsbesuchen betrachten konnte, prägten ihn besonders. Grochowiak besuchte zusammen mit befreundeten Arbeitskollegen regionale Kunstmuseen, das Folkwang Museum oder auch das Städtische Museum in Reck-

¹²⁸⁸ Vgl. Kift 2008, S. 135, zit. n.: Willi Oberkrome: Heimat in der Nachkriegszeit. Strukturen, institutionell Vernetzung und kulturpolitische Funktionen des Westfälischen Heimatbundes in den 1940er und 1950er Jahren, in: Westfälische Forschungen 47 (1997), S. 192-195.

¹²⁸⁹ Vgl. Kift 2008, S. 136.

¹²⁹⁰ Vgl. Grasskamp 2009, S. 30; vgl. Schröder 1967, S. 8.

¹²⁹¹ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Sonderbeilage 1971.

¹²⁹² Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 21; vgl. Fach 1999, S. 47.

¹²⁹³ Vgl. Grasskamp 2009, S. 16.

¹²⁹⁴ Vgl. Dörnemann 1984, o. S.

¹²⁹⁵ Vgl. Grochowiak 1994, S. 9.

¹²⁹⁶ Vgl. Dörnemann 1984, o. S.

¹²⁹⁷ Vgl. Grochowiak 1994, S. 9.

¹²⁹⁸ Vgl. Hagemann 2014 (online).

¹²⁹⁹ Vgl. Grochowiak 1994, S. 9.

linghausen.¹³⁰⁰ In den 1930er-Jahren lernte er dessen Leiter Franz Große-Perdekamp kennen und fand in diesem fortan einen vertrauten Ratgeber und Mentor.¹³⁰¹

Nachdem Grochowiak für drei Jahre als Dekorations- und Plakatsmaler tätig gewesen war, übernahm ihn die Werbeabteilung des Karstadt-Konzerns Dortmund, wo er seit 1938 das Maler- und Grafiker-Atelier leitete.¹³⁰² Nach weiteren künstlerischen Qualifikationen strebend, besuchte Grochowiak für zwei Jahre Abendkurse für Malen und Zeichnen bei den Professoren Guggenberger und Goeke an der Meisterschule des Deutschen Handwerks in Dortmund, der späteren Werkkunstschule bzw. Fachhochschule.¹³⁰³ Im Jahr 1941 absolvierte er die Abschlussprüfung als Gebrauchswerbeleiter an der Höheren Reichswerbeschule in Berlin.¹³⁰⁴ In den Jahren von 1939 bis 1945 verrichtete Grochowiak den Wehrdienst bei der Luftnachrichtentruppe. In den letzten Kriegstagen arbeitete Grochowiak als Zeichner in einem technischen Sonderkommando in St. Peter-Ording, wo er in Kriegsgefangenschaft geriet, aus der man ihn 1945 bereits wieder entließ.¹³⁰⁵ Im selben Jahr stellte Grochowiak erstmals seine gesamten grafischen Arbeiten in einer kleinen Ausstellung in einem leer stehenden Textilgeschäft in Detmold aus.¹³⁰⁶ Dorthin war Grochowiak mit seiner Familie nach Lippe-Detmold evakuiert worden.¹³⁰⁷ Nach dem künstlerischen Erfolg verpflichtete er sich, Schulungs- und Beratungskurse auf dem Gebiet der bildenden Kunst für Einkäufer und Leiter der Abteilungen von Karstadt in Essen zu geben.¹³⁰⁸

Auf der Suche nach Gleichgesinnten lernte Grochowiak 1946 im Rahmen einer Ausstellung in Bielefeld Emil Schumacher aus Hagen und den Essener Gustav Deppe kennen. Durch die Kontaktaufnahme zu diesen Künstlern nahm Grochowiak wieder eine Verbindung zu seiner Heimat, dem Ruhrgebiet, auf.¹³⁰⁹ Fortan bemühte er sich, die Kunstszene im Ruhrgebiet und insbesondere in Recklinghausen zu beleben. Er half bei der Organisation der Ausstellung „Junge Künstler zwischen Rhein und Weser“, die vom Kulturrat der Stadt Recklinghausen und Museumsdirektor Franz Große-Perdekamp vom 5. September bis 5. Oktober 1947 in einer leer stehenden Etage des Kaufhauses Althoff veranstaltet wurde. Ausgestellt waren unter anderem Werke von Grochowiak, Hans Werdehausen, Gustav Deppe, Heinrich Siepmann, Emil Schumacher und Ernst Hermanns.¹³¹⁰ Dem Rat Große-Perdekamps folgend, die künstlerischen Energien zu bündeln¹³¹¹, schlossen sich Deppe, Grochowiak und Schumacher zur Künstlergruppe „junger wes-

¹³⁰⁰ Vgl. Hagemann 2014 (online).

¹³⁰¹ Vgl. Grasskamp 2009, S. 30; vgl. Schröder 1967, S. 8.

¹³⁰² Vgl. Grasskamp 2009, S. 98.

¹³⁰³ Vgl. Grasskamp 2009, S. 40; vgl. Grochowiak 1994, S. 9; vgl. Thomas Grochowiak (online).

¹³⁰⁴ Vgl. Dörnemann 1984, o. S.

¹³⁰⁵ Vgl. Grochowiak 1994, S. 9 f.

¹³⁰⁶ Vgl. Grasskamp 2009, S. 27.

Zu Grochowiaks ausgestellten Werken zählten sowohl figürliche als auch abstrakte Bilder, zu denen Landschaften und Stilleben mit Bezug auf das Lipperland gehörten. Vgl. Grasskamp 2009, S. 28.

¹³⁰⁷ Vgl. Hagemann 2014 (online).

¹³⁰⁸ Vgl. Grasskamp 2009, S. 27.

¹³⁰⁹ Vgl. Hagemann 2014 (online).

¹³¹⁰ Vgl. Hagemann 2014 (online); vgl. Dörnemann 1984, o. S.

¹³¹¹ Vgl. Schröder 1967, S. 9.

ten“ (1948-1962) zusammen¹³¹², der später auch Hans Werderhausen, Heinrich Siepman und Ernst Hermanns beitraten.¹³¹³

Parallel zum wirtschaftlichen Aufschwung in der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre wuchsen in den Künstlern regenerative Kräfte heran. Nach der Verfemung moderner Kunst und einer regelrechten Zerschlagung der avantgardistischen Kunstszene im Nationalsozialismus erkannten sie, wie zahlreiche weitere deutsche Künstler ihre kulturelle Verantwortung. Im Geiste des Wiederaufbaus gründeten sich deutschlandweit Künstlergruppen mit dem Ziel, nationalsozialistische Kulturvorstellungen zu überwinden und avantgardistische Bestrebungen im Rückgriff auf künstlerische Tendenzen des frühen 20. Jahrhunderts weiterzuführen.¹³¹⁴ Große-Perdekamp sah die Aufgabe des zeitgenössischen Künstlers in der Einordnung der technisierten Zeit in das Bewusstsein des Menschen, den er in seinem alltäglichen Leben vom Modernismus bedroht glaubte.¹³¹⁵ Die Künstler sollten das moderne „Lebensgefühl des Industrieraumes“ in ihren eigenen Gestaltungen künstlerisch zum Ausdruck zu bringen.¹³¹⁶ In diesem Zusammenhang versuchte er den „jungen westen“ von der Hinwendung zu einer rationalen und sachlichen Formensprache zu überzeugen, wie sie auch vom Bauhaus vertreten wurde.¹³¹⁷ Zu Beginn der 1950er-Jahre wendete sich die Gruppe schließlich von der gegenständlichen Darstellung ab.¹³¹⁸ Grochowiak setzte sich von 1950 bis 1953 künstlerisch mit der Industriekultur auseinander und malte „industrielle Diagramme“, wie Schröder schreibt, „meist großformatige Ölbilder, in denen er die technisierte Welt, Lebensform und Lebensgefühl des Industrieraums Ruhrgebiet – das er als beispielhaft für unsere Zeit ansah – zum Ausdruck bringen will.“¹³¹⁹ In der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre setzte sich Grochowiak mit dem Informel und Tachismus auseinander.

Das Wiederaufleben von Kunstaussstellungen in Recklinghausen nach dem Zweiten Weltkrieg sah Grochowiak rückblickend eng mit der Gründung der Ruhrfestspiele 1946/47 und den Bemühungen seiner Person verknüpft. Zudem führt er es auf seine Anregungen gegenüber den Verantwortlichen zurück, dass die Theateraufführungen von gleichrangigen, didaktisch gut vorbereiteten Kunstaussstellungen von hohem künstlerischen Niveau begleitet wurden.¹³²⁰ Die Unterbreitung seines Vorschlags erfolgte allerdings in Rücksprache und im Einvernehmen mit Große-Perdekamp, wie Rößler-Lelickens herausstellt.¹³²¹

¹³¹² Andere Vereinigungen, die sich nach dem Krieg gründeten, waren laut Grochowiak die „Neue Darmstädter Sezession“ wie auch die „Hessische Sezession“ in Kassel. Vgl. Grasskamp 2009, S. 29.

¹³¹³ Vgl. Grochowiak 1994, S. 10.

¹³¹⁴ Es gründeten sich z. B. die Künstlergruppen „junger westen“ (1948, Recklinghausen), „CoBrA“ (1948, Kopenhagen, Brüssel und Amsterdam). Vgl. Stokvis 1989.

„ZEN 49“ (1949, München), „Quadriga“ (1952, Frankfurt), die „Gruppe 53“ (1953, Düsseldorf) und ab 1958 dann auch „ZERO“ und „S.P.U.R.“. Vgl. Ruhrberg, Kat. Ausst. Recklinghausen 1996, S. 18.

¹³¹⁵ Vgl. Schröder 1967, S. 9.

¹³¹⁶ Vgl. Dienst, Kat. Ausst. Recklinghausen 1996, S. 135.

¹³¹⁷ Vgl. Schröder 1967, S. 10.

¹³¹⁸ Vgl. Thomas Grochowiak (online).

¹³¹⁹ Schröder 1967, S. 10.

¹³²⁰ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 14; vgl. Grochowiak 1994, S. 11.

¹³²¹ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 19; vgl. Fach 1999, S. 46.

Wesentlich beteiligt war Grochowiak zudem an der Nutzbarmachung eines Ortes, an dem Kunstausstellungen der Ruhrfestspiele stattfinden konnten. Da die Stadt Recklinghausen nach den Kriegszerstörungen nicht über adäquate Räumlichkeiten und Ressourcen verfügte, habe Grochowiak die Idee gehabt, wie er selbst berichtet, „[...] diesen Bunker, in dem im Krieg die Menschen Schutz suchten, jetzt zu einer Diskussions- und Ausstellungshalle, zum Treffpunkt von Künstlern und kulturhungrigen Bürgern umzufunktionieren“.¹³²²

Obwohl zu dieser Zeit oft auf Notbauten zurückgegriffen wurde¹³²³, fand diese Idee vonseiten des städtischen Entscheidungsträgers Oberstadtdirektor Hellermann vorerst keine Befürwortung. Er befand den alten Bunker nicht als Musentempel und somit nicht als Ort, an dem bildende Kunst gezeigt werden konnte. Nachdem auch Oberbürgermeister Dünnebacke nicht überzeugt werden konnte, war es letztlich der ehemalige Oberbürgermeister Wilhelm Bitter, der sich gegenüber der Stadt Recklinghausen für die Umnutzung des Bunkers einsetzte.¹³²⁴ Die Räume des 1940 erbauten Hochbunkers gegenüber des Recklinghäuser Hauptbahnhofs sollten schließlich zum Ausstellungs- und vor allem zum Austragungsort der Ruhrfestspiel-Ausstellungen werden, aber auch Grochowiaks eigenen künstlerischen Interessen dienen, da er zusammen mit dem „jungen westen“ dort ausstellte.¹³²⁵ Wie Fach darlegt, wurde der ehemalige Bunker nach Plänen Grochowiaks für die Nutzungszwecke einer Kunsthalle angemessen umgebaut.¹³²⁶

Große-Perdekamp wurde 1950 zum Leiter der Städtischen Kunsthalle ernannt.¹³²⁷ Inwiefern Grochowiak bereits in den Anfängen an der Konzeption der ersten Ruhrfestspiel-Ausstellungen beteiligt war, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Neben seiner Tätigkeit als Leiter der Arbeitsgemeinschaft für Zeichnen, Malen und Werken bei der Recklinghäuser Volkshochschule und als Zeichenlehrer an der Staatlichen Aufbauschule in Recklinghausen¹³²⁸ erhielt Grochowiak zunächst im Rahmen der ersten Ruhrfestspiel-Ausstellung „Französische und deutsche Kunst der Gegenwart – eine Begegnung“ (1950) einen Honorarvertrag für die Beschaffung der Exponate und die Einrichtung der Ausstellung.¹³²⁹ Zu Beginn schien er in einem unsicheren Verhältnis beschäftigt worden zu sein, da Burrmeister ihm im Dezember 1950 schriftlich zusicherte, zu Beginn des darauffolgenden Jahres dafür Sorge zu tragen, dass er einen klaren organisatorischen Auftrag und eine entsprechende Entlohnung erhalten sollte. Burrmeister schien Grochowiak als Mitarbeiter halten zu wollen, da er die Unbedingtheit und Zielstrebigkeit in seiner Herangehensweise schätzte, wie einem Briefwechsel zu entnehmen ist.¹³³⁰ Ein Brief Burrmeisters an Grochowiak gibt jedoch auch darüber Aufschluss, dass die beiden Männer in ihrer Zusammenar-

¹³²² Vgl. Grochowiak 1994, S. 60.

¹³²³ Vgl. Hanke 1997, S. 207.

¹³²⁴ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Sonderbeilage 1971.

¹³²⁵ Vgl. Grochowiak 1994, S. 60.

¹³²⁶ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 21; vgl. Fach 1999, S. 47.

¹³²⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Marx, 31.07.1964.

¹³²⁸ Vgl. Dörnemann 1984, o. S.

¹³²⁹ Vgl. Grochowiak 1994, S. 12; vgl. Dörnemann 1984, o. S.; vgl. Fach 1999, S. 48.

¹³³⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Burrmeister an Grochowiak, 29.12.1950.

beit nicht ausschließlich einer Meinung waren. Den Nährboden für Unstimmigkeiten sah Burrmeister in den unterschiedlichen Charakter der Männer begründet.¹³³¹

Bevor Große-Perdekamp Ende 1952 verstarb, erarbeiteten die beiden Männer noch zwei weitere Ruhrfestspiel-Ausstellungen zusammen, „Künder unseres Jahrhunderts“ (1951) und „Mensch und Form unserer Zeit“ (1952).¹³³² Im Anschluss übernahm Grochowiak die Organisation der Ruhrfestspiel-Ausstellungen im Rahmen von jährlich abgeschlossenen Honorarverträgen. Im Jahr 1954 (bis 1979) wurde die Ausstellungsleitung an ihn übertragen. Er war weiterhin für die Leihanfragen, die Gestaltung der Ausstellungsräume wie auch die didaktische Aufbereitung der Präsentation zuständig. Unterstützung erhielt Grochowiak ab 1956 durch die promovierte Kunsthistorikerin Anneliese Schröder.¹³³³ Sie übernahm die kunsthistorische Aufbereitung der Exponate und die Redaktion der Ausstellungskataloge. Eine beratende Funktion kam dem Journalisten Albert Schulze Vellinghausen zu. Er berichtete über das soziale und kulturelle Leben in Nordrhein-Westfalen und engagierte sich in der Vermittlung der Kulturlandschaft des Ruhrgebiets.¹³³⁴

Für die Ruhrfestspiele verfasste er beispielsweise Beiträge für Ausstellungskataloge und stand für Diskussionen über Ausstellungsideen zur Verfügung.¹³³⁵

Von 1954¹³³⁶ bis 1980 war Grochowiak außerdem „Leitender Direktor der städtischen Museen“¹³³⁷ der Stadt Recklinghausen, zu denen die Kunsthalle, das Vestische Museum sowie das 1956 gegründete Ikonenmuseum gehörten.¹³³⁸ In seiner Amtszeit realisierte er in der Kunsthalle der Stadt Recklinghausen und im 1965 eröffneten¹³³⁹ Haus der Ruhrfestspiele über 50 Ausstellungen.¹³⁴⁰

¹³³¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Burrmeister an Grochowiak, 29.12.1950.

¹³³² Grochowiak 1994, S. 12.

¹³³³ Vgl. Grochowiak 1994, S. 13 f.

¹³³⁴ Vgl. Reding 1988, S. 123.

¹³³⁵ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1968, o. S.; vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 23.

¹³³⁶ Kurt Dörnemann gibt an, dass Grochowiak im Jahr 1955 zum Leiter der städtischen Kunsthalle ernannt wurde. Bevor man Grochowiak mit diesem Amt bedachte, erhielt Anneliese Schröder die kommissarische Leitung der Kunsthalle. Vgl. Dörnemann 1984, o. S.

Zwischen 1954 bis 1979 war Schröder stellvertretende Leiterin der Städtischen Museen Recklinghausen und wurde 1979 ihre Direktorin. Vgl. frauen / ruhr / geschichte (online).

¹³³⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Fragebogen zur Situation der westfälischen Museen, 1972.

¹³³⁸ Vgl. Dörnemann 1984, o. S.; vgl. Grasskamp 2009, S. 98.

¹³³⁹ Vgl. Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006, S. 19.

Nachdem die Ruhrfestspiele jahrelang im Saalbau stattgefunden hatten, erfolgte 1960 der Spatenstich des neuen Ruhrfestspielhauses. Der Neubau wurde zum Teil von seinem Bauherren, der Stadt Recklinghausen getragen. Eine finanzielle Unterstützung erfolgte der Größenordnung nach durch das Land NRW, DGB, die Bundesrepublik, den Verein der Freunde der Ruhrfestspiele und den Landschaftsverband. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Michaelis an die Schriftleitung von Christ und Welt, 10.08.1964.

Darüber hinaus beschloss der Gemeinschaftsausschuss der Betriebsräte aller Hoesch-Gesellschaften im Namen der Belegschaften der Hoesch Werke 50.000 DM zu spenden, da man u. a. der Ansicht war, dass das neue Haus auch die Initiative der Arbeitnehmer verlangte. Vgl. o. V. 1959c, S. 20.

¹³⁴⁰ Vgl. Dörnemann 1984, o. S.

III.2 Die Ausstellungskonzepte und Veranstaltungen der Ruhrfestspiele zur Laienkunst und „naiven Kunst“ in den 1950er-Jahren

III.2.1 „Deutsche und französische Kunst der Gegenwart – Eine Begegnung“ (1950)

Im Rahmen der Ruhrfestspiele wurden Kunstaussstellungen konzipiert, die über Werke bildender Künstler aus einem internationalen Kontext hinaus auch europäische Laienkunst integrierten. Diese Zusammenführung stellte einen zu der Zeit progressiven konzeptionellen Ansatz dar. Für die vorliegende Untersuchung erscheint die erste Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele relevant, da sie neben bildender Kunst aus Deutschland und Frankreich Werke zweier französischer Autodidakten präsentierte.¹³⁴¹

Vom 21. Juni bis zum 30. Juli 1950 zeigten die Ruhrfestspiele unter dem Titel „Deutsche und französische Kunst der Gegenwart – Eine Begegnung“ rund 150 zeitgenössische Werke von 31 deutschen und 23 französischen Künstlern in der neu eröffneten Städtischen Kunsthalle in Recklinghausen. Der Ausstellungskatalog gibt darüber Auskunft, dass überwiegend Bildwerke, darunter Ölgemälde, Lithografien, Radierungen, Aquarelle, Federzeichnungen, Holzschnitte, aber auch Bildteppiche sowie wenige Glasobjekte und Skulpturen präsentiert wurden.¹³⁴² Während die deutsche Abteilung Werke des Expressionismus und des Konstruktivismus einschloss, vertraten die französischen Exponate eine Vielzahl von Stilen.¹³⁴³ Unter ihnen befanden sich die malenden Autodidakten Camille Bombois („Straße im Montmartre“, o. J.¹³⁴⁴) und Louis Vivin („Kinder auf der Eisbahn“, o. J.¹³⁴⁵). Mit der Begegnung deutscher und französischer Kunst, die Große-Perdekamp nach dem Zweiten Weltkrieg als fortschrittlich erachtete¹³⁴⁶, folgte die Kunsthalle der Tendenz europäischer Museen, die sich seit 1946 mit dem Verhältnis der deutschen und französischen Kunst beschäftigten.¹³⁴⁷ Wie dem Ausstellungskatalog zu entnehmen ist, hatten sich besonders Jean Mougin von der *Direction Générale des Affaires Culturelles*¹³⁴⁸ in Mainz, der Kulturabteilung der französischen Besatzer, und Thomas Grochowiak um das Zustandekommen der Ausstellung gekümmert.¹³⁴⁹ Die Zusammenarbeit mit Mougin und der *Direction*

¹³⁴¹ Vgl. Böckler, Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

¹³⁴² Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

¹³⁴³ Darunter befanden sich Künstler wie Georges Braque, Marc Chagall, Lucien Coutaud, André Derain, Raoul Dufy, Marcel Gromaire, Hans Hartung, Fernand Léger, André Lhote, Jean Lurçat, Henri Matisse, Jean Miró, Pablo Picasso, Georges Rouault, Marc Saint-Saëns, Pierre Soulages, Maurice Utrillo oder auch Maurice Vlaminck. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

¹³⁴⁴ Während der Titel des Werkes im Werkverzeichnis „Straße im Montmartre“ lautet, erscheint im Abbildungsteil der Titel „Montmartre mit Sacré Cœur“. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

¹³⁴⁵ Im Werkverzeichnis lautet der Titel verkürzt „Kinder auf Eisbahn“. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

¹³⁴⁶ Vgl. Große-Perdekamp, Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

¹³⁴⁷ Vgl. Fach 1999, S. 103.

¹³⁴⁸ Die *Direction Générale des Affaires Culturelles* unterstand der *Direction Générale des Affaires Administratives*, die nach dem Zweiten Weltkrieg zur Verwaltung der französischen Besatzung gehörte und für den Bereich Kultur und Bildung zuständig war. Vgl. Schieder 2005, S. 28.

Die französischen Besatzer bedachten ihre *Direction Générale des Affaires Culturelles* mit der Aufgabe, kulturpolitische Vorgaben für das befreite Deutschland zu entwickeln und die französische Sprache und Kultur an die deutsche Bevölkerung heranzutragen. Vgl. Fach 1999, S. 118.

¹³⁴⁹ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

begründet Grochowiak in einem Interview mit den fehlenden Kontakten zu anderen Kunstinstitutionen – potenziellen Leihgebern –infolge des vorausgegangenen Weltkriegs.¹³⁵⁰ Hinzu kam, dass die *Diréction*, ebenso wie das *British Council* und der *Foreign Service of the United States of America*, das beschlagnahmte deutsche Kulturgut verwaltete. Allesamt unterstützten diese Kulturorganisationen der westlichen Besatzungsmächte deutsche Museen bei der Organisation von Ausstellungen, indem sie beispielsweise Leihgaben zur Verfügung stellten.¹³⁵¹ Die zu Beginn der 1950er-Jahre an lokale Bedingungen gebundenen deutschen Ausstellungsmacher waren infolgedessen auf regionale Bestände innerhalb der Besatzungszonen angewiesen.¹³⁵²

Wie die *Ruhrfestspielzeitung* von 1971 rückblickend schildert, wandte sich Grochowiak initiativ an einen französischen Offizier in Mainz und berichtete von den Absichten der Gewerkschaftsbewegung, eine neue kulturelle Situation zu schaffen und die vorgeblich kunstaffine Arbeiter-schaft mit künstlerischen Positionen zusammenzuführen.¹³⁵³ Grochowiak legitimierte sein Vorhaben mit dem Argument: „[...] gerade Bilder sind etwas, wozu Bergleute in ihrer Freizeit eine Beziehung haben, weil viele selbst malen.“¹³⁵⁴ Da Mougín die Idee, Arbeiter mit bildender Kunst zu konfrontieren, gefallen habe, schickte er eine ursprünglich für Baden-Baden zusammengestellte Ausstellung nach Recklinghausen.¹³⁵⁵ Grochowiak gelang es unter anderem über diesen Weg, für die ersten Ruhrfestspiel-Ausstellungen hochkarätige Kunstwerke zusammenzutragen, die bis Kriegsende der Öffentlichkeit lange Zeit nicht zugänglich gewesen waren.¹³⁵⁶ Dass Honisch die Ruhrfestspiel-Ausstellungen sogar als bedeutendste Informationsquelle bis zur *documenta* 1955 erachtete, verweist auf die Relevanz von Grochowiaks Bemühungen hinsichtlich der Beschaffung internationaler Exponate.¹³⁵⁷ Die geschilderten Hintergründe beleuchten zwar, unter welchen Umständen die benannten Werke der französischen Autodidakten Eingang in die erste Kunstausstellung der Ruhrfestspiele fanden. Um aber eine Aussage darüber treffen zu können, aus welchen Gründen sie einbezogen wurden, erscheint es relevant zu hinterfragen, in welches Verhältnis man sie zur bildenden Kunst stellte. In diesem Zusammenhang wären sowohl das Ausstellungskonzept als auch die Präsentation der Werke von Interesse. Da die Quellenlage jedoch keine Rückschlüsse auf das Präsentationskonzept zulässt, ist nicht zu eruieren, ob die Laienkunstwerke in der Ausstellung als solche gekennzeichnet und thematisiert wurden. Überliefert ist lediglich Grochowiaks Aussage, dass die Ausstellungen in der Regel eine unkonventionelle Art der Präsentation aufwiesen.¹³⁵⁸

¹³⁵⁰ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Sonderbeilage 1971.

¹³⁵¹ Vgl. Fach 1999, S. 118.

¹³⁵² Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 23.

¹³⁵³ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Sonderbeilage 1971.

¹³⁵⁴ Rößler-Lelickens 1990, S. 19, zit. n.: Gabriele Lueg: Interview mit Thomas Grochowiak, in: *Aus den Trümmern – Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945 – 1952 – Neubeginn und Kontinuität*, hrsg. v. Klaus Honnef, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Düsseldorf, Museum Bochum, Bonn u. a. 1985, S. 504.

¹³⁵⁵ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 31, zit. n.: Interview mit Thomas Grochowiak vom 14.09.1986.

¹³⁵⁶ Vgl. Presler 1994, S. 284.

¹³⁵⁷ Vgl. Presler 1994, S. 284, zit. n.: Dieter Honisch: 1956-1970. Auf der Suche nach der eigenen Identität in: *1945-1985 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Berlin 1985, o. S.

¹³⁵⁸ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 14.

Mit einer Grundfläche von 700 Quadratmetern¹³⁵⁹ für Wechselausstellungen verfügte die Kunsthalle über fünf Ausstellungsräume.¹³⁶⁰ Einem undatierten Ausstellungsplan entnimmt Fach, dass in der Ausstellung 160 Meter Wandfläche für Flachware zur Verfügung standen und es einen Skulptur- und Grafikraum gab.¹³⁶¹ Gemälde, Grafiken und Skulpturen verteilten sich diesen Angaben zufolge auf mehrere Räume. Aufgrund des Raumkonzepts und der geringen Anzahl der ausgestellten Laienkunstwerke ist es denkbar, dass sie inmitten von Gemälden bildender Künstler präsentiert wurden. Da biografische Angaben und Informationen zu den künstlerischen Absichten fehlten, wie Fach bemerkt¹³⁶², gibt lediglich das Werkverzeichnis darüber Aufschluss, dass es sich größtenteils um Künstler mit nachweislich avantgardistischen Bestrebungen handelte. Werke wie die Raoul Dufys oder Maurice Utrillos veranschaulichten ihre stilistische Nähe zu Arbeiten der vertretenen Autodidakten und den Bruch mit der akademischen Tradition. Es erscheint daher naheliegend, dass die Kuratoren die Künstler der Ausstellungen und ihre Werke als Teil der modernen französischen Kunstgeschichte begriffen. Bestärkt wird diese Annahme durch die Anordnung der Abbildungen im Ausstellungskatalog. In einem übersichtlichen Bildteil finden sich deutsche und französische Werke, die nach Genre – Porträts, Stilleben oder Landschaften – sortiert und einander gegenübergestellt sind. Indem z. B. Vivins Bild „Kinder auf der Eisenbahn“ dem Gemälde „Landschaft bei Wanne-Eickel“ von Gustav Deppe oder Bombois’ Bild „Montmartre mit Sacré-Cœur“ und Utrillos „Vorstadtstraße“¹³⁶³ gegenübergestellt sind, wird die Rolle der Autodidakten innerhalb der französischen Kunstgeschichte rezipierbar gemacht.

Mougin führt aus, dass die Werkauswahl von französischer Seite die verschiedensten Tendenzen der zeitgenössischen Malerei und Grafik Frankreichs veranschaulichen sollte. Auch wenn es aufgrund des beschränkten Umfangs nicht umsetzbar gewesen sei, ein lückenloses Bild der modernen französischen Kunst zu entwerfen, glaubte Mougin durch die Begegnung älterer Vertreter der Moderne mit dem Schaffen jüngerer französischer Künstler einen Einblick ermöglicht zu haben.¹³⁶⁴ Mougin schreibt in seinem Vorwort, dass die französischen Exponate von französischer Seite ausgewählt worden seien.¹³⁶⁵ Möglicherweise wurde die Ausstellungsleitung der Ruhrfestspiele durch die Zusammenarbeit mit der *Diréction* auf Laienkunst aufmerksam gemacht und ihre kunsthistorische Einordnung als Anregung für zukünftige Ausstellungsprojekte aufgenommen. Laut Honisch haben sich die Ruhrfestspiel-Ausstellungen der 1950er-Jahre durch die

¹³⁵⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Fragebogen zur Situation der westfälischen Museen, 1972.

¹³⁶⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Fragebogen für das Handbuch der Museen und Sammlungen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, 14.02.1979.

¹³⁶¹ Vgl. Fach 1999, S. 104.

Rößler-Lelickens geht auf die innenarchitektonischen Gegebenheiten ein, welche die Städtische Kunsthalle Recklinghausen zu dieser Zeit aufwies: Die Ausstellungsfläche erstreckte sich über drei Geschosse. Die Räume waren durch tragende Pfeiler in quadratische Geschosse eingeteilt. Die Fläche im Erdgeschoss war durch Pfeiler und im Raster angelegte Deckenträger gegliedert. Insgesamt gab es 160 Meter laufende Wand für ca. 80 Bilder mittelgroßen Formats und ca. 20-30 Plastiken. In der ersten Etage schufen Pfeiler einen Raumgang mit freier Fläche in der Mitte. Da das zweite Obergeschoss keine Stützpfiler aufwies, gab es keine fest vorgegebene Raumaufteilung. Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 22.

¹³⁶² Vgl. Fach 1999, S. 106.

¹³⁶³ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

¹³⁶⁴ Vgl. Mougin, Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

¹³⁶⁵ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 14.

Verbindung von alter und neuer Kunst und die Vorführung aktueller Tendenzen im historischen Kontext ausgezeichnet.¹³⁶⁶

Große-Perdekamp bewertete die Auswahl der französischen Exponate im Gegensatz zur „bedachtsam“ ausgewählten deutschen Kollektion als „liebenswürdige Absichtslosigkeit“ und unterstellt ihr damit indirekt ein fehlendes Konzept. Von deutscher Seite aus hat laut Große-Perdekamp die Intention nicht darin bestanden, ein „additives Ergebnis des deutschen Kunstaspektes“ zusammenzutragen, sondern ohne Anspruch auf Vollständigkeit ein Gesamtbild der deutschen Kunsttendenzen zu schaffen. In der Zusammenstellung mit französischen Exponaten wollte man diese Vielfalt nicht einer Ausgeglichenheit opfern, sondern polare Spannungen erzeugen. Die Veranstalter wollten die Werke „wurzel- und wesenhaft“ aufeinander beziehen, die den Charakter des europäischen Kulturbildes ausgemacht und Zukunft verbürgt hätten.¹³⁶⁷ Große-Perdekamp schreibt:

„Es gibt gewiß Unterschiede des Temperaments, die gute Nachbarn als einfach gegeben anerkennen, wenn wir uns beispielsweise eingestehen müssen, daß unserer problematischen Art die lautere Naivität der französischen Sonntagsmaler fast unerreichbar ist; aber es gibt andererseits eine Polarität der völkischen Grundhaltungen, deren schöpferische Austragung notwendigerweise im europäischen Gemeinschaftswillen fruchtbar werden muß.“¹³⁶⁸

Mit dem Ziel, Kunst „unter dem gemeinsamen Aspekt Europa zu sehen“, sollte laut Große-Perdekamp aufgezeigt werden, „daß [...] die Gemeinsamkeit des Kunstwollens der beiden Völker, das Ringen um gleich und ähnlich gelagerte Probleme, als die tragende Kraft des europäischen Kulturgedankens sichtbar wird“.¹³⁶⁹ Doch wies der Kunsthallenleiter auch auf die Grenzen der Kunst hin: Die politisch ausgerichtete Ausstellung wollte zwar auf ästhetischer Ebene eine gesamteuropäische Kultur fördern, doch könne die Muse nur dabei „begleiten“ und nicht „leiten“. Die äußere Organisation Europas vollziehe sich auf einer anderen Ebene, wie Große-Perdekamp glaubte.¹³⁷⁰

Ein wesentliches Bildungsziel war es außerdem, das Publikum sowohl mit der fortgeschrittenen ausländischen Kunstentwicklung vertraut zu machen als auch an die durch den Nationalsozialismus in ihrer Entwicklung unterbrochene deutsche Kunsttradition heranzuführen, die ihre Fortführung in einem deutschen abstrakten Stil finden sollte, um „den neu beschrittenen Weg durch eine jüngere Künstlergeneration zu akzeptieren und zu verstehen“ zu lernen.¹³⁷¹

Hinsichtlich der Bildungsziele der Träger der Ruhrfestspiele beschreibt Grochowiak in einem Brief an die Direktion der Kunsthalle Basel, dass „hier eine ganz neue Menschenschicht an kulturelle Dinge herangebracht wird und dass bei diesen Menschen dadurch die Bereitschaft er-

¹³⁶⁶ Vgl. Presler 1994, S. 284, zit. n.: Dieter Honisch: 1956-1970. Auf der Suche nach der eigenen Identität in: 1945-1985 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Berlin 1985, o. S.

¹³⁶⁷ Vgl. Große-Perdekamp, Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

¹³⁶⁸ Große-Perdekamp, Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

¹³⁶⁹ Vgl. Große-Perdekamp, Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

Fach weist darauf hin, dass die Suche nach europäischer Gemeinsamkeit dem „Internationalismusgedanken“ der Gewerkschaften wie auch dem Friedenswillen des städtischen Trägers entsprochen hätte. Vgl. Fach 1999, S. 106.

¹³⁷⁰ Vgl. Große-Perdekamp, Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

¹³⁷¹ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 34.

weckt wird, Träger des kulturellen Lebens zu sein.“¹³⁷² Grochowiak wollte mit den Ausstellungen ein besonderes Publikum ansprechen. Dazu zitiert ihn die Tageszeitung „Der Patriot“ 1964:

„Nicht nur den Kenner, nicht nur den Kunstfreund, nicht nur den Studierten, sondern gerade auch den naiven, einfachen Menschen wollen wir fesseln. Wir wollen ihn durch vergleichende Kunstbetrachtung an die moderne Kunst heranführen. Die Ausstellung soll ihn wie an einem roten Faden mit der heutigen Kunst auf du und du stellen. Um das zu schaffen, wird erst einmal rückwärts gegangen. Der Weg führt dann von den Alten Meistern zur Gegenwart.“¹³⁷³

Im Vorwort des Ausstellungskataloges räumte Hans Böckler insbesondere dem deutschen „Arbeiter“ eine tragende Rolle in der friedensstiftenden Völkerverständigung und Gestaltung einer gemeinsamen europäischen Zukunft ein:

„Der Arbeiter weiß, daß er zum Träger der Zukunft berufen ist; und es ist beglückend für ihn, zu wissen, daß die Arbeit seiner Hände nicht dem Völkerhaß, sondern einer brüderlichen Begegnung der Völker dienen wird, so wie es diese erstmalige Ausstellung deutscher und französischer Kunst vorzeichnet.“¹³⁷⁴

Mit der Absicht abhängig Beschäftigte in die Gesellschaft zu integrieren, orientierte sich die Ausstellung am gesamten Programm der Ruhrfestspiele von 1950, die sich mit den Themen Freiheit, Menschenwürde, der Vereinigung (West-)Europas sowie internationaler Versöhnung nach den Leitzielen der Re-education-Politik der Besatzungsmächte richteten.¹³⁷⁵ Die Einbeziehung von Laienkunst in die Ausstellung machte sie zum Bestandteil einer übergreifenden kulturpolitischen Bildungsarbeit, die nicht nur im Kontext der Annäherung der Nachbarländer Deutschland und Frankreich sowie der europäischen Vereinigung stand. Sie war zudem Teil des Versuchs, die deutsche Bevölkerung an Kunsttendenzen der Moderne und Gegenwart anzunähern.¹³⁷⁶

III.2.2 „Künder unseres Jahrhunderts – Das Vermächtnis europäischer Künstler um 1900“ (1951)

Die zweite Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele mit dem Titel „Künder unseres Jahrhunderts – Das Vermächtnis europäischer Künstler um 1900“ bezeichnet Dörnemann als ein weiteres Bekenntnis zur abendländischen Kultur. Die Hauptausstellung wurde zeitlich parallel mit der Ausstellung „Der arbeitende Mensch und sein Buch“ vom 17. Juni bis zum 29. Juli in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen gezeigt.¹³⁷⁷ Unter insgesamt 102 Exponaten von 26 internationalen bildenden Künstlern wurde mit dem Gemälde „Tanz um den Friedensbaum (Revolutionsfeier)“ (1892, Los Angeles, J. Paul Getty Museum) des französischen Autodidakten Henri Rousseau erneut autodidaktische neben bildender Kunst präsentiert.

In Anlehnung an das Leitthema der Ruhrfestspiele von 1951, die mit der Aufnahme des Theaterstücks „Don Carlos“ von Friedrich Schiller den Gedanken von der „Freiheit und Würde“ des

¹³⁷² Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Leihgesuch von Grochowiak an Schmidt, 1951.

¹³⁷³ Bold: Dem Volke, 1964.

¹³⁷⁴ Böckler, Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

¹³⁷⁵ Vgl. Mehdorn 2009, S. 52.

¹³⁷⁶ Vgl. Große-Perdekamp, Kat. Ausst. Recklinghausen 1950, o. S.

¹³⁷⁷ Vgl. Dörnemann 1958, S. 22.

Menschen bearbeiteten, widmete sich die Kunsthalle der „Grundlegung eines neuen Menschenbildes in der modernen Kunst“, wie Große-Perdekamp im Katalog schreibt.¹³⁷⁸ Böckler schreibt in seinem Vorwort des Ausstellungskataloges:

„Letzthin geht es um den Menschen, seine Anerkennung und seine Würde, und hier liegt der tiefe Sinn der Ruhr-Festspiele: die deutsche Arbeitnehmerschaft bekennt sich zu den unvergänglichen geistigen Gütern der Menschheit. Damit bekunden die schaffenden Menschen ihren Willen, Mensch zu sein und ihr Menschtum zu behaupten gegen alle Nivellierungs- und Vermassungstendenzen.“¹³⁷⁹

Wie Große-Perdekamp ausführt, bestimmte der Leitgedanke der Ruhrfestspiele auch die Form und den Charakter der Kunstausstellungen, die sich durch ihr Konzept von üblichen Ausstellungen anderer Kunstinstitute abgehoben hätten. In einem Beitrag für die Zeitung der Ruhrfestspiele Recklinghausen 1951 schrieb er, dass die Ausstellungen nicht einfach den Festspielgedanken wiederholen würden. Er betrachtete sie vielmehr als Ergänzung zu den Theatervorstellungen, da Menschen Dinge in der bildenden Kunst unmittelbarer erlebten als im Schauspiel.¹³⁸⁰ Losgelöst von „innerkünstlerischen Entwicklungen“ und kunstgeschichtlichen Zusammenhängen sollten die Ruhrfestspiel-Ausstellungen generell Ausdruck der geistigen Bewegung der damaligen Zeit sein, wie der Museumsleiter schreibt.¹³⁸¹

Die Ausstellung von 1951 sollte den „geistigen Strukturwandel vom 19. zum 20. Jahrhundert sichtbar machen und das Bewußtwerden der Zeit aus neuen geistigen Grundlegungen“ fördern. Es sollte gezeigt werden, „wie sich der neue Mensch und sein Weltbild in der Kunst zu formen beginnen“. Die Betrachtung von Kunstwerken der Moderne diene dazu, den Übergang in eine neue Zeit für Besucher nachvollziehbar werden zu lassen.¹³⁸² Große-Perdekamp schreibt:

„Der einfache Mensch soll den Zugang finden, um im künstlerischen Sinnbild sich selbst zu erkennen... Er soll begreifen, daß die moderne Kunst um keinen Preis mehr das unverbindliche Spiel mit der farbigen Erscheinung der Oberfläche will, sondern die volle äußere und innere Wirklichkeit.“¹³⁸³

An der Frage, ob die Kumpel das avantgardistische Konzept der Ausstellung verstehen würden, äußerte die Kasseler Post allerdings Zweifel.¹³⁸⁴

In der Auswahl der künstlerischen Positionen knüpfte man an die Zeit vor dem Faschismus in Deutschland und Europa an und führte sozusagen geistige Vorbilder vor, die dem Besucher eine mögliche neue gesellschaftliche Realität vermitteln sollten. Zu diesem Zweck lösten die Ausstellungsleiter „die Künstler und ihr Werk aus dem tatsächlichen kunstgeschichtlichen Verlauf“ heraus und ordneten sie nach psychologischen Gesichtspunkten neu.¹³⁸⁵ Ausgewählt wurden Kunstwerke expressionistischer, symbolistischer, kubistischer und konstruktivistischer Kunstströmungen von verschiedenen Künstlern, zu denen unter anderem Henri Rousseau gehörte. Nachvollziehen lässt sich die inhaltliche Konzeption der Ausstellung in verschiedenen, im Aus-

¹³⁷⁸ Vgl. Große-Perdekamp, Kat. Ausst. Recklinghausen 1951, S. 6.

¹³⁷⁹ Böckler, Kat. Ausst. Recklinghausen 1951, o. S.

¹³⁸⁰ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Große-Perdekamp 1951.

¹³⁸¹ Vgl. Große-Perdekamp 1951, S. 31.

¹³⁸² Vgl. Große-Perdekamp, Kat. Ausst. Recklinghausen 1951, S. 6 f.

¹³⁸³ Rößler-Lelickens 1990, S. 37, zit. n.: Franz Große Perdekamp: Kunder unseres Jahrhunderts, in: Vestische Wochenschau, Nr. 25 (1951), S. 3f.

¹³⁸⁴ Vgl. Fach 1999, S. 106.

¹³⁸⁵ Vgl. Große-Perdekamp, Kat. Ausst. Recklinghausen 1951, S. 7.

stellungskatalog dokumentierten thematischen Zusammenstellungen¹³⁸⁶, wie „Weltangst“, „Historisierende Vergeistigung“, „Der Blaue Reiter“ oder „Weg zur Urform“.¹³⁸⁷ Rousseaus Werk „Revolutionsfeier“ (1892) wurde dem Kapitel „Das einfache Leben“ zugeordnet, das auch Gauguins Werke „Bretonische Mädchen“ und „Noa Noa“, Paula Modersohn-Beckers Bilder „Selbstbildnis“ und „Armenhuslerin“ sowie Ernst Barlachs Bronzeskulptur „Singender Mann“ und eine Holzskulptur aus der Gruppe „Der Fries der Lauschenden“ umfasst.¹³⁸⁸ Den kurz erläuterten Kapiteln wurden verschiedene Werkbeschreibungen zugeordnet. Große-Perdekamp thematisiert darin die Flucht der Künstler in den „Primitivismus“ infolge des nervenbelastenden Lebens in der Großstadt, worin sich die Suche nach einem „einheitlichen Lebensgrund“ ausgedrückt habe.¹³⁸⁹ In der knappen Werknummer zu Rousseaus Gemälde „Revolutionsfeier“ (1892) stellt Große-Perdekamp ihn als Ausnahmekunstler dar, der in einer „inneren Emigration“ des 19. Jahrhunderts gelebt und daher eine Flucht aus seiner Zeit nicht nötig gehabt habe. Der Autor unterstellt Rousseau den Rückzug aus der Gesellschaft, den er als „sittliche Tat“ der Verwehrung gegen die „sehr freie Kunst“ befürwortet. Weiterhin sieht er Rousseaus künstlerische Qualitäten in der „klaren Aussage der Dinge“ und der Veranschaulichung des geistigen Wandels am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert durch eine gegenständlich-figurative Darstellungsweise.¹³⁹⁰ Große-Perdekamp verstand den Autodidakten demzufolge als Teil der Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts und begriff ihn als Verkünder einer neuen geistigen Richtung innerhalb der Kunst. Hinsichtlich des ausgestellten Friedensbaumes verwendet Große-Perdekamp zwar das Adjektiv „kindlich“, doch verzichtet er auf Bezeichnungen wie „Primitiver“, „Sonntagsmaler“ oder „Naiver“.

Die Präsentation autodidaktischer Kunst im Rahmen der Ruhrfestspiel-Ausstellungen erfolgte den Ausführungen zufolge im Kontext einer Rückbesinnung auf die Kunstsprache der Moderne und damit auf das Primitivismus-Konzept dieser künstlerischen Epoche. Die deutsche Rezeption deutscher, europäischer sowie internationaler Kunst und Kultur habe, wie auch die Kunstproduktion in den 1950er-Jahren im Zeichen des Internationalismus bzw. zugunsten europäischer Einigung der Weiterbildung im Sinne des Internationalismusgedankens und des Nachholbedarfs gestanden, nachdem unter der Herrschaft der Nationalsozialisten avantgardistische Bestrebungen im Keim erstickt und verboten worden waren.¹³⁹¹ Da es aber in den ersten Nachkriegsjahren noch keine eigenständige, international unabhängige deutsche Kunst gegeben habe¹³⁹², wurde in Deutschland die Moderne wiederbelebt und nutzbar gemacht.¹³⁹³ Die Ausstellungskonzepte in Recklinghausen zeigten unter anderem neben denen des Museums am Ostwall in Dortmund, das

¹³⁸⁶ Die Gliederung des Ausstellungskataloges gibt nicht automatisch über die Gliederung der Werke in der Ausstellung Aufschluss. Vgl. Robler-Lelickens 1990, S. 37.

¹³⁸⁷ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1951.

¹³⁸⁸ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1951, S. 32-39.

Der Ausstellungskatalog nennt im Werkverzeichnis ausschließlich Künstler, Werktitel und Technik.

¹³⁸⁹ Vgl. Fach 1999, S. 108.

¹³⁹⁰ Vgl. Kat.-Nr. 97, Kat. Ausst. Recklinghausen 1951, S. 34.

¹³⁹¹ Vgl. Fach 1999, S. 71 f., S. 105.

¹³⁹² Vgl. Ruhrberg, Kat. Ausst. Recklinghausen 1996, S. 17.

¹³⁹³ Vgl. Dienst, Kat. Ausst. Recklinghausen 1996, S. 135.

bereits 1949 in einem zunächst provisorisch renovierten Teil des überwiegend zerstörten Museumsgebäudes Arbeiten des Dortmunder Künstlerbundes präsentierte¹³⁹⁴, abstrakte moderne und zeitgenössische Kunst.

Dass nach 1945 Kunstausstellungen unter Einbeziehung bildender Kunst der Moderne, die im Nationalsozialismus größtenteils als „entartet“ diffamiert worden war, wie auch zeitgenössischer Kunst veranstaltet wurden, kann gewissermaßen als Wagnis angesehen werden. Doch lässt sich auch nachweisen, dass viele deutsche Kunstinstitute mit der Präsentation abstrakter zeitgenössischer Kunst noch stets Gegner hatten. Schließlich waren der deutschen Bevölkerung über viele Jahre die ideologischen Wertvorstellungen des Nationalsozialismus vermittelt worden. Grochowiak meinte rückblickend aus den 1970er-Jahren, dass der Umschwung zur Präsentation avantgardistischer Kunst für viele Menschen zu plötzlich gekommen sei. Seiner Meinung nach hätte eine pädagogische Bewältigung die Voraussetzung für eine neu einsetzende Beschäftigung mit bildender Kunst gewesen sein müssen.¹³⁹⁵ Doch habe die erste Ruhrfestspiel-Ausstellung im Jahr 1950 nichtsdestoweniger großen Erfolg gehabt.¹³⁹⁶

III.2.3 „Arbeit – Freizeit – Muße“ (1953)

Vom 18. Juni bis 27. Juli 1953 wurden in der Ausstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“ Sonntagsmaler, Meisterwerke des 19. Jahrhunderts, Malerei und Plastik der Gegenwart sowie Literatur in der Städtischen Kunsthalle präsentiert. Grochowiak schreibt, dass die Ausstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“ vom DGB in den Mittelpunkt der Ruhrfestspiele gestellt wurde.¹³⁹⁷ Die Schau nahm sich der zu dieser Zeit aktuellen Thematik des einerseits gewerkschaftlich geforderten und andererseits problematischen Verhältnisses von Arbeit, Freizeit und Muße an. Die Ausstellungsleitung wie auch ihre Gestaltung übernahm Grochowiak. Die Ausstellung entstand in Zusammenarbeit mit Albert Schulze Vellinghausen, Ernst Hermanns und den Mitgliedern der Gruppe „junger westen“ Emil Schumacher und Hans Werdehausen.¹³⁹⁸ In Anlehnung an die übergreifende Thematik wurden in die Ausstellung sowohl „Arbeiten aus der musischen Betätigung in der Freizeit“ als auch „Meisterwerke der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts mit der Darstellung der Muße“ einbezogen.¹³⁹⁹ Darüber hinaus zeigte die Präsentation beispielsweise Werke zu den Themen Arbeit und Erholung.¹⁴⁰⁰ Sowohl im Erdgeschoss als auch in den zwei oberen Stockwerken der Kunsthalle wurden rund 120 Werke von 78 bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart ausgestellt, die das Erlebnis der Muße sowohl bildnerisch als

¹³⁹⁴ Vgl. Hnilica 2014, S. 66.

¹³⁹⁵ Ähnliche Versuche, die Krise der Rezeption der modernen Kunst zu überwinden, zeigten sich im Rahmen der Darmstädter Gespräche, die sich erstmals 1950 dem Thema „Das Menschenbild in unserer Zeit“ widmeten. Aufgrund der unvereinbaren Standpunkte führten die damaligen Diskussionen über die Funktion der Kunst jedoch zu keinem konstruktiven Ergebnis. Vgl. Evers, Kat. Ausst. 1950.

¹³⁹⁶ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Sonderbeilage 1971.

¹³⁹⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Grochowiak, Skript, o. D.

¹³⁹⁸ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1953.

¹³⁹⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Koch, 18.04.1953.

¹⁴⁰⁰ Vgl. Dirks 1956, S. 69.

auch plastisch darstellten.¹⁴⁰¹ Bevor der Besucher in diese Bereiche gelangte, traf er im Erdgeschoss auf Ergebnisse künstlerischer Freizeit- bzw. Mußebetätigung unter anderem in Form von Schnitzereien, Stickereien, Bastelarbeiten wie auch Bildern von Laien bzw. bekannten Autodidakten.¹⁴⁰² Darunter befanden sich Beispiele aus dem Wirken öffentlicher und privater Bildungsgemeinschaften wie Kindermalerei aus Bergmannsheimen, Jugendbildungsstätten und Kindergärten. Ergänzt wurde diese Präsentation um kommentierte Fotos, Bücherstände mit Schriften zu Freizeit und Muße sowie Literatur von Laienautoren¹⁴⁰³, aber auch um Grafik und Plakatkunst der Volkshochschule in Ulm, die dem Publikum als Hinweise auf empfehlenswerte Beschäftigungsmöglichkeiten in der Freizeit diente.¹⁴⁰⁴ Darüber hinaus dienten an Leichtmetallstäben angebrachte Fotos sowie Bücher und Plakate als Beispiele nichtiger Freizeitbeschäftigungen. Rößler-Lelickens schreibt, dass diese Exponate zum Teil den „a-musischen“ Charakter der Lebensweise der deutschen Bevölkerung in den 1950er-Jahren dokumentierten und das vorherrschende Arbeitsideal und Konsumdenken anprangerten.¹⁴⁰⁵ Das Besondere war die Gruppierung von insgesamt 36 Werken von 21 „Sonntagsmalern“, die einen Überblick über mehr als 100 Jahre Laienkunst gab.¹⁴⁰⁶ Für die Organisatoren stellte sie ein Paradebeispiel für Schöpfungen in Muße und überdies Möglichkeiten dar, wie der Mensch an Muße teilhaben könne, so Anna Klapheck.¹⁴⁰⁷ Unter den Laienkunstwerken befanden sich zum einen Werke namhafter „Sonntagsmaler“ wie Camille Bombois („Fabriken in Tonnerre“, „Mühle in der Normandie“), Oluf Braren („Braut auf Föhr“), Henri Rousseau („Die Allee“¹⁴⁰⁸), Séraphine Louis („Blumen“, „Kirschen“) und Louis Vivin („Square d’Anvers“, „Kirmes vor St. Sulpice“).¹⁴⁰⁹ Zum anderen waren Arbeiten unter Kennern bekannter sowie noch gänzlich unbekannter zeitgenössischer Laienkünstler aus Europa, Deutschland, der Region sowie vier unbekannter Arbeiter-Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet ausgestellt.¹⁴¹⁰ Zu den Letzteren gehörten der Duisburger Karl Englert, Theo Heider und die Brüder Friedrich und Ludwig Gerlach aus dem Vest Recklinghausen. Darüber hinaus nahmen zwei Bergmänner vom Niederrhein, J. Stettges und Stalinski an der Ausstellung

¹⁴⁰¹ In der Ausstellung waren sowohl jene Künstler vertreten, deren Werk der akademischen Tradition verhaftet war (u. a. Oswald Achenbach, Anselm Feuerbach, Wilhelm Leibl, Franz von Lenbach), als auch in überwiegender Anzahl solche, die avantgardistische Bestrebungen der Moderne verfolgten. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1953.

¹⁴⁰² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Grochowiak, 1953.

¹⁴⁰³ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 53.

¹⁴⁰⁴ Vgl. Hohenemser: Ruhrfestspiele mit Christentum und Humanismus, 1953.

¹⁴⁰⁵ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 53.

¹⁴⁰⁶ Vgl. Dö: Arbeit – Muße – Kunst, 1953.

¹⁴⁰⁷ Vgl. Klapheck: Picasso, 1953.

¹⁴⁰⁸ s. Abb.: Vgl. o. V. 1953j, S. 22.

¹⁴⁰⁹ Der Ausstellungskatalog verzichtet gänzlich auf Angaben zum Entstehungsjahr und Provenienz der vertretenen Werke.

¹⁴¹⁰ Zu diesem Zeitpunkt stufte die Rheinischen Post den ehemaligen Pferdezüchter Jan van Weert aus Düsseldorf, der erst im Alter zu Malen begann, als bekannt ein. Vgl. Klapheck: Picasso, 1953.

Zwei weitere bereits bekannte Laienmaler waren der bereits verstorbene Bäcker Sipke Cornelis Houtman aus Amsterdam und der bereits verstorbene Felix Muche genannt Ramholz, ein ehemaliger Rentmeister, der erst mit 60 Jahren zu malen begann.

Zu den noch unbekannteren Laien gehörten die Hausfrau Klara Fehrle aus Schwäbisch-Gmünd, Karl Maeder, der als Schlosser bei Siemens in Berlin arbeitete und der Diamantarbeiter Sal Meyer. Die Laienmaler waren jeweils mit zwei bis drei Bildern in der Ausstellung vertreten.

teil.¹⁴¹¹ In einem Brief an Herwin Schaefer, „chief of the HICOG“ („High Commissioner of Germany“) bei der „Exhibits Section“ in Frankfurt, wird deutlich, dass Grochowiak darüber hinaus beabsichtigt hatte, aus einer Frankfurter Ausstellung mehrere Werke bereits bekannter „Sonntagsmaler“ aus den USA zu leihen.¹⁴¹² Dieses Vorhaben wurde allerdings nicht umgesetzt, da der Katalog der Ruhrfestspiel-Ausstellung von 1953 keine amerikanischen Laienkünstler dokumentiert.¹⁴¹³

Auf die laienhaften Kunstausbungen der Arbeiter war Grochowiak verschiedenen Quellen, unter anderem der eigenen Aussage zufolge durch die Kulturarbeit im Ruhrgebiet ansässiger Montanbetriebe aufmerksam geworden, die das Laienschaffen ihrer Mitarbeiter im Rahmen sogenannter Steckenpferd-Turniere förderten.¹⁴¹⁴ Unter den vielfältigen Freizeitarbeiten erkannte Grochowiak einzelne laienkünstlerische Talente und bezog diese zunächst in die Ruhrfestspiel-Ausstellung von 1953 ein.¹⁴¹⁵ Zu beachten ist, dass bereits Verbindungen zwischen der Ruhrfestspielleitung und Industrieunternehmen bestanden. Große-Perdekamp agierte von 1949 bis 1951 – vor seinem Ausscheiden aus dem Museumsdienst – als Preisrichter in den Laienkunst-Ausstellungen und -Wettbewerben verschiedener Industrieunternehmen. Er war mit der Kulturarbeit der Unternehmen vertraut, weshalb es naheliegt, dass er seinen Kollegen Grochowiak, der ihm bei den Ruhrfestspiel-Ausstellungen assistierte, auf die Laienkunst und die Kulturarbeit hinwies. Es ist darüber hinaus nicht auszuschließen, dass die Idee, Arbeiter-Laienkunst aus der Region in die Ruhrfestspiel-Ausstellungen einzubinden, ursprünglich von Große-Perdekamp stammte. Grochowiak konnte im Rahmen der Vorbereitung der Ruhrfestspiel-Ausstellung von 1953 auf die bestehenden Kontakte zu Unternehmen zurückgreifen. Vor allem konnte er von ihrer Erkenntnis profitieren, dass es zahlreiche Mitarbeiter gab, die in ihrer Freizeit laienkünstlerisch tätig waren. Es lässt sich festhalten, dass die Lohnabhängigen bereits vor Grochowiaks Initiative laienkünstlerisch tätig waren.

In Anlehnung an die Hauptausstellungen von 1950 und 1951 hatte sich Grochowiak mit Blick auf die Gesamtkonzeption gegen eine historisierende Präsentation entschieden. War es in musealen Ausstellungen üblich gewesen, Kunstwerke chronologisch zu ordnen, um dem Besucher kunsthistorische Entwicklungstendenzen aufzuzeigen, wurden die Exponate im ersten Obergeschoss der Kunsthalle achronologisch, nach unterschiedlichen stilistischen Strömungen und Epochen sowie verschiedener Herkunft auf einer langen Hauptwand zusammengefasst.¹⁴¹⁶ Das unmittlere Nebeneinander von Werken unterschiedlicher Stilepochen des 19. und

¹⁴¹¹ Vgl. Dö 1953, S. 27.

¹⁴¹² Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 23.

¹⁴¹³ Trotzdem wird „The Foreign Service of the United States of America“ in Frankfurt am Main als Leihgeber aufgeführt. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1953, o. S.

¹⁴¹⁴ Vgl. Grasskamp 2009, S. 48.

¹⁴¹⁵ Vgl. Ullrich, Kat. Ausst. Wien u. a. 2002, S. 9.

¹⁴¹⁶ Anna Klapheck schlussfolgert aus ihren Beobachtungen, dass die Auflösung der historisierenden Präsentation an Aktualität besaß. Sie verweist auf den Louvre, der bei seiner Neuordnung auf die Einteilung in nationale Schulen verzichtete. Auch das von André Malraux für das Buch „Les Voix du Silence“ (1951) entwickelte Konzept des „Imaginären Museums“ sieht Klapheck in eine ähnliche Richtung weisen. Die Journalistin wirft die Frage auf, ob sich Recklinghausen etwas vom „Museum der Zukunft“ vorweg nahm. Vgl. Klapheck: Picasso, 1953.

20. Jahrhunderts schien auf den ersten Blick willkürlich, folgte jedoch einer inhaltlich bedingten Systematik.¹⁴¹⁷ Der Ausstellungskatalog liefert die Begründung:

„Den Verwandtschaften und den Fremdheiten so nachzugehen, erbringt oft den höheren Grad Erkenntnis. Es geht darum, die Energien zu vermitteln, die in der Muße und im müßigen Tun stecken: Das Maß sinnlicher, geistiger Erregung zu vermitteln, das in jedem Kunstwerk geborgen und bereit liegt.“¹⁴¹⁸

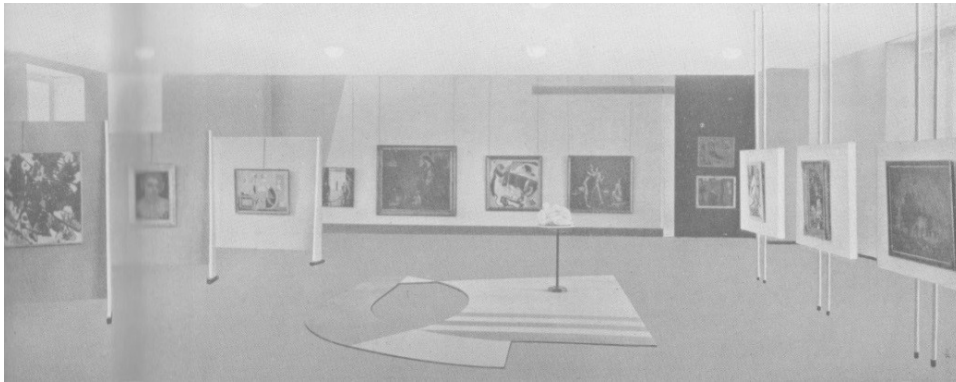


Abb. 10: Der Obere Saal in der Kunsthalle Recklinghausen, 1953

Die vordergründige „Unordnung“ der Bilder im Ausstellungskatalog wie auch in der Ausstellung sollte „im Zeigen von Kontrasten wie im Enthüllen plötzlicher Verbindungen, zum Staunen und zum Sich-wundern bringen“. Die Ausstellungsleitung wollte die Besucher die „Vielfalt der Schöpfung“ erkennen lassen.¹⁴¹⁹ Bemerkenswert war die erstmalige Thematisierung des künstlerischen Laienschaffens von Lohnabhängigen aus dem Ruhrgebiet in einer musealen Ausstellung. Der Iserlohner Kreisanzeiger urteilte, dass sich Grochowiak, indem er das „Unmögliche“ zusammenfügte, über alle bestehenden Vorstellungen hinweggesetzt habe.¹⁴²⁰ Die Werkzeitschrift der Bergbau-Aktiengesellschaft Ewald-König Ludwig bewertete die Zusammenstellung der Werke als belebende Pioniertat für das Museumsleben, das damals allgemein zu erstarren drohte.¹⁴²¹ Mit dem Nebeneinander von Laien- und „Sonntagsmalern“, klassizistischen Werken bis zur abstrakten Malerei habe Grochowiak „einen völlig neuen Typus von Ausstellung“ entwickelt.¹⁴²² Die Ausstellung war auf ein starkes in- und ausländisches Interesse gestoßen.¹⁴²³ Zahl-

¹⁴¹⁷ Vgl. G.: Arbeit und Muße, 1953.

¹⁴¹⁸ Kat. Ausst. Recklinghausen 1953, o. S.

¹⁴¹⁹ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1953, o. S.

¹⁴²⁰ Vgl. w.: Im Rhythmus von Farbe und Form, 1953.

¹⁴²¹ Vgl. o. V. 1953a, S. 26.

¹⁴²² Vgl. o. V. 1953j, S. 22.

Es war nicht nur die Zusammenstellung der Werke aus verschiedenen Epochen, die für Aufsehen gesorgt hatte. Auch in der Art der Präsentation hob sich die Ausstellung von anderen ab. Die Räume waren auf drei Etagen durch Zwischenwände aufgegliedert worden. An der Längsseite der tragenden Außenwände waren frei im Raum Metallstäbe von der Decke zum Boden gespannt worden, an denen die Gemälde befestigt waren und scheinbar schwerelos herabhingen. Kleine Bildformate wurden in konvexe Tafeln gehängt. Die Plastik verteilte man frei über die Räume und stellte sie größtenteils auf schwebende Metallplatten, die von Metallrohren getragen wurden. Vgl. o. V. 1953a, S. 25 f.; vgl. Hohenemser: Ruhrfestspiele mit Christentum und Humanismus, 1953.

Die Neueste Zeitung schreibt lobend, dass „die ungewöhnliche, moderne Aufteilung der Räume und die ideenreich durchgeführte Praxis, die Bilder aus der Wand ‚heraustreten‘ zu lassen“ den direkten Kontakt zwischen der Aussage und den Aufnehmenden fördern würden. Vgl. mb: Die Muße – Quell der Befreiung, 1953.

¹⁴²³ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Kunstausstellung 1953.

reiche Fachleute aus Funk und Presse hätten von „dem Versuch eines neuen Museums“ berichtet.¹⁴²⁴ Die Presse lobte die Ausstellung als „erregendste und erfolgreichste“ der bis dahin stattgefundenen Ruhrfestspiel-Ausstellungen (Abb. 10, S. 181).¹⁴²⁵ Grochowiak selbst sah den Erfolg der Ausstellung ebenfalls in der Neuartigkeit der Platzierung der Kunstwerke sowie der Gestaltung der Ausstellungsräume begründet.¹⁴²⁶ Die Zeitungen schrieben, dass zum einen das Präsentationskonzept eine Neuerung darstellte und die Ausstellung zum anderen eine an damaligen Maßstäben gemessene aktuelle, innovative Konzeption sowie Vermittlungsstrategie besaß.¹⁴²⁷ Die Neueste Zeitung bezeichnete diese Präsentation als „revolutionierendes Experiment“, das jeden Kunstphilologen schockieren würde.¹⁴²⁸

Im Vergleich mit den Ausstellungen der Vorjahre war Laienkunst 1953 wesentlich stärker präsent. Während in den vorherigen Präsentationen nur vereinzelt Werke von bekannten französischen Autodidakten aufgenommen worden waren, wurde nun eine größere Anzahl sowohl bedeutender „Klassiker der naiven Kunst“ als auch Werke lokaler Arbeiter-Laienkünstler räumlich getrennt von der bildenden Kunst ausgestellt.¹⁴²⁹ Wie die Werkzeitschrift der Bergbau-Aktiengesellschaft Ewald-König Ludwig berichtet, fanden sich Arbeiten von fünf Bergleuten als geschlossene Gruppe an einer Wand angebracht.¹⁴³⁰ Rousseaus Gemälde „Allee“ und sein Selbstbildnis hingen in räumlicher Gegenüberstellung mit einem Bild von Vivin, neben dem ein „Selbstbildnis“ von Karl Maeder präsentiert war.¹⁴³¹

Ausstellungs-dramaturgie und Werkauswahl – die Laienkunstwerke zeigten neben naturalistisch aufgefassten Motiven auch abstrakte Formen¹⁴³² – lassen darauf schließen, dass den Laienkunstwerken die Funktion zukam, sowohl einen Überblick über die internationale Laienkunst als auch ein umfassendes Bild von der regionalen Laienbeschäftigung zu geben.

Dem Leitgedanken der Ruhrfestspiele von 1953 folgend, laut Burrmeister noch mehr als zuvor der kulturellen Praxis zu dienen und zu diesem Zweck praktische Anregungen und Beiträge zum sozial-kulturellen Leben zu geben¹⁴³³, erhielt Laienkunst als Beispiel schöpferischer Freizeitgestaltung des Weiteren die Aufgabe, den Besucher zur eigenen Freizeitbetätigung und Muße anzuregen.¹⁴³⁴ Schulze Vellinghausen schreibt im Katalog:

„Möge die Ausstellung dazu ermuntern, unbekümmert zu beginnen. Wie sehr es verlohnt, ist nicht nur bei den Großen wie Henry [sic!] Rousseau, sondern auch bei den ‚Namenlosen‘ wunderbar zu erkennen.“¹⁴³⁵

¹⁴²⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Beck, 25.07.1953.

¹⁴²⁵ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Kunstausstellung 1953.

¹⁴²⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Beck, 25.07.1953.

¹⁴²⁷ Vgl. Korn: Kunst – ein Aergernis?, 1953; vgl. Dirks 1956, S. 67; vgl. o. V. 1953a, S. 25.

¹⁴²⁸ Vgl. mb: Die Muße – Quell der Befreiung, 1953.

¹⁴²⁹ Vgl. Grochowiak 1976, S. 277.

¹⁴³⁰ Vgl. o. V. 1953a, S. 25.

¹⁴³¹ Vgl. mb: Die Muße – Quell der Befreiung, 1953.

¹⁴³² Beispiele hierfür sind die farblich rhythmisch ausgewogenen Kompositionen des Duisburger Werkmeisters Karl Englert und die kubischen Kompositionen von Adolf Przibill. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1953.

¹⁴³³ Vgl. o. V. 1953e; vgl. Burrmeister 1954a, S. 5.

¹⁴³⁴ Vgl. mb: Die Muße – Quell der Befreiung, 1953.

¹⁴³⁵ Schulze Vellinghausen, Kat. Ausst. Recklinghausen 1953, o. S.

Ausschlaggebend war das Interesse des DGB, gegen die verbreitete bürgerliche Behauptung anzugehen, dass der Mensch nichts mit seiner freien Arbeitszeit anzufangen wüsste. Denn die Freiheit und Fähigkeit zum verantwortungsvollen Umgang mit arbeitsfreier Zeit stellte die Voraussetzung für die verstärkt in den 1950er-Jahren vom DGB geforderte Arbeitszeitverkürzung in den Montanindustrien dar, auf welche die Ruhrfestspiele mit der Ausstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“ reagierten. Ferner muss die Förderung einer freien Freizeitgestaltung auch im Hinblick auf die jüngste Geschichte von Bedeutung gewesen sein, in der z. B. die nationalsozialistische Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“ (KdF) die deutsche Bevölkerung diesbezüglich stark reglementiert hatte.

Wie Carlo Schmid in seiner Rede „Vom Sinn der Ruhrfestspiele“ 1959 deutlich macht, erhoffte man sich, dass die Muße positive Auswirkungen auf die Arbeit hatte.¹⁴³⁶ Im Vergleich zur zweckgebundenen Freizeit wurde Muße als seelischer Zustand definiert, in dem der Mensch mit sich und der Welt im Einklang stehe und nicht von der Tätigkeit des Werktags bestimmt sei.¹⁴³⁷ Grochowiak wie auch Neumann sehen die ganzheitliche Inanspruchnahme der menschlichen Fähigkeiten durch die Ausübung eines Steckenpferdes am Feierabend als Möglichkeit zur Besinnung des Menschen auf sein eigenes Wesen, seine Kräfte und seine ungenutzten Fähigkeiten.¹⁴³⁸ Die Relevanz, sich zu Beginn der 1950er-Jahre mit dem Thema der Muße¹⁴³⁹ auseinanderzusetzen, verdeutlichte der katholische Theologe und Philosoph Josef Pieper in seinem Eröffnungsvortrag „Wir arbeiten, um Muße zu haben“¹⁴⁴⁰ wie auch in der bereits 1947 erschienenen Schrift „Muße und Kult“, mit der er zum positiven Wandel der Rezeption von Muße nach dem Nationalsozialismus, in dem jene negativ behaftet war, beigetragen hatte.¹⁴⁴¹ Wie Pieper erläutert, hatte die deutsche Gesellschaft den unmittelbaren Zugang zum ursprünglichen Mußebegriff verloren, da Muße in der „programmatischen Mußelosigkeit der totalen Arbeitswelt“ völlig unkenntlich geworden sei. Daher musste der Mensch, Pieper zufolge, die Arbeitsideologie zur Muße überwinden.¹⁴⁴² Wolfgang Nahrstedt sieht in Piepers Studie einen der ersten historischen Versuche, richtungsweisende Verhaltensmodelle für die entstehende Freizeitgesellschaft zu entwickeln.¹⁴⁴³

Dass die Ausstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“ laienkünstlerischen Werken Aufmerksamkeit widmete, resultierte aus den didaktischen Zielvorgaben der Ruhrfestspiele, die sich aus ihrer Zielgruppenbestimmung ableiteten. Wie Dörnemann aufdeckt, drohte das eigentliche grundsätz-

¹⁴³⁶ Vgl. Schmid 1959, o. S.

¹⁴³⁷ Vgl. Neumann, Kat. Ausst. Recklinghausen 1953, o. S.

¹⁴³⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Koch, 18.04.1953; vgl. Neumann, Kat. Ausst. Recklinghausen 1953, o. S.

¹⁴³⁹ Die Muße galt bis zur Wende zum 19. Jahrhundert als Monopol der ehemals herrschenden Klasse und sozial höhergestellten Gesellschaftsschichten. Vgl. Prahl 1977, S. 42.

Mit dem Beginn der Neuzeit wurde Muße als Müßiggang abgewertet. In der Epoche der Romantik trat sie als künstlerisches Ideal in Literatur und Kunst in Erscheinung. Vgl. Tokarski 1985, S. 18; vgl. Tokarski 1985, S. 18, zit. n.: Opaschowski 1976, S. 19.

¹⁴⁴⁰ Pieper 1953 (online).

¹⁴⁴¹ Pieper, Josef: Muße und Kult, München 1947.

¹⁴⁴² Vgl. Pieper 1961, S. 14, S. 17.

¹⁴⁴³ Vgl. Nahrstedt 1972, S. 24.

liche Anliegen der Ruhrfestspiele durch das Gespräch des Arbeiters mit Kultur und Kunst eine Verbindung zwischen Kultur und sozialen Lebensformen zu erreichen, infolge der zunehmenden Besucherzahlen und der Erweiterung des Festspielprogramms auf Kunstbereiche zu scheitern. Als Grund führt der Autor die Verdrängung des Arbeiters durch die sich verstärkende Teilnahme von Sachverständigen und Fachleuten an Diskussionen sowie Sonderveranstaltungen an.¹⁴⁴⁴ Aufgrund der öffentlichen Kritik an der zunehmenden Intellektualisierung einzelner Programmpunkte habe man versprochen, zukünftig mehr auf die Bedürfnisse der Arbeiterschaft einzugehen.¹⁴⁴⁵ Diese Absicht, in erster Linie nicht den Kunst-Kenner und -Interessenten anzusprechen, sondern den unkundigen, einfachen Arbeiter zu adressieren, vermittelt Grochowiak wie folgt:

„Meine Aufgabe ist eigentlich immer, didaktisch zu wirken, das möchte ich sehr deutlich sagen. Ich mache keine Kunstaussstellung für Kunstästheten. Das Entscheidende ist: Wieviel Werktätige kommen in die nächste Ausstellung?“¹⁴⁴⁶

Die spezifische Bevölkerungsstruktur des Ruhrgebiets brachte allerdings mit divergierenden Bildungsniveaus sowie soziokulturell geprägten Interessen besondere Voraussetzungen mit, die andere Anforderungen an die Kulturarbeit und an die Kunstvermittlung stellten. Den Veranstaltern war die Problematik der Zusammensetzung des Publikums, das teilweise von Rezeptionsschwierigkeiten betroffen war, bewusst. Grasskamp hebt hervor, dass das kulturelle Milieu des Ruhrgebiets besonderer neuer Ausstellungskonzeptionen bedurfte, da es die „bürgerlichen Traditionen der Vermittlung moderner Kunst“ ausschloss.¹⁴⁴⁷ Zugunsten einer erfolgreichen Bildungsmaßnahme hätten sich die Gestaltung, Zusammenstellung und die zu vermittelnden Inhalte der Ausstellungen demzufolge an den „soziokulturellen Wahrnehmungsbedingungen“ der Zielgruppe orientieren müssen, wie Fach meint. Grochowiak entwickelte unterschiedliche didaktische Methoden für das Programm der Kunsthalle, um die Hauptzielgruppe der Lohnabhängigen anzusprechen und diesen eine gleichberechtigte Kulturrezeption zu ermöglichen.¹⁴⁴⁸ Aufgrund der noch in den 1950er-Jahren fehlenden gewerkschaftlichen Bildungsvorgaben bzw. pädagogischen Theorien, die auf die beschriebenen Vermittlungsstrategien abgestimmt waren, musste Grochowiak als Verantwortlicher der Ruhrfestspiel-Ausstellungen eigene Formate entwickeln. Zu diesem Zweck griff er auf die aufklärerischen Normen der Alliierten und die Freizeittheorie der musischen Bildung¹⁴⁴⁹ zurück.¹⁴⁵⁰ Zur Durchsetzung der Maxime der Besatzungsmächte –

¹⁴⁴⁴ Vgl. Dörnemann 1958, S. 22.

¹⁴⁴⁵ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 13.

¹⁴⁴⁶ Ruhrfestspiel-Archiv, Sonderbeilage 1971.

¹⁴⁴⁷ Vgl. Grasskamp 2009, S. 10.

¹⁴⁴⁸ Vgl. Fach 1999, S. 59.

¹⁴⁴⁹ Die musische Erziehung zeichnet sich durch ihre kritische Haltung u. a. gegenüber den sozialen, die Industrialisierung begleitenden Missverhältnissen in der Klassengesellschaft aus. Die musische Erziehung verfolgte einen ganzheitlichen pädagogischen Ansatz auf dem Gebiet der Ästhetik, nämlich die Wiederherstellung der Harmonie zwischen Körper, Geist und Seele durch eine laienhafte Ausübung von Musik, bildender Kunst, Theater und Sport. Nicht der Mensch als volkswirtschaftlich relevantes Objekt, sondern das eigenständige und selbstverantwortliche Individuum stand hierbei im Vordergrund. Vgl. Penzel (online).

¹⁴⁵⁰ Vgl. Fach 1999, S. 265, S. 316.

Grochowiak äußerte gegenüber Schaefer den Wunsch Ergebnisse und Methoden aus der Erwachsenenbildung in den USA, insbesondere aus der musischen Betätigung in die Ausstellung zu integrieren und erkundigte sich zugleich nach den Möglichkeiten. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schaefer, 18.04.1953.

Freiheit, Toleranz und Demokratie – galt es, ein selbstbestimmtes Handeln, Meinungsfreiheit, die Mündigkeit des Bürgers und die Entwicklung eines gesellschaftlichen Bewusstseins zu ermöglichen und zu fördern. Die von gewerkschaftlicher Seite durchgesetzte Verkürzung der Arbeitszeit sollte Lohnabhängigen mehr Zeit zur Selbstentfaltung und Selbstbestimmung gewähren. Um in Zeiten des Wirtschaftswachstums durch das Mehr an freier Zeit einer Entfremdung vorzubeugen¹⁴⁵¹, wollte man die arbeitende Bevölkerung durch Teilhabe an Kunst und Kultur zur Muße befähigen.¹⁴⁵² Hierin zeigt sich eine Übereinstimmung mit der Freizeittheorie der musischen Bildung, die davon ausgeht, dass die kapitalistisch geprägten gesellschaftlichen Verhältnisse des 20. Jahrhunderts „geheilt“ werden müssen. Durch Mußetätigkeiten und Eigeninitiative, beispielsweise in Form von kunstgewerblicher Hobbykultur, sollte eine sinnlose Betätigung in Langeweile abgewendet werden.¹⁴⁵³ Neben der Produktion ist auch die Kunstrezeption in der musischen Erziehung von immanenter Bedeutung. Dabei ging es weniger „um eine Auseinandersetzung mit kunstgeschichtlichen Aspekten, mit Gestaltungsproblemen oder künstlerbiografischen Themen, sondern um das Erleben der im Kunstwerk zur Anschauung gebrachten Lebensmotive.“ Der Kunstunterricht verwendete das von Heinrich Wölfflin zum Zweck des Formvergleiches entwickelte Verfahren der Diadoppelprojektion, das durch die Gegenüberstellung von Bildern ermöglichte, Zusammenhänge innerhalb der eigenen Kulturtradition zu begreifen.¹⁴⁵⁴ Presler führt Grochowiaks Methodik der vergleichenden formalistischen Kunstbetrachtung mit den konzeptuellen Ansätzen sowohl Heinrich Wölfflins als auch André Malraux' zusammen. In seinem „imaginärem Museum“¹⁴⁵⁵ der Weltkunst ordnete Malraux reproduzierte Abbildungen von Objekten verschiedener Epochen und Kulturen zum Vergleich auf Doppelseiten an. Grochowiak wollte in Ausstellungen mit realen Objekten umsetzen, was Malraux in seinen Bildbänden mit Reproduktionen in Büchern machte.¹⁴⁵⁶ Objekte aus unterschiedlichen Zeiträumen nebeneinanderzustellen, wurde schon von Alexander Dorner, der ab 1923 als Kurator im Landesmuseum Hannover wirkte, dessen Leitung er von 1925 bis 1937 innehatte, als neue Methode der Ausstellungsgestaltung entwickelt.¹⁴⁵⁷ Grochowiak gibt in einem Interview gegenüber Grasskamp allerdings an, Dorners Konzept nicht gekannt zu haben.¹⁴⁵⁸ Die ahistorische, gemischte Präsentation, das heißt die Platzierung von Werken unterschiedlicher Epochen nebeneinander, basierte eben auch auf der Intention, sowohl Bevölkerungsteilen mit niedrigem Bildungsniveau als auch Kunstkennern durch die vergleichende Betrachtung – ein Prozess, den Arnold Bode später im Rahmen der documenta unter dem Begriff „visuelles Begreifen“ praktizierte¹⁴⁵⁹ – den Zugang zur modernen und zeitgenössischen Kunst zu ermögli-

¹⁴⁵¹ Vgl. Fach 1999, S. 294.

¹⁴⁵² Vgl. Fach 1999, S. 270.

¹⁴⁵³ Vgl. Fach 1999, S. 316.

¹⁴⁵⁴ Vgl. Penzel (online).

¹⁴⁵⁵ Malraux, André: Musée imaginaire de la sculpture mondiale, Paris 1952.

¹⁴⁵⁶ Vgl. Grasskamp 2009, S. 76.

¹⁴⁵⁷ Vgl. Dictionary of Art Historians (online).

¹⁴⁵⁸ Vgl. Grasskamp 2009, S. 76.

¹⁴⁵⁹ Vgl. Grasskamp 2009, S. S.10.

chen. Diese „Schule des Sehens“ sollte nicht nur dazu anregen, Bezüge zwischen Kunstwerken herzustellen, sondern auch einen kritischen Blick für Originalität und Qualität zu entwickeln.¹⁴⁶⁰ Laut Presler erfüllte das vergleichende Sehen zwischen Bildwerken verschiedener Epochen und Kulturkreise zudem den Zweck, sich diversen künstlerischen Ausdrucksformen anzunähern.¹⁴⁶¹ Die Ausstellungsleitung setzte in Abstimmung mit den rezeptiven Voraussetzungen der Lohnabhängigen einen didaktischen Schwerpunkt auf die Wahrnehmungsschulung der Besucher.¹⁴⁶² Eine Maßnahme, die Wahrnehmungsbarrieren bei Lohnabhängigen abzubauen, stellte laut Fach die Aufnahme künstlerischer Produkte von Kindern, Jugendlichen wie auch Erwachsenen und überdies didaktischer Materialien dar.¹⁴⁶³ Indem die Besucher den Ausstellungsbereich mit künstlerisch-kreativen Erzeugnissen aus der Freizeitbetätigung als Erstes durchliefen, erhielten sie eine theoretische sowie praktische Orientierung als Vorbereitung auf den weiterführenden Teil, in dem ausschließlich bildende Kunst gezeigt wurde, die das Ausstellungsthema letztlich abstrahierte. Teil dessen war die internationale „klassische naive Kunst“ sowie zeitgenössische „naive Kunst“ internationaler und regionaler Laienkünstler, die in den Hauptausstellungen der Ruhrfestspiele oder in eigenen Schauen zur Laienkunst zunehmend präsent sein sollten. Die didaktische Methode der Ruhrfestspiele umfasste nicht nur die rezeptive, sondern auch die produktive „Beschäftigung mit Kunst und bürgerlichem Kulturgut unter Ausschluß kunstgeschichtlicher Wissensvermittlung und unter Verzicht auf fachliche Vorkenntnisse“, wie Rößler-Lelickens meint.¹⁴⁶⁴ Der Begründer der deutschen Museums- und Kunstpädagogik und erste Leiter der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, hatte sich im Rahmen der Ausstellung zum Dilettantismus 1894 bereits früh mit der Bedeutung des Dilettantismus für die künstlerische Erziehung auseinandergesetzt.¹⁴⁶⁵ Allerdings richtete sich sein museales Bildungsprogramm ausschließlich an wohlhabende Kreise, die zur damaligen Zeit über die Mittel für ein zweckfreies künstlerisches Schaffen verfügten. Indem die Ruhrfestspiele den Lohnabhängigen durch die Präsentation seiner künstlerischen Freizeitarbeiten schöpferisch partizipieren ließen, versuchten die Veranstalter das Ausstellungsprogramm zu demokratisieren.¹⁴⁶⁶

Die sowohl in der Ausstellung als auch im Katalog vorgenommene Separierung von Laienkunst sowie Meisterwerken aus der Zeit vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart zeigt, dass die künstlerische Qualität von Laienkunst weder betont wurde noch der ästhetischen Bildung diene. Die künstlerischen Arbeiten von Laien wurden vielmehr als Hinweis auf eine sinnvolle Freizeitbe-

Grasskamp erwähnt, dass er die Installation Arnold Bodes auf der ersten documenta (1955) als „Beginn eines modernen Ausstellungsdesigns im Nachkriegsdeutschland“ gepriesen habe. Dann fiel ihm in alten Aufnahmen auf, dass in Recklinghausen ähnliche Tendenzen vorherrschten. Grasskamp hinterfragt, ob die Parallelen zufällig sind oder ob Bode die Ausstellungen in Recklinghausen vorher gesehen haben könnte. Grochowiak meint, dass Bode die frühen Ausstellungen gesehen hätte. Grochowiak hatte ihm, nachdem in großer Begeisterung in Recklinghausen kuratieren wollte, dazu geraten in Kassel tätig zu werden. Vgl. Grasskamp 2009, S. 60 f.

¹⁴⁶⁰ Vgl. Dörnemann 1984, o. S., zit. n.: Thomas Grochowiak, Juni 1964; vgl. Dirks 1956, S. 65 f.

¹⁴⁶¹ Vgl. Presler 1994, S. 282.

¹⁴⁶² Vgl. Fach 1999, S. 68f.

¹⁴⁶³ Vgl. Fach 1999, S. 121.

¹⁴⁶⁴ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 55.

¹⁴⁶⁵ Alfred Lichtwark: Wege und Ziele des Dilettantismus, München 1894.

¹⁴⁶⁶ Vgl. Fach 1999, S. 68 f.

schäftigung für Amateure und Dilettanten neben anderen Steckenpferden eingebunden. Darüber hinaus bot die Einbeziehung von Laienkunstwerken, vor allem von lokalen Arbeiter-Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet eine Möglichkeit, über die Identifizierung mit den Laienkünstlern die Schwelle zwischen Künstler und Publikum zu überbrücken. Die Werke erleichterten den Zugang zum einen auf inhaltlicher Ebene über die Motivik – Sujets aus der Arbeiterwelt – und zum anderen über die vergleichbaren Biografien der Laienkünstler, die dem Ausstellungskatalog zu entnehmen waren. Darüber hinaus boten die Werke durch die Perspektive des malenden Industriearbeiters auch für den Außenstehenden einen Einblick in das Leben und die Arbeitswelt im Ruhrgebiet. Das Bild „Kokerei“ von J. Stettges habe beispielsweise dem, der mit der Materie nicht vertraut ist, „die schwere Tätigkeit eines Kokereiarbeiters glaubhaft mitgeteilt“, wie die Werkzeitschrift der Bergbau-Aktiengesellschaft Ewald-König Ludwig schrieb.¹⁴⁶⁷ Laut Grochowiak wurde Arbeitern aus Hütten und Zechen des Ruhrgebiets außerdem mit rund 100 Führungen bildende Kunst nähergebracht.¹⁴⁶⁸ Er sollte die Ausstellung später als Erfolg werten, wenn er behauptet, dass sie sehr viele Besucher ermuntert habe, sich in der Freizeit durch kreative Betätigung selbst zu verwirklichen.¹⁴⁶⁹

Schulze Vellinghausen, der sich in seinem Katalogbeitrag mit der Frage befasst, ob es auch im Ruhrgebiet „Müßiggang“ gab, widmet sich ausführlich dem Laienmaler und „heimlichen Dichter“ Friedrich Gerlach (1903-1972). Von ihm fand sich neben den Gemälden „An der Gartenmauer“ (1952), „Hofeingang“ und „Blühende Mulde“¹⁴⁷⁰ auch die handschriftlich verfasste originale Ursprungsfassung des Künstlerbuches „Die Straße“ in der Ausstellung präsentiert. Die darin enthaltenen Illustrationen stammen von Friedrichs Bruder Ludwig Gerlach und dem befreundeten Theo Heider.¹⁴⁷¹ Die Darstellungen beschäftigen sich durchgehend mit dem Motiv der Straße in den ländlich geprägten Teilen des Ruhrgebiets. Meist sind es unterschiedliche Straßenverläufe aus der Perspektive des Wanderers. Aber auch Szenen abseits der Straße wurden festgehalten: alleinstehende Bauernkotten, eine Weide mit Kühen und Pferden wie auch eine Straße, die an einer Zeche endet. Bei den sich stilistisch ähnelnden Federzeichnungen handelt es sich um technisch gekonnte Darstellungen, die detailreich das Geschaute abbilden. Schulze Vellinghausen schenkte dem Buch besondere Beachtung, da es den hohen Sinn des „zu sich“-Kommens veranschaulicht habe.¹⁴⁷²

Friedrich Gerlach wurde 1903 in Herten geboren. Er war seit seinem 14. Lebensjahr als Bergesklauber und Pferdejunge und später als Kohlenhauer unter Tage tätig. Der gelernte Bergmann arbeitete auf der Zeche Schlägel und Eisen der Bergwerksgesellschaft Hibernia AG in Herne.

¹⁴⁶⁷ Vgl. Dö 1953, S. 27.

¹⁴⁶⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Beck, 25.07.1953.

¹⁴⁶⁹ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Grochowiak 1975.

¹⁴⁷⁰ Der Ausstellungskatalog gibt nur Werktitel und Maße an. Im Katalog wurden in einigen Fällen die Berufe der Laienkünstlern genannt. Es lässt sich nicht nachvollziehen, ob es in der Ausstellung auch diese Hinweise gegeben hatte. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1953, o. S.

¹⁴⁷¹ Vgl. Gerlach / Heider 1973.

Das Buch wurde originalgetreu erstmals 1973 reproduziert und im Agis-Verlag Baden Baden herausgegeben.

¹⁴⁷² Vgl. Schulze Vellinghausen, Kat. Ausst. Recklinghausen 1953, o. S.

Aufgrund gesundheitlicher Probleme übte Gerlach nach 20 Jahren über Tage die Tätigkeit des Holzmeisters aus.¹⁴⁷³ Mit dem Malen begann er bereits 1939.¹⁴⁷⁴ In der Erzählung „Die Straße“ schildert der Autor seinen täglichen Arbeitsweg zur besagten Zeche. Darin lässt er Erinnerungen an die Jugendzeit sowie Erlebnisse einfließen, die mit der Straße in Verbindung stehen. Zwischen den Zeilen erfährt der Leser, dass der Verfasser das ihm Unbekannte entdecken wollte, doch die Straße für ihn nicht endlos gewesen sei, wie er selbst schreibt. Der Arbeitsweg fesselte ihn für Jahrzehnte an seinen Arbeitsplatz, der Endstation seines Fernwehs. Aufgrund seiner Angst vor Arbeitslosigkeit und des Heimatgefühls verweilte Gerlach schließlich an diesem Ort. Folgende Zeilen zeugen von seiner zeitweiligen Verzweiflung:

„Ich habe fast nie erfahren, was Glück und Lebensfreude ist [...]. Aber ich habe gelernt, auf meine eigenen Wünsche zu verzichten. Was mir das Leben noch lebenswert macht, ist eine gewisse Lebensneugierde, ein besonderes Interesse an dem grossen Lebenstheater, welches sich in den letzten Jahrzehnten zu höchster Spannung steigert.“¹⁴⁷⁵

Die Auseinandersetzung mit dem Thema „Straße“ bezeugt Gerlachs Arrangement mit seiner Lebenssituation, wie der Verlag schreibt.¹⁴⁷⁶ Das Buch wurde als repräsentativ für das „schwere Schicksal“ der Bergleute gesehen, das symbolisch in seiner „resignierenden Weltsicht“ zum Ausdruck komme. Gerlach bleibe „einzig die romantisch-naive Sehnsucht nach einem idyllischen Lebensabend“, wie in der Inhaltsangabe zu lesen ist.¹⁴⁷⁷ Dass seine Sichtweise allerdings keineswegs naiv ist, zeigt sich zum einen in seiner Bemühung, sein Schicksal sowohl zu reflektieren als auch zu bewältigen sowie zu akzeptieren. Zum anderen besitzt Gerlach die Fähigkeit, seine Erlebnisse auf anschauliche und unterhaltsame Weise niederzuschreiben. Der sprachliche und inhaltliche Anspruch des Textes lässt den Leser nicht unmittelbar vermuten, dass dieser von einem literarischen Laien, einem Bergmann, verfasst wurde. Der logische Aufbau lässt eine klare Gedankenführung nachvollziehen. Aus der Ich-Perspektive erfährt der Leser, dass der Autor die Natur und seine Umgebung sensibel wahrnahm, in der Pflanzenwelt bewandert war und es vermochte, die Atmosphäre der Straße zu beschreiben. Die subjektive Erzählung zeugt davon, dass Gerlach seine eigene Lebenssituation und die Welt auf philosophische Weise betrachtete und fähig war, über Erlebnisse und mentale Zustände zu reflektieren. Der Autor wusste, dass es außerhalb seiner beschaulichen Heimat eine Welt zu entdecken gab, die ihm verschlossen bleiben sollte.

Hinsichtlich der für die vorliegende Untersuchung relevanten Konzeption des „Naiven“ innerhalb der Ruhrfestspiel-Ausstellungen lohnt es im Folgenden näher auf Schulze Vellinghausens Beitrag „Müßiggang – auch im Ruhrgebiet?“ einzugehen. In der theoretischen Auseinandersetzung mit regionaler Laienkunst verweist der Autor auf die Existenz von „falschen“ Laienkünstlern, welche nach Schablonen sowie Vorbildern arbeiten würden, und „echten“, von „augenfälli-

¹⁴⁷³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Biografische Notizen zu Friedrich Gerlach, o. D.

¹⁴⁷⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Personalbogen, Friedrich Gerlach, 09.04.1963.

¹⁴⁷⁵ Gerlach / Heider 1973, S. 56.

¹⁴⁷⁶ Vgl. Gerlach / Heider 1973, S. 8.

¹⁴⁷⁷ Vgl. o. V.: Inhaltsangabe, in: Gerlach / Heider 1973, Umschlag.

ger Ursprünglichkeit“ zeugenden Laienkünstlern. Ihre „Hilflosigkeit“ wertet der Autor als fehlende akademische Schulung und zu bewahrende Qualität, in der er die gleiche Naivität erkennt, wie sie in der Volkskunst vermittelt werde.¹⁴⁷⁸ Im Zusammenhang mit dem Bildungsziel der Ausstellung erkennt Rößler-Lelickens in Schulze Vellinghausens Unterscheidung „echter“ und „falscher“ Laienkünstler die Absicht, zukünftige Laienkünstler zu belehren, indem man versuchte, sie von der Arbeit nach Vorlagen wie auch einer künstlerischen Schulung abzubringen.¹⁴⁷⁹

Schulze Vellinghausens Ausführungen stellen eindeutige Parallelen zu Grochowiaks Kriterien des „Naiven“ dar, die sich in seinem Buch „Deutsche naive Kunst“ (1976) publiziert finden. Da Grochowiak zu Beginn der 1950er-Jahre noch nicht zur „naiven Kunst“ veröffentlicht hatte, scheint es sich bei Schulze Vellinghausens vorgenommener Unterscheidung zwischen „echten“ und „falschen“ Laienkünstlern um eine Vorstufe von Grochowiaks Abgrenzung des „authentischen Naiven“ und des „Dilettanten“ zu handeln. Eine weitere Übereinstimmung zeigt sich in der Beurteilung des als ursprünglich gedeuteten technischen Unvermögens. Beide Autoren beabsichtigen die volkskunsttypische „Naivität“ zu bewahren, indem sie sich allgemein gegen die künstlerische Schulung und für die Isolation des Laienkünstlers aussprachen. Grochowiak beschreibt den „echten“ bzw. „naiven“ Laienkünstler später als Einzelgänger, der selten oder gar nicht Kontakt zu anderen Künstlern sucht.¹⁴⁸⁰

Schulze Vellinghausen schreibt der Laienkunst zwar „Ursprünglichkeit“ und „Naivität“ zu, doch ist im gesamten Ausstellungskatalog noch nicht von „naiver Kunst“ die Rede, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass sich das Naivitätskonzept 1953 noch im Anfangsstadium befand.¹⁴⁸¹ Wie der Ausstellungstitel dokumentiert, ist im Zusammenhang mit der Ausstellungsthematik stattdessen von „Sonntagsmalern“ die Rede. Dass die Presse unterschiedliche Bezeichnungen für Laienkünstler verwendete – beispielsweise „Amateur“¹⁴⁸², „Dilettant“¹⁴⁸³ oder „naiver Künstler“¹⁴⁸⁴ –, deutet auf eine gewisse Willkürlichkeit in der damaligen Wahl der Begrifflichkeit hin. Nichtsdestoweniger stellen die genannten Konnotationen einen deutlichen Bezug zur Primitivismus-Ideologie der Moderne her, die konzeptuell auf Laienkunst im Allgemeinen und des Lohnabhängigen aus der Montanindustrie im Speziellen übertragen wurde.

III.2.4 „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954)

In Anlehnung an die Thematik der Ruhrfestspiel-Ausstellung von 1953 konzentrierte man sich im darauffolgenden Jahr auf die Vermittlung eines „Sinnvollen Laienschaffens“, wie der Ausstellungstitel andeutet. Vom 8. bis 29. August 1954 wurde die Ausstellung im Rahmen der Ruhr-

¹⁴⁷⁸ Vgl. Schulze Vellinghausen, Kat. Ausst. Recklinghausen 1953, o. S.

¹⁴⁷⁹ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 53.

¹⁴⁸⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 11 f.

¹⁴⁸¹ Vgl. mb: Die Muße – Quell der Befreiung, 1953.

¹⁴⁸² Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Steinberg 1953.

¹⁴⁸³ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Klie 1953.

¹⁴⁸⁴ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Ho 1953.

festspiele unter der Leitung von Thomas Grochowiak und in Zusammenarbeit mit Anneliese Schröder, Hans Werdehausen und Theo Theissen¹⁴⁸⁵ nach der Hauptausstellung¹⁴⁸⁶ in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen präsentiert.¹⁴⁸⁷ Inspiriert von der Vorgängerausstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“ und durch Vorträge, unter anderem Josef Piepers, der auf die Notwendigkeit musischer Bildung für Arbeiter hingewiesen hatte, thematisierte die Schau von 1954 die sinnvolle Gestaltung der Freizeit.¹⁴⁸⁸ In diesem Kontext sollte sie sowohl einen Überblick über die Situation des Laienschaffens im Ruhrgebiet geben als auch zu „sinnvollem Tun in der arbeitsfreien Zeit“ anregen.¹⁴⁸⁹

Während die Ausstellung aus dem Vorjahr Arbeiten von bekannten französischen „Sonntagsmalern“, internationalen Laienkünstlern wie auch Arbeiter-Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet parallel zu bildender Kunst zeigte, unterschied sich die Präsentation „Sinnvolles Laienschaffen“ davon in einem wesentlichen Punkt: Sie beschränkte sich auf zeitgenössische Freizeitarbeiten – Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen und Fotografien – von werktätigen Menschen aus Zechen, Hüttenwerken und Fabriken.¹⁴⁹⁰ Unter den Exponaten von 97 Laienkünstlern, darunter Friedrich und Ludwig Gerlach, Karl Kazmierczak, Hans Menne oder auch Max Valerius, stammte die überwiegende Anzahl der Aussteller aus 25 Industriebetrieben des Ruhrgebiets.¹⁴⁹¹ Die Ausstellung beinhaltete zudem eine Sonderschau mit Farb reproduktionen von Werken berühmter „Sonntagsmaler“, die Grochowiak bei verschiedenen Kunstverlagen angefragt hatte¹⁴⁹², um „Musterbeispiele für echtes Laienschaffen“ vorzuführen.¹⁴⁹³

Der Briefverkehr der Kunsthalle aus dem Jahr 1954 beleuchtet die Vernetzung und Zusammenarbeit der Ausstellungsleitung mit verschiedenen Industriebetrieben im Rahmen der Ausstellungsvorbereitung.¹⁴⁹⁴ Die Ausstellungsleiter unternahmen verschiedene Schritte, um Teilnehmer

¹⁴⁸⁵ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1954.

¹⁴⁸⁶ Der Titel der damaligen Hauptausstellung lautet „Zeugnisse europäischer Gemeinsamkeit. Meisterwerke der Malerei und Plastik aus europäischen Museen und Privatsammlungen“ (19. Juni bis 30. Juli 1954, Städtischen Kunsthalle Recklinghausen).

¹⁴⁸⁷ Vgl. Pölking / Ruhrfestspiele Recklinghausen 1996, S. 79.

Fach widerspricht sich, indem sie an unterschiedlichen Textstellen sowohl die Vestlandhalle als auch die Kunsthalle als Ausstellungsort angibt. Vgl. Fach 1999, S. 99 (Vestlandhalle), S. 129 (Kunsthalle). Das Programm der Ruhrfestspiele informiert nur über die Hauptausstellung „Zeugnisse Europäischer Gemeinsamkeit“, die in der Kunsthalle gezeigt wurde. Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Programm der Ruhr-Festspiele Recklinghausen 1954.

¹⁴⁸⁸ Vgl. Burrmeister, Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.; vgl. Burrmeister 1954a, S. 7.

¹⁴⁸⁹ Vgl. Burrmeister, Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.

¹⁴⁹⁰ Vgl. Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006, S. 13, vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.

¹⁴⁹¹ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.

¹⁴⁹² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an den Kunstverlag Braun und Co, 20.04.1954.

Es ist lediglich nachzuvollziehen, dass Grochowiak drei Reproduktionen von Henri Rousseau – „Die Schlangenbeschwörerin“, „La Promenade“ und „Pferdewägelchen“ – bei Kunstverlagen angefragt hatte. Zu den Kunstverlagen, die Grochowiak anscrieb, gehörten Braun und Co in Biberach a. d. Riss, Piper, Bruckmann, Hanfstaengl und Ackermann in München sowie Egger und Seemann in Köln. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Anneliese Schröder an Herrn Franz Schöllhammer, Recklinghausen, 04.06.1954.

¹⁴⁹³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an den Kunstverlag Braun und Co, 22.06.1954.

¹⁴⁹⁴ Es ergab sich eine Zusammenarbeit mit Werner Papsdorf, dem hauptamtlichen Kulturbeauftragten der Schachtanlage Lohberg in Dinslaken der Hamborner und der Friedrich Thyssen Bergbau-AG. Er hatte Material aus diesen Betrieben zur Besichtigung zusammengetragen. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Papsdorf an Grochowiak, 22.05.1954.

für die Ausstellung anzuwerben. Die Kunsthallenmitarbeiter sendeten Plakate an zahlreiche Industriebetriebe, um die jeweiligen Belegschaften auf die geplante Ausstellung aufmerksam zu machen und zugleich dazu aufzurufen, möglichst zahlreich Laienkunstarbeiten zu Ausstellungszwecken zur Verfügung zu stellen.¹⁴⁹⁵ Grochowiak und Schröder nutzten zudem Werkzeitschriften der Zechen- und Hüttenbetriebe als Forum, um Belegschaftsmitglieder dazu aufzufordern, ihre in der Freizeit geschaffenen Objekte einzusenden.¹⁴⁹⁶ Auch in der Presse gab es vergleichbare Ankündigungen und Aufrufe. Wie Briefe aus dem Archiv der Kunsthalle Recklinghausen offenlegen, luden die Kunsthallenmitarbeiter außerdem Arbeiter-Laienkünstler unterschiedlicher Industrieunternehmen gezielt auf schriftlichem Weg dazu ein, die qualitativ besten Werke zur Ansicht einzusenden, worauf diese in der Regel positiv reagierten. Darüber hinaus sendeten Laienschaffende in eigener Initiative Arbeiten an die Kunsthalle. Schröder riet den Laien zwar, aufgrund des begrenzten Gesamtumfangs der Ausstellung nicht mehr als vier bis fünf Arbeiten einzuschicken, doch war offiziell keine Höchstzahl für die Einsendung vorgeschrieben.¹⁴⁹⁷ Die Folge war eine Flut von 3.000 Einsendungen, von denen eine Auswahl im Zeitraum vom 18. Juni bis 30. Juli 1954 im Saalbau ausgestellt wurde. Die sozusagen erlesene Auswahl von 150 Werken¹⁴⁹⁸ wurde schließlich im August in der Kunsthalle gezeigt.¹⁴⁹⁹

Ferner suchte die Kunsthalle den persönlichen Kontakt zu Laienschaffenden und die Zusammenarbeit mit verschiedenen Betriebsgewerkschaften, deren Vertrauensleute¹⁵⁰⁰ einen engen Kontakt zu den Werksangehörigen pflegten und bei der Zusammenstellung von Arbeiten behilflich waren.¹⁵⁰¹ Diese Kontaktaufnahme ist laut Dörnemann bedeutend für den Erfolg und den Anklang

Auch die August Thyssen-Hütte AG hatte sich auch bereit erklärt die Kunsthalle in ihrem Ausstellungsvorhaben zu unterstützen und stellte einen Sachverständigen bereit. Der Kulturbeauftragte der Hibernia AG Günther Röhrdanz informierte Grochowiak darüber, dass die Schachanlage Shamrock 3/4 in Wanne-Eickel und die Zechen Bergmannsglück und Westerholt in Gelsenkirchen sowie die Zechen Waltrop und General Blumenthal, die allesamt der Bergwerksgesellschaft Hibernia AG unterstanden, in Recklinghausen ihre Ausstellungen bereitgestellt hatten, damit Grochowiak daraus eine Auswahl treffen konnte. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Röhrdanz an Grochowiak, 15.05.1954.

¹⁴⁹⁵ Die Anfrage und die Zusendung der Ausschreibung in Form von Plakaten, die auf Wunsch in den jeweiligen Betrieben ausgehängt werden sollten, erfolgten so kurzfristig, dass den Mitarbeitern nur zwei Wochen Zeit blieben, um Arbeiten einzureichen. Das Hüttenwerk Salzgitter führte die geringe Anteilnahme aus dem eigenen Betrieb darauf zurück. Da die Einsendung durch das Hüttenwerk Salzgitter nicht fristgerecht erfolgte, wurden die Arbeiten, bis auf fünf Ölbilder, eine Federzeichnung sowie eine Farbskizze, schließlich nicht in die Ausstellung einbezogen. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Ritsert an Grochowiak, 02.11.1954.

¹⁴⁹⁶ Vgl. Fach 1999, S. 129.

¹⁴⁹⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Anneliese Schröder an Herrn Franz Schöllhammer, 04.06.1954.

¹⁴⁹⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Borchardt, 16.09.1954.

¹⁴⁹⁹ Vgl. Fach 1999, S. 129.

¹⁵⁰⁰ Zur betriebsnahen Interessenvertretung der Verbesserung der Mitgliederbetreuung und Mitgliederwerbung setzten manche Gewerkschaften ausgewählte Mitglieder, sogenannte Vertrauensleute ein. Mit gewerkschaftlichen Aufgaben betraut, stellten sie das Bindeglied zwischen Gewerkschaften und ihren Mitgliedern dar. Sie erhielten bspw. Einspruchsrechte bei Kündigungen und Einstellungen. Vgl. DGB, Soziale Marktwirtschaft und Mitbestimmung (online).

Um 1954 hätte es Vertrauensmännern in rund 350 Großbetrieben Nordrhein-Westfalens gegeben. Vgl. Bischoff 1969, S. 38 f.

¹⁵⁰¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Burrmeister an Grochowiak, 15.03.1954.

der Ruhrfestspiele gewesen. Es ist anzunehmen, dass Grochowiak zwecks seiner Ausstellungsvorbereitungen auf das bereits unter Burrmeister mit der Unterstützung der örtlichen Gewerkschaftsleitungen gebildete Netz aus Ruhrfestspiel-Vertrauensmännern, die regelmäßig zur Weitergabe an die Belegschaft über Ruhrfestspiel-Veranstaltungen informiert wurden, und Ruhrfestspiel-Korrespondenten in den großen Industriebetrieben zurückgriff.¹⁵⁰²

Im Rahmen der Ausstellungsbewerbungen reichten die Laienschaffenden ihre Arbeiten sowohl bei den Vertrauensleuten als auch bei den Betriebsräten ein.¹⁵⁰³ Willi Heußner, Mitarbeiter des DGB, hatte geholfen, zwischen Grochowiak und Kontaktmännern aus den Sozialabteilungen der Betriebe zu vermitteln, die ihm letztlich beim Zusammentragen von Arbeiten behilflich waren.¹⁵⁰⁴ Grochowiak besichtigte diese vor Ort und wählte gezielt Exponate für die Ausstellung aus.¹⁵⁰⁵ Des Weiteren gab es bereits bestehende Kontakte zwischen der Kunsthalle und Laienkünstlern, wie zu Friedrich und Ludwig Gerlach, auf die erneut zurückgegriffen wurde.

Parallel recherchierte Schröder auf der Suche nach geeigneten Exponaten nach vorausgegangenen Ausstellungen zum Laienschaffen. Infolgedessen wandte sie sich unter anderem an das Bochumer Bergbau-Museum, dessen damaliger Direktor, Heinrich Winkelmann, Material aus den bekannten Arbeitskreisen vorzulegen und Unterlagen aus vergangenen Ausstellungen zu zeigen bereit war.¹⁵⁰⁶ Darüber hinaus traten externe Einrichtungen auch initiativ an die Kunsthallenleiter heran. Beispielsweise setzte die „Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V.“, die 1947 als Förderverein des Deutschen Bergbau-Museums Bochum gegründet wurde, Grochowiak über den Wunsch der Rheinpreußen AG in Kenntnis, sich mit Arbeiten der Arbeitsgemeinschaft kunstinteressierter Bergleute an der Ausstellung zu beteiligen.¹⁵⁰⁷ Außerdem be-

Des Weiteren stand die Kunsthalle für die Besichtigung von Freizeitarbeit in Kontakt mit der Sozialabteilung der Gußstahlwerke Gelsenkirchen AG (Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Gußstahlwerke Gelsenkirchen Aktiengesellschaft an Grochowiak, 31.05.1954.), der Sozialabteilung der Hüttenwerke Ilse-Peine AG in Peine (Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Hüttenwerke Ilse-Peine Aktiengesellschaft an Grochowiak, 01.06.1954.) und u. a. dem Betriebsrat der Kokerei Robert Müser in Bochum-Werne. (Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief des Betriebsrats der Kokerei Robert Müser an Grochowiak, 01.06.1954.)

Es bestand zudem die Verbindung zur Sozialwirtschaftsstelle der Friedrichshütte AG in Herdorf-Sieg, dem DGB Ortsausschuss Köln, dem DGB Kreis Ausschuss Hagen und dem Vorstand der Bergbau-Aktiengesellschaft Constantin der Große in Bochum. Grochowiak hatte außerdem die Deutsche Edelstahlwerke Aktiengesellschaft zur Teilnahme an der Ausstellung eingeladen. Aufgrund einer thematisch ähnlichen, parallel stattfindenden Ausstellung musste diese jedoch absagen. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Deutschen Edelstahlwerke Aktiengesellschaft an Grochowiak, 19.05.1954.

¹⁵⁰² Vgl. Dörnemann 1958, S. 16; vgl. Bischoff 1969, S. 38 f.

¹⁵⁰³ Vgl. Fach 1999, S. 129.

¹⁵⁰⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Hammelrath, 01.04.1954.

¹⁵⁰⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Währich an Grochowiak, 15.05.1954. Handelte es sich nur um einzelne oder wenige Arbeiten, bat die Kunsthalle die Betriebe um Zusendung. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an das Gußstahlwerk Gelsenkirchen, 05.06.1954.

¹⁵⁰⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Winkelmann an Grochowiak, 26.05.1954.

Winkelmann hatte von sich aus den Wunsch geäußert an der Ausstellung mitzuwirken, wozu es über seine Hilfestellung hinaus jedoch nicht kam. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Heussner an Grochowiak, 08.05.1954.

¹⁵⁰⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V. an Grochowiak, 04.06.1954.

kundete die Leitung des DGB den Wunsch, dass Freizeitarbeiten von Belegschaftsmitgliedern aus Duisburger Betrieben, die in einer Ausstellung des Niederrheinischen Heimatmuseums gezeigt wurden, in die Recklinghäuser Ausstellung integriert wurden.¹⁵⁰⁸

Die Ausstellungsbroschüre führt die endgültige Auswahl der Aussteller alphabetisch geordnet auf und ergänzt diese Information durch Angaben zum Alter und Beruf, die über einen zuvor verschickten Personalbogen abgefragt wurden. Diese Daten offenbarten, dass überwiegend Laienschaffende aus dem Bergbau oder der Stahlindustrie der Ruhrregion¹⁵⁰⁹, aber auch aus Industriestädten und -gebieten aus dem Umland, Düsseldorf, Krefeld, Kamp-Lintfort, Wuppertal, dem Siegerland und Gummersbach ausgewählt wurden.¹⁵¹⁰ Waren Bergmänner darunter weit in der Überzahl, fanden sich seltener Labortechniker, Chemiker, technische Zeichner oder beispielsweise kaufmännische Angestellte sowie vereinzelt Hausfrauen und Rentner unter den Ausstellern. Das Kunstschaffen wurde in diesen Fällen als Betätigung neben der Hauptberuflichkeit ausgeübt.

Angebunden an die erstmalige Aktion „Ruhrfestspiele auf Rädern“ hatte die Ausstellung die Theaterinszenierung „Nathan der Weise“ von G. E. Lessing auf einer Rundreise in mehrere Städte Nordrhein-Westfalens begleitet.¹⁵¹¹ Auf Einladung der holländischen Gewerkschaft wanderte sie zudem in kleinerem Umfang nach Rotterdam.¹⁵¹² Die Wanderausstellung sollte insgesamt

¹⁵⁰⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Tilders an Burrmeister, 26.03.1954.

¹⁵⁰⁹ Es waren Laienschaffende aus folgenden Städten und Betrieben der Ruhrregion in der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ vertreten: Bochum (Gußstahlwerk Bochumer Verein, Steinkohlenbergwerk Hannover-Hannibal Aktiengesellschaft), Bottrop (Generalwerkstatt der Prosperanlagen), Dortmund (Schachanlage Hansa, Zollern II, Schachanlage Erin, Zollern I, Dortmunder Bergbau AG; mit insgesamt 10 Laienkünstlern stammten die meisten aus der Dortmunder Bergbau AG), Duisburg (Schachanlage Walsum, Zeche Rheinpreußen Homberg, Hüttenwerke Phoenix Aktiengesellschaft), Essen (Krupp-Werke, Mannesmann-Bergwerke Aktiengesellschaft), Gelsenkirchen (Gelsenkirchener Bergwerks AG, Zeche Bismarck 7/8), Gladbeck (Bergwerksgesellschaft Hibernia AG, Zeche Graf Moltke), Hagen, Hamm (Zeche Heinrich-Robert), Hattingen (Henrichshütte), Herne (Zeche Mont Cenis), Herten (Zeche Schlägel und Eisen), Marl (Chemische Werke Hüls), Mülheim an der Ruhr wie auch Oberhausen. Im Verhältnis wurden nur wenige Laien aus Recklinghausen in die Ausstellung aufgenommen. (Zeche Recklinghausen II, Zeche General Blumenthal), Waltrop (Zeche Waltrop), Werne (Bergwerk AG Werne). Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.

¹⁵¹⁰ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.

¹⁵¹¹ Bischoff schreibt, dass die Ausstellung ursprünglich in 16 Revier-Städte mitreisen sollte, letztlich aber nur in elf dieser Städte gezeigt wurde. Vgl. Bischoff 1969, S. 36.

Die Premiere des Theaterstücks fand auf der Zeche König-Ewald Ludwig in Recklinghausen statt. Ab dem 29. Juni 1954 wanderten die Festspiele ebenfalls in folgende Spielstätten: Capitol, Westfalenhaus in Dortmund (6. Juli) (Vgl. o. V.: „Sinnvolles Laienschaffen“, 1954), Stadttheater Marl (7. Juli); Schützenhaus Bocholt (8. Juli), Opernhaus Essen (9. Juli), Bismarckhalle Weidenau in Siegen (11. Juli), Hüttenhaus der Friedrichshütte in Herdorf (12. Juli), Schützenhaus Frechen (14. Juli), Aula der Universität zu Köln (1. Juli), Stadttheater Bonn (16. Juli), Stadttheater Aachen (17. Juli), Europa-Palast in Düsseldorf (18. Juli), Stadttheater Krefeld (20. Juli), Stadttheater Rheinhausen (21. Juli), Stadttheater Rheinhausen (22. Juli), Gewerkschaftshaus in Bochum (23. Juli), Werksgasthaus Oberhausen (24. Juli), Schouwburg in Rotterdam (28. Juli). Vgl. Limbach 1965, S. 221; vgl. Burrmeister, Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.; vgl. o. V.: Zwei Kulturtage für Werktätige, 1954.

Einem Brief Grochowiaks ist zu entnehmen, dass man außerdem noch dem Kulturbeauftragten der Hibernia AG in Herne, Günter Röhrdanz, in Aussicht stellte, die Ausstellung nach den geplanten Stationen in drei bis vier Betrieben der Hibernia AG zu zeigen. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Röhrdanz an Grochowiak, 09.07.1954.

¹⁵¹² Vgl. Limbach 1965, S. 137.

In Rotterdam wurden lediglich Werke von 57 Laien präsentiert. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Künstlerliste, 1957.

rund 100 Arbeiten zeigen. Teilweise wurde das Material durch Arbeiten lokaler Laienkünstler ergänzt. Im Fall der Laienkunstschaffenden aus Krefeld waren die Einsendungen zahlreich gewesen, wie die Rheinische Post berichtete.¹⁵¹³ Mit der ergänzenden Auswahl von Ausstellern aus Betrieben verschiedener Städte innerhalb und außerhalb des Ruhrgebiets demonstrierten die Veranstalter, dass künstlerisches Laienschaffen keineswegs ortsgebunden war. Da der DGB die Förderung kreativer Freizeitgestaltung in Form von Ausstellungen auf das gesamte Bundesgebiet ausgeweitet hatte, wollte man vielmehr eine überregional verbreitete „sinnvolle“ Nutzung der Freizeit unter Lohnabhängigen aufzeigen.¹⁵¹⁴

Einen Teil des Ruhrfestspiel-Programms in unterschiedlichen Städten zu zeigen, diente sowohl der Repräsentation der gewerkschaftlichen Arbeit nach innen und außen als auch der Vergrößerung des Rezipientenkreises.¹⁵¹⁵ Hinsichtlich des Theaterprogrammes wurde die überregionale Austragung entschieden, da in den Jahren zuvor aufgrund mangelnder Kapazitäten Tausenden der Wunsch eines Festspielbesuches verwehrt geblieben war.¹⁵¹⁶ Da es den Veranstaltern zudem im Vorjahr nicht gelungen war, durch die Sonderfahrten der Gewerkschaften zu den Ruhrfestspielen Gewerkschafter des gesamten Bundesgebietes zu erreichen, wurden Theaterstücke in anderen Städten des Bundesgebiets aufgeführt, um in Betrieben Werbung für das Kulturfestival zu machen.¹⁵¹⁷ Auf jeweiliger regionaler Ebene erhoffte man sich, durch die Einbeziehung lokaler Laienkünstler vermutlich insbesondere die Hauptzielgruppe der Lohnabhängigen zu erreichen und zur Selbstbetätigung anzuregen, da hinsichtlich der vergleichbaren sozialen Herkunft eine erhöhte Identifikationschance gegeben war.¹⁵¹⁸

Mit welchen Werken die einzelnen Laienschaffenden in der Ausstellung vertreten waren, geht nicht aus der Ausstellungsbroschüre hervor. Doch finden sich neben kurzen Einführungstexten von Burrmeister und Grochowiak, 22 Werke in Schwarz-Weiß darin abgebildet. Nur anhand dieser im Vergleich zur Gesamtzahl der Aussteller geringen Anzahl von Abbildungen unterschiedlicher Gattungen – Fotografie, Zeichnung, Malerei, Stickerei, Linolschnitt und Schnitzerei – sowie verschiedener Kunstgenres, darunter Landschaften, Porträts, religiöse Motive oder auch

Der Ausstellung kam zudem eine übergreifende politische Funktion zu, da sie den Versuch einer Annäherung an die einst verfeindeten Nachbarländer darstellte. Dass die Theaterinszenierung und die Ausstellung nach Rotterdam geschickt wurden, geschah laut Fach, um dem durch die nationalsozialistische Okkupation hervorgerufenen Image der Deutschen im Ausland entgegenzuwirken. Eine nachbarschaftliche Kooperation zwischen Deutschland und den Niederlanden war aufgrund der Kriegsgeschehnisse in dieser Zeit noch keinesfalls selbstverständlich. Vgl. Fach 1999, S. 60., S. 131.

¹⁵¹³ Vgl. o. V.: Zwei Kulturtage für Werktätige, 1954.

¹⁵¹⁴ Vgl. Presler 1994, S. 295.

Auch andernorts wurden Freizeit und Steckenpferd in einer Ausstellung thematisiert. Unter dem Titel „Kein Angst vor Freizeit“ veranstalteten der DGB Kreisausschuss München, die Volkshochschule, das Kulturreferat und das Stadtmuseum von München 1955 eine Ausstellung mit diversen Arbeiten von Freizeitschaffenden im Münchner Stadtmuseum. Vgl. o. V. 1957f, S. 390.

¹⁵¹⁵ Vgl. Dörnemann 1958, S. 26.

¹⁵¹⁶ Vgl. Burrmeister 1954a, S. 6.

¹⁵¹⁷ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 14; vgl. Bischoff 1969, S. 36.

¹⁵¹⁸ Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 14.

Die Tatsache, dass die Ausstellung jeweils nur einen Tag an jedem Ort verweilte, wurde durch die Zeitschrift „Der Anschnitt“, die von der „Vereinigung der Freunde für Kunst und Kultur im Bergbau e.V.“ herausgegeben wurde, kritisiert. Die Kurzbesuche hätten eine Breitenwirkung, die gerade bei dieser Ausstellung angebracht gewesen wäre, unmöglich gemacht. Vgl. o. V. 1954f, S. 18.

Jagdszenen, sind Rückschlüsse auf das Konzept hinsichtlich der Werkauswahl möglich. Da nicht alle Einsendungen berücksichtigt werden konnten, wählten die Ausstellungsmacher „vor allem die originalen und schöpferischen Leistungen“ der Laienkünstler aus. Arbeiten, die nach Vorlagen wie Künstlerpostkarten entstanden waren, hatten dabei nicht berücksichtigt werden können, wie Grochowiak im Einführungstext erklärt.¹⁵¹⁹ Er skizziert vier Kategorien, Fach spricht hier von einer Gliederung in Qualitätsmerkmale, nach denen Laienkunstwerke für die Ausstellung ausgewählt worden waren.¹⁵²⁰ Grochowiak spricht von jenen Laien, die sich durch das Kopieren selbst an Originalwerken großer Meister schulen wollten. An sie appelliert er, nicht nur nachzumalen, sondern die eigene Formensprache umzusetzen, sodass ein neues Kunstwerk entstünde. Grochowiak gab sich demnach nicht mit der Nachbildung zufrieden, sondern verlangte den Laienkunstschaffenden die Entwicklung eigener künstlerischer Fähigkeiten und Qualitäten ab.¹⁵²¹ Ein Beispiel für die Künstlerkategorie wird der erst 19-jährige Hans Menne gewesen sein, in dessen Werk sich ein „starkes malerisches Talent“ offenbare, wie Grochowiak schreibt. Die Zeitschrift „Der Anschnitt“ hält fest, dass Menne die „große Kunst“ nicht nachahmte, sondern an ihrem Vorbild einen persönlichen Stil entwickelte.¹⁵²²

In die zweite Kategorie ordnete Grochowiak Laienkünstler ein, die ein „möglichst getreues Abbild der Natur“ erreichen wollten. In der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ ebenfalls vertretene Laienkunstwerke von großer Virtuosität bildeten die dritte Gruppe. Sie strebten nach „technischer Vervollkommnung und Schulung, um die Regeln und Gesetze der berufsmäßigen Kunstübung zu erlernen“, wie sie laut Grochowiak bei den meisten Laien zu finden waren.¹⁵²³ Zwei Fälle, in denen Laienkünstlern die Teilnahme versagt blieb, stellen allerdings das Ausmaß des von Grochowiak akzeptierten Könnens infrage. Die Bergbau-Aktiengesellschaft Constantin der Große hatte beispielsweise Werke des Mitarbeiters Friedrich für die Ausstellung bereitgestellt. Aus den biografischen Angaben geht hervor, dass der 1920 Geborene in Lobenstein bildende Kunst studiert hatte.¹⁵²⁴ Die Ausstellungsbroschüre gibt darüber Aufschluss, dass Grochowiak die Arbeiten von Friedrich letztendlich als einzige aus der Auswahl der Bergbau-Aktiengesellschaft nicht ausstellte. Im Fall von Frau Hußmann, einer Bergmannsfrau aus Marl, habe die Ausstellungsleitung ihre Tonplastiken angeblich abgewiesen, da sie „zu gut“ waren. Ein Artikel informiert darüber, dass Frau Hußmann vor zwei Jahren einer Arbeitsgemeinschaft an der Volkshochschule in Marl beigetreten war, in der Werk- und Nadelarbeit gelehrt wurde.¹⁵²⁵ Diese Beispiele geben Anlass zu der Annahme, dass Grochowiak gezielt Laienschaffende auswählte, die nicht geschult waren und ein gewisses Maß an technischem Unvermögen aufwiesen. Bestärkt wird diese Annahme durch die vierte von Grochowiak aufgestellte Kategorie. Dieser gehörten besonders jene Laienkünstler an, die laut Grochowiak „unbekümmert um Schulung und

¹⁵¹⁹ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.

¹⁵²⁰ Vgl. Fach 1999, S. 130.

¹⁵²¹ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.

¹⁵²² Vgl. o. V. 19551, S. 34.

¹⁵²³ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.

¹⁵²⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bergwerksdirektor H. Koormann an Grochowiak, 25.06.1954.

¹⁵²⁵ Vgl. hs 1954.

Zeitgeschmack, um Kunstregeln und Gesetze, malen, zeichnen oder schnitzen“. Sie hätten den größten Raum in der Ausstellung eingenommen. Als charakteristisch für die Künstler dieser Gruppe erachtete Grochowiak, dass sie sich die Gestaltungsmittel selbst erarbeiteten und darüber hinaus eine „ursprüngliche Formkraft“ bewahrten. Sie würden den Betrachter „durch ihre Schlichtheit, Reinheit und Tiefe der Empfindung“ ergreifen. Grochowiak erhob die Laienkunstwerke aufgrund dieser Merkmale „in den Rang von Kunstwerken“.¹⁵²⁶

Die Charakterisierung der vierten Gruppe entspricht seinen später formulierten Kriterien der „naiven Kunst“. Von „naiver Kunst“ ist im Zusammenhang mit der Ausstellung von 1954 allerdings nur indirekt in Burrmeisters Einführung in der Ausstellungsbroschüre die Rede. Er bewertet die Laienkunstwerke darin als Zeugnis für die ungebrochene schöpferische Kraft des deutschen Volkes und äußert überzeugt, dass diese „überall dort zu kräftigem Ausdruck im Werke kommt, wo es dem Laienschaffenden gelingt, sich der schematisierenden Umwelteinflüsse zu erwehren und allein aus seiner Naivität, aus seinem Innern zu bilden; wo er es vermag, die Schrift seines Herzens zu schreiben“.¹⁵²⁷ Burrmeister schafft mit dieser Aussage einen deutlichen Bezug zur Primitivismus-Ideologie der Moderne und ebnet Grochowiak damit den Weg, die Arbeiter-Laienkunst an das Konzept der „naiven Kunst“ anzuschließen.

Welche Laienkünstler den jeweiligen Gruppen zugewiesen wurden, ist nicht dokumentiert worden. Es lässt sich jedoch vorwegnehmen, dass beispielsweise Karl Eduard Kazmierczak zur vierten Gruppe gerechnet wurde, da er in späteren Ausstellungen als „naiver“ Künstler aus dem Ruhrgebiet vorgestellt wurde.

Die August-Thyssen-Hütte Hamborn hatte im Zusammenhang mit der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ zwischen der Kunsthalle Recklinghausen und dem damals 59-jährigen Werksangehörigen Kazmierczak vermittelt, der rund 50 Bilder und 50 Plastiken zur Auswahl stellte.¹⁵²⁸ Das in der Ausstellung vertretene Gemälde mit dem Titel „Madonna“¹⁵²⁹ (1952) (Abb. 11, S. 197) zeigt eine gegenständliche Mariendarstellung im Hochformat. Die bis zur Taille dargestellte Madonna, für die Kazmierczaks Tochter Modell gesessen hatte¹⁵³⁰, verortet der Maler im Vordergrund der rechten Bildhälfte eines geschlossenen Innenraumes. Die frontal ausgerichtete Figur blickt den Betrachter direkt an. Anhand des Strahlenkranzes, der das Madonnenhaupt umgibt, ihrer andächtig aneinandergelegten Hände sowie des kostbaren, mit Perlen bestickten Gewandes ist die Figur als heilige Mutter zu identifizieren. Das spätgotische Kreuzstockfenster im linken Bildhintergrund gibt den Blick auf eine nicht näher zu bestimmende Landschaft frei. Die Bleiglasfenster mit diagonal verlaufenden Bleiruten und Glasmalereien, wie sie im mittig platzierten Tondo zu sehen sind, wurden im ausgehenden Mittelalter zunehmend für profane Gebäude der wohlhabenden Gesellschaft verwendet. Die historische Einordnung der Fenster legt

¹⁵²⁶ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.

¹⁵²⁷ Vgl. Burrmeister, Kat. Ausst. Recklinghausen 1954.

¹⁵²⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der August Thyssen-Hütte Aktiengesellschaft an Schröder, 10.05.1954.

¹⁵²⁹ Karl Eduard Kazmierczaks „Madonna“ befindet sich heute in der Kunstsammlung Recklinghausen und wird in der Inventarliste unter dem Titel „Ruhrgebietmadonna“ geführt.

¹⁵³⁰ Vgl. Tamms: Kumpel, 1954.

daher nahe, dass sich die dargestellte Madonna nicht in einem sakralen, sondern in einem profanen Innenraum aufhält. Der Maler zeigt das gewählte Sujet als Genremotiv, wie es sich bei Hans Memlings Mariendarstellung im „Diptychon des Maarten van Nieuwenhove“ (1487, Brügge, Sint-Janshospitaal, Memlingmuseum)¹⁵³¹ (Abb. 12, S. 197) finden lässt. Der Fensterausblick auf eine Landschaft, in die sich ein Fußweg verliert, das Gewand der Madonna mit seinem perlenbesetzten Ausschnitt und die Gesichtsphysiognomie – das ovale Gesicht, der hohe Ansatz der Nasenwurzel, die sich mit der Kontur der Augenbrauen verbindet, sowie der schmale Mund – sprechen für die Orientierung Kazmierczaks an diesem kunsthistorischen Vorbild. Dass er aber auf die Darstellung des Jesuskindes und des Apfels und damit auf zwei elementare ikonologische Bildkomponenten verzichtete, scheint sein Madonnenbildnis weiter in die Profanität zu rücken. In einem Brief an Grochowiak erwähnt Kazmierczak allerdings, dass seine als Mariä Empfängnis gemalte Madonna als Altarbild bei der Fronleichnamsprozession gedient habe.¹⁵³² Diesem Verwendungszweck zufolge müsste seine Darstellung dem Typus einer „Maria Immaculata“ entsprechen, der Maria stehend ohne Kind zeigt. Bei Memling handelt es sich um eine *Immaculata conceptio*¹⁵³³, eine unbefleckte Empfängnis, auf die der Apfel, den Maria in der linken Hand hält, symbolisch verweist. Das für den katholischen Feiertag entstandene Werk Kazmierczaks ist ein Beispiel für den damals im Ruhrgebiet verbreiteten Katholizismus, der durch Migranten aus den osteuropäischen Ländern in die Region gebracht und praktiziert wurde. Vor allem unter den aus Polen stammenden Arbeitern im Ruhrgebiet, zu denen Kazmierczak gehörte, gab es eine ausgeprägte Marienverehrung.¹⁵³⁴



Abb. 11: Karl Kazmierczak, Ruhrgebietsmadonna, 1952

Abb. 12: Hans Memling, Diptychon des Martin van Nieuwenhove, 1487

¹⁵³¹ Vgl. Michiels 2007, S. 43.

¹⁵³² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kazmierczak an Grochowiak, 06.10.1954.

¹⁵³³ Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie 1968

¹⁵³⁴ Vgl. Zimmermann, Kat. Ausst. Essen 2000b, S. 260.

Dass Kazmierczaks „Madonna“ (1952) als Heiligenbild für die Prozession und damit einen traditionell kirchlichen Gebrauch entstanden ist, rückt die Bildschöpfung in den Bereich volkskünstlerischen Schaffens, das grundsätzlich eine bestimmte Funktion erfüllt.¹⁵³⁵ Der Verwendungszweck wie auch die Nutzbarmachung eines künstlerischen Vorbildes verdeutlichen, dass Kazmierczak das Madonnenbildnis mit einer reflektierten Absicht und nicht aus intuitiver Naivität schuf. Der nach rechts kippende Oberkörper der Madonna oder auch die im Versuch verbleibende Licht-Schatten-Modellage verweisen beispielsweise auf technische Schwierigkeiten in der malerischen Umsetzung des Motivs, die der fehlenden technischen Schulung geschuldet sind.

Die vier erstellten Kategorien von Laienkünstlern zeigen, dass Grochowiak erstmals Kriterien aufstellte, mithilfe derer er zwischen einerseits technisch versierten und andererseits künstlerisch ungeübten bzw. sogenannten ursprünglichen Laienkünstlern differenzierte. Inwiefern die Kategorien in der Präsentation bzw. der Anordnung der Werke im Ausstellungsraum aufgegriffen wurden, ist aufgrund der fehlenden überlieferten Dokumentationen ungewiss.¹⁵³⁶ Lediglich ein paar fotografische Dokumentationen in Zeitungen, welche Artikel über die Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ begleiten, vermitteln hiervon einen Eindruck. Die Dortmunder Ruhrnachrichten bildeten ein Foto ab, das Johann Mis' Bild „Fabrikanlage“ (1952, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen)¹⁵³⁷ und Wilhem Kouts naturalistisches Porträt „Mädchen mit rotem Hut“ (o. A.) nebeneinander hängend zeigt.¹⁵³⁸ Eine Ausstellungsansicht in der Werkzeitschrift der Bergbau-Aktiengesellschaft Ewald-König Ludwig stellt eine „Über-Eck-Situation“ aus mehreren aneinander befestigten Stellwänden dar. Auf der linken Stellwand ist Schwatlos „Stilleben mit Geige“ (o. A.) zu sehen, das scheinbar aufgrund seiner Maße eine eigene Wand erhielt. Die Stellwand rechts daneben teilen sich ein Landschaftsbild im Hochformat und das wesentlich größere Ölgemälde „Madonna“ (1952) von Kazmierczak. Über Eck hing auf einer schmaleren Stellwand Anneliese Reisings „Rosenstrauß“ (o. J., Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) (Abb. 13, S. 199).¹⁵³⁹ Eine inhaltliche Konzeption lässt sich hieraus jedoch nicht erschließen. Fotografische Aufnahmen von der Ausstellungspräsentation im Dortmunder Capitol in den Werks-Nachrichten geben eine Vorstellung von der Art der Präsentation (Abb. 14, S. 199).¹⁵⁴⁰ Es lässt sich feststellen, dass Bilder mit Seilabhängungen an weißen Stellwänden angebracht wurden. Die Bilder waren mit ausreichendem Abstand nebeneinander platziert, sodass sie eigenständig auf den Betrachter wirken konnten. Der Bildmittelpunkt befand sich knapp unter Augenhöhe, was auf eine betrachterfreundliche Präsentation schließen lässt. Da es sich lediglich um Ausschnitte einzelner Wandelemente und nicht um ganzheitliche Raumaufnahmen handelt, kann zur

¹⁵³⁵ Vgl. Knauers Stilkunde 1963, S. 9.

Die Gottesmutter wurde bei alltäglichen Sorgen, Krankheiten als Helferin und Beschützerin angerufen. Vgl. Zimmermann, Kat. Ausst. Essen 2000b, S. 258.

¹⁵³⁶ Auswahl, Gliederung und Präsentationsmethode ließen sich im Falle der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ nicht eruieren, weil die Presse dazu schwieg. Vgl. Fach 1999, S. 131.

¹⁵³⁷ Das Bild ist in der Inventarliste der Kunsthalle Recklinghausen unter dem Titel „Zeche Erin“ angegeben.

¹⁵³⁸ Vgl. o. V.: Künstler mit rußigen Händen, 1954.

¹⁵³⁹ Vgl. o. V. 1954i, S. 15.

¹⁵⁴⁰ Vgl. o. V. 1954e, S. 21.

Anordnung der architektonischen Elemente und der Werke im Gesamtraum keine Aussage getroffen werden.¹⁵⁴¹ Der durch die Stellwände entstehende provisorische Charakter ist sicherlich der Entscheidung für eine pragmatische Lösung zur Präsentation der Wanderausstellung geschuldet.

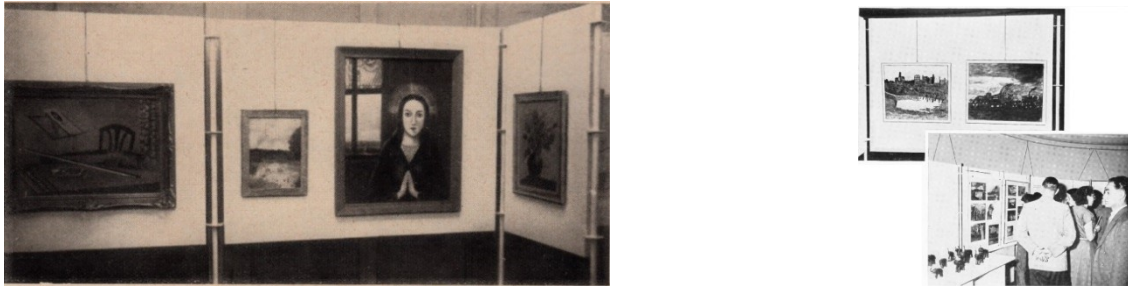


Abb. 13, Abb. 14: Ansichten der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“, 1954, rechts oben: Aquarelle von Max Valerius

In der Ausstellungsbroschüre wurden die Werke offensichtlich nach inhaltlichen Kriterien auf den Seiten angeordnet. Der Abbildungsteil setzt mit zwei religiösen Motiven ein, darunter Paula Giesens „Abendmahl“ (o. A.) und Kazmierczaks „Madonna“ (1952). Mit Schillings „Hafen“ (1960, Privatbesitz) und Johann Mis’ „Fabrikanlage“ (1952) folgen auf einer Doppelseite zwei Industrielandschaften, denen Paul Hofmanns Landschaftsidylle „Stille am Teich“ (o. A.) und die Darstellung einer Abbaustrecke unter Tage des bereits verstorbenen Kraftfahrers Georg Knirsch zur Seite gestellt sind. Auf der anschließenden Doppelseite finden sich Bildnisse in Malerei und Skulptur sowie das Bild „Mein Elternhaus in Essen“ (o. J., Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) von Schilling präsentiert. Es handelt sich dabei um eine Gegenüberstellung der Themen Heimat und Heimatlosigkeit von Flüchtlingen. Die sich auf der folgenden Seite anschließenden, aus Holz geschnitzten „Musikanten“ (o. J., Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) von Josef Geurtz scheinen für kulturelles Brauchtum und Identität zu stehen. Einige der Aussteller beschäftigten sich in unterschiedlichen Zusammenhängen auch mit der Darstellung von Tieren. Auf einer weiteren Doppelseite sind das Bild „Preisgekrönte Apfelschimmel“¹⁵⁴² eines unbekanntes Bergmannes, eine geschnitzte „Elefantenherde“ (o. A.) als Gemeinschaftsarbeit von Bergleuten der Zeche Shamrock sowie Jagdthemen abgebildet. Es gab zudem eine Reihe von Laienkünstlern, die Stilleben zum Gegenstand ihrer Bilder machten. Unter ihnen befinden sich die beiden Malerinnen Ingrid Toussaint („Am Fenster“, o. A.) und Anneliese Reising („Rosenstrauß“, o. J.). Zu ihnen gesellt sich auf der letzten Abbildungsseite Martin Felderhoff von der Zeche Heinrich-Robert mit seinem „Bergmannsstilleben“ (vor 1954, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen).

¹⁵⁴¹ Vgl. o. V.: Künstler mit rußigen Händen, 1954.

¹⁵⁴² Das Bild „Preisgekrönte Apfelschimmel“ eines unbekanntes Bergmannes, das bei mehreren Recklinghäuser Ausstellungen vertreten war, stammte aus Grochowiaks Privatbesitz. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Sabais, 23.04.1964.

Dass Werke von Laienkünstlern wie unter anderem des Laborangestellten Felderhoff einbezogen wurden, der als Teil der „Interessengemeinschaft freizeitgestaltender Bergleute Heinrich Robert“ (IG Heinrich Robert) in Hamm durch einen Lehrer künstlerisch angeleitet wurde und durch die Anfertigung von Naturstudien Sehen lernte¹⁵⁴³, verdeutlicht die konzeptuelle Offenheit der Ausstellung gegenüber verschiedenen künstlerischen Interessen und unterschiedlichen gestalterischen Fähigkeiten. Diese lässt sich vor dem Hintergrund der gewerkschaftlichen Forderung nach einer Herabsetzung der Arbeitszeit in der Montanindustrie verstehen. Die Breite und Vielfalt der einbezogenen laienkünstlerischen Positionen in der Ausstellung von 1954 diente zum einen dazu, das lohnabhängige Publikum zum „sinnvollen Laienschaffen“ anzuregen, dessen Vorhandensein gleichzeitig nach außen demonstriert werden konnte. Zum anderen sollte den Arbeitgeberverbänden gezeigt werden, dass Industriearbeiter einen großen Anteil der arbeitsfreien Zeit sowohl zu einer individuellen als auch kollektiven schöpferischen Tätigkeit nutzen, wie Fach herausstellt. Darüber hinaus war den Ruhrfestspielen an einer guten Außenwirkung gelegen, die sich positiv auf das Image des Ruhrgebiets und seiner Bevölkerung auswirken sollte.¹⁵⁴⁴ Ein Brief des Ausstellers Valerius¹⁵⁴⁵ lässt die kulturpolitische Motivation der Ruhrfestspiele erahnen, wenn er seine Freude darüber zum Ausdruck bringt, dass seine Werke halfen, die Grundlage für die Anerkennung des Arbeiters aus dem Ruhrgebiet im europäischen Ausland zu schaffen.¹⁵⁴⁶ Die ebenfalls 1954 vom DGB initiierte Sammelausstellung mit Arbeiten von Angehörigen verschiedener Betriebe im Niederrheinischen Heimatmuseum im Duisburger Stadttheater¹⁵⁴⁷ demonstrierte, wie der DGB anhand von 800 Arbeiten von 250 Arbeitern und Angestellten gute Vorbilder präsentieren wollte. Im Vergleich zur Ruhrfestspiel-Ausstellung fällt hier die große Anzahl von Künstlern und Arbeiten auf. Man wollte im Vergleich zu den Ruhrfestspielen keine Kunstaussstellung veranstalten, sondern sich ausschließlich der Problematik der Freizeit annehmen.¹⁵⁴⁸ Deutlich wird dies auch an den ausgewählten Gattungen: Die Ausstellung präsentierte nicht nur Ölgemälde, Aquarelle, Pastell- und Tuschezeichnungen, Linolschnitte, Fotografien, sondern unter anderem auch Objekte aus Kennekohle, Holz, Treibarbeiten aus Eisen und Metall, Einlegearbeiten, Textilarbeiten, Teller, Buchstützen, Handpuppen oder Segelflugmodelle.¹⁵⁴⁹ Die Recklinghäuser Kunsthalle schuf im Rahmen der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“

¹⁵⁴³ Vgl. Kift, Kat. Ausst. Bochum 2010, S. 64.

¹⁵⁴⁴ Vgl. Fach 1999, S. 131.

¹⁵⁴⁵ Max Valerius war mit zwei Aquarellen in der Ausstellung vertreten. Die „Werks-Nachrichten“ schreiben, dass diese von den Besuchern in der Farbwirkung und der Maltechnik in Verwandtschaft zu van Gogh als „sehr persönlich angesehen wurden.“ o. V. 1954e, S. 21.

¹⁵⁴⁶ Das Originalzitat lautet: „Freue mich persönlich sehr[,] das [sic!] meine Werke sehr viel Anklang gefunden haben und uns die Grundlage geholfen haben zu Schaffen [sic!] für eine so grohse [sic!] grandiose Europäische [sic!] Aufmerksamkeit und Anerkennung. Unseres ehrlichen Willen zu Arbeiten und Helfen auf dieser Basis des Schaffenden Menschen. Im Ruhrgebiet. Ich als armer Bergmann freue mich mitgeholfen zu haben an dem Werk, der Welt zu beweisen, daß es anders ist mit uns und bei uns.“ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Grochowiak, 20.10.1954.

¹⁵⁴⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Tilders an Burrmeister, 26.03.1954; vgl. o. V. 1954d, S. 24; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Tischler, 01.1954.

¹⁵⁴⁸ Vgl. o. V. 1954b, S. 18.

¹⁵⁴⁹ Vgl. o. V. 1954d, S. 24.

ein gewisses qualitatives Niveau und wählte Laienkünstler aus, deren Werke bereits in zurückliegenden Werksausstellungen prämiert worden waren. Grochowiaks konzeptuelle Interessen bezüglich der Laienkunst schienen sich in ihrem Verhältnis zu den dargelegten Zielen des DGB zu verlagern. Während er die gewerkschaftliche Forderung der Ruhrfestspiele berücksichtigen musste, Werke von Laienkünstlern auszustellen, „die sich der Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit bewußt sind, für die es auch eine Selbstverständlichkeit ist, das unerläßliche Maß von Schulung und Können in nebenberuflichen und auf die Möglichkeiten des Laien zugeschnittenen Lehrgängen, Arbeitsgemeinschaften usw. zu erarbeiten“¹⁵⁵⁰, räumte Grochowiak darüber hinaus jenen Laienkünstlern einen besonders großen Platz ein, die nicht nach Kunstregeln und -gesetzen orientierten. Sein Konzept der benannten vier Laienkunst-Kategorien erlaubte es, neben der gewerkschaftlich geforderten Freizeitdidaktik an das moderne Konzept der künstlerischen Ursprünglichkeit anzuschließen und somit den Anspruch auf echtes Kunstschaffen für bestimmte Laienkünstler geltend zu machen.¹⁵⁵¹ Laut Rößler-Lelickens habe Grochowiak mit den von ihm benannten Kriterien nicht nur die Werkauswahl, sondern auch die Veranstaltung einer Laienkunst-Ausstellung bzw. die museale Präsentation von Laienkunst legitimiert.¹⁵⁵²

„Der Anschnitt“ stellte die Beurteilung des Laienschaffens nach ihrem Kunstwert jedoch als Gefahr dar und kritisierte das Ausstellen von Laienkunst als Zurschaustellen und rücksichtsloses Eindringen in die Privatsphäre der Laienkünstler. Die Zeitschrift vertrat die Position, dass der Sinn des Laienschaffens nicht im Hervorbringen von Kunstwerken liegt, da diese Bewertungskriterien die „unkünstlerischen“ Laienarbeiten benachteiligen würden.¹⁵⁵³ Ansonsten resümierte die mediale Generalkritik, dass die Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ überall begeisterte Anerkennung gefunden habe.¹⁵⁵⁴ Die Ruhrnachrichten berichteten vom allgemeinen Erstaunen über die Qualität der Exponate. Man hatte es nicht für möglich gehalten, dass Bergleute zu derlei künstlerischem Ausdruck fähig sind.¹⁵⁵⁵

¹⁵⁵⁰ o. V. 1954b, S. 18.

¹⁵⁵¹ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.

¹⁵⁵² Vgl. Rößler-Lelickens 1990, S. 61.

¹⁵⁵³ Vgl. o. V. 1954f, S. 18 f.

¹⁵⁵⁴ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Generalkritik 1954.

¹⁵⁵⁵ Vgl. o. V.: Künstler mit rußigen Händen, 1954.

III.2.5 „Der Zeit Gewinn“ (1957)



Abb. 15: Ansicht der Ausstellung „Der Zeit Gewinn“, 1957

Die vom 24. Juni bis 31. Juli 1957 unter der Leitung von Gerd Holtmann ausgerichtete Ruhrfestspiel-Ausstellung „Der Zeit Gewinn. Arbeit – Technik – Freizeit – Freiheit“ bezog wie die Ausstellung 1954 unter dem Aspekt der Freizeit Laienkunstwerke ein. Sie wurde in der Vestlandhalle Recklinghausen präsentiert und fand parallel zur Hauptausstellung „Verkannte Kunst“ (16. Juni bis 31. Juli) in der Städtischen Kunsthalle statt (Abb. 15, S. 202).¹⁵⁵⁶

In einem von mehreren durch Bastwände voneinander abgegrenzten Raumabschnitten zeigte man ausgewählte Laienkunstobjekte (Abb. 16, S. 203).¹⁵⁵⁷ Die Präsentation lässt die kombinierte Hängung von Bildern erkennen, die bereits in der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954) präsentiert worden waren. Dazu gehören „Blumenstrauß“ (o. J., Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) von Anneliese Reising, Walter Lichts „Wildschweine im Schnee“ (um 1953, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) und der Linolschnitt „Mein Elternhaus in Altenessen“ (o. J.) von Schilling. Die Werkauswahl und ihre Anordnung scheinen hier willkürlich und keiner bestimmten Ordnung zu folgen. Der Raum beinhaltete des Weiteren einen kleinen quadratischen Tisch, auf dem Malutensilien, eine hölzerne Handdruckwalze, Fläschchen und Tücher abgestellt wurden. Im rechten Bildvordergrund steht ein Ölbild auf einer Staffelei, das jedoch nicht zu identifizieren ist (Abb. 17, S. 203).¹⁵⁵⁸ Das einzelne Laienkunstwerk trat hier durch seine Einbettung in eine künstlich eingerichtete Ateliersituation zurück. Der Einrichtung des einfachen kleinen Werkraums nach zu urteilen sah das Konzept der Ausstellung vor, mit Laienkunstwerken für eine sinnvolle Freizeitgestaltung zu werben, was dem Besucher ein anschauliches Bild von der Freizeitarbeit des Laienkünstlers vermitteln sollte.

¹⁵⁵⁶ Vgl. Fach 1999, S. 149.

¹⁵⁵⁷ Da kein Ausstellungskatalog, sondern nur ein kleines Faltblatt produziert wurde, lässt sich nicht die Gesamtauswahl der Laienkunstwerke nicht eruieren.

¹⁵⁵⁸ Vgl. o. V. 1957d, S. 463.



Abb. 16, Abb. 17: Ansicht der Ausstellung „Der Zeit Gewinn“, 1957

Die übrigen 20 Raumabschnitte der Ausstellung, die sich auf einer Fläche von rund 100 Quadratmetern erstreckte, wurden an Industrieunternehmen vermietet. Diese zeigten durch die Präsentation von Produktionsbeispielen, dass die technologische Entwicklung eine Arbeitszeitverkürzung ermöglichte.¹⁵⁵⁹ Weitere Exponate erhielten die Aufgabe zu vermitteln, welche praktischen Möglichkeiten der Mensch auf dem Weg zur Fünf-Tage- bzw. zur 40-Stunden-Woche hatte, um die zunehmende Freizeit sinnvoll auszufüllen.¹⁵⁶⁰ Verschiedene Bilder von Freizeitbeschäftigungen wie Gärtnern, Musizieren, Lesen oder künstlerisches Schaffen sollten demonstrieren, dass es viele verschiedene Möglichkeiten der Freizeitgestaltung gab.¹⁵⁶¹ In Form von Kinderzeichnungen wurden darüber hinaus Beispiele für eine musische Erziehung präsentiert.¹⁵⁶² Daran knüpften Plakate mit Zitaten von Historikern, Philosophen oder Theologen an, die der musischen Erziehung, aber auch dem Existenzialismus oder der Arbeiterbewegung nahestanden.¹⁵⁶³ Das Ausstellungskonzept bettete die Vorschläge für eine sinnvolle Freizeitgestaltung in eine historische Rückschau auf die Entwicklung von Maschinen und Werkzeugen als Arbeitsformen des prätechnischen Zeitalters bis hin zu zeitgenössischen Automaten als Hilfsmitteln und Ablösungsmechanismen des Menschen ein. Neben Maschinen und Modellen sollten Schaubilder und Statistiken die Entstehungsbedingungen von Freizeit veranschaulichen.¹⁵⁶⁴ Wie die Werkzeugzeitung der Hoesch-Werke berichtet, habe die Ausstellung alle Seiten des technischen Zeitalters beleuchtet. Bilder und Texte über „Fabrik und Seelenleben“, „Inhaltlose Arbeit“ und unter anderem „Frauenarbeit und Familie“ veranschaulichten darüber hinaus die negativen Folgen des Zeitgewinns.¹⁵⁶⁵

Da dem Publikum laut Fach aufgrund seines Desinteresses an wissenschaftlichen Ausstellungen sowie seines niedrigen Bildungsstandes nicht zugetraut wurde, sich theoretisch und analytisch-wissenschaftlich mit der Ausstellung auseinanderzusetzen, hätten die Veranstalter von einer Dia-

¹⁵⁵⁹ Vgl. Fach 1999, S. 151 f.

¹⁵⁶⁰ Vgl. o. V.: Ausstellung „der zeit gewinn“ und „Europäisches Gespräch“ eröffnet, 1957.

¹⁵⁶¹ Vgl. o. V. 19571, S. 275; vgl. Königsberger: Wo liegt „Der Zeit Gewinn!“, 1957.

¹⁵⁶² Vgl. Königsberger: Wo liegt „Der Zeit Gewinn!“, 1957.

¹⁵⁶³ Vgl. Fach 1999, S. 153.

¹⁵⁶⁴ Vgl. o. V.: Sinnvolle Freizeitgestaltung, 1957.

¹⁵⁶⁵ Vgl. o. V. 19571, S. 275.

lektik aus Theorie und Praxis abgesehen. Stattdessen habe man vorwiegend den praktischen Aspekt gefördert, wozu an Wilhelm Diltheys Erlebnispädagogik angeknüpft worden sei. Dilthey sah im Erleben der eigenen Zustände die Möglichkeit gegeben, die Wirklichkeit zu erfassen.¹⁵⁶⁶ Er war überzeugt, dass das Erleben im Gegensatz zum Prozess des Verstehens durch eine unmittelbare Ansprache, Aktion, Anregung und den Aufruf zum verantwortlichen Handeln allen möglich sei. Vor diesem Hintergrund wurde die Ausstellung von „Lehrgängen für musisches Werken“ begleitet, die den Weg zu einem „glücklicheren und zufriedeneren Dasein“ aufzeigen sollten.¹⁵⁶⁷

Im Hinblick auf den Ausstellungstyp weist Fach darauf hin, dass es nach 1945 keine vergleichbare Ausstellung gegeben habe, er jedoch gemessen an der Geschichte der Museen und der Ausstellungskonzepte, vor allem der Volksbildungsvereine des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, nicht neu gewesen sei. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich erstmals sozialwissenschaftlich ausgerichtete Museums- und Ausstellungsformen mit dem Wandel von Produktionsbedingungen und den sich dadurch verändernden Lebensbedingungen der Arbeiterschaft.¹⁵⁶⁸ Fach nennt in diesem Zusammenhang beispielsweise die Ausstellung „Freistundenkunst und Freistundenarbeit“ von 1911, die sich mit der veränderten Arbeits- und Lebenswelt beschäftigte.¹⁵⁶⁹ Themen waren das Freizeitproblem der Arbeiterschaft sowie das Problem ihrer soziokulturellen Verelendung. Das Ausstellungskonzept sei auf Adolf Levensteins Kunstaustellung mit Arbeiter-Dilettanten zurückgegangen, die vom 1. November 1909 bis 30. Januar 1910 im Senckenbergmuseum in Frankfurt veranstaltet worden war. Diese Ausstellung zeigte anhand von Bildern, was der Industriearbeiter in seiner Freizeit hergestellt hatte. Während Levensteins Ausstellung auf Erzeugnisse der städtischen Arbeiterschaft zurückgriff, wollte man in der Ausstellung „Freistundenkunst und Freistundenarbeit“ ein Bild von der gesamten Freistundenbetätigung der werktätigen Bevölkerungskreise des gesamten Verbandsgebietes Hessen und Nassau zeigen wie auch das höhere Bildungsbedürfnis der „werktätigen Volkskreise“ ausdrücken.¹⁵⁷⁰ Die Ausstellung war mit der Absicht verbunden, die „Bildung und Kultur der Unbemittelten zu heben“. Mit dem Ziel, möglichst viele Menschen der sozial schwachen Gesellschaftsschicht zu erreichen bzw. einzubeziehen und herauszufinden, was in der Freizeit getan wurde, weitete man die Ausstellungsstücke auf alles aus, „was in äußerlich sichtbarer Form Zeugnis ablegt für die freiwillige, ohne irgendwelche höhere Vorbildung betätigte Beschäftigung mit wissenschaftlichen, künstlerischen, technischen Dingen“, so Andreas Kuntz.¹⁵⁷¹

¹⁵⁶⁶ Die Erlebnispädagogik hatte um 1930 in Deutschland ihren Höhepunkt und war wichtiger Teil des Unterrichtsverständnisses der Reformpädagogik. Vgl. Ziegenspeck (online).

¹⁵⁶⁷ Vgl. Fach 1999, S. 150 f., zit. n.: Entwurf für eine Ausstellung „Der Zeit Gewinn“, Ruhrfestspiele (o. J.), RFA der Stadt Recklinghausen, Sign. G 141, 1 FA Kr (handschriftlich), S. 1.

¹⁵⁶⁸ Vgl. Kuntz 1980, S. 56.

¹⁵⁶⁹ Vgl. Fach 1999, S. 153 f.

¹⁵⁷⁰ Vgl. Kuntz 1980, S. 51, zit. n.: Gemeinnützige Blätter für Hessen und Nassau. Zeitschrift für soziale Heimatkunde, 1910, S. 246 ff.: Freistundenkunst- und Freistundenarbeits-Ausstellung, S. 247, hg. V. H. Kobelt, Frankfurt.

¹⁵⁷¹ Vgl. Kuntz 1980, S. 51, zit. n.: Gemeinnützige Blätter für Hessen und Nassau. Zeitschrift für soziale Heimatkunde, 1911: Zur Freistundenkunst- und Freistundenarbeitsausstellung, S. 20.

Die sich seit 1952 im Rahmen der Ruhrfestspiele fortsetzende Thematisierung der Freizeit und der sinnvollen Freizeitbeschäftigung ist eine Folge des andauernden Kampfes des DGB um die Verkürzung der Arbeitszeit sowie ihrer Legitimierung. Dass sich die Ruhrfestspiele 1957 mit der Ausrichtung der Ausstellung „Der Zeit Gewinn“ und anderer Veranstaltungen¹⁵⁷² umfassender als zuvor mit den Themen Arbeit, Technik, Freizeit und Freiheit befassten, ist als Reaktion auf die damals aktuelle gesellschaftspolitische Debatte um die Freizeit sowie das Problem der „Vermassung“¹⁵⁷³ zu verstehen, die als Folgen der Arbeitszeitverkürzung in der eisen- und metallverarbeitenden Industrie sowie des technologischen Fortschritts und der daraus resultierenden Massenmedien angesehen wurden. Bei der Eröffnungsveranstaltung wies Nordrhein-Westfalens Innenminister Hubert Biernat darauf hin, dass sich dieser Zeit die Aufgabe stelle, „den Menschen zu befreien aus dem Würgegriff des Seelenlosen, ausschließlich im Materiellen verhafteten Industrialismus und moderner Massenzivilisation, ihn zu entfalten im Sinne höchster, westlicher Kulturziele.“¹⁵⁷⁴ Biernat warnte davor, dass der Mensch ausschließlich zum Konsumenten von leichter Unterhaltung wie Kino, Fernsehen und Sensationspresse zu werden drohte, wenn eine sinnvolle Freizeit misslingt.¹⁵⁷⁵

Die Veranstalter beabsichtigten in diesem Kontext nicht nur zu zeigen, dass der technologische Fortschritt eine Voraussetzung für die der „freien Selbsterfüllung“ dienende Arbeitszeitverkürzung war.¹⁵⁷⁶ Wie Oberbürgermeister Auge darstellte, sollten die „Erzeugnisse sinnvoller Freizeitgestaltung“ als Anschauungsmaterial¹⁵⁷⁷ dienen, das die Besucher zum Nachdenken anregen und ihnen Möglichkeiten und Pflichten im Umgang mit der freien Zeit aufzeigen sollte.¹⁵⁷⁸ Zwar wurde Wert darauf gelegt, dass jeder Mensch frei über seine Freizeittätigkeiten entscheiden konnte, doch versuchte man auch zu vermitteln, dass ihm mit der zunehmenden Freizeit selbst Verantwortung für die eigene Persönlichkeitsbildung und die Erneuerung des Gemeinschaftslebens übergeben wurde.¹⁵⁷⁹

¹⁵⁷² Die Ruhrfestspiele gingen mit unterschiedlichen Veranstaltungsformaten auf die Problematik der Freizeitgestaltung ein. Inhaltlich war die Ausstellung „Der Zeit Gewinn“ eng mit dem zu dieser Zeit bereits etablierten „Europäischen Gespräch“ verbunden, das der öffentlichen Aussprache über aktuelle gesellschaftliche Probleme diene. Der DGB diskutierte in der Zeit vom 25. bis 27. Juni mit über 20 Fachleuten – Publizisten, Soziologen und Pädagogen aus sieben europäischen Ländern – über das Thema „Die freie Zeit. Probleme der Freizeit in der Industriegesellschaft“. Vgl. o. V. 1957e, S. 12.

Der Ausgangspunkt des Europäischen Gesprächs waren der moderne Kulturbetrieb und das Verhältnis des Menschen zu seiner Freizeit. Vgl. Ziem: Zwischen Zahnrad und Pusteblume, 1957.

Die Gewerkschaften hätten dieses Thema gewählt, um sich über die Aufgaben infolge der erreichten Arbeitszeitverkürzung einen Überblick zu verschaffen. Sie wollten ihr Bewusstsein für die Freizeitproblematik und ihre Übernahme sozialer und politischer Verantwortung demonstrieren. Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Programm Europäisches Gespräch 1957, S. 450.

¹⁵⁷³ Kritiker befürchteten, dass die infolge von Rationalisierung, Technisierung, Arbeitsteilung und Vollautomatisierung entstehende Freizeit zum Massenproblem werden könnte und sich die Aussicht auf die 5-Tage-Woche negativ auf die Sozialstruktur der Gesellschaft auswirken würde. Vgl. o. V. 1958b, S. 34; vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Programm Europäisches Gespräch 1957.

¹⁵⁷⁴ o. V.: Ausstellung „der zeit gewinn“ und „Europäisches Gespräch“ eröffnet, 1957.

¹⁵⁷⁵ Vgl. o. V.: Ruhrfestspiele Recklinghausen, 1957.

¹⁵⁷⁶ Vgl. Fach 1999, S. 150 f., zit. n.: „Entwurf für eine Ausstellung „Der Zeit Gewinn“, Ruhrfestspiele (o. J.), RFA der Stadt Recklinghausen, Sign. G 141, 1 FA Kr (handschriftlich), S. 1.

¹⁵⁷⁷ Vgl. o. V. 1957l, S. 274.

¹⁵⁷⁸ Vgl. o. V.: Ausstellung „der zeit gewinn“ und „Europäisches Gespräch“ eröffnet, 1957.

¹⁵⁷⁹ Vgl. Dörnemann 1958, S. 35 f.

Im Interesse des DGB, der als Mitträger der Ruhrfestspiele für die Reduzierung der Arbeitszeit einstand, warb die Ausstellung mit Werken regionaler Laienkünstler zum einen für den daraus entstehenden Vorteil für den Arbeitnehmer und zeigte zum anderen, dass viele Arbeiter bereits sinnvollen Freizeitbetätigungen nachgingen.¹⁵⁸⁰ Zudem hatte der DGB seine Forderung gegenüber Kritikern und Gegnern, welche laut Karlgeorg Matthes die Freizeit eher als Last für den Arbeiter verstanden¹⁵⁸¹, zu legitimieren. Mit der Präsentation von Laienkunstwerken beabsichtigten die Ruhrfestspiele daher auch, dass der Arbeiter verantwortungsvoll mit der freien Zeit umzugehen wusste. Zudem machte man die eigenen Bemühungen zur Anregung der Besucher und vor allem des Industriearbeiters zur sinnvollen Freizeitbetätigung für die Öffentlichkeit nachvollziehbar.

Auch in anderen Städten außerhalb des Ruhrgebiets veranstalteten Gewerkschaften zu dieser Zeit Ausstellungen zum Thema Freizeit.¹⁵⁸² Neben der Ausstellung „Keine Angst vor Freizeit“ (1957) im Stadtmuseum München¹⁵⁸³ zeigte die Stadt Darmstadt in Kooperation mit den Ruhrfestspielen vom 14. Juni bis 2. August 1959 die Ausstellung „Freie Zeit zur Freiheit“ auf der Mathildenhöhe, welche die Ruhrfestspiel-Ausstellung „Der Zeit Gewinn“ (1957) zum thematischen Vorbild nahm. Der Darmstädter Kulturreferent Heinz Winfried Sabais initiierte das Ausstellungsprojekt und schuf in Zusammenarbeit mit der Stadt Recklinghausen das Gesamtkonzept.¹⁵⁸⁴ Das in den 1950er-Jahren stark diskutierte Thema „Freizeit“ sei in dieser Ausstellung „wohltuend konkret“, wie Geno Hartlaub schreibt, mit reichlich fotografischem Anschauungsmaterial und Beispielen der Laienkunst behandelt worden. Manche Fotografien stammten aus der Recklinghäuser Ausstellung, während Laienkunstwerke zum größten Teil aus dem Umkreis der Stadt Darmstadt zusammengetragen worden waren.¹⁵⁸⁵ Über die Ausstellung hinaus fanden ein Wettbewerb für Laienkünstler sowie ein Fotowettbewerb statt. Wie Ernst Schroeder, Darmstadts Bürgermeister, betonte, wollte man die im Menschen ruhenden schöpferischen Kräfte erwecken, um die aktive Kulturschicht im Volk anzuregen.¹⁵⁸⁶ Laut Sabais war es in Abgrenzung zu den verpflichtenden Massenveranstaltungen des nationalsozialistischen Staates, Ziel der Ausstellung „Freie Zeit zur Freiheit“ zu zeigen, dass Freizeit nicht organisiert werden solle und könne.¹⁵⁸⁷ Man habe bewusst die Vielfalt, Beliebigkeit und Zwecklosigkeit von Freizeitbetätigung hervorkehren wollen. Intention der Gewerkschaften war es, wie die Ausstellungskonzepte vor Augen führen, zum einen die Bevölkerung mit Kultur gegen die zunehmende Technisierung in der Arbeitswelt zu wappnen und zum anderen ihre schöpferischen Kräfte im Sinne der Demokra-

¹⁵⁸⁰ Vgl. Fach 1999, S. 153 f.

¹⁵⁸¹ Vgl. Fach 1999, S. 151, zit. n.: Informationsbrief für Freunde und Mitarbeiter, Verantw. Kg. Matthes, 10/6. Juni 1957, in: Ruhrfestspiel-Archiv der Stadt Recklinghausen, Sign. J. 1957.

¹⁵⁸² Vgl. o. V. 1957i, S. 30.

¹⁵⁸³ Vgl. Deutsches Historisches Museum (online).

¹⁵⁸⁴ Vgl. t-s: Besinnung auf die schöpferischen Kräfte, 1959.

¹⁵⁸⁵ Vgl. Hartlaub: Die freie Zeit des freien Mannes, 1959.

¹⁵⁸⁶ Vgl. ke: Der tiefe Sinn in der Zweckfreiheit, 1959.

¹⁵⁸⁷ Vgl. Hartlaub: Die freie Zeit des freien Mannes, 1959.

tisierung zu befördern. Die wachsende Freizeit wurde als Chance für den Arbeiter gesehen, Kultur wahrzunehmen. Die Ausstellung sollte dabei eine Annäherung an die Kultur ermöglichen.¹⁵⁸⁸

III.2.6 „Schönheit aus der Hand – Schönheit durch die Maschine“ (1958)

Die Ruhrfestspiel-Ausstellung, die vom 14. Juni bis 27. Juli 1958 unter der Leitung von Thomas Grochowiak und Anneliese Schröder in der Städtischen Kunsthalle veranstaltet wurde, stand unter dem Leitgedanken „Schönheit aus der Hand – Schönheit durch die Maschine“. Zur Vorbereitung der Ausstellung bildete die Leitung einen Ausschuss aus Fachleuten¹⁵⁸⁹, der am Ausstellungskonzept sowie an der Auswahl und Zusammenstellung der Exponate mitarbeitete.¹⁵⁹⁰ Die Ausstellung sollte zeigen, dass ein handgefertigtes Modell Ausgangspunkt jedes Maschinenproduktes ist, das unzählige Male in Perfektion hergestellt werden kann, während Handarbeit individuelle bzw. einmalige Produkte hervorbringt.¹⁵⁹¹ Die Veranstalter fassen das Ausstellungskonzept folgendermaßen zusammen:

„Mit dieser Ausstellung soll versucht werden, zu zeigen, zu welchen Leistungen menschlicher Geist durch die Arbeit der Hand und durch den Einsatz der Maschine fähig ist. Die Aufgabe soll sich ausschliesslich auf Bereiche unserer Zivilisation erstrecken. [...] Die Ausstellung versucht sichtbar zu machen, dass neben der tausendjährigen Tradition, schöne Dinge mit der Hand zu gestalten, wir durchaus auch durch die Maschine in der Lage sind, eine nur ihr eigene Schönheit zu schaffen.“¹⁵⁹²

Während die erste Abteilung die „geistig-menschlichen Ergebnisse der Technik“ behandelte, widmete sich die zweite der sinnvollen Nutzung der Freizeit, während die dritte verschiedene Arten zeigte, auf die ein arbeitsfreier Tag ausgefüllt werden konnte.¹⁵⁹³ Die Abteilungen waren insgesamt auf die drei Geschosse der Kunsthalle aufgeteilt.

Die im Erdgeschoss präsentierte Abteilung „Handwerk und industrielle Fertigung“¹⁵⁹⁴ versammelte Ergebnisse maschineller Fabrikation und individueller Gestaltungen und veranschaulichte anhand der Phasen kultureller und industrieller Entwicklungen ihre Vor- und Nachteile.¹⁵⁹⁵ Indem man Keramiken von bildenden Künstlern und Manufakturkeramiken, Kunstwerke und Reproduktionen gegenüberstellte oder Volkskunst neben maschinell hergestellter Kunst präsentierte, wollte man verdeutlichen, dass künstlerisches sowie handwerkliches Schaffen nicht durch maschinelle Produktionen erreicht oder ersetzt werden können.¹⁵⁹⁶ In den beiden oberen Sälen gab es gesonderte Präsentationen von maschinell hergestellten Produkten industrieller Formge-

¹⁵⁸⁸ Vgl. Engel, Kat. Ausst. Darmstadt 1959, o. S.

¹⁵⁸⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Reygers, 28.11.1957. Der Arbeitsausschuss wurde gebildet aus Leonie Reygers, Direktorin des Museums am Ostwall in Dortmund; Paula Augustin, Leiterin der Abteilung Formgebung beim Stedelijk Museum Amsterdam; Willem Sandberg, Direktor des Stedelijk Museums Amsterdam; H. L. C. Jaffé, stellvertretender Direktor des Stedelijk Museums Amsterdam und Albert Schulze-Vellinghausen, Kunstkritiker aus Hervest-Dorsten. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1958, o. S.

¹⁵⁹⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an die PAUSA AG, 20.03.1958.

¹⁵⁹¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Besprechung, Ausstellung 1958, 10.01.1958.

¹⁵⁹² Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Informationsbrief 1958.

¹⁵⁹³ Vgl. o. V. 1957i, S. 30.

¹⁵⁹⁴ Vgl. Fach 1999, S. 157.

¹⁵⁹⁵ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, tg 1958.

¹⁵⁹⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Informationsbrief 1958.

bung, handwerklichen sowie freikünstlerischen Arbeiten („Industrielle Formgebung“, „Angewandte Kunst. Handwerk“¹⁵⁹⁷).¹⁵⁹⁸

Die Abteilung „Von Cézanne bis zur jungen Generation. Bilder und Plastiken“ umfasste eine erlesene Auswahl von 50 Meisterwerken europäischer und regionaler Gemälde und Plastiken des 20. Jahrhunderts, die den Mittelpunkt der Ausstellung bildeten. Die Werkzeitung der Gesellschaft Ewald-König Ludwig bezeichnete ihre Präsentation als Höhepunkt.¹⁵⁹⁹ Darunter wurden Kunstwerke von Léger, Gabo oder Pevsner gezeigt, die auf die Schönheit der Maschinenpräzision verweisen. Zudem gab es Werke des Tachismus, die das intuitive Schaffen und die zufällige Entstehung veranschaulichen sollten.¹⁶⁰⁰ Wie in früheren Ausstellungen wurden Werke unterschiedlicher Strömungen und Stile in Nachbarschaft zueinander präsentiert.¹⁶⁰¹ An diesen Teil schloss die Abteilung „Volkskunst“ an, die sich in mehrere Bereiche gliederte. Über den Bereich der alten Volkskunst hinaus wurden authentische zeitgenössische Volkskunstarbeiten aus dünn besiedelten Gebieten als Produkt des Freizeitschaffens sowie volkskünstlerische Verkaufsartikel präsentiert. Der Bereich „Volkskunst der Zukunft“ führte vor Augen, dass ein Zuwachs von freier Zeit infolge der industriellen Automatisierung die Entstehung einer neuen Volkskunst möglich machte.¹⁶⁰²

Der Teil „Von Rousseau bis zu den Bergleuten an der Ruhr. Naive Malerei“ begann mit Werken europäischer „Sonntagsmaler“ des 20. Jahrhunderts.¹⁶⁰³ Unter den insgesamt 539 Objekten der Ausstellung befanden sich 30 Werke von 28 Laienkünstlern.¹⁶⁰⁴ Manche waren durch andere Werke bereits in früheren Ruhrfestspiel-Ausstellungen repräsentiert worden. Dazu gehörten die französischen „Klassiker“ André Bauchant („Adam und Eva“, o. J., Paris, Galerie Charpentier), Camille Bombois („Die Ringkämpfer“, um 1922, Paris, Musée National d'Art Moderne; „Chartres“, Zürich, Privatbesitz¹⁶⁰⁵), Séraphine Louis („Weiße Blumen“/„Bouquet de fleurs blanches“, Paris, Sammlung Humbert), Henri Rousseau („Der Obstgarten“/„Le Verger“, o. J., Paris, Sammlung Renand) und Louis Vivin („Hirsch und Wölfe“/„Le Cerf et les Loups“, um 1927, Paris, Musée National d'Art Moderne). Neben den deutschen Laienkünstlern Oluf Braren, Felix Ramholz und Adalbert Trillhaase waren auch Laienkünstler aus der Schweiz, Italien und den Niederlanden in der Ausstellung vertreten.¹⁶⁰⁶ Die „klassischen Naiven“ leiteten sozusagen in das „Freizeitschaffen der Werk tätigen im Ruhrgebiet“ ein, das auf einer separaten Wand im gleichen

¹⁵⁹⁷ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1958, o. S.

¹⁵⁹⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Informationsbrief 1958.

¹⁵⁹⁹ Vgl. o. V. 1958h, S. 14.

¹⁶⁰⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Besprechung, Ausstellung 1958, 10.01.1958.

¹⁶⁰¹ Vgl. o. V., Kat. Ausst. Recklinghausen 1958.

¹⁶⁰² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Besprechung, Ausstellung 1958, 10.01.1958.

¹⁶⁰³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Rudolph, 28.04.1958.

¹⁶⁰⁴ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1958, o. S.

¹⁶⁰⁵ Bombois' Gemälde „Chartres“ wurde bereits 1938 in der Ausstellung „Masters of popular painting. Modern primitives of Europe and America“ im Museum of Modern Art in New York gezeigt. Vgl. Kat. Ausst. New York 1938, S. 32.

¹⁶⁰⁶ Dazu gehörten Adolf Dietrich, Orneore Metelli, Rosina Viva und Jan van Weert kam aus den Niederlanden. Brarens Bild „Braut auf Föhr“ war bereits in der Ausstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“ (1953) gezeigt worden. Die Laienkünstler Dietrich, Metelli, Trillhaase und Viva waren erstmals mit Werken in einer Ruhrfestspiel-Ausstellung repräsentiert.

Raum gezeigt wurde.¹⁶⁰⁷ Im Werkverzeichnis des Ausstellungskataloges sind die Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet ebenfalls getrennt aufgeführt. Es handelte sich um 14 Laien, die mit Ausnahme zweier Hausfrauen und eines Mitarbeiters der Berliner Siemens-Schuckert-Werke Mitarbeiter in Hütten und Zechenunternehmen des Ruhrgebiets waren.¹⁶⁰⁸ Neben ein paar neuen Namen, die in den folgenden Jahren in keiner Ausstellung mehr auftauchen sollten, waren die meisten Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet bereits in vorigen Ruhrfestspiel-Ausstellungen einbezogen gewesen. Dazu gehörten Alfred Ficnar, Friedrich Gerlach, Karl Kazmierczak, Johann Mis, Anneliese Reising, Heinrich Schilling und Johann Steltges. Zu den Werken, die nachweislich schon in vergangenen Ausstellungen vertreten waren, zählen das Hafengebäude des Metallarbeiters Schilling und die „Fabrikanlage“ (1952) des Hainers Mis von der Dortmunder Bergbau AG, das Bild „Preisgekrönte Apfelschimmel“ (1907, Recklinghausen, Vestisches Museum Recklinghausen) eines unbekanntes Bergmanns und Reisingers Bild „Blumenstrauß“ (o. J.). Im Falle Reisingers konnte auf die Sammlung des Vestischen Museums Recklinghausen zurückgegriffen werden, da die Laienmalerin ihr Werk auf Grochowiaks Bitte nach der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954) der Sammlung der Stadt Recklinghausen überlassen hatte.

Dass man sich erneut für die Präsentation von Werken dieser Laienkünstler entschied, mag zum einen damit zu begründen sein, dass es sich um qualitative Arbeiten handelte, die als repräsentativ für das laienkünstlerische Schaffen im Ruhrgebiet angesehen wurden. Zum anderen könnten sich die vorhandenen Kontakte in der Beschaffung der Werke als nützlich erwiesen haben. Während die europäischen Laienkunstwerke aus internationalen Galerien und Museen geliehen wurden, fragte man die Arbeiten der Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet direkt bei diesen oder den Arbeitgebern an. In der Hoffnung, dass verschiedene Industriebetriebe Exponate für die Ausstellung zur Verfügung stellten, nahm Grochowiak zudem Kontakt zu Günter Röhrdanz, dem Kulturbeauftragten der Hibernia AG¹⁶⁰⁹, Artur Mämpel, dem Kulturbeauftragten der Gruppe Dortmund der Gelsenkirchener Bergwerks AG, Herrn Cziplik von der August-Thyssen-Hütte in Duisburg-Hamborn, Willy Bartock von der Zeche Walsum¹⁶¹⁰ und Hans Georg Bärsch, einem Vertreter der Firma Krupp von der Fachabteilung Personal, auf.¹⁶¹¹ Ein Brief Grochowiaks belegt, dass er Röhrdanz um Rat und Mithilfe bei der Auswahl von Höhepunkten aus den vielen und schönen Ergebnissen des Laienschaffens aus seinem Wirkungskreis für die Ausstellung in Recklinghausen gebeten hatte.¹⁶¹²

¹⁶⁰⁷ Vgl. o. V. 1958h, S. 14.

¹⁶⁰⁸ Es handelte sich bei diesen Laienkünstler um Mitarbeiter der der Hibernia AG, der August-Thyssen-Hütte, der Firma Friedrich Krupp, der Zeche Dahlhauser Tiefbau und der Zeche Rheinhausen.

¹⁶⁰⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Röhrdanz, 13.04.1958.

¹⁶¹⁰ Vgl. Kift 2008, S. 127.

¹⁶¹¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Firma Friedrich Krupp an Grochowiak, 24.04.1958.

¹⁶¹² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Röhrdanz, 13.04.1958.



Abb. 18: Ansicht der Ausstellung „Schönheit aus der Hand – Schönheit durch die Maschine“, 1958

Wie eine Ausstellungsansicht zeigt, wurden die zweidimensionalen Laienkunstwerke mit einem Seilsystem in großzügigem Abstand zueinander an der linken und rechten Wand eines schlauchförmigen Ganges präsentiert, wie es in vergleichbarer Weise auch bei Gemälden bildender Künstler in einer musealen Ausstellung üblich war (Abb. 18, S. 210). Günter Engler schrieb in der Westdeutschen Allgemeinen, dass Laienkunstwerke zum Teil in bewusster Gegenüberstellung zur bildenden Kunst präsentiert wurden.¹⁶¹³ Da man die Kunst der französischen Autodidakten in früheren Ruhrfestspiel-Ausstellungen aber als Teil der bildenden Kunst präsentiert hatte, liegt es jedoch näher, dass die räumliche Separierung der „naiven“ Laienkunst 1958 auf die thematische Gliederung der Ausstellung insgesamt zurückzuführen ist.

Fach beobachtet, dass die Werke innerhalb der Abteilung „Naive Malerei“ nicht nach inhaltlichen Kriterien, sondern „ästhetisierend nach Formaten“ geordnet wurden, wie es z. B. das Arrangement von Vivins Gemälde „Hirsch und Wölfe“ (um 1927), das zwischen dem Bild „Beim Abmarsch zum Militärdienst“ (o. A., Zürich, Galerie Wolfsberg) von Metelli und Rousseaus „Obstgarten“ (o. A., Paris, Sammlung Renand) hing, zeigt.¹⁶¹⁴ Die Bildanordnung im Ausstellungskatalog folgte einem anderen Schema. Laut Fach kam es in der Anordnung der Abbildungen im Katalog auf stilistische Gemeinsamkeiten an. Den Werken von Dietrich und Bombois waren z. B. scharfe Umrisslinien gemein. Louis' und Vivins Bilder wiesen dagegen beide einen pastosen Auftrag auf.¹⁶¹⁵ Auf die ganzseitige Abbildung von Bombois' Gemälde „Chartres“ (o. A., Zürich, Privatbesitz), die in den Abbildungsteil der Laienkunstwerke einleitete, folgten auf einer Seite die beiden Interieurs „Rote Blumen“ (o. A.) von Rosina Viva und „Die Geduldsprobe“ (1951) von Kazmierczak. Die Zusammenstellung dieser Bilder wie auch Bombois' „Die Ringkämpfer“ (um 1922, Paris, Musée National d'Art Moderne) und Dietrichs Gemälde „Ménagerie“ (1927, Basel, Galerie Bettie Thommen), die auf der gegenüberliegenden Seite untereinander abgebildet sind, zeigen nicht die gleiche Thematik, jedoch eine verwandte Motivik bzw. eine ähnliche Idee der Motivgestaltung, indem sie Menschenmengen darstellen. Im Folgenden sind

¹⁶¹³ Vgl. Engler: Der schönen Form auf der Spur, 1958.

¹⁶¹⁴ Vgl. Fach 1999, S. 157.

¹⁶¹⁵ Vgl. Fach 1999, S. 159.

Metellis Bild „Beim Abmarsch zum Militärdienst“ (o. A.) und van Weerts „Winterlandschaft mit Windmühlen“ (1954, Düsseldorf, Galerie Vömel) auf einer Seite präsentiert. Die Werke vereint ein ähnlicher Bildaufbau, bei dem sich die Horizontlinie aus Architekturen ergibt. Beide Bilder verorten das Geschehen im vorderen Bildgrund, Soldaten marschieren über einen weiten Platz, mehrere Schlitten bahnen sich ihren Weg durch den Schnee. Eine weitere Kombination ergibt sich aus Séraphines Gemälde „Weiße Blumen“ (o. A., Paris, Sammlung Humbert) und Vivins „Hirsch und Wölfe“ (um 1927). Die Bildauffassung ist hier zwar unterschiedlich, doch finden sich in den Bildern einerseits eine florale und andererseits eine animalische „Wildheit“. Trillhaases „Susanne im Bade“ (o. A., Zürich, Galerie Chichio-Haller) und Bauchants „Adam und Eva“ (o. A.) haben jeweils biblische Erzählungen als Grundlage. Es folgt eine Doppelseite mit Abbildungen von Werken der Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet: Zu Bildern eines unbekanntes Bergmannes, Maeders und F. Gerlachs gesellen sich auf der gegenüberliegenden Seite Schillings „Hafen“ (1960) und Mis' „Fabrikanlage“ (1952). Diese Anordnung zeigt, dass die Werke der bekannten „Sonntagsmaler“ nach formalen und inhaltlichen Kriterien zusammengestellt wurden, während die Werke der Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet lediglich auf der Basis ihrer Herkunft kombiniert wurden.

Wie die Krupp Mitteilungen aufdecken, hoben die Ruhrfestspiele unter den vielzähligen und mannigfaltigen Laienarbeiten von Menschen aller Berufsgruppen vor allem die originalen und schöpferischen Leistungen hervor. Nicht berücksichtigt wurden dabei Arbeiten, die nach Vorlagen entstanden waren. Stattdessen stellte die Ausstellungsleitung Werke von Laien aus, die ihre Gestaltungsmittel „aus sich heraus“ erworben hätten und die man aufgrund ihrer ursprünglichen Formkraft, Schlichtheit, Reinheit und emotionalen Tiefe als Kunstwerke bewertete. Vor diesem Hintergrund wurden Arbeiten ausgewählt, „die unbekümmert um Schulungs- und Zeitgeschmack, um Kunstregeln und Gesetze gemalt, gezeichnet oder geschnitzt waren“.¹⁶¹⁶ Diese aufgeführten Charakteristika decken sich mit den im Katalog zur Ruhrfestspiel-Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ von 1954 aufgeführten Merkmalen zur „naiven Kunst“.¹⁶¹⁷

Wurden Laienkünstler aus der Ruhrregion bereits in der Ausstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“ (1953) bekannten „Sonntagsmalern“ des 19. und 20. Jahrhunderts zur Seite gestellt, verfolgte die Ausstellung von 1958 eine konzeptuelle Neuerung, indem sie erstmalig noch unbekannte Laienkünstler mit bekannten „Sonntagsmalern“ unter dem Aspekt des „Naiven“ kontextualisierte. Da die „naiven“ Autodidakten in vergangenen Ruhrfestspiel-Ausstellungen als Teil der bildenden Kunst der Moderne begriffen wurden, bedeutete die Zuordnung ausgewählter Laienkünstler zur „naiven Kunst“ ihre kunsthistorische Relevanz. Die lohnabhängigen Laienkünstler wurden demnach gleichzeitig im Hinblick auf ein sinnvolles Freizeitschaffen funktionalisiert und in die Tradition der „naiven Kunst“ gestellt.

Dass die parallele Förderung künstlerischer Naivität aber zwangsläufig im Widerspruch zu den Bildungsabsichten der Ruhrfestspiele, die Bevölkerung zur Mündigkeit zu erziehen und auf diese

¹⁶¹⁶ Vgl. o. V. 1958c, S. 156.

¹⁶¹⁷ Vgl. Aust.-Kat. Sinnvolles Laienschaffen, 1954.

Weise in den Staat zu integrieren¹⁶¹⁸, stehen musste, wird von den Veranstaltern weitgehend ausgeblendet. Im Vordergrund stand offenbar die Intention, die kulturelle Gleichberechtigung des arbeitenden Menschen durch Selbstbestimmung und Mitbestimmung an Kultur zu unterstützen, die vor der wachsenden Selbstentfremdung infolge der technisierten und automatisierten Arbeitswelt bewahren sollte.¹⁶¹⁹ Die Ruhrfestspiele wollten eine neue Volkskunst entwickelt wissen, die sowohl einen ästhetisch-künstlerischen Beitrag zur regionalen Kultur leistete als auch „naive“ Schöpfungen darstellte.



Abb. 19: Heinrich Schilling, Hafen, 1960

Ein in der Ausstellung vertretenes Bild, welches Bihalji-Merin in seiner Publikation „Das naive Bild der Welt“ 1959 als Beispiel für ein instinktives und mit „primitiv“ vereinfachenden, farbigen Elementen geschaffenes Werk anführen sollte, ist Heinrich Schillings Hafensicht (Abb. 19, S. 212). Der Maler fängt darin die Atmosphäre eines für das Ruhrgebiet typischen Industriestandortes ein. Die Sicht auf den Hafen ergibt sich aus der Perspektive des am Ufer verorteten Betrachters, der auf das Hafenbecken blickt, in dem drei Kähne nebeneinanderliegen. Im Hintergrund ragen auf der linken Seite Berge von Kohlen empor, die von einem Krahn in Wagons geladen werden. Durch die rechte Bildhälfte verläuft eine Stahlbrücke. In weiter Ferne sind durch den Dunst nur schwach mehrere Schloten am Horizont angedeutet, die den Fluchtpunkt des Bildes bilden. Das zunächst schlicht und reduziert erscheinende Bild folgt einem komplexen, aus mehreren Bildebenen geschaffenen Bildaufbau, der dem Maler erlaubt, ein konzentriertes Abbild der Umgebung festzuhalten.

Mit der flächigen Farbgebung, die an Henri Rousseaus Malerei erinnert, verzichtet Schilling auf eine plastische Gestaltung der Bildgegenstände. Lediglich einige Hell-dunkel-Kontraste zeigen den Versuch einer Licht-Schatten-Gestaltung, die jedoch in rudimentären Akzenten verharrt. Es lässt sich festhalten, dass die Darstellung zwar technische Makel aufweist, sie jedoch den reflektierten Versuch des Malers zeigt, Kunstgesetzen malerisch Folge zu leisten. Das Bild „Hafen“ (1960) ist eine durchdachte, perspektivisch aufgebaute Bildkomposition, die eine theoretische

¹⁶¹⁸ Vgl. Fach 1999, S. 155 f.

¹⁶¹⁹ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Hansen 1958.

Orientierung des Malers andeutet und ein abstraktes Vorstellungsvermögen voraussetzt. Dass Schilling hier einem instinktiven Impuls gefolgt sein soll, wie Bihalji-Merin behauptet und wie es seine Zuordnung zur „naiven Kunst“ eigentlich verlangt, ist im Rahmen der kurzen Analyse auszuschließen.¹⁶²⁰ Es lässt sich eher den Krupp Mitteilungen zustimmen:

„Die Hand hat sicherlich sehr schwer den Pinsel geführt, aber die Einfachheit der Darstellung, die Sicherheit der Aufzeichnung der einzelnen gesehenen Gegenstände und die ausgewogene Verteilung der Farbblöcke und Tonstufen sind so sehr zueinander in Einklang gebracht worden, dass die Handschrift des Künstlers unverkennbar zu spüren ist und dadurch ein Bild von tiefer Ausdruckskraft entstehen konnte.“¹⁶²¹

Wie Schilling ist auch Kazmierczak trotz technischer Schwächen um eine realitätsnahe Darstellung bemüht. Sein Gemälde „Die Geduldsprobe“ (1951) (Abb. 7, S. 139) zeigt eine Tischhälfte mit einem üppigen Blumenstrauß in einer großen Vase, welche die gesamte linke Bildhälfte des Querformats ausfüllt, sowie eine reich mit Früchten versehene Obstschale auf der rechten Seite. Die Gegenstände fassen den Kopf eines Mädchens im Zentrum der Komposition ein, das sich an der Tischkante hochzieht, um einen Blick auf das Obst zu erhaschen. Kazmierczak kreiert hier eine erzählerische Bilddramaturgie: Grüne und schwarze Weintrauben, Äpfel und Birnen warten darauf, verspeist zu werden, Teller und Löffel liegen schon auf der Mitte des Tisches bereit. Wie der Bildtitel andeutet, muss sich das Mädchen aber noch etwas gedulden.

Die plastische Gestaltung und die Darstellung der Perspektive deuten auf fehlende Fertigkeiten des Malers hin, die er scheinbar auf alternative Weise zu kompensieren beabsichtigt: Kazmierczak versucht das Verhältnis von Licht und Schatten durch die Mischung der Farben, den Farbauftrag und Farbverläufe wiederzugeben. Lichtakzente schafft er dabei durch kleine weiße oder helle Farbtupfen. Auch für die plastische Wirkung der Bildgegenstände wendet er diese Tupftechnik sowie einen pastosen Farbauftrag an. Eine ausgewogene Farbigkeit und Atmosphäre erreicht der Maler durch verschiedene, in unterschiedliche Nuancen abtönte Erdtöne sowie die tonale Abstimmung der Bildgegenstände. So wird beispielsweise ihre Farbigkeit in der changierenden dunkelbraunen Wandfarbe, vor der sich der helle Tisch abhebt, wieder aufgenommen. Sowohl der Farbauftrag als auch die Darstellung von Hell-dunkel-Kontrasten durch Licht und Schatten lassen erkennen, dass Kazmierczak in grundlegende malerische Techniken eingeweiht war.

Vor dem Hintergrund der exemplarischen Bildbetrachtungen wird deutlich, dass sich die benannten Kriterien, auf denen die Auswahl der Exponate gründete – eine intuitiven Gestaltung, eine ursprüngliche Formkraft und eine reine Empfindung – analytisch nicht erschließen lassen. Dass sich der Laienkünstler den Kriterien des „Naiven“ zufolge nicht an Kunstregeln orientiert hat, lässt sich infolge der genaueren Werkbetrachtung für Schilling und Kazmierczak ausschließen. Angesichts dessen erscheint es notwendig, die Kriterien des „Naiven“ und die Zuordnung der Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet zur „naiven Kunst“ infrage zu stellen.

¹⁶²⁰ Vgl. Bihalji-Merin 1959, S. 130.

¹⁶²¹ o. V. 1958c, S. 156.

III.3 Einordnung der Ruhrfestspiel-Ausstellungen der 1950er-Jahre zur Laienkunst in den historischen und kulturpolitischen Kontext

III.3.1 Gewerkschaftliches Engagement für die Verkürzung der Arbeitszeit

Da sich Ruhrfestspiel-Ausstellungen seit den 1950er-Jahren der Freizeitthematik widmeten, gilt es im Folgenden die historische Entwicklung der Freizeit unter Einbeziehung wirtschaftlicher, politischer und sozialer Einwirkungen, gewerkschaftlicher Freizeitpolitik und interdisziplinärer Diskussionen näher zu betrachten.

Freizeit¹⁶²² habe nach dem politischen und wirtschaftlichen Zusammenbruch in den fünf Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg im Leben der deutschen Bevölkerung kaum eine Rolle gespielt. Infolge der Hungersnot, der vor allem im Ruhrgebiet stark zerstörten Städte und der Obdachlosigkeit befand sich die deutsche Bevölkerung am Existenzminimum sowie an ihrer seelischen und körperlichen Belastungsgrenze.¹⁶²³ Die Beschaffung von Lebensmitteln, die Trümmerbeseitigung, die Instandsetzung des Wohnraumes und die Behebung infrastruktureller Probleme rückten in den Vordergrund des damaligen Alltags.¹⁶²⁴ Der tägliche Überlebenskampf und der Versuch, eine eigene Existenz aufzubauen, seien von Arbeit dominiert gewesen, wie Hermann Giesecke erklärt. Die wenige übrig bleibende Zeit diene der Erholung von der schweren körperlichen Arbeit.¹⁶²⁵ Ende 1945 wurde in wenigen Betrieben wie der Dortmunder Westfalenhütte der Betrieb schrittweise wieder aufgenommen.¹⁶²⁶ Stieg die wöchentliche Arbeitszeit abhängig Beschäftigter in der Industrie nach Ende des Krieges über die Jahre kontinuierlich an (1948: 42,4 Std., 1949: 46,5 Std., 1950: 48,0 Std.), war sie erst ab 1957 real unter 47 Stunden gesunken.¹⁶²⁷ Nach Kriegsende hatten die Alliierten und die deutschen Gesetzgeber den Achtstundentag und die auf sechs Arbeitstage verteilte 48-Stunden-Woche für gültig erklärt.¹⁶²⁸ Diese Regelung habe für 77,3 Prozent der Arbeiter und Arbeiterinnen gegolten, wobei die 45-Stunden-Woche in Verbindung mit der Fünf-Tage-Woche am zweithäufigsten vorkam.¹⁶²⁹ In der Eisen-

¹⁶²² Der Begriff „Freizeit“, die infolge der Industrialisierung zunehmend thematisiert wurde, wurde 1823 durch Friedrich Fröbel geprägt. Er beschrieb sie als beruf-, arbeits- und schulfreie Zeit, die zur freien Beschäftigung, Erholung oder Muße zur Verfügung steht. Daniel Sanders definiert Freizeit im „Wörterbuch der deutschen Sprache“ von 1865 als „freie Zeit“ und „Mußezeit“. Vgl. Opaschowski 2000, S. 92.

Als außerhalb der Arbeit zur Verfügung stehende Zeit, bietet sie als „Zeit für die (individuelle) Freiheit“ Raum für individuelle Entscheidungen. Vgl. Nahrstedt 1972, S. 47.

Opaschowski vertritt die These, dass Freizeitkonsumenten zwar „freier“ über ihre Zeit verfügen könnten, die Freizeit jedoch nicht frei und verhaltensbeliebig sei, da „Orte, Anlässe, Gelegenheiten, Kontaktpartner und auch Geld“ die Freiheitsgrade der Freizeit beeinflussen würden. Vgl. Opaschowski 2000, S. 93.

Habermas meint, dass die Freizeit „nicht schon auf konkrete Inhalte“ verweise. Der Autor versteht Freizeit ausschließlich als Freiheit von Arbeit. Vgl. Habermas 1958, S. 219.

¹⁶²³ Vgl. Ellerbrock / Lauschke, Kat. Ausst. Dortmund 2005, S. 128.

¹⁶²⁴ Vgl. Barbian 1995, S. 9 f.; vgl. Heine-Hippler, Kat. Ausst. Dortmund 2002, S. 57.

¹⁶²⁵ Vgl. Giesecke 1983, S. 76; vgl. Opaschowski 2008, S. 32.

¹⁶²⁶ Vgl. Barbian 1995, S. 16 f.

¹⁶²⁷ Ab 1962 unter 45 Stunden, 1975 dann 40,5 Stunden. Vgl. Prahl 1977, S. 47.

¹⁶²⁸ Vgl. Schneider 1984, S. 154.

¹⁶²⁹ Vgl. Scharf 1987, S. 606.

und Stahlindustrie herrschte beispielsweise größtenteils das Dreischichtsystem vor, in dem auch sonntags gearbeitet werden musste.¹⁶³⁰

Die Tatsache, dass die Industrie weniger stark zerstört worden war als beispielsweise der Wohnraum, bildete neben den aufgegebenen Demontageplänen der westlichen Alliierten die Voraussetzung für die Wiederbelebung der Wirtschaft. Mit der Gründung Nordrhein-Westfalens im August 1946 habe sich die britische Regierung entschieden, das Ruhrgebiet weder zu demontieren noch von Deutschland zu trennen. Zudem entschied man, dass das Ruhrgebiet ein Kerngebiet der industriellen Entwicklung in Deutschland und Europa sein sollte.¹⁶³¹ Der faktisch 1948 durch die Währungsreform initiierte Wiederaufbau stellte für die Deutschen das Ende der Nachkriegszeit dar.¹⁶³² Die rasche Neubelebung der Wirtschaft war durch die deutsche Stahl- und Kohleindustrie im Westen wie auch durch den Marshall-Plan von 1951 endgültig gesichert.¹⁶³³ Im Unterschied zum Plan (Morgenthau) die Industrie in der Ruhrregion radikal zu deindustrialisieren, erhielt das Ruhrgebiet im Rahmen des Marshall-Plans die Funktion, die Grundlage der modernen Demokratie zu bilden sowie als Mittel der wirtschaftlichen und politischen Einigung Europas zu dienen.¹⁶³⁴ Die „Trümmerzeit“ sollte eine Phase des Übergangs vom Nationalsozialismus zur Demokratie und vom Mangel zum Überfluss sein.¹⁶³⁵

Nachdem 1951 die Eigentumsverhältnisse der Unternehmenseigentümer wiederhergestellt wurden, hatte das Ruhrgebiet in der Mitte der 1950er-Jahre seine montanindustrielle Stärke zurückerlangt.¹⁶³⁶ Vor diesem Hintergrund nahmen die Gewerkschaften in den 1950er- und zunehmend in den 1960er-Jahren eine zentrale Rolle im Ruhrgebiet ein.¹⁶³⁷ Kümmerten sie sich in der Nachkriegszeit hinsichtlich der Existenzsicherung zunächst um Arbeitslosigkeit oder Wohnungsnot¹⁶³⁸, begann sich der DGB infolge der sich verbessernden Wirtschaftslage in der ersten Hälfte der 1950er-Jahre mit der Arbeitszeit zu befassen und für ihre Verkürzung zu engagieren.¹⁶³⁹ Da die Arbeitszeit im Steinkohlenbergbau Anfang der 1950er-Jahre ungefähr drei Stunden mehr als in der übrigen Industrie umfasste und die Arbeitsbelastung unter Tage besonders groß war, forderte die IG Bergbau 1952 eine Verkürzung der Schicht. Hatte der Unternehmensverband Ruhrbergbau eine Schichtverkürzung aufgrund der erlahmten Expansion und gesunkener Förderleistungen vorerst abgelehnt, fand man infolge einer Streikdrohung der Kohlereviere im Ruhrgebiet, Aachen und Niedersachsen 1953 eine Übereinkunft.¹⁶⁴⁰

¹⁶³⁰ Vgl. Achten / Bäcker 1984, S. 188, zit. n.: Otto Brenner zum Aktionsprogramm des DGB, Dokument 89, Protokoll 4. Ordentlicher DGB-Bundeskongress Hamburg, 1. bis 6. Oktober 1956, Referat: Aktionsprogramm des DGB, S. 346 ff.

¹⁶³¹ Vgl. Dammeyer 1997, S. 136.

¹⁶³² Vgl. Fischer, Kat. Ausst. Dortmund 2002, S. 110.

¹⁶³³ Vgl. Barbian 1995, S. 17; vgl. Ellerbrock / Lauschke, Kat. Ausst. Dortmund 2005, S. 130.

¹⁶³⁴ Vgl. Dammeyer 1997, S. 135.

¹⁶³⁵ Vgl. Barbian 1995, S. 18.

¹⁶³⁶ Vgl. Ellerbrock, Kat. Ausst. Dortmund 2005, S. 47.

¹⁶³⁷ Dabei handelte es sich aufgrund der stark durch die Montanindustrie geprägten Wirtschaft um die IG Bergbau und Energie, die IG Metall und auch die IG Chemie, Papier, Keramik. Vgl. Goch 1997, S. 82.

¹⁶³⁸ Vgl. Scharf 1987, S. 615.

¹⁶³⁹ Vgl. Scharf 1987, S. 603.

¹⁶⁴⁰ Vgl. Scharf 1987, S. 613 f.

Die Gewerkschaften verfolgten zu Beginn der 1950er-Jahre ebenfalls eine „expansive Lohnpolitik“. Die gute wirtschaftliche Lage des Ruhrkohlenbergbaus begünstigte beispielsweise eine Erhöhung des Einkommens von Hauern zwischen 1950 und 1957. In der Zeitspanne von 1950 und 1970 konnte etwa eine Verfünffachung der Brutto- und etwa eine Verdreifachung der Nettolöhne erwirkt werden.¹⁶⁴¹ Weitere erfolgreich erkämpfte Ziele der Gewerkschaften waren das 1951 durchgesetzte Gesetz zur Montanmitbestimmung und das 1952 erreichte Betriebsverfassungsgesetz.¹⁶⁴² Hinzu kam die sukzessive Minderung der Arbeitszeit auf 36-40 Stunden mit dem perspektivischen Ziel der 35-Stunden-Woche.¹⁶⁴³ In der Mitte der 1950er-Jahre verstanden die Gewerkschaften ihre Hauptaufgabe sowohl in der Tarif- als auch in der Sozialpolitik.¹⁶⁴⁴ Im Rahmen des dritten DGB-Bundeskongress von 1954 wurden Anträge zur Schaffung eines Aktionsprogrammes vorgelegt, das neben den Forderungen nach Mitbestimmung, Urlaub, Urlaubsgeld, Lohnfortzahlung im Krankheitsfall auch die 40-Stunden-Woche beinhaltete.¹⁶⁴⁵ Der gewerkschaftliche Kampf um die 40-Stunden-Woche erreichte in der Wiederaufbauphase Mitte der 1950er-Jahre seinen Höhepunkt.¹⁶⁴⁶ Der erste Punkt im Aktionsprogramm des DGB von 1955 war die Forderung der Fünf-Tage-Woche bei vollem Lohn- und Gehaltsausgleich bei einer täglichen Arbeitszeit von acht Stunden. Der DGB erachtete die Senkung der Arbeitszeit als wirtschaftlich tragbar und forderte eine Anpassung der Arbeitszeit durch eine vertragliche Tarifregelung und ein Gesetz.¹⁶⁴⁷ Die Forderung nach der 40-Stunden-Woche wurde mit den Aspekten des Arbeitsschutzes und der Freizeit begründet.¹⁶⁴⁸ Otto Brenner verdeutlicht, dass es dem DGB unter anderem „um die Verringerung der schweren Belastung des arbeitenden Menschen in der modernen Industriegesellschaft und die Beendigung des Raubbaues an der Arbeitskraft“ ging.¹⁶⁴⁹ Der DGB argumentierte, dass die vorherrschenden Produktions- und Arbeitsbedingungen dem Arbeiter keine ausreichenden Ruhezeiten zur Regeneration boten.¹⁶⁵⁰ Von politischer Seite hatte er Unterstützung zu erwarten: Auch die SPD hatte sich in ihrem Aktionsprogramm von 1952 für den Ausbau des Arbeitsschutzes zugunsten der Gesundheit der Arbeitnehmer eingesetzt. Die

¹⁶⁴¹ Vgl. Goch 1997, S. 90.

¹⁶⁴² Vgl. Barbian 1995, S. 17.

¹⁶⁴³ Vgl. Schröder, Kat. Ausst. Recklinghausen 1990, o. S.

¹⁶⁴⁴ Vgl. Goch 1997, S. 91.

¹⁶⁴⁵ Vgl. Achten / Bäcker 1984, S. 186.

¹⁶⁴⁶ Vgl. Schneider 1984, S. 155 f.

¹⁶⁴⁷ Vgl. Schneider 1984, S. 155, zit. n.: Geschäftsbericht des Bundesvorstandes des DGB 1954/55, Düsseldorf, S. 72 f.

¹⁶⁴⁸ Vgl. Schneider 1984, S. 156, zit. n.: Potthoff, Erich: Arbeitszeitverkürzung als soziale und wirtschaftliche Maßnahme (Referat aus dem 4. Gewerkschaftstag der Gewerkschaft Leder in Frankfurt/M. am 7. Juni 1955), Stuttgart 1955, S. 11 f.

¹⁶⁴⁹ Vgl. Achten / Bäcker 1984, S. 188, zit. n.: Otto Brenner zum Aktionsprogramm des DGB, Dokument 89, Protokoll 4. Ordentlicher DGB-Bundeskongress Hamburg, 1. bis 6. Oktober 1956, Referat: Aktionsprogramm des DGB, S. 346 ff.

Im 19. Jahrhundert erhielt Freizeit sozialpolitische und sozialhygienische Aufgaben und sollte die Erholung des arbeitenden Industriearbeiters ermöglichen, um ihn vor gesundheitlichen Schäden zu bewahren. Vgl. Tokarski 1985, S. 34.; vgl. Prah 1977, S. 45 f.

Im Rahmen von Politisierungs- und Bildungszwecken diente die Freizeit zudem dazu dem Arbeiter den Eintritt in die bürgerliche Mittelstandsgesellschaft zu ebnet. Vgl. Prah 1977, S. 46; vgl. Tokarski 1985, S. 34.

¹⁶⁵⁰ Vgl. Schneider 1984, S. 155, zit. n.: Geschäftsbericht des Bundesvorstandes des DGB 1954/55, Düsseldorf, S. 72 f.

Partei vertrat die Meinung, dass ein menschenwürdiges Leben eine Verringerung der Arbeitszeit bei vollem Lohn- und Gehaltsausgleich verlange.¹⁶⁵¹

Über den physischen Aspekt hinaus führte der DGB auch psychische Belastungen durch eine angestiegene Arbeitsintensität¹⁶⁵² als Argument für eine zu reduzierende Arbeitszeit an¹⁶⁵³, die er nicht zuletzt durch eine zunehmende Technisierung als gerechtfertigt und realisierbar erachtete.¹⁶⁵⁴ Die Arbeitszeitverkürzung sollte dem Menschen darüber hinaus die Möglichkeit einräumen, „zu sich selbst zu finden“ und das Familienleben zu bewahren.¹⁶⁵⁵ Mit der bekannten Kampagne zum 1. Mai 1956, „Samstags gehört Vati mir!“, forderte der DGB ein freies Wochenende als Ausgleich zur erhöhten Arbeitsbeanspruchung, um Zeit für „geistige und körperliche Entspannung“ und „kulturelle, sportliche und politische Betätigung“ herbeizuführen.¹⁶⁵⁶

Da es im Interesse der Industrieunternehmen einen Rückgang der Kohleförderung und sich daraus ergebende wirtschaftliche Nachteile zu vermeiden galt¹⁶⁵⁷, beschlossen Gewerkschaften und Wirtschaftsunternehmen ein Modell, das die Verkürzung der Arbeitszeit von 48 auf 40 Stunden in drei Stufen vorsah (1956/57, 1960 und 1967).¹⁶⁵⁸ Das Stufenmodell sollte der Erhaltung der Arbeitskraft dienen und der Wirtschaft ermöglichen, zugunsten der Produktion rechtzeitig auf die Veränderungen reagieren zu können.¹⁶⁵⁹ 1956 brachen demnach neue Zeiten für die Arbeiter der Eisen- und Stahlindustrie wie auch des Bergbaus an. Der DGB und die Bundesvereinigung hatten bei den Arbeitgeberverbänden verbesserte Tarifverträge durchsetzen können. Im Bremer Abkommen beschloss der Arbeitgeberverband Eisen- und Stahlindustrie, die IG Metall¹⁶⁶⁰ und die Deutsche Angestellten-Gewerkschaft ab dem 1. Oktober 1956 in allen Tarifbezirken der eisen- und metallverarbeitenden Industrie die wöchentliche Arbeitszeit von 48 auf 45 Stunden bei vollem Lohnausgleich herabzusetzen.¹⁶⁶¹ Ausnahmen bildeten die Arbeitszeiten unter anderem in Hochofen- und Hüttenkokereibetrieben, die eine 42 Stunden-Woche nicht überschreiten durften.¹⁶⁶²

¹⁶⁵¹ Vgl. Schneider 1984, S. 155, zit. n.: Aktionsprogramm 1952/54, in: Programmatische Dokumente S. 338.

¹⁶⁵² Rationalisierte Arbeitsprozesse, Arbeitsintensivierung und Akkordsteigerungen hätten dem Arbeiter eine konzentrierte Arbeitsleistung abverlangt, so Günter Scharf. Vgl. Scharf 1987, S. 618, zit. n.: Gösser: Die 40-Stunden-Woche vom Standpunkt der Arbeitsmedizin, in: DGB (Hrsg.): 40 Stunden sind genug, Düsseldorf 1955, S. 40 f.

¹⁶⁵³ Vgl. Schneider 1984, S. 155 f.

¹⁶⁵⁴ Vgl. o. V. 1957e, S. 12.

¹⁶⁵⁵ Vgl. Schneider 1984, S. 155, zit. n.: Geschäftsbericht des Bundesvorstandes des DGB 1954/55, Düsseldorf, S. 72 f.

¹⁶⁵⁶ Vgl. Scharf 1987, S. 619, zit. n.: DGB, Protokoll des Bundeskongresses des Deutschen Gewerkschaftsbundes 1956, S. 351.

¹⁶⁵⁷ Vgl. o. V. 1956d, S. 348.

¹⁶⁵⁸ Vgl. Tokarski 1985, S. 52.

¹⁶⁵⁹ Vgl. Schneider 1984, S. 162.

¹⁶⁶⁰ Die „Industrie-Gewerkschaft Metall“ entstand 1948 in Lüdenscheid als einheitliche Gewerkschaftsorganisation für die Metallindustrie. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, „75 Jahre IG Metall“, o. D.

¹⁶⁶¹ Vgl. Schneider 1984, S. 161.

¹⁶⁶² Vgl. o. V. 1957a, S. 15.

Auch die Gewerkschaften IG Bergbau und Energie, IG Chemie-Papier-Keramik, IG Bau-Steine-Erde und der Gewerkschaft Textil und Bekleidung sei 1956/57 der Einstieg in die Verkürzung der Arbeitszeit auf 45 Stunden gelungen. Vgl. Schneider 1984, S. 166.

Infolge des „Sodener Abkommens“ war die Arbeitszeit in der Metallindustrie ab dem 1. Januar 1959 auf eine wöchentliche Arbeitszeit von 44 Stunden reduziert worden. Das „Bad Homburger Abkommen“ von 1960 sorgte für die Einführung der 40-Stunden-Woche in mehreren Stufen: ab Januar 1962: 42,5 Stunden, ab Januar 1964: 41,25 Stun-

Wie Günter Scharf erläutert, war die wöchentliche Arbeitszeit zwar durch die Abschaffung der Samstagsarbeit verringert worden, doch seien die täglich abzuleistenden Arbeitsstunden aufgrund des geschäftigen Arbeitsalltags in den Betrieben fast unverändert geblieben.¹⁶⁶³ Laut Giesecke hätten 1956 fast alle Arbeitnehmer noch eine tariflich festgelegte wöchentliche Arbeitszeit von 48 Stunden gehabt.¹⁶⁶⁴ Die Entwicklung von der 48- zur 40-Stunden-Woche habe sich zwischen den Einzelgewerkschaften und den unterschiedlichen Wirtschaftszweigen nur langsam vollzogen¹⁶⁶⁵ und konnte sich erst in der Mitte der 1960er-Jahre umfassend etablieren.¹⁶⁶⁶ Zudem konnte die Arbeitszeitverkürzung nicht in allen Industriezweigen durchgesetzt werden, da die Verhältnisse in den unterschiedlichen Wirtschaftszweigen in Bezug auf die Fertigung unterschiedliche Voraussetzungen boten.¹⁶⁶⁷

III.3.1.1 Die Freizeitgesellschaft und das Freizeitproblem

Mit der Reduzierung der Arbeitszeit und dem Wirtschaftswachstum hatte sich das Leben der Menschen zunehmend von der Arbeit in den Bereich der Freizeit verlagert.¹⁶⁶⁸ Die frei verfügbare Zeit und der aus dem Wirtschaftswunder resultierende Wohlstand ermöglichten der Bevölkerung das Bedürfnis nach Lebensqualität zu stillen.¹⁶⁶⁹ Vor diesem Hintergrund verbreitete sich besonders in den 1960er- und 1970er-Jahren ein stetig ansteigender Freizeitkonsum, der mit den weiter sinkenden Arbeitszeiten in Verbindung gebracht wurde.¹⁶⁷⁰ Mit der Konsumierung beispielsweise technischer Medien wie Funk und Fernsehen im Privatbereich wollte die Bevölkerung demonstrieren, was sie in der Arbeit geleistet hatte, so die These der Freizeitforscher Walter Tokarski und Reinhard Schmitz-Scherzer.¹⁶⁷¹ Wie Giesecke aufdeckt, stellte sich der kommerzielle, vorrangig profitorientierte Freizeitmarkt langfristig als Sozialisationsfaktor dar. Die vom Freizeitsystem ausgehenden Normen hätten sich dabei zunehmend als Freizeitproblem erwiesen, da sich unter anderem freizeitpädagogische Konzepte bis in die 1960er-Jahre zunehmend schlechter gegen kommerzielle Angebote hätten durchsetzen können und traditionelle Leitbilder relativiert und schließlich abgelöst hätten. Der Autor erklärt diesen Prozess mit dem Verlust der

den und ab dem Juli 1965: 40 Stunden. Seit Oktober 1960 hatten 70 Prozent der Arbeitnehmer in der Metallindustrie und 49 Prozent der Arbeitnehmer der gesamten Wirtschaft eine Fünf-Tage-Woche gehabt. Vgl. Schneider 1984, S. 168; vgl. Scharf 1987, S. 641.

¹⁶⁶³ Vgl. Scharf 1987, S. 642.

¹⁶⁶⁴ Vgl. Giesecke 1983, S. 76.

¹⁶⁶⁵ Vgl. Scharf 1987, S. 638.

¹⁶⁶⁶ Vgl. Faerber-Husemann 2004 (online).

¹⁶⁶⁷ Vgl. o. V. 1956d, S. 121.

¹⁶⁶⁸ Vgl. Tokarski 1985, S. 40; vgl. Giesecke 1983, S. 11.

Der zu Anfang der 1950er-Jahre einsetzende und bis 1966 anhaltende Wirtschaftsaufschwung habe im Durchschnitt Wachstumsraten von 6,3 Prozent jährlich erbracht. Dieses Hoch sorgte auch für die Verminderung der Arbeitslosenquote, die 1950 bei elf Prozent gelegen habe und 1965 auf 0,7 Prozent gesunken sei. Vgl. DGB, Soziale Marktwirtschaft und Mitbestimmung (online).

¹⁶⁶⁹ Vgl. Tokarski 1985, S. 40; vgl. Giesecke 1983, S. 11.

¹⁶⁷⁰ Lag der Schwerpunkt der Arbeitszeit im Jahr 1960 bei 44 bis 45 Wochenstunden, waren 1965 wöchentliche Arbeitszeiten zwischen 41 bis 42 Stunden üblich, die 1970 unter 41 Stunden sanken. Vgl. Giesecke 1983, S. 76, zit. n.: Rudi Schmiede: Die Entwicklung der Arbeitszeit in Deutschland, in: Otto Jacobi u. a. (Hrsg.): Arbeitskampf um Arbeitszeit. Kritisches Gewerkschaftsjahrbuch 1979/80, Berlin 1979, S. 71-87.

¹⁶⁷¹ Vgl. Tokarski 1985, S. 40, zit. n.: Opaschowski 1980, S. 7.

kulturellen Führungsposition des Bildungsbürgertums in der Öffentlichkeit, durch den fortan die Maßstäbe für ein sinnvolles Freizeitverhalten gefehlt hätten.¹⁶⁷²

Film und Rundfunk boten günstige Alternativen zu anspruchsvolleren Kulturinstitutionen. In der Mitte der 1920er-Jahre bevorzugte die Arbeiterschaft den Besuch von Kinos oder die Teilnahme am Rundfunk.¹⁶⁷³ Die Massenmedien hätten die kulturellen Orientierungen „zugunsten universeller, aber auch unverbindlicher kultureller Standards und Leitbilder“ relativiert.¹⁶⁷⁴ Die problematisch erscheinende Gestaltung von Freizeit habe in den 1920er-Jahren zu ersten sozialwissenschaftlichen Reflexionen bzw. einer „ersten systematischen Freizeitforschung“ geführt.¹⁶⁷⁵ In diesem Zusammenhang ist Fritz Klatt zu nennen, der in seiner Schrift „Freizeitgestaltung: Grundsätze und Erfahrungen zur Erziehung des berufsgebundenen Menschen“ (1929)¹⁶⁷⁶ die ersten Grundsätze zur Freizeitgestaltung zusammenfasst.¹⁶⁷⁷

War die Freizeit in den 1920er-Jahren individualisiert worden¹⁶⁷⁸, wich die freie Freizeitgestaltung im Dritten Reich nationalsozialistischen Grundsätzen. Sportliche und kulturelle Organisationen, politische Parteien und Gewerkschaften seien aufgelöst worden.¹⁶⁷⁹ Prahl erläutert:

„Die freie Zeit sollte nicht mehr individuelle Erholungs- und Konsumzeit sein, sondern den Zusammenhang zwischen dem einzelnen und dem nationalsozialistischen System herstellen und durch kollektive Aktionen festigen.“¹⁶⁸⁰

Mit Massenorganisationen wie der „Deutschen Arbeitsfront“, welche die Gewerkschaften ersetzte, begann der nationalsozialistische Staat soziale, kulturelle und private Lebensbereiche durchzuorganisieren und zu kontrollieren, um die Willensbildung der Menschen zu beeinflussen und sie durch Erziehung im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie zum Teil der propagierten Volksgemeinschaft zu machen. Die von der „Deutschen Arbeitsfront“ gegründete Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“ ersetzte die bisherigen Bildungs- und Geselligkeitsorganisationen der zerschlagenen Gewerkschaften und wurde zum Instrument der Erziehung zur Volksgemeinschaft.¹⁶⁸¹ Der Arbeit wurde unter den Nationalsozialisten eine soziale Funktion „im Dienst der Volksgemeinschaft“ zugewiesen.¹⁶⁸²

Im Hinblick auf die Einbeziehung der Freizeitthematik und der Laienkunst in die Ruhrfestspiel-Ausstellungen der 1950er-Jahre erscheint die damals interdisziplinär geführte Diskussion um die Freizeitproblematik relevant.¹⁶⁸³ In den 1950er-Jahren nahm das Freizeitproblem in der Soziolo-

¹⁶⁷² Vgl. Giesecke 1983, S. 10.

¹⁶⁷³ Vgl. Giesecke 1983, S. 49.

¹⁶⁷⁴ Vgl. Giesecke 1983, S. 50.

¹⁶⁷⁵ Vgl. Opaschowski 2008, S. 298.

¹⁶⁷⁶ Fritz Klatt: Freizeitgestaltung. Grundsätze und Erfahrungen zur Erziehung des berufsgebundenen Menschen (Schriften für Erwachsenenbildung, Bd. 2), Stuttgart 1929.

¹⁶⁷⁷ Vgl. Opaschowski 2008, S. 298.

¹⁶⁷⁸ Vgl. Tokarski 1985, S. 34; vgl. Prahl 1977, S. 45 f.

¹⁶⁷⁹ Vgl. Giesecke 1983, S. 74.

¹⁶⁸⁰ Prahl 1977, S. 49.

¹⁶⁸¹ Vgl. Tokarski 1985, S. 36-38.

¹⁶⁸² Vgl. Giesecke 1983, S. 67.

¹⁶⁸³ Vgl. Keilhacker 1954, S. 7.

gie eine zentrale Stellung ein, was unter anderem auf die Analysen von David Riesmann¹⁶⁸⁴ zurückzuführen ist, der laut Weber zur Überzeugung gefunden habe, dass sich die Produktions- und Arbeitsgesellschaft in der damaligen Zeit zu einer Konsum- und Freizeitgesellschaft wandeln würde.¹⁶⁸⁵ Wissenschaftler wie Georges Friedmann beschrieben Freizeit als gesellschaftliches Problem im technischen Zeitalter¹⁶⁸⁶ oder prophezeiten wie Jaques Maritain darin ein Problem der Zukunft.¹⁶⁸⁷ Helmut Schelsky¹⁶⁸⁸ spricht 1956 von einem Strukturproblem der zukünftigen Gesellschaft.¹⁶⁸⁹ Es gab auch kritische Stimmen, die mit ökonomischen sowie moralischen Bedenken gegen den Freizeitwuchs argumentierten.¹⁶⁹⁰ Johannes Zielinski erklärt, dass der Kapitalist im Allgemeinen die gesamte Freizeit und den Müßiggang als „aller Laster Anfang“ ablehnen musste, da sie nicht der Wirtschaftlichkeit diene.¹⁶⁹¹ Ludwig Erhard, Bundesminister für Wirtschaft in der Regierungszeit von Konrad Adenauer, warnte im Rahmen seines Konzepts der sozialen Marktwirtschaft vor der Verkürzung der Arbeitszeit bei gleichzeitiger Erhöhung der

Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es Analysen zur Verwendung der Zeit. Marx und Engels hatten sich bspw. mit dem Verhältnis zwischen Arbeits- und Reproduktionszeit befasst. Die erste größere Untersuchung zur Freizeit wurde von der „Centralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen“ im Jahr 1893 herausgebracht. Centralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen (Hrsg.): Die zweckmäßige Verwendung der Sonntags- und Freizeit. Vorerichte über Verhandlungen der Konferenz vom 25. und 26. April 1892, Berlin 1893.) Nach dem ersten Weltkrieg waren in den USA größere empirische Untersuchungen zum Freizeitverhalten durchgeführt worden. In Deutschland habe es im Zeitraum zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg keine empirischen Studien zur Freizeitproblematik gegeben, die von Bedeutung wären. Vgl. Prahl 1977, S. 31.

In der Weimarer Republik seien die Diskussionen um den Sinn der Freizeit und das Freizeit-Problem u. a. mit Fritz Klatts Ansätzen zur Freizeitpädagogik¹⁶⁸³ publizistisch wie auch politisch aktiviert worden. Klatt, der bereits im Jahr 1927 programmatische Schriften herausgegeben hatte, veröffentlichte 1929 seine Erfahrungen von Freizeitmaßnahmen mit jungen, berufstätigen Erwachsenen (Fritz Klatt: Freizeitgestaltung. Grundsätze und Erfahrungen zur Erziehung des berufsgebundenen Menschen, Stuttgart 1929.). Klatt verfolgte in seiner „Freizeitpädagogik“ die Idee von der Heilung des Arbeitsmenschen durch die „Entfaltung der ungenutzten Gesamtkräfte während der Urlaubszeit“. Vgl. Zielinski 1954, S. 75.

Klatt zufolge sollte in der Freizeit das Bildungsziel verfolgt werden, sich vom Zentrum des Berufes aus, die Umwelt zu erschließen. Vgl. Zielinski 1954, zit. n.: Klatt, Fritz: Freizeitgestaltung. Grundsätze und Erfahrungen zur Erziehung des berufsgebundenen Menschen (Schriften für Erwachsenenbildung, Bd. 2), Stuttgart 1929, S. 8.

In den 1930er-Jahren setzte sich der Sozialwissenschaftler Andries Sternheim mit Thema der Freizeitgestaltung auseinander. Sternheim, Andries: Zum Problem der Freizeitgestaltung, in: Zeitschrift für Sozialforschung 336, hrsg. v. Max Horkheimer, Bd. 1, New York 1932, S. 336-355.

Pearl Greenberg verfasste 1932 die erste psychologische Studie über Freizeit (Pearl J. Greenberg: Competition in Children: An Experimental Study, in: University of Illinois Press (Hrsg.): The American Journal of Psychology, Vol. 44, No. 2 (1932), S. 221-248), mit der sich Johannes Feige (Johannes Feige: Der alte Feierabend, München 1936) u. a. unter entwicklungspsychologischen Gesichtspunkten beschäftigte. Vgl. Opaschowski 2008, S. 298.

¹⁶⁸⁴ Vgl. Riesmann 1953, S. 98-113.

¹⁶⁸⁵ Vgl. Weber 1963, S. 25 f.

¹⁶⁸⁶ Vgl. Weber 1963, S. 9, zit. n.: Martin Keilhacker: Pädagogische Orientierung im Zeitalter der Technik, 1. Aufl., Stuttgart 1958, S. 302.

¹⁶⁸⁷ Vgl. Weber 1963, S. 9, zit. n.: Jaques Maritain: Erziehung am Scheidewege, Berlin, Hamburg 1951, S. 112.

¹⁶⁸⁸ Vgl. Weber 1963, S. 9, zit. n.: Helmut Schelsky: Beruf und Freizeit als Erziehungsziele in der modernen Gesellschaft, in: Die Deutsche Schule (1956), H. 6, S. 256.

Weitere Publikationen von Helmut Schelsky: Helmut Schelsky: Arbeiterjugend gestern und heute, Heidelberg 1955; Helmut Schelsky: Beruf und Freizeit als Erziehungsziele in der modernen Gesellschaft, in: Die Deutsche Schule (1956), H. 6, S. 246-261; Helmut Schelsky: Die skeptische Generation, Düsseldorf 1957.

¹⁶⁸⁹ Vgl. Weber 1963, S. 9, zit. n.: Martin Keilhacker: Pädagogische Orientierung im Zeitalter der Technik, 1. Aufl., Stuttgart 1958, S. 33.

¹⁶⁹⁰ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, tg 1958.

¹⁶⁹¹ Vgl. Zielinski 1954, S. 43.

Arbeitslöhne, „um nicht von dieser Seite her die volkswirtschaftliche Gesamtleistung und die Stabilität der Währung zu gefährden.“¹⁶⁹²

Darüber hinaus stand Freizeit unter dem Generalverdacht des Unnützens.¹⁶⁹³ Es herrschte die Meinung vor, dass der Mensch nicht imstande war, die Wahlmöglichkeiten in seiner freien Zeit sinnvoll zu nutzen.¹⁶⁹⁴ Verschiedene Quellen bezeugen ein grundlegendes Misstrauen, so auch ein Zitat von Habermas:

„So kommt es denn, daß der Mensch ausgerechnet mit dem, was ihm endlich zur Lebenserfüllung freigegeben ist, nichts anfangen kann; nichts, was die Scheinbefriedigung momentaner Scheinbedürfnisse überschreitet.“¹⁶⁹⁵

Manche Kritiker waren überzeugt, dass die meisten Menschen ihre verfügbare Zeit nur totschlagen würden, da „nicht jeder für eine freie Beschäftigung geboren ist“, wie Friedrich Georg Jünger (1946) schreibt.¹⁶⁹⁶ Laut Willy Hellpach (1953) würde sich der überwiegende Bevölkerungsanteil in der vermehrten Freizeit mit oberflächlichen Amusements verzetteln.¹⁶⁹⁷ In der Werkzeitung „Pütt und Hütte“ der Klöckner-Werke-AG Duisburg schreibt Bernd Bender, dass Staat und Gesellschaft „ein starkes Anwachsen von Exzessen“ als schlimmste Folge der verkürzten Arbeitszeit befürchtet hätten.¹⁶⁹⁸ Während Zielinski die fehlende Eigeninitiative bzw. den Verlust der Initiative bezüglich der kulturellen Freizeitgestaltung (des Arbeiters) auf den „Zusammenbruch der alten Erziehungsmächte“, die Familie, Schule und Kirche zurückführt¹⁶⁹⁹, begründet Habermas diesen mit dem Entfremdungsprozess durch die rationale Organisation der beruflichen Tätigkeit.¹⁷⁰⁰

Jünger verwies außerdem auf die Gefahr der falschen Verwendung der nach der Erholungszeit verbleibenden Zeit, sodass sich diese am Ende „nervlich noch aufreibender“ auswirke als die Arbeitszeit.¹⁷⁰¹ Daran knüpfe das kritische Argument an, dass der Arbeiter in der überschüssigen Freizeit sein Arbeitsverhalten weiterführen würde. Weber verweist an dieser Stelle auf Habermas (1956), der die fehlende Fähigkeit, die Arbeitshaltung in eine Mußhaltung zu überführen, bemängelte.¹⁷⁰² Auch Riesmann wies auf die schwindenden Unterschiede zwischen Arbeits- und Freizeitverhalten hin, wobei das Freizeitleben stets arbeitsähnlicher würde, „so daß sogar im

¹⁶⁹² Erhard 1964, S. 30.

¹⁶⁹³ Vgl. Petersen, Kat. Ausst. Frankfurt u. a. 2011, S. 49.

¹⁶⁹⁴ Vgl. Scheuch 1972, S. 23; vgl. o. V. 1973b, o. S.

¹⁶⁹⁵ Weber 1963, S. 35, zit. n.: Jürgen Habermas: Notizen zum Mißverständnis von Kultur und Konsum, in: Merkur 10 (1956), H. 97, S. 225.

Die verallgemeinerte Meinung, dass der Mensch nichts mehr mit seiner Freizeit anzufangen wisse, sei falsch, auch wenn in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre nur in vereinzelten Ansätzen ein optimistisches Bild des modernen Freizeitens zu zeichnen sei. Vgl. Weber 1963, S. 51.

¹⁶⁹⁶ Vgl. Weber 1963, S. 32, zit. n.: Jünger 1946, S. 5.

¹⁶⁹⁷ Vgl. Jünger 1946, S. 32, zit. n.: Willy Hellpach: Kulturpsychologie. Eine Darstellung der seelischen Ursprünge und Antriebe, Gestaltungen und Zerrüttungen, Wandlungen und Wirkungen menschheitlicher Weltordnungen und Güterschöpfungen, Stuttgart 1953, S. 143.

¹⁶⁹⁸ Vgl. Bender 1956, S. 178.

¹⁶⁹⁹ Vgl. Zielinski 1954, S. 49-51.

¹⁷⁰⁰ Vgl. Habermas 1958, S. 221-224.

¹⁷⁰¹ Vgl. Weber 1963, S. 33.

¹⁷⁰² Vgl. Weber 1963, S. 33, zit. n.: Jürgen Habermas: Notizen zum Mißverständnis von Kultur und Konsum, in: Merkur 10 (1956), H. 97, S. 221.

Urlaub ein verbissen eifriges Leben geführt wird.“¹⁷⁰³ Die „Werks-Nachrichten“ schrieben, dass sich die Freizeit von der Erholung zur Qual entwickelte, da sich viele Menschen mit der von ihnen gewählten Art der Freizeitbeschäftigung überfordern, belasten und sich der letzten Reserven berauben würden.¹⁷⁰⁴ Manche Kritiker hätten zudem befürchtet, dass „sinnentleerte Arbeitszeit und sinnentleerte Freizeit“ einander entsprächen. „Wer stumpfsinnig seinen Achtstundentag abarbeitet, der kann ja gar nicht anders als auch seine Freizeit mit der Geistlosigkeit vom Amüsierbetrieb totzuschlagen“, so Heinrich Weinstock.¹⁷⁰⁵ Eine „innere Leere“, Produkte des Massenkonsums sowie die vorherrschende Konsumhaltung erachtete man als Ursachen für den Rückgang der schöpferischen Kräfte und Fantasie wie auch der „handwerklich-künstlerischen Fähigkeiten“. Viele Kritiker gingen davon aus, dass die Freizeit zu einer „Stereotypisierung, Uniformierung, Nivellierung“ bzw. Vermassung führt und den „Massenmenschen“ hervorbrachte.¹⁷⁰⁶

In diesem Zusammenhang wurde Kritik an Zerstreungen durch Massenmedien der Freizeitindustrie sowie am „leicht verdaubaren ‚Kulturkonsum‘“ laut.¹⁷⁰⁷ Weber verweist auf Hendrik de Man, der das niedrige Niveau und die „progressive Kultursenkung“ beklagte.¹⁷⁰⁸ Zielinski war überzeugt, dass die „Freizeitgestaltungsindustrie“, wie er sie nennt, „auf pures Vergnügen und Sich-Ergötzen“ abziele und als „pures Rauschgift gegen Langeweile“ angesetzt sei. Kino, Varieté, Schund- und Schmutzliteratur, Jazz oder billige Volksfeste sah er zur Verkümmern der menschlichen, schöpferischen Potenz beitragen.¹⁷⁰⁹ Überdies verurteile man die Manipulation und Entmündigung des Menschen durch die „Kulturindustrie“¹⁷¹⁰, ein Begriff, den die Soziologen Theodor Adorno und Max Horkheimer prägten.¹⁷¹¹ Die Industrie habe die den Menschen zum Leitsatz „Do it yourself“ geraten, wie Adorno meint, um die gewonnene Zeit auszufüllen, die sie aufgrund des Überdrusses vor der Mechanisierung angenommen hätten. „Pseudo-Aktivitäten“ wie diese seien „Fiktionen und Parodien jener Produktivität, welche die Gesellschaft auf der einen Seite unablässig fordert, auf der anderen fesselt und in den Einzelnen gar nicht so sehr wünscht“.¹⁷¹²

Weber schreibt, dass die Freizeit stetig unter die Herrschaft der Konsumbedürfnisse gerate und der Mensch infolgedessen vom Herrschaftsbereich des Produktionsvorganges zum Konsumzwang in der Freizeit überwechsle. Somit käme es aus der Sicht der Freizeit-Pessimisten über die

¹⁷⁰³ Weber 1963, S. 126, zit. n.: David Riesmann: Beobachtungen zum Wandel der Mußgestaltung, in: Perspektiven 2 (1953), S. 99.

¹⁷⁰⁴ Vgl. o. V. 1965b, S. 185.

¹⁷⁰⁵ Vgl. Weber 1963, S. 103.

¹⁷⁰⁶ Vgl. Weber 1963, S. 34, zit. n.: Karl Bednarik: An der Konsumfront, Stuttgart 1957, S. 134; vgl. Weber 1963, S. 40-42.

¹⁷⁰⁷ Vgl. Weber 1963, S. 35, S. 37.

Laut Weber hatten sich bereits in der Weimarer Zeit kommerzielle Freizeitangebote wie Kino oder Tanzmusik durchgesetzt, die als „erziehungs- und bildungsfeindlich“ gedeutet worden seien.

¹⁷⁰⁸ Vgl. Weber 1963, S. 35, zit. n.: Hendrik de Man: Vermassung und Kulturverfall. Eine Diagnose unserer Zeit, München 1951, S. 66.

¹⁷⁰⁹ Vgl. Zielinski 1954, S. 71.

¹⁷¹⁰ Vgl. Adorno / Horkheimer 2006, S. 128-176.

¹⁷¹¹ Vgl. Spode 2006, S. 18-26.

¹⁷¹² Vgl. Adorno 1977, S. 652.

Entfremdung des Menschen in der Erwerbsarbeit hinaus zum Prozess der Entfremdung in der Freizeit, wodurch er seine Selbstbestimmung verliere.¹⁷¹³ Adorno kritisierte das Freizeitgeschäft der profitorientierten „Kulturindustrie“ und die Organisation der Freizeit durch sinnlose Hobbys, deren einziger Zweck es sei, Zeit totzuschlagen. Er lehnte die Vorgaben der Freizeitindustrie ab und plädierte für eine selbstbestimmte Freizeitgestaltung und die Freiheit des Menschen.¹⁷¹⁴ Dem Autor schien es notwendig, den Menschen selbstbestimmt über seine freie Zeit verfügen zu lassen, damit eine vernünftige und sinnvolle Freizeittätigkeit möglich wird.¹⁷¹⁵ Adorno sieht eine produktive Freizeit als Voraussetzung für den mündigen Menschen, die wiederum dazu beitragen könne, Freizeit in Freiheit umzuwandeln.¹⁷¹⁶

Die Diskussion um die Vor- und Nachteile arbeitsfreier Zeit brachte zwei konträre Positionen hervor: Während die Kritiker eine innere Leere des Menschen durch Konsumzwang und Vergnügungsrummel befürchteten, sahen die Befürworter der Freizeit darin ein „humanes Gegengewicht gegen die Entpersönlichung der sachlichen Arbeitswelt“.¹⁷¹⁷ Als positive Funktion von Freizeit wurde ihre Nutzung zur Erholung von den zunehmenden Strapazen durch steigendes Tempo, Monotonie und nervliche Anforderungen im Arbeitsprozess angeführt.¹⁷¹⁸ Dieser Aspekt wurde Ende der 1950er-Jahre durch medizinische Studien über die Auswirkungen der Arbeitszeitverkürzung und das Verhältnis zwischen Arbeitsbedingungen und menschlicher Arbeitskraft untermauert. So wurde beispielsweise im Rahmen eines 1957 in Dortmund veranstalteten interdisziplinären Symposiums zu den Folgen der Arbeitszeitverkürzung für Mensch, Gesellschaft und Wirtschaft aus medizinischer Sicht gegen die 48-Stunden-Woche argumentiert, indem man vor gesundheitlichen Risiken warnte.¹⁷¹⁹ Des Weiteren behaupteten Fürsprecher der Arbeitszeitverkürzung, dass durch den Freizeitzuwachs Alkoholkonsum oder auch der Mangel an Kontemplation zurückgehen würden. Zudem rechnete man durch die Reduzierung der Arbeitszeit mit der Vermeidung von Unfällen oder unter anderem einem sinkenden Krankenstand.¹⁷²⁰

Weber glaubte, dass ein Zuwachs an freier Zeit über den Bedarf an Regeneration hinaus wertvollere und sinnvolle Freizeitbetätigungen möglich mache.¹⁷²¹ Er schreibt, dass sich viele optimistische Beurteiler des modernen Freizeitens vom aufkommenden freien, produktiven Schaffen eine „Vervollkommnung der Lebenskunst“ erhofften, wie es sich in der amerikanischen „Do-it-yourself-Bewegung“ und der Begeisterung für Hobbys zeigte. Es würde geglaubt, dass „die im Gegenwartsmenschen brachliegenden Fähigkeiten zum handwerklichen und künstlerischen Schaffen wieder verlebendigt werden, worauf auch das in jüngster Zeit zunehmende Interesse am

¹⁷¹³ Vgl. Weber 1963, S. 38.

¹⁷¹⁴ Vgl. Adorno 1977, S. 646 f.

¹⁷¹⁵ Vgl. Adorno 1977, S. 650.

¹⁷¹⁶ Vgl. Adorno 1977, S. 652, S. 655.

¹⁷¹⁷ Vgl. Amelunxen 1959, S. 38.

¹⁷¹⁸ Vgl. Weber 1963, S. 45; S. 32 f., zit. n.: L. Kroeber-Keneth: Weniger Arbeit – Mehr Verschleiß, in: Frankfurter Allgemeine, Frankfurt am Main (21.02.1959).

¹⁷¹⁹ Vgl. Nitschmann 1957 (online).

¹⁷²⁰ Vgl. Weber 1963, S. 45, zit. n.: Georges Friedmann: Der Mensch in der mechanisierten Produktion, Köln 1952, S. 87 ff.

¹⁷²¹ Vgl. Weber 1963, S. 45; S. 123.

künstlerischen Dilettantismus (z. B. bei den sog. ‚Sonntags-Malern‘) verweise.¹⁷²² Im Widerspruch zu jenen Kritikern, die dem Menschen eine Unfähigkeit zur Muße¹⁷²³ unterstellten, hält Weber sie mit dem zunehmenden Gewinn an Freizeit für möglich.¹⁷²⁴ Laut Zielinski bestand in der Ausübung eines Steckenpferdes ein weites Feld selbsterzieherischer und selbstbildender Möglichkeiten. Das Steckenpferd führe zur Gründlichkeit, fördere Zielstrebigkeit und Geduld. Darüber hinaus zwingt die ernsthafte Auseinandersetzung unter anderem mit darstellend-künstlerischen Dingen zur Konzentration, Muße, Nachhaltigkeit und Tiefe. Zielinski versteht das Steckenpferd als vorbeugende Maßnahme gegenüber einer frühzeitig einsetzenden Vermassung und Passivität. Auch wenn die erzieherische Förderung des Steckenpferdes bis ins hohe Alter eine wirksame Form der Selbstbildung und Selbsterziehung darstellen konnte, warnt Zielinski vor der übertriebenen Ausübung, die zu ‚Weltfremdheit, Einschichtigkeit und Einzelgängertum‘ führen könnte.¹⁷²⁵

Auch Weber ist überzeugt, dass das natürliche Streben des Menschen nach Sinnerfüllung und eine allgemeine Freizeiterziehung zur Bewältigung der problematischen Freizeitsituation beitragen könnten.¹⁷²⁶ Er beschreibt es als Aufgabe der Freizeitpädagogik neue Werteinstellungen und Normvorstellungen zu entwickeln¹⁷²⁷ und die Einsicht für die Bedeutung der regenerativen Freizeitfunktion zu erwirken. Die Freizeiterziehung sollte dem Menschen außerdem vermitteln, wie er Möglichkeiten des Ausgleichs erkennen und nutzen kann.¹⁷²⁸ In Bezug auf die konsumorientierte Freizeitbeschäftigung gilt es laut Weber aufgrund fehlender Leitbilder

„durch entsprechende Erziehung die Unterscheidungsfähigkeit zu pflegen, durch eine angemessene Konsumentenerziehung den aufgewiesenen Fehlhaltungen entgegenzuwirken und durch Anregungen zur Eigeninitiative und Eigenproduktivität ausgleichende Gegenwirkungen zu erzeugen.“¹⁷²⁹

Der Autor glaubt demzufolge, dass entsprechende pädagogische Maßnahmen die Gefahr der Verkümmerng abwenden und „eigenes aktives und produktives Gestalten gerade in der Freizeit“ anregen und pflegen. Laut Weber sei Freizeiterziehung jedoch erst in der ersten Hälfte der

¹⁷²² Weber 1963, S. 47.

¹⁷²³ Seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert versteht man unter Muße eine in frei verfügbarer Zeit selbstbestimmte Tätigkeit, die inhaltlich gefüllt sei. Vgl. Giesecke 1983, S. 14.

Muße habe nach Hanhart, der sich auf Definitionen nach Friedrich Kluge, Jacob und Wilhelm Grimm sowie das Oxford English Dictionary bezieht, zwei Bedeutungen: erstens „die Möglichkeit; die angemessene Gelegenheit zu etwas“, zweitens „Die zur freien eigenen Verfügung stehende Zeit; die Zeit, die nicht durch irgendwelche Geschäfte oder Abhaltungen ausgefüllt ist.“ Hanhart 1964, S. 24; vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 8. Aufl., Straßburg 1915; Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1885.

Während die zweite Bedeutung den zeitlichen Rahmen anzeigt, impliziert ersteres die intendierte inhaltliche Füllung bzw. Erfüllung der Zeit. Muße sei laut Hanhart nicht an einen bestimmten äußeren Rahmen gebunden. Daher sei sie nicht nur im Rahmen der Freizeit, sondern auch innerhalb der Arbeit möglich, solange diese nicht maximale Belastung bedeutet. So habe bspw. jede schöpferische Arbeit Muße als Voraussetzung. Vgl. Hanhart 1964, S. 26.

Die Mußezeit könne durch ein Steckenpferd, Hanhart nutzt 1964 den englischen Begriff „Hobby“, erfüllt werden. Der Autor meint, dass im „Hobby“ die eigentliche Mußeform der damaligen Zeit liege. Vgl. Hanhart 1964, S. 46.

¹⁷²⁴ Vgl. Weber 1963, S. 42.

¹⁷²⁵ Vgl. Zielinski 1954, S. 87-89.

¹⁷²⁶ Vgl. Weber 1963, S. 116 f.

¹⁷²⁷ Vgl. Weber 1963, S. 148 f.

¹⁷²⁸ Vgl. Weber 1963, S. 161-163.

¹⁷²⁹ Weber 1963, S. 39.

1960er-Jahre in Ansätzen realisiert worden.¹⁷³⁰ Giesecke weist darauf hin, dass unter anderem der anthropologische Entwurf Webers letztendlich zu abstrakt bliebe, um in praktische Maßnahmen übersetzt zu werden. Es handle sich um regulative Ideen, an deren Maßstab die freizeitpädagogischen Handlungen und Begründungen bestenfalls diskutiert werden könnten.¹⁷³¹

III.3.1.2 Die Vermittlung einer sinnvollen Freizeitnutzung durch den DGB

In Anbetracht der damals vorherrschenden Kritik an der Freizeit, die unter dem Generalverdacht des Unnützens gestanden habe, standen der DGB und die Teilgewerkschaften unter einem gewissen Legitimationsdruck bezüglich der von ihnen geforderten Arbeitszeitverkürzung. Die Gewerkschaften seien gezwungen gewesen, sich erstens intensiv mit der gesamten Problematik und den Auswirkungen der erweiterten Freizeit zu befassen und zweitens der kulturellen Bildung größere Aufmerksamkeit zu schenken und sich mit Schulungs- und Bildungsfragen zu beschäftigen, wie Bischof ausführt. Da aufgezeigt werden musste, dass der Arbeiter verantwortungsvoll mit seiner freien Zeit umzugehen wusste, schienen die Ruhrfestspiele, die ihr Programm zum großen Teil nach den Zielen des DGB ausrichteten, einen dienlichen Rahmen darzustellen. Tacke führte die Ruhrfestspiele als das beste Beispiel für die gewerkschaftliche Förderung einer nach bürgerlichem Verständnis sinnvollen Freizeitgestaltung¹⁷³² auf.¹⁷³³ Mit spezifischen Veranstaltungen, wie z. B. dem „Europäischen Gespräch“, versuchten die Veranstalter unter anderem die damalige Bildungs- und Freizeitproblematik zu erfassen.¹⁷³⁴ Darüber hinaus nahmen die Ruhrfestspiele verschiedene Veranstaltungsreihen in ihr Programm auf: Über die seit 1959 jährlich stattfindenden Arbeitstagungen des Bundeskreises „Arbeit und Leben“ hinaus ging aus den 1951 ins Leben gerufenen „Kulturtagen der Gewerkschaftsjugend“ 1960 das „junge forum“¹⁷³⁵ hervor. Seit 1965 thematisierte außerdem die Woche der Wissenschaft aktuelle Debatten.¹⁷³⁶ Auch Ausstellungen setzten sich mit gesellschaftspolitischen und soziologischen Themen der damaligen Zeit auseinander. Mit den Ausstellungen „Arbeit – Freizeit – Muße“ (1953), „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954) und „Der Zeit Gewinn“ (1957) reagierten die Ruhrfestspiele in den 1950er-Jahren auf aktuelle soziale Veränderungen in der Gesellschaft infolge der anwachsenden Freizeit. Die von der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen veranstalteten Laienkunstausstellungen entsprachen dem Anspruch der Kultur- und Bildungsarbeit der Gewerkschaften, Wege abseits der Freizeit- und Unterhaltungsindustrie aufzuzeigen, auf denen der Mensch persönliche Bereicherung, Selbstverwirklichung und Selbstwertgefühl erfahren konnte.¹⁷³⁷ Mit pädagogischen Maßnahmen beabsichtigte die Ausstellungsleitung, ein sinnvolles Freizeitschaffen

¹⁷³⁰ Vgl. Weber 1963, S. 32, S. 34.

¹⁷³¹ Vgl. Giesecke 1983, S. 101.

¹⁷³² Vgl. Petersen, Kat. Ausst. Frankfurt u. a. 2011, S. 49.

¹⁷³³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Tacke, o. D.

¹⁷³⁴ Vgl. Bischoff 1969, S. 77 f.

¹⁷³⁵ Mit dem „jungen forum“ schufen die Ruhrfestspiele eine Plattform auf der sich die jüngere Generation mit gesellschaftlichen Problemen auseinandersetzen konnte.

¹⁷³⁶ Vgl. Bischoff 1969, S. 78; vgl. Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006, S. 10.

¹⁷³⁷ Vgl. Schröder, Kat. Ausst. Recklinghausen 1990, o. S.

zu fördern: Unter Einbeziehung von Materialien mit erzieherischem Wert wie auch anhand der Präsentation von Laienkunstwerken, führte man Besuchern eine Möglichkeit der eigenen schöpferischen Freizeitbeschäftigung vor.

III.3.2 Initiativen und Formen der kulturellen Förderung der Industriearbeiterschaft

Der Exkurs zum gewerkschaftlichen Engagement für die Verkürzung der Arbeitszeit und zu den Faktoren der Freizeitentwicklung beschreibt neben den Hintergründen zugleich die Voraussetzungen der Bildungsarbeit der Ruhrfestspiele, aber auch der Kulturarbeit verschiedener Montanunternehmen und kultureller Vereinigungen im Ruhrgebiet.¹⁷³⁸ Die Bildungsmaßnahmen der Ruhrfestspiele gründen im Wesentlichen auf den gleichen gewerkschaftlich motivierten Bildungsabsichten wie die Kulturinitiative der Industrieunternehmen. Beide Institutionen richteten sich in erster Linie an Werktätige, denen man Anregungen für sinnvolle Freizeitbeschäftigung mit auf den Weg geben wollte. Eine deutliche Verbindung zeichnet sich in der Förderung von Arbeiter-Laienkünstlern ab. Die Ruhrfestspiele banden erstmals 1953 in der Ausstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“ Hand- und Bastelarbeiten, Literarisches sowie Laienmalerei von internationalen, deutschen und regional ansässigen laienschaftenden Bauern, Handwerkern und Bergleuten als Hinweise auf empfehlenswerte Freizeitbeschäftigungen ein. Dass Laienkunst von Lohnabhängigen aus der Montanindustrie aber nicht erstmals und ausschließlich im Rahmen der Ruhrfestspiele ausgestellt wurde, sondern parallel zu und in Orientierung der Recklinghäuser Kunsthalle an der Kulturarbeit und den Steckenpferd-Ausstellungen verschiedener Industrieunternehmen wie auch kultureller Vereinigungen erfolgte, soll im Folgenden beleuchtet werden.

Wie ein Brief der Hoesch-KölnNeuessen A.-G. vom 17. November 1936 zu Händen des Direktors der Friedrich-Alfred-Hütte Rheinhausen (Friedrich Krupp A.-G.) in Essen aufdeckt, hatte bereits zu dieser Zeit eine Ausstellung mit künstlerischen Arbeiten von „Gefolgschaftsmitgliedern“ stattgefunden, in der es um den Sinn und das Ergebnis der Feierabendgestaltung auf der Friedrich-Alfred-Hütte ging. Die Hoesch-KölnNeuessen A.-G. schrieb:

„Die im Bilde gezeigten Teilstücke der Ausstellung beweisen, dass auch Dilettanten es nicht selten vermögen, in künstlerischer Form nicht nur ihrem beruflichen Empfinden und Erleben Ausdruck zu geben, (Plastik ‚Industriearbeiter‘) sondern auch ihren Geist in andere, z. B. nicht alltägliche Bahnen zu lenken [...]“¹⁷³⁹

Mit der Überlegung, selbst einen solchen Appell an die Mitglieder des eigenen Betriebs zu richten, bat Hoesch ratsuchend um Informationen zum Aufruf, zur thematischen Ausrichtung, zum Aufbau, zur Durchführung sowie unter anderem zu gewonnenen Erfahrungen.¹⁷⁴⁰ Wie dem Antwortschreiben des Direktors Lwowski zu entnehmen ist, war die Ausstellung „Arbeiterkünstler“ eine Veranstaltung der Betriebsgemeinschaft, mit dessen Durchführung der Vertrauensmann für Feierabendgestaltung der Betriebsgemeinschaft beauftragt wurde. Die Mitarbeiter der Friedrich-

¹⁷³⁸ Vgl. o. V. 1955i, S. 367 f.

¹⁷³⁹ ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, Brief 1936a.

¹⁷⁴⁰ Vgl. ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, Brief 1936a.

Alfred-Hütte wurden aufgefordert, sich auf den Gebieten der Malerei, der Bildhauerkunst, der handwerklichen Kunst und der Basterei mit selbstgeschaffenen Arbeiten an der Werksausstellung zu beteiligen. Um unter dem Aspekt „Die Arbeit als Kunst“ einen umfangreichen Querschnitt dieser Art der Feierabendgestaltung zu geben, gab es keine Begrenzung auf bestimmte Motive. Die Organisatoren hätten nur wenige ungeeignete Stücke abgelehnt.¹⁷⁴¹ Das Begleitheft zur „Feierabendgestaltung des Krupparbeiters der Friedrich-Alfred-Hütte Rheinhausen-Niederrhein“ informiert darüber, dass die Ausstellung künstlerische Arbeiten in einem neuen Ausstellungsraum der Friedrich-Alfred-Hütte zeigte und täglich kostenfrei besichtigt werden konnte.¹⁷⁴² Innerhalb der Ausstellungslaufzeit vom 11. Oktober bis 7. November 1936 wurden rund 16.000 Besucher gezählt. Die Ausstellung hatte weniger den Charakter einer Kunstaussstellung, sondern stand vielmehr im Zeichen Kruppscher Feierabendgestaltung. Ihr tieferer Sinn und Zweck sei es gewesen, „in den Feierabend des Krupparbeiters hineinzuleuchten“ und ihn „in seinen Mußestunden kennen zu lernen.“ Man wertete die eingereichten Arbeiten als lebendigen Willen des deutschen Arbeiters zur künstlerischen Betätigung.¹⁷⁴³ Betriebszellenobmann Jan Cremer hielt im Begleitheft fest:

„Was der Krupp-Arbeiter so nach der Berufsarbeit macht und sonst ängstlich verbirgt, weil er den Wert seiner Arbeit nicht kennt, liegt hier in vielen Ständen und auf breiten Tischen aus.¹⁷⁴⁴ Hier zeigt sich mit dieser Ausstellung zum erstenmale der Krupp-Arbeiter der Öffentlichkeit. Hier zeigt er sein Können; hier zeigt er sein Wesen.“¹⁷⁴⁵

Das Unternehmen beabsichtigte Werksangehörige zur eigenen Freude und zum Segen der Gemeinschaft zu aktivieren.¹⁷⁴⁶ Man funktionalisierte die Laienarbeiten der Mitarbeiter gewissermaßen, um innerhalb des Betriebs sowie gegenüber der Öffentlichkeit zu zeigen, dass der deutsche Arbeiter harte körperliche Arbeit verrichten kann und darüber hinaus künstlerisch schöpft. Das vorangegangene Beispiel zeigt, dass es bereits vor dem Zweiten Weltkrieg eine betriebliche Initiative gab, künstlerisches Laienschaffen von Werksangehörigen zu fördern. Zugleich ist erwähnenswert, dass Arbeiter-Laienkünstler existierten, die bereits vor der Förderinitiative der Unternehmen und der Ruhrfestspiele in ihrer Freizeit kreativ und künstlerisch aktiv waren. Dazu gehörte z. B. Wilhelm Stache, der bereits als Jugendlicher schnitzte und diese Betätigung nach einer längeren, kriegsbedingten Pause wieder aufnahm.¹⁷⁴⁷

In den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg waren die Bergwerks- und Hüttenbetriebe im Ruhrgebiet jedoch vorerst für längere Zeit mit dem Wiederaufbau der Industrieanlagen und der Neuorganisation der Unternehmensverwaltung beschäftigt. Zum Beispiel musste das Unternehmen Hoesch zu zwei Dritteln wiederaufgebaut werden. Die Phase des Ausbaus war 1958 im

¹⁷⁴¹ Vgl. ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, Brief 1936b.

¹⁷⁴² Vgl. ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, Kat.-Ausst. Rheinhausen 1936.

¹⁷⁴³ Vgl. ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, Brief 1936b.

¹⁷⁴⁴ Eine Abbildung in der Zeitung zeigt, dass die Bilder – Ölbilder, Aquarelle und Kreidezeichnungen – sowohl an Ständen hängend als auch auf Tischen liegend präsentiert wurden. Vgl. o. V. 1936.

¹⁷⁴⁵ ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, Cremer o. J.

¹⁷⁴⁶ Vgl. ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, Cremer o. J.

¹⁷⁴⁷ Vgl. o. V. 1952b, S. 15.

Großen und Ganzen abgeschlossen. Zu dieser Zeit arbeiteten beinahe 52.000 Menschen im Hoesch-Kreis.¹⁷⁴⁸ Damit konnte die Aufmerksamkeit allmählich wieder auf die Fürsorge der Betriebsangehörigen gerichtet werden. Im Zusammenhang mit dem Steckenpferd-Turnier von 1965 beschrieb Hoesch-Direktor Harald Koch es, neben der Förderung von Kohle und der Erzeugung von Eisen und Stahl, als wichtigste Aufgabe des Unternehmens, sich mit den allgemeingesellschaftlichen Fragen und Verpflichtungen der damaligen Zeit zu beschäftigen.¹⁷⁴⁹ Im Rahmen dessen entwickelten verschiedene Montanunternehmen teilweise in Rückgriff auf alte Traditionen, eigene Kulturprogramme, im Rahmen derer beispielsweise künstlerisches Laienschaffen unterstützt wurde. Die Kongruenz der betrieblichen Initiativen lässt sich vermutlich darauf zurückführen, dass Unternehmen miteinander kooperierten und Zechen- sowie Hüttenbetriebe in Verbänden wie der IG Bergbau und der IG Metall organisiert waren. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs sollte es im Dezember 1953 die Firma Friedrich Krupp sein, die auf unternehmerischer Seite eine erste Ausstellung mit Freizeitarbeiten ihrer Mitarbeiter ausrichtete. Die Hoesch AG folgte ihr zwei Jahre später.

III.3.2.1 Zum Erhalt der deutschen Bergmannskultur – Vereinigungen und Gemeinschaften kultureller Bergmannsbetreuung

Allen Unternehmen voran sei es die Vereinigung der Freunde für Kunst und Kultur im Bergbau gewesen, die mit ihrer Ausstellung von 1949 „den Gedanken sinnvoll erfüllter Freizeit schon zu einer Zeit propagiert, als das Thema ‚Freizeitgestaltung‘ noch nicht so sehr im Vordergrund stand [...]“, wie die Werkzeitschrift der Bergbau-Aktiengesellschaft Ewald-König-Ludwig schreibt.¹⁷⁵⁰ Unter dem Titel „Bergleute malen, zeichnen und modellieren“ wurde vom 19. Juni bis 15. August 1949 im Deutschen Bergbau-Museum Bochum laienkunstschaffenden Arbeitern Aufmerksamkeit geschenkt. Dazu hatte die Vereinigung laienkünstlerisch tätige Bergleute aufgerufen, Arbeiten zur Verfügung zu stellen. Aus insgesamt 2.000 angemeldeten Arbeiten wurden 472 Werke von rund 200 Ausstellern aus verschiedenen deutschen Bergbaugebieten zusammengetragen, von denen die meisten aus dem Ruhrgebiet stammten.¹⁷⁵¹ Unter den eingereichten Objekten befanden sich über 200 Gemälde, um die 70 Holzarbeiten und in geringerer Anzahl auch Zeichnungen, Metallarbeiten, Plastiken, Scherenschnitte, Schnitzereien und ein paar wenige Kennelkohlearbeiten, Laubsägearbeiten oder auch Lackmalereien.¹⁷⁵²

Die „Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V.“ war am 24. November 1947 von 25 Persönlichkeiten aus dem Bergbau und der Kommunalverwaltungen des Ruhrgebiets als gemeinnütziger Förderverein des Deutschen Bergbau-Museums Bochum gegründet

¹⁷⁴⁸ Im Jahr 1959 fusionierten Hoesch und die Dortmunder Hüttenunion. Im Jahr 1969 wurde der Bergbaubesitz in die Ruhrkohle AG eingebracht. Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Bericht o. D., S. 13.

¹⁷⁴⁹ Vgl. o. V. 1965f, S. 420.

¹⁷⁵⁰ Vgl. o. V. 1957g, S. 35.

¹⁷⁵¹ Vgl. o. V. 1949a, S. 14; vgl. o. V. 1950b, o. S.

Die von der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau herausgegebene Zeitschrift „Der Anschnitt“ berichtet von insgesamt 478 Werken von 199 Ausstellern. Vgl. o. V. 1950b, o. S.; vgl. o. V. 1958e, S. 7.

¹⁷⁵² Vgl. o. V. 1950b, o. S.

worden. Den Vorsitz übernahm Museumsdirektor Dipl.-Ing. Heinrich Winkelmann. Die gewählten vier Vorstands- und 13 Beiratsmitglieder setzten sich aus namhaften Personen des Bergbaus und der Gewerkschaft zusammen.¹⁷⁵³ Die Idee, eine „Vereinigung für das Kunstschaffen im Bergbau“ zu gründen, stammte von August Schmidt, dem Vorsitzenden des Industrieverbandes Bergbau und der Industriegewerkschaft Bergbau (IGB), der mit der Gründung der Vereinigung sicherlich gewerkschaftliche Interessen vertreten haben wird. Zu den anderen beiden Initiatoren gehörten Heinrich Winkelmann und Fritz Lange, Direktor der Zechen Hannover und Hannibal (Krupp), als Vertreter der Unternehmer.¹⁷⁵⁴ Franz Schmidt, der damalige Oberstadtdirektor Bochums, unterstützte das Vorhaben, da sich die Stadt Bochum hinsichtlich ihrer Geschichte besonders verpflichtet fühlte, die traditionsreiche Bergmannskultur zu erhalten, zu pflegen und durch die Gründung der Vereinigung trotz der wirtschaftlichen Notlage sicher zu stellen. Finanzielle Unterstützung erhielt die Vereinigung zu Beginn vor allem durch das Deutsche Bergbaumuseum Bochum, die Westfälische Berggewerkschaftskasse und die Deutsche Kohlenbergbauleitung.¹⁷⁵⁵

Wie Winkelmann ausführt, sei die Vereinigung aus der Verpflichtung, „alle Belange der bergmännischen Kultur und Kunst zu vertreten und zu fördern“, entstanden. Sie sei die einzige Vereinigung in Deutschland gewesen, die in diesem Umfang alle Bergbauzweige und -gebiete Deutschlands im kulturellen Bereich erfasst habe. Das höchste Ziel sei es gewesen, „dem Bergmann die Werte seines eigenständigen Kulturgutes wieder bewußt zu machen und die Kräfte freizulegen, die ihm zu einem echten und in Tradition und Gemeinschaft verankerten Berufsethos verhelfen.“ Als weitere Ziele benennt Winkelmann die „Pflege und Wiederherstellung des alten fruchtbaren Verhältnisses zwischen Kunst und Bergbau“, die „Weiterentwicklung der Bergmannskultur früherer Jahrhunderte“ sowie die Einflussnahme auf die von Bergleuten ausgeübte Kunst als Zielsetzung der Vereinigung.¹⁷⁵⁶ Bergleute galt es dabei nicht nur an Kunst heranzuführen, sondern auch aktiv Kultur mitgestalten zu lassen.¹⁷⁵⁷

In einem Vortrag zum Thema „Kunst und Bergbau“ 1953 knüpft Winkelmann seine Vision an die Tradition der bergmännischen Kunst, die als Feierabendgestaltung seit dem Hochmittelalter dokumentiert sei.¹⁷⁵⁸ Im Rahmen der Zielsetzung, die wahre bergmännische Kultur in Deutschland am Leben zu erhalten, wollte Winkelmann auch die vergleichsweise rudimentär entwickelte bergmännische Laienkunst im Ruhrgebiet gefördert wissen.¹⁷⁵⁹ Mit der Absicht, die individuellen schöpferischen Kräfte zusammenzuführen, wurden Arbeitskreise zu verschiedenen Gebieten wie „Wohnkultur“, „Rundfunk, Film und Presse“, „Musik und Lied“ oder „Bildende Kunst und

¹⁷⁵³ Vgl. o. V. 1958e, S. 3.

¹⁷⁵⁴ Vgl. Kift 2008, S. 130.

In den 1930er-Jahren hatte bereits der Künstler Hermann Kätelhön den Vorschlag unterbreitet, eine „Kulturgemeinschaft des Bergbaus“ im Deutschen Bergbaumuseum Bochum einzurichten. Die Vereinigung setzte sich mit dem Vorschlag auseinander. Vgl. Kift 2008, S. 132.

¹⁷⁵⁵ Vgl. o. V. 1958e, S. 3 f.

¹⁷⁵⁶ Vgl. Winkelmann 1949, S. 4.

¹⁷⁵⁷ Vgl. Kift 2008, S. 132 f., zit. n.: Kroker, Evelyn: Die Gründungsgeschichte der VFKK. Ideen, Handelnde, Programm, in: Der Anschnitt 5/6 (1998), S. 187; vgl. Maser 1957, S. 12.

¹⁷⁵⁸ Vgl. S. 1953, S. 19.

¹⁷⁵⁹ Vgl. Winkelmann 1949, S. 5.

bergmännisches Laienschaffen“¹⁷⁶⁰ gebildet. Die Aufgabe des Arbeitskreises „Bildende Kunst“, der aus freischaffenden Künstlern und den Leitern von Arbeitsgemeinschaften kunstinteressierter Bergleute bestand, war es, mit den bereits bestehenden Arbeitsgemeinschaften auf Zechen in Verbindung zu treten, um „einen ständigen Erfahrungsaustausch zu pflegen, den Arbeitsgruppen anleitend und beratend zur Seite zu stehen und die Durchführung von Ausstellungen auf den Zechen zu ermöglichen.“¹⁷⁶¹ Der Arbeitskreis wählte zudem bergmännische Laienkünstler für große Ausstellungen aus, die auf Wanderschaft durch mehrere Ruhrgebietsstädte gehen sollten.¹⁷⁶² Damit beabsichtigte man die schöpferischen Kräfte der Bergleute zu wecken, ihnen die Weiterbildung in örtlichen Arbeitskreisen unter der Anleitung von Kunsterziehern und freien Künstlern zu ermöglichen sowie die Identifizierung mit dem Stand und Beruf des Bergmanns zu fördern.

Die Ausstellung „Bergleute malen, zeichnen, modellieren“ (1949), die rund 6.500 Besucher zählte¹⁷⁶³, diente sowohl der Darbietung der Feierabendgestaltung der Bergleute¹⁷⁶⁴ als auch der Bestandsaufnahme ihrer kunstschöpferischen Tätigkeit. Es hätte ein „umfassendes Anschauungsmaterial all der vielgestaltigen Tendenzen des bergmännischen Schaffens“ vorgelegen, wie der Direktor der Recklinghäuser Museen, Franz Große-Perdekamp, schreibt.¹⁷⁶⁵ Winkelmann und Große-Perdekamp, der die Vereinigung als „Sachbearbeiter für freie und Laienkunst“¹⁷⁶⁶ unterstützte, waren bestrebt die Grundlage aufzuzeigen, „auf der an dem späteren Ziel der Errichtung einer berufseigenen Volkskunst gearbeitet werden kann“.¹⁷⁶⁷

Große-Perdekamp nahm Einfluss auf die bergmännische Kulturarbeit, indem er als Kunstsachverständiger der Vereinigung theoretische Vorstellungen zur Förderung einer bergmännischen Laienkunst entwickelte und eine entscheidungstragende Rolle in der Konzeption der Ausstellung „Bergleute malen, zeichnen, modellieren“ erhielt.¹⁷⁶⁸ Da er eine gruppenspezifische Kunst von Bergleuten für Bergleute forderte, befürwortete er kunstgewerbliche und naturgetreue Gestaltungen, die schlicht und einfach verständlich waren. In diesem Zusammenhang lehnte er eine Orientierung der bergmännischen Laienkünstler an der bildenden Kunst zwar nicht ab, doch entsprachen moderne, abstrakte Kunstrichtungen seiner Meinung nach nicht der Welterfahrung der Bergleute. Er wollte davor bewahren, dass der Subjektivismus der bildenden Kunst die Bergleute aus ihrer Gemeinschaftshaltung herauslöst.¹⁷⁶⁹ Große-Perdekamp schreibt: „[...] wir wollen da-

¹⁷⁶⁰ Vgl. o. V. 1950b, o. S.

¹⁷⁶¹ o. V. 1956c, S. 5.

¹⁷⁶² Vgl. Winkelmann 1952, S. 5.

¹⁷⁶³ Vgl. o. V. 1958e, S. 7.

¹⁷⁶⁴ Vgl. o. V. 1950b, o. S.

¹⁷⁶⁵ Vgl. Große-Perdekamp 1950, S. 2.

¹⁷⁶⁶ Vgl. o. V. 1950b, o. S.

¹⁷⁶⁷ Vgl. o. V. 1949a, S. 15.

¹⁷⁶⁸ Vgl. Kift 2008, S. 135, zit. n.: Willi Oberkrome: Heimat in der Nachkriegszeit. Strukturen, institutionell Vernetzung und kulturpolitische Funktionen des Westfälischen Heimatbundes in den 1940er und 1950er Jahren, in: Westfälische Forschungen 47 (1997), S. 192-195.

¹⁷⁶⁹ Vgl. Große-Perdekamp 1950, S. 3.

rauf bedacht sein, daß die Kunst der Bergleute in ihre eigene Welt hineinführt, ihre Welt wohnlich macht und ihre Lebensfreude erhöht.“¹⁷⁷⁰ Er führt weiter aus:

„Und wenn man fragt, was denn Kunst daran sein kann, dann muß man antworten, daß es nicht das künstlerisch Absichtsvolle ist wie in der freien Kunst, sondern das, was von dem Charakter des schaffenden Bergmanns mehr oder weniger unbewußt oder sogar ungewollt in die Gestaltung mit einfließt.“¹⁷⁷¹

Die Ausstellung „Bergleute malen, zeichnen und modellieren“ (1949) diente demnach der Entwicklung einer in sich geschlossenen bergmännischen Volksgemeinschaft, einer eigenen Kultur und Volkskunst. Aus diesem Grund erachtete Große-Perdekamp es für die Entstehung der bergmännischen Kunst als grundlegend, dass der Bergmann seinen Horizont nicht über die Grenzen seines Berufstandes erweiterte und sich im Grunde mit seinem Beruf und seiner sozialen Position arrangierte.¹⁷⁷²

Mit der Absicht, eine eigenständige bergmännische Laienkunst zu etablieren, gingen die Sachverständigen bei der Prüfung der zur Ausstellung eingereichten Arbeiten¹⁷⁷³ von Beginn an methodisch vor. Da man Laien- oder Volkskunst in besonders hohem Maße als Spiegel der Seele eines Volkes und des Bergmannsberufes verstand, wurde Wert auf Originale gelegt, die auf eigene Entwürfe zurückgingen. Der Kopie wurde grundsätzlich jegliche Ursprünglichkeit aberkannt.¹⁷⁷⁴ Im Gegensatz zu Grochowiaks Verständnis vom Arbeiter-Laien Künstler unterschied Große-Perdekamp zwischen dem freien Künstler bzw. dem „Sonntagsmaler“ und dem laien-schaffenden Bergmann, der nicht sein persönliches Empfinden ausdrücke, sondern die bergmännische Volkskunst aus dem „Gemeinschaftserlebnis aller Kumpels“ schafft.¹⁷⁷⁵ Auch Winkelmann vertrat die These, dass es sich bei der bergmännischen Kunst, die keine individuell-künstlerische Gestaltung aufweise, fast immer um Volkskunst¹⁷⁷⁶ und seltener um „freie Kunst“ handelte. Aufgrund dessen erachtete er es als falsch, die Maßstäbe der bildenden oder der Volkskunst auf die bergmännische Kunst anzuwenden.¹⁷⁷⁷

Da dieses neue Volkskunstschaffen dazu beitragen sollte, dass „im gemeinsamen Kunsterleben eine Volksgemeinschaft“ entstand, integrierte man in die Ausstellung auch Arbeiten von zugewanderten Neubergleuten, die ihre eigene Volkskunst mit ins Ruhrgebiet gebracht hatten. Die bergmännische Volkskunst sollte zudem am Formenreichtum der Industriewelt erneuert werden, weshalb Große-Perdekamp die Motiventnahme aus der Industriewelt befürwortete. Er glaubte, dass eine bergmännische Volkskunst, ausgehend von kunstgewerblichen Arbeiten mit symbolischen Schmuckformen aus der Arbeitswelt des Bergmannes, konsequenter entwickelt werden könnte als von der freien künstlerischen Gestaltung. Der tiefere Sinn der bergmännischen Volkskunst könne ansonsten nur bei einer „schlichten, wirklichkeitsgetreuen Gestaltung gedeihen. Sie will nur eine wirklichkeitsgetreue Niederschrift des dinglichen und seelischen Lebensraumes

¹⁷⁷⁰ Große-Perdekamp 1950, S. 3.

¹⁷⁷¹ Große-Perdekamp 1950, S. 6.

¹⁷⁷² Vgl. Große-Perdekamp 1950, S. 6.

¹⁷⁷³ Vgl. o. V. 1952c, S. 19.

¹⁷⁷⁴ Vgl. o. V. 1949a, S. 14.

¹⁷⁷⁵ Vgl. Große-Perdekamp 1950, S. 2.

¹⁷⁷⁶ Vgl. Winkelmann 1949, S. 5.

¹⁷⁷⁷ Vgl. o. V. 1952a, S. 24-26.

einer Gemeinschaft sein und muß sich so einfach halten, daß sie von allen Kameraden unmittelbar verstanden wird“, wie Große-Perdekamp schreibt.¹⁷⁷⁸ Die „Vereinigung für das Kunstschaffen im Bergbau“ beabsichtigte über die benannten Zielvorstellungen hinaus, das Interesse der Zechen für die Freizeitarbeiten der Bergleute zu wecken. Aus diesem Grund unterstützte sie verschiedene Zechen des Ruhrgebiets mit Nachdruck „örtliche Ausstellung von Feierabendarbeiten der Bergleute durchzuführen“.¹⁷⁷⁹

Im Jahr 1950 veranstaltete die Vereinigung selbst erneut eine Ausstellung mit dem Titel „Bergleute zeichnen, malen, modellieren“. Präsentiert wurden unter anderem Werke von Belegschaftsangehörigen der Zechen Rheinpreußen, Friedrich Heinrich und der Niederrheinischen Bergwerks-AG.¹⁷⁸⁰ Winkelmann resümiert rückblickend, dass sich in zunehmendem Maße Kulturbefragte der Zechen mit der Bitte an die Vereinigung gewandt hätten, die bergmännische Kulturarbeit zu unterstützen.¹⁷⁸¹ Die Vereinigung half zudem Industriebetrieben, indem sie diese in der Organisation von Laien-Ausstellungen beriet.

Wie die von der Vereinigung herausgegebene Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau mit dem Titel „Der Anschnitt“ schreibt, war es der Vereinigung in den Jahren von 1949 bis 1955 gelungen, vielseitig auf die Entwicklung eines neuen Standesbewusstseins hinzuwirken.¹⁷⁸² Auch der breiten Öffentlichkeit konnte gezeigt werden, dass sich die Gesellschaften nicht nur um das wirtschaftliche und gesundheitliche Wohl der Menschen, sondern auch auf dem Gebiet der Kultur bemühten.¹⁷⁸³ Dass die zwischen Oktober 1952 und Dezember 1954 veranstalteten neun Ausstellungen – mit Arbeiten bergmännischer Laienkünstler, Bilder und Bastelarbeiten von Kindern und Gemälden sowie Grafiken bildender Künstler zu bergmännischen Themen – insgesamt von 140.000 Besuchern gesehen wurde, wertete man als Erfolg.¹⁷⁸⁴

Im Mai 1955 präsentierte das Bergbaumuseum Bochum in geringerem Umfang die Ausstellung der Arbeitsgemeinschaft kunstinteressierter Bergleute der Rheinpreußen A. G.¹⁷⁸⁵ Im selben Jahr übernahm das Haus die Ausstellung der Dortmunder, Hansa und Erin-Bergbau AG mit 140 Arbeiten von 77 Belegschaftsmitgliedern, die zuvor im Capitolhaus in Dortmund gezeigt wurde und durch neun Lohnhallen der Schachtanlagen des Unternehmens gewandert war.¹⁷⁸⁶ Unter dem Titel „Laienkunst im Bergbau“ folgte 1957 eine weitere Ausstellung der Vereinigung der Freunde für Kunst und Kultur im Bergbau, zu der Bergleute verschiedener Zechen zur Teilnahme aufgerufen waren. Die Vereinigung sollte dieses Mal noch einen Schritt weiter gehen, indem sie beabsichtigte, die Ausstellung zu einer ständigen Einrichtung des Bergbaumuseums zu machen. Die Exponate sollten in Teilen über die Zeit hinweg ausgewechselt werden, um der Öff-

¹⁷⁷⁸ Vgl. Große-Perdekamp 1950, S. 4-6.

¹⁷⁷⁹ Vgl. o. V. 1950b, o. S.

¹⁷⁸⁰ Vgl. o. V. 1950b, o. S.

¹⁷⁸¹ Vgl. o. V. 1956c, S. 3.

¹⁷⁸² Vgl. o. V. 1955r, S. 35 f.

¹⁷⁸³ Vgl. o. V. 1955h, S. 18.

¹⁷⁸⁴ Vgl. o. V. 1955r, S. 35 f.

¹⁷⁸⁵ Vgl. Leander 1955, S. 25.

¹⁷⁸⁶ Vgl. o. V. 1954h, S. 24; vgl. o. V. 1955q, S. 29.

fentlichkeit einen größeren Kreis schöpferischer Laien aus dem Bergbau vorzustellen.¹⁷⁸⁷ Schließlich stellte man die Ausstellung „Laienschaffen im Bergbau“ zusammen, die dauerhaft im Erdgeschoss des Bergbau-Museums zu sehen war.¹⁷⁸⁸ Die Ausstellung konzentrierte sich thematisch auf den Bergbau und „die heimische Erlebniswelt des Bergmanns“, indem sie rund 100 Arbeiten von 62 Laienkünstlern aus 17 Steinkohlenzechen des Ruhrgebiets zeigte. Damit beabsichtigte das Museum „die Menschen in lebendige Beziehung zur Wirklichkeit des Bergbaus zu bringen und das Verständnis für die Welt des Bergmanns zu wecken“ sowie der „Entfremdung zwischen Industrie und Kunst“ entgegenzuwirken.¹⁷⁸⁹ In den Zechen habe die Ausstellung ein breites Echo unter den Belegschaftsangehörigen erhalten und in Bochum unter der Öffentlichkeit großen Erfolg gehabt.¹⁷⁹⁰ Die ausgestellten Arbeiten und die Förderung einer sinnvollen Freizeitbeschäftigung hätten weitere Ausstellungen zum Freizeitschaffen von Werksangehörigen in verschiedenen Zechen wie der Zeche Robert Müser in Bochum und der Dortmunder Bergbau AG nach sich gezogen.¹⁷⁹¹

Auch Kunstmuseen im Ruhrgebiet öffneten sich gegenüber der Arbeiter-Laienkunst aus der Region, indem sie diese in Ausstellungen präsentierten. Das Städtische Museum Mülheim an der Ruhr zeigte 1952 Arbeiten der Arbeitsgemeinschaften für Malen, Zeichnen und Modellieren der Gelsenkirchener Bergwerks-AG, Gruppe Hamborn.¹⁷⁹² Im Jahr 1959 stellte das Museum 76 prämierte Ausstellungsstücke, darunter Wandteppiche, Plastiken, Malereien, Fotografien, Metallarbeiten und Mosaik aus den Steckenpferd-Wettbewerben der Phoenix-Rheinrohr AG aus.¹⁷⁹³

Eine weitere Institution, die sich der kulturellen Betreuung der Bergleute widmete, war die 1948 gegründete „Fachstelle für kulturelle Betreuung der Bergleute“, ab 1951 „Revierarbeitsgemeinschaft für kulturelle Bergmannsbetreuung e. V.“ (REVAG), mit Sitz in Bottrop. Initiiert wurde diese Einrichtung durch das nordrhein-westfälische Kultusministerium, den Industrieverband Bergbau, den Landesverband der Volkshochschulen und die damalige Bergbau-AG Neue Hoffnung in Oberhausen. Die ersten Mittel für die kulturelle Betreuung der aus verschiedenen deutschen Landesteilen ins Ruhrgebiet gezogenen Neubergleute wurden durch die Deutsche Kohlenbergbau-Leitung und das Kultusministerium gestellt. Bis 1954 hatten 30 der 42 Zechengesellschaften im Ruhrgebiet, der „Unternehmensverband Ruhr des Steinkohlenbergbaus“, der IG-Bergbau und das Kultusministerium von Nordrheinwestfalen als Unterstützer zusammengefunden. Die Revierarbeitsgemeinschaft beabsichtigte mit der kulturellen Betreuung unter anderem

¹⁷⁸⁷ Vgl. o. V. 1957g, S. 35.

¹⁷⁸⁸ Vgl. LR 1958, S. 55.

Die Ausstellung „Laienkunst im Bergbau“ (1957) war außerdem Teil einer Ausstellung bergmännischer Kunst und Laienkunst aus dem niederländisch-limburgischen, dem belgisch-limburgischen und dem deutschen Raum, die anlässlich des 20-jährigen Bestehens der Mijnschoolvereniging Heerlen vom 1. April bis 18. Mai 1958 auf Schloss Hunsrück in Holland veranstaltet wurde. Vgl. o. V. 1958g, o. S.

¹⁷⁸⁹ Vgl. o. V. 1958e, S. 7.

¹⁷⁹⁰ Vgl. o. V. 1956b, S. 32 f.

¹⁷⁹¹ Vgl. o. V. 1958e, S. 7.

¹⁷⁹² Vgl. o. V. 1953i, S. 27.

¹⁷⁹³ Vgl. o. V. 1959b, S. 18.

die geistige Tradition des Bergbaus sesshaft zu machen und fortzuführen¹⁷⁹⁴, Hilfestellungen im praktischen und geistigen Leben zu geben, die arbeitsfreie Zeit sinnvoll zu bereichern wie auch Persönlichkeiten zu formen und die Urteilsfähigkeit zu wecken.¹⁷⁹⁵ Man wollte das Volkstum und Brauchtum pflegen, zum Verständnis der Menschen untereinander und zu ihrer körperlichen und seelischen Gesunderhaltung beitragen.¹⁷⁹⁶ Über die Identifizierung des Bergmannes mit seinem Berufsstand wollte man sowohl den Fortbestand der bergmännischen Tradition sichern als auch die Entwicklung einer kulturellen Identität in der Region anregen.¹⁷⁹⁷

Mit diesen Zielen wurden verschiedene Arbeitsgemeinschaften gegründet, die durch Dozenten betreut wurden. Mit einem vielseitigen Veranstaltungsprogramm aus Vorträgen, Filmvorführungen, Sport, Theaterbesuchen, Buchbesprechungen und Gesprächen über Kunst, Dichtung und Musik wollte man vor allem Berglehrlinge und Jungbergleute bis 30 Jahre einbeziehen.¹⁷⁹⁸ Mit Beginn der 1960er-Jahre rückten ausländische Belegschaftsangehörige in den Mittelpunkt der kulturellen Betreuung.¹⁷⁹⁹ Zur kulturellen Betreuung von Bergmännern und Neubergleuten boten beispielsweise auch die Städtische Volkshochschule Bochum zahlreiche Veranstaltungen an, die finanziell durch Zechenverwaltungen unterstützt wurden.¹⁸⁰⁰

III.3.2.2 Maßnahmen und Motive unternehmerischer Kulturarbeit

Mit der Aktivierung des Industriearbeiters auf kulturellem Gebiet verfolgten kulturfördernde Vereinigungen und Institutionen wie auch verschiedene Montanunternehmen unterschiedliche Schwerpunkte. Allen gemein war das Ziel, die kulturelle Teilhabe der lohnabhängigen Arbeiter zu fördern und positiv zu beeinflussen. Die meisten Industrieunternehmen im Ruhrgebiet betrieben im Rahmen ihrer Kulturarbeit Werksbüchereien¹⁸⁰¹, diverse Arbeitsgemeinschaften oder ermöglichten den Besuch von internen und externen Veranstaltungen. Dazu gehörte z. B. der Besuch von Konzerten städtischer Symphonieorchester, von Laienensembles¹⁸⁰², von Vorführungen in Stadttheatern¹⁸⁰³, Opern, Varietés oder auch der Recklinghäuser Ruhrfestspiele¹⁸⁰⁴.

¹⁷⁹⁴ Vgl. Maser 1957, S. 15.

¹⁷⁹⁵ Vgl. Ry: Missionare, 1954, o. S.

¹⁷⁹⁶ Vgl. o. V. 1973a, S. 18.

¹⁷⁹⁷ Vgl. Desinger / Träbing 1987, S. 241.

¹⁷⁹⁸ Vgl. Ry: Missionare, 1954, o. S.

¹⁷⁹⁹ Vgl. Archive in Nordrhein-Westfalen (online).

¹⁸⁰⁰ Vgl. Dietzel 1954, S. 21.

¹⁸⁰¹ Mit der Eröffnung einer Werksbücherei 1899 machte bspw. die Firma Krupp ihren Werksangehörigen belehrende und unterhaltende Bücher zugänglich. Hanne Huber erkennt der Werksbücherei die Funktion zu, die Belegschaft in Zeiten der wachsenden Freizeit in kultureller Hinsicht positiv zu beeinflussen. Vgl. Birkholz 1959.

Mit dieser Maßnahme habe Krupp auf die Tendenzen in den angelsächsischen Ländern, vor allem der USA zurückgegriffen, wo sogenannte „Public Libraries“ als neuartige Typen der Volks- und Bildungsbücherei entstanden waren. Vgl. Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006, S. 86.

¹⁸⁰² Vgl. o. V. 1949b, S. 12; vgl. Maser 1957, S. 16.

¹⁸⁰³ Vgl. o. V. 1955g, S. 15; vgl. o. V. 1955d, S. 16.

¹⁸⁰⁴ Die DEW (Deutsche Edelstahlwerke) warben ab 1953 für Veranstaltungen des DGB wie auch für das Programm der Ruhrfestspiele. Vgl. o. V. 1953d, o. S.

Zu den Unternehmen, welche den Besuch ihrer Mitarbeiter bei den Ruhrfestspielen anregten, gehörten nachweislich u. a. der Bochumer Verein, die DEW, die Dortmund-Hörder Hüttenunion Aktiengesellschaft, der Gemeinschaftsbetrieb Eisenbahn und Häfen Duisburg-Hamborn, die Thyssen Niederrhein AG, die Ruhrkohle AG, die Bergbau AG Oberhausen, die Klöckner-Werke AG-Duisburg oder auch die RAG. Vgl. o. V. 1956a, S. 22-26.

Manche Betriebe knüpften mit ihren Bemühungen an Freizeitaktivitäten aus der Zeit der Weimarer Republik an, die auch in den Nachkriegsjahren großen Zuspruch fanden.¹⁸⁰⁵ Werkzeitungen¹⁸⁰⁶ größerer Industrieunternehmen wie Krupp, Hoesch oder Thyssen dokumentieren, dass bereits in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre Freizeitbeschäftigungen wie die Taubenzucht, sportliche Betätigungen wie auch Gesangsvereine und Werkskapellen von der unternehmerischen Kulturarbeit gefördert wurden.¹⁸⁰⁷ Der Werksgesangsverein des Hütten- und Stahlwerks Hoesch Dortmund bestand beispielsweise seit dem 19. Jahrhundert.¹⁸⁰⁸

Unternehmen hatten damit bereits etablierte Freizeitbeschäftigungen unterstützt, welche die Arbeiterschaft in einem selbstständig entwickelten Vereinswesen ausgeübt hatte, das nichts mit einer Ablehnung der bürgerlichen Kultur zu tun gehabt habe, sondern auf eine kostengünstigere Freizeitgestaltung zurückzuführen war, wie Tokarski meint.¹⁸⁰⁹ Die verfehlte Breitenwirkung der Volkshochschulgründungen von 1918 und 1919 hatte gezeigt¹⁸¹⁰, dass nur ein kleiner Teil der Bevölkerung dazu bereit gewesen war, seine Freizeit für Bildung aufzuwenden.¹⁸¹¹ Daraus hatten die Unternehmen offenbar gelernt, woraufhin sie bereits etablierte Freizeitbeschäftigungen der Arbeiterschaft förderten.¹⁸¹² Nach der Überwindung des Dritten Reichs mit seinen milieuauflösenden und Sozialisationsformen zerstörenden Tendenzen hätten kulturelle Traditionen der Arbeiterbevölkerung im Ruhrgebiet zu Teilen überlebt, wie Arno Klönne schildert.¹⁸¹³

Die Bergbau-AG Ewald-König Ludwig und die Bergwerksgesellschaft Hibernia gründeten z. B. in Kooperation mit der örtlichen Geschäftsstelle der IG Bergbau sowie den Volkshochschulen in Recklinghausen und Herten in der ersten Hälfte der 1950er-Jahre eine selbstständige Arbeitsgemeinschaft „zur Förderung kultureller Bestrebungen im Bergbau des Recklinghäuser Bezirks“, um „jedem Belegschaftsmitglied in geeigneter Form Beteiligung und Beschäftigung mit seinem Interessengebiet zu ermöglichen“. Gefördert wurden zudem Chöre, Orchestermusik, Sportvereine oder auch Besuche von Wohnungs- und Möbel-Ausstellungen, womit man versuchte, erzieherisch die Geschmacksbildung der Belegschaft zu beeinflussen. Hintergrund dieser Bemühungen war es „den Bergmann nicht nur zum vollgültigen Bürger seiner Stadt, sondern ihn bei seiner schweren Arbeit zu einem wachen, wissenden Menschen und aufgeschlossenen Glied“ der Gesellschaft zu machen.¹⁸¹⁴

Die Hoesch AG, die selbstständig kulturelle Veranstaltungen zur Förderung der musischen Betätigung innerhalb der Belegschaft ausrichtete, demonstrierte mit ihrer Kulturarbeit eine men-

¹⁸⁰⁵ Vgl. Giesecke 1983, S. 53 f.

¹⁸⁰⁶ Werkzeitungen waren in der Regel kein öffentliches Organ und richteten sich an den internen Kreis der Mitarbeiter. Da Werkzeitungen als Medium dienten, mit dem Montanbetriebe weite Kreise der Arbeiterschaft erreichen konnten, nutzte sie die Redaktion, um darin anstehende Steckenpferd-Wettbewerbe und -Ausstellungen auszuschreiben, anzukündigen und darüber zu berichten.

¹⁸⁰⁷ Vgl. o. V. 1972a, S. 28.

¹⁸⁰⁸ Vgl. o. V. 1926b, S. 8; vgl. o. V. 1926a, S. 7.

¹⁸⁰⁹ Vgl. Tokarski 1985, S. 36.

¹⁸¹⁰ Vgl. Langewiesche 1980, S. 224-228.

¹⁸¹¹ Vgl. Langewiesche 1980, S. 235.

¹⁸¹² Vgl. Langewiesche 1980, S. 228.

¹⁸¹³ Vgl. Klönne 1995, S. 142.

¹⁸¹⁴ Vgl. o. V. 1953b, S. 42 f.

schenwürdige Behandlung, um seine Mitarbeiter zu mündigen, eigenverantwortlichen, sozialdenkenden Menschen zu machen.¹⁸¹⁵ Weitere Motive der unternehmerischen Sozial- bzw. Kulturarbeit waren, wie Dagmar Kift anführt, zum einen Neubergleute aus anderen Gebieten anzuwerben, um den Bedarf an Arbeitskräften zu decken und zum anderen ihrer Abwanderung infolge des Wirtschaftswachstums vorzubeugen.¹⁸¹⁶ Beispielsweise widmete die Gelsenkirchener Bergwerks-AG ihre Kulturarbeit zu Beginn vor allem der Betreuung von zugewanderten Neubergleuten, denen ermöglicht werden sollte, an die deutsche Kultur anzuknüpfen.¹⁸¹⁷

Des Weiteren dienten verschiedene Arbeitskreise der individuellen Weiterbildung, wie die 1949 gegründete „Fotografische Arbeitsgemeinschaft“ Lohberg oder die vom Kunstmaler Karl Heiduck angeleitete Arbeitsgemeinschaft der Maler und Zeichner der Gelsenkirchener Bergwerks-AG.¹⁸¹⁸ Die kulturellen Angebote sollten dem Arbeiter nicht nur Kulturgüter vermitteln und zu Freude und Entspannung verhelfen¹⁸¹⁹, sondern auch einem passiven Konsum von Massenmedien und auf diese Weise dem Kulturverlust vorbeugen. Die Hamborner und die Fr. Thyssen Bergbau AG waren überzeugt, dass der arbeitende Mensch vor der Entwicklung zum Massenmenschen bewahrt werden könnte, solange er in den Mußestunden aus sich selbst heraus das Gegengewicht gegen die Vermassung schaffe.¹⁸²⁰ Die Dortmund-Hörder Hüttenunion AG sah in der Ausübung eines Hobbys zudem die Chance, gegen die vom technisierten Arbeitsprozess ausgehende Passivität zu wirken.¹⁸²¹

Auch in anderen Unternehmen waren künstlerisch ausgerichtete Arbeitsgemeinschaften für Basteln, Malen und Fotografie, die teilweise durch Fachleute angeleitet wurden, verbreitet und verzeichneten einen großen Zulauf.¹⁸²² Die Mannesmann Aktiengesellschaft Hüttenwerke Huckingen (Duisburg) unterhielt z. B. seit 1954 die Freizeitgruppe „Zeichnen und Malen“. Der Betrieb wollte „die Freude am schöpferischen Tun“ fördern, indem er Räumlichkeiten und Arbeitsgeräte zur Verfügung stellte und Unterweisungen sowie Museumsbesuche förderte.¹⁸²³ Auch die Hüttenwerke Rheinhausen AG unterstützte gemeinsame Ausstellungsbesuche ihres Arbeitskreises „talentierter Laienmaler“.¹⁸²⁴

Wie verschiedene Beispiele zeigen, maßen Unternehmen der schöpferischen Freizeitgestaltung in den 1950er-Jahren zunehmend Bedeutung bei.¹⁸²⁵ Die Firma Krupp, die bereits in Form von Sport- und Gesangsvereinen sowie dem „Kruppschen Bildungsverein“ Freizeitbetätigungen unterstützte¹⁸²⁶, beabsichtigte im Rahmen ihrer ersten Ausstellung „Schöpferische Freizeit“ 1953

¹⁸¹⁵ Vgl. o. V. 1955f, S. 205.

¹⁸¹⁶ Vgl. Kift 2008, S. 132.

¹⁸¹⁷ Vgl. o. V. 1949b, S. 2, S. 5.

¹⁸¹⁸ Vgl. o. V. 1950d, S. 22; vgl. La 1949, S. 16 f.

¹⁸¹⁹ Vgl. Wolter 1950, S. 23.

¹⁸²⁰ Vgl. o. V. 1954d, S. 24.

¹⁸²¹ Vgl. Lüftner 1966, S. 334.

¹⁸²² Vgl. o. V. 1953k, S. 4-39; vgl. o. V. 1957h, S. 26; vgl. o. V. 1955h, S. 18; vgl. Maser 1957, S. 16.

¹⁸²³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kreiseler an Schröder, 31.03.1964.

¹⁸²⁴ Vgl. Kr- 1955, S. 205.

¹⁸²⁵ Vgl. o. V. 1962h, S. 28.

¹⁸²⁶ Über die Förderung des Arbeiter-Laienschaffens des Krupp-Unternehmens hinaus, hatte die Familie Krupp auf Anregung von Berthold Bohlen und Halbach das Große Haus der Villa Hügel für Ausstellungen zur Verfügung gestellt. Vgl. Lehming 1997, S. 62 f.

(8. November bis zum 6. Dezember¹⁸²⁷) anhand von 400 Freizeitarbeitern 83 Kruppscher Werksangehöriger¹⁸²⁸ zu zeigen, „wie der Mensch in der schöpferischen Freizeitbetätigung ein Gegengewicht zur Routinearbeit und zur Arbeitsteilung des modernen Alltags finden kann“, wie Direktor Hermann Hobrecker vortrug.¹⁸²⁹ Sowohl die körperliche und seelische Gesundheit als auch die betriebliche Gemeinschaft spielten in diesem Zusammenhang eine Rolle: Die Freizeitangebote sollten dem Mitarbeiter helfen, seine harmonische Mitte wiederzufinden, damit das Unternehmen von ausgeglichenen Arbeitern profitieren konnte.¹⁸³⁰ In Direktor Hobreckers Eröffnungsansprache zur Ausstellung 1957 wird deutlich, dass die Firma Krupp in der passiven Rezeption eine aufkommende Langeweile und daraus resultierende Unzufriedenheit der Mitarbeiter fürchtete, die sich das profitbestrebte Unternehmen nicht leisten wollte.¹⁸³¹

In diesem Kontext bemerkt Erich Weber, dass die Freizeitbetreuung in vielen Großbetrieben „weniger humanitären Bedürfnissen als vielmehr geschäftlichen Interessen“ entsprungen wäre. Unternehmen verbanden ihr profitorientiertes Interesse mit sozialen Leistungen und kulturellen Angeboten, da man sich von einem erholten Angestellten einen „leistungsfähigeren, qualifizierten und daher produktiven Mitarbeiter“ und somit einen größeren Gewinn erwartete als von einem abgespannten und unausgeglichenen.¹⁸³² Durch die Einbeziehung der Belegschaft wollte man die Mitarbeiter im Gegenzug an den Betrieb binden, ihn zu Solidarität und letztlich einem engagierten Arbeitseinsatz verpflichten.¹⁸³³

Als Teil der betrieblichen Sozialpolitik, zu der unter anderem auch die betriebliche Altersversorgung, das Wohnungs- sowie Gesundheitswesen gehörten¹⁸³⁴, wurden Ausstellungen und andere Veranstaltungen von der Sozialabteilung des jeweiligen Unternehmens organisiert.¹⁸³⁵ Manche Unternehmen wie die Firma Krupp stellten eigens Kulturbeauftragte zur Betreuung ihrer Werksangehörigen ein.¹⁸³⁶ Die Gelsenkirchener Bergwerks-AG Gruppe Dortmund beschäftigte ab

Carl Hundhausen formulierte im Oktober 1952 die Idee aus dem „Hügel im Krupp-Wald“ in „religiöser, politischer, wirtschaftspolitischer oder programmatischer Richtung“ ein „Exterritoriales Refugium“ zu machen. Seine geistigen Träger müssten die Industrie, der Kohlenbergbau des Ruhr-Reviers, die Gewerkschaften mit ihren beiden Säulen der IG Bergbau und IG Metall und in Gemeinschaft das Land Nordrhein-Westfalen und die Stadt Essen sein. Damit war der Weg vorgezeichnet, den Bertha Krupp von Bohlen und Halbach zum Ende des Jahres 1953 beschritt. Sie erklärte gegenüber Hans Toussaint, dem Oberbürgermeister der Stadt Essen, ihre Absicht den ehemaligen Wohnsitz der Familie Krupp für gemeinnützige Zwecke in Form einer Stiftung der Öffentlichkeit zu übergeben, was durch die Gründung des gemeinnützigen Vereins „Villa Hügel e. V.“ am 2. Oktober 1954 realisiert werden konnte. Zum geschäftsführenden Vorstandsmitglied wurde Carl Hundhausen gewählt. Vgl. o. V. 1954g, S. 31; vgl. Lehming 1997, S. 63.

¹⁸²⁷ Vgl. Lunk 1954, S. 4.

¹⁸²⁸ Vgl. May 1953, S. 135; vgl. Lunk 1956, S. 14.

¹⁸²⁹ Vgl. Hobrecker 1958, S. 32.

¹⁸³⁰ Vgl. o. V. 1962a, S. 237.

¹⁸³¹ Vgl. Hobrecker 1958, S. 32.

¹⁸³² Vgl. Weber 1963, S. 120; vgl. Fach 1999, S. 153 f.

¹⁸³³ Vgl. o. V. 1953k, S. 4-39; vgl. o. V. 1955n, S. 29, S. 31-34; vgl. Lunk 1956, S. 15.

¹⁸³⁴ Vgl. o. V. 1962a, S. 237.

So war es auch bei der Bergbau-Aktien-Gesellschaft Ewald-König Ludwig in Recklinghausen, der Berggesellschaft Walsum MBH, der Hoesch AG oder auch der Rheinelbe Bergbau AG der Fall. Vgl. o. V. 1959a, S. 28; vgl. o. V.: Mitmachen, 1962.

¹⁸³⁵ Vgl. Pieper 1962, o. S.

¹⁸³⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Hundhausen, 13.04.1958.

1948 den Musik- und Theaterkritiker Artur Mämpel als Kulturreferenten.¹⁸³⁷ Die Hibernia AG in Herne beauftragte Günter Röhrdanz, der die Konzertreihe „Bergleute singen“ ins Leben rief, mit der Kulturbetreuung.¹⁸³⁸ Während die Schachanlage Lohberg Werner Papsdorf zum Kulturbefauftragten machte, konnte die Berggesellschaft Walsum MBH den Arbeiterdichter Willy Bartock als Leiter der kulturellen Betreuung gewinnen.¹⁸³⁹ Auf seine Initiative veranstaltete das Unternehmen 1953 unter dem Titel „Kumpel als Feierabend-Künstler“ die erste Ausstellung.¹⁸⁴⁰

Die betriebliche Kulturarbeit gründete demzufolge auf unternehmenseigenen Interessen, doch war sie in ihren Grundzügen ebenso gewerkschaftlich motiviert und geprägt. Die Formen der Freizeitförderung der Montanunternehmen standen ebenfalls im Kontext des gewerkschaftlich geforderten „Gesetzes über die Mitbestimmung Arbeitnehmer in den Aufsichtsräten und Vorständen der Unternehmen des Bergbaus und der Eisen und Stahl erzeugenden Industrie“, das im April 1951 verabschiedet und im Juni desselben Jahres in Kraft getreten war.¹⁸⁴¹ Die Herausbildung einer Mitbestimmungskultur band Gewerkschaften und Arbeitnehmer stärker in das Unternehmen ein und ermöglichte die Partizipation der Arbeitnehmer bzw. Arbeitnehmervertreter.¹⁸⁴²

Vor dem Hintergrund der Mitbestimmung lässt sich im Rahmen der Kulturarbeit übergreifend beobachten, dass Unternehmen deklarierten, ihren Mitarbeitern die Freiheit zur Selbstbestimmung geben zu wollen. Unternehmen wie etwa die Firma Krupp¹⁸⁴³, die Thyssen Niederrhein Aktiengesellschaft Oberhausen¹⁸⁴⁴, die Phoenix-Rheinrohr AG¹⁸⁴⁵ oder die Hoesch AG¹⁸⁴⁶ wollten die Mitarbeiter zwar zu sinnvollen Freizeitbeschäftigungen anregen, jedoch keinen direkten Einfluss auf die Freizeit der Werksangehörigen ausüben, da man den Selbstfindungsprozess der Mitarbeiter unterstützen wollte. Der Arbeitnehmer sollte an Entscheidungen mitwirken und mitbestimmen, da er sonst unselbstständig bleibend auch mit seiner Freizeit nichts anzufangen wisse.¹⁸⁴⁷ Hoesch-Direktor Koch vertrat die Ansicht, dass die Maßnahmen der Betriebe und Unternehmen zur freiwilligen Weiterbildung den Mitarbeiter nicht nur befähigten, seiner Tätigkeit innerhalb des Betriebes, sondern auch seiner Feierabendbeschäftigung Sinn und Gehalt zu geben. Die Exponate der Steckenpferd-Ausstellung wurden von Koch als Beweis für die gelingende Entfaltung der Mitarbeiter in der freien Zeit angeführt.¹⁸⁴⁸

Der Demokratiedanke sollte schließlich in Form des Betriebsverfassungsgesetzes von 1952 Eingang in die Unternehmensstrukturen finden und den Arbeitnehmern betriebliche Mitbestim-

¹⁸³⁷ Vgl. Lexikon Westfälischer Autorinnen und Autoren (online).

¹⁸³⁸ Vgl. Kift 2008, S. 130.

¹⁸³⁹ Willy Bartock war Autor und Dichter. Er wurde am 2.01.1915 als Sohn eines Bergmannes in Hamborn geboren. Nach dem Zweiten Weltkrieg arbeitete er zunächst auf der Schachanlage 4/8 der Gelsenkirchener Bergwerks-A.G. Seit 1950 war er Leiter der kulturellen Betreuung bei der Schachanlage Walsum. Vgl. o. V. 1951b, S. 33.

¹⁸⁴⁰ Vgl. Kift 2008, S. 127; vgl. o. V. 1953c, o. S.

¹⁸⁴¹ Vgl. Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz (online).

¹⁸⁴² Vgl. Faulenbach 1997, S. 73.

¹⁸⁴³ Vgl. o. V. 1962a, S. 237.

¹⁸⁴⁴ Vgl. o. V. 1953f, S. 313.

¹⁸⁴⁵ Vgl. o. V. 1959b, S. 18.

¹⁸⁴⁶ Vgl. o. V. 1955i, S. 367 f.; vgl. o. V.: Rendezvous, 1958.

¹⁸⁴⁷ Vgl. o. V. 1958a, S. 337; vgl. o. V. 1965f, S. 423 f.

¹⁸⁴⁸ Vgl. o. V. 1965f, S. 424.

mung ermöglichen.¹⁸⁴⁹ Die betriebliche Sozialpolitik wie auch der Auf- und Ausbau von Sozialeinrichtungen und die kulturelle Weiterbildung dienten letztlich dazu, die gewerkschaftliche Forderung nach Mitbestimmung zu legitimieren.¹⁸⁵⁰ Nicht nur das Montan-Mitbestimmungsgesetz, sondern auch die Stärkung der Stellung der Betriebsräte und die sich parallel verändernde Arbeitnehmerpolitik¹⁸⁵¹ bildeten die Voraussetzung für die Entwicklung der Arbeiter-Laienkunst in den Industrieunternehmen nach dem Zweiten Weltkrieg.

III.3.2.3 Wettbewerbe und Ausstellungen der Montanbetriebe

Um die Entwicklung der Ruhrfestspiel-Ausstellungen zur Laienkunst und ihre damit verbundene Förderung unter dem Aspekt der „naiven Kunst“ genauer fassen zu können, dient die folgende Betrachtung der von verschiedenen Montanunternehmen im Ruhrgebiet ausgerichteten Wettbewerbe und Ausstellungen zum schöpferischen Freizeitschaffen. Im Rahmen der betrieblichen Kulturarbeit stellten in den 1950er-Jahren Wettbewerbe, sogenannte Steckenpferd-Turniere, und Ausstellungen zum künstlerisch-musischen Schaffen für verschiedene Unternehmen Möglichkeiten dar, um ihre Mitarbeiter unter verschiedenen Aspekten zu beeinflussen und eigene Interessen zu verfolgen.

Die eng mit der Vereinigung der Freunde für Kunst und Kultur im Bergbau verbundene Schachtanlage Lohberg¹⁸⁵² richtete 1950 erstmals einen kulturellen Wettbewerb für Belegschaftsangehörige aller Alters- und Berufsgruppen aus. Die Belegschaft wurde dazu aufgerufen, „Arbeiten bergmännischen Inhalts“ in Malerei, Zeichnung, Fotografie, Prosa, Dichtung und Musik einzureichen.¹⁸⁵³ Unter dem Vorsitz des Bergwerksdirektors Hoffmann wurden die Arbeiten von einem Preisrichterkollegium bewertet, das unter anderem aus Betriebsangehörigen in gehobenen Positionen, einem Mitglied der „Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur“ und Große-Perdekamp gebildet wurde.¹⁸⁵⁴ Die Preisträger hatten Geld- und Sachpreise, die von der Deutschen Kohlenbergbau-Leitung, der Stadt und dem Kreis Dinslaken gefördert wurden, im Gesamtwert von 600 DM zu erwarten.¹⁸⁵⁵ Der Lohberger Kulturwettbewerb wollte den Bergleuten ermöglichen, ihre Ergebnisse aus den Arbeitsgruppen zu präsentieren und die Öffentlichkeit auf die Kulturarbeit und die existente Bergmannskultur aufmerksam machen.¹⁸⁵⁶ Um das Ansehen des Bergmannsstandes in der Öffentlichkeit zu steigern, demonstrierte man 1951 in der Präsentation eines Querschnitt durch die gesamte Lohberger Kulturarbeit, dass der Bergmann seine Frei-

¹⁸⁴⁹ Vgl. Wallgärtner, Kat. Ausst. Dortmund 2005, S. 166.

¹⁸⁵⁰ Vgl. Heese / Reppel, Kat. Ausst. Dortmund 2005, S. 136.

¹⁸⁵¹ „Es bildete sich ein System basisnaher Arbeitnehmervertreter heraus. Die zum pragmatischen Handeln tendierenden Arbeitnehmervertreter erhielten in der betrieblichen Sozialpolitik und auf der kommunalen Ebene sogar gewisse Gestaltungsräume. Dies alles hat dazu beigetragen, die alte konfrontative Struktur zu überwinden.“ Faulenbach 1997, S. 73.

¹⁸⁵² Vgl. o. V. 1951c, o. S.

¹⁸⁵³ Vgl. o. V. 1950b, o. S.

¹⁸⁵⁴ Vgl. o. V. 1950e, S. 13.

¹⁸⁵⁵ Vgl. o. V. 1950c, S. 16; vgl. o. V. 1950e, S. 13.

¹⁸⁵⁶ Vgl. o. V. 1950e, S. 13.

zeit nutzte, um im großen Umfang kulturelle Werte zu schaffen.¹⁸⁵⁷ Diese Veranstaltungen waren der Auftakt zu weiteren Wettbewerben und Ausstellungen anderer Industrieunternehmen im Ruhrgebiet.

Auch die Ausstellung „Das Freizeitschaffen des Bergmannes“, welche die Hamborner und Friedrich Thyssen Bergbau AG 1955 präsentierte, diente dazu, der Öffentlichkeit einen Überblick über das bergmännische Freizeitschaffen der Werksmitglieder und über die betriebliche Kulturarbeit zu geben.¹⁸⁵⁸ Ziel war es, den Belegschaftsmitgliedern, die noch nicht damit vertraut waren, Anregungen für die eigene Freizeitgestaltung zu geben und ihnen einen Eindruck der bergmännischen Kulturarbeit des Unternehmens zu vermitteln.¹⁸⁵⁹

In der Kunstaussstellung „Bergleute schaffen in ihrer Freizeit“, die 1952 von der Bergmannsfürsorge veranstaltet wurde, war auch die Schachanlage Friedrich Thyssen 2/5 bemüht zu beweisen, dass der Bergmann aktiv an der kulturellen Arbeit mitwirkte. Man erkannte einen Zusammenhang zwischen seiner schöpferischen Gestaltungskraft und seinem Berufsstolz, der zugleich Vorbild für die Jugend sein sollte.¹⁸⁶⁰

Die Gelsenkirchener Bergwerks-AG Gruppe Dortmund veranstaltete vom 1. bis 14. November 1952 die Ausstellung „Bergmännische Kunst“ mit Freizeitarbeiten von Bergleuten des Betriebes, die in der Dortmunder „Brücke“ gezeigt wurden.¹⁸⁶¹ Insgesamt wurden 150 Arbeiten vieler junger, aber auch einiger älterer Mitarbeiter ausgestellt. Die Ausstellung wanderte, wie es auch in anderen Unternehmen häufig der Fall war, im Anschluss in die Lohnhallen anderer Schachanlagen.¹⁸⁶² Die Gruppe Dortmund förderte künstlerische Talente unter den Werksangehörigen auch durch die Beschaffung von Material oder die Rahmung von Bildern.¹⁸⁶³

Im Vergleich ähnelten sich die Wettbewerbe und Ausstellungen mehrerer unterschiedlicher Unternehmen in der Konzeption, Organisation und Durchführung. Es war unter anderem üblich, die Belegschaft über die betriebliche Werkzeitung zur Teilnahme aufzurufen. Wie die Hüttenwerke Oberhausen AG¹⁸⁶⁴ wussten manche Unternehmen zu Beginn ihrer Aufrufe nicht, ob und wie viele Mitarbeiter sich laienkünstlerisch betätigten. Die Erwartungen mancher Unternehmen wurden angesichts der großen Resonanz der teilnehmenden Werksangehörigen übertroffen.¹⁸⁶⁵ In der Regel wurden alle Alters- und Berufsgruppen zur Teilnahme zugelassen. Die Steinkohlenbergwerk Hannover-Hannibal Aktiengesellschaft entschied sich, anders als 1957 in der Ausstellung

¹⁸⁵⁷ Vgl. o. V. 1951a, S. 19 f.

¹⁸⁵⁸ Vgl. o. V. 1955e, o. S.; vgl. o. V. 1955c, S. 20.

¹⁸⁵⁹ Vgl. o. V. 1955e, o. S.

¹⁸⁶⁰ Vgl. Bähr 1952, S. 19.

¹⁸⁶¹ Vgl. Königsberger: Naive Kunst zwischen der Schicht-Arbeit, 1977.

Arthur Mämpel organisierte außerdem zwischen 1950 und 1958 Wanderausstellungen mit Werken von Laienkünstlern aus den Zechen der Gesellschaft, die gelegentlich von Dortmund ins Bochumer Bergbau-Museum gekommen seien. Zudem initiierte Mämpel die jährlich stattfindende Konzertreihe „Bergleute singen für Bergleute“ in Dortmund. Vgl. Kift 2008, S. 129.

¹⁸⁶² Vgl. o. V. 1952a, S. 24-27.

¹⁸⁶³ Vgl. o. V. 1953k, S. 6.

¹⁸⁶⁴ Vgl. o. V. 1954c, S. 119.

¹⁸⁶⁵ Vgl. o. V. 1953f, S. 313; vgl. o. V. 1955o, o. S.

„Freizeitschaffen 1959“ auch Werke von Invaliden einzubeziehen. In Anbetracht ihrer vielen freien Zeit wurde dem Steckenpferd eine rettende Funktion zugesprochen. Die Einbeziehung von Frauen wurde ebenfalls als sinnvoll erachtet, da sie in der Eintönigkeit ihrer täglich zu erledigenden Hausarbeit sicherlich „Freude an etwas selbstgefertigtem mit Bestand“ hätten.¹⁸⁶⁶

In vielen Fällen wurden die ausgestellten Werke im Rahmen eines Wettbewerbs prämiert. In den meisten Fällen zeichnete eine Jury aus Mitarbeitern mit einer leitenden Funktion, Künstlern und anderen Fachleuten, die eine bestimmte fachliche Expertise mitbrachten, Werke oft innerhalb gattungsimmanenter Kategorien unter bestimmten Kriterien aus. Die besten Arbeiten der Ausstellung „Sinnvolle Freizeit“ (1958) der Bergbau-Aktien-Gesellschaft Ewald-König Ludwig wurden z. B. durch eine Jury ausgezeichnet, die sich aus Vertretern der Gesellschaft, des Gesamtbetriebsrats und aus unabhängigen Sachverständigen, wie etwa der Ruhrfestspiel-Leitung zusammensetzte.¹⁸⁶⁷ So ging auch die Hoesch AG vor, als sie Otto Burrmeister und den Leiter der Werkkunstschule, Hans P. Koellmann, in die Jury des Steckenpferd-Turniers von 1958/59 berief.¹⁸⁶⁸ Während 1962 unter anderem die Direktorin des Museums am Ostwall Dortmund, Leonie Reygers, eingeladen wurde¹⁸⁶⁹, war 1965 Thomas Grochowiak Teil der Jury.¹⁸⁷⁰ Der mit der Kruppschen Ausstellung verbundene Wettbewerb wurde im Unterschied zu diesen Beispielen durch das Urteil der Besucher entschieden.¹⁸⁷¹

Maßgeblich für die Bewertung der Arbeiten im Steckenpferd-Wettbewerb der Phoenix-Rheinrohr AG 1957 waren die Originalität der Idee, die technische Ausführung wie auch die Motivwahl und die Bildkomposition. Eine „eigenschöpferische Gestaltung“ sei wesentlich höher bewertet worden als eine Kopie. Die Entscheidung der Jury wurde auch durch den festzustellenden Fleiß und Geschmack des Laien sowie den Schwierigkeitsgrad der Arbeit beeinflusst.¹⁸⁷² Auch die Thyssen Niederrhein Aktiengesellschaft Oberhausen¹⁸⁷³ und die Steinkohlenbergwerk Hannover-Hannibal Aktiengesellschaft bewerten die Selbstständigkeit der Laienschaffenden höher als das Malen nach Vorlagen.¹⁸⁷⁴

Die Bewertung der in Werkgruppen aufgeteilten Arbeiten erfolgte beim Steckenpferd-Turnier der Hoesch-Westfalenhütte 1958 nach der Innovativität der künstlerischen Ideen. Das Westdeutsche Tageblatt schrieb dazu:

„Was der einzelne bei seinem Hobby an Eigenem hinzugetan hatte, das war für das Preisgericht entscheidend. So wurden manche Arbeiten mit einem Preis bedacht, die im künstlerischen Sinne als naiv, aber als selbstständig anzusehen ist.“¹⁸⁷⁵

Der Umfang des eingereichten Materials machte meist bereits vorab ein Auswahlverfahren notwendig, das häufig nach bestimmten Kriterien erfolgte. Das Spektrum der zugelassenen Freizeit-

¹⁸⁶⁶ Vgl. LR 1959, S. 327 f.

¹⁸⁶⁷ Vgl. W. 1958, S. 29-33.

¹⁸⁶⁸ Vgl. o. V.: Besucher urteilen, 1959.

¹⁸⁶⁹ Vgl. o. V.: „Steckenpferde“, 1962.

¹⁸⁷⁰ Vgl. Gröting 1965, S. 34.

¹⁸⁷¹ Vgl. Lunk 1954, S. 4.

¹⁸⁷² Vgl. o. V. 1957b, S. 27.

¹⁸⁷³ Vgl. o. V. 1955o, o. S.

¹⁸⁷⁴ Vgl. LR 1958, S. 51.

¹⁸⁷⁵ o. V.: Jury, 1959.

arbeiten bietet dabei zugleich Aufschluss über das Ausstellungskonzept, das sich nach den grundlegenden Absichten richtete, welche die Unternehmen mit ihrer Kulturarbeit verfolgten. Unter der überwiegend vorherrschenden Prämisse, Originalarbeiten anzunehmen, akzeptierten manche Industrieunternehmen ausschließlich eigene Entwürfe, wohingegen andere, wie die Berggesellschaft Walsum MBH¹⁸⁷⁶, auch Kopien annahmen. Schließlich ging es den Unternehmen grundsätzlich nicht um den Kunstwert der Arbeiten der Belegschaftsmitglieder, da man qualitative Gestaltungen im Zusammenhang mit einem qualitativen Freizeitschaffen fördern wollte und keine bildenden Künstler heranzuziehen beabsichtigte.¹⁸⁷⁷ Aufgrund dessen zeigte man in zumeist breit angelegten Ausstellungen mit künstlerischen, kunstgewerblichen Gattungen und anderen Hobbys wie z. B. Gärtnerei oder Tierzucht, vielfältige Möglichkeiten für schöpferische Freizeitbetätigungen auf, um Mitarbeiter insbesondere zu einer sinnvollen, aktiven Beschäftigung und somit zu einer eigenen Kreativität und Schöpferkraft anzuregen.¹⁸⁷⁸ Die Hoesch AG begründete ihre konzeptionelle Entscheidung im Steckenpferd-Turnier von 1954 in Form eines Überblicks zu zeigen, „was schöpferischem Freizeittun entsprungen ist“¹⁸⁷⁹ ohne die Werke der Laien unter den üblichen Kriterien bildender Kunst zu bewerten¹⁸⁸⁰, mit dem ohnehin fehlenden Kunstwillen der Mitarbeiter.¹⁸⁸¹

Beispiele wie die Ausstellungen der Vereinigung der Freunde für Kunst und Kultur im Bergbau von 1949 oder auch der Dortmunder und Hansa Bergbau AG von 1963 zeigen, dass nur Werke ausgewählt wurden, die nicht nach Vorbildern angefertigt worden waren.¹⁸⁸² Nicht zu kopieren wurde als Möglichkeit betrachtet, „zur echten Naivität“ zurückzukehren, die mit einem „echten Laienschaffen“ gleichgesetzt wurde.¹⁸⁸³ Möhring von der Phoenix-Rheinrohr AG setzte voraus, dass der „echte“ Laienkünstler zu sich selbst gefunden haben musste, was ihm zufolge nur gelingt, wenn „sein freiwilliges Schaffen keiner äußerlichen Stilmachung oder schematischen Wiederholung unterworfen ist.“¹⁸⁸⁴

Die Ausstellungen der Firma Krupp, die nach dem Erfolg 1953 alle zwei Jahre stattfanden¹⁸⁸⁵, weisen eine interessante konzeptionelle Entwicklung auf. Mit der Absicht, insbesondere „die freie Entfaltung der schöpferischen Kräfte“ zu fördern, verzichtete das Unternehmen in seiner Ausstellung 1957 auf die Auswahl von Werken nach bestimmten Kriterien sowie eine Preisvergabe.¹⁸⁸⁶ Die Orientierung einiger Laien an Vorbildern und die Akzeptanz von Kopien im Krupp-Wettbewerb von 1958 erklärte Direktor Hobrecker mit dem Argument, dass diese schöp-

¹⁸⁷⁶ Vgl. o. V. 1953g, o. S.

¹⁸⁷⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief des Kunstfreundekreises Friedrich der Große, o. D.

¹⁸⁷⁸ Vgl. o. V.: Hoesch AG, 1955; vgl. o. V. 1953g, o. S.

¹⁸⁷⁹ o. V. 1955m, S. 57.

¹⁸⁸⁰ Vgl. o. V. 1955i, S. 368.

¹⁸⁸¹ Vgl. o. V. 1953g, o. S.

¹⁸⁸² Vgl. o. V. 1962b, S. 237.

¹⁸⁸³ Vgl. o. V. 1964, S. 43.

¹⁸⁸⁴ Rickert 1957, S. 23.

¹⁸⁸⁵ Vgl. Lunk 1956, S. 14.

¹⁸⁸⁶ Vgl. o. V. 1957j, S. 132.

ferischen Kräfte „noch nicht ganz zu sich selbst gefunden“ hätten.¹⁸⁸⁷ Im Jahr 1960 hatten sich die Kriterien in den Gruppen Malerei, Grafik und Plastik verschoben. Hier unterschied man nun streng in die beiden Bewertungsklassen der Eigen- und Nachschöpfungen, die auch in der Ausstellung voneinander getrennt wurden.¹⁸⁸⁸ In der Krupp-Ausstellung „Schöpferische Freizeit“ 1962 wurden dagegen ausschließlich Originale akzeptiert. Nur Bastelarbeiten und Sammlungen durften nach Vorlagen geschaffen werden.¹⁸⁸⁹ Im Zusammenhang mit der Krupp-Ausstellung von 1953 wurde bereits in einem Artikel in den „Kruppsche Mitteilungen“ zwischen „echten“ und „falschen“ Laienmalern unterschieden. Während der „Falsche“ dem Autoren Heinrich May zufolge lediglich Werke alter Meister oder kitschige Vorlagen imitierte, beurteilte er jene Laienmaler als „echt“, die keinen Vorbildern folgten und somit ihre Ursprünglichkeit bewahrten.¹⁸⁹⁰ Ob May hier auf Schulze-Vellinghausens zurückgreift, der in seinem bereits ein halbes Jahr zuvor erschienenem Katalogbeitrag zur Ruhrfestspiel-Ausstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“ eine Unterteilung in „echte“ und „falsche“ Laienkünstler vorgenommen hatte, ist nicht zu sagen.¹⁸⁹¹ Ähnlich wie bei der Diskussion um die Befürwortung oder Ablehnung der Kopie verhielt es sich auch bei dem Thema Schulung. Da die meisten Betriebe ihre Mitarbeiter zu mündigen, kulturkritischen Mitgliedern der Gesellschaft fortbilden wollten und diese Unabhängigkeit in einem eigenschöpferischen Kunstschaffen widerspiegelt sah, wurden unterschiedliche bildende Maßnahmen ergriffen, um die Entwicklung der gestalterischen Kräfte zu unterstützen.¹⁸⁹² Bereits 1950 hatte es einen „Lehrgang für Maler, Graphiker und Bildhauer“ aus Laienschaffenden der Bergwerke des linken Niederrheins gegeben. Der ehemalige Leiter und bildende Künstler H. Bergmann erläutert, dass der Zusammenschluss kunstinteressierter Bergleute ein Experiment der systematischen Schulung im Bereich der Kunst gewesen sei, um das Freizeitschaffen aufzuwerten.¹⁸⁹³ Darüber hinaus erfolgten 1950 die Gründungen der Arbeitsgemeinschaft kunstinteressierter Bergleute auf der Zeche Rheinpreußen AG (Duisburg-Homberg)¹⁸⁹⁴, des niederrheinischen Arbeitskreises der Rheinpreußen AG in Homberg und der Niederrheinischen Bergwerks-AG in Neukirchen-Vluyn, aus dessen Teilung 1951 die „Feierabendgemeinschaft künstlerisch schaffender Werksangehöriger“ der Zeche Friedrich Heinrich in Kamp-Lintfort hervorging.¹⁸⁹⁵ Der 1951 gegründete gewerkschaftliche Verein „Kunstfreundekreis Friedrich der Große“ in Herne¹⁸⁹⁶ versuchte im Rahmen von Kursen mit Zeichen- und Malübungen durch die Anleitung eines professionellen Künstlers eine intensive Beschäftigung mit bergmännischen Themen und eine stärkere Gemeinschaftsarbeit zu erreichen sowie technische und kompositorische Mängel zu

¹⁸⁸⁷ Vgl. Hobrecker S. 32 f.

¹⁸⁸⁸ Vgl. -th 1960, S. 58; vgl. o. V. 1959e, S. 267.

¹⁸⁸⁹ Vgl. Pieper 1962, o. S.

¹⁸⁹⁰ Vgl. May 1953, S. 136.

¹⁸⁹¹ Vgl. Schulze Vellinghausen, Kat. Ausst. Recklinghausen 1953, o. S.

¹⁸⁹² Vgl. B. 1966, S. 37.

¹⁸⁹³ Vgl. Bergmann 1950, S. 5.

¹⁸⁹⁴ Vgl. Maser 1957, S. 16.

¹⁸⁹⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Bericht von Kath und Felderhoff, o. D.

¹⁸⁹⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Boesch an Schröder, 22.05.1963.

beseitigen und die Laienkunstschaffenden zum eigenen Gestalten anzuregen.¹⁸⁹⁷ In einem kurzen Bericht über die Ausstellung des Kunstfreundekreises im November 1958 zog „Der Anschnitt“ Bilanz und stellte fest, dass sich Laienkünstler noch nicht frei vom Kopieren gemacht hätten, jedoch den Willen zum Original zeigen würden.¹⁸⁹⁸ Im Rahmen der Ausstellung „Laienkunst im Bergbau“ 1961 beobachtete man qualitative Fortschritte hinsichtlich der Überwindung der Kopie.¹⁸⁹⁹

Manche Unternehmen erkannten einen Zusammenhang zwischen den Weiterbildungsmaßnahmen der Laienkünstler und den künstlerischen Fortschritten.¹⁹⁰⁰ Als Leistungssteigerung beobachtete beispielsweise die Dortmunder, Hansa und Erin-Bergbau AG, dass viele Teilnehmer der Ausstellung 1958 zu „Selbstständigkeiten“ durchgedrungen seien. Dabei wurde positiv anerkannt, dass manche Laienkünstler mit modernen Darstellungen ein „ansehnliches Niveau“ in der künstlerischen Darstellung erreichten.¹⁹⁰¹ Auch die Rheinische Post berichtete in Bezug auf den siebten „Steckenpferdwettbewerb“ der Phoenix-Rheinrohr AG von 1960, dass die Arbeiten „alle innerhalb der langen Wegstrecke vom Spielerischen zum künstlerischen“ lägen. Es seien Arbeiten präsentiert, denen man eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der modernen Kunst ansähe.¹⁹⁰²

Obwohl die „Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau“ künstlerische Arbeitskreise von Kunsterziehern und bildenden Künstlern anleiten ließ¹⁹⁰³, thematisiert die von ihr herausgegebene Zeitschrift „Der Anschnitt“ die gleichzeitig von der künstlerischen Unterweisung gegebene Gefahr einer möglichen Routine und der Aufgabe des persönlichen Stils zugunsten eines erstrebten Vorbildes.¹⁹⁰⁴ Nur ein Jahr später erkannte man, dass jegliche Bemühungen des Laienmalers, sich in Technik und Geschmack weiterzubilden, ohne befruchtende Anregungen und Resonanz von außen irgendwann ein Ende gesetzt sei.¹⁹⁰⁵

Manche Unternehmen wie die Hamborner und Friedrich Thyssen Bergbau-AG, sorgten sich darüber hinaus, dass sich das zeitaufwendige Laienschaffen von einer Freizeitbeschäftigung zur Profession entwickeln und mit der Berufsarbeit kollidieren könnte.¹⁹⁰⁶ Die Firma Krupp wies deutlich darauf hin, dass das Steckenpferd nicht mit der gleichen Intensität ausgeübt werden könne wie der Hauptberuf, weswegen es Nebenberuf bleiben müsse.¹⁹⁰⁷

In Anlehnung an die Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau, die es als grundlegend erachtete, dass „die freigewählte, selbstschöpferische kulturelle Betätigung des Bergmanns innerhalb seines Standes“ verblieb¹⁹⁰⁸, argumentierte auch Große-Perdekamp für die

¹⁸⁹⁷ Vgl. Große-Perdekamp 1952, S. 21, S. 38.

¹⁸⁹⁸ Vgl. o. V. 1958d, S. 38.

¹⁸⁹⁹ Vgl. o. V. 1961a, o. S.

¹⁹⁰⁰ Vgl. Rheinische Post, in: o. V. 1955c, S. 20; vgl. o. V. 1953h, o. S.

¹⁹⁰¹ Vgl. o. V. 1958j, S. 17.

¹⁹⁰² Vgl. o. V. 1961g, S. 20.

¹⁹⁰³ Vgl. o. V. 1952c, S. 23.

¹⁹⁰⁴ Vgl. S. 1954, S. 15.

¹⁹⁰⁵ Vgl. o. V. 1955l, S. 34.

¹⁹⁰⁶ Vgl. o. V. 1955k, S. 22.

¹⁹⁰⁷ Vgl. May 1953, S. 136.

¹⁹⁰⁸ Vgl. o. V. 1954a, S. 25.

Herausbildung einer bergmännischen, sich aus der Gemeinschaft schöpfenden Volkskunst, die sich nicht an bildender Kunst orientieren sollte, um sich in sich geschlossen zu entwickeln.¹⁹⁰⁹ Auch Winkelmann erkannte im Feierabendmachen der Bergleute „eine völlig eigengeartete künstlerische Haltung“, die von sich aus keine künstlerischen Ambitionen verfolgte. Auf der Basis eines Gemeinschaftsbewusstseins, strebte der Laienkünstler laut Winkelmann vielmehr nach Selbstfindung in der Freude an der schöpferischen Arbeit. Dabei schloss Winkelmann die Entstehung echter Kunstwerke allerdings nicht aus. Er betrachtete sie als Beweis „für die oft latent vorhandene kunstsöpferische Kraft“, die bloß geweckt zu werden brauche.¹⁹¹⁰ Die Identität des Bergmannes sah Winkelmann fest mit seinem Berufsfeld, dem Bergbau, verschmolzen:

„Soziologisch gesehen meldet sich hier eine eigene Kunstgattung an, die weder der freien Kunst zuzurechnen ist noch der Volkskunst. Es handelt sich hier, wenn ich recht sehe, um eine Zwischenform, deren wesentliche Wurzeln sowohl im Berufsständischen als auch im Persönlich-Individuellen liegen.“¹⁹¹¹

Hervorzuheben ist die bei den Ruhrfestspielen zu findende Parallelität in der Unterscheidung einer echten und einer falschen Laienkunst sowie der Bevorzugung eigenschöpferischer Arbeiten zugunsten einer im Entwicklungsprozess befindlichen homogenen bergmännischen Volksgemeinschaft und -kunst, die man auf das (ruhrgebiets-)spezifische Milieu begrenzt wissen wollte. Wie das Konzept der Ruhrfestspiel-Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954) zeigt, konzentrierte sich auch die Kunsthallenleitung auf originale und eigenschöpferische Leistungen in Form künstlerischer und kunstgewerblicher Arbeiten – Zeichnungen, Handstickarbeiten, Ölbildern, Plastiken, Schnitzereien, Lithografien wie auch Fotografien. Burrmeister führte die Exponate als Beweis für die ungebrochene Kraft der deutschen Bevölkerung nach dem Zweiten Weltkrieg an, welche die gewerkschaftlich ausgerichteten Ruhrfestspiele der Öffentlichkeit demonstrieren wollen. Dass der Laie ohne Einflüsse aus seinem Inneren schuf und sich seine Naivität bewahrte, sah Burrmeister als Voraussetzung für den künstlerischen Ausdruck deutscher Schöpfungskraft.¹⁹¹²

Das Ausstellungskonzept zeigt, dass die Kunsthallenleitung in Anlehnung an die Bildungsziele der Träger und Förderer der Ruhrfestspiele darauf bedacht war, eine regionale Arbeiter-Laienkunst zu fördern, indem sie zum einen aktive Laienkünstler einbezog und zum anderen dem Publikum mögliche Freizeitbeschäftigungen aufzeigte. Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die von Grochowiak, der über die kulturelle Bildungsarbeit der Unternehmen und der Vereinigung der Freunde für Kunst und Kultur im Bergbau orientiert gewesen war, im Zusammenhang mit der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ aufgestellten vier Kategorien von Laienkünstlern erklären. Neben solchen, die ihre Werke nach der Natur schufen oder technisch perfektionieren wollten, akzeptierte Grochowiak – wie Große-Perdekamp – zu Beginn der 1950er-Jahre auch nach Vorbildern geschaffene Laienkunstwerke, wenn diese nicht nur nach Vorbildern angefertigte Kopien waren, sondern eine eigene Formensprache aufwiesen. Der Vergleich ver-

¹⁹⁰⁹ Vgl. Große-Perdekamp 1950, S. 3.

¹⁹¹⁰ Vgl. Winkelmann 1953, S. 40 f.

¹⁹¹¹ Winkelmann 1953, S. 41.

¹⁹¹² Vgl. Burrmeister, Kat. Ausst. Recklinghausen 1954.

deutlich, dass sich Grochowiak bezüglich der Förderung des Laienkunstschaffens im Rahmen der Ruhrfestspiel-Ausstellungen anfangs an den Idealen und Maßstäben sowie an der Ausrichtung und der Konzeption von Laienkunst-Ausstellungen, für die sich Große-Perdekamp im Rahmen seines Engagements für die Vereinigung der Freunde für Kunst und Kultur im Bergbau engagiert hatte, orientierte. Vor diesem Hintergrund ist es auch zu erklären, dass Grochowiak lediglich im Schaffen der Gruppe „echter“, „naiver“ Laienkünstler wahre Kunst erkannte, also jene unbekümmerten Laienmaler am meisten wertschätzte, die sich nicht um Kunstregeln kümmerten und ihre schlichte Darstellungs- und Gestaltungsweise aus sich selbst schöpften. Doch entwickelte der Kunsthallenleiter das den Laienkunst-Ausstellungen anfänglich zugrundeliegende Konzept der Förderung einer bergmännischen Volkskunst weiter. Grochowiak versuchte, die unter anderem von Große-Perdekamp und Schulze-Vellinghausen vertretene Vorstellung von einer ursprünglichen, in sich geschlossenen bergmännischen Volkskunst mit dem modernen, an den Primitivismus angelehnten Konzept des „naiven“ Einzelgängers, der den angeblich milieuverhafteten „Sonntagsmalern“ entsprechend isoliert von der Kunstwelt aus sich heraus schafft, in Deckung zu bringen.

In der Ausstellung „Schönheit aus der Hand – Schönheit durch die Maschine“ (1958) schlug Grochowiak unter dem Aspekt der „naiven Malerei“ schließlich eine eindeutige Brücke von den europäischen „Sonntagsmalern“ zu den Arbeiter-Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet. Indem sich der Kunsthallenleiter vom Volkskunstbegriff löste und den Arbeiter-Laienkünstler in das Konzept der „naiven Kunst“ einfügte, erhob er die regionale Laienkunst „in den Rang von Kunstwerken“ und modernisierte die Primitivismus-Ideologie der Moderne sozusagen für die deutsche Laienkunst der Nachkriegszeit.¹⁹¹³

Die Tendenz einerseits individuelle „naive“ Schöpfungen und andererseits volkskuntnahe Laienkunstarbeiten zu unterscheiden, schien bereits in der ersten Hälfte der 1950er-Jahre allgemein Anklang gefunden zu haben. Somit erachtete es „Der Anschnitt“ im Zusammenhang mit der Ruhrfestspiel-Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954) als zunehmend notwendig, den Begriff des Laienschaffens von dem der Volkskunst zu trennen oder als einen Teil von ihr zu lösen.¹⁹¹⁴

Die große innerbetriebliche sowie öffentliche Resonanz, welche den Steckenpferd-Ausstellungen damals zukam, wird am Beispiel der Hoesch-Ausstellung von 1955 anschaulich. Zur Eröffnung der kamen rund 700 Besucher, darunter Vorstände und Geschäftsführungen verschiedener Hoesch-Werke, Betriebsräte wie auch Pressevertreter. Bis Anfang Oktober wurden 3.000 Besucher gezählt. Aufgrund des großen Interesses, das die Öffentlichkeit der Ausstellung entgegenbrachte, wurde sie vom 5. bis zum 19. Oktober 1955 ebenfalls in den Räumlichkeiten der „Brücke“ am Dortmunder Burgtor präsentiert und wanderte im Anschluss sowohl zur Hoesch Walzwerke AG nach Hohenlimburg als auch nach Hagen zur Schmiedag.¹⁹¹⁵ Die große Resonanz veranlasste

¹⁹¹³ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.

¹⁹¹⁴ Vgl. o. V. 1954f, S. 18 f.

¹⁹¹⁵ Vgl. o. V. 1955b, S. 376-381.

Hoesch dazu 1958, 1962 und 1965 weitere Steckenpferd-Turniere zu veranstalten.¹⁹¹⁶ Mit rund 120 Ausstellern war die Teilnehmerzahl bereits 1958 um das Dreifache gestiegen.¹⁹¹⁷

Auch andere Unternehmen setzten ihre Ausstellungstätigkeit über die 1960er-Jahre fort, die jedoch ab den 1970er-Jahren stetig abzunehmen schien.¹⁹¹⁸ Die Werkzeitschriften berichteten bis zur Mitte der 1970er-Jahre immer seltener von Laienkunst-Ausstellungen der Mitarbeiterschaft. Wie das Beispiel der Hoesch AG zeigt, die vom 31. August bis 6. Oktober 1974 ihre Hobby Ausstellung „Hoesch. Aus dem Freizeitschaffen unserer Mitarbeiter“ im Museum am Ostwall in Dortmund eröffnete, beabsichtigte das Unternehmen noch in dieser Zeit die schöpferische Freizeittätigkeit seiner Mitarbeiter sichtbar zu machen. Der Mensch sei durch die gegebene Freizeit inzwischen zu einem „Mensch in Muße“ geworden, wie der Vorstand des Gemeinschaftsausschuss der Betriebsräte Hoeschs schlussfolgert.¹⁹¹⁹

Trotz leichter Abweichungen betrieben die Montanunternehmen mit ihrer freiwilligen sozialen Kulturarbeit und die Ruhrfestspiele mit ihrem Kulturprogramm „eine Kulturpolitik, die dem Revier erstmals auch eine kulturelle Identität gab“¹⁹²⁰. Die „Kulturbewegung“ habe, wie Dagmar Kift schreibt, „die Herausbildung einer gemeinsamen Identität unter den Bergleuten“ gefördert und eine Verbesserung ihres „Sozialprestiges“ und des Bergbauimages herbeigeführt.¹⁹²¹

III.3.3 Die Idee einer „Galerie der Sonntagsmaler“

Die Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ stellte 1954 den Auslöser dar, regionale Laienkunst für die Stadt Recklinghausen zu sammeln.¹⁹²² Im Anschluss an die Ausstellung wandte sich Grochowiak in einem Schreiben an verschiedene Aussteller wie Martin Felderhoff, Friedrich und Ludwig Gerlach, Josef Geurtz, Karl Hertmann, Walter Licht, Annelise Reising, Heinrich Schilling, Johann Steltges, Ingrid Toussaint oder auch Max Valerius. Darin dankte er den Teilnehmern für die Einreichung ihrer Arbeiten, die wesentlich zur Hebung des Niveaus der Ausstellung beigetragen hätten. Aufgrund der großen Resonanz verfolgte man die Absicht, in Zukunft erneut eine Ausstellung zu veranstalten.¹⁹²³ Grochowiak begrüßte den Wunsch einiger Laienkünstler, sich regelmäßig in Recklinghausen zu treffen, um sich über ihre künstlerische Arbeit auszutau-

¹⁹¹⁶ Vgl. Vorstand / Gemeinschaftsausschuss der Betriebsräte der Hoesch Werke Aktiengesellschaft Dortmund, Kat. Ausst. Dortmund 1974, S. 1.

¹⁹¹⁷ Vgl. o. V. 1958a, S. 337.

¹⁹¹⁸ Zu den Unternehmen, die ihre Ausstellungstätigkeit in den 1960er-Jahren fortführten, gehörten u. a. die Hibernia AG, die Hamborner und Friedrich Thyssen Bergbau-AG, die Dortmunder, Hansa und Erin Bergbau-AG., die DEW, die Phoenix-Rheinrohr AG, die Firma Krupp, die Hoesch AG. wie auch die Ruhrstahl AG, die im Juli 1962 in Welpen eine Freizeitausstellung, größtenteils Mitarbeiter der Henrichshütte, veranstaltete. Vgl. o. V. 1962g, S. 3.

¹⁹¹⁹ Vgl. Vorstand / Gemeinschaftsausschuss der Betriebsräte der Hoesch Werke Aktiengesellschaft Dortmund, Kat. Ausst. Dortmund 1974, S. 1.

¹⁹²⁰ Kift (online).

¹⁹²¹ Vgl. Kift 2008, S. 136.

¹⁹²² Der Schwerpunkt der Laienkunstsammlung lag zwar auf Arbeiten von laienschaffenden Arbeitern aus der Montanindustrie, doch wurden auch Hausfrauen und Pensionäre sowohl in die Sammlung als auch in die Ausstellungen einbezogen. Aus diesem Grund wird die Bezeichnung „Arbeiter-Laienkunst“ im Zusammenhang mit der Kunsthalle und den Ruhrfestspielen im Folgenden auf regionale Laienkunst ausgeweitet.

¹⁹²³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben von Grochowiak, 09.1954.

schen. Des Weiteren berichtete er, dass ihm bei der Ausstellungseröffnung der Vorschlag unterbreitet wurde, in Recklinghausen eine dauerhaft präsentierte „Galerie der Sonntagsmaler“, wie er sie in seinem Brief bezeichnet, zu gründen. Er prognostizierte, dass eine solche Galerie in ganz Europa Aufmerksamkeit erregen würde. Mit Begeisterung beabsichtigte der Kunsthallenleiter diesen Vorschlag zu realisieren, doch sah er das Vorhaben vor ein Problem gestellt:

„Aber nun kommt zugleich auch etwas Trauriges. Ich habe nicht die Geldmittel, um die Arbeiten anzukaufen, die ich gern zurückhalten möchte und darum bitte ich Sie, zu überlegen, ob sie uns nicht von den hier ausgestellten Arbeiten die folgenden Bilder schenken... könnten, oder wenn das nicht geht – ob Sie uns diese Kunstwerke vorläufig als Leihgabe zur Verfügung stellen können.“¹⁹²⁴

Vor diesem Hintergrund bat Grochowiak die Laienkünstler in seinem Anschreiben darum, ihre Werke zu stiften oder zu leihen und erfragte alternativ die Höhe des Kaufpreises.¹⁹²⁵ Die Malerin Toussaint antwortete, dass sie ihr Bild „Am Fenster“ der Städtischen Kunsthalle weder schenken noch als ständige Leihgabe unentgeltlich überlassen könne, da sie arbeitsunfähig und somit erwerbslos war. Sie war jedoch bereit, das Bild für 90 DM zu verkaufen.¹⁹²⁶ So verhielt es sich auch im Fall weiterer Laienkünstler, die aufgrund ihrer schlechten finanziellen Lage nicht bereit waren, ihre Bilder zu verschenken und sie der Kunsthalle stattdessen zum Kauf anboten.¹⁹²⁷ F. Gerlach hatte die Schenkung seiner beiden Künstlerbücher „Das Märchen vom Stein Unvermögen“ und „Die Straße“ sowie des Bildes „Untergehendes Abendland“ (o. A.) abgelehnt.¹⁹²⁸ Valerius stellte einen Verkauf seiner Bilder als einzige Möglichkeit dar, sich bei seinem bescheidenen Bergmannslohn Malmaterialien leisten zu können. Der Künstler verlangte jeweils 150 DM für seine Werke und versicherte, dass er Abnehmer gefunden hätte, die ihm das Drei- bis Vierfache gezahlt hätten.¹⁹²⁹ Kazmierczak antwortete, dass er seit Jahr und Tag an seiner Sammlung arbeite und sie daher nicht mit einem Verzicht auf die durch Grochowiak angefragte „Madonna“ (1952), die zudem seit drei Jahren als Altarbild bei der Fronleichnamsprozession der Gemeinde diene, schmälern wolle.¹⁹³⁰ Alfred Schwatlo lehnte eine Schenkung und den Verkauf ab, doch war er bereit, seine beiden Bilder „Stilleben mit Geige“ (o. A.) und „Jagdbild mit Rehen“ (o. A.) für kurze Zeit als Leihgabe zur Verfügung zu stellen.¹⁹³¹ Die einzige Ausstellerin, die ihre Bilder „Rosenstrauß“ (o. J.) und „Matrose“ (o. J.) der Kunsthalle als Schenkung überlies, war die Reck-

¹⁹²⁴ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben von Grochowiak, 09.1954.

¹⁹²⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben von Grochowiak, 09.1954.

¹⁹²⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Toussaint an Grochowiak, 24.09.1954.

¹⁹²⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hoffmann an Grochowiak, 25.09.1954.

¹⁹²⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Gerlach, 04.01.1956. Letztlich wurde das Skizzenbuch „Das Märchen vom Stein Unvermögen“ im Jahr 1964 für 300 DM von der Ankaufskommission genehmigt. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 08.09.1964; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Kurrende zur Sitzung der Ankaufskommission, 08.02.1965.

Grochowiak schreibt 1965, dass die Schenkung des Künstlerbuches „Das Märchen vom Stein Unvermögen“ durch Friedrich Gerlach eine Bereicherung der Sammlung von Laienkunst wäre. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Legeland, 15.07.1965.

¹⁹²⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Grochowiak, 20.10.1954.

¹⁹³⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kazmierczak an Grochowiak, 06.10.1954.

¹⁹³¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Georgi an Grochowiak, 17.11.1955.

linghäuser Hausfrau Anneliese Reising. Es ist überliefert, dass Grochowiak 1954 auch ein Blumenbild der Laienmalerin ankaufte.¹⁹³²

Welche Werke letztlich als Schenkungen, Ankäufe oder gar als Leihgaben in die Sammlung eingingen, ist schwer nachvollziehbar, da mit Laienkünstlern grundsätzlich keine Kauf- oder Leihverträge abgeschlossen wurden.¹⁹³³ Zu den Werken, die 1954 Teil der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ waren und sich heute nachweislich in der Sammlung der Recklinghäuser Museen befinden, gehören Kazmierczaks „Madonna“ (1952), die Gruppe der „Musikanten“ (o. J.) von Josef Geurtz, Heinrich Schillings Bild „Mein Elternhaus in Altenessen“ (o. J.), Walter Lichts „Wildschweine“ (um 1953)¹⁹³⁴, das „Bergmannsstilleben“ (vor 1954) von Martin Felderhoff, Anneliese Reising's „Rosenstrauß“ (o. J.) und W. Rademachers Bild „Winterlandschaft“.¹⁹³⁵

Die Gründung einer Laienkunstsammlung erfolgte im Rahmen der Überlegungen, wie die kleine Volkskunstsammlung des zu den Städtischen Museen Recklinghausens gehörenden Vestischen Museums ausgebaut und aktualisiert werden konnte. Als Leiter der Städtischen Museen hatte Grochowiak seine Absicht, die traditionelle Abteilung für Volkskunst durch volkskünstlerische Arbeiten von zeitgenössischen Laienschaffenden, insbesondere aus dem Ruhrgebiet, zu ergänzen im Kulturausschuss 1954 vorgetragen.¹⁹³⁶ Zudem plante er im Frühjahr 1955 eine „Galerie der Sonntagsmaler“ als dauerhafte Ausstellung im Vestischen Museum zu integrieren, das zu diesem Zeitpunkt neu eröffnet werden sollte. Die Exponate waren als Anschauungsmaterial für Laienkünstler gedacht, die Grochowiak ab 1954 in regelmäßigen Abständen zu gemeinsamen Treffen einladen wollte.¹⁹³⁷

Zur Wiedereröffnung des Vestischen Museums sollte es allerdings in den nächsten Jahren nicht kommen. Anstelle dessen wurde 1955 ein Ikonenmuseum eingerichtet.¹⁹³⁸ Im Falle einer Wiedereröffnung des Vestischen Museums plante der neue Leiter im Rahmen der Eröffnung der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ (1963) öffentlich die Einrichtung der „Galerie der Sonntagsmaler“ zu verkünden.¹⁹³⁹ Doch erklärte der Recklinghäuser Stadtrat Gerhard Holtmann eine vorausgehende Bekanntgabe durch Grochowiak als nicht zulässig. Die Maßnahme, einen Sammlungsbereich neu zu konstituieren, musste laut Holtmann aufgrund möglicher finanzieller

¹⁹³² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Reising an Grochowiak, 27.09.1954.

¹⁹³³ Gespräch mit Helene Bernhofer in Recklinghausen am 04.02.2015.

¹⁹³⁴ In der Inventarliste der Kunsthalle Recklinghausen trägt das Werk den Titel „Wildscheine im Schnee“.

¹⁹³⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Rademacher, 04.01.1956.

Es konnten nur Werke aufgeführt werden, die sich entweder im Ausstellungskatalog abgebildet finden oder deren Zugang in einem Briefwechsel belegt ist.

¹⁹³⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Legeland, 08.05.1963.

¹⁹³⁷ Vgl. Slk: Eine „Galerie der Sonntagsmaler“, 1954.

Ob es ab 1954 zu regelmäßigen Zusammenkünften von Laienkünstlern kam, ist nicht belegt.

¹⁹³⁸ Anlass war die Möglichkeit zwei private Ikonensammlungen für die Stadt Recklinghausen zu erwerben. Grochowiaks Interesse für diese Sammlungen erwuchs aus der Erkenntnis, dass die Ikonen Berührungspunkte zur bildenden Kunst aufwiesen. Seither sind die Sammlungen Winkler und Wendt (1956) sowie die Sammlung von Fannina Halle (1957) wie auch Werke aus der Sammlung Freiherr von Herwarth (1962) und der Nachlass Alexander Popoffs (1965) in das Ikonenmuseum Recklinghausen eingegangen. Vgl. Grochowiak 1972a, S. 19.

¹⁹³⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief Grochowiak an Legeland, 08.05.1963.

Folgen ordnungsgemäß vom Ausschuss für Kulturpflege beschlossen werden.¹⁹⁴⁰ Vor diesem Hintergrund betrachtete der Stadtrat die von Grochowiak zusammengetragene Abteilung von Laienkunstwerken als offiziell nicht existent.¹⁹⁴¹ Die fehlende Unterstützung Holtmanns und die Tatsache, dass das Vestische Museum keine räumliche Präsenz hatte, machten Grochowiaks Bemühungen, die bis zu diesem Zeitpunkt zusammengetragenen Laienkunstwerke in der geplanten „Galerie der Sonntagsmaler“ auszustellen, vorerst zu einem bestandslosen Vorhaben.

III.3.3.1 Das Vestische Museum und seine Sammlung

Der Grundstock der Sammlung des Vestischen Museums ging aus dem ersten Museum der Stadt Recklinghausen hervor. Dabei handelte es sich um ein Vereinsmuseum, dessen Altertümersammlung von den Mitgliedern des 1890 ins Leben gerufenen Vereins für Orts- und Heimatkunde gestiftet wurde. Nach dem Ersten Weltkrieg übernahmen die Kommunen des Vestes Recklinghausen den Vereinsbesitz. Im Jahr 1922 wurde das Vestische Museum gegründet.¹⁹⁴² Der Idee des Initiators Landrat Freiherr von Reitzenstein zufolge sollte es zusammen mit einer angegliederten Bücherei die Möglichkeit schaffen, „wie von einem Brennpunkte aus allen das Vest Recklinghausen berührender natur- und kulturwissenschaftlichen Fragen zu überschauen und zu beantworten“.¹⁹⁴³ Als Bildungsstätte für die Region sollte das zunächst einzige Museum der Stadt Recklinghausen und des Vestes über die Grenzen Recklinghausens hinaus zur Vermittlung der Vestischen Kunst- und Kulturgeschichte der Vergangenheit und Gegenwart dienen.¹⁹⁴⁴ Der eher willkürlich zusammengetragene Sammlungsbestand mit heimatkundlichem Charakter wurde unter dem ersten Leiter, Heinrich Pennings, über Jahrzehnte hinweg durch Ankäufe aufgebaut. Im Jahr 1925 gründete sich der Museumsverein, der Gelder für gezielte Ankäufe zur Verfügung stellte. Unter Pennings entstand die Abteilung „Heimat in der Kunst“, der er eine bedeutende Rolle in der Kunsterziehung im Vest Recklinghausen beimaß. Zu diesem Zweck wurden moderne Künstler aus Westfalen in die Präsentation einbezogen.¹⁹⁴⁵ Diese ersten Bemühungen auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst wurden in der Mitte der 1920er-Jahre durch die Aktivitäten der neu gebildeten Kunstvereinigung unterstützt. Zusammen mit dem Museumsverein wirkte sie beratend bei Kunstankäufen, die aus Ausstellungen mit Künstlern aus der Region und aus dem Umfeld der Düsseldorfer Galeristen Alfred Flechtheim und Johanna Ey getätigt wurden. Auf diese Weise wuchs die Sammlung des Vestischen Museums, vor allem durch Werke des Expressionismus, über Jahre hinweg stetig an.

¹⁹⁴⁰ Ankäufe der Museumsleitung aus städtischen Mitteln bedurften der vorherigen Genehmigung durch die Ankaufskommission. War die Einholung der Genehmigung aufgrund der gegebenen Dringlichkeit eines Ankaufs nicht möglich, war der Kunsthallenleiter mit Zustimmung eines Kommissionsmitgliedes berechtigt, frei über eine Summe von 1.000 DM zu verfügen. Die Zustimmung der Ankaufskommission war zum nächstmöglichen Zeitpunkt nachzuholen. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 05.12.1958.

¹⁹⁴¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Holtmann an Grochowiak, 07.05.1963.

¹⁹⁴² Vgl. Grochowiak 1972a, S. 10.

¹⁹⁴³ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 9.

¹⁹⁴⁴ Vgl. Schröder o. J., o. S.

¹⁹⁴⁵ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 10.

Das zunächst im improvisierten Ausstellungsraum im Keller des Recklinghäuser Rathauses untergebrachte Museum zog aufgrund mangelnden Platzes 1927 in das Gebäude der alten Turmschule am Petruskirchplatz.¹⁹⁴⁶ 1935 siedelte es in das Gymnasium Petrinum um.¹⁹⁴⁷ Zwei Jahre später beschlagnahmten die Nationalsozialisten 37 der bedeutendsten Bilder und Grafiken moderner Kunst aus der Sammlung mit Werken unter anderem von Käthe Kollwitz, Wilhelm Morgner, Otto Pankok, Christian Rohlfis oder Maurice de Vlaminck.¹⁹⁴⁸ Im November 1944 wurde das alte Gymnasium und somit der Sammlungsbestand bei einem Bombenangriff größtenteils zerstört. Provisorisch verteilte man unbeschadete Objekte auf teils öffentliche und private Notunterkünfte. Nach Kriegsende blieb die Sammlung lange Zeit magaziniert, da kein geeignetes Haus für die Präsentation zur Verfügung stand.¹⁹⁴⁹

1939 hatte Große-Perdekamp die Leitung des Vestischen Museums übernommen. Er begann nach dem Krieg direkt mit dem Wiederaufbau der Sammlung¹⁹⁵⁰ und äußerte sich dabei kritisch gegenüber dem bestehenden Sammlungskonzept:

„Es ist eine bunte Gesellschaft, die sich da im Vestischen Museum im Raum für Moderne Kunst zusammengefunden hat. Die Bilder stoßen und hemmen sich gegenseitig in der Wirkung und büßen in der Vereinzelung oft an Kraft ein. Man empfindet Lücken. Natürlich sind hier nicht kunstgeschichtliche Lücken gemeint, sondern es soll nur angedeutet werden, daß die Bilder noch zu vereinzelt stehen und der Steigerung verwandter Werke entbehren müssen...“¹⁹⁵¹

Große-Perdekamp war der Meinung, dass mit den damals beschränkten finanziellen Mitteln nur durch gezielte Ankäufe eine geschlossene Sammlung aufgebaut werden konnte. Im Hinblick auf die Sammlungserweiterung auf „neuere Kunst“ lehnte der Kritiker den Heimatgedanken als Sammlungsprinzip ab. Seine Initiative für den Aufbau einer einheitlichen Sammlung folgte dem Prinzip, dass die Herkunft eines Künstlers kein gutes Kunstwerk garantiert.¹⁹⁵² Schließlich wurden die im Nationalsozialismus aus der Sammlung beschlagnahmten Kunstwerke in Teilen ergänzt und durch Werke moderner Künstler erweitert.¹⁹⁵³ Darüber hinaus stieß der Museumsleiter die Gründung einer Abteilung für Nachkriegskunst an.¹⁹⁵⁴ Hierfür wurde der erstmals 1948 von der Stadt Recklinghausen gestiftete Kunstpreis „junger westen“ zur Förderung junger Künstler von zentraler Bedeutung.¹⁹⁵⁵ Nachdem dieser anfänglich an die besten Teilnehmer der Jahresausstellungen der Gruppe „junger westen“ verliehen wurde, schrieb man ihn ab 1956 nach Gattungen oder Themen öffentlich aus.¹⁹⁵⁶ Vor dem Hintergrund ihrer schlechten Finanzlage ergriff die Stadt Recklinghausen in Verbindung mit dem Förderpreis die Gelegenheit, noch erschwingliche Werke ausgezeichneter Nachwuchskünstler zu erwerben. Diese Werke bildeten schließlich den

¹⁹⁴⁶ Vgl. Stadt Recklinghausen 2004, S. 5.

¹⁹⁴⁷ Vgl. Schröder o. J., o. S.

¹⁹⁴⁸ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 13.

¹⁹⁴⁹ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder Gassen, 22.10.1980.

¹⁹⁵⁰ Vgl. Schröder o. J., o. S.

¹⁹⁵¹ Grochowiak 1972a, S. 14.

¹⁹⁵² Vgl. Grochowiak 1972a, S. 14.

¹⁹⁵³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Webbeler, 23.08.1979.

¹⁹⁵⁴ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 14 f.

¹⁹⁵⁵ Vgl. Dörnemann 1984, o. S.

¹⁹⁵⁶ Vgl. Kunsthalle Recklinghausen (online).

Schwerpunkt der Abteilung für Nachkriegskunst in der 1950 gegründeten Städtischen Kunsthalle. Ihre zukünftigen Ankäufe wurden mit der teilweise im Krieg zerstörten und durch die Nationalsozialisten zerrissenen Sammlung zeitgenössischer heimischer Kunst des Vestischen Museums koordiniert. Da es keinen eigenen Standort besaß, wurden seine Bestände seit den 1950er-Jahren in der Kunsthalle magaziniert¹⁹⁵⁷ und gelegentlich dort ausgestellt.¹⁹⁵⁸

Die beiden Sammlungen entwickelten unterschiedliche Schwerpunkte und wurden getrennt voneinander verwaltet. Nationale sowie internationale Künstler, die in Westfalen geboren wurden oder in diesem Gebiet tätig waren, wurden in der Kartei der Bestände des Vestischen Museums verwaltet. Auch die Sammlung der internationalen Laienkunst bzw. „naiven Kunst“, wie Grochowiak sie später bezeichnen sollte, sei „um den Kern der in Westfalen wirkenden naiven Künstler gruppiert und beim Vestischen Museum inventarisiert“ worden. Internationale Künstler der Moderne wurden wiederum der Kunsthalle zugewiesen.¹⁹⁵⁹ Beide Sammlungen wurden von der Stadt Recklinghausen in einem Gesamtkatalog geführt.¹⁹⁶⁰

In der Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln von 1958 beschreibt Grochowiak es als sein konzeptuelles Ziel, dass der Eigenbesitz der Museen einen homogenen Körper bildet. Ähnlich wie sein Vorgänger Große-Perdekamp verfolgte er die Vision, die Grenzen eines traditionellen Heimatmuseums zu überschreiten und durch eine Sammlung überregionaler Werke ein überregionales Interesse zu wecken. 1961 problematisierte er gegenüber der Ankaufskommission, dass in der Vergangenheit aufgrund geringer Etats und Schenkungen ausschließlich in einem heimatkundlichen Rahmen viel und unsystematisch gesammelt wurde. Grochowiak warb für den Aufbau der Abteilung „Laienschaffen der Arbeiter in der Kunst“. Werke der 1954 angelegten Sammlung sollten dauerhaft präsentiert werden. Zu diesem Zweck bat er die Ankaufskommission, mit den Laienkünstlern Kazmierczak, F. Gerlach und Valerius hinsichtlich neuer Ankäufe in Verhandlung treten zu dürfen.¹⁹⁶¹

III.3.3.2 Konzeption und Aufbau einer Laienkunstabteilung für die Städtische Kunstsammlung Recklinghausen

Im Zuge des bestehenden Vorhabens, das Vestische Museum mit der dauerhaften Präsentation einer Galerie für Laienkunst wiederzueröffnen, ergriff Grochowiak über Jahre hinweg weiterhin die Initiative, die Sammlungsbestände der Volkskunstabteilung des Vestischen Museums systematisch durch Ankäufe und Schenkungen zu ergänzen.¹⁹⁶² Überlies der Hoesch-Mitarbeiter

¹⁹⁵⁷ Die Kunsthalle beherbergte die Bestände des Vestischen Museums in jedem Fall bis 1970 und mit Wahrscheinlichkeit noch darüber hinaus. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Angaben zum Vestischen Museum, 24.07.1970.

¹⁹⁵⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Fragebogen für das Handbuch der Museen und Sammlungen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, 14.02.1979.

¹⁹⁵⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Webbeler, 23.08.1979.

¹⁹⁶⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Gesprächsnotiz von Grochowiak, 13.08.1979.

¹⁹⁶¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 25.09.1961.

Die Ankaufsetats sind erst ab den 1960er-Jahren dokumentiert.

¹⁹⁶² Vgl. Grochowiak 1972a, S. 14 f.

Erich Kunz, der 1963 mit mehreren Arbeiten in der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ vertreten war, der Städtischen Sammlung von sich aus die Tonplastik „Katzentier“ (1960)¹⁹⁶³ hatte die Kunsthalle zwei Gemälde von Franz Klekawka vorerst eigenmächtig zurückbehalten. Während der Laienmaler sein Bild „Schleuse Henrichenburg“ (1958) schließlich für die „Abteilung der Sonntagsmaler“ stiftete¹⁹⁶⁴, musste die „Baustelle vor dem Hüttenwerk“ (1960) zwei Jahre später für 150 DM angekauft werden.¹⁹⁶⁵ Auch im Fall Werner Plümers behielt die Ausstellungsleitung dessen Bild „Frühling auf der Heimerde“ (1962) vom Rücktransport zurück und versuchte den Laienkünstler schriftlich zu einer Schenkung des Werks für die Laienkunst-Sammlung zu bewegen.¹⁹⁶⁶ Da Plümer das Werk verkaufen wollte, schlug Anneliese Schröder einen Kaufpreis von 150 DM vor.¹⁹⁶⁷

Die Recklinghäuser Zeitung schrieb, dass die Schwierigkeit im Erwerb der Laienkunstwerke oft darin bestanden habe, dass die Laienkünstler sie unbedacht und uneigennützig an Freunde und Bekannte weiterverschenkten und ungern weiterverkaufen würden.¹⁹⁶⁸ Im Fall des Essener Laienkünstlers Heinrich Schilling versuchte Grochowiak dessen Sohn zur Schenkung des Bildes „Hafen“ (1960) zu überreden. Doch weder das Argument, dass es die größte Auszeichnung für das Schaffen seines Vaters sei, in der „Galerie der Sonntagsmaler“ vertreten zu sein, noch der vorgeschlagene Kaufpreis über 200 DM¹⁹⁶⁹ führten zum erhofften Erfolg.¹⁹⁷⁰

Ein Laienkünstler, der sich hingegen sehr großzügig in der Überlassung seiner Werke zeigte, war Karl-Heinz Thewissen. Er ließ der Kunsthalle Abzüge ausgewählter Linolschnitte wie seine Arbeiten „Brückenmontage“ (o. A.), „Köln-Mülheimer Hafen“ (1959), „Alter Gewerkschaftler“ (o. A.), „Alte Kumpels“ (1963) und „Freizeit“ (1960) zukommen.¹⁹⁷¹ Thewissens Großzügigkeit reichte so weit, dass er der Kunsthalle Abzüge von allen vorhandenen und zukünftig entstehenden Linolschnitten anbot, die entweder als Neuzugänge für die Sammlung oder als Widmung für Grochowiak oder Schröder verstanden werden sollten.¹⁹⁷² Schröder begrüßte Thewissens Vorhaben, Abzüge neu entstandener Schnitte in die Kunsthalle zu schicken, um Arbeiten für kommende Ausstellungen im eigenen Haus sowie als Leihgaben für Fremdausstellungen vorrätig zu haben.¹⁹⁷³ Die Inventarliste zeigt jedoch heute, dass sich weniger Arbeiten von Thewissen in der Sammlung befinden, als er an die Kunsthalle geschickt hatte. Dies mag ein Zeichen dafür sein, dass die Leitung gezielt Werke für die Sammlung ausgewählt hatte. Was mit den übrigen Abzü-

¹⁹⁶³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Kunz, 02.10.1963.

¹⁹⁶⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Klekawka, 02.10.1963.

¹⁹⁶⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 03.02.1965; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Klekawka, 25.09.1963.

¹⁹⁶⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Plümer, 18.09.1963.

¹⁹⁶⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Plümer, 24.09.1963.

¹⁹⁶⁸ Vgl. tan: Laienkünstler werden viel umworben, 1963.

¹⁹⁶⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schilling, 13.03.1963.

¹⁹⁷⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Schilling, 18.09.1963.

Stattdessen hielt man nach Ausstellungsende den Linolschnitt „Wäschetag“ mit Bitte um deren Überlassung für die Sammlung zurück, der sich heute nachweislich in der Sammlung befindet.

¹⁹⁷¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Thewissen, 18.09.1963.

¹⁹⁷² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Schröder, 18.09.1963.

¹⁹⁷³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Thewissen, 02.10.1963.

gen geschah, lässt sich nicht nachvollziehen. Die Grafiken „In stiller Betrachtung“ (o. A.) und „Kunstkenner“ (o. A.) sind allerdings eindeutig als Schenkungen an Grochowiak ausgewiesen. Schröder erhielt den Schnitt „Jan und Griet“ (o. A.) als Dank für den Ratschlag, die Linolschnitte nicht zu aquarellieren.¹⁹⁷⁴ 1964 schenkte Thewissen der Kunsthalle die in der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ präsentierten Federzeichnungen „Treffpunkt der Pensionäre“ (o. A.) und „Industriehafen“ (o. A.).¹⁹⁷⁵

In einer Sitzung der Ankaufskommission am 8. Dezember 1963, in der Grochowiak erneut seine Pläne von der Einrichtung einer Abteilung für Laienkunst im Vestischen Museum vorstellte, erläuterte er, Arbeiten von Laienkünstlern anzukaufen zu wollen, die in der näheren Umgebung Recklinghausens beheimatet waren. Die Mehrzahl der insgesamt 13 von der Kommission beschlossenen Ankäufe stammte von Friedrich Gerlach. Während das Gemälde „Traum/Totenbett“¹⁹⁷⁶ (1955) für lediglich 50 DM angekauft wurde, konnten die Bilder „Angst“ (1958) für 100 DM, „Der Wanderer“ (1958) und „Die Last der Welt“¹⁹⁷⁷ (1962) jeweils für 120 DM sowie „Königskerze“ (1962) für 130 DM erworben werden.¹⁹⁷⁸ Wie Grochowiak schreibt, ließ der Etat den Ankauf weiterer Bilder Gerlachs nicht zu.¹⁹⁷⁹ Mit der Genehmigung der Kommission konnte der Kunsthallenleiter die Abteilung für Laienkunst außerdem durch Werke von Kazmierczak („Geduldprobe“, 1951; „Selbstbildnis“¹⁹⁸⁰, 1958; „Adam und Eva“¹⁹⁸¹, 1961; „Karneval“, 1961; „Zechenlandschaft“¹⁹⁸², 1955) und durch jeweils eine Arbeit von Koehn („Sommerfreuden am Meer“, 1962) und Valerius („Industrie“, 1962), der sein Gemälde „Waldkapelle“ (1962) der Kunsthalle bereits gestiftet hatte¹⁹⁸³, ergänzen.¹⁹⁸⁴

Im Nachgang stellte Grochowiak jedoch gegenüber der Ankaufskommission fest, dass es keine Funde im Vestischen Raum gab, die als Attraktionen des Museums gedient hätten. Mit den Argumenten, das noch „Anziehungsobjekte“ fehlten und die Sammlung in absehbarer Zeit für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollte, setzte Grochowiak den Ankauf zweier Skulpturen aus einer Kreuzigungsgruppe der Klever Werkstatt durch. Mit dem restlichen Etat des Vestischen Museums, der Ende 1963 lediglich noch 635 DM betrug, wurde der Museumsbestand auf Grochowiaks Vorschlag hin mit dem Ankauf von Werner Plümers „Frühling auf der Heimat-

¹⁹⁷⁴ Weitere Abzüge von Linolschnitten die Thewissen als Widmung an die Kunsthalle schickte waren: „Schmied“, „Kartenspieler“, „Schwäne“, „Kniende“, „Eifeldorf“, „Der Bergmann“, „Flamingos“, „Uffing am Staffelsee“, „St. Agathe in Uffing“, „Köln am Rhein“, „Teenager von der Ruhr“ und „Wochenmarkt“. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Schröder und Grochowiak, 28.09.1963.

¹⁹⁷⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Schröder, 10.05.1964.

¹⁹⁷⁶ Hierbei muss es sich um das Gemälde handeln, das unter dem Titel „Tote am Bett“ in der Inventarliste der Kunsthalle Recklinghausen verzeichnet ist.

¹⁹⁷⁷ Dieses Werk ist in der Inventarliste der Städtischen Museen Recklinghausen unter dem Titel „Das Gewicht der Welt“ aufgeführt.

¹⁹⁷⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 08.03.1963.

¹⁹⁷⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Gerlach, 15.03.1963.

¹⁹⁸⁰ Kazmierczaks Gemälde „Selbstbildnis“ wird in der Inventarliste unter dem Titel „Der Sonntagsmaler“ geführt.

¹⁹⁸¹ Das Gemälde findet sich in der Inventarliste unter dem Titel „Paradies“.

¹⁹⁸² Das Bild „Zechenlandschaft“ wird in der Inventarliste unter dem alternativen Titel „August-Thyssen-Hütte“ geführt.

¹⁹⁸³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Grochowiak, 19.03.1963.

¹⁹⁸⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 08.03.1963.

erde“ (1962) für 150 DM, Horst Inderbietens Arbeiten „Hamborner Altmarkt“ (1961/62) und „Industrie im Winter“ (1962) ergänzt, für welche die Kunsthalle bereit war, 300 DM zu zahlen.¹⁹⁸⁵

Die Ankaufskommission genehmigte 1964 Grochowiaks Vorschlag, Laienkunstwerke aus der Ausstellung von 1963 anzukaufen.¹⁹⁸⁶ Für eine Gesamtsumme von 600 DM wollte er F. Gerlachs Gemälde „Nachtkerzen“ (1963), „Das Tempelchen“¹⁹⁸⁷ (o. A.), „Die Pranke“ (1964) und „Die große Flut“ (1962) ankaufen. Aufgelistet finden sich zudem eine kleine Federzeichnung Gerlachs (40 DM) und sein handgeschriebenes und original illustriertes Buch „Das Märchen vom Stein Unvermögen“ (300 DM)¹⁹⁸⁸, das der Laienmaler der Städtischen Kunstsammlung im Jahr darauf als Geschenk überlies.¹⁹⁸⁹

Der überwiegende Teil der Laienkunstsammlung wurde schließlich in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre und in den 1970er-Jahren unter Grochowiaks Leitung zusammengetragen. Im Februar 1965 beschloss die Kommission Hertmanns „Tante Rosa“ (1961) (200 DM), Koehns „Reiterin“ (1962) (200 DM)¹⁹⁹⁰, Gerlachs „Der Vulkan“ (1964) (400 DM) sowie Klekawkas „Baustelle“¹⁹⁹¹ (o. A.) (150 DM) zu erwerben.¹⁹⁹² Nur wenige Monate später kaufte die Stadt Recklinghausen drei weitere Werke Hertmanns für das Vestische Museum an („Berginvaliden“¹⁹⁹³, Kaufpreis: 200 DM; „Die Drehorgel“, 1964, Kaufpreis: 150 DM; „Bei der Abendwäsche, 1964, Kaufpreis: 150 DM).¹⁹⁹⁴ Im Jahr 1966 wurden Klekawkas Gemälde „Orchesterprobe“ (1966) und „Prozession“¹⁹⁹⁵ wie auch Hertmanns „Ich und meine Bienen“ (1965) und Gerlachs Werke „Der Bahnhof“ (1965) und „Das Auge“¹⁹⁹⁶ (1965) erworben.¹⁹⁹⁷ Darüber hinaus genehmigte die Ankaufskommission den Ankauf zweier Ölbilder des inzwischen bekannt gewordenen Valeri-

¹⁹⁸⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 09.12.1963.

Die Absicht diese beiden Werke von Horst Inderbieten anzukaufen, bestand bereits 1963. Der Ankauf kam jedoch erst im Haushaltsjahr 1964 zustande. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Inderbieten, 24.09.1963.

¹⁹⁸⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Kurrende zur Sitzung der Ankaufskommission, 08.02.1965.

¹⁹⁸⁷ Möglicherweise handelt es sich hierbei um das Gemälde „Tempelgrotte“ (1964).

¹⁹⁸⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 08.09.1964.

¹⁹⁸⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Legeland an Gerlach, 19.07.1965.

¹⁹⁹⁰ Obwohl Hans Koehns Gemälde „Reiterin“ erst 1965 offiziell von der Stadt Recklinghausen erworben wurde, ist im Katalog zu Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ von 1963 angegeben, dass sich das Werk zu dieser Zeit bereits im Besitz des Vestischen Museums befand. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1963.

¹⁹⁹¹ Hierbei muss es sich um das in der Inventarliste der Kunsthalle Recklinghausen genannte Bild „Baustelle vor Hüttenwerk“ (1960) handeln.

¹⁹⁹² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Kurrende zur Sitzung der Ankaufskommission, 08.02.1965; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 08.02.1965.

¹⁹⁹³ Im Inventar der Kunsthalle Recklinghausen befindet sich das Werk „Berginvaliden im Stadtpark“ (1965).

¹⁹⁹⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 26.07.1965.

¹⁹⁹⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Ankaufsverfügung von Holtmann, 30.12.1966. Hier muss das Gemälde „Fronleichnamsprozession“ (1967) im Sauerland gemeint sein.

¹⁹⁹⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 28.02.1966.

¹⁹⁹⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 25.07.1966.

us.¹⁹⁹⁸ Dabei handelte es sich vermutlich um die Bilder „Der Berggeist“¹⁹⁹⁹ und „Des Kumpels Sorgen“ (1968). Außerdem wurden die Ankäufe von Bildern Klekawkas („Knappenfest“, 1971; „Meßdiener“, 1971; „In Memoriam Erich Bödeker“, 1971; „Demonstration“, 1970) sowie Hertmanns „Bergmannskapelle“ (1971) vorgeschlagen.²⁰⁰⁰ Von ihm erwarb die Ankaufskommission außerdem 1968 das Bild „Beim Kartoffelschälen“ (1964).²⁰⁰¹

Hatte Grochowiak es in den „Bemerkungen zu dem Haushaltsvoranschlag für das Jahr 1967“ als notwendig und gerechtfertigt bezeichnet, den Etat auf 20.000 DM anzusetzen, „wenn auch nur einigermaßen der Ausbau des im Kriege zerstörten Museums weitergeführt werden soll“²⁰⁰², blieb ihm aufgrund der nicht zur Verfügung stehenden Summe nur die Möglichkeit, die Laienkunstsammlung weiterhin auch über die Akquise von Schenkungen durch Laienkünstler auszubauen.²⁰⁰³ Die Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ (1971) bildete diesbezüglich einen willkommenen Anlass. Nach Ausstellungsende versuchte Grochowiak im Gespräch mit den Künstlern einen günstigen Preis für ausgewählte Werke zu erzielen. Da der Ankaufsetat nicht ausreichte, um alle Bilder zu erwerben, beabsichtigte Grochowiak in Absprache mit den Künstlern die Werke als Leihgabe mit „Vorkaufsrecht“ in der Kunsthalle aufzubewahren, um sie nach und nach anzukaufen. Der Kunsthalle waren darüber hinaus einige Bilder aus der Ausstellung geschenkt worden.²⁰⁰⁴

In den 1970er-Jahren entschied sich die Stadt Recklinghausen für weitere Erwerbungen. 1970 konnte die Sammlung durch Klekawkas Gemälde „War Requiem“ (1969) erweitert werden.²⁰⁰⁵ Die Ankaufskommission beschloss im Oktober 1971 einstimmig den Ankauf unter anderem der Werke „Hochzeitsgesellschaft“ (o. J.) von Max Raffler (400 DM), „Der Bahnhof“ (1971) und „Le Pissoir“ (1970) von Henry Dieckmann (je 150 DM), „Selbstbildnis“ (1970)²⁰⁰⁶ von Karl Palleta (2.500 DM) sowie die Werke „Meßdiener“ (1971) und „Demonstration“ (1970) von Franz Klekawka (je 500 DM), „Bergmannskapelle“ (1971) von Karl Hertmann (500 DM) und „Des Kumpels Sorgen“ (1968) von Max Valerius (300 DM).²⁰⁰⁷

¹⁹⁹⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 13.01.1966.

¹⁹⁹⁹ Dieses Werk wird in der aktuellen Inventarliste unter dem Titel „Der zornige Berggeist“ (o. J.) geführt.

²⁰⁰⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Anlage zur Einladung zur Sitzung des Ankaufsausschusses, Schröder, o. D.

Die aufgeführten Werke befinden sich heute nachweislich in der Recklinghäuser Sammlung.

²⁰⁰¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 10.12.1968.

²⁰⁰² Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Bemerkungen Grochowiak, 20.06.1966.

²⁰⁰³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Postkarte von Brandes an Schröder, 06.07.1968.

²⁰⁰⁴ Die Kunsthalle erhielt Schenkungen von Pal Homonay, Milan Rasic, Gerlinde Krauß, Maja Kunert, Elfriede-Maria Schulz, Fritz Seemann, Cornelis Kaay, Franjo Filipovic und Franz Brandes. Es wird nicht aufgeführt, um welche Werke es sich handelte. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 11.10.1971.

²⁰⁰⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 18.12.1970.

²⁰⁰⁶ In Katalog und der aktuellen Inventarliste der Kunsthalle wird das Bild unter dem Titel „Erinnerung – Selbstporträt mit 35 Jahren“ aufgeführt. Die Kunsthalle zahlte es in Raten beim Künstler ab. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Palleta, 15.07.1971.

²⁰⁰⁷ Weitere Werke, die für die Sammlung des Vestischen Museums angekauft wurden: „Zwei Matrosen“ (1970), „Paar auf Sofa“ von Manfred Söhl (je ca. 500 DM); „Ball-Komiteeberatung“ (o. J.) von Josef Pachta (450 DM);

Darüber hinaus überlies die Laienmalerin Vivian Ellis den Städtischen Museen Recklinghausen 1972 ihre beiden Arbeiten „Wassermelonen-Wettessen“ (1969) und „Johannes von Patamos“^{2008, 2009}. Eine weitere nachweisliche Schenkung erfolgte 1974 durch Maria Habeth („Mekka der Naiven“, 1974).²⁰¹⁰ Die Firma Peek & Cloppenburg stiftete der Stadt Recklinghausen 1975 das Bild „Ballnacht im Gürzenich“ (o. J.) von der Kölner Laienkünstlerin Sophie Marx.²⁰¹¹

Laienkunstwerke wurden in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre zudem von Galerien und Sammlern, wie Fritz Novotny, für die Städtische Sammlung bezogen.²⁰¹² Durch die Schenkung Hans-Friedrich Geists gelangten zwei Arbeiten von C. C. Thegen in die Sammlung.²⁰¹³ Von der alteingesessenen Galerie Hans Fetscherin erwarb Grochowiak Werke von Max Raffler („Jagdgesellschaft“²⁰¹⁴; „Kloster Andechs“, o. J.) und Eduard Odenthal („Hafen“²⁰¹⁵).²⁰¹⁶

Zum Zweck der Erweiterung der Sammlung begab sich Grochowiak außerdem auf die Suche nach neuen Talenten, indem er ausgewählte „naive“ Laienkünstler aus ganz Deutschland aufforderte, ihm Werke oder Abbildungen von Werken zuzusenden. Er schrieb unter anderem Laienkünstler aus der Ausstellung „Schiffe und Häfen“²⁰¹⁷ an, die er 1972 durch seine Mitarbeit unterstützt hatte.²⁰¹⁸ Dass er die Suche dabei auf „Naive“ begrenzte, dokumentieren verschiedene Schriftwechsel, z. B. mit der Hamburgerin Marlies Assel, die sich initiativ an die Kunsthalle gewandt hatte. Ihre Werke wurden letztlich nicht in die Sammlung aufgenommen, da Grochowiak sie aufgrund ihrer Orientierung am Kunstgeschehen und ihrer stilistisch differierenden Bilder nicht zu den „Naiven“ zählte.²⁰¹⁹

Des Weiteren pflegten Grochowiak und Schröder den Kontakt zu regionalen wie auch überregionalen Industriebetrieben, um über die Entwicklungen der Laienkunst in der Rhein-Ruhr-Region informiert zu bleiben.²⁰²⁰ Da die Leitung der Recklinghäuser Museen daran interessiert war, Ar-

„Kirchenchor“ (1968), „Melonenwettessen“ (1969) von Vivian Ellis (je 600 DM); „Kinderkarneval“ (1971) von Margarethe Bartens (500 DM) sowie unter anderem drei Aquarelle von Nikifor für 1.300 DM. Die Kurztitel auf der Ankaufsliste zeigen zum Teil leichte Abweichungen zu den in der Inventarliste aufgeführten Werktiteln. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 11.10.1971.

²⁰⁰⁸ Das Werk „Johannes von Patamos“ ist nicht in der Inventarliste der Kunsthalle Recklinghausen aufgeführt.

²⁰⁰⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Ellis, 05.10.1972.

²⁰¹⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Habeth, 09.07.1974.

²⁰¹¹ Der Anlass für die Kunst-Spende war die Eröffnung einer neuen Filiale von Peek & Cloppenburg im Lörhof-Center in Recklinghausen. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an die Firma Peek & Cloppenburg, 18.09.1975.

²⁰¹² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Novotny, 07.01.1974.

²⁰¹³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Geist an Grochowiak, 21.11.1974.

²⁰¹⁴ In der Inventarliste der Kunsthalle Recklinghausen unter dem Titel „Treibgesellschaft“ angegeben (o. J.).

²⁰¹⁵ In der Inventarliste der Kunsthalle Recklinghausen als „Hafen (Seine in Paris)“ (1967) aufgeführt.

²⁰¹⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Fetscherin an Schröder, 11.09.1974.

²⁰¹⁷ Die Ausstellung „Schiffe und Häfen“ resultierte aus dem „Wettbewerb deutscher Laien- und Sonntagsmaler“, der vom Altonaer Museum in Hamburg, dem Stern-Magazin, Hamburg wie auch der Westbank AG, Hamburg veranstaltet wurde.

²⁰¹⁸ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1972, S. 15.

²⁰¹⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Assel, 1972.

Zum Beispiel: Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Becker, 1972.

²⁰²⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Prodöhl, 18.04.1963

beiten noch unentdeckter regionaler Laienkünstler kennenzulernen, zeigte sie sich offen gegenüber initiativer Bewerbungen von Freizeitschaffenden für künftige Laienkunst-Ausstellungen.²⁰²¹ Aufgrund des geringen Budgets war es unmöglich, Werke etablierter Künstler für die Städtische Sammlung zu erwerben. Der Ankauf von Werken noch unbekannter Laienkünstler bot eine kostengünstige Möglichkeit, die Sammlung zu erweitern. Grochowiak zeigte der Ankaufskommission 1958 auf, dass die Städtische Sammlung durch preisgünstige Ankäufe mittlerweile über einen ansehnlichen Eigenbesitz verfügte. Im Wettstreit mit anderen Museen galt es, die Leistung eines Künstlers zu erkennen, bevor andere Sammler auf ihn aufmerksam geworden waren. Museen mit besseren finanziellen Mitteln würden Werke erst kaufen, wenn sich der Künstler bereits einen Namen gemacht hatte. Um die Notwendigkeit eines schnellen Ankaufs zu gewährleisten, wurde die Genehmigung für Ankäufe von Kunstwerken bis zu einem Einzelpreis von 10.000 DM der Leitung der Städtischen Museen übertragen. Weitere Ankäufe mussten vom Ausschuss für Kulturpflege genehmigt werden.²⁰²²

Es gilt zu beachten, dass sich Grochowiak nicht nach Tendenzen des Kunstmarkts richten konnte, da es zu dieser Zeit keinen etablierten Markt für Laienkunst gab. Im Vergleich zu Werken bekannter französischer Laienkünstler der älteren Generation, die schon Liebhaberpreise erreicht hatten, waren die Werke lokaler Laienkünstler in den 1950er- und 1960er-Jahren noch zu niedrigen Preisen zu erwerben. Die Verkaufspreise der Werke von Kazimierczak, Gerlach, Valerius oder Hertmann lagen zwischen 50 und 500 DM.²⁰²³

Dieser niedrige Kaufpreis ist unter anderem damit zu begründen, dass die Laienkünstler ihr Schaffen ausschließlich als Hobby und nicht als Nebenerwerbsquelle ausübten. Das bezeugt ein Brief des Laienmalers Klekawka an Schröder von September 1963. Darin wird deutlich, dass er nicht mit der Absicht malte, seine Bilder zu verkaufen, sondern weil ihm das Malen Freude gemacht und seiner Entspannung gedient habe. Er schrieb:

„[...] ich bin sogar etwas stolz darauf, daß von mir mal ein, oder mehrere Bilder in einem Museum hängt [sic!]. [...] Das Geld, welches ich von Ihnen bekommen soll, ist schon eingeteilt. Es wird in Malmaterial angelegt. Vor ein paar Tagen habe ich erst für rund 20 DM Material eingekauft, habe meine neue Umgebung skizziert und möchte nun etwas brauchbares [sic!] daraus machen.“²⁰²⁴

Mit erhöhter Nachfrage auf dem Kunstmarkt stiegen die Ankaufswerte für Laienkunstwerke auf dem Kunstmarkt. In den 1970er-Jahren zogen die Werte der mittlerweile unter der Bezeichnung „naiv“ bekanntgewordenen Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet an. 1977 bot die Düsseldorfer Galerie Zimmer Bödekers Plastik „Stürzende“ (1969) für 4.800 DM und einen Löwen (1970) für 4.500 DM an.²⁰²⁵ Dass der Privatsammler Manfred Tappen F. Gerlachs Gemälde „Illusion“ für

²⁰²¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Weber, 18.04.1963.

²⁰²¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Bemerkungen Grochowiak, 20.06.1966.

²⁰²² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Ausschuss für Kulturpflege (1975).

²⁰²³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 08.03.1963; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Gerlach, 15.03.1963; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 13.01.1966.

²⁰²⁴ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Klekawka an Schröder, 27.09.1963.

²⁰²⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Galerie Elke und Werner Zimmer an Pollig, 08.11.1977.

5.000 DM an das Institut für Auslandsbeziehungen (IfA) verkaufte²⁰²⁶ oder die Witwe Martha Gerlach dem Institut das Bild „Endstation“ (1972) sogar für 8.000 DM anbot²⁰²⁷, zeigte deutlich die Aufwertung seiner Arbeiten. Doch nicht alle Laienkünstler verlangten diese hohen Preise. So erwarb das IfA z. B. Klekawkas Bild „Der 1. Mai“ für 1.600 DM.²⁰²⁸ Die Wertsteigerung der Laienkunstwerke spiegelt sich zudem in den Versicherungswerten wieder, die beispielsweise in Verbindung mit der Ausstellung der Artists' Association of Finland im Art Museum of Ateneum in Helsinki 1973 in der Spanne von 1.500 DM bis 8.000 DM dokumentiert sind.²⁰²⁹

Grochowiak musste aufgrund des anhaltend niedrigen Etats weiterhin Ausschau nach neuen laienkünstlerischen Talenten halten. Um 1974 entdeckte er Joseph Wirschin aus Wanne-Eickel, dessen Relief „Crange“ für 110 DM erworben werden konnte.²⁰³⁰

III.3.3.3 Die Entwicklung der Laienkunst-Sammlung

Die Sammlung des Vestischen Museums bestand aus volkskundlichen, (kunst-)historischen wie auch naturkundlichen und archäologischen Abteilungen.²⁰³¹ In der Abteilung „Volkskunst“ waren unter anderem Trachtenteile wie Hauben, Tücher, Schmuck und Schürzen wie auch Votivbilder versammelt. Die sogenannte „Galerie der Sonntagsmaler“ wurde nicht der Abteilung „Volkskunst“ zugeordnet, sondern eigenständig geführt.²⁰³² Hier zeichnet sich nicht nur ein neues Verständnis vom Laienschaffen ab, das sich bereits in der Unterscheidung zwischen Volkskunst und zeitgenössischer Laienkunst Mitte der 1930er-Jahre bei Nikola Michailow angekündigt hatte. In der Neuausrichtung der Sammlung des ehemaligen Heimatkundemuseums demonstrierte Grochowiak auch ein neues, modernisiertes Selbstverständnis. Sein neues Sammlungskonzept folgte dem Wandel der Rezeption von Laienkunst, wie die Entwicklung in der Bezeichnung des Sammlungsbereiches erkennen lässt. War in den 1950er-Jahren vorerst noch von einer „Galerie der Sonntagsmaler“ die Rede, sprach man in den 1960er-Jahren grundsätzlich von Laienkunst und bezeichnete die Abteilung in den 1970er-Jahren als „Sammlung naiver Malerei“.²⁰³³ Die Benennung „Galerie der Sonntagsmaler“ wählte Grochowiak in Anlehnung an die in dieser Zeit bekannte und zugleich beliebte „Sonntagsmalerei“ aus. Er wollte eine Popularisierung des Vestischen Museums in der Öffentlichkeit erwirken.²⁰³⁴ Dass er in den 1970er-Jahren diesen Sammlungsbereich fortan als „Galerie naiver Kunst“ bezeichnete und sich somit an die Tendenzen innerhalb der Laienkunstbewegung anpasste, mag unter verschiedenen Aspekten erfolgt

²⁰²⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rechnung von Tappen an das Institut für Auslandsbeziehungen, 20.12.1973.

²⁰²⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rechnung von Gerlach an das Institut für Auslandsbeziehungen, 13.12.1973.

²⁰²⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste „Ankauf naiver Kunst für die BRD“, o. D.

²⁰²⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Leihvertrag, 13.05.1973.

²⁰³⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 25.11.1974.

²⁰³¹ Vgl. Schröder o. J., o. S.; vgl. Grochowiak 1972a, S. 137; vgl. Gisselmann 2003, S. 378.

²⁰³² Vgl. Schröder o. J., o. S.

²⁰³³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Habeth, 09.07.1974.

²⁰³⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Legeland, 08.05.1963.

sein.²⁰³⁵ Zum einen ist es denkbar, dass Grochowiak das Konzept der „naiven Kunst“ auf die regionalen (Arbeiter-)Laienkünstler übertrug, um eine Kontextualisierung mit der damals negativ bewerteten Populärkultur zu vermeiden. Die Semantik der Begriffe „volkstümlich“ wie auch „populär“ war im 20. Jahrhundert mit Attributen der industriellen Kultur, der Massengesellschaft wie auch ihren Verwertungsrythmen aufgeladen worden.²⁰³⁶ Zum anderen distanzierte sich Grochowiak möglicherweise von einer Zuordnung der Laienkünstler zur Volkskunst, da der Begriff des Volkstümlichen in Deutschland durch die faschistische Ideologie des Nationalsozialismus geprägt war und sich zu einem Instrument der kulturellen, rassischen und politischen Ausschließung entwickelt hatte.²⁰³⁷ Der bedeutendste Beweggrund, den Begriff „naive Kunst“ einbezogen zu haben, war aber sicherlich der Aspekt der „Modernisierung“. Indem Grochowiak die Laienkünstler der „naiven Kunst“ zuordnete, wagte er einen Anschluss an die Moderne und das Vestische Museum konnte sich in den damaligen Tendenzen wettbewerbsfähig präsentieren.

Der Abteilung „Naive Kunst“ waren Werke aus der Bundesrepublik, insbesondere aus dem Ruhrgebiet sowie aus europäischen und außereuropäischen Ländern zugewiesen.²⁰³⁸ Mitte der 1970er-Jahre ging der Sammlungsbereich in den Bestand der Kunsthalle über. Innerhalb der Hauptsammelgebiete – internationale Kunst nach 1945, westfälischer Kunst und der Kunst aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – wurde die „naive Kunst“ neben Werken des „jungen westens“ und internationaler kinetischer Kunst als Schwerpunkt genannt.²⁰³⁹ Darüber hinaus gab man sie Ende der 1970er-Jahre als wichtigstes Forschungs- und Sammelgebiet an.²⁰⁴⁰ Eine Inventarisierung der Sammlung und ihre wissenschaftliche Aufarbeitung wurden erst zu Beginn der 1980er-Jahre begonnen.²⁰⁴¹

In den 1970er-Jahren wurden Werke sogenannter „klassischer Naiver“ zur Vervollständigung der Sammlung angekauft. Da Grochowiak die Meinung vertrat, dass die Laienkunst-Sammlung mit Arbeiten der Werkstätigen an der Ruhr nicht lokalbezogen bleiben konnte, wollte er ihnen in den späten 1970er-Jahren besonders markante Werke von internationalen „naiven“ Künstlern zur Seite stellen. Vor diesem Hintergrund beabsichtigte er 1978 den Ankauf des Gemäldes „Stadt-bild“²⁰⁴² von Louis Vivin, das für eine vergleichbar niedrige Summe verfügbar war. Der Anreiz dieser Anschaffung bestand darin, dass Vivin als einer der fünf Begründer der „naiven Kunst“ galt und sich seine Werke fast ausschließlich im Besitz großer Museen oder bedeutender Privat-

²⁰³⁵ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 16.

²⁰³⁶ Vgl. Historisches Wörterbuch 2000, S. 833.

²⁰³⁷ Vgl. Historisches Wörterbuch 2000, S. 857 f.

Es wird darauf hingewiesen, dass die Ideologen des deutschen Faschismus „eine autoritäre Politik der Volksbeeinflussung wirkungsvoll praktizierten“, ohne ein Konzept von Volkstümlichkeit entwickelt zu haben. Vgl. Historisches Wörterbuch 2000, S. 865; vgl. Rosenberg 1935, S. 305, S. 685.

²⁰³⁸ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 137.

²⁰³⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Ausschuß für Kulturpflege (1975).

²⁰⁴⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Fragebogen über Museen 1976, 14.06.1977.

²⁰⁴¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Vorlage für die öffentliche Sitzung, 25.02.1981.

²⁰⁴² Das einzige in der Sammlung der Kunsthalle Recklinghausen vertretene Gemälde Vivins trägt den Titel „Port de Villefranche“ (o. J.).

sammler befanden.²⁰⁴³ Obwohl der Kunsthalle Recklinghausen 1978 zur Ergänzung der Sammlung „Zeitgenössischer Kunst“ und der Sammlung „Naive Kunst international“ eine Zuwendung aus Landesmitteln in Höhe von 30.000 DM zur Verfügung stand und mit dem eigenen Etat Ankäufe für insgesamt 60.000 DM möglich waren, kam es nicht zum gewünschten Erwerb.²⁰⁴⁴

Ein Jahr später entschied sich die Stadt für den Ankauf von André Bauchants Gemälde „Kain und Abel“ (1931). Man wollte dieses Hauptwerk des „französischen Klassikers der naiven Kunst“ als Eckstein der Städtischen Sammlung „naiver Kunst“ haben.²⁰⁴⁵ Grochowiak hatte den Ankauf empfohlen, da sowohl der Handel als auch der Nachlass nur noch selten über Werke der „klassischen Naiven“ verfügten. Der Kaufpreis konnte nach langen Verhandlungen mit der Besitzerin von 60.000 DM auf 42.000 DM reduziert werden.²⁰⁴⁶ Zu den getätigten Ankäufen für das Haushaltsjahr 1979 gehörte auch das Gemälde „Forêt Sarroise“ von Emma Stern.²⁰⁴⁷ Grochowiak erläuterte in der Sitzung der Ankaufskommission 1978, dass sich die Sammlung von Laienkunstwerken bzw. „naiver Kunst“ zum Schwerpunkt der Sammlung entwickelt hatte, der über die Landesgrenzen hinaus bekannt geworden war.²⁰⁴⁸

2003 verdoppelte sich die Abteilung „Naive Kunst“ nahezu durch eine Schenkung von 356 Werken aus der Sammlung Marianne Kühn, um die sich der damalige Direktor Ferdinand Ullrich und der wissenschaftlicher Mitarbeiter Hans-Jürgen Schwalm bemüht hatten.²⁰⁴⁹ Die Kölner Ratspolitikerin Kühn sammelte Volkskunst, afrikanische und „naive Kunst“. Sie war auch selbst Laienkünstlerin und unterhielt seit 1979 eine kleine Galerie in den Kellerräumen ihres Wohnhauses in Köln-Dellbrück. Dort veranstaltete sie ca. 20 Jahre lang Ausstellungen zur „naiven Kunst“, unter anderem aus Israel, Polen, der Tschechoslowakei oder aus der BRD und der DDR sowie zur Volkskunst aus China, Indonesien, Haiti, Lateinamerika und Afrika.²⁰⁵⁰ Werke von Eduard Odenthal und Sophie Marx bildeten die Schwerpunkte ihrer Sammlung. Ein Teil der Sammlung kam bereits in den 1990er-Jahren nach Recklinghausen. Vor ihrem Tod im Jahr 2005 stiftete Kühn der Stadt Recklinghausen zahlreiche Werke.²⁰⁵¹ Arbeiten von Laienkünstlern aus Ostafrika, der Karibik und Israel setzten zu Beginn der 2000er-Jahre neue Akzente. Es wurden gezielt Werke ausgewählt, die den bereits vorhandenen Bestand ergänzten. Darunter befanden sich nur wenige Werke lokaler Laienkünstler wie Bödekers „Heiliger Christopherus“ (1960), Hertmanns „Martinszug“ (1973) und Klekawkas Gemälde „Tauben im Hof“ (1975).²⁰⁵²

²⁰⁴³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Kommission zum Ankauf von Kunstwerken, 05.09.1978.

²⁰⁴⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Verwendungsnachweis von der Stadt Recklinghausen, 07.02.1979.

²⁰⁴⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Verwaltungsvorlage, 10.04.1979.

²⁰⁴⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Ankäufe für die Städtischen Museen, 03.03.1980.

²⁰⁴⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Zum Ankauf für die Städtischen Museen, 05.01.1979.

²⁰⁴⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Kommission zum Ankauf von Kunstwerken, 05.09.1978.

²⁰⁴⁹ Vgl. Grochowiak 2003, S. 8 f.

²⁰⁵⁰ Vgl. Grochowiak 1999, o. S.

²⁰⁵¹ Gespräch mit Hans-Jürgen Schwalm am 17.01.2014; vgl. NRW SPD 2002 (online).

²⁰⁵² Die Erkenntnisse über die Neuzugänge konnten aus dem Abgleich mit der Inventarliste gewonnen werden.

In den 2000er-Jahren wurden der Laienkunst-Sammlung der Städtischen Museen Recklinghausen außerdem Werke aus einem großen Konvolut von Rosemarie Koczy zugeführt. Ihre Werke ließen sich allerdings eher der „Art brut“ als der „naiven Kunst“ zuordnen, so Hans-Jürgen Schwalm.²⁰⁵³

Recklinghausen verfügt damit über eine breit angelegte Sammlung international bekannter und zum Teil international ausgezeichnete Laienkünstler. Nach aktuellem Stand zählt die Sammlung „naiver Kunst“, der europaweit Bedeutung zugesprochen wird, etwas mehr als 800 Werke.²⁰⁵⁴ Damit besitzt die Stadt Recklinghausen nach der Sammlung Charlotte Zander die zweitgrößte Sammlung „naiver Kunst“ in Deutschland.²⁰⁵⁵ Den größten Bestand bilden die Werke von Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet.

Aus dem Jahr 2004 ist dokumentiert, dass die Stadt Recklinghausen den Schwerpunkt innerhalb ihrer Laienkunstsammlung auf den Recklinghäuser Laienbildhauer Erich Bödeker legen wollte.²⁰⁵⁶ Die Anzahl seiner Werke – 27 Werkgruppen und ca. 40 einzelne Plastiken²⁰⁵⁷ – wird lediglich durch Kugelschreiberzeichnungen von Gustav Mesmer und Werke Natalie Schmidtovas übertroffen. Weitere Werke von Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet stammen darüber hinaus von Max Valerius (21 Werke), Friedrich Gerlach (17 Werke), Franz Klekawka (15 Werke), Karl Hertmann (12 Werke), Karl Kazmierczak (10 Werke), Horst Inderbieten (8 Werke), Alfred Ficnar (2 Werke), Hans Koehn (3 Werke), Johann Mis (4 Werk), Jakob Pucher (9 Werke), Anneliese Reising (4 Werke), Heinrich Schilling (7), Karl-Heinz Thewissen (23), Ingrid Toussaint (2) und Josef Wirschin (4).²⁰⁵⁸ Einzelne Werke der Sammlung stammen von Martin Felderhoff, Walter Licht, Josef Michalczak, Horst Prömper, W. Rademacher, Rudi van Rienen und Johann Steltges. Die Sammlung umfasst außerdem Arbeiten von Laienkünstlern aus anderen Regionen Deutschlands, die erst in den 1960er- und 1970er-Jahren infolge des Laienkunst-Trends bekannt wurden.²⁰⁵⁹ Es wurden ferner Werke einiger österreichischer Laienkünstler in die Sammlung integriert.²⁰⁶⁰ Darüber hinaus sind darin ehemals jugoslawische Laienkünstler (Ilja Bosilj Basicovic, Franjo Filipovic, Ivan Generalic, Milan Rasic, Sava Sekulic, Vlado V. Seric, Milan Stanislavljevic), der serbische Laienkünstler Stathis Ikonou, der palästinensische Autodidakt Shalom of Safed und der ungarische Laienkünstler Pal Hominai vertreten. Hinzu kommt polni-

²⁰⁵³ Gespräch mit Hans-Jürgen Schwalm am 17.01.2014

²⁰⁵⁴ Vgl. Stadt Recklinghausen 2004, S. 7.

²⁰⁵⁵ Vgl. Regionalverband Ruhr (online).

²⁰⁵⁶ Vgl. Stadt Recklinghausen 2004, S. 7.

²⁰⁵⁷ Vgl. Stadt Recklinghausen 2004, S. 17.

²⁰⁵⁸ Die Zahlen in den Klammern zeigen die Anzahl der in der Sammlung vorhandenen Werke an.

²⁰⁵⁹ Inklusive der Zugänge aus der Sammlung Marianne Kühns befinden sich Werke der folgenden deutschen Laienkünstler in der Recklinghäuser Sammlung: Jean Abels (10), Hildegard Auer (1), Margarete Bartens (2), Ida Bock (1), Henry Dieckmann (3), Vivian Ellis (8), Minna Ennulat (11), Franz Josef Grimmeisen (4), Maria Habeth (1), Cornelis Kaay (4), Beate Kahrweg (1), Gerlinde Krauß (1), Lisa Kreitmeir (6), Maja Kunert (3), Dorothea Löbl-Bock (1), Sophia Marx (7), Wilhelm Nix (11), Eduard Odenthal (7), Carl Borro Palleta (1), Max Raffler (13), Efriede-Maria Schulz (4), Fritz Seemann (3), Max Seifert (2), Manfred Söhl (4), Josef Wittlich (2), Anton Woltering (1).

²⁰⁶⁰ Zu den in der Sammlung vertretenen österreichischen Laienkünstlern gehören Robert Hammerstiel (6), Siegfried Kratochwil (1), Josef Pachta (2), Michael Schächl (2), Christa Schallert (2) und August Walla (1).

sche Laienkunst, unter anderem von Nikifor und Teofil Ociepka²⁰⁶¹ sowie Laienkunst aus Frankreich. Prominente Beispiele für die Erweiterung der Sammlung um Werke sogenannter „klassischer Naiver“ sind André Bauchant („Kain und Abel“, 1931) und Louis Vivin („Port de Villefranche“, o. J.).²⁰⁶²

III.3.3.4 Die Präsentation der Sammlung des Vestischen Museums

Trotz Grochowiaks Engagement kam es bis in die 1980er-Jahre nicht zur Eröffnung des Vestischen Museums.²⁰⁶³ Zu Beginn der 1970er-Jahre hatten Gespräche über die Subventionierung durch das Kultusministerium in Düsseldorf stattgefunden. Unter Engels war eine Beteiligung des Landes an der Finanzierung in Aussicht gestellt worden.²⁰⁶⁴ Die allgemein schlechte finanzielle Situation, in der sich die Heimatmuseen seit den 1950er-Jahren befanden, wollte der Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL) mit der Gründung eines Westfälischen Museumsamtes beheben. Dabei hatte der LWL zwischen 1953 und 1975 finanzielle Unterstützung für Baumaßnahmen (2,3 Mio DM) und Inneneinrichtungen (1,77 Mio DM) angeboten. Die Kunsthalle Recklinghausen gehörte zu den elf Museen des Kreises Recklinghausen, die damals Geld für die Inneneinrichtung erhielten (16.000 DM). Das Vestische Museum wurde finanziell jedoch nicht unterstützt²⁰⁶⁵, da es keinen festen Ort besaß.²⁰⁶⁶

1972 hatte sich erstmals die Möglichkeit geboten, einen Teil der bislang magazinierten Laienkunstsammlung der Öffentlichkeit zu präsentieren. Die Recklinghäuser Museen demonstrierten ihre Sammlungen in der Ausstellung „Kunstschatze in Recklinghausen“ in der Kunsthalle. In dem begleitend dazu erschienenen Katalog, der wie ein Bestandskatalog in Text und großzügigen Bildtafeln über den Sammlungsbestand der Stadt Recklinghausen informiert, wollte man die Entwicklung der Sammlungen veranschaulichen und den Stolz der Bevölkerung wecken.²⁰⁶⁷ Die Ausstellung wurde zu einem großen Teil durch die Finanzierungshilfe der Stadtparkasse ermöglicht. Neben einer Auswahl bedeutender Ikonen und koptischer Kunst im Erdgeschoss waren in der ersten Etage Werke aus der Sammlung des Vestischen Museums zu sehen. Darunter befanden sich Skulpturen, Mobiliar und Gemälde westfälischer, niederrheinischer und flämischer Herkunft aus Kirchen und Klöstern der Veste wie auch Werke der zeitgenössischen „naiven Kunst“. Darüber hinaus waren Werke aus der Sammlung der Kunsthalle ausgestellt. In der Präsentation setzte man offenbar auf Gegensätze, da beispielsweise Bödekers Zementfiguren ver-

²⁰⁶¹ Weitere in der Sammlung vertretene polnische Laienkünstler sind Katarzyna Gawłowa, Natan Heber, Maria Korsak, Veronica Kokott, Wiktor Kozera, Pawel Leonow, Stanislaw Miska, Wladyslaw Rybkowski, Boleslav Suska und Adam Zegadlo.

²⁰⁶² Vgl. Schwalm 2003, S. 6.

²⁰⁶³ Vgl. Nyssen: Kunstwerke aus drei Museen, 1972.

²⁰⁶⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Gesprächsnotiz von Grochowiak, 13.08.1979.

²⁰⁶⁵ Vgl. o. V.: Der Landschaftsverband ergreift die Initiative, 1977.

²⁰⁶⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung des Ausschusses der Kulturpflege, 20.12.1971.

²⁰⁶⁷ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 6.

schiedenen Plastiken von Hartung gegenübergestellt wurden, wie die Ruhrnachrichten schrieben.²⁰⁶⁸

Die Westfälische Rundschau bewertete es als Leistung Grochowiaks, mit geringen Mitteln einen Überblick über die bildende Kunst und das Spektrum der Stilrichtungen gegeben zu haben. Die Presse sah die Kunsthalle mit der Ausstellung „als ein Zentrum geistiger Auseinandersetzung mit der Weltkunst und besonders der Kunst unserer Zeit hinaus.“²⁰⁶⁹ Sie warte zwar nicht mit den an Geldwert kostbarsten Objekten auf, doch sei es die geistige Ausrichtung, die in der Kunsthalle den Wert ausmache.²⁰⁷⁰ Die Westdeutsche Allgemeine griff 1972 auf, wodurch sich die Laienkunst-Sammlung des Vestischen Museums einen Namen gemacht hatte:

„Den Stolz des Vestischen Museums bildet neben kostbaren Münzsammlungen und mittelalterlichen Plastiken die reiche Sammlung naiver Kunst, deren Ausbau Direktor Grochowiak mit Energie und entdeckerschem Spürsinn vorangetrieben hat. Man braucht in diesem Zusammenhang nur an die Hinterlassenschaft Erich Bödekers zu denken.“²⁰⁷¹

Eine weitere Gelegenheit, den Sammlungsbestand der Öffentlichkeit zu präsentieren, bot das neunzigjährige Jubiläum des Vestischen Museums, anlässlich dessen die Ausstellung „90 Jahre Vestisches Museum: geologische Sammlung. Vor- und Frühgeschichte, Stadtgeschichte, Kirchliche Kunst, Mobiliar, Haus- und Handwerksgerät, Münzen, Waffen, Volkskunst“ von November 1980 bis Januar 1981 veranstaltet wurde.²⁰⁷² In größerem Umfang sollten der Bevölkerung die wichtigsten Werke der einzelnen Sammlungsbereiche präsentiert werden.²⁰⁷³ Aufgrund der Raumnot waren die Abteilungen „Westfälische Kunst des 20. Jahrhunderts“ und „Naive Kunst“ letztendlich ausgespart worden. Stattdessen war ein großer Teil der Sammlung „Naive Kunst“ im Foyer des Ruhrfestspielhauses ausgestellt gewesen.²⁰⁷⁴



Abb. 20, Abb. 21: Ausstellungsräume, Vestisches Museum, 1980er-Jahre

²⁰⁶⁸ Vgl. o. V.: Bedeutende Ausstellung zeigt Kunstschatze Recklinghausens, 1972.

²⁰⁶⁹ Wohlgemuth: Die „Kunstschatze“ Recklinghausens, 1972.

²⁰⁷⁰ Vgl. Wohlgemuth: Die „Kunstschatze“ Recklinghausens, 1972.

²⁰⁷¹ Tamms: Beispielhaftes Mäzenatentum, 1972.

²⁰⁷² Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1981.

²⁰⁷³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an den Landschaftsverband Münster, 08.08.1980.

²⁰⁷⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Vorlage für die öffentliche Sitzung, 17.02.1981.

Schröder, die von 1954 bis 1979 stellvertretende Direktorin war, übernahm nach Grochowiaks Ausscheiden die Leitung der Recklinghäuser Museen, trieb den Ausbau der Sammlungen voran und führte die Abteilung für „naive Kunst“ weiter. Waren in den 1970er-Jahren lediglich Teile der Sammlung des Vestischen Museums in wechselnder Folge im Festspielhaus gezeigt worden²⁰⁷⁵, wurde das Museum erst 1986 nach 40 Jahren anlässlich des 750-jährigen Stadtjubiläums und in Folge von Schröders nachhaltigem Engagement in einem ehemaligen Verwaltungsgebäude an der Hohenzollernstraße in Recklinghausen eröffnet.²⁰⁷⁶ Am neuen Standort war es möglich, die verschiedenen Abteilungen erstmals mit insgesamt 60 bis 70 Werken umfassend der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und erstmals eine Schausammlung der Öffentlichkeit zu präsentieren (Abb. 20, Abb. 21, S. 264). Neben christlicher und westfälischer Kunst wurde auch „naive Kunst“ ausgestellt. Sie wurde bis zur Schließung des Museums im Jahr 2006 in wechselnden inhaltlichen Zusammenstellungen in den Räumen gezeigt, in denen sich heute der Lesesaal des Stadt- und Vestischen Archivs Recklinghausen befindet.

Das Vestische Museum wurde 2010 aus politischen und finanziellen Gründen geschlossen. Zum einen konnte die Sammlung aufgrund von Personalmangel nicht ausreichend wissenschaftlich betreut werden. Zum anderen nahmen die Bestände des Stadtarchivs mit den Jahren zu, sodass die Kellerräume des Vestischen Museums, in dem Archivalien untergebracht gewesen waren, als Lagerfläche nicht mehr ausreichten. Schließlich entschied sich die Stadt Recklinghausen für die Umnutzung des Museums. Bis zur Schließung kuratierte Hans-Jürgen Schwalm im Zwischengeschoss Ausstellungen zur „naiven Kunst“.²⁰⁷⁷

Zugleich wurde 2010 eine organisatorische sowie funktionale Einheit zwischen dem ehemaligen Vestischen Museum und dem städtischen Archiv geschaffen. Seitdem trägt es den Namen „Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv“.²⁰⁷⁸ Das Institut für Stadtgeschichte zeigt eine stadtgeschichtliche Dauerausstellung, die innerhalb des Themenbereichs Bergbaugeschichte verschiedene Werke der bekanntesten Arbeiter-Laienkünstler des Ruhrgebiets, unter anderem von Bödeker, Brandes, Hertmann und Valerius präsentiert.

III.3.4 Das Image des Ruhrgebiets – Voraussetzungen für eine Kulturarbeit nach dem Zweiten Weltkrieg

Nach dem Zweiten Weltkrieg beabsichtigten sowohl die Industrieunternehmen als auch die Ruhrfestspiele dem Ruhrgebiet zu einer neuen Identität zu verhelfen. Das stand mit seinem überregional wie auch international verbreitetem schlechten Image in Zusammenhang, das zwangsläufig auch auf die Bevölkerung zurückfiel. Heinrich Böll trug in seinem 1958 gemeinsam mit dem Fotografen Chargesheimer unter dem Titel „Im Ruhrgebiet“ veröffentlichten Buch zusammen, was mit dieser Region und seiner Gesellschaft in der damaligen Zeit assoziiert wurde. Das

²⁰⁷⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Gesprächsnotiz von Grochowiak, 13.08.1979.

²⁰⁷⁶ Gespräch mit Helene Bernhofer in Recklinghausen am 17.01.2014; vgl. frauen / ruhr / geschichte (online).

²⁰⁷⁷ Gespräch mit Hans-Jürgen Schwalm in Recklinghausen am 17.01.2014.

²⁰⁷⁸ Vgl. Ruhrfestspielstadt Recklinghausen (online).

Ruhrgebiet wurde von außen vorwiegend als industrielles Ballungsgebiet mit einer in den letzten 100 Jahren stark angestiegenen Bevölkerungszahl und einer an Kohle und Stahl orientierten Infrastruktur in Verbindung gebracht, dessen Landschaft faktisch durch die Industrie zerstört und geschichtslos war. Positiv beeindruckt war Böll hingegen von den heimatverbundenen, unpathe-tischen und herzlichen Menschen, die Freizeit und Geselligkeit einen hohen Stellenwert beimäßen.²⁰⁷⁹ Tatsächlich war die Ruhrregion stark von der Schwerindustrie gezeichnet und hatte ihrer Bevölkerung nichts als raue Lebensbedingungen zu bieten.²⁰⁸⁰ Der übrige Teil Deutschlands habe noch in den 1950er-Jahren das Bild „einer Region mit gravierenden sozialen Schäden, einer Region schärfster sozialer Gegensätze“ entsprochen, in der man keinesfalls leben wollte. Dass das Ruhrgebiet im Zweiten Weltkrieg als „Waffenschmiede“ dem Deutschen Reich diene, war seinem Ruf keinesfalls zuträglich.²⁰⁸¹

Um nachvollziehbar zu machen, weshalb man versuchte durch die Schwerpunktlegung auf „nai-ve Kunst“ ein Alleinstellungsmerkmal für die Recklinghäuser Sammlung zu etablieren und das Image des Ruhrgebiets zu verbessern, soll der Blick auf die Tradition und die Situation von Kunst und Kultur im Ruhrgebiet vor und nach dem Zweiten Weltkrieg gerichtet werden.

III.3.4.1 Die soziokulturelle Prägung der Industrieregion

Das Ruhrgebiet blickt auf eine etwa 200-jährige Sozialgeschichte zurück. Ihm gingen im Ver-gleich zu den alten Provinzen Rheinland und Westfalen einzelne Dorfgemeinden in einem länd-lich und landwirtschaftlich geprägten Umfeld voraus.²⁰⁸² Das noch im 19. Jahrhundert überwie-gend landschaftlich geprägte und nur dünn besiedelte Gebiet zwischen Ruhr, Emscher und Lippe begann sich zwischen 1830 und 1840 durch den Ausbau der Zechen zu verändern.²⁰⁸³ Ab 1840 setzte bis 1914 die Phase der Hochindustrialisierung in der Emscher- und der vestischen Zone, von Bottrop bis Recklinghausen, ein. Das damit verbundene starke Wachstum der Zechen- und Stahlunternehmen sollte zur größten Binnenwanderung der deutschen Geschichte führen, wie Jan-Pieter Barbian erläutert.²⁰⁸⁴ Haben sich in den 1840er-Jahren angeworbene Arbeitskräfte etwa aus dem Münsterland und Ostwestfalen angesiedelt, kamen Menschen seit den 1880er-Jahren zu hunderttausenden aus den östlichen Provinzen Preußens ins Ruhrgebiet.²⁰⁸⁵ Die meisten agrar-isch geprägten Dörfer, die bereits seit dem Mittelalter als Bauernschaft oder isolierte kleine Stadt existierten²⁰⁸⁶, wuchsen in recht kurzer Zeit zu einer Agglomeration aus mehreren Indust-

²⁰⁷⁹ Vgl. Barbian 1997, S. 10; Heinrich Böll, Karl-Heinz Chargesheimer: Im Ruhrgebiet. Köln (u.a.) 1958.

²⁰⁸⁰ Vgl. Tenfelde 1997, S. 17.

²⁰⁸¹ Vgl. Tenfelde 1997, S. 27 f.

²⁰⁸² Vgl. Borsdorf, Kat. Ausst. Essen 2000, S. 11.

²⁰⁸³ Vgl. Gerchow, Kat. Ausst. Essen 2000, S. 31.

²⁰⁸⁴ Vgl. Barbian 1997, S. 12.

²⁰⁸⁵ Vgl. Tenfelde 1997, S. 29.

²⁰⁸⁶ Die kommunale Grundstruktur des Ruhrgebiets entstand zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert. Vgl. Gerchow, Kat. Ausst. Essen 2000, S. 34.

riestädten zusammen.²⁰⁸⁷ In den 1920er-Jahren wies das Ruhrgebiet eine „industriedörfliche“ Struktur auf.²⁰⁸⁸

Da die Ruhrprovinz zwischen dem 18. und frühen 19. Jahrhundert aus verschiedenen Wirtschaftsräumen und Machtbereichen bestand, hatte sie bis dahin keine regionale Identität entwickeln können.²⁰⁸⁹ Hinzu kam das rasche Bevölkerungswachstum durch die Zuwanderung von Arbeitskräften infolge des wirtschaftlichen Wachstums und dem Ausbau der Schwerindustrie. Die entstehenden Arbeitersiedlungen rund um die sich mehrenden Zechen formten bald ein städtisches Geflecht, in dem sich verschiedene europäische Kulturen ansiedelten.²⁰⁹⁰

Zunächst siedelten sich Angehörige traditioneller Bergmannsfamilien und in der nachfolgenden Generation Arbeiter aus westfälischen, niederrheinischen und hessischen Bauernfamilien an. Aufgrund der guten Verdienstaussichten kamen seit 1870 viele Zuwanderer aus den preußischen Ostprovinzen. Die starke Zuwanderung zeigt sich an der Bevölkerungszahl: 1880 lebten ca. 40.000 Menschen aus den preußischen Ostprovinzen im Bezirk Rheinland-Westfalen, 1910 waren es fast 500.000.²⁰⁹¹ 1905 waren knapp 30 Prozent der Bevölkerung keine Muttersprachler. Neben sogenannten Reichsausländern²⁰⁹², lebten mit einem Fünftel etwa vergleichbar viele Migranten überwiegend aus Österreich sowie Bosnien und Herzegowina im Ruhrgebiet.²⁰⁹³ Im Jahr 1913 belief sich die Quote der Migranten auf 36,8 Prozent.

Tatsächlich war diese Metropolregion durch jahrhundertelange Migration und somit eine kulturelle Vielfalt geprägt worden. Die Zechenbelegschaften bildeten überwiegend Gemenge aus Arbeitern unterschiedlicher Nationalitäten und Konfessionen. Die Bergleute konstruierten ihre Identität „in einem Spannungsfeld zwischen den Traditionen, die sie aus ihrer Heimat mitbrachten und den neuen Erfahrungen und Orientierungen, die sie auf den Schachtanlagen und in den Arbeitervierteln gewannen“, wie Michael Zimmermann schreibt. Jene Migranten aus den preußischen Ostprovinzen brachten vor allem sprachliche, religiöse und politische Einflüsse in die Ruhrgebietskultur ein, die sich laut Zimmermann im Alltag in einem abweichenden Verhalten, bestimmten Vereinen und Siedlungsschwerpunkten gezeigt hätten.²⁰⁹⁴

Im Zusammenhang mit der Frage, ob die Menschen im Ruhrgebiet eine eigenständige bzw. eine ruhrgebietspezifische Kultur geschaffen haben²⁰⁹⁵, erläutert Jürgen Reulecke, dass die Zuwanderung wie auch die Entwicklung von der Verstädterung zur Urbanisierung im 19. und 20. Jahrhundert zur Bildung einer eigenen Kultur beigetragen hat, auch wenn die Entwicklung von Kultur vor dem Hintergrund andauernder sozialer und wirtschaftlicher Probleme grundsätzlich schwierig war. Der Prozess der Urbanisierung und die Schaffung von Lebensqualität entwi-

²⁰⁸⁷ Vgl. Grasskamp 2009, S. 14.

²⁰⁸⁸ Vgl. Plato 1997, S. 306.

²⁰⁸⁹ Vgl. Gerchow, Kat. Ausst. Essen 2000, S. 31 f.

²⁰⁹⁰ Vgl. Feige 1986, S. 19; vgl. Rieker / Zimmermann 2007, S. 42; vgl. Borsdorf, Kat. Ausst. Essen 2000, S. 11.

²⁰⁹¹ Vgl. Zimmermann, Kat. Ausst. Essen 2000a, S. 81 f.

²⁰⁹² Dieser Begriff bezeichnet ethnisch einer anderen Nation Angehörige, die juristisch zum damaligen Deutschen Reich gehörten, wie z. B. die Deutsch-Polen, die mit knapp 80 Prozent die weitaus stärkste Gruppe der Reichsausländer darstellten. Vgl. Feige 1986, S. 20.

²⁰⁹³ Vgl. Feige 1986, S. 20.

²⁰⁹⁴ Vgl. Zimmermann, Kat. Ausst. Essen 2000a, S. 81-83.

²⁰⁹⁵ Vgl. Reulecke, Kat. Ausst. Essen 2000, S. 186.

ckelten sich prozesshaft in Deutschland seit den 1860er-Jahren, wobei berücksichtigt werden muss, dass das Ruhrgebiet hierbei ein Nachzügler war. Seit den 1880er-Jahren wurde versucht, die „Lebensverhältnisse der Menschen nach modernen Prinzipien erträglicher zu gestalten“, wie Reulecke darstellt.²⁰⁹⁶

Die Zuwanderung von Arbeitern und deren Familien führte darüber hinaus zum privaten Wohnungsbau, zur Errichtung von Werksiedlungen durch Industrieunternehmen wie beispielsweise auch zur Entstehung von Ladenzeilen, Gaststätten und Trinkhallen.²⁰⁹⁷ Die Arbeiter in den Werksiedlungen blieben fast ausschließlich unter sich, zumal Angestellte der Zechen in eigenen Straßenzügen wohnten, sodass es zur Zeit des Kaiserreichs kaum Kontaktpunkte zu anderen sozialen Schichten gab. Wie Angelika Wuszow ausführt, waren Lebensweise und Lebensumstände der Arbeiter verschiedener Viertel vergleichbar, was eine „Basis für vielfältige und weitreichende Gemeinschaftserlebnisse und kollektive Erfahrungen“ gebildet habe.²⁰⁹⁸ Die Autorin schreibt:

„Die soziale Homogenität und ein aus heutiger Sicht unvorstellbar enges Neben- und Miteinanderleben prägten die zwischenmenschlichen Beziehungen und Lebenserfahrungen in den Werkswohnungen und Arbeiter-vierteln.“²⁰⁹⁹

Die neue Generation von Zuwanderern entwickelte im privaten Bereich innerhalb der Zechenkolonien soziale Beziehungen, Selbsthilfekonzpte sowie eigene Kommunikationsformen, die neben Aktivitäten der Arbeiter innerhalb zahlreicher lokaler Freizeit-Vereine hinsichtlich der Entstehung einer ruhrgebietspezifischen Kultur von Bedeutung waren.²¹⁰⁰ Darüber hinaus nahmen Großunternehmen Einfluss auf das kulturelle Leben, indem sie durch Stiftungen und die Einrichtung von Theatern, Orchestern oder Museen in Orientierung an Düsseldorf und Köln kulturelles Leben im Ruhrgebiet förderten.²¹⁰¹

Nach dem Ersten Weltkrieg erfolgte eine weitere Migrationswelle: Der Wiederaufbau der deutschen Wirtschaft und die Wiederbelebung der Kohleförderung machten rund 150.000 Arbeitskräfte notwendig.²¹⁰² Sowohl die verschiedenen Migrantenkulturen als auch die vorwiegend ansässige soziale Schicht der Arbeiterschaft bestimmten das kulturelle Gesicht des Ruhrgebiets.

Das Leben der Menschen in der ehemals ländlich geprägten Ruhrprovinz war von einer regionalen Volkskultur geprägt gewesen. Durch die Zuwanderung von Menschen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen und durch die wirtschaftliche Entwicklung zum gewaltigen Bergbau- und Industriegebiet sei ihr diese volkskulturelle Grundlage „in der Hauptsache genommen“ worden, wie die Monatsblätter „Das Werk“ mit Blick auf die 1920er-Jahre schrieben. Der deutsche Staat habe das Ruhrgebiet hinsichtlich des kulturellen Aufbaus in dieser Zeit sich selbst überlas-

²⁰⁹⁶ Vgl. Reulecke, Kat. Ausst. Essen 2000, S. 189 f.

²⁰⁹⁷ Vgl. Wuszow, Kat. Ausst. Essen 2000, S. 213.

²⁰⁹⁸ Vgl. Wuszow, Kat. Ausst. Essen 2000, S. 236.

²⁰⁹⁹ Wuszow, Kat. Ausst. Essen 2000, S. 236.

²¹⁰⁰ Vgl. Wuszow, Kat. Ausst. Essen 2000, S. 237 f.

²¹⁰¹ Vgl. Reulecke, Kat. Ausst. Essen 2000, S. 191.

²¹⁰² Vgl. Petz 1995, S. 15.

sen. Auch wenn mit der Gründung von Schulen, Theatern oder Museen viel erreicht worden sei, habe das Ruhrgebiet kulturell doch noch weit hinter anderen Städten zurückgelegen.²¹⁰³

III.3.4.2 Die Gründung kultureller Einrichtungen im Ruhrgebiet

Während die Ruhrregion keine weit zurückreichende Kunst- und Kulturtradition besaß, konnte das benachbarte Düsseldorf ein institutionelles Vermächtnis vorweisen, das mit der Gründung der Düsseldorfer Kunstakademie (1773) bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Mit der Malerschule erhielt der deutsche Westen einen „Sitz der bildenden, freischaffenden Kunst“.²¹⁰⁴ Darüber hinaus lebte die rheinische Kunst- und Kulturszene des 19. Jahrhunderts von der großbürgerlichen Tradition des Kunstsammelns, einem Mäzenatentum, Galerien, Museen wie unter anderem auch dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (1829). Zudem gab es in Düsseldorf seit 1883 eine Kunstgewerbeschule. In der Nachbarstadt Köln wurden auf Stiftungen aufbauend das Wallraff-Richartz-Museum (1861) und beispielsweise das Kunstgewerbe-Museum (1888), das heutige Museum für angewandte Kunst, gegründet. Ebenfalls in den 1880er-Jahren eröffnete im etwas weiter entfernten Aachen das Suermondt-Museum. Des Weiteren besaß das Rheinland eine „historisch gewachsene bürgerlich-urbane Struktur“, wohingegen das Ruhrgebietsmilieu andere Voraussetzungen für die Entstehung einer Kulturlandschaft mitbrachte.²¹⁰⁵

Das Wachstum der Ruhrgebietsstädte Essen, Dortmund, Duisburg, Bochum, Gelsenkirchen wie auch Mülheim an der Ruhr hatte ein Kulturprogramm der industriegeprägten Kommunen notwendig erscheinen lassen. Doch habe der Ehrgeiz der miteinander im Wettbewerb stehenden Städte die Realisierung von Kulturwerken behindert, wie Max A. Stommel meint. Stattdessen sei erst einmal „Kulturfassadenpolitik“ betrieben worden, indem Konzerthallen, Ausstellungshäuser, Galerien oder Kunstvereine gebaut wurden. Auf noch jungfräulichem Boden hätten diese Institutionen mit eigenen Mitteln Erziehungsarbeit geleistet. Allen voran stünde in diesen Bemühungen, ohne den Rückhalt der Tradition lediglich aus der „Kunstgesinnung der Gegenwart“ heraus sich entwickelnd, die Stadt Essen. Sie komme als „größte, rein industrielle Zusammenfassung von Menschen im Westen“ als erste „zielbewußt und energisch“ ihren Verpflichtungen nach, wie Stommel 1927 schrieb.²¹⁰⁶ Zu nennen ist in diesem Zusammenhang die Erwerbung des Hagener Museums Folkwang, das 1902 auf Initiative Karl Ernst Osthaus' gegründet wurde.²¹⁰⁷ Der Ansatz von Osthaus, internationale Kunst der Gegenwart unter Einbeziehung von Design und Architektur für die Bevölkerung zusammenzutragen und auszustellen, floss schließlich auch in andere Museumskonzepte im Ruhrgebiet ein und verband sie inhaltlich miteinander.²¹⁰⁸ Die „Ausstellung junger Kunst aus Rheinland und Westfalen“ der Düsseldorfer „Vereinigung für junge

²¹⁰³ Vgl. o. V. 1923, S. 162 f.

²¹⁰⁴ Vgl. Stommel 1927, S. 279.

²¹⁰⁵ Vgl. Grasskamp 2009, S. 14.

²¹⁰⁶ Vgl. Stommel 1927, S. 279.

²¹⁰⁷ Vgl. Pankoke 1997, S. 401.

²¹⁰⁸ Vgl. RuhrKunstMuseen / Ruhr Tourismus GmbH 2013, S. 3.

Kunst“ zeigte, dass Essen für seine neuentstandene Kunstlandschaft von der traditionsreichen Kunststadt ernst genommen würde. In Duisburg habe der Direktor des Städtischen Museums, August Hoff, dem Haus durch die Sammlung des Lebenswerkes von Wilhelm Lehmbruck eine besondere Note gegeben, so Stommel. Die Stadt Dortmund habe zu dieser Zeit ebenfalls mit Ausstellungen ihre „Verpflichtungen dem Gemeinwohl gegenüber mit solidem Ernst“ erfüllt und sei in den „Kreis der kunstpflgenden Industriestädte“ eingetreten. Unter Werner Kruse, dem Direktor des 1909 gegründeten Kunstmuseums, halte Mülheim unter den jüngeren Industriestädten in Sachen Ausstellungen das künstlerisch höchste Niveau.

Einige Museen des Ruhrgebiets gründeten auf heimatkundlichen bzw. in Teilen stadthistorischen Sammlungen, die meist durch Zufall oder durch Schenkungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts zustande gekommen waren.²¹⁰⁹ Die Gründung öffentlicher Kunstsammlungen, die später häufig in städtischen Besitz übergingen, erfolgte mithilfe der Unterstützung privater Förderer aus dem Bildungsbürgertum und der alten Honoratiorenschicht, darunter häufig industrielle Unternehmer, die auch andere bildungsbürgerliche Institutionen wie Theater und Bibliotheken unterstützten. Da diese infolge des industriellen Fortschritts und gesellschaftlicher Umbrüche an Ansehen verloren hatten, beabsichtigte man mit der Gründung von heimatkundlichen Museen, „die Zeugnisse der im Verschwinden begriffenen vorindustriellen Kultur zu bewahren und auf diese Weise die Desintegrationserfahrung der Moderne zu kompensieren“.²¹¹⁰ Somit entstanden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund (1883), das Gustav-Lübcke-Museum in Hamm (1886)²¹¹¹, das Museum Haus Martfeld in Schwelm (1890) und das Märkische Museum in Witten (1886)²¹¹². Wenige Jahre später folgten das Duisburger Stadtmuseum, das 1902 aus der Sammlung des „Duisburger Altertumsvereins“ hervorging, wie auch das Kunstmuseum Mülheim (1909), das den Schwerpunkt auf die bildende Kunst legte.

Im Gegensatz zum Rheinland, wo sich 1919 die Gruppe „Das Junge Rheinland“ zusammengeschlossen hatte, gründeten sich im Ruhrgebiet vorerst nur lokale Vereinigungen wie beispielsweise die Künstlersiedlung „Halfmannshof“ (1931) in Gelsenkirchen. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg fand sich unter anderem der Westdeutsche Künstlerbund (1946) als freie Vereinigung nordrhein-westfälischer Künstlerinnen und Künstler mit Sitz in Hagen zusammen. Im selben Jahr entstand der Bochumer Künstlerbund, dessen Mitglieder die künstlerische Gestaltung der Industrielandschaft in den Mittelpunkt ihres Schaffens gerückt hatten, um das Kulturbewusstsein der Industriebevölkerung zu fördern.²¹¹³ Die Gründung des Westfälischen Künstlerbundes entstand aus dem Bedürfnis der Künstler der Nachkriegszeit, sich auszutauschen und gemeinsam nach künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. Wie auch die zu dieser Zeit gegründete Dortmunder Gruppe, stellte man zudem gemeinsam aus.²¹¹⁴

²¹⁰⁹ Vgl. Stommel 1927, S. 280.

²¹¹⁰ Vgl. Grütter, Kat. Ausst. Essen 2000, S. 283 f.

²¹¹¹ Vgl. Stadt Hamm (online).

²¹¹² Vgl. Kulturforum Witten (online).

²¹¹³ Vgl. o. V. 1951b, S. 33.

²¹¹⁴ Vgl. Westfälischer Künstlerbund Dortmund (online).

In der Zeit des Wiederaufbaus war die Metropolregion den Darstellungen zufolge also nicht kulturlos gewesen. Doch stellte das kulturelle Angebot der Stadt Essen, die bereits in den 1920er-Jahren das Grillo Theater, die Philharmonie Essen und das Folkwang Museum etabliert hatte, eine Ausnahme dar. Zudem wurden die wenigen Theater, Opernhäuser und Museen, die das Ruhrgebiet aufweisen konnte, teilweise im Krieg zerstört, unter anderem das Schauspielhaus, das Deutsche Bergbau-Museum in Bochum oder das Dortmunder Museum am Ostwall. Dort hatten bis 1944 Ausstellungen und Veranstaltungen stattgefunden. Das stark von Fliegerbomben beschädigte Gebäude wurde bereits zwischen 1945 und 1952 schrittweise wieder aufgebaut.²¹¹⁵ Zu Anfang des Jahres 1949 konnte die Ausstellungstätigkeit im provisorisch hergerichteten Lichthof aufgenommen werden. Die Stadt ernannte das Museum am Ostwall 1949 zur eigenständigen Institution und bedachte Leonie Reygers mit der Leitung des Hauses und der Aufgabe, die Gegenwartskunst zu pflegen.²¹¹⁶ In einem Brief an den damaligen Kulturdezernenten Hansmeyer bedachte Reygers das Museum für zeitgenössische Kunst mit der politischen Aufgabe, aktiv an der Überwindung nationalistischer Ideologien mitzuwirken.²¹¹⁷ Mit dieser frühen Wiedereröffnung reihte sich das Ruhrgebiet in erster Reihe in die deutschlandweite Wiederaufbauwelle von Kunst- und Kulturinstitutionen der Bundesrepublik ein.²¹¹⁸ Der größte Teil der bundesdeutschen Museumsbauten der Nachkriegszeit sei deutlich später entstanden, da die Schaffung von Wohnraum in der Nachkriegszeit Vorrang gehabt habe, wie Sonja Hnilica anmerkt. Das Kölner Museum Schnütgen wurde beispielsweise 1956 in der umgebauten Kirche St. Cäcilien eröffnet, ein Jahr später folgte das Wallraff-Richartz-Museum. Einige Museumsbauten wurden in den 1950er-Jahren entworfen und im folgenden Jahrzehnt realisiert, wozu unter anderem der Neubau des Folkwang Museums in Essen (1960)²¹¹⁹, die Erweiterung des Deutschen Museum in München (1956-59), das Kestner-Museum in Hannover (1958-1961) oder das Duisburger Wilhelm-Lehmbruck-Museum (1959-1964) gehören.

Obwohl von verschiedenen kulturellen Einrichtungen „Einzelkulturleistungen“ aufbracht worden seien, wie Franz Große-Perdekamp feststellte, erkannte er 1949, dass das Ruhrgebiet eine „Kulturlücke“ aufwies und vor diesem Hintergrund ein „Kulturproblem“ zu bewältigen hatte. Die Bestrebungen in den Bereichen Kunst, Theater und Musik zum Ende der 1940er-Jahre sieht er zwar als ein Zeichen dafür, dass sich die Städte ihrer kulturellen Verantwortung bewusst gewesen seien und es unter der Bevölkerung einen „Hunger nach der allgemeinen deutschen und europäischen Kultur“ gab. Doch macht Große-Perdekamp darauf aufmerksam, dass die Einrichtungen und ihre Programme nicht Ausdruck einer „Ruhrkultur“ waren, da sie nicht von der „besonderen Lebensform an der Ruhr geprägt“ seien oder formend auf die Ruhrlandschaft zurückwirken würden. Große-Perdekamp bezeichnet die „Kulturferne der Industrie“ – „eine Rückständig-

²¹¹⁵ Vgl. Framke, Kat. Ausst. Dortmund 2002, S. 145.

²¹¹⁶ Vgl. Framke, Kat. Ausst. Dortmund 2002, S. 147 f.; vgl. Hnilica 2014, S. 67.

²¹¹⁷ Vgl. Hnilica 2014, S. 68.

²¹¹⁸ Vgl. Hnilica 2014, S. 68; vgl. o. V.: Kunstaussstellungsräume, 1949.

Vier Jahre habe es gedauert bis das im Krieg zerstörte Gebäude, in dem vor dem Zweiten Weltkrieg das Museum für Kunst und Kulturgeschichte (1911 gegründet) untergebracht war, wieder aufgebaut werden konnte. Vgl. o. V.: Der Kunst, 1949.

²¹¹⁹ Vgl. Hnilica 2014, S. 93 f.

keit des Ruhrbezirks“ oder einen „Mangel an kulturschaffenden Kräften“ schloss er aus – als „allgemeines Zeitproblem“, das noch nirgends gelöst worden sei. Er war der Meinung, dass der Ruhrbezirk dabei auf Impulse aus der damaligen industrialisierten Zeit angewiesen war, da man auf keine alte Kultur zurückgreifen konnte.²¹²⁰ Große-Perdekamp führte aus:

„Die Frage ist sogar weniger eine Frage der schöpferischen Potenz des Industriemenschen, als vielmehr eine Frage der Kulturpolitik, ein Problem der rechten Führung.“²¹²¹

Es fehle nicht an Förderern der Kunst, sondern an „der klaren Vorstellung eines tragfähigen und raumgreifenden Kulturgedankens im Ruhrgebiet“. Die Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer Ruhrkultur und die „Voraussetzungen einer bewußten Kulturpolitik“ müssten erst noch umrissen und Zielsetzungen erst noch definiert werden. Große-Perdekamp erachtete es als notwendig, „schöpferische Impulse aus der dichtesten Ruhratmosphäre“ zu wecken.²¹²²

Nach dem Zweiten Weltkrieg verstanden es die Städte als ihre kulturpolitische Aufgabe, durch „Städtische Kulturpflege“ Volksbindungsarbeit zu leisten, wie August Seeling, damaliger Oberbürgermeister der Stadt Duisburg, 1953 ausführte. Im Zusammenhang mit der „demokratischen Umerziehung“ waren Kulturinstitutionen von grundlegender Bedeutung. Aufgrund der zu großen Teilen zerstörten Bausubstanz schufen die Städte bis 1950 einen improvisierten Raum für hohe Kunst und Kultur, wie es unter anderem bei der Städtischen Kunsthalle in Recklinghausen der Fall war.²¹²³ Beispielhaft hierfür ist auch das Märkische Museum in Witten, das aus dem „Verein für Orts- und Heimatkunde in der Grafschaft Mark zu Witten“ (1886) hervorging, dessen Sammlung heimatgeschichtlicher Exponate die unterschiedlichen Interessen des Wittener Bürgertums spiegelte. Der zwischen 1909 und 1911 errichtete Museumsbau wurde teilweise im Zweiten Weltkrieg zerstört. Nach seiner Wiedereröffnung im Jahr 1952 förderte das Museum in Form von wechselnden Ausstellungen zeitgenössische Kunst, worauf auch das Sammlungskonzept neu ausgerichtet wurde.²¹²⁴ Hatte die von den Nationalsozialisten als „entartet“ beschlagnahmte oder gar zerstörte moderne Kunst ein großes Loch in die verschiedenen musealen Sammlungsbestände gerissen, waren die Museen in der Nachkriegszeit bemüht, ihre Sammlungen zu ergänzen oder neu aufzubauen.²¹²⁵

Sammlungskonzepte konnten zugleich Ausdruck der kulturpolitischen Bestrebungen einzelner Ruhrgebietsstädte sein, die übergreifend ihre Kulturinstitutionen als Imagräger funktionalisierten.²¹²⁶ Ursula Fries schreibt im Zusammenhang mit dem Bochumer Stadttheater:

„Kulturstadt“ zu sein, sich vom Negativimage der Industrie Provinz lösen zu können, im Profilierungskampf der Revierstädte untereinander bestehen zu können – all das spielte schon 1945 wieder eine große Rolle. Regionalübergreifend orientiertes Denken war selten.“²¹²⁷

²¹²⁰ Vgl. Große-Perdekamp 1949, S. 6 f.

²¹²¹ Große-Perdekamp 1949, S. 7.

²¹²² Vgl. Große-Perdekamp 1949, S. 7 f.

²¹²³ Vgl. Pankoke 1997, S. 402 f.

²¹²⁴ Vgl. Kulturforum Witten (online).

²¹²⁵ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 5.

²¹²⁶ Vgl. Fries 1995, S. 200.

²¹²⁷ Fries 1995, S. 202.

Als Beispiel führt Fries an, dass in Bochum im Rahmen einer Krisensitzung diskutiert wurde, welches innovative Konzept man den neugegründeten Ruhrfestspielen in Recklinghausen entgegensetzen könnte.²¹²⁸ Da die Städte im Ruhrgebiet in Konkurrenz zueinander standen, suchten sie jeweils nach Alleinstellungsmerkmalen.²¹²⁹ Im Hinblick auf die Museen ist nachzuvollziehen, dass sie ihre Kunstsammlungen durch spezifische Ausrichtungen versuchten zu profilieren. Das Museum am Ostwall errichtete seine Sammlung moderner Kunst von Grund auf neu und legte seine Schwerpunkte zwischen 1947 und 1966 auf den deutschen Expressionismus, internationale Grafik und moderne Plastik.²¹³⁰ Ab 1948 begann die Leiterin Leonie Reygers mit der Absicht, eine moderne Galerie im westfälischen Ruhrgebiet aufzubauen und moderne sowie zeitgenössische Kunst zu sammelzutragen. Sie wollte Dortmund neben Essen zum zweiten Zentrum moderner Kunstpflege machen.²¹³¹ Mit den ersten Ausstellungen zum Thema „Maler des einfältigen Herzens“ und mit Werken des Dortmunder Künstlerbundes nahm das Haus 1949 auch seine Ausstellungstätigkeit wieder im wieder errichteten Südflügel auf und widmete sich der modernen und zeitgenössischen Kunst der Region. Laut Reygers wäre Dortmunds Rang gegenüber den Nachbarstädten gesichert gewesen, wenn die Stadt neben dem Ankauf der Sammlung Gröppel 1957 auch zur damaligen Zeit noch erschwingliche Werke hoher Qualität angekauft hätte. Die damalige Museumsleiterin schrieb „[...] eine Stadt wie Dortmund muß in der Lage sein eine Vielfalt geistiger Möglichkeiten zu bieten, wenn sie nicht mehr und mehr Provinz werden soll.“²¹³²

Ähnlich wie das Märkische Museum Witten, das über eine Sammlung expressionistischer Werke verfügte und den Blick auf die abstrakte Kunst der 1950er-Jahre richtete, ergänzte das Kunstmuseum der Stadt Gelsenkirchen 1950 seine in Teilen zerschlagene Sammlung durch Werke des Expressionismus und der Nachkriegskunst, wobei man den Schwerpunkt hier auf das deutsche Informel legte.²¹³³ Ein repräsentatives Beispiel waren auch Grochowiaks Bemühungen, die Städtischen Sammlungen Recklinghausen und das Vestische Museum durch die „Galerie der Sonntagsmaler“ zu profilieren. Laut Honisch hätten schließlich die Ruhrfestspiele dazu beigetragen, dass sich in den 1950er-Jahren im Westen und im Rheinland ein besonderes Klima entwickelt habe.²¹³⁴ Neben der Etablierung der Ruhrfestspiele in Recklinghausen, durch die laut Grasskamp eine neue Kulturlandschaft im Ruhrgebiet geprägt wurde²¹³⁵, entschied die Stadt Dortmund, das Städtische Theater ab 1954 wieder aufzubauen.²¹³⁶ Auf die Errichtung des Gelsenkirchener Mu-

²¹²⁸ Vgl. Fries 1995, S. 202.

²¹²⁹ Vgl. Framke, Kat. Ausst. Dortmund 2002, S. 160.

²¹³⁰ Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Resümee o. J.

²¹³¹ Vgl. Framke, Kat. Ausst. Dortmund 2002, S. 160.

²¹³² Stadtarchiv Dortmund, Stellungnahme 1984.

²¹³³ Vgl. Stadt Gelsenkirchen, Geschichte des Hauses (online); vgl. Stadt Gelsenkirchen, Die Sammlung (online).

²¹³⁴ Vgl. Presler 1994, S. 284, zit. n.: Honisch, Dieter: 1956-1970. Auf der Suche nach der eigenen Identität in: 1945-1985 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Berlin 1985, o. S.

²¹³⁵ Vgl. Grasskamp 2009, S. 10.

²¹³⁶ Vgl. Thönissen, Kat. Ausst. Dortmund 2002, S. 223.

siktheaters im Revier durch Werner Ruhnau 1959 folgten in den 1960er-Jahren weitere Neubauten für Kultur, z. B. das Europaforum von Arbe Jacobsen (1965-1984) in Castrop-Rauxel.²¹³⁷ Das Ruhrgebiet hatte sich bis zu den 1970er-Jahren zum jungen und vitalen „Kunstzentrum“, entwickelt, ohne deren Beitrag die deutsche Gegenwartskunst nicht vorstellbar sei, wie Grochowiak erinnert. Vor diesem Hintergrund hatte er zu Beginn der 1970er-Jahre auf die Konglomeration der einzelnen Städte als kulturreiche „Riesenstadt Ruhrgebiet“ gesetzt, um für diesen Landstrich zu werben. Auf diese Weise konnte Grochowiak die Bedeutung der Recklinghäuser Museen im Verband mit anderen Kunst- und Kulturinstitutionen im Ruhrgebiet stärken.²¹³⁸

III.4 Die Ausstellungskonzepte und Veranstaltungen der Ruhrfestspiele zur Laienkunst und „naiven Kunst“ der 1960er-Jahre

III.4.1 „Art de la Ruhr“ – ein Austausch zwischen Deutschland und Frankreich

Zu Beginn der 1960er-Jahre erhielt die Arbeiter-Laienkunst aus dem Ruhrgebiet und somit die regionale Kultur über die deutschen Grenzen hinweg Aufmerksamkeit. Anlässlich der Arbeiterfestwochen „Festival du Nord“, die im Rahmen der Veranstaltung „Vèmes Nuits de Vlandre“ stattfanden, wurde vom 27. Mai bis 25. Juni 1961 die Ausstellung „Les Peintres de la Mine“ im Musée de l’Hospice Comtesse in Lille (Frankreich) veranstaltet.²¹³⁹ Die Ausstellung stand unter dem Patronat der Stadt Lille und wurde vom Kultusministerium und vom Ministerium für auswärtige Angelegenheiten unterstützt. Zum „Comité Executif“ gehörten von deutscher Seite unter anderem Thomas Grochowiak, Anneliese Schröder, Otto Burrmeister, der Bochumer Kunstkritiker Kurt Dörnemann sowie die Kulturbeauftragten der Dortmunder Bergbau AG²¹⁴⁰, Arthur Mämpel, und der Hibernia AG in Herne, Günther Röhrdanz.²¹⁴¹

Die Ausstellung war von Grochowiak größtenteils in Recklinghausen zusammengestellt²¹⁴² und unter anderem durch Werke aus der Sammlung des Museums in Lille ergänzt worden.²¹⁴³ Der deutsche Teil trug den Titel „Art de la Ruhr: peinture et sculpture“ und gliederte sich in die beiden Teile „Artistes de la Ruhr“ und „Peinture naive, peintures amateurs de la Ruhr“. Über die Werke bildender Künstler wie Eberhard Viegner oder Ewald Mataré hinaus wurden 74 Arbeiten von 37 Laienkünstlern ausgestellt, von denen die meisten bei der Dortmunder Bergbau AG angestellt waren. Dazu gehörten unter anderem Franz Brandes, Johann Mis, Rudolf Schmidt, Wilhelm Stache und Max Valerius, deren Werke zugleich das Herzstück der deutschen Abteilung

²¹³⁷ Vgl. Hanke 1997, S. 207.

²¹³⁸ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 5.

²¹³⁹ Vgl. Gpf: Echte künstlerische Impulse von der Ruhr, 1961.

²¹⁴⁰ Arthur Mämpel von der Dortmunder Bergbau AG hat selbst Arbeiten für die dortige Ausstellung ausgewählt und dorthin gegeben. (u. a. von Valerius). Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Schröder, 09.04.1963.

²¹⁴¹ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1961, o. S.

²¹⁴² Vgl. Rö: Schwarz-weiß neben Ruhrkünstlern, 1961.

²¹⁴³ Vgl. Laurant, Kat. Ausst. Recklinghausen 1961.

bildeten. Zudem waren Mitarbeiter der Bergwerksgesellschaft Hibernia AG (Herne), Zeche Heinrich-Robert Hamm, Ewald-Kohle AG, August Thyssen-Hütte Hamborn, Zeche Friedrich-Heinrich (Kamp-Lintfort), Firma Friedrich Krupp (Essen) sowie der Zeche Rheinpreußen Duisburg-Homberg mit Arbeiten in der Ausstellung vertreten. Einige von ihnen waren bereits in der Ruhrfestspiel-Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954) präsent gewesen.

Die Werks-Nachrichten hielten fest, dass die französischen, belgischen und englischen Laienkünstler mit Kopien vertreten waren, an denen man die Gefahren des Dilettantismus deutlich machte. Die deutschen Laienkünstler, insbesondere die Belegschaftsmitglieder der Dortmunder Bergbau AG, sah man hingegen „durch die Naivität ihrer Darstellungen“ überzeugen und „die Echtheit ihres ausgesprochenen Laienschaffens“ verkörpern.²¹⁴⁴

Das Festival bot ein Forum für den internationalen Erfahrungsaustausch auf dem Gebiet der Kulturpolitik in Industrieregionen.²¹⁴⁵ Die Teilnehmer sprachen über die Ziele der „Nuits de Flandre“, die gemeinsamen Ideale der Festivals von Lille und Recklinghausen sowie die Völker verbindende Aufgabe der Künste. Man erkannte der Kunst die Fähigkeit zu, „die Träume des arbeitenden Menschen mit der Wirklichkeit“ zu verbinden sowie die Grenzen der einzelnen Berufssparten durch die internationale Sprache der Farbe und Musik und die nationalen Grenzen der Völker zu überwinden. Darüber hinaus berichteten Vertreter der Dortmunder Bergbau AG und der Hibernia AG vor Ort über ihre Kulturarbeit.²¹⁴⁶ In einer Diskussionsrunde tauschten sich Künstler, Kulturreferenten, Kritiker und Pädagogen über die Kulturarbeit in Zechenbetrieben der verschiedenen Länder aus. Die Kulturarbeit der Industrieunternehmen und der Ruhrfestspiele wurde im Ausland als vorbildhaft angesehen. Wie die Werks-Nachrichten berichteten, hatten Belgien und Frankreich offenbar Schwierigkeiten, ein kulturelles Gespräch mit ihren Belegschaften zu finden. Die Dortmunder Bergbau AG und die Hibernia AG wurden von belgischen und französischen Betrieben als „nachahmenswertes Beispiel“ für ihre „Methode“ der kulturellen Betreuung angesehen, wie die Werks-Nachrichten schrieben. Die Ruhrfestspiele hätten als Vorbild für das gesamte Veranstaltungsunternehmen gegolten.²¹⁴⁷ Darüber hinaus wurde der Austausch unter französischen und deutschen Arbeiter-Laienkünstlern angestrebt, weswegen einige deutsche Laienmaler zur Ausstellungseröffnung nach Lille reisten.²¹⁴⁸

Beruhend auf der Ausstellung „Les Peintres de la Mine“ wurde vom 8. bis 30. Juli 1961 die Ausstellung „Kunst an der Ruhr“ im Essener Gruga-Park veranstaltet.²¹⁴⁹ Dabei handelte es sich um eine Gegenüberstellung von professionellen Künstlern und „Sonntagsmalern“, Arbeitern und Angestellten aus dem Bergbau und der Eisen- und Stahlindustrie aus der Region zwischen Rhein und Ruhr sowie Emscher und Lippe. Nachdem die Ausstellung auch nach Mülheim an der Ruhr

²¹⁴⁴ Vgl. o. V. 1961c, S. 140 f.

²¹⁴⁵ Vgl. Kat. Ausst. Bochum 2010, S. 70.

²¹⁴⁶ Vgl. o. V. 1961c, S. 140 f.

²¹⁴⁶ Vgl. Kat. Ausst. Bochum 2010, S. 70.

²¹⁴⁷ Vgl. o. V. 1961c, S. 140 f.

²¹⁴⁸ Vgl. o. V. 1962f, o. S.

²¹⁴⁹ Vgl. Gpf: Echte künstlerische Impulse von der Ruhr, 1961.

gewandert war, veranlassten die hohen Besucherzahlen die Städtische Kunsthalle dazu, die Ausstellung nach Recklinghausen zu holen, wo sie ursprünglich zusammengestellt worden war.²¹⁵⁰ Neben deutschen bildenden Künstlern des Tachismus und des zeitgenössischen Informel waren Laienmaler wie Karl Eduard Kazmierczak, Max Valerius, Friedrich Gerlach oder Wilhelm Stache vertreten.²¹⁵¹

Während die Laienkunstwerke im Erdgeschoss der Kunsthalle gezeigt wurden, präsentierte Grochowiak die bildende Kunst im zweiten Obergeschoss. Parallel wurde in der ersten Etage die von der Kestner-Gesellschaft geliehene Ausstellung „Schwarz-Weiß 61“ mit Lithografien, Radierungen, Holzschnitten sowie Sieb- und Prägedruckten eingerichtet.²¹⁵²

Wie der Pressemeldung der Gütersloher Zeitung zu entnehmen ist, stand auch die Ausstellung „Kunst an der Ruhr“ im Zeichen der Freizeitthematik. In der Konfrontation der beiden Gruppen von Laien- und bildenden Künstlern habe man einen Eindruck von dem erhalten, was Bergmänner und Chemiarbeiter in ihrer Freizeit zu leisten im Stande seien.²¹⁵³ Die Zeitung „Der Mittag“ bewertete die angegliederte Abteilung mit Werken der „Sonntagsmaler“ aus dem Revier interessanter als die Industriemalerei des Ruhrgebiets, die man sich durch nichts Besonderes auszeichnen sah. Während man bei manchen „Naiven“ deutlich sehen könne, bei welchem „Sonntagsmaler“ sie Anleihen gemacht hätten, zeige sich in anderen Stücken „Echtes und Unverfälschtes, das heißt eine unakademisch eigene und unbefangene Schau der Welt, in der diese Künstler leben“. Je unbeeinflusst und unabsichtlicher sie ihre Bilder schufen, desto größer versprach die Qualität zu sein. Als Beispiele wurden Ewald Kruck und Friedrich Gerlach genannt.²¹⁵⁴

III.4.2 „Laienkunst im Ruhrgebiet“ (1963)

Parallel zur Hauptausstellung „Gesammelt im Ruhrgebiet“, die anlässlich der 17. Ruhrfestspiele in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen gezeigt wurde, fand vom 24. Mai bis 16. Juli 1963 die Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ im großen Sitzungssaal und im daran anschließenden Nebensaal²¹⁵⁵ des Rathauses statt.²¹⁵⁶ Grochowiak hatte kurz zuvor im Rahmen einer Betriebsversammlung verkündet, Laienkunst-Ausstellungen fest innerhalb der Ruhrfestspiele zu etablieren.²¹⁵⁷

Das Ausstellungskonzept sah die Einbindung jener Laienkünstler vor, deren Werke bereits im Rahmen vergangener Ruhrfestspiel-Ausstellungen gezeigt worden waren. Während beispiels-

²¹⁵⁰ Vgl. Rö: Schwarz-weiß neben Ruhrkünstlern, 1961; vgl. o. V.: Laienmaler treffen sich zu fruchtbarem Gedankenaustausch, 1961; vgl. Rö: Die Kunsthalle eröffnet drei parallel laufende Ausstellungen, 1961.

²¹⁵¹ Vgl. Kurr: Doppelausstellung in Recklinghausen, 1961.

²¹⁵² Vgl. o. V.: Laienmaler treffen sich zu fruchtbarem Gedankenaustausch, 1961.

²¹⁵³ Vgl. Kurr: Doppelausstellung in Recklinghausen, 1961.

²¹⁵⁴ Vgl. Gpf: Echte künstlerische Impulse von der Ruhr, 1961.

²¹⁵⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Wortmann, 23.03.1963.

²¹⁵⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kazmierczak an Grochowiak, 13.05.1963.

²¹⁵⁷ Vgl. o. V.: Neues von den Ruhrfestspielen, 1963.

weise Gemälde von Friedrich Gerlach in der Ausstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“ (1953) vertreten waren, wählten die Ausstellungsmacher mit Heinrich Schillings Bildern „Hafen“ (1960) und „Mein Elternhaus in Altenessen“ (o. J.) darüber hinaus Arbeiten aus, die bereits in der neun Jahre zurückgelegenen Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954) zu sehen gewesen waren. Dazu gehörten auch Martin Felderhoffs „Bergmannsstillleben“ (vor 1954) und Anneliese Reisingers „Rosenstrauß“ (o. J.) sowie Werke von Josef Geurtz, Karl Eduard Kazmierczak, Hans Menne, Johann Mis und Max Valerius. In der Ruhrfestspiel-Ausstellung „Schönheit aus der Hand – Schönheit durch die Maschine“ (1958) war bereits „Die Geduldsprobe“ (1951) von Karl Eduard Kazmierczak ausgestellt worden.

Anders als in den Vorjahren wollte man in der Schau „Laienkunst im Ruhrgebiet“ (1963) einen kleineren Kreis aus der großen Zahl bekannter und noch unentdeckter Talente präsentieren. Man plante zwischen 20 und 25 Laienkünstler aus dem gesamten Industriegebiet auszusuchen, „die durch die Originalität ihrer Bilder und Skulpturen und ihre stetig gleichbleibende Qualität“ in den letzten Jahren mehrfach die Aufmerksamkeit erregt hätten.²¹⁵⁸ Während die Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954) mit sowohl künstlerischen als auch kunstgewerblichen oder gebastelten Laienarbeiten von 97 Laienkünstlern eher breit angelegt war, sollte sich die Werkauswahl 1963 im Gegensatz dazu auf Malerei, Grafik und Bildhauerei beschränken.²¹⁵⁹ Schließlich wurden Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Linolschnitte, Plastiken, schmiedeeiserne Skulpturen und Holzschnitte präsentiert. Man wollte Laienkünstler mit einer ausgeprägten Handschrift einbeziehen.²¹⁶⁰ Grochowiak meinte damit „eine lebendige, persönliche Ausdrucksweise, die von der Gnade einer eigenen Sprache zeugte, wie sie Rembrandt, Saenredam, van Gogh oder der malende Zöllner Rousseau und wenige andere wenige Geniale gefunden hätten.“²¹⁶¹ Wie Grochowiak erläuterte, zeigte die Ausstellung ein „ernsthaftes Bemühen und unablässiges Ringen mit Material, Form und Aussage.“²¹⁶² Es sollten charakteristische Merkmale im Werk des Einzelnen durch eine umfangreiche Anzahl von Werken repräsentiert werden.²¹⁶³ Dazu wurden insgesamt 24 Werke der Laienkünstler Erich Bödeker, Friedrich Gerlach, Karl Eduard Kazmierczak, Hans Koehn, Anneliese Reising, Heinrich Schilling und Max Valerius aus der Sammlung des Vestischen Museum ausgewählt.²¹⁶⁴ Einige der Exponate waren bereits im März 1963 und somit vor der Eröffnung der Ausstellung angekauft worden.²¹⁶⁵

²¹⁵⁸ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²¹⁵⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Heimrich, 06.04.1963.

²¹⁶⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Gerlach, 06.03.1963.

²¹⁶¹ o. V.: Naive mit „eigener“ Handschrift, 1963.

²¹⁶² o. V.: Naive mit „eigener“ Handschrift, 1963.

²¹⁶³ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Schröder 1963.

²¹⁶⁴ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1963.

²¹⁶⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 08.03.1963; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Gerlach, 15.03.1963.

III.4.2.1 Zu den Voraussetzungen und Vorbereitungen des Ausstellungsprojektes

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Grochowiak bereits 1961 geplant hatte, in der Zeit vom 3. Februar bis 11. März 1962 eine Ausstellung mit Arbeiten von Bödeker, F. Gerlach, Kazmierczak und Valerius zu veranstalten. In einem Schreiben an diese Laienkünstler von Dezember 1961 hatte Grochowiak den Auserwählten angekündigt, mit ihnen nur die bedeutendsten Laienkünstler des Ruhrgebiets zeigen zu wollen. Eine Beschränkung auf vier Laienkünstler sollte jedem die Möglichkeit einräumen, sein Werk breiter zu präsentieren. Grochowiak forderte sie auf, sich intensiv an die Arbeit zu begeben, um in der Ausstellung neue Werke zeigen zu können, da er es als wenig sinnvoll erachtete, erneut Arbeiten auszustellen, die den Besuchern bereits aus vorigen Präsentationen geläufig waren.²¹⁶⁶ Zu einem späteren Zeitpunkt äußerte Grochowiak jedoch Zweifel daran, dass ausreichend neue erstrangige Werke entstanden waren, die in der geplanten Ausstellung gezeigt werden konnten. Er sprach sich für eine Verschiebung der Ausstellung aus, um den Künstlern Zeit für die Erstellung möglichst vieler neuer Arbeiten zu geben.²¹⁶⁷ Vor diesem Hintergrund erscheint es möglich, dass die angekauften Werke und jüngeren Exponate der Ausstellung infolge von Grochowiaks Aufruf entstanden waren.

Die Intention, aktuelle Werke auszustellen, lässt zudem den Anspruch an die Laienkunstausstellung deutlich werden, darin jüngste Tendenzen der Laienkunst abzubilden. So wurde beispielsweise Schilling nachweislich gebeten, sowohl alte als auch neue Arbeiten zur Sichtung in die Kunsthalle Recklinghausen zu bringen.²¹⁶⁸ Die Ausstellungsleitung beabsichtigte zudem, Laienkunstwerke von Arbeiter-Laienkünstlern aus Industrieunternehmen aufzunehmen, die zur damaligen Zeit noch unbekannt waren. Zu diesem Zweck hielt man in Zechen, Hüttenwerken, Fabriken, Büros und vielen anderen Arbeitsstätten im Ruhrgebiet nach neuen Talenten Ausschau. Dabei waren die bereits zahlreich bestehenden Kontakte zu Industrieunternehmen der Region hilfreich.²¹⁶⁹ Die Darstellung der Korrespondenzen im Rahmen der Ausstellungsvorbereitungen zeigen, dass die Ausstellungsleitung einen großen organisatorischen Aufwand betrieben hatte, um einige Neuentdeckungen zusammenzutragen.²¹⁷⁰ Beispielsweise wurde Grochowiak 1962 von der Hoesch AG zur Eröffnung des firmeneigenen Steckenpferd-Turniers eingeladen.²¹⁷¹ Um über die Entwicklungen der Laienkunst im Raum Rhein-Ruhr orientiert zu sein, bat die Leitung der Recklinghäuser Museen außerdem verschiedene Industrierwerke um die Benachrichtigung über stattfindende Laienkunst-Ausstellungen in den Betrieben.²¹⁷² Im Hinblick auf zukünftige Ausstellungsprojekte führte die Kunsthalle eine Laienkünstler-Kartei, die stetig erweitert wurde.²¹⁷³ Grochowiak konsultierte zudem Ausstellungsberichte diverser Werkzeitungen und bat die jeweiligen Redakteure, ihm Auskünfte über Laienkünstler zu erteilen. Wie umfang-

²¹⁶⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Gerlach, 22.12.1961.

²¹⁶⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundbrief von Grochowiak, o. D.

²¹⁶⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Schilling, 12.03.1963.

²¹⁶⁹ Vgl. o. V. 1963d, S. 33.

²¹⁷⁰ Vgl. o. V.: Laienkünstler zeigen ihre Werke, 1963.

²¹⁷¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief des Vorstandes der Hoesch Aktiengesellschaft an Grochowiak, 16.10.1962.

²¹⁷² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Prodöhl, 18.04.1963.

²¹⁷³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Riebartsch, 08.04.1963.

reich und sorgfältig Grochowiaks Recherchen waren, offenbart seine Kontaktaufnahme zum Arbeitsausschuss der Arbeitsgemeinschaft der deutschen Werkschriftleiter, den er um die Zusendung einer Liste der im Gebiet zwischen Marl, Hamm, Krefeld und Wuppertal erscheinenden Werkzeitschriften mit den Kontaktadressen der jeweiligen Redakteure bat.²¹⁷⁴ Der Verantwortliche Martin Nebe schickte das Heft „Werkzeitschriften heute“, das eine Übersicht über die in NRW erschienenen Werkzeitschriften enthielt, zu Grochowiaks Händen.²¹⁷⁵ Dieser schrieb außerdem den Wirtschaftsverband Eisen und Stahl an, um sich nach Werkzeitschriften zu erkundigen, die im Bereich von Eisen und Stahl in Nordrhein-Westfalen erschienen.²¹⁷⁶ Schröder kontaktierte Redaktionen verschiedener Werkzeitschriften, deren Resonanz insgesamt groß war, und ließ sich Berichte über vergangene Laienausstellungen zusenden.²¹⁷⁷

Mehrere Betriebe unterstützten die Ruhrfestspiel-Ausstellung, indem sie in ihren Werkzeiteungen mit Anzeigen oder Aushängen Werbung für die Laienkunst-Ausstellung machten.²¹⁷⁸ Die Mannesmann Aktiengesellschaft Hüttenwerke Duisburg-Huckingen schlug den Ausstellungsorganisatoren kurzfristig drei Laienkünstler aus ihrem Betrieb vor. Unter diesen befand sich Hans Büning, dessen Arbeiten in die Präsentation aufgenommen wurden.²¹⁷⁹ Grochowiak arbeitete überdies mit dem Kulturbeauftragten der Hibernia AG, Günter Röhrdanz, zusammen, der in Kontakt zu mehreren Unternehmen und deren Kunstkreisen stand.²¹⁸⁰

Grochowiak und Schröder besuchten zur Vorbereitung der Ausstellung auch Steckenpferd-Ausstellungen verschiedener Unternehmen. Dazu gehörte die im Rahmen des neunten Steckenpferd-Wettbewerbs veranstaltete Ausstellung der Werkzeitung „Werkmänner an Rhein und Ruhr“ der Phoenix-Rheinrohr AG, die in der ersten Hälfte des Jahres 1963 im Werk Thyssen in Mülheim an der Ruhr, im Werk Ruhrort in Duisburg sowie in der Hauptverwaltung in Düsseldorf gezeigt wurde.²¹⁸¹ Grochowiak wählte schließlich einige Werke von Arbeiter-Laienkünstlern der Phoenix-Rheinrohr AG aus, die bei den dortigen Ausstellungen vertreten waren und von gleichbleibender Qualität zeugten. Dazu gehörten die Holzsulpturen von Josef

²¹⁷⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Nebe, 23.03.1963.

²¹⁷⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Nebe an Grochowiak, 29.03.1963.

²¹⁷⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bart, 23.03.1963.

²¹⁷⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Nebe, 02.04.1963.

Beispielsweise schickte die Deutschen Edelstahlwerke AG Berichte über Freizeitausstellungen aus drei ihrer DEW-Mitteilungsblätter. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Prodöhl an Schröder, 05.04.1963.

Die Redaktion der Werkzeitschrift „Blick ins Werk“ der Gutehoffnungshütte Sterkrade AG sandte einen Ausstellungsbericht von 1959. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Weber an Schröder, 10.04.1963.

Darüber hinaus lud beispielsweise die Firma Vorwerk & Co. zu ihrer vom 22. bis zum 27. April 1963 veranstaltete Laienkunst-Ausstellung nach Wuppertal Barmen ein, damit die Ausstellungsleitung Laienkünstler aus dem Wuppertaler Raum kennenlernen konnte. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pöhler an Schröder, 10.04.1963.

²¹⁷⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Koch an Schröder, 08.04.1963; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der VEW-Pressestelle an Schröder, 08.04.1963.

²¹⁷⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kreiseler an Schröder, 31.03.1964.

²¹⁸⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Röhrdanz an Grochowiak, 09.03.1963; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Boresch an Grochowiak, 02.05.1963.

²¹⁸¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an van Rienen, 10.05.1963.

Geurtz, der bereits in der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954) vertreten war, die Holzskulptur „Der Kokillenmann“ des Kranführers Theo Tebeck vom Werk Ruhrort und Rudi van Rienens Wandteppich „Adam und Eva“. Die letzteren beiden Werke hatten im achten Steckenpferd-Wettbewerb der Phoenix-Rheinrohr AG 1958 einen Sonderpreis für die originellste Idee und die künstlerisch wertvollste Arbeit erhalten. Die Jury erkannte in Tebecks Skulptur ein Produkt „echter Volkskunst“, das ein „außergewöhnlich klares Empfinden für Gestaltung und Formgebung“ gezeigt habe.²¹⁸²

Wie diese Beispiele zeigen, wählte die Ausstellungsleitung der Ruhrfestspiele unter den noch unbekannteren Laienkünstlern überwiegend Positionen aus, die bereits zuvor in Steckenpferd-Wettbewerben verschiedener Industriebetriebe mit den ersten Plätzen ausgezeichnet worden waren. Horst Inderbieten, Arbeiter der Gelsenkirchener Bergwerks-AG, hatte sich beispielsweise im Wettbewerb von 1955 hervorgetan, aus dem er in der Kategorie „Gemälde, Plastiken und Bastelarbeiten“ als erster Preisträger hervorgegangen war.²¹⁸³ Des Weiteren hatte Peter Paul Hubert Schmitz im siebten Laienkunst-Wettbewerb der Phoenix-Rheinrohr AG 1960 für sein Ölbild „Herstelle“, mit dem er auch in der Ruhrfestspiel-Ausstellung 1963 vertreten war, den ersten Preis über 50 DM in der Kategorie „Zeichnungen und Gemälde“ erhalten. In der Gruppe „Plastiken“ wurde Heinrich Peeters mit dem ersten Preis und Josef Geurtz mit dem zweiten Platz ausgezeichnet.²¹⁸⁴ Horst Prömper vom Werk Poensgen, der in der Ruhrfestspiel-Ausstellung von 1963 mit drei Ölgemälden vertreten war, hatte beim Wettbewerb der Phoenix-Rheinrohr AG 1961 in der Gruppe „Gemälde und Zeichnungen“ den zweiten Preis erhalten.²¹⁸⁵ Die Ausstellungsleitung der Ruhrfestspiele hatte zudem Arbeiten von Laienkünstlern ausgewählt, die mehrfach als Preisträger aus Freizeitwettbewerben der Firma Krupp hervorgegangen waren. Dazu zählte z. B. der Monteur Albert Lodenkämper, der 1962 den ersten Preis für die Eisenskulpturen „Pinguine“ (1962) gewonnen hatte, von denen sechs Stück in der Ruhrfestspiel-Ausstellung gezeigt wurden. Das Exponat „Frühling auf der Heimerde“ (1962) von Werner Plümer, der damals als Anzeichner bei den Essener Maschinenfabriken der Firma Friedrich Krupp tätig war, hatte im Wettbewerb von 1962 den dritten Preis gewonnen.²¹⁸⁶

Letztendlich wählte Grochowiak 190 Arbeiten von 41 Laienschaffenden für die Ausstellung aus.²¹⁸⁷ Hinzu kamen einige Plastiken Bödekers, die in ihrer Anzahl nicht im Ausstellungskatalog erfasst sind. Dass Grochowiak sich letztlich nicht an die angestrebte Beschränkung auf maximal 25 Laien hielt, begründete die Westdeutsche Allgemeine Zeitung sowohl mit der weitreichenden Qualität der Werke als auch mit der Tatsache, dass mehr Laienkünstler im Ruhrgebiet

²¹⁸² Vgl. o. V. 1958f, S. 18.

²¹⁸³ Vgl. o. V. 1955j, S. 30.

²¹⁸⁴ Vgl. o. V. 1960b, S. 16; vgl. o. V. 1960a, S. 8.

²¹⁸⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Gerlach, 06.03.1963.

²¹⁸⁶ Vgl. o. V. 1962d, S. 252.

²¹⁸⁷ Darunter befanden sich Mitarbeiter der Hoesch AG (5), der Firma Friedrich Krupp (6), der Hibernia AG (4), der Dortmunder Bergbau AG (4), der Phoenix-Rheinrohr-AG (8), der Mannesmann AG, (1), des Hüttenwerks Huckingen (1), der Steinkohlengas Dorsten (1), der Ewald-Kohle AG (1) August Thyssen-Hütte Hamborn (1), der Klöckner-Humboldt-Deutz AG (1), der Zeche Heinrich-Robert (1) und der Firma Wevelsiep Recklinghausen (1) sowie fünf Rentner und eine Hausfrau. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

lebten, als die Ausstellungsleitung zuvor angenommen hätte.²¹⁸⁸ Wie im Katalog beschrieben, hätte man noch weitere Laienkünstler und Exponate ausgewählt, wenn nicht der Ausstellungsraum begrenzt gewesen wäre, wie Grochowiak meinte.²¹⁸⁹

III.4.2.2 Zum Konzept der Ausstellung

Wesentlich für die Recherchearbeit der Kunsthalle und ihrer endgültigen Künstler- und Werkauswahl war die Fragestellung gewesen, ob es die „unverdorbenen, echten Sonntagsmaler“, wie sie in Paris zu finden waren, noch gab. Mit deutlichem Bezug auf die von Wilhelm Uhde geförderten „Modernen Primitiven“ begab sich Grochowiak folglich in Zechen, Hütten und anderen Arbeitsstätten im Ruhrgebiet auf die Suche nach Nachfolgern der als „Maler des einfältigen Herzens“ bekannt gewordenen Autodidakten. Mit der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ (1963) sah man ihre Existenz positiv bestätigt. Grochowiak gestand allerdings zugleich ein, dass die Ausstellung an der Realität vorbeigegangen wäre, hätte sie nicht auch Laienkünstler einbezogen, die durch Schulung „über ein hohes Maß technischer und artistischer Fähigkeiten verfügen“.²¹⁹⁰ Vor diesem Hintergrund nahm der Ausstellungsleiter eine konzeptionelle Trennung dieser beiden Gruppen vor, indem er zwischen „Naiven“²¹⁹¹ und „Artisten“ unterschied.²¹⁹² Den „artistischen“ Laienkünstlern erkannte er ein hohes Maß an technischer und künstlerischer Fähigkeit zu. Dieser Gruppe gehörten Grochowiak zufolge unter anderen Alexander Langner, Horst Inderbieten, Wilhelm Linkemann und Friedrich Hans Kuhr an. Grochowiak schreibt:

„Ihnen ist eine wache Beobachtungsgabe, verbunden mit zeichnerischem Talent in die Wiege gelegt worden und das, was den naiven Künstlern abgeht: die Beherrschung der technischen Mittel und die Kontrolle aller künstlerischen Vorgänge durch einen wachen Intellekt [...]“.²¹⁹³

Er riet diesen Laienkünstlern, sich durch den Besuch von Kunstausstellungen, durch vergleichende Betrachtungen und unermüdliche Studien zu schulen. Um sich ihre Freiheit zu bewahren, sollten die Laienkünstler darauf achten, keinen Vorbildern zu verfallen.²¹⁹⁴ Laut Günther Ott waren in dieser Gruppe Impressionisten, Realisten, Kubisten und Expressionisten und sogar Abstrakte zu finden.²¹⁹⁵ Die Abbildung von Langners Pastell „Rheinhafen Duisburg“ (1962), das Kähne in geometrischen Formen wiedergibt, zeigt beispielsweise, dass sich neben Werken mit gegenständlichen Darstellungen ebenfalls Exponate mit einer abstrahierten Formensprache be-

²¹⁸⁸ Vgl. o. V.: Grünanlage vor dem Rathaus wird mit Laien-Plastiken „bevölkert“, 1963.

²¹⁸⁹ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²¹⁹⁰ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²¹⁹¹ Grochowiak erachtete die existierenden Bezeichnungen „naive Malerei“, „Maler des reinen Herzens“, „neo-primitive“ oder „instinktive Malerei“ zwar als unbefriedigend, doch entwickelte er im Hinblick auf die Begrifflichkeit selbst keinen innovativen Vorschlag. Anstelle dessen verwendet er neben der Bezeichnung „Sonntagsmaler“ überwiegend den Begriff „naive Malerei“. Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²¹⁹² Von einigen der in der Ausstellung vertretenen Laienkünstler weiß man jedoch nicht, welcher Gruppe sie von Grochowiak zugeordnet wurden. Die Anordnung und Zusammenstellung der Abbildungen im Ausstellungskatalog scheint die „naiven“ von den „artistischen“ Laienkünstlern zu trennen.

²¹⁹³ Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²¹⁹⁴ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²¹⁹⁵ Vgl. Ott 1963, S. 16 f.

fanden (Abb. 22, S. 282). Auch Inderbietens Ölbild „Industrie im Winter“ (1962) gibt durch skizzenhafte Umriss schemenhaft Häuserfassaden wieder (Abb. 23, S. 282).²¹⁹⁶

Um eine nachvollziehbare Abgrenzung zwischen „Naiven“ und „Artisten“ zu schaffen, stellte Grochowiak eine Reihe formal-stilistischer Kriterien auf, mithilfe derer er einen Teil der Arbeiter-Laienkünstler als „naiv“ kennzeichnen und qualitativ zur bekannten älteren Generation der „Naiven“ in Beziehung setzen konnte. Die Merkmale der „naiven Kunst“ meinte er unter anderem in den Werken von Bödeker, F. Gerlach, Hertmann, Kazmierczak, Klekawka, Koehn, Schmitz und Valerius zu finden. Als grundlegenden Unterschied zu den „Artisten“ führte Grochowiak an, dass die „Naiven“ wie Kazmierczak oder F. Gerlach keinen Stil, aber eine Handschrift besäßen. Als Beispiel diente ihm auch der Hinweis auf die lasierende Malweise Koehns, „die voll Zartheit und Empfindung und von diskreter Zurückhaltung ist [...]“. Als unverwechselbar führte er zudem den unbekümmert wirkenden, ruppigen, zugreifenden Pinselschlag von Valerius an. Die eigene, angeblich unbeholfen wirkende Handschrift führt Grochowiak auf den Versuch zurück, maltechnische Hindernisse zu überwinden. Die individuelle Gestalt der Bilder hätte sich zudem durch den meist fehlenden Schatten ausgezeichnet, da „Naive“ Licht und Schatten keine Funktion in ihren Bildern beimessen würden. Auch über perspektivische Verkürzungen, anatomische Genauigkeiten und Proportionen schienen sie sich nicht den Kopf zu zerbrechen, wie Grochowiak schreibt. Als typische „naive“ Bildthemen benennt der Autor beispielsweise Dinge und Begebenheiten aus der Umgebung der Maler wie ihr Arbeitsumfeld. Häufiger noch würden Landschaften und „Räume der Sehnsucht“ oder Begebenheiten aus der Kindheit dargestellt.²¹⁹⁷ Grochowiak schreibt dazu:

„Sie wollen sich und auch anderen mitteilen, wie schön es in der Vergangenheit gewesen ist, wie schön das nicht Erreichbare gewesen wäre und halten auch gern die kleinen Freuden, die ihnen irgendwann im Alltag begegnet sind, in liebevoll geschilderten Details und poetisch idealisierter Atmosphäre fest.“²¹⁹⁸

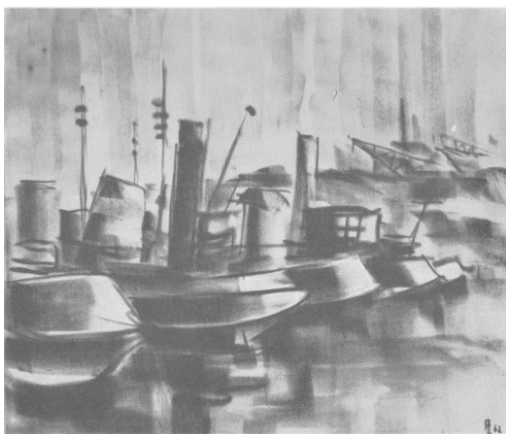


Abb. 22: Alexander Langner, Rheinhafen Duisburg, 1962

Abb. 23: Horst Inderbieten, Industrie im Winter, 1962

²¹⁹⁶ Vgl. Laienkunst im Ruhrgebiet, Ausst.-Kat., 1963, o. S.

²¹⁹⁷ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²¹⁹⁸ Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

Die gleiche Beschreibung findet sich in Grochowiaks Publikation „Deutsche naive Kunst“. Vgl. Grochowiak 1976, S. 16 f.

Grochowiak erläutert, dass „naive“ Maler die Dinge „mit den Augen glücklicher Kinder“ sähen. Unter ihren Händen würden sich „banale Alltäglichkeiten poetisch verklären und verwandeln“. Trotz negativer Lebenserfahrungen seien die meisten von ihnen „in sich ausgeglichen, versonnen und von stillem Optimismus und Vertrauen“ geprägt. Einige unter ihnen würden sich zudem bildnerisch kritisch mit der damaligen Zeit auseinandersetzen. Grochowiak führt hier Kazmierczaks Gemälde „Karneval“ (1961, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen), Josef Grasediecks Reliefbildnisse und Karl-Heinz Thewissens Holzschnitte an.²¹⁹⁹

III.4.2.3 Zu einzelnen Werken der Ausstellung



Abb. 24: Josef Grasedieck, Wartende Frauen, 1960

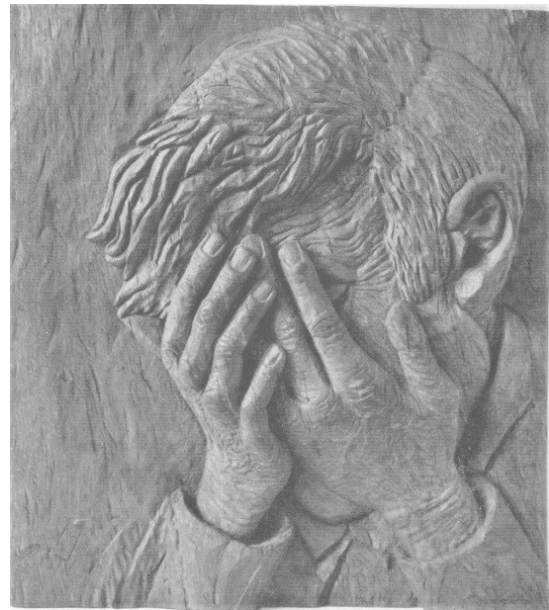


Abb. 25: Josef Grasedieck, Nachdenklichkeit, 1961

Josef Grasedieck, der eben zu jenen „Naiven“ gezählt wurde, die sich kritisch mit ihrer Zeit auseinandersetzten, wurde 1922 in Gladbeck geboren. Der gelernte Gärtner arbeitete schließlich auf der Zeche Scholven, einem zur Bergwerksgesellschaft Hibernia AG Herne gehörenden Betrieb. Mit insgesamt fünf Werken war Grasedieck in der Ausstellung vertreten. Darunter befand sich das Holzrelief „Wartende Frauen“ (1960)²²⁰⁰ (Abb. 24, S. 283). Das Flachrelief zeigt vier Halbfiguren, genauer drei nebeneinander angeordnete Frauen und einen Jungen. Die im Dreiviertelprofil dargestellten Oberkörper und Gesichter sind der rechten Bildseite zugewendet. Während die Frau links, wie vor Entsetzen gepackt, ein Ende ihres Kopftuches vor den Mund hält, schaut die Wartende in der Mitte gedankenversunken zu Boden. Sie streckt die linke Hand unter ihrem Tuch hervor, um sich scheinbar der Frau rechts von ihr zuzuwenden. Diese richtet den Blick erwartungsvoll über den rechten Bildrand hinweg in die Ferne. Die Körper sind unterschiedlich stark herausgearbeitet. Während sich die mittlere Frau nur schwach vor dem Grund erhebt, treten

²¹⁹⁹ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²²⁰⁰ Grasediecks Arbeit „Wartende Frauen“ sollte im darauffolgenden Jahr Teil der von der Hibernia AG organisierten Ausstellung „Schöpferische Freizeit 1964“ sein, die Arbeiten der Angehörigen verschiedener eigener Betriebe auf Wanderschaft in mehrere Ruhrgebietsstädte schickte. Vgl. o. V. 1965c, S. 62 f.

die beiden äußeren Figuren überlappend und erhaben vor sie, wodurch die Figuren zum einen zueinander in Beziehung gesetzt werden und das Bild zum anderen an Tiefe gewinnt. Auch wenn die starre Figurendarstellung im Bild dominiert, erfüllt sie nicht die Funktion eines Gruppenporträts. Die Dramaturgie des Bildwerks ist stattdessen, wie der Werktitel andeutet, vom emotional aufgeladenen Akt des Wartens bestimmt. Die Darstellung konzentriert sich auf die Gesichter der Figuren, denen die Anspannung und Sorge abzulesen ist. Grasedieck erreicht diese Wirkung durch eine grobe Schnitztechnik, mit der er sowohl Gesichter als auch Hände detailliert herausarbeitet. Die Gesichter der Frauen, ihre Stirn und Wangen sind von tiefen Kerben gezeichnet, ihre Münder sind leicht geöffnet. Die Kleider und der Hintergrund sind dem Holzschnitt entsprechend gearbeitet und durch tief in das Trägermaterial geschnitzte Furchen gestaltet, sodass die Ebenen regelrecht miteinander verschmelzen und eine homogene Fläche bilden, von der sich die Köpfe mit den ausdrucksstarken Gesichtern abheben. Die Struktur des Holzschnittes hat eine dem pastosen Duktus vergleichbare Wirkung, wie sie die späteren Gemälde Vincent van Goghs dominiert. Auch die markanten Gesichter und Hände von Grasediecks Figuren erinnern an die realistischen Darstellungen von Bäuerinnen und Bauern in den Werken des niederländischen Künstlers. In seinem Gemälde „Die Kartoffeleesser“ (1885, Amsterdam, Van Gogh Museum) charakterisierte van Gogh die schwer arbeitenden Landsleute durch prägnante Gesichter und große schwielige, von schwerer Arbeit gezeichnete Hände.

Insgesamt gelang Grasedieck mit seiner Arbeit „Wartende Frauen“ (1960) eine ausdrucksstarke und in sich stimmige Komposition, deren Expressivität höchstens von seinem Holzrelief mit dem Titel „Nachdenklichkeit“ (1961) übertroffen wird (Abb. 25, S. 283). Es handelt sich hierbei um ein Sujet, das hohe Anforderungen an den Laienkünstler gestellt haben muss, da er die bildnerische Umsetzung eines mentalen Prozesses zu bewältigen hatte. Grasedieck löst diese Aufgabe mithilfe der Gebärde: Die Kopfhaltung wie auch das Abschirmen des Gesichts mit den Händen versinnbildlichen die Kontemplation, den inneren Rückzug des Nachdenkens. Dass Grochowiak ihn zu jenen Laienkünstlern zählte, die sich kritisch mit ihrer Zeit auseinandersetzten, findet aufgrund seiner Behandlung tiefgründiger Sujets durchaus seine Begründung. In Anbetracht seiner durchdachten Komposition und expressiven Gestaltungsweise, mit welcher er an die moderne Formsprache anzuknüpfen scheint, ist seine Zuordnung zu den „Naiven“ jedoch fraglich. Grasedieck zeigt entgegen den Merkmalen der „naiven Kunst“ die technische Fähigkeit, Gegenstände plastisch detailgetreu darzustellen, wofür der „Nachdenkende“ mit seinen sorgfältig ausgearbeiteten Nagelbetten, Hautfalten und Haaren ein anschauliches Beispiel ist.

Anspruchsvollen Bildthemen widmete sich ebenfalls der Laienmaler Friedrich Gerlach, der seit Anfang Oktober 1962 bereits pensioniert war. Von ihm stammte die Mehrzahl der Exponate der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1963).²²⁰¹ Sein Gemälde „Die Zeit X“ (1963, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) zeigt, wie der Beschreibung des Künstlers im Ausstellungs-

²²⁰¹ F. Gerlach war seit Anfang Oktober 1962 pensioniert und zum Zeitpunkt der Ausstellung bereits Rentner. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Personalbogen, Friedrich Gerlach, 09.04.1963.

katalog zu entnehmen ist, einen zum Schutzbunker umfunktionierten Kellerraum (Abb. 26, S. 285). Der Schein der rechts im Bild platzierten Kerze lässt mehrere zentral in der Bildmitte platzierte Personen erkennen. Ein Mann und eine Frau sitzen jeweils mit einem Kind auf dem Schoß einander zugewandt auf zwei Stühlen. Ihre ausdruckslosen Blicke sind in die Leere gerichtet. Rechts im Bild ist ein Tisch dargestellt, in dessen unteren Fächern Kartoffeln eingelagert sind. Das schwache Kerzenlicht lässt in der Düsternis des Raumes einige Gegenstände erkennen: eine Feuerspritze, Werkzeuge, Gasmasken und Schutzanzüge sowie ein Vorrat an Lebensmittelkonserven, eine Flasche mit trinkbarem Alkohol und ein Gläschen mit Gift. Dieser Vorrat erscheint wie ein Notproviand für schlechte Zeiten und lässt zugleich erahnen, dass die Familie im Kellerraum ihres Wohnhauses Schutz gesucht hat. Grochowiak erkennt in den dargestellten Gesichtern die „Angst vor dem, was unabwendbar zu sein scheint“²²⁰². Vermutlich zeigt Gerlach das Moment einer bevorstehenden Katastrophe, in dem das elektrische Licht bereits ausgefallen ist, wie der Maler selbst schreibt. Das Gift dient der Familie als letzte Rettung.²²⁰³ Die Werkzeitschrift der Thyssen Aktiengesellschaft interpretiert das Bild als Erinnerung des Künstlers an die bösen Jahre im Luftschutzkeller wie auch als mahnenden Hinweis auf eine drohende Zukunft.²²⁰⁴ Der pensionierte Bergmann erläutert selbst zur Entstehung des Bildes:

„Ich bin der Meinung, daß es in einem Krieg mit allen Mitteln für den Zivilisten keinen Schutz gibt. Eher kann ein Soldat mit dem Überleben rechnen. Man hat, um guten Willen zu zeigen, die verfluchten Sirenen wieder aufgebaut. Nun, wenn sie einmal ernsthaft Alarm heulen, dann wird dies für uns nur bedeuten: ‚Fertigmachen zum Sterben‘!“²²⁰⁵



Abb. 26: Friedrich Gerlach, Die Zeit X, 1963

Das Bild liest sich demzufolge als düstere Prognose, eine Warnung vor den Gefahren, die noch auf die Menschen zukommen können. Die zu einer Bilderzählung zusammengesetzten Bildmotive vermitteln dem Betrachter einen bedrückenden Eindruck von der ausweglos scheinenden Situation eines Atomangriffs. Laut Gerlach war es eine Zeit politischer Hochspannung, in der

²²⁰² Grochowiak 1978, o. S.

²²⁰³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Gerlach an Grochowiak, 24.02.1963.

²²⁰⁴ Vgl. Gpf 1978, S. 22.

²²⁰⁵ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Gerlach an Grochowiak, 24.02.1963.

viel vom Luftschutz gesprochen worden sei.²²⁰⁶ Der Maler spielt hier auf die in der Nachkriegszeit vorherrschenden politischen Spannungen zwischen den Großmächten USA und Sowjetunion an. Gegensätze zwischen dem kommunistischen und kapitalistischen Wirtschafts- sowie Herrschaftssystem hatten nach dem Krieg zum Zerfall des russisch-amerikanischen Bündnisses geführt. Im darauffolgenden Kalten Krieg begann ein Wettrüsten, und 1962 kam es zur sogenannten Kuba-Krise, womit die Gefahr eines Atomkriegs zwischen den Weltmächten wuchs. Auch in Deutschland wurde über die militärische Aufrüstung mit Atomwaffen diskutiert.

Laut Gerlach basiert das Dargestellte auf eigenen Erlebnissen und Gefühlen während des Zweiten Weltkrieges. Er schreibt:

„Ich kenne diesen Gesichtsausdruck zur Genüge vom zweiten [sic!] Weltkrieg her. Nur das Gehör ist unheimlich geschärft und lauscht auf jedes Geräusch, daß durch die Wände dringt. Damals im letzten Kriege hatten wir noch eine Chance zum Überleben. Zur Zeit X wird kaum einer eine haben. Die Menschen im Keller sind Todeskandidaten.“²²⁰⁷

Vor dem Hintergrund, dass die Darstellung auf eigene biografische Erfahrungen Gerlachs zurückgeht, erhielt das künstlerische Schaffen für ihn möglicherweise eine eigentherapeutische Bedeutung, indem er sich im schöpferischen Prozess mit seinen Kriegserlebnissen auseinandersetzte. Wie der Maler gegenüber Grochowiak ausführt, beabsichtigte er bildnerisch die Verlassenheit des einzelnen Menschen in einem solchen Fall deutlich zu machen.²²⁰⁸ Anders als beispielsweise Grasedieck, der seelische Zustände durch die Darstellung expressiver Physiognomien ausdrückte, nahm sich Gerlach in seinem Schaffen psychischer Zustände an, indem er diese über die Bildhandlung rekonstruierte.

Durch eine gegenständliche Bildsprache schafft Gerlach mit „Die Zeit X“ eine inhaltlich klare Bilderzählung, die sich dem Betrachter leicht erschließt. Das Spiel von Licht und Schatten sowie die Verwendung einer kühlen Farbpalette schaffen eine nüchterne und gleichzeitig bedrückende Atmosphäre, welche die Bilderzählung und ihre Aussagekraft unterstützt. Die Darstellung der Objekte und der Figuren weist technische Schwächen unter anderem in der Wiedergabe der Anatomien auf, wie z. B. die puppengleichen, steifen Körper veranschaulichen. Gelungen erscheinen hingegen die ausdrucksstarken Gesichter. Wie die Werkbeschreibung und Gerlachs eigene Ausführungen deutlich machen, bildete er sich eine eigene Meinung zu aktuellen politischen Themen und war durchaus in der Lage, seine bewusste Wahrnehmung der durchlebten Zeitgeschichte künstlerisch zu reflektieren.

Ein weiteres Werk aus der Ausstellung, in dem sich Gerlach mit der eigenen Psyche auseinandersetzte, ist das Bild „Am Totenbett“²²⁰⁹ (1955) (Abb. 27, S. 287). Es zeigt das Interieur eines Schlafzimmers aus der Perspektive eines Liegenden. Der Blick fällt auf sieben Jungen, die am Fußende eines Doppelbetts stehen. Gerlach erläutert das Bild wie folgt:

²²⁰⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Gerlach an Grochowiak, 24.02.1963.

²²⁰⁷ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Gerlach an Grochowiak, 24.02.1963.

²²⁰⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Gerlach an Grochowiak, 24.02.1963.

²²⁰⁹ Der Werktitel „Die Toten am Bett“ erscheint im Zusammenhang mit F. Gerlachs Stellungnahme im Ausstellungskatalog. Die dortige Werkliste führt dasselbe Werk allerdings unter dem Titel „Am Totenbett“ auf. Die aktuelle Inventarliste der Kunsthalle Recklinghausen führt das Werk unter dem Titel „Tote am Bett“.

„Des Abends, kurz vor dem Einschlafen, gibt es eine Sekunde, in welcher die Realität unserer bekannten Welt in Frage gestellt ist. Dann bevölkert sich das Zimmer mit allerlei Schemen in Gestalt von Menschen, für welche die Dimensionen unserer Welt scheinbar nicht vorhanden sind. Sie gehen durch Wände und geschlossene Türen. Dies Phänomen ist verstandesmäßig nicht zu überprüfen, denn sobald sich der Verstand einschaltet, ist alles verflogen.“²²¹⁰



Abb. 27: Friedrich Gerlach, Tote am Bett, 1955
Abb. 28: Friedrich Gerlach, Das Gewicht der Welt, 1962

Den Ausführungen zufolge stellt das Bild das Moment des geistigen Übergangs vom Wachzustand, das heißt von der bewussten Wahrnehmung in einen unbewussten Zustand kurz vor dem Einschlafen dar. Die wahrgenommenen Schemen im Raum hat Gerlach „aus der Erinnerung an diesen Zustand des Halbschlafes gemalt“, wie er erklärt.²²¹¹ Mit einem flüchtigen Duktus versucht er das imaginäre Bild von den schemenhaften Figuren aus der Erinnerung darzustellen. Bilder wie diese bezeugen, dass Gerlach über die Fähigkeit der kontrollierten Selbstwahrnehmung verfügte. Er schien ein sensibler und empfindsamer Mensch gewesen zu sein, der seine Sinneswahrnehmung beobachtete und diese kreativ in die bildnerische Darstellung umzuleiten versuchte. In einem Brief an Grochowiak schreibt der Maler, dass sich Ereignisse, die ihn stark bewegten, in „Visionen“ umformten. Er könne selbst einen Zusammenhang zwischen seinen Visionen und dem, was ihn zuvor beschäftigt habe, herstellen. Unverwechselbar mit nächtlichen Träumen würden diese wie ein feststehendes Bild in gedämpften Farben in sein Bewusstsein treten, wobei gewöhnlich eine Farbe dominiere. Indem er sie mit Pinsel und Farbe aus der Erinnerung nachzeichne, würde Gerlach seine Visionen deuten. Erfülle die Vision bereits alle Forderungen, die an die Bildmäßigkeit gestellt würden, sei es „manchmal nötig, irgend etwas [sic!] zu ändern oder besonders hervorzuheben, um die Gesetze der Bildmäßigkeit zu erfüllen, oder um das Bild verständlicher zu machen“.²²¹² Innerhalb seines eigenen künstlerischen Anspruchs, kunsttheoretische Gesetze umzusetzen, war sich Gerlach seiner technischen Grenzen dennoch bewusst, wenn er selbstkritisch schreibt:

²²¹⁰ Kat.-Nr. 36, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²²¹¹ Vgl. Kat.-Nr. 36, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²²¹² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Gerlach an Grochowiak, 24.02.1963.

„Wenn ein solches Bild trotzdem einige Wünsche offen läßt, dann liegt es meistens an meiner technischen Unzulänglichkeit.“²²¹³

Gerlachs Bemühungen, die eigene Verfassung im Halbschlaf im Medium der Malerei abzubilden, rückt sein Schaffen in die Nähe der 1920er-Jahre, in denen die Gruppe der Surrealisten das Unbewusste zum zentralen Anliegen ihres künstlerischen Schaffens machte. Auch sie beobachtete mentale Zustände zwischen Wachheit und Schlaf, um einen Zugang zu unbewussten Schichten zu finden.

Im Bild „Das Gewicht der Welt“ (1962, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) handelt es sich laut Gerlach um eine mehrere Jahre zurückliegende Vision, an deren Darstellung er kleine kompositorische Änderungen vorgenommen hat (Abb. 28, S. 287). Wie er selbst beschreibt, stellte er die Welt als Höhle und den Himmel als mächtiges Gewölbe dar. Das an den seitlichen Bildrändern abgebildete Mauerwerk vermittelt den Eindruck einer Architektur, die in der Struktur des Himmels wieder aufgegriffen wird. Aus erhöhtem Betrachter-Standpunkt wird der Blick auf eine Straße freigegeben, die sich in der Ferne verliert. Die von beinahe kahlen Bäumen und abgewirtschafteten, laut Gerlach „dem modernen rationellen Ackerbau“ entsprechenden Feldern gesäumte Straße, dient den dargestellten Menschen als Fußweg in Richtung Horizont. Der tote Baum im rechten Bildvordergrund ist für Gerlach ein Symbol der „mißachteten, zerstörten Natur“.²²¹⁴ Der Maler beschreibt des Weiteren:

„In der Mitte die ausgefahrene Straße, Rennbahn für tüchtige Menschen unserer Zeit. Schnurrgerade und an den Seiten scharf abgegrenzt, gibt sie die Richtung an, in welcher alle tüchtigen und erfolgreichen Leute zu laufen haben. Im Vordergrund der seriöse Herr, der nicht rennen möchte, oder auch nicht kann, und dem man doch ansieht, daß es ihm in den Beinen zuckt, auch sein Tempo zu erhöhen. Typ des intelligenten Managers, der auch so sein Ziel erreicht. Davor der junge Ehrgeizige, der hemmungslos läuft, um ja nicht zu spät zu kommen. Weiter zurück einer, der verdutzt sehen muß, wie ihn der Konkurrent triumphierend überholt.“²²¹⁵

Die kahle Hügelkette am Horizont sieht Gerlach als „Endstation für alle Renner auf der Straße des Erfolges, des Ruhmes und des Reichtums; des Materialismus, der das trostlose Bild unserer Welt prägte“. Das Himmelsgewölbe stellte im Zeitalter der Atombombe die ständige Bedrohung der Menschheit dar.²²¹⁶

Im Hinblick auf die Wahl seiner Bildthemen und die Art und Weise, seine Visionen auf den Bildgrund zu bannen, beschrieb Grochowiak den Maler als Einzelgänger. Mit „erschütternder Eindringlichkeit“ habe Gerlach „letzte Fragen der menschlichen Existenz aufgreifen und in ihrer stummen, unpathetischen Anklage Warnbilder, Signale von wahrhaft künstlerischem Rang“ schaffen wollen. Obwohl Grochowiak feststellte, dass Gerlach aufgrund seiner Beschäftigung mit der Tiefenillusion und der perspektivischen Darstellung die Eigenarten und Grenzen der „naiven Kunst“ überschritt, ordnete er ihn dennoch dieser Gruppe zu.²²¹⁷ Diese Zuweisung rechtfertigte er mit der Beobachtung, dass Gerlach die technische Umsetzung der Materie und die Dar-

²²¹³ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Gerlach an Grochowiak, 24.02.1963.

²²¹⁴ Vgl. Kat.-Nr. 41, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²²¹⁵ Kat.-Nr. 41, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²²¹⁶ Vgl. Kat.-Nr. 41, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²²¹⁷ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

stellung von Farbsubstanzen, Licht, Schatten und Perspektive Mühe bereitete.²²¹⁸ Grochowiaks Vorstellung vom „naiven“, unreflektierten Künstler widerspricht allerdings, dass Gerlach in der Übertragung der Vorstellungen ins Bild einen komplexen, reflektierenden Prozess leistete, der keinesfalls als naiv zu bezeichnen ist. Zudem beurteilte er seine Werke selbst kritisch und zeigte sich seiner technischen Schwächen und Grenzen bewusst. In der detaillierten Darstellungsweise, welche den akribischen Malprozess widerspiegelt, wird mitunter auch sein Ehrgeiz nachvollziehbar. Dass er einen hohen Anspruch an seine Malerei stellte und der korrekten Wiedergabe der perspektivischen Darstellung große Bedeutung beimaß, ist durch eine schriftliche Stellungnahme zum Bild „Die große Flut II“ (1962, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) belegt, das ebenfalls Teil der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1963) war. Der Katalog zitiert Gerlach:

„Diese Vision ist jüngerer Datums. Ich habe sie zweimal gemalt. Trotzdem die erste Ausführung bildmäßig befriedigte, entsprach sie nicht dem Gesehenen. Ich hatte Schwierigkeiten mit der Perspektive. Nachdem ich diese nach vielen Versuchen überwunden hatte, malte ich sie zum zweiten Male. Sie entspricht nun fast ganz der Vorstellung, die ich davon hatte.“²²¹⁹

Aufgrund seiner Selbstkritik dauerte die Fertigstellung eines Bildes, die er stets als Kampf empfand, in der Regel drei bis vier Monate.²²²⁰ Gerlach erklärt:

„Wenn ich das Bild stehen habe, dann gefällt mir so vieles nicht daran, daß ich es immer wieder in Ordnung bringen muß. Es dauert oft eine ganze Zeit, ehe alles zusammen paßt.“²²²¹

Diese Widersprüche zwischen Gerlachs künstlerischen Ambitionen sowie Qualitäten und den Kriterien des „naiven Künstlers“ versucht Grochowiak zu glätten, wenn er beschreibt, dass sich aus der Spannung des Strebens nach Vervollkommnung und den technischen Schwierigkeiten Gerlachs Handschrift ergeben habe, „die sich innerhalb der naiven Malerei als der persönliche Stil Gerlachs eingepreßt hat“.²²²²

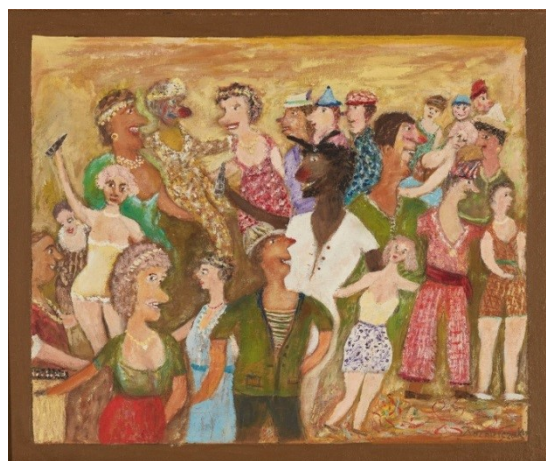


Abb. 29: Karl Eduard Kazmierczak, Karneval, 1961

²²¹⁸ Vgl. Grochowiak 1972c, S. 169.

²²¹⁹ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Gerlach an Grochowiak, 24.02.1963.

²²²⁰ Vgl. Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 8.

²²²¹ Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 8.

²²²² Vgl. Grochowiak 1978, o. S.

Ein weiterer Laienkünstler, der sich laut Grochowiak ebenfalls kritisch mit seiner Zeit auseinandersetzte und im Medium der Malerei die Gesellschaft spiegelte, war Karl Eduard Kazmierczak. Er wurde am 24. Oktober 1894 in Helbra im Mansfelder Seekreis geboren. Im Ersten Weltkrieg diente er von 1914 bis 1918 als Unteroffizier.²²²³ Seit 1912 arbeitete der gelernte Schlosser bei der August Thyssen-Hütte in Hamborn. Zuletzt arbeitete er dort als Pumpenwärter in der Kläranlage.²²²⁴ 1963 war Kazmierczak bereits Rentner und seit 35 Jahren ohne jegliche Schulung und Förderung als Freizeitkünstler tätig.²²²⁵ Er habe nach früheren Versuchen erst im Ruhestand intensiv mit der Malerei, der Modellage und dem Dichten begonnen.²²²⁶ Er schuf Aquarelle, Ölbilder, Hinterglasmalerei wie auch kleinformatige Plastiken aus Ton.²²²⁷ In der Ausstellung war er mit einer Tonplastik und acht Ölbildern vertreten.

Das hier präsentierte Gemälde „Karneval“ (1961)²²²⁸ stellt eine feiernde Gesellschaft aus zahlreichen verkleideten Karnevalisten dar (Abb. 29, S. 289). In einem scheinbar strukturlosen Gewirr bevölkern sie die Bildfläche. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass der Künstler durchaus versuchte, die sich aus unterschiedlich großen Figuren formende Menschenmasse zu gliedern, indem er sie versetzt in drei Ebenen ordnete. Durch mehrere Blickachsen stellte Kazmierczak zudem Bezüge unter den Figuren her, wodurch die Menschenmenge an Geschlossenheit gewinnt. Die im Anschnitt dargestellten Figuren im Vordergrund des Bildes leiten den Blick des Betrachters durch ihre eigene Blickrichtung von unten links zur größten, in der Bildmitte platzierten Figur. Der schwarze Teufel verbindet die verschiedenen Bildelemente miteinander. Mit erhobener Flasche wendet er sich der Bikini tragenden Frau am linken Bildrand zu, die ebenfalls ihr Getränk erhebt, um dem Teufel zuzuprosten. Mit dem anderen Arm umfasst dieser eine wesentlich kleiner dargestellte Frau. Der zum Teil stark variierende Größenunterschied der Figuren folgt in diesem Bild weder realistischen Proportionen noch einer perspektivischen Größenordnung, sondern nimmt inhaltlich Bezug auf das Bildgeschehen. Zwar scheint Kazmierczak Schwierigkeiten in der Darstellung von Perspektiven und Proportionen gehabt zu haben, doch entwickelte er eine dichte Komposition, deren scheinbare Ungeordnetheit der ausgelassenen Feier der kostümierten Karnevalsgesellschaft entspricht.

Inwiefern das Bild „Karneval“ als beispielhaft für die kritische Auseinandersetzung des Laienkünstlers mit der Zeit gilt, wie Grochowiak im Katalog bemerkt, wird nicht genauer erläutert. Die Kölnische Rundschau bezeichnete es lediglich als „hintergründig“.²²²⁹ Kazmierczak setzt mit der ausgelassenen Karnevalsgesellschaft jene Zeit der Völlerei und Sinneslust ins Bild, die dem alten Brauchtum entsprechend traditionell der 40-tägigen Fastenzeit voransteht, die am Aschermittwoch beginnt. Sie diente im Christentum zur Vorbereitung auf das Osterfest, einen der wich-

²²²³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kazmierczak an Grochowiak und Schröder, 05.03.1963.

²²²⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste der Leihgaben, o. D.

²²²⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kazmierczak an Grochowiak und Schröder, 05.03.1963; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste der Leihgaben, o. D.

²²²⁶ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 346.

²²²⁷ Vgl. o. V. 1969, S. 36.

²²²⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Laienkunst im Ruhrgebiet, 1963.

²²²⁹ Vgl. o. V. 1963a, S. 7.

tigsten christlichen Festtage im Kirchenjahr. Das Karnevalsfest besitzt demzufolge einen religiösen Bezug und gehört zur Kulturgeschichte des katholisch geprägten Rheinlandes und des Ruhrgebiets. In der Darstellung einer heiteren Festgesellschaft zeigt Kazmierczak den Kontrast zwischen ausgelassenem Feiern und dem religiösen Fest.



Abb. 30: Karl Eduard Kazmierczak, Paradies, 1961

Abb. 31: Karl Eduard Kazmierczak, Der Sonntagsmaler, 1958

Mit dem Gemälde „Paradies“ (1961) nimmt sich Kazmierczak eines christlichen Sujets an (Abb. 30, S. 291). Es zeigt ein unbekleidetes Menschenpaar in Rückenansicht. Eingerahmt von Bäumen, die am linken und rechten Bildrand je ein Drittel des Bildes bedecken, wird der Blick auf die paradiesische Landschaft in der Bildmitte frei. Im rechten Mittelgrund ist ein See dargestellt, hinter dem sich in der Ferne eine Hügel- bzw. Bergkette am Horizont abzeichnet. Sowohl Bildtitel als auch Bilderzählung deuten darauf hin, dass es sich bei dieser Darstellung um einen Rückgriff auf die Genesis und die biblische Geschichte von Adam und Eva im Paradies handelt. Da Eva offenbar erst im Begriff ist, den Apfel vom Baum zu pflücken, ist hier das Moment kurz vor dem Sündenfall dargestellt, der schließlich durch das Essen des Apfels initiiert wird. Auf die für die biblische Erzählung bedeutsame Schlange, die das Menschenpaar in Versuchung führt, verzichtete der Laienmaler jedoch.²²³⁰ Stattdessen wendet sich ein in der Baumkrone sitzendes Eichhörnchen den Figuren im linken Bildfeld zu. Auch die Darstellung des Personals in Rückenansicht erscheint höchst ungewöhnlich. Kazmierczak interpretierte die Szene offenbar auf eigene Weise, indem er sie in ein profanes Umfeld einbettete. Was sich hier darstellt, ist keine anmutige Szene, in der Eva zögerlich nach dem verlockenden Apfel greift. Stattdessen zeigt sich eine eher praktisch-funktionale Szene: Die männliche trägt die weibliche Figur auf den Schultern, die sich sicheren Halt verschafft, indem sie die Beine unter den Achseln hindurch um seinen Rumpf legt. Auf realistische Weise stellt Kazmierczak dar, wie Eva die Arme gerade nach oben streckt und einen Ast herunterzieht, um die Frucht vom Baum zu pflücken. Bihalji-Merin schreibt, dass die Rückendarstellungen der beiden Akte unerotisch und leicht grotesk wirken.²²³¹ Der Laienmaler

²²³⁰ „Und sie waren beide nackt, der Mensch und sein Weib, und schämten sich nicht.“ 1. Mose 2, 25, in: Evangelische Kirche in Deutschland (Hrsg.): Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1985.

²²³¹ Vgl. Bihalji-Merin 1973, S. 99.

klärt über seinen schlichten und pragmatischen Beweggrund auf, die Figuren in Rückenansicht dargestellt zu haben: „Ich wuchtete mir meine Alte auf die Schultern und dann wir beide vor dem Spiegel! Aber da sahen wir uns von vorne und das wollte meine Frau nicht.“²²³²

In seinem Bild „Der Sonntagsmaler“ (1958), das bereits in der Ausstellung „Kunst an der Ruhr“ 1961 vertreten gewesen war, stellt Kazmierczak eine Interieurszene dar, in der er erneut seine Frau sowie sich selbst festhält (Abb. 31, S. 291). Möglicherweise handelt es sich dabei um das Wohnzimmer, das dem „Sonntagsmaler“ als Atelier diente. Der Blick des Betrachters fällt als Erstes auf eine Frau mit Schürze, deren Körperhaltung und breites Lächeln erahnen lassen, dass sie heimlich das Wohnzimmer durch die leicht geöffnete Tür am rechten Bildrand betreten hat, um über die Schulter des Malers in seinem provisorisch eingerichteten Atelier in der linken Ecke zu spähen und einen Blick auf das Bild zu erhaschen. Der Maler, ein älterer Herr mit Brille, steht in einen Malerkittel gekleidet, mit Pinseln und Farbpalette in den Händen vor einer Staffelei und ist dabei, ein Bildnis von einem Hund fertigzustellen. Auf seiner rechten Schulter sitzt ein Vogel und schaut ihm bei seiner Tätigkeit zu. Wie die Frau blickt auch der porträtierte Hund den Maler an, der somit ins zentrale Bildgeschehen gerückt wird. Geschickt kombiniert Kazmierczak hier die Blickachsen der dargestellten Figuren, welche nicht nur die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den „Sonntagsmaler“ lenken, sondern auch das mittig an der Wand angebrachte Bild von einer Industrieanlage ins Zentrum rücken.

Schröder schreibt zum Bild „Der Sonntagsmaler“:

„Mit Humor und Selbstironie stellt sich Karl Kazmierczak als Sonntagsmaler vor: Stillvergnügt sehen wir den Malersmann am Werk, sein Hobby, das er seinen ‚Vogel‘ nennt, karikiert er durch den Kanarienvogel auf seiner Schulter. Die gute Stube ist zum Atelier geworden, voll Stolz präsentiert der Sonntagsmaler einige frühere Arbeiten an der Wand.“²²³³

Dass diese Bilder, ein Sonnenuntergang und ein Wald, jeweils mit seiner Signatur versehen sind, weist das beschriebene Gemälde „Der Sonntagsmaler“ als Selbstbildnis aus. Die dargestellte Industrie bildete nicht nur als Zitat im Bild, sondern auch im realen Alltagsleben Kazmierczaks den Mittelpunkt des Bildgeschehens, da er die meiste Zeit an seinem Arbeitsplatz auf der Hütte verbrachte. Sein Beruf drängte die Malerei an den Rand seiner verfügbaren Zeit, so wie er es in seinem Gemälde darstellt. Hinsichtlich der Komposition zeigen die Bilder „Paradies“ und „Der Sonntagsmaler“ die Bemühung, durch das Übereinanderlegen mehrerer Bildebenen eine räumliche Tiefe zu erzeugen. Doch verbleiben diese Versuche durch fehlende perspektivische Verkürzungen oder Fluchtlinien der Flächigkeit.

Der Schnitzer Karl-Heinz Thewissen war, wie Grochowiak eingangs im Ausstellungskatalog schreibt, ein weiterer Laienkünstler, der sich in seinem Werk mit der damaligen Zeit beschäftigte. Thewissen wurde 1924 in Köln-Mülheim geboren. Als Bohrer arbeitete er bei der Klöckner-

²²³² Grochowiak 1972e, S. 173.

²²³³ Ruhrfestspiel-Archiv, Schröder 1963.

Humboldt-Deutz AG in Köln.²²³⁴ Er befasste sich hauptsächlich mit Federzeichnungen und Linolschnitten, fertigte aber auch Holz-, Blei- und Wachsschnitte an.²²³⁵ Thewissen begann sein künstlerisches Steckenpferd ernsthaft zu verfolgen, nachdem er beim Wettbewerb der Zeitschrift „Heim und Werk“ 1953 teilgenommen und einen Geldpreis gewonnen hatte.²²³⁶ Im Januar 1954 folgte die Teilnahme an der Ausstellung „Werktätige malen“ in der noch zu großen Teilen durch Kriegsbomben zerstörten Düsseldorfer Kunsthalle, die rund 100 von insgesamt 1.400 eingeschickten Laienkunstarbeiten präsentierte.²²³⁷ Wie auch vielen anderen Laienkünstlern diente das Wohnzimmer Thewissens als Atelier.²²³⁸ Manchmal arbeitete er über mehrere Tage an der Fertigstellung eines Schnitts, dessen Druck er selbst vornahm.²²³⁹ Die Abzüge von seinen Linolschnitten mussten allerdings manchmal hinten anstehen, da er die Utensilien von seinem Taschengeld bestritt.²²⁴⁰ Als Motive dienten Thewissens kölnische Sagen, alte Stadtansichten vor allem der Stadtteile Mülheim und Kalk, aber auch erfundene Themen. Auf Spaziergängen fertigte er Skizzen an, die er als Vorlage für den Schnitt auf Linolplatten zeichnete.²²⁴¹ Da Grochowiak die Werke der „Naiven“ nicht vor der Natur bzw. vor dem Motiv, sondern aus der Erinnerung entstehen sah, verwundert die Zuordnung Thewissens zu dieser Gruppe. Die Recklinghäuser Ausstellung präsentierte unter anderem den Linolschnitt „Alte Kumpel“ (1963), der drei auf einer Bank sitzende Rentner zeigt. Während die Kumpel auf der linken Bildseite zum Gespräch einander zugewandt sind, lehnt sich die männliche Figur auf der rechten Seite zurück und schließt die Augen (Abb. 32, S. 294). Die Männer sitzen vor einer Mauer, hinter der eine Zeche emporragt, die eine Anspielung auf ihre berufliche Tätigkeit vor der Pensionierung darstellt. Diesen auf die zwei bedeutenden Lebensabschnitte der drei Männer hinweisenden Kontrast greift Thewissen auch visuell in der Gegenüberstellung der Zeche im Schwarzlinienschnitt und des Bildvordergrundes im Weißlinienschnitt auf. Die abstrakte Darstellungsweise liegt mit den klar definierten Negativflächen und -umrissen zwar in der Natur des Linolschnitts, doch lassen sowohl die mit Punkten ausgefüllte Fläche der Wolken als auch die wellenförmigen Linien des Schornsteinrauches an das Punktraster in den „Industrial Paintings“ des Pop-Art-Künstlers Roy Lichtenstein denken. Wie die formale Ausarbeitung der Figuren zeugen auch ihre Gesichter sowie die stilisierten Flächen von der technischen Fertigkeit und künstlerischen Ambition Thewissens.

²²³⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak, 28.10.1962.

²²³⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak, 19.08.1971.

²²³⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak, 08.06.1962.

²²³⁷ Vgl. Klapheck: Vom Nutzen des Nutzlosen, 1985.

²²³⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak, 08.06.1962.

²²³⁹ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Zeitungsartikel, Sein Steckenpferd, o. D.

²²⁴⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak, 08.06.1962.

²²⁴¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Zeitungsartikel, Sein Steckenpferd, o. D.



Abb. 32: Karl-Heinz Thewissen, Alte Kumpels, 1963
 Abb. 33: Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheimer Hafen, 1959

Die jüngere Arbeit „Köln-Mülheimer Hafen“ (1959) – aus dem Jahr, in dem Thewissen erstmals einen Linolschnitt anfertigte – weist bereits vergleichbare stilistische Mittel auf (Abb. 33, S. 294).²²⁴² Auch hier stellt der Grafiker durch Linienstrukturen schemenhaft Wolken dar. Zudem lässt sich bereits der gleichzeitige Einsatz des Weiß- und Schwarzlinienschnittes erkennen, mit dem der Laienkünstler eine Nah- und Fernwirkung sowie Farbverläufe erzielt.

Thewissen zeigte sich offenbar empfänglich für künstlerische Techniken und Einflüsse. Im Jahr 1965 erprobte er erstmals die Verwendung von Filzstiften, wozu er beim Besuch einer Ausstellung mit österreichischen Kollegen angeregt worden war.²²⁴³ Außerdem wandte er sich in seiner Unsicherheit, ob er seine Linolschnitte aquarellieren sollte, ratsuchend an Grochowiak. Stellvertretend riet ihm schließlich Schröder mit dem Argument, dass kolorierte Schnitte in den meisten Fällen ihre Wirkung verlören, von dieser Idee ab.²²⁴⁴

Im Rahmen der Vorbereitungen der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1963) ist erwähnenswert, dass Grochowiak eine Liste mit Themenvorschlägen für Linolschnitte an Thewissen schickte, die er für die Ausstellung einreichen oder herstellen sollte. Die Liste „Anregungen für einige Bild-Themen“ enthält insgesamt zwölf Vorschläge mit Unterkategorien. Der erste Vorschlag lautet „Im Zoo“, ein Bildthema, das „a.) Raubtiere hinter Gitter (Löwen, Tiger, Panther u.s.w.) und Zuschauer davor“ zeigen oder aber „b.) Flamingos, Reiher und andere Wassertiere im Teich (Seerosenblätter + Blüten, Schilf, Wasserlilien)“ darstellen konnte. Der zweite Vorschlag beinhaltete die Darstellung eines Schrebergartens mit einer Laube und Ausruhenden sowie darin Beschäftigten. Die Kirmes, das dritte vorgeschlagene Thema, konnte erstens ein Karussell mit bunten Holzpferden und Zuschauern, zweitens Eisbuden, Verlosungsstände und

²²⁴² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Schröder, 23.04.1963.

²²⁴³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak, 18.03.1965.

²²⁴⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Thewissen, 27.03.1963.

Schaubuden oder drittens die Schiffschaukel zeigen. Als weitere Möglichkeiten für Bildgegenstände und -sujets listete Grochowiak unter Punkt fünf „Pensionäre auf Bänken im Park oder an anderen Orten beim Erzählen oder Beobachten“ sowie unter sechstens „Fußballspieler oder Handballspieler im Kampf“ auf, die verschiedenfarbige und gestreifte Trikots und Hosen tragen konnten. Wie konkret und detailreich die Themenvorschläge Grochowiaks sein konnten, dokumentieren die Angaben des an zehnter Stelle genannten Schützenfestes. Hier gab er vor, dass der „Schützenkönig allein mit Schützenkette oder mit Königin“ oder beim Königsschießen dargestellt werden konnte. Als weitere Möglichkeiten sind der Schützenzug mit Droschken oder der Vorbeimarsch vor Königspaar und Hofgefolge genannt.²²⁴⁵

Mit der Hoffnung, zum guten Gelingen der Ausstellung beizutragen, zeigte sich Thewissen bereit, zu den vorgeschlagenen Themen zu arbeiten.²²⁴⁶ Sein Werk „Alte Kumpel“ (1963) scheint Grochowiaks fünftem Vorschlag, und zwar der Darstellung von erzählenden und beobachtenden Pensionären auf Bänken im Park oder an anderen Orten, zu entsprechen. Es ist nicht auszuschließen, dass auch andere Laienkünstler Grochowiaks Anregungen umsetzten, was jedoch nicht belegt ist. Die Ausstellung zeigte zwar bereits existierende ältere und jüngere Exponate, doch dokumentiert der Ausstellungskatalog, dass viele Exponate erst 1963 entstanden waren. Daher liegt die Vermutung nahe, dass diese Werke auf Grochowiaks Anraten eigens für die Ausstellung geschaffen worden waren.

Dass Grochowiak jenen Laienkünstlern, die er als „naiv“ bewertete, offenbar beratend zur Seite stand und gezielt versuchte, künstlerische Entscheidungen zu beeinflussen, steht im Widerspruch zu seinem Naivitätskonzept, demzufolge sich der „naive“ Künstler immun gegen äußere Einflüsse zeigt. Eine weitere Unvereinbarkeit offenbart sich in Grochowiaks Maßnahme, den Laienkünstlern zu raten, nicht nach bekannten Vorlagen zu malen, sondern eigene Ideen frei umzusetzen. Er schreibt:

„Ich habe die Leute zusammengeholt und gesagt: ‚Die ‚büßende Magdalena‘ und die berühmten Sonnenblumen gibt’s überall! Aber wo seid ihr da selber? Wo ist da neben eurer sturen mechanischen Arbeit eure geistige Freiheit?‘“²²⁴⁷

Grundsätzlich vertrat die Kunsthallenleitung die Haltung, dass die Erfindung für ein Kunstwerk entscheidend sei, nicht die perfekte Technik.²²⁴⁸ Mit welcher Konsequenz man vorging, bezeugt das Beispiel eines Mitarbeiters der Phoenix Rheinrohr AG aus Mülheim an der Ruhr, Hans

²²⁴⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Anregungen, o. D.

Weitere auf der Liste aufgeführte Bildthemen waren: „4.) Skatpartie, Kegelabend“, „7.) Prozession mit Baldachin, Priestern, Meßdiener (Fahnenmasten oder Fahnen tragend mit Schellen, Weihrauchfass), Baldachinträgern und Prozessionsgängen, am Straßenrand Grünschluck und bunte Fahnen“, „8.) Zirkus: Manege mit Pferd und Reiter, Dressur, Zirkuskapelle, Clowns, Raubtierschau, Raubtierdressur usw.“, „9.) Musikanten: Straßenmusikanten mit Zuhörer, Hausmusik, Feuerwehrkapelle“, „11.) Haustiere (Tauben, Hühner, Katzen, Hunde, Schafe usw.)“. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Anregungen, o. D.

²²⁴⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak und Schröder, 15.04.1963; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Schröder, 03.05.1963.

²²⁴⁷ o. V.: Kunst nach Feierabend, 1971, S. 20.

²²⁴⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Widy, 13.10.1965.

Riebartsch, dessen Zeichnungen Grochowiak nicht in die Auswahl für die Ausstellung aufnahm, da diese keine eigenen Erfindungen, sondern Kopien darstellten.²²⁴⁹

Im Zusammenhang mit Grochowiaks Ausstellungskonzept wirft sich die Frage nach den Gründen für die aufgelisteten Anregungen und konkreten Vorgaben auf. Es wurde bereits erläutert, dass er in Vorbereitung auf die 1962 geplante und letztlich nicht realisierte Ausstellung mit Arbeiten von Bödeker, Gerlach, Kazmierczak und Valerius den Laienkünstlern riet, sich neuen Bildthemen zuzuwenden, um durch motivische Abwechslung das Interesse der Besucher wachzuhalten und ihnen Neues zu bieten. In Anbetracht seiner aufgestellten Merkmale „naiver“ Kunstwerke, denen zufolge der „Naive“ seine Sehnsuchtsräume aus einer kindlichen Perspektive darstellt, musste Grochowiak des Weiteren sicherstellen, dass die von ihm als „naiv“ erklärten Arbeiter-Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet auch diesen Kriterien entsprachen. Die in der Liste angegebenen Anregungen beinhalten daher keine Darstellungen der Arbeitswelt, obwohl man diese von Arbeiter-Laienkünstlern erwarten würde. Stattdessen handelte es sich bei Grochowiaks Vorschlägen um diverse Motive aus dem Bereich der Freizeit, die an jene Orte der Sehnsucht und des Vergnügens in Bildern von „klassischen Naiven“, etwa Bombois' Jahrmarktszenen, denken lassen. Ein weiterer Hinweis darauf, dass Grochowiak die Arbeiter-Laienkünstler Referenzen auf die „klassische naive Kunst“ schaffen lassen wollte, deutet sich in seiner Vorgabe an, Fußballspieler in verschiedenfarbigen und gestreiften Trikots darzustellen, was unweigerlich Henri Rousseaus' Gemälde „Les joueurs de football“ (1908, New York, Guggenheim) in Erinnerung ruft. Ebenso handelte es sich auch bei Motivvorgaben im Zusammenhang mit Volks- und kirchlichen Festen um Themen aus dem Arbeitermilieu, was zur Annahme verleitet, dass Grochowiak die Förderung einer ruhrgebietspezifischen „naiven Kunst“ beabsichtigte. Für die Region des Ruhrgebiets typische Motive lassen sich bei mehreren Laienkünstlern wie Thewissen, Valerius, Klekawka oder Hertmann, finden.

Vermutlich konstruierte Grochowiak die Liste mit motivischen Anregungen darüber hinaus aus strategischen Gesichtspunkten innerhalb seiner Konzeption einer „naiven“ Laienkunstsammlung für das Vestische Museum, die eine ruhrgebietspezifische „naive Kunst“ zum Gegenstand hatte. Zu dieser Annahme verleitet beispielsweise der Brief an den Laienmaler Valerius, in dem Grochowiak im Dezember 1961 den Wunsch äußerte, von ihm eine Zeche oder Industrielandschaft für die Museumssammlung zu erhalten.²²⁵⁰ Dass Valerius tatsächlich 1962 ein Gemälde mit dem Titel „Industrie“ schuf, das im darauffolgenden Jahr in der Ruhrfestspiel-Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ vertreten war, lässt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Grochowiaks Intention zurückführen (Abb. 34, S. 298).

Das Gemälde zeigt ein Industriegelände in einer Landschaft. Ineinander verschachtelte Häuser und Hallen, Fördertürme und Hochöfen siedeln sich entlang der Horizontlinie auf der Mitte des Bildes an. Die aufschlagenden Flammen und die Glut des Stahlabstichs dominieren die Ansicht des rechts im Bild dargestellten Hüttenwerks. Die durch die Stahlgewinnung erzeugte Hitze ver-

²²⁴⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Riebartsch, 08.04.1963.

²²⁵⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Valerius, 22.12.1961.

leiht den Fassaden der umliegenden, mit schwarzen Konturen versehenen Gebäude eine rötlich-orangefarbene Erscheinung. Der Komplementärkontrast zum leuchtend grünen Gras in der vorderen Bildhälfte, das von der rechten Bildseite nach links oben zur Industrieanlage aufsteigt, steigert im Zusammenspiel mit der formalen Expressivität insgesamt die Dynamik des Bildes. Valerius stellt hier die Polarität von Natur und Industrie dar, die eine bedrohliche Wirkung auf den Betrachter hat. Er äußerte sich in einer selbstbewussten Weise über seine lasierende Maltechnik:

„Ich mische keine Farben, ich lege sie übereinander; denn ich liebe den Kontrast. Ich fange mit dem wichtigsten [sic!] in der Mitte an. Die meisten fangen ja oben an, hauen den Himmel rein, damit sie mit der Hand nichts mehr verwischen. Ich habe das nicht nötig, ich komme überhaupt nicht mit der Hand daran.“²²⁵¹

Grochowiaks Auffassung von Valerius' unbekümmertem Pinselschlag, wird ebenfalls durch das folgende Zitat widerlegt, in dem Valerius ein Bewusstsein für das malerische Vorgehen aufweist:

„Außerdem muß man – wie ich das letzte Mal schon sagte – absteigende Linien beherrschen, sonst ist es aus. Sonntagsmaler, ja, das kann jeder oder nur schwarz und weiß da auftragen und rot daneben in den modernen Harzfarben – nein, das könnte ich nicht. Das A und O ist immer, wer nicht zeichnen kann, kann auch nicht malen. Das ist die Beherrschung des Inneren, des inneren Bildes.“²²⁵²

Auch in anderen Bildern widmet sich Valerius motivisch der Ruhrregion, wie die Gemälde „Lippe-Seiten-Kanal“ (1957, Dortmunder Bergbau AG)²²⁵³, „Waldkapelle“ (1962, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen), „Spaziergang am Schloß Bodelschwingh“²²⁵⁴ (1963) oder „Die Kühe klagen an“²²⁵⁵ (o. J., Bochum, Sammlung Dr. Paul Weyand) beispielhaft veranschaulichen. Im zuletzt genannten Gemälde kommt darüber hinaus ein gesellschaftskritischer Aspekt zum Tragen, der Valerius' Schaffen wesentlich kennzeichnet, von Grochowiak jedoch ausgeblendet wird. Das Querformat zeigt die Ansicht einer Industrieanlage, die von einer Weidelandschaft mit drei Kühen umgeben ist (Abb. 35, S. 298). Der Laienmaler macht hier auf die Umweltverschmutzung durch die Industrie aufmerksam, wie der Sammler Paul Weyand bemerkt. Valerius habe selbst darauf hingewiesen, dass die dargestellten Kühe nicht auf der Wiese weideten, sondern schrien, weil das Gras versaut, das Wasser verdorben und die Bäume kahl gewesen seien.²²⁵⁶ Valerius war überzeugt: „Aber auch die Landschaft muß sprechen. Wenn ein Bild das nicht bringt, vernichte ich es wieder und male ein neues.“²²⁵⁷

²²⁵¹ Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 19.

²²⁵² Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 19 f.

²²⁵³ Das Bild „Lippe-Seiten-Kanal“ war in der Ausstellung „Les Peintres de la Mine“ beim „Festival du Nord, Nuits de Flandres“ vertreten. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1961, o. S.

²²⁵⁴ Der Ausstellungskatalog gibt an, dass sich das Werk in der Sammlung des Vestischen Museums Recklinghausen befindet, doch wird es nicht unter diesem oder einem ähnlichen Titel in der Inventarliste geführt. Vgl. Ausst.-Kat. Laienkunst im Ruhrgebiet, 1963.

²²⁵⁵ Der Titel ist von Paul Weyand überliefert. Gespräch mit Paul Weyand in Bochum am 10.05.2014.

²²⁵⁶ Gespräch mit Paul Weyand in Bochum am 10.05.2014.

²²⁵⁷ Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 20.



Abb. 34: Max Valerius, Industrie, 1962



Abb. 35: Max Valerius, Die Kühe klagen an, o. J.

Der 1963 in Dortmund-Kirchlinde²²⁵⁸ wohnhafte Valerius wurde 1908 in Bollingen (Lothringen) geboren. Nachdem er im April 1923 ausgewiesen worden war, siedelte er nach Dortmund-Mengede um. Dort begann er als Bergmann auf der Schachanlage der Zeche Adolf von Hansemann zu arbeiten. Da Valerius im April 1929 in die Sozialistische Arbeiterpartei (SAP) eingetreten war, verlor er seinen Arbeitsplatz und musste auf die linke Rheinseite fliehen.²²⁵⁹ Von 1930 bis 1932 arbeitete er in Aachen.²²⁶⁰ 1931 trat er der Eschweiler Bergwerksgesellschaft bei²²⁶¹, wo er die Prüfung zum Hauer ablegte.²²⁶² Valerius, der in dieser Zeit gewerkschaftlich engagiert war, waren 1934 alle gewerkschaftlichen und praktischen Arbeiten verboten worden.²²⁶³ Seinen Tätigkeitsdrang lenkte er bald in die laienhaft ausgeübte Malerei um.²²⁶⁴ 1934 begegnete er dem Maler Reinbold, der ihm die Grundlagen beigebracht habe, wie Valerius meint. Er habe zuerst Bilder in Schwarz-Weiß gefertigt, die Reinbold oft zerrissen habe. Alles Weitere habe er sich selbst angeeignet, wie die Malerei in Öl im März 1934. Zu dieser Zeit habe Valerius bereits Industrielandschaften gemalt. Während der Arbeit in Eschweiler-Nothberg habe er zuerst die Gru-

²²⁵⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Personalbogen, Max Valerius, 1963.

²²⁵⁹ Vgl. Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 18.

²²⁶⁰ Vgl. Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.) 1988, S. 44.

²²⁶¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Schröder, 09.04.1963.

²²⁶² Vgl. Grochowiak 1972a, S. 351 f.

²²⁶³ Vgl. Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 18.

²²⁶⁴ Vgl. Anneliese Schröder: Max Valerius: Des Kumpels Sorgen, 1968, in: Grochowiak 1972a, S. 166.

be gemalt. Dass der Inspektor des Bergwerks das Bild für 50 DM kaufte, gab Valerius Antrieb weiterzumachen.²²⁶⁵ Auch während seiner Tätigkeit im Dortmunder Bergbau war er 1937 nach Mengede zurückgekehrt und setzte das Malen in der freien Zeit fort.²²⁶⁶ Nachdem Valerius nach Kriegsende 1945 aus der Kriegsgefangenschaft heimgekehrt war, wurde er zur Schachtanlage Zeche Zollern I/III nach Dortmund-Kirchlinde verlegt.²²⁶⁷ Zum Zeitpunkt der Ruhrfestspiel-Ausstellung 1963 war Valerius als Hauer und im Grubenrettungswesen bei der Dortmunder Bergbau AG, Zeche Zollern I/III in Dortmund beschäftigt.²²⁶⁸ Zuletzt war er als Oberhauer, Schießmeister und Wettermann tätig²²⁶⁹, bevor er 1966 pensioniert wurde.²²⁷⁰

Valerius war ein verantwortungsbewusster Zeitgenosse, der sich in unterschiedlichen Bereichen, der Laienmalerei sowie der Gewerkschaft für gesellschaftliche Belange engagierte. Seine Haltung zur Kunst und sein Selbstverständnis als Laienkünstler sind seiner Stellungnahme im Ausstellungskatalog zu entnehmen:

„Ich arbeite nur für die Kunst um ihrer selbst willen. Am liebsten möchte ich ganz in ihr aufgehen, aber leider geht das nicht, denn ich muß ja auch meinen Beruf als Bergmann ausfüllen, mich meiner Familie widmen und meinen Pflichten als organisierter Arbeiter nachkommen, um für bessere soziale Lebensverhältnisse einzutreten.“²²⁷¹

Schließlich sollte Valerius einen Weg finden, sowohl seinem gewerkschaftlich motivierten Engagement als auch dem angestrebten Prinzip der „l'art pour l'art“ zu folgen. Infolge eines Aufrufes der Gewerkschaftszeitung beteiligte er sich 1954 an der Ruhrfestspiel-Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“. Nach dieser ersten Ausstellung habe Valerius andauernd Neues geschaffen und zusammen mit dem Kulturbeauftragten der Dortmunder Bergbau AG, Mämpel, begonnen, die Laienkunst dort aufzubauen. Mit seinem Bild „Zechenlandschaft Zollern II“ (o. A.) hatte Valerius 1955 den zweiten Preis in einem Wettbewerb der Dortmunder Hansa und Erin-Bergbau AG gewonnen.²²⁷² Beim Wettbewerb von 1958, den das Unternehmen für malende und zeichnende Belegschaftsmitglieder veranstaltete, wurde Valerius in der dritten Gruppe prämiert.²²⁷³

Ein weiterer Laienmaler, der sich in zahlreichen Gemälden motivisch der Arbeit in der Industrie widmete, ist der Dortmunder Franz Klekawka. Der 1925 in Dortmund-Schüren geborene Stahlbauschlossler war 1963 zum ersten Mal bei einer Ruhrfestspiel-Ausstellung vertreten. Seit 1955 war er als Betriebsschlossler bei der Hoesch AG Westfalenhütte in Dortmund tätig.²²⁷⁴

²²⁶⁵ Vgl. Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 18 f.

²²⁶⁶ Vgl. L. 1963, o. S.; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Schröder, 09.04.1963.

²²⁶⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Schröder, 09.04.1963.

²²⁶⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste der Leihgaben, o. D.

²²⁶⁹ Vgl. Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.) 1988, S. 44.

²²⁷⁰ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 351 f.

²²⁷¹ Valerius, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²²⁷² Vgl. o. V. 1955p, S. 34.

²²⁷³ Vgl. o. V. 1958j, S. 18.

Für welches Werk Valerius im Wettbewerb 1958 ausgezeichnet wurde, erwähnen die „Werks-Mitteilungen“ nicht.

²²⁷⁴ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.



Abb. 36: Franz Klekawka, Schleuse Henrichenburg, 1958

Obwohl Klekawka Malen und Zeichnen von Jugend an ein Ausdrucksbedürfnis gewesen waren²²⁷⁵ und er schon in der Schule gerne Karikaturen gezeichnet hatte²²⁷⁶, begann er erst 1956 in Öl zu malen.²²⁷⁷ Sein erstes Ölbild „Waldweg“ (1957) entstand laut eigener Aussage erst 1957.²²⁷⁸ Anstoß gab die Einrichtung der ersten eigenen Wohnung zusammen mit seiner Frau. Grochowiak greift in diesem Zusammenhang ein Zitat Klekawkas auf:

„Ich wollte unbedingt ein Bild haben. Doch ausgerechnet die Bilder, die mir gefielen, konnte ich nicht bezahlen, da sie mindestens einen Monatslohn, meistens noch mehr kosteten. Da entschloss ich mich, es mal selbst zu versuchen. Erster Versuch nach Postkarte. Das Bild gefiel mir nicht und ich schenkte es weg. Zweiter Versuch: ein Waldweg im Freien. Das machte Spaß.“²²⁷⁹

Klekawka hätte, wie Grochowiak berichtet, seine Bilder niemals ausgestellt. Doch habe ihn schließlich die Reaktion der Zeitungen auf die 45-Stunden-Woche – „In der Freizeit versäuft der Arbeiter nur sein Geld“ – aus Wut dazu veranlasst, an einer Ausstellung seines Arbeitgebers teilzunehmen.²²⁸⁰ Klekawka war schließlich in mehreren Steckenpferd-Wettbewerben der Hoesch AG erfolgreich hervorgetreten. Beim „Hoesch-Steckenpferdturnier“ von 1958, das 600 Zeichnungen, Aquarelle, Ölbilder, gehäkelte Deckchen, Schmiedearbeiten, Plastiken, Sammlungen und Fotografien von rund 120 Steckenpferd-Reitern ausstellte²²⁸¹, wurde Klekawkas Bild „Schleuse“ (o. A.) in der Rubrik Malerei lobend erwähnt.²²⁸² Beim dritten „Hoesch-Steckenpferdturnier“ 1962 gewann Klekawka als einer von fast 200 Teilnehmern²²⁸³ mit seiner „Baustelle vor Hüttenwerk“ (1960) im Bereich Malerei den ersten Preis im Wert von 300 DM.²²⁸⁴ Weitere erste Preise gingen im Bereich Aquarell an Johann Adamczyk, der eben-

²²⁷⁵ Vgl. o. V.: „Steckenpferde“, 1962.

²²⁷⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Biografische Notizen zu Franz Klekawka, o. D.

²²⁷⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Personalbogen, Franz Klekawka, 1963.

²²⁷⁸ Vgl. Werth / Grafe 1987 (Film).

²²⁷⁹ Grochowiak 1974, o. S.

²²⁸⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 113.

²²⁸¹ Vgl. o. V. 1958a, S. 335, S. 337.

²²⁸² Vgl. o. V. 1958i, S. 342.

²²⁸³ Vgl. o. V. 1962c, S. 427.

²²⁸⁴ Vgl. o. V. 1962e, S. 433.

falls in der Ruhrfestspiel-Ausstellung vertreten war.²²⁸⁵ Im Wettbewerb von 1965 erhielt Klekawka im Bereich Malerei erneut den ersten Preis; dieses Mal für seine Bilder „Dörfliche Prozession“ (o. A.) und „Kleingarten im Industrie-Revier“ (o. A.).²²⁸⁶ Wie die Westfälische Rundschau schreibt, muss er über die Auszeichnungen erstaunt gewesen sein, da er sich für seine eingereichten Karikaturen bessere Chancen eingeräumt hatte.²²⁸⁷ Das prämierte Bild „Baustelle vor Hüttenwerk“ (1960) war neben den Gemälden „Haus Rodenberg“ (1959/60) und „Schleuse Henrichenburg“ (1958) in der Ruhrfestspiel-Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ vertreten.²²⁸⁸ In Letzterem zeigt Klekawka aus erhöhter Betrachter-Perspektive den Blick auf die Vorderseite des alten Schiffshebewerks Henrichenburg in Castrop-Rauxel (Abb. 36, S. 300). Der Vergleich mit der originalen Architektur zeigt, dass er das Hebewerk authentisch wiedergab. Doch offenbaren sich in den Proportionen des Originals und seines Abbildes einige Differenzen. Der den linken Kanal säumende Weg zeigt eine Unstimmigkeit mit der Betrachter-Perspektive, da er sich nicht perspektivisch verliert, sondern in flächiger Aufsicht dargestellt ist.

Der Laienkünstler Karl Hertmann malte stets Bilder aus dem Leben, deren Thema er meistens dem Zufall überließ.²²⁸⁹ Er entschied sich bewusst gegen die Darstellung seines Arbeitsplatzes, da ihm die Malerei laut eigener Aussage zur Entspannung diene. Er erklärte:

„Arbeitskollegen haben mich oft gefragt, warum ich als Bergmann nichts von meinem Arbeitsplatz male. Meine Antwort ist: Wenn man Tag für Tag sieht, wie der Bergmann um seinen Lohn kämpfen muß, hätte ich kein gutes Bild malen können. Ich hätte einfach keine Freude daran.“²²⁹⁰

Seine Bilder stellen regelrechte Momentaufnahmen von seiner unmittelbaren Umgebung dar, die er aufmerksam beobachtete. Dass ihn besonders motivische Eigenheiten und bestimmte Details interessierten, verdeutlicht er z. B. in seinem Bild „Tante Rosa“ (1961, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen). Es zeigt das Ganzkörperporträt einer älteren Frau, die auf einem Stuhl Platz genommen hat (Abb. 37, S. 302). Im Gespräch mit Schröder erläutert Hertmann, dass es sich um die damals fast 80 Jahre alte Tante seiner Frau handelt, die 1961 ihre erste große Reise zu ihrer Familie unternahm. Hertmann erklärte des Weiteren:

„Ihr faltiges, aber fröhliches, verschmitztes Gesicht, ihre verarbeiteten Hände, selbstgestrickte Strümpfe und Jacke, das Kopftuch, das sie nie abnahm [sic!] all das gefiel mir so gut, daß ich gleich wußte: die muß ich malen. [...] Sie zog sich einen frischen Kittel an, setzte sich in den Sessel unserer Wohnstube und hielt ganz still, während ich malte. Nach drei Wochen war das Bild fertig. Es gefiel Tante Rosa gut.“²²⁹¹

²²⁸⁵ Vgl. o. V.: Hoesch-Steckenpferdreiter, 1962.

²²⁸⁶ Vgl. o. V. 1962e, S. 426.

²²⁸⁷ Vgl. o. V.: „Steckenpferde“, 1962.

²²⁸⁸ Vgl. Ausst.-Kat. 1963.

²²⁸⁹ Vgl. o. V. 2003b, S. 82.

²²⁹⁰ o. V. 2003b, S. 82.

²²⁹¹ Schröder 1972b, S. 166.



Abb. 37: Karl Hertmann, Tante Rosa, 1961

„Tante Rosa“ hat auf einem Sessel in einer Ecke der Wohnstube Platz genommen. Das Interieur zeigt eine dunkelbraune Holzkommode, die mit einem Gesteck in einer Blumenvase dekoriert ist. An der Wand hängt ein monochromes Bildnis einer Frau mit Hut, das der Mode nach zu urteilen aus dem 19. Jahrhundert stammt. Womöglich handelt es sich auch hier um das Porträt eines weiblichen Familienmitglieds aus einer früheren Generation. Tante Rosas farbenfrohe Kleidung, ihr gelb-grünes Kopftuch sowie der blau-violett gemusterte Kittel setzen sich vor dem Hintergrund der bräunlich-ockerfarbenen Tapete ab und bilden einen starken Kontrast zur Farbe und zum Muster des Teppichs. Bei der Ruhrfestspiel-Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ war Hertmann außerdem mit den Bildern „Blumenstrauß“ (1955) und „Bei der Morgenwäsche“ (1962, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) vertreten. Er arbeitete 1963 als technischer Aufseher auf König Ludwig 4/5, die zur Ewald-Kohle AG in Recklinghausen gehörte.²²⁹² Hertmann, der am 15. Dezember 1918 als Sohn eines Bergmannes in Recklinghausen geboren wurde²²⁹³, trat in die Fußstapfen seines Vaters, als er nach dem Besuch der Volksschule 1934 als Anlernschüler auf der Schachtanlage König/Ludwig 1/2 seine Berufsausbildung begann. 1938 stand er für ein Jahr im Reichsarbeitsdienst und war bis 1944 als Kohlenhauer tätig. Von Anfang 1944 bis Kriegsende war Hertmann Soldat bei der Wehrmacht. Ab 1949 arbeitete er als Bergmann auf König/Ludwig 4/5. Die Prüfung zum Hauer legte er 1953 ab. Nach einem Lehrgang für Fahrhauer arbeitete er ab 1958 als Aufsichtshauer. Seit 1961 arbeitete Hertmann in der Sicherheitsdienststelle der Schachtanlage König/Ludwig 4/5 als Sicherheitshauer.²²⁹⁴ 1958 hatte er bei der Ausstellung „Sinnvolle Frei-

²²⁹² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Personalbogen, Karl Hertmann, 1963.

²²⁹³ Vgl. o. V. 1963b, S. 20.

²²⁹³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Personalbogen, Karl Hertmann, 1963.

²²⁹⁴ Vgl. Kat. Ausst. Dortmund 1972.

zeit“, die von der Bergbau-Aktiengesellschaft Ewald-König Ludwig veranstaltet wurde, in der Gruppe „Malerei“ den dritten Preis für sein Bild „Der Waldweg“ (o. A.) erhalten.²²⁹⁵

Anders als in seinem Porträt „Tante Rosa“ schafft Hertmann in seinem Werk „Bei der Morgenwäsche“ eine Momentaufnahme (Abb. 38, S. 304). Aus leichter Untersicht hält der Maler den routinierten Vorgang der Morgenwäsche fest. Eine im Dreiviertelprofil dargestellte Frau in Rückenansicht steht mit entkleidetem Oberkörper vornübergebeugt vor einem Waschtisch, der in einer gekachelten Zimmerecke platziert ist. Das Model trägt einen Rock und Schuhe, die Bluse hat es neben sich auf den Tisch gelegt, das Unterhemd ist hinuntergestreift und der Oberkörper entblößt. Hertmann zeigt sich offenbar an der Darstellung der Bewegung interessiert, welche er genau studiert zu haben scheint. Die Spontaneität der momenthaften Skizze wird durch das eher flüchtig festgehaltene Gesicht erzeugt. Darüber hinaus sind die Bildobjekte durch einen flächigen Duktus gekennzeichnet. Muster und Strukturen werden angedeutet, aber nicht bis ins Detail ausgearbeitet, wie sich anhand der Darstellung der Tapete und des Wandbildes feststellen lässt. Mit dem Argument, dass Hertmann keinen Wert auf Licht und Schatten, perspektivische Verkürzungen, anatomische Genauigkeiten oder Proportionen legte, rechnete man ihn den „Malern des heiligen Herzens“ zu. Die Werkzeitschrift „Ewald-Kohle“ schrieb:

„Wenn wir die Laienkünstler in zwei Gruppen aufteilen, die ‚Naiven‘ und die ‚Artisten‘, dann müssen wir Karl Hertmann zu den naiven Malern zählen, naiv aber nicht in einem negativen Sinne.“²²⁹⁶

Die Darstellung „Bei der Morgenwäsche“ wie auch ihres Pendants mit dem Titel „Bei der Abendwäsche“ (1964, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) (Abb. 39, S. 304), das Hertmann zwei Jahre später als Variation malte, zeigt jedoch deutlich, dass er trotz maltechnischer Schwächen versuchte, eine perspektivische Darstellung des Raumes mit korrekten anatomischen Verkürzungen umzusetzen und dem jeweiligen Gemälde durch Schatten im textilen Faltenwurf und im Inkarnat eine Plastizität und Räumlichkeit zu verleihen. Die zweite Fassung des gleichen Bildthemas weist nicht nur farbliche Variationen auf. Sie zeigt auch das Bestreben, eine anspruchsvollere Körperhaltung zu bewältigen, bei der die weibliche Figur das linke Bein anwinkelt und den Fuß in das Waschbecken stellt.

Der weibliche Akt im Bade ist ein Motiv, das sich anhand zahlreicher kunsthistorischer Beispiele referenzieren lässt. Eines der bekanntesten Motive dieser Art geht auf die biblische Erzählung von „Susanna im Bade“, auch „Susanna und die (beiden) Ältesten“, zurück. In vielen Beispielen ist die weibliche Figur als Akt beim Bade bei der Waschung ihrer Füße dargestellt. Im Vergleich mit diversen Darstellungen dieses Sujets zeigt sich in der Motivauffassung insbesondere eine Verwandtschaft zu George Segals lebensgroßer Plastik „Woman Washing her Feet in a Sink“ (1964/65, Köln, Wallraf-Richartz-Museum), eines seiner frühen plastischen Werke (Abb. 40, S. 304).²²⁹⁷

²²⁹⁵ Vgl. W. 1958, S. 31.

²²⁹⁶ o. V. 1963b, S. 20.

²²⁹⁷ Vgl. Honnef / Grosenick 2015, S. 76.



Abb. 38: Karl Hertmann, Bei der Morgenwäsche, 1962



Abb. 39: Karl Hertmann, Bei der Abendwäsche, 1964



Abb. 40: George Segal, Woman Washing her Feet in a Sink, 1964/65

Auffällig ist die ähnliche Körperhaltung der Figuren, die jeweils das linke Bein anwinkeln und den Fuß in das Waschbecken legen. Beide Künstler greifen den Gegenstand außerdem jeweils in einer abgewandelten Form realistisch auf. Die Darstellung ist in beiden Beispielen aus dem Zusammenhang der biblischen Geschichte gelöst, wobei das inhaltliche Motiv der Rechtsprechung, das kunsthistorisch als Hintergrund der Bilderzählung von grundlegender Bedeutung ist, keine Rolle mehr spielt. Während Segal die figürliche Plastik durch die Einbeziehung realer Alltagsgegenstände räumlich im Environment verankert, entnimmt Hertmann sein Genremotiv dem Alltag und zugleich der privaten Umgebung. Das Bildgeschehen beschränkt sich in beiden Fällen auf den Akt der Waschung, indem auf Attribute und symbolträchtige Bildelemente verzichtet wurde. Hertmann entschied sich dabei allerdings gegen die typische Aktdarstellung, was sicherlich auf

die Einhaltung der gesellschaftlichen Gepflogenheiten in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre zurückzuführen ist. Das mitunter interessanteste Detail, das die Werke von Segal und Hertmann gemein haben, ist das Entstehungsjahr. Auch wenn sich beide Künstler nicht unmittelbar gegenseitig beeinflusst haben sollten, ist das Bild „Bei der Morgenwäsche“ ebenso Ausdruck und Teil der Tendenzen innerhalb der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Segals Ensemble.

Ein genauer Beobachter von Anatomien und Bewegungsabläufen war auch Hans Koehn. Sein Bild „Reiterin“ (1962, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) stellt eine Frau zu Pferd bei einem Dressurturnier dar, worauf die dressurtypische Trense mit Kandare und doppelter Zügel-führung sowie die Reitbekleidung aus Hut und Jackett schließen lassen (Abb. 41, S. 306). Der Laienmaler zeigt sich hier als aufmerksamer Beobachter des Bewegungsablaufes eines trabenden Pferdes, das auf Studien am realen Objekt auf der Rennbahn zurückgeht.²²⁹⁸ Wie die Darstellung des Paares im Dreiviertelprofil und das angewinkelte linke Vorderbein des Pferdes zeigen, berücksichtigt Koehn perspektivische Verkürzungen. Ausnahmen stellen die leicht verdrehten Hinterbeine des Pferdes sowie die, trotz der Drehung des Kopfes, frontal ausgerichteten Nüstern dar. Der Vergleich der „Reiterin“ mit jüngeren Arbeiten Koehns wie „Das Schloß“ (1958, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) oder „Seerosenteich“ (1959, Marl, Privatbesitz) zeigt, dass dort Räume und Gegenstände allerdings noch nicht dem Gesetz der Zentralperspektive folgen. Den Hintergrund gestaltet Koehn flächig: Himmel, Wiese sowie Fahne, Haus und Bäume sind als schlicht aneinandergrenzende Farbflächen gestaltet, die in sich nicht weiter definiert sind. Lediglich der Pinselduktus verleiht den Flächen eine Struktur. Während der Himmel durch horizontale Striche ausgemalt ist, verläuft die Farbtextur des Rasens vertikal. Grochowiak erkennt in diesem Bild den Verzicht auf heftige Pinselzüge sowie dissonante und knallige Farben und stattdessen die Verwendung dünnfließender Lasurfarben, „die der Sensibilität seiner zarten Empfindungen Ausdruck gaben“. Das Bild scheint eine Momentaufnahme des trabenden Schimmels und zugleich ein Porträt zu sein, bei dem die Reiterin den Betrachter direkt anblickt. Es wurde bereits dargestellt, dass Grochowiak in seiner Publikation „Deutsche naive Kunst“ (1976) auf Koehns Fähigkeit der anatomischen Wiedergabe von Pferden und der Darstellung des harmonischen Zusammenspiels von Pferd und Reiter hinweist.²²⁹⁹ Trotzdem rechnet der Autor Koehn aufgrund seiner Handschrift der „naiven Kunst“ zu. Der Laienmaler hatte 1962 für sein Gemälde „Reiterin“ den zweiten Preis im Wert von 200 DM im Steckenpferd-Turnier der Hoesch AG gewonnen.²³⁰⁰ Burrmeister, der 1958 in der Jury mitwirkte, habe Grochowiak auf Koehn aufmerksam gemacht.²³⁰¹

²²⁹⁸ Vgl. Grochowiak 1972d, S. 170.

²²⁹⁹ Vgl. Grochowiak 1972d, S. 170.

²³⁰⁰ Vgl. o. V. 1962e, S. 433.

²³⁰¹ Vgl. o. V. 1962i, o. S.

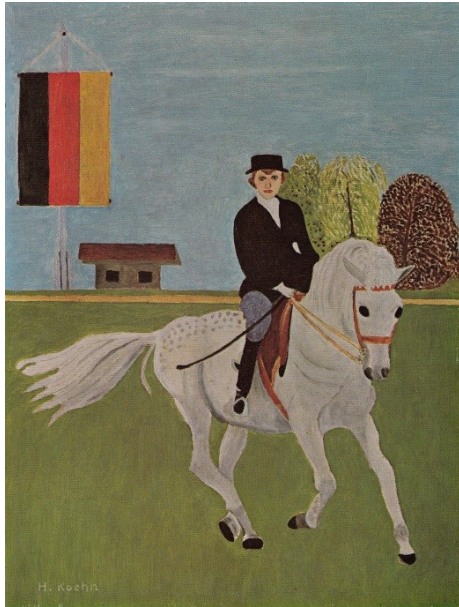


Abb. 41: Hans Koehn, Reiterin, 1962



Abb. 42: Hans Koehn, Das Schloß, 1958

Koehn, geboren am 19. Dezember 1897 in Treptow an der Rega, dem heutigen Trzebiatów (Polen), erlernte den Beruf des Schlossers und arbeitete 25 Jahre als Grubenschlosser bei der Hoesch-Bergwerks-AG Dortmund.²³⁰² Aufgrund eines Herzleidens musste er vorzeitig im Alter von 60 Jahren in den Ruhestand eintreten.²³⁰³ Erst mit der krankheitsbedingten Pensionierung 1957 hatte er begonnen zu malen. Der Wunsch seiner Enkelkinder, ein gemaltes Märchenschloss von ihm zu erhalten, stellte das Initialmoment für Koehns laienkünstlerisches Schaffen dar.²³⁰⁴ 1958 nahm er als Pensionär mit seinem Ölbild „Das Schloß“ (1958) am Hoesch-Steckenpferd-Turnier teil. Koehn erhielt einen der sechsmal vergebenen ersten Preise (Abb. 42, S. 306).²³⁰⁵ Wie die Westfälische Rundschau schreibt, war er positiv aufgefallen, da sein Bild „naiv“ gewirkt habe.²³⁰⁶

Das Vorbild von Koehns Märchenschloss muss Schloss Egeskov auf der dänischen Insel Fünen gewesen sein. Der Vergleich zeigt, dass Koehn den Aufbau der Architektur mit all ihren Elementen malerisch in sein Bild übertrug. Im Detail ist allerdings zu erkennen, dass die Fassade des Schlosses lediglich flächenhaft behandelt ist, da Koehn es offenbar technisch nicht bewältigen konnte, das Gebäude dreidimensional darzustellen.²³⁰⁷ Der Einsatz von dunkleren Tönen und Farbpartien zeigt die Bemühung, durch Schatten Räumlichkeit wie auch das Spiegelbild des Schlosses auf dem Wassergraben zu suggerieren, was an einigen Stellen malerisch unbeholfen wirkt. Die Westfälische Rundschau bewertet die Wirkung dieses Werkes als „naiv“.²³⁰⁸ Grochowiak konnte „Das Schloß“ 1962 mit einer materiellen Entschädigung von 60 DM für die Kunst-

²³⁰² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief Hoesch Aktiengesellschaft an Grochowiak, 06.06.1963.

²³⁰³ Vgl. Grochowiak 1972a, S. 346.

²³⁰⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Koehn an Grochowiak, 19.10.1961.

²³⁰⁵ Vgl. o. V. 1958i, S. 342.

²³⁰⁶ Vgl. o. V.: Besucher urteilen, 1959.

²³⁰⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Koehn an Grochowiak, 19.10.1961.

²³⁰⁸ Siehe Abb.: Vgl. o. V.: Besucher urteilen, 1959.

sammlung Recklinghausen erwerben²³⁰⁹, nachdem ihm Koehn den Ankauf im Jahr zuvor aufgrund des emotionalen Wertes verwehrt hatte.²³¹⁰ Koehn, der 1964 starb²³¹¹, erhielt im darauffolgenden Jahr posthum im Rahmen des Steckenpferd-Turniers der Hoesch AG den Ehrenpreis in Höhe von 500 DM für sein Gesamtwerk.²³¹²

Eine gewisse Sonderrolle unter den Arbeiter-Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet nahm der Recklinghäuser Erich Bödeker ein, da er der Einzige war, der ausschließlich plastische Bildwerke schuf. Als einziger „naiver“ Bildhauer war Bödeker mit den Plastiken „Heiliger Christophorus“ (1960) und „Madonna“ (1960) in der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1963) vertreten. Weitere Arbeiten waren in den Grünanlagen vor dem Rathaus platziert. Verschiedene Zeitungsartikel geben darüber Aufschluss, dass im Außengelände am Recklinghäuser Rathaus beispielsweise die Bremer Stadtmusikanten, ein Schutzmann, ein Kumpel mit Grubenlaterne, verschiedene Tiere – Giraffen, Bären²³¹³, Elefanten und Esel – wie auch Förster aufgestellt waren. Auf der Treppe zum Eingang des Rathauses fanden sich unter anderem Gartenzwerge präsentiert. Eine Abbildung in den Ruhr-Nachrichten zeigt zudem eine Reihe von Kleinskulpturen, darunter scheinbar ein Selbstbildnis Bödekers, ein Schornsteinfeger, Ärzte und Cowboys.²³¹⁴

Erich Bödeker wurde 1904 in Recklinghausen geboren. Nach dem Besuch der Volksschule arbeitete er 41 Jahre lang als Bergmann, davon 35 unter Tage.²³¹⁵ Ein Jahr arbeitete er auf der Zeche Auguste Victoria, zwei Jahre auf der Zeche Schlägel und Eisen und 38 Jahre auf der Zeche Brassert in Marl.²³¹⁶ Darüber hinaus war er als Landwirt und Hausschlachter tätig. Die Erkrankung an Silikose zwang ihn 1959 seinen Beruf als Bergmann aufzugeben.²³¹⁷ Zum Zeitpunkt der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ lebte er als Rentner in Recklinghausen.²³¹⁸ Wie für andere Laienkünstler war auch für Bödeker der Antrieb des Selbermachens das Initiationsmoment seines Schaffens. Er schilderte, dass er zu seinem Geburtstag im April 1959 einen Gartenzweig geschenkt bekam. Als er von dem Kaufpreis über 22 DM erfuhr, soll Bödeker gesagt haben: „Da mach ich fünf Stück für“²³¹⁹ und begann seine künstlerische Tätigkeit mit der Überzeugung, selbst einen besseren Gartenzweig fertigen zu können. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits seinen Beruf als Bergmann aufgegeben.²³²⁰ Sein erster plastischer Versuch war die Figur eines Rehs. Danach folgten Gartenzwerge²³²¹, „die er aus Grubenhölzern mit dem Beil zurechtgehauen und in frohen Farben angestrichen hatte“, wie Grochowiak erklärt.²³²² Ulf Sölter sieht das teure

²³⁰⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Koehn, 05.02.1962.

²³¹⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Koehn an Grochowiak, 19.10.1961.

²³¹¹ Vgl. o. V. 1965f, S. 420.

²³¹² Vgl. o. V. 1965d, S. 425.

²³¹³ Vgl. T.: Lob der Laienkünstler, 1963.

²³¹⁴ Vgl. T.: Sinnvoll gestaltete freie Zeit, 1963.

²³¹⁵ Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, o. S.

²³¹⁶ Bittorf / Springorum 1968/69 (Film).

²³¹⁷ Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, o. S.

²³¹⁸ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²³¹⁹ Bittorf / Springorum 1968/69 (Film).

²³²⁰ Vgl. Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 7; vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, o. S.

²³²¹ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1969, o. S.

²³²² Vgl. Grochowiak 1972b, S. 169.

Geschenk nicht als alleinigen Auslöser für Bödekers künstlerische Tätigkeit. Er versteht diese Initialgeschichte als „persönliche Rechtfertigung für Bödekers eigenen Entschluss, Skulpturen zu formen“, wozu er parallel zur Berufsarbeit keine Zeit gefunden hatte.²³²³

Mit dem Exponat „Heiliger Christophorus“ nahm sich Bödeker der Darstellung eines frühchristlichen Märtyrers an, der in der katholischen Kirche als Heiliger verehrt wird (Abb. 43, S. 308). Der üblichen Ikonografie entsprechend, stellt Bödeker ihn als Hünen mit längerem Haar und nur mit einem Lendenschurz bekleidet dar, der das Jesuskind auf den Schultern trägt. Als Stock dient ihm ein Besenstiel, an dessen oberem Ende ein paar Zweige befestigt sind. Die Plastik „Madonna“ zeigt einen vergleichbaren Aufbau (Abb. 44, S. 308).

Zunächst schuf Bödeker reine Holzfiguren, die er mit dem Beil aus Grubenholz schlug, das er anschließend mit einer Feile oder einer Glasscherbe glättete. Größere Skulpturen fertigte er aus Telegrafmasten, Eisenbahnschwellen oder anderen Holzbalken. Im Austausch für ein Werk stellten ihm teilweise Sammler Materialien zur Verfügung. Mit Holz arbeitete er später nur noch, wenn ihm dies zur Verfügung stand oder er seine durch den Kontakt mit Beton rissig gewordenen Hände schonen musste.²³²⁴ In den letzten Jahren fertigte Bödeker immer seltener und schließlich gar keine reinen Holzskulpturen mehr.²³²⁵ Insgesamt umfasst sein Œuvre weitaus mehr Zement- als Holzfiguren.²³²⁶ Er verbrachte einen großen Teil des Tages mit dem plastischen Gestalten.²³²⁷ Nach eigener Einschätzung fertigte Bödeker von 1959 bis zum Ende der 1960er-Jahre ungefähr 1.000 Plastiken.²³²⁸ Allein zwischen 1960 und 1963 schuf er mehr als 100 Objekte.²³²⁹

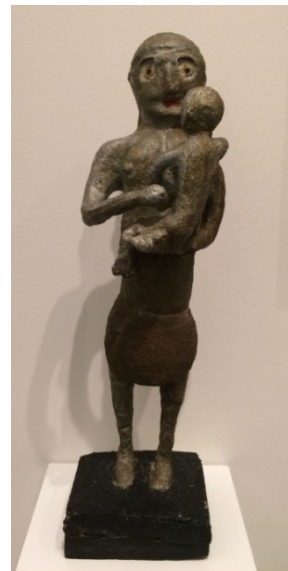


Abb. 43: Erich Bödeker, Heiliger Christophorus, 1960

Abb. 44: Erich Bödeker, Madonna, 1960

²³²³ Vgl. Sölter, Kat. Ausst. Neuss 2017b, S. 21.

²³²⁴ Vgl. Schwalm 2009, S. 224; vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, o. S.

²³²⁵ Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, o. S.

²³²⁶ Vgl. Schwalm 2009, S. 224.

²³²⁷ Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, o. S.

²³²⁸ Vgl. Honisch, Kat. Ausst. Essen 1969b, S. 9.

²³²⁹ Vgl. o. V.: Figuren aus Holz und Beton, 1963.

Größtenteils bestehen seine Plastiken aus einem hölzernen Kern, der mit Beton umfasst ist. Einem Grundschema folgend, legte er ein tragendes Gerüst aus Draht und Eisen um das Holz, wobei unter anderem Nägel, Schrauben oder Blechdosen der Stabilisation des aufgetragenen Betons dienten.²³³⁰ Er bewarf das Modell mit nassem Zement, bis die Körpervolumina seinen Vorstellungen entsprachen. Dabei stellte die meist nach unten absackende Masse ein Problem dar. Grochowiak schreibt:

„Kummer hatte er lange mit seinen nackten Mädchen: Die Brüste, aus dem schweren, nassen Beton modelliert, sackten langsam ab. Da kam ihm der Einfall, zur Unterstützung der Masse Libby's-Milchdosen in den Beton-Brustkorb einzumontieren, und darüber spachtelte oder modellierte er dann mit den Händen üppige, hochstehende Brüste, die nun hielten.“²³³¹

Aus diesem Grund stellte Bödeker die Figur auf den Kopf, um eine Gegenbewegung hervorzurufen. Diesen Positionswechsel wiederholte er, bis die Masse schließlich angetrocknet war. Bevor der Zement ausgehärtet war, modellierte er Nasen und Münder, indem er mit Spachtel und Messer Furchen in das Material einarbeitete.²³³²

Bödeker glaubte, dass sein Werk durch seinen aus Erfahrungen resultierenden Erkenntnisgewinn eine Entwicklung erfahren hat:

„Ja, da sind manchmal Kniffe dabei, die man heute kennt. Auch mit den Tieren. Wenn ich den Bauch mache, dann bin ich heute so schlau, dann lege ich das Tier auf den Rücken und mache erst den Bauch. Und wenn das fest ist, dann drehe ich das Tier um. Das kann dann nie mehr abfallen. Das wußte ich zuerst auch nicht. Da ist dauernd der Bauch abgefallen und wenn er einmal abgefallen ist, dann packt er niemals mehr.“²³³³

Im Unterschied zu polnischen „naiven“ Schnitzskulpturen, die trotz ihres körperlichen Volumens nicht auf Dreidimensionalität angelegt sind und eine frontal ausgerichtete Schauseite besitzen, schuf Bödeker beinahe ausschließlich allansichtige vollplastische Objekte. Menschliche Figuren baute Bödeker als Säule mit Kugelkopf und abstrahierten stabförmigen Armen und Beinen, wie Honisch erläutert.²³³⁴ Die Arme verlaufen dabei entlang der statischen Körper, die Beine stehen parallel zueinander. Häufig sind die Füße der Figuren nicht ausgeformt, wobei die Beine direkt mit der Plinthe verschmelzen, wie es unter anderem bei der Figur des Heiligen Christophorus zu beobachten ist. Es ergeben sich häufig starke proportionale Missverhältnisse, wie das Beispiel der „Madonna“ zeigt, die einen überlangen Oberkörper und im Verhältnis dazu eine verkürzte Beinpartie aufweist. Dass die Plastik bewusst für die Untersicht gefertigt wurde, ist nicht belegt. Gesichter sind schematisch ausgeführt und grundsätzlich typisiert, wobei die Augen als mit weißer Farbe ausgefüllte Kreise mit kleinen dunklen Punkten dargestellt sind. Mit der beschriebenen Bau- bzw. Gestaltungsweise ist das charakteristische Erscheinungsbild von Bödekers Plastiken zu erklären, deren einfach gestaltete Körper starr wie Pfahle wirken. Das starre Gerüst und die Art des Zementauftrags ließen keinen großen Spielraum für eine detailgetreue plastische Model-

²³³⁰ Vgl. Schwalm 2009, S. 224; vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, o. S.

²³³¹ Grochowiak 1976, S. 113.

²³³² Vgl. Grochowiak 1976, S. 113.

²³³³ Grochowiak 1976, S. 112, zit. n.: Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 11 f.

²³³⁴ Vgl. Honisch, Kat. Ausst. Essen 1969b, S. 12.

lage. Die raue Oberfläche des Zements versah Bödeker mit wetter- und schlagfester Farbe, die stumpf in Erscheinung tritt.²³³⁵



Abb. 45: Franz Klekawka, In Memoriam Erich Bödeker, 1971

Dass die Objekte bei den Ruhrfestspielen im Außenbereich aufgestellt wurden, wo sie der Witterung ausgesetzt waren, entsprach der von Bödeker vorgesehenen Aufbewahrung. Gewöhnlich baute er seine Arbeiten im Schuppen an seinem Wohnhaus oder im Garten unter freiem Himmel, wo er die fertigen Objekte anschließend aufstellte.²³³⁶ Klekawka dokumentiert diese Situation anschaulich in seinem Gemälde „In memoriam Erich Bödeker“ (1971, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) (Abb. 45, S. 310), das den Bildhauer und die Vielzahl und Vielfältigkeit von Bödekers Plastiken in seinem heimischen Freiluftatelier darstellt. Das Bild zeigt ihn von zahlreichen Plastiken umgeben wie der Figur des Heiligen Christophorus, der Königsfamilie, der Stürzenden, des Gänsehirtens, aber auch von Figuren, die Bödeker in verschiedenen Varianten formte: Hunde, Zebras, Blumen, Giraffen, Elefanten, Schornsteinfeger, Förster und Gartenzwerge. Grochowiak hatte Bödeker empfohlen, in der Wahl seiner Figuren neue Themen aufzugreifen und nicht bereits vorhandene noch einmal darzustellen.²³³⁷ Der Laienbildhauer habe großen Wert auf Grochowiaks Meinung gelegt und diese als maßgebend betrachtet.²³³⁸ Bödeker nahm zwar motivische Anregungen von außen an, folgte bezüglich der praktischen Umsetzung jedoch keinen Ratschlägen.²³³⁹ Durch Klekawkas detaillierte Darstellung des Ortes gewinnt der Betrachter sowohl einen Eindruck von Bödekers Arbeitsumfeld als auch von seiner Arbeitsweise. Der Künstler ist seitlich vor einer frontal abgebildeten Plastik stehend dargestellt, bei der es sich laut der Plintheninschrift um eine Eva handelt. Neben dem Künstler stehen ein Eimer und eine Kanne, vor denen ein Spachtel liegt. Mit einem zweiten Spachtel verteilt Bödeker das Material auf der Plastik. Links ragt ein Teil seiner Werkbank in das Bild hinein. Neben einer Kleinplastik liegen darauf auch Pinsel, mehrere Farbtöpfe, Eimer, Zementsäcke und eine Axt, zu denen sich

²³³⁵ Vgl. Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 13.

²³³⁶ Vgl. Grochowiak 1972b, S. 169.

²³³⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bödeker, 22.12.1961.

²³³⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Roijen-van Os, an Grochowiak, 04.10.1970.

²³³⁹ Vgl. Sölter, Kat. Ausst. Neuss 2017a, S. 9.

diverse Werkzeuge gesellen. Vor der Scheunentür in der linken Bildhälfte zeigt der Maler eine auf dem Kopf stehende Plastik einer menschlichen Figur, die sich kurz vor der Fertigstellung befindet.

Bödeker zufolge konnten seine Plastiken sowohl im Innen- als auch im Außenraum platziert werden. Doch anders als der herkömmliche Gartenzweig, der durch seinen Werkstoff in der Regel die Voraussetzung für eine Aufstellung im Außenbereich mitbringt, waren Bödekers Plastiken nicht wetterfest und bekamen mit der Zeit Risse. Diese Veränderung des Materials war ein durchaus vom Künstler beabsichtigter ästhetischer Prozess. Während er meinte, dass die Werke im Innenraum ruhig mit einem Bohnerlappen abgewischt werden könnten²³⁴⁰, sollte man bei einer Aufstellung im Außenraum nicht eingreifen. Nach ein paar Jahren könne man bei Interesse etwas renovieren, wie Bödeker meinte. Dem folgenden Zitat zufolge orientierte er sich diesbezüglich an der Ästhetik alter Ikonen:

„Je mehr die Plastik verwettert ist, desto schöner wird sie. Hier in der Kunsthalle stand auch mal eine Ikone. Die war vier Mal gerissen. Sie war aus Holz. Also, ich habe mich direkt dafür interessiert. Sie sah aus, als wenn sie schon ein paar hundert Jahre alt gewesen wäre.“²³⁴¹

III.4.2.4 Zur Präsentation

Inwiefern sich die Unterscheidung der anfangs erwähnten vier verschiedenen Laienkünstlerkategorien auf das Präsentationskonzept auswirkte, lässt sich lediglich in Ansätzen anhand weniger fotografischer Dokumentationen erschließen. Im ersten Stock des Rathauses waren weiße Stellwände im Raum aufgestellt, deren Gesamthöhe und -länge über zwei Meter betrug. Die Hängeflächen glichen Tafeln, die bis auf eine Tiefe von ungefähr einem Meter reichten. Die Mittelachse der gehängten Arbeiten verlief ungefähr auf Augenhöhe des Betrachters, wie die drei nebeneinander präsentierten Holzreliefs von Josef Grasedieks veranschaulichen (Abb. 46, S. 312, v. l. n. r.: „Bauernkopf“, 1961; „Schweigsame Magd“, 1959; „Nachdenklichkeit“, 1961).²³⁴²

Die Ansichten zeigen, dass Werke zusammengestellt wurden, deren Maße und Motivik einander ähnelten, die der gleichen Gattung angehörten oder aus der Hand desselben Künstlers stammten (Abb. 47, S. 312). Zwei weitere Fotos dokumentieren, dass den „klassisch“ an der Wand angebrachten Bildern „Karneval“ (1961) und „Die Geburtstagsfeier“ (1960, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) von Kazmierczak die Plastik „Madonna“ von Bödeker zur Seite gestellt war. Wie die Abbildung zeigt, war die „Madonna“ dicht an der Wand platziert (Abb. 49, S. 313). Eine andere Abbildung zeigt die Kombination von Kazmierczaks Bild „Der Sonntagsmaler“ und Bödekers Plastik „Heiliger Christophorus“, die weniger als einen Meter rechts daneben auf einem hellen hüfthohen Sockel vor der Wand stand (Abb. 48, S. 312).

²³⁴⁰ Vgl. Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 13.

²³⁴¹ Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 14.

²³⁴² Vgl. o. V. 1963e, S. 524 f.



Abb. 46-48: Ansichten Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“, 1963

Ein Schwarz-Weiß-Foto aus der Tageszeitung zeigt die Hängung der zwei Ölgemälde „Spaziergänger im Park“ (1958) und „Schachtanlage Shamrock I/II“ (1956) von Hans Menne (Abb. 50, S. 313). Die Bilder scheinen vor der Wand zu schweben, da sich ihr unterer Rand von der Hängefläche abhob und zum Betrachter hin ausgerichtet war. Diese Form der Hängung wurde bereits in früheren Ausstellungen in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen gewählt. Das Foto zeigt darüber hinaus, dass neben den Bildern Objektschilder angebracht waren, denen sehr wahrscheinlich Angaben zum Künstler und Werk zu entnehmen waren.

Wie ein Brief von Schröder an Hertmann bezeugt, hatten die Ausstellungsmacher vor, auf einer separaten Stellwand Fotos von den ausstellenden Laienkünstlern an ihrem regulären Arbeitsplatz zu zeigen.²³⁴³ Es ist jedoch ungewiss, ob dieses Vorhaben realisiert wurde.

Die Ausstellungsansichten zeigen insgesamt eine konventionelle und für das Museum übliche Präsentationsweise der Werke auf weißen Wänden oder Sockeln. Darüber hinaus hatte sich die Kunsthalle für eine Objektbeschriftung entschieden. Um eine konkrete Aussage darüber treffen zu können, ob in der Ausstellung das Konzept der vier theoretisch von Grochowiak aufgestellten Laienkünstlerkategorien berücksichtigt wurde, ist der Umfang der Fotodokumentation nicht aus-

²³⁴³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Hertmann, 21.04.1963.

reichend. Lediglich die überlieferte Ansicht von den zusammen an einer Wand präsentierten Werken Kazmierczaks und Bödekers, die beide der Gruppe der „Naiven“ zugeordnet wurden, lässt vermuten, dass die Theorie in die Praxis umgesetzt wurde.

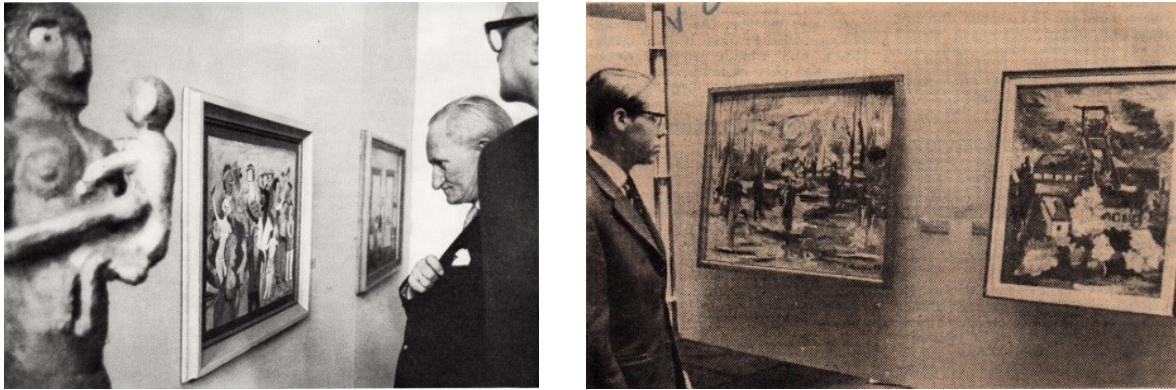


Abb. 49; Abb. 50: Ansichten Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“, 1963

III.4.2.5 Hintergründe der Ausstellung

Die Saison der Ruhrfestspiele von 1963 stand im Zeichen der „Kulturlandschaft Nordrhein-Westfalen“.²³⁴⁴ Ihre Leitung intendierte in diesem Zusammenhang der verbreiteten Vorstellung vom ausschließlich industriell geprägten Bundesland entgegenzuwirken, indem sie „die Vielfalt kultureller Tätigkeiten durch charakteristische Leistungen zu einem repräsentativen Ganzen“ zusammenfügte.²³⁴⁵ Die Veranstalter versuchten auf diese Weise, die Kulturlandschaft und das kulturelle Potenzial der nordrhein-westfälischen Industrielandschaft wie auch des Ruhrgebiets für die Bundesrepublik und das Ausland darzustellen. Karl Born schrieb im „Westfalenspiegel“, dass man in diesem Zusammenhang nicht nur eine Bestandsaufnahme liefern, sondern auch die Frage evozieren wollte, „ob bei aller Mannigfaltigkeit der staatlichen, kommunalen und privaten Kunst- und Kulturpflege im Industriegebiet hier Anzeichen für eine kulturelle Gemeinschaft innerhalb eines Landschaftsraumes bestehen“ würde. Aus diesem Grund habe Recklinghausen mit dem Ruhrfestspiel-Programm Impulse „für eine weitere Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen wirtschaftlicher Leistung und kultureller Kraft in diesem Landstrich“ liefern wollen. Man sah das Ruhrgebiet nicht allein als Standort von Arbeit, sondern zugleich als „Stätte anregender Auseinandersetzungen der Gemeinschaften wie des Einzelnen mit dem Problem der Behauptung geistig-künstlerischer Werte in einer hochtechnisierten, hochzivilisierten Umwelt“, wie Born schreibt.²³⁴⁶

Die neben Theateraufführungen, Konzerten und Gesprächen veranstaltete Ausstellung „Gesammelt im Ruhrgebiet“ in der Städtischen Kunsthalle sollte mit der Dokumentation der öffentlichen

²³⁴⁴ Vgl. Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006, S. 18.

²³⁴⁵ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Ruhrfestspiele 1963.

Eo Plunien stellt in seinem Artikel für die „Die Welt“ heraus, dass die beiden Ausstellungen im Sinne der Ausrichtung der Ruhrfestspiele 1963 der „Gesamtdarstellung der kulturellen und künstlerischen Leistungen, Kräfte und Bestrebungen in dem Industrieland Nordrhein-Westfalen“ dienen sollen. Vgl. Plunien: Der Sonntagsmaler lebt im Paradies, 1963.

²³⁴⁶ Vgl. Born: Die Kulturlandschaft, 1963, S. 14.

und privaten Sammeltätigkeit im Ruhrgebiet veranschaulichen, dass auch in diesem Industriegebiet bildende Kunst, darunter Kunstwerke aus drei Jahrtausenden von der Antike bis zur Gegenwart, sowohl von öffentlichen Kunstinstitutionen wie auch von privaten Liebhabern gesammelt wurde. Mit der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ beabsichtigten die Ruhrfestspiele unter anderem zu demonstrieren, dass die Menschen dieser Region über das passive Sammeln von Kunst hinaus auch selbst künstlerisch tätig waren. Das Begleitprogramm sah Führungen durch die Ausstellungen sowie Laien-Seminare vor.²³⁴⁷ Grochowiak führte bei der Eröffnung aus, dass es Aufgabe der Ruhrfestspiele sei, durch das Beispiel der „Sonntagsmaler“ und „Sonntagsbildhauer“ zudem bis dahin künstlerisch untätige Menschen zum eigenen Schaffen anzuregen. Die Laien sollten die Gelegenheit bekommen, ihre Arbeiten in einem Zusammenhang auszustellen und sich auszubreiten.²³⁴⁸ Wie Schröder in der Ruhrfestspiel-Zeitung von 1963 schreibt, wollte die Ausstellung darüber hinaus Besucher ermuntern, zu „Pinsel und Stift zu greifen und unbekümmert mit dem Malen zu beginnen, um sich und anderen damit Freude zu machen“.²³⁴⁹ Eine uferlose Selbstdarstellung, Eitelkeit oder „Möchtegernkunst“ sollte jedoch vermieden werden, wie Grochowiak bei der Pressekonferenz in Düsseldorf bemerkt haben soll.²³⁵⁰

Neben Informationen zu den vertretenen Laienkünstlern dürften auch die Stellungnahmen einiger Laienkünstler im Katalog zur Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ dazu gedient haben, die Besucher zum eigenen Laienschaffen anzuregen.²³⁵¹ Mittels ausführlicher Kommentare zur Motivwahl und über Faktoren, welche die ausstellenden Laienkünstler zum künstlerischen Schaffen anregten, ergänzten manche von ihnen ihre bildnerische Erzählung.²³⁵²

Der Ausstellungskatalog zeigte Besuchern bzw. Lesern die Breite der möglichen Freizeitbeschäftigungen auf, indem des Weiteren vier Gedichte von Kazmierczak („Trotz Unterschied“, „Das Kunstwerk“, Selbstkritik“, „Lebensfahrt“) eingebunden wurden, die er „stillvergnügt in der Freizeit“ verfasst hatte.²³⁵³ Aus Selbsterfahrung beschreibt er im Gedicht „Das Kunstwerk“ den schöpferischen Prozess, den ein Künstler durchläuft und gemahnt den Leser, diesen Entstehungsprozess bei der Betrachtung eines Kunstwerkes zu berücksichtigen.²³⁵⁴

Dass der Aspekt der sinnvollen Freizeitbeschäftigung erneut einen Stellenwert in einer Laienkunst-Ausstellung der Ruhrfestspiele einnahm, muss im Zusammenhang mit den Interessen des

²³⁴⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, handschriftliche Notizen, o. D.

²³⁴⁸ Vgl. o. V.: Laienkunst im Ruhrgebiet, 1963.

²³⁴⁹ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Schröder 1963.

²³⁵⁰ Vgl. Weigend-Abendroth: Bildnerisches Vorhaben, 1963.

²³⁵¹ Im Rahmen der Vorbereitungen des Kataloges wurden die in der Ausstellung vertretenen Laienkünstler gebeten einen Personalbogen auszufüllen, in dem sie ihren Namen, Adresse, Geburtsdatum, den erlernten Beruf und die derzeitige Beschäftigung eintragen und zudem beantworten sollten seit wann sie malten, zeichneten und schnitzten. Fach meint, dass der Besucher anhand dieser Angaben „eine gesellschaftliche Abhängigkeit der Motive von der Berufstätigkeit“ hätte erkennen können. Vgl. Fach 1999, S. 186.

²³⁵² Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Schröder 1963.

²³⁵³ Vgl. o. V. 1963a, S. 7.

²³⁵⁴ „Das Kunstwerk“ / „Es drängt mit Gewalt / Der seelische Halt / Zum Herzen die Kraft der Phantasie.

Es leuchtet und brennt, / Was die Seele getrennt, / Aus dem Wirr sich formt / Und oft zerfällt.

Und immer wieder quälen; / Ideen sich wechselnd schälen, / Bis endlich formvollendet / Die Seele ihr Werk beendet, / Und der Mensch erstaunt / Vor dem Prachtwerk steht. / Denkt daran, / Wenn ein Kunstwerk ihr seht!“

Vgl. Ausst.-Kat. 1963, o. S.

DGB gesehen werden. Heinz Winfried Sabais hatte in seiner Festrede zur Eröffnung der 14. Ruhrfestspiele die Bedeutung des Freizeitschaffens betont:

„Charakter, Prägung erwarten wir aus der freien Anschauung der Welt, die sich in den Künsten darstellt, aus dem unaufhörlichen Spiel vom Glanz und Elend des Menschen, das durch uns hindurchgeht als ein Strom aus Erkenntnis und Selbsterkenntnis; Charakter ist nicht die Summe von »lernen, lernen und noch einmal lernen«, er bildet sich aus Reinigung und Erneuerung, aus dem schöpferischen Erlebnis.“²³⁵⁵

Nach der in den 1950er-Jahren gewerkschaftlich erkämpften Verkürzung der Arbeitszeit rechnete der DGB zur Mitte der 1960er-Jahre mit einer zunehmenden Arbeitszeitverkürzung durch die sich ausweitende Automatisierung von Arbeitsprozessen. Aus diesem Grund war man nach wie vor daran interessiert, die arbeitende Bevölkerung zum laienkünstlerischen Freizeitschaffen anzuregen. Anlässlich der Ausstellungseröffnung leitete Bernhard Tacke, der stellvertretende Vorsitzende des Deutschen Gewerkschaftsbundes, mit der Frage „Freie Zeit – wozu?“ in die Ausstellungsthematik ein. In seiner Rede wird deutlich, dass der DGB die Laienkunst-Ausstellung dazu funktionalisierte, soziale Spannungen hervorzurufen, indem im Arbeiter das Bedürfnis nach kürzeren Arbeitszeiten bei höherem Lohn geweckt wurde, die man vom Arbeitgeber fordern wollte. Der DGB machte den Menschen klar, dass der Monotonie des Arbeitsprozesses nur durch mehr freie Zeit und ihre sinnvolle Gestaltung begegnet werden könne. Tacke führt aus:

„Die schöpferische Kraft des Menschen, die durch Arbeitsteilung und vorgeschriebenen bzw. mechanisch bestimmten Arbeitsablauf immer mehr lahmgelegt wird, muß in der freien Zeit angeregt und aktiviert werden. Dadurch wird die ‚Selbstentfremdung des Menschen‘ und der ‚moralische Untergang unseres Geschlechts‘ verhindert.“²³⁵⁶

In diesem Zitat klingt ein wesentlicher Aspekt der Kulturarbeit des DGB und zugleich der Ruhrfestspiele an: Durch die erkämpfte Arbeitszeitverkürzung wollte man dem Arbeiter die Freiheit zur Selbstverwirklichung und kulturellen Bildung ermöglichen, um der Entwicklung von Faschismus und der Wiederholung der jüngsten deutschen Geschichte vorzubeugen. Vor diesem Hintergrund hatte der DGB 1963 eine Finanzierungshilfe über 5.000 DM zur Realisierung der Laienkunst-Ausstellung zugesagt.²³⁵⁷

Die Besucherzahlen beweisen, welchen Erfolg die Ausstellung verzeichnen konnte. Während die Hauptausstellung „Gesammelt im Ruhrgebiet“ in der Städtischen Kunsthalle 13.500 Besucher zählte, konnte die im Rathaus ausgerichtete Präsentation „Laienkunst im Ruhrgebiet“ immerhin 5.264 Besucher verzeichnen. Die Gesamtzahl der Ruhrfestspielbesucher belief sich auf insgesamt 84.395.²³⁵⁸ Die „Neue Rhein-Zeitung“ bewertete die große Anteilnahme an der Laienkunst-Ausstellung als Indiz dafür, dass die Festspiele nah an den werktätigen Schichten standen.²³⁵⁹ Die Laienkunst-Ausstellung hätte zudem gezeigt, wie groß die musische Kraft der Menschen im Ruhrgebiet sei.²³⁶⁰ Laut Karl Born spiegelte die Ausstellung die Eigenart von Mensch und Land-

²³⁵⁵ Sabais 1960, S. 14.

²³⁵⁶ Tacke, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o S.

²³⁵⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief ohne Absender an Legeland, 24.09.1963.

²³⁵⁸ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Abschlussbericht 1963.

²³⁵⁹ Vgl. Schmidt: Wieder blieb kein Platz frei, 1963.

²³⁶⁰ Vgl. S.: Sechs Essener sind dabei, 1963.

schaft im Industriegebiet wider.²³⁶¹ Gemäß der Zeitschrift der Industriegewerkschaft Druck und Papier

„dürfte der Sinn dieser Ausstellung vor allem darin gelegen haben, den ewigen Skeptikern, die meinen, der Mensch wisse mit seiner Freizeit nichts anzufangen, das Gegenteil zu beweisen, andererseits viele zu eigener Betätigung anzuregen.“²³⁶²

Die Werks-Nachrichten erkannten die Ruhrfestspiel-Ausstellung als Beweis dafür, dass in Recklinghausen die Laien in ihrer Originalität noch wirklich vorhanden sind.²³⁶³

III.4.2.6 „Arbeitsgemeinschaft Laienkunst“

Vor dem Hintergrund der Förderung des aktiven Laienschaffens unter der arbeitenden Bevölkerung ist die begleitend zur Ausstellung von Grochowiak organisierte Arbeitsgemeinschaft für Laienkünstler zu erwähnen.²³⁶⁴ Er hatte Laienkünstler eingeladen, die er sowohl der von ihm erstellten Gruppe der „naiven“ als auch der Gruppe der „artistischen“ Laienkünstler zuordnete. Die Idee, Begegnungen zwischen Künstlern und Arbeiter-Laienkünstlern zu veranstalten, war bereits im Kontext der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ 1954 entstanden. Damals hatten Laienkünstler selbst gegenüber Grochowiak den Wunsch geäußert, sich in bestimmten Zeitabständen zum Gedankenaustausch und zur gegenseitigen Bildbetrachtung in Recklinghausen zu treffen.²³⁶⁵ Schon damals plante der Kunsthallenleiter, regelmäßig Zusammenkünfte von Berufs- und Laienkünstlern auszurichten, um den im Industriegebiet besonders großen Kreis der „Sonntagsmaler“ zu fördern.²³⁶⁶ Im Zusammenhang mit der Ausstellung „Kunst an der Ruhr“, die 1961 unter anderem in der Recklinghäuser Kunsthalle gezeigt wurde, waren zum ersten Mal Laienschaffende zusammengekommen.²³⁶⁷ Die erste nachweisliche Begegnung zwischen professionellen Künstlern und laienschaffenden Werkträgern aus Industriebetrieben wurde schließlich im Rahmen der Ruhrfestspiele am 26. Mai 1962 in der Engelsburg in Recklinghausen von Grochowiak und Burrmeister initiiert.²³⁶⁸ Beteiligt waren deutsche und niederländische Künstler sowie Laienkünstler, die bei vergangenen Ruhrfestspiel-Ausstellungen teilgenommen hatten. Die Teilnahme niederländischer Künstler sollte laut Burrmeister ermöglichen, enge Kontakte zum Nachbarland zu knüpfen. Grochowiak erhoffte sich, dass sich aus der künstlerischen Begegnung persönliche Freundschaften entwickelten. Die grundlegende Absicht bestand darin, durch das Zusammentreffen eine Möglichkeit zur Befruchtung des Kunstschaffens bzw. der bildenden Kunst allgemein zu bieten.²³⁶⁹

²³⁶¹ Vgl. Born: Die Kulturlandschaft, 1963, S. 14.

²³⁶² o. V. 1963e, S. 525.

²³⁶³ Vgl. o. V. 1963c, S. 138.

²³⁶⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Bericht von Kath und Felderhoff, o. D.

²³⁶⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben von Grochowiak, 09.1954.

²³⁶⁶ Vgl. Slk: Eine „Galerie der Sonntagsmaler“, 1954.

²³⁶⁷ Vgl. o. V.: Laienmaler treffen sich zu fruchtbarem Gedankenaustausch, 1961.

²³⁶⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Burrmeister und Grochowiak, o. D.; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Thewissen, 13.12.1962.

²³⁶⁹ Vgl. B.: Befruchtung durch das Gespräch von Kunstschaffenden und Laien, 1962.

Im Jahr 1963 luden die Ruhrfestspiele insgesamt 36 Laienkünstler aus unterschiedlichen Montanbetrieben ein, die bereits seit mehreren Jahren mit ihren originellen Arbeiten in Ausstellungen der Industrierwerke und der Ruhrfestspiele vertreten gewesen waren und sich durch die Qualität ihrer Werke ausgezeichnet hatten.²³⁷⁰ Zu den eingeladenen Teilnehmern gehörten Mitarbeiter der Bergwerksgesellschaft Hibernia AG in Herne, darunter Friedrich Gerlach und Alfred Ficnar²³⁷¹, Josef Grasedieck²³⁷², Hans Menne²³⁷³ und die Hausfrau Anneliese Reising. Von der Dortmunder Bergbau AG lud man Bernd Hofmann²³⁷⁴, Max Valerius, Franz Brandes, Johann Mis und Wilhelm Stache ein.²³⁷⁵ Zudem war Heinrich Schilling von der Firma Krupp angefragt.²³⁷⁶ Darüber hinaus wollten die Veranstalter unter anderem Karl-Heinz Thewissen von der Klöckner-Humboldt-Deutz AG (Köln)²³⁷⁷, Franz Klekawka von der Westfalenhütte Dortmund²³⁷⁸, die Pensionäre Erich Bödeker und Hans Koehn²³⁷⁹ sowie Horst Inderbieten von der Phoenix-Rheinrohr AG und Karl Hertmann von der Ewald-Kohle AG dabeihaben. Von den 40 eingeladenen Laienkünstlern sagten letztlich 23 zu.²³⁸⁰ Unter den endgültigen Teilnehmern befanden sich unter anderem Johann Adamczyk (Hoesch AG), Erich Bödeker, Franz Brandes, Alfred Ficnar, Friedrich Gerlach, Josef Grasediek, Horst Inderbieten, Alexander Langner, Hans Menne, Rudi van Rienen, Heinrich Schilling, Wilhelm Stache und Karl-Heinz Thewissen. Die Teilnehmer Klaus Kath (Heinrich Robert AG)²³⁸¹ und Werner Hecht, Mitarbeiter der Grafischen Anstalt in Essen²³⁸² waren als einzige Laienkünstler nicht in der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1963) vertreten gewesen.

Die eingeladenen Laienkünstler waren fünf Tage lang Gäste der Ruhrfestspiele.²³⁸³ Sie wurden in zwei zeitlich aufeinander folgende Arbeitsgemeinschaften für Malerei und Plastik von je 18 Teilnehmern eingeteilt, die sich in unterschiedlichen Zeiträumen während der Ruhrfestspiele

²³⁷⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Burrmeister und Grochowiak an Jansen, 10.05.1963.

²³⁷¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste, Arbeitsgemeinschaften, 1963.

²³⁷² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an den Vorstand der Bergwerksgesellschaft Hibernia AG, 10.05.1963.

²³⁷³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste, Arbeitsgemeinschaften, 1963.

²³⁷⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Burrmeister und Grochowiak an Hofmann, 10.05.1963.

²³⁷⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste, Arbeitsgemeinschaften, 1963.

²³⁷⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Burrmeister und Grochowiak an Maltusch, 10.05.1963.

²³⁷⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak, 13.05.1963.

²³⁷⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Klekawka an die Leiter der Arbeitsgemeinschaft, 30.06.1963.

²³⁷⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste, Arbeitsgemeinschaften, 1963.

²³⁸⁰ Wie der Adressliste zu entnehmen ist, sagten darüber hinaus die Teilnahme zu: Joachim Berkenbrink (Steinkohlengas AG), Johannes Büning (Mannesmann AG), Theo Fuchs, Bernd Hofmann, Beate Kahrweg (Phoenix Rheinrohr AG), Erich Kunz, Alexander Langner, Wilhelm Linkemann, Albert Lodenkämper (Krupp) und Werner Plümer (Krupp). Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Adressen, o. D.

²³⁸¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste, Arbeitsgemeinschaften, 1963.

²³⁸² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Burrmeister und Grochowiak an Maltusch, 10.05.1963.

²³⁸³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Bericht von Kath und Felderhoff, o. D.

zusammenfanden.²³⁸⁴ Arbeitsgemeinschaft I traf im Zeitraum vom 4. bis 8. Juni, Arbeitsgemeinschaft II vom 10. bis 14. Juni zusammen.²³⁸⁵ Ihre Leitung übernahm der Initiator Grochowiak. Anneliese Schröder und Heinz Skrobucha, Kustos des Recklinghäuser Ikonen-Museums, betreuten die Laienkünstlergruppen mit großem Einsatz.²³⁸⁶ Auch der Kulturbeauftragte der Dortmunder Bergbau AG Arthur Mämpel war anwesend.²³⁸⁷ Es wurde ein vielseitiges Programm für die fünftägige Zusammenkunft erstellt, das dazu dienen sollte, dass sich die Teilnehmer gegenseitig kennenlernen und zum Sehen und Gestalten angeleitet werden.²³⁸⁸ Es sollte den Laienkünstlern zudem Freude bereiten, den Sinn ihrer Freizeitgestaltung bestärken und sich förderlich auf ihr Freizeitschaffen auswirken.²³⁸⁹

Die Veranstaltung folgte einem festen Ablaufplan. Der offizielle Rahmen sah die Begrüßung der Beteiligten durch Burrmeister, Grochowiak und Schröder im Recklinghäuser Ratskeller vor. Im Anschluss besuchte man die Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ im Rathaus²³⁹⁰, wo es im Hinblick auf die Exponate unmittelbar zu Kritiken und Diskussionen gekommen sei. Grochowiak teilte jedem anwesenden Laienkünstler vor seinem Werk Lob wie auch härteste Kritik mit und erläuterte, „was er für richtig hielt“, wie Teilnehmer Klaus Kath und Martin Felderhoff schreiben. Sie berichten rückblickend, dass durch die zahlreichen Diskussionen und Gespräche über Kunst im Allgemeinen und die eigenen Werke im Speziellen fruchtbare Ergebnisse entstanden seien.²³⁹¹ Des Weiteren besuchten die Gruppen die Farbenfabrik LUKAS-Künstlerfarben- und Maltuchfabrik der Firma Schoenfeld u. Co. in Düsseldorf²³⁹², wo der Leiter des technischen Betriebes für Fragen über Malmaterial und Materialprobleme zur Verfügung stand. Es folgten die Besichtigung der Privatsammlung afrikanischer und ozeanischer Objekte des Düsseldorfer Kunstmalers Klaus Clausmeyer sowie ein Atelierbesuch beim Industriemaler Richard Gessner, wo die Laienkünstler mit verschiedenen Maltechniken und Arbeitsmethoden bekanntgemacht wurden.²³⁹³ Das Programm sah außerdem die Teilnahme an der Probe des westfälischen Sinfonieorchesters in Recklinghausen-Süd sowie einen Vortrag Grochowiaks über den „Sonntagsmaler“ Henri Rousseau vor. Schröder führte anschließend zwei Stunden durch die Ausstellung „Gesammelt im Ruhrgebiet“ in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen. Das Programm setzte sich mit einer Einführung in das Konzert des Sinfonie-Orchesters der Stadt Bochum durch den Generalmusikdirektor Hubert Reichert fort, das am Abend gemeinsam besucht wurde.

²³⁸⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kreiseler an Schröder, 31.03.1964; vgl. o. V. 1963g, S. 83.

²³⁸⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an den Vorstand der Bergwerksgesellschaft Hibernia AG, 10.05.1963.

²³⁸⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Schröder, o. D.

²³⁸⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak, 08.06.1962.

²³⁸⁸ Vgl. Weigend-Abendroth: Bildnerisches Vorhaben, 1963.

²³⁸⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Burrmeister und Grochowiak, o. D.

²³⁹⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Programm Arbeitsgemeinschaft Laienkunst (1963).

²³⁹¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Bericht von Kath und Felderhoff, o. D.

²³⁹² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Programm Arbeitsgemeinschaft Laienkunst (1963).

²³⁹³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Bericht von Kath und Felderhoff, o. D.

Neben den Besichtigungen des neuen Ruhrfestspielhauses, der Sternwarte und der Hoesch-Werke in Dortmund besuchten die Teilnehmer eine Theateraufführung im Saalbau, das Recklinghäuser Ikonenmuseum sowie die Ausstellung „Koptische Kunst“ in der Villa Hügel in Essen. Darüber hinaus führte Grafiker Günter Drebusch die Laienkünstler in seinem Atelier in Ennepetal-Voerde in verschiedene grafische Techniken ein.²³⁹⁴

Der Teilnehmer Werner Hecht schildert im Nachhinein, wie er die Zusammenkunft erlebte:

„Uns bewegten, wenn auch aus ganz verschiedenen Berufen und Kreisen kommend, im Grunde gleiche Interessen, denen wir uns nun eine Woche lang sorglos hingeben konnten. Daraus entstand eine Gemeinschaft, die durch das gebotene Erleben nie müde wurde zu staunen, zu diskutieren und zu kombinieren.“²³⁹⁵

Dieser Bericht gibt in Auszügen einen Eindruck davon, dass es eine einzigartige Erfahrung für die viel arbeitenden Industriearbeiter gewesen sein muss, von ihrer Arbeit freigestellt zu werden, um eine Woche lang über das künstlerische Schaffen sprechen zu können. Laut Hecht nahmen die Laienkünstler Anregungen für neue Arbeiten mit, die aus den Gesprächen mit Menschen gleicher Interessen stammten. Die Kunsthalle erhielt auch von anderen Teilnehmern Dankesbriefe, die ihre Eindrücke von der Arbeitsgemeinschaft wiedergeben. Unter anderem das Schreiben von Horst Inderbieten zeigt, dass die Zusammenkunft lehrreiche Auswirkungen auf die Laienkünstler hatte. Er bedankte sich für das Wissen, das ihm auf dem Gebiet der Malerei vermittelt wurde. Infolge der erbauenden Kritik an seinen Werken habe Inderbieten neue Bilder gemalt und ältere Bildentwürfe im Hinblick auf die Ausdrucksform, weniger die Technik, überarbeitet. Grochowiaks Kritik habe dazu geführt, dass der Laienmaler kritischer mit seinen eigenen Arbeiten geworden sei. Für die Arbeit an seinem darstellerischen Ausdruck war Grochowiaks Anleitung erheblich förderlich gewesen, wie Inderbieten meint.²³⁹⁶ Auch Valerius dankt Grochowiak für alles, was ihm vermittelt wurde. Er verstand das breite Echo in der Presse als Gewissheit, dass man mit der Veranstaltung auf dem richtigen Wege war und den laien-schaffenden Menschen näher gekommen sei.²³⁹⁷ Kath empfand die Gespräche mit den bildenden Künstlern ebenfalls als lehrreich. Sowohl die Teilnahme an der Ausstellung als auch die Möglichkeit, in Kontakt zu bildenden Künstlern zu treten und mit diesen über die eigenen laienkünstlerischen Arbeiten sprechen zu können, stellten für Laienkünstler ein besonderes Ereignis fernab der Realität ihres schweren Arbeitsalltags dar.²³⁹⁸ Rudi van Rienen schrieb:

„Das Hochgefühl, das mit dieser Auszeichnung verbunden ist, gibt Mut und Verpflichtung zu neuem Schaffen. Denn alles, was ich bisher gearbeitet habe für mich, für meinen Familienkreis, für Freunde und Bekannte, hat die Bestätigung erfahren, daß es keine Zeitverschwendung, kein bloßes Ausfüllen von Mußestunden war, sondern eine Bereicherung des Lebens.“²³⁹⁹

²³⁹⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Programm Arbeitsgemeinschaft Laienkunst (1963).

²³⁹⁵ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hecht an Grochowiak, 04.07.1963.

²³⁹⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Inderbieten an Grochowiak und Schröder, 17.07.1963.

²³⁹⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Grochowiak, 21.08.1963.

²³⁹⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Bericht von Kath und Felderhoff, o. D.

²³⁹⁹ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von van Rienen an Grochowiak und Schröder, 01.08.1963.

Van Rienen schreibt, dass für ihn vor allem Grochowiaks Hinweise auf die Ausarbeitung der persönlichen Handschrift bedeutsam gewesen seien, da er dazu geneigt habe, „den Aktionsradius seiner künstlerischen Tätigkeit möglichst groß zu halten“.²⁴⁰⁰ Er hält fest:

„Die persönliche Note in unserem Schaffen zu beachten, wurde uns von Herrn Grochowiak und Frau Dr. Schröder besonders ans Herz gelegt und ist mir das Wichtigste, das ich von Recklinghausen mit nach Hause genommen habe.“²⁴⁰¹

Indem Grochowiak unter anderem auch Laienkünstler zum Austausch mit Gleichgesinnten einlud, die er der „naiven Kunst“ zuordnete, widerspricht er seiner eigenen Überzeugung, der zufolge der „Naive“ isoliert vom Kunstbetrieb und von anderen Künstlern schafft.²⁴⁰² Diese Begegnung rechtfertigte er mit folgender Aussage:

„Muß das heißen, daß man diesen Malern bei ihrem Bemühen um Vervollkommnung nicht beistehen soll? – Natürlich doch! Aber wir sollten nicht den verheerenden Fehler begehen, sie im Sinne akademischer Bildung zu beeinflussen.“²⁴⁰³

Des Weiteren schreibt Grochowiak, dass über Farben, bessere Mischverhältnisse, Grundierungen, über die Möglichkeiten grafischer Techniken oder darüber gesprochen werden könne, ob Bilder mehr oder weniger gelungen seien. Doch lehnte er den messenden Vergleich mit professioneller Kunst kategorisch ab, um die Nachahmung zu vermeiden.²⁴⁰⁴ Er war überzeugt, dass „naive“ Künstler nicht in der Lage waren, Kunsttheorien umzusetzen:

„Wer Kompositionslehren und Kunstgesetze mit diesen Künstlern trainiert, wird Verwirrung stiften und bestenfalls gefällige Routiniers aus ihnen machen. – Über den Sinn sollte man reden. Über das Formale nicht!“²⁴⁰⁵

Der Laienkünstler Valerius war sich bewusst, dass er nicht dem Kreis der bildenden Künstler, wie er sich im „jungen westen“ zusammengeschlossen hatte, angehören konnte. Er fand sich mit dem Schicksal ab, dass es Männern, die wie er im Bergbau arbeiten mussten, nicht vergönnt blieb, Kunst zu studieren. Doch sah er den Kontakt zu den bildenden Künstlern als gewinnbringend für die Laienkünstler und als wünschenswerte Basis, auf deren Grundlage die Laien weiter-schaffen wollten. Gemeinsam mit Grochowiak wollte er dazu Wege der Zusammenarbeit finden, in der die Laien verständliche Belehrungen und Anregungen von bildenden Künstlern erhalten sollten.²⁴⁰⁶

III.4.3 „Naive Malerei in Jugoslawien“ (1964)

Gelöst von den Ruhrfestspielen präsentierte die Städtische Kunsthalle Recklinghausen im März 1964 die Ausstellung „Naive Malerei in Jugoslawien“, welche von der jugoslawischen Handels-

²⁴⁰⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von van Rienen an Grochowiak und Schröder, 01.08.1963.

²⁴⁰¹ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von van Rienen an Grochowiak und Schröder, 01.08.1963.

²⁴⁰² Vgl. Grochowiak 1976, f.

²⁴⁰³ Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²⁴⁰⁴ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²⁴⁰⁵ Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

²⁴⁰⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Grochowiak, 11.12.1962.

mission in Bonn vermittelt worden war.²⁴⁰⁷ Die Ausstellung kam ursprünglich durch eine Kooperation mit der Galerije grada zagreba in Zagreb (Jugoslawien) unter der Leitung von Dimitrije Bašičević zustande. Bevor die Ausstellung in der Kunsthalle Recklinghausen zu sehen war, war sie bereits von Dezember 1963 bis Januar 1964 unter dem Titel „Sonntagsmaler aus Jugoslawien“ im Dortmunder Museum am Ostwall gezeigt worden.²⁴⁰⁸ In der Recklinghäuser Ausstellung waren 18 Laienkünstler vertreten, unter denen sich Bauern, Fabrik- und Eisenbahnarbeiter, Mechaniker und Tischler befanden. Gezeigt wurden ca. 105 Werke, darunter Öl-, Hinterglas- und Temperamalereien.²⁴⁰⁹ Die Werke des Laienmalers Ivan Generealić standen im Mittelpunkt. Ergänzt wurde die Ausstellung durch „naive Kunst“ aus dem Ruhrgebiet, die unter anderem aus der Sammlung des Vestischen Museums Recklinghausen stammte.²⁴¹⁰

Grochowiak beschrieb die Ausstellung als Ergänzung zum einen des Engagements der Kunsthallenleitung für das Laienschaffen und zum anderen des Ausstellungszweigs der Ruhrfestspiele, der im Vorjahr im Rathaus mit der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ Verwirklichung gefunden hätte und 1964 zudem durch die Ausstellung „Laienkunst aus Österreich“ weitergeführt werden würde.²⁴¹¹ Der Ausstellungsleiter blickte somit über den Rand des Ruhrgebiets hinaus und öffnete sein Haus für ausländische „naive Kunst“.

Wie die „Rhein-Zeitung“ erläutert, wies die jugoslawische „naive Kunst“ grundlegende Unterschiede zur deutschen „naiven Kunst“ aus der Region auf. Die Zeitung bezeichnete die Kunst der jugoslawischen Laienkünstler als „naive Malerei mit professioneller Haltung“, bei der es sich weder um eine Laienkunst im deutschen Sinne noch um eine akademische Kunst, sondern vielmehr um Volkskunst handle, die der Staat zur professionellen Kunst fördern wollte. Für die Bilder der in Schulen zusammengeschlossenen Laienkünstler sei ein „naiver Naturalismus“ charakteristisch, aus dem eine Malerei wachse, die kaum noch „naiv“ sei, sondern nur noch „naiv“ tue.²⁴¹² Die meisten der jugoslawischen Laienkünstler verdienten mit der „naiven Malerei“ ihren Lebensunterhalt und erhielten staatliche Förderung, wie die Westdeutsche Allgemeine Zeitung deutlich macht.²⁴¹³

Konzeptuell interessant ist, dass sich Grochowiak bemühte, die Ausstellung unter Einbeziehung von Werken der Arbeiter-Laienkunst aus dem Ruhrgebiet auch an andere Museen wie an die Mathildenhöhe in Darmstadt zu vermitteln, wo sie wiederum durch Laienkunstwerke aus Bali ergänzt wurde.²⁴¹⁴ Es war nachweislich Grochowiak gewesen, der den Magistrat der Stadt Darmstadt, Heinz Winfried Sabais, dazu angeregt hatte, die Ausstellung unter dem Aspekt der „naiven Kunst“ zu veranstalten.²⁴¹⁵

²⁴⁰⁷ Vgl. W.: Volkseigene Kunst aus Jugoslawien, 1964.

²⁴⁰⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Panjan, 04.04.1964.

²⁴⁰⁹ Vgl. Bo: Was ist „naive Kunst“?, 1964; vgl. F.: Mit Pflugschar und Pinsel, 1964.

²⁴¹⁰ Vgl. W.: Volkseigene Kunst aus Jugoslawien, 1964.

²⁴¹¹ Vgl. o. V.: Jugoslawiens Naive stellen aus, 1964.

²⁴¹² Vgl. W.: Volkseigene Kunst aus Jugoslawien, 1964.

²⁴¹³ Vgl. Bo: Was ist „naive Kunst“?, 1964.

²⁴¹⁴ Vgl. W.: Volkseigene Kunst aus Jugoslawien, 1964.

²⁴¹⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Sabais an Grochowiak, 21.04.1964.

Das Institut Mathildenhöhe zeigte vom 7. Juni bis 26. Juli 1964 die Präsentation „Naive Kunst – Bali, Jugoslawien, Ruhrgebiet“ mit Laienkunst aus dem bäuerlichen Milieu, darunter vor allem „naive Kunst“ aus dem damaligen Jugoslawien, „naive Kunst“ der „Naturvölker“ hauptsächlich aus dem Entwicklungsland Indonesien sowie aus dem Industriegebiet an der Ruhr, wie Sabais ausführt.²⁴¹⁶ Die Werke stammten unter anderem aus den Sammlungen Ernst Schlager und Theo Meier (Basel) sowie aus der Laienkunstsammlung der Städtischen Museen Recklinghausen. Grochowiak hatte angeboten, das Schönste aus der Recklinghäuser Laienkunstsammlung zur Verfügung zu stellen. Sabais hatte die aus seiner Sicht interessantesten künstlerischen Positionen aufgelistet – Gerlach, Kazmierczak, Koehn, Klekawka, Valerius, Schilling, Mis, Plümer, Reising, Büning, Bödeker, Kunz – und Grochowiak gebeten, die von ihm zu leistende Werkauswahl daran auszurichten. Es wird deutlich, dass Sabais jene Laienkünstler aus der Auswahl ausschloss, die an Vorbildern orientiert waren oder deren Arbeiten professionell wirkten.²⁴¹⁷ Die Darmstädter Ausstellung wollte sich demzufolge auf „naive Kunst“ konzentrieren.²⁴¹⁸ Eigenmächtig schloss Grochowiak Werke von Mis²⁴¹⁹, Büning und Kunz aus der endgültigen Auswahl aus, da er ihre Arbeiten stark von akademischen Einflüssen bestimmt sah.²⁴²⁰ Zudem ergänzte er die Auswahl durch eine Arbeit von Herbert Licht sowie durch das Bild „Apfelschimmel“ eines unbekanntes Bergmannes.²⁴²¹ Grochowiak wählte überdies aus eigenem Ermessen mehrere Arbeiten von Karl Hertmann aus, da er seiner Ansicht nach einer der reinsten „Naiven“ sei.²⁴²² Der Ausstellungsteil „Naive Kunst im Ruhrgebiet“ wurde schließlich aus 39 Exponaten gebildet.²⁴²³ Es handelte sich dabei um repräsentative Werke aus der Recklinghäuser Sammlung, die bereits bei Laienkunst-Ausstellungen der Ruhrfestspiele vertreten waren, wie zum z. B. Bödekers Plastik „Madonna“ (1960) oder die Gemälde „Tante Rosa“ (1961) von Hertmann oder „Angst“ (1958) von F. Gerlach, die sich auch im Ausstellungskatalog abgebildet finden.

Interessant ist, dass die Laienkunst aus dem Ruhrgebiet zusammen mit der jugoslawischen und balinesischen Laienkunst unter dem Aspekt des „Naiven“ ausgestellt wurde. Die Ausstellungskonzeption richtete sich nach Sabais' Verständnis der „naiven Kunst“, das der allgemeinen Definition entsprach, der zufolge das innere Bild in ungeschickter Weise im Bild visualisiert wird, wobei die Imagination mit den beschränkten Ausdrucksmöglichkeiten in Konflikt gerät.²⁴²⁴ Laut Sabais sollte zwischen den drei Ausstellungskomplexen eine Spannung entstehen, die herausstellen würde, „daß man die Primitiven nicht primitiv nennen kann“.²⁴²⁵ Man stellte „naive“ Bildwerke aus drei Ländern nebeneinander aus, um zu zeigen, dass die von Überlieferung und Um-

²⁴¹⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Klekawka, 14.04.1964; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Sabais an Grochowiak, 21.04.1964.

²⁴¹⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Sabais an Grochowiak, 21.04.1964.

²⁴¹⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Hofmann, 14.04.1964.

²⁴¹⁹ Vgl. Kat. Ausst. Darmstadt 1964, o. S.

²⁴²⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Sabais, 23.04.1964.

²⁴²¹ Vgl. Kat. Ausst. Darmstadt 1964, o. S.

²⁴²² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Sabais, 23.04.1964.

²⁴²³ Vgl. Kat. Ausst. Darmstadt 1964, o. S.

²⁴²⁴ Vgl. Sabais, Kat. Ausst. Darmstadt 1964, o. S.

²⁴²⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Sabais an Grochowiak, 21.04.1964.

welt charakterisierte „naive Kunst“ unter den jeweiligen Bedingungen und Umständen einer sozialen Situation als Volkskunst zu betrachten sei, wie Sabais schreibt. Es sollte auf ihre unterschiedlichen Entstehungsbedingungen sowie Funktionszusammenhänge hingewiesen werden: Während der jugoslawische Bauernmaler die Volkskunst überwunden hat, habe es der in einer hoch industrialisierten Gesellschaft lebende Maler aus dem Ruhrgebiet dagegen schwerer, seine Imagination vor überall einwirkenden Vorbildern zu bewahren, wie Sabais ausführt. Im Vergleich dazu schöpft der balinesische Maler für traditionelle und kultische Zwecke aus der Tradition.²⁴²⁶

Die Ausstellung zog weite Kreise: Die Exponate des Ausstellungsteils „Naive Malerei in Jugoslawien“ wurden in Absprache mit der Abteilung zur Wahrung jugoslawischer Interessen der Königlich-Schwedischen Botschaft in Bad Godesberg weitervermittelt.²⁴²⁷ Sie wurde nach Ende der Laufzeit bis zum 6. September 1964 vom Kunsthaus Hamburg übernommen.²⁴²⁸ Im Anschluss wanderte sie weiter nach Kiel.²⁴²⁹

III.4.4 „Laienkunst in Österreich“ (1964)

Im Rahmen der Ruhrfestspiele wurde am 22. Mai 1964 die Ausstellung „Laienkunst in Österreich“ im großen Ratssaal des Recklinghäuser Rathauses eröffnet, die dort bis zum 19. Juli 1964 zu sehen war.²⁴³⁰ Es handelte sich bei diesem Ausstellungsprojekt um eine Kooperation zwischen dem Deutschen und dem Österreichischen Gewerkschaftsbund (ÖGB). Recklinghausen hatte die zuvor in Wien präsentierte Ausstellung vom ÖGB übernommen, womit es zum ersten Mal einen Beitrag einer ausländischen Gewerkschaft zu den Ruhrfestspielen gab.²⁴³¹ Es wurden 179 Werke, darunter Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Grafiken, Plastiken und kunstgewerbliche Arbeiten, von 53 Laienkünstlern aus ganz Österreich präsentiert.²⁴³²

Wie es bei vergangenen Ruhrfestspiel-Ausstellungen der Fall gewesen war, stand auch die Ausstellung „Laienkunst aus Österreich“ im Zeichen der sinnvollen Freizeitgestaltung. Vor diesem Hintergrund wurde eine Übersicht über die Durchschnittsleistung in diesem Schaffungsbereich gegeben, wie die „Welt der Arbeit“ schreibt.²⁴³³ Der ÖGB hatte bereits in den 1950er-Jahren Bemühungen unternommen, das künstlerische Laienschaffen zu fördern. Hervor-

²⁴²⁶ Vgl. Sabais, Kat. Ausst. Darmstadt 1964, o. S.

²⁴²⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pfarrer an Grochowiak, 08.04.1964.

²⁴²⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Spedition Monnard an die Kunsthalle Recklinghausen, 08.07.1964.

²⁴²⁹ Vgl. g. s. 1964 (online).

²⁴³⁰ Vgl. Fach 1999, S. 100.

²⁴³¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kasten an Grochowiak, 26.02.1964; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Kasten, 21.02.1964.

²⁴³² Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1964, o. S.

Die Präsentationsweise lässt sich, in Anlehnung an Fach, aufgrund fehlender Hinweise nicht rekonstruieren. Das einzige überlieferte Foto würde zeigen, dass die Exponate nach Gattungen auf weiße Wände gewesen seien. Stellwände hätten als Gliederungsmittel gedient. Vgl. Fach 1999, S. 192.

²⁴³³ Vgl. H.: Erfüllte Freizeit, 1964.

zuheben ist hier die Ausstellung „Talente entdeckt – erweckt“²⁴³⁴, die vom 19. März bis 13. April 1958 im Wiener Künstlerhaus am Karlsplatz veranstaltet wurde.²⁴³⁵ Die Ausstellung zeigte mit fast 19.000 eingereichten Arbeiten, darunter Bildern, Zeichnungen, Druckgrafiken, Plastiken, Kunsthandwerk, Fotografien, Schmalfilmen, technischen Modellen, Leistungen sinnvoll verwendeter Freizeit. Eine inhaltliche Parallele zu den Bildungszielen des DGB zeigt sich in der Intention zu betonen, dass der arbeitende Mensch mit der wachsenden Freizeit auch mehr Zeit für sinnvolle Beschäftigungen haben musste.²⁴³⁶

In seiner Eröffnungsansprache thematisierte der stellvertretende Vorsitzende des DGB, Bernhard Tacke, den Zusammenhang der Ausstellung mit der Forderung nach einer weiteren Verkürzung der Arbeitszeit von gewerkschaftlicher Seite, die man aufgrund des technischen Fortschritts als realistisch betrachtete. Der DGB förderte sinnvolle Freizeitbeschäftigungen, damit der Mensch der freien Zeit über die Erholung hinaus durch schöpferische Muße einen Sinn verlieh.²⁴³⁷ In diesem Zusammenhang verwies Tacke darauf, dass sich die Gewerkschaftsbewegung der gesellschaftlichen Notwendigkeit der Kunst zur Sicherung der kulturellen Existenz bewusst war. In der hochindustriellen Gesellschaft erachtete Tacke die Kunst als wichtiger denn je, um vor der geistigen Verarmung zu schützen.²⁴³⁸ Vor diesem Hintergrund blickte er 1964 auf die Bemühungen der österreichischen Kollegen.²⁴³⁹ Eine Ausstellung zum Laienschaffen und zur Arbeit des ÖGB zu veranstalten, war seit langer Zeit Wunsch des Aufsichtsrats der Ruhrfestspiele und des DGB gewesen, wie Tacke schreibt.²⁴⁴⁰

Als Leiter der Ruhrfestspiel-Ausstellungen war Grochowiak beauftragt worden, Kontakt zum ÖGB aufzunehmen.²⁴⁴¹ In seinem kurzen Katalogbeitrag schreibt Grochowiak, dass der eigene Wunsch, engeren Kontakt zum ÖGB herzustellen, bestanden habe, seit er die Publikation „Schöpferische Freizeit – künstlerisches Schaffen des arbeitenden Volkes“ von Franz Senghofer, dem Bildungsreferenten des ÖGB, geschenkt bekommen habe. Im Herbst 1963 habe er die Gelegenheit wahrgenommen, innerhalb der großen Ausstellung des ÖGB, „Freizeit – gestern – heute – morgen“ den Pavillon österreichischer Laienkünstler zu besuchen, der von Robert Schmitt, einem Mitarbeiter des Bildungsreferats des ÖGB, eingerichtet worden sei. Daraus sei der Wunsch entstanden, eine Ausstellung österreichischer Laienkunst für die Ruhrfestspiele zu veranstalten. Aus Grochowiaks Sicht versprachen die Begegnung und der Austausch mit dem ÖGB und den österreichischen Laienkünstlern gewinnbringende Erkenntnisse, da er in Bezug auf ihre Beobachtungsgabe und ihre Erfahrungen viele Gemeinsamkeiten zwischen den Laienkünstlern aus Österreich und dem Ruhrgebiet erkannte.²⁴⁴²

²⁴³⁴ Vgl. Kat. Ausst. Wien 1958.

²⁴³⁵ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1964, o. S.

²⁴³⁶ Vgl. ÖGB-Monatsschau 1958 (Film).

²⁴³⁷ Vgl. Tacke, Kat. Ausst. Recklinghausen 1964, o. S.

²⁴³⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Ruhrfestspiele 1964 eröffnet, 14.05.1964.

²⁴³⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Tacke, o. D.

²⁴⁴⁰ Vgl. Tacke, Kat. Ausst. Recklinghausen 1964, o. S.

²⁴⁴¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Tacke an Senghofer, 10.04.1964.

²⁴⁴² Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1964, o. S.

Schmitt, der sich fachlich auf dem Gebiet der Laienkunst auskannte und gute Kontakte zu den Laienkünstlern pflegte, unterstützte das Ausstellungsvorhaben mit einer kleinen und sorgfältigen Werkauswahl.²⁴⁴³ Die Auswahl wurde bei späteren Besuchen Grochowiaks in Wien erweitert.²⁴⁴⁴ Bei seinem Ausstellungsbesuch 1963 hatte Grochowiak das Augenmerk bereits auf bestimmte österreichische Laienkünstler gerichtet und „naive“ Aquarelle, Federzeichnungen und Plastiken sowie andere Arbeiten ausgewählt.²⁴⁴⁵

Wie sich in Schmitts Einführungsvortrag „Laienkunst in Österreich“ jedoch zeigen sollte, wies sein definitorisches Verständnis von der Arbeiter-Laienkunst im Rahmen des Förderkonzeptes des ÖGB grundlegende Unterschiede zu Grochowiaks Naivitätskonzept auf. In seinem Einführungsvortrag „Laienkunst in Österreich“, in dem Schmitt die Geschichte der schöpferischen Betätigung der österreichischen Bevölkerung und die Entwicklung der Laienkunst nachvollzog, begriff er den bekannten Autodidakten Henri Rousseau im Unterschied zur damals üblichen Rezeptionsweise nicht als „Naiven“, sondern als Beispiel des „arbeitenden Menschen, der es zu großartiger künstlerischer Leistung gebracht hat“.²⁴⁴⁶ Er erachtet es als einen der größten Irrtümer in der Betrachtung des Laienschaffens, im Künstler und in seinem Werk nur das „Naive“ anzuerkennen, da dieses als echt und ursprünglich gelte. Schmitt bemerkt zudem, dass die meisten Laien das Kriterium des „Naiven“ auch gar nicht erfüllte, da sie Vorbildern nachstrebten und diese kopierten. Des Weiteren erläutert er:

„Doch die meisten Menschen, die sich heute in ihrer Freizeit mit Kunst beschäftigen, sind, da sie in ihrem Beruf einen ganzen Mann stellen müssen, gezwungen mit beiden Beinen fest auf der Erde zu stehen, und die bereits hochentwickelte Reproduktionstechnik bringt alles Aktuelle bis ins entlegenste Tal. Diese Umstände belassen den Laienkünstler kaum noch in der Welt der Naivität.“²⁴⁴⁷

Mit der Argumentation, dass die Orientierung an Vorbildern und die berufliche Tätigkeit in einem technisch modernisierten Arbeitsumfeld eine künstlerische „Naivität“ ausschlossen, vertritt Schmitt einen anderen konzeptuellen Ansatz als Grochowiak, der mit der Definition des „intellektuellen Naiven“ das „Naive“ in der Laienkunst zu legitimieren suchte.²⁴⁴⁸ Während Grochowiak den „naiven“ Laienkünstler von der bildenden Kunst isoliert wissen wollte, erkannte Schmitt hingegen im zurückgezogenen Leben auf dem österreichischen Land die Gefahr, dass sich der Laienkünstler eben nicht mit der bildenden Kunst auseinandersetzte, durch die er die Möglichkeit der künstlerischen Entwicklung erhalten konnte. Im Hinblick auf die Schulung der Laienkünstler, die Grochowiak zugunsten der „naiven“ Originalität ablehnte, befürwortete es Schmitt, das Niveau der künstlerischen Betätigung unter fachmännischer Anleitung zu heben. Mit der künstlerischen Betreuung beabsichtigte der DGB einen Beitrag zum Aufstieg der Arbeiterschaft zu leisten und zu helfen, eine Arbeiterkultur zu begründen.²⁴⁴⁹ Somit meinte Senghofer,

²⁴⁴³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schmitt an Grochowiak, 23.10.1963.

²⁴⁴⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Grochowiak, o. D.

²⁴⁴⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben, 10.1965.

²⁴⁴⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Einführungsvortrag von Schmitt, o. D. (1964).

²⁴⁴⁷ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Einführungsvortrag von Schmitt, o. D. (1964).

²⁴⁴⁸ Vgl. Grochowiak 1976, S. 16 f.

²⁴⁴⁹ Vgl. Schmitt, Kat. Ausst. Recklinghausen 1964, o. S.

dass der Arbeiter-Laienkunst die eigenständige Kulturäußerung der Arbeiterschaft anhaftete, die zu einer allgemeingültigen Volkskultur beitrug und der Kulturverfremdung vorbeugte.²⁴⁵⁰

Ähnlich wie die deutschen Gewerkschaften leistete der ÖGB eine kulturelle Betreuung durch sein Bildungsreferat. Zur fachmännischen Anleitung der Laien stellte der ÖGB Fachkräfte in den Bereichen Malerei und Bildhauerei zur Leitung von Abend- und Wochenendkursen in kleineren Ortschaften zur Verfügung.²⁴⁵¹ Dort wurden Seminare zum praktischen Arbeiten in verschiedenen künstlerischen Techniken sowie Vorträge über Kunst und Kunsttheorie durchgeführt. Zudem veranstaltete er einwöchige Kunstseminare, mit denen der Laie das Gelernte für sich zu Hause allein und seiner „persönlichen Art gemäß“ verarbeiten konnte, so Schmitt. Über die Förderung der künstlerischen Bestrebungen hinaus wurde der konzentrierte Kontakt zwischen Laienkünstler als positive Begleiterscheinungen angesehen.²⁴⁵² Wie die vom Bildungsreferat des ÖGB herausgegebene Zeitschrift „Kunst und Freizeit. Rundschreiben für künstlerisch Freizeitschaffende“ von 1964 berichtete, unterstützte der ÖGB darüber hinaus die Gründung von Freizeitgruppen und förderte seit einiger Zeit Besuche von Museen und Ausstellungen.²⁴⁵³ Er hatte kostenlose Führungen und vergünstigte Eintritte in Museen angeboten, was jedoch nicht wahrgenommen wurde.²⁴⁵⁴

Mit der Zeit kristallisierten sich unter den Freizeitschaffenden besondere Talente heraus, für die sich der ÖGB mit der am 6. April 1964 gegründeten, in Wien ansässigen Galerie Autodidakt besonders engagierte. Der ÖGB stellte dort ausschließlich Autodidakten aus und bespielte die Galerie mit überwiegend monografisch ausgerichteten Ausstellungen von talentierten Laienkünstlern.²⁴⁵⁵ Die Ausstellungen der Galerie Autodidakt dienten nicht dem Kunstverkauf, sondern der öffentlichkeitswirksamen Werbung für die Kulturförderung der Gewerkschaft und der sinnvollen Freizeitbeschäftigung. Um an einer Ausstellung teilnehmen zu dürfen, musste der Laie über eine individuelle künstlerische Auffassung verfügen und 25 Arbeiten einreichen, die eine überdurchschnittliche künstlerische Qualität aufwiesen.²⁴⁵⁶

Den Ausführungen zufolge verfolgte der ÖGB zur Stärkung der Arbeiterschaft die Strategie, den Arbeiter künstlerisch zu bilden und anzuleiten. Wie der Ausstellungskatalog dokumentiert, spiegelt die Werkauswahl für die Ruhrfestspiel-Ausstellung „Laienkunst aus Österreich“ diesen konzeptuellen Ansatz wider. Sie bezeugt, dass überwiegend gegenständliche Darstellungen mit einer abstrakten Formensprache ausgestellt wurden, die eine Orientierung an der modernen Kunst zeigten. Ein Beispiel dafür ist die Grafik „Frau in der Küche“ (o. A.) von Gudrun Gräbner

²⁴⁵⁰ Vgl. Senghofer, Kat. Ausst. Recklinghausen 1964, o. S.

²⁴⁵¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben, 10.1965.

²⁴⁵² Vgl. Schmitt, Kat. Ausst. Recklinghausen 1964, o. S.

²⁴⁵³ Wie ein Rückblick aus dem 1965 reflektiert, hatte es bereits in der zweiten Ausgabe der genannten Zeitschrift des Jahres 1962 einen Aufruf zur Bildung von Freizeitgruppen gegeben. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben, 10.1965.

²⁴⁵⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben, 06-07.1964.

²⁴⁵⁵ Grundsätzlich erhielt jeder Autodidakt die Möglichkeit auszustellen. Jene, die eine Akademie der bildenden Künste, eine Kunstschule, eine Graphische Lehr- und Versuchsanstalt für Malerei und Gebrauchsgrafik oder eine Kunstgewerbeschule besucht hatten, wurden nicht zu den Autodidakten gezählt. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben, 06-07.1964.

²⁴⁵⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben, 06-07.1964.

(Abb. 51, S. 327), die formale Ähnlichkeiten zu Werken Oskar Schlemmers aufweist. Wie Fach schreibt, hat man aufzeigen wollen, dass auch die Laienkünstler sich zunehmend abstrahierender ausdrücken und darin ihre neue Qualität liegt.²⁴⁵⁷



Abb. 51: Gudrun Gräbner: Frau in der Küche, o. A.

Die Westdeutsche Allgemeine Zeitung schrieb, dass ein Teil der österreichischen Laienkünstler in dem Versuch, der professionellen Kunst nachzueifern, ein respektables Niveau erzielte.²⁴⁵⁸ Wie Fach aufgreift, wurde die österreichische Laienkunst aufgrund der Abstraktionstendenzen und der Experimentierfreude nicht mehr als „naiv“ empfunden.²⁴⁵⁹ Die Schweinfurter Volkszeitung schrieb, dass es zwar auch bei den österreichischen Laienkünstlern Darstellungen von Landschaften gegeben habe, die bei den bekannten „Sonntagsmalern“ als „naiv“ bezeichnet würden, diese im Durchschnitt jedoch „oft gar nicht mehr ‚naiv‘“ waren.²⁴⁶⁰ Der Journalist Gün-ter Schab hielt beispielsweise verschiedene Landschaften, die „farb- und formkräftig“ im Stil der 1920er-Jahre gemalt waren, nicht ohne Kenntnis des Expressionismus für möglich. In den un-gegenständlichen, abstrakten Darstellungen mit geometrischen Figuren war es laut Schwab sogar schwer gewesen, eine Grenze zwischen Dilettanten und Berufsmalern zu ziehen. Die stilistische Nähe zur professionellen Kunst und das gehobene Niveau wurden mit der Laienkunsthilfe des ÖGB erklärt.²⁴⁶¹ Vor der Frage, ob es ratsam sei, „daß man sie in Seminaren und Lehrgängen zu ‚Künstlern erzieht‘“, argumentierte Eo Plunien in seinem Artikel in der Zeitung „Die Welt“

²⁴⁵⁷ Vgl. Fach 1999, S. 193.

²⁴⁵⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben, 1964.

²⁴⁵⁹ Vgl. Fach 1999, S. 193, zit. n.: Flensburger Tageblatt, 26.05.1964.

²⁴⁶⁰ Vgl. Schab: Laienkünstler in österreichischen Landen, 1964.

Auch das „Flensburger Tageblatt“ empfand die österreichische Laienkunst aufgrund der Abstraktionstendenzen und die in Seminaren geförderte Experimentierfreude nicht mehr als „naiv“. Vgl. Fach 1999, S. 193, zit. n.: Flensburger Tageblatt, 26.05.1964.

²⁴⁶¹ Vgl. Schab: Laienkünstler in österreichischen Landen, 1964.

wie Grochowiak. Über kurz oder lang ginge durch die Schulung ihr schönstes und stärkstes Argument verloren: „ihre spontane Ursprünglichkeit“.²⁴⁶²

Obwohl ein essenzieller Unterschied zwischen Grochowiaks Förderung der „Naiven“ sowie dessen Anknüpfen an das moderne Primitivismus-Konzept und dem bildungsorientierten Konzept des ÖGB bestand, der die traditionelle Arbeiterbildung beabsichtigte, führten die Ruhrfestspiele Laienkünstler aus beiden Ländern zusammen. Mit dem Wunsch des DGB, an die positive Erfahrung aus dem Vorjahr anzuknüpfen, wurde 1964 erneut eine Begegnung von Laienkünstlern in Recklinghausen initiiert.²⁴⁶³ Der Bildungsreferent Robert Schmitt hatte von österreichischer Seite 18 Laienkünstler für das Zusammentreffen ausgewählt²⁴⁶⁴, die vom 25. bis 30. Mai 1964 Gäste der Ruhrfestspiele waren.²⁴⁶⁵

Mit Besuchen unter anderem der Westfälischen Volkssternwarte Recklinghausen, der Düsseldorfer Künstlerfarben- und Maltuchfabrik Schoenfeld oder des Museums Folkwang und der Villa Hügel in Essen ähnelte der Ablaufplan dem Vorjahr. Den Laienkünstlern aus Österreich und dem Ruhrgebiet wurde viel Zeit für die Begegnung und den Gedankenaustausch über die Laienkunstausstellung eingeräumt. Darüber hinaus erhielten die Laienkünstler die Möglichkeit, mit künstlerischen Fragen an Grochowiak heranzutreten.²⁴⁶⁶

Vom 7. bis 14. Juni 1965 revanchierte sich der ÖGB mit der Einladung von zehn laienschaftenden Bergleuten aus dem Ruhrgebiet nach Wien. Zum Programm gehörten unter anderem geführte Stadtrundfahrten, der Besuch einer Vorführung von Shakespeares „Sommernachtstraum“ im Volkstheater, die Besichtigung der Galerie Autodidakt, eine Führung durch die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums und der Besuch von Jaques Offenbachs Oper „Hoffmanns Erzählungen“. Darüber hinaus besuchte man in Wien das Museum des 20. Jahrhunderts, das heutige Belvedere 21, und die Ausstellung „Die Kunst der Donauschule“ in Linz.²⁴⁶⁷ Die deutschen und österreichischen Laienkünstler hatten im Rahmen der Ausstellung 1964 Kontakte geknüpft. Mämpel nahm daraufhin Anfang Februar 1965 Kontakt zum ÖGB auf. Unter anderem nahmen Brandes, Stache und Thewissen an der Reise teil.²⁴⁶⁸ Der Kontakt zu den Laienkünstlern war nicht über die Ruhrfestspiele hergestellt worden, weswegen diese nicht Teil der Kooperation waren. Grochowiak kritisierte, dass der ÖGB ausschließlich Laienkünstler von einer Zeche eingeladen hatte und nicht die eigentlichen Pioniere unter den Arbeiter-Laienkünstlern des Ruhrgebiets berücksichtigt hatte.²⁴⁶⁹

²⁴⁶² Vgl. Plunien: Nachfahren Henri Rousseaus, 1964.

²⁴⁶³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Tacke an Senghofer, 10.04.1964.

²⁴⁶⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schmitt, 14.04.1964.

²⁴⁶⁵ Vgl. Fach 1999, S. 102.

²⁴⁶⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schmitt an Grochowiak, 09.03.1964.

²⁴⁶⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Rabinger an Grochowiak, 28.04.1965.

²⁴⁶⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hofmann an Grochowiak, 20.05.1965; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Teilnehmerliste, o. D.

²⁴⁶⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Senghofer, 31.05.1965.

III.4.5 „Reiche des Phantastischen“ (1968)

Im Jahr 1968 wurden erstmals wieder Laienkunstwerke in eine Ruhrfestspiel-Ausstellung zur bildenden Kunst integriert, nachdem sie zehn Jahre zuvor in der Ausstellung „Schönheit aus der Hand – Schönheit durch die Maschine“ (1958) unter dem Aspekt der Freizeit einbezogen worden waren.²⁴⁷⁰ Die Ausstellung „Reiche des Phantastischen“, die anlässlich der 22. Ruhrfestspiele vom 8. Mai bis 30. Juni 1968 in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen veranstaltet wurde, präsentierte einer chronologischen und stilistischen Systematik folgend im Erdgeschoss Werke des Symbolismus, Surrealismus und der metaphysischen Malerei. In der ersten Etage folgten weitere surrealistische, abstrakte und realistische Werke der Wiener Schule. Des Weiteren waren im Obergeschoss Abstrakte, Tachisten, Vertreter der Gruppe CoBrA und der Pop-Art sowie surrealistische Plastiken und kinetische Objekte zu sehen.²⁴⁷¹ Wie Grochowiak erläutert, ließen die Werke der Ausstellung den Betrachter in Reiche des Fantastischen blicken, in Bereiche und Zustände der menschlichen Existenz, „die jenseits des von Lebensregeln, Normen und Gesetzen bestimmten Alltags“ in einer Welt lagen, die von Vernunft befreit war. Der Besucher würde in der Ausstellung seinen Wünschen und seiner Suche nach Glück und Geborgenheit begegnen.²⁴⁷² Wieland Schmied schreibt, dass der Begriff des Fantastischen bewusst einen „engen, aber erregenden und wesentlichen Ausschnitt der unbegrenzten Möglichkeiten künstlerischer Äußerungen“ bezeichne, der in den letzten Jahren wieder an Bedeutung gewonnen habe. Das Fantastische und mit ihm das „Abseitige, Absonderliche, Absurde, das Irreale, Irrationale und Illusionäre“ gehörten zu konstanten Unterströmungen der Kunst vieler Jahrhunderte. Schmied schreibt:

„Richtig verstanden war das Phantastische immer Ausdruck tiefgehenden Unbehagens und Ankündigung tiefgreifenden Umbruchs, Vision gegenwärtig sich vollziehenden Unheils und Vorahnung kommenden Untergangs – und immer zugleich der Versuch ihrer Bannung und Bergung, und immer zugleich die Chance der Bewältigung und Befreiung.“²⁴⁷³

In diesem Kontext lässt sich die Einbeziehung mehrerer Werke F. Gerlachs verstehen, der neben den Laienkünstlern Ivan Rabuzin, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Hans Hanko und Henri Trouillard des Ruhrgebiets unter rund 80 Künstlern vertreten war.²⁴⁷⁴ Seine Bilder „Angst“ (1958), „Der Bahnhof“ (1965) und „Die Phantasie“ (1967) stellen Abbildungen seiner Visionen dar.

Das Bild „Die Phantasie“ zeigt einen Raum, der durch eine hohe Mauer umgrenzt ist. In seiner Mitte ragt ein baumähnliches Gewächs empor. Im rechten Bildvordergrund steht eine über einen Stein gelehnte männliche Figur, die den Blick auf die hölzerne Pflanze richtet (Abb. 52, S. 330). Das Geflecht aus mehreren Strängen bzw. Ästen mit seinen fantastischen Blütenenden erinnert an die Wurzel Jesse. Doch fehlt der ikonografische Zusammenhang mit dem genealogischen

²⁴⁷⁰ Die Ruhrfestspiele aus dem Jahr 1966 waren laut Fach dafür kritisiert worden, dass sie neben der Ausstellung „Variationen über ein Thema“ keine Laienkunst-Ausstellung präsentierten. Von wem diese Kritik geäußert wurde, bemerkt Fach jedoch nicht. Vgl. Fach 1999, S. 204.

²⁴⁷¹ Vgl. Fach 1999, S. 210 f.

²⁴⁷² Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1968, o. S.

²⁴⁷³ Schmied, Kat. Ausst. Recklinghausen 1968, o. S.

²⁴⁷⁴ Vgl. Fach 1999, S. 210.

Stammbaum von Jesus über David und Joseph bis Adam auf motivischer Ebene, da das in kunsthistorischen Darstellungen üblicherweise zu findende biblische Personal abwesend ist. Es könnte sich eher um eine Anlehnung an das christliche Symbol der Lebensbäume handeln, in der christlichen Kunst „Symbole göttlichen u. menschlichen, ewigen u. zeitlichen Lebens, aber auch Symbole der Vergänglichkeit u. des Todes“.²⁴⁷⁵ Mit dieser realistisch entrückten Szenerie fügt sich Gerlachs Werk in das Thema der Ausstellung ein. Gerlach beschreibt das Bild als Darstellung eines Problems²⁴⁷⁶:

„Es geht von der Tatsache aus, daß kein Mensch die ihm gesetzten Grenzen überschreiten kann. Ein jeder rennt früher oder später gegen eine Wand. Zu dieser Wand führen alle Wege, die zu gehen Menschen möglich ist [sic!]. Hier, an seiner Grenze angelangt, läßt er seine Phantasie spielen und alle diese bunten Phantasiegebilde schauen über die Wand hinweg ins Nirgendwo. Wie viele solcher Gebilde gibt es und wie viele Menschen gibt es, die von der Realität solcher Gebilde überzeugt sind.“²⁴⁷⁷

Interessant ist, dass Gerlach im Zusammenhang mit der Ausstellungsthematik nicht als „naiver“ Künstler vorgestellt, sondern im Kontext einer visionären, dem Surrealismus nahestehenden Technik als ernst zu nehmende künstlerische Position präsentiert wurde.



Abb. 52: Friedrich Gerlach, Die Phantasie, 1967

III.4.6 „Begegnung zwischen Künstlern und Arbeitern“ (1968)

In der Laufzeit der Ruhrfestspiel-Ausstellung „Reiche des Phantastischen“ wurde vom 25. bis 29. Mai 1968 ein Zusammentreffen von 30 Laienkünstlern aus verschiedenen europäischen Ländern, die sich in ihrer Freizeit mit Malen, Zeichnen und plastischem Gestalten beschäftigten,

²⁴⁷⁵ Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie 1968, S. 259.

²⁴⁷⁶ Gerlach wurde von Schröder gebeten, Beschreibungen der Exponate einzureichen. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Gerlach, 03.04.1968.

²⁴⁷⁷ Kat. Ausst. Recklinghausen 1968, o. S.

veranstaltet.²⁴⁷⁸ Berufstätige, Hausfrauen und Rentner aus der Bundesrepublik Deutschland, Jugoslawien, Österreich, Frankreich, Belgien, Holland und der ČSSR nahmen daran teil. Zu den eingeladenen Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet gehörten Alfred Ficnar und Friedrich Gerlach, Werner Krause, Heinz Lorra und Hans Menne, die Dortmunder Franz Brandes, Franz Klekawka und Anton Nitsch, Joachim Berkenbrink, Erich Bödeker, Hermann Grasediek, Horst Inderbieten, Albert Lodenkämper und Rudi van Rienen. Weitere eingeladene Laienkünstler aus Deutschland waren der Kölner Karl-Heinz Thewissen, Veronika Korff und Manfred Söhl aus Hamburg, Dorothea Löbl-Bock und Margarethe Bartens aus Berlin sowie Max Raffler vom Ammersee.²⁴⁷⁹ Aus Amsterdam fragte man den Laienkünstler Siebe Wiemer Glastra.²⁴⁸⁰ Das Bildungsreferat des Österreichischen Gewerkschaftsbundes hatte Robert Hammerstiel und Norbert Mühlbacher zum Laintreffen nominiert.²⁴⁸¹ Darüber hinaus wurden Albert Bockstael aus Belgien sowie die beiden laienschaftenden Bergleute de Baker und Simon Jankowiak von der Houillères du Bassin du Nord et du Pas-de-Calais in Billy-Montigny (Frankreich) eingeladen.²⁴⁸² Es wurde zudem der Versuch unternommen, zwei Laienkünstler aus der DDR einzuladen.²⁴⁸³ Grochowiak musste sich an das Zentralhaus für Kulturarbeit, Arbeitsgemeinschaft bildnerisches Volksschaffen in Leipzig wenden. Mit der Begründung der Kurzfristigkeit des Termins sagte das Zentralhaus für Kulturarbeit die Teilnahme von Volksschaffenden aus der DDR ab.²⁴⁸⁴ In Bezug auf die Einladung zweier Laienkünstler aus Jugoslawien bat Grochowiak Bihalji-Merin eine Auswahl vorzunehmen, wobei es sich nicht um die prominentesten Vertreter handeln musste, und bat alles dafür Notwendige in die Wege zu leiten.²⁴⁸⁵ Bihalji-Merin empfahl Grochowiak daraufhin die Laienkünstler Milan Rasić und Ivan Rabuzin.²⁴⁸⁶ Hintergrund seiner Auswahl war der bereits bestehende Kontakt zu Rabuzin und der Umstand, dass er sich in der amerikanischen Ausgabe eines seiner Bücher über „naive Kunst“ mit dessen Werk beschäftigte. Auch Boris Kelemen, Kustos der Galerije grada zagreba, unterstützte die Teilnahme der Jugoslawen. Er war Vermittler zwischen der Kunsthalle und den Künstlern.²⁴⁸⁷ Grochowiak bat darüber hinaus Karol Vaculik, zwei bis drei tschechoslowakische Künstler vorzuschlagen. Parallel hatte er den Mitarbeiter der Slovenska Narodna Galeria, Štefan Tkáč, um Mithilfe gebeten.²⁴⁸⁸ Den Direktor vom Muzeum Narodowe w Warszawie in Warschau (Polen), Stanislaw Lorentz, schrieb Grochowiak mit der Bitte an zwei polnische „naive“ Künstler für diese Veranstaltung auszuwählen.²⁴⁸⁹ Das War-

²⁴⁷⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben von Grochowiak, 15.05.1968.

²⁴⁷⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Raffler, 13.05.1968.

²⁴⁸⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Anmerkungen Schröder (1968).

²⁴⁸¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Eksl an Ruhrfestspiele Recklinghausen, 24.04.1968.

²⁴⁸² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief an Ragot (1968).

²⁴⁸³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Rese, 17.04.1968.

²⁴⁸⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Telegramm, o. D.

²⁴⁸⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bihalji-Merin, 10.04.1968.

²⁴⁸⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Bihalji-Merin, 07.05.1968.

²⁴⁸⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bihalji-Merin an Rabuzin (1968).

²⁴⁸⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Vaculik, 10.04.1968.

²⁴⁸⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kojdecki an Grochowiak, 15.05.1968.

schauer Museum verstand dieses Vorhaben als Interesse sowohl an der Vertiefung der deutsch-polnischen Kontakte als auch an den polnischen „naiven Künstlern des Realismus“, wie der stellvertretende Direktor Józef Kojdecki antwortete. Letztendlich wurde die Einladung ausgeschlagen, da die Laienkünstler aufgrund ihres Alters die Flugreise nicht mehr auf sich nehmen konnten.²⁴⁹⁰ Bis auf Max Raffler, Ondrej Šteberl, Bratislava (ČSSR), Theophil Ociepka, Werner Plümer und Josef Pehnelt nahmen die eingeladenen Laienkünstler teil. Darüber hinaus erscheint Karl Hertmann zusätzlich auf der endgültigen Teilnehmerliste. Hier ist auch Günther Röhrdanz verzeichnet.²⁴⁹¹

Laut Fach waren die gleichen Aktivitäten wie bei der „Begegnung zwischen Künstlern und Arbeitern“ 1963 geplant.²⁴⁹² Das Veranstaltungsprogramm umfasste die Besichtigung des Ruhrfestspielhauses, des Ikonenmuseums und der Westfalenhütte der Hoesch AG in Dortmund sowie den Besuch der aktuellen Ausstellung „Reiche des Phantastischen“ und einer Theateraufführung der Ruhrfestspiele. Neben Grubenfahrten auf zwei Recklinghäuser Zechen unternahm die Gruppe eine Exkursion zur Farbenfabrik Schönfeld nach Düsseldorf. Zudem wohnten die Teilnehmer der festlichen Überreichung des Kulturpreises des Deutschen Gewerkschaftsbundes an den Künstler H. A. P. Grieshaber im Haus der Ruhrfestspiele bei.

Es sollte zudem das Gespräch mit bildenden Künstlern gesucht werden.²⁴⁹³ Grochowiak lud einige der „prominentesten Künstler“ Deutschlands, wie er schreibt, zum Zusammentreffen mit den eingeladenen Laienkünstlern am 26. Mai in der Engelsburg ein. Dazu zählte er unter anderem Friedrich Gräsel, Heinrich Siepmann, Hans Werdehausen, Gustav Deppe, Heinz Ridder und Günter Drebusch.²⁴⁹⁴ Darüber hinaus war es vorgesehen, gemeinsam Kulturinstitute sowie Industrierwerke im Ruhrgebiet zu besuchen.²⁴⁹⁵ Die Veranstaltung habe mit ihrem Programm aus Ausstellungsbesuchen und dem Austausch der Laien untereinander dazu dienen sollen, den Laienkünstlern neue Impulse, Anregungen für das Freizeitschaffen zu vermitteln.²⁴⁹⁶ Das Treffen sollte den Laien zudem die Möglichkeit des Austausches über künstlerische Probleme geben und kollegiale Kontakte fördern.²⁴⁹⁷ In einem Brief an Grochowiak und Schröder schrieb Brandes, dass diese mit ihrem Idealismus und ihrer unermüdlichen Arbeit viel für die Laienkünstler getan hätten.²⁴⁹⁸ Grochowiak stellte in Aussicht, die Begegnung auch in den darauffolgenden Jahren zu veranstalten.²⁴⁹⁹

²⁴⁹⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Lorentz, 10.04.1968.

²⁴⁹¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Teilnehmerliste (1968).

²⁴⁹² Vgl. Fach 1999, S. 102.

²⁴⁹³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Rese, 17.04.1968.

²⁴⁹⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben von Grochowiak, 15.05.1968.

²⁴⁹⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Rese, 17.04.1968.

²⁴⁹⁶ Vgl. -aus 1968, S. 120; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Raffler, 13.05.1968.

²⁴⁹⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Rese, 17.04.1968.

²⁴⁹⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Brandes an Grochowiak und Schröder, 21.06.1968.

²⁴⁹⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief Grochowiak an Kraft, 04.07.1968.

III.4.7 „Kunst als Spiel – Spiel als Kunst – Kunst zum Spiel“ (1969)

Nachdem sich die Kunsthallenleitung 1968 entschieden hatte, Werke von F. Gerlach in die Ruhrfestspiel-Ausstellung „Reiche des Phantastischen“ zu integrieren, waren zahlreiche Plastiken Bödekers Teil der Präsentation „Kunst als Spiel – Spiel als Kunst – Kunst zum Spiel“, die vom 6. Mai bis 29. Juni 1969 im Rahmen der 23. Ruhrfestspiele in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen gezeigt wurde. Vor dem Hintergrund der Forderung nach mehr Freizeit in einem von „Hektik, Leistungsforderung und Automation“ geprägten Arbeitsalltag stand die Ausstellung der Schau „Arbeit – Freizeit – Muße“ (1953) nahe. In der Ausstellung von 1969 zeigten verschiedenartige Werke wie Künstler im Spiel mit unterschiedlichen künstlerischen Medien den Versuch, der Routine zu entkommen. Grochowiak vertrat die Ansicht, dass es das Spiel vermochte, Menschen aus dem täglichen Trott zu locken und ihn gelassener, gerüsteter und optimistischer gegenüber dem problemreichen Alltag werden zu lassen. Zu diesem Zweck verließ die Ausstellung „die vertraute Vorstellung vom Museum, in dem Bilder an den Wänden hängen und Skulpturen in den Räumen stehen“, wie Grochowiak meint. Stattdessen aktivierten und animierten mobile Objekte den Besucher dazu, „in die phantasievollen Aktionen von Farbe, Form, Licht und Bewegung“ einzugreifen.²⁵⁰⁰ Der Ausstellungsleitung war daran gelegen, die Besucher „zur Freude, zur Muße, zum Spiel mit dem Abenteuer ‚Kunst‘“ anzuregen. Grochowiak schrieb dazu:

„Weil ich gerne wollte, dass die Leute auch mal mit den Exponaten so richtig Du auf Du kommen konnten – sonst mussten wir ja immer Aufsichten stellen, damit die Besucher die Bilder und Skulpturen nicht anfäßen. Jetzt wollte ich ihnen mal was anbieten, wo sie wirklich ran konnten.“²⁵⁰¹

Von der Presse wurde die Ausstellung „Kunst als Spiel – Spiel als Kunst“ als „brillante und ausgelassene Schau“ bewertet. Mit dem zur Spielhalle umfunktionierten Museumsbunker „mit notabene maximalem Aufklärungseffekt“ habe Grochowiak es geschafft, den Besuchern die Angst vor dem Museum und der Kunst zu nehmen.²⁵⁰²

Die Ausstellung umfasste kunsthandwerkliche, volkskünstlerische Arbeiten sowie Werke bildender Künstler aus dem 18. Jahrhundert bis in die 1960er-Jahre. Aufgrund des begrenzten Ausstellungsraumes hatte man auf eine kunsthistorische Entwicklung des Themas verzichtet.²⁵⁰³ Die Präsentation war stattdessen in mehrere Sinneinheiten eingeteilt: Die Abteilung „Kunst zum Spiel“ beinhaltete Objekte und Elemente zum Spielen (Musikinstrumente, Masken, Puppen, Puppentheater, Schachspiel, Spielkarten und sonstige Gesellschaftsspiele). „Kunst als Spiel – Spiel als Kunst“ lautete der Titel des zweiten Bereichs, der Objekte als Spiel zeigte, wie Basteleien (Schiffsmodelle, Guckkästen), Automaten (Drehorgeln, Spieldosen), Automaten, Au-

²⁵⁰⁰ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1969, o. S.

²⁵⁰¹ Grasskamp 2009, S. 75.

²⁵⁰² Vgl. o. V. 1970 (online).

²⁵⁰³ Zudem kann es laut Grochowiak nicht die ausschließliche Aufgabe der Ruhrfestspiel-Ausstellungen sein, sich in der Themenvermittlung auf die üblichen ausstellungsrelevanten Arbeitsschritte – wissenschaftliche Grundlagen und Quellenforschung, methodische Untersuchungen sowie schlichte Datenverarbeitung – zu beschränken. Dies sei undenkbar für den Ort wie auch für den Kreis des Ruhrfestspielpublikums. Grochowiak spricht sich dafür aus, dass Ausstellungen sich inhaltlich mit einem Problem befassen sollen und die präsentierten Werke darüber Aufschluss und auch Lösungsvorschläge bieten sollen. Er fordert die Präsentation von engagierter Kunst. Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1969, o. S.

tomatenuhren, historische optische Spiele, Bewegungsspiele und -objekte, beispielsweise kinetische Objekte, die Licht und Bewegung in der Kunst des 20. Jahrhunderts veranschaulichten, aber auch Variationsobjekte und Puzzlespiele.²⁵⁰⁴ Die Ausstellung war zudem in einen historischen²⁵⁰⁵ sowie einen zeitgenössischen Bereich geteilt. Eine komprimierte Retrospektive konfrontierte den Besucher mit seltenen alten Objekten, die ihn ins Staunen versetzen und seinen Spieltrieb anregen sollten. Darunter befanden sich plastische Bauteile, die es ermöglichten, sich von künstlerischen Vorgaben zu emanzipieren und neue Kompositionen zu schaffen.²⁵⁰⁶ Der zeitgenössische Teil umfasste Objekte, Plastiken, Bilder, Räume von Künstlern wie unter anderem Bury, Calder, Dohr, Glasmeier, Mack, Richier, Rickey, Saint Phalle, Sutej, Tollmann, Tinguely.²⁵⁰⁷ Es handelte sich um Werke, die sich von traditionellen Techniken und Medien gelöst hatten und sich in Form von Objekten oder Rauminstallationen den Aspekten Licht, Bewegung oder akustischen Klangfeldern widmeten.²⁵⁰⁸ Die Ausstellungsleitung verfolgte laut Fach die Absicht, Gemeinsamkeiten der Materialeigenschaften, Bewegung und Farbigkeit verschiedener Werke aufzuzeigen. Zu diesem Zweck waren Calders Werk neben Haeses, Berkes neben Tinguelys und Sutejs neben Bödekers und Niki de Saint Phalles zu sehen.²⁵⁰⁹ Fach meint, dass sich die Exponate der Abteilungen „Bewegungsspiele und -objekte“ und „Licht und Bewegung des 20. Jahrhunderts“ in ihrem Erscheinungsbild in Struktur, Volumen oder Motiv ähnelten.²⁵¹⁰



Abb. 53: Erich Bödeker, Leute von heute sehen Adams und Evas Sündenfall zu, 1968/69

²⁵⁰⁴ Diese Aufzählung entspricht der konzeptionellen Ordnung der Ausstellung, die dem Ausstellungskatalog entnommen ist. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1969, o. S.

Fach stellt fest, dass die Gliederung der Werke in der Ausstellung mit der im Katalog weitestgehend übereinstimmte. Vgl. Fach 1999, S. 218.

²⁵⁰⁵ Historischer Teil: Automaten mit Tanz- und Glauklerszenen, Musikanten, Singvögel u. a., automatische Uhren, Spieldosen, mechanische Bilder, Marionetten- und Schattenspiele, theatrum mundi, Puppen, Tanzmasken, Musikinstrumente, Gesellschaftsspiele, Basteleien und Geduldsspiele. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1969, o. S.

²⁵⁰⁶ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1969, o. S.

²⁵⁰⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Programm „Kunst als Spiel – Spiel als Kunst – Kunst zum Spiel“, o. D.

²⁵⁰⁸ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1969, o. S.

²⁵⁰⁹ Es handelt sich um folgende Werke: Alexander Calder, „Mobile“, um 1957, Landeshauptstadt Hannover; Günter Haese, „Flirt“, 1965, damals im Besitz des Künstlers; Hubert Berke, „Schneewitchens Sexter war ein Toubadour“, 1969, damals im Besitz des Künstlers; „Rostreim“, 1968/69, damals im Besitz des Künstlers; „Drehbare Rosalinde mit Innenleben“, 1969, damals im Besitz des Künstlers; Jean Tinguely, „o. T.“, 1968, Paris / Krefeld Galerie Denise René / Hans Mayer; „Hampelmann“, 1968, Düsseldorf, Sammlung Karl Gerstner.

²⁵¹⁰ Vgl. Fach 1999, S. 217.

Teil des zeitgenössischen Bereiches war auch Bödekers Figurengruppe „Leute von heute sehen Adams und Evas Sündenfall zu“ (1968/69). Das Ensemble wurde in einem eigenen Raum mit den ungefähren Maßen von 4 x 4 Metern präsentiert (Abb. 53, S. 334).²⁵¹¹ Wie die Abbildung dokumentiert, befanden sich unter den diversen, dicht nebeneinander platzierten Objekten unter anderem Cowboys, ein Sheriff, eine Frau mit Handtasche, zwei Weltraumpiloten des Apollofluges, die britische Königsfamilie, ein Bauer mit Pfeife wie auch ein Schornsteinfeger und mehrere Hunde. Sie verkörpern dem Werktitel zufolge „Leute von heute“, die das zentral im Geschehen platzierte Figurenpaar Adam und Eva umgeben und zu Zeugen des biblischen Sündenfalls werden. Bödeker rückt die Szene, in der Eva den Apfel vom Baum der Erkenntnis pflückt und so das Ereignis des Sündenfalls herbeiführt, das symbolisch für das Sündigwerden des Menschen und seine Abkehr von Gott steht, ins Zentrum der Installation.²⁵¹² Er trägt das biblische Geschehen in die Gegenwart und macht es damit zu einem aktuellen Thema, zu dessen Beschäftigung er den Betrachter anzumahnen scheint. Dass die Werke als Bewegungsobjekte ausgestellt wurden, ist in Anbetracht der unflexiblen und starren Körperbeschaffenheit nicht nachvollziehbar. Die Aufnahme Bödekers in das Themenkapitel „Bewegungsspiele und -objekte“ könnte damit zu erklären sein, dass die ca. 34 Plastiken grundsätzlich in ihrer Konstellation und Positionierung variiert werden konnten. Diese Vermutung wird durch die Beobachtung verstärkt, dass die Werke ursprünglich nicht im Kontext des Ensembles, sondern als eigenständige Einzelfiguren geschaffen wurden, wofür die fehlende Beziehung der starren Figuren untereinander spricht. Wie eine Abbildung der Ausstellungssituation jedoch zeigt, war die Installation der Figuren mit ihrer Anordnung an drei Wänden und die Ausrichtung zur offenen Schauseite nicht darauf angelegt, vor Ort variiert zu werden.

Die Gruppe veranschaulicht beispielhaft die Vielfältigkeit der Motive und Themen in Bödekers Œuvre. In den frühen Jahren entstanden kleine Figuren mit einer ungefähren Höhe von 50 Zentimetern. Seine Plastiken wuchsen stetig und entwickelten zu Beginn der 1960er-Jahre extensive Ausmaße bis zur Lebensgröße. Während die Herstellung einer großen Plastik ungefähr eine Woche in Anspruch nahm, brauchte Bödeker drei ganze Tage, um eine mittelgroße Figur zu bauen. Kleine Arbeiten stellte er meist innerhalb eines Tages fertig.²⁵¹³

Neben zoomorphen Darstellungen von Löwen, Elefanten, Giraffen oder unterschiedlichen Hunderassen lassen sich amorphe Figuren unterschiedlicher Themenbereiche unter Bödekers Werken finden, wozu auch Figurengruppen gehören. Die Motive reichen von fiktiven Figuren aus Filmen und Büchern, z. B. aus Märchen, über Repräsentanten unterschiedlicher Berufsgruppen²⁵¹⁴ bis hin zu religiösem oder biblischem Personal. Von manchen Plastiken fertigte Bödeker mehrere Fassungen, wobei er einzelne Tiergruppen, etwa Hunderassen, variabel gestaltete. Darüber hinaus bildete er historische Personen ab, unter anderem Künstler und Politiker wie Joseph Beuys

²⁵¹¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Raumplan, 1969.

²⁵¹² Vgl. 1. Mose 2, 8-3, 24, in: Evangelische Kirche in Deutschland (Hrsg.): Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1985.

²⁵¹³ Vgl. Honisch, Kat. Ausst. Essen 1969b, S. 9.

²⁵¹⁴ Dazu zählen u. a. Polizisten, Bergmänner, Ärzte, Cowboys, Schauspieler (wie Brigit Bardot), Fußballspieler, Astronauten, Musiker, Förster, Schornsteinfeger oder auch Kiepenkerle.

oder Willy Brandt, aber auch die britische Königsfamilie oder die Beatles sowie Selbstporträts. Neben Porträts von Menschen aus dem öffentlichen Leben, zu denen er durch Zeitungen oder das Fernsehen angeregt wurde, schuf Bödeker Männer- und Frauenbildnisse im Auftrag. Sie entstanden teilweise aus der Erinnerung. Um Porträts möglichst naturgetreu anfertigen zu können, erbat Bödeker von seinen Auftraggebern Fotografien, denen er Alter, Größe oder auch Augenfarbe der Personen entnehmen konnte.²⁵¹⁵ Im Allgemeinen gestaltete er die Augen seiner Figuren entweder in Form von zwei runden, weißen Flächen ohne Iris und lediglich mit einer braunen oder andersfarbigen Iris ohne Pupille oder als schwarze, Knopfaugen ähnliche Augenhöhlen. Mit der Verarbeitung realer persönlicher Utensilien der Porträtierten wie Brillen oder Handtaschen beabsichtigte Bödeker eine Verbindung zu den dargestellten Personen herzustellen. Dies konnte auch durch arme Fundstücke oder zweckentfremdete Gegenstände geschehen. Indem Bödeker derlei arme Materialien als Teil der Plastiken verarbeitete, wies er ihnen eine attributive Bedeutung zu. So erhält beispielsweise der Besen die repräsentative Aufgabe des Wanderstabs, der die Figur des Heiligen Christophorus auszeichnet.²⁵¹⁶ Verschiedene alltägliche Gebrauchsgegenstände konnten auch gänzlich zweckentfremdet werden und eine neue Bestimmung erhalten, indem sie ein anderes Gebrauchsobjekt darstellten: Aus Blechkanistern werden Trommeln, aus Kochtöpfen oder Radkappen werden Hüte etc.²⁵¹⁷ Das von den traditionellen und konventionellen Materialien der Plastik und Skulptur abweichende plastische Gestalten mit Beton und alltäglichen Gebrauchsgegenständen zeigt eine Parallele zu Kunstrichtungen der 1960er-Jahre – Nouveau Réalisme, Pop-Art, Fluxus, Arte Povera –, die sowohl inhaltlich als auch materiell Bezug auf den Alltag nahmen. Wie Ewald Rathke erläutert, unterstreicht Bödekers Hinzunahme realer Gegenstände, dass er den Realismus beabsichtigt und seine Figuren nicht das Ergebnis seiner Suche nach Abstraktion sind.²⁵¹⁸

Dass der Laienbildhauer hohe Ansprüche an die Naturtreue seiner Darstellungen stellte, die Plastiken jedoch kaum Ähnlichkeit mit den Originalen aufwiesen, sondern einem starren Gestaltungsschema folgend de-individualisiert sind, dient häufig als Argument, ihn der „naiven Kunst“ zuzuweisen.²⁵¹⁹ Im Zusammenhang mit der reduzierten Figurendarstellung sprach beispielsweise Honisch von einer „vorindividuellen Formenwelt“, in der Menschen, Tiere und Sachen noch den gemeinsamen Ursprung erkennen ließen.²⁵²⁰ Es lässt sich jedoch auch nicht darüber hinwegsehen, dass die Diskrepanz zwischen der Idee und der endgültigen Erscheinungsform von Bödekers Plastiken von dem technischen Problem begleitet war, die Vorstellung praktisch umzusetzen, was auf die fehlende künstlerische Schulung zurückzuführen ist. Bödeker übersetzte das Abbild realer Objekte schließlich in seine eigene bildnerische Sprache, was nicht als „Naivität“ gewertet werden sollte.²⁵²¹

²⁵¹⁵ Vgl. Zimmer 2000, S. 48.

²⁵¹⁶ Vgl. o. V. 2003a, S. 34.

²⁵¹⁷ Vgl. Schwalm 2009, S. 224.

²⁵¹⁸ Vgl. Rathke, Kat. Ausst. Frankfurt 1969, o. S.

²⁵¹⁹ Vgl. Grochowiak 1972b, S. 169; vgl. o. V. 2003a, S. 34.

²⁵²⁰ Vgl. Honisch, Kat. Ausst. Essen 1969a, S. 7.

²⁵²¹ Vgl. Kat. Ausst. Ittingen u. a. 1988, S. 88.

Vladimir Crnković erklärt die freie anatomische und proportionale Wiedergabe hingegen folgendermaßen: “[...] his work is more a matter of the presentation of concepts and ideas, less of individual and concrete beings.”²⁵²² Demzufolge zeigt sich in der stark vereinfachten Formensprache, die auf ein abstraktes Formverständnis Bödekers hindeutet, vielmehr eine Parallele zur modernen und zeitgenössischen Kunst, was die Einbeziehung Bödekers in einen Ausstellungsbereich erklärt, der von modernen und zeitgenössischen Werken bestimmt war.



Abb. 54: Erich Bödeker, Delfin, o. J.

Abb. 55: Constantin Brancusi, L'Oiseau dans l'espace, 1925

Crnković erkennt Ähnlichkeiten zu Kunstformen der Moderne in den identitätslosen Gesichtern und der Steifheit der Figuren, dem Humor und der Ironie sowie der Polychromie von Bödekers Arbeiten.²⁵²³ Der Autor schreibt:

“His rough, uneven, often large, dark and monochrome surfaces had associations with the canvases of Art Informel, and the *jolie-laide*, which is an essential characteristic of the oeuvre, can be correlated not only with certain features of Art Brut but also with many other of the practices of Modernism. [...] Finally, the employment of use-items connects him to a certain extent with the practices of the ready-made.”²⁵²⁴

Schallenberg schafft z. B. eine kunsthistorische Referenz von Bödekers Plastik eines Delfins (o. J., Bönnigheim, Sammlung Charlotte Zander) auf Constantin Brâncușis Skulptur „L'Oiseau dans l'espace“ (1925, Paris, Centre Pompidou), indem sie auf die formale Ähnlichkeit der schlanken Delfinkörper und ihrer geschwungenen Kontur verweist (Abb. 54, Abb. 55, S. 337).²⁵²⁵

Teil der Installation „Leute von heute sehen Adams und Evas Sündenfall zu“ waren zudem verschiedene Hunde, die sich in der Körperauffassung und -darstellung entsprachen, aber in den

²⁵²² Crnković 2006, S. 34.

²⁵²³ Vgl. Crnković 2011, S. 107.

²⁵²⁴ Crnković 2006, S. 38.

²⁵²⁵ Vgl. Schallenberg, Kat. Ausst. Essen 2015, S. 69.

variieren Kopfformen, der Fellfarbe und den Ohren rassebedingte Unterschiede erkennen ließen. Hunde mit längeren Schlappohren, die wie Bänder über ihren Kopf gelegt sind, lassen im Hinblick auf die formale Reduktion Ähnlichkeiten zu Pablo Picassos Gemälde „Frau mit dem Haarnetz“/„Frau mit grünem Haar“ (1949, Münster, Picasso Museum Münster) feststellen (Abb. 56, Abb. 57, S. 338). Hier tritt eine gewisse Formverwandtschaft zutage, die sich etwa in einer vergleichbaren Steifheit der Figuren und einer ähnlichen Proportionalität der Gliedmaße offenbart. Zum anderen deutet sich hier die Auseinandersetzung mit bzw. die Bezugnahme auf kunsthistorische Vorbilder Bödekers an.²⁵²⁶



Abb. 56: Pablo Picasso, Die Frau mit dem grünen Haar, 1949

Abb. 57: Erich Bödeker, Hund, o. J.

Ulf Sölter stellt Bödekers Auseinandersetzung mit der modernen Skulptur und deren Einfluss auf seine Plastiken infrage, da er von Beginn an in der gleichen Weise gearbeitet habe wie bildende Künstler und sich in seinem Werk keine essenzielle inhaltliche Entwicklung ablesen lasse, „die mit der Kenntnis der Werke Lehmbrucks, Moores oder auch Brâncușis in Zusammenhang zu bringen wäre“.²⁵²⁷ Schallenberg zeigt allerdings auf, dass Bödeker offen über seine Auseinandersetzung mit der modernen Skulptur, und zwar mit Werken von Wilhelm Lehmbruck („Gestürzter“, 1915, Duisburg, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum) oder auch Henry Moore („Liegende“), sprach.²⁵²⁸ Ferdinand Ullrich und Hans-Jürgen Schwalm weisen darauf hin, dass Bödeker Werke großer Künstler kopierte, die ihn bei Ausstellungsbesuchen beeindruckt hatten.²⁵²⁹ Bildende Künstler wie unter anderem Friedrich Gräsel, Ferdinand Spindel, Emil Schu-

²⁵²⁶ Vgl. Schallenberg, Kat. Ausst. Essen 2015, S. 69.

²⁵²⁷ Vgl. Sölter, Kat. Ausst. Neuss 2017b, S. 26.

²⁵²⁸ Vgl. Schallenberg, Kat. Ausst. Essen 2015, S. 69.

²⁵²⁹ Vgl. o. V. 2003a, S. 34.

macher, Ernst-Wilhelm Nay und Henry Moore gehörten zudem zu seinen Auftraggebern und Käufern seiner Arbeiten.²⁵³⁰ Schallenberg schreibt:

„Angesichts dieser Verbindungen zu zeitgenössischen Kunstzirkeln verwundert es wenig, dass Bödekers Skulpturen nicht nur Anknüpfungspunkte an die Moderne zulassen, sondern auch an die künstlerischen Entwicklungen seiner Zeit.“²⁵³¹

Bihalji-Merin fühlt sich von Bödekers Installation „Leute von heute sehen Adams und Evas Sündenfall zu“ an Werke der Pop-Art, der Neuen Figuration und Inszenierungen einer späten Antikunst erinnert, „die die Verlorenheit, die Entpersönlichung und das Ausgesetztsein des Menschen in der Gesellschaft darzustellen unternehmen“. Den „naiven“ Skulpturen komme in diesem Zusammenhang „eine neue Möglichkeit der Betrachtung und der Wertung“ zu.²⁵³² Er schreibt:

„Ohne parodistische Absichten, wenn auch vom Instinkt eines lebendigen Volkshumors inspiriert, hat Bödeker, indem er diese Filmstory einer modernen Gesellschaft erzählte, in feinfühligster Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit einen bemerkenswerten Beitrag zur Deutung dieser Welt und der Kunst, die sie darstellt, gegeben.“²⁵³³

Die Ähnlichkeit von Bödekers Werken mit dem Œuvre bildender Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verlieh ihnen Aktualität und Relevanz. Indem Grochowiak in den Ruhrfestspiel-Ausstellungen von 1968 und 1969 mit F. Gerlach und Bödeker jeweils nur einen „naiven“ Künstler einbezog, ermöglichte er zum einen den Diskurs zwischen laienkünstlerischen Äußerungen und der bildenden Kunst. Zum anderen lenkte er die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf das regionale Laienkunstschaffen, wobei der Ausstellungsleitung im Rahmen der kunstdidaktischen Bestrebungen der Ruhrfestspiel-Ausstellung zugleich daran gelegen war, den Besucher durch Kunstwerke und andere Ausstellungsobjekte zur Partizipation anzuregen.

III.5 Ruhrfestspiel-Ausstellungen zur „naiven Kunst“ der 1970er-Jahre

III.5.1 Ruhrfestspiel-Ausstellungen zur „naiven Kunst“ (1971)

Im Jahr 1971 feierten die Ruhrfestspiele ihr 25-jähriges Jubiläum. Zu diesem Anlass präsentierte die Städtische Kunsthalle Recklinghausen insgesamt mehrere Ausstellungen, unter anderem zur „naiven Kunst“. In vorigen Laienkunst-Ausstellungen, die in den 1950er- und 1960er-Jahren ergänzend zu den Hauptausstellungen der Ruhrfestspiele veranstaltet wurden, legte man vor dem Hintergrund der gewerkschaftlichen Bildungsabsichten das Hauptaugenmerk auf unterschiedliche Gruppen von Laienkünstlern. Unter dem Aspekt der „naiven Kunst“ widmeten die Ruhrfest-

²⁵³⁰ Vgl. Insita 2000, Ausst.-Kat. Slovenská Národná Galéria, 2000, S. 58.

²⁵³¹ Schallenberg, Kat. Ausst. Essen 2015, S. 70.

²⁵³² Vgl. Bihalji-Merin 1973, S. 174 f.

²⁵³³ Bihalji-Merin 1973, S. 174 f.

spiele 1971 unter dem Titel „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ erstmals ihre Hauptausstellung der Laienkunst.²⁵³⁴

„Die Ruhrfestspiele sollen wieder eine echte Verbundenheit des Volkes zur Kunst schaffen und auch die schaffende Kunst an das Volk heranzuführen“, so Matthias Föcher, stellvertretender Vorsitzenden des DGB, bei der Eröffnung der Ruhrfestspiele 1971.²⁵³⁵ Daran anknüpfend, dass die Ruhrfestspiele über die Jahre zu einem Ort der Begegnungen für Werktätige geworden waren, die in ihrer Freizeit malten oder formten, entschied sich die Ausstellungsleitung anlässlich des 25. Jubiläums erneut das künstlerische Tun des werktätigen Menschen in den Mittelpunkt zu stellen. Grochowiak erachtete die Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ als Gelegenheit, der Öffentlichkeit zu demonstrieren, dass sich viele Menschen im Ruhrgebiet in ihrer Freizeit künstlerisch betätigten.²⁵³⁶

Der Senat hatte im Vorfeld den Wunsch geäußert, den Austausch von Theaterveranstaltungen mit anderen Häusern auch auf die bildende Kunst auszuweiten. In diesem Rahmen kam es zu einer Kooperation zwischen den Städten Recklinghausen und Hamburg, die eine historische Bedeutung hinsichtlich der Entstehung der Ruhrfestspiele hatte.²⁵³⁷ Ursprünglich war gewünscht, dass die Recklinghäuser Ikonensammlung im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe gezeigt würde und eine gleichwertige Gegengabe nach Recklinghausen erfolgen sollte.²⁵³⁸ Da die Zeit jedoch zu weit vorangeschritten war und die Etats für das Jahr 1971 bereits festgelegt worden waren, musste letztendlich von dieser Form der Zusammenarbeit Abstand genommen werden.²⁵³⁹ Schließlich einigten sich Grochowiak und Gerhard Wietek, der Direktor des Altonaer Museums, zum Austausch von Objekten „naiver Kunst“.²⁵⁴⁰ Damit wurde für Grochowiak ein uraltes Anliegen der Ruhrfestspiel-Ausstellungen realisiert.²⁵⁴¹

Während die Ausstellung „Naive Kunst im Ruhrgebiet“ mit Bildern und Bildwerken von Bergleuten und Hüttenarbeitern aus der Sammlung der Kunsthalle Recklinghausen nach Hamburg ging, kam die Ausstellung „Naive Kunst der Seeleute. Kapitänsbilder und Gallionsfiguren“ aus dem Altonaer Museum ins Haus der Ruhrfestspiele.²⁵⁴² Letztere wie auch die Rauminstallation „Reminiszenzen – Gegenwart einer Vergangenheit“ des polnischen Malers, Bühnenbildners und Regisseurs Józef Szajna wurden parallel zur Hauptausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ im Haus der Ruhrfestspiele präsentiert.²⁵⁴³ In der unteren Halle, in den Wandelgängen und im Foyer sowie auf dem Vorplatz des Festspielhauses wurden zudem unter dem Titel „Funk-

²⁵³⁴ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁵³⁵ Vgl. o. V.: Auftakt der Ruhrfestspiele 1951, 1951.

²⁵³⁶ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Grochowiak 1971.

²⁵³⁷ Vgl. Kühn, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971.

²⁵³⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Möller, 20.10.1970.

²⁵³⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Möller, 01.12.1970.

²⁵⁴⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Wietek, 20.10.1970.

²⁵⁴¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schniewind, 03.05.1971.

²⁵⁴² Das Haus der Ruhrfestspiele war täglich zwischen 10 und 18 Uhr kostenfrei zugänglich. Für die Theater- und Veranstaltungsbesucher war eine Besichtigung der Ausstellung in den Pausen möglich. Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Programm der Ruhrfestspiele 1971.

²⁵⁴³ Vgl. o. V. 1971a, S. 6 f.

tionale Skulpturen – Anonyme Skulpturen“ Gussformen und Werkmodelle unbekannter Architekten, Ingenieure, Werkmeister aus Eisen- und Stahlwerken des Ruhrgebiets ausgestellt.

III.5.1.1 „Werke und Werkstatt naiver Kunst“

Die Ruhrfestspiel-Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ wurde am 29. April 1971 eröffnet und war rund zwei Monate zu sehen.²⁵⁴⁴ Mit 406 Exponaten, darunter Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Glasmalerei, Stickereien und Plastiken, von 123 Künstlern zeigten die Ruhrfestspiele hier erstmals internationale „naive“ Laienkunst in noch nie dagewesener Breite aus privaten und öffentlichen Sammlungen.²⁵⁴⁵ Dabei strebte Grochowiak, der die Ausstellung in Zusammenarbeit mit Schröder leitete und gestaltete²⁵⁴⁶, die Präsentation einer Vielfalt „naiver Malerei“ an, ohne dabei Vollständigkeit zu verfolgen.²⁵⁴⁷ Er beabsichtigte nur jene Laienkünstler einzubeziehen, die aus seiner Sicht ganz im Sinne des „Naiven“ arbeiteten.²⁵⁴⁸ Dazu gehörten zum Teil lebende und bereits verstorbene deutsche, europäische wie auch internationale Laienkünstler.

Neben Werken von Laienkünstlern aus verschiedenen europäischen Ländern waren auch deutsche Laienkünstler vertreten, die sich zur damaligen Zeit überregional als „naive“ Künstler einen Namen gemacht hatten, deren Werke aber noch nicht im Rahmen einer vorigen Ruhrfestspiel-Ausstellung gezeigt worden waren. Manche von ihnen hatten aber 1968 an der von der Recklinghäuser Kunsthalle veranstalteten Begegnung zwischen Künstlern und Arbeiter teilgenommen. Dazu gehörten unter anderem Hildegard Auer, die in Wettbewerben der Galerie Eisenmann hervorgetreten war, Ida Bock, Henry Dieckmann, Vivian Ellis, Gerlinde Krauß, Lisa Kreitmeir, Maja Kunert, Dorothea Löbl-Bock, Max Seifert, Manfred Söhl oder Friederike Vogt.

Unter den insgesamt 40 vertretenen deutschen Laienkünstlern befanden sich auch laienschaftende Arbeitern aus dem Ruhrgebiet, wie Bödeker, die Brüder Gerlach, Hertmann, Kazmierczak, Klekawka, Koehn oder Valerius, die Grochowiak schon in früheren Ausstellungen und Zusammenhängen der Gruppe der „Naiven“ zugewiesen hatte. Somit waren manche vertretene Exponate der Arbeiter-Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet bereits in früheren Ausstellungen der Ruhrfestspiele oder anderer Institutionen präsentiert worden. Die Werkliste zeigte jedoch insgesamt, dass viele jüngere Werke ausgewählt wurden, die am Ende der 1960er- oder zu Beginn der 1970er-Jahre entstanden waren.²⁵⁴⁹

Dass Grochowiak bestrebt war, dem Publikum noch unbekannte Arbeiten zu präsentieren, zeigen etwa bereits aus vergangenen Ausstellungen bekannte Werke von F. Gerlach aus der Recklinghäuser Sammlung mit der Ausstellung „Naive Kunst im Ruhrgebiet“ nach Hamburg geschickt wurden. Die Züricher Galerie Bischofberger stellte jüngere Werke Gerlachs für die Ausstellung

²⁵⁴⁴ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Programm der Ruhrfestspiele 1971.

²⁵⁴⁵ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.; vgl. Papsdorf 1971, S. 20.

²⁵⁴⁶ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Programm der Ruhrfestspiele 1971.

²⁵⁴⁷ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁵⁴⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schmitt, 26.02.1971.

²⁵⁴⁹ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

zur Verfügung.²⁵⁵⁰ Während Exponate von Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet grundsätzlich aus der Sammlung des Vestischen Museums in die Ausstellung einbezogen wurden, konnte Grochowiak im Hinblick auf die Beschaffung der übrigen Exponate zum Teil von seinem über Jahre gewachsenen Netzwerk aus internationalen Institutionen, Galerien und Privatsammlern profitieren. Deutsche Galerien, wie die Galerie Maschinenfabrik Eisenmann KG. (u. a. Auer, Bock), der Galerie Fetscherin in München und Salzburg (u. a. Krauß, Trotin, Germain Vanders-teen), der Berliner Galerie Springer (Maeder) und der Galerie Vömel in Düsseldorf (Grandma Moses, Paps, Jan van Weert) stellten Leihgaben zur Verfügung. Aus der Sammlung Holzinger erhielt die Kunsthalle Werke zeitgenössischer deutscher wie auch österreichischer Laienkünstler (Ida Bock, Vivian Ellis, Fabula, Rudolf Geyer, Siegfried Kratochwil, Gerlinde Krauß, Lisa Kreitmeir). Grochowiak hatte den Galeristen überdies gebeten, ihm bei der Organisation der Ausstellung beratend zur Seite zu stehen.²⁵⁵¹

In der Ausstellung waren überdies Gemälde sogenannter „klassischer Sonntagsmaler“ wie André Bauchant, Camille Bombois, Séraphine Louis, Henri Rousseau, Hector Trotin und Louis Vivin vertreten. Aus dem benachbarten Museum am Ostwall in Dortmund wurden beispielsweise die Gemälde „Kermesse Tourangelle“ (1957) von André Bauchant Camille Bombois und „Ile de France: Wäscherinnen am See“ (o. J.) wie auch Werke von Maria Korsak, Séraphine Louis und Louis Vivin geliehen. Darüber hinaus bezogen die Ruhrfestspiele zahlreiche Leihgaben aus (über-)regionalen deutsche Museen wie aus der Hamburger Kunsthalle (Adolf Dietrich, Séraphine Louis), dem Landesmuseum / Städtische Galerie Hannover (Orneore Metelli), der Städtischen Kunstsammlung Kassel (Louis Vivin) oder aus dem Museum für Deutsche Volkskunde Berlin (C. C. Thegen, A. Trillhaase, J. van Weert).²⁵⁵² Zudem stellten mehrere europäische Museen, unter anderem das Schweizerische Museum für Volkskunde Basel (Gillian Beckles, Emil Klinger, Nikifor, Paps, C. C. Thegen), das Frans-Hals-Museum Haarlem (Pieter Hagoort, Hector Hyppolite, Willem J. Poelman), das Stedelijk Museum Amsterdam (Sipke Cornelis Houtman, Salomon Meijer), das Museum Novi Sačz (Nikifor) und sogar das Museum of Modern Art in New York (John Kane) Leihgaben zur Verfügung.²⁵⁵³ Auch verschiedene private Sammler aus Deutschland und dem europäischen Ausland unterstützten die Kunsthalle mit Leihgaben.²⁵⁵⁴ Die

²⁵⁵⁰ Zu den aus der Sammlung Bruno Bischofberger / Galerie Bischofberger entliehenen Werken gehörten: „Die Entwichenen“ (1967), „Der Durchbruch“ (1968), „Das tanzende Schemen“ (1968) und „Das Schloss“ (1969) entliehen. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an die Galerie Bischofberger, 05.03.1971; vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁵⁵¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Holzinger, 16.02.1971.

Inwiefern Holzinger tatsächlich an der Organisation der Ausstellung beteiligt war, ist nicht überliefert.

²⁵⁵² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Pretzell, 20.03.1971.

²⁵⁵³ Viele Werke der jugoslawischen Laienkünstler, u. a. Emerik Feješ, Franjo Filippović, Ivan Generalić, Ivan Rabuzin oder Milan Rašić, wurden u. a. von der Galerije grada zagreba geliehen, zu der bereits Kontakte durch die zurückliegenden Triennalen bestanden. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Rašić, 24.02.1971. Grochowiak fragte zudem Leihgaben bei der Slovenská Národná Galéria in Bratislava an (Juraj Lauko, Andrej Steberl, Józef Procházka, Ludmilla Procházková, Vaclav Beranek), die aus technischen Gründen von anderen Leihgebern bezogen wurden. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an den Direktor der Slovenská Národná Galéria, 30.03.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Telegramm der Slovenská Národná Galéria an Grochowiak, o. D.

²⁵⁵⁴ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1971.

Vielzahl an in- und ausländischen Leihgebern veranschaulicht nicht nur Grochowiaks bestehende weitreichende Kontakte zu dieser Zeit, sondern zugleich auch das Ausmaß an Sammlungen „naiver Kunst“.

Zudem nahm der Ausstellungsleiter initiativ Kontakt zu verschiedenen Laienkünstlern wie Henry Dieckmann, Maja Kunert oder J. K. van de Wint auf, um deren Arbeiten kennenzulernen.²⁵⁵⁵

Zudem wollte Grochowiak die in München lebende amerikanische Laienmalerin Vivian Ellis in Verbindung mit einer Reise besuchen, um acht bis zehn ihrer Bilder für die Ausstellung auszuwählen.²⁵⁵⁶

Wie der Ausstellungstitel „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ andeutet, beschränkte sich das Projekt nicht auf die Präsentation vollendeter Werke, sondern führte dem Publikum ebenfalls den Entstehungsprozess von Laienkunstwerken vor. Grochowiak hatte bereits in der Ruhrfestspiel-Ausstellung „Kunst als Spiel – Spiel als Kunst“ (1969) seine innovative Idee umgesetzt, die „Berührungsangst“ der Besucher durch das Benutzen einiger Exponate abzubauen. Im Jahr 1971 ging er noch einen Schritt weiter und ließ ausgewählte Laienkünstler selbst zum Teil der Ausstellung werden, indem sie vor Publikum malten und von ihrem kreativen Schaffen Zeugnis ablegten.²⁵⁵⁷ Während der gesamten Laufzeit arbeiteten insgesamt elf Laienkünstler aus verschiedenen europäischen Ländern zeitversetzt auf der Ausstellungsfläche.²⁵⁵⁸ Die Laienkünstler waren jeweils über einen Zeitraum von ungefähr drei Wochen vor Ort.²⁵⁵⁹ Aus dem Ruhrgebiet waren Friedrich Gerlach, Franz Klekawka und Karl Hertmann vertreten.²⁵⁶⁰ Ursprünglich sollte auch Erich Bödeker ein Atelier in den Ausstellungsräumen erhalten, doch war er am 21. Februar 1971 unerwartet verstorben.²⁵⁶¹

²⁵⁵⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Dieckmann, 25.02.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Dieckmann, 26.03.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Kunert, 25.02.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an van de Wint, 18.03.1971.

²⁵⁵⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Ellis, 24.02.1971.

²⁵⁵⁷ Vgl. Busse 2010, S. 123.

²⁵⁵⁸ Vgl. Papsdorf 1971, S. 20; vgl. Grasskamp 2009, S. 49; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Grochowiak, (1971); vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bonnet, 02.03.1971.

Da die Laienschaffenden oft nicht sehr sicher in ihrem Urteil gegenüber ihren eigenen Bildern seien, wie Grochowiak glaubte, bat er Robert Schmitt gemeinsam mit dem Laienkünstler geeignete Arbeiten für die Ausstellung auszuwählen. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schmitt, 26.02.1971.

²⁵⁵⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Seemann, 21.05.1971.

Den ausgewählten Laienkünstlern wurden festgelegte Zeiträume für die Arbeit in den Werkstätten vorgeschlagen (28. April bis 14. Mai, 14. bis 29. Mai, 28. Mai bis 12. Juni, 13. bis 27. Juni 1971). Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Krauß, 23.03.1971.

²⁵⁶⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Gerlach, 09.06.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Hoesch Hüttenwerke Aktiengesellschaft an Grochowiak, 29.03.1971; vgl. Papsdorf 1971, S.

²⁵⁶¹ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Sonderbeilage 1971.

Zu den ausgewählten Laienkünstlern, die dazu eingeladen wurden, in den Ausstellungsateliers zu malen, gehörten ferner Manfred Söhl, Gerlinde Krauß, Maja Kunert, Dorothea Löbl-Bock, Paul Schultz-Liebisch, Elfriede-Maria Schulz, Fritz Seemann, Margarethe Bartens, Vivian Ellis, die Österreicher Rudolf Geyer und Siegfried Kratochwil sowie den Niederländer Cornelis Kaay und J. K. van de Wint-Rotmans ein. Zudem bestätigte man auf Vorschlag des Leiters der Galerije grada zagreba, Dimitrije Bašičević, die Teilnahme der Laienkünstler Milan Rašić, Franjo Filipović sowie Pal Homenaj und Matin Mehek. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief

Von der Einrichtung der Ateliers erhoffte man sich die „naiven“ Künstler durch die Begegnung mit Kunstinteressierten aus ihrer Isolierung zu holen. Außerdem sollte der Austausch zwischen den „naiven“ Laienkünstlern untereinander gefördert werden, der bereits seit 1962 durch organisierte Begegnungen forciert wurde. Des Weiteren beabsichtigte die Kunsthalle den Besucher zur eigenen künstlerischen Betätigung anzuregen, womit man den Bildungszielen der Ruhrfestspiele Folge leistete.²⁵⁶² Dadurch dass die Besucher die Laienkünstler bei der Arbeit beobachten konnten, wurde die Distanz zum Schaffensprozess und zur Entstehung des Kunstwerks ein Stück weit genommen.²⁵⁶³

Laienkünstler in der Ausstellung malen zu lassen, war zwar gewissermaßen experimentell und ungewöhnlich, doch hatte es zuvor bereits vergleichbare Ansätze gegeben. In der 1955 von der Hamborner und Friedrich Thyssen Bergbau AG veranstalteten Ausstellung „Das Freizeitschaffen des Bergmanns“ arbeiteten Bergmannsfrauen in den Ausstellungsräumen an einem Webrahmen und einem Spinnrad.²⁵⁶⁴ Im Rahmen dieser Ausstellungsreihe hatte das Unternehmen 1961 überdies zwei vollständige Werkstätten eingerichtet, in denen unter anderem der Vorgang des Bastelns gezeigt wurde.²⁵⁶⁵

Diese Maßnahmen standen im Zusammenhang mit dem Bestreben, die Ergebnisse der Kultur- und Freizeitarbeit der Öffentlichkeit vorzustellen.²⁵⁶⁶ Die Presse lobte „die Art der Durchführung, die Qualität der gezeigten Arbeiten und Veranstaltungen und würdigte insbesondere die Bedeutung des Freizeitschaffens für den berufstätigen Menschen.“²⁵⁶⁷

Grochowiak begründete die aktive Einbeziehung von Laienkünstlern mit seiner Beobachtung, dass von Seiten „naiver“ Künstler ein intensives Bedürfnis bestanden hatte, Kontakt zu Kunstinteressierten aufzunehmen und sich mit diesen über das eigene Schaffen auszutauschen.²⁵⁶⁸ Maja Kunert, die einen Atelierraum in der Ausstellung erhalten hatte, schrieb Grochowiak in einem

von Grochowiak an Bonnet, 02.03.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Krauß, 23.03.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Maja Kunert an Grochowiak, 09.06.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Löbl-Bock, 15.04.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Löbl-Bock an Grochowiak, 02.03.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schultz-Liebisch, 24.02.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Schulz, 24.03.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Seemann an Schröder, 15.03.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bartens, 11.03.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Ellis, 24.02.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Geyer, 25.02.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Kratochwil, 25.02.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kaay an Grochowiak, 24.03.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an van de Wint, 18.03.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bašičević an Grochowiak, 01.04.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bašičević, 26.02.1971.

²⁵⁶² Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁵⁶³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Grochowiak (1971); vgl. Presler 1994, S. 295.

²⁵⁶⁴ Vgl. o. V. 1955k, S. 23.

²⁵⁶⁵ Vgl. o. V. 1961b, S. 23.

²⁵⁶⁶ Vgl. o. V. 1961d, S. 12.

²⁵⁶⁷ o. V. 1961d, S. 12.

²⁵⁶⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Grochowiak (1971); vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Grochowiak 1971; vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Sonderbeilage 1971.

Dankesbrief, dass sie aus Gesprächen und dem Austausch über Erfahrungen mit anderen Laienkünstlern wie auch durch Grochowiaks „geschickte Herausforderung, neue Formate und neue Formen zu probieren“, viel gelernt hatte.²⁵⁶⁹

Die Laienkünstler konnten wählen, ob sie in ihrem eigenen Atelier in der Ausstellung an einem Tisch malen wollten oder eine Staffelei bevorzugten.²⁵⁷⁰ Wie auch Söhl arbeiteten beispielsweise auch Klekawka und Hertmann an einer Staffelei (Abb. 58, Abb. 59, S. 345).²⁵⁷¹ In den provisorisch eingerichteten Ateliers sollten zudem zwischen sechs und acht Bilder der darin arbeitenden Laien ausgestellt werden.²⁵⁷² Wie die Ausstellungsansichten zeigen, waren die Exponate einer üblichen musealen Präsentation entsprechend an tragenden sowie eingebauten Stellwänden installiert. Darüber hinaus wurden kleinere Bilder auf einem langen, nach vorn abgeschrägten Tisch ausgelegt, der am Geländer des Treppenaufgangs platziert war. Auch im Spiegelkabinett wurden gerahmte Bilder nicht nur an die Wand gebracht, sondern auch auf abgeschrägten, umlaufenden Tischen liegend ausgestellt.



Abb. 58: Franz Klekawka in der Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“, 1971

Abb. 59: Karl Hertmann in der Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“, 1971

Wie die Fülle der Leihgeber und die Diversität der geliehenen Laienkunstwerke darlegten, bot die Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ insgesamt einen umfassenden Überblick über die moderne und zeitgenössische Laienkunst bzw. „naive Kunst“.

²⁵⁶⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Maja Kunert an Grochowiak, 09.06.1971.

²⁵⁷⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Löbl-Bock, 15.04.1971.

²⁵⁷¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Söhl an Schröder, 02.04.1971.

²⁵⁷² Vgl. Papsdorf 1971, S. 20; vgl. Grasskamp 2009, S. 49; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Grochowiak, (1971); vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bonnet, 02.03.1971.

Da die Laienschaffenden oft nicht sehr sicher in ihrem Urteil gegenüber ihren eigenen Bildern waren, wie Grochowiak glaubte, bat er Robert Schmitt gemeinsam mit dem Laienkünstler geeignete Arbeiten für die Ausstellung auszuwählen. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schmitt, 26.02.1971.

Die Exponate wurden in der Ausstellung weder systematisch nach Ländern eingeteilt noch klassifiziert, wie Fach erläutert.²⁵⁷³ Wie der Ausstellungskatalog bezeugt, blieben Stellungnahmen zum Ausstellungskonzept oder zur Werkauswahl aus. Weder die Textbeiträge noch die Anordnungen der Abbildungen im Katalogteil boten Aufschluss über die Konzeption der Ausstellung.²⁵⁷⁴ In einem unveröffentlichten Text schlug Grochowiak vor, dass der erste und auch größte Teil der Ausstellung als Auftakt zur Präsentation von Werken zeitgenössischer, internationaler „Naiver“ eine Zusammenfassung von Hauptwerken der „Klassiker der naiven Kunst“ zeigen sollte. Zu diesen zählte er nicht nur die bekannten Franzosen, sondern auch Adolf Dietrich, Orneore Metelli, Morris Hirshfield, Grandma Moses, Adalbert Trillhaase, Nikifor und die malenden Bauern aus dem damaligen Jugoslawien.²⁵⁷⁵ Grochowiak erläuterte:

„Dieser Teil der Ausstellung soll nicht nur eine Demonstration erlesener Kunstwerke sein, sondern durch die verschiedenen Temperamente der Künstler auch durch die Verschiedenheit der Welt ihres Berufes und der Arbeitsplätze Aufschluß über den Einfluß auf Umwelt und Mensch offenlegen.“²⁵⁷⁶

Die Aufnahme der „Klassiker“ stellte die zeitgenössischen „Naiven“ in die Tradition der modernen, primitivistischen Rezeption von Laienkunst. Indem man verschiedenartige „Temperamente“ unter den Laienkünstlern und ihre unterschiedliche soziale Herkunft aufzeigte, erhielt sich die Ausstellungsleitung die konzeptuelle Offenheit, die eine willkürliche Werkauswahl erlaubte. Im Rahmen der pauschalen Zuordnung der Laienkunstwerke zur „naiven Kunst“ konnte Grochowiak darauf hinweisen, dass „Naive“, wie er im Ausstellungskatalog schrieb, „vor allem auch in Zechen, Hüttenanlagen und Fabriken“ entdeckt werden konnten. Als Legitimation, Werke nicht nach bestimmten Kriterien ausgewählt zu haben, diente der damalige Forschungsstand, der hinsichtlich der „naiven Kunst“ zu Beginn der 1970er-Jahre noch stets mit Fragen über ihre Definition und ihrer Bedeutung innerhalb des Kunstgeschehens beschäftigt war.²⁵⁷⁷ Die beschriebene Unbestimmtheit war möglicherweise auch der Grund, weswegen im Ausstellungskatalog darauf verzichtet wurde, zu erläutern, unter welchen Aspekten und Gesichtspunkten man die präsentierten Laienkunstwerke letztlich der „naiven Kunst“ zuwies. Der begleitend zur Ausstellung erschienene Katalog vermittelte zwar grundsätzliche konzeptuelle Überlegungen zur „naiven Kunst“, doch unterschied Grochowiak in seinem Vorwort lediglich zwischen jenen Laienkünstlern, die der professionellen Kunst nacheiferten und durch Schulung in künstlerischen Techniken selbst artistisches Können erworben hatten und jenen, die im Gegensatz dazu Eigenständigkeit und eine persönliche Darstellungsweise erlangten. Nur in seltenen Fällen entdeckte man unter ihnen

²⁵⁷³ Vgl. Fach 1999, S. 227.

²⁵⁷⁴ Über das Vorwort Grochowiaks und den Beitrag Bihalji-Merins hinaus liefert der Katalog einen umfangreichen Bildteil mit zahlreichen Schwarz-Weiß- und Farbabbildungen. Im Werkverzeichnis finden sich kurze Texte von Schröder zu allen vertretenen Laienkünstlern, die neben biografischen Angaben auch Informationen zum künstlerischen Schaffen beinhalten. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1971.

²⁵⁷⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Grochowiak, (1971); vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971.

²⁵⁷⁶ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Grochowiak (1971).

²⁵⁷⁷ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.; vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

„einen, der in aller Unbefangenheit, unkompliziert und unberührt von aktuellen Kunstströmungen, Gestaltungslehren und technischen Raffinessen, malt oder schnitzt, in verblüffender Einfachheit und Einfalt und dazu in einer unverkennbar persönlichen Ausdrucksweise.“²⁵⁷⁸

Im Anhang des Ausstellungskataloges finden sich kurze Passagen mit biografischen Angaben zu den Laienkünstlern und Informationen zu ihrem Schaffen, zum Initiationsmoment, zu verwendeten Materialien, zum Umfang des jeweiligen Werkes sowie zu Themen und Motiven. Im Fall von F. Gerlach wurden auch Zitate zu Beweggründen und Bildbeschreibungen einbezogen.

Grochowiak entschied sich darüber hinaus für die Aufnahme eines Beitrags von Bihalji-Merin, da dieser wie kaum ein anderer mit der „naiven Kunst“ und ihren Probleme vertraut gewesen war.²⁵⁷⁹ Der Ausstellungsleiter hatte den Experten gebeten, eine Einleitung in die Ausstellungsthematik zu geben, ohne Stellung zu einzelnen Künstlern zu nehmen, da sich Grochowiak eine Art „Bilanz über die Kunst der Naiven“ erhoffte.²⁵⁸⁰ Der Autor fasste hier nochmals die in seinem Buch „Die naive Malerei. Eine Sammlung wesentlicher Werke“ (1959) veröffentlichten Standpunkte zusammen.²⁵⁸¹ Wiederholt referiert er, dass die „Naiven“ unbekümmert aus ihrem inneren Drang schufen und keine Richtung innerhalb der bildenden Kunst begründeten, sondern frei von Konventionen und Stilmerkmalen der Moderne schaffen würden. Wesentlich erscheint, dass der Autor die ausgestellten Objekte im Zusammenhang des Primitivismus der modernen Avantgarde rezipiert, indem er die „naive Kunst“ in die Nachfolge der Kunst der „Primitiven“ stellt und zugleich beide Erscheinungen voneinander unterscheidet: Während die „primitive Kunst“ aus der Gesamtheit einer Kulturstufe erwachsen sei, beschreibt er die „Neoprimitiven“ als naive Individualitäten inmitten einer zivilisierten und technisierten Umwelt. Mit der These, dass die „Naiven“ als „Primitive der Gegenwart“ zu bewerten waren, versucht der Autor offenbar, ihre kontroverse Existenz in der Gesellschaft des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts zu legitimieren.²⁵⁸² Bilhaji-Merin entwickelte die Strategie, das Naivitätskonzept auf die Gegenwart anzupassen, indem er den Bogen von der „primitiven Kunst“ zum individuellen „Neoprimitiven“ des 20. Jahrhunderts schlug. Den Rechtfertigungszwang gegenüber den in seiner Abhandlung aufgeführten Beispielen „naiver“ Künstler schien der Autor zu umgehen, wenn er im Kontext des wachsenden Interesses an der „naiven Kunst“ und der steigenden Anzahl „Naiver“ die Absolutheit, mit der in früheren Jahren behauptet wurde, dass sie außerhalb von Geschichte und Stil stünden und keine Entwicklung kannten, infrage stellte. Somit musste er auch eingestehen, dass manch einer der aus der Landschaft der „Naiven“ kommenden Künstler die Grenzen der Primitivität überschreiten würde. „Reine Kategorien sind immer seltener in der Kunstwirklichkeit unserer Zeit vorhanden“, so Bihalji-Merin.²⁵⁸³

Mit der Aufnahme von Bihalji-Merins Text vermittelte die Kunsthalle ein historisches Verständnis von „naiver Kunst“, das zur damaligen Zeit weit verbreitet war. Dass sich Grochowiak theo-

²⁵⁷⁸ Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁵⁷⁹ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁵⁸⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bihalji-Merin, 26.03.1971.

²⁵⁸¹ Bihalji-Merin 1959.

²⁵⁸² Vgl. Bilhaji-Merin, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁵⁸³ Vgl. Bilhaji-Merin, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

retisch im Umfeld dieses Autors positionierte und sich ebenfalls auf den Primitivismus der Moderne bezog, verdeutlicht seine Absicht, mit der Ausstellung dem Menschen auf seiner Suche nach Einfachheit infolge einer industrialisierten und technisierten Welt und eines harten Arbeitsalltags entgegenzukommen.²⁵⁸⁴ Zudem zeichnet sich sein Versuch ab, durch die Kontextualisierung mit „naiver Kunst“ die Kunstgeschichte des ausgehenden 19. Jahrhunderts für Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet und auch anderer europäischer Länder nutzbar zu machen.

Indem Grochowiak den Naiven-Experten hinzuzog, knüpfte er ebenfalls an den damals aktuellen Diskurs über „naive Kunst“ an, um vermutlich ausgewählte Laienkünstler des Ruhrgebiets und Deutschlands in diese Diskussion einzubeziehen und ihnen einen Platz auf der internationalen Plattform der „naiven Kunst“ einzuräumen. Dass die „naive Kunst“ im Rahmen von Ausstellungen, der Triennalen in Bratislava und der Veranstaltungen „naivni“ in Zagreb Aufmerksamkeit erhielt, mag überhaupt der Grund gewesen sein, aus dem die Ruhrfestspiele 1971 nicht mehr „Laienkunst“, sondern „naive Kunst“ ausstellten. Die Profilierung Grochowiaks als Förderer und Experte „naiver Kunst“ und die Imagepflege des Ruhrgebiets mögen weitere Hintergründe des Engagements für die heimischen Laienkünstler gewesen sein.

Ein in der Ausstellung „Werke und Werkstatt“ vertretener Laienmaler, der in den Ruhrfestspiel-Ausstellungen zur Laienkunst in den Vorjahren bereits als „Naiver“ einen Sonderstatus unter den Laienkünstlern erhielt, war der Dortmunder Franz Klekawka. Er war bereits 1963 in der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ präsent gewesen, doch erst in den 1970er-Jahren mit einer größeren Anzahl von Werken stärker in den Ruhrfestspiel-Ausstellungen in Erscheinung getreten. Seine Werke zeichneten sich dadurch aus, dass er seine vielfältigen Motive mit einem ausgesprochenen Detailreichtum ins Bild setzte. In dem Gemälde „Orchesterprobe“ (1966, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) stellt er z. B. eine Gruppe von ca. 65 klassischen Musikern dar, die probend im Zuschauerraum vor der Bühne sitzen (Abb. 60, S. 349). Im Bildvordergrund steht auf einem provisorischen Podest aus Holzbrettern der Dirigent vor einem Notenständer. Beide Arme zum Dirigat angehoben und mit der rechten Fußspitze den Takt angehend, ist er dem Orchester zugewandt. Durch gekonnte Überschneidungen siedelt Klekawka die Musiker dicht im Bildraum an und suggeriert auf diese Weise eine homogene Menschenmenge. Trotz der großen Figurenanzahl weist der Laienmaler vielen der Figuren individuelle Merkmale, wie etwa Bekleidung, Haarfarben, Frisuren oder Brillen zu. Die im Bildhintergrund dargestellten Instrumentenkoffer, die übereinandergestapelten Stühle oder die aufeinandergestellten Tische, welche die Situation der geschlossenen, nicht öffentlichen Probe betonen, sind beispielhaft für die detailfreudigen, bewusst komponierten Darstellungen Klekawkas. Dieser schrieb in einem Brief, der Besuch eines Sinfonieorchesters, der im Rahmen der Teilnahme an der Arbeitsgemeinschaft für Laienkünstler 1963 von den Ruhrfestspielen organisiert wurde, hatte einen tiefen Eindruck bei

²⁵⁸⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Grochowiak (1971); vgl. Fach 1999, S. 98.

ihm hinterlassen.²⁵⁸⁵ Damals nahm die Gruppe der Laienkünstler an der Probe des westfälischen Sinfonieorchesters teil und erhielt am Abend eine Einführung in das Konzert des Orchesters der Stadt Bochum.²⁵⁸⁶



Abb. 60: Franz Klekawka, Orchesterprobe, 1966

Kulturelle Veranstaltungen wie Konzerte, Theatervorstellungen oder Museumsbesuche waren erst nach diesem Zusammentreffen in Klekawkas Blickfeld geraten. Auch das Bild „War-Requiem bei den Ruhrfestspielen“ (1969, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen), das nur wenige Jahre später entstand, geht auf ein persönliches Erlebnis, und zwar den Besuch einer Aufführung des War-Requiems bei den Ruhrfestspielen 1968, zurück (Abb. 61, S. 350).²⁵⁸⁷ Optische Eindrücke oder fesselnde Erinnerungen wie diese stellten für Klekawka grundsätzlich Anreize dar zu malen. Er äußerte selbst:

„Ich stelle mir keine Themen. Die Themen sind Erlebnisse, die ich nie vergesse, oder die mich in Gedanken sehr beschäftigen. Dabei kann es vorkommen, daß ich ein angefangenes Bild stehen lasse und das was mich so stark beschäftigt sofort male. Es ist so, als wenn ich es in ein Buch oder mein Tagebuch schreiben müßte.“²⁵⁸⁸

Das Gemälde „War-Requiem“ zeigt, ähnlich wie die „Orchesterprobe“, eine vielschichtige und kleinteilige Komposition, in der Klekawka die Darstellung eines Orchesters bewältigt, das sogar durch einen Kinder- sowie einen Erwachsenenchor im Bildhintergrund und zwei Solisten, die links und rechts vom Dirigenten platziert sind, ergänzt wird. Während der Maler die Darstellung von Menschen zu Beginn seines Schaffens als technische Hürde empfand, hatte er später Spaß daran gefunden, Menschen zu malen. Klekawka erläutert hierzu selbst:

„Ich habe mich zuerst nicht getraut, denn meine ersten Kritiker waren meine Arbeitskollegen – durch die Hoesch-Ausstellung. Da mußte ich mir allerhand anhören. Wenn ich dann noch Menschen da rein gemalt hätte

²⁵⁸⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Klekawka an die Leiter der Arbeitsgemeinschaft, 30.06.1963.

²⁵⁸⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Programm Arbeitsgemeinschaft Laienkunst (1963).

²⁵⁸⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Veranstaltungsprogramm, (1968).

²⁵⁸⁸ Grochowiak 1974, o. S.

und die wären nichts geworden, dan [sic!] oh je! Heute bin ich darüber weg. Ich versuche es eben so gut wie es geht. Jetzt machen mir Bilder, auf denen Menschen sind, am meisten Spaß.“²⁵⁸⁹

Klekawka fertigte häufig Bleistiftzeichnungen bzw. Bleistift- und Kugelschreiberskizzen zur Vorbereitung der Gemälde an. Bei der Zeichnung „War Requiem“ (o. J., Dortmund, Hoesch-Museum) handelt es sich um eine kompositorische Entwurfsskizze zum Ölgemälde. Sie zeigt die systematische Aufteilung des Orchesters in die einzelnen Sätze, die Klekawka schematisch sowie schriftlich festhält (Abb. 62, S. 350). Im Nachlass des Malers finden sich in Form von zeichnerisch fixierten Ideen zu Themen, Kompositionen und Figurengestaltungen zahlreiche Beispiele, teilweise auch mehrere Entwurfsvarianten, die seinen künstlerischen Ehrgeiz offenlegen. Wie weit seine Vorbereitungen im Fall des Gemäldes „War-Requiem“ reichen konnten, lässt die aus seinem Besitz stammende Seite aus einem Magazin vermuten, auf der anhand schematischer Darstellungen verschiedene Klangkörper eines Symphonieorchesters erläutert werden.²⁵⁹⁰



Abb. 61: Franz Klekawka, War-Requiem, 1969
Abb. 62: Klekawka, Skizze zu War Requiem, o. J.

Über theoretische Recherchen hinaus trug Klekawka, laut eigener Aussage, stets einen Skizzenblock bei sich, in dem er „alles mögliche“ zeichnete und Ideen für Gemälde festhielt. Diese Skizzen konnten als Vorlagen dienen, die er auf weiß grundierte Presspappe übertrug, wobei er stellenweise Änderungen vornahm (Abb. 63, S. 351).²⁵⁹¹ Diese Zeichnungen übermalte er dann mit Öl, wie unter anderem der 1987 vom WDR produzierte Film „Franz Klekawka ein Dortmunder Naiver“ oder ein Farbfoto aus dem Nachlass dokumentieren (Abb. 64, S. 351).²⁵⁹² Dieses Vorgehen erlaubte ihm an mehreren Bildern gleichzeitig zu arbeiten.²⁵⁹³ Ein Zitat Klekawkas im Ausstellungskatalog „Naive Malerei. 65 Bilder von 27 Künstlern aus der Bundesrepublik Deutschland“ von 1974 gibt darüber Aufschluss, dass seine Methode einer Entwicklung unterlag, da er zwar gelegentlich von zwei bis drei verschiedenen Skizzen ein Ölgemälde machte, seine Gemälde zu dieser Zeit aber weitestgehend ohne Skizzen auskamen.²⁵⁹⁴ Klekawka ist daher ein

²⁵⁸⁹ Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 16.

²⁵⁹⁰ Vgl. o. V.: Wir führen Sie durch ein Orchester, Nachlass Franz Klekawka, Hoesch-Museum, Dortmund.

²⁵⁹¹ Gespräch Jan Fabianowski, Brunhild Kanstein mit Ursula Buß aus Dortmund, 2018.

²⁵⁹² Werth / Grafe 1987 (Film).

²⁵⁹³ Gespräch Jan Fabianowski, Brunhild Kanstein mit Ursula Buß aus Dortmund, 2018.

²⁵⁹⁴ Vgl. Grochowiak 1974, o. S. 20.

gutes Beispiel für eine mögliche motivisch wie auch technische Entwicklung innerhalb eines laienkünstlerischen Œuvres. Damit widerspricht der Maler Grochowiaks Kriterium, demzufolge der „Naive“ keine künstlerische Entwicklung durchläuft.

Während die vor 1960 entstandenen Gemälde und Zeichnungen überwiegend eine Auseinandersetzung mit menschenleeren Landschaftsmotiven zeigen, versucht Klekawka anschließend in komplexeren Bildkompositionen die Darstellung von Menschenmengen zu bewältigen.



Abb. 63: Foto von Klekawka bei der Anfertigung einer Skizze, o. J.

Abb. 64: Foto von Klekawka an der Staffelei, o. J.

Des Weiteren sind Studien überliefert, die seine Auseinandersetzung mit Bewegungen, Körperhaltungen und perspektivische Verkürzungen belegen. Wie die Studien zum Gemälde „Reihenweise Arschvoll“ (o. J.) zeigen, widerlegen eindeutig die von Grochowiak aufgestellte These, dass im Werk der „Naiven“ Studien zur Anatomie und proportionalen Verhältnissen fehlen würden (Abb. 65, S. 352).²⁵⁹⁵ Darüber hinaus existieren Zeichnungen als eigenständiges Medium in Klekawkas Œuvre, wofür die Zeichnung „Ölpumpen in Lüneburger Heide (Wietze/Celle)“ (o. J., Dortmund, Hoesch-Museum) (Abb. 66, S. 352) beispielhaft ist.

Seiner „Lust zur Gestaltung verschiedenartiger Physiognomien und Menschentypen“ konnte Klekawka insbesondere in der Darstellung von „Massenszenen, Volksmengen bei kirchlichen oder weltlichen Festen, Sänger- und Orchestergruppen, Menschen beim Tanzen“ oder von Demonstranten nachgehen. Die in der Ruhrfestspiel-Ausstellung vertretenen Gemälde „Demonstration“ (1970, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) und „Prozession“ (1967, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) veranschaulichen dies.²⁵⁹⁶ Die „Demonstration“ zeigt eine dicht gedrängte Menschenmenge, die sich in einem Stadtzentrum zusammengefunden hat. Es scheint sich um eine emotional aufgeladene Situation zu handeln: Die zum linken Bildrand ausgerichtete Menschenmenge zeigt in der vordersten Reihe Personen, die sich bei ihrem Nachbarn eingehakt haben oder sich an den Händen fassen (Abb. 67, S. 352). Die weitgeöffneten Münder in einer Vielzahl der Gesichter offenbaren, dass Aufruhr herrscht. Teils expressive Bewegungsmomente

²⁵⁹⁵ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Hamburg 1971, o. S.

²⁵⁹⁶ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

in der Figurendarstellung lassen die Dynamik spürbar werden. Die hochgehaltenen Schilder mit Schriftzügen wie „Gegen Atomtod, Friede für alle!“, „Schluss mit Vietnam, Schluss mit dem Morden“ oder „Wir fordern sofortige Vernichtung aller A-B-C-Waffen“ sowie der Kleidung angebrachte Peace-Zeichen und roten Sterne deuten zum einen auf die linkspolitische Ausrichtung der Demonstranten hin und machen zum anderen den Anlass der Demonstration deutlich: der seit den 1960er-Jahren andauernde Vietnamkrieg. Die USA setzten in ihrer Kriegsführung chemische Massenvernichtungswaffen ein, welche auch die Zivilbevölkerung trafen.²⁵⁹⁷ Als Drohmittel waren außerdem Atomwaffen fester Bestandteil der amerikanischen Kriegstaktik.²⁵⁹⁸ Der Krieg sollte zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes noch ca. fünf Jahre andauern. In der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre entwickelte sich in Deutschland eine Protestbewegung, die von der damaligen Studentenbewegung ausging. In den 1970er-Jahren folgte die soziale und umweltbewusste Anti-Atomkraft-Bewegung, die sich gegen die zivile Nutzung der Kernenergie richtete. Klekawka fängt in „Demonstration“ das gesellschaftspolitische Geschehen seiner Zeit ein und spiegelt, wie politische Debatten damals in der Gesellschaft verhandelt wurden. Somit schuf er ein zeithistorisches Dokument des Übergangs der 1960er- zu den 1970er-Jahren, der von gesellschaftlicher Aufruhr und Aktivismus geprägt war.



Abb. 65: Studien zum Gemälde „Reihenweise Arschvoll, o. J.
Abb. 66: Franz Klekawka, Ölpumpen in Lüneburger Heide (Wietze/Celle), o. J.



Abb. 67: Franz Klekawka, Demonstration, 1970

²⁵⁹⁷ Vgl. geschichte-lexikon.de (online).

²⁵⁹⁸ Vgl. js (online).

Weniger komplex, aber mit ebenso viel Ernst und Bewusstsein für ein gesellschaftspolitisch relevantes Thema ist das Gemälde „Des Kumpels Sorgen“ (1968) von Valerius, das Teil der Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ war (Abb. 6, S. 137). Es zeigt zwei Frauen und ein Mädchen, die vor einer Anlegestelle sitzen, an der ein Schiff befestigt ist. Im Hintergrund des schmalen Grünstreifens, der laut Schröder wie „eine letzte Oase natürlichen Wachstums in einer vergewaltigten Natur“ wirke, ragt die bedrohliche schwarze Halde empor. Die Raben flögen als Andeutung eines bevorstehenden Unheils in die Szenerie. Schröder schreibt, dass es sich hier um die Familie eines Bergmannes handelt, die zum Nichtstun verdammt sei und sorgenerfüllt in die Zukunft blicke. Schröder erkennt in diesem Bild „eine erschütternde Anklage [...] des Kumpels, der 45 Jahre unter Tage gearbeitet hat und nun das Ende des Bergbaus nahen sieht“.²⁵⁹⁹ Valerius malte das Bild zur Zeit der Kohlenkrise und führt dem Betrachter ein Bild seiner Vorahnung vom Schicksal des Bergbaus und dessen Bedeutung für die Menschen im Ruhrgebiet vor Augen. Die Ausweglosigkeit der Dargestellten werde, wie Grochowiak meint, durch den stillgelegten Kanalschlepper, die dunklen Kohlenhalden, die schwarzen Raben wie auch die in pulsierenden Farben wiedergegebene Natur verstärkt. Das Bild sei der „Notruf eines mit dem Schicksal der Arbeiter Solidarisierenden, der den Bergbau und Existenzen zugrunde gehen sieht.“²⁶⁰⁰

Valerius thematisiert in „Des Kumpels Sorgen“ (1968) die Abhängigkeit des Bergarbeiters von der wirtschaftlichen Situation der Montanwirtschaft, die seit dem Ende der 1950er-Jahre in einer Krise steckte, welche 1958 zur Drosselung der Produktion von Feierschichten begleitet war.²⁶⁰¹ Im Verlauf des folgenden Jahrzehnts setzte sich die Krise in zunehmendem Maße fort und zog Lohnausfälle, Entlassungen und Zechenschließungen nach sich. Die Bergbaukrise ereignete sich infolge der sinkenden Nachfrage nach Steinkohle und der damit einhergehenden schlechten Absatzlage. Die Ruhrkohle habe zu dieser Zeit ihre Wettbewerbsfähigkeit als Energieträger gegenüber der Braunkohle und dem Erdöl und damit ihr Energiemonopol verloren.²⁶⁰² Auslöser der Kohlekrise war unter anderem auch die auf den deutschen Markt dringende amerikanische Kohle.²⁶⁰³ Hinzu kamen die weltweit wachsende Konkurrenz in der Stahlproduktion und das Überangebot an Stahl.²⁶⁰⁴ Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen waren laut Dieter Blase zwischen 1960 und 1970 rund 200.000 Arbeitsplätze im Bergbau verloren gegangen. Obwohl die Sozialpläne dafür gesorgt hätten, dass die Vollbeschäftigung erhalten blieb²⁶⁰⁵, hatten die zunehmende Fördereinstellung und die Lohnausfälle Existenzangst der Arbeiter zur Folge gehabt.²⁶⁰⁶ Nachdem die Wirtschaft nach der Kohlekrise wieder gewachsen war, vollzog sich 1966/67 eine wirtschaftliche Rezession, die Ängste unter der arbeitenden Bevölkerung schürte.

²⁵⁹⁹ Vgl. Schröder 1972a, S. 166.

²⁶⁰⁰ Grochowiak 1976, S. 116.

²⁶⁰¹ Im Hoesch-Bergbau hatte sich die durchschnittliche Förderleistung von 1957 bis 1968 pro Bergmann um das Doppelte, knapp 800 Jahrestonnen, erhöht. Im selben Zeitraum ging die Gesamtförderung um ca. ein Drittel zurück. Vgl. Ellerbrock, Kat. Ausst. Dortmund 2005, S. 50.

²⁶⁰² Vgl. Blase 1997, S. 223 f.

²⁶⁰³ Vgl. Ellerbrock, Kat. Ausst. Dortmund 2005, S. 50.

²⁶⁰⁴ Vgl. Barbian 1997, S. 13.

²⁶⁰⁵ Vgl. Blase 1997, S. 224.

²⁶⁰⁶ Vgl. o. V.: Feierschichten, 1958.

Die einsetzende Strukturkrise im Bergbau²⁶⁰⁷ führte schließlich in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre zu einem wirtschaftlichen und kulturellen Strukturwandel²⁶⁰⁸, mit dem der Fokus auf Bildung und Dienstleistung gelegt wurde.²⁶⁰⁹

Valerius, der sich den Kumpels gegenüber sozial verpflichtet fühlte, verstand die Malerei nicht nur als Ausgleich zur schweren Arbeit, sondern nutzte sie als Medium, um sein politisches und soziales Engagement zum Ausdruck zu bringen. Er äußerte sich selbst in folgender Weise über seine Haltung:

„Ich bin in erster Linie Bergmann mit Leib und Seele und aktiver Gewerkschafter und dann ein Mensch, der sich der Kunst verschrieben hat und unserem Industrieland Ruhrgebiet mit Leib und Seele verschrieben ist und die sozialen Dinge wie Not und Elend usw. mit offenen Augen sieht. Daher die Eigenart meiner Bilder.“²⁶¹⁰

Da er als sozialer Bergmann überzeugt war, dass die Arbeiten vom Bergbau den Menschen die wirklichen Schattenseiten dieser Arbeit zeigen und nicht in der Stube hängen sollten, vermittelte er neue Arbeiten zum Thema Bergbau an die Recklinghäuser Kunsthalle. Der Dortmunder Bergbau hatte ihn als „Kulturbolschewist“ bezeichnet und seine Bilder als „nicht ausstellungsfähig“ zurückgewiesen.²⁶¹¹

Der Laienmaler schrieb seinen Werken einen subjektiven Realismus zu. Er empfand die Notwendigkeit in allen Arbeiten, ob Landschaften oder Themen aus seinem Beruf, „alles ganz charakteristisch, so wie es wirklich ist“ darzustellen.²⁶¹² Er arbeitete sogar noch nach seinen Idealen, nachdem er mit gesundheitlichen Einschränkungen zu kämpfen hatte. Im Jahr 1971 schrieb Valerius in einem Brief an Schröder, dass er kaum noch unter Menschen gehen könne und aufgrund seiner Invalidenkrankheit – er war fast taub und verfügte nur noch über 50 Prozent seines Augenlichts – nicht mehr allein in den städtischen Verkehr dürfte.²⁶¹³ Er äußerte sich dazu wie folgt:

„Ich mußte mich umstellen. Zuerst war es schwer für mich, aber seit ich tiefer in die Materie eingedrungen bin, habe ich für manches andere keinen Sinn mehr. [...] Wenn ich aus dem Fenster schaue, sehe ich Motive genug.“²⁶¹⁴

Es handelt sich bei Bildmotiven in den Gemälden von Max Valerius um abstrahierte figurative Darstellungen des Bildgeschehens. Auf die Ähnlichkeit mit Werken van Goghs wurde bereits im Zusammenhang mit Valerius' Gemälde „Abstich“ (1965, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) hingewiesen. Der Laienmaler war mit drei Bildern in der Ruhrfestspiel-Ausstellung vertreten, beispielsweise mit dem Gemälde „Der zornige Berggeist“²⁶¹⁵ (o. J., Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen), in dem er auf die Bergmannsage von einem Fabelwesens, das im

²⁶⁰⁷ Vgl. o. V. 1961c, S. 140 f.

²⁶⁰⁷ Vgl. Kat. Ausst. Bochum 2010, S. 48.

²⁶⁰⁸ Vgl. Barbian 1997, S. 12 f.; vgl. Kat. Ausst. Bochum 2010, S. 48.

²⁶⁰⁹ Vgl. Tenfelde 1997, S. 29.

²⁶¹⁰ Kat. Ausst. Recklinghausen 1971.

²⁶¹¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Schröder, 07.04.1971.

²⁶¹² Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1971.

²⁶¹³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Schröder, 07.04.1971.

²⁶¹⁴ Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 20.

²⁶¹⁵ Siehe Abb.: Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1971.

Bergwerk sein Unwesen treibt, zurückgriff (Abb. 68, S. 355). Valerius stellt hier eine dramatische Szene dar: Das horizontal in zwei Hälften geteilte Hochformat zeigt im oberen Bildfeld den Oberkörper des bärtigen Berggeists im Dreiviertelprofil, der aus der Dunkelheit emporsteigt. In der linken Hand hält er einen Feuerstab, mit dem er ein Feuer im Bergstollen entfacht hat, das durch ein Farbfeld aus orange-roten und gelben Strichen in der unteren Bildhälfte dargestellt ist. Die am unteren Bildrand in den Vordergrund tretenden Bergleute scheinen überrascht: Während der linke Bergmann zum Schutz beide Hände zum Kopf hebt und sich zum linken Bildrand wendet, ist der Mann in der Mitte zu Boden gesunken. Rechts von ihm blickt ein dritter Bergmann mit aufgerissenem Mund auf die Szene. Der Schreck steht dem im Profil Dargestellten ins Gesicht geschrieben. Die bildliche Umsetzung der Erzählung erfolgt ohne Berücksichtigung räumlicher Gegebenheiten. Valerius setzt die für die Aussage relevanten einzelnen Motive durch eine flächige Anordnung miteinander in Beziehung. Das Prinzip dieses abstrahierten Bildaufbaus zeigt in diesem Fall Ähnlichkeiten zu Egon Schieles Gemälde „Agonie (Der Todeskampf)“ (1912, München, Neue Pinakothek) (Abb. 69, S. 355). Wie Schiele reduziert auch Valerius Körper und Formen zu kachelartigen, schwarzumrandeten Flächen. Auch die nach vorn gebeugte Haltung des lebensbedrohten Bergmannes gleicht dem Sterbenden bei Schiele. Die Formensprache von Valerius' Bild ist zudem stark von der Weise des Farbauftrags geprägt. Die Farbe ist mit groben Pinselstrichen an manchen Stellen mehr oder weniger erhaben und hat daher eine plastische Wirkung. Der geschaffene Komplementärkontrast des Dunkelblaus und des leuchtend rötlich-orange und gelb flackernden Feuers offenbart, dass sich der Laienmaler der Wirkung von sich gegenseitig intensivierenden Farben bewusst gewesen sein muss. Mit der Darstellung des zornigen Berggeists thematisiert Valerius die Macht der Natur und ihrer Elemente über den Menschen, der versucht sie zu bestimmen, ihrer Kraft und Macht jedoch letztlich unterliegt. Zugleich zeigt er die Gefahr, der Bergmänner in ihrer Arbeit unter Tage ausgesetzt sind.

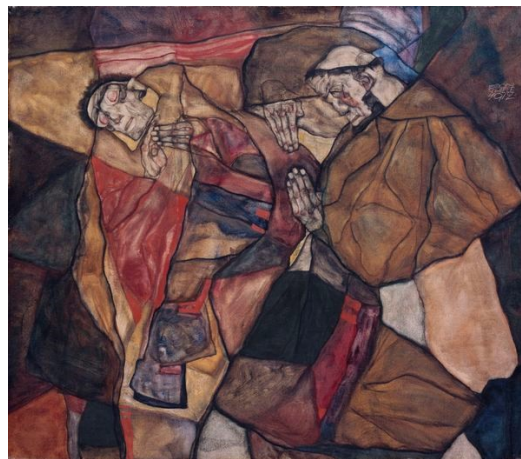


Abb. 68: Max Valerius, Der zornige Berggeist, o. J.

Abb. 69: Egon Schiele, Agonie, 1912

Bezüge zur modernen Kunst lassen sich auch bei Friedrich Gerlach finden. Seine Werke zeigen sowohl inhaltlich als auch stilistisch Parallelen zur surrealistischen Malerei. Gerlach, der über Jahre hinweg zunächst schriftlich fixierte, was ihm interessant erschien, begann später die von ihm verfassten Bücher selbst zu illustrieren. Da ihm diese kreative Arbeit Spaß machte, malte er kleine Blumenstücke, Landschaften und sogenannte „Nachtgesichte“, wie er die Darstellungen seiner Bewusstseinszustände zwischen Wachsein und Schlaf selbst bezeichnete.²⁶¹⁶ Wie den Surrealisten, die auf unterschiedlichen Wegen, wie etwa automatische Techniken oder den Traum versuchten, das kontrollierende Bewusstsein zu unterwandern und die ursprüngliche Kreativität freizusetzen, beschrieb auch Gerlach die Sphäre des Unbewussten als Quelle seiner Kreativität und letztlich auch seiner Sujets. Gerlach erläuterte:

„Ich meine, daß das Erscheinen dieser Bilder aus Quellen gespeist wird, die aus dem Unbewußten kommen. Vielleicht ist das Unbewußte überhaupt der Ausgangspunkt aller Kunst.“²⁶¹⁷

Gerlach war überzeugt, dass er selbst keinen bewussten Einfluss auf die Bildgestaltung habe. Im Falle eines Traumbildes sehe er das fertige Bild vor sich, das er lediglich zu einem Bild gestalten müsse, wie er weiter erläutert:

„Ich bringe einen Vorschlag auf die Bildtafel. Was weiter geschieht, das habe ich nicht zu bestimmen. Das Unbewußte sagt ja oder nein zu allem was ich weiter tue. Es ist also unerbittlich, daß es geradezu diktiert, was ich darf und was nicht.“²⁶¹⁸

Um ein Traumbild handelt es sich Gerlach zufolge bei dem Gemälde „Die Entwichenen“ (1967, Zürich, Sammlung Bruno Bischofberger). Das Bild zeigt im Vordergrund eine von einem Gewässer umgebene Architektur (Abb. 70, S. 357). Am Ufer des sich auf der gegenüberliegenden Seite erstreckenden Ufers befindet sich ein langer Gebäudezug. Im Hintergrund ragt eine Bergkette empor, hinter der die Sonne unterzugehen scheint. Am Ufer tummeln sich zahlreiche Menschen, von denen zwei mit einem Boot zu dem entlegenen Gebäude übergesetzt werden. Dort befinden sich drei gleich gekleidete Personen. Eine winkt den Anreisenden zu, eine Weitere lehnt sich Ausschau haltend über die Brüstung, die dritte sitzt mit angewinkelten Beinen an der Wand.

Wie der Laienmaler selbst zu diesem Gemälde anmerkt, handele es sich bei den Gebäuden im Tal um gefängnisartige Bauten, deren Stacheldrahtzäune nur am Landungssteg unterbrochen sind. Laut Gerlach lässt der Alltagstrott die gefangen gehaltenen Menschen nicht wahrnehmen, dass ihnen in Wirklichkeit der Ausgang offen steht. Niemand werde zurückgehalten, das Wasser zu überqueren und seine Freiheit zu finden, so der Maler.

Das Bildvokabular, die wie eine Theaterkulisse wirkende Architekturgestaltung und der bühnenartige Raum erinnern an Gemälde Giorgio de Chiricos und damit stilistisch an die *Pittura metafisica*. Gerlachs rätselhaft und teilweise düster wirkenden Bildern ist eine ähnliche Stimmung zu Eigen. Die scheinbare Verlorenheit der Figuren, welche nicht zuletzt durch die räumliche Weite erzeugt wird, wirkt bedrückend und angsteinflößend auf den Betrachter. Auf inhaltlicher Ebene

²⁶¹⁶ Vgl. Gerlach, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁶¹⁷ Gerlach, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

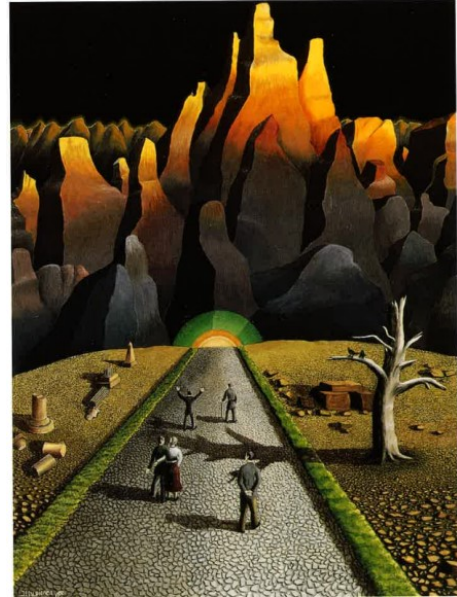
²⁶¹⁸ Gerlach, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

zeigt sich eine Parallele zwischen der sich mit der menschlichen Existenz auseinandersetzenen *Pittura metafisica* und Gerlachs Bild „Die Entwichenen“, in dem er sich mit Fremdbestimmung und individueller Freiheit beschäftigt. Mit der Wiederbelebung eines malerischen Stils, der im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entwickelt wurde, knüpfte Gerlach offensichtlich an die Moderne an.



Abb. 70: Friedrich Gerlach, Die Entwichenen, 1967

Abb. 71: Friedrich Gerlach, Illusion, 1971



Ein ähnliches Thema scheint Gerlach in seinem Gemälde „Illusionen“ (1971) aufzugreifen. Es zeigt einen zu den Seiten begrenzten Weg, der einen Hügel hinauf in ein fantastisches Gebirge führt (Abb. 71, S. 357). Es befinden sich fünf Menschen unterschiedlichen Alters auf dem Weg, der von zerstörten Säulen und einem leblosen Baum gesäumt wird. Sie bewegen sich in Richtung des Lichts, das hinter dem Hügel aufleuchtet. Die Schlagschatten lassen auf eine weitere, von rechts oben einfallende Lichtquelle schließen. Mit Hilfe dieser konstruierten Lichtführung, welche die vorhandenen Bildelemente künstlich beleuchtet, schafft Gerlach eine mit Spannung aufgeladene, bedrohliche Atmosphäre. Dieser dramaturgische Zweck der Licht- und Schattenführung widerspricht Grochowiaks Theorie, der zufolge Licht und Schatten in den Bildern der „Naiven“ keine Funktion zukommen würden.

Laut Gerlach handelt es sich um eine Allegorie des menschlichen Lebensweges. Die Trümmer am Wegesrand symbolisieren die zerstörten Hoffnungen und Illusionen. Am Ende der Straße droht den Menschen der unvermeidbare Absturz. Hinter dem riesigen Felsen befindet sich das absolute Nichts, was der Mensch laut Gerlach jedoch nicht weiß. Der Fels bildet die Grenze menschlicher Erkenntnisfähigkeit. Das aufscheinende Licht versinnbildlicht die Illusion des Menschen von einem Leben nach dem Tod, ohne die er nicht leben kann, wie Gerlach erläutert.²⁶¹⁹ Der Maler habe selbst einen großen Teil seines Lebens damit verbracht, das große Weltgeheimnis zu ergründen:

²⁶¹⁹ Vgl. Gerlach, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

„Auf vielen Wegen habe ich versucht, dem Geheimnis näher zu kommen. Doch wie an einem riesenhaften Felsblock endeten alle Straßen. Darum habe ich das Geheimnis bis heute noch nicht ergründet. Doch auf den vielen Wegen, die ich ging, fand ich manches, was ich gar nicht suchte und das war nicht wenig. Das Bild ist das Symbol meines Lebens, wenn man sich den Stern in der Mitte wegdenkt. Denn ich habe in dieser Hinsicht keine Illusionen.“²⁶²⁰

Hans Strelow sieht in den Darstellungen Gerlachs „Gleichnisse der reflektierten Verzweiflung am Leben und der Unzulänglichkeit des Erreichten eines alternden Mannes“. Gerlach unterscheidet sich von anderen „naiven“ Künstlern, in dem er sich keine glückliche Gegenwelt schaffe. Malen sei für ihn keine Feierabendbeschäftigung, bei der er den Alltag verdrängen kann. Strelow sah Gerlach als Surrealisten unter den „naiven“ Malern, da der Künstler die Betrachter seiner Bilder darauf hinweisen möchte, dass es neben der Wissenschaft reale Dinge gebe, die sich der Ratio des Menschen entziehen würden. Der Rückgriff auf die Erinnerung aus dem Traum, die präzise Detailschilderung wie auch die unwirkliche Perspektive würden ihn in ihre Nähe rücken. Während die detaillierte Darstellungsweise bei den Surrealisten bewusstes Stilmittel sei, bewertet sie Strelow in Gerlachs Bildern als Unzulänglichkeit des malerischen und zeichnerischen Könnens. Gerlach habe für seine künstlerischen Absichten einen eigenen, adäquaten Ausdruck gefunden.²⁶²¹

III.5.1.2 „Naive Kunst im Ruhrgebiet“

Vom 13. Mai bis 27. Juni 1971 wurde die von der Städtischen Kunsthalle zusammengestellte Ausstellung „Naive Kunst im Ruhrgebiet“ im Altonaer Museum in Hamburg präsentiert.²⁶²² Sie zeigte insgesamt 108 Werke, darunter überwiegend Ölgemälde, aber auch Temperamalereien, Federzeichnungen, Linolschnitte sowie Holz- und Zementplastiken von 17 Laienkünstlern, die bereits in zurückliegenden Ruhrfestspiel-Ausstellungen, vor allem 1954 und 1963, vertreten gewesen waren. Die meisten Werke stammten von Bödeker, Brandes, den Brüdern Gerlach, Hertmann, Kazmierczak, Klekawka, Thewissen und Valerius. Die überwiegende Anzahl dieser Exponate befand sich bereits in Sammlung des Vestischen Museums Recklinghausen oder im Besitz des jeweiligen Künstlers. Ein paar Werke wurden außerdem aus Privatbesitz, aus unternehmenseigenen Sammlungen oder aus öffentlichen Museen geliehen.²⁶²³

Das Konzept der Ausstellung bzw. die Gliederung der Werke lassen sich aufgrund der fehlenden Dokumentation in der Presse²⁶²⁴ lediglich anhand des Kataloges eruieren. Für dessen Erstellung war die Kunsthalle Recklinghausen verantwortlich.²⁶²⁵ Der Abbildungsteil zeigt, dass die Exponate nicht thematisch, sondern nach Künstlern gegliedert waren. Dies deutet darauf hin, dass

²⁶²⁰ Gerlach, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁶²¹ Vgl. Strelow: Der malende Bergmann, 1967.

²⁶²² Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Programm der Ruhrfestspiele 1971.

²⁶²³ Der Blick in das Katalogverzeichnis deckt auf, dass überwiegend ältere Werke, die bereits in vergangenen Ruhrfestspiel-Ausstellungen gezeigt worden waren, nach Hamburg geschickt wurden, während in die Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ offenbar die neueren Arbeiten einbezogen waren.

Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1971, o. S.

²⁶²⁴ Vgl. Fach 1999, S. 231.

²⁶²⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Notizen, Austausch der Museen Altona – Recklinghausen o. D. (1971).

man einen Überblick über die „naive Kunst“ des Ruhrgebiets geben wollte, wie es in der Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ der Fall war. Die Sujets zeigen eine Bandbreite von Darstellungen, wie etwa industrieller Arbeitsstätten, regionaler Landschaften, gesellschaftlicher, alltäglicher und häuslicher Szenen oder auch Porträts und Stilleben. Auch die Konzentration auf bestimmte Laienkünstler weist darauf hin, wie man die „naive Kunst“ aus dem Ruhrgebiet über seine Grenzen hinaus repräsentiert wissen wollte. Die Gestaltung und der Aufbau des Katalogs deuten zudem an, dass sich die Ausstellung über die Künstlerauswahl hinaus auch bezüglich der Beiträge konzeptuell an vergangenen Ruhrfestspiel-Ausstellungen zur Laienkunst anlehnte. Mit der Einbeziehung des Textbeitrags von Albert Schulze Vellinghausen zum Thema „Müßiggang – auch im Ruhrgebiet?“ griff die Kunsthalle auf den theoretischen Ansatz zurück, der bereits 1953 im Katalog zur Ruhrfestspiel-Ausstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“ veröffentlicht worden war. Der erneute Rückgriff auf dieses Konzept macht deutlich, dass der Konsens der Ausstellung im Jahr 1971 wiederholt im Kontext der sinnvollen Freizeitbeschäftigung stand. Dass die Ausstellungsleitung es weiterhin wie in den früheren Laienkunst-Ausstellungen als ihren Bildungsauftrag ansahen, den Besuchern Möglichkeiten einer sinnvollen Freizeitgestaltung zu vermitteln, spiegeln auch die im Werkverzeichnis ergänzten biografischen Angaben, die wie auch im Katalog zur Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ die Wege der Aussteller zur Ausübung ihres laienkünstlerischen Freizeitschaffens schildern und aufgriffen, welche Bedeutung es für ihr Leben hatte.²⁶²⁶ Wie Franz Brandes verdeutlicht, dienten die biografischen Steckbriefe und die „naive Kunst“ insgesamt den Bildungsabsichten der Veranstalter:

„Wenn man mich fragt, warum malst du?, [sic!] dann gibt es für mich nur eine Antwort, weil es mir Freude macht und ich in meiner Malerei einen sinnvollen Ausgleich meiner Freizeit sehe.“²⁶²⁷

Der Rückgriff auf Schulze Vellinghausens Beitrag von 1953 bedeutete überdies einen konzeptuellen Anschluss an die 1950er-Jahre, in denen der Autor bereits zwischen „echten“ und „falschen“ Laienkünstlern unterschieden hatte. Damit war das Naivitätskonzept im Grunde auf einer frühen Stufe stehen geblieben, auf der in Ansätzen der Ursprünglichkeitsanspruch der Moderne adaptiert wurde. Gleichzeitig wurde die Brücke zur „naiven Kunst“ geschlagen, wie die Einbindung von Grochowiaks Beitrag „Naive Kunst im Ruhrgebiet“ zeigte, der stückweise identisch ist mit seinen Anmerkungen zur Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ (1963). Grochowiak versucht die „naive Kunst“ näher zu definieren und leitet im Rückgriff auf die französischen „Sonntagsmaler“ Rousseau, Séraphine, Bombois, Vivin und Bauchant zu einer Stellungnahme des Kulturjournalisten Lothar Schmidt-Mühlisch über. Der Autor sieht den im subjektiven Akt der Weltaneignung vom „Naiven“ gewählten Bildausschnitt, der „bis ins winzigste Detail hinein total vollzogen wird“, als repräsentativ für die ganze Welt. Die „naive Malerei“ bedeute keine Auseinandersetzung mit Problemen, sondern sei eine unmittelbar schöpferische Tat. In diesem Zusammenhang sieht Schmidt-Mühlisch die gemalten Idyllen weniger aus einer Wunschvorstellung als vielmehr aus dem Charakter der Entstehung der Bilder resultieren, den er jedoch nicht genau-

²⁶²⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Thewissen, 26.04.1971.

²⁶²⁷ Brandes, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

er erläutert.²⁶²⁸ Die im Anschluss daran von Grochowiak benannten Kriterien des „Naiven“ sind deckungsgleich mit seinen früheren Ausführungen. Er beschreibt den „Naiven“ als Einzelgänger, der keinen Stil, aber eine eigene Handschrift habe, die oft eine gewisse Hilfllosigkeit und persönliche Eigenheiten verrate und von Ursprünglichkeit zeuge, die er mit ihrer Außenseiterrolle und der damit verbundenen Freiheit „von akademischer Lehre, Virtuosität, technischen Raffinessen und Routine“ erklärt. Sie hätten keine Vorbildung oder Schulung und seien „unberührt von aktuellen Kunstströmungen“. In einfältiger Weise und mit einer „erfrischenden Direktheit und Ursprünglichkeit“ gäben sie ihren Erlebnissen und Träumen Gestalt. In den Darstellungen erhielten Licht und Schatten keine Funktion. Trotz fehlender Perspektive und Studien im Hinblick auf Anatomie und proportionaler Verhältnisse würden die „Naiven“ instinktiv alle Bildelemente sinnvoll zueinander in Bezug setzen. Des Weiteren geht Grochowiak auf die Bildthemen der „Naiven“ ein. Da sich die „Naiven“ in ihrer Freizeit nicht mit ernsthaften Themen auseinandersetzen wollten, setzten sie sich laut Grochowiak weniger mit ihrer Berufsarbeit auseinander und stellten „mit den Augen glücklicher Kinder“ häufiger Landschaften, Räume der Sehnsucht oder Kindheitserinnerungen dar.²⁶²⁹

Diese Eigenschaften bilden vermutlich den Hintergrund für Grochowiaks Entscheidung im Rahmen der Ausstellung „Naive Kunst im Ruhrgebiet“ (1971), auf Werke technisch an bildende Künstler heranreichender Laienkünstler, die er in zurückliegenden Ausstellungen noch einbezogen hatte, verzichtet zu haben. Ein Künstler, der in der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ 1963 beispielsweise vertreten war und 1971 nicht mehr auf der Werkliste erscheint, ist Horst Inderbieten, dessen künstlerische Leistung Grochowiak im Kontext der Ausstellung von 1963 noch in besonderem Maße gewürdigt hatte.²⁶³⁰ Wie in der Werkzeitung der Phoenix-Rheinrohr AG 1961 berichtet wurde, war Inderbieten Mitglied der Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler, die „ihre künstlerische Tätigkeit durch einen anderen Beruf“ untermauert hätten. Auch wenn sie angeblich nicht den Anspruch erhoben, bildende Kunst zu erschaffen²⁶³¹, sah die Zeitschrift des Gemeinschaftsbetriebes Eisenbahn und Häfen (Duisburg-Hamborn) Inderbietens Bilder ins Künstlerische hineinragen.²⁶³² Es ist daher anzunehmen, dass er aus der Ruhrfestspiel-Ausstellung ausgeschlossen wurde, weil er sich in Kursen fortgebildet hatte und seine Arbeiten in Anspruch und Qualität in den Bereich der bildenden Kunst reichten und aus diesem Grund nicht in das „Naivitätskonzept“, das Grochowiak ab den 1970er-Jahren verschärft verfolgt hatte, passten.

Angesichts der beabsichtigten Präsentation „naiver“ Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet über die Grenzen hinaus, beabsichtigte die Ausstellungsleitung auch Werke mit Motiven aus dem Bergbau zu zeigen.²⁶³³ Im Hinblick auf den Austausch mit dem Altonaer Museum, das in seiner Ausstellung „Naive Kunst der Seeleute“ Kapitänsbilder und Gallionsfiguren aus dem Hamburger

²⁶²⁸ Grochowiak belegt seine Quelle nicht. Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Hamburg 1971, o. S.

²⁶²⁹ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Hamburg 1971, o. S.

²⁶³⁰ Vgl. o. V. 1963d, S. 33.

²⁶³¹ Vgl. o. V. 1961e, o. S.

²⁶³² Vgl. o. V. 1963f, o. S.

²⁶³³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Brandes, 06.04.1971.

Raum zeigte, war Grochowiak vermutlich daran gelegen, im Gegenzug über die Exponate eine Ruhrgebietskultur zu vermitteln.

Obwohl die Einbeziehung von Gemälden mit Bergbauthematik Grochowiaks Kriterium des „Naiven“ widersprach, demzufolge sich „Naive“ weniger mit ihrer Berufsarbeit auseinandersetzen und diese darstellten, umfasste die Ausstellung „Naive Kunst im Ruhrgebiet“ Bildthemen und -motive, die sich überwiegend aus dem Bereich der Arbeit auf Pütt und Hütte schöpften. Darunter befanden sich z. B. sieben und damit die Mehrzahl jener Werke, mit denen Valerius in der Ausstellung vertreten gewesen war.²⁶³⁴ Seine Identifikation mit seinem Beruf als Bergmann und Gewerkschafter, als der er sich für die sozialen Rechte der Kumpel einsetzte, brachten unter anderem die Gemälde „Industrie“ (1962) und „Vor Ort“ (o. J., Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen), welches Hauer beim Abbau von Kohle im Bergwerk darstellt, zum Ausdruck. Zudem veranschaulichten Valerius' Bilder „Arbeitspause am Hochofen“ (1965, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) und „Abstich“ (1968, damals im Besitz des Künstlers) seine thematische Beschäftigung mit dem Stahlguss und die davon ausgehende Gefährdung des Arbeiters, die Schmidt-Mühlischs These, derzufolge die „naive Malerei“ keine Auseinandersetzung mit Problemen zeige, entkräftet.

Das mehrfach in Valerius' Œuvre anzutreffende Motiv der Industrie ist unter anderem in seinem Gemälde „Abstich“ (1965, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) gegenwärtig (Abb. 72, S. 362). Dargestellt ist das Moment des Stahlabstiches, in dem das geschmolzene Roheisen aus der Öffnung des Hochofenverschlusses herausströmt. Die Bildstruktur folgt einem flächigen Aufbau, wobei die räumlichen Gegebenheiten und Motive abstrakt aufgefasst sind. Die Ausdruckskraft des Bildes lebt zum einen von den Farben bzw. ihren Abstufungen, die von einem satten Gelb zu changierenden Orange- und Rottönen reichen, und zum anderen vom Farbauftrag. Der für Valerius' Werke typisch erhabene, expressive Duktus aus kurzen unterschiedlich breiten Pinselstrichen, wie es auch für Werke van Goghs charakteristisch ist, vermittelt einen dynamischen Bildaufbau, der mit dem Bildgeschehen korreliert. Valerius arbeitet die einzelnen Bildflächen heraus, indem er sie durch unterschiedliche Strichanordnungen gestaltet. Die neben- und übereinandergelegten Gelb- und Rottöne geben die flimmernde Hitze des glühenden Eisens wieder, die den ganzen Raum ausfüllt.

Das im gleichen Jahr entstandene Gemälde „Arbeitspause am Hochofen“ (Abb. 73, S. 362) gewährt ebenfalls Einblick in den Prozess der Roheisengewinnung in einem Hüttenwerk. Es zeigt einen Arbeiter, der in der Nähe des Hochofens, der im Hintergrund zu erkennen ist, von der anstrengenden Arbeit in der Hitze pausiert. Weiß man um Valerius' Einsatz für bessere Arbeitsbedingungen der Industriearbeiter, erscheint das dargestellte Arbeitsumfeld inmitten der sprühenden Glut als Hinweis des Gewerkschafters auf die Umstände, unter denen gearbeitet wurde. Die von Maschinen und Automatisierungsprozessen ausgehende Gefahr für den Arbeiter ist ein

²⁶³⁴ Dazu gehörten: „Industrie“ (1962), „Der letzte Kumpel“ (1962, damals im Besitz des Künstlers), „Erzhafen bei Hoesch“ (1965, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen), „Unter Tage / Hobelstreb“ (1965, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen), „Arbeitspause am Hochofen“ (1965, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen), „Abstich“ (1968, damals im Besitz des Künstlers) und „Vor Ort“ (o. J., Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen).

Thema, dessen sich beispielsweise zur gleichen Zeit auch der Laienschriftsteller Max von der Grün in seinen Romanen annahm.



Abb. 72: Max Valerius, Abstich, 1965

Abb. 73: Max Valerius, Arbeitspause am Hochofen, 1965

Mit der Bergmannskapelle von Bödeker war das Ruhrgebiet auch im Medium der Plastik vertreten.²⁶³⁵ Neben dem Gemälde „Bergmannsstillleben“ (vor 1954) von Felderhoff stellen auch insgesamt vier Gemälde von Brandes, darunter das Bild „Schichtwechsel“ (1962, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen), einen engen Bezug zum Bergbau her (Abb. 74, S. 363). Der 1921 in Lütgendortmund geborene und damals in Dortmund lebende Brandes arbeitete als Hauer auf der dortigen Schachanlage Zollern II.²⁶³⁶ Obwohl er lieber Maler werden wollte, war Brandes mit der damals üblichen Selbstverständlichkeit in die Fußstapfen des Vaters getreten.²⁶³⁷ Er hatte den Bergmannsberuf aufgeben müssen, nachdem er an Emphysem-Bronchitis erkrankt war.²⁶³⁸

„Aber daß ich mit Grauen an die Zeit zurückdenke, das kann ich wirklich nicht sagen. Ich male auch gerne darüber. Die Darstellungen sind fast alles Arbeiten, die ich auch selbst ausgeführt habe: vor Ort, im Streb, in der Bahnkolonne, als Holztransporteur; ich habe praktisch alle Arbeiten mitgemacht“, so Brandes.²⁶³⁹

²⁶³⁵ Die Ausstellung vermittelte einen Querschnitt durch sein bildhauerisches Schaffen. Neben verschiedenen Tierplastiken („Kuh“, 1964, Privatbesitz; „Pferd“, 1964, Privatbesitz) waren er mit Porträts von Brigitte Bardot („Brigitte Bardot“, 1968, Privatbesitz), Thomas Grochowiak („Porträt Thomas Grochowiak“, 1964, Privatbesitz) und weiteren bekannten Personen in der Ausstellung vertreten. Hinzu kamen Heiligendarstellungen, wie die in der Vergangenheit bereits mehrmals ausgestellten Plastiken „Heiliger Christophorus“ (1960) und „Madonna“ (1960). Mit den Plastiken „Der Photograph“ (1965, Privatbesitz) oder „Der Maler“ (1965, Privatbesitz) waren auch Werke ausgestellt, die bestimmte Berufe repräsentierten. Darüber hinaus spiegelten verschiedene Figuren (-gruppen) unterschiedliche soziale Gruppen, Bräuche oder gesellschaftspolitische Ordnungen, darunter z. B. das „Hochzeitspaar“ (1964, Privatbesitz), die „Königsfamilie“ (1969, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen), die „Bergmannskapelle“ (1971, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) oder die „Dompteuse“ (1970/1971, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen). Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1971, o. S.

²⁶³⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Personalbogen, Franz Brandes, 26.04.1963.

²⁶³⁷ Vgl. Brandes, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971; vgl. Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 5.

²⁶³⁸ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1971, o. S.; Hubmann 1973, S. 14.

²⁶³⁹ Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 5.

Neben den in Brandes' Œuvre dominierenden Darstellungen vom Bergbau unter Tage²⁶⁴⁰, die auf eigenen Erlebnissen beruhen, finden sich darin auch Zechenmotive sowie Bilder aus dem Milieu der Bergleute.²⁶⁴¹



Abb. 74: Franz Brandes, Schichtwechsel, 1962

In der Ausstellung vertretene Darstellungen von Zechen, wie Mis' „Zeche Erin“ (1952) oder der „Hafen“ (1960) von Schilling und L. Gerlachs „Stellwerk Schlägel und Eisen“ (1964) machten sichtbar, wie sich die Industrie in der Ruhrgebietslandschaft abzeichnete. Unter den insgesamt neun für die Ausstellung ausgewählten Ölgemälden und Federzeichnungen von L. Gerlach befanden sich neben brasilianischen Landschaftsmotiven auch Zeichnungen, die in minutiöser Akribie Zechen im Ruhrgebiet darstellen („Stellwerk Schlägel und Eisen 5/6“, Illustrationen zu „Die Straße“, 1950).²⁶⁴²

In die Ausstellung wurden außerdem Motive wie die „Waldkapelle“ von Valerius oder die „Nachtkerzen“ (1963) (Abb. 1, S. 129) von F. Gerlachs einbezogen, welche die Region von einer anderen, naturnahen und idyllischen Seite zeigten. Die Auswahl von insgesamt 19 Werken deck-

²⁶⁴⁰ Vgl. Werke von Franz Brandes zum Motivkreis der Arbeit unter Tage befinden sich z. B. in der Sammlung des Westfälischen Industriemuseums / Landesmuseum für Industriekultur: „Im Aufhauen“ (1985, WIM 1987/811), „Am Schacht“ (1985, WIM 1989/2672), „Alte Kippstelle“, 1963, WIM 1997/1599), „In der Strecke (1987, WIM 1997/1601), Bahnkolonne unter Tage (1983, WIM 1987/813), Schichtwechsel unter Tage (1983, WIM 1997/1602). Außerdem befindet sich das Werk Bergmann (o. J.) in der Sammlung Dr. Paul Weyand, Bochum.

Darüber hinaus verfügt die Sammlung des Westfälischen Industriemuseums / Landesmuseum für Industriekultur über folgende Industrieansichten von Franz Brandes: „Zeche Zollern 2/4 mit Holzplatz und Zechenbahnhof“ (1986, WIM 1989/2671) und „Zeche Zollern Panorama, Innenhof“ (1987, WIM 1997/1600).

²⁶⁴¹ Bsp. „Ruhrgebietskneipe mit Stammtisch“ (1978, Sammlung Westfälisches Industriemuseum / Landesmuseum für Industriekultur, WIM 2012/107).

²⁶⁴² Dazu gehörten die Zeichnungen „Zeche Westerholt“ (1964, damals im Besitz des Künstlers), „Stellwerk Schlägel und Eisen 5/6“ (1964, damals im Besitz des Künstlers), „Der letzte Zug (Stellwerk Schlägel und Eisen)“ (1964, damals im Besitz des Künstlers) und das Buch „Die Straße“ mit Illustrationen, die Ludwig Gerlach zusammen mit Theo Heider zum Text seines Bruder Friedrich Gerlach geschaffen hatte.

te Gerlachs Schaffen zwischen dem Ende der 1950er- bis zum Anfang der 1970er-Jahre ab.²⁶⁴³ Neben zahlreichen Gemälden wurden auch die von ihm verfassten Bücher „Das Märchen vom Stein Unvermögen“ (1950, Vestisches Museum Recklinghausen) und „Die Straße“ (1950, Vestisches Museum Recklinghausen) präsentiert. Mit dem Motiv der Nachtkerzen zeigt sich der Maler als aufmerksamer Beobachter seiner Umgebung und der Besonderheiten in der Natur.

Klekawkas „Taubenkasper“ (1966, damals im Besitz des Künstlers) oder Plümers Bild „Frühling auf der Heimat Erde“ (1962) dienen als Beispiele für eine auf das Ruhrgebiet und seine Menschen bezogene Kunst. Hinzu kamen persönliche und private Darstellungen wie auch intime Sujets, wozu Hertmanns Szenen aus dem Lebensalltag gehören, die unter anderem seine Frau „Bei der Morgenwäsche“ oder ein Porträt seiner „Tante Rosa“ zeigen. Exponate wie der Linolschnitt „Alte Kumpel“ von Thewissen oder Klekawkas Gemälde „Knappenfest“ (1971, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) stellen Menschen des Ruhrgebiets dar, deren Leben eng mit der Montanindustrie verbunden war. Eine besondere motivische Vielfalt zeigt sich in den Gemälden von Klekawka, wozu unter anderem Landschaften, Milieudarstellungen, zu denen Szenen aus dem Leben der Arbeiter gehörten. Dieses war geprägt von der Arbeit auf der Hütte, von regionalen, religiösen und standestypischen Bräuchen, dem Zusammenleben in der Familie, genauso wie in den Zechenkolonien²⁶⁴⁴ oder politischen Aktivitäten. Zusammen ergeben seine Werke ein Bild von der Gesellschaft.

Das Bild „Knappenfest“ (1971) fängt mit dem Umzug eines Knappenvereines eine für das vom Bergbau geprägte Ruhrgebiet typische Szene ein (Abb. 75, S. 365). Die Vereinsfahnen lassen erkennen, dass es sich um den Verein St. Barbara aus Dortmund-Eving handeln muss, der seit 1899 bestand. Folglich muss im Hintergrund die Zeche Minister Stein in Dortmund-Eving dargestellt sein. In Dortmund-Eving gibt es die römisch-katholische Pfarrkirche St. Barbara, die der heiligen Barbara von Nikomedien geweiht ist, die als Schutzpatronin der Bergleute verehrt wird. Die Knappenvereine im Ruhrgebiet entstanden als solidarische Hilfsgemeinschaften und sollten der Pflege kameradschaftlicher Verbundenheit dienen. Es bestand eine enge Verbindung zur Katholischen Kirche und der Verehrung der Schutzheiligen Barbara eine enge Verbindung. Die ausgeprägte Religiosität der Bergleute ging zurück auf die gefährliche Arbeit im Bergwerk. Im Rahmen der Vereinskultur entwickelten sich Bergfeste mit groß angelegten Umzügen.²⁶⁴⁵

Für Grochowiak zeichneten sich Klekawkas Bilder durch eine eigene „Handschrift“ aus, die er als „erzählerselig“ beschreibt, wobei er seine Leinwände „kräftig und satt“ zugespinnelt habe.²⁶⁴⁶ Die Liebe zur Bilderzählung kommt auch im Gemälde „Taubenkasper“ (1966) zum Ausdruck (Abb. 76, S. 365). Es ist ein Beispiel für die zahlreich im Œuvre Klekawkas zu findenden Zeitzeugnisse, welche Geschichten rund um die Lebens- und Wohnverhältnisse im Milieu der indust-

²⁶⁴³ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1971, o. S.

²⁶⁴⁴ Zechenkolonien waren eine Form der ins sich geschlossen sogenannten Werkskolonien, die im Ruhrgebiet zur Zeit der Industrialisierung seit 1844 von Industriebetrieben für die Belegschaften auf werkseigenem Boden errichtet wurden. Vgl. Salewski 1997, S. 507.

²⁶⁴⁵ Vgl. Schlägel und Eisen (online).

²⁶⁴⁶ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Hamburg 1971, o. S.

riellen Arbeitswelt²⁶⁴⁷ erzählen. Darin stellt Klekawka die Szenerie eines Hinterhofs in einer Siedlung dar, die sich in der Nähe einer im Hintergrund zu erkennenden Zeche befindet. Im linken Bildvordergrund stehen zwei Männer vor einem Verschlag, an den ein Kaninchenstall angrenzt und begutachten eine Taube. Der hinter dem Gartenzaun stehende Nachbar schaut neugierig, was auf dem Hof vor sich geht. Dort fährt Kind auf einem Dreirad, vor der Haustür kommen eine junge Frau und ein junger Mann ins Gespräch. Sie werden von einer älteren Frau, die am geöffneten Fenster steht, beobachtet. Detailliert dokumentiert der Laienmaler die lokalen Gegebenheiten in einer Zechensiedlung, einem Ort, an dem die Menschen auf engem Raum zusammenlebten und damit zwangsläufig Teil am Leben des Nachbarn nahmen. Das traditionelle Züchten von Tauben oder Kaninchen war damals ein beliebtes Hobby. Wie die Darstellung der überquellenden Mülltonne zeigt, führt Klekawka auch die unschönen Seiten des Alltags im Zechenmilieu des Ruhrgebiets vor Augen. Weniger stilistisch als vielmehr die hier anschaulich werdende Art und Weise, seine Umwelt zu beobachten und ins gemalte Bild umzusetzen, lässt Klekawkas Vorbilder erkennen.



Abb. 75: Franz Klekawka, Knappenfest, 1971

Abb. 76: Franz Klekawka, Taubenkasper, 1966

Sein Interesse galt sowohl dem Werk von Carl Spitzweg, der ebenfalls künstlerischer Autodidakt war, als auch von Heinrich Zille, von dem Klekawka bereits als Kind ein Buch besessen hatte. Während Spitzweg humoristische Zeichnungen anfertigte und sich in Gemälden wie „Der Kakusliebhaber“ (um 1855, Privatsammlung)²⁶⁴⁸ beispielsweise des biedermeierlichen Kleinbürgertums annahm, arbeitete Zille zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowohl zu patriotischen als auch sozialkritischen Themen des Berliner Volkslebens. Nach der Jahrhundertwende widmete er sich stärker Motiven, die die proletarische Unterschicht repräsentierten. Szenen aus Arbeitervierteln, wie zum Beispiel die Zeichnungen „In einer Berliner Kellerwohnung“ (um 1910, Privatbesitz / Galerie Schwarzer Düsseldorf)²⁶⁴⁹ oder „Hinterhofszene“ (o. J., Berlin, Stiftung Stadtmuseum

²⁶⁴⁷ Vgl. Heid 1995, S. 235.

²⁶⁴⁸ Vgl. Jensen 1981, S. 85 (Abb.), S. 139.

²⁶⁴⁹ Vgl. Kat. Ausst. Hannover u. a. 1997, S. 237 (Abb.), S. 337 (Werkangaben).

Berlin)²⁶⁵⁰, die mit humorvollen Elementen das triste Bild der Großstadt darstellen, lassen sich auch im Werk Klekawka finden. Klekawka interessierten ebenfalls Themen oder Erlebnisse, in denen etwas Komik stecke.²⁶⁵¹ Ebenso wie Zille seinen Szenen einen Text im Berliner Soziolekt hinzufügte, versah Klekawka die Rückseiten mancher seiner Gemälde mit kurzen Geschichten, in denen die dargestellten Figuren in ruhrgebietsspezifischer Manier im sogenannten Ruhrdeutsch zu Wort kommen.²⁶⁵² Darüber hinaus haftet den dargestellten Figuren durch ihre expressive Gestik und Körpersprache etwas Karikatureskes an, was Klekawkas Vorliebe für die Karikatur zuzuschreiben ist. Bevor Klekawka mit dem Malen begann, karikierte er Geschehnisse und Kumpels auf der Arbeit. Noch während seiner malerischen Tätigkeit zeichnete er Karikaturen:

„Ich male sogar aus Jux Karikaturen von irgendwelchen Erlebnissen auf der Arbeit. Die hänge ich dann ans Schwarze Brett, um die Kollegen ein bisschen auf die Schüppe zu nehmen. Für mich ist das in etwa so: der eine schreibt Tagebuch und ich erzähle mit meinen Bildern.“²⁶⁵³

Beispielsweise macht die Zeichnung „Säureschlosser“ (o. J., Bochum, Sammlung Dr. Paul Weyand) Klekawkas Begabung für Karikaturen und illustrative Motive deutlich (Abb. 77, S. 366).²⁶⁵⁴



Abb. 77: Franz Klekawka, Säureschlosser, o. J.

Der Katalog zur Ausstellung „Naive and Outsider Painting from Germany and Paintings by Gabriele Münter“ schreibt:

„In Klekawka’s work the scenes are shown in a fairly advanced degree of realism and perspective, yet the true power of his art becomes from the topical themes and animated character he gives to his people who speak for social change.“²⁶⁵⁵

Bilhalji-Merin bezeichnet Klekawkas Bilder als „proletarische Massenkompositionen mit naturalistisch derber, unerschrockener sozialer Beobachtung“. Sie seien detaillierte Berichte über Prob-

²⁶⁵⁰ Vgl. Kat. Ausst. Hannover u. a. 1997, S. 236 (Abb.), S. 337 (Werkangaben).

²⁶⁵¹ Vgl. Klekawka, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁶⁵² Anregungen zum Gebrauch der regionalen Sprache könnten auch von der gesellschafts- und sozialkritischen Lyrik Berthold Brechts und Erich Kästners ausgegangen sein, da sich Gedichtbände dieser Autoren im Nachlass Klekawkas befinden. Nachlass Franz Klekawka, Hoesch-Museum, Dortmund.

²⁶⁵³ Kat. Ausst. Bochum 1972, S. 16.

²⁶⁵⁴ Vgl. Grochowiak 1978, o. S.

²⁶⁵⁵ Jacob / Schreiber, Kat. Ausst. Chicago 1983, S. 55.

leme und Geschehnisse der Gegenwart, die in ihrer Darstellungsweise dem sozialistischen Realismus verwandt seien. Der Autor schreibt:

„Mit viel Sorgfalt und gewissem Humor gemalt, geben seine Bilder mehr Reportage als Gestaltung. Das kritisch-reflektierende Bewußtsein entfernt ihn von der unmittelbaren Bildhaftigkeit kindlicher Einfalt und Naivität. Er ist der Außenwelt zugewandt, und seine aktive Einstellung zum Leben begrenzt zugleich die Möglichkeit reiner Naivität.“²⁶⁵⁶

Wie die Bildbeispiele zeigen, wählte die Kunsthalle bewusst Werke für die Ausstellung „Naive Kunst im Ruhrgebiet“ aus, die dem Hamburger Publikum sowohl die „naive Kunst“ aus dem Ruhrgebiet präsentieren als auch einen Eindruck vom Ruhrgebiet selbst und seiner Bevölkerung vermitteln.

Laut Grochowiak wurde die Ausstellung außerordentlich positiv bewertet.²⁶⁵⁷ Auch die Auswahl der „klassischen Sonntagsmaler“ sei gut aufgenommen worden.²⁶⁵⁸ Fach weist darauf hin, dass auch die Presse die Ausstellung und insbesondere die Möglichkeit der Kontaktaufnahme zwischen Laienkünstlern und Publikum in den Ateliers begrüßte.²⁶⁵⁹

Die Kritik des Mannheimer Morgens, welche die Beschränkung auf idyllische Bildthemen bedauerte, lässt vermuten, dass die Ausstellungsleitung absichtlich und mit nur wenigen Ausnahmen die Arbeitswelt und politische Ereignisse beleuchtet.²⁶⁶⁰ Ausnahmen hätten Josef Pachtas Bild „Vor der Lohnerhöhung“ oder Karl Borro Palletas Gemälde „Flaggenwechsel“ dargestellt, in dem der Maler den Tausch der Nazi-Flagge durch die der UdSSR in Berlin 1945 thematisierte. Die Zeitungen hätten bemängelt, dass die Ausstellungsleitung versäumt hätte darzustellen, aus welchen Gründen sich die „Naiven“ kaum mit der Arbeitswelt auseinandersetzen.²⁶⁶¹

III.5.1.3 „Naive Kunst der Seeleute. Kapitänsbilder und Gallionsfiguren“

Anlässlich des 25. Jubiläums der Ruhrfestspiele beteiligte sich die Stadt Hamburg in Gedenken an die Entstehungsgeschichte mit Theatervorführungen sowie der Wechselausstellung „Naive Kunst der Seeleute. Kapitänsbilder und Gallionsfiguren“ am Programm. Die Ausstellung wurde vom 9. Mai bis zum 27. Juni 1971 im ersten Ranggeschoss des Ruhrfestspiel-Hauses präsentiert.²⁶⁶² Die unter der Leitung des Direktors des Altonaer Museums²⁶⁶³, Gerhard Wietek, entstandene Schau umfasste insgesamt 233 Arbeiten, darunter volkskünstlerische Schiffsbilder von

²⁶⁵⁶ Bihalji-Merin 1975, S. 222 f.

²⁶⁵⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Grochowiak (1971).

²⁶⁵⁸ Vgl. Fach 1999, S. 228.

²⁶⁵⁹ Vgl. Fach 1999, S. 228, zit. n.: Wirtschaft und Wissen (1971), Nr. 6; vgl. Krewerth: Kunst nach Feierabend, 1971; vgl. Frankfurter Rundschau (28.05.1971); vgl. Rheinische Post (08.05.1971); vgl. Zeit magazin, Hamburg (1971), Nr. 32; vgl. Werk und Wir, Westfälenhütte Dortmund (1971), Nr. 8.

²⁶⁶⁰ Vgl. Fach, S. 228, zit. n.: Mannheimer Morgen (14.05.1971); vgl. Frankfurter Rundschau (28.05.1971); Die Welt, Berlin (06.05.1971).

²⁶⁶¹ Vgl. Fach 1999, S. 228 f., zit. n.: Weltbild, a. a. O.; vgl. Vorwärts, Bad Godesberg (06.05.1971); vgl. Publik visuell (18.06.1971), Nr. 25, o. O., S. 30, in: Archiv der Kunsthalle, Ordner Presse; Frankfurter Allgemeine, 11.05.1971.

²⁶⁶² Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Programm der Ruhrfestspiele 1971.

²⁶⁶³ Das 1863 als Norddeutsches Landesmuseum gegründete Altonaer Museum dokumentiert die Kunst- und Kulturgeschichte des norddeutschen Raumes und präsentiert die kulturhistorische Entwicklung der Elbregion um Altona, von Schleswig Holstein und der Küstengebiete von Nord- und Ostsee. Vgl. Altonaer Museum Hamburg (online).

unbekannten Volks- und Laienkünstlern sowie ausgebildeten Künstlern.²⁶⁶⁴ Darunter befanden sich 187 Ölbilder, Aquarelle, Gouachen und Gallionsfiguren.²⁶⁶⁵ Die Aufbereitung des vom Altonaer Museum konzipierten Katalogs²⁶⁶⁶ lässt die Absicht erkennen, dem Besucher und Leser durch fundierte Beiträge zur Geschichte der Schiffsmalerei etc. einen Zugang zu den Exponaten und zum Ausstellungsthema zu ermöglichen.

Die Ausstellung ist insofern erwähnenswert als das Wietek die sogenannten „Kapitänsbilder“²⁶⁶⁷ einerseits mit dem Argument, dass sich die Kunst der damaligen Volkskünstler sowie Laien- und „Sonntagsmaler“ in Absicht und Ergebnis nur wenig unterscheiden würden, der „naiven Kunst“ zurechnet und andererseits den „selten gewordenen, bezauberndsten Blüten maritimer, an nationale Grenzen gleichwohl nicht gebundener Volkskunst“ zuweist.²⁶⁶⁸ Indem er ihre Unterschiede relativiert, versucht Wietek hier offensichtlich eine Brücke zwischen der maritimen Volkskunst und der zeitgenössischen „Naiven“-Bewegung zu schlagen.

Der Autor Henrik Lungagnini verweist in seinem Katalogbeitrag darauf, dass es sich bei den Schiffsbildern aus der Sammlung des Altonaer Museums um ein Gebiet der Schiffsmalerei handle, deren Ursprung nicht in der historischen holländischen Marinemalerei des 17. Jahrhunderts, sondern in der Volkskunst liege. Diese wurde parallel in europäischen und amerikanischen Hafenstädtchen von Laien und Handwerkern ausgeübt. Mit der im Industriezeitalter zunehmend gebräuchlichen Fotografie ging die Nachfrage nach den naturalistisch gemalten Schiffsporträts zurück.²⁶⁶⁹ Während Maler, die ausschließlich künstlerische Ambitionen verfolgten, sich bis zum Aufschwung der deutschen Seefahrt am Ende des 19. Jahrhunderts nur selten dieser Gattung angenommen hätten, waren die meisten der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in deutschen Hafenstädten entstandenen Kapitänsbilder mit volkstümlichem Charakter nebenberuflich von Seeleuten, Malermeistern oder Dekorationsmalern porträtiert worden. Da die Bilder überwiegend unsigniert seien, seien diese Maler unbekannt geblieben. Im 19. Jahrhundert habe man in Folge der ansteigenden Zahl der Meister mehr über die Maler und ihre Praxis erfahren, wie Lungagnini ausführt.²⁶⁷⁰ Im Hinblick auf die als „naiv“ bewerteten Schiffsporträtisten gibt Lungagnini zu bedenken, „daß sie ihre malerische Tätigkeit berufsmäßig an Aufträge gebunden, im Rahmen der traditionellen Darstellungsweise ausübten“, wobei die verschiedenen Techniken wie Kreide, Feder, Tusche, Hinterglas-, Aquarell- oder zum ausgehenden 18. Jahrhundert die Ölmalerei nicht virtuos ausgeübt worden seien. Wie der Autor ausführt, fiel es manchen Malern

²⁶⁶⁴ Vgl. o. V. 1971b, S. 19; vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁶⁶⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Verlag, 1971; vgl. Wietek, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

Über die Präsentation der Werke können keine Aussagen getroffen werden. Fach weist darauf hin, dass nicht überliefert sei, weder durch Dokumentationen der Ruhrfestspiele noch Fotos oder Berichte der Presse, wie die Werke in der Ausstellung gegliedert oder präsentiert waren. Vgl. Fach 1999, S. 229

²⁶⁶⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Notizen, Austausch der Museen Altona – Recklinghausen o. D. (1971).

²⁶⁶⁷ Die „Kapitänsbilder“ sind Ansichten von Segelschiffen aus der Zeit der Segelschiffahrt des 18. und 19. Jahrhunderts, die auf Bestellung von „gewerblichen naiven Malern“ für Seeleute gemalt worden seien. Vgl. Wietek, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁶⁶⁸ Vgl. Wietek, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁶⁶⁹ Vgl. Lungagnini, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, S. 5.

²⁶⁷⁰ Vgl. Lungagnini, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, S. 8 f.

schwer, ein dreidimensionales Objekt auf einer zweidimensionalen Fläche wiederzugeben und das Gesehene als Einheit perspektivisch mit Licht- und Schattenmodellage zu erfassen. Das Ergebnis seien statisch aufgefasste Schiffe wie auch ornamentale Zierwellen. Diese in „naiver“ Darstellungsweise akkurat gemalten Bilder nähmen laut Lungagnini einen mit der Volkskunst vergleichbaren Platz im maritimen Lebensbereich ein.²⁶⁷¹

Diese Ausführungen verdeutlichen zum einen, dass die frühe Generation der Schiffsporträtisten im Hamburger Raum aufgrund technischer Schwächen zu den „Naiven“ gezählt wurden. Bei ihnen ließe sich keine perspektivische Darstellung finden, sondern sie zeichneten falsche Proportionen, wie Lugnanini meint.²⁶⁷²

Dass die „naiven“ Volkskünstler die Schiffsmalerei berufsmäßig ausübten, widersprach Grochowiaks Konzept der Laienkunsthilfe, dem zufolge die „naive“ Laienkunst lediglich nebenberuflich unter dem Aspekt der Freizeitbetätigung ausgeführt werden sollte. Doch stellte diese Abweichung vermutlich kein Problem dar, da es sich bei der Ausstellung „Naive Kunst der Seeleute“ um einen Rückblick auf die historische deutsche „naive“ Volkskunst handelte. Dass das Hamburger Ausstellungskonzept aufgegriffen wurde, veranschaulicht die Offenheit hinsichtlich der Definition der „naiven Kunst“ und spricht für die Haltung der Kunsthalle, eine Bandbreite „naiver“ Erscheinungen zu präsentieren. Die betonte Zuordnung der Schiffsbilder zur „naiven Kunst“ folgte der Intention der Veranstalter, innerhalb der beiden Ausstellungen Gemeinsamkeiten schaffen zu wollen. Wie die Werkzeugzeitung „Ruhrkohle“ schreibt, hätten die Städte Hamburg und Recklinghausen ihre enge langjährige Verbindung mittels „naiver Kunst“ sowie der Bezugnahme auf den arbeitenden Menschen demonstriert.²⁶⁷³ Der Hamburger Bürgermeister Herbert Weichmann erkannte die Gemeinsamkeit in den „unbekümmerten, bildnerischen Schilderungen“, die er als legitimen Ausdruck des Bemühens betrachtete, sich im musischen Schaffen einen Ausgleich zum harten Alltag und eine Bereicherung im Leben zu schaffen. Weichmann hoffte, dass die „naiven“ Kapitänsbilder, welche mehr die romantische und abenteuerliche Seite als den beschwerlichen Hintergrund der Arbeitswelt auf dem Wasser herausstellten, ein breites Publikum ansprechen würden.²⁶⁷⁴

III.5.2 „Skulpturen naiver Künstler aus Jugoslawien“ (1972)

In den folgenden Jahren veranstaltete die Kunsthalle im Rahmen der Ruhrfestspiele weitere Ausstellungen zur „naiven Kunst“, mit deren Konzeption man sich einmal mehr gegenüber Erscheinungen der „naiven Kunst“ jenseits der regionalen und nationalen Grenzen öffnete. Darüber hinaus wurde gezeigt, unter welchen Aspekten sich andere Länder wie Jugoslawien („Skulpturen naiver Künstler aus Jugoslawien“, 1972) und Polen („Naive Kunst aus Polen“, 1973) Anfang der

²⁶⁷¹ Vgl. Lungagnini, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, S. 5 f.

²⁶⁷² Vgl. Lungagnini, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, S. 8 f.

²⁶⁷³ Vgl. o. V. 1971b, S. 19.

²⁶⁷⁴ Vgl. Weichmann, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

1970er-Jahre in der theoretischen Auseinandersetzung mit landestypischen Formen der „naiven Kunst“ beschäftigten.

In Zusammenarbeit mit dem Institut für Auslandsbeziehungen (IfA) entstand 1972 unter der Gesamtleitung von Hermann Pollig, der die Ausstellungen beim IfA in Stuttgart leitete²⁶⁷⁵, die Ausstellung „Skulpturen naiver Künstler aus Jugoslawien“. Sie war im Foyer und den Gängen des Ruhrfestspiel-Hauses präsentiert worden und wanderte später ins Forum im Bonn-Center.²⁶⁷⁶ Es waren 105 Werke von elf Laienbildhauern, Arbeitern und Bauern, aus Jugoslawien vertreten.²⁶⁷⁷ Neben Skulpturen wurden Großfotos präsentiert, auf denen die heimischen Werkstätten der Kunstschaffenden zu sehen waren.²⁶⁷⁸ Zusammengestellt wurde die Präsentation vom Direktor der Zagreber Galerija primitivne umjetnosti, Boris Kelemen, der auch Herausgeber des begleitend zur Ausstellung erschienenen Kataloges war, in dem er einen Aufsatz zur jugoslawischen Bildhauerei veröffentlichte.²⁶⁷⁹

Im Verlauf der 1950er- und 1960er-Jahre hatte es bereits europaweit Schauen zur jugoslawischen „naiven Kunst“ gegeben.²⁶⁸⁰ Die Ruhrfestspiel-Ausstellung stellte insofern eine Besonderheit dar, als dass sie sich mit „naiver“ Bildhauerei befasste, die im Unterschied zur anerkannten „naiven Malerei“ in der Vergangenheit nur vereinzelt in Sonderausstellungen präsentiert und lediglich als Begleiterscheinung toleriert worden war, wie Kelemen erwähnt. Dem Autoren zufolge war die „naive“ Bildhauerei bis zu diesem Zeitpunkt weder als besondere Ausdrucksform der Bildhauerei definiert, noch gesondert in einem Werk über moderne Plastik behandelt worden. Er führt die Verbreitung der „naiven“ Bildhauerei in Jugoslawien wie auch anderen Ländern als Argument dafür an, dass sie als Form des künstlerischen Ausdrucks nicht mehr übersehen werden könne. Laut Kelemen habe Jugoslawien eigene Forschungsbedürfnisse gehabt, da es dort in Form von Schulen laienerschaffender Bauern mit eigenen Stilmerkmalen eine eigentümliche Entwicklung seiner landestypischen Laienkunst gegeben habe. Vor diesem Hintergrund forderte er die Herausarbeitung von Unterscheidungsmerkmalen, um die „naiven“ Skulpturen von übrigen Holzschnitzereien gesondert definieren zu können. Die Ruhrfestspiel-Ausstellung stellte eine Plattform dar, die Kelemen eine wissenschaftliche Positionierung über die eigenen Landesgrenzen hinweg ermöglichte.

Der Autor lieferte in seinem Beitrag eine historische Einordnung der jugoslawischen „naiven Kunst“, die er in die Folge sowohl der Romanik und der Volkskunst als auch der „primitiven Kunst“ stellte. Essenziell ist in diesem Zusammenhang seine Feststellung, dass jugoslawische „naive“ Bildhauer jedoch selbst nicht isoliert waren, wie es unter anderem von Grochowiak in Bezug auf den „Naiven“ im Allgemeinen dargestellt wurde. Außerdem behauptete er, dass das aufgeklärte Leben der Künstler und ihr ziviles Lebensumfeld belegen würden, dass es sich bei

²⁶⁷⁵ Vgl. Kat. Ausst. Bonn 1972.

²⁶⁷⁶ Vgl. Fach 1999, S. 242.

²⁶⁷⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bönte, 06.12.1976.

²⁶⁷⁸ Vgl. Fach 1999, S. 242.

²⁶⁷⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bönte, 06.12.1976.

²⁶⁸⁰ Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung gilt es nicht die Unterschiede der Ausstellungen der jugoslawischen „naiven Kunst“ übergreifend im Vergleich herauszustellen. Es geht darum, die Intentionen der Ruhrfestspiele zu erläutern.

ihren Arbeiten nicht mehr um Volkskunst oder primitive Kunst handeln konnte. Kelemen schreibt:

„Da es sich jedoch um Künstler, um Persönlichkeiten handelt, die einen Namen und einen Familiennamen haben, einen Fernsehapparat besitzen, also um Persönlichkeiten, die sich voneinander deutlich unterscheiden, kann in diesem Zusammenhang nicht mehr von Romanik, Volkskunst oder primitiver Kunst die Rede sein.“²⁶⁸¹

Das künstlerische Wirken der Hlebiner Gruppe beschreibt Kelemen als ästhetisches und soziodynamisches Phänomen, das nach Gruppendynamischen Gesetzen funktioniere. Einzelne Künstler folgten in diesem Fall zunächst der Leitfigur Ivan Generalić, was in Malerei und Bildhauerei zu einer Homogenität innerhalb des Aufbaus eines Werkes und seiner Ausdrucksweise führte. Die Formgebung habe ihren Ursprung im allgemeinen künstlerischen Trend dieser Mikrogesellschaft, so Kelemen. Kelemen schreibt:

„Allgemeine Ideen sind in die Symbolik der Skulpturen gekleidet, Ideen, die letzten Endes ein philosophisches Ziel haben, aber nicht weiter abstrahiert werden können, weil ihren Schöpfern die Analytik des diskursiven Denkens abgeht, weil sie in ihren Überlegungen auf der Schwelle zur Philosophie in einer Sphäre der naiven Auffassung und einer schlichten, ungehemmten und gutmütigen Lebensdeutung verhaftet sind.“²⁶⁸²

Daher dürfe es nicht verwundern, wenn der „naive“ Künstler über seine Einbeziehungen neuer, ihm unverständlicher Errungenschaften der modernen Zivilisation hinaus den „von der Idee der Erhaltung des heimischen Herdes“ getragenen Konservatismus einbeziehe.²⁶⁸³

Essenziell war der in Kelemens Beitrag behandelte Aspekt der Entwicklung der jugoslawischen „naiven Bildhauerei“, die er als Teil der modernen bildenden Künste beschreibt. Seinen Darstellungen zufolge war die von Malern, Bildhauern und Architekten gegründete Vereinigung „Zemlja“, die Werke jugoslawischer Bauern präsentierte, da sie den sozialen Aspekt der Kunst an die oberste Stelle ihres Programms gestellt habe, maßgeblich an der Rezeption der jugoslawischen „Naiven“ beteiligt und sorgte dafür, dass die „naive“ Kunst aus dem Geschehen der modernen bildenden Künste nicht mehr wegzudenken gewesen sei.²⁶⁸⁴

Eine Parallele zur konzeptuellen Vorgehensweise Grochowiaks zeigte sich in dem von Kelemen aufgeführten Desiderat, die „naive Kunst“ vom Amateurismus abzugrenzen, da er einen qualitativen Unterschied unter den autodidaktischen Werken erkannte. Antworten versprach er sich in den Biografien der „naiven“ Bildhauer, die neben exemplarischen Abbildungen ihrer Werke in den Ausstellungskatalog mit einbezogen wurden, so wie es auch Grochowiak bei vorausgegangenem Präsentation zur Laien- und „naiven Kunst“ getan hatte.

Im Hinblick auf die Hintergründe der Ruhrfestspiel-Ausstellungen zur „naiven Kunst“ muss generell zwischen den konzeptuellen Zielen von Grochowiak als Ausstellungsleiter und den übergeordneten (kultur-)politischen Intentionen der Träger und Förderer der Ruhrfestspiele unter-

²⁶⁸¹ Kelemen, Kat. Ausst. Stuttgart u. a. 1972, o. S.

²⁶⁸² Kelemen, Kat. Ausst. Stuttgart u. a. 1972, o. S.

²⁶⁸³ Vgl. Kelemen, Kat. Ausst. Stuttgart u. a. 1972, o. S.

²⁶⁸⁴ Nach dem Ende der 1950er-Jahre hätten sich zwei getrennt voneinander wirkende Kreise von Bildhauern entwickelt. Der eine sei in Hlebine/Kroatien, der andere in Serbien entstanden. Es handle sich dabei nicht um Schulen, sondern um Kreise – den Hlebiner und den Kolubarer Kreis –, die eine eigene Gruppendynamik aufwiesen. Beide Kreise wurden exemplarisch mit einzelnen Künstlern in der Ausstellung vorgestellt. Vgl. Kelemen, Kat. Ausst. Stuttgart u. a. 1972, o. S.

schieden werden. Grochowiak führte die Kunst der jugoslawischen Laienkünstler mit den grundlegenden Bildungsvorstellungen der Ruhrfestspiele zusammen und sah es als Leistung der Ausstellung demonstriert zu haben,

„welch ein Reichtum an Ursprünglichkeit, schöpferischer Begabung, Erzählerfreude und Fantasie aufbricht, wenn durch Freizeit und Freiheit, oft auch durch Ermunterung und Zuspruch die künstlerischen Fähigkeiten der arbeitenden Menschen sich entfalten können.“²⁶⁸⁵

Die Werkzeitschrift „Echo der Arbeit“ schreibt, dass die jugoslawischen Skulpturen in ihrer Aussagekraft, in ihrem Symbolgehalt und in einigen Fällen auch in ihrer Monumentalität den Rahmen dessen gesprengt hätten, „was man schlechthin unter Naivität bisher verstanden hatte“.²⁶⁸⁶

Zum einen wurde das im Rahmen des Kulturaustausches vom IfA finanziell unterstützte bzw. getragene Ausstellungsprojekt nach Recklinghausen geholt, da es als Kooperation eine kostengünstige Veranstaltung darstellte.²⁶⁸⁷ Zum anderen stand die Ausstellung „Skulpturen naiver Künstler aus Jugoslawien“ im Dienste der politischen Arbeit und der interkulturellen Verständigung. Jugoslawien war 1972 der ausländische Partner der Ruhrfestspiele.²⁶⁸⁸ Deshalb wurde die Absicht verfolgt, die Solidarität zwischen deutschen und jugoslawischen Arbeitskollegen zu stärken und Toleranz füreinander zu fördern, wozu auch das im Festspielhaus veranstaltete „Deutsch-jugoslawische Gespräch“ am 17. Juni 1972 dienen sollte.²⁶⁸⁹ Während es in dem Gespräch um die Situation der in Deutschland arbeitenden Jugoslawen und die kulturelle Betreuung ausländischer Mitarbeiter ging, hätten die Ruhrfestspiele laut Fach unter anderem mit der Ausstellung „Skulpturen naiver Künstler aus Jugoslawien“ jugoslawischen Arbeitnehmern die Möglichkeit geboten, Kultur aus ihrem Heimatland wahrzunehmen. Fach zufolge hätten die Ausstellungsmacher den deutschen Besuchern die bäuerliche Herkunft der jugoslawischen Kollegen vermittelt und deutlich gemacht, wie eine Dorfgemeinschaft Kultur- und Solidargefühl schaffe. Die Ausstellung habe das Ziel toleranter Begegnung zwischen in- und ausländischen abhängig Beschäftigten gelungen umgesetzt.²⁶⁹⁰

Die Presse lobte die Ausstellung dafür, dass die Bauern ihren Alltag, die Tradition ihres Volkes in Mythen, Märchen und Legenden künstlerisch nicht „naiv“, sondern realistisch interpretierten. Als „naiv“ erachtete man jedoch die Weltauffassung der jugoslawischen Laienkünstler infolge des Mangels an akademischer Schulung.²⁶⁹¹ Kritik äußerte die Presse unter anderem an den unterschiedlichen Niveaus der ausgewählten Skulpturen.²⁶⁹² Zudem kritisierte sie die ausgewählten

²⁶⁸⁵ Ruhrfestspiel-Archiv, Grochowiak 1972.

²⁶⁸⁶ Vgl. o. V. 1972b, S. 18 f.

²⁶⁸⁷ Fach weist darauf hin, dass das IfA im Rahmen seiner in Zagreb präsentierten Ausstellung „Deutscher Theaterbau nach 1945“ erstmals Kontakt mit Boris Kelemen aufnahm. Vgl. Fach 1999, S. 242.

²⁶⁸⁸ Vgl. Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006, S. 23.

²⁶⁸⁹ Vgl. Fach 1999, S. 56.

²⁶⁹⁰ Vgl. Fach 1999, S. 242.

²⁶⁹¹ Vgl. Fach 1999, S. 242, zit. n.: Gewerkschaftspost IG Chemie Keramik, Hannover, Nr. 6, 1972.

²⁶⁹² Vgl. Fach 1999, S. 242, zit. n.: Bayern-Kurier, München, 24.6.1972.

Formate, die man im Verhältnis zu den Wandelgängen, wo sie präsentiert wurden, als zu klein beurteilte.²⁶⁹³

III.5.3 „Naive Kunst aus Polen“ (1973)

Da die Ausstellung von Skulpturen „naiver“ jugoslawischer Künstler bei den Ruhrfestspielen großen Anklang bei den Besuchern gefunden habe, wie Grochowiak schreibt, reagierte die Leitung des DGB begeistert auf dessen Vorschlag, bei den Ruhrfestspielen 1973 polnische „naive Kunst“ auszustellen.²⁶⁹⁴ Am 3. Mai wurde die in Zusammenarbeit mit dem Nationalmuseum Warschau konzipierte Ausstellung „Naive Kunst aus Polen“²⁶⁹⁵ im Haus der Ruhrfestspiele eröffnet.²⁶⁹⁶

Der Ausstellung vorangegangen, war das ICOM-Symposium (International Council of Museums), das 1972 in Warschau, Krakau und Lodz angeleitet wurde. Dort entwickelten Grochowiak und Stanislaw Lorentz, der damalige Direktor des Warschauer Nationalmuseums, die Idee eines gemeinsamen Ausstellungsprojekts. In weiterer Folge wurden die Leiter der Museen in Warschau, Krakau, Lodz und Posen in die Konzeption miteinbezogen. Die Frage war, wie bei den Ruhrfestspielen Kontakte zwischen (west-)deutschen und polnischen Künstlern aber auch Museen geknüpft bzw. intensiviert werden konnten.²⁶⁹⁷ Die Ausstellung wurde in Zusammenarbeit von Grochowiak und Mitarbeitern des Nationalmuseums Warschau vorbereitet und zusammengestellt.²⁶⁹⁸ Als Ausstellungskommissar fungierte Jerzy Zanoziński, Kurator der Galerie der Modernen Kunst im Nationalmuseum in Warschau. Er war für die Zusammenstellung der Exponate, ihre wissenschaftliche Bearbeitung, die technische Durchführung der Ausstellung und die Erarbeitung des Ausstellungskataloges zuständig.²⁶⁹⁹ Das Warschauer Museum hatte eine Vorauswahl möglicher Leihgaben zusammengestellt, aus denen Grochowiak gemeinsam mit Zanoziński Skulpturen und Bilder aus dem Muzeum Etnograficzne Warszawa, dem Muzeum Etnograficzne Kraków, dem Muzeum Świętokrzyskie Kielce, dem Muzeum Bochnia, dem Muzeum Lublin sowie aus dem Muzeum Nowy Sącz auswählte.²⁷⁰⁰

Wunsch der Ruhrfestspiel-Leitung sei es gewesen, die „schönsten Skulpturen und Bilder von polnischen naiven Künstlern“, vor allem von Nikifor, in Recklinghausen zu zeigen, wie Grochowiak im Ausstellungskatalog bemerkt.²⁷⁰¹ Im Zentrum der Ausstellung sollten „hervorragende Werke der polnischen ‚naiven‘ Holzschnitzer“ stehen.²⁷⁰² Zur endgültigen Auswahl gehör-

²⁶⁹³ Vgl. Fach 1999, S. 242, zit. n.: Ruhr-Nachrichten, Dortmund, 04.05.1972.

²⁶⁹⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Lorentz, 30.01.1973.

²⁶⁹⁵ Vgl. Fach 1999, S. 101.

²⁶⁹⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Przewoźny, 19.04.1973.

²⁶⁹⁷ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

²⁶⁹⁸ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, Umschlag Innenseite.

²⁶⁹⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Etling, 05.04.1973; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Zanoziński, 05.07.1973.

²⁷⁰⁰ Vgl. Lorentz, Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

²⁷⁰¹ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

²⁷⁰² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Lorentz, 06.11.1972.

ten 112 Werke, darunter überwiegend Holzskulpturen, einige Aquarelle sowie Malereien von 19 polnischen Laienkünstlern. Nikifor war mit 25 Werken im größten Umfang vertreten.²⁷⁰³ Es sei laut Grochowiak bei der Auswahl der Bilder und Skulpturen darauf angekommen,

„die individuellen Interpretationen heutiger naiver Künstler von Themen deutlich zu machen, die sich aus der unerschöpflichen Fülle von Werken der traditionellen polnischen Volkskunst durch ihren persönlichen Stil abheben.“²⁷⁰⁴

In seinem Katalogbeitrag schildert Zanoziński die Situation der polnischen „naiven Kunst“, der damals mehrere Kollektiv- und Einzelausstellungen, sowohl in Polen als auch im Ausland zu Popularität verholfen hätten. Zanoziński führte das Interesse auf die Rezeption „naiver Kunst“ durch die in den 1920er-Jahren entstandene Gruppe der Formisten zurück.

Eine weitere Parallele zur Kunstgeschichtsschreibung der „klassischen Naiven“ zeigt sich darin, dass „naive Kunst“ genau wie Volkskunst in Polen bereits im 19. Jahrhundert gesammelt worden ist, aber im Kanon der akademischen Kunst abgewertet und infolgedessen als „minderwertig“ angesehen worden ist. Die meisten Museen, in denen „naive Kunst“ gesammelt wurde, waren ethnografische Museen, deren Sammelgebiet sowohl kunsthandwerkliche Objekte als auch Volkskunst umfasste. Damit erklärte sich laut Zanoziński die besonders intensive Verbindung der polnischen „naiven“ Kunst zur Volkskunst.

Hinsichtlich des 1973 bereits fortgeschrittenen Forschungsstandes, wies er auf die ausstehende Klärung und Präzisierung des Begriffes der polnischen „naiven Kunst“ hin. Er nutzte den Ausstellungskatalog als Gelegenheit, um sie von Erscheinungen wie der Volkskunst, der Kunst von „Primitiven“, Kindern und „Geisteskranken“ abzugrenzen. Laut Zanoziński zeichnete sich die „naive“ Kunst durch eine „bezwingende Spontaneität und Aufrichtigkeit der Aussage“ sowie durch eine „unmittelbare Frische der Phantasie“ aus. Sie würde nicht auf intellektuellen Entscheidungen basieren. Die intuitive Verwendung von Farbe und Form und die Ausdrucksstärke würden sie in den Rang von Kunstwerken erheben.²⁷⁰⁵

Franz Woschech, Mitglied des Geschäftsführenden Bundesvorstandes des DGB, erklärte in seiner Eröffnungsansprache, dass die Ausstellung über die Weiterentwicklung der bildenden Künste und ihre gesellschaftskritischen Bemühungen informieren wollte. Des Weiteren sollten die Besucher zur kritischen Auseinandersetzung angeregt werden. Woschech führte überzeugt aus, dass nichts den werktätigen Menschen besser „mit dem Menschlichen und dem Schöpferischen der Kunst in eine verständnisvolle Berührung bringen“ könne, als die Präsentation von Kunst,

„die ebenfalls werktätige Menschen in ihrer Freizeit, oft unter erschwerten Bedingungen, als Ausdruck ihrer eigenen schöpferischen Gestaltungskraft geschaffen haben, ohne von Jugend an durch Berufsausbildung darrangekommen [sic!] zu sein, und ohne die Brillanz des Technischen[,] in der auch die Gefahr der Maniertheit und Erstarrung liegt.“²⁷⁰⁶

²⁷⁰³ Vgl. Zanoziński, Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

²⁷⁰⁴ Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

²⁷⁰⁵ Vgl. Zanoziński, Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

²⁷⁰⁶ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Woschech, Ansprache, 03.05.1973.

Grochowiak fügte ergänzend hinzu, dass sich die Ruhrfestspiele 1973 erneut der ausländischen „naiven Kunst“ annahmen, um den Besucher zum Nachdenken und zur eigenen kreativen Betätigung anzuregen.²⁷⁰⁷ Über den künstlerisch-kreativen Aspekt hinaus galt die Kooperation zwischen Recklinghausen und den polnischen Instituten der Weiterentwicklung der kulturellen Beziehungen zu Polen und den polnischen Gewerkschaften.²⁷⁰⁸ Unter der Leitung von Grochowiak hatte das Ikonenmuseum bereits 1966 Kontakt zum Nationalmuseum Krakau hergestellt und dort koptische Kunst aus der eigenen Sammlung ausgestellt.

Die Ruhrfestspiele verfolgten generell das Vorhaben, die Beziehungen mit osteuropäischen Ländern, zu denen es zu diesem Zeitpunkt teilweise noch keine Kontakte gegeben hatte, herzustellen bzw. zu verbessern. Auch mit dem Kunstbetrieb der DDR gab es bis dahin keinen Austausch. In den darauffolgenden Jahren wurden mehrere Veranstaltungen realisiert, die die Besucher der Ruhrfestspiele über das Volks- und Brauchtum anderer Länder informieren sollten.

III.5.4 „Begegnung von Laienkünstlern“ (1973, 1974)

Am 12. und 13. Juni 1973 veranstalteten die Ruhrfestspiele, wie bereits in den 1960er-Jahren, eine Begegnung von Laienkünstlern, zu der rund 50 Laienkünstler aus der Bundesrepublik Deutschland, den Niederlanden, Jugoslawien und Polen eingeladen worden waren.²⁷⁰⁹

Das Programm sah unter anderem Besuche von Theaterinszenierungen und Führungen durch das Haus der Ruhrfestspiele und der dort präsentierten Ausstellung „Naive Kunst aus Polen“ sowie der Ruhrfestspiel-Ausstellung „Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole – Realistische Kunst in unserer Zeit“ in der Städtischen Kunsthalle vor. Für das zusätzlich geplante Gespräch über Begegnungen und Erfahrungen²⁷¹⁰ wurden außerdem Experten für Laienkunst bzw. „naiver Kunst“ unter anderem aus dem Kunsthandel, dem Museumswesen sowie Pressevertreter eingeladen.²⁷¹¹

Die Veranstaltung diente als Plattform, auf der aktuelle Themen, wie z. B. „Der Standort des Kunsthändlers zwischen Künstler und Käufer“, „Der Schritt des Laienkünstlers in die Öffentlichkeit – Ermutigungen und Gefahren“ oder „Naive Kunst – für das Museum gesammelt“, dis-

²⁷⁰⁷ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, Grochowiak 1973b, o. S.

²⁷⁰⁸ Vgl. Fach 1999, S. 250.

²⁷⁰⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen an Matthes, 01.06.1973; vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, o. V. 1973c, o. S.

²⁷¹⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Beachtenswerte Information, Programm, (1973).

²⁷¹¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen an Matthes, 01.06.1973.

Zu den eingeladenen Experten gehörten u. a. Gerhard Wietek vom Altonaer Museum Hamburg, Irmgard Feldhaus vom Clemens-Sels-Museum Neuss und Pretzell vom Museum für Deutsche Volkskunde in Berlin, Louis Gans aus Amsterdam, Charlotte Zander aus München, Manfred Tappen aus Moers, Paul Weyand aus Bochum. Auch die eingeladenen Galerien zeigten Grochowiaks weitreichendes Netzwerk. Zu ihnen gehörten die Galerie Zimmer (Düsseldorf), das Atelier W. Mensch (Hamburg), die Galerie Niebuhr (Berlin), Inge Bernau von der Galerie Ostentor (Dortmund), die Galerie W. Gurlitt (München), die Galerie Alex Vömel (Düsseldorf), die Galerie Fetscherin (München), die Kellergalerie in Köln, die Galerie Krüll (Krefeld). Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste (1973).

kutiert werden konnten.²⁷¹² Der Report Ruhrfestspiele 3/1973 schrieb resümierend, dass bei den meisten Laienschaffenden der intensive Wunsch zu beobachten war, den Kontakt zu anderen Laienkünstlern zu halten und mit professionellen Künstlern und Kunstinteressierten ins Gespräch über ihre Arbeit und allgemeine Probleme der Kunst zu kommen.²⁷¹³

Vor diesem Hintergrund luden die Ruhrfestspiele vom 5. bis 6. Juli 1974 erneut zu einer Begegnung der Laienkünstler, dieses Mal ausschließlich aus der Bundesrepublik, nach Recklinghausen ein.²⁷¹⁴ Der Begegnung alter Bekannter und neuer Mitstreiter wurde besondere Bedeutung beigemessen. Es wurden insgesamt 65 Personen eingeladen, zu denen überwiegend bereits bei den Ruhrfestspielen in Erscheinung getretene Laienkünstler gehörten. Aus dem Ruhrgebiet waren es Horst Inderbieten, Franz Brandes, Karl Hertmann, Karl-Heinz Thewissen, Hans Menne, Max Valerius, Alfred Ficnar, Johann Adamczyk, Rudi van Rienen, Josef Grasedieck, Heinrich Schilling, Franz Klekawka, Werner Plümer, Friedrich Gerlach, Ludwig Gerlach oder auch Anneliese Reising. Mit Margarethe Bartens (West-Berlin), Henry Dieckmann (Bremen), Vivian Ellis (München) waren auch überregionale Laien vertreten.²⁷¹⁵

Wie im Vorjahr sah das Programm den Besuch einer Ruhrfestspiel-Inszenierung sowie der Ausstellung „Was war – was ist“ in der Kunsthalle vor. Der Schwerpunkt sollte auf die Teilbereiche „Kunst als Spiel – Spiel als Kunst“, „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ und „Zeitgenossen karikieren Zeitgenossen“ gelegt werden.

Darüber hinaus stand die Begegnung mit den Beteiligten des Projekts „Von Arbeitsplatz zu Arbeitsplatz“ auf dem Programm. Sowohl die Werkgruppenteilnehmer als auch die künstlerischen Gruppenleiter Edmund Kieselbach, Werner Pöschel, Günter Tollmann und Friedrich Gräsel diskutierten gemeinsam mit den Laienkünstlern über die Werkprozesse der einzelnen Gruppen.²⁷¹⁶

III.5.5 „Kunst der Volksschaffenden aus der Sowjetunion“ (1975)

Mit dem Zweck die politischen Beziehungen zum Ausland zu pflegen, veranstalteten die Ruhrfestspiele vom 22. Mai bis 10. Juli 1975 die Ausstellung „Kunst der Volksschaffenden aus der

²⁷¹² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Beachtenswerte Information, Programm, (1973).

²⁷¹³ Vgl. Ruhrfestspiel-Archiv, o. V. 1973c, o. S.

²⁷¹⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak, 07.06.1974.

²⁷¹⁵ Zu den eingeladenen Laienkünstlern gehörten außerdem Bruno Epple (Wangen/Bodensee), Sophia Erkens (Netetal), Silvia Garde (Lohmar), Maria Habeth (Ersdorf), Dodo Hennecke (Münster), Maria Kloss (Schnellhöfle ü. Lorch), Gerlinde Krauß (Rosenheim), Lisa Kreitmeir (Oberammergau), Rosemarie Landsiedel-Eicken (Kassel), Dorothea Löbl-Bock (Berlin), Sophia Marx (Köln), Maja Kunert (Flensburg), Max Raffler (Greifenberg), Elfriede-Maria Schulz (Hannover), Manfred Söhl (Hamburg), Max Seifert (Düsseldorf) oder Fritz Seemann (Ithehoe). Nachgewiesen nicht teilgenommen haben Kristin Müller, Henry Dieckmann, Erich Küster, Elna Schultchen, Rudolf Stapel, Gerhard Stehen, Maja Kunert, Hildegard Auer, Heinz Lorra, Gerlinde Krauß, Fritz Seemann, Peter Behr und Bruno Epple. Die Briefe an Gert Schröder, Dodo Hennecke, Heinrich Schilling und Werner Plümer kamen unbeantwortet zurück. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste der naiven Künstler, (1974); vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Adressliste (1974).

²⁷¹⁶ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Zeitplan und Programm der Begegnung von Laienkünstlern, o. D.

Sowjetunion“ im Foyer des Hauses der Ruhrfestspiele.²⁷¹⁷ Sie wurde von der Kunsthalle in Zusammenarbeit mit dem Zentralrat der Gewerkschaften der UdSSR für Kultur und Massenarbeit vorbereitet und zusammengestellt. Grochowiak war 1974 nach Moskau gereist, um dort die Ausstellung „Ruhm der Arbeit“ zu besuchen und im Auftrag des Aufsichtsrates der Ruhrfestspiele Gespräche hinsichtlich einer Ausstellungskooperation zu führen.²⁷¹⁸ Es handelte sich dabei um eine groß angelegte Schau mit mehr als 3.000 Gemälden, Plastiken und Grafiken von 1.600 Laienkünstlern – Arbeitern, Kollektivbauern und Angestellten – aus allen Ländern der Sowjetunion, in denen das Thema der heldenhaften Arbeit des Sowjetvolkes, der Arbeiterklasse und Kollektivbauernschaft, Ausdruck gefunden hatte. Dem Zentralrat zufolge, hätten sich die ausgestellten Werke durch ihren weltanschaulichen Inhalt, ihre künstlerische Ausdruckskraft und ihre nationale Eigenart sowie die schöpferische Individualität der Künstler ausgezeichnet.²⁷¹⁹

Im Katalog zur Ruhrfestspiel-Ausstellung unterschied Grochowiak zwischen zwei unterschiedlichen künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten. Die Ausstellung präsentierte Werke mit einer eigenwilligen Ausdrucksweise der „naiven“ Laienkünstler, deren Maltechnik, Perspektive und Proportionen nicht den akademischen Maßstäben entsprachen.²⁷²⁰ Diese beschriebenen Eigenschaften erinnern stark an seine zu Beginn der 1950er-Jahre entwickelten Kriterien, denen zufolge sich der „Naive“ äußeren Einflüssen verwehrt und seiner Linie treu bleibt. Es ist die Rede vom unbefangenen, instinktiv in „beneidenswert genialer Einfachheit“ schaffenden Künstler, der von geradezu kindlicher Unschuld unangefochten von intellektuellen Einflüssen und immun gegen jegliche Verunsicherung sei. Grochowiak beschreibt, dass ihr Bewusstsein, Verhalten und ihre technisch-unkomplizierte, vereinfachende „primitive“ Darstellungsform in sich stimmig seien.

Außerdem wurden Werke von Laienkünstlern ausgestellt, die das Malen oder Zeichnen als Hobby betrieben und keine akademische Ausbildung hatten, doch ein künstlerisches Talent aufwiesen und sich durch Fleiß, Beharrlichkeit und Schulung „ein hohes Maß an artistischer Sensibilität und technischer Vollkommenheit angeeignet“ hätten. Die Werke dieser Arbeiter, Bauern und Angestellten würden oft Werken akademisch ausgebildeter, professioneller Künstler nahestehen und diese manchmal sogar übertreffen. Wie Grochowiak ausführte, kam ambitionierten Laienkünstlern in der Sowjetunion in ca. 10.000 Zirkeln und Studios pädagogische Hilfe durch akademisch ausgebildete Künstler zu.²⁷²¹ Wie der Zentralrat im Katalog ausführt, seien in der Mitte der 1970er-Jahre mehr als 24 Millionen Arbeiter, Angestellte und Familienangehörige in Laienkunstkollektiven der Sowjetunion vereinigt gewesen. Es habe ein breites Netz an Gewerkschaftsklubs, -Kulturhäusern und Palästen in Industriebetrieben etc. bestanden, welche die Erziehungsarbeit mit einer sinnvollen Freizeitgestaltung verbinden würden. Die ästhetische Erziehung der Werktätigen, die Entwicklung der künstlerischen Massenbetätigung wie auch die Verstärkung der schöpferischen Zusammenarbeit der Berufskunstschaffenden mit Laienkunstschaffenden, für die eigens kulturelle Einrichtungen in der Sowjetunion geschaffen wurden, wurde dem

²⁷¹⁷ Vgl. Fach 1999, S. 101.

²⁷¹⁸ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975b, o. S.

²⁷¹⁹ Vgl. Zentralrat, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975, o. S.

²⁷²⁰ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975b, o. S.

²⁷²¹ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975b, o. S.

Zentralrat der Gewerkschaften der UdSSR zufolge aus der Sorge um „die Erhöhung der Rolle der Arbeiterklasse der UdSSR beim Schaffen einer sozialistischen Kultur“ geleistet.²⁷²²

In der ursprünglichen Ausstellung in Moskau seien die Werke nach verschiedenen Malerkollektiven und Werkgruppen eingeteilt gewesen und hätten zudem beispielhaft Werke ihrer Lehrer gezeigt, deren stilistischer Einfluss laut Grochowiak in den Arbeiten erkennbar war.²⁷²³ Er beschrieb die vertretenen Bildthemen insgesamt als vielfältig, jedoch die gleichen Grundaspekte zeigend. Im Hinblick auf Darstellungen von Dingen und Begebenheiten aus ihrem Umfeld, wie der Arbeit, zog Grochowiak Parallelen zu Laienkünstlern anderer Länder. Die vor allem bei Fabrikarbeitern mit schlechten Erinnerungen an ihre Arbeitsstätten am häufigsten dargestellten Sujets waren Landschaften und Räume ihrer Sehnsucht oder Begebenheiten aus der Kindheit. Laienkünstler hielten kleine Alltagsfreuden im häuslichen Kreis, romantische Straßenzüge, Aufmärsche, Paraden und Volksfeste wie auch das Landleben in liebevoll geschilderten Details und poetisch idealisierter Atmosphäre fest. Die meisten Bildthemen betrafen die Arbeit, wie unter anderem Darstellungen von Bauern zeigen. Die Ausstellung umfasste darüber hinaus realistisch aufgefasste Landschaften, dörfliche Szenen sowie Porträts von Arbeitern und Bäuerinnen. Auch ein Porträt Lenins wurde gezeigt.²⁷²⁴ Die technisch und kompositionell gemeisterten Arbeiten hätten eine Bindung an die Tradition des russischen Realismus des 19. Jahrhunderts aufgewiesen, der zum Maßstab in der Bewertung sowohl der Amateurkunst als auch der zeitgenössischen Kunst Russlands geworden war.²⁷²⁵

Die Ausstellung „Kunst der Volksschaffenden aus der Sowjetunion“ sollte aus sowjetischer Sicht einen Einblick in das Schaffen sowjetischer Laienkünstler und in das Leben der Werktätigen der UdSSR geben.²⁷²⁶ Aus Sicht der deutschen Veranstalter sei die Ausstellung ein glücklicher Brückenschlag zu den arbeitenden Menschen in Deutschland gewesen. Es wurde in Aussicht gestellt, dass im Gegenzug zu der Ausstellung „Kunst der Volksschaffenden aus der Sowjetunion“ das künstlerische Schaffen deutscher Werktätiger in der Sowjetunion gezeigt werden würde.²⁷²⁷

Eine konzeptuelle Vergleichbarkeit bestand lediglich zum organisierten kollektiven Laienschaffen in der DDR, wo das künstlerische Volksschaffen infolge eines kulturellen Umgestaltungsprozesses in den Dienst der ideologischen Ausrichtung der SED gestellt und mit dem Kampf der Arbeiterklasse und dem aufsteigenden Sozialismus verbunden wurde.²⁷²⁸ Im Jahr 1945 schuf das Regime die Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung, um zum einen das Heimatgefühl und zum anderen die Widerstandskraft des Volkes gegen das Eindringen amerikanischer „Kulturbarbarei“ zu stärken, wie Ute Mohrmann schreibt.²⁷²⁹ Daraus ging 1949 die Zentralstelle für Volkskunst hervor, die später dem Ministerium für Volksbildung zugewiesen wurde. Laut Mohrmann habe diese Leitungsstruktur die „historisch neue Qualität der Volkskultur als staatlich und

²⁷²² Vgl. Zentralrat, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975, o. S.

²⁷²³ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975b, o. S.

²⁷²⁴ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1975, o. S.

²⁷²⁵ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975b, o. S.

²⁷²⁶ Vgl. Zentralrat, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975, o. S.

²⁷²⁷ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975b, o. S.

²⁷²⁸ Vgl. Mohrmann 1983, S. 21-23.

²⁷²⁹ Vgl. Mohrmann 1983, S. 30, zit. n.: Protokoll der 2. Parteikonferenz der SED, Berlin 1952, S. 467 f.

gesellschaftlich geleitete kulturelle Bewegung der Werktätigen in der DDR“ begründet.²⁷³⁰ Eine weitere Maßnahme zur Förderung des künstlerischen Volksschaffens stellte die Eröffnung des Zentralhauses für Laienkunst 1952 dar. Über die Erforschung überlieferter Volkskunsttraditionen hinaus entwickelte es wissenschaftliche Grundsätze für das Laienkunstschaffen, erstellte Materialien zur Anleitung der Laien und organisierte eine politisch-ideologisch und künstlerisch-methodische Anleitung der Laienkünstler.²⁷³¹ Die Regierung hatte zudem bei Betrieben, Klub- und Kulturhäusern die Gründung von Weiterbildungs- und Laienzirkel angestoßen.²⁷³² Kunst sollte „zu einem wesentlichen Faktor der sozialistischen Bewußtseinsbildung entwickelt werden“, wie Mohrmann schreibt.²⁷³³ Im Jahr 1954 stellte das neue Ministerium für Kultur in seiner Programmklärung „Über den Aufbau einer Volkskultur in der DDR“ höhere Anforderungen an die künstlerische Qualität der Werke von allen Volkskunstgruppen und einzelschaffenden Laien. Darüber hinaus galt es sich fortgeschrittene Kunsterfahrungen anzueignen und politisch-erzieherisch sowie kunstpropagandistisch wirksam zu sein.²⁷³⁴ Ute Mohrmann schreibt:

„In einem viel stärkeren Maße als bisher war es erforderlich geworden, die künstlerische Bildung – als ein wesentliches Merkmal der sozialistischen Persönlichkeit – auch durch die künstlerisch-schöpferische Tätigkeit breiter Kreise der Bevölkerung zu heben.“²⁷³⁵

Das Zentralhaus für Laienkunst sei der geforderten Niveausteigerung in der Volkskunst mit dem Aufbau eines Qualifizierungssystems für Laienkünstler und Zirkelleiter nachgekommen. Im Rahmen zentraler Lehrgänge im Bereich der bildenden und angewandten Laienkunst sollten Laien mit künstlerischen Gesetzen und Methoden vertraut gemacht werden.²⁷³⁶ Im Rahmen der Arbeiterfestspiele wurden auch zentrale Leistungsschauen des bildnerischen Volksschaffens veranstaltet.²⁷³⁷ Als Teil der einheitlichen künstlerischen Kultur des Sozialismus sei das künstlerische Volksschaffen in den 1970er-Jahren nicht als Alternative zur Berufskunst, sondern als ihre bereichernde Ergänzung begriffen worden, so Mohrmann.²⁷³⁸

Zu Beginn der 1970er-Jahre wurden rund 70.000 Werktätige als Mitglieder von 5.000 Kollektiven der bildenden und angewandten Kunst von etwa 2.000 Zirkeln für Malerei und Grafik, 300 Plastik- und Keramikzirkeln, 250 Zirkeln für Schnitzen und Holzgestaltung und ca. 2.500 Zirkeln für Textilgestaltung gezählt.²⁷³⁹

In der Ausstellung offenbarte sich ein wesentlicher konzeptueller Unterschied zwischen den kulturpolitischen Tendenzen, den gesellschaftlichen Zielsetzungen und den künstlerischen Ausdrucksformen der kommunistisch regierten Länder und Westdeutschlands, im Speziellen der

²⁷³⁰ Vgl. Mohrmann 1983, S. 16.

²⁷³¹ Vgl. Mohrmann 1983, S. 30.

²⁷³² Vgl. Mohrmann 1983, S. 33.

²⁷³³ Vgl. Mohrmann 1983, S. 38 f.

²⁷³⁴ Vgl. Mohrmann 1983, S. 33.

²⁷³⁵ Mohrmann 1983, S. 63.

²⁷³⁶ Vgl. Mohrmann 1983, S. 33.

²⁷³⁷ Vgl. Mohrmann 1983, S. 39.

²⁷³⁸ Vgl. Mohrmann 1983, S. 89, zit. n.: Bildnerisches Volksschaffen. Zeitschrift für Zirkel und Arbeitsgemeinschaften der bildenden und angewandten Kunst, hrsg. vom Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR, Leipzig 1963 – 1981 (vorher als Fachausgabe der Zeitschrift Volkskunst), 1972.

²⁷³⁹ Vgl. Mohrmann 1983, S. 150.

Ruhrfestspiele und Grochowiaks Naivitätskonzept. Die Ruhrfestspiele und Grochowiak wollten in Anlehnung an den Primitivismus der Moderne die künstlerische Ursprünglichkeit der Arbeiter-Laienkünstler aus der Montanindustrie im Rahmen der Freizeitförderung erhalten. Wie die Zeitung „Die Wahrheit“ schreibt, hätte man dazu die „Aussöhnung mit den ‚ärgerlichen‘ Verhältnissen und die Flucht in den Traum von einer heilen Welt“ gefordert.²⁷⁴⁰ In der Sowjetunion und der DDR wurden Laien hingegen von Akademikern unterrichtet, da Kunst in der klassenlosen Gesellschaft die Funktion erhielt, eine sozialistische Nationalkultur zu entwickeln.²⁷⁴¹ Der marxistischen Ideologie zufolge gab es eben in einer kommunistischen Gesellschaft keine Maler, sondern höchstens Menschen, die unter anderem auch malten.²⁷⁴²

III.5.6 Ruhrfestspiel-Ausstellungen der 1970er-Jahre mit integrierten Laienkunstwerken

Wie bereits in den beiden vorigen Jahrzehnten bezogen die Ruhrfestspiele in den 1970er-Jahren unter verschiedenen inhaltlich-thematischen und konzeptuellen Aspekten weiterhin Laienkunst bzw. „naive Kunst“ in ihre Hauptausstellungen ein, in denen überwiegend Werke professioneller, bildender Künstler präsentiert wurden. Im Jahr 1970 waren Laienkunstwerke Teil der Ausstellung „Zeitgenossen – das Gesicht unserer Gesellschaft im Spiegel der heutigen Kunst“ (1970), welche anhand vielfältiger Beschäftigungen internationaler Bildhauer und Maler mit dem „neuen“ Menschen bzw. dem Menschenbild²⁷⁴³ nach 1945 „eine Bestandsaufnahme über das Bild vom heutigen und Entwürfe des zukünftigen Menschen“²⁷⁴⁴ abbilden wollte. Es wurden Porträts von Zeitgenossen, unter anderem deutscher Politiker, Künstler, bekannter Schauspieler und Musiker, sowie anonyme Menschenbilder ausgewählt²⁷⁴⁵, um zu einer kritischen Betrachtung der Gesellschaft einzuladen und „Entwürfe für eine fortschrittlichere, bessere Gesellschaft von morgen zu formulieren“²⁷⁴⁶. Unter den insgesamt 136 Künstlern, von denen 264 Gemälde, Siebdrucke, Handzeichnungen, Radierungen, Farblithografien, Fotografien, Collagen, Assemblagen, Plastiken etc. ausgestellt waren, befanden sich elf Laienkünstler mit jeweils einer Arbeit. Während Erich Bödekers Königsfamilie (1969, Siegburg, Sammlung Dieter F. Lange) den königlichen Adel²⁷⁴⁷ darstellte, porträtierte Bödeker mit der Figurengruppe „Fußballstars“ (1970) bekannte Personen aus dem öffentlichen Leben. Darüber hinaus war unter anderem Karl Hertmanns Gemälde „Tante Rosa“ (1961), das eine Person aus seinem familiären Umfeld zeigt, vertreten. Bei F. Gerlachs gezeigtem Selbstbildnis mit dem Titel „Der Herbst“ (1966) handelte es

²⁷⁴⁰ Vgl. B.: Sonntagsmalerei soll Volkskunst verhindern, 1972.

²⁷⁴¹ Vgl. Mohrmann 1983, S. 39.

²⁷⁴² Vgl. Mohrmann 1983, S. 89, zit. n.: Karl Marx: Die deutsche Ideologie, Bd. 1, in: MEW, Bd. 3, Berlin 1958 (1945/46), S. 379; vgl. Körner, Kat. Ausst. Recklinghausen 2010, S. 21, zit. n.: Karl Marx, Friedrich Engels: Die deutsche Ideologie, 1845/46, zit. n. Karl Marx, Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur, II, Berlin 1968, S. 351.

²⁷⁴³ Vgl. Jaffé, Kat. Ausst. Recklinghausen 1970, o. S.

²⁷⁴⁴ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1970.

²⁷⁴⁵ o. V. 1970 (online).

²⁷⁴⁶ Kat. Ausst. Recklinghausen 1970

²⁷⁴⁷ Weitere Werke, die den königlichen Adel darstellten waren: Carl Johan Carlsson, „König Gustav V.“, o. J., Gävle/Schweden, Gävle Museum; Josef Wittlich „Hofgesellschaft“, 1968, Gouache, Besigheim, Sammlung Fred Stelzig; Josef Wittlich, Staatsempfang, 1968, Besigheim, Sammlung Fred Stelzig.

sich um ein selbstreflexives Werk, in dem der Laienmaler sich mit der Vergänglichkeit des Lebens und seinem eigenen Lebensweg auseinandersetzte. Als schriftliches Pendant findet sich im Ausstellungskatalog ein undatiertes dreistrophiges Gedicht F. Gerlachs mit dem Titel „Spiegel meines Lebens“. Das lyrische Ich reflektiert ebenfalls die Vergänglichkeit und die persönlichen Lebenserfahrungen eines Zeitgenossen, die gezeichnet sind von tiefer Verzweiflung und Resignation über unerfüllte Träume.

Inwiefern der Aspekt des „Naiven“ im Zusammenhang der Ausstellung thematisiert wurde, ist ungewiss. Nachvollziehbar ist lediglich, dass die Laienkunstwerke in einem eigenen Kabinett im Obergeschoss der Kunsthalle präsentiert wurden.²⁷⁴⁸ Sowohl in der Ausstellung als auch im Ausstellungskatalog, in dem die Laienkunstwerke mittels farbiger Seiten von den übrigen Kunstwerken abgetrennt wurden²⁷⁴⁹, bildeten die „Naiven“ jeweils eine geschlossene Gruppe.

Innerhalb der Ausstellung „Kunstschatze in Recklinghausen“ (1972) wurde die „naive Kunst“ unter keinem bestimmten Themenaspekt, sondern als Mehrwert der Recklinghäuser Sammlungen einbezogen. Die Ausstellung zeigte mit 250 Exponaten, was nach dem Zweiten Weltkrieg durch die drei Städtischen Museen gesammelt worden war.²⁷⁵⁰ Im Rahmen des Überblicks über den Sammlungsbestand des Vestischen Museums wurden Werke aus der „Galerie naiver Kunst“ in die Ausstellung integriert. Zu Beginn der 1970er-Jahre umfasste die Sammlung inzwischen nicht nur Arbeiten von „naiven“ Künstlern aus dem Ruhrgebiet, welche die Abteilung in der gleichnamigen, eigenständigen Publikation repräsentierten, sondern auch aus der Bundesrepublik sowie dem europäischen und außereuropäischen Ausland.²⁷⁵¹

Eine ähnlich repräsentative Rolle spielten „naive“ Werke aus der Recklinghäuser Sammlung in der Ausstellung „Was war – Was ist. 25 Jahre Ausstellungen der Ruhrfestspiele“, die vom 16. Mai bis 14. Juli 1974 in der Städtischen Kunsthalle ausgerichtet wurde. Mit Objekten aus drei Jahrtausenden zeigte sie eine retrospektive Übersicht vergangener Hauptausstellungen der Ruhrfestspiele aus dem Zeitraum von 1950 bis 1974.²⁷⁵² Da ein Rückblick auf die Nebenausstellungen entfiel²⁷⁵³, waren lediglich „naive“ Arbeiten aus den Schauen „Arbeit – Freizeit – Muße“

²⁷⁴⁸ Vgl. Fach 1999, S. 221 f.

²⁷⁴⁹ Der Katalog unterteilt die abgebildeten Werke in fünf Bereiche ohne Kapitelüberschriften:

1. Werke von Künstlern des Expressionismus, Kubismus, Surrealismus, Pop Art, Fotorealismus und magischen Realismus, darunter Porträts in Malerei, Skulptur und Zeichnung, überwiegend von bekannten Personen, wie deutschen Politiker, Selbstporträts von Künstlern, von anderen Künstlern oder Schriftstellern oder anonymen Figuren, Personen der Kirche, Kunstsammler; 2. Laienkunst; 3. Malerei Figuren in Zusammenhang mit dem aktuellen Zeitgeschehen; 4. Skulpturen Büsten; 5. Überwiegend Pop Art und ‚Fotorealismus‘. Vgl. Fach 1999, S. 221.

²⁷⁵⁰ Vgl. o. V.: Recklinghausen stellt seine Kunstschatze vor, 1972.

²⁷⁵¹ Zu den ausgestellten Laienkunstwerken der Sammlung gehörten: „Prozession“ (1967) von Klekawka, „Tante Rosa“ (1961) von Hertmann, „Des Kumpels Sorgen“ (1968) von Valerius wie auch F. Gerlachs Gemälde „Nachtkerzen“ (1963), Bödekers „Königsfamilie“ (1969), Koehns „Reiterin“ (1962) und die beiden Bilder „Das Paradies“ (1961) und „Die Geduldsprobe“ (1951) von Kazmiercak.

²⁷⁵² Vgl. o. V. 1974c S. 33.

²⁷⁵³ Vgl. Fach 1999, S. 251.

(1953) und „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ (1971) repräsentiert.²⁷⁵⁴ Ein Teil der in früheren Jahren ausgestellten Laienkunst war laut Grochowiak in die Abteilung von 1971 integriert worden, da sie in diesem Jahr als Hauptausstellung fungiert habe. Die retrospektive Übersichtsausstellung demonstrierte, dass „naive“ Laienkunstwerke Teil der übergreifend im Rahmen der Ruhrfestspiele intendierten Ausstellungsdidaktik waren, der zufolge man mit gezielt ausgewählten Exponaten innerhalb der jährlich wechselnden thematischen Ausrichtung einen Bezug zur Zeitgeschichte und zur Entwicklung der Gegenwartskunst schaffen wollte. Die Kunstwerke, ihre gegenseitigen Konfrontationen sowie eigens zusammengestellte Bild- und Skulptur-Reihen hätten grundsätzlich der Weiterbildung gedient und Aufschluss über die jeweilige Zeit und Kunstszene geboten, wie Grochowiak erläutert.²⁷⁵⁵ Grochowiak habe mit der Präsentation von Kunstwerken aus verschiedenen Zeiten und Kulturen den Sinn des Publikums für Qualität schärfen, den einzelnen zu kritischer Urteilsfähigkeit anspornen und ihm seine Unsicherheiten in der Begegnung mit Kunst überwinden helfen wollen.²⁷⁵⁶ Die rückblickende Gesamtschau „Was war – was ist“ habe danach gefragt, welche Kunstwerke die seinerzeitige Aktualität überdauert hätten, was den Betrachter zum Zeitpunkt der Ausstellung noch stets daran interessierte und wofür sie beispielhaft seien.²⁷⁵⁷



Abb. 78: Franz Klekawka, 1. Mai 1971, 1971

In den folgenden Jahren bezog die Ausstellungsleitung „naive Kunst“ unter thematischen Aspekten in die Konzepte der Ruhrfestspiel-Ausstellungen ein. In der Präsentation „Der Einzelne und die Masse. Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts“ (1975) wurde der Mensch laut Grochowiak „in seiner kreatürlichen und geistigen Existenz, in der unerschöpflichen Vielfalt seiner Lebensäußerungen, Verhaltensweisen und Ausdrucksmöglichkeiten“ zum zentralen Gegenstand. Man versuchte sich unter Einbeziehung vielfältiger künstlerischer Reflexionen der Frage anzu-

²⁷⁵⁴ Man verzichtete im Überblick auf die zentralen Ausstellungen zur Laienkunst bzw. „naiven Kunst“: „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954), „Laienkunst im Ruhrgebiet“ (1963), „Laienkunst aus Österreich“ (1964), „Naive Malerei in Jugoslawien“ (1964) und „Naive Kunst aus Polen“ (1973).

²⁷⁵⁵ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1974, S. 5.

²⁷⁵⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Beitrag von Stachelhaus, 18.05.1974.

²⁷⁵⁷ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1974, S. 5.

nähern, ob in der Massengesellschaft noch Raum für die Selbstverwirklichung des einzelnen Menschen bliebe.

Laut Grochowiak wurde der Bogen von der entrückten Gestalt über den von Existenzangst und Not befallenen Menschen bis hin zu poetisch verklärten Idyllen gespannt. Manche Künstler hätten sich mit dem Einzelnen in der Masse beschäftigt oder seine Verhaltensweise in der Masse studiert. Der Ausstellungsleiter begriff die künstlerischen Manifestationen als Spiegel, in denen sich die Betrachter selbst und die Gesellschaft wiedererkennen würden.²⁷⁵⁸ Die Ausstellung umfasste insgesamt 261 Werke von insgesamt 196 Künstlern. Zu den darunter befindlichen 17 Laienkünstlern gehörten die „naiven“ Klassiker Bauchant und Trotin, „Naive“ aus dem europäischen Ausland wie auch Vertreter aus dem Ruhrgebiet²⁷⁵⁹, F. Gerlach, Hertmann und Klekawka.

Klekawka beschäftigt sich in den beiden Bildern „Demonstration“ (1970) (Abb. 67, S. 352) und „Der 1. Mai“ (1971)²⁷⁶⁰ (Abb. 78, S. 382) mit verschiedenen Physiognomien und Menschentypen. Das Bild „1. Mai“ zeigt die traditionelle Zusammenkunft zahlreicher Menschen vor der Kulisse eines Industrierwerkes am „Tag der Arbeit“²⁷⁶¹, um für „Mitbestimmung“, den „Schutz vor Willkür und Ausbeutung“ und die „Reform des Berufsbildungswesen“ zu demonstrieren, wie den Protestschildern und -bannern im Bild zu entnehmen ist. Unter den überwiegend vertretenen Anzugträgern haben sich auch ein paar Frauen gemischt, die für die berufliche Gleichberechtigung und den Stimmenanteil der Frauen im Betriebsrat eintreten. Unter den versammelten Interessengruppen befinden sich ebenfalls junge Arbeitnehmer, die unter anderem mehr „Mehr Rechte für Jugendvertreter!“ wie auch eine „Reform des Jugendarbeitsschutzes“ fordern. Die von Klekawka ins Bild gesetzten lebendigen Demonstrationen stellen sowohl einen inhaltlichen als auch atmosphärischen Kontrast zu dem ebenfalls im Katalog abgebildeten Gemälde „Das Experiment“ (1964, Neviges, Sammlung Willi und Fänn Schniewind) von F. Gerlach dar, in dem es um die Abhängigkeit des Einzelschicksals von der Entscheidung der Machtausübenden geht. Das Motiv der Menschenmenge fand sich in „naiven“ Darstellungen von festlichen Versammlungen (Sophie Marx, „Ballnacht im Gürzenich“, o. J., Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen, Leonardus Neervoort, „Parade“, 1971, Neuss, Clemens Sels Museum Neuss) oder in Bildern mit einer religiösen Thematik präsentiert (Fernand Desnos, „Das Abendmahl an der Seine“, 1954, Paris, Musée National d'Art Moderne). Politische Ereignisse zeigten etwa André Bauchant in „La fête de la Libération“ (1945, Paris, Musée National d'Art Moderne) oder Lisa Kreitmeir in ihrem Bild „Osterdemonstration am Trafalgar-Square“ (1971, Dortmund, Museum Ostwall). Der Ausstellungskatalog kombinierte mit „Tante Rosa“ (1961) von Hertmann und F. Gerlachs „Nachtkerzen“ (1963) zwei Werke, in denen sich die Künstler der Darstellung von Einzelperso-

²⁷⁵⁸ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975a, o. S.

²⁷⁵⁹ Zu den in der Ausstellung vertretenen „Naiven“ gehörten u. a. Enrico Benassi, Adolf Dietrich, Sophia Marx, Leonardus Neervoort, Karl Borro Palleta, Paps, Max Raffler, Miguel José Rodriguez, Aloys Sauter, Adalbert Trillaase und Josef Wittlich. Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1975, o. S.

²⁷⁶⁰ Während der Katalog zur Ausstellung „Der Einzelne und die Masse“ (1971) Klekawkas Gemälde unter dem Titel „Der 1. Mai“ führt, lautet der Werktitel in der Inventarliste der Kunsthalle Recklinghausen „1. Mai 1971“.

²⁷⁶¹ Der 1. Mai ist ein offizieller Feiertag der deutschen Arbeiterbewegung. Zu diesem Anlass ruft der DGB neben seinen traditionellen Kundgebungen zu Demonstrationen zu bestimmten aktuellen Themen auf.

nen zuwenden. Während Hertmann „Tante Rosa“ als Person, die durch ihre Kleidung eindeutig ihrer sozialen Schicht zuzuordnen ist, darstellt, reflektiert Gerlach bildnerisch ein Erlebnis in der Landschaft.

Die Einbeziehung der Werke von „Naiven“ begründet Bilhalji-Merin mit ihrer Relevanz für professionelle Künstler, die den Blick infolge der „Herrschaft der Menschen über die Kräfte der Natur, bei gleichzeitig zunehmender Verarmung an seelischer Substanz [...] nicht nur zu den Frühformen der Primitiven, sondern auch zu den Spätformen der Naiven gelenkt“ hätten. Bilhalji-Merin schlägt eine kunsthistorische Brücke von der „primitiven Kunst“ zu den zeitgenössischen „Naiven“. Der Autor stellt die „naiven“ Maler, die ohne Theorie und Schule wie auch außerhalb von Stil und Geschichte stünden, in die Nachfolge Rousseaus, „dessen magische Dinglichkeit und einfältige Unmittelbarkeit auf die Avantgarde der Kunst einwirkten“.²⁷⁶²

In der vom 14. Mai bis 11. Juli 1976 veranstalteten Ruhrfestspiel-Ausstellung „Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute“ stellten Werke „naiver Künstler“ neben Gemälden und Skulpturen professioneller Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts laut Grochowiak die breite Skala von Darstellungen des Menschen in seiner Beziehung zur Natur, zum Raum und zu seiner Umwelt dar. Er verstand das Fenstermotiv als Sinnbild für den Übergang von der Innen- zur Außenwelt im Leben des Menschen, von der Privatsphäre zum Leben in der Öffentlichkeit.

Die Ausstellung teilte die Exponate nach sieben auf das Motiv des Fensters konzentrierte Komplexe auf, wozu Ausblicke und Darstellungen von Menschen an Fenstern gehörten, innerhalb dessen erneut F. Gerlachs Selbstbildnis „Der Herbst“ (1966) präsentiert wurde. Neben romantischen Werken von Casper David Friedrichs stellten beispielsweise Künstler wie Menzel, Thoma, Bonnard und andere Mitglieder der Künstlergruppe Nabis malerische Interieurs am Fenster dar. Zudem wurden intime Szenen von George Grosz sowie Bilder von Otto Dix in die Ausstellung integriert, die sich am Fenster präsentierende Prostituierte darstellen.²⁷⁶³

Grochowiak formuliert im Ausstellungskatalog den Anspruch, dass sich die Themen der Ruhrfestspiel-Ausstellungen nie in der ästhetischen Kunstbetrachtung erschöpfen sollten. Er schreibt:

„Es muß unsere spezifischen Ruhrfestspiel-Besucher unmittelbar interessieren, soll sie mit ihren Erfahrungen und Problemen, ihren freud- und leidvollen Beobachtungen und Erlebnissen – sowohl in ihrer Arbeitswelt als auch in ihrem privaten Lebensraum und der Gesellschaft – konfrontieren; mehr noch: Die Ausstellung soll im Betrachter die Lust auslösen, sich mit dem jeweiligen Thema kritisch auseinanderzusetzen und den Reiz, sich kreativ anregen zu lassen, provozieren.“²⁷⁶⁴

Den Festspielen sei daran gelegen, „es nicht beim passiven Betrachten einer Ausstellung zu belassen.“²⁷⁶⁵ Mit der begleitend zur Ausstellung veranstalteten Aktion „Blick aus dem Fenster.

²⁷⁶² Vgl. Bilhalji-Merin, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975, o. S.

²⁷⁶³ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1976, S. 3 f.

²⁷⁶⁴ Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1976, S. 3.

²⁷⁶⁵ Vgl. Kat. Ausst. Recklinghausen 1976, S. 145.

Bürger als Autoren“, zu der die Bevölkerung des Ruhrgebiets aufgerufen wurde, beabsichtigte die Kunsthallenleitung den Besucher zum eigenen kreativen Schaffen zu aktivieren.²⁷⁶⁶

In der Präsentation „Partei ergreifen. Gemälde. Graphik, Plastik, Objekte von Goya bis Kienholz“, die vom 5. Mai bis 28. Juni 1978 stattfand, wurden unter den 350 Exponaten von insgesamt 106 Künstlern auch Laienkunstwerke gezeigt. Die Ausstellungsleitung wollte mit der Aufnahme von „Naiven“ aus dem Ruhrgebiet veranschaulichen, dass auch sie sich mit den Schattenseiten des Lebens und gesellschaftskritischen Themen beschäftigen und zu gesellschaftlichen Problemen Stellung bezogen. Zu den vertretenen Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet gehörten erneut F. Gerlach, Klekawka und Valerius. Während Gerlach in den Gemälden „Die Zeit X“ (1963) und „Das Experiment“ (1964) auf die zur Entstehungszeit durchgeführten Atomtests hinweist²⁷⁶⁷, greift er im Bild „Der Dämon“ (1970, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) motivisch die atomare Aufrüstung auf. Auch Klekawkas Gemälde „Der erste Mai“ (1971, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) und „Demonstration“ (1970) wurden wie bereits in der Ausstellung der „Einzelne und die Masse“ (1975) erneut unter gesellschaftskritischen Aspekten in das Ausstellungskonzept von 1978 einbezogen. Dass Valerius Werke „Des Kumpels Sorgen“ (1968) und „Arbeits-Los“ (1974, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) präsentiert waren, unterstreicht die Beobachtung, dass Laienkunstwerke, die in früheren Jahrzehnten im Rahmen der Ruhrfestspiele im Zusammenhang der Freizeitthematik und des Naivitätskonzeptes Beachtung fanden, nun als kritische künstlerische Stellungnahmen zum Zeitgeschehen innerhalb musealer Ausstellungen gewürdigt wurden.

III.6 Das Ende der „naiven Kunst“ – Ausblick und Tendenzen

Grochowiak legte 1980 seine Ämter als Direktor der Städtischen Museen Recklinghausen und als Ausstellungsleiter der Ruhrfestspiele nieder.²⁷⁶⁸ Seine langjährige Mitarbeiterin und Kollegin Anneliese Schröder folgte ihm nach und leitete bis 1991 die Recklinghäuser Museen. Die promovierte Kunsthistorikerin wurde ebenfalls über viele Jahre als Expertin für „naive Kunst“ in verschiedene Jurys berufen. Sie wurde 1963 beispielsweise von der Werkzeitung der Phoenix-Rheinrohr AG (Vereinigte Hütten- und Röhrenwerke Düsseldorf) eingeladen.²⁷⁶⁹ Zudem wirkte sie viele Jahre als Mitglied der Jury für „Naive Kunst“ der Galerie Eisenmann in Böblingen.²⁷⁷⁰ Schröder führte die Themenausstellungen im Rahmen der Ruhrfestspiele bis in die 1980er-Jahre

²⁷⁶⁶ Vgl. Schu: Getreue Darstellung des Ruhrgebietes, 1976.

²⁷⁶⁷ Kat. Ausst. Recklinghausen 1978.

²⁷⁶⁸ Vgl. Grasskamp 2009, S. 82.

²⁷⁶⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Gerlach an Schröder, 04.04.1963.

²⁷⁷⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Geschäftsleitung der Firma Eisenmann an Grochowiak, 03.07.1975; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefverkehr zwischen Schröder und der Firma Eisenmann, 1976; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Vorlage für die öffentliche Sitzung, 17.02.1981.

fort. Im Jahr 1980 knüpfte sie mit der Ausstellung „Naive Kunst aus dem Ruhrgebiet“ in Bergheim, bei der drei Laienmaler in der Ausstellung malten und mit den Besuchern diskutieren, konzeptuell an das Ausstellungsprojekt „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ (1971) an.²⁷⁷¹ Darüber hinaus öffnete sie die Kunsthalle bis ca. 1985 für einen Gesprächskreis für Laienschaffende, der unter der Leitung von Helmut Berka²⁷⁷² und Günther Röhrdanz von der Volkshochschule Recklinghausen veranstaltet wurde.²⁷⁷³ Vom 4. September bis 10. Oktober 1982 richtete die Kunsthalle Recklinghausen, losgelöst von den Ruhrfestspielen, unter Schröders Leitung das zweiteilige Ausstellungsprojekt „Naive Kunst aus Frankreich: André Bauchant, Camille Bombois, Fernand Desnos, Dominique Lagru, Henri Rousseau, Germain van der Steen. Franz Klekawka - Laienmaler aus Dortmund“ aus. Die Ausstellung wurde als Weiterführung der in früheren Jahren begonnenen Vorstellung europäischer „naiver“ Künstler verstanden. Unter den insgesamt 141 Exponaten wurden Werke der Klassiker sowie der zeitgenössischen „Naiven“ gezeigt. Das Schaffen Klekawkas wurde mit 59 Werken aus verschiedenen Schaffensperioden in einer nie da gewesenen Breite präsentiert, die einen Überblick seines Œuvres ermöglichte.²⁷⁷⁴ Im Anschluss an Grochowiaks Konzept des „Naiven“ unterschied Fach zwischen virtuosen, an Kunstrichtungen orientierten Dilettanten mit technischen Fähigkeiten, die sie dem „naiven“ Künstler gegenüberstellte, der intuitiv aus einer inneren Notwendigkeit seine eigene Handschrift entwickelt.²⁷⁷⁵ Gleichzeitig stellte Schröder die Ausstellung in den Zusammenhang mit dem gewerkschaftlichen Kampf um mehr Freizeit und die langjährigen Bemühungen der Kunsthalle, Ort der Begegnung freizeitschaffender Werktätiger zu sein und diese zur sinnvollen Freizeitgestaltung und Kreativität anzuregen. Die Einzelausstellung „Franz Klekawka. Laienmaler aus Dortmund“ kündigte Schröder im Ausschuss für Kulturpflege und Öffentlichkeitsarbeit zugleich als Beginn einer kleineren Ausstellungsreihe an, welche zukünftig Künstler aus Nordrhein-Westfalen vorstellen sollte.²⁷⁷⁶

In der Ausstellung „Das Revier: Ansichten – Einsichten – Aussichten“, die vom 26. April bis 17. Juni 1990 anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Deutschen Gewerkschaftsbundes im Vestischen Museum präsentiert wurde, wurden unter Schröders Leitung erneut Werke von Laienkünstlern ins Zentrum gestellt. Da ein wesentlicher Programmpunkt der Ruhrfestspiele die Förderung der kreativen und musischen Anlagen sowie Fähigkeiten des Menschen war, wurde bei der Auswahl der Künstler die laienkünstlerische Betätigung bzw. künstlerische Technik in ihrer ganzen Breite berücksichtigt, ohne eine bestimmte Stilrichtung zu bevorzugen. Der Ausstellung war die traditionelle Zusammenkunft von Laienkünstlern aus verschiedenen europäischen Ländern wie der BRD, den Niederlanden, Österreich und Ungarn in Recklinghausen vo-

²⁷⁷¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text, ohne Verfasser (1973).

²⁷⁷² Helmut Berka studierte Kunst und Germanistik (Sek. I/II) und war als bildender Künstler tätig. Vgl. Stadt Herne (online).

²⁷⁷³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Durchschrift des Bürgertelefons, 30.01.1985.

²⁷⁷⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Sitzungsvorlage für die öffentliche Sitzung, 15.05.1982.

²⁷⁷⁵ Vgl. Schröder, Kat. Ausst. Recklinghausen 1982, o. S.

²⁷⁷⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Sitzungsvorlage für die öffentliche Sitzung, 15.05.1982.

rausgegangen. Wie Grochowiak maß auch Schröder dem Zusammentreffen große Bedeutung bei, um die Laienkünstler durch gemeinsame kulturelle Unternehmungen vor der Isolierung zu bewahren. Die Direktorin bezog sich in der Definition des Laienmalers im Wesentlichen auf Grochowiak. Als problematisch erachtete sie den Maßstab für die Beurteilung „naiver Kunst“. Die in privater Umgebung entstandene Laienkunst musste sich laut Schröder zum einen in musealen Räumen behaupten und zum anderen dem gleichen Anspruch an die Originalität der Bilderfindung gerecht werden wie der professionelle Künstler. Schröder führte schließlich „alte“ Kriterien des „Naiven“ mit den damaligen Herausforderungen zusammen.²⁷⁷⁷ Im Unterschied zu Grochowiak stellte sie jedoch fest, dass sich der Blick der Laienmaler durch das Malen schärft und sie ihre Umwelt „klarer und kritischer sehen als so mancher, der ihnen Flucht aus den Realitäten des Alltags und Außenseitertum vorwirft.“ Somit würden nicht nur heitere und schöne, sondern auch gesellschaftskritische Themen auftauchen. Schröder schreibt:

„Konflikte, mit denen der Schaffende direkt und persönlich konfrontiert ist, sei es in seinem Arbeitsbereich, seien es ökologische Probleme oder private Schicksalsschläge, diese Konfliktsituationen werden nicht ausgespart, sondern engagiert in Bilder umgesetzt.“²⁷⁷⁸

Die in den 1970er-Jahren vorherrschende Begeisterung für „naive Kunst“ ebte am Übergang zu den 1980er-Jahren allmählich ab, wie Brigitte und Erich Krug 1980 darstellen.²⁷⁷⁹ Der übergreifende Rückgang der Popularität zeichnete sich zu dieser Zeit auch in den labilen Preisen für „naive Kunst“ auf dem Kunstmarkt ab. Den Autoren zufolge hatte das Geschäft mit der „naiven Malerei“ zu Beginn der 1970er-Jahre ihren Höhepunkt erreicht. Krugs führen die Schwemme „naiver“ Künstler als Ursache für die einige Jahre später einsetzende Regression der Kaufbereitschaft an.²⁷⁸⁰ Jakovsky hatte bereits 1957 prophezeit, dass es in 15 Jahren keine „naiven“ Maler mehr geben würde, da in Paris und dem Département Seine maximal 40 unter 40.000 Malern wirklich „naive“ Künstler seien, von denen keiner jünger als 40 Jahre alt sei. Eine nachfolgende Generation hielt Jakovsky aufgrund des fehlenden Interesses der Jüngeren für ausgeschlossen.²⁷⁸¹ Trotz dieser Entwicklungen beschäftigte sich eine übersichtliche Gruppe von Fachleuten zunächst weiterhin mit „naiver Kunst“. 1982 erschien z. B. „Das Buch der Naiven Kunst“ von Max Fourny.²⁷⁸² Oto Bihalji-Merin veröffentlichte 1984 zusammen mit Nebojša-Bato Tomašević die „Enciklopedija naivne umetnosti sveta“, die unter anderem ins Englische und Deutsche übersetzt wurde.²⁷⁸³ Verschiedene der in den 1980er-Jahren erschienenen Publikationen wie diese zeigen, dass die in den unmittelbar vorausgegangenen Jahrzehnten etablierte Rezeptionsweise weitergeführt wurde. Wie Grochowiak Ende der 1980er-Jahre schreibt, hätten sich die Kriterien, anhand derer ein „naiver“ Künstler zu erkennen ist, seit seiner 1976 erschienenen Publikation

²⁷⁷⁷ Vgl. Schröder, Kat. Ausst. Recklinghausen 1990, o. S.

²⁷⁷⁸ Schröder, Kat. Ausst. Recklinghausen 1990, o. S.

²⁷⁷⁹ Vgl. Krug 1980, S. 148.

²⁷⁸⁰ Vgl. Krug 1980, S. 150 f.

²⁷⁸¹ Vgl. Jakovsky 1957, S. 76.

²⁷⁸² Fourny, Max: Das Buch der Naiven Kunst, Genf, Paris 1982.

²⁷⁸³ ,Oto Bihalji-Merin, Tomašević Nebojša-Bato: Enciklopedija naivne umetnosti sveta, Belgrad 1984; Dies.: World Encyclopedia of Naive Art, London 1984; Dies.: World Encyclopedia of Naive Art, Pennsylvania 1985; Weltencyklopädie Naive Kunst 1989.

nicht gewandelt.²⁷⁸⁴ Auch Hans-Jürgen Schwalm übernimmt in seinem Beitrag „Die Kunst der Naive“ von 2004 in Rückgriff auf Grochowiak den Begriff der „authentischen naiven Kunst“ und die mit diesem Konzept verbundenen Kriterien.²⁷⁸⁵ Dass die Kriterien des „Naiven“ fortbestanden und bis in die 2010er-Jahre weitergetragen wurden, belegen mehrere Veröffentlichungen. Im Zusammenhang mit der Ausstellung „Naive Kunst. Geschichte und Gegenwart“, die in den Jahren 1981 und 1982 im Kunsthistorischen Museum Bielefeld (8. März bis 5. Oktober 1981) und im Altonaer Museum Hamburg (23. September 1981 bis 10. Januar 1982) präsentiert wurde, war es den Kuratoren Volker Dallmeier und dem Künstler Werner Pöschel wie auch den Autoren des Ausstellungskataloges Matthias Engels und Arsen Prohribný ein Anliegen zwischen „authentisch naiver“ und „pseudonaiver“ Kunst zu unterscheiden, da damals die Grenzen zwischen der „naiven Kunst“ und anderen bildnerischen Bereichen undeutlich waren.²⁷⁸⁶ Die Ausstellung sollte dem Besucher zeigen, dass die „naive Kunst“ als Teil der modernen und zeitgenössischen Kunst ein Platz in der Kunstgeschichte zukommt.²⁷⁸⁷ Vor diesem Hintergrund bemühte man sich nach strengen Maßstäben authentische Werke für die Ausstellung auszuwählen und die Kriterien der „authentischen naiven Kunst“ darzustellen.²⁷⁸⁸ Dallmeier ist überzeugt, dass die strenge Differenzierung der Ausstellung einen großen Einbruch in der Rezeption der damaligen „naiven“ Kunst zur Folge hatte.²⁷⁸⁹

Wie Ulrich Weisner, damaliger Leiter der Kunsthalle Bielefeld, erläutert, war die „naive Kunst“ bis zum Beginn der 1980er-Jahre infolge von Scheinnaivität, übermäßiger und unangemessener Popularisierung, Kommerzialisierung und Vereinnahmung durch Ideologien oder Entfremdung zu dekorativen und werblichen Zwecken ins „Zwielicht“ geraten. Zudem sah man die Grenzen der „naiven Kunst“ zu anderen bildnerischen Bereichen wie der Volkskunst, Freizeitmalerie, Kunst von Kindern, „Naturvölkern“ oder psychisch Kranker zunehmend verschwimmen.²⁷⁹⁰ Engels kritisiert die wachsende Popularisierung der „naiven Kunst“ zu Beginn der 1980er-Jahre vor dem Hintergrund, dass sie auf Fehlinterpretationen, Missverständnissen, kommerziellen Spekulationen sowie unseriösen Manipulationen aufbaue. Durch diese Entwicklung sah Engels die authentisch naiven künstlerischen Leistungen zunehmend aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit verdrängt und akademische, kunsthandwerkliche und anderweitig fachlich vorgebildete Künstler begünstigt, sich aus Spekulation „naive“ Charakteristika anzueignen und sich mit „pseudonaiven“ Produkten auf „künstlerisch indifferenten modisch konformistischen“ Publikumsgeschmack auszurichten.²⁷⁹¹ Dabei handelt es sich laut Engels um „pseudonaive“ Faktoren, die das Erscheinungsbild der „naiven Malerei“ in Deutschland paralyisiert hätten. Die vorherrschende Unsicherheit im Verständnis und in der Beurteilung der „naiven Kunst“ führt der Autor auf Meinungsäußerungen kompetenter Experten, den Kunsthandel, publizistische Medien und

²⁷⁸⁴ Vgl. Grochowiak 1988, o. S.

²⁷⁸⁵ Vgl. Schwalm, Kat. Ausst. Dortmund 2004, S. 12.

²⁷⁸⁶ Vgl. Weisner, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, o. S.

²⁷⁸⁷ Vgl. Dallmeier, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981b, S. 21.

²⁷⁸⁸ Vgl. Weisner, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, o. S.

²⁷⁸⁹ Gespräch mit Volker Dallmeier in Hannover am 17.05.2014.

²⁷⁹⁰ Vgl. Weisner, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, o. S.

²⁷⁹¹ Vgl. Engels, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, S. 5.

vor allem journalistische Berichte, die auf unsachgemäße und anekdotische Effekte abzielten, zurück.²⁷⁹²

Im Jahr 1982 gründet sich zum Zweck der Bewahrung, Pflege und Anerkennung der „naiven Kunst“ auf Initiative von privaten Sammlern und Museumsleitern der gemeinnützige Verein Erich-Bödeker-Gesellschaft für naive Kunst e. V. Hannover. Zu den Gründungsmitgliedern gehören Kunstsammler, Museumsleute, Kunstkritiker und Galeristen, unter anderem Irmgard Feldhaus, ihre Nachfolgerin Gisela Götte, Thomas Grochowiak, Marianne Kühn, Charlotte Zander, Elke und Werner Zimmer und Volker Dallmeier, der den Vorsitz übernahm.²⁷⁹³ Neben der Organisation von Ausstellungen und dem Aufbau eines kleinen Archivs mit Publikationen zur „naiven Kunst“ erstellte die Gesellschaft 1988/1989 ein Verzeichnis über die Werke Erich Bödekers.²⁷⁹⁴ Dallmeier weist auf die bis heute vorherrschende Problematik hin, dass „die offizielle Kunstkritik und die Kunstmuseen vor allem in Deutschland die naive Kunst bislang nur zögernd akzeptieren oder sie auch einfach ignorieren.“²⁷⁹⁵ Mit der Überzeugung, dass „naive Kunst“ Teil der modernen, zeitgenössischen Kunst ist, bemüht sich die Gesellschaft sie bis in die Gegenwart als Teil der Moderne zu stärken und „authentische naive“ Künstler von Kitsch, „Sonntagsmalerei“ und Dilettantismus abzugrenzen.²⁷⁹⁶

Diese Intention zeigte sich in den 1980er-Jahren übergreifend. Auch die Ausstellung „Von Angesicht zu Angesicht. Das Bildnis in der naiven Kunst“, die von Juli bis September 1988 im Kunstmuseum des Kantons Thurgau, in der Kartause Ittingen, im Musée du Vieux-Château in Laval und im Clemens-Sels-Museum in Neuss gezeigt wurde, sollte laut Gisela Götte die Aufgabe erfüllen, in Bezug auf echte autonome Bildschöpfungen authentischer „Naiver“ und falsche, auf kommerziellen Erfolg ausgerichtete Werke „Pseudo-Naiver“ Künstler für Klarheit zu sorgen.²⁷⁹⁷ Am Thema des Porträts sollte das bildnerische Ausdrucksvermögen des Laienschaffens geprüft werden. Als Maßstäbe dienten die überlieferten gängigen Kriterien, denen zufolge der „Naive“ als isolierter, ungeschulter Individualkünstler charakterisiert wird, der ohne Vorbilder seinem inneren Auftrag folge und von Beginn an aus fertigem Formvokabular schöpft. Der üblichen Rezeption entsprechend, gesteht die damalige Direktorin des Clemens-Sels-Museums Neuss dem „naiven“ Künstler eine konstante Handschrift zu.²⁷⁹⁸ Karl Ruhrberg unterscheidet 1987 zwischen den „echten Naiven“, den intellektuellen „Roßtäuschern“ und den „Sonntagsmalern“, die aus Schulen hervorgehen. Der Autor meint, dass die Naiven „einen Rest der Ursprüng-

²⁷⁹² Vgl. Engels, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981, S. 11.

²⁷⁹³ Gespräch mit Elke und Werner Zimmer in Düsseldorf am 28.03.2017; Gespräch mit Volker Dallmeier in Hannover am 17.05.2014.

²⁷⁹⁴ Einführungsvortrag von Volker Dallmeier anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Selbst ist der Mann. Erich Bödeker und Josef Wittlich“ am 19.03.2017; Erich Bödeker, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Kunstverein Hannover, Stuttgart 1988.

²⁷⁹⁵ Erich Bödeker-Gesellschaft (online).

²⁷⁹⁶ Gespräch mit Volker Dallmeier in Hannover am 17.05.2014; Einführungsvortrag von Volker Dallmeier anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Selbst ist der Mann. Erich Bödeker und Josef Wittlich“ am 19.03.2017.

²⁷⁹⁷ Gisela Götte erachtet die Produkte didaktischer „Freizeitgestaltung“ nicht als „authentische naive Kunst“. Vgl. Götte, Kat. Ausst. Ittingen u. a. 1988, S. 27.

²⁷⁹⁸ Vgl. Götte, Kat. Ausst. Ittingen u. a. 1988, S. 26 f.

lichkeit anonymer Volkskunst, die mit den großen europäischen Kunststilen unterging, in unser problembeladenes Säkulum hinübergerettet“ hätten.²⁷⁹⁹

Während in den 1980er-Jahren vereinzelt Ausstellungen zur sogenannten „klassischen naiven Kunst“ konzipiert wurden, waren Ausstellungen mit „naiven“ Werken laut Schröder in den 1990er-Jahren rar gewesen.²⁸⁰⁰ Ebenso wurden sie in öffentlichen Medien kaum rezipiert und es gab nur noch wenige Galerien für „naive Kunst“, da der Boom in der Vermarktung endgültig rückläufig gewesen sei, wie Schröder meinte.²⁸⁰¹ Ausstellungen zur „naiven Kunst“ wie die noch 1987 in Zagreb veranstaltete „Naivi '87“ und die 1994 und 1997 von der Slovenská národná galéria in Bratislava ausgerichtete „Insita '94“ bzw. „Insita '97“ bildeten Ende der 1980er-Jahre wie auch in den 1990er-Jahren Ausnahmen. 1988 zeigte das IfA in der von Grochowiak, Feldhaus und Pretzell zusammengestellten Ausstellung „Naive Malerei. 89 Werke von 32 Künstlern aus der Bundesrepublik Deutschland“, wie es zum Ende der 1980er-Jahre in der BRD um die „naive Kunst“ bestellt war und in welcher Vielfältigkeit individueller Ausdrucksweisen vorlagen.²⁸⁰² Das Kunstmagazin „Art“ präsentierte auf dem Cover der Januarausgabe von 1998 Rousseaus Gemälde „Der Traum“ (1910) mit der Titelzeile „Henri Rousseau & Co, Naive Kunst: heute wieder aktuell“. Der Artikel von Alfred Nemeček thematisiert, dass sich die Kunst der klassischen Autodidakten den Maßstäben der Akademie entzieht und liefert zugleich eine Definition der „naiven Kunst“, womit dieser Beitrag ein Beleg für das andauernde Interesse in den 1990er-Jahren sowie die andauernde Verwendung des Terminus „naive Kunst“ ist. Laienkünstlerische Äußerungen, für die sich der Begriff „naive Kunst“ schließlich etabliert hatte²⁸⁰³, wurden am Übergang zu den 1990er-Jahren wie Werke der „Art brut“ vielfach unter die „Outsider Art“²⁸⁰⁴ gefasst²⁸⁰⁵, was seinen Niederschlag in diversen Gründungen von Museen für „naive Kunst“ und „Art brut“ bzw. „Outsider Art“ fand. Zu nennen wären hier beispielsweise Stichting De Stadshof, Museum voor Naïeve en Outsider Kunst, die 1994 aus der 1985 ins Leben gerufenen Stichting Museum voor Naïeve Kunst hervorging.²⁸⁰⁶ In Frankreich, wo bereits Mitte der 1970er-Jahre das erste Museum für „Art brut“ in Lausanne eröffnet hatte, folgte 1986 das städtische Musée d'Art Brut & Art Singulier und Musée d'Art Naïf – Max Fourny in Paris. Im Jahr 1988 wurde das Museum im Lagerhaus im schweizerischen St. Gallen gegründet, dessen Trägere-

²⁷⁹⁹ Vgl. Ruhrberg 1987, S. 142.

²⁸⁰⁰ Zum Beispiel: „Rousseau, Bombois, Bauchant, Vivin, Séraphine et les Peintres Naïfs Allemands“, Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky, Nizza, 1984; „Le Douanier Rousseau“, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 1984/85; „Henri Rousseau“, The Museum of Modern Art, New York 1985.

²⁸⁰¹ Vgl. Schröder, Kat. Ausst. Koblenz / Lissingen 1990, S. 49.

²⁸⁰² Vgl. Grochowiak 1988, o. S.

²⁸⁰³ Krugs sagten 1980 voraus, dass dieser trotz Unzulänglichkeiten auch in Zukunft gängiger Terminus sein würde. Vgl. Krug 1980, S. 16.

²⁸⁰⁴ Der Begriff „Outsider Art“ wurde 1972 von Roger Cardinal als englischsprachige Alternative zur Art brut eingeführt. Vgl. Krsák 2007, S. 7.

Während Dubuffet „Naive“ aus seiner Definition der „Art Brut“ ausschloss, zählte Roger Cardinal „naive“ Künstler zur „Outsider Art“. Der Begriff erlaube die Analyse der Werke sowohl in ästhetischer als auch in sozialer Hinsicht, was Dallmeier als wichtig erachtet, da sich die darunterfallende Kunst auch durch den besonderen Charakter ihrer Produktion auszeichnen würde. Vgl. Dallmeier, Kat. Ausst. Siegburg 2012, o. S.

²⁸⁰⁵ Vgl. Kaufmann: Museum Charlotte Zander, 2015, S. 18.

²⁸⁰⁶ Vgl. Collectie De Stadshof (online).

rin die Stiftung für schweizerische Naive Kunst und Art Brut ist.²⁸⁰⁷ Zu den zentralen Kunstrichtungen der Sammlung gehören „Art brut“, „Outsider Art“, „Naive Kunst“ und die sogenannte „Bäuerliche Naive“.²⁸⁰⁸ Das Museum definiert die „naive Kunst“ wie folgt:

„Naive Kunst beschreibt keinen künstlerischen Stil. Sie spiegelt eine innere Haltung, ein ungebrochenes Verhältnis zur eigenen Umwelt und zur gestalterischen Umsetzung. Naive Künstlerinnen und Künstler wollen die Realität möglichst genau wiedergeben. Doch folgen sie im Bild ihrer persönlichen Wahrnehmung. Naive Kunst verbindet Erzählfreude, Einfallsreichtum und Fantasie. Es ist eine subjektive, nur am eigenen Erleben gemessene Realität.“²⁸⁰⁹

Wie Volker Dallmeier darstellt, seien zwischen 2000 und 2010 einige Künstler, die wie Bödeker, Nikifor, Thegen, Raffler oder Wittlich Jahrzehnte lang als „authentische Naive“ gegolten hätten, der „Art brut“ oder „Outsider Art“ zugewiesen worden, was anschaulich zeige, wie sich bestimmte Rezeptionsweisen und Thesen mit der Zeit verändern und neu aufgefasst werden.²⁸¹⁰ Die „Outsider Art“, der sich eine größere Anzahl von Galerien annahm, konnte eine große Nachfrage auf dem Kunstmarkt verzeichnen. Die 1972 gegründete „Kleine Galerie Bad Godesberg“, die von Beginn an „naive Kunst“ im Großraum Bonn bekannt machen wollte, spezialisierte sich in den 1990er-Jahren unter dem Namen Wasserwerk.Galerie Lange in Siegburg „Art brut“ und „Outsider Art“.²⁸¹¹

Dallmeier spricht 2014 im Hinblick auf die „naive Kunst“ von einem abgeschlossenen Gebiet, da in den letzten zwei Jahrzehnten einerseits die Produktion ins Stocken geraten und andererseits international kein „authentischer naiver“ Künstler entdeckt worden ist.²⁸¹²

III.7 Grochowiak: Experte und Förderer der „naiven Kunst“

Dass „eine Reihe von wirklich Naiven im Ruhrgebiet“ zum einen entdeckt worden und zum anderen als „authentische Naive“ in die Kunstgeschichte eingegangen sei, wie Grochowiak selbst in einem Interview äußerte, nahm er für sich selbst in Anspruch. Der Museumsleiter war überzeugt, dass das langsam aufgekommene Interesse an der Kunst der „Naiven“ und ihre Wertschätzung als authentische Kunst zu einem nicht geringen Teil durch Recklinghausen in Bewegung gekommen wären.²⁸¹³ Die Laienkunst von Arbeitern war im Ruhrgebiet zwar bereits im Rahmen der Kulturarbeit der Industrieunternehmen gefördert worden, doch verhalf Grochowiak ihr in seinem Amt als Direktor der städtischen Museen Recklinghausen und Ausstellungsleiter der Ruhrfestspiele durch unterschiedliche Bemühungen zu öffentlichem Ansehen. Zudem wird ihm zugeschrieben, Recklinghausen zu einem überregionalen Zentrum der „naiven Kunst“ ge-

²⁸⁰⁷ Vgl. museum im lagerhaus, Museum (online).

²⁸⁰⁸ Vgl. museum im lagerhaus, Sammlung (online).

²⁸⁰⁹ museum im lagerhaus, Naive Kunst (online).

²⁸¹⁰ Vgl. Dallmeier, Kat. Ausst. Siegburg 2012, o. S.

²⁸¹¹ Vgl. Wasserwerk (online).

²⁸¹² Gespräch mit Volker Dallmeier in Hannover am 17.05.2014.

²⁸¹³ Vgl. Grasskamp 2009, S. 51.

macht zu haben²⁸¹⁴ und der Kunsthalle zu einem bis heute währenden internationalen Ansehen verholfen zu haben.²⁸¹⁵ Die Kunsthalle Recklinghausen war über die 1950er-, 1960er- und 1970er-Jahre hinweg als Ausstellungsplattform wie auch als Anlaufstelle für Laienkünstler und Fachleute zum Ort „naiver Kunst“ geworden. Die überlieferte schriftliche Korrespondenz deckt auf, dass sich sowohl diverse Kunsteinrichtungen in Bezug auf die „naive Kunst“ ratsuchend an die Kunsthalle wandten²⁸¹⁶ als auch Laienkünstler eigeninitiativ den Kontakt aufnahmen, um ihre Werke bewerten zu lassen und Interesse an einer Ausstellungsteilnahme zu bekunden.²⁸¹⁷ Grochowiak und Schröder zeigten sich stets interessiert an den Arbeiten engagierter Laien.²⁸¹⁸ Bihalji-Merin schrieb 1975 wertschätzend an seinen Freund Grochowiak:

„Deine weltoffene Verbundenheit mit den werktätigen Menschen, die Deine Phantasie beschwingt, die Strömungen der Kultur und Kunst voraus empfinden lässt und Kontakte ermöglicht, die ein weniger kommunikativer Museumsmann kaum verwirklichen könnte.“²⁸¹⁹

Dass Grochowiak noch vor Erscheinen seines Buches „Deutsche naive Kunst“ (1976) als Experte für „naive Kunst“ wahrgenommen wurde, ist auf die überregional wahrgenommenen Ruhrfestspiel-Ausstellungen zurückzuführen, an deren Konzeption und Realisierung er maßgeblich beteiligt war.²⁸²⁰ Sie leisteten einen bedeutenden Beitrag zur Popularisierung der „naiven Kunst“. Infolge der Förderung der Arbeiter-Laien Künstler aus dem Ruhrgebiet unter dem Aspekt des „Naiven“ waren diese spätestens seit den 1960er-Jahren deutschlandweit sowie international in Ausstellungen zur „naiven Kunst“ präsent gewesen und über ihre Grenzen hinaus bekannt geworden. Zu repräsentativen Ausstellungen, in denen Laienkünstler wie Bödeker, die Brüder Gerlach, Hertmann, Klekawka und Valerius vertreten waren, zählen beispielsweise „Naive Kunst aus Bali, Jugoslawien und dem Ruhrgebiet“ (1964) in Darmstadt, „I naifs. Mostra internazionale dei pittori naifs“ (1969) in Lugano oder die umfangreiche Schau „Die Kunst der Naiven“, die 1974/75 in München sowie Zürich gezeigt wurde. Werke des Laienmalers Klekawka wurden 1973 unter anderem in Iisalmi (Finnland) („Naiivi Taide“, Amos-Anderson-Museum)²⁸²¹ ausgestellt.

Über die Förderung der Laienkunst im Rahmen der Ruhrfestspiele hinaus baute Grochowiak ein Netzwerk mit der internationalen Kunstszene auf, indem er Werke von Laienkünstlern insbesondere aus dem Ruhrgebiet in fremde Ausstellungen vermittelte und diese zum Teil in Form von Leihgaben unterstützte. Das Rotterdamer Museum Boijmans van Beuningen griff z. B. auf Grochowiaks Vorschlag zurück, drei Werke Kazmierczaks in die Ausstellung „Lusthof der

²⁸¹⁴ Vgl. Schwalm 2003, S. 6.

²⁸¹⁵ Vgl. Stadt Recklinghausen 2004, S. 3.

²⁸¹⁶ Beispielsweise fragte die Galerie Eisenmann nach einigen Adressen von Laienkünstlern, um diese zur Teilnahme an der 15. Sonntagsmalerausstellung einzuladen. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schlemper an Schröder, 06.07.1976.

²⁸¹⁷ Sophie Marx aus Köln-Poll schrieb Grochowiak persönlich an, um sich für die Triennale in Bratislava zu bewerben. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Marx an Grochowiak, 16.02.1966.

²⁸¹⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41-87, Bd. 2 (Korrespondenzen divers).

²⁸¹⁹ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bihalji-Merin an Grochowiak, 14.06.1975.

²⁸²⁰ Vgl. Grochowiak 1976, S. 277 f.

²⁸²¹ Vgl. o. V., Kat. Ausst. Oberhausen 2000, S. 132.

Naïven“ (11. Juli bis 6. September 1964) zu integrieren²⁸²², die anschließend unter dem Titel „Le monde des naïfs“ (14. Oktober bis 6. Dezember 1964) ins Musée National d'Art Moderne nach Paris wanderte. Auch für die Ausstellung „Naive Malerei aus acht europäischen Ländern“, die in der Neuen Galerie der Stadt Linz (17. Dezember 1964 bis 24. Januar 1965) und im Kulturamt Kapfenberg (4. bis 15. Februar 1965) gezeigt wurde, traf Grochowiak die Auswahl von 20 Laienkunstwerken²⁸²³, die der Direktor der Neuen Galerie, Walter Kasten, akzeptierte.²⁸²⁴

Im Falle von Leihanfragen oder der Organisation von Ausstellungen vertrat die Kunsthalle in der Korrespondenz mit anderen Institutionen initiativ die Interessen der Laienkünstler, zu denen sie in ständigem Kontakt stand.²⁸²⁵

Mit der Teilnahme an der Jury des Wettbewerbs „Schiffe und Häfen“ (1972) stellte Grochowiak laut den Ruhrnachrichten einen weiteren Versuch an, die „naive Malerei“ in der Bundesrepublik bekannt zu machen.²⁸²⁶ Grochowiak ging davon aus, dass der Wettbewerb durch die von ihm konzipierten Ruhrfestspiel-Ausstellungen „Naive Kunst aus dem Ruhrgebiet“, die 1971 im Altonaer Museum gezeigt wurde, und die im selben Jahr in der Kunsthalle veranstaltete Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ die in Hamburg ansässigen Veranstalter, das Altonaer Museum, das Norddeutsche Landesmuseum, das Stern-Magazin und die Westbank AG angeregt wurde.²⁸²⁷ Jeder Laien- und „Sonntagsmaler“ aus der Bundesrepublik Deutschland, der das 18. Lebensjahr vollendet hatte, konnte mit einer Arbeit zum Thema „Schiffe und Häfen“ mit Ölbildern, Aquarellen, Zeichnungen, Materialbilder und Collagen an dem Wettbewerb teilnehmen.²⁸²⁸ Grochowiak lud persönlich „alte Freunde“, darunter Franz Brandes, Friedrich Gerlach, Karl Hertmann, Karl-Heinz Thewissen und Max Valerius zur Teilnahme ein.²⁸²⁹ Die aus dem Wettbewerb hervorgegangene Ausstellung wurde unter anderem in der Westbankschalterhalle im

²⁸²² Grochowiak wählte Kazmierczaks Gemälde „Die Geduldsprobe“ (1951), „Der Sonntagsmaler“ (1958), „Paradies“ (1961) für die Ausstellung „Lusthof der Naïven“ aus. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hammacher-van den Brande an Grochowiak, 20.01.1964.

²⁸²³ Grochowiak schlug Werke der folgenden Künstler als Leihgaben vor: „Heiliger Christopherus“ (1960), „Madonna“ (1960), „Denkmal einer Kuh“ (o. A.) von Erich Bödeker (Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Kasten, 01.12.1964); „Am Totenbett“ (1955), „Der Wanderer“ (1958), „Angst“ (1958), „Nachtkerzen“ (1963), „Die Zeit X“ (1963) von F. Gerlach; „Tante Rosa“ (1961), „Bei der Morgenwäsche“ (1962) von Karl Hertmann; „Geburtstagsfeier“ (1960), „Die Geduldsprobe“ (1951), „Der Sonntagsmaler“ (1958), „Paradies“ (1961) von Karl Kazmierczak (Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Kasten, 11.11.1964.); „Das Schloß“ (1958), „Seerosenteich“ (1959), „Sommerfreuden am Meer“ (1962), „Reiterin“ (1962) von Hans Koehn; „Waldkapelle“ (1962), „Industrie“ (1962) von Max Valerius.

²⁸²⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kasten an Schröder, 24.09.1964; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kasten an Grochowiak, 26.02.1964.

²⁸²⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief Grochowiak an Mahlow, 07.12.1965.

²⁸²⁶ Vgl. o. V.: Grochowiak bewertete naive Maler, 1972.

²⁸²⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Grochowiak, 18.02.1972.

²⁸²⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, schiffe + häfen, Teilnahme-Broschüre, 12.1971, o. S.

²⁸²⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Grochowiak, 18.02.1972.

Weitere Laienkünstler, die von Grochowiak aufgefordert wurden am Wettbewerb teilzunehmen, waren Hildegard Auer, Ida Bock, Henry Dieckmann, Vivian Ellis, Gerlinde Krauß, Lisa Kreitmeir, Dorothea Löbl-Bock, Karl Palleta, Max Seifert, Maja Kunert, Hans Menne, Anneliese Reisig, Heinrich Schilling, Alfred Ficnar, Johann Adamczyk und Josef Wittlich. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Grochowiak, 18.02.1972.

Altonaer Einkaufszentrum (30. Juni bis 10. August 1972)²⁸³⁰ und in der Kunsthalle Recklinghausen (5. November bis 10. Dezember 1972) gezeigt.²⁸³¹

Grochowiak engagierte sich überdies initiativ, indem er Leihgaben vermittelte oder in den 1960er- und 1970er-Jahren konzeptuell an externen Ausstellungen mitwirkte. Im Fall der vom 10. September bis 31. Oktober 1972 von der Slowakischen Nationalgalerie ausgerichteten, international angesehenen „3. Triennale der insiten Kunst“ 1972 in Bratislava (ČSSR)²⁸³², die 1966 zum ersten Mal veranstaltet wurde, ernannte man Grochowiak als Kommissar für die Zusammenstellung der Exponate der deutschen Abteilung, die wie andere nationale Beiträge geschlossen gezeigt wurde.²⁸³³ Gegenüber der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes setzte sich Grochowiak zielbewusst für die Bereitstellung der finanziellen Mittel für die Realisierung der deutschen Abteilung ein, indem er strategisch auf politische Aspekte anspielte:

„Wenn man davon ausgeht, daß gerade in einem der sozialistischen Länder diese Triennale stattfindet, sollte die Bundesrepublik besondere Anstrengungen machen, um hier durch imponierende Resultate zu demonstrieren, daß in der Bundesrepublik die Freizeit und ihre Gestaltung einen hervorragenden Raum einnimmt. Meine bisherigen Beobachtungen in den vorangegangenen Triennalen haben ergeben, daß sich ein konzentriertes Interesse besonders der Ostblockstaaten auf den Beitrag der Bundesrepublik gerichtet hat.“²⁸³⁴

Da ihm die Auswahl der Werke freistand²⁸³⁵, entschied sich Grochowiak für die Einbeziehung von Vivian Ellis, Minna Ennulat, Franz Klekawka, Lisa Kreitmeir, Karl Borro Palleta und Manfred Söhl.²⁸³⁶ Die Leihgaben bezog er aus der Sammlung der Städtischen Museen Recklinghausen wie auch aus den Sammlungen Holzinger, München (Vivian Ellis), Egon Hassbecker, Eberbach (Minna Ennulat) oder Sammlung Schweisfurth, Herten (Lisa Kreitmeir).²⁸³⁷ Das Veranstaltungsprogramm umfasste neben einer Tagung der internationalen Jury (7. bis 9. September) und einem Internationalen Symposium über Fragen der „Insite- Kunst“ (11. bis 12. September)²⁸³⁸ ebenfalls eine Sonderausstellung nationaler Kollektionen mit Klassikern der „naiven Kunst“ aus Frankreich, Jugoslawien und Deutschland, die jeweils aus 20 Exponaten bestehen sollten.²⁸³⁹ Grochowiak trug jeweils zehn Werke von Carl Christian Thegen, Paps und Friedrich Gerlach²⁸⁴⁰ zu-

²⁸³⁰ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1972, S. 3.

²⁸³¹ Vgl. o. V.: Thomas Grochowiak, 1972.

²⁸³² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Wettbewerbsordnung, o. D.

²⁸³³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hraško an Grochowiak, o. D.

²⁸³⁴ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bammer, 27.06.1972.

²⁸³⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hraško an Grochowiak, o. D.; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hraško an Grochowiak, 02.02.1972.

²⁸³⁶ Franz Klekawka war mit folgenden Werken bei der „3. Triennale der insiten Kunst“ vertreten: „Demonstration“ (1970), „Knappenfest“ / „Bergmannskapelle“ (1971), „Pfungstprozession“ (1971). Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Kollektion der Bundesrepublik Deutschland, o. D. (1972).

²⁸³⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Kollektion der Bundesrepublik Deutschland, o. D. (1972).

²⁸³⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Veranstaltungsprogramm, o. D.

²⁸³⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hraško an Grochowiak, o. D.

²⁸⁴⁰ Folgende Werke wurden von F. Gerlach ausgewählt: „Tote am Bett“ (1955), „Angst“ (1958), „Nachtkerzen“ (1963), „Das Experiment“ (1964), „Die Pranke“ (1964, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen), „Der Bahnhof“ (1965), „Der Herbst“ (1966), „Illusion“ (1971, Moers, Sammlung Manfred Tappen), „Die heilige Bombe“ (1971, damals Herten Nachlass Gerlach), „Endstation“ (1972, damals Herten Nachlass Gerlach). Es ist keine Begründung für diese Werkauswahl dokumentiert. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Kollektion der Bundesrepublik Deutschland, o. D. (1972).

sammen.²⁸⁴¹ Grochowiak übte im Nachgang gegenüber Ján Hraško, dem Direktor der Slowakischen Nationalgalerie, heftige Kritik an der Vorgehensweise der Ausstellungsorganisation, die nur einen kleinen Teil der von ihm für die Sonderausstellung zusammengetragenen Werke ausgestellt habe und ihm nicht erlaubte, Themengruppen zu bilden, denen er die deutschen Künstler nach Herkunft und Mentalität hätte zuordnen können.²⁸⁴² Darüber hinaus kritisierte Grochowiak die Sonderausstellung, da darin nur ein kleiner Teil der von ihm zusammengetragenen Werke von Thegen, Paps und Gerlach ausgestellt gewesen wäre. Die Triennale-Leitung habe, ohne Grochowiak in seiner Funktion als deutschen Kommissar zu informieren, eigenmächtig zusätzliche Werke von „Naiven“ und „pseudo-naiven“ Künstlern aus der Bundesrepublik bei einer Kunsthandlung angefragt und ausgestellt.²⁸⁴³

Des Weiteren wurde Grochowiak für die Teilnahme am internationalen Organisationskomitee und der internationalen Jury der „naivni '70“, einem internationalen Treffen der „naiven Kunst“ in Zagreb (Jugoslawien) vorgeschlagen. Neben einer Wunschauswahl des Leiters der Galerija grada zabreba, Boris Kelemen²⁸⁴⁴, nominierte Grochowiak die Laienkünstler Bödeker, F. Gerlach, Kazmierczak, Hertmann und Klekawka.²⁸⁴⁵ Im Rahmen einer Diskussion des Symposiums, das sich mit den Problemen der „naiven Kunst“ beschäftigte, referierte Grochowiak über die „Naiven“ und das Verhältnis zu ihrer Umwelt.²⁸⁴⁶

Er erhielt durch die Einladung Jugoslawiens und die staatliche Unterstützung die Möglichkeit der deutschen „naiven Kunst“, darunter eine Auswahl von Laienkünstlern aus dem Ruhrgebiet, den Weg auf die internationale Bühne zu ebnen und sich darauf einen Stellenwert zu sichern. Unter den vertretenen zehn deutschen Laienkünstlern²⁸⁴⁷ wurde Kazmierczak mit dem Preis der Triennale „naivni '70“ ausgezeichnet. Bödeker erhielt für seine Skulpturengruppe einen Preis, der eine Sonderausstellung bei der „naivni“ 1973 beinhaltete.²⁸⁴⁸ F. Gerlach wurde angeblich auch als Preisträger in Betracht gezogen, doch waren seine Werke der Jury am Ende nicht „naiv“ genug.²⁸⁴⁹

Die Abhängigkeit seines Mitwirkens am internationalen Organisationskomitee und der internationalen Jury, das Grochowiak als wichtige kulturpolitische Aufgabe betrachtete, nutzte er gegenüber dem Auswärtigen Amt als Argument, um die nötigen finanziellen Mittel für die Projektbeteiligung sicherzustellen. Grochowiak wollte mit der Teilnahme Deutschlands Stellung gegen die

²⁸⁴¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Kollektion der Bundesrepublik Deutschland, o. D. (1972).

²⁸⁴² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Kelemen, 25.02.1972.

²⁸⁴³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Hraško, 01.02.1973.

²⁸⁴⁴ Kelemen schlug für die deutsche Teilnahme die Laienkünstler Adalbert Trillhaase, Friedrich Schröder-Sonnenstern, György Stefula, Josef Wittlich sowie Paps, von dem sich zwei Werke in der Sammlung befanden, und Manfred Söhl vor. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kelemen an Grochowiak, o. D.

²⁸⁴⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an von Maltzahn, 20.04.1970.

²⁸⁴⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Pressemeldung der Städtischen Kunsthalle, 09.07.1970.

²⁸⁴⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief des Generalkonsulats der Bundesrepublik Deutschland an das Auswärtige Amt, o. D.

²⁸⁴⁸ Vgl. o. V., Kat. Ausst. München 1975, S. 41.

²⁸⁴⁹ Vgl. o. V.: Grochowiak bringt Anregung für Festspielausstellung mit, 1970.

negative Bewertung der „Naiven“ durch die Ostblockstaaten beziehen. Diese beabsichtigten die in der Freizeit künstlerisch tätigen Menschen zu professionellen Künstlern zu schulen und nutzen die Volkskünstler als propagandistisches Aushängeschild für kulturelle Leistungen, wie er an Freiherr von Maltzahn vom Auswärtigen Amt schreibt.²⁸⁵⁰ Grochowiak führt aus:

„In Jugoslawien ist man ja bekanntlich auch offiziell anderer Meinung und die Beteiligung der Bundesrepublik sollte diese Auffassung, die der Idee der Freiheit der Kunst dient, unterstützen.“²⁸⁵¹

Die „naivni“ wurde von staatspolitischer Seite als Kulturereignis ernst genommen und schließlich finanziell unterstützt.²⁸⁵² Das Generalkonsulat der Bundesrepublik Deutschland resümiert nach Beendigung der „naivni ’70“ in einem Brief an das Auswärtige Amt: „Jugoslawien betrachtet sich – wohl nicht zu Unrecht – als führend auf dem Gebiet der Naiven Malerei.“²⁸⁵³

Im Jahr 1973 gehörte Grochowiak neben Fachleuten wie Oto Bihalji-Merin, Renilde Hamacher-van den Brande oder Boris Kelemen erneut der internationalen Jury sowie dem internationalen Organisationskomitee der „naivi ’73“ an, die vom 1. Juni bis 1. September 1973 zum zweiten Mal als internationales Treffen „naiver Kunst“ veranstaltet wurde.²⁸⁵⁴ Austragungsorte waren verschiedene Institutionen in Zagreb wie die Galerija primitivne umjetnosti, das Museum für Kunst und Gewerbe (Muzej za umjetnost i obrt), das Etnografski Muzej, die Hlebine Galerija und der Fabrika der Firma Podravka in Koprivnica. Darüber hinaus stellte Grochowiak nach eigenem Ermessen die nationale Kollektion mit Werken aus den Jahren 1970 bis 1973 in Recklinghausen zusammen²⁸⁵⁵, da das Ausstellungskonzept der „naivi ’73“ das aktuelle „naive“ Schaffen veranschaulichten wollte.²⁸⁵⁶ Zu den ausgewählten Künstlern zählten Franz Klekawka²⁸⁵⁷, Max Raffler und Minna Ennulat.²⁸⁵⁸ Während das Institut für Auslandsbeziehungen die administrative Abwicklung übernahm, organisierte Grochowiak den Transport, kümmerte sich um Rahmungen und Sockel, die Versicherung der Leihgaben und ihre Einrichtung in der Ausstellung.²⁸⁵⁹ Für die Zusammenstellung der Exponate erhielt er ein Honorar.²⁸⁶⁰ Anneliese Schröder wurde für die Erstellung der Biografien und des Werkverzeichnisses ebenfalls be-

²⁸⁵⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an von Maltzahn, 20.04.1970.

²⁸⁵¹ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an von Maltzahn, 20.04.1970.

²⁸⁵² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Pressemeldung der Städtischen Kunsthalle, 09.07.1970.

²⁸⁵³ Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief des Generalkonsulats der Bundesrepublik Deutschland an das Auswärtige Amt, o. D.

²⁸⁵⁴ Vgl. Kat. Ausst. Zagreb 1973, S. 3.

²⁸⁵⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Kostenvoranschlag, o. D.

²⁸⁵⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bašičević an Grochowiak, 02.02.1973.

²⁸⁵⁷ Ausgewählte Werke von Franz Klekawka: „Der Messdiener“ (1971, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen), „In memoriam Erich Bödeker“ (1971), „Der 1. Mai“ (1971), „Die große Reparatur“ / „Großreparatur im Walzwerk“ (1972 Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen), „Betriebsratwahl“ (1972, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen) und „Die Segnung der Felder“ (1973, damals im Besitz des Künstlers). Vgl. Kat. 1973. Die Exponate von Max Raffler wurden ebenfalls der Sammlung des Vestischen Museums entnommen und aus der Sammlung Holzinger und dem Clemens-Sels-Museum Neuss entliehen. Die Werke von Minna Ennulat kamen als Leihgaben aus dem Vestischen Museum und verschiedenen Privatsammlungen.

²⁸⁵⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bašičević an Grochowiak, 06.03.1973.

²⁸⁵⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Kostenvoranschlag, o. D.

²⁸⁶⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rechnung von Grochowiak (1973).

zahlt.²⁸⁶¹ Einen der vier ersten Preise erhielt Klekawka mit den meisten Punkten.²⁸⁶² Darüber hinaus sollte es eine Ausstellung der Preisträger von 1970, Micheline Boyadjian, Germain van der Steen, Andrej Steberl, Ivan Rabuzin, Erich Bödeker²⁸⁶³ und anderen geben, von denen jeder mit maximal 20 Werken vertreten sein durfte. Anders als geplant war Bödeker letztlich nicht vertreten.²⁸⁶⁴ Außerdem gab es mehrere posthume Retrospektiven zum Gedächtnis „naiver“ Künstler, zu denen F. Gerlach gehörte, der 1972 verstorben war.²⁸⁶⁵

Da Grochowiak bereits in den Vorjahren Beauftragter für die Teilnahme der BRD gewesen sei, bat ihn Boris Kelemen von der Galerie für primitive Kunst, die deutsche Teilnahme 1977 zu organisieren, an der die Veranstalter ausgesprochen großes Interesse hatten, da Klekawka als Preisträger aus der „naivi '73“ hervorgegangen war und mit 20 Bildern in einer Einzelausstellung im Rahmen der „naivi '77“ vertreten sein sollte. Aufgrund der ernst zunehmenden Konkurrenz aus anderen Ländern erachtete man es als bedeutsam, dass auch neue Künstler aus der BRD teilnahmen.²⁸⁶⁶ Mit dem Argument, dass die Ausstellung „naivi '77“ international beschickt wurde und als international künstlerisches Ereignis von hohem Rang gegolten habe, empfahl Grochowiak die Teilnahme der BRD gegenüber dem Auswärtigen Amt, das man um 8.000 DM für die Abdeckung der Kosten für den Transport der Werke zur Sammelstelle in der Kunsthalle Recklinghausen, den Hin- und Rücktransport nach Zagreb, für Reisekostenzuschüsse, Auf- und Abbau, der Teilnahme am Symposium in Zagreb, Fotos für Katalog und Presse, Übersetzungen etc. bat.²⁸⁶⁷ Infolge der Einbeziehung ausgewählter Arbeiter-Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet war es Grochowiak nicht nur zuzuschreiben, dass diese mit Preisen ausgezeichnet wurden, sondern ebenso öffentliche Anerkennung genossen und internationale Bekanntheit erlangten. Des Weiteren ist es Grochowiaks Engagement zuzuschreiben, dass Werke der Arbeiter-Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet in Sammlungen europäischer Museen eingingen. Somit führte er beispielsweise Bödeker, den er 1961 kennengelernt hatte²⁸⁶⁸, als anschauliches Beispiel für einen in europäischen und internationalen Sammlungen vertretenen „naiven“ Künstler aus dem Ruhrgebiet an.²⁸⁶⁹

Seine Unterstützung der „Naiven“ führte Grochowiak auch im Rahmen von gewerkschaftlich initiierten Veranstaltungen zum Freizeitschaffen in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre fort. Die Ruhrkohle AG hatte die Werkauswahl für ihre in Zusammenarbeit mit der Revierarbeitsgemein-

²⁸⁶¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rechnung von Schröder (1973).

²⁸⁶² Vgl. o. V.: Als erster deutscher naiver Maler wurde Dortmunder Klekawka in Zagreb prämiert, 1973.

²⁸⁶³ Im Jahr 1970 erwähnt Bödeker in einem Interview, dass er im Rahmen der „naivi ‘73 für zwei Wochen nach Jugoslawien reisen sollte, um vor Ort seine Plastiken selbst aufzustellen. Vgl. Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970, S. 10.

²⁸⁶⁴ Vgl. Kat. Ausst. Zagreb 1973.

²⁸⁶⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bašičević an Grochowiak, 06.03.1973.

²⁸⁶⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief Kelemen an Grochowiak, 13.05.1977.

²⁸⁶⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bammer, 20.06.1977.

²⁸⁶⁸ Vgl. o. V., Kat. Ausst. Oberhausen 2000, S. 128.

²⁸⁶⁹ Vgl. Grasskamp 2009, S. 51.

schaft für kulturelle Bergmannsbetreuung²⁸⁷⁰ veranstaltete Ausstellung zum Freizeitschaffen „Mitarbeiter-Kunst: Wer macht mit?“ (27. Juni bis 26. Juli 1974) in die Hände von Grochowiak und Friedrich Gräsel gelegt.²⁸⁷¹ Da die Auswahl künstlerischer Arbeiten aufgrund ihrer Vielseitigkeit schwierig gewesen war, wurden nur wenige Kopien, aber hauptsächlich Aussteller ausgewählt, die eigene Techniken und Motive aus der eigenen Umwelt gewählt hatten.²⁸⁷² Die Auswahl von Laienkunstarbeiten der RAG-Mitarbeiter habe am Ende in Bezug auf die Themenwahl, Form und Gestaltung einen vielfältigen Überblick gegeben.²⁸⁷³

Im Rahmen des 1976 von der Industriegewerkschaft Bergbau und Energie (IGBE) anlässlich des 11. Gewerkschaftskongresses in Dortmund veranstalteten Wettbewerbs „Was mir Freude – was mir Sorgen macht. Hobby und Zeugnisse bildnerischer Kreativität“ (23. bis 27. November) übernahmen Grochowiak und die Mitarbeiter der Ruhrfestspiele den Aufbau und die Organisation der dazugehörigen Ausstellung. Um das motivische und technische Spektrum der üblichen Hobby-Ausstellungen zu erweitern und die Freizeit-Künstler „zur Beobachtung der Natur und der kritischen Auseinandersetzung mit sich, der Gesellschaft und seiner Arbeitswelt“ zu animieren, wurde der Ausstellungstitel zur schöpferischen Vorgabe.²⁸⁷⁴ Auch wenn Exponate ausgewählt wurden, die sowohl von technischem Unvermögen wie auch technischer Könnerschaft zeugten, wurde hier erneut jenen Werken der meiste Platz gewidmet, die einer persönlichen Interpretation des Themas folgen. Da Grochowiak, neben Anneliese Schröder, Hans Günter Conrad, dem Direktor des Deutschen Bergbau-Museums Bochum, und Friedrich Gräsel, überdies vorsitzendes Mitglied der Jury war, ist es sicherlich kein Zufall, dass die ersten Preise an Valerius (1. Preis), Hertmann (2. Preis) und Brandes (6. Preis) vergeben wurden.²⁸⁷⁵

Wie weitreichend sich Grochowiaks Engagement für die Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet auswirkte, zeigt sich ferner in der Vermittlung von Erwerbungen an verschiedene Institutionen, Galerien, Museen und private Sammler, die zu Erwerbzwecken über die Recklinghäuser Kunsthalles Kontakt zu Laienkünstlern aufzunehmen.²⁸⁷⁶ Grochowiak und Schröder fungierten als Sprecher der Arbeiter-Laien Künstler, wenn es sich um derlei Anfragen handelte.²⁸⁷⁷ Beispielsweise versuchte Bernhard Tacke verschiedene Bilder und Plastiken aus der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ (1963) für die Räume der Gewerkschaftsführer im Hans-Böckler-Haus in Düsseldorf zu erwerben. Grochowiak führte mit Tacke Verhandlungen über das Bild „Förderbandbrücken im Hüttenwerk Rheinhausen“ (vor 1964) von Alexander Langner. Ohne Langners Wissen,

²⁸⁷⁰ Vgl. o. V.: Anregung für die Freizeit, in: Ruhrkohle, Information für die Mitarbeiter der Ruhrkohle AG, Bergbau AG Oberhausen, 7/1974, S. 8.

²⁸⁷¹ o. V.: Kunst der Mitarbeiter, in: Ruhrkohle, Information für die Mitarbeiter der Ruhrkohle AG, Bergbau AG Oberhausen, 6/1974, S. 12.

²⁸⁷² Vgl. o. V.: Anregung für die Freizeit, in: Ruhrkohle, Information für die Mitarbeiter der Ruhrkohle AG, Bergbau AG Oberhausen, 7/1974, S. 8.

²⁸⁷³ o. V.: Kunst der Mitarbeiter, in: Ruhrkohle, Information für die Mitarbeiter der Ruhrkohle AG, Bergbau AG Oberhausen, 6/1974, S. 12.

²⁸⁷⁴ Vgl. Schmidt, Kat. Ausst. Dortmund 1976, o. S.

²⁸⁷⁵ Vgl. Grochowiak, Kat.-Ausst. Dortmund 1976, o. S.

²⁸⁷⁶ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Blumenbach an Grochowiak, o. D.; vgl. tan: Laienkünstler werden viel umworben, 1963.

²⁸⁷⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Saxinger an Schröder, 05.10.1964.

jedoch unter Vorbehalt seiner Zustimmung, nannte Grochowiak dem Interessenten einen erschwinglichen Verkaufspreis von 280 DM.²⁸⁷⁸ Auch im Falle von Johann Adamczyks Arbeit „Papageien“ (vor 1964) legte Grochowiak eigenmächtig einen Kaufpreis von 250 DM fest und fragte den Künstler erst später schriftlich nach seinem Einverständnis.²⁸⁷⁹

Zudem erhielten Laienkünstler die Möglichkeit, ihre Objekte im Rahmen von Ausstellungen zu veräußern, beispielsweise bei der Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ (1971), wobei es sich jedoch nicht um eine Verkaufsausstellung handelte, wie Grochowiak betonte.²⁸⁸⁰ Damals hatte sich Daan Schwagermann, damaliger Direktor des Frans-Hals-Museums in Haarlem (Niederlande), F. Gerlachs Bild „Das Verhängnis“ (1970) zum Ankauf für das Museum reservieren lassen.²⁸⁸¹ Des Weiteren beabsichtigte das Clemens-Sels-Museum das ausgestellte Bild „Hafen Enkhuizen“ (vor 1971) von Pieter Hagoort anzukaufen.²⁸⁸² Die Kunsthalle vermittelte darüber hinaus Arbeiten von F. Gerlach, Hertmann, Klekawka und Söhl für die volkskundliche Sammlung des Museums für Deutsche Volkskunde in Berlin, die zum Teil in der Ausstellung „Naive Kunst im Ruhrgebiet“ im Altonaer Museum in Hamburg gezeigt wurden.²⁸⁸³

Im Falle von Bödeker sei es nicht leicht gewesen, Objekte zu erwerben, da er viele Aufträge zu bewältigen hatte und Arbeiten bereits vorbestellt oder versprochen gewesen seien, wie Elke Zimmer schreibt. Sammler mussten Bödeker regelmäßig in seinem Garten besuchen und ein gutes Verhältnis zu ihm aufbauen, wenn sie Plastiken ergattern wollten. Laut Zimmer lehnte Bödeker Aufträge selten ab, da er es als seine Verpflichtung empfunden habe sie auszuführen.²⁸⁸⁴ Gemälde von F. Gerlach waren für die Öffentlichkeit ebenfalls nicht leicht und vor allem nicht günstig zu erwerben. Er wurde von der Galerie Bischofberger in Zürich vertreten und war aufgrund dessen hinsichtlich der Veräußerung seiner Werke gebunden. Während Bödeker bei seinen Figuren pro Zentimeter eine Mark verlangte, verkaufte die Galerie Bischofberger F. Gerlachs Bilder auf Messen für rund 4.000 bis 6.000 DM.²⁸⁸⁵

Die über die 1960er-Jahre hinweg wachsende Nachfrage nach „naiver Kunst“, die in den 1970er-Jahren ihre Blütezeit erreicht hatte, zog schließlich Preissteigerungen auf dem Kunstmarkt nach sich. Klekawka maß den Wert seiner Bilder an seinem Stundenlohn bei Hoesch wie auch nach Zeitaufwand und verkaufte sie anfangs für ca. 300 DM und später für mehrere tausend DM an private Sammler oder die Hoesch AG, wenn er sie nicht gar mit Kollegen tauschte oder ver-

²⁸⁷⁸ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Langner, 26.06.1963.

²⁸⁷⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Adamczyk, 26.06.1963.

²⁸⁸⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Dieckmann, 26.03.1971; vgl. Fach 1999, S. 102.

²⁸⁸¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Schwagermann, 11.06.1971.

²⁸⁸² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Schwagermann, 14.06.1971.

²⁸⁸³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pretzell an Schröder, 25.05.1971; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pretzell an Grochowiak, 07.07.1971.

²⁸⁸⁴ Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, o. S.

²⁸⁸⁵ Gespräch mit Paul Weyand in Bochum am 10.05.2014.

schenkte.²⁸⁸⁶ Der Verkauf stellte für Klekawka, wie für viele andere Laienkünstler eine willkommene Nebenerwerbsquelle dar. Valerius verkaufte seine Gemälde 1976 in einer Preisspanne zwischen 500 und 1.200 DM.²⁸⁸⁷ Hertmann betrachtete die Malerei lediglich als eine „liebe Beschäftigung“, weswegen er niedrige Preise zwischen 200 und 600 DM verlangte, auch wenn seine Arbeiten bereits in Museumssammlungen vertreten waren.²⁸⁸⁸

Wie bereits im Kapitel „Die Idee einer ‚Galerie der Sonntagsmaler‘“ dargestellt wurde, nutze Grochowiak seit den 1950er-Jahren die Gelegenheit, die Volkskunstsammlung des Vestischen Museums durch zeitgenössische Laienkunstwerke zu geringen Preisen zu erweitern. Dass er neben dem Ankauf unterschiedliche Bemühungen anstellte, um die regionale Laienkunst zu fördern, geschah sicherlich nicht ohne die Absicht, durch die Bekanntheit und Rezeption der Laienkünstler ihre Bedeutung wie auch das Ansehen und den Wert der Städtischen Sammlung Recklinghausens zu steigern.

Von grundlegender Bedeutung für die Förderung der Arbeiter-Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet war zudem Grochowiaks Rolle als Mitglied der unabhängigen Ankaufs- und Beratungskommission beim Ministerium für die Kunstsammlungen des Bundes, der er 1970 bis 1981 angehörte. Der Bund hatte den „Erwerb zeitgenössischer Kunst zur kulturellen Repräsentation des Bundes“ beschlossen, um in Ministerien, Bundesbehörden und Botschaften deutsche „qualitätsvolle Bilder, Plastiken und Zeichnungen aus der aktuellen Kunstszene“ zu präsentieren. Grochowiak sorgte für den Ankauf von Laienkunstwerken. Der Fundus ging in den Bestand der 1992 eröffneten Bundeskunsthalle ein.²⁸⁸⁹

Im Jahr 1973 wurde er überdies vom IfA mit der Zusammenstellung einer Kollektion „naiver Kunst“ mit rund 60 Arbeiten beauftragt.²⁸⁹⁰ Ihm wurden 12.000 DM zur Verfügung gestellt, um Ankäufe oder Reservierungen von Kunstwerken „naiver“ Künstler der BRD zu tätigen.²⁸⁹¹ Zu diesen Ankäufen gehörten unter anderem Werke von Jean Abels, Henry Dieckmann, Vivian Ellis, Lisa Kreitmeir, Maja Kunert, Eduard Odenthal, Paps, Manfred Söhl, Carl Christian Thegen, Josef Wittlich, Ida Bock, Jan van Weert, Karl Maeder oder Max Raffler. Zudem waren Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet verzeichnet, darunter Karl Hertmann, Friedrich Gerlach und Franz Klekawka. Die Werke wurden bei verschiedenen Galerien wie der Galerie Vömel (Jan van Weert), Galerie Fetscherin (Stapel, Jan van Weert), Galerie Manfred Tappen (F. Gerlach), Galerie Delfs (Jan van Weert), Galerie Springer (Karl Maeder), Galerie Holzinger (Michael Schächl), Christian Wolter (Paps), Galerie Krüll (Maja Kunert) und der Galerie Gunzenhauser (Voigt, Raffler) oder direkt bei den Künstlern erworben. Grochowiak wickelte die mit den Ankäufen verbundenen Aufgaben wie Rahmungen oder die Organisation des Transports über die Kunsthalle ab.²⁸⁹² Anneliese Schröder unterstützte ihn in der Korrespondenz mit den Künstlern und Gale-

²⁸⁸⁶ Vgl. Werth / Grafe 1987 (Film).

²⁸⁸⁷ Vgl. Boddenberg: Sechs Herzinfarkte, 1976, S. 4a.

²⁸⁸⁸ Vgl. Schumann: Ein Gartenzweig gab den Anstoß, 1969.

²⁸⁸⁹ Vgl. Presler 1994, S. 298.

²⁸⁹⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pollig an Grochowiak, 24.01.1973.

²⁸⁹¹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pollig an Grochowiak, 31.01.1973.

²⁸⁹² Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Halft, 22.01.1974.

rien²⁸⁹³ und der Anfertigung kurzer Künstlerbiografien.²⁸⁹⁴ Ferner wurde Grochowiak mit der Konzeption einer Wanderausstellung der angekauften Werke beauftragt, deren Organisation und Realisierung er ebenfalls übernahm.²⁸⁹⁵

Er verhalf Laienkünstlern und der „naiven Kunst“ des Weiteren in Form von Vorträgen, die er etwa im Rahmen von Ausstellungseröffnungen in Industriebetrieben²⁸⁹⁶, Galerien²⁸⁹⁷, Museen²⁸⁹⁸ oder internationalen Symposien, beispielsweise anlässlich der „2. Triennale der insiten Kunst“ (1969) in Bratislava hielt, zu gesellschaftlicher Anerkennung. Darüber hinaus wirkte Grochowiak durch schriftliche Beiträge²⁸⁹⁹ für Ausstellungskataloge, Fachmagazine und Lexika²⁹⁰⁰ an der Geschichtsschreibung der „naiven Kunst“ mit. Mit seinem Beitrag „Einige Markierungen zur naiven Malerei“, den er für den Katalog „Schiffe und Häfen“ (1972) verfasste, verfolgte er das Ziel, einen Überblick über die gegenwärtige Situation der Laien- und „Sonntagsmalerei“ in Deutschland zu geben. Die darin gewürdigte Laienkunst betrachtete er als Früchte der initiativen Freizeitförderung der Ruhrfestspiele.²⁹⁰¹ Im Jahr 1974 hielt Grochowiak ein Referat im UNESCO-Seminar in Essen über „Die Rolle des Museums als Animationszentrum“.²⁹⁰²

Insgesamt zeigte sich sein Einsatz auf vielfältigen Ebenen und in verschiedenen Positionen und Funktionen, die er seit den 1950er-Jahren einnahm. Dazu gehörte etwa seine Tätigkeit beim Deutschen Künstlerbund, dem er seit 1954 zunächst als Mitglied angehörte.²⁹⁰³ 1967 wurde er in den geschäftsführenden Vorstand des Deutschen Künstlerbundes gewählt, dessen Vorsitz er 1979 übernahm.²⁹⁰⁴ Darüber hinaus wurde Grochowiak 1955 in den Vorstand und in die Jury des Westdeutschen Künstlerbundes berufen.²⁹⁰⁵ 1973 wählte ihn der Deutsche Künstlerbund in Berlin zum Zweiten Vorsitzenden.²⁹⁰⁶ Überdies vertrat er die deutsche Kunst im Ausland. Die Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes in Bonn ernannte ihn 1965 zum Generalkommissar für die deutsche Sektion der „Biennale de Paris“, die er 1969 zum dritten Mal begleitete. Von 1971 bis

²⁸⁹³ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief Schröder an Fetscherin, 21.02.1974.

²⁸⁹⁴ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Halft, 22.01.1974.

²⁸⁹⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pollig an Grochowiak, 24.01.1973.

²⁸⁹⁶ Die Steinkohlen Aktiengesellschaft Dorsten lud Grochowiak zur Eröffnung einer Ausstellung mit Freizeitarbeitern von Betriebsangehörigen am 23. September 1963 ein und bat ihn zugleich darum ein Referat über sinnvolle Freizeitgestaltung zu halten. Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Steinkohlen Aktiengesellschaft an Grochowiak, 18.09.1963; vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an die Steinkohlen Aktiengesellschaft, 18.09.1963.

²⁸⁹⁷ In der Galerie Bischofberger in Zürich eröffnet Grochowiak im Jahr 1968 mit einem Referat über Naive Kunst die Ausstellung von Ludwig Gerlach. Vgl. Thomas Grochowiak (online).

²⁸⁹⁸ Im Jahr 1972 hielt Grochowiak einen Vortrag über die Kunst der Naiven im Clemens-Sels-Museum Neuss. Vgl. Schmidt 1994, S. 317.

²⁸⁹⁹ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Stemmler, 16.08.1977.

²⁹⁰⁰ Vgl. Presler 1994, S. 292.

²⁹⁰¹ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. o. O. 1972, S. 3.

²⁹⁰² Vgl. Kulturpreise (online).

²⁹⁰³ Vgl. Kat. Ausst. o. O. 2007, S. 36.

²⁹⁰⁴ Vgl. Grasskamp 2009, S. 13; vgl. Dörnemann 1984, o. S.

²⁹⁰⁵ Vgl. Dörnemann 1984, o. S.

²⁹⁰⁶ Vgl. Kulturpreise (online).

1978 stellte er in dieser Funktion die deutschen Beiträge der Triennalen in Neu Delhi zusammen.²⁹⁰⁷

Sein breites Engagement in den Bereichen Kunst und Gesellschaft wurde mit verschiedenen Auszeichnungen gewürdigt. 1969 wird Grochowiak das Bundesverdienstkreuz Erster Klasse verliehen. Damit honorierte man die durch ihn initiierte Gründung des Recklinghäuser Ikonen-Museums 1956, das als eine für Westeuropa einmalige Einrichtung und einzigartige Möglichkeit der Begegnung mit Kunst der östlichen Kirche angesehen wurde.²⁹⁰⁸ Im Dezember 1972 wurde Grochowiak durch den Minister für Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen für die Entwicklung eines „beispielhaft didaktischen“ Stils der Ruhrfestspiel-Ausstellungen und der Gründung einer Galerie der „naiven Kunst“ der Professorentitel verliehen.²⁹⁰⁹ Durch die Verleihung des Otto-Burrmeister-Ehrenrings 1977 wurde Grochowiaks „Dienst und Leistung für die Idee einer gesellschaftlichen Kultur“ anerkannt.²⁹¹⁰ Die Auszeichnung wurde 1965 von Künstlern und Förderern der Ruhrfestspiele gestiftet und erstmals Otto Burrmeister überreicht.²⁹¹¹ Grochowiak erhielt innerhalb dieses Zeremoniells außerdem die Ehreenauszeichnung der Ruhrfestspiele.²⁹¹² Nach seinem Ausscheiden als Direktor der Städtischen Museen der Stadt Recklinghausen wurde ihm auf Vorschlag des NRW-Ministerpräsidenten im März 1980 vom Regierungspräsidenten Erwin Schleberger das Große Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland für sein Wirken als Leiter der Museen in Recklinghausen und Oberhausen sowie seinem wesentlichen Beitrag zum Ansehen der deutschen Kultur im Ausland verliehen.²⁹¹³ Seine Tätigkeit für die Ruhrfestspiele wurde als Beitrag zur öffentlichen Kunsterziehung im Sinne einer sozialkulturellen Funktion gewürdigt. Lobend erwähnt wurden ebenfalls seine Publikationen, unter anderem zur „naiven Kunst“. Grochowiak wurde vom Regierungspräsidenten als ein Fachmann bezeichnet, der sich stets in besonderer Weise mit der ruhrgebietspezifischen Kunst verbunden gefühlt habe.²⁹¹⁴ Parallel zu seiner Tätigkeit in der Leitung der Ruhrfestspiele (1950-1979) und der Städtischen Museen Recklinghausen (1954-1980) wurde er 1969 vom damaligen Kulturdezernenten der Stadt Oberhausen, Hilmar Hoffmann, der neben den Kurzfilmtagen und dem Theater einen weiteren Kulturpfeiler setzen wollte, zum Leiter der Städtischen Galerie Schloss Oberhausen berufen, die er bis 1979²⁹¹⁵/80 leitete.²⁹¹⁶ Neben Werken des Naturalismus, des Realismus und der Romantik beherbergte sie damals eine Sammlung moderner Kunst mit Grafiken von Künstler des Impressionismus und Expressionismus.²⁹¹⁷ Grochowiak konzentrierte den Sammlungsschwerpunkt auf den modernen Realismus. Mit einem jährlichen Etat von 6.000 DM tätigte er Ankäufe von Werken verschiedener Künstler wie Gerhard Richter,

²⁹⁰⁷ Vgl. IfA (online).

²⁹⁰⁸ Vgl. Mi.: Hohe Auszeichnung aus Bonn, 1980.

²⁹⁰⁹ Vgl. Thomas Grochowiak (online); vgl. o. V. 1973, o. S.

²⁹¹⁰ Vgl. Kulturpreise (online).

²⁹¹¹ Vgl. o. V. 1977, S. 13.

²⁹¹² Vgl. o. V.: Ehrenring für Grochowiak, 1977.

²⁹¹³ Vgl. o. V.: o. T., 1980.

²⁹¹⁴ Vgl. Grasskamp 2009, S. 98.

²⁹¹⁵ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Textentwurf, ohne Verfasser, o. D.

²⁹¹⁶ Vgl. Dörnemann 1984, o. S.

²⁹¹⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Textentwurf, ohne Verfasser, o. D.

Johannes Grützke oder Klaus Vogelgesang. Darüber hinaus förderte er die im Ruhrgebiet gegründete Künstlergruppe B1 und die norddeutsche Gruppe Zebra.²⁹¹⁸

Seit Mitte der 1980er-Jahre konzentrierte sich Grochowiak, der nach Kuppenheim umgesiedelt war, wieder stärker auf sein eigenes künstlerisches Schaffen.²⁹¹⁹ Aus Zuneigung zu den „Naiven“ kümmert er sich 1987 noch einmal um den deutschen Beitrag für „Naivi '87“ in Zagreb. 1994 wurde Grochowiak Ehrenmitglied des Westdeutschen Künstlerbundes. Im Jahr darauf ernannte ihn die Stadt Recklinghausen zum Ehrenbürger. Am 25. November 2012 verstarb Thomas Grochowiak in Karlsruhe.²⁹²⁰

IV. Schlussbetrachtung

Die „naive Kunst“ stellt ein Phänomen des 20. Jahrhunderts dar, das seine Voraussetzung in den Entwicklungen der modernen Malerei des ausgehenden 19. und des darauffolgenden Jahrhunderts hatte. Indem ein autodidaktischer Künstler wie Henri Rousseau, dessen Malerei nicht den akademischen Ansprüchen genügte und zunächst von der offiziellen bürgerlichen Kritik missachtet wurde, schließlich im „Salon des Indépendants“ und später im „Salon d'Automne“ in Paris öffentlich ausstellen konnte, kristallisieren sich die damals wandelnden künstlerischen Tendenzen und die sich allmählich verschiebenden Rezeptionsinteressen heraus. Die Avantgarde löste sich von der doktrinären Akademie und begann sich auf der Suche nach den Ursprüngen kreativer Schöpferkraft künstlerischen Grenzbereichen jenseits der etablierten Kunst zuzuwenden. In der „primitiven Kunst“, das heißt Objekten prähistorischer, nicht-westlicher, unzivilisierter, autochthoner Kulturen, die gemessen an der Lehre der Akademie verschiedene formale Mängel aufwiesen, erkannte man einen erstrebenswerten, einfachen und originären Ausdruck. Die Orientierung an der ästhetischen Ideologie des Primitivismus, in dem sich ein aus heutiger Sicht höchst problematischer historisch, kolonial und biologisch hergeleiteter Überlegenheitsanspruch der künstlerischen Elite gegenüber „primitiven“ Völkern niederschlug, öffnete schließlich auch den Blick für künstlerische Grenzbereiche innerhalb der europäischen Gesellschaft. Künstler und ihre Förderer gaben an, unter der eigenen Bevölkerung „Wilde“, sogenannte „Moderne Primitive“ entdeckt zu haben.

In den deutschen Bestrebungen, nach 1945 auf dem Gebiet der bildenden Kunst wieder an internationale Tendenzen anzuknüpfen, wurde die moderne Primitivismus-Ideologie im konzeptuellen Gewand der „naiven Kunst“ in die Nachkriegszeit überführt. Die Begriffsgenese hat gezeigt, dass das Kriterium des „Naiven“ lange Zeit moderne „primitive“ Kunstäußerungen, autodidaktische Kunst und „Sonntagsmalerei“ bezeichnete. Die Aufarbeitung des historischen Rezeptionswandels „naiver Kunst“ dokumentiert die ahistorische Verwendung des Begriffes durch ver-

²⁹¹⁸ Vgl. Presler 1994, S. 288.

²⁹¹⁹ Vgl. Grasskamp 2009, S. 98.

²⁹²⁰ Vgl. Thomas Grochowiak (online).

schiedene Autoren, der zufolge Laienkunst ungeachtet der realen historischen Ausgangslage als „naives“ Phänomen rezipiert wurde. Die Literaturanalyse hat gezeigt, dass in Anlehnung an den Primitivismus allmählich spezifische Merkmale bzw. Authentizitätskriterien hergeleitet wurden, die das Bild eines „naiven“ Stereotypen kreierten, der sowohl auf künstlerischer als auch auf intellektueller Ebene als unbefangen, unreflektiert, einfältig sowie kindlich galt und zum individuell, unabhängig von künstlerischen Entwicklungen schöpfenden Außenseiter gemacht wurde.

Dass die „naive Kunst“ innerhalb der deutschen Kunstgeschichte eine bedeutende Rolle einnimmt, hat die intensive Beschäftigung mit Thomas Grochowiaks Publikation „Deutsche naive Kunst“ (1976) gezeigt. Sie kann als retrospektives Übersichtswerk betrachtet werden, da zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits verschiedene maßgebliche Beiträge zur „naiven Kunst“ erschienen waren, das öffentliche Interesse abebbte und weniger „naive“ Werke hervorgebracht wurden. Der Autor konnte auf bestehende Definitionen und Konzepte aus der Kunstliteratur aus der Zeit vor und nach dem Zweiten Weltkrieg zurückgreifen wie auch aus eigenen Erfahrungen schöpfen, die er in der Zeit seiner Ausstellungstätigkeit für die Ruhrfestspiele und darüber hinaus gesammelt hatte. Die Publikation bildet ein theoretisches Ganzes aus Grochowiaks Texten, die er bereits in den 1950er- und 1960er-Jahren im Zusammenhang mit den Laienkunst-Ausstellungen der Ruhrfestspiele verfasste. Er führte sozusagen die Geschichte der „naiven Kunst“ fort, indem er die deutschen, insbesondere die „Naiven“ aus dem Ruhrgebiet einbezog.

Die vorliegende Untersuchung deckt auf, dass der Autor im Hinblick auf die Merkmale des „urtümlich Naiven“ weitestgehend mit den damals vorherrschenden Positionen übereinstimmte. Diesen zufolge wurden die Person und das Werk des Laienkünstlers übergreifend pauschal mit soziologischen, biografischen und kognitiven Faktoren in Zusammenhang gebracht. Das Bild vom „authentisch naiven Künstler“ und seinem künstlerischen Werk basierte auf der sozialen Herkunft, dem Beruf sowie auf Alter, Geschlecht, Verhalten und der Persönlichkeit wie auch der Lebenseinstellung. Daraus ergab sich allerdings das Problem, jene Gruppe von Laienkünstlern den „Naiven“ zuzuweisen, die aus intellektuellen Berufen und Bereichen kamen und deren Teilhabe an der postmodernen Gesellschaft unvereinbar mit dem Klischee der Naivität gewesen sein musste. Ihre Zuordnung zur „naiven Kunst“ rechtfertigte Grochowiak, indem er von den Vertretern dieser Gruppe behauptete, dass sie zwar einerseits eine beruflich bedingte intellektuelle Wachheit sowie die Fähigkeit zur Analyse und Kritik mitbrachten, ihnen andererseits aber das Bewusstsein für eigene maltechnische oder gestalterische Fehler fehlte. Dies und ihre überwiegende Sehnsucht nach Befreiung von Theoretischem hätten eine ursprünglich sowie intuitive und damit eine „naive“ Bildkraft gefördert. Des Weiteren grenzte Grochowiak den „urtümlich Naiven“ und den Dilettanten voneinander ab, womit er klarzustellen versuchte, dass nicht jeder freizeitschaffende Laie ein „naiv-schaffender Künstler“ ist. Der Dilettant wird mit seinem Ehrgeiz beschrieben, durch Schulung dem akademischen Vorbild nachzueifern, zu reflektieren und daher keine neuen Ausdrucksformen mit persönlicher Prägung zu entwickeln. In den 1970er-Jahren schien vor allem die Unterscheidung des „Pseudo-Naiven“ vom „urtümlich Naiven“ an Bedeutung zu gewinnen, da die „naive Kunst“ zur damaligen Zeit eine große Nachfrage erfuhr und zahlreiche Positionen im „naiven“ Stil auf dem Kunstmarkt in Erscheinung traten. Da Grochowi-

ak aufgrund dieses Trends eine Gefährdung der künstlerischen „Naivität“ befürchtete, erachteten er und andere Autoren eine Differenzierung echter und falscher „Naiver“ als notwendig, um deutlich zu machen, dass bestimmte Laienkünstler zugunsten des Käufergeschmacks bewusst stilistisch sowie inhaltlich Naivität vortäuschten und sich mit dem Ideal des „Naiven“ identifizierten. Die wahre „Naivität“ bewahren zu wollen, zeugte von der Absicht, zugleich das an der Primitivismus-Ideologie angelehnte Naivitätskonzept zu erhalten und weiterzutragen.

Um Grochowiaks Konzept ergründen und einordnen zu können, ist die Betrachtung der Ruhrfestspiele und ihrer Kunstaussstellungen unerlässlich, die Grochowiak zunächst an der Seite von Franz Große-Perdekamp konzipierte und nach dessen Ausscheiden als Museums- und Ausstellungsleiter früh eigenständig entwickelte. Grundsätzlich war das Programm der Ruhrfestspiele, die Einbeziehung von Laienkunst in die Kunstaussstellungen eingeschlossen, auf die Bildungsvorstellungen ihrer Träger und Förderer zurückzuführen, die nach dem Zweiten Weltkrieg entsprechend der übergreifenden gewerkschaftlichen Bildungs- und Kulturpolitik in den westlichen Besatzungszonen eng an die Re-education-Politik der Alliierten anknüpften. Aufgrund der politischen und wirtschaftlichen Bedeutung, die dem bevölkerungsreichen Ruhrgebiet als Zentrum der deutschen Montanindustrie innewohnte, hatte der bizonale Gewerkschaftsrat unter Hans Böckler zu Beginn Einfluss auf die Ruhrfestspiele genommen. Somit kam der Gewerkschaft und den Besatzungsmächten eine Mitbestimmung hinsichtlich der Programmgestaltung zu, welche anfangs allgemein auf die Umerziehung der deutschen Bevölkerung setzte, die neben der demokratischen Werte- und Willensbildung ebenfalls die Verarbeitung der Kriegstraumata und die Entnazifizierung umfasste. Kunst und Kultur erhielten eine soziale Funktion. Sie sollten die Würde der Menschen wiederherstellen und durch die Beschäftigung mit der Geschichte Identität stiften. Darüber hinaus galt es dem international verbreiteten schlechten Ruf des deutschen Volkes und des als kulturlos geltenden und industriell geprägten Ruhrgebiets entgegenzuwirken und im Rahmen der Städteprofilierung als Imageträger zu fungieren. Um die im Ruhrgebiet breit vertretene Gruppe der Arbeiter zu erreichen, wurden die kulturellen Veranstaltungen der Ruhrfestspiele in den ersten Jahren auf eine breite Volksbildung ausgerichtet. Mit dem Ziel, grundsätzlich eine mögliche Verständigung zwischen den europäischen Nationen zu demonstrieren, wurde in der ersten Ausstellung versucht, die parallel in der deutschen und französischen Gegenwartskunst erfolgte Suche nach neuen Ausdrucksformen und Werten aufzuzeigen, wobei unter anderem Gemälde französischer Autodidakten einbezogen wurden. Im darauffolgenden Jahr diente die gegenständlich-figurative Bildsprache Henri Rousseaus dazu, den geistigen Wandel am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert zu veranschaulichen.

Grochowiak war die Schwierigkeit bewusst, die didaktischen Bestrebungen der Ruhrfestspiele durch das Ausstellen zeitgenössischer europäischer Künstler umzusetzen, da die Hetze der Nationalsozialisten gegen die von ihnen verfemte „entartete Kunst“ seine Spuren in der deutschen Bevölkerung hinterlassen hatte und eine verminderte Akzeptanz nach sich zog. Zudem erkannte er, dass überlieferte Ausstellungspraktiken und Kataloge die kunsthistorisch ungebildete Gruppe

der lohnabhängigen Besucher nicht erreichten.²⁹²¹ Für die Kulturvermittlung und die Konzeption der Kunstaussstellungen, die zeitgenössische gesellschaftlich relevante Themen aufgriffen und spiegelten, bedeutete dies, sich auf die in soziokultureller Hinsicht spezifische Bevölkerungsstruktur des Ruhrgebiets einstellen zu müssen und neue kuratorische Formate zu entwickeln, die für unterschiedliche Rezeptionsfähigkeiten zugänglich waren. Da es zunächst keine pädagogischen Theorien für die Umsetzung der genannten Vermittlungsstrategien gab, musste Grochowiak als Ausstellungsleiter ein eigenes Vermittlungskonzept für diese grundsätzlichen Bildungsziele der Ruhrfestspiele im Bereich der Kunst entwickeln. Um die Zielgruppen zu erreichen, blickte er daher auf die aufklärerischen Normen der Alliierten und die Freizeittheorie der musischen Bildung. Unter seiner Leitung vermittelte beispielsweise die Ruhrfestspiel-Ausstellung von 1953 die Themeninhalte „Arbeit – Freizeit – Muße“ auf eine innovative Weise, die von der Presse hervorgehoben und gelobt wurde. Zwar wurden die Werke wie üblich auf weißen Wänden oder auf Sockeln ausgestellt, doch war die Art der Präsentation dennoch unkonventionell, da sie keiner kunsthistorischen Chronologie folgte, sondern unterschiedliche stilistischen Strömungen und Epochen zusammenfasste. Das vergleichende Sehen sollte auch jene Besucher, denen durch Bildungsschranken der Zugang zur bildenden Kunst erschwert war, thematische Verwandtschaften erkennen zu lassen und somit die Scheu und Distanz zum Kunstwerk nehmen. Auf diese Weise versuchte Grochowiak die Institution des Museums zu demokratisieren und für ein breites Publikum zu öffnen.

Des Weiteren brach er museale Normen auf, indem er neben „klassisch naiver Kunst“ erstmals auch Arbeiten laienkünstlerisch tätiger Industriearbeiter aus der Ruhrregion mit bildender Kunst verschiedener Strömungen unter einem gemeinsamen thematischen Aspekt einbezog, wenn auch in räumlicher Distanz. Dass zunächst Laienkunstwerke sowohl mit naturalistischem als auch mit abstraktem Formverständnis vertreten waren, ist auf die Absicht zurückzuführen, dem Publikum einen möglichst umfassenden Überblick über die internationale Laienkunst wie auch die regionale Laienbeschäftigung zu bieten.

Unter dem Titel „Sinnvolles Laienschaffen“ konzentrierte sich 1954 zum ersten Mal eine Ausstellung der Ruhrfestspiele ausschließlich auf das Laienkunstschaffen von der Ruhr. Die Ruhrfestspiel-Ausstellungen, die den Fokus zum Teil oder in Gänze auf das Laienkunstschaffen richteten, erhielten in erster Linie die Funktion, die Besucher mit divergierenden Bildungsniveaus durch die Einbeziehung von Materialien mit erzieherischem Wert wie auch anhand der Präsentation von Laienkunstwerken eine Partizipation an Kunst zu ermöglichen und zugleich zu einer schöpferischen Betätigung in Muße anzuregen. Wie die Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954) diente beispielsweise auch das Ausstellungskonzept „Der Zeit Gewinn“ (1957) dazu mit der Präsentation einer größeren Vielfalt von Laienkunstwerken für eine sinnvolle Freizeitgestaltung zu werben. Die Besucher erhielten zum einen über die Identifikationsmöglichkeit mit Kunstschaffenden, die ähnliche Biografien aufwiesen und zum anderen über die vertrauten Mo-

²⁹²¹ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1974, S. 3.

tive aus dem Alltag und der Arbeitswelt einen leichteren Zugang zu den Inhalten der Ausstellung.

In der damals einsetzenden intensiven Beschäftigung Grochowiaks mit Laienkunst hat sein spezifisches Naivitätskonzept seine Wurzeln. Der Ausstellungsleiter zeigte erstmals konzeptuelle Bemühungen, indem er Kategorien aufstellte, anhand derer er unter technisch versierte und künstlerisch ungeübte Laienkünstler voneinander unterschied. Letzterer Gruppe rechnete er an, dass sie sich angeblich nicht durch die Kopie selbst schulte oder die Natur nachbildete, sondern unbekümmert um Kunstregeln und Gesetze arbeitete. Die Charakterisierung der vierten Gruppe entspricht seinen später formulierten Kriterien der „naiven Kunst“, von der 1954 allerdings noch nicht die Rede war. Nichtsdestotrotz erlaubte die Unterscheidung der benannten Laienkunst-Kategorien im Rahmen der Ruhrfestspiel-Ausstellungen der 1950er-Jahre bereits früh an das moderne Konzept der künstlerischen Ursprünglichkeit anzuschließen und den Anspruch eines echten, authentischen Kunstschaffens für eine bestimmte Gruppe von laienkünstlerisch schaffenden Arbeitern von der Ruhr geltend zu machen. Damit schlug Grochowiak eine Brücke zwischen der gewerkschaftlich geforderten Freizeitdidaktik wie auch Förderung der Laienkunst und der modernen Kunst, woran die Städtische Kunsthalle Recklinghausen in Orientierung an allgemeinen Tendenzen der deutschen Kunstszene nach dem Zweiten Weltkrieg anknüpfte.

Auch wenn Grochowak diesen „naiven“ Laienkünstlern größere Bedeutung beimaß, konnte er die anderen, technisch versierten Laien aufgrund des damals zentralen Aspektes der sinnvollen Freizeitgestaltung nicht ausblenden. Dass er in die frühen Ausstellungsprojekte diverse Laienkünstler einbezog, war auf den starken Einfluss des DGB auf das Ruhrfestspiel-Programm zurückzuführen, in dessen Fokus der damaligen Vermittlungsintention lag, die Bevölkerung zur schöpferischen Freizeit anzuregen. Dies galt insbesondere für lohnabhängig in der Montanindustrie Beschäftigte, für die der DGB eine Arbeitszeitverkürzung einforderte. In Zeiten des wirtschaftlichen Aufschwungs, der zahlreiche Möglichkeiten der „leichten“ Zerstreuung für die Generation der heranwachsenden Freizeitgesellschaft bot, stellte die Förderung kultureller Ertüchtigung und künstlerischer Selbstverwirklichung eine Möglichkeit dar, den öffentlich diskutierten Freizeitzuwachs gegenüber den Arbeitgeberverbänden zu legitimieren. Den Kritikern der Arbeitszeitverkürzung konnte mittels Steckenpferd-Wettbewerben und -Ausstellungen einerseits die Bemühung demonstriert werden, Lohnabhängige zu einer verantwortungsvollen Freizeitgestaltung zu befähigen und somit gegen die Verlockungen der „Vermassung“ zu immunisieren. Andererseits gab man den Beschäftigten die Möglichkeit, künstlerischen Neigungen nachgehen zu können und sich individuell weiterzubilden, um sie an das Unternehmen zu binden und durch den Ausgleich zur harten Arbeit ihre seelische Gesundheit sicherzustellen. Denn es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Unternehmen mit sozialen Leistungen und kulturellen Angeboten für die Beschäftigten profitbedingte Interessen vertraten und sich von ihrer kulturellen Teilhabe zufriedene, ausgeglichene und leistungsfähigere Mitarbeiter erhofften, die sich mit dem Unternehmen identifizierten. Des Weiteren galt es, das Ansehen sowohl des kulturelle Werte schaffenden Bergmannsstandes als auch der Montanindustrie in der Öffentlichkeit zu steigern. Neben

dem Erhalt der deutschen Kultur strebte man ebenso die Entwicklung einer eigenen kulturellen Identität in der Ruhrregion an.

Der damalige Leiter der Recklinghäuser Museen, Franz Große-Perdekamp, pflegte intensive Kontakte zu verschiedenen Unternehmen und agierte zwischen 1949 bis 1951 als Jurymitglied in ihren Werksausstellungen und Wettbewerben, wodurch Grochowiak mit der Arbeiter-Laienkunst und ihren Fördermaßnahmen in Berührung gekommen war. Die Ruhrfestspiel-Ausstellungen der 1950er-Jahre zur lokalen und regionalen Laienkunst fanden in der Kulturarbeit bzw. den Steckenpferd-Turnieren verschiedener Industrieunternehmen ihr Vorbild. Indem Laienkünstler die Möglichkeit gegeben wurde, in einem musealen Rahmen auszustellen, verschaffte man ihnen öffentliche Aufmerksamkeit und Ansehen. Grochowiak maß den großen Industrieunternehmen sogar die Bedeutung bei, die Situation der „naiven Kunst“, die in den 1950er- und 1960er-Jahren von manchen Künstlern und einer kleinen elitären Gesellschaft lediglich als „liebenswerte Sache“ rezipiert wurde, mit ihrer Kulturarbeit verändert zu haben. Ob die Industrieunternehmen im Ruhrgebiet mit ihrer Laienkunstförderung eine deutschlandweite Wandlung in ihrer Wahrnehmung, Akzeptanz und Nachfrage nach herbeiführten, ist fraglich. Ihre Förderung mag aber sicherlich Auswirkungen auf die Entwicklungen der deutschen Laienkunstbewegung und ihre Rezeption gehabt haben.²⁹²²

Vergleichbar mit verschiedenen Vereinigungen, Gemeinschaften und Institutionen, die sich mit Unterstützung des Kultusministeriums oder auch der IG-Bergbau der kulturellen Betreuung der Bergleute widmeten und eigenschöpferische künstlerische Arbeiten Werkstätiger zugunsten der Entwicklung einer ruhrgebietspezifischen, homogenen bergmännischen Volksgemeinschaft und -kunst bevorzugten, beabsichtigte auch Große-Perdekamp den Fortbestand der bergmännischen Kulturtradition zu sichern. Indem er die Entwicklung einer in sich geschlossenen Gemeinschaft von Bergleuten, Kultur und Volkskunst als Ausdruck ihres Standes förderte, gedachte er nicht zuletzt der Ruhrregion zu einer eigenen kulturellen Identität zu verhelfen. Aus diesem Grund erachtete er es für die Entstehung der bergmännischen Kunst als grundlegend, dass der Bergmann seinen Horizont nicht über die Grenzen seines Berufsstandes erweiterte und sich mit seinem Beruf und seiner sozialen Position arrangierte. Der damalige Museumsleiter ebnete mit seiner Forderung einer gruppenspezifischen Kunstproduktion und -rezeption, die schlicht und einfach verständlich, aber nicht abstrakt sein sollte, die konzeptuellen Weichen für die von Grochowiak weitergeführte Laienkunstförderung.

Während Große-Perdekamp die laienkunstschaftenden Bergleute davor bewahren wollte, dass die Berührung mit der bildenden Kunst sie aus ihrer Gemeinschaftshaltung herauslöste, befürchtete Grochowiak in der Beschäftigung mit bildender Kunst eine Gefährdung ihrer „Naivität“. Gleichzeitig legte er zur Betonung ihrer Ursprünglichkeit entsprechend Große-Perdekamps Forderung, keine Vorbilder zu kopieren, Wert auf die Entwicklung einer eigenen Formsprache und einer individuellen Handschrift. Der nachfolgende Leiter der Ruhrfestspiel-Ausstellungen und

²⁹²² Grochowiak führt des Weiteren die Firma Eisenmann in Böblingen als Förderer auf. Neben der Veranstaltung jährlicher Ausstellungen in ihren Werkräumen verfügte das Unternehmen über eine eigene Naiven-Sammlung. Vgl. Grochowiak 1976, S. 277 f.

der Recklinghäuser Museen führte diese vermeintliche einfache künstlerische Sprache schließlich mit der ästhetischen Primitivismus-Ideologie zusammen.

Laienkunst wurde im Rahmen der Ruhrfestspiele in mehrfacher Hinsicht funktionalisiert: Sie diente nicht nur der Freizeitdidaktik und der Arbeiterbildung, sondern auch der Imagepflege und Profilierung der Recklinghäuser Museen. Über das Bildungsprogramm der Ruhrfestspiele hinaus war Grochowiaks Förderung von zeitgenössischer regionaler Laienkunst durch das Vorhaben motiviert, die im Krieg zerstörte traditionelle Abteilung für Volkskunst des Vestischen Museums der Stadt Recklinghausen zu ergänzen. Ähnlich wie Montanunternehmen und das Bergbaumuseum wollte man die bergmännische Laienkultur im Ruhrgebiet bewahren und dokumentieren. Durch das Ausstellungsprojekt „Sinnvolles Laienschaffen“ (1954) motiviert, konnte Grochowiak mit Schenkungen und günstigen Ankäufen von Werken noch unbekannter laienschaffender Arbeiter aus dem Ruhrgebiet mit geringem finanziellen Aufwand eine „Galerie der Sonntagsmaler“ zusammenzustellen. Im Übrigen hatte der niedrige Kaufwert zeitgenössischer Laienkunstwerke den praktischen Aspekt, die Ausstellungskosten hinsichtlich Transport und Versicherung niedrig zu halten.²⁹²³ Besuche anderer Museen wie des Clemens-Sels-Museums Neuss oder des damaligen Museums für Deutsche Volkskunde in Berlin, in denen „naive Kunst“ bereits seit den 1960er-Jahren gesammelt wurde, lieferten dem Museumsleiter Anregungen für den Aufbau einer eigenen Sammlung.²⁹²⁴ Als weiterer Vorläufer mag auch Heinrich Winkelmann gelten, der bereits vor dem Zweiten Weltkrieg den Plan verfolgt hatte, neben Volkskunst auch bergmännische Kunst für die Sammlung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum zusammenzutragen, wobei ihn die „Vereinigung der Freunde für Kunst und Kultur im Bergbau e. V.“ unterstützte.²⁹²⁵ Obwohl Große-Perdekamp die Richtung verfolgte, eine bergmännische Volkskunst zu fördern, wurde dieser Bestand unter der Leitung von Grochowiak letztlich nicht der Abteilung „Volkskunst“ zugeordnet, sondern eigenständig geführt. Der Sammlungsbereich wurde in den 1970er-Jahren als „Galerie naiver Kunst“ fortgesetzt, was den Rezeptionswandel von Laienkunst aufgriff, demzufolge sie als Teil der modernen Kunst betrachtet wurde. Mit dieser Ausrichtung verließ Grochowiak der Sammlung des Vestischen Museums ein modernisiertes Selbstverständnis. Mit dem Anknüpfen an die beliebte „Sonntagsmalerei“ bzw. „naive Kunst“ wollte der Museumsleiter positiv auf das Ansehen und die Popularität des Museums hinwirken, da die Ruhrregion keine weit zurückreichende Kunst- und Kulturtradition besaß, wie es beispielsweise im benachbarten Düsseldorf der Fall war. Hinsichtlich des Konkurrenzkampfes der einzelnen Ruhrgebietsstädte und seiner Kunstinstitutionen versuchte Grochowiak mit der Schwerpunktlegung auf „naive Kunst“ das Museum durch ein Alleinstellungsmerkmal zu profilieren. Dass er später als Kurator, Fachmann wie auch als Jurymitglied für die Teilnahme bestimmter Laienkünstler an internationalen Ausstellungen und Wettbewerben sorgte, ist mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Ab-

²⁹²³ Vgl. Fach 1999, S. 397, S. 434.

²⁹²⁴ Gespräch mit Helene Bernhofer in Recklinghausen am 04.02.2015.

²⁹²⁵ Vgl. o. V. 1958e, S. 3.

sicht zurückzuführen, sie über das Ruhrgebiet hinaus bekannt zu machen und somit auch der Recklinghäuser Sammlung Ansehen zu verschaffen.

Obwohl das Konzept und der Begriff der „naiven Kunst“ bereits existierten und andernorts Ausstellungen zur „naiven Kunst“ veranstaltet worden waren, hatte Grochowiak erstmals im Rahmen der Ruhrfestspiel-Ausstellung „Schönheit aus der Hand – Schönheit durch die Maschine“ (1958) Arbeiter-Laienkünstler der „naiven Kunst“ zugewiesen. Seit diesem Zeitpunkt erkannte er ausgewählten „Naiven“ von der Ruhr einen besonderen Stellenwert zu, indem er sie zusammen mit bildenden Künstlern in Ausstellungen einbezog, in denen der Freizeitaspekt zwar Relevanz besaß, aber nicht mehr als zentraler thematischer Gegenstand behandelt wurde. Unter dem Titel „Von Rousseau bis zu den Bergleuten an der Ruhr. Naive Malerei“ wurde hier eine Brücke vom Freizeitschaffen der Werktätigen im Ruhrgebiet zur europäischen „Sonntagsmaler“ des 20. Jahrhunderts geschlagen. Die „naiven“ Arbeiter-Laienkünstler wurden demzufolge in die internationale Kunst- und Kulturgeschichte eingebunden und als Teil der bildenden Kunst der Moderne begriffen, was ihre kunsthistorische Relevanz steigerte.

Die positive Resonanz der Presse auf die Laienkunst-Ausstellungen der Ruhrfestspiele dürfte die Leitung bestärkt haben, in den kommenden Jahren „naive Kunst“ in das Programm einzubinden.²⁹²⁶ Auch die steigende Nachfrage und die Auseinandersetzung der Forschung mit diesem Phänomen in den 1960er- und 1970er-Jahren trug sicherlich dazu bei, dass sich Grochowiak im Rahmen der Ruhrfestspiel-Ausstellungen und der Sammlung des Vestischen Museums stärker auf Laienkunst konzentrierte.

Aufgrund der zunehmenden Arbeitszeitverkürzung und Automatisierung von Arbeitsprozessen in den 1960er-Jahren blieb es aus Sicht des DGB erstrebenswert, die arbeitende Bevölkerung zum künstlerischen Freizeitschaffen anzuregen. Vor diesem Hintergrund initiierte Grochowiak weiterhin Arbeitsgemeinschaften und Begegnungen von Laienkünstlern und bildenden Künstlern wie auch Kunstexperten aus der Region und dem Ausland, die bis in die 1970er-Jahre zum Austausch motivieren und sich förderlich auf das Freizeitschaffen auswirken sollten.²⁹²⁷ Insgesamt förderte das Ruhrfestspiel-Programm in den 1960er-Jahren einen Kulturaustausch durch Begegnungen sowie die Auseinandersetzung mit Problemen der Gegenwart.²⁹²⁸

Die chronologische Betrachtung der Ausstellungskonzeptionen zur Laienkunst lässt erkennen, dass die Recklinghäuser Kunsthalle seit den 1950er-Jahren den Schwerpunkt vom Freizeitaspekt auf künstlerische Gesichtspunkte von Laienkunst verlagerte. Auch wenn die Präsentation „Laienkunst im Ruhrgebiet“ (1963) im Hinblick auf die Demonstration einer sinnvollen Freizeitnutzung der arbeitenden Bevölkerung an Ausstellungen zur Freizeitthematik der 1950er-Jahre anknüpfte, betonte sie unter Ausschluss kunstgewerblicher Arbeiten den künstlerischen Aspekt.

²⁹²⁶ Vgl. Fach 1999, S. 162.

²⁹²⁷ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Burrmeister und Grochowiak, o. D.

²⁹²⁸ Vgl. Fach 1999, S. 270.

Parallel zeichneten sich die Tendenzen von Grochowiaks Naivitätskonzept immer deutlicher ab: Er fokussierte die Auswahl der Aussteller zunehmend auf technisch schwache Laien, deren Werke er unter bestimmten Kriterien der „naiven Kunst“ zuwies. Waren sie nicht „naiv“ genug und reichten ihre Werke technisch an professionelle Kunst heran, wurden sie ausgeschlossen. Dies hatte zur Folge, dass noch in der Ausstellung 1963 vertretene Laienkünstler in nachfolgenden Jahren nicht mehr berücksichtigt wurden. Doch konnte Grochowiak aufgrund des gewerkschaftlichen Bildungsauftrags, der die Heranführung der breiten Bevölkerung des Ruhrgebiets an Kunst und ein aktives Kunst- und Kulturschaffen vorsah, den Anteil geschulter Laienkünstler nicht vollständig ignorieren. Die konzeptionelle Unterscheidung der Aussteller in „Naive“ und Artisten bot letztlich eine Alternative. Der Erfolg der Ausstellung wie auch der Arbeitsgemeinschaften und den positiven Pressestimmen bestärkten Grochowiak diesem eingeschlagenen Kurs weiter zu folgen.²⁹²⁹

In den 1960er-Jahren wurden insgesamt verschiedene regionale und internationale Laienkunst-Konzepte in den Ruhrfestspiel-Ausstellungen berücksichtigt, die sich vom Recklinghäuser Kurs unterschieden. Mit der Präsentation „Naive Malerei in Jugoslawien“ (1964) öffnete man sich für eine staatlich geförderte „naive Malerei“ mit professionellem Anspruch, der eine zugunsten kommerzieller Zwecke bewusst gewählte „naive“ Stilistik unterstellt wurde.²⁹³⁰ Im selben Jahr präsentierte die Ausstellung „Laienkunst in Österreich“ laienkünstlerische Ergebnisse einer sinnvollen Freizeitgestaltung, die der ÖGB innerhalb seiner traditionellen Arbeiterbildung nicht unter dem Aspekt des „Naiven“ anerkannte, weil er ihn als unzeitgemäß verneinte. Im Unterschied zu Grochowiaks konzeptuellem Ansatz förderte man die Auseinandersetzung des Laien mit bildender Kunst und seine künstlerische Entwicklung durch Schulung, um die Entwicklung einer eigenen Arbeiterkultur zu stärken.²⁹³¹

Des Weiteren bezogen die Ruhrfestspiele die Werke von Arbeiter-Laienkünstlern wie F. Gerlach, Franz Klekawka oder auch Erich Bödeker zu verschiedenen Themen in die Ausstellungen der 1960er- und 1970er-Jahre ein. Im Falle der Schau „Reiche des Phantastischen“ (1968) wurde F. Gerlach allerdings nicht als „Naiver“ präsentiert, sondern mit einer visionären, dem Surrealismus nahestehenden Technik kontextualisiert. Im Rahmen der interaktiven Schau „Kunst als Spiel – Spiel als Kunst – Kunst zum Spiel“ (1969) sollten von traditionellen Techniken und Medien gelöste künstlerische und kunstgewerbliche Objekte und Rauminstallation, die sich mit Licht, Bewegung oder akustischen Klangfeldern beschäftigten²⁹³² – darunter Plastiken Bödekers – den Lohnabhängigen über einen spielerischen Umgang helfen, einerseits die Barrieren zur Kunst abbauen und andererseits die durch automatisierte Arbeitsprozesse ausgelösten einseitigen psychischen und physischen Belastungen im Beruf zu kompensieren.²⁹³³ Dies geschah in einer Zeit, in der „naive“ Kunst laut Körner von kulturkonservativer oder kultureak-

²⁹²⁹ Vgl. Fach 1999, S. 729.

²⁹³⁰ Vgl. W.: Volkseigene Kunst aus Jugoslawien, 1964.

²⁹³¹ Vgl. Schmitt, Kat. Ausst. Recklinghausen 1964, o. S.

²⁹³² Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1969, o. S.

²⁹³³ Vgl. Fach 1999, S. 73 f., S. 691.

tionärer Seite gegen die Avantgarde ausgespielt und der „intellektuell“ geltenden modernen Kunst entgegengestellt wurde.²⁹³⁴

Während man in Ruhrfestspiel-Ausstellungen der 1950er- und 1960er-Jahre vor dem Hintergrund der gewerkschaftlichen Bildungsabsichten das Hauptaugenmerk auf unterschiedliche Gruppen von Laienkünstlern legte, konzipierte Grochowiak erst in den 1970er-Jahren Ausstellungen, in denen sowohl Künstler als auch Werke nachdrücklich in den Kontext des „naiven“ Kunstschaffens gestellt wurden. Sie konzentrierten sich nun ausschließlich auf die „Naiven“, obwohl der Begriff schon seit Jahren im Umlauf war. Grochowiak war über die Jahre in einige Projekten involviert gewesen und dadurch in Kontakt mit anderen Förderern der „naiven Kunst“ gekommen. Der Trend und das allgemeine Rezeptionsinteresse waren ausschlaggebende Faktoren dafür gewesen, dass sich die Ruhrfestspiele 1971 unter dem Titel „Werke und Werkstatt naiver Kunst“ erstmals einer Vielfalt deutscher, europäischer wie auch internationaler „naiver Malerei“ widmete. Ausgewählte Arbeiter-Laienkünstler des Ruhrgebiets, darunter Erich Bödeker, Franz Brandes, Karl Hertmann, Friedrich und Ludwig Gerlach, Karl Eduard Kazmierczak, Franz Klekawka oder auch Max Valerius wurden nun in den Kontext sowohl mit „Klassikern“ und damit in die Tradition der Moderne als auch mit anderen zeitgenössischen „Naiven“ gestellt, womit man der Öffentlichkeit vermittelte, dass auch das Ruhrgebiet „naive Künstler“ hervorgebracht hatte und anschlussfähig an die künstlerischen Tendenzen der Moderne war.

Hinsichtlich der starken Präsenz „naiver Kunst“ in den Ausstellungen von 1971 darf nicht übersehen werden, dass sich die Ruhrfestspiele um 1969/70 in einer Krise befanden, da sie von öffentlicher Seite als „bürgerlich“ kritisiert worden waren. Die „naiven“ Laienkunstwerke sollten die Besucher aufgrund dessen zum eigenen künstlerischen Schaffen ermutigen, womit die Veranstalter an ihre langjährige Freizeitförderung anknüpften. Das didaktische Konzept brach obendrein mit musealen Konventionen, indem Laienkünstler und der Schaffensprozess selbst zum Gegenstand der Präsentation gemacht wurden. Die Annäherung an den Schaffens- und Entstehungsprozess sollte die Distanz des Besuchers zur Kunstproduktion abbauen.

In den 1970er-Jahren öffneten sich manche der Ausstellungskonzepte des Weiteren gegenüber verschiedenen landestypischen Erscheinungen der „naiven Kunst“ aus Jugoslawien oder Polen. Einerseits galten die Kooperationen der Ruhrfestspiele mit polnischen Kulturinstituten und dem IfA dem Aufbau interkultureller Beziehungen zu diesen osteuropäischen Ländern, wobei mit der Ausstellung „Skulpturen naiver Künstler aus Jugoslawien“ (1972) unter anderem intendiert wurde, die Solidarität und Toleranz zwischen deutschen und jugoslawischen Arbeitern zu fördern. Andererseits sollte die in Zusammenarbeit mit dem Nationalmuseum Warschau konzipierte Ausstellung „Naive Kunst aus Polen“ (1973) die Individualität in den Werken zeitgenössischer polnischer „Naiver“ im Unterschied zur traditionellen polnischen Volkskunst erkennen lassen. Auch in der umfangreichen Präsentation von „Kunst der Volksschaffenden aus der Sowjetunion“ (1975) beabsichtigte man die politischen Beziehungen zum Ausland zu pflegen. Hier stach deut-

²⁹³⁴ Vgl. Körner 2020, S. 238.

lich heraus, dass in sozialistischen Ländern wie der gesamten Sowjetunion oder der DDR, Laienkünstler professionell angeleitet wurden, um eine sozialistische Nationalkultur zu entwickeln.²⁹³⁵ In der Ausstellung offenbarte sich ein übergreifender Unterschied in den kulturpolitischen Zielsetzungen der kommunistischen Länder und dem Naivitätskonzept Grochowiaks, das in Anlehnung an die moderne Primitivismus-Ideologie die künstlerische Ursprünglichkeit der Arbeiter-Laienkünstler aus der Montanindustrie im Rahmen der Freizeitförderung hervorkehren wollte. Um dennoch einen Bogen zu seinen eigenen konzeptuellen Ansätzen zu spannen, unterschied Grochowiak hier zwischen dem „naiven“ Ausdruck und dem artistischen Talent.

Im Zusammenhang mit den Ausstellungen zu Beginn der 1970er-Jahre wird insbesondere deutlich, dass Grochowiak mit der Übertragung des Naivitätskonzepts auf die regionale Laienkunst versuchte, an moderne Tendenzen anzuknüpfen. Das gewerkschaftliche Ideal vom selbstbestimmten Freizeitkünstler schien sich hinsichtlich des instinktiven Gestaltungswillens mit der allgemeinen Definition des „Sonntagsmalers“ in Deckung bringen zu lassen. Grochowiaks Naivitätskonzept unterschied sich jedoch insofern von der Primitivismus-Ideologie der Moderne als didaktische Intentionen, wie die Förderung einer laienkünstlerischen Beschäftigung den Ausgangspunkt bildeten. Während der DGB das breite Freizeitschaffen an sich dem qualitativen künstlerischen Ergebnis vorzog²⁹³⁶, um den Lohnabhängigen zu befähigen, die Gesellschaft kulturell mitzugestalten, plädierte Grochowiak gleichzeitig dafür, die Laien nicht künstlerisch fortzubilden, um ihre Unbefangenheit, Originalität und ursprüngliche „Naivität“ zu erhalten.

Die Laienkünstler aus dem Ruhrgebiet waren jedoch nicht mit den „klassischen Naiven“ gleichzusetzen, da es sich nicht um Putzfrauen oder Gärtner, sondern weitestgehend um Arbeiter handelte. Die Ausgangssituation im Ruhrgebiet war unter (sozial-)politischen Aspekten eine andere, weswegen Grochowiak das Naivitätskonzept an die Region und die Laienschaffenden anpasste. Er förderte vorsätzlich die Entwicklung einer regionaltypischen „naiven Kunst“ und trug dafür Sorge, dass die Werke der Arbeiter-Laienkünstler den Kriterien des „Naiven“ entsprachen. Dies veranschaulicht sein Versuch, den Entstehungsprozess von Laienkunstwerken zu beeinflussen, indem er solchen vermeintlich typisch „naive“ Bildthemen vorgab, die Leichtigkeit, Vergnügen, Freizeitmöglichkeiten im Ruhrgebiet und regionaler Bräuche abbildeten. In diesem Spagat, einerseits die gewerkschaftlichen Bildungsziele zu erfüllen und andererseits „naive Kunst“ zu fördern, stellt sich ein problematischer konzeptueller Widerspruch dar. Bereits im Zusammenhang mit den Begegnungen von Laienkünstlern bei den Ruhrfestspielen in den 1960er-Jahren wurde die Gegensätzlichkeit des künstlerischen Austausches und des Naivitätskonzeptes, dem zufolge der Künstler in der Isolation arbeitet und verbleiben soll, um seine authentische künstlerische „Naivität“ nicht zu gefährden, deutlich. Grochowiaks versuchte die Widersprüche zu glätten, wenn er fragte: „Muß das heißen, daß man diesen Malern bei ihrem Bemühen um Vervollkommnung nicht beistehen soll?“, die er mit den Worten „Natürlich doch!“ beantwortet. Zwar könne aus seiner Sicht mit den Künstlern über Farben, optimierte Mischverhältnisse, Grundie-

²⁹³⁵ Vgl. Mohrmann 1983, S. 39.

²⁹³⁶ Vgl. Ott 1963, S. 16 f.

rungen, grafische Techniken oder die Qualität der Bilder gesprochen werden, wenn man nicht den Fehler begehe, sie im Sinne akademischer Bildung zu beeinflussen.²⁹³⁷ Um Nachahmungen zu vermeiden, sollte jedoch darauf verzichtet werden, korrigierend einzugreifen oder Werke Professioneller heranzuziehen, um Nachahmung zu vermeiden und die persönliche Ausdrucksweise zu schützen.²⁹³⁸ Doch hatte Grochowiak die Schwierigkeit zu bewältigen, ambitionierte und reflektierte Laienkünstler, wie beispielsweise F. Gerlach oder Franz Klekawka, mit dem Konzept des „Naiven“ zu vereinbaren und ihre Präsentation als „Naive“ zu legitimieren.²⁹³⁹ Auf den ersten Blick schienen die Naivitätskriterien zwar auf die Lebensbedingungen der in der Montanindustrie im Ruhrgebiet beschäftigten Laienkünstler zu passen, die in einfachen sozialen Verhältnissen lebten und keine akademische Ausbildung genossen hatten. Ihr vergleichsweise niedriger Bildungsstand wurde mit einer „naiven“ Persönlichkeit gleichgesetzt, die fehlende künstlerische Schulung und das Schöpfen aus eigenen Mitteln wurden als intuitive und instinktive Schaffensweise gedeutet. Den fehlenden Zugang zu Kunst und Kultur interpretierte man als Desinteresse und Zurückgezogenheit.

Die exemplarisch in der vorliegenden Untersuchung vorgenommenen Werkbetrachtungen lassen jedoch sowohl künstlerische als auch gesellschaftliche Ambitionen erkennen. Die behauptete Naivität war nicht mit den Laienkünstlern, die in der postindustriellen Arbeitswelt und Gesellschaft verankert waren, vereinbar. Ihre Werke haben aufgrund ihrer Komplexität eine Existenzberechtigung jenseits der Klischees, welche die Definition der „naiven Kunst“ nach sich zieht. Ob es die erstrebte Tiefenillusion und die perspektivische Darstellung bei F. Gerlach sind, der selbstkritisch seine technischen Grenzen erkannte, oder die bewusst durch nebeneinandergesetzte Komplementärfarben geschaffenen Kontraste in den Bildern von Valerius, die Werke zeigen technische Bemühungen auf, welche die Merkmale der „naiven Kunst“ überschreiten. Vor allem ein Laienkünstler wie Franz Klekawka, der sowohl in der Wahl seiner Bildthemen als auch in seinen durchdachten Kompositionen eine künstlerische Entwicklung durchlief, bewegt sich abseits der Grenzen des „Naiven“. Zudem lässt sich feststellen, dass einige Werke modernistische Züge aufweisen. Die Linolschnitte von Karl-Heinz Thewissen, der sich bei Ausstellungsbesuchen inspirieren ließ²⁹⁴⁰, erinnern an Werke der Pop-Art, manche der Gemälde Friedrich Gerlachs zeigen Ähnlichkeiten mit der Metaphysischen Malerei Giorgio di Chiricos. Im Fall von Karl Hertmann oder Erich Bödeker gibt es hinsichtlich der Sujets und der formalen Gestaltung Parallelen und Referenzen zur zeitgenössischen Kunst. So erkennt die Forschung den Werken Bödekers heute zu, eher Konzepte und Ideen darzustellen, wie sie in der modernen und postmodernen Kunst zu finden sind.²⁹⁴¹ Des Weiteren sind in den Werken der behandelten Laienkünstler bestimmte Darstellungsabsichten und thematische Interessen zu beobachten, die durchaus von einer Reflexion des gesellschaftspolitischen Geschehens zeugen. Bei Max Valeri-

²⁹³⁷ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Hamburg 1971.

²⁹³⁸ Vgl. Grochowiak, Kat. Ausst. Hamburg 1971.

²⁹³⁹ Vgl. Grochowiak, 1976, S. 110

²⁹⁴⁰ Vgl. Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak, 08.06.1962.

²⁹⁴¹ Vgl. Crnković 2006, S. 34, S. 38.

us ist die Malerei sogar Bestandteil seines gewerkschaftlichen Engagements. Denn er nutzt dieses Medium, um die Abhängigkeit des Bergarbeiters von der wirtschaftlichen Situation der Montanindustrie oder die Gefahren am Arbeitsplatz zu thematisieren. Auch Klekawkas Bilder sind keineswegs „naive“ Darstellungen einer heilen Welt, sondern vielmehr Ausdruck seiner Beschäftigung mit der sozialen Realität des Industriearbeiters und dem allgemeinen politischen Zeitgeschehen. Ferner spiegeln Werke von F. Gerlach mehr oder weniger mittelbar die Reflektion gesellschaftspolitischer Themen und damit zusammenhängender psychischer Zustände und Vorgänge. Der Laienmaler verfolgte grundsätzlich die künstlerische Intention, mentale Übergangsprozesse vom Bewusstsein in den Schlaf zu behandeln, wobei ihm die Malerei als Medium diente, um seine subjektiven Selbstbeobachtungen auszudrücken und festzuhalten.

Folglich widersprach die behauptete „Naivität“ mancher Arbeiter-Laienkünstler nicht nur dem gewerkschaftlichen Bildungsauftrag einer volksbildenden Kulturarbeit. Sie stand auch im Gegensatz zu ihren eigenen künstlerischen Ansprüchen sowie ihrem gesellschafts- und sozialkritischen Engagement. Schlussendlich schließen sich das reale Arbeitsleben und das „naive“ Kunstschaffen per se aus. Weder Lebensführung und Persönlichkeit noch die künstlerische Arbeit dieser Laien waren in Anlehnung an das moderne Verständnis des „Primitiven“ einfältig oder von einer kindlichen Unschuld geprägt. Nachweislich waren die Laienkünstler ebenso wenig unberührt von äußeren Einflüssen. Die Ausführungen zeigen, dass das Ideal vom „naiven“ Stereotypen diskriminierend ist und die künstlerische Leistung nicht in angemessener Weise erfasst. Arbeiter-Laienkunst sollte als Teil der Nachkriegskunst betrachtet werden.²⁹⁴² Selbst Oto Bihalji-Merin musste zu Beginn der 1970er-Jahre eingestehen, dass manche der Naivitätskriterien, wie etwa die Verortung der „Naiven“ außerhalb von Geschichte und Stil und ihre fehlende Entwicklung, sich nicht mit der Realität vereinen ließen. Aus diesem Grund schlug er die Brücke zwischen der „primitiven Kunst“ und den „Neoprimitiven“ des 20. Jahrhunderts, zu denen er Individualitäten der technisierten Gesellschaft zählte.²⁹⁴³ Aber den Laienkünstler und sein Werk vor dem Hintergrund der Adaption des avantgardistischen Primitivismus-Konzepts nur unter dem Aspekt des „Naiven“ zu bewerten, verhindert eine angemessene Wertschätzung der reflektierten, ambitionierten Laienkunst.²⁹⁴⁴ Da die Kriterien der „naiven Kunst“ den laienkünstlerischen Äußerungen nicht gerecht werden, wäre es richtig, den Begriff grundsätzlich historisch als Ausdruck für ein künstlerisches Phänomen des 20. Jahrhunderts zu verwenden. Um die wahre Komplexität der Laienkunstwerke zu erkennen, sollten sie als zeithistorische Zeugnisse der regionalen Kultur- und Kunstgeschichte der 1950er- bis 1970er-Jahre betrachtet werden, die unter bestimmten gesellschaftlich-, sozial- und kulturpolitischen Umständen entstanden sind. Aufgrund der unterschiedlichen künstlerischen Ansätze ist es problematisch, von einer ruhrgebietspezifischen Laienkunst zu sprechen. Doch lässt sich übergreifend beobachten, dass sich die Motive häufig aus der Region, dem Milieu und dem Umfeld der Hütten und Zechen, dem privaten Raum wie auch dem gesellschaftlichen Leben speisen. Manche der Laienkünstler geben mit ihren Dar-

²⁹⁴² Vgl. Körner, Recklinghausen, S. 22 f.

²⁹⁴³ Vgl. Bihalji-Merin, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

²⁹⁴⁴ Vgl. Körner, Recklinghausen, S. 26.

stellungen von Zechensiedlungen, Familien- und Betriebsfesten oder Arbeitsstätten unter und über Tage Einblicke in den damaligen Alltag und die Brauchtümer der Region. Landschaftliche Idyllen und qualmende Hochöfen zeigen die damaligen vorherrschenden Kontraste des Ruhrgebiets. Wie bereits Körner im Zusammenhang mit der Diskussion, ob die Arbeiter-Laienkunst dieser Region berechtigterweise der „naiven Kunst“ zugewiesen wird, festhält, ist diese in jedem Fall als wichtiger Teilbereich der Nachkriegskunst anzuerkennen.²⁹⁴⁵

Zu hinterfragen, inwiefern Grochowiaks Naivitätskonzept Berechtigung hat, schmälert nicht seine Leistungen und Bemühungen hinsichtlich der Förderung der Arbeiter-Laienkunst. Er erkannte frühzeitig ihr Potenzial und ihren Nutzen für die Recklinghäuser Sammlung, der er nicht zuletzt durch die Galerie der Naiven ein überregionales und internationales Ansehen verschaffte. Mit seiner Initiative erhielten Laienkünstler aus der Region einen zentralen Platz neben „Naiven“ aus ganz Deutschland und dem Ausland. Grochowiaks Entscheidung, die Laienkünstler dem Bereich der „naiven Kunst“ unterzuordnen, ist vor dem Hintergrund des damaligen Naiven-Trends zu verstehen. Darüber hinaus gelang es ihm, den abgesteckten Rahmen dessen, was bis dahin in Museen ausgestellt wurde, aufzubrechen, wie es beispielsweise parallel auch bei der innovativen Ausstellungspolitik der „documenta“ in Kassel zu beobachten war.²⁹⁴⁶ Indem Grochowiak Laienkünstler wie F. Gerlach und Bödeker in Präsentationen von Werken bildender Künstler zu zeitbezogenen, gesellschaftlich relevanten Themen einband, macht sein Bewusstsein für die Relevanz und Qualität ihrer Arbeiten deutlich. Den unter anderem mit den heterogenen Ausstellungen beabsichtigten Abbau schichtspezifischer Bildungsbarrieren trieb Grochowiak des Weiteren voran, indem er Laienschaffende in das lokale und regionale Kunstschaffen einbezog und mit bildenden Künstlern und Besuchern zusammenführte. Diese Förderung des direkten Kontaktes und Austausches öffnete der Bevölkerung die Möglichkeit, den zeitgenössischen Diskurs über verschiedene gesellschaftsrelevante Themen aktiv mitzugestalten und durch eigene Kunstschöpfungen zu bereichern.

²⁹⁴⁵ Vgl. Körner, Recklinghausen, S. 23.

²⁹⁴⁶ Vgl. Busse 2010, S. 124.

V. Anhang

V.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

1. Veröffentlichte Quellen

- 1.1 Primärliteratur
- 1.2 Sekundärliteratur
 - 1.2.1 Monografien und Sammelwerke
 - 1.2.2 Ausstellungskataloge
 - 1.2.3 Aufsätze in Ausstellungskatalogen
 - 1.2.4 Bestandskataloge
 - 1.2.5 Zeitschriften
 - 1.2.6 Zeitungsartikel
- 1.3 Lexika
- 1.4 Internetquellen
- 1.5 Film

2. Unveröffentlichte Quellen

- 2.1 Archivdokumente/Akten
 - 2.1.1 Hoesch-Museum, Dortmund / Nachlass Franz Klekawka
 - 2.1.2 Institut für Stadtgeschichte/Stadt- und Vestisches Archiv
 - 2.1.3 Ruhrfestspiel-Archiv
 - 2.1.4 Stadtarchiv Dortmund
 - 2.1.5 ThyssenKrupp Konzernarchiv
- 2.2 Interviews

3. Weiterführende Literatur

- 3.1 Monografien und Sammelwerke
- 3.2 Ausstellungskataloge

1. Veröffentlichte Quellen

- 1.1 Primärliteratur

Gerlach / Heider 1973

Gerlach, Friedrich; Gerlach, Ludwig; Theo Heider: Die Strasse, 1. Aufl., Baden-Baden 1973.

Kandinsky 2009

Kandinsky, Wassily: Über die Formfrage, in: Kandinsky, Wassily; Marc, Franz (Hrsg.), Lankheit, Klaus: Der Blaue Reiter, 11. Aufl., München, Zürich 2009, S. 132-182.

Marc 2009

Marc, Franz: Die „Wilden“ Deutschlands, in: Kandinsky, Wassily; Marc, Franz (Hrsg.), Lankheit, Klaus: Der Blaue Reiter, 11. Aufl., München, Zürich 2009, S. 28-32.

Schönberg 2009

Schönberg, Arnold: Das Verhältnis zum Text, in: Kandinsky, Wassily; Marc, Franz (Hrsg.), Lankheit, Klaus: Der Blaue Reiter, 11. Aufl., München, Zürich 2009, S. 60-75.

1.2 Sekundärliteratur

1.2.1 Monografien und Sammelwerke

Achten / Bäcker 1984

Achten, Udo (Hrsg.); Bäcker, Gerhard: Mehr Zeit für uns. Dokumente und Bilder zum Kampf um die Arbeitszeitverkürzung, Köln 1984.

Adorno 1977

Adorno, Theodor W.: Freizeit, in: ders.: Kulturkritik und Gesellschaft II., Gesammelte Schriften Band 10.2, 1. Aufl., Frankfurt am Main 1977, S. 645-655.

Adorno / Horkheimer 2006

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max: Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug, in: dies.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 16. Aufl., Frankfurt am Main 2006, S. 128-176.

Barbian 1995

Barbian, Jan-Pieter: Zwischen Gestern und Morgen. Zur Einführung in einen Tagungsband über eine widersprüchliche Zeitepoche, in: ders.; Heid, Ludger (Hrsg.): Zwischen Gestern und Morgen. Kriegsende und Wiederaufbau im Ruhrgebiet, 1. Aufl., Essen 1995, S. 9-29.

Barbian 1997

Barbian, Jan-Pieter: Die Entdeckung des Ruhrgebiets. Facetten eines unvollendeten Gesamtkunstwerks, in: ders.; Heid, Ludger (Hrsg.): Die Entdeckung des Ruhrgebiets. Das Ruhrgebiet in Nordrhein-Westfalen 1946-1996, 1. Aufl., Essen 1997, S. 9-22.

Bauer 1991

Bauer, Gerd: Psychoanalyse und Parapsychologie. Der Surrealismus, in: Wagner, Monika (Hrsg.): Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Bd. 1, 2, Hamburg 1991, S. 309-326.

Bednarik 1957

Bednarik, Karl: An der Konsumfront, Stuttgart 1957.

Bihalji-Merin 1959

Bihalji-Merin, Oto: Das naive Bild der Welt, 1. Aufl., Köln 1959.

Bihalji-Merin 1963

Bihalji-Merin, Oto: Das naive Bild der Welt, 2. Aufl., Stuttgart u. a. 1963.

Bihalji-Merin 1971

Bihalji-Merin, Oto: Die Naiven der Welt, 1. Aufl., Berlin u. a. 1971.

Bihalji-Merin 1973

Bihalji-Merin, Oto: Die Naiven der Welt, 2. Aufl., Berlin u. a. 1973.

Bihalji-Merin 1975

Bihalji-Merin, Oto: Die Malerei der Naiven, Köln 1975.

Bihalji-Merin 1977

Bihalji-Merin, Oto: Geleitwort, in: Novotny, Fritz: Naive Kunst. Ein Reisebericht von Fritz Novotny zu 54 Malern in 9 Ländern Europas, 1. Aufl., Wien u. a. 1977, S. 6-9.

Birkholz 1959

Birkholz, Ulrich: Geschichte und Probleme der Werkbücherei. Eine büchereipädagogische Untersuchung, Stuttgart 1959.

Bischoff 1969

Bischoff, Herbert: Quo vadis? Eine Betrachtung zu den Ruhrfestspielen, 1. Aufl., Berlin 1969.

Blase 1997

Blase, Dieter: Stadtentwicklung im Ruhrgebiet. Von den 60er Jahren bis zur IBA Emscher Park, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Die Entdeckung des Ruhrgebiets. Das Ruhrgebiet in Nordrhein-Westfalen 1946-1996, 1. Aufl., Essen 1997, S. 221-245.

Bocola 1997

Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys, 2. Aufl., München und New York 1997.

Brodskaja 2000

Brodskaja, Natalja; Manzo, Jean-Paul (Hrsg.): Naive Kunst, New York 2000.

Burrmeister 1954a

Burrmeister, Otto: Ruhr-Festspiele. Ein Bericht aus Anlaß ihrer ersten Rundreise durch Nordrhein-Westfalen, in: Ruhrfestspiele Recklinghausen GmbH: Ruhrfestspiele 1954, Recklinghausen 1954.

Busse 2010

Busse, Klaus-Peter: Bildung und Kommunikation als Kraftwerk, in: Wettengl, Kurt (Hrsg.): Museum Ostwall im Dortmunder U. Das Museum als Kraftwerk, Bönen 2010, S. 116-134.

Cardinal 1972

Cardinal, Roger: Outsider Art, London u. a. 1972.

Certigny 1961

Certigny, Henry: La Vérité sur le Douanier Rousseau, Paris 1961.

Crnković 2006

Crnković, Vladimir: Umjetnost bez granica / Art without Frontiers, Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb 2006.

Crnković 2011

Crnković, Vladimir: The Croatian Museum of Art. Guide to the Museum Collection: Naive, Art Brut and Outsider Art. Masterpieces, Zagreb 2011.

Dammeyer 1997

Dammeyer, Manfred: Das Ruhrgebiet und Europa, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Die Entdeckung des Ruhrgebiets. Das Ruhrgebiet in Nordrhein-Westfalen 1946-1996, 1. Aufl., Essen 1997, S. 135-143.

Desinger / Träbing 1987

Desinger, Michael; Träbing, Sigrid: Die Revierarbeitsgemeinschaft für kulturelle Bergmannsbetreuung (REVAG), in: Naegele, Gerhard (Hrsg.): Maßnahmen zur Bewältigung der Frühverrentung: Analysen, Ergebnisse einer repräsentativen Umfrage bei "Anbietern" und Trägern spezieller Programme, Projekte und Maßnahmen sowie exemplarische Darstellung von Modellprojekten zur besseren Bewältigung der Frührente (KDA-Reihe Forum, 8), Köln 1987, S. 241-265.

Diemer 1981

Diemer, Karl: Über Sonntagsmaler oder wie naiv ist die moderne Kunst? Bilder aus der Sammlung Eisenmann 1920 bis 1980, Stuttgart 1981.

Dirks 1956

Dirks, Walter: Ein Fest und ein Zeichen. Zehn Jahre Ruhr-Festspiele, Frankfurt am Main 1956.

Dörnemann 1958

Dörnemann, Kurt: Die Ruhrfestspiele. Ihr künstlerischer, sozialer und staatspolitischer Gehalt, Staatsbürgerliche Bildungsstelle des Landes NRW, 1. Aufl., Düsseldorf 1958.

Dörnemann 1984

Dörnemann, Kurt: Über Thomas Grochowiak. Anmerkungen zum Leben eines Wißbegierigen, hrsg. v. Stadt Recklinghausen, Recklinghausen 1984.

Dubuffet 1949

Dubuffet, Jean: Art brut statt kultureller Künste. Vorwort zum Katalog der Ausstellung in der Galerie René Drouin, Paris 1949, in: Presler, Gerd: L'Art brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn, Köln 1981, S. 161-166.

Dünnebacke / Hellermann 1949

Dünnebacke Josef, Hellermann, Josef: Vorwort/Grußwort, in: Ruhr-Festspiele 1949, Programm, Recklinghausen 1949, S. 3.

Ehlers 1956

Ehlers, Otto August (Hrsg.); Jasmand, Bernhard; Kallir, Otto: Sonntagsmaler. Das Bild des einfältigen Herzens, Berlin und Darmstadt 1956.

Engels 1977

Engels, Mathias T.: Naive Malerei (Epochen – Künstler – Meisterwerke. Monographien zur Kunstgeschichte, hrsg. v. Heinz Spielmann, Herrsching 1977.

Erhard 1964

Erhard, Ludwig: Wohlstand für Alle, 8. Aufl., Düsseldorf u. a. 1964.

Evers 1950

Evers, Hans Gerhard (Hrsg.): Das Menschenbild Unserer Zeit, Darmstädter Gespräch, Darmstadt 1950.

Fach 1999

Fach, Ilina: Ausstellungspolitik und Didaktik der Ruhrfestspiele Recklinghausen (1950-1974) (Diss. Osnabrück 1999).

Faulenbach 1997

Faulenbach, Bernd: Die Parteien- und Wahrentwicklung als Spiegel der Veränderung der politischen Kultur im Ruhrgebiet, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Die Entdeckung des Ruhrgebiets. Das Ruhrgebiet in Nordrhein-Westfalen 1946-1996, 1. Aufl., Essen 1997, S. 68-81.

Feige 1986

Feige, Ullrich: Bergarbeiterschaft zwischen Tradition und Emanzipation. Das Verhältnis von Bergleuten und Gewerkschaften zu Unternehmern und Staat im westlichen Ruhrgebiet um 1900 (Düsseldorfer Schriften zur neueren Landesgeschichte und zur Geschichte Nordrhein-Westfalens), 1. Aufl., Düsseldorf 1986 (Diss. Köln 1984).

Fels 1957

Fels, Florent: Naive Maler, die ich gekannt habe, in: Jakovsky, Anatole: Die naive Malerei in Frankreich, Zürich 1957, S. 5-22.

Franck 1986

Franck, Matthias: Kultur im Revier. Die Geschichte der Ruhrfestspiele Recklinghausen (1946-1956), Würzburg 1986.

Friedmann 1953

Friedmann, Georges: Zukunft der Arbeit. Perspektiven der industriellen Gesellschaft, Köln 1953.

Fries 1995

Fries, Ursula: „Unter peinlich genauem Verzicht aufs Parteipolitische“. Kultur und Kulturpolitik in Bochum nach 1945, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Zwischen Gestern und Morgen. Kriegsende und Wiederaufbau im Ruhrgebiet, 1. Aufl., Essen 1995, S. 198-205.

Geist 1955

Geist, Hans-Friedrich: Carl Christian Thegen aus Oldesloe. Die Laienmalerei, ein Grenzgebiet der Kunst, Sonderdruck aus dem Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums, Kunst in Schleswig-Holstein 1955, Flensburg 1955.

Geist 1958

Geist, Hans-Friedrich: Das Ende des Naiven, in: Kunst in Schleswig-Holstein, hrsg. v. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Neumünster 1958, S. 119-128.

Giesecke 1983

Giesecke, Hermann: Leben nach der Arbeit. Ursprünge und Perspektiven der Freizeitpädagogik, München 1983.

Gisselmann 2003

Gisselmann, Doris: Vestisches Museum, in: Grütter, Heinrich Theodor (Hrsg.): Museumshandbuch Ruhrgebiet. Kunst, Kultur und Geschichte, Bottrop und Essen 2003, S. 378-380.

Goch 1997

Goch, Stefan: Die Rolle der Gewerkschaften und der Betriebsräte im Ruhrgebiet in den 50er und

60er Jahren, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Die Entdeckung des Ruhrgebiets. Das Ruhrgebiet in Nordrhein-Westfalen 1946-1996, 1. Aufl., Essen 1997, S. 82-106.

Gordon 1984

Gordon, Donald E.: Deutscher Expressionismus, in: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984, S. 378-415.

Grasskamp 2009

Grasskamp, Walter; Grochowiak, Thomas: Energien/Synergien 8: Thomas Grochowiak, Köln 2009.

Grochowiak 1994

Grochowiak, Karin: Biographie, in: Schmidt, Doris (Hrsg.): Thomas Grochowiak. Monographie und Werkübersicht, Köln 1994.

Grochowiak 1972a

Grochowiak, Thomas (Hrsg.): Kunstschätze in Recklinghausen, Recklinghausen 1972.

Grochowiak 1972b

Grochowiak, Thomas: Erich Bödeker: Königsfamilie, 1969, in: ders. (Hrsg.): Kunstschätze in Recklinghausen, Recklinghausen 1972, S. 169.

Grochowiak 1972c

Grochowiak, Thomas: Friedrich Gerlach: Nachtkerzen, 1963, in: ders. (Hrsg.): Kunstschätze in Recklinghausen, Recklinghausen 1972, S. 169.

Grochowiak 1972d

Grochowiak, Thomas: Hans Koehn: Reiterin, 1962, in: ders. (Hrsg.): Kunstschätze in Recklinghausen, Recklinghausen 1972, S. 170.

Grochowiak 1972e

Grochowiak, Thomas: Karl Kazmierczak: Das Paradies, 1961 – Die Geduldsprobe, 1951, in: ders. (Hrsg.): Kunstschätze in Recklinghausen, Recklinghausen 1972, S. 173.

Grochowiak 1976

Grochowiak, Thomas: Deutsche naive Kunst, Recklinghausen 1976.

Grochowiak 1994

Grochowiak, Thomas: Die fünfziger Jahre und der „junge westen“, in: Schmidt, Doris (Hrsg.): Thomas Grochowiak. Monographie und Werkübersicht, Köln 1994, S. 59-72.

Grochowiak 1999

Grochowiak, Thomas: Geleitwort, in: 20 Jahre Galerie für Naive Kunst. 1979-1999, 1999, o. S.

Grochowiak 2003

Grochowiak, Thomas: Die Schenkung Marianne Kühn – Naive Kunst, in: Schwalm, Hans-Jürgen u. a. (Hrsg.): Vorwort, in: dies.: Die Sammlung Marianne Kühn. Naive Kunst, Kleve 2003, S. 8-10.

Große-Perdekamp 1951

Große-Perdekamp, Franz: Die Kunstausstellungen der Ruhrfestspiele, in: Volkshochschule im

Westen. Mitteilungs- und Arbeitsblätter des Landesverbandes der Volkshochschulen von Nordrhein-Westfalen 8, Nr. 3, o. O. 1951.

Habermas 1958

Habermas, Jürgen: Soziologische Notizen zum Verhältnis von Arbeit und Freizeit, in: Funke, Gerhard (Hrsg.): Konkrete Vernunft. Festschrift für E. Rothacker, Bonn 1958, S. 219.

Haftmann 1954

Haftmann, Werner: Malerei im zwanzigsten Jahrhundert, München 1954.

Hanhart 1964

Hanhart, Dieter: Arbeiter in der Freizeit. Eine sozialpsychologische Untersuchung, Bern und Stuttgart 1964.

Hanke 1997

Hanke, Hans H.: Kolonialstadt oder Metropole? Der Wiederaufbau der Städte im Ruhrgebiet, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Die Entdeckung des Ruhrgebiets. Das Ruhrgebiet in Nordrhein-Westfalen 1946-1996, 1. Aufl., Essen 1997, S. 204-220.

Heid 1995

Heid, Ludger: „Wo Meiderich liegt, wo Meiderich siegt, ist überall bekannt.“ Fußball und Zeitgeist im Revier (1945-1954), in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Zwischen Gestern und Morgen. Kriegsende und Wiederaufbau im Ruhrgebiet, Essen 1995, S. 215-238.

Heller 1987

Heller, Reinhold: Hildegard Auer: Ein Verlangen nach Kunst, Stuttgart und Zürich 1987.

Henn-Schmölders 1974

Henn-Schmölders, Claudia: Simplizität, Naivetät, Einfalt. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in Deutschland 1674-1771, Zürich 1974 (Diss. Berlin 1973).

Hnilica 2014

Hnilica, Sonja: Das alte Museum am Ostwall. Das Haus und seine Geschichte, 1. Aufl., Essen 2014.

Honnef / Grosenick 2015

Honnef, Klaus; Grosenick, Uta (Hrsg.): Pop Art, Köln u. a. 2015.

Horsley 2006

Horsley, Jessica: Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk. Eine interdisziplinäre Untersuchung, Frankfurt am Main 2006 (Diss. Tübingen 2004).

Hubmann 1973

Hubmann, Hanns: Garten der Träume. 23 naive Maler vorgestellt von Hanns Hubmann, München 1973.

Hürlimann 1947

Hürlimann, Martin: Vorwort des Verlegers, in: Uhde, Wilhelm: Fünf primitive Meister. Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine, Atlantis Verlag Zürich 1947, o. S.

Italiaander 1974

Italiaander, Rolf: Spaß an der Freud. Sonntagsmaler und naive Maler. Unbekannte Talente und auch Prominente, Hamburg 1974.

Jakovsky 1949

Jakovsky, Anatole: La peinture naïve, Paris 1949.

Jakovsky 1957

Jakovsky, Anatole: Die naive Malerei in Frankreich, Zürich 1957.

Jakovsky 1976a

Jakovsky, Anatole: Lexikon der Laienmaler aus aller Welt, Basel 1976.

Jakovsky 1976b

Jakovsky, Anatole: Naive Malerei (Bildkunst des 20. Jahrhunderts), Basel u. a. 1976.

Janis 1942

Janis, Sidney: They taught themselves. American Primitive Painters of the 20th Century, New York 1942.

Jelich 1997

Jelich, Franz-Josef: Vom „Sinn“ der Ruhr-Festspiele. Zu dem Versuch, nach 1945 eine „soziale Kultur“ zu begründen, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Die Entdeckung des Ruhrgebiets. Das Ruhrgebiet in Nordrhein-Westfalen 1946-1996, 1. Aufl., Essen 1997, S. 433-443.

Jensen 1981

Jensen, Jens Christian: Carl Spitzweg. Zwischen Resignation und Zeitkritik, 3. Aufl., Köln 1981.

Jünger 1946

Jünger, Friedrich Georg: Die Perfektion der Technik, Frankfurt am Main 1946.

Keilhacker 1954

Keilhacker, Martin: Vorwort, in: Zielinski, Johannes: Freizeit und Erziehung. Zur Theorie und Praxis einer erzieherischen Gestaltung des Freizeitens, hrsg. v. Arbeitskreis Heim und Freizeit e. V. München, München, Düsseldorf 1954, o. S.

Kelemen 1969

Kelemen, Boris: Die naive Malerei Jugoslawiens, Zagreb 1969.

Kemp 1997

Kemp, Friedhelm (Hrsg.): Peter Gan, Gesammelte Werke, Bd. 1, Göttingen 1997.

Kift 2008

Kift, Dagmar: Mitgestalten. Wandel und Kultur im Ruhrgebiet zwischen Nachkriegszeit und Kohlenkrisen, in: Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegungen der Ruhr-Universität, Bochum 2008, Nr. 40, S. 127-139.

Klönne 1995

Klönne, Arno: Di gebrochene Tradition: Arbeitermilieu und gewerkschaftliche Organisation im Ruhrgebiet nach 1945, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Zwischen Gestern und Morgen. Kriegsende und Wiederaufbau im Ruhrgebiet, Essen 1995, S. 136-144.

Köchling 1995

Köchling, Martina: Die Demontagepolitik im Spannungsfeld von aliiertem Anspruch und deutscher Wirklichkeit, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Zwischen Gestern und Morgen. Kriegsende und Wiederaufbau im Ruhrgebiet, Essen 1995, S. 172-184.

Körner / Wilkens 2009

Körner, Hans; Wilkens, Manja: Séraphine Louis 1864-1942. Biografie / Werkverzeichnis, Berlin 2009.

Körner / Wilkens 2014

Körner, Hans; Wilkens, Manja: Josef Wittlich. Bilder nach Bildern, hrsg. v. WASSERWERK. Galerie Lange Siegburg, Köln 2014.

Körner 2020

Körner, Hans: „Jeder Mensch ein Künstler“. „Naive Malerei“ in der Bonner Republik (1960er und 1970er Jahre), in: Cegl-Kaufmann, Gertrude u. a. (Hrsg.): Die Bonner Republik: 1960-1975 - Aufbrüche Vor Und Nach „1968“: Geschichte - Forschung – Diskurs, Bielefeld 2020, S. 229-265.

Krsák 2007

Krsák, Cornelia: Anthroposophie und „Outsider Art“. Eine Untersuchung zum bildnerischen Gestalten im Kontext anthroposophischer Kunsttherapie (Diss. Düsseldorf 2007).

Krug 1980

Krug, Brigitte und Erich: Naive Malerei. Künstler – Werke – Tendenzen, München 1980.

Kühn 1999

Kühn, Marianne: Vorwort, in: 20 Jahre Galerie für Naive Kunst, 1999, S. 1.

Langewiesche 1980

Langewiesche, Dieter: Freizeit und „Massenbildung“. Zur Ideologie und Praxis der Volksbildung in der Weimarer Republik, in: Gerhard Huck (Hrsg.): Sozialgeschichte der Freizeit. Untersuchungen zum Wandel der Alltagskultur in Deutschland, Wuppertal 1980, S. 223-247.

Lankheit 2009

Lankheit, Klaus: Die Geschichte des Almanachs, in: Kandinsky, Wassily; Marc, Franz (Hrsg.), Lankheit, Klaus: Der Blaue Reiter, 11. Aufl., München, Zürich 2009, S. 253-306.

Lehming 1997

Lehming, Eva-Maria: Carl Hundhausen: Sein Leben, sein Werk, sein Lebenswerk: Public Relations in Deutschland, Wiesbaden 1997 (Diss. Bochum, 1995).

Liebert 1995

Liebert, Rose: „Neues Denken in alten Bahnen“. Die Kulturpolitik in Duisburg nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Zwischen Gestern und Morgen. Kriegsende und Wiederaufbau im Ruhrgebiet, Essen 1995, S. 186-197.

Limbach 1965

Limbach, Adelheid: Die Ruhrfestspiele. Eine Darstellung ihrer Geschichte bis zur Eröffnung des Neuen Festspielhauses 1965 (Diss. Köln 1965).

Lutz 2012

Lutz, Viola: Wenn Kunst behindert wird. Zur Rezeption von Kunst geistig behinderter Künstlerinnen und Künstler in der Bundesrepublik Deutschland, S. 359, Bielefeld 2012 (Diss. Marburg).

Malraux 1949

Malraux, André: Das imaginäre Museum, Baden-Baden 1949

Maurer 1984

Maurer, Evan: Dada und Surrealismus, in: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984, S. 546-607.

Mehdorn 2009

Mehdorn, Margarete: Französische Kultur in der Bundesrepublik Deutschland. Politische Konzepte und zivilgesellschaftliche Initiativen 1945-1970, Köln u. a. 2009.

Michiels 2007

Michiels, Alfred: Hans Memling, New York 2007.

Mohrmann 1983

Mohrmann, Ute: Engagierte Freizeitkunst. Werdegang und Entwicklungsprobleme des bildnerischen Volksschaffens in der DDR, 1. Aufl., Berlin 1983.

Müller 1993

Müller, Eva: Henri Rousseau und die Künstler des Bateau-Lavoir (Diss. Bochum 1993).

Nahrstedt 1972

Nahrstedt, Wolfgang: Die Entstehung der Freizeit, Göttingen 1972.

Navratil 1997

Navratil, Leo: Gugging 1946-1986. Art brut und Psychiatrie, Bd. 1, 2, 1. Aufl., Wien 1997.

Neusüß 2008

Neusüß, Anna: Naive Kunst. Ein Phänomen der Moderne, in: Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten (Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, 46), hrsg. von der Gesellschaft für Ethnographie (GfE); Institut für Europäische Ethnologie der Humbolt-Universität zu Berlin, Berlin u. a. 2008, S. 83-91.

Novotny 1977

Novotny, Fritz: Rückkehr und Aufbruch zugleich, in: ders.: Naive Kunst. Ein Reisebericht von Fritz Novotny zu 54 Malern in 9 Ländern Europas, 1. Aufl., Innsbruck u. a. 1977, S. 207-210.

Opaschowski 1976

Opaschowski, Horst W.: Pädagogik der Freizeit. Grundlegung für Wissenschaft und Praxis, Bad Heilbrunn/Obb. 1976.

Opaschowski 1980

Opaschowski, Horst W.: Probleme im Umgang mit der Freizeit (BAT-Schriftenreihe zur Freizeitforschung, Bd. 1, 2), Hamburg 1980.

Opaschowski 2000

Opaschowski, Horst W.: Freizeit, in: Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie, 6. Aufl., Wiesbaden 2000, S. 92-94.

Opaschowski 2008

Opaschowski, Horst W.: Einführung in die Freizeitwissenschaft, 5. Aufl., Wiesbaden 2008.

Ortmeier 1983

Ortmeier, Martin: Der Primitivismus moderner Malerei. Eine gattungs- und rezeptionstheoretische Studie (Diss. München 1983).

o. V. 1973

o. V.: Professorentitel für Adolf Zotzmann und Thomas Grochowiak, in: Report der Ruhrfestspiele 1/1973, hrsg. von Ruhrfestspiele Recklinghausen, Recklinghausen 1973.

o. V. 1980

o. V.: Satzung des Deutschen Gewerkschaftsbundes für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland (Auszug), 1949, in: Faulstich, Peter: Die Bildungspolitik des Deutschen Gewerkschaftsbundes 1949-1979, 1. Aufl., Stuttgart 1980, S. 54.

o. V. 2003a

o. V.: Erick Bödeker, in: Schwalm, Hans-Jürgen u. a. (Hrsg.): Vorwort, in: dies.: Die Sammlung Marianne Kühn. Naive Kunst, Kleve 2003, S. 34.

o. V. 2003b

o. V.: Karl Hertmann, in: Schwalm, Hans-Jürgen u. a. (Hrsg.): Vorwort, in: dies.: Die Sammlung Marianne Kühn. Naive Kunst, Kleve 2003, S. 82.

Pankoke 1997

Pankoke, Eckart: Von „Revier-Kultur“ zur „Kulturregion“. Kulturentwicklung als Regionalentwicklung im Ballungsraum Ruhrgebiet, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Die Entdeckung des Ruhrgebiets. Das Ruhrgebiet in Nordrhein-Westfalen 1946-1996, 1. Aufl., Essen 1997, S. 396-418.

Paudrat 1984

Paudrat, Jean-Louis: Aus Afrika, in: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984, S. 134-185.

Pedde 2013

Pedde, Brigitte: Willi Baumeister 1889-1955. Schöpfer aus dem Unbekannten, hrsg. v. Willi Baumeister Stiftung, epubli GmbH (Berlin) 2013.

Peltier 1984

Peltier, Philippe: Aus der Südsee, in: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984, S. 108-133.

Petz 1995

Petz, Ursula von: Kommunalverband Ruhrgebiet: Wege, Spuren: Festschrift zum 75jährigen Bestehen des Kommunalverbandes Ruhrgebiet, hrsg. v. Kommunalverband Ruhrgebiet, 1. Aufl., Essen 1995.

Pieper 1961

Pieper, Josef: Muße und Kult, 6. Aufl., München 1961.

Pietsch 1995

Pietsch, Hartmut: Militärregierung und kommunale Politik in den ersten Nachkriegsjahren – das Beispiel der Ruhrgebietsstädte (1945-1948), in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Zwischen Gestern und Morgen. Kriegsende und Wiederaufbau im Ruhrgebiet, Essen 1995, S. 44-73.

Plato 1997

Plato, Alexander von: Warum die Bild-Zeitung im Ruhrgebiet so wenig erfolgreich war. Von Presse und Milieus im Ruhrgebiet nach 1945, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Die Entdeckung des Ruhrgebiets. Das Ruhrgebiet in Nordrhein-Westfalen 1946-1996, 1. Aufl., Essen 1997, S. 306-314.

Prahl 1977

Prahl, Hans-Werner: Freizeitsoziologie. Entwicklungen – Konzepte – Perspektiven, München 1977.

Pohribný 1967

Pohribný, Arsén: Die naive Kunst in der Tschechoslowakei, in: Pohribný, Arsén; Tkáč, Štefan: Die naive Kunst in der Tschechoslowakei, Prag 1967, S. 13-66.

Pölking / Ruhrfestspiele Recklinghausen 1996

Ruhrfestspiele Recklinghausen, Hermann Pölking (Hrsg.): 50 Jahre Ruhrfestspiele Recklinghausen, Bottrop 1996.

Presler 1981

Presler, Gerd: L'Art brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn, Köln 1981.

Presler 1994

Presler, Gerd: Thomas Grochowiak – Ein Maler als Kulturpolitiker, in: Schmidt, Doris (Hrsg.): Thomas Grochowiak. Monographie und Werkübersicht, Köln 1994, S. 279-301.

Reding 1988

Reding, Josef: Der Mensch im Revier: Essays, Köln 1988.

Rewald 2001

Rewald, John: Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst, 7. Aufl., Köln 2001.

Rieker / Zimmermann 2007

Rieker, Yvonne; Zimmermann, Michael: Historie und Hässlichkeit. Betrachtungen zur Ästhetik des Ruhrgebiets, Essen 2007.

Riesmann 1953

Riesmann, David: Beobachtungen zum Wandel der Mußegestaltung, in: Perspektiven 2 (1953), S. 98-113.

Roh 1968

Roh, Juliane: Adalbert Trillhaase (Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegen-

wart. Bd. 36), hrsg. v. Kulturministerium des Landes Nordrhein-Westfalen, Recklinghausen 1968.

Rosenberg 1935

Rosenberg, Alfred: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, 51. Aufl., München 1935.

Rosenstock 1984

Rosenstock, Laura: Léger. Die Erschaffung der Welt, in: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984, S. 486-497.

Rößler-Lelickens 1990

Rößler-Lelickens, Sybille: Die Kunstaustellungen der Ruhrfestspiele der fünfziger Jahre in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28), Frankfurt am Main [u.a.] 1991 (Diss. Bochum 1990).

Roth 1969

Roth, Toni: Max Raffler. Der Maler und Bauer vom Ammersee, München 1969.

Rubin 1984a

Rubin, William: Der Primitivismus in der Moderne. Eine Einführung, in: ders. (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984, S. 8-93.

Rubin 1984b

Rubin, William: Pablo Picasso, in: ders. (Hrsg.) Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984, S. 248-344.

Ruhrberg 1987

Ruhrberg, Karl: Die Malerei unseres Jahrhunderts, Düsseldorf u. a. 1987.

Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006

Ruhrfestspiele Recklinghausen GmbH (Hrsg.): 60 Jahre Ruhrfestspiele Recklinghausen, Oer-Erkenschwick 2006.

RuhrKunstMuseen / Ruhr Tourismus GmbH 2013

RuhrKunstMuseen, Ruhr Tourismus GmbH (Hrsg.): Ruhr Selection. Der Kunstreiseführer für die Metropole Ruhr, 1. Aufl., Monheim am Rhein 2013.

Schmiede 1979

Schmiede, Rudi: Die Entwicklung der Arbeitszeit in Deutschland, in: Jacobi, Otto u. a. (Hrsg.): Arbeitskampf um Arbeitszeit. Kritisches Gewerkschaftsjahrbuch 1979/80, Berlin 1979, S. 71-87.

Sedlmayr 1948

Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948.

Siever-Staudte 2001

Siever-Staudte, Adelheid: Kind und Kunst – Die Kindererziehung und die Kunst im 20. Jahrhundert, in: Scholz, Gerold; Ruhr, Alexander (Hrsg.): Perspektiven auf Kindheit und Kinder, Wiesbaden 2001, S. 115-141.

Salewski 1997

Salewski, Kerstin: Zur Sprache der älteren Bergleute in den letzten Zechensiedlungen des Ruhrgebiets, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Die Entdeckung des Ruhrgebiets. Das Ruhrgebiet in Nordrhein-Westfalen 1946-1996, 1. Aufl., Essen 1997, S. 507-519.

Scharf 1987

Scharf, Günter: Geschichte der Arbeitszeitverkürzung. Der Kampf der deutschen Gewerkschaften um die Verkürzung der täglichen und wöchentlichen Arbeitszeit, Schriftenreihe der Otto Brenner Stiftung 40, hrsg. in Kooperation mit der Hans-Böckler-Stiftung, Köln 1987.

Schawelka 1991

Schawelka, Karl: Das Primitive als Kulturschock. Pablo Picasso, in: Wagner, Monika (Hrsg.): Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Bd. 1, 2, Hamburg 1991, S. 218-236.

Scheuch 1972

Scheuch, Erwin K.: Die Problematik der Freizeit in der Massengesellschaft, in: ders., Meyersohn, Rolf (Hrsg.): Soziologie der Freizeit, Köln 1972, S. 23-44.

Schieder 2005

Schieder, Martin: Im Blick des Anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959, Berlin 2005.

Schmid 1959

Schmid, Carlo: Vom Sinn der Ruhrfestspiele, in: Ruhrfestspiele Recklinghausen (Hrsg.): Ruhrfestspiele Recklinghausen 1959, Recklinghausen 1959, o. S.

Schmidt 1994

Schmidt, Doris (Hrsg.): Thomas Grochowiak. Monographie und Werkübersicht, Köln 1994.

Schneede 1991

Schneede, Uwe M.: Vereinzelung des Künstlers – Vision von der neuen Kunst, in: Wagner, Monika (Hrsg.): Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Bd. 1, 2, Hamburg 1991, S. 199-217.

Schneider 1984

Schneider, Michael: Streit um Arbeitszeit. Geschichte des Kampfes um Arbeitszeitverkürzung in Deutschland, hrsg. v. Hans Janßen, Hans Mayr, Köln 1984.

Schneider 1975

Schneider, Norbert: Nachwort, in: Max Raphael: Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft, Frankfurt am Main 1975, S. 258-274.

Schröder 1967

Schröder, Anneliese: Thomas Grochowiak (Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Bd. 33), Recklinghausen 1967.

Schröder 1972a

Schröder, Anneliese: Max Valerius: Des Kumpels Sorgen, 1968, in: Grochowiak, Thomas (Hrsg.): Kunstschatze in Recklinghausen, Recklinghausen 1972, S. 166.

Schröder 1972b

Schröder, Anneliese: Karl Hertmann: Tante Rosa, 1961, in: Grochowiak, Thomas (Hrsg.): Kunstschätze in Recklinghausen, Recklinghausen 1972, S. 166.

Schröder o. J.

Schröder, Anneliese: Vestisches Museum Recklinghausen, in: Vestisches Museum Recklinghausen. Jahre Stadt Recklinghausen, hrsg. v. Stadtparkasse Recklinghausen, o. O. o. J.

Schwalm 2003

Schwalm, Hans-Jürgen u. a. (Hrsg.): Vorwort, in: dies.: Die Sammlung Marianne Kühn. Naive Kunst, Kleve 2003, S. 5-7.

Schwalm 2009

Schwalm, Hans-Jürgen: Erich Bödeker und die Naive Kunst in Recklinghausen, in: Vestischer Kalender (80), o. O. 2009, S. 220-227.

Spielmann 1977

Spielmann, Heinz: Zu diesem Buch, in: Engels, Mathias T.: Naive Malerei (Epochen – Künstler – Meisterwerke. Monographien zur Kunstgeschichte), hrsg. v. Heinz Spielmann, Herrsching 1977, o. S.

Stabenow 2001

Stabenow, Cornelia: Henri Rousseau, Köln 2001.

Stadt Recklinghausen 2004

Stadt Recklinghausen (Hrsg.): Museumszentrum Recklinghausen, o. O. 2004.

Stiller 2012

Stiller, Nicolas: Laienbildhauerei an Rhein und Ruhr. Zum Werk von Erich Bödeker und Cornelius Goossens (Magisterarbeit Düsseldorf 2012).

Stokvis 1989

Stokvis, Willemijn: Cobra. Eine internationale Bewegung in der Kunst nach dem zweiten Weltkrieg, Braunschweig 1989.

Stoll 1976

Stoll, Robert Th.: Vorwort, in: Jakovsky, Anatole: Lexikon der Laienmaler aus aller Welt, Basel 1976, S. 11.

Tenfelde 1997

Tenfelde, Klaus: Das Ruhrgebiet und Nordrhein-Westfalen. Das Land und die Industrieregion im Strukturwandel der Nachkriegszeit, in: Barbian, Jan-Pieter; Heid, Ludger (Hrsg.): Die Entdeckung des Ruhrgebiets. Das Ruhrgebiet in Nordrhein-Westfalen 1946-1996, 1. Aufl., Essen 1997, S. 24-40.

Tkáč 1967

Tkáč, Štefan: Das Wesen der primitiven Kunst der Gegenwart, in: Pohribný, Arsén; Tkáč, Štefan: Die naive Kunst in der Tschechoslowakei, Prag 1967, S. 8-12.

Tokarski 1985

Tokarski, Walter; Schmitz-Scherzer, Reinhard: Freizeit (Teubner-Studienskripten, Studienskrip-

ten zur Soziologie), hrsg. v. Heinz Sahner, Erwin K. Scheuch, Stuttgart 1985.

Uhde 1921

Uhde, Wilhelm: Henri Rousseau, Dresden 1921.

Uhde 1928

Uhde, Wilhelm: Picasso et la Tradition française, Paris 1928.

Uhde 1947

Uhde, Wilhelm: Fünf primitive Meister: Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine, Zürich 1947.

Uhde 1949

Uhde, Wilhelm: Cinq maîtres primitifs: Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine, Paris 1949.

Varnedoe 1984

Varnedoe, Kirk: Paul Gauguin, in: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984, S. 186-217.

Weber 1963

Weber, Erich: Das Freizeitproblem. Anthropologisch-pädagogische Untersuchung, München und Basel 1963.

Weinstock 1956

Weinstock, Heinrich: Arbeit und Bildung. Die Rolle der Arbeit im Prozess um unsere Menschwerdung, 2. Aufl., Heidelberg 1956.

Wienand 2015

Wienand, Kea: Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960-1990. Eine postkoloniale Relektüre (Studien zur visuellen Kultur, hrsg. v. Sigrid Schade, Silke Wenk, Bd. 21), Bielefeld 2015 (Diss. Oldenburg 2012).

Wirth 1978

Wirth, Günter: Deutsche Sonntagmaler. Am Beispiel einer Sammlung, Karlsruhe 1978.

Zielinski 1954

Zielinski, Johannes: Freizeit und Erziehung. Zur Theorie und Praxis einer erzieherischen Gestaltung des Freizeitens, hrsg. v. Arbeitskreis Heim und Freizeit e. V. München, München und Düsseldorf 1954.

Zimmer 1995

Zimmer, Elke und Werner: Naive Kunst - Ein Rückblick. 25 Jahre Galerie Zimmer, Düsseldorf 1995

Zimmer 2000

Zimmer, Elke und Werner: Galerie-Geschichten zur Naiven Kunst, Bonn 2010.

Zuck 1974

Zuck, Rüdiger: Naive Malerei, München und Wien 1974.

Zumdick 1995

Zumdick, Wolfgang: Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner, Basel 1995.

1.2.2 Ausstellungskataloge

Karcher, Kat. Ausst. Bönningheim 1996

Karcher, Eva: Die Maler des heiligen Herzens, Ausst.-Kat. Museum Charlotte Zander Schloß Bönningheim, Bönningheim 1996.

Kat. Ausst. Utrecht 1970

Albert Dorne Sammlung Naiver Malerei. Meesters der Europese Naïeven, Ausst.-Kat. Centraal Museum Utrecht, o. O. 1970, o. S.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1953

Arbeit – Freizeit – Muße. Sonntagsmaler, Meisterwerke des 19. Jahrhunderts, Malerei und Plastik der Gegenwart, Literatur, Aust.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1953.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1961

Arts de la Ruhr. Peinture et sculpture dans le cadre des Vêmes Nuits de Flandre. Festival du Nord, Ausst. Hospice Comtesse Lille, Recklinghausen 1961.

Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961

Das naive Bild der Welt, hrsg. v. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Historisches Museum Frankfurt am Main, Kunstverein Hannover, Baden-Baden 1961.

Kat. Ausst. Rotterdam 1964

De Lusthof der Naïeven, Ausst.-Kat. Museum Boijmans van Beuningen, Kunsthalle Rotterdam, Rotterdam 1964.

Kat. Ausst. Villeneuve d'Ascq 2017

De Picasso à Séraphine, Wilhelm Uhde et les Primitifs modernes, hrsg. v. Jeanne-Bathilde Lacourt, Dominique Tourte, Ausst.-Kat. Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut Villeneuve d'Ascq, Villeneuve d'Ascq 2017.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1976

Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute, Ausst.-Kat. 30. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1976.

Kat. Ausst. Dortmund 2018

Franz Klekawka. Schlosser bei Hoesch und naiver Maler, hrsg. v. Freunde des Hoesch-Museums e.V., Ausst.-Kat. Hoesch-Museum Dortmund, Bönen 2018.

Kat. Ausst. Lübeck 1947

Laienmalerei und Dilettantismus, hrsg. v. Hans-Friedrich Geist, Ausst.-Kat. Overbeck-Gesellschaft Lübeck, Hamburg 1947.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1975

Der Einzelne und die Masse. Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat.

29. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen, 1975.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1950

Deutsche und französische Kunst der Gegenwart – Eine Begegnung, Ausst.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1950.

Kat. Ausst. Düsseldorf 2005

Dubuffet & Art brut. Im Rausch der Kunst, Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast Düsseldorf, Mailand 2005.

Kat. Ausst. Düsseldorf 1976

Erich Bödeker, Ausst.-Kat. Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf 1976.

Kat. Ausst. Hannover u. a. 1997

Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt, hrsg. v. Matthias Flügge, Hans Joachim Neyer, Ausst.-Kat. Wilhelm-Busch-Museum Hannover, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Ephraim Palais, Käthe Kollwitz Museum Köln, Amsterdam, Dresden 1997.

Kat. Ausst. Berlin 1967

Kostbares Volksgut aus dem Museum für Deutsche Volkskunde Berlin, hrsg. v. Lothar Pretzell, Ausst.-Kat. Berliner Festwochen, Museum für Deutsche Volkskunde Berlin, Berlin 1967.

Kat. Ausst. Bochum 2010

Kumpel Anton, St. Barbara und die Beatles. „Helden“ und andere Leitbilder im Ruhrrevier nach 1945, Ausst.-Kat. Landschaftsverband Westfalen-Lippe, LWL-Industriemuseum, Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur, Zeche Hannover Bochum, Essen 2010.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1951

Künder unseres Jahrhunderts. Das Vermächtnis europäischer Künstler um 1900, Ausst.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1951.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1975

Kunst der Volksschaffenden aus der Sowjetunion, Ausst.-Kat. 29. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Recklinghausen 1975, o. S.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1969

Kunst als Spiel – Spiel als Kunst – Kunst zum Spiel, Ausst.-Kat. 23. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1969.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1963

Laienkunst im Ruhrgebiet, Ausst.-Kat. 17. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Rathaus Recklinghausen, Recklinghausen 1963.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1964

Laienkunst in Österreich, Ausst.-Kat. 18. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Rathaus Recklinghausen, Recklinghausen 1964, o. S.

Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979

Laienmaler aus Deutschland und Österreich. Die Sammlung des Museums für Deutsche Volkskunde (Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde, Bd. 5), hrsg. v. Staatliche Museen

Preußischer Kulturbesitz, Ausst.-Kat. Stiftung Preußischer Kulturbesitz Bonn, Museum für Deutsche Volkskunde Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1979.

Kat. Ausst. Paris / Zürich 1937

Les Maîtres populaires de la réalité, hrsg. v. Raymond Escholier u. a., Ausst.-Kat. Musée de Grenoble Paris, Salle Royale Paris, Kunsthaus Zürich, Paris 1937.

Kat. Ausst. New York 1938

Masters of popular painting. Modern primitives of Europe and America, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York, o. O. 1938.

Kat. Ausst. Dortmund 2004

Naive, hrsg. von Brigitte Buberl, Hans-Jürgen Schwalm, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Bönen 2004.

Kat. Ausst. Bochum 1972

Naive Künstler des Ruhrgebiets, Ausst.-Kat. Ute und Paul Weyand Bochum, Clausthal-Zellerfeld 1972.

Kat. Ausst. Lübeck 1976

Naive Kunst aus dem Clemens-Sels-Museum Neuss, Ausst.-Kat. Overbeck-Gesellschaft Lübeck, o. O. 1976.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1973

Naive Kunst aus Polen, Ausst.-Kat. 27. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Ruhrfestspielhaus Recklinghausen, Recklinghausen 1973.

Kat. Ausst. Darmstadt 1964

Naive Kunst. Bali, Jugoslawien, Ruhrgebiet, Ausst.-Kat., Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 1964.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1971

Naive Kunst der Seeleute. Kapitänsbilder und Galionsfiguren, Ausst.-Kat. 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Haus der Ruhrfestspiele Recklinghausen, Hamburg 1971.

Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981.

Naive Kunst. Geschichte und Gegenwart, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Bielefeld, Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg, Bielefeld 1981.

Kat. Ausst. Hamburg 1971

Naive Kunst im Ruhrgebiet, Ausst.-Kat. 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Altonaer Museum Hamburg, Recklinghausen 1971.

Kat. Ausst. Dortmund 1972

Naive Kunst in Dortmund, Ausst.-Kat. Galerie Ostentor Dortmund, o. O. 1972.

Kat. Ausst. Zagreb 1973

naivi '73. International meeting of naive art, Ausst.-Kat. Galerija primitivne umjetnosti Zagreb, Muzej za umjetnosti i obrt, Etnografski muzej, Hlebine galerija Koprivnica, Zagreb 1973.

Kat. Ausst. Darmstadt 1974

Neun europäische Landschaften und das Königreich der naiven Malerei, in: Naive Kunst. Sammlung Novotny, Ausst.-Kat. Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt 1974.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1981

90 Jahre Vestisches Museum: Geologische Sammlung. Vor- und Frühgeschichte, Stadtgeschichte, Kirchliche Kunst, Mobiliar, Haus- und Handwerksgerät, Münzen, Waffen, Volkskunst, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1981.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1978

Partei ergreifen. Gemälde, Graphik, Plastik, Objekte von Goya bis Kienholz, Ausst.-Kat., 32. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1978.

Kat. Ausst. München 1970

Querschnitt. Naive Malerei – Gestern, Heute, Morgen, Ausst.-Kat. Sammlung Holzinger München, München 1970.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1968

Reiche des Phantastischen, Ausst.-Kat. 22. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1968.

Kat. Ausst. Berlin 1926

Rousseau, hrsg. v. Gustav Eugen Diehl, Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim Berlin, Berlin 1926.

Kat. Ausst. Dortmund 2018

Schichtwechsel. Von der (bergmännischen) Laienkunst zur Gegenwartskunst, Ausst.-Kat. Museum Ostwall, hrsg. v. Edwin Jacobs u. a., Köln 2018.

Kat. Ausst. Hamburg 1972

Schiffe + Häfen. Laienmaler zeigen ausgewählte Arbeiten aus dem „Wettbewerb deutscher Laien- und Sonntagsmaler“, hrsg. v. Altonaer Museum Hamburg, STERN-Magazin Hamburg, WESTBANK AG Hamburg, Ausst.-Kat. o. O., Hamburg 1972.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1958

Schönheit aus der Hand – Schönheit durch die Maschine, Ausst.-Kat. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1958.

Kat. Ausst. Neuss 2017

Selbst ist der Mann! Erich Bödeker und Josef Wittlich, hrsg. v. Ulf Sölter, Ausst.-Kat. Clemens Sels Museum Neuss, Dresden 2017.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1954

Sinnvolles Laienschaffen, Ausst.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1954.

Kat. Ausst. Bonn 1972

Skulpturen naiver Künstler aus Jugoslawien, Ausst.-Kat. Forum für Kulturaustausch, Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart; Ruhrfestspiele Recklinghausen, Haus der Ruhrfestspiele; Forum im Bonn-Center Bonn, Göppingen 1972.

Kat. Ausst. Bochum 2003

Sonntagsbilder. Laienkunst aus dem Ruhrbergbau, Ausst.-Kat. Westfälisches Industriemuseum Zeche Hannover Bochum, Iserlohn 2003.

Kat. Ausst. Hannover 1977

Sonntagmaler, Ausst.-Kat. Norddeutsche Landesbank Hannover, o. O. 1977.

Kat. Ausst. Wien 1958

Talente, entdeckt – erweckt. Eine kulturelle Schau der Schaffensfreude österreichischer Arbeiter und Angestellter, hrsg. v. Wiener Künstlerhaus, Ausst.-Kat. Wiener Künstlerhaus Wien, Wien 1958.

Kat. Ausst. o. O. 2007

Thomas Grochowiak. Mit Farben und Formen musiziert, kunstdialoghagenwest, H. 3, Ausst.-Kat. o. O., Hagen 2007.

Kat. Ausst. Ittingen u. a. 1988

Von Angesicht zu Angesicht. Das Bildnis in der naiven Kunst, Ausst.-Kat. Kartause Ittingen, Kunstmuseum des Kantons Thurgau; Clemens-Sels-Museum Neuss; Musée du Vieux-Château Laval, Köln 1988.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1971.

Werke und Werkstatt naiver Kunst, Ausst.-Kat. 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1971.

Kat. Ausst. Recklinghausen 1970

Zeitgenossen. Das Gesicht unserer Gesellschaft im Spiegel der heutigen Kunst, Ausst.-Kat. 24. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1970, o. S.

Kat. Ausst. Kassel 1959

II. documenta '59. Kunst nach 1945, Bd. 1, 4, Ausst.-Kat. Kassel, Köln 1959.

1.2.3 Aufsätze in Ausstellungskatalogen

Barr Jr., Kat. Ausst. New York 1938

Barr Jr., Alfred H.: Preface, in: Masters of popular painting. Modern primitives of Europe and America, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York, o. O. 1938, S. 9-11.

Bihalji-Merin, Kat. Ausst. Rotterdam 1964

Bihalji-Merin, Oto: De Wereld der Naïeven, in: De Lusthof der Naïeven, Ausst.-Kat. Museum Boijmans van Beuningen, Kunsthalle Rotterdam, Rotterdam 1964, o. S.

Bihalji-Merin, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971

Bihalji-Merin, Oto: o. T., in: Werke und Werkstatt naiver Kunst, Ausst.-Kat. 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1971, o. S.

Bihalji-Merin, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975

Bihalji-Merin, Oto: Der Einzelne, in: Der Einzelne und die Masse. Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. 29. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1975, o. S.

Bihalji-Merin, Kat. Ausst. München / Zürich 1975

Bihalji-Merin, Oto: Die Kunst der Naiven. Beziehungen, Analogien und Abgrenzungen, in: Die Kunst der Naiven. Themen und Beziehungen, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, Kunsthaus Zürich, München 1975, S. 9-27.

Böckler, Kat. Ausst. Recklinghausen 1950

Böckler, Hans: Vorwort, in: Deutsche und französische Kunst der Gegenwart – Eine Begegnung, Ausst.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1950, o. S.

Böckler, Kat. Ausst. Recklinghausen 1951

Böckler, Hans: Vorwort, in: Kündler unseres Jahrhunderts. Das Vermächtnis europäischer Künstler um 1900, Ausst.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1951, o. S.

Borsdorf, Kat. Ausst. Essen 2000

Borsdorf, Ulrich: Region, Geschichte, Museum, in: Die Erfindung des Ruhrgebiets. Arbeit und Alltag um 1900, hrsg. v. Michael Zimmermann u. a., Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Bottrop 2000, S. 11-30.

Brandes, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971

Brandes, Franz: o. T., in: Naive Kunst im Ruhrgebiet, Ausst.-Kat. 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Altonaer Museum Hamburg, Recklinghausen 1971, o. S.

Burrmeister, Kat. Ausst. Recklinghausen 1954

Burrmeister, Otto: Vorwort, in: Sinnvolles Laienschaffen, Ausst.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1954, o. S.

Cassou, Kat. Ausst. New York 1938

Cassou, Jean: Preface, in: Masters of popular painting. Modern primitives of Europe and America, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York, o. O. 1938, S. 15-16.

Cassou, Kat. Ausst. Salzburg 1964

Cassou, Jean: o. T., in: Die Welt der Naiven Malerei, Ausst.-Kat. Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1964, o. S.

Cassou, Kat. Ausst. Rotterdam 1964

Cassou, Jean: Ten geleide, in: De Lusthof der Naïeven, Ausst.-Kat. Museum Boijmans van Beuningen, Kunsthalle Rotterdam, Rotterdam 1964.

Dallmeier / Hapke, Kat. Ausst. Wanne-Eickel / Bochum 1970

Dallmeier, Volker; Hapke, J.: Interview mit Erich Bödeker, in: Erich Bödeker, Ausst.-Kat. Wanne-Eickel, Bochum, o. O. 1970, S. 7-14.

Dallmeier, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981a

Dallmeier, Volker: Naive Kunst – Moderne Kunst. Begegnungen, Wechselwirkungen, Parallelen, in: Naive Kunst. Geschichte und Gegenwart, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Bielefeld, Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg, Bielefeld 1981, S. 16-20.

Dallmeier, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981b

Dallmeier, Volker: Grenzgebiete, in: Naive Kunst. Geschichte und Gegenwart, Ausst.-Kat.

Kunsthistorisches Museum Bielefeld, Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg, Bielefeld 1981, S. 21-22.

Dallmeier, Kat. Ausst. o. O. 1981

Dallmeier, Volker: Naive Kunst. Versuch einer Abgrenzung, in: Exemplarische Bilder und Plastiken aus Europa, Ausst.-Kat. Kunsthaus Itzehoe, o. O. 1987, o. S.

Dallmeier, Kat. Ausst. Siegburg 2012

Dallmeier, Volker: Aus eigenen Welten – Kunst der Naiven und Outsider, in: Naive Kunst – Outsider Art – 9 Sammler – 90 Bilder, hrsg. v. Erich-Bödeker-Gesellschaft für Naive Kunst e. V. Hannover, Ausst.-Kat. Wasserwerk Galerie Lange Siegburg, Hannover 2012, o. S.

Dienst, Kat. Ausst. Recklinghausen 1996

Dienst, Rolf-Gunter: Gemeinsamkeit macht stark. Künstlergruppen zwischen 1945 und 1960, in: Kunst des Westens: Deutsche Kunst 1945-1960, hrsg. v. Ferdinand Ullrich, Ausst.-Kat. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Köln 1996, S. 135-138.

Ebbinge Wubben, Kat. Ausst. Rotterdam 1964

Ebbinge Wubben, Johan Coert, o. T., in: De Lusthof der Naïeven, Ausst.-Kat. Museum Boijmans van Beuningen, Kunsthalle Rotterdam, Rotterdam 1964, o. S.

Ellerbrock, Kat. Ausst. Dortmund 2005

Ellerbrock, Karl-Peter: Was ist eigentlich Hoesch? Umriss zu einer Konzerngeschichte von den Anfängen bis zur Verschmelzung zur Fried. Krupp AG Hoesch-Krupp, in: Stahlzeit in Dortmund, hrsg. v. Karl-Peter Ellerbrock u. a., Ausst.-Kat. Hoesch-Museum Dortmund, Münster 2005, S. 31-63.

Ellerbrock / Lauschke, Kat. Ausst. Dortmund 2005

Ellerbrock, Karl-Peter; Lauschke, Karl: Jenseits der Ökonomie des Marktes. Kriegs- und Notzeiten in der Dortmunder Eisen- und Stahlindustrie zwischen dem Ersten Weltkrieg und dem Zusammenbruch nach 1945, in: Stahlzeit in Dortmund, hrsg. v. Karl-Peter Ellerbrock u. a., Ausst.-Kat. Hoesch-Museum Dortmund, Münster 2005, S. 121-131.

Engel, Kat. Ausst. Darmstadt 1959

Engel, Ludwig: Zum Geleit, in: Freie Zeit zur Freiheit, hrsg. v. Stadt Darmstadt, Ruhrfestspiele Recklinghausen, Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 1959, o. S.

Engels, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981

Engels, Mathias T.: Naive Kunst, in: Naive Kunst. Geschichte und Gegenwart, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Bielefeld, Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg, Bielefeld 1981, S. 5-12.

Evers, Kat. Ausst. 1950

Evers, Hans Gerhard (Hrsg.): Das Menschenbild unserer Zeit, Darmstädter Gespräch, Darmstadt o. J. (1950).

Feldhaus, Kat. Ausst. Neuss 1974

Feldhaus, Irmgard, in: Simon Schwarzenberg, Ausst.-Kat. Clemens-Sels-Museum Neuss, Neuss 1974, S. 6.

Fetscherin, Kat. Ausst. Salzburg 1964

Fetscherin, Hans: Einführung. Die Welt der naiven Malerei, in: Die Welt der naiven Malerei, Ausst.-Kat. Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1964, o. S.

Fischer, Kat. Ausst. Dortmund 2002

Fischer, Kaja: Das neue Dortmund stellt sich vor: Die Bundesgartenschau 1959, in: Das neue Dortmund. Planen, Bauen, Wohnen in den fünfziger Jahren, hrsg. v. Gisela Framke, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Bönen 2002, S. 109-116.

Framke, Kat. Ausst. Dortmund 2002

Framke, Gisela: Kunst als Leben – Leonie Reygers und das Museum am Ostwall, in: Das neue Dortmund. Planen, Bauen, Wohnen in den fünfziger Jahren, hrsg. v. Gisela Framke, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Bönen 2002, S. 145-164.

Kat.-Nr. 70, Kat. Ausst. Recklinghausen 1973

Friedrich und Ludwig Gerlach. Bilder und Zeichnungen, Kat.-Nr. 70 (Friedrich Gerlach: Illusion), Ausst.-Kat. Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1973, o. S.

Gans, Kat. Ausst. Utrecht 1970

Gans, Louis: Naïve Kunst. Begriffsbegrenzung und Grenzpunkte, in: Albert Dorne Sammlung Naiver Malerei. Meesters der Europese Naïeven, Ausst.-Kat. Centraal Museum Utrecht, o. O. 1970, o. S.

Gauthier, Kat. Ausst. Paris 1937

Gauthier, Maximilien: Les Maîtres Populaires de la Réalité, in: Les Maîtres populaires de la réalité, hrsg. v. Raymond Escholier u. a., Ausst.-Kat. Musée de Grenoble Paris, Salle Royale Paris, Kunsthau Zürich, Paris 1937, S. 9-21.

Gauthier, Kat. Ausst. New York 1938

Gauthier, Maximilien: Maîtres Populaires de la Réalité, in: Masters of popular painting. Modern primitives of Europe and America, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York, o. O. 1938, S. 17-24.

Geist, Kat. Ausst. Lübeck 1976

Geist, Hans-Friedrich: Das naive Schaffen, ein Grenzgebiet der Kunst, in: Naive Kunst aus dem Clemens-Sels-Museum Neuss, Ausst.-Kat. Overbeck-Gesellschaft Lübeck, o. O. 1976, S. 9-11.

Gerchow, Kat. Ausst. Essen 2000

Gerchow, Jan: Haus, Stand und Amt. Die Gesellschaft des Ruhrgebiets vor der Industrie, in: Die Erfindung des Ruhrgebiets. Arbeit und Alltag um 1900, hrsg. v. Michael Zimmermann u. a., Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Bottrop 2000, S. 31-46.

Gerlach, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971

Gerlach, Friedrich: o. T. (Katalogverzeichnis), in: Werke und Werkstatt naiver Kunst, Ausst.-Kat. 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1971, o. S.

Glozer, Kat. Ausst. Essen 2015

Glozer, Laszlo: Wünschelrutengänger, tickende Zeitbome. Henri Rousseau im Gewebe der Moderne, in: Der Schatten der Avantgarde. Rousseau und die vergessenen Meister, hrsg. v. Kaspar König, Falk Wolf, Ausst.-Kat. Folkwang Museum, Ostfildern 2015, S. 94-104.

Götte, Kat. Ausst. Ittingen u. a. 1988

Götte, Gisela: Vorbemerkungen zur Ausstellung – Wider einige Mißverständnisse im Hinblick auf die Naive Kunst, in: Von Angesicht zu Angesicht. Das Bildnis in der naiven Kunst, Ausst.-Kat. Kartause Ittingen, Kunstmuseum des Kantons Thurgau; Clemens-Sels-Museum Neuss; Musée du Vieux-Château Laval, Köln 1988, S. 25-29.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1953

Grochowiak, Thomas: Was fängst du mit deiner Freizeit an?, in: Arbeit – Freizeit – Muße. Sonntagsmaler, Meisterwerke des 19. Jahrhunderts, Malerei und Plastik der Gegenwart, Literatur, Aust.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1953, o. S.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1954

Grochowiak, Thomas: Zur Ausstellung, in: Sinnvolles Laienschaffen, Ausst.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1954, o. S.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963

Grochowiak, Thomas: Anmerkungen zur Ausstellung, in: Laienkunst im Ruhrgebiet, Ausst.-Kat. 17. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Rathaus Recklinghausen, Recklinghausen 1963, o. S.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1964

Grochowiak, Thomas: o. T., in: Laienkunst in Österreich, Ausst.-Kat. 18. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Rathaus Recklinghausen, Recklinghausen 1964, o. S.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1968

Grochowiak, Thomas: Zur Ausstellung, in: Reiche des Phantastischen, Ausst.-Kat. 22. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1968, o. S.

Grochowiak, Kat. Ausst. Oberhausen 1969

Grochowiak, Thomas: Zu den Ausstellungen, in: Hinterglas-Ikonen aus Rumänien. Sammlung des Ikonenmuseums Recklinghausen, Naive Kunst. Bödeker – Trillhaase – Wittlich. Der deutsche Beitrag zur 2. Triennale der naiven Kunst, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Schloß Oberhausen, o. O. 1969, o. S.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1969

Grochowiak, Thomas: Zur Ausstellung, in: Kunst als Spiel – Spiel als Kunst – Kunst zum Spiel, Ausst.-Kat. 23. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1969, o. S.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971

Grochowiak, Thomas: Vorwort, in: Werke und Werkstatt naiver Kunst, Ausst.-Kat. 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1971, o. S.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1973

Grochowiak, Thomas: Zur Ausstellung, in: Naive Kunst aus Polen, Ausst.-Kat. 27. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Ruhrfestspielhaus Recklinghausen, Recklinghausen 1973, o. S.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1974

Grochowiak, Thomas: Vorwort, in: Was war – was ist. 25 Jahre Ausstellungen der Ruhrfestspiele, Ausst.-Kat. 28. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1974, S. 3-5.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1970

Grochowiak, Thomas: Zur Ausstellung, in: Zeitgenossen. Das Gesicht unserer Gesellschaft im Spiegel der heutigen Kunst, Ausst.-Kat. 24. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1970, o. S.

Grochowiak, Kat. Ausst. Hamburg 1971

Grochowiak, Thomas: Naive Kunst im Ruhrgebiet, in: Naive Kunst im Ruhrgebiet, Ausst.-Kat. 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Altonaer Museum Hamburg, Recklinghausen 1971, o. S.

Grochowiak, Kat. Ausst. o. O. 1972

Grochowiak, Thomas: Einige Markierungen zur naiven Malerei, in: Schiffe + Häfen. Laienmaler zeigen ausgewählte Arbeiten aus dem „Wettbewerb deutscher Laien- und Sonntagsmaler“, hrsg. v. Altonaer Museum Hamburg u. a., Ausst.-Kat. o. O., Hamburg 1972, S. 3-5.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1974

Grochowiak, Thomas: Von Arbeitsplatz zu Arbeitsplatz. Arbeiter und Künstler: Begegnung und Zusammenarbeit, in: Was war – was ist. 25 Jahre Ausstellungen der Ruhrfestspiele, Ausst.-Kat. 28. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1974, S. 231.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975a

Grochowiak, Thomas: Zur Ausstellung, in: Der Einzelne und die Masse. Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. 29. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen, 1975, o. S.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975b

Grochowiak, Thomas u. a.: Zur Ausstellung, in: Kunst der Volksschaffenden aus der Sowjetunion, Ausst.-Kat. 29. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Recklinghausen 1975, o. S.

Grochowiak, Kat. Ausst. Recklinghausen 1976

Grochowiak, Thomas: Zur Ausstellung, in: Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute, Ausst.-Kat. 30. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1976, S. 3-4.

Grochowiak, Kat.-Ausst. Dortmund 1976

Grochowiak, Thomas: Bemerkungen zur Ausstellung, in: Was mir Freude / Sorgen macht. Hobbys und Zeugnisse bildnerischer Kreativität, hrsg. v. IGBE Industriegewerkschaft Bergbau und Energie, Ausst.-Kat. Westfalenhalle Dortmund, Herten 1976, o. S.

Große-Perdekamp, Kat. Ausst. Recklinghausen 1950

Große-Perdekamp, Franz: Deutsch-Französische Begegnung in der Kunst, in: Deutsche und französische Kunst der Gegenwart – Eine Begegnung, Ausst.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1950, o. S.

Große-Perdekamp, Kat. Ausst. Recklinghausen 1951

Große-Perdekamp, Franz: Küber unseres Jahrhunderts, in: Küber unseres Jahrhunderts. Das

Vermächtnis europäischer Künstler um 1900, Aust.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1951, S. 6-8.

Grün, Kat. Ausst. Dortmund 1972

Grün, Max von der: Überlegungen zur naiven Kunst, in: Naive Kunst in Dortmund, Ausst.-Kat. Galerie Ostentor Dortmund, o. O. 1972, o. S.

Grünigen, Kat. Ausst. Basel 1961

Grünigen, B. von: Vorwort, in: Laienmaler, Ausst.-Kat. Gewerbemuseum Basel, o. O. 1961, o. S.

Grütter, Kat. Ausst. Essen 2000

Grütter, Heinrich Theodor: Kaiser und Krieg, Bismarck und Bourgeoisie. Denkmalstruktur und bürgerliche Identität im Ruhrgebiet um 1900, in: Die Erfindung des Ruhrgebiets. Arbeit und Alltag um 1900, hrsg. v. Michael Zimmermann u. a., Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Bottrop 2000, S. 271-285.

Harnoncourt, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961

Harnoncourt, René de: Naive Meister, in: Das naive Bild der Welt, hrsg. v. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Historisches Museum Frankfurt am Main, Kunstverein Hannover, Baden-Baden 1961, S. 18-19.

Heese / Reppel, Kat. Ausst. Dortmund 2005

Heese, Alfred; Reppel, Rolf: Die Montanmitbestimmung bei Hoesch – Ein Beispiel für Streitlust und Verantwortungsbewusstsein, in: Stahlzeit in Dortmund, hrsg. v. Karl-Peter Ellerbrock u. a., Ausst.-Kat. Hoesch-Museum Dortmund, Münster 2005, S. 133-150.

Heigl, Kat. Ausst. Nürnberg 1981

Heigl, Curt: Vorwort, in: Naive Kunst aus Polen. Skulpturen, Bilder, Reliefs aus der Sammlung Orth, Ausst.-Kat. Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1981, S. 4-6.

Heine-Hippler, Kat. Ausst. Dortmund 2002

Heine-Hippler, Bettina: Will Schwarz und die Dortmunder Gespräche, in: Das neue Dortmund. Planen, Bauen, Wohnen in den fünfziger Jahren, hrsg. von Gisela Framke, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Bönen 2002, S. 57-67.

Hernandez, Kat. Ausst. Basel 1961

Hernandez, Antonio: Laienmaler als künstlerisches Phänomen, in: Laienmaler, Ausst.-Kat. Gewerbemuseum Basel, o. O. 1961, o. S.

Honisch, Kat. Ausst. Essen 1969a

Honisch, Dieter: Zur Ausstellung, in: 3 naive Künstler. Erich Bödeker, Melchior Setz, Josef Wittlich, hrsg. v. Museum Folkwang Essen, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Essen 1969, S. 5-7.

Honisch, Kat. Ausst. Essen 1969b

Honisch, Dieter: Erich Bödeker, in: 3 naive Künstler. Erich Bödeker, Melchior Setz, Josef Wittlich, hrsg. v. Museum Folkwang Essen, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Essen 1969, S. 9-13.

Italiaander, Kat. Ausst. Reinbek 1971

Italiaander, Rolf: Ungeteilte Freude am Gestalten. Eine Einführung in die Ausstellung „Europas neue Sonntagsmaler“, in: Europas neue Sonntagsmaler. 140 Preisträger des Wettbewerbs der Zeitschrift »Wochenend«, hrsg. v. Zeitschrift „Wochenend“ im Heinrich Bauer Verlag, Ausst.-Kat. Museum Rade im Naturpark Oberalster Reinbek, o. O. 1971, o. S.

Jooss, Kat. Ausst. Murnau 1998

Jooss, Birgit: Die Wegbereiter der Moderne, in: Der Almanach „Der Blaue Reiter“. Bilder und Bildwerke in Originalen, hrsg. v. Brigitte Salmen, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau am Staffelsee 1998, S. 47-48.

Jackowski, Kat. Ausst. Hamburg 1972

Jackowski, Aleksander: o. T., in: Naive Kunst der Gegenwart aus Polen. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Stickereien, Hinterglasbilder, Skulpturen, Ausst.-Kat. Altonaer Museum Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum, Hamburg 1972, o. S.

Jacob, Kat. Ausst. Chicago 1983

Jacob, Mary Jane: Naive and Outsider Painting from Germany: An Introduction, in: Naive and Outsider Painting from Germany and Paintings by Gabriele Münter, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art Chicago, New Haven 1983, S. 8-10.

Jacob / Schreiber, Kat. Ausst. Chicago 1983

Jacob, Mary Jane; Schreiber, Carol: Naive and Outsider Painting from Germany: Artist's Biographies and Catalogue of Works, in: Naive and Outsider Painting from Germany and Paintings by Gabriele Münter, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art Chicago, New Haven 1983, S. 11-101.

Jaffé, Kat. Ausst. Recklinghausen 1970

Jaffé, Hans L. C.: Zum Menschenbild unserer Zeit, in: Zeitgenossen. Das Gesicht unserer Gesellschaft im Spiegel der heutigen Kunst, Ausst.-Kat. 24. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1970, o. S.

Jakovsky, Kat. Ausst. Paris 1960

Jakovsky, Anatole: La Peinture naïve française du Douanier Rousseau à nos jours, in: La Peinture naïve française du Douanier Rousseau à nos jours, Ausst.-Kat. Maison de la pensée française Paris, Paris 1960, S. 5.

Kelemen, Kat. Ausst. Stuttgart u. a. 1972

Kelemen, Boris: o. T., in: Skulpturen naiver Künstler aus Jugoslawien, Ausst.-Kat. Forum für Kulturaustausch, Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart; Ruhrfestspiele Recklinghausen, Haus der Ruhrfestspiele; Forum im Bonn-Center Bonn, Göppingen 1972, o. S.

Kift, Kat. Ausst. Bochum 2010

Kift, Dagmar: Malende Kumpel diesseits und jenseits der Mauer, in: Kumpel Anton, St. Barbara und die Beatles. „Helden“ und andere Leitbilder im Ruhrrevier nach 1945, Ausst.-Kat. Landschaftsverband Westfalen-Lippe, LWL-Industriemuseum, Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur, Zeche Hannover Bochum, Essen 2010, S. 64-69.

Klekawka, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971

Klekawka, Franz: o. T., in: Naive Kunst im Ruhrgebiet, Ausst.-Kat. 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Altonaer Museum Hamburg, Recklinghausen 1971, o. S.

Knicker, Kat. Ausst. Dortmund 2018

Knicker, Katja: „Naive Kunst“ – Paris – Ruhrgebiet, in: Schichtwechsel. Von der (bergmännischen) Laienkunst zur Gegenwartskunst, Ausst.-Kat. Museum Ostwall, hrsg. v. Edwin Jacobs u. a., Köln 2018, S. 22-24.

König / Wolf, Kat. Ausst. Essen 2015

König, Kasper; Wolf, Falk: Vorworte, in: Der Schatten der Avantgarde. Rousseau und die vergessenen Meister, hrsg. v. Kaspar König, Falk Wolf, Ausst.-Kat. Folkwang Museum, Ostfildern 2015, S. 12-13.

Wolf / König, Kat. Ausst. Essen 2015

Wolf, Falk; König, Kasper: Der Schatten der Avantgarde. Rousseau und die vergessenen Meister, in: Der Schatten der Avantgarde. Rousseau und die vergessenen Meister, hrsg. v. Kaspar König, Falk Wolf, Ausst.-Kat. Folkwang Museum, Ostfildern 2015, S. 15-24.

Körner, Kat. Ausst. Recklinghausen 2010

Körner, Hans: Laienkunst im Ruhrgebiet als naive Kunst?, in: Outdoor and Outside. Die Outdoorszene im Ruhrgebiet, Ausst.-Kat., Kunsthalle Recklinghausen, Bönen 2010, S. 21-29.

Kohlmann, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979

Kohlmann, Theodor: Vorwort, in: Laienmaler aus Deutschland und Österreich. Die Sammlung des Museums für Deutsche Volkskunde (Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde, Bd. 5), hrsg. v. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Ausst.-Kat. Stiftung Preußischer Kulturbesitz Bonn, Museum für Deutsche Volkskunde Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1979, S. 5-6.

Krause, Kat. Ausst. Reinbek 1971

Krause, Fred: Vorwort, in: Europas neue Sonntagsmaler. 140 Preisträger des Wettbewerbs der Zeitschrift »Wochenend«, hrsg. v. Zeitschrift „Wochenend“ im Heinrich Bauer Verlag, Ausst.-Kat. Museum Rade im Naturpark Oberalster Reinbek, o. O. 1971, o. S.

Kühn, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971

Kühn, Heinz: o. T., in: Naive Kunst im Ruhrgebiet, Ausst.-Kat. 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Altonaer Museum Hamburg, Recklinghausen 1971, o. S.

Kat.-Nr. 97, Kat. Ausst. Recklinghausen 1951

Künder unseres Jahrhunderts. Das Vermächtnis europäischer Künstler um 1900, Kat.-Nr. 97 (o. V.: Henri Rousseau: Revolutionsfeier), Ausst.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1951, S. 34.

Kat.-Nr. 36, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963

Laienkunst im Ruhrgebiet, Kat.-Nr. 36 (Friedrich Gerlach: Die Toten am Bett), Ausst.-Kat. 17. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Rathaus Recklinghausen, Recklinghausen 1963, o. S.

Kat.-Nr. 41, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963

Laienkunst im Ruhrgebiet, Kat.-Nr. 41 (Friedrich Gerlach: Das Gewicht der Welt), Ausst.-Kat. 17. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Rathaus Recklinghausen, Recklinghausen 1963, o. S.

Laurant, Kat. Ausst. Recklinghausen 1961

Laurant, A.: Grußwort, in: Arts de la Ruhr. Peinture et sculpture dans le cadre des Vêmes Nuits de Flandre. Festival du Nord, Ausst. Hospice Comtesse Lille, Recklinghausen 1961, o. S.

Lorentz, Kat. Ausst. Recklinghausen 1973

Lorentz, Stanislaw: o. T., in: Naive Kunst aus Polen, Ausst.-Kat. 27. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Ruhrfestspielhaus Recklinghausen, Recklinghausen 1973, o. S.

Lungagnini, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971

Lungagnini, Henrik: Bilder und Maler, in: Naive Kunst der Seeleute. Kapitänsbilder und Galionsfiguren, Ausst.-Kat. 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Haus der Ruhrfestspiele Recklinghausen, Hamburg 1971, S. 5-11.

Mahlow, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961a

Mahlow, Dietrich: Vorwort, in: Das naive Bild der Welt, hrsg. v. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Historisches Museum Frankfurt am Main, Kunstverein Hannover, Baden-Baden 1961, S. 3-6.

Mahlow, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961b

Mahlow, Dietrich: Das naive Bild der Welt. Text zur Ausstellung und zum Begriff naive Kunst, in: Das naive Bild der Welt, hrsg. v. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Historisches Museum Frankfurt am Main, Kunstverein Hannover, Baden-Baden 1961, S. 193-197.

Motte, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961

Motte, Manfred de la: Naive – Kunst?, in: Das naive Bild der Welt, hrsg. v. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Historisches Museum Frankfurt am Main, Kunstverein Hannover, Baden-Baden 1961, S. 162-166.

Mougin, Kat. Ausst. Recklinghausen 1950

Mougin, Jean: Einführung, in: Deutsche und französische Kunst der Gegenwart – Eine Begegnung, Ausst.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1950, o. S.

m. t. e., Kat.-Ausst. Neuss 1975a

m. t. e.: o. T., in: Jean Abels, Ausst.-Kat. Clemens-Sels-Museum Neuss, Büttgen 1975, S. 2.

m. t. e., Kat.-Ausst. Neuss 1975b

m. t. e.: o. T., in: Erich Grams, Ausst.-Kat. Clemens-Sels-Museum Neuss, Büttgen 1975, S. 2-15.

Neff, Kat. Ausst. Chicago 1983

Neff, John Hallmark: Preface, in: Naive and Outsider Painting from Germany and Paintings by Gabriele Münter, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art Chicago, New Haven 1983, S. 6-7.

Neumann, Kat. Ausst. Recklinghausen 1953

Neumann, Martin: Arbeit – Freizeit – Muße, in: Arbeit – Freizeit – Muße. Sonntagsmaler, Meisterwerke des 19. Jahrhunderts, Malerei und Plastik der Gegenwart, Literatur, Aust.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1953, o. S.

Osterwold, Kat. Ausst. Stuttgart 1981a

Osterwold, Tilman: Szenen der Volkskunst, in: Szenen der Volkskunst, hrsg. v. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1981, S. 0.1-0.64.

Osterwold, Kat. Ausst. Stuttgart 1981b

Osterwold, Tilman: Zeitgenössische Kunst und Volkskunst, in: Szenen der Volkskunst, hrsg. v. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1981, S. 1.1-1.110.

Osterwold, Kat. Ausst. Stuttgart 1981c

Osterwold, Tilman: Laienkultur, in: Szenen der Volkskunst, hrsg. v. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1981, S. 3.1-3.64

o. V., Kat. Ausst. Recklinghausen 1958

o. V.: Anmerkungen der Ausstellungsleitung, in: Schönheit aus der Hand – Schönheit durch die Maschine, Ausst.-Kat. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1958, o. S.

o. V., Kat. Ausst. München 1975

o. V.: Biografien (Erich Bödeker), in: Die Kunst der Naiven. Themen und Beziehungen, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, Kunsthaus Zürich, München 1975, S. 41.

o. V., Kat. Ausst. Oberhausen 2000

o. V.: Biografien (Erich Bödeker), in: Naive Kunst im Ruhrgebiet. Sehnsuchtsbilder und Nachtgesichte, hrsg. v. Bernhard Mensch, Peter Pachnike, Ausst.-Kat. Ludwig Galerie Schloss Oberhausen, Vestischen Museen Recklinghausen, Deutsches Bergbau-Museum Bochum, Oberhausen 2000, S. 127-136.

o. V., Kat. Ausst. Berlin 1967a

o. V.: Einleitung, in: Kostbares Volksgut aus dem Museum für Deutsche Volkskunde Berlin, hrsg. v. Lothar Pretzell, Ausst.-Kat. Berliner Festwochen, Museum für Deutsche Volkskunde Berlin, Berlin 1967, o. S.

o. V., Kat. Ausst. Hannover 1976

o. V.: Entstehung und Entwicklung der Galerie Eisenmann, in: Sonntagsmaler, Ausst.-Kat. Norddeutsche Landesbank Hannover, o. O. 1976, S. 5-7.

o. V., Kat. Ausst. Recklinghausen 2010

o. V.: Erich Bödecker, in: Outdoor and Outside. Die Outsiderszene im Ruhrgebiet, hrsg. v. Thomas Hensolt, Hans-Jürgen Schwalm, Ausst.-Kat. Kunsthalle Recklinghausen, Bönen 2010, S. 14.

o. V., Kat. Ausst. Bratislava 1966

o. V.: Status, in: 1. Triennale der insiten Kunst, Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie Bratislava, Bratislava, 1966, o. S.

o. V., Kat. Ausst. Berlin 1967b

o. V.: Volkskunst und Laienmalerei, in: Kostbares Volksgut aus dem Museum für Deutsche Volkskunde Berlin, hrsg. v. Lothar Pretzell, Ausst.-Kat. Berliner Festwochen, Museum für Deutsche Volkskunde Berlin, Berlin 1967, o. S.

Overbeck, Kat. Ausst. Dortmund 2002

Overbeck, Anne: Die Brücke – The Bridge: Anlaufstelle für Wissbegierige, in: Das neue Dort-

mund. Planen, Bauen, Wohnen in den fünfziger Jahren, hrsg. v. Gisela Framke, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Bönen 2002, S. 135-141.

Pachnicke, Kat. Ausst. Oberhausen 2000

Pachnicke, Peter: Sehnsuchtsbilder und Nachtgesichte, in: Naive Kunst im Ruhrgebiet. Sehnsuchtsbilder und Nachtgesichte, hrsg. v. Bernhard Mensch, Peter Pachnicke, Ausst.-Kat. Ludwig Galerie Schloss Oberhausen, Vestischen Museen Recklinghausen, Deutsches Bergbau-Museum Bochum, Oberhausen 2000, S. 1-6.

Pachnike / Mertmann, Kat. Ausst. Oberhausen 2000

Pachnike, Peter; Mertmann, Angelika: Die Ausstellung, in: Naive Kunst im Ruhrgebiet. Sehnsuchtsbilder und Nachtgesichte, hrsg. v. Bernhard Mensch, Peter Pachnike, Ausst.-Kat. Ludwig Galerie Schloss Oberhausen, Vestischen Museen Recklinghausen, Deutsches Bergbau-Museum Bochum, Oberhausen 2000, S. 15.

Petersen, Kat. Ausst. Frankfurt u. a. 2011

Petersen, Katrin, Freie Zeit als Freizeit, in: Ausst.-Kat. Do It Yourself: Die Mitmach-Revolution, Ausst.-Kat. Museum für Kommunikation Frankfurt, Museum für Kommunikation Berlin, DASA Dortmund, Mainz 2011, S. 48-51.

Pohribný, Kat. Ausst. Düsseldorf 1972

Pohribný, Arsén: Entdeckung der „Naiven“ in Italien, in: 6 Naive aus Parma, Ausst.-Kat. Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf 1972, o. S.

Pohribný, Kat. Ausst. Darmstadt 1974

Pohribný, Arsén: Neun europäische Landschaften und das Königreich der naiven Malerei, in: Naive Kunst. Sammlung Novotny, Ausst.-Kat. Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt 1974, S. 6-7.

Pohribný, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981

Pohribný, Arsén: Auf der Suche nach der Eigenart naiver Bilder, in: Naive Kunst. Geschichte und Gegenwart, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Bielefeld, Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg, Bielefeld 1981, S. 13-15.

Pretzell, Kat. Ausst. Bonn / Berlin 1979

Pretzell, Lothar: Einführung, in: Laienmaler aus Deutschland und Österreich. Die Sammlung des Museums für Deutsche Volkskunde (Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde, Bd. 5), hrsg. v. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Ausst.-Kat. Stiftung Preußischer Kulturbesitz Bonn, Museum für Deutsche Volkskunde Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1979, S. 7-14.

Rave-Schwank, Kat. Ausst. Heidelberg 1967

Rave-Schwank, Maria: Hans Prinzhorn und die Bildnerie der Geisteskranken, in: Broekman, Jan M.: Bildnerie der Geisteskranken aus der Prinzhorn-Sammlung, Ausst.-Kat. Galerie Rothe, Heidelberg, 1967, S. 7-9.

Reygers, Kat. Ausst. Dortmund 1952

Reygers, Leonie: o. T., in: Maler des einfältigen Herzens, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall Dortmund, Dortmund 1952, o. S.

Rathke, Kat. Ausst. Frankfurt 1969

Rathke, Ewald: Figuren gestalten Personen - Personen gestalten Figuren, in: Figuren gestalten

Personen, Personen gestalten Figuren, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein Offenbach am Main 1969, o. S.

Regener, Kat. Ausst. Frankfurt u. a. 2011

Regener, Susanne: Amateur, in: Ausst.-Kat. Do It Yourself: Die Mitmach-Revolution, Ausst.-Kat. Museum für Kommunikation Frankfurt, Museum für Kommunikation Berlin, DASA Dortmund, Mainz 2011, S. 199.

Reulecke, Kat. Ausst. Essen 2000

Reulecke, Jürgen: Das Ruhrgebiet: Stadtentwicklung und Verstädterung vom 19. zum 20. Jahrhundert, in: Die Erfindung des Ruhrgebiets. Arbeit und Alltag um 1900, hrsg. v. Michael Zimmerman Wuszow n u. a., Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Bottrop 2000, S. 177-195.

Roh, Kat. Ausst. Salzburg 1964

Roh, Franz: Einige Gedanken zur Laienkunst, in: Die Welt der Naiven Malerei, Ausst.-Kat. Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1964, o. S.

Rothe, Kat. Ausst. Heidelberg 1967

Rothe, Wolfgang: Zur Vorgeschichte Prinzorns, in: Broekman, Jan M.: Bildneri der Geisteskranken aus der Prinzhorn-Sammlung, Ausst.-Kat. Galerie Rothe, Heidelberg, 1967, S. 17-42.

Rüdlinger, Kat. Ausst. Bern 1949

Rüdlinger, Arnold: o. T., in: Moderne primitive Maler, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1949, S. 1-3.

Ruhrberg, Kat. Ausst. Recklinghausen 1996

Ruhrberg, Bettina und Karl: Im Zeichen der Abstraktion. Zur westdeutschen Kunst 1945 bis 1960, in: Kunst des Westens: Deutsche Kunst 1945-1960, hrsg. v. Ferdinand Ullrich, Ausst.-Kat. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Köln 1996, S. 15-20.

Sabais, Kat. Ausst. Darmstadt 1964

Sabais, Heinz Winfried: Vorwort, in: Ausst.-Kat. Naive Kunst. Bali, Jugoslawien, Ruhrgebiet, Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 1964, o. S.

Salmen, Kat. Ausst. Murnau 1998

Salmen, Brigitte: Einführung, in: Der Almanach „Der Blaue Reiter“. Bilder und Bildwerke in Originalen, hrsg. v. Brigitte Salmen, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau am Staffelsee 1998, S. 7-13.

Schallenberg, Kat. Ausst. Essen 2015

Schallenberg, Nina: Wie Dinge des tatsächlichen Lebens, in: Der Schatten der Avantgarde. Rousseau und die vergessenen Meister, hrsg. v. Kaspar König, Falk Wolf, Ausst.-Kat. Folkwang Museum, Ostfildern 2015, S. 68-74.

Schmidt, Kat. Ausst. Dortmund 1976

Schmidt, Adolf: Vorwort, in: Was mir Freude / Sorgen macht. Hobbys und Zeugnisse bildnerischer Kreativität, hrsg. v. IGBE Industriegewerkschaft Bergbau und Energie, Ausst.-Kat. Westfalenhalle Dortmund, Herten 1976, o. S.

Schmidt, Kat. Ausst. Baden-Baden u. a. 1961

Schmidt, Georg: Was ist ein „peintre naïf“?, in: Das naive Bild der Welt, hrsg. v. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Historisches Museum Frankfurt am Main, Kunstverein Hannover, Baden-Baden 1961, S. 13-16.

Schmied, Kat. Ausst. Recklinghausen 1968

Schmied, Wieland: Reiche des Phantastischen, in: Grochowiak, Thomas: Zur Ausstellung, in: Reiche des Phantastischen, Ausst.-Kat. 22. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1968, o. S.

Schmitt, Kat. Ausst. Recklinghausen 1964

Robert Schmitt: Laienkunst in Österreich, in: Laienkunst in Österreich, Ausst.-Kat. 18. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Rathaus Recklinghausen, Recklinghausen 1964, o. S.

Schröder, Kat. Ausst. Recklinghausen 1982

Schröder, Anneliese: Zur Ausstellung, in: Franz Klekawka - Laienmaler aus Dortmund. Naive Kunst aus Frankreich: André Bauchant, Camille Bombois, Fernand Desnos, Dominique Lagru, Henri Rousseau, Germain van der Stehen, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1982, o. S.

Schröder, Kat. Ausst. Recklinghausen 1990

Schröder, Anneliese: Zur Ausstellung, in: Das Revier. Einsichten – Ansichten – Aussichten. Werke von Laienkünstlern, Ausst.-Kat. 44. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Vestisches Museum Recklinghausen, Recklinghausen 1990, o. S.

Schröder, Kat. Ausst. Koblenz / Lissingen 1990

Schröder, Anneliese: Zur Ausstellung, in: Naive Malerei. Sammlung Burg Lissingen, Ausst.-Kat. Sammlung Burg Lissingen, Mittelrhein-Museum Koblenz, Lissingen 1990, S. 49-50.

Schulze Vellinghausen, Kat. Ausst. Recklinghausen 1953

Schulze Vellinghausen, Albert: Müßiggang – auch im Ruhrgebiet?, in: Arbeit – Freizeit – Muße. Sonntagsmaler, Meisterwerke des 19. Jahrhunderts, Malerei und Plastik der Gegenwart, Literatur, Ausst.-Kat. Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1953, o. S.

Schwalm, Kat. Ausst. Recklinghausen 2010

Schwalm, Hans-Jürgen: Outdoor and Outside. Eine Ausstellung und ihr Kontext, in: Outdoor and Outside. Die Outsiderszene im Ruhrgebiet, hrsg. v. Thomas Hensolt, Hans-Jürgen Schwalm, Ausst.-Kat. Kunsthalle Recklinghausen, Bönen 2010, S. 7-9.

Schwalm, Kat. Ausst. Dortmund 2004

Schwalm, Hans-Jürgen: Die Kunst der Naive, in: Naive, hrsg. von Brigitte Buberl, Hans-Jürgen Schwalm, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Bönen 2004, S. 6-15.

Senghofer, Kat. Ausst. Recklinghausen 1964

Franz Senghofer: o. T., in: Laienkunst in Österreich, Ausst.-Kat. 18. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Rathaus Recklinghausen, Recklinghausen 1964, o. S.

Sölter, Kat. Ausst. Neuss 2017a

Sölter, Ulf: Einführung, in: Selbst ist der Mann! Erich Bödeker und Josef Wittlich, hrsg. v. Ulf Sölter, Ausst.-Kat. Clemens Sels Museum Neuss, Dresden 2017, S. 8-9.

Sölter, Kat. Ausst. Neuss 2017b

Sölter, Ulf: Erich Sölter. Erbauer einer plastischen Wunderwelt, in: Selbst ist der Mann! Erich Bödeker und Josef Wittlich, hrsg. v. Ulf Sölter, Ausst.-Kat. Clemens Sels Museum Neuss, Dresden 2017, S. 20-29.

Spegg, Kat. Ausst. Reinbek 1970

Spegg, Hans Ludwig: o. T., in: Naive Kunst aus aller Welt. Sammlung Rolf Italiaander, Ausst.-Kat. Museum Rade im Naturpark Oberalster Reinbek, Bad Kreuznach 1970, S. 3.

Tacke, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963

Tacke, Bernhard: Freie Zeit – wozu?, in: Laienkunst im Ruhrgebiet, Ausst.-Kat. 17. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Rathaus Recklinghausen, Recklinghausen 1963, o. S.

Tacke, Kat. Ausst. Recklinghausen 1964

Tacke, Bernhard: o. T., in: Laienkunst in Österreich, Ausst.-Kat. 18. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Rathaus Recklinghausen, Recklinghausen 1964, o. S.

Thönissen, Kat. Ausst. Dortmund 2002

Thönissen, Karin: Ein Festkleid für die Wand – Wandteppiche von Berke, Fränkel und Kadow, in: Das neue Dortmund. Planen, Bauen, Wohnen in den fünfziger Jahren, hrsg. v. Gisela Framke, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Bönen 2002, S. 223-239.

Ullrich, Kat. Ausst. Wien u. a. 2002

Ullrich, Ferdinand: Vorwort, in: Die Naive: Aufbruch ins verlorene Paradies. Die Sammlung Charlotte Zander, Ausst.-Kat KunstHausWien, Reiss-Museum Mannheim, Kunsthalle Recklinghausen, Wien 2002, S. 9-11.

Valerius, Kat. Ausst. Recklinghausen 1963

Valerius, Max: o. T., in: Laienkunst im Ruhrgebiet, Ausst.-Kat. 17. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Rathaus Recklinghausen, Recklinghausen 1963, o. S.

Vorstand / Gemeinschaftsausschuss der Betriebsräte der Hoesch Werke Aktiengesellschaft Dortmund, Kat. Ausst. Dortmund 1974

Vorstand, Gemeinschaftsausschuss der Betriebsräte der Hoesch Werke Aktiengesellschaft Dortmund: Willkommen zur Hobby-Ausstellung, in: Hobby Ausstellung Hoesch. Aus dem Freizeitschaffen unserer Mitarbeiter, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall Dortmund, o. O. 1974, S. 1.

Wallgärtner, Kat. Ausst. Dortmund 2005

Wallgärtner, Gisela: Von patriarchalischen Zugeständnissen zu sozialer Betriebspolitik am Beispiel des Unternehmens Hoesch in Dortmund, in: Stahlzeit in Dortmund, hrsg. v. Karl-Peter Ellerbrock u. a., Ausst.-Kat. Hoesch-Museum Dortmund, Münster 2005, S. 153-167.

Weichmann, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971

Weichmann, Herbert: o. T., in: Naive Kunst der Seeleute. Kapitänsbilder und Galionsfiguren, Ausst.-Kat. 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Haus der Ruhrfestspiele Recklinghausen, Hamburg 1971, o. S.

Weisner, Kat. Ausst. Bielefeld / Hamburg 1981

Weisner, Ulrich: Vorwort, in: Naive Kunst. Geschichte und Gegenwart, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Bielefeld, Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg, Bielefeld 1981, o. S.

Wietek, Kat. Ausst. Hamburg 1972

Wietek, Gerhard: o. T., in: Naive Kunst der Gegenwart aus Polen. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Stickereien, Hinterglasbilder, Skulpturen, Ausst.-Kat. Altonaer Museum Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum, Hamburg 1972, o. S.

Wietek, Kat. Ausst. Recklinghausen 1971

Wietek, Gerhard: o. T., in: Naive Kunst der Seeleute. Kapitänsbilder und Galionsfiguren, Ausst.-Kat. 25. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Haus der Ruhrfestspiele Recklinghausen, Hamburg 1971, o. S.

Wildhaber, Kat. Ausst. Basel 1961

Wildhaber, Rober: Laienmalerei von der Volkskunde her gesehen, in: Laienmaler, Ausst.-Kat. Gewerbemuseum Basel, o. O. 1961, o. S.

Wirth, Kat. Ausst. Hannover 1977

Wirth, Günther: Vorwort, in: Sonntagsmaler, Ausst.-Kat. Norddeutsche Landesbank Hannover, o. O. 1977, S. 3-8.

Wolf, Kat. Ausst. Essen 2015

Wolf, Falk: Malerei zwischen Mode, MoMA und Marcel Duchamp. Morris Hirshfield in der Rezeption um 1943, in: Der Schatten der Avantgarde. Rousseau und die vergessenen Meister, hrsg. v. Kaspar König, Falk Wolf, Ausst.-Kat. Folkwang Museum, Ostfildern 2015, S. 123-128.

Wuszow, Kat. Ausst. Essen 2000

Wuszow, Angelika: Trautes Heim - Glück allein? Arbeiterwohnen im Industrieviertel um 1900, in: Die Erfindung des Ruhrgebiets. Arbeit und Alltag um 1900, hrsg. v. Michael Zimmermann u. a., Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Bottrop 2000, S. 213-238.

Zanoziński, Kat. Ausst. Recklinghausen 1973

Zanoziński, Jerzy: Naive Kunst aus Polen, in: Naive Kunst aus Polen, Ausst.-Kat. 27. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Ruhrfestspielhaus Recklinghausen, Recklinghausen 1973, o. S.

Zander, Kat. Ausst. Wien u. a. 2002

Zander, Charlotte: Die Sammlung – eine Notiz, in: Die Naive: Aufbruch ins verlorene Paradies. Die Sammlung Charlotte Zander, Ausst.-Kat. KunstHausWien, Reiss-Museum Mannheim, Kunsthalle Recklinghausen, Wien 2002, S. 13-15.

Zentralrat, Kat. Ausst. Recklinghausen 1975

Zentralrat der Gewerkschaften der UdSSR für Kultur und Massenarbeit: o. T., in: Kunst der Volksschaffenden aus der Sowjetunion, Ausst.-Kat. 29. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Recklinghausen 1975, o. S.

Zimmer, Kat. Ausst. Düsseldorf 1972

Zimmer, Elke: Nikifor – Lebensdaten, in: Naive Bilder von Nikifor, Ausst.-Kat. Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf 1972, o. S.

Zimmermann, Kat. Ausst. Essen 2000a

Zimmermann, Michael: Hauer und Schlepper, Kameradschaft und Steiger. Bergbau und Bergarbeit um 1900, in: Die Erfindung des Ruhrgebiets. Arbeit und Alltag um 1900, hrsg. v. Michael Zimmermann u. a., Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Bottrop 2000, S. 67-85.

Zimmermann, Kat. Ausst. Essen 2000b

Zimmermann, Michael: Marienverehrung, Tugendlehre und Menschheitsfortschritt. Glaubensvorstellungen im Ruhrgebiet um 1900, in: Die Erfindung des Ruhrgebiets. Arbeit und Alltag um 1900, hrsg. v. Michael Zimmermann u. a., Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Bottrop 2000, S. 257-269.

1.2.4 Bestandskataloge

Feldhaus (Hrsg.) 1983

Feldhaus, Irmgard: o. T., in: Naive Kunst im Clemens-Sels-Museum Neuss, hrsg. v. Irmgard Feldhaus, Bd. 1, Recklinghausen 1983, S. 3-5.

Grochowiak 1974

Grochowiak, Thomas: o. T., in: Naive Malerei. 65 Bilder von 27 Künstlern aus der Bundesrepublik Deutschland, hrsg. v. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1974, o. S.

Grochowiak 1978

Grochowiak, Thomas: o. T., in: Naive Malerei. 85 Werke von 31 Künstlern aus der Bundesrepublik Deutschland, hrsg. v. Thomas Grochowiak, Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, Göppingen 1978, o. S.

Grochowiak 1988

Grochowiak, Thomas: o. T., in: Naive Malerei. 89 Werke von 32 Künstlern aus der Bundesrepublik Deutschland, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1988, o. S.

Clemens-Sels-Museum (Hrsg.) 1972

Naive Kunst im Clemens-Sels-Museum. Bestandsverzeichnis, Recklinghausen 1972.

Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.) 1988

Naive Malerei. 89 Werke von 32 Künstlern aus der Bundesrepublik Deutschland, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1988, o. S.

Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.) 1974

Naive Malerei. 65 Bilder von 27 Künstlern aus der Bundesrepublik Deutschland, hrsg. v. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1974.

1.2.5 Zeitschriften

Amelunxen 1959

Amelunxen, Clemens: Formkräfte aus der Freizeit, in: Das Werk: Architektur und Kunst = L'œuvre: architecture et art 31 (1959), H. 2, S. 38.

-aus 1968

-aus: Eine Woche Gast in Recklinghausen. Albert Lodenkämper von der Schmiede und Gießerei traf sich mit Freizeitkünstlern aus Europa in Recklinghausen, in: Krupp Mitteilungen 52 (1968), H. 4, S. 120.

B. 1966

B., Z.: Die Hobby-Ausstellung, in: Unser Werksbild, Mitteilungsblatt der Dortmund-Hörder Hüttenunion AG 15 (1966), H. 4, S. 37.

Bähr 1952

Bähr, Heinz: Bergleute schaffen in ihrer Freizeit, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1952), H. 3, S. 19.

Beaucamp 1989

Beaucamp, Eduard: Tempel der schizophrenen Phantasie. Ein Museum für Jean Dubuffets Sammlung der Art Brut, in: Kunstforum international (1989), Bd. 101, S. 163-167.

Bender 1956

Bender, Bernd: Mich kriegt die Zeit nicht klein!, in: Pütt und Hütte, Klöckner-Werke-AG Duisburg (1956), H. 5/6, S. 178.

Bergmann 1950

Bergmann: Der Bergmann als Kunstschüler, in: Der Anschnitt. Mitteilungsblatt der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1950), H. 4, S. 5.

Bianchi 1989

Bianchi, Paolo: Bild und Seele. Über Art Brut und Outsider-Kunst im Zentrum Europas, oder: Vom Paradigmawechsel in der Kunst im Wasserzeichen der Kunst, in: Kunstforum international (1989), Bd. 101, S. 68-95.

Burrmeister 1954b

Burrmeister, Otto: Koks für Hamburg, in: Werkszeitung der Bergbau-Aktiengesellschaft Ewald-König Ludwig 6 (1954), H. 3/4, S. 19-22.

Cassou 1937

Cassou, Jean: Les Maîtres Populaires de la Réalité, in: Art Vivant (1937), H. 214, S. 201-203.

Dallmeier / Pöschel 1982

Dallmeier, Volker; Pöschel, Werner: Naive Kunst – Volkskunst: ein Gegensatz?, in: Volkskunst. Zeitschrift für volkstümliche Sachkultur (1982), H. 2, S. 79-86.

Dietzel 1954

Dietzel, Egon: Kulturelle Bergmannsbetreuung eine Notwendigkeit!. Gedanken zur kulturellen Bergmannsbetreuung der Volkshochschule Bochum, in: Der anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1954), H. 2, S. 21.

Dö 1953

Dö: Harte Hände – Formen – Farben!, in: Bergbau-Aktiengesellschaft Ewald-König Ludwig 5 (1953), H. 7/8, S. 27.

Geist 1951

Geist, Hans-Friedrich: Die Laienmalerei und der Mißbrauch des Naiven, in: Das Werk: Architektur und Kunst = L'œuvre: architecture et art 38 (1951), H. 3, S. 84-92.

Gpf 1978

Gpf: Eine anrührende Ausstellung mit packender Thematik bei den Ruhrfestspielen. „Partei ergreifen“, in: Thyssen aktuell. Werkzeitschrift der Thyssen Aktiengesellschaft vorm. August Thyssen-Hütte 24 (1978), H. 7/8, S. 22.

Grochowiak 1973a

Grochowiak, Thomas: Über naive Kunst – ihre Produzenten und Konsumenten, in: 3. Internationaler Markt für aktuelle Kunst: IKI '73 (1973).

Gröting 1965

Gröting, Rolf: Viertes Steckenpferd-Turnier der Hoesch AG, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 17 (1965), H. 6, S. 34.

Große-Perdekamp 1949

Große-Perdekamp, Franz: Das Kulturproblem des Industriebezirks, in: Der Anschnitt. Mitteilungsblatt der Freunde für Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1949), H. 1, S. 6-7.

Große-Perdekamp 1950

Große-Perdekamp, Franz: Nachgedanken zur Ausstellung „Bergleute malen, zeichnen, modellieren“, in: Der Anschnitt. Mitteilungsblatt der Vereinigung der Freunde für Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1950), H. 1, S. 2-3.

Große-Perdekamp 1952

Große-Perdekamp, Franz: „Laienkunst im Bergbau“ in Herne, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1952), H. 6, S. 21-38.

Hernandez 1961

Hernandez, Antonio: Laienmalerei in unserer Zeit, in: Das Werk: Architektur und Kunst = L'oeuvre: architecture et art 48 (1961), H. 11, S. 393-396.

Hobrecker 1958

Hobrecker, Hermann: Schöpferische Freizeit, in: Krupp Mitteilungen 42 (1958), H. 2, S. 32-33.

hs 1954

hs: Bergmannsfrau formt herrliche Tonfiguren. Hirtenplastik war zu gut für Ruhrfestspiel-Ausstellung, in: Die Bergbauindustrie, Bochum (1954).

Kr- 1955

Kr-: Liebhaberei verschönt den Feierabend, in: Unser Profil. Werkzeitschrift der Hüttenwerk Rheinhausen AG 8 (1955), H. 6, S. 205.

Kuntz 1980

Kuntz, Andreas: Das Museum als Volksbildungsstätte: Museumskonzeptionen in der Deutschen Volksbildungsbewegung 1871-1918 in Deutschland, Marburg 1980.

L. 1963

L., DR. F.: Laienschaffen im Ruhrgebiet. Eine Ausstellung im Rahmen der Ruhrfestspiele, in: Echo der Zeit (1963), o. S.

La 1949

La: Fahrt der Fotografischen Arbeitsgemeinschaft in den goldenen Herbst, in: Gelsenkirchener Bergwerks-AG., Werkzeitschrift für die Gruppe Hamborn (1949), S. 16-17.

Leander 1955

Leander: Kulturumschau. „Mit Pinsel und Stift“. Wettbewerb der Laienmaler der DBAG, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 7 (1955), H. 6, S. 25.

LR 1958

LR: Freizeitschaffen auf Hannover-Hannibal-Königsgrube, in: Die Grubenlampe, Werkszeitschrift für die Belegschaft der Steinkohlen Hannover-Hannibal Aktiengesellschaft, Bochum-Hordel 7 (1958), H. 1, S. 51-55.

LR 1959

LR: Wir rüsten zur Ausstellung „Freizeitschaffen 1959“, in: Die Grubenlampe, Werkszeitschrift für die Belegschaft der Steinkohlen Hannover-Hannibal Aktiengesellschaft 6 (1959), H. 5, S. 327-328.

Lüftner 1966

Lüftner, Josef: Die Hobby-Ausstellung, in: Unser Werksbild, Mitteilungsblatt der Dortmund-Hörder Hüttenunion AG 15 (1966), S. 334.

Lunk 1954

Lunk, Heinrich: Schöpferische Freizeit. Ausstellung von Freizeitarbeiten Kruppischer Werksangehöriger, in: Kruppsche Mitteilungen 38 (1954), H. 1, S. 4.

Lunk 1956

Lunk, Heinrich: Schöpferische Freizeit soll Ansporn sein, in: Krupp Mitteilungen 40 (1956), H. 1, S. 14-15.

Maser 1957

Maser, Werner: Über Kultur und die kulturelle Tat im Ruhrbergbau, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 9 (1957), H. 5, S. 15.

May 1953

May, Heinrich: Ausstellung „Schöpferische Freizeit“, in: Kruppsche Mitteilungen 37 (1953), H. 7, S. 135-136.

Meyer 1952

Meyer, Franz: Primitive im zwanzigsten Jahrhundert, in: Du. Schweizerische Monatsschrift 12 (1952), H. 2, S. 6-10.

Michailow 1935

Michailow, Nikola: Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 4 (1935), H. 5/6, S. 283-300.

Nemeczek 1998

Nemeczek, Alfred: Die Naiven: Aktuell bis heute, in: art (1998), H. 1, S. 10-25.

Ott 1963

Ott, Günther: Laienkunst im Ruhrgebiet, in: Aufwärts: Jugendzeitschrift des Deutschen Gewerkschaftsbundes 16 (1963), H. 7, S. 16-17.

o. V. 1923

o. V.: o. T., in: Das Werk, Monatsblätter der Montangruppe der Siemens-Rheinellbe-Schuckert-Union III (1923), H. 4, S. 162-163.

o. V. 1926a

o. V.: o. T., in: Hütte und Schacht, Werkzeitung des Hütten- und Stahlwerks Hoesch Dortmund 2

(1926), H. 22, S. 7.

o. V. 1926b

o. V.: Vereinsnachrichten, in: Hütte und Schacht, Werkzeitung des Hütten- und Stahlwerks Hoesch Dortmund 2 (1926), H. 3, S. 8.

o. V. 1936

o. V.: Feierabendgestaltung auf der Friedrich-Alfred-Hütte. Ausstellung künstlerischer Arbeiten von Gefolgschaftsmitgliedern, in: Krupp. Zeitschrift der Kruppschen Betriebsgemeinschaft 28 (1936) H. 2, o. S.

o. V. 1949a

o. V.: Bergleute malen, zeichnen, modellieren, in: Gelsenkirchener Bergwerks-AG. Werkzeitschrift für die Gruppe Hamborn (1949), September, S. 14-15.

o. V. 1949b

o. V.: Kulturarbeit in unseren Bergmannsheimen im Oktober 1949, in: Gelsenkirchener Bergwerks-AG., Werkzeitschrift für die Gruppe Hamborn (1949).

o. V. 1949b

o. V.: Drittes Werkskonzert des Duisburger Symphonieorchesters, in: Gelsenkirchener Bergwerks-AG. Werkzeitschrift für die Gruppe Hamborn (1949), S. 12.

o. V. 1950a

o. V.: Aus dem Arbeitsprogramm für das Jahr 1950, in: Der Anschnitt. Mitteilungsblatt der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1950), H. 1, o. S.

o. V. 1950b

o. V.: Aus der Tätigkeit der Vereinigung, in: Der Anschnitt. Mitteilungsblatt der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau 2 (1950), H. 4, o. S.

o. V. 1950c

o. V.: Lohberger Kulturwettbewerb, in: Gelsenkirchener Bergwerks-AG. Werkzeitschrift für die Gruppe Hamborn (1950), Oktober, S. 16.

o. V. 1950d

o. V.: Über die Kulturarbeit im Monat Juli, in: Gelsenkirchener Bergwerks-AG., Werkzeitschrift für die Gruppe Hamborn (1950), August, S. 22.

o. V. 1950e

o. V.: Verlauf und Ergebnis des Lohberger Kulturwettbewerbs, in: Gelsenkirchener Bergwerks-AG. Werkzeitschrift für die Gruppe Hamborn (1950), November, S. 13-14.

o. V. 1950f

o. V.: Versicherungen im Interesse der Belegschaftsmitglieder, in: Westfalenhütte Aktiengesellschaft Dortmund, Mitteilungsblatt 2 (1950), H. 3.

o. V. 1951a

o. V.: Eröffnung der Ausstellung „Lohberger Bergmannskunst“, in: Gelsenkirchener Bergwerks-AG. Werkzeitschrift für die Gruppe Hamborn 26 (1951), H. 4, S. 19-20.

o. V. 1951b

o. V.: Kulturumschau: Wir schneiden ins Kerbholz, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1951), H. 2/3, S. 33.

o. V. 1951c

o. V.: Die Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 3 (1951), H. 5/6, o. S.

o. V. 1952a

o. V.: Bergmännische Kunst. Werksangehörige stellten Arbeiten ihrer Freizeit aus, in: Werks-Nachrichten, Gruppe Dortmund, Gelsenkirchener Bergwerks-A.-G. 2 (1952), H. 6, S. 24-27.

o. V. 1952b

o. V.: Künstlerische Kräfte in unserer Belegschaft, in: Werks-Nachrichten 2 (1952), H. 1, S. 15.

o. V. 1952c

o. V.: Die Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1952), H. 1, S. 19-23.

o. V. 1953a

o. V.: Arbeit Freizeit Muße, in: Bergbau-Aktiengesellschaft Ewald-König Ludwig 5 (1953), H. 7/8, S. 24-26.

o. V. 1953b

o. V.: Kulturelle Bestrebungen unserer Belegschaftsmitglieder sollen gefördert werden, in: Bergbau-Aktiengesellschaft Ewald-König Ludwig 5 (1953), H. 3/4, S. 42-43.

o. V. 1953c

o. V.: Kumpel als Feierabend-Künstler. Ausstellung für Anfang November geplant, in: Der Kumpel. Werkszeitung der Bergwerksgesellschaft Walsum MBH 3 (1953), H. 17, o. S.

o. V. 1953d

o. V.: Mit den DEW zu den Ruhrfestspielen, in: DEW Deutsche Edelstahlwerke Aktiengesellschaft Mitteilungsblatt II (1953), H. 2, o. S.

o. V. 1953e

o. V.: o. T., in: Westfalenhütte AG Dortmund, Mitteilungsblatt 5 (1953), H. 5, o. S.

o. V. 1953f

o. V.: o. T.: Echo der Arbeit, Werkszeitung der Thyssen Niederrhein Aktiengesellschaft 4 (1953), H. 23/24, S. 313.

o. V. 1953g

o. V.: Steckenpferdreiter fanden viel Anklang. Rund 9 000 Besucher kamen, sahen und staunten, in: Der Kumpel, Werkszeitung der Bergwerksgesellschaft Walsum MBH 3 (1953), H. 49, o. S.

o. V. 1953h

o. V.: Steckenpferdreiter mit vielen Arbeiten, in: Der Kumpel. Werkszeitung der Bergwerksgesellschaft Walsum MBH 6 (1953), H. 11, o. S.

o. V. 1953i

o. V.: Warum bergmännische Kulturarbeit?, in: Gelsenkirchener Bergwerks-AG. Gruppe Hamborn 28 (1953), H. 3, S. 24-28.

o. V. 1953j

o. V.: Was war und was wird werden? Ruhr-Festspiele 1953/1954, in: Bergbau-Aktiengesellschaft Ewald König Ludwig 5 (1953), H. 7/8, S. 22-23.

o. V. 1953k

o. V.: Wegweiser durch die sozialen Einrichtungen, in: Unsere Gemeinschaft, Wegweiser durch die sozialen Einrichtungen der Gruppe Dortmund der Gelsenkirchener Bergbau-A.-G., (1953), S. 4-39.

o. V. 1954a

o. V.: „Bergbau will haben Verstand und eine treue Hand“ Belegschaftsmitglieder der DBAG stellten Freizeitarbeiten aus, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1954), H. 6, S. 25.

o. V. 1954b

o. V.: Jeder hat sein Steckenpferd. Das Niederrheinische Museum zeigte Freizeitarbeiten von Werktätigen Duisburgs, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1954), H. 4, S. 18.

o. V. 1954c

o. V.: Rauf auf's ‚Steckenpferd‘! Schon über hundert Anmeldungen – Ausstellung Ende des Jahres, in: Echo der Arbeit, Werkszeitung der Thyssen Niederrhein Aktiengesellschaft, Oberhausen (Rheinland) 5 (1954), H. 10, S. 119.

o. V. 1954d

o. V.: Sinnvolle Freizeitarbeit, in: Der Förderturm, Werkzeitschrift der Hamborner und der Friedrich Thyssen Bergbau AG. 29 (1954), H. 4, S. 24-25.

o. V. 1954e

o. V.: Sinnvolles Laienschaffen. Aufschlußreiche Wanderausstellung der Ruhrfestspiele 1954, in: Werks-Nachrichten, Dortmunder Bergbau-AG., Hansa Bergbau-AG. und Zeche Erin 4 (1954), H. 4, S. 21.

o. V. 1954f

o. V.: Sinnvolles Laienschaffen. Eine Ausstellung der Ruhrfestspiele in Recklinghausen, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1954), H. 4, S. 18-19.

o. V. 1954g

o. V.: Villa Hügel 1954, in: Kruppsche Mitteilungen 38 (1954), H. 2, S. 31.

o. V. 1954h

o. V.: Wettbewerb 1954, in: Werks-Nachrichten, Dortmunder Bergbau-A.-G., Hansa Bergbau-A.-G. und Erin-Bergbau-A.-G. 4 (1954), H. 6, S. 24.

o. V. 1954i

o. V.: Zur Ausstellung Sinnvolles Laienschaffen, in: Bergbau-Aktiengesellschaft Ewald-König Ludwig 6 (1954), H. 7/8, S. 15.

o. V. 1955a

o. V.: Bei unseren Bergkapellen, in: Werks-Nachrichten, Dortmunder Bergbau-A.-G., Hansa-Bergbau-A.-G. und Erin-Bergbau-A.-G. 5 (1955), H. 5, S. 37.

o. V. 1955b

o. V.: Fast 50 Steckenpferdreiter trabten im Festsaal der Westfalenhütte beim Hoesch-Steckenpferdturnier 1955, S. 376-381.

o. V. 1955c

o. V.: „Das Freizeitschaffen des Bergmannes“ im Spiegel der Presse, in: Der Förderturm, Werkzeitschrift der Hamborner und der Friedrich Thyssen Bergbau-AG. 30 (1955), H. 6, S. 20-21.

o. V. 1955d

o. V.: 500 Theaterplätze für die ATH, in: Unsere ATH, Werkzeitschrift der August Thyssen-Hütte Aktiengesellschaft (1955), H. 8, S. 16.

o. V. 1955e

o. V.: Kulturausstellung auf Friedrich Thyssen I/6, in: Der Förderturm, Werkzeitschrift der Hamborner und der Friedrich Thyssen Bergbau-AG. 30 (1955), H. 2, o. S.

o. V. 1955f

o. V.: Kulturelle Veranstaltungen, in: Werk und Wir 5 (1955), H. 4/5, S. 205.

o. V. 1955g

o. V.: Kulturelles Leben. Werksvorstellungen im Stadttheater, in: Hüttenpost, Mitteilungsblatt der Hüttenwerke Phoenix-AG 6 (1955), H. 1, S. 15.

o. V. 1955h

o. V.: Kulturumschau. „Das Freizeitschaffen des Bergmanns“, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 7 (1955), H. 3, S. 18.

o. V. 1955i

o. V.: Persönliche Freiheit durch schöpferische Freizeit, in: Werk und wir (1955), H. 10, S. 367-368.

o. V. 1955j

o. V.: Preisträger des Wettbewerbs, in: Phoenix-Rheinrohr, Werkmänner an Rhein und Ruhr. Unsere Gemeinschaft in Wort und Bild (1955), H. 2, S. 30.

o. V. 1955k

o. V.: Ein Querschnitt durch die Ausstellung und das Veranstaltungsprogramm, in: Der Förderturm, Werkzeitschrift der Hamborner und der Friedrich Thyssen Bergbau-AG. 30 (1955), H. 5, S. 21-28.

o. V. 1955l

o. V.: Schöpferische Freizeit. Nachbetrachtung zu einer Ausstellung bergmännischen Laienschaffens der Hibernia A. G., in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 7 (1955), H. 1/2, S. 34.

o. V. 1955m

o. V.: Sie trabten schon... Die Steckenpferdreiter, in: Werk und Wir 5 (1955), H. 2, S. 57.

o. V. 1955n

o. V.: Soziale Leistungen im Jahre 1955, in: Unsere Hibernia (1955), H. 12 S. 29-34.

o. V. 1955o

o. V.: Steckenpferde an den Start. Am Ascher-Mittwoch wird die Ausstellung eröffnet, in: Echo der Arbeit, Werkszeitung 6 (1955), H. 2, o. S.

o. V. 1955p

o. V.: Unsere Maler und Zeichner. Die Ergebnisse des diesjährigen Wettbewerbs, in: Werks-Nachrichten, Dortmunder Bergbau-AG., Hansa Bergbau-AG. und Erin-Bergbau-A.-G. 5 (1955), H. 6, S. 32-34.

o. V. 1955q

o. V.: Unser Wettbewerb in Bochum. Großer Erfolg der Ausstellung im Bergbaumuseum, Werks-Nachrichten, Dortmunder Bergbau-A.-G., Hansa Bergbau-A.-G. und Erin-Bergbau-A.-G. 5 (1955), H. 1, S. 29.

o. V. 1955r

o. V.: Die Vereinigung der Freunde für Kunst und Kultur im Bergbau. Die Arbeit der Vereinigung im Spiegel der Zahlen, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 7 (1955), H. 1/2, S. 35-36.

o. V. 1956a

o. V.: Aus der Ruhrstahl-Sozialarbeit, in: Ruhrstahl, Werkzeitschrift nur für Betriebsangehörige (1956), H. 5, S. 22-26.

o. V. 1956b

o. V.: Mit Pinsel und Stift. Die Ausstellung unseres Wettbewerbes 1955 in Bochum, in: Werks-Nachrichten, Dortmunder Bergbau AG und Hansa Bergbau AG 6 (1956), H. 1, S. 32-33.

o. V. 1956c

o. V.: Rückblick und Ausblick. Museumsdirektor Dr.-Ing. Winkelmann erstattete den Tätigkeitsbericht vor der Jahreshauptversammlung der Vereinigung, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 8 (1956), H. 1, S. 3-6.

o. V. 1956d

o. V.: Verkürzte Arbeitszeit in Sicht, in: Werk und wir. Eine Zeitschrift für die Mitarbeiter der Hoesch-Werke, Hoesch AG (1956), H. 4, S. 121.

o. V. 1957a

o. V.: Arbeitszeitverkürzung. Stahlindustrie: Erfahrungen mit der kontinuierlichen Arbeitsweise, in: Ruhrstahl Werkzeitschrift (1957), H. 6, Juli, S. 15.

o. V. 1957b

o. V.: Ein erfreuliches Ergebnis. Zahl der Steckenpferdreiter wird größer, in: Phoenix-Rheinrohr. Werkmänner an Rhein und Ruhr (1957), H. 14, S. 27.

o. V. 1957c

o. V.: Europäisches Gespräch 1957, in: Gewerkschaftliche Monatshefte, herausgegeben vom Bundesvorstand des Deutschen Gewerkschaftsbundes 8 (1957), S. 450.

o. V. 1957d

o. V.: Freie Zeit heißt freie Wahl! Freie Wahl heißt Verantwortung, in: Westfalenhütte. Werkzeitschrift der Hoesch-Westfalenhütte AG Dortmund 9 (1957), H. 8, S. 462-464.

o. V. 1957e

o. V.: VI. Europäisches Gespräch. Die Freie Zeit. Arbeitszeitverkürzung bringt Freizeitprobleme mit sich, in: Ruhrstahl Werkzeitschrift (1957), H. 6, S. 12.

o. V. 1957f

o. V.: Keine Angst vor Freizeit, in: Werk und wir. Eine Zeitschrift für die Mitarbeiter der Hoesch-Werke, Hoesch AG (1957), H. 12, S. 390.

o. V. 1957g

o. V.: „Laienkunst im Bergbau“ Ausstellung im Bergbau-Museum Bochum – Auch unsere Kumpels könnten sich melden, in: Bergbau-Aktiengesellschaft Ewald-König Ludwig (1957), H. 10-11, S. 35.

o. V. 1957h

o. V.: Lohberger Jungbergleute zeigten Bastelarbeiten, in: Der Förderturm, Werkzeitschrift der Hamborner und der Friedrich Thyssen Bergbau-AG. 32 (1957), H. 5, S. 26.

o. V. 1957i

o. V.: Die Ruhrfestspiel-Idee in diesem Jahr, in: Der Förderturm, Werkzeitschrift der Hamborner und der Friedrich Thyssen Bergbau-AG. 32 (1957), H. 5, S. 30.

o. V. 1957j

o. V.: Schöpferische Freizeit, in: Krupp Mitteilungen 41 (1957), H. 6, S. 132.

o. V. 1957k

o. V.: Trotin. Nur erstklassige Farben, in: Der Spiegel (1957), H. 43, S. 54-56.

o. V. 1957l

o. V.: Der Zeit Gewinn, in: Werk und wir eine Zeitschrift für die Mitarbeiter der Hoesch-Werke, Hoesch AG (1957), H. 8, S. 274-275.

o. V. 1958a

o. V.: Hoesch-Steckenpferdturnier 1958, in: Werk und Wir 6 (1958), H. 11/12, S. 335-337.

o. V. 1958b

o. V.: Ist die Freizeit ein Problem? In der Masse gibt es keine Ruhe – Mehr Geld für Unterhaltung, in: Bergbau-Aktien-Gesellschaft Ewald-König Ludwig (1958), H. 7-9, S. 34.

o. V. 1958c

o. V.: Kunst aus Laienhand, in: Krupp Mitteilungen 42 (1958), H. 5, S. 156-157.

o. V. 1958d

o. V.: Laienkunstausstellung in Herne, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 10 (1958), H. 6, S. 38.

o. V. 1958e

o. V.: Rückblick auf zehn Jahre bergmännischer Kulturarbeit, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für

Kunst und Kultur im Bergbau 10 (1958), H. 6, S. 3-10.

o. V. 1958f

o. V.: Schöpferische Arbeiten standen im Vordergrund. Anerkennung für höhere Leistungen. Bewertung der Einsendungen zum 6. Steckenpferd-Wettbewerb, in: Phoenix-Rheinrohr. Werkmänner an Rhein und Ruhr (1958), H. 26, S. 18.

o. V. 1958g

o. V.: Die Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau. Ausstellung bergmännischer Kunst und Volkskunst auf Schloß Hunsrück in Holland, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 10 (1958), H. 2, o. S.

o. V. 1958h

o. V.: Vom Faustkeil zum Automaten, in: Bergbau-Aktien-Gesellschaft Ewald-König Ludwig (1958), H. 5-6, S. 14-15.

o. V. 1958i

o. V.: Wer hat einen Preis gewonnen?, in: Werk und Wir 6 (1958), S. 342.

o. V. 1958j

o. V.: Wettbewerb 1958. Maler und Zeichner, in: Werks-Nachrichten, Dortmunder Bergbau-AG, Hansa-Bergbau-AG. und Erin-Bergbau-AG. 8 (1958), H. 11, S. 17-19.

o. V. 1959a

o. V.: Ausstellung „Sinnvolle Freizeit“ – Wer macht mit? Ein Aufruf an alle Belegschaftsmitglieder, in: Bergbau-Aktien-Gesellschaft Ewald-König Ludwig (1959), H. 6-8, S. 28-30.

o. V. 1959b

o. V.: Kunstkabinett zeigte »Freizeitschaffen bei Phoenix-Rheinrohr«. Ein Wettbewerb will anregen und verlocken, in: Phoenix-Rheinrohr. Werkmänner an Rhein und Ruhr (1959), H. 32, S. 18-19.

o. V. 1959c

o. V.: o. T., in: Werk und wir (1959), H. 1, 1959, S. 20.

o. V. 1959d

o. V.: Otto Burrmeister, in: Westfalenhütte, Werkzeitschrift der Hoesch Aktiengesellschaft Westfalenhütte Dortmund 11 (1959), H. 11, S. 648.

o. V. 1959e

o. V.: Schöpferische Freizeit, in: Krupp Mitteilungen 43 (1959), H. 7, S. 267.

o. V. 1959f

o. V.: 60 Jahre Bücherhalle Krupp. Erinnerungen an einen kulturellen Beitrag unserer Firma, in: Krupp Mitteilungen 43 (1959), H. 2, S. 86-88.

o. V. 1960a

o. V.: Die Urteile der Tagespresse: Steckenpferdausstellung fand großes Echo, in: Phoenix-Rheinrohr. Werkmänner an Rhein und Ruhr (1960), H. 43, S. 8-9.

o. V. 1960b

o. V.: Die Zahl der Steckenpferdreiter wuchs. Auch die Einsendungen wurden vielfältiger, in: Phoenix-Rheinrohr. Werkmänner an Rhein und Ruhr (1960), H. 2, S. 16.

o. V. 1961a

o. V.: Ausstellung des Kunstfreundekreises „Friedrich der Große“, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau, Jahrgang 13, Nummer 1, Bochum, Februar 1961, o. S.

o. V. 1961b

o. V.: Das Freizeitschaffen des Bergmanns, in: Der Förderturm, Werkzeitschrift der Hamborner und der Friedrich Thyssen Bergbau-AG. 36 (1961), H. 6, S. 23.

o. V. 1961c

o. V.: Festival du Nord. Unsere Maler und Schnitzer begeistern in Lille, in: Werks-Nachrichten, Dortmunder Bergbau AG und Hansa Bergbau AG 6 (1961), H. 6, S. 140-141.

o. V. 1961d

o. V.: Im Spiegel der Presse: Hamborner Ausstellung stark beachtet, in: Der Förderturm, Werkzeitschrift der Hamborner und der Friedrich Thyssen Bergbau AG 36 (1961), H. 9, S. 12.

o. V. 1961e

o. V.: Künstlerische Erfolge von Belegschaftsmitgliedern, in: Phoenix-Rheinrohr. Werkmänner an Rhein und Ruhr (1961), H. 62, o. S.

o. V. 1961g

o. V.: So urteilte die Tagespresse. Ausstellung von beachtlichem Format, in: Phoenix-Rheinrohr. Werkmänner an Rhein und Ruhr (1961), H. 56, S. 20-21.

o. V. 1962a

o. V.: Das aktuelle Interview: Schöpferische Freizeit. Dr. Hermann Hobrecker, Mitglied des Direktoriums der Firma Fried. Krupp, in: Krupp Mitteilungen 46 (1962), H. 8, S. 237.

o. V. 1962b

o. V.: Ausstellung 1963. Aufruf an die Maler, Zeichner, Schnitzer, Bildhauer und Fotografen, in: Werks-Nachrichten, Dortmunder Bergbau AG und Hansa Bergbau AG 12 (1962), H. 10, S. 237.

o. V. 1962c

o. V.: Hoesch-Steckenpferdturnier 1962, in: Werk und Wir (1962), H. 12, S. 427.

o. V. 1962d

o. V.: Die Preisträger der 5. Ausstellung „Schöpferische Freizeit“, in: Krupp Mitteilungen 46 (1962), H. 8, S. 252.

o. V. 1962e

o. V.: Sie haben gewonnen, in: Werk und Wir (1962), H. 12, S. 433.

o. V. 1962f

o. V.: Sonntagsmaler unter sich, in: Unsere Hibernia (1962), H. 25, o. S.

o. V. 1962g

o. V.: Thema: die freie Zeit, in: Ruhrstahl, Werkzeitschrift für die Mitarbeiter der Ruhrstahl AG (1962), H. 9, S. 3.

o. V. 1962h

o. V.: Unsere Ausstellung von 1962. Was wir in der Freizeit schaffen, in: DEW Mitteilungsblatt XI. (1962), H. 3, S. 28-29.

o. V. 1962i

o. V.: Wie im Märchen, in: Werk und wir (1962), H. 11, o. S.

o. V. 1963a

o. V.: ATH-Pensionär stellte bei Ruhrfestspielen als Laienmaler aus, in: Unsere ATH. Werkzeitschrift der August Thyssen-Hütte AG, Duisburg-Hamborn 9 (1963), H. 78, S. 7.

o. V. 1963b

o. V.: Einer von uns: Karl Hertmann in der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“, in: Ewald-Kohle (1963), H. 3, S. 20.

o. V. 1963c

o. V.: Naive und Artisten. Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“. Ruhrfestspiele 1963, in: Werks-Nachrichten, Dortmunder Bergbau AG und Hansa Bergbau AG 13 (1963), H. 6, S. 138-139.

o. V. 1963d

o. V.: Neun Belegschaftsmitglieder stellen Arbeiten bei den Ruhrfestspielen aus, in: Phoenix-Rheinrohr. Werkmänner an Rhein und Ruhr (1963), H. 73, S. 33.

o. V. 1963e

o. V.: o. T., in: Form und Technik, Fachzeitschrift der Industriegewerkschaft Druck und Papier für alle Berufsparten des grafischen Gewerbes und der Papier und Pappe verarbeitenden Industrie 14 (1963), H. 9, S. 524-525.

o. V. 1963f

o. V.: Die Steckenpferde wieherten laut. Wettbewerb bei Phoenix-Rheinrohr. Jury bestätigt hohes Niveau, in: Eisenbahn und Häfen. Betriebszeitschrift des Gemeinschaftsbetriebes Eisenbahn und Häfen Duisburg-Hamborn 9 (1963), H. 5/6, o. S.

o. V. 1963g

o. V.: Was bieten die Ruhrfestspiele 1963. Begegnungen zwischen Künstlern und Arbeitern, in: Unser Profil, Werkzeitschrift der Hüttenwerke Rheinhausen AG 16 (1963), H. 5, S. 83.

o. V. 1964

o. V.: Ausstellung 1964. Bergleute malen, zeichnen, schnitzen und fotografieren“, in: Werks-Nachrichten, hrsg. von Dortmunder Bergbau AG 14 (1964), H. 1, S. 42-43.

o. V. 1965a

o. V.: ATH-Laienmaler bei internationaler Ausstellung, in: Unsere ATH, Werkzeitschrift der August Thyssen-Hütte AG, Duisburg-Hamborn 11 (1965), H. 5, S. 5-14.

o. V. 1965b

o. V.: „Bergleute malen und gestalten“, in: Werks-Nachrichten, Dortmunder Bergbau AG und

Hansa Bergbau AG 15 (1965), H. 8, S. 184-185.

o. V. 1965c

o. V.: gestalten, in: Unsere Hibernia, Schriftenreihe für die Mitarbeiter der Hibernia-Betriebe, Bergwerksgesellschaft Hibernia Aktiengesellschaft Herne (1965), H. 27, S. 62-63.

o. V. 1965d

o. V.: Mit offenen Augen durch die eigene Welt, in: Werk und Wir 17 (1965), H. 12, S. 425.

o. V. 1965e

o. V.: Sie haben gewonnen, in: Werk und Wir 17 (1965), H. 12, S. 426.

o. V. 1965f

o. V.: Die Steckenpferde traben, in: Werk und wir 17 (1965), H. 12, S. 420-424.

o. V. 1969

o. V.: Als Laienkünstler bekannt, in: Unsere ATH. Werkzeitschrift der August Thyssen-Hütte AG, Duisburg-Hamborn 15 (1969), H. 6/7, S. 36.

o. V. 1971a

o. V.: Ruhrkohle, Information für die Mitarbeiter der Ruhrkohle AG, Bergbau AG Oberhausen (1971), H. 4, S. 6-7.

o. V. 1971b

o. V.: „Tagebuch der Ruhrfestspiele.“, „Ruhrkohle“, Information für die Mitarbeiter der Ruhrkohle AG, Bergbau AG Oberhausen (1971), H. 6, S. 19.

o. V. 1972a

o. V.: o. T., in: Thyssen Niederrhein, Echo der Arbeit, Werkzeitschrift für die Oberhausener Belegschaft (1972), H. 9/10, S. S. 24-29.

o. V. 1972b

o. V.: Recklinghausen – Auftrag und Wirklichkeit. Festspiele 1972 widerlegten manche Kritik an dieser Kulturdemonstration der Gewerkschaften, in: Thyssen Niederrhein, Echo der Arbeit, Werkzeitschrift für die Oberhausener Belegschaft (1972), H. 7, S. 18-19.

o. V. 1973a

o. V.: Freie Zeit – Deine Zeit, in: Ruhrkohle, Information für die Mitarbeiter der Ruhrkohle AG, Bergbau AG Oberhausen (1973), H. 10, S. 18-19.

o. V. 1973b

o. V.: Mehr Freizeit... und was nun?, in: DEW Thyssen Mitteilungsblatt, Werkzeitschrift der Deutsche Edelstahlwerk Gesellschaft mit beschränkter Haftung XXII (1973), H. 6, o. S.

o. V. 1974a

o. V.: Anregung für die Freizeit, in: Ruhrkohle, Information für die Mitarbeiter der Ruhrkohle AG, Bergbau AG Oberhausen (1974), H. 7, S. 8-9.

o. V. 1974b

o. V.: Kunst der Mitarbeiter, in: Ruhrkohle, Information für die Mitarbeiter der Ruhrkohle AG, Bergbau AG Oberhausen (1974), H. 6, S. 12.

o. V. 1974c

o. V.: Kunstausstellung unter dem Motto ‚Was war – was ist?‘, in: Thyssen Niederrhein, Echo der Arbeit, Werkzeitschrift für die Oberhausener Belegschaft (1974), H. 5/6, S. 33.

o. V. 1974d

o. V.: Neues Konzept für die Zukunft, in: Thyssen Niederrhein, Echo der Arbeit, Werkzeitschrift für die Oberhausener Belegschaft (1974), H. 5/6, S. 33.

o. V. 1977

o. V.: Für die Idee einer gesellschaftlichen Kultur, in: Ruhrkohle, Informationen für die Mitarbeiter der Ruhrkohle AG, Bergbau AG Oberhausen (1977), H. 7, S. 13.

o. V. 1982

o. V.: Heile Welt in Öl. Das große Geschäft der Naiven, in: art (1982), H. 2, S. 21-39.

Papsdorf 1971

Papsdorf, Werner: Werke und Werkstatt moderner Kunst, in: Ruhrkohle, Information für die Mitarbeiter der Ruhrkohle AG, Bergbau AG Oberhausen (1971), H. 5, S. 20-21.

Pieper 1962

Pieper, Theo: „Galerie der Steckenpferde“ in der Lehrwerkstatt, in: Krupp Mitteilungen 46 (1962), H. 8, o. S.

Rickert 1957

Rickert, Johannes: Steckenpferd erfüllt leere Stelle des Lebens aus, in: Phoenix-Rheinrohr. Werkmänner an Rhein und Ruhr (1957), H. 9, S. 23.

S. 1953

S.: Der Bergbau und die Kunst, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1953), H. 3, S. 19.

S. 1954

S.: Schachanlage Lohberg stellte Freizeitarbeiten aus, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 6 (1954), H. 4, S. 15.

Sabais 1960

Sabais, Heinz Winfried: Über Mitbestimmung und Selbstbestimmung. Festrede zur Eröffnung der 14. Ruhrfestspiele von Heinz Winfried Sabais, in: Ruhrstahl Werkzeitschrift (1960), H. 7, S. 12-14.

Schöttler 1953

Schöttler, Willy: Franz Große Perdekamp. Ein Wegbereiter westfälischer Kunst, in: Bergbau Aktiengesellschaft Ewald-König Ludwig 5 (1953), H. 1/2, S. 5-6.

Spode 2006

Spode, Hasso: Time out. Freizeit und Freizeitforschung aus historischer Sicht, in: Fundiert. Das Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin (2006), H. 1, S. 18-26.

Stommel 1927

Stommel, Max Aurel: Bildende Kunst an Rhein und Ruhr. Ein Überblick, in: Das Werk, Monatsblätter der Montangruppe der Siemens-Rheinlbe-Schuckert-Union VII (1927), H. 6, S. 279.

-th 1960

-th: Sie hatten uns etwas zu sagen. Abschluß und Ergebnisse der „Schöpferischen Freizeit“, in: Krupp Mitteilungen 44 (1960), H. 2, S. 57-58.

W. 1958

W., B.: Freizeit – so machen es die andern, in: Bergbau-Aktien-Gesellschaft Ewald-König Ludwig (1958), H. 7-9, S. 28-31.

Winkelmann 1949

Winkelmann, Heinrich: Kunst und Kultur im Bergbau, in: Der Anschnitt. Mitteilungsblatt der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau 1 (1949), H. 1, Bochum, S. 4.

Winkelmann 1952

Winkelmann, Heinrich: Worum es geht!, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 4 (1952), H. 1, S. 5.

Winkelmann 1953

Winkelmann, Heinrich: Schöpferischer Feierabend, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1953), H. 4/6, S. 40-41.

Wohlgemuth 1953

Wohlgemuth, Otto: Aus dem Glückwunsch des Bergmannsdichters, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 5 (1953), H. 4/6, S. 36-37.

Wolter 1950

Wolter, Arno: Eine Fotografische Arbeitsgemeinschaft auf Lohberg, in: Gelsenkirchener Bergwerks-AG. Werkzeitschrift für die Gruppe Hamborn (1950), S. 23.

1.2.6 Zeitungsartikel

AP: o. T., 1951

AP: o. T., in: Die Neue Zeitung Berlin (01.08.1951).

B.: Befruchtung durch das Gespräch von Kunstschaffenden und Laien, 1962

B., H.: Befruchtung durch das Gespräch von Kunstschaffenden und Laien. Begegnung in der Engelsburg – Kontakte von Mensch zu Mensch, in: Ruhr Nachrichten (1962), Nr. 117.

B.: Sonntagsmalerei soll Volkskunst verhindern, 1972

B., R.: Sonntagsmalerei soll Volkskunst verhindern. Traum oder Realität, in: Die Wahrheit (15.07.1972).

Bauer: Von Seebären und leichten Damen, 1973

Bauer, Klaus: Von Seebären und leichten Damen. Sonntagsmaler träumten in Farbe, in: Düsseldorfer Express (31.08.1973).

Bo: Was ist „naive Kunst“?, 1964

Bo: Was ist „naive Kunst“? Jugoslawische Sonntagsmaler stellen in der Kunsthalle aus, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (24.02.1964).

Boddenberg: Sechs Herzinfarkte, 1976

Boddenberg, Helga: Sechs Herzinfarkte: Max Valerius hält nur die Malerei am Leben, Bild Zeitung (20.12.1976).

Bold: Dem Volke, 1964

Bold, Hilde: Dem Volke aufs Auge schauen. Recklinghausens Kunsthallendirektor Thomas Grochowiak, in: Der Patriot, Lippstadt (06.06.1964).

Born: Die Kulturlandschaft, 1963

Born, Karl: Die Kulturlandschaft, in der die Ruhrfestspiele wuchsen, in: Westfalenspiegel (08.1963), 12. Jahrgang.

Cammerer: Wolfram betont Führungsrolle des DGB bei den Festspielen, 1973

Cammerer, Anneliese: Wolfram betont Führungsrolle des DGB bei den Festspielen. Ruhrfestspiel-Hearing: Forderung nach gegenwartsbezogenem politischen Theater, in: Ruhr-Nachrichten (04.06.1973).

Dö: Arbeit – Muße – Kunst, 1953

Dö: Arbeit – Muße – Kunst. Auftakt der Ruhrfestspiele, in: Main-Post, Würzburg (24.07.1953).

Engler: Der schönen Form auf der Spur, 1958

Engler, Günter: Der schönen Form auf der Spur... aber mit Fußangeln für das Verständnis: Ausstellung der Ruhrfestspiele, in: Westdeutsche Allgemeine (16.06.1958), Nr. 136.

F.: Arbeiter und Festspiele, 1950

F., W.: Arbeiter und Festspiele. Ruhrfestspiele Recklinghausen – Problem für die Gewerkschaften, in: Frankfurter Neue Presse (22.07.1950).

F.: Mit Pflugschar und Pinsel, 1964

F., W.: Mit Pflugschar und Pinsel. Naive Malerei aus Jugoslawien, in: Badische Volkszeitung, Karlsruhe (03.03.1964).

G.: Arbeit und Muße, 1953

G., C.: Arbeit und Muße / Die Ruhrfestspiele 1953 in Recklinghausen, in: Telegraf Berlin (26.07.1953).

Gottfriedsen: Naive Maler, 1967

Gottfriedsen, U.: Naive Maler. Eine Ausstellung in Köln, in: Mittag, Zeitung für Rhein und Ruhr (1967).

Gpf: Echte künstlerische Impulse von der Ruhr, 1961

Gpf: Echte künstlerische Impulse von der Ruhr. Zwei Kunstaussstellungen in Recklinghausen, in: Der Mittag (19.09.1961).

H.: Erfüllte Freizeit, 1964

H., F.: Erfüllte Freizeit. Laienkunst aus Österreich in Recklinghausen, in: Welt der Arbeit, Köln (1964), Nr. 5.

Hartlaub: Die freie Zeit des freien Mannes, 1959

Hartlaub, Geno: Die freie Zeit des freien Mannes. Eine Ausstellung in Darmstadt, in: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, Stuttgart (18.06.1959).

Hohenemser: Ruhrfestspiele mit Christentum und Humanismus, 1953

Hohenemser, Herbert: Ruhrfestspiele mit Christentum und Humanismus. Malerei der Welt – Theater der Franzosen / Von unserem nach Recklinghausen entsandten Redaktionsmitglied Herbert Hohenemser, in: Münchner Merkur, Freisinger Zeitung (22.06.1953).

Kaufmann: Museum Charlotte Zander, 2015

Kaufmann, Susanne: Museum Charlotte Zander: Ende des Dornröschenschlafs in Sicht, Kunstzeitung (08.2015).

ke: Der tiefe Sinn in der Zweckfreiheit, 1959

ke: Der tiefe Sinn in der Zweckfreiheit. Eröffnung der Ausstellung „Freie Zeit zur Freiheit“ auf Darmstadts Mathildenhöhe, in: Darmstädter Echo (15.06.1959), Nr. 135.

Klapheck: Picasso, 1953

Klapheck, Anna: Picasso neben Ludwig Richter. Die Ausstellung der Ruhrfestspiele / „Museum der Zukunft“ in Recklinghausen?, in: Rheinische Post, Düsseldorf (04.07.1953).

Klapheck: Vom Nutzen des Nutzlosen, 1985

Klapheck, Anna: Vom Nutzen des Nutzlosen. Für und wider den Dilettanten, in: Rheinische Post. Geist und Leben (27.04.1985).

Königsberger: Wo liegt „Der Zeit Gewinn!“, 1957

Königsberger, Otto: Wo liegt „Der Zeit Gewinn!“. Ausstellung eröffnet Europäisches Gespräch der Ruhrfestspiele, in: Mülheimer Tageblatt, Ruhr-Nachrichten, Mülheim an der Ruhr (25.06.1957).

Königsberger: Naive Kunst zwischen der Schicht-Arbeit, 1977

Königsberger, Otto: Naive Kunst zwischen der Schicht-Arbeit. Eine Ausstellung „25 Jahre bergmännische Kunst“, in: Ruhr-Nachrichten (15.12.1977).

Korn: Kunst – ein Aergernis?, 1953

Korn, Karl: Kunst – ein Aergernis?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (14.07.1953).

Krewerth: Kunst nach Feierabend, 1971

Krewerth, Rainer A.: Kunst nach Feierabend – Naive malen ihre Welt, in: Weltbild (03.07.1971), Nr. 14.

Kurr: Doppelausstellung in Recklinghausen, 1961

Kurr, Hans Peter: Doppelausstellung in Recklinghausen. „Kunst an der Ruhr“ und „Schwarz-Weiß 61“ in der Ruhrfestspielstadt, in: Gütersloher Zeitung (23.09.1961).

mb: Die Muße – Quell der Befreiung, 1953

mb: Die Muße – Quell der Befreiung. Gang durch die Ruhr-Festspiel-Ausstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“, in: Neueste Zeitung (27./28.06.1953).

Mi.: Hohe Auszeichnung aus Bonn, 1980

Mi.: Hohe Auszeichnung aus Bonn: Grochowiak bekommt das Große Verdienstkreuz. Der Kunstfachmann scheidet Ende März aus dem Dienst, in: Recklinghäuser Zeitung (13.03.1980).

Nyssen: Kunstwerke aus drei Museen, 1972

Nyssen, Leo: Kunstwerke aus drei Museen. Die Kunsthalle Recklinghausen zeigt städtischen

Besitz, in: Weinheimer Nachrichten (1972).

o. V.: Staatsbühnen besuchen den Bergmann, 1947

o. V.: Staatsbühnen besuchen den Bergmann: Auftakt zu neuem Kulturschaffen. Fünf-Tage Gastspiel der Staatsoper, des Deutschen Schauspielhauses und des Thalia-Theaters Hamburg in Recklinghausen, in: Westfalenpost (01.07.1947), Nr. 52.

o. V.: Der Kunst, 1949

o. V.: Der Kunst soll dies Museum dienen. Der Oberstadtdirektor übergibt das Ostwallmuseum den Künstlern, in: Westfälische Rundschau, Dortmund (27.01.1949), Nr. 11.

o. V.: Kunstaussstellungsräume, 1949

o. V.: Kunstaussstellungsräume ihrer Bestimmung übergeben, in: Ruhrnachrichten, Dortmund (22.01.1949).

o. V.: Auftakt der Ruhrfestspiele 1951, 1951

o. V.: Auftakt der Ruhrfestspiele 1951, in: Badische Neueste Nachrichten Karlsruhe (20.06.1951).

o. V.: Künstler mit rußigen Händen, 1954

o. V.: Künstler mit rußigen Händen. Ruhfestspiele brachten Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“ mit ins Capitol, in: Ruhrnachrichten (07.07.1954), Nr. 155.

o. V.: „Sinnvolles Laienschaffen“, 1954

o. V.: „Sinnvolles Laienschaffen“ in Dortmund. Ausstellung der Ruhr-Festspiele im „Capitol“, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (07.07.1954), Nr. 155.

o. V.: Zwei Kulturtage für Werktätige, 1954

o. V.: Zwei Kulturtage für Werktätige. Nächste Woche sind die Ruhrfestspiele zu Gast in Krefeld, in: Rheinische Post, Düsseldorf (15.07.1954).

o. V.: Hoesch AG, 1955

o. V.: Hoesch AG erwartet Kasperlpuppen und Strickarbeiten zum Steckenpferd-Turnier. Wettbewerb mit Publikumstest ausgeschrieben – Der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt, in: Westdeutsche Allgemeine (30.03.1955), Nr. 75.

o. V.: Ausstellung „der zeit gewinn“ und „Europäisches Gespräch“ eröffnet, 1957

o. V.: Ausstellung „der zeit gewinn“ und „Europäisches Gespräch“ eröffnet: „Freie Zeit erfordert die Persönlichkeit, aber sie schenkt die Freiheit!“ Wagemutige Ausstellungsidee hervorragend gestaltet / Innenminister Biernat hielt glanzvolles Referat zum Thema „Arbeit – Technik – Freizeit – Freiheit“ / Walter Dirks skizzierte das Problem „Die freie Zeit“, in: Westfälische Rundschau, Recklinghausen (25.06.1957).

o. V.: Ruhrfestspiele Recklinghausen, 1957

o. V.: Ruhrfestspiele Recklinghausen. Das „Europäische Gespräch“. Ausstellung „Der Zeit Gewinn“ von NRW-Innenminister eröffnet, in: Die Heimat am Mittag, Hattingen (25.06.1957).

o. V.: Sinnvolle Freizeitgestaltung, 1957

o. V.: Sinnvolle Freizeitgestaltung, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, Essen (25.06.1957).

o. V.: Feierschichten, 1958

o. V.: Feierschichten. Lohn der Angst, in: Der Spiegel (24.12.1958), Nr. 52.

o. V.: Rendezvous, 1958

o. V.: Rendezvous der Steckenpferde im Casino: Wer gewinnt den ersten Preis? Arbeitsdirektor Koch eröffnete „Turnier der Bastler“ der Hoesch-Werke / Der Mensch und sein Hobby, in: Westdeutsches Tageblatt (02.10.1958), Nr. 228.

o. V.: Besucher urteilen, 1959

o. V.: Besucher urteilen ganz anders als die Jury. 120 Steckenpferdreiter ziehen ins Stadthaus. Ausstellung zeigt Freizeitschaffen der Hoeschbelegschaft – Fast 600 Arbeiten, in: Westfälische Rundschau (08.01.1959), Nr. 6.

o. V.: Jury, 1959

o. V.: Jury sah mit anderen Augen als Besucher. Vorhang auf für Steckenpferd-Turnier-Sieger, in: Westdeutsches Tageblatt (08.01.1959), Nr. 6.

o. V.: Laienmaler treffen sich zu fruchtbarem Gedankenaustausch, 1961

o. V.: Laienmaler treffen sich zu fruchtbarem Gedankenaustausch. Kunsthalle will zum Sammeln anregen – Graphiken werden ausgestellt, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (09.09.1961), Nr. 910.

o. V.: Hoesch-Steckenpferdreiter, 1962

o. V.: Hoesch-Steckenpferdreiter machen es der Jury schwer. 55 Preise für „gestaltete Freizeit“ / Viermal 300 DM für Sieger, in: Westdeutsches Tageblatt (11.12.1962), Nr. 87.

o. V.: Mitmachen, 1962

o. V.: Mitmachen ist das wichtigste. Steckenpferd-Ausstellung der Hoesch-Werke in einer Werkhalle der Schmiedag Hagen, in: Westfalenpost, Hagen (27.11.1962), Nr. 275.

o. V.: „Steckenpferde“, 1962

o. V.: „Steckenpferde“ zogen viele Zuschauer an. 25 000 sahen Hoesch-Freizeitausstellung / 55 Teilnehmer erhielten Auszeichnungen, in: Westfälische Rundschau (11.12.1962), Nr. 287.

o. V.: Figuren aus Holz und Beton, 1963

o. V.: Figuren aus Holz und Beton, in: Westfalenpost, Hagen (22.02.1963).

o. V.: Neues von den Ruhrfestspielen, 1963

o. V.: Neues von den Ruhrfestspielen: Ständige Einrichtung: Laienausstellung. Karten für Theateraufführungen schon verkauft / Keine „Olympiade, in: Westfälische Rundschau (07.05.1963).

o. V.: Grünanlage vor dem Rathaus wird mit Laien-Plastiken „bevölkert“, 1963

o. V.: Grünanlage vor dem Rathaus wird mit Laien-Plastiken „bevölkert“. „Laienkunst im Ruhrgebiet“ – Begegnung zwischen Arbeitern und Künstlern, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (14.05.1963).

o. V.: Laienkünstler zeigen ihre Werke, 1963

o. V.: Laienkünstler zeigen ihre Werke. Zahl der ausstellenden Maler und Bildhauer im Rathaus erhöht, in: Westfälische Rundschau (14.05.1963).

- o. V.: Naive mit „eigener“ Handschrift, 1963
- o. V.: Naive mit „eigener“ Handschrift. Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“ in Recklinghausen eröffnet, in: Wanne-Eickeler-Zeitung, Wanne-Eickel (25.05.1963).

- o. V.: Laienkunst im Ruhrgebiet, 1963
- o. V.: Laienkunst im Ruhrgebiet, in: Dortmunder Nord-West-Zeitung (03.08.1963).

- o. V.: Jugoslawiens Naive stellen aus, 1964
- o. V.: Jugoslawiens Naive stellen aus: Freude an der Welt als Merkmal, in: Ruhr-Nachrichten (24.02.1964).

- o. V.: Grochowiak bringt Anregung für Festspielausstellung mit, 1970
- o. V.: Grochowiak bringt Anregung für Festspielausstellung mit, in: Ruhr-Nachrichten (25.07.1970).

- o. V.: Kunst nach Feierabend, 1971
- o. V.: Kunst nach Feierabend – Naive malen ihre Welt, in: Weltbild (07.1971), Nr. 14.

- o. V.: Deutsche Grafik für Zentralafrika, 1972
- o. V.: Deutsche Grafik für Zentralafrika. Thomas Grochowiak stellt im Auftrag des Bundes Ausstellungen zusammen, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (22.06.1972).

- o. V.: Grochowiak bewertete naive Maler, 1972
- o. V.: Grochowiak bewertete naive Maler, in: Ruhrnachrichten (30.06.1972).

- o. V.: Der neue Volkssport, 1972
- o. V.: Der neue Volkssport: Sonntagsmalerei auf dem Küchentisch, in: Recklinghäuser Zeitung (08.11.1972), Nr. 260.

- o. V.: Thomas Grochowiak, 1972
- o. V.: Thomas Grochowiak, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (04.12.1972).

- o. V.: Bedeutende Ausstellung zeigt Kunstschatze Recklinghausens, 1972
- o. V.: Bedeutende Ausstellung zeigt Kunstschatze Recklinghausens. In der Kunsthalle spiegelt sich das kulturelle Engagement der Stadt wider, in: Ruhrnachrichten (1972).

- o. V.: Recklinghausen stellt seine Kunstschatze vor, 1972
- o. V.: Recklinghausen stellt seine Kunstschatze vor, in: Die Welt (14.01.1972), Nr. 11.

- o. V.: Als erster deutscher naiver Maler wurde Dortmunder Klekawka in Zagreb prämiert, 1973
- o. V.: Als erster deutscher naiver Maler wurde Dortmunder Klekawka in Zagreb prämiert. „Einer schreibt sein Tagebuch – ich male“, in: Westfälische Rundschau (1973), Nr. 132.

- o. V.: Ehrenring für Grochowiak, 1977
- o. V.: Ehrenring für Grochowiak, in: Münstersche Zeitung (06.1977).

- o. V.: Der Landschaftsverband ergreift die Initiative, 1977
- o. V.: Der Landschaftsverband ergreift die Initiative. Das Museumsamt hilft nun den Heimatmuseen. Neben ideeller und fachlicher Beratung finanzielle Spritzen, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (22.12.1977).

o. V.: o. T., 1980

o. V.: o. T., in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (27.03.1980).

Plunien: Der Sonntagsmaler lebt im Paradies, 1963

Plunien, Eo: Der Sonntagsmaler lebt im Paradies / Laienkunst an Rhein und Ruhr, in: Die Welt, Berlin (11.07.1963).

Plunien: Nachfahren Henri Rousseaus, 1964

Plunien, Eo: Nachfahren Henri Rousseaus. Ausstellung in Recklinghausen: „Österreichische Laienkunst“, in: Die Zeit, Berlin (30.05.1964).

Rö: Die Kunsthalle eröffnet drei parallel laufende Ausstellungen, 1961

Rö: Die Kunsthalle eröffnet drei parallel laufende Ausstellungen. „Kunst an der Ruhr“ und „Schwarz-Weiß 61“, in: Ruhr-Nachrichten (24.08.1961), Nr. 197.

Rö: Schwarz-weiß neben Ruhrkünstlern, 1961

Rö: Schwarz-weiß neben Ruhrkünstlern. Recklinghäuser Kunsthalle eröffnet mit neuer Ausstellung, in: Ruhrnachrichten (09.09.1961), Nr. 211.

Ry: Missionare, 1954

Ry: Missionare der Freizeitgestaltung. „Revierarbeitsgemeinschaft für kulturelle Bergarbeiterbetreuung“, in: Industriekurier (1954), H. 138, o. S.

S.: Sechs Essener sind dabei, 1963

S., M.: Sechs Essener sind dabei. Ausstellung „Laienkunst“ bei Recklinghäuser Festspielen, in: Neue Ruhr-Zeitung, Essen (08.06.1963).

Schab: Laienkünstler in österreichischen Landen, 1964

Schab, Günter: Laienkünstler in österreichischen Landen. Experimentierfreude wird bei unseren Nachbarn in mancherlei Weise unterstützt, in: Schweinfurter Volkszeitung (30.06.1964).

Schmidt: Wieder blieb kein Platz frei, 1963

Schmidt, Hannes: Wieder blieb kein Platz frei. Ruhrfestspiel-Bilanz der Zahlen und Ideen, in: Neue Rhein-Zeitung, Köln (18.07.1963).

Schu: Getreue Darstellung des Ruhrgebietes, 1976

Schu: Getreue Darstellung des Ruhrgebietes: Bürger gestalten ihren Fensterblick. Aktion lief in vielen Ballungszentren, in: Sonderbeilage der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung (20./21.05.1976).

Schumann: Ein Gartenzwerg gab den Anstoß, 1969

Schumann, Jochem: Ein Gartenzwerg gab den Anstoß, Westdeutsche Allgemeine Zeitung (12.04.1969), Nr. 85.

Slk: Eine „Galerie der Sonntagsmaler“, 1954

Slk: Eine „Galerie der Sonntagsmaler“, in: Mannheimer Morgen, Mannheim (18.09.1954).

Sträter: Schöne Könige und Fidel Castro, 1969

Sträter, Lothar: Schöne Könige und Fidel Castro. Die große Leistungsschau der Sonntagsmaler, in: Frankfurter Neue Presse (25.09.1969).

Strelow: Der malende Bergmann, 1967.

Strelow, Hans: Der malende Bergmann. Friedrich Gerlachs Bilder in Düsseldorf ausgestellt, in: Frankfurter Allgemeine (1967).

T.: Lob der Laienkünstler, 1963

T., W.: Lob der Laienkünstler. Zweite Ruhrfestspiel-Ausstellung wurde gestern eröffnet, in: Ruhr-Nachrichten (25.05.1963).

T.: Sinnvoll gestaltete freie Zeit, 1963

T., W.: Sinnvoll gestaltete freie Zeit. B. Tacke (DGB) sprach zur Eröffnung der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“, in: Ruhr-Nachrichten (25.05.1963).

T.: o. T., 1977

T., W.: o. T., in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (02.1977).

tan: Laienkünstler werden viel umworben, 1963

tan: Laienkünstler werden viel umworben. Zahlreiche Interessenten für Ausstellungsstücke aufgetreten, in: Recklinghäuser Zeitung (03.07.1963).

Tamms: Kumpel, 1954

Tamms, Werner: Kumpel malt „Vision des Abendlandes“ Am Rande der Ruhrfestspiele: Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (03.07.1954), Nr. 156.

Tamms: Beispielhaftes Mäzenatentum, 1972

Tamms, Werner: Beispielhaftes Mäzenatentum. Kunstschatze in Recklinghausen: Dokumentation und Ausstellung, in: Westdeutsche Allgemeine (1972).

t-s: Besinnung auf die schöpferischen Kräfte, 1959

t-s: Besinnung auf die schöpferischen Kräfte. Ausstellung „Freie Zeit zur Freiheit“ auf der Mathildenhöhe eröffnet, in: Darmstädter Tageblatt (15.06.1959), Nr. 135.

Uhde: Séraphine von Senlis, 1928

Uhde, Wilhelm: Séraphine von Senlis, in: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung (06.03.1928), Jg. 57, Nr. 111.

w.: Im Rhythmus von Farbe und Form, 1953

w., dr.: Im Rhythmus von Farbe und Form. Recklinghausen – das Erlebnis einer Ausstellung, in: Iserlohner Kreisanzeiger (22.07.1953).

W.: Volkseigene Kunst aus Jugoslawien, 1964

W., B.: Volkseigene Kunst aus Jugoslawien. Ausstellung naiver Malerei mit professioneller Haltung in der Kunsthalle, in: Rhein-Zeitung (22./23.02.1964).

Weigend-Abendroth: Bildnerisches Vorhaben, 1963

Weigend-Abendroth, Friedrich: Bildnerisches Vorhaben der Ruhrfestspiele. Erfüllung von Kreis zu Kreis, in: Echo der Zeit (1963).

Wohlgemuth: Die „Kunstschatze“ Recklinghausens, 1972

Wohlgemuth, Johann: Die „Kunstschatze“ Recklinghausens gewähren einen Ueberblick über

Entwicklung der Weltkunst. Jedes der Einzelstücke garantiert Qualität, in: Westfälische Rundschau (1972).

Ziem: Zwischen Zahnrad und Pusteblume, 1957

Ziem, Jochen: Zwischen Zahnrad und Pusteblume. „Der Zeit Gewinn“ – Bemerkungen zu einem „Europäischen Gespräch“ und einer gleichfalls mittelmäßigen Ausstellung, in: Deutsche Volkszeitung (06.07.1957).

1.3 Lexika

Propyläen Kunstgeschichte 1990

Argan, Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880-1940, in: ders.: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880-1940, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12, 12, Frankfurt am Main, Berlin 1990, S. 13-55.

Weltenzyklopädie Naive Kunst 1989

Bihalji-Merin, Oto: Rousseau, Henri »Le Douanier«, in: Bihalji-Merin, Oto; Tomašević, Nebojša-Bato (Hrsg.): Weltenzyklopädie Naive Kunst. Hundert Jahre Naive Kunst, Stuttgart 1989, S. 508-511.

Lexikon der christlichen Ikonographie 1968

Flemming, Johanna: Baum, Bäume, in: Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.) u. a.: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, 8, Freiburg im Breisgau u. a. 1968, S. 258-267.

Knauers Stilkunde 1963

Fuchs, Werner: Antike. Die Kunst der Griechen, in: Knauers Stilkunde. Von der Antike bis zur Gotik, Bd. 1, 2, München/Zürich 1963, S. 9-74.

Wörterbuch der Kunst 1995

Jahn, Johannes; Lieb, Stefanie: Naive Malerei, in: dies. Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1995, S. 592-593.

Lexikon der christlichen Ikonographie 1968

Os, Hendrik W. van: Apfel, in: Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.) u. a.: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, 8, Freiburg im Breisgau u. a. 1968, S. 123.

Lexikon der Kunst 1975

o. V.: Naive Malerei, in: Alscher, Ludgar u. a. (Hrsg.): Lexikon der Kunst, Bd. 3, 1. Aufl., Leipzig 1975, S. 488-489.

Ullstein-Kunstlexikon 1967

o. V.: Naive Malerei, in: Knell, Heiner; Sperlich, Hans-Günther (Hrsg.): Ullstein-Kunstlexikon, Berlin u. a. 1967, S. 592-593.

Lexikon der Kunst 1990

o. V.: Naive Malerei, in: Stadler, Wolf (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Bd. 8, 12, Freiburg u. a. 1990, S. 290-292.

Der Kunst-Brockhaus 1987

o. V.: Naive Malerei, Naive Kunst, in: Anger, Eberhard (Red.): Der Kunst-Brockhaus, Bd. 7, 10, Mannheim u. a. 1987, S. 93.

DuMont's Lexikon der bildenden Kunst 1990

o. V.: Naive Malerei, in: Lucie-Smith, Edward: DuMont's Lexikon der bildenden Kunst, Köln 1990, S. 215.

Historisches Wörterbuch 2000

o. V.: Populär / volkstümlich / Popularkultur, in: Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4, 7, Stuttgart, Weimar 2000, S. 833-865.

Lexikon der Kunst 1993

o. V. Primitivismus, in: Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst, Bd. 5, 1. Aufl., Leipzig 1993, S. 745-746.

Metzler Lexikon Kunstwissenschaft 2003

o. V.: Primitivismus, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart u. a. 2003, S. 287-290.

Meyers kleines Lexikon Kunst 1986

Wundram, Manfred: naive Kunst, in: ders.: Meyers kleines Lexikon Kunst, Mannheim 1986, S. 352-353.

1.4 Internetquellen

Altonaer Museum Hamburg (online)

Altonaer Museum Hamburg, Über das Museum

<https://www.altonaermuseum.de/de/das-altonaer-museum/das-altonaer-museum.htm>, zuletzt aufgerufen am 21.12.2015.

Apollinaire 1914 (online)

Apollinaire, Guillaume: Le Douanier, in: Les Soirées de Paris, no. 20, Paris, 15.01.1914, S. 7.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050298z/f19.item>, zuletzt aufgerufen am 29.06.2020.

Archive in Nordrhein-Westfalen (online)

Archive in Nordrhein-Westfalen

http://www.archive.nrw.de/LAV_NRW/jsp/bestand.jsp?archivNr=421&tektId=128, zuletzt aufgerufen am 16.06.2016.

Archives du Nord (online)

Archives du Nord

<http://www.archivesdunord.com/291-maitres-populaires.html>, zuletzt aufgerufen am 31.07.2015.

Artfacts, Galerie Charlotte (online)

Artfacts, Galerie Charlotte

<http://www.artfacts.net/de/institution/charlotte-galerie-fur-naive-kunst-24489/ueberblick.html>, zuletzt aufgerufen am 29.04.2017.

Brinkschmidt 2015 (online)

Brinkschmidt, Christian: Ungewisse Zukunft für Museum Zander, Bietigheimer Zeitung, 15.01.2015

<http://www.swp.de/bietigheim/lokales/boennigheim/ungewisse-zukunft-fuer-museum-zander-6743006.html>, zuletzt aufgerufen am 28.04.2017.

Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz (online)

Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz, Bundesamt für Justiz, Gesetz über die Mitbestimmung der Arbeitnehmer in den Aufsichtsräten und Vorständen der Unternehmen des Bergbaus und der Eisen und Stahl erzeugenden Industrie

<https://www.gesetze-im-internet.de/montanmitbestg/BJNR003470951.html>, zuletzt aufgerufen am 29.06.2017.

Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler e. V. (online)

Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler e. V.

<http://www.bvdg.de/Art-Cologne-Preis-fuer-Kunstvermittlung>, zuletzt aufgerufen am 29.04.2017.

BZ Duisburg (online)

BZ Duisburg, Clemens-Sels-Museum Neuss

<http://www.bz-duisburg.de/Reisen/neuss.htm>, zuletzt aufgerufen am 31.08.2016.

Clemens-Sels-Museum Neuss (online)

Clemens-Sels-Museum Neuss, Sammlung

<http://www.clemens-sels-museum-neuss.de/index.php/clemens-sels-museum-neuss-132.html?language=de?language=de>, zuletzt aufgerufen am 27.07.2015.

Collectie De Stadshof (online)

Collectie De Stadshof, De Stadshof – Geschichte und Bedeutung

<http://www.collectiedestadshof.nl/foundation/de-stadshof/>, zuletzt aufgerufen am 10.03.2017.

Das Fernsehlexikon (online)

Das Fernsehlexikon Online, Die Montagsmaler

<http://www.fernsehlexikon.de/383/die-montagsmaler/>, zuletzt aufgerufen am 01.05.2017

Das offizielle Stadtportal München (online)

Das offizielle Stadtportal München, Petra-Moll-Weg

<https://www.muenchen.de/rathaus/Stadtverwaltung/Kommunalreferat/geodatenservice/strassenamen/2002/Petra-Moll-Weg.html>, zuletzt aufgerufen am 18.03.2017.

Deutsches Historisches Museum (online)

Deutsches Historisches Museum

http://www.dhm.de/datenbank/dhm.php?seite=5&fld_0=PLI19717, zuletzt aufgerufen am 27.12.2017.

DGB, Gewerkschaftlicher Neuaufbau (online)

DGB, Deutscher Gewerkschaftsbund

<http://www.dgb.de/uber-uns/bewegte-zeiten/60-jahre-dgb/vor-1949/gewerkschaftlicher-neuaufbau>, zuletzt aufgerufen am 29.03.2016.

DGB, Gründung des deutschen Gewerkschaftsbundes (online)

DGB, Deutscher Gewerkschaftsbund

<https://www.dgb.de/service/newsletterarchiv/alte-seite/1949-1958/grundung-des-deutschen-gewerkschaftsbundes>, zuletzt aufgerufen am: 27.06.2020.

DGB, Soziale Marktwirtschaft und Mitbestimmung (online)

DGB, Deutscher Gewerkschaftsbund

<http://www.dgb.de/uber-uns/bewegte-zeiten/60-jahre-dgb/1949-1958/soziale-marktwirtschaft-und-mitbestimmung>, zuletzt aufgerufen am 15.02.2016.

Dictionary of Art Historians (online)

Dictionary of Art Historians Online, Alexander Dorner

<http://arthistorians.info/dornera>, zuletzt aufgerufen am 02.11.2019.

Die 1. Folge „Die Montagsmaler“ (online)

Die 1. Folge „Die Montagsmaler“

<https://www.youtube.com/watch?v=xYucwynnpDU>, zuletzt aufgerufen am 01.05.2017.

3sat (online)

3sat

<http://www.3sat.de/page/?source=/ard/sendung/142825/index.html>, zuletzt aufgerufen am 08.06.2015.

Duden (online)

Duden Online, Dilettant

<http://www.duden.de/node/652839/revisions/1345195/view>, zuletzt aufgerufen am 20.04.2017.

Emilia Romana Turismo (online)

Emilia Romana Turismo

<http://www.artcityemiliaromagna.com/places/reggio-emilia/cesare-zavattini-naives-arts-national-museum>, zuletzt aufgerufen am 10.04.2019.

Endt (online)

Endt, Nico van der: Naive Art in the Netherlands

<http://home.online.nl/~folkart/naifned.htm>, zuletzt aufgerufen am 17.02.2017.

Erich Bödeker-Gesellschaft (online)

Erich Bödeker-Gesellschaft für naive Kunst e. V. Hannover

http://www.boedeker-gesellschaft.de/?seite=gesellschaft_u1, zuletzt aufgerufen am 08.05.2017.

Faerber-Husemann 2004 (online)

Faerber-Husemann, Renate: „Samstags gehört Vati mir“, in: Deutschlandfunk, 01.05.2004

https://www.deutschlandfunk.de/samstags-gehört-vati-mir.724.de.html?dram:article_id=97863, zuletzt aufgerufen am 16.02.2016.

frauen / ruhr / geschichte (online)

frauen / ruhr / geschichte, Arbeitskreis Recklinghäuser Frauengeschichte: Anneliese Schröder / 1924-2013. Ein Frauenleben für die Kunst

https://www.frauenruhrgeschichte.de/frg_biografie/anneliese-schroeder/, zuletzt aufgerufen am 29.08.2019.

g. s. 1964 (online)

g. s.: Kleiner Kunstkalender, in: Die Zeit, 21.08.1964

<http://www.zeit.de/1964/34/kleiner-kunstkalender>, zuletzt aufgerufen am 26.07.2016.

geschichte-lexikon.de (online)

geschichte-lexikon.de, Vietnamkrieg

<http://www.geschichte-lexikon.de/vietnamkrieg.php>, zuletzt aufgerufen am 14.08.2016.

Gnauck 2009 (online)

Gnauck, Gerhard: Die Sammlung Zimmerer scheint gerettet, in: Welt Print, 06.08.2009.
https://www.welt.de/welt_print/kultur/article4265748/Die-Sammlung-Zimmerer-scheint-gerettet.html, zuletzt aufgerufen am 27.04.2017.

Hagemann 2014 (online)

Hagemann, Susanne: Erlebte Geschichten mit Thomas Grochowiak, Beitrag WDR5, 25.11. 2007
<http://www.wdr5.de/sendungen/erlebtegeschichten/grochowiakthomas102.html>, zuletzt aufgerufen am 18.01.2014.

Halbritter (online)

Halbritter, Hannah: Sammlung Zander. Naive Kunst im Barockschloss, in: drp Kulturtours
https://www.drp-kulturtours.de/news/news_481.php?newsnr=481, zuletzt aufgerufen am 30.04.2017.

HMNU (online)

HMNU, Hrvatski muzej naive umjetnosti
http://www.hmnu.hr/en/guide_to_the_permanent_display/152/3, zuletzt aufgerufen am 4.11.2017.

Hohmeyer 1974 (online)

Hohmeyer, Jürgen: Das Schattenkabinett der modernen Malerei. Zur Münchner Ausstellung „Die Kunst der Naiven“, in: Der Spiegel, Nr. 46, 1974.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41599213.html>, zuletzt aufgerufen am 05.05.2017.

IfA (online)

IfA, Künstlerdatenbank
http://kuenstlerdatenbank.ifa.de/datenblatt.php3?ID=1780&NAME=Grochowiak&ACTION=kuenstler&SUB_ACTION=1%7C8, zuletzt aufgerufen 20.20.2016.

js (online)

js: Der Vietnamkrieg: Drohmittel Atomwaffen, Atomwaffen A-Z
<http://www.atomwaffena-z.info/geschichte/atomwaffen-als-drohmittel/vietnamkrieg.html>, zuletzt aufgerufen am 14.08.2016.

Kift (online)

Kift, Dagmar: Bergbau: Aufschwung mit Zuwanderern
https://www.lwl.org/aufbau-west/LWL/Kultur/Aufbau_West/wiederaufbau/bergbau/aufschwung/index.html, zuletzt aufgerufen am 18.08.2017.

Kipphoff (online)

Kipphoff, Petra: Unschuld teuer bezahlt. Naive Maler aus Ost und West werden in Münchner Galerien ausgestellt, in: ZEIT ONLINE, 14.01.1966.
<http://www.zeit.de/1966/03/unschuld-teuer-bezahlt/komplettansicht>, zuletzt aufgerufen am 27.04.2017.

Kläger (online)

Kläger, Erich: Patriarch und Technik-Pionier Eugen Eisenmann, in: Zeitreise bb, 2003.
<https://zeitreise-bb.de/eisen/>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2015.

Kleiner Kunstkalender (online)

Kleiner Kunstkalender, in: ZEIT ONLINE, 21.08.1964.

<http://www.zeit.de/1964/34/kleiner-kunstkalender>, zuletzt aufgerufen am 26.07.2016.

Kulturforum Witten (online)

Kulturforum Witten, Märkisches Museum Witten

<https://www.kulturforum-witten.de/maerkischesmuseumwitten/ueber-das-maerkische-museum-witten/historisches/>, zuletzt aufgerufen am 28.07.2015.

Kulturpreise (online)

Kulturpreise, Otto-Burrmeister-Ehrenring

http://www.kulturpreise.de/web/preise_info.php?cPath=3&preisd_id=2809, zuletzt aufgerufen am 15.10.2016.

Kunsthalle Baden-Baden (online)

Kunsthalle Baden-Baden

<https://www.kunsthalle-baden-baden.de/kunsthalle/kunsthalle-damals/show/4/Ausstellungen+und+Aufgaben+der+Staatlichen+Kunsthalle+Baden-Baden%E2%80%A8>, zuletzt aufgerufen am 25.03.2018.

Kunsthalle Recklinghausen (online)

Kunsthalle Recklinghausen, Geschichte

<http://www.kunsthalle-recklinghausen.com/index.php?id=200>, zuletzt aufgerufen am 29.07.2015.

Kunstlinks (online)

Kunstlinks

http://www.kunstlinks.de/material/walch/galerie/hans_friedrich_geist/, zuletzt aufgerufen am 01.11.2016.

Kunstmuseum Basel (online)

Kunstmuseum Basel, Highlights der Sammlung

<https://kunstmuseumbasel.ch/de/sammlung/highlights#&gid=1&pid=4>, zuletzt aufgerufen am 01.04.2019.

Lexikon Westfälischer Autorinnen und Autoren (online)

Lexikon Westfälischer Autorinnen und Autoren – 1750-1950 Online

<https://www.lexikon-westfaelischer-autorinnen-und-autoren.de/autoren/maempel-arthur/#biographie>, zuletzt aufgerufen am 28.06.2017.

Literarisches Zentrum Heidelberg (online)

Literarisches Zentrum Heidelberg

<https://www.liz-heidelberg.de/de/geschichte/2016/roland-krischke-thomas-roeske-und-amp-barbara-frieda-schulz/13530>, zuletzt aufgerufen am 10.03.2019.

Louisiana Museum of Modern Art (online)

Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk/Dänemark, Geschichte

<http://en.louisiana.dk/louisiana-history>, zuletzt aufgerufen am: 04.12.2015.

Musée d'art naïf de Vicqo (online)

Musée d'art naïf de Vicqo, Geschichte

https://www.musee-vicq.fr/historique_fr.html, zuletzt aufgerufen am 05.05.2017.

Museen Nord (online)

Museen Nord, Stiftung Sammlung Rolf Italiaander

<http://www.museen-sh.de/Museum/DE-MUS-060017>, zuletzt aufgerufen am 26.04.2017.

Musées de Senlis (online)

Musées de Senlis, Séraphine Louis

<http://www.musees-senlis.fr/Dossiers-thematiques/seraphine-louis-dite-seraphine-de-senlis.html>,
zuletzt aufgerufen am 31.01.2015.

Musei del Territorio Reggiano (online)

Musei del Territorio Reggiano, Luzzara - Museo Nazionale delle Arti Naïves Cesare Zavattini

<http://musei.provincia.re.it/Sezione.jsp?idSezione=16>, zuletzt aufgerufen am 10.03.2019.

Museum Europäischer Kulturen (online)

Museum Europäischer Kulturen, Geschichte

<http://www.smb.museum/museen-einrichtungen/museum-europaeischer-kulturen/ueberuns/geschichte.html>, zuletzt aufgerufen am 06.04.2017.

Museum Haus Cajeth (online)

Museum Haus Cajeth

<http://www.cajeth.de>, zuletzt aufgerufen am 01.05.2017.

museum im lagerhaus, Museum (online)

museum im lagerhaus. stiftung für schweizerische naive kunst und art brut, Das Museum im Lagerhaus

<http://www.museumimlagerhaus.ch/museum/>, zuletzt aufgerufen am 10.03.2017.

museum im lagerhaus, Naive Kunst (online)

museum im lagerhaus. stiftung für schweizerische naive kunst und art brut, Naive Kunst

<http://www.museumimlagerhaus.ch/museum/sammlung/naive-kunst/>, zuletzt aufgerufen am 10.03.2017.

museum im lagerhaus, Sammlung (online)

museum im lagerhaus. stiftung für schweizerische naive kunst und art brut, Sammlung

<http://www.museumimlagerhaus.ch/museum/sammlung/>, zuletzt aufgerufen am 10.03.2017.

Nachruf Ludwig Zimmerer (online)

Nachruf Ludwig Zimmerer, ZEIT ONLINE, 02.10.1987.

<http://www.zeit.de/1987/41/ludwig-zimmerer>, zuletzt aufgerufen am 27.04.2017.

Nitschmann 1957 (online)

Nitschmann, Leo: Arbeitszeit – auch Problem der Wissenschaft, in: ZEIT ONLINE, 04.04.1957.

<http://www.zeit.de/1957/14/arbeitszeit-auch-problem-der-wissenschaft>, zuletzt aufgerufen am 11.02.2016.

NRW SPD 2002 (online)

NRW SPD, Marianne Kühn feiert ihren 88 Geburtstag, 17.11.2002.

<https://www.nrwspd.de/2002/11/17/marianne-kuehn-feiert-ihren-88-geburtstag/>, zuletzt aufgerufen am 01.05.2017.

o. V. 2011 (online)

o. V.: Leidenschaft für Laienkunst. Hans Holzinger hält die Fahne dieser Kunstrichtung hoch, Münchner Wochenanzeiger, 01.12.2011.

<https://www.wochenanzeiger-muenchen.de/mc3bcnchen/leidenschaft-fuer-laienkunst,40322.html>, zuletzt aufgerufen am 27.04.2017.

o. V. 1957 (online)

o. V.: Trotin. Nur erstklassige Farben, in: DER SPIEGEL, 23.10.1957.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41758848.html>, zuletzt aufgerufen am 27.04.2017.

o. V. 1949 (online)

o. V.: Ungeheuer überm Haus, in: DER SPIEGEL, 51/1949, 15.12.1949, S. 37.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44439332.html>, zuletzt aufgerufen am 31.01.2015.

o. V. 1970 (online)

o. V.: Zeitgenossen in Recklinghausen, ZEIT ONLINE, 15. Mai 1970.

<https://www.zeit.de/1970/20/zeitgenossen-in-recklinghausen>, zuletzt aufgerufen am 01.05.2018.

Penzel (online)

Penzel, Joachim: Muische Erziehung, in: Integrale Kunstpädagogik.

http://www.integrale-kunstpaedagogik.de/assets/ikp_kpm_muische_erziehung.pdf, zuletzt aufgerufen am 01.09.2019.

Pieper 1953 (online)

Pieper, Josef: Wir arbeiten, um Muße zu haben, in: ZEIT ONLINE, 25.06.1953.

<http://www.zeit.de/1953/26/wir-arbeiten-um-musse-zu-haben>, zuletzt aufgerufen am 19.02.2016.

Popp 2015 (online)

Popp, Johanna: Kunst der Autodidakten. „In München sind wir die Letzten“, in: Merkur, 15.02.2015.

<https://www.merkur.de/kultur/muenchen-sind-letzten-4736511.html>, zuletzt aufgerufen am 27.04.2017

Pressearchiv 2006 (online)

Pressearchiv, Universität Wuppertal, 05.05.2006.

http://www.presse-archiv.uni-wuppertal.de/html/module/medieninfos/archiv/2006/0505_geist.htm, zuletzt aufgerufen am 31.01.2015.

Pressemitteilung 1938 (online)

Pressemitteilung zur Ausstellung „Masters of popular painting“, The Museum of Modern Art, 27.04.1938.

http://www.moma.org/d/c/press_releases/W1siZiIsIjMyNTExMSJdXQ.pdf?sha=89b5874b75886afa, zuletzt aufgerufen am: 26.10.2016.

Pressemitteilung 1985 (online)

Pressemitteilung zur Aussellung „Henri Rousseau“ (21.02.-04.06.1985), The Museum of Modern Art, 05.1985.

https://www.moma.org/d/c/press_releases/W1siZiIsIjMyNzM4OCJdXQ.pdf?sha=575f240cc830ab5f, zuletzt aufgerufen am 10.04.2017.

Produzioni dal Basso (online)

Produzioni dal Basso, Projekt MARINKATALOGO – Il primo catalogo dell’opera pittorica di Marinka Dallos

<https://www.produzionidalbasso.com/project/marinkatalogo-il-primo-catalogo-dellopera-pittorica-di-marinka-dallos/#ENGLISHVERSION>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2015.

Regionalverband Ruhr (online)

Regionalverband Ruhr

<http://www.metropoleruhr.de/?id=2968>, zuletzt aufgerufen am 01.06.2015.

Ruhrfestspielstadt Recklinghausen (online)

Ruhrfestspielstadt Recklinghausen, Institut für Stadtgeschichte

https://www.recklinghausen.de/Inhalte/Startseite/Ruhrfestspiele_Kultur/Institut_fuer_Stadtgeschichte/index.asp?highmain=11&highsub=0&highsubsub=0, zuletzt aufgerufen am 01.06.2015.

Sammlung Zander (online)

Sammlung Zander, Bönningheim, Die Sammlung Zander

<http://sammlung-zander.de/museum/>, zuletzt aufgerufen am 28.04.2017.

Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland, 1970-1972 (online)

Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland, Ankaufskommission

http://www.kunstsammlung-bund.de/kunstdatenbank/3_Ankaufkommission/Archiv/1970-1972/archiv_1970-1972_node.html;jsessionid=FA1C90E1E28A1588C38A48E2DA47ED54.2_cid341, zuletzt aufgerufen am 03.05.2017.

Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland, 1977-1981 (online)

Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland, Ankaufskommission

http://www.kunstsammlung-bund.de/kunstdatenbank/3_Ankaufkommission/Archiv/1977-1981/archiv_1977-1981_node.html;jsessionid=FA1C90E1E28A1588C38A48E2DA47ED54.2_cid341, zuletzt aufgerufen am 03.05.2017.

Scharnagl 2015 (online)

Scharnagl, Tobias: Foto Reiter und die Sammlung Holzinger schließen. Nach 40 Jahren: Aus für zwei Münchner Institutionen, in: Merkur tz München, 12.02.2015.

<https://www.tz.de/muenchen/stadt/zwei-muenchner-institutionen-schliessen-nach-jahren-4728492.html>, zuletzt aufgerufen am 27.04.2017.

Schlägel und Eisen (online)

Schlägel und Eisen, Knappenvereine

<http://www.schlaegelundeisen.de/knappenvereine.html>, zuletzt aufgerufen am 07.08.2016.

Staatliche Museen zu Berlin (online)

Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen, Ausstellung „Himmel und Erde. Naive Kunst aus Polen“ (03.12.2004 bis 03.04.2005).

<http://www.smb.museum/ausstellungen/detail/himmel-und-erde.html>, zuletzt aufgerufen am 27.04.2017.

Stadt Gelsenkirchen, Die Sammlung (online)

Stadt Gelsenkirchen, Kunstmuseum Gelsenkirchen, Die Sammlung

https://www.gelsenkirchen.de/de/kultur/museen_und_dauerausstellungen/kunstmuseum_gelsenkirchen/Sammlungen/, zuletzt aufgerufen am 04.04.2020.

Stadt Gelsenkirchen, Geschichte des Hauses (online)

Stadt Gelsenkirchen, Kunstmuseum Gelsenkirchen, Geschichte des Hauses

https://www.gelsenkirchen.de/de/kultur/museen_und_dauerausstellungen/kunstmuseum_gelsenkirchen/Das_Museum.aspx, zuletzt aufgerufen am 04.04.2020.

Stadt Hamm (online)

Stadt Hamm, Gustav-Lübcke-Museum

<http://www.hamm.de/gustav-luebcke-museum.html>, zuletzt aufgerufen am 28.07.2015.

Stadt Herne (online)

Stadt Herne

<http://www.herne.de/kommunen/herne/ttw.nsf/id/B1202A386323C58EC12570BA0057E806?OpenDocument&ccm=050025>, zuletzt aufgerufen am 22.09.2015.

Stiftung Preußischer Kulturbesitz (online)

Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Naive Kunst aus Polen. Die Sammlung Hans-Joachim und Christina Orth

<http://www.foederales-programm.de/smb/naive-kunst-aus-polen/>, zuletzt aufgerufen am 27.04.2017.

Thomas Grochowiak (online)

Thomas Grochowiak

http://www.grochowiak.com/grochowiak_biografie.html, zuletzt aufgerufen am 03.07.2016.

Wasserwerk (online)

Wasserwerk. Galerie Lange, 40 Jahre Galerie Lange

<http://galerie-lange.de/>, zuletzt aufgerufen am 06.04.2017.

Werner Haftmann (online)

Werner Haftmann

<http://werner-haftmann.de/documenta/>, aufgerufen am 31.03.2017.

Westfälischer Künstlerbund Dortmund (online)

Westfälischer Künstlerbund Dortmund

http://wkd-kunst.de/?page_id=161, zuletzt aufgerufen am 05.08.2015.

Ziegenspeck (online)

Ziegenspeck, Jörg: Erlebnispädagogik. Grundsätzliche Anmerkungen zu einer wissenschaftlichen Praxis und praktischen Wissenschaft, in: Institut für Erlebnispädagogik

http://www.institut-fuer-erlebnispaedagogik.de/index_de.html, zuletzt aufgerufen am 15.06.2017.

1.5 Film

Werth / Grafe 1987 (Film)

Werth, Jürgen; Grafe, Peter (1987): Franz Klekawka ein Dortmunder Naiver (Film), WDR-Kabelfunk Dortmund.

Bittorf / Springorum 1968/69 (Film)

Bittorf, Wilhelm; Springorum Dietrich (1968/69): Bringt eure Köpfe mit! - Das Ruhr-Revier nach dem Ende der Steinkohlenzeit, Bittorf-Produktion für Siedlungsverband Ruhrgebiet.

ÖGB-Monatsschau 1958 (Film)

ÖGB-Monatsschau 2 - Teil 1, 1958, <https://www.youtube.com/watch?v=TyY3JSxT-jY>, zuletzt aufgerufen am 18.02.2017.

2. Unveröffentlichte Quellen

2.1 Archivadokumente/Akten

2.1.1 Hoesch-Museum, Dortmund / Nachlass Franz Klekawka

Hoesch-Museum, Dortmund / Nachlass Franz Klekawka, Brief 1973

Brief von Franz Klekawka an Rolf Italiaander, 10.06.1973, Nachlass Franz Klekawka, Hoesch-Museum.

2.1.2 Institut für Stadtgeschichte/Stadt- und Vestisches Archiv

Anmerkung:

In den folgenden Quellen werden die Funktionen von Thomas Grochowiak (Direktor der Städtischen Museen Recklinghausen) und Anneliese Schröder (Stellvertretende Direktorin und wissenschaftliche Mitarbeiterin der Städtischen Museen Recklinghausen) ausgespart.

Briefe Dritter an Grochowiak und Schröder sind in der Regel an die Städtische Kunsthalle Recklinghausen gerichtet. Die Sortierung folgt nach Acc.-Nr. und Datum.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Leihgesuch von Grochowiak an Schmidt, 1951

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 3 (Leihgesuch von Thomas Grochowiak an Georg Schmidt, Direktor Kunsthalle Basel, 08.05.1951).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Hundhausen, 13.04.1958

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 9, Bd. 3 (Brief von Thomas Grochowiak an Karl Hundhausen, Direktor der Firma Friedrich Krupp, Essen, 13.04.1958).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Firma Friedrich Krupp an Grochowiak, 24.04.1958

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 9, Bd. 3 (Brief der Firma Friedrich Krupp an Thomas Grochowiak, Essen, 24.04.1958).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Grochowiak an Wehrli, um 1975

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 23, Bd. 1 (Briefentwurf von Thomas Grochowiak an René Wehrli, Direktor, Kunsthaus Zürich, o. D., um 1975).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Zeitplan und Programm der Begegnung von Laienkünstlern, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 23, Bd. 2 (Zeitplan und Programm der Begegnung von Laienkünstlern und den Teilnehmenden der Werkgruppen „Von Arbeitsplatz zu Arbeitsplatz“, Ruhrfestspiele Recklinghausen, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Beitrag von Stachelhaus, 18.05.1974
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 24, Bd. 2 (Beitrag von Heiner Stachelhaus, Deutschlandfunk, „Das Feuilleton“, Horst Thimer, Sendetag 18.05.1974).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Ellis, 24.02.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Vivian Ellis, Riemerling-Hohenbrunn, 24.02.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Geyer, 25.02.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Rudolf Geyer, Österreich, 25.02.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Gerlach, 09.06.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 1 (Brief von Anneliese Schröder an Friedrich Gerlach, Herten-Scherlebeck, 09.06.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Möller, 20.10.1970

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Lise Lotte Möller, Direktorin, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 20.10.1970).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Wietek, 20.10.1970

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Wietek, Direktor, Altonaer Museum, Hamburg, 20.10.1970).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Möller, 01.12.1970

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Lise Lotte Möller, Direktorin, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 01.12.1970).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Holzinger, 16.02.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Hans Holzinger, Galerie Holzinger, München, 16.02.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Kratochwil, 25.02.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Siegfried Kratochwil, Österreich, 25.02.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Kunert, 25.02.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Maja Kunert, Flensburg, 25.02.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Krauß, 23.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Gerlinde Krauß, Degerndorf/Inn, 23.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kaay an Grochowiak, 24.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Brief von Cornelis Kaay, Spaarndam, an Thomas Grochowiak, 24.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Hoesch Hüttenwerke Aktiengesellschaft an Grochowiak, 29.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Brief der Hoesch Hüttenwerke Aktiengesellschaft, Dortmund, an Thomas Grochowiak, 29.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Maja Kunert an Grochowiak, 09.06.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Brief von Maja Kunert, Flensburg, an Thomas Grochowiak, 09.06.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Schwagermann, 11.06.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an Herrn Schwagermann, Direktor, Frans-Hals-Museum, Haarlem/Niederlande, 11.06.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Schwagermann, 14.06.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an Herrn Schwagermann, Direktor, Frans-Hals-Museum, Haarlem/Niederlande, 14.06.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kunert an Schröder, 11.08.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Brief von Maja Kunert, Flensburg, an Anneliese Schröder, 11.08.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Vertrag, 1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Vertrag über die Leihe von Sammlungsobjekten zwischen der Freien Hansestadt Hamburg / Kulturbehörde Altonaer Museum und den Museen der Stadt Recklinghausen, Städtische Kunsthalle, 1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Notizen, Austausch der Museen Altona – Recklinghausen o. D. (1971)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 2 (Notizen, Betr. Austausch der Museen Altona – Recklinghausen, Ausstellung „Kapitänsbilder und Gallionsfiguren“ aus dem Altonaer Museum, o. D. (1971)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schmitt, 26.02.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 3 (Brief von Thomas Grochowiak an Robert Schmitt, Österreichischer Gewerkschaftsbund, Wien, 26.02.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Löbl-Bock an Grochowiak, 02.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 3 (Brief von Dorothea Löbl-Bock, Berlin-Wannsee, an Thomas Grochowiak, 02.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Seemann an Schröder, 15.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 3 (Brief von Fritz Seemann, Itzehoe, an Anneliese Schröder, 15.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Söhl an Schröder, 02.04.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 3 (Brief von Manfred Söhl, Hamburg, an Anneliese Schröder, 02.04.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Löbl-Bock, 15.04.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Dorothea Löbl-Bock, Flensburg, 15.04.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Seemann, 21.05.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Fritz Seemann, Itzehoe, 21.05.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Palleta, 15.07.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Karl Borro Palleta, Berlin, 15.07.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Rašić, 24.02.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 4 (Brief von Thomas Grochowiak an Milan Rašić, o. O., 24.02.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schultz-Liebisch, 24.02.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 4 (Brief von Thomas Grochowiak an Paul Schultz-Liebisch, Berlin-Pankow, 24.02.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bašičević, 26.02.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 4 (Brief von Thomas Grochowiak an Dimtrije Bašičević, Galerija grada zagreba, Zagreb/Jugoslawien, 26.02.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an van de Wint, 18.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 4 (Brief von Thomas Grochowiak an J. K. van de Wint, Den Hel-der/Niederlande, 18.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Schulz, 24.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 4 (Brief von Anneliese Schröder an Elfriede-Maria Schulz, Hannover-Kirchrode, 24.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bašičević an Grochowiak, 01.04.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 4 (Brief von Dimtrije Bašičević, Galerija grada zagreba, Zagreb/Jugoslawien, an Thomas Grochowiak, 01.04.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Gerlach, 03.04.1968

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 34, Bd. 4 (Brief von Anneliese Schröder an Friedrich Gerlach, Herten-Scherlebeck, 03.04.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Schröder, 07.04.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 4 (Brief von Max Valerius, Dortmund-Kirchlinde, an Anneliese Schröder, 07.04.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Thewissen, 26.04.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 30, Bd. 4 (Brief von Anneliese Schröder an Karl-Heinz Thewissen, Köln, 26.04.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schniewind, 03.05.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 30, Bd. 4 (Brief von Thomas Grochowiak an Willi und Fänn Schniewind, San Pedro de Alcantara/Spanien, 03.05.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Koch, 18.04.1953

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 36, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Alexander Koch, Verlagsanstalt, Stuttgart, 18.04.1953).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Beck, 25.07.1953

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 36, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Helmut Beck, Stuttgart, 25.07.1953).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Grochowiak, 1953

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 36, Bd. 1 (Text von Thomas Grochowiak: Was fängst du mit deiner Freizeit an?, 1953).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Besprechung, Ausstellung 1958, 10.01.1958

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 37, Bd. 1 (Besprechung für die Ausstellung der Ruhrfestspiele 1958, 10.01.1958).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Informationsbrief 1958

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 37, Bd. 1 (Ruhrfestspiele Recklinghausen, Informationsbrief für Freunde und Mitarbeiter, Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele 1958, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Reygers, 28.11.1957

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 37, Bd. 3 (Brief von Thomas Grochowiak an Leonie Reygers, Direktorin, Museum am Ostwall, Dortmund, 28.11.1957).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Röhrdanz an Grochowiak, 09.03.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 1 (Brief von Günter Röhrdanz, Bergwerksgesellschaft Hibernia AG, Herne, an Thomas Grochowiak, 09.03.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Heimrich, 06.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 41, Bd. 1 (Brief von Anneliese Schröder an Gottfried Heimrich, Düsseldorf, 06.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Hofmann, 14.04.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Bernd Hofmann, Castrop-Rauxel, 14.04.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Personalbogen, Karl Hertmann, 1963
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 1 (Personalbogen, Ausstellung der Ruhrfestspiele 1963, Laienkunst im Ruhrgebiet, Karl Hertmann, 17.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Hertmann, 21.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 1 (Brief von Anneliese Schröder an Karl Hertmann, Recklinghausen, 21.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Burrmeister und Grochowiak an Hofmann, 10.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 1 (Brief von Otto Burrmeister, Leiter der Ruhrfestspiele und Thomas Grochowiak an Bernd Hofmann, Castrop-Rauxel, 10.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Burrmeister und Grochowiak an Maltusch, 10.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 1 (Brief von Otto Burrmeister und Thomas Grochowiak an Herrn Maltusch, Direktor der Firma Friedrich Krupp, Essen, 10.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Burrmeister und Grochowiak an Janssen, 10.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 1 (Brief von Otto Burrmeister und Thomas Grochowiak an Direktor Janssen, Steinkohlenbergwerk Heinrich-Robert AG, Hamm, 10.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an den Vorstand der Bergwerksgesellschaft Hibernia AG, 10.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an den Vorstand der Bergwerksgesellschaft Hibernia AG, Herne, 10.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kazmierczak an Grochowiak, 13.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Karl Eduard Kazmierczak, Duisburg-Hamborn, an Thomas Grochowiak, 13.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief Hoesch Aktiengesellschaft an Grochowiak, 06.06.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 1 (Brief des Vorstandes der Hoesch Aktiengesellschaft, Dortmund, an Thomas Grochowiak, 06.06.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hecht an Grochowiak, 04.07.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 1 (Brief von Werner Hecht, Mülheim an der Ruhr, an Thomas Grochowiak, 04.07.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Inderbieten, 24.09.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 1 (Brief von Anneliese Schröder an Horst Inderbieten, Duisburg-Hamborn, 24.09.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kazmierczak an Grochowiak und Schröder, 05.03.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Karl Eduard Kazmierczak, Duisburg-Hamborn, an Thomas Grochowiak und Anneliese Schröder, Steckbrief von Karl Eduard Kazmierczak, 05.03.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Nebe, 23.03.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Martin Nebe, Arbeitsausschuss, Arbeitsgemeinschaft der deutschen Werkschriftleiter, Recklinghausen, 23.03.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Nebe an Grochowiak, 29.03.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Martin Nebe, Arbeitsausschuss, Arbeitsgemeinschaft der deutschen Werkschriftleiter, Recklinghausen an Thomas Grochowiak, 29.03.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Nebe, 02.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Martin Nebe, Arbeitsausschuss, Arbeitsgemeinschaft der deutschen Werkschriftleiter, Recklinghausen, 02.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Personalbogen, Franz Klekawka, 1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Personalbogen, Ausstellung der Ruhrfestspiele 1963, Laienkunst im Ruhrgebiet, Franz Klekawka, 10.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Prodöhl, 18.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Herrn Prodöhl, Deutsche Edelstahlwerke AG, Krefeld, 18.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Weber, 18.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Klaus Weber, Gutehoffnungshütte Sterkrade AG, Oberhausen, 18.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kazmierczak an Grochowiak, 13.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Karl Eduard Kazmierczak, Duisburg-Hamborn, an Thomas Grochowiak, 13.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Koch, 22.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an Arno Koch, Wuppertal-Elberfeld, 22.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bärsch und Goller, an Grochowiak, 31.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Herrn Bärsch und Herrn Goller, Firma Friedrich Krupp AG, Essen, an Thomas Grochowiak, 31.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Langner, 26.06.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Alexander Langner, Rheinhausen, 26.06.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Plümer, 18.09.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an Werner Plümer, Mülheim an der Ruhr-Heißen, 18.09.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Plümer, 24.09.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Werner Plümer, Mülheim an der Ruhr-Heißen, 24.09.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Klekawka, 25.09.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an Franz Klekawka, Dortmund, 25.09.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Klekawka an Schröder,
27.09.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Franz Klekawka, Dortmund/Niederhofen, an Anneliese
Schröder, 27.09.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Kunz,
02.10.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI)
Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an Erich Kunz, Dorsten, 02.10.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Klekawka,
02.10.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an Franz Klekawka, Dortmund,
02.10.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Klekawka,
14.04.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
Nr. 91/912, 41, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Franz Klekawka, Dortmund,
14.04.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak,
08.06.1962

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim an Thomas Grochowiak,
08.06.1962).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak,
28.10.1962

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim an Thomas Grochowiak,
28.10.1962).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Grochowiak,
11.12.1962

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Max Valerius, Dortmund-Kirchlinde, an Thomas Grochowiak,
11.12.1962).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Schilling,
12.03.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Heinrich Schilling, Essen-West,
12.03.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schilling,
13.03.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Thomas Grochowiak an Heinz Schilling, Schechen, 13.03.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Grochowiak, 19.03.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Max Valerius, Dortmund-Kirchlinde, an Thomas Grochowiak, 19.03.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bart, 23.03.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Thomas Grochowiak an Herrn Bart, Wirtschaftsverband, Eisen und Stahl, Düsseldorf, 23.03.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Thewissen, 27.03.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim, 27.03.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Prodöhl an Schröder, 05.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Herrn Prodöhl, Deutsche Edelstahlwerke AG, Krefeld, an Anneliese Schröder, 05.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Riebartsch, 08.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Hans Riebartsch, Mülheim an der Ruhr-Styrum, 08.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Koch an Schröder, 08.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Friedrich Koch, Gebr. Happich GmbH, Wuppertal-Elberfeld, an Anneliese Schröder, 08.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der VEW-Pressestelle an Schröder, 08.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief der VEW-Pressestelle, Dortmund, an Anneliese Schröder, 08.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Riebartsch, 08.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Hans Riebartsch, Mülheim an der Ruhr-Styrum, 08.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Personalbogen, Max Valerius, 1963
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Personalbogen, Ausstellung der Ruhrfestspiele 1963, Laienkunst im
 Ruhrgebiet, Max Valerius, Dortmund-Kirchlinde, 09.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Schröder,
 09.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI)
 Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Max Valerius, Dortmund-Kirchlinde, an Anneliese
 Schröder, 09.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Weber an Schröder,
 10.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Klaus Weber, Redaktion „Blick ins Werk“, Gutehoffnungshütte
 Sterkrade AG, Oberhausen, an Anneliese Schröder, 10.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pöhler an Schröder,
 10.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Helmut Pöhler, Pressestelle, Vorwerk & Co. Teppich- und Mö-
 bel-Fabrik Elektrogeräte, Wuppertal-Barmen, an Anneliese Schröder, 10.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak
 und Schröder, 15.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim an Thomas Grochowiak
 und Anneliese Schröder, 15.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Schröder,
 23.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim an Anneliese Schröder,
 23.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Schröder,
 03.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim an Anneliese Schröder,
 03.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an van Rienen,
 10.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Rudi van Rienen, Mülheim an der Ruhr,
 10.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak,
 13.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim, an Thomas Grochowiak, 13.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Schilling, 18.09.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Heinrich Schilling, Essen-West, 18.09.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Thewissen, 18.09.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim, 18.09.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Schröder, 18.09.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim, an Anneliese Schröder, 18.09.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Steinkohlen Aktiengesellschaft an Grochowiak, 18.09.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief der Steinkohlen Aktiengesellschaft, Dorsten, an Thomas Grochowiak, 18.09.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an die Steinkohlen Aktiengesellschaft, 18.09.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Thomas Grochowiak an die Steinkohlen Aktiengesellschaft, Dorsten, 18.09.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Schröder und Grochowiak, 28.09.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim, an Anneliese Schröder und Thomas Grochowiak, 28.09.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Thewissen, 02.10.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim, 02.10.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Schröder, 10.05.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim an Anneliese Schröder, 10.05.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Schröder, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 41, Bd. 3 (Brief von Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim, an Anneliese Schröder, o. D.)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schaefer, 18.04.1953

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 46, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Herwin Schaefer, Frankfurt am Main, 18.04.1953).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schmitt an Grochowiak, 23.10.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 51 (Brief von Robert Schmitt, Bildungsreferat, Österreichischer Gewerkschaftsbund, Wien, an Thomas Grochowiak, 23.10.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schmitt an Grochowiak, 09.03.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 51 (Brief von Robert Schmitt, Bildungsreferat, Österreichischer Gewerkschaftsbund, Wien, an Thomas Grochowiak, 09.03.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Tacke an Senghofer, 10.04.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 51 (Brief von Bernhard Tacke, stellvertretender Vorsitzender des Deutschen Gewerkschaftsbundes, an Franz Senghofer, Österreichischer Gewerkschaftsbund, Wien, 10.04.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Schmitt, 14.04.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 51 (Brief von Thomas Grochowiak an Robert Schmitt, Bildungsreferat, Österreichischer Gewerkschaftsbund, Wien, 14.04.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben, 06-07.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 51 (Rundschreiben für künstlerisch Freizeitschaffende, hrsg. vom Bildungsreferat des österreichischen Gewerkschaftsbundes, Ausgabe 8/9, Wien, 06-07.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Einführungsvortrag von Schmitt, o. D. (1964)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 51 (Einführungsvortrag „Laienkunst in Österreich“ von Robert Schmitt, Bildungsreferat, Österreichischer Gewerkschaftsbund, Wien, o. D. (1964)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben, 1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 51 (Rundschreiben des ÖGB, 1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Rabinger an Grochowiak, 28.04.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 51 (Brief von Ingeborg Rabinger, Bildungsreferat, Österreichischer Gewerkschaftsbund, Wien, an Thomas Grochowiak, 28.04.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Senghofer, 31.05.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 51 (Brief von Thomas Grochowiak an Franz Senghofer, Österreichischer Gewerkschaftsbund, Wien, 31.05.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Teilnehmerliste, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 51 (Teilnehmerliste „Seminar Recklinghausen“, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Tacke, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 51 (Text von Bernhard Tacke, stellvertretender Vorsitzender des Deutschen Gewerkschaftsbundes, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Grochowiak, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 51 (Text von Thomas Grochowiak, Bezug Ausstellung „Laienkunst aus Österreich“, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an die PAUSA AG, 20.03.1958

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 60, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an die PAUSA AG, Mössingen, 20.03.1958).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Röhrdanz, 13.04.1958

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 60, Bd. 3 (Brief von Thomas Grochowiak an Günter Röhrdanz, Bergwerksgesellschaft Hibernia AG, Herne, 13.04.1958).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Rudolph, 28.04.1958

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 60, Bd. 3 (Brief von Thomas Grochowiak an Lucy Rudolph, Zürich, 28.04.1958).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Lorentz, 06.11.1972

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 74 (Brief von Thomas Grochowiak an Stanislaw Lorentz, Direktor, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warschau/Polen, 06.11.1972).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Lorentz, 30.01.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 74 (Brief von Thomas Grochowiak an Stanislaw Lorentz, Direktor, Muzeum Narodowe Warszawa, Warschau/Polen, 30.01.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Etling, 05.04.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 74 (Brief von Thomas Grochowiak an Frau Etling, Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes, Bonn, 05.04.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Przewoźny, 19.04.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 74 (Brief von Thomas Grochowiak an Janusz Przewoźny, V-Direktor, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warschau/Polen, 19.04.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Woschek, Ansprache, 03.05.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 74 (Franz Woschek, Mitglied des Geschäftsführenden Bundesvorstandes des DGB, Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung „Naive Kunst aus Polen“ im Haus der Ruhrfestspiele, Recklinghausen, 03.05.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak, 07.06.1974

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 76, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak, Direktor, Städtische Museen Recklinghausen, Ruhrfestspiele Recklinghausen, ohne Empfänger, 07.06.1974).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Zanoziński, 05.07.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 74 (Brief von Thomas Grochowiak an Jerzy Zanoziński, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warschau/Polen, 05.07.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste der naiven Künstler, (1974)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 76, Bd. 1 (Liste der naiven Künstler, o. D. (1974)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Adressliste (1974)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 76, Bd. 1 (Adressliste, Laienkünstler, o. D. (1974)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen an Matthes, 01.06.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 76, Bd. 2 (Brief der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen an Karlgeorg Matthes, Geschäftsführer, Ruhrfestspiele Recklinghausen, 01.06.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Beachtenswerte Information, Programm, (1973)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 76, Bd. 2 (Beachtenswerte Information, Programm, Begegnung von Laienkünstlern bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen am 12. und 13. Juni 1973 (1973)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Zander an Grochowiak, 19.06.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 76, Bd. 2 (Brief von Charlotte Zander, München, an Thomas Grochowiak, 19.06.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Beachtenswerte Information, (1973)
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 76, Bd. 2 (Beachtenswerte Information, Einladung zum Gespräch „Begegnungen und Erfahrungen“, Thomas Grochowiak, o. D. (1973)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste (1973)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 76, Bd. 2 (Liste, „Geschrieben an“, o. D. (1973)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben von Grochowiak, 09.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 1 (Rundschreiben von Thomas Grochowiak, 09.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kazmierczak an Grochowiak, 06.10.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 1 (Brief von Karl Eduard Kazmierczak, Duisburg-Hamborn, an Thomas Grochowiak, 06.10.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Georgi an Grochowiak, 17.11.1955

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 1 (Brief von Ch. Georgi, Deutscher Gewerkschaftsbund, Ortsausschuss Essen, an Thomas Grochowiak, 17.11.1955).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Raffler, 13.05.1968

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Max Raffler, Greifenberg/Ammersee, 13.05.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben von Grochowiak, 15.05.1968

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 1 (Rundschreiben von Thomas Grochowiak, ohne Adressat, 15.05.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefvorlage von Schröder, 04.07.1968

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 1 (Briefvorlage von Anneliese Schröder, 04.07.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Anmerkungen Schröder (1968)
 Institut für Stadtgeschichte/Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 1 (Anmerkungen von Anneliese Schröder (1968)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief an Ragot (1968)
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 1 (Brief an Herrn Ragot, Directeur-Délégué, Houillères du Bassin du Nord et du Pas-de-Calais, Billy-Montigny/Frankreich, ohne Absender, o. D. (1968)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Veranstaltungsprogramm, (1968)
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 1 (Begegnung zwischen Künstlern und Arbeitern, Veranstaltung der Ruhrfestspiele, Veranstaltungsprogramm, o. D. (1968)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Gerlach an Schröder, 04.04.1963
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Brief von Herrn Gerlach, Werkzeitung, Phoenix-Rheinrohr AG. Vereinigte Hütten- und Röhrenwerke Düsseldorf, an Anneliese Schröder, 04.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Lorentz, 10.04.1968
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Stanislaw Lorentz, Direktor, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warschau/Polen, 10.04.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Vaculik, 10.04.1968
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Karol Vaculik, Direktor, Slovenska Narodna Galeria Razuovo, Bratislava/Tschechoslowakei, 10.04.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bihalji-Merin, 10.04.1968
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Oto Bihalji-Merin, Beograd/Jugoslawien, 10.04.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Tkáč, 10.04.1968
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Štefan Tkáč, Slovenska Narodna Galeria Razuovo, Bratislava/Tschechoslowakei, 10.04.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Rese, 17.04.1968
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Gottlieb Rese, Pavillon der Kunst, Berlin, 17.04.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Eksl an Ruhrfestspiele Recklinghausen, 24.04.1968

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Brief von Josef Eksl, Bildungsreferat, Österreichischer Gewerkschaftsbund, Wien, an Ruhrfestspiele Recklinghausen, 24.04.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Bihalji-Merin, 07.05.1968

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an Oto Bihalji-Merin, Beograd/Jugoslawien, 07.05.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kojdecki an Grochowiak, 15.05.1968

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Brief von Józef Kojdecki, stellvertretender Direktor, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warschau/Polen, an Thomas Grochowiak, 15.05.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Brandes an Grochowiak und Schröder, 21.06.1968

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Brief von Franz Brandes, Dortmund-Bövinghausen, an Thomas Grochowiak und Anneliese Schröder, 21.06.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief Grochowiak an Kraft, 04.07.1968

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Brief Thomas Grochowiak an Emil Kraft, Lübeck, 04.07.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Postkarte von Brandes an Schröder, 06.07.1968

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Postkarte von Franz Brandes, Dortmund-Bövinghausen, an Anneliese Schröder, 06.07.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bihalji-Merin an Rabuzin (1968)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Brief von Oto Bihalji-Merin, Beograd/Jugoslawien, an Ivan Rabuzin, o. D. (1968)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Teilnehmerliste (1968)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Teilnehmerliste, Begegnung zwischen Künstlern und Arbeitern, Ruhrfestspiele, o. D. (1968)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Telegramm, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 77, Bd. 2 (Telegramm vom Zentralhaus für Kulturarbeit der Deutschen Demokratischen Republik, Leipzig, an die Ruhrfestspiele, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Tischler, 01.1954
Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 1 (Text über Sammelausstellung von Tischler, Niederrheinisches Heimatmuseums, Stadt Duisburg, 01.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Burrmeister an Grochowiak, 15.03.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 1 (Brief von Otto Burrmeister, Deutscher Gewerkschaftsbund, Bundesvorstand, an Thomas Grochowiak, 15.03.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Tilders an Burrmeister, 26.03.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 1 (Brief von Th. Tilders, Deutscher Gewerkschaftsbund Ortsausschuss Duisburg an Otto Burrmeister, Deutscher Gewerkschaftsbund, Bundesvorstand, 26.03.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Hammelrath, 01.04.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Hammelrath, Arbeiterhochschule, Oberhausen, 01.04.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an den Kunstverlag Braun und Co, 20.04.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an den Kunstverlag Braun und Co, Biberach a. d. Riss, 20.04.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Heussner an Grochowiak, 08.05.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 1 (Brief von Willi Heussner, Deutscher Gewerkschaftsbund Kreisausschuss Recklinghausen an Thomas Grochowiak, 08.05.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der August Thyssen-Hütte Aktiengesellschaft an Schröder, 10.05.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 1 (Brief der August Thyssen-Hütte Aktiengesellschaft, Duisburg-Hamborn, an Anneliese Schröder, 10.05.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Röhrdanz an Grochowiak, 15.05.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 1 (Brief von Günther Röhrdanz, Moers, an Thomas Grochowiak, 15.05.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Währich an Grochowiak, 15.05.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI)

Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 1 (Brief von Herrn Währich, Betriebsratsvorsitzender Schachtanlage Waltrop, an Thomas Grochowiak, 15.05.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V. an Grochowiak, 04.06.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 1 (Brief der Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau e. V., Bochum, an Thomas Grochowiak, 04.06.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Deutschen Edelstahlwerke Aktiengesellschaft an Grochowiak, 19.05.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief der Deutschen Edelstahlwerke Aktiengesellschaft, Krefeld, an Thomas Grochowiak, 19.05.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Papsdorf an Grochowiak, 22.05.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Werner Papsdorf, Bergmännische Kulturarbeit Dinslaken-Lohberg, an Thomas Grochowiak, 22.05.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Winkelmann an Grochowiak, 26.05.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Heinrich Winkelmann, Bergbau-Museum Bochum, an Thomas Grochowiak, 26.05.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Gussstahlwerke Gelsenkirchen Aktiengesellschaft an Grochowiak, 31.05.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief der Gussstahlwerke Gelsenkirchen Aktiengesellschaft, Gelsenkirchen, an Thomas Grochowiak, 31.05.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Hüttenwerke Ilsede-Peine Aktiengesellschaft an Grochowiak, 01.06.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief der Hüttenwerke Ilsede-Peine Aktiengesellschaft, Peine, an Thomas Grochowiak, 01.06.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief des Betriebsrats der Kokerei Robert Müser an Grochowiak, 01.06.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief des Betriebsrats der Kokerei Robert Müser, Bochum-Werne, an Thomas Grochowiak, 01.06.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Anneliese Schröder an Herrn Franz Schöllhammer, 04.06.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an Herrn Franz Schöllhammer, Recklinghausen, 04.06.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an das Gussstahlwerk Gelsenkirchen, 05.06.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an das Gussstahlwerk Gelsenkirchen, 05.06.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an den Kunstverlag Braun und Co, 22.06.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an den Kunstverlag Braun und Co, Biberach a. d. Riss, 22.06.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bergwerksdirektor H. Koormann an Grochowiak, 25.06.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Bergwerksdirektor H. Koormann, Bergbau-Aktiengesellschaft Constantin der Große, Bochum, an Thomas Grochowiak, 25.06.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Röhrdanz an Grochowiak, 09.07.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Günter Röhrdanz, Herne, an Thomas Grochowiak, 09.07.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Borchardt, 16.09.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an W. Borchardt, Bottrop, 16.09.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Toussaint an Grochowiak, 24.09.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Ingrid Toussaint, Duisburg, an Thomas Grochowiak, 24.09.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hoffmann an Grochowiak, 25.09.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Paul Hoffmann, Bielefeld, an Thomas Grochowiak, 25.09.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Reising an Grochowiak, 27.09.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Anneliese Reising, Recklinghausen, an Thomas Grochowiak, 27.09.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Grochowiak, 20.10.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Max Valerius, Dortmund, an Thomas Grochowiak, 20.10.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Ritsert an Grochowiak, 02.11.1954

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Herrn Ritsert, Hüttenwerk Salzgitter Aktiengesellschaft, Salzgitter-Drütte, an Thomas Grochowiak, 02.11.1954).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Gerlach, 04.01.1956

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Friedrich Gerlach, Herten, 04.01.1956).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Rademacher, 04.01.1956

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an W. Rademacher, Kamp-Lintfort, 04.01.1956).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Künstlerliste, 1957

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 79, Bd. 2 (Künstlerliste, Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“, Rotterdam, 27.-29.07.1957 (1957)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Adamczyk, 26.06.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Johann Adamczyk, Dortmund-Kirchdenne, 26.06.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Klekawka an die Leiter der Arbeitsgemeinschaft, 30.06.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 1 (Brief von Franz Klekawka, Dortmund-Niederhofen, an die Leiter der Arbeitsgemeinschaft (Grochowiak, Schröder, Skrobucha), 30.06.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Inderbieten an Grochowiak und Schröder, 17.07.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 1 (Brief von Horst Inderbieten, Duisburg-Hamborn, an Thomas Grochowiak und Anneliese Schröder, 17.07.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von van Rienen an Grochowiak und Schröder, 01.08.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 1 (Brief von Rudi van Rienen, Mülheim an der Ruhr, an Thomas Grochowiak und Anneliese Schröder, 01.08.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Valerius an Grochowiak, 21.08.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 1 (Brief von Max Valerius, Dortmund-Kirchlinde, an Thomas Grochowiak, 21.08.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief ohne Absender an Legeland, 24.09.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 1 (Brief ohne Absender an Oberstadtdirektor Legeland, Recklinghausen, 24.09.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Wortmann, 23.03.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Oberamtmann Wortmann, Rathaus Recklinghausen, 23.03.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste, Arbeitsgemeinschaften, 1963
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 1 (Liste, Arbeitsgemeinschaften, 1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Programm Arbeitsgemeinschaft Laienkunst (1963)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 1 (Programm der Arbeitsgemeinschaft Laienkunst, o. D. (1963)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Bericht von Kath und Felderhoff, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 1 (Bericht von Klaus Kath und Martin Felderhoff, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Anregungen, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 1 (Anregungen für einige Bild-Themen, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Burrmeister und Grochowiak, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 1 (Briefentwurf von Otto Burrmeister, Leiter der Ruhrfestspiele und Thomas Grochowiak, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, handschriftliche Notizen, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 1 (handschriftliche Notizen, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Gerlach an Grochowiak, 24.02.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 2 (Brief von Friedrich Gerlach, Herten-Scherlebeck, an Thomas Grochowiak, 24.02.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Gerlach, 06.03.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Herrn Gerlach, Chefredakteur, Phoenix-Rheinrohr AG, Düsseldorf, 06.03.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Personalbogen, Friedrich Gerlach, 09.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 2 (Personalbogen, Ausstellung der Ruhrfestspiele 1963, Laienkunst im Ruhrgebiet, Friedrich Gerlach, 09.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Personalbogen, Franz Brandes, 26.04.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 2 (Personalbogen, Ausstellung der Ruhrfestspiele 1963, Laienkunst im Ruhrgebiet, Franz Brandes, 26.04.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Boresch an Schröder, 22.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 2 (Brief von Georg Boresch, Zeche Friedrich der Große, Herne, an Anneliese Schröder, 22.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Boresch an Grochowiak, 02.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 82, Bd. 3 (Brief von Georg Boresch, Zeche Friedrich der Große, Herne, an Thomas Grochowiak, 02.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Burrmeister, Abschiedsrede, 27.06.1966

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 89 (Otto Burrmeister, Leiter der Ruhrfestspiele Recklinghausen, Abschiedsrede in einer Veranstaltung der SPD in der Engelsburg, 27.06.1966).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Michaelis an die Schriftleitung von Christ und Welt, 10.08.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 89 (Brief von Wilhelm Michaelis, Oberstadtdirektor a. D., Recklinghausen, an die Schriftleitung von Christ und Welt, Stuttgart, 10.08.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Ruhrfestspiele 1964 eröffnet, 14.05.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 91, Bd. 1 (Ruhrfestspiele 1964 eröffnet, Bernhard Tacke: Ruhrfestspiele betonen die soziale Seite der Kultur, DBG Nachrichtendienst, Bundesstelle des Deutschen Gewerkschaftsbundes, Düsseldorf, 14.05.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift (1971)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 1 (Niederschrift über die 139. Sitzung des Aufsichtsrates der Ruhrfestspiele Recklinghausen GmbH am 11.02.1971 in Düsseldorf (1971)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Grochowiak (1971)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 125, Bd. 1 (Briefentwurf von Thomas Grochowiak, Einladung der Laienkünstler, o. D. (1971)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Dieckmann, 25.02.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Henry Dieckmann, Bremen, 25.02.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bonnet, 02.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Herrn Bonnet, Kulturbehörde, Hamburg, 02.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an die Galerie Bischofsberger, 05.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an die Galerie Bischofsberger, Zürich/Schweiz, 05.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bartens, 11.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Margarethe Bartens, Berlin, 11.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Pretzell, 20.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an Lothar Pretzell, Direktor, Museum für Deutsche Volkskunde, Berlin, 20.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Bachmann, 24.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an Kurt Bachmann, San José/Costa Rica, 24.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Dieckmann, 26.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Henry Dieckmann, Bremen, 26.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bihalji-Merin, 26.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Oto Bihalji-Merin, Beograd, 26.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an den Direktor der Slovenská Národná Galéria, 30.03.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an den Direktor der Slovenská Národná Galéria, Bratislava/Tschechoslowakei, 30.03.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Brandes, 06.04.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an Franz Brandes, Dortmund-Bövinghausen, 06.04.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Görs, 09.04.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an Annemarie Görs, Museum am Ostwall, Dortmund, 09.04.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pretzell an Schröder, 25.05.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Brief von Lothar Pretzell, Direktor, Museums für Deutsche Volkskunde, Berlin, an Anneliese Schröder, 25.05.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pretzell an Grochowiak, 07.07.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Brief von Lothar Pretzell, Direktor, Museums für Deutsche Volkskunde, Berlin, an Thomas Grochowiak, 07.07.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text von Grochowiak (1971)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Text von Thomas Grochowiak, o. D. (1971)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Telegramm der Slovenská Národná Galéria an Grochowiak, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 125, Bd. 2 (Telegramm der Slovenská Národná Galéria, Bratislava/Tschechoslowakei, an Thomas Grochowiak, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Raumplan, 1969

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 127, Bd. 1 (Raumplan, Ausstellung „Kunst als Spiel – Spiel als Kunst“, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Ruhrfestspiele, 1969).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Programm „Kunst als Spiel – Spiel als Kunst – Kunst zum Spiel“, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 127, Bd. 1 (Programm zur Ausstellung „Kunst als Spiel – Spiel als Kunst – Kunst zum Spiel“, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Text, ohne Verfasser (1973)
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 132, Bd. 1 (Text, ohne Verfasser, o. D. (1973)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Textentwurf, ohne Verfasser, o. D.
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 188, Bd. 2 (Textentwurf, ohne Verfasser, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Burrmeister an Grochowiak, 29.12.1950
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 252 (Brief von Otto Burrmeister, Bundesvorstand Deutscher Gewerkschaftsbund, Düsseldorf, an Thomas Grochowiak, 29.12.1950).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bönnte, 06.12.1976
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 264, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an August Bönnte, Recklinghausen, 06.12.1976).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Panjan, 04.04.1964
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 264, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Herrn Panjan, Vertreter der Jugoslawischen Handelsmission, Bad Godesberg, 04.04.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Sabais an Grochowiak, 21.04.1964
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 264, Bd. 2 (Brief von Heinz Winfried Sabais, Magistrat der Stadt Darmstadt, Darmstadt an Thomas Grochowiak, 21.04.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Sabais, 23.04.1964
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 264, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Heinz Winfried Sabais, Magistrat der Stadt Darmstadt, Darmstadt, 23.04.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schlemper an Schröder, 06.07.1976
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 264, Bd. 2 (Brief von Frau Schlemper, Firma Eisenmann, Böblingen, an Anneliese Schröder, 06.07.1976).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefverkehr zwischen Schröder und der Firma Eisenmann, 1976
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 264, Bd. 2 (Briefverkehr zwischen Anneliese Schröder und der Firma Eisenmann, Böblingen, 1976).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an die Firma Peek & Cloppenburg, 18.09.1975

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 264, Bd. 3 (Brief von Thomas Grochowiak an die Firma Peek & Cloppenburg, Düsseldorf, 18.09.1975).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Stemmler, 16.08.1977

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 267, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Dierk Stemmler, Städtisches Kunstmuseum Bonn, 16.08.1977).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder Gassen, 22.10.1980

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 319, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder Richard W. Gassen, Stadtmuseum, Ludwigshafen, 22.10.1980).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Thewissen, 13.12.1962

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 322, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim, 13.12.1962).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak, 18.03.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 322, Bd. 3 (Brief von Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim, an Thomas Grochowiak, 18.03.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Widy, 13.10.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 322, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Edgar Widy, Zell/ u. Aichelberg, 13.10.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von der Firma Richard Scherpe Grafische Betriebe an die Kunsthalle Recklinghausen, 24.04.1972

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 322, Bd. 3 (Brief von der Firma Richard Scherpe Grafische Betriebe, Krefeld u. a., an die Kunsthalle Recklinghausen, 24.04.1972).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Blumenbach an Grochowiak, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 322, Bd. 3 (Brief von Staats Blumenbach, Galerie Zwirner, Köln, an Thomas Grochowiak, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Wietek an Grochowiak, 12.05.1972

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 328, Bd. 4 (Brief von Gerhard Wietek, Altonaer Museum Hamburg, an Thomas Grochowiak, 12.05.1972).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Einladung, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 328 (Einladung zur Eröffnung der Ausstellungen „Schiffe und Häfen. 150 Bilder aus dem Wettbewerb für Sonntagsmaler“ und „Ken Gray. Kinetische Skulpturen“ in der Kunsthalle Recklinghausen, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Roijen-van Os, an Grochowiak, 04.10.1970

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 1 (Brief von C. H. Roijen-van Os, Düsseldorf, an Thomas Grochowiak, 04.10.1970).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, schiffe + häfen, Teilnahme-Broschüre, 12.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 1 (schiffe + häfen „Wettbewerb deutscher Laien- und Sonntagsmaler“, Teilnahme-Broschüre, Altonaer Museum Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum, Stern Magazin Hamburg, Westbank AG Hamburg, o. S., 12.1971)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Ellis, 05.10.1972

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 1 (Brief von Anneliese Schröder an Vivian Ellis, Riemerling-Ottobrunn, 05.10.1972).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Assel, 1972

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Marlies Assel, 1972).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Becker, 1972

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Reinhold Becker, 1972).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Briefentwurf von Grochowiak, 18.02.1972

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 1 (Briefentwurf von Thomas Grochowiak, 18.02.1972).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Geschäftsleitung der Firma Eisenmann an Grochowiak, 03.07.1975

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 1 (Brief der Geschäftsleitung der Firma Eisenmann, Böblingen, an Thomas Grochowiak, 03.07.1975).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Adressen, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 1 (Adressen, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Koehn an Grochowiak, 19.10.1961

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Hans Koehn, Dortmund, an Thomas Grochowiak, 19.10.1961).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Gerlach, 22.12.1961

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Friedrich Gerlach, Herne, 22.12.1961).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bödeker, 22.12.1961

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Erich Bödeker, Recklinghausen, 22.12.1961).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Koehn, 05.02.1962

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Hans Koehn, Dortmund, 05.02.1962).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief des Vorstandes der Hoesch Aktiengesellschaft an Grochowiak, 16.10.1962

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief des Vorstandes der Hoesch Aktiengesellschaft, Dortmund, an Thomas Grochowiak, 16.10.1962).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Gerlach, 15.03.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Friedrich Gerlach, Herten-Scherlebeck, 15.03.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kreiseler an Schröder, 31.03.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Otto Kreiseler, Hauptverwaltung der Mannesmann Aktiengesellschaft Hüttenwerke Huckingen, Duisburg-Huckingen, an Anneliese Schröder, 31.03.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Saxinger an Schröder, 05.10.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Irene Saxinger, Marlborough Fine Arts, London, an Anneliese Schröder, 05.10.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hofmann an Grochowiak, 20.05.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Bernd Hofmann, Castrop-Rauxel, an Thomas Grochowiak, 20.05.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Legeland, 15.07.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Oberstadtdirektor Josef Legeland, Recklinghausen, 15.07.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Legeland an Gerlach, 19.07.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Oberstadtdirektor Josef Legeland, Recklinghausen, an Friedrich Gerlach, Herten-Scherlebeck, 19.07.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Marx an Grochowiak, 16.02.1966

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Sophie Marx, Köln-Poll, an Thomas Grochowiak, 16.02.1966).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Novotny an Grochowiak, 30.05.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Fritz Novotny, Offenbach, an Thomas Grochowiak, 30.05.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Novotny, 07.01.1974

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Fritz Novotny, Offenbach, 07.01.1974).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Habeth, 09.07.1974

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Maria Habeth, Recklinghausen, 09.07.1974).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundbrief von Grochowiak, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Rundbrief von Thomas Grochowiak, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Information Istituto della Comunità/Gruppo Naif di Reggio Emilia, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Information Istituto della Comunità/Gruppo Naif di Reggio Emilia, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief des Kunstfreundekreises Friedrich der Große, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 2 (Brief des Kunstfreundekreises Friedrich der Große, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Valerius, 22.12.1961

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 3 (Brief von Thomas Grochowiak an Max Valerius, Dortmund, 22.12.1961).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rundschreiben, 10.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 3 (Kunst und Freizeit. Rundschreiben für künstlerisch Freizeitschaffende, hrsg. von Bildungsreferat des österreichischen Gewerkschaftsbundes, Ausgabe 12, Wien, 10.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Thewissen an Grochowiak, 19.08.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 3 (Brief von Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheim, an Thomas Grochowiak, 19.08.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Zeitungsartikel, Sein Steckenpferd, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 3 (o. V.: Sein Steckenpferd zum Feierabend, Zeitungsartikel o. D., S. 17).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, „75 Jahre IG Metall“, o. D

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 332, Bd. 3 („75 Jahre IG Metall“, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Amely, 30.10.1978

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 334, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Oberstadtdirektor Amely, Recklinghausen, 30.10.1978).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Depken und Schlemper, 04.01.1978

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 334, Bd. 3 (Brief von Thomas Grochowiak an Herrn Depken und Frau Schlemper, Firma Eisenmann, Böblingen, 04.01.1978).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bihalji-Merin an Grochowiak, 14.06.1975

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 369, Bd. 1 (Brief von Oto Bihalji-Merin, Belgrad, an Thomas Grochowiak, 14.06.1975).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Fetscherin an Schröder, 11.09.1974

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 369, Bd. 2 (Brief von Hans Fetscherin, München/Salzburg, an Anneliese Schröder, 11.09.1974).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Holtmann an Kühne, 23.10.1974

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 369, Bd. 3 (Brief von Gerhard Holtmann, Beigeordneter der Stadt Recklinghausen an Raimund Kühne, Recklinghausen, 23.10.1974).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Geist an Grochowiak, 21.11.1974

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 369, Bd. 3 (Brief von Hans-Friedrich Geist, Overbeck-Gesellschaft, Verein von Kunstfreunden e. V., Lübeck, an Thomas Grochowiak, 21.11.1974).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Chronologie/Vita „Der Weg Minna Ennulats als naive Malerin“, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 369, Bd. 3 (Chronologie/Vita „Der Weg Minna Ennulats als naive Malerin“, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Tourneeplanung, 31.03.1978

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 385, Bd. 4 (Institut für Auslandsbeziehungen, Tourneeplanung Ausstellungen 1978/1979/1980, Stand 31.03.1978).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Buch an Grochowiak, 03.10.1972

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 388 (Brief von Hugo Arne Buch, Louisiana Cultural Centre and Museum of Contemporary Art, Humblebæk/Dänemark an Thomas Grochowiak, 03.10.1972).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hraško an Grochowiak, 02.02.1972

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 389, Bd. 1 (Brief von Jan Hraško, Direktor Slowakische Nationalgalerie, Bratislava/Tschechoslowakei, an Thomas Grochowiak, 02.02.1972).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Kelemen, 25.02.1972

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 389, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Boris Kelemen, Leiter der Galerija grada zabreba, Zagreb/Jugoslawien, 25.02.1972).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bammer, 27.06.1972

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 389, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Herrn Bammer, Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes, Bonn, 27.06.1972).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Kollektion der Bundesrepublik Deutschland, o. D. (1972)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 389, Bd. 1 (Kollektion der Bundesrepublik Deutschland, 3. Insite-Kunst-Triennale Bratislava 1972, o. D. (1972)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hraško an Grochowiak, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 389, Bd. 1 (Brief von Jan Hraško, Direktor Slowakische Nationalgalerie, Bratislava/Tschechoslowakei, an Thomas Grochowiak, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Hraško, 01.02.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 389, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Jan Hraško, Direktor Slowakische Nationalgalerie, Bratislava/Tschechoslowakei, 01.02.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Leihvertrag, 20.03.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 389, Bd. 2 (Leihvertrag zwischen der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen und dem Art Museum of Arteneum, Helsinki/Finnland, 20.03.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Leihvertrag, 13.05.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 389, Bd. 2 (Leihvertrag zwischen der Artists' Association of Finland und der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen, 13.05.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Wettbewerbsordnung, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 389, Bd. 2 (Wettbewerbsordnung, 3. Triennale der Insite-Kunst/naiven Kunst in Bratislava, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Veranstaltungsprogramm, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 389, Bd. 2 (Veranstaltungsprogramm im Rahmen der 3. Insite-Kunst-Triennale in Bratislava, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Vaculík an Mahlow, 18.10.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 1 (Brief von Karel Vaculík, Direktor der Slowakischen Nationalgalerie, Bratislava/Tschechoslowakei, an Dietrich Mahlow, Direktor der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, 18.10.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief Grochowiak an Mahlow, 07.12.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 1 (Brief Thomas Grochowiak an Dietrich Mahlow, Direktor der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, 07.12.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Vaculík, 12.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 1 (Brief von Karel Vaculík, Direktor der Slowakischen Nationalgalerie, Bratislava/Tschechoslowakei, 12.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Tkáč an Mahlow, 25.07.1966

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 1 (Brief von Štefan Tkáč, Generalkommissar des slowakischen Kulturministeriums, Bratislava/Tschechoslowakei, an Dietrich Mahlow, Direktor der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, 25.07.1966).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Statut 1. Triennale der insiten Kunst, 1966

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 1 (Statut 1. Triennale der insiten Kunst – Bratislava 1966, Slowakische Nationalgalerie, Bratislava/Tschechoslowakei, 1966).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Vaculík, 04.05.1969

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Karel Vaculík, Direktor der Slowakischen Nationalgalerie, Bratislava/Tschechoslowakei, 04.05.1969).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Vaculík, 13.05.1969

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Karel Vaculík, Direktor, Slowakische Nationalgalerie, Bratislava/Tschechoslowakei, 13.05.1969).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an von Maltzahn, 15.08.1969

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an von Maltzahn, Auswärtiges Amt, Bonn, 15.08.1969).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an von Bismarck, 19.08.1969

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Klaus von Bismarck, Intendant, Westdeutscher Rundfunk, Köln, 19.08.1969).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Informationsbulletin (1969)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 1 (Informationsbulletin der 2. Triennale der insiten Kunst Bratislava 1969, o. D. (1969)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste der Leihgaben, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 1 (Liste der Leihgaben für die Laienkunst-Triennale in Bratislava, Kunsthalle Recklinghausen, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Freiherr von Maltzahn, 25.09.1969

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 390, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Freiherr von Maltzahn, Auswärtiges Amt, Bonn, 25.09.1969).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Lichter, 12.11.1969

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 2 (Brief von Thomas Grochowiak an Ursula Lichter, Galerie Ursula Lichter, Frankfurt am Main, 12.11.1969).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pretzell an Grochowiak, 18.11.1969

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 2 (Brief von Lothar Pretzell, Direktor Museum für Deutsche Volkskunde, Berlin, an Thomas Grochowiak, 18.11.1969).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Protokoll, 2. Triennale der insiten Kunst, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 390, Bd. 2 (Protokoll, 2. Triennale der insiten Kunst, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief Kelemen an Grochowiak, 13.05.1977

Institut für Stadtgeschichte/Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 398 (Brief von Boris Kelemen, Galerija grada Zagreba, Zagreb, an Thomas Grochowiak, 13.05.1977)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Bammer, 20.06.1977

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 398 (Brief von Thomas Grochowiak an Herrn Dr. Bammer, Auswärtiges Amt, Bonn, 20.06.1977).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Regulations, naivi '77, 1977

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 398 (Regulations, „naivi '77. International Meeting of Naive Art“, Galerije grada zagreba, Zagreb/Jugoslawien, 1977).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pollig an Grochowiak, 24.01.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Brief von Hermann Pollig, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, an Thomas Grochowiak, 24.01.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pollig an Grochowiak, 31.01.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Brief von Hermann Pollig, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, an Thomas Grochowiak, 31.01.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bammer, 18.04.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 406 (Brief von Herrn Dr. Bammer, Institut für Auslandsbeziehungen, Bonn, 18.04.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pollig an Feldhaus, 09.10.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Brief von Hermann Pollig, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, an Irmgard Feldhaus, Clemens-Sels-Museum Neuss, 09.10.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Lange an Grochowiak, 09.10.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Brief von Dieter F. Lange, Kleine Galerie, Bad Godesberg, an Thomas Grochowiak, 09.10.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rechnung von Gerlach an das Institut für Auslandsbeziehungen, 13.12.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Rechnung von Martha Gerlach, Herten, an das Institut für Auslandsbeziehungen, 13.12.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rechnung von Tappen an das Institut für Auslandsbeziehungen, 20.12.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Rechnung von Manfred Tappen, Moers, an das Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 20.12.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rechnung von Grochowiak (1973)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Rechnung von Thomas Grochowiak für die NAIVNI 73 in Zagreb, o. D. (1973)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Halft, 22.01.1974

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Brief von Anneliese Schröder an Hildegard B. Halft, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 22.01.1974).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief Schröder an Fetscherin, 21.02.1974

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Brief Anneliese Schröder an Hans Fetscherin, Galerie Fetscherin, München, 21.02.1974).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Halft an Grochowiak, 03.11.1977

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Brief von Hildegard B. Halft, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, an Thomas Grochowiak, 03.11.1977).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Galerie Elke und Werner Zimmer an Pollig, 08.11.1977

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Brief der Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf, an Herrn Pollig, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 08.11.1977).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Tourneeablauf, 1974-1978, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Institut für Auslandsbeziehungen, Tourneeablauf, Ausstellung „Deutsche naive Malerei“, 1974-1978, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Biografische Notizen zu Friedrich Gerlach, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Biografische Notizen zu Friedrich Gerlach, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Biografische Notizen zu Franz Klekawka, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Biografische Notizen zu Franz Klekawka, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Liste „Ankauf naiver Kunst für die BRD“, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Liste „Ankauf naiver Kunst für die BRD“, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Kostenvoranschlag, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Kostenvoranschlag, Deutscher Beitrag zur 2. Triennale der naiven Kunst NA-IVNI 73 in Zagreb/Jugoslawien der Kunsthalle Recklinghausen, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Rechnung von Schröder (1973)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Rechnung von Anneliese Schröder für die NAIVNI 73 in Zagreb, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Grochowiak, Skript, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 406 (Thomas Grochowiak: Vorwort: Ankäufe Naive BRD, Skript, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bašičević an Grochowiak, 02.02.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 421 (Brief von Micá Bašičević, Galerija grada zagreba, Zagreb/Jugoslawien, an Thomas Grochowiak, 02.02.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Bašičević an Grochowiak, 06.03.1973

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 421 (Brief von Micá Bašičević, Galerija grada zagreba, Zagreb/Jugoslawien, an Thomas Grochowiak, 06.03.1973).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Thesen der „naivni '70, 16.03.1970
 Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 422 (Thesen der „naivni '70 – Internationales Treffen der naiven Kunst“, Galerija
 primitivne umjetnosti, Zagreb/Jugoslawien, 16.03.1970).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an von Malt-
 zahn, 20.04.1970

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 422 (Brief von Thomas Grochowiak an Freiherr von Maltzahn, Auswärtiges Amt,
 Bonn, 20.04.1970).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Pressemeldung der Städtischen
 Kunsthalle, 09.07.1970

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 422 (Pressemeldung der Städtischen Kunsthalle, 09.07.1970).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Programm, „naivni '70, 23.07.1970

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 422 (Programm, „naivni '70 – Internationales Treffen der naiven Kunst, Anlage zum
 Brief von Dimitrije Bašičević, Galerije grada zagreba, Zagreb/Jugoslawien, an Thomas Grocho-
 wiak, 23.07.1970).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kelemen, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 422 (Brief von Boris Kelemen, Galerije grada zagreba, Zagreb/Jugoslawien, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief des Generalkonsulats der Bun-
 desrepublik Deutschland an das Auswärtige Amt, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 422 (Brief des Generalkonsulats der Bundesrepublik Deutschland an das Auswärtige
 Amt, Bonn, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kelemen an Grochowiak,
 o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 422 (Brief von Boris Kelemen, Galerija grada zagreba, Zagreb/Jugoslawien, an
 Thomas Grochowiak, o. D.).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Legeland,
 08.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 424, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an Herrn Legeland, Oberstadtdirektor der
 Stadt Recklinghausen, 08.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Zum Ankauf für die Städtischen Mu-
 seen, 05.01.1979

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-
 Nr. 91/912, 424, Bd. 1 (Zum Ankauf für die Städtischen Museen im Rechnungsjahr 1979, Städt.
 Museen Recklinghausen, 05.01.1979).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Verwendungsnachweis von der Stadt Recklinghausen, 07.02.1979

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 424, Bd. 1 (Verwendungsnachweis zum Bewilligungsbescheid des Regierungspräsidenten Münster, von der Stadt Recklinghausen, 07.02.1979).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Gesprächsnotiz von Grochowiak, 13.08.1979

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 424, Bd. 1 (Gesprächsnotiz von Thomas Grochowiak aus dem Gespräch mit Regierungspräsident Webbeler, 13.08.1979).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Webbeler, 23.08.1979

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 424, Bd. 1 (Brief von Thomas Grochowiak an den Regierungspräsidenten Webbeler, Münster, 23.08.1979).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Ankäufe für die Städtischen Museen, 03.03.1980

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 424, Bd. 1 (Ankäufe für die Städtischen Museen, Anlage zum Verwendungsnachweis zum Bewilligungsbescheid des Regierungspräsidenten Münster, 03.03.1980).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an den Landschaftsverband Münster, 08.08.1980

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 424, Bd. 2 (Brief von Anneliese Schröder an den Landschaftsverband Münster, Abteilung Kulturpflege, 08.08.1980).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 05.12.1958

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 1 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, 05.12.1958).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 25.09.1961

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 1 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 25.09.1961).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 08.03.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 1 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, Stadt Recklinghausen, 08.03.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 09.12.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 427, Bd. 1 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 09.12.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 08.09.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 1 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 08.09.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Kurrende zur Sitzung der Ankaufskommission, 08.02.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 1 (Kurrende zur Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 08.02.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 03.02.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 2 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 03.02.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 08.02.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 2 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 08.02.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 26.07.1965

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 2 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 26.07.1965).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 13.01.1966

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 2 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 13.01.1966).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 28.02.1966

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 2 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 28.02.1966).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 25.07.1966

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 2 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 25.07.1966).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 10.12.1968

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 2 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 10.12.1968).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 18.12.1970

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 2 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 18.12.1970).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 11.10.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 2 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 11.10.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission, 25.11.1974

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 2 (Niederschrift über die Sitzung der Ankaufskommission für Kunstwerke aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 25.11.1974).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung der Kommission zum Ankauf von Kunstwerken, 05.09.1978

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 2 (Niederschrift über die Sitzung der Kommission zum Ankauf von Kunstwerken aus städtischen Mitteln, Stadt Recklinghausen, 05.09.1978).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Anlage zur Einladung zur Sitzung des Ankaufsausschusses, Schröder, o. D.

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 427, Bd. 2 (Anlage zur Einladung zur Sitzung des Ankaufsausschusses, Anneliese Schröder, o. D.)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Marx, 31.07.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 440, Bd. 1 (Brief von Anneliese Schröder an Eberhard Marx, Städtische Kunstsammlung Bonn, 31.07.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Pfarrer an Grochowiak, 08.04.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 440, Bd. 2 (Brief von Herrn Pfarrer, Kulturamt der Stadt Darmstadt, an Thomas Grochowiak, 08.04.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief der Spedition Monnard an die Kunsthalle Recklinghausen, 08.07.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 440, Bd. 2 (Brief der Spedition Monnard, Darmstadt, an die Kunsthalle Recklinghausen, 08.07.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Grochowiak an Kasten, 21.02.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 440, Bd. 3 (Brief von Thomas Grochowiak an Walter Kasten, Direktor, Neue Galerie der Stadt Linz, 21.02.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kasten an Grochowiak, 26.02.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 440, Bd. 3 (Brief von Walter Kasten, Direktor, Neue Galerie der Stadt Linz, an Thomas Grochowiak, 26.02.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Kasten an Schröder, 24.09.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 440, Bd. 3 (Brief von Walter Kasten, Direktor, Neue Galerie der Stadt Linz, an Anneliese Schröder, 24.09.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Kasten, 11.11.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 440, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Walter Kasten, Direktor, Neue Galerie der Stadt Linz, 11.11.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Schröder an Kasten, 01.12.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 440, Bd. 3 (Brief von Anneliese Schröder an Walter Kasten, Direktor, Neue Galerie der Stadt Linz, 01.12.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Hammacher-van den Brande an Grochowiak, 20.01.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 440, Bd. 4 (Brief von Ruth Hammacher-van den Brande, Kustodin, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, an Thomas Grochowiak, 20.01.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Ebbinge Wubben an Grochowiak, 21.12.1964

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 440, Bd. 4 (Brief von J. C. Ebbinge Wubben, Direktor, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, an Thomas Grochowiak, 21.12.1964).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Durchschrift des Bürgertelefons, 30.01.1985

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 441, Bd. 4 (Durchschrift des Bürgertelefons, Betreff: Gibt es Ausstellungsmöglichkeiten für Laienmaler?, Recklinghausen, 30.01.1985).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Angaben zum Vestischen Museum, 24.07.1970

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 466, Bd. 1 (Angaben zum Vestischen Museum, „Fragebogen über Museen 1969“ für das Statistische Jahrbuch Deutscher Gemeinden, 58. Jahrgang 1971, Angaben vom 24.07.1970).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Fragebogen zur Situation der westfälischen Museen, 1972

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 466, Bd. 1 (Fragebogen zur Situation der westfälischen Museen, Vereinigung westfälischer Museen, 1972).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Fragebogen über Museen 1976, 14.06.1977

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 466, Bd. 2 (Fragebogen über Museen 1976, Statistisches Jahrbuch Deutscher Gemeinden, 64. Jahrgang 1977, hrsg. vom Deutschen Städtetag, 14.06.1977).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Fragebogen für das Handbuch der Museen und Sammlungen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, 14.02.1979

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 466, Bd. 2 (Fragebogen für das Handbuch der Museen und Sammlungen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, ausgefüllt am 14.02.1979).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung des Ausschusses für Kulturpflege, 10.07.1969

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 471, Bd. 1 (Niederschrift über die Sitzung des Ausschusses für Kulturpflege, 10.07.1969).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Niederschrift über die Sitzung des Ausschusses der Kulturpflege, 20.12.1971

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 471, Bd. 2 (Niederschrift über die Sitzung des Ausschusses der Kulturpflege, Stadt Recklinghausen, 20.12.1971).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Verwaltungsvorlage, 10.04.1979

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 472 (Verwaltungsvorlage für die öffentliche Sitzung, Hauptfinanzausschuss, Rat, Ankauf von Kunstwerken, Stadt Recklinghausen, Der Oberstadtdirektor, 10.04.1979).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Vorlage für die öffentliche Sitzung, 17.02.1981

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 481, Bd. 1 (Vorlage für die öffentliche Sitzung, Ausschuß für Kulturpflege und Öffentlichkeitsarbeit, Stadt Recklinghausen, 17.02.1981).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Vorlage für die öffentliche Sitzung, 25.02.1981

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-

Nr. 91/912, 481, Bd. 1 (Vorlage für die öffentliche Sitzung, Ausschuß für Kulturpflege und Öffentlichkeitsarbeit, Museen der Stadt Recklinghausen: Planungen 1981, 25.02.1981).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Sitzungsvorlage für die öffentliche Sitzung, 18.02.1982

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 481, Bd. 3 (Sitzungsvorlage für die öffentliche Sitzung, Ausschuß für Kulturpflege und Öffentlichkeitsarbeit, Städtische Museen, Ruhrfestspielausstellung in der Kunsthalle, 18.02.1982).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Sitzungsvorlage für die öffentliche Sitzung, 15.05.1982

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 481, Bd. 4 (Sitzungsvorlage für die öffentliche Sitzung, Ausschuß für Kulturpflege und Öffentlichkeitsarbeit, Stadt Recklinghausen, Der Oberstadtdirektor, 15.05.1982).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Ausschuß für Kulturpflege (1975)

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 483, Bd. 1 (Ausschuß für Kulturpflege, Ankauf von Kunstwerken, Stadt Recklinghausen, o. D. (1975)).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief von Holtmann an Grochowiak, 07.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 485, Bd. 1 (Brief von Gerhard Holtmann, Recklinghausen, an Thomas Grochowiak, 07.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Brief Grochowiak an Legeland, 08.05.1963

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 485, Bd. 1 (Brief Thomas Grochowiak an Herrn Legeland, Oberstadtdirektor, Recklinghausen, 08.05.1963).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Bemerkungen Grochowiak, 20.06.1966

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 485, Bd. 1 („Bemerkungen zu dem Haushaltsvoranschlag für das Jahr 1967“ von Thomas Grochowiak, 20.06.1966).

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, Ankaufsverfügung von Holtmann, 30.12.1966

Institut für Stadtgeschichte / Stadt- und Vestisches Archiv, St. A. IV / Kunsthalle (41/VI) Acc.-Nr. 91/912, 485, Bd. 3 (Ankaufsverfügung von Gerhard Holtmann, Stadtrat der Stadt Recklinghausen, 30.12.1966).

2.1.3 Ruhrfestspiel-Archiv

Ruhrfestspiel-Archiv, Programm der Ruhr-Festspiele Recklinghausen 1954

Programm der Ruhr-Festspiele Recklinghausen 1954, Ruhrfestspiel-Archiv, C 12.

Ruhrfestspiel-Archiv, tg 1958

tg: Schönheit – aus der Hand – aus der Maschine, Ruhrfestspiel-Zeitung 1958, Ruhrfestspiel-Archiv, E 6.

Ruhrfestspiel-Archiv, Schröder 1963

Schröder, Anneliese: Laienkunst im Ruhrgebiet, in: Ruhrfestspiel-Zeitung 1963, Ruhrfestspiel-Archiv, E 11.

Ruhrfestspiel-Archiv, Grochowiak 1971

Grochowiak, Thomas: Werke und Werkstatt naiver Kunst, in: Zeitung der Ruhrfestspiele 1971, Ruhrfestspiel-Archiv, E 17.

Ruhrfestspiel-Archiv, Grochowiak 1972f

Grochowiak, Thomas: Aus Holz geschnitzt – in Stein geschlagen. Skulpturen naiver Künstler aus Jugoslawien, in: Zeitung der Ruhrfestspiele 1972, Ruhrfestspiel-Archiv, E 19.

Ruhrfestspiel-Archiv, Programm Europäisches Gespräch 1957

Programm Europäisches Gespräch 1957, Ruhrfestspiel-Archiv, G 77.

Ruhrfestspiel-Archiv, Pempelfort 1949

Pempelfort, Karl: Vom Sinn der Ruhr-Festspiele, in: Ruhr-Festspiele 1949 Recklinghausen, hrsg. von Deutscher Gewerkschaftsbund, Stadt Recklinghausen, Ruhrfestspiel-Archiv, G 188.

Ruhrfestspiel-Archiv, Programm der Ruhrfestspiele 1971

Programm der Ruhrfestspiele 1971, Ruhrfestspiel-Archiv, G 213.

Ruhrfestspiel-Archiv, Hansen 1958

Hansen, Werner: o. T., Veranstaltungsplan „Kulturtag der Gewerkschaftsjugend“ im Rahmen der Ruhrfestspiele Recklinghausen, 22.-28. Juni 1958, Recklinghausen, Freie Zeit – deine Zeit!, Herausgeber DGB-Bundesvorstand Hauptabteilung Jugend, S. 2-3, Ruhrfestspiel-Archiv, G 219.

Ruhrfestspiel-Archiv, Grochowiak 1973b

Grochowiak, Thomas: Die Sprache dieser Künstler versteht jeder. Impressionen von einer Reise für die Ausstellung „Naive Kunst aus Polen“, in: Report Ruhrfestspiele 2/73, o. S., Ruhrfestspiel-Archiv, G 225.

Ruhrfestspiel-Archiv, Grochowiak 1975

Grochowiak, Thomas: Werke und Werkstatt naiver Kunst, in: Programm, Woche der Ruhrfestspiele 1975 in Salzgitter, Ruhrfestspiel-Archiv, G 225.

Ruhrfestspiel-Archiv, o. V. 1973c

o. V.: Laienkünstler-Treffen bei den Ruhrfestspielen, in: Report Ruhrfestspiele 3/73, o. S., Ruhrfestspiel-Archiv, G 225.

Ruhrfestspiel-Archiv, Große-Perdekamp 1951

Große-Perdekamp, Franz: Thema ist unsere Gegenwart. Zur Ausstellung „Künder unseres Jahrhunderts“ in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen, in: Ruhr-Festspiele Recklinghausen 1951, Sonderausgabe der Neuesten Zeitung zu den fünften Kulturtagen der Arbeit, Ruhrfestspiel-Archiv, H 14.

Ruhrfestspiel-Archiv, Kunstausstellung 1953

Kunstaussstellung „Arbeit – Freizeit – Muße“, 1953, Ruhrfestspiel-Archiv, H 36 – Presse/Zeitungsausschnitte (2-194)

Ruhrfestspiel-Archiv, Generalkritik 1954
Generalkritik am 30.07.1954, Ruhrfestspiel-Archiv, H 53.

Ruhrfestspiel-Archiv, Ruhrfestspiele 1963
Ruhrfestspiele 1963, Artikeldienst Gesamtprogramm, Pressedienst, Ruhrfestspiel-Archiv, H 254, Bd. 3

Ruhrfestspiel-Archiv, Abschlussbericht 1963
Abschlussbericht der Ruhrfestspiele 1963, Ruhrfestspiel-Archiv, H 285.

Ruhrfestspiel-Archiv, Sonderbeilage 1971
Sonderbeilage der Ruhrfestspielzeitung 1971, Ruhrfestspiel-Archiv, H 326 h-i.

Ruhrfestspiel-Archiv, Rede Walter Dirks 1954/55
Rede von Walter Dirks anlässlich der Eröffnung der 8. Ruhr-Festspiele, 1954/55, J-5 (Eröffnungsreden)

Ruhrfestspiel-Archiv, Ho 1953
Ho: Arbeit und Muße im Spiegel der Kunst. Zur Ruhrfestspiel-Ausstellung in der Recklinghäuser Kunsthalle, in: Westfälische Rundschau (23.07.1953), Ruhrfestspiel-Archiv, Q 7.

Ruhrfestspiel-Archiv, Klie 1953
Klie, Barbara: Glasperlenspiel mit Zeiten und Geistern. Die Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele, in: Christ und Welt, Stuttgart (30.07.1953), Ruhrfestspiel-Archiv, Q 7.

Ruhrfestspiel-Archiv, Steinberg 1953
Steinberg, Theo: Qualität entscheidet. Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele in Recklinghausen, in: Die Zeit (24.06.1953), Ruhrfestspiel-Archiv, Q 7.

2.1.4 Stadtarchiv Dortmund

Stadtarchiv Dortmund, Resümee o. J.
Knappes Resümee der Museumsarbeit (1947-1966), Stadtarchiv Dortmund, Nachlass Leonie Reygers, Karton N 4-6.

Stadtarchiv Dortmund, Sonderdruck 1975
Sonderdruck aus „Unser Bocholt“, 1975, Heft 3, Stadtarchiv Dortmund, Nachlass Leonie Reygers, Karton N 4-6. Arbeit am MaO 1949-66 (Ausst. etc.)

Stadtarchiv Dortmund, Stellungnahme 1984
Stellungnahme von Leonie Reygers, Museumsdirektorin a. D., 1984, Stadtarchiv Dortmund, Nachlass Leonie Reygers, Karton N 4-6.

Stadtarchiv Dortmund, Ausstellungsplan 1952
Ausstellungsplan von Herrn Geist (Anlage zum Brief von Hans-Friedrich Geist an Leonie Reygers, 16.02.1952, Stadtarchiv Dortmund, Nachlass Leonie Reygers, Karton Vd., Korrespondenz mit Franz Meyer, Zürich und Hans-Friedrich Geist, Lübeck (Maler des einfältigen Herzens).

Stadtarchiv Dortmund, Brief Reygers 1952

Brief von Leonie Reygers an Hans-Friedrich Geist, 09.05.1952, Stadtarchiv Dortmund, Nachlass Leonie Reygers, Karton Vd. Korrespondenz mit Franz Meyer, Zürich und Hans-Friedrich Geist, Lübeck (Maler des einfältigen Herzens).

Stadtarchiv Dortmund, Brief Geist 1952a

Brief von Hans-Friedrich Geist an Leonie Reygers, 11.05.1952, Stadtarchiv Dortmund, Nachlass Leonie Reygers, Karton Vd. Korrespondenz mit Franz Meyer, Zürich und Hans-Friedrich Geist, Lübeck (Maler des einfältigen Herzens).

Stadtarchiv Dortmund, Brief Geist 1952b

Brief von Hans-Friedrich Geist an Leonie Reygers, 06.06.1952, Stadtarchiv Dortmund, Nachlass Leonie Reygers, Karton Vd. Korrespondenz mit Franz Meyer, Zürich und Hans-Friedrich Geist, Lübeck (Maler des einfältigen Herzens).

Stadtarchiv Dortmund, Brief Geist 1952c

Brief von Hans-Friedrich Geist an Leonie Reygers, 20.10.1952, Stadtarchiv Dortmund, Nachlass Leonie Reygers, Karton Vd., Korrespondenz mit Franz Meyer, Zürich und Hans-Friedrich Geist, Lübeck (Maler des einfältigen Herzens).

Stadtarchiv Dortmund, Einführungsrede 1969

Einführungsrede von Leonie Reygers zur Ausstellung „Jugoslawische Naive Malerei“ 1969 in Bochum, S. 2, Stadtarchiv Dortmund, Nachlass Leonie Reygers, Karton Vd, Jugoslawische naive Malerei, Bochum. o. S.

Stadtarchiv Dortmund, Bericht o. D.

o. V.: Hoesch Hoogovens. Bericht über den Zusammenschluss, o. D., S. 13, Stadtarchiv Dortmund, AD 606-1.

Stadtarchiv Dortmund, Zeitungsartikel 1952a

Zeitungsartikel „Maler des einfältigen Herzens“. Bedeutungsvolle Ausstellung wurde im Ostwall-Museum eröffnet“, Hörder Volksblatt, Dortmund (23.09.1952), Stadtarchiv Dortmund, Zeitungsausschnitte Museum am Ostwall 1949-1952.

Stadtarchiv Dortmund, Zeitungsartikel 1952b

Zeitungsartikel „Köstliche Schilderungen ohne Malerroutine. Museum am Ostwall zeigt 18 ‚Maler des einfältigen Herzens‘ aus sieben Nationen“, Westfälische Allgemeine, Dortmund (24.09.1952), Stadtarchiv Dortmund, Zeitungsausschnitte Museum am Ostwall 1949-1952.

2.1.5 ThyssenKrupp Konzernarchiv

ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, Cremer o. J.

Cremer, Jan: Was wir wollen, in: ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, H 390 (Besondere Veranstaltungen).

ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, Kat.-Ausst. Rheinhausen 1936

Vorbereitende Arbeiten zu einer geplanten Kunstaussstellung der Hoesch Köln Neuessen AG. durch die Gefolgschaftsmitglieder 1936, Ausst.-Kat. „Arbeiterkünstler“, der Friedrich-Alfred-Hütte Rheinhausen, Friedrich Krupp Aktiengesellschaft Essen, ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, H 390 (Besondere Veranstaltungen).

ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, Brief 1936a
 Vorbereitende Arbeiten zu einer geplanten Kunstausstellung der Hoesch Köln Neuessen AG. durch die Gefolgschaftsmitglieder, Brief Hoesch-KölnNeuessen A.-G. (Name unleserlich) an Herrn Dir. Lwowski der Friedrich-Alfred-Hütte der Friedrich Krupp A.-G. Essen, 17.11.1936, ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, H 390 (Besondere Veranstaltungen).

ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, Brief 1936b
 Vorbereitende Arbeiten zu einer geplanten Kunstausstellung der Hoesch Köln Neuessen AG. durch die Gefolgschaftsmitglieder, Brief von Herrn Dir. Lwowski der Friedrich-Alfred-Hütte Rheinhausen, Friedrich Krupp Aktiengesellschaft Essen an Hauptverwaltung der Hoesch-Köln Neuessen Aktiengesellschaft für Bergbau und Hüttenbetrieb in Dortmund, 05.12.1936. ThyssenKrupp Konzernarchiv, Hoesch-Archiv/Nachlass, H 390 (Besondere Veranstaltungen).

2.2 Interviews

Gespräch mit Elke und Werner Zimmer in Düsseldorf am 28.03.2017.

Gespräch mit Hans-Jürgen Schwalm in Recklinghausen am 17.01.2014.

Gespräch mit Helene Bernhofer in Recklinghausen am 17.01.2014.

Gespräch mit Helene Bernhofer in Recklinghausen am 04.02.2015.

Gespräch mit Paul Weyand in Bochum am 10.05.2014.

Gespräch mit Volker Dallmeier in Hannover am 17.05.2014.

Gespräch Jan Fabianowski, Brunhild Kanstein mit Ursula Buß aus Dortmund, 2018.

3. Weiterführende Literatur

3.1. Monografien und Sammelwerke

Andree, Richard: Das Zeichnen bei den Naturvölkern, in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. 17, Wien 1887.

Arsène, Alexandre: La vie et l'œuvre d'Henri Rousseau, Peintre et ancien employé de l'octroi (Interview), in: Comoedia, 19.03.1910, o. S.

Bartel, Horst: Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Von Mai 1945 bis 1949, Bd. 6, 8, Berlin 1966.

Basler, Adolphe: Henri Rousseau et son œuvre, New York, Paris 1927.

Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947.

Bihalji-Merin, Oto: L'Art des Naïfs en Yougoslavie, Belgrad 1959.

Bihalji-Merin, Oto: Les Peintres Naïfs, Paris 1960.

- Bihalji-Merin, Oto: Umetnost naivnih u Jugoslaviji, Belgrad 1963.
- Bihalji-Merin, Oto: Die Kunst der Naiven in Jugoslawien, München 1964.
- Bihalji-Merin, Oto: The Modern Primitive Art of Yugoslavia, New York 1964.
- Bihalji-Merin, Lise und Oto: Leben und Werk des Malers Henri Rousseau, Dresden 1971.
- Bihalji-Merin, Oto: Masters of naive Art: A history and worldwide survey, New York 1971
- Bihalji-Merin, Oto: Modern primitives, London 1971.
- Bihalji-Merin, Oto: Die Naiven der Welt, 1. Aufl., Stuttgart 1971.
- Bihalji-Merin, Oto: Pittori Naïfs, Mondadori, Mailand 1972.
- Bihalji-Merin, Oto: Henri Rousseau. Leben und Werk, Köln 1976.
- Bihalji-Merin, Oto, Nebojša-Bato Tomašević: Enciklopedija naivne umetnosti sveta, Belgrad 1984.
- Bihalji-Merin, Oto, Nebojša-Bato Tomašević: World Encyclopedia of Naive Art, London 1984.
- Bihalji-Merin, Oto, Nebojša-Bato Tomašević: World Encyclopedia of Naive Art, Pennsylvania 1985.
- Bihalji-Merin, Oto: Die Naiven der Welt, Eltville 1986 (Nachdr. d. Ausg. Stuttgart 1971).
- Bing, Henry: Les limites de l'art populaires, in: Formes. Revue internationale des arts plastiques (1930), H. 2, S. 8-10.
- Bing-Bodmer, Henri: Camille Bombois, Paris 1951.
- Bing-Bodmer, Henri: Lettre sur Louis Vivin, in: Du. Schweizerische Monatsschrift (1952), H. 2.
- Böll, Heinrich, Chargesheimer, Karl-Heinz: Im Ruhrgebiet. Köln (u.a.) 1958.
- Bolondi, Renato, Jakovsky, Anatole: Premio Nazionale dei naïfs italiani, Luzzara 1967.
- Breuer, Robert: Adolf Dietrich. Holzfäller und Maler, in: Kunstblatt 9 (1925).
- Cassou, Jean: Situation de l'Art Moderne (Collection L'Homme et la machine, 2), Paris 1950.
- Cooper, Douglas: Henri Rousseau, Paris 1951.
- Courthion, Pierre: Henri Rousseau, Genf 1944.
- Delteil, Joseph: Bombois. Peintre en Peinture, in: Formes. Revue internationale des arts plastiques (1930), H. 2, S. 7.
- Dirxs, Ruth: Sonntagsmaler-Schule, Hannover 1969.

- Dorival, Bernard: Les Peintres du 20ème siècle 2, Nabis, fauves, cubistes: du cubisme à l'abstraction 1914-1957, Paris 1957.
- Einstein, Carl: Negerplastik, Leipzig 1915.
- Engels, Mathias T.: Adalbert Trillhaase als Zeichner, Recklinghausen 1977.
- Feige, Johannes: Der alte Feierabend, München 1936.
- Fels, Florent: Primitifs du XXe siècle, in: Jazz (1929), H. 4, S. 165-168.
- Fleckhaus, Willy: Aus der Kunst des polnischen Volkes: Stücke der Sammlung Ludwig Zimmerer in Warschau, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1980.
- Fourny, Max: Das Buch der Naiven Kunst, Genf, Paris 1982.
- Franck, Matthias: Die Ruhrfestspiele: Geschichte und Konzeption in den Anfängen, Düsseldorf 1979 (Magisterarbeit).
- Franck, N.: Louis Vivin, L'art vivant (1929).
- Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, Leipzig und Wien 1913.
- Friedel, Helmut; Hoberg, Annegret (Hrsg.): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München, München 2000.
- Friedmann, Georges: Der Mensch in der mechanisierten Produktion, Köln 1952.
- Geist, Hans-Friedrich: Laienmalerei, in: Das Kunstwerk. Eine Monatsschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst 2 (1948), H. 9.
- Geist, Hans-Friedrich: Naive Kunst als Mode, in: Das Werk: Architektur und Kunst = L'œuvre: architecture et art 48 (1961), H. 11, o. S.
- Grey, Roch: Henri Rousseau (Les Artistes nouveaux), Rom 1922.
- Habermas, Jürgen: Notizen zum Mißverständnis von Kultur und Konsum, in: Merkur 10 (1956), H. 97, S. 212-228.
- Haftmann, Werner: Malerei im zwanzigsten Jahrhundert, München 1957.
- Harder, Uffe: Naiv kunst, Louisiana Revy 2, Humblebæk 1972.
- Haustein-Bartsch, Eva: Die Ikonensammler Heinrich Wendt und Martin Winkler und die Gründung des Ikonen-Museums Recklinghausen. Bönen 2007.
- Hellpach, Willy: Kulturpsychologie. Eine Darstellung der seelischen Ursprünge und Antriebe, Gestaltungen und Zerrüttungen, Wandlungen und Wirkungen menschheitlicher Weltordnungen und Güterschöpfungen, Stuttgart 1953.

- Hildebrand, Hans: Beiträge zur Kenntnis der Kunst der niederen Naturvölker, in: Nordenskiöld, A. E. Freiherr von (Hrsg.): Studien und Forschungen veranlasst durch meine Reisen im hohen Norden, Leipzig 1885.
- Huyghe, René: La Peinture d'Instinct; Introduction, in: Histoire de l'Art Contemporain: La Peinture, Paris 1935, S. 185-188.
- Italiaander, Rolf: Naive Kunst und Folklore, Tangstedt, Hamburg 1977.
- Jakovsky, Anatole: Les Peintres Naïfs, Paris 1956.
- Jakovsky, Anatole: Dämonen und Wunder. Eine Darstellung der naiven Plastik, Köln 1963.
- Jakovsky, Anatole: Peintres Naïfs. Lexikon der Laienmaler, Basel 1967
- Jakovsky, Anatole: Naive Painting, Oxford 1979.
- Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, München 1912.
- Kandinsky, Wassilij: Über die Formfrage, in: Bill, Max (Hrsg.) Essays über Kunst und Künstler, Stuttgart 1955.
- Keilhacker, Martin: Pädagogische Orientierung im Zeitalter der Technik, 1. Aufl., Stuttgart 1958.
- Kelemen, Boris: Naive Art. Paintings from Yugoslavia, Oxford 1977.
- Klatt, Fritz: Freizeitgestaltung. Grundsätze und Erfahrungen zur Erziehung des berufsgebundenen Menschen (Schriften für Erwachsenenbildung, Bd. 2), Stuttgart 1929.
- Kroeber-Keneth, L.: Weniger Arbeit – Mehr Verschleiß, in: Frankfurter Allgemeine, Frankfurt am Main (21.02.1959).
- Kroker, Evelyn: Die Gründungsgeschichte der VFKK. Ideen, Handelnde, Programm, in: Der Anschnitt 5/6 (1998), S. 187.
- Krug, Erich: Überall Ist Wunderland Ein Kinderbuch Naiver Maler, München 1971.
- Levinstein, Siegfried Otto Julius: Untersuchungen über das Zeichnen der Kinder bis zum 14. Lebensjahr (Diss., Leipzig 1905).
- Lévi-Strauss, Claude: Structural Anthropology, London 1963.
- Lichtwark, Alfred: Wege und Ziele des Dilettantismus, München 1894.
- Lhote, André: Arte populaire, Nouvelle Revue Française (1929).
- Lombroso, Cesare: Genio e follia, Mailand 1864.
- Lueg, Gabriele: Interview mit Thomas Grochowiak, in: Aus den Trümmern – Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945 – 1952 – Neubeginn und Kontinuität, hrsg. v. Klaus Honnef,

- Rheinisches Landesmuseum Bonn, Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Düsseldorf, Museum Bochum, Bonn u. a. 1985.
- Malraux, André: *Psychologie de l'Art. Le Musée imaginaire*, Genf 1947.
- Malraux, André: *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris 1952.
- Malraux, André: *Stimmen Der Stille*, Baden-Baden 1956.
- Malraux, André: *Psychologie der Kunst. Le Musée imaginaire*, Hamburg 1957.
- Malraux, André; und Leo Navratil. *Leo Navratil: Schizophrenie und Kunst*, München 1965.
- Man, Hendrik de: *Vermassung und Kulturverfall. Eine Diagnose unserer Zeit*, München 1951.
- Maritain, Jaques: *Erziehung am Scheidewege*, Berlin, Hamburg 1951.
- Mendelssohn, Moses: *Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften*, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1758, S. 229-267.
- Mohr, Fritz: *Über Zeichnungen von Geisteskranken und ihre diagnostische Verwertbarkeit*, 1906.
- Morgenthaler, Walter: *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfli*, Bern u. a. 1921.
- Niehuis, Edith: *Analyse der Erwachsenenbildung in der BRD und DDR. Konsequenzen für Wissenschaft und Praxis*, Heidelberg 1973.
- Niggli, Ida: *Naive Kunst gestern und heute*, Niederteufen 1976.
- Oberkrome, Willi: *Heimat in der Nachkriegszeit. Strukturen, institutionell Vernetzung und kulturpolitische Funktionen des Westfälischen Heimatbundes in den 1940er und 1950er Jahren*, in: *Westfälische Forschungen* 47 (1997), S. 153-200.
- Perruchot, Henri: *Le douanier Rousseau*, Paris 1957.
- Pieper, Josef: *Muße und Kult*, München 1947.
- Pohribný, Arsén; Tkáč, Štefan: *Slovenska insitni umenie*, Bratislava 1966.
- Potthoff, Erich: *Arbeitszeitverkürzung als soziale und wirtschaftliche Maßnahme (Referat aus dem 4. Gewerkschaftstag der Gewerkschaft Leder in Frankfurt/M. am 7. Juni 1955)*, Stuttgart 1955.
- Prinzhorn, Hans: *Bildneri der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922.
- Réja, Marcel: *L'art malade: dessins de fous*, 1901.
- Réja, Marcel: *L'art chez les fous*, 1907.

Ricci, Corrado: L'arte die bambini, Bologna 1887.

Salmon, Andrée: Henri Rousseau, dit le douanier, Paris 1927.

Schelsky, Helmut: Arbeiterjugend gestern und heute, Heidelberg 1955.

Schelsky, Helmut: Beruf und Freizeit als Erziehungsziele in der modernen Gesellschaft, in: Die Deutsche Schule (1956), H. 6, S. 246-261.

Schelsky, Helmut: Die skeptische Generation, Düsseldorf 1957.

Schelsky, Helmut: Die sozialen Folgen der Automatisierung, Köln 1957.

Schiller, Friedrich von: Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Die Horen ½ (1795/96), 3, Bd. 1. (Erstdruck)

Schmidt, Georg: Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940-1963, Olten und Freiburg im Breisgau 1966.

Simon, Paul-Max: L'imagination dans la folie, Étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés, Paris 1876.

Soupault, Philippe: Henri Rousseau, le douanier, Paris 1927.

Sternheim, Andries: Zum Problem der Freizeitgestaltung, in: Zeitschrift für Sozialforschung 336, hrsg. v. Max Horkheimer, Bd. 1, New York 1932, S. 336-355.

Sully, James: Untersuchungen über die Kindheit, Leipzig 1897.

Szittyta, Emil: Die Malereien von Louis Vivin, Das Kunstblatt 12 (1928).

Tacke, Bernhard: Ruhrfestspiele im Wandel, in: Report Ruhrfestspiele. 1946 bis 1971, hrsg. v. Thomas Grochowiak, Karlgeorg Matthes, Recklinghausen 1971, S. 6-7.

Tkáč, Štefan: Insite Kunst der Welt, Bratislava 1969.

Uhde, Wilhelm: Henri Rousseau. Le Douanier, Paris 1911.

Uhde, Wilhelm: Henri Rousseau, Düsseldorf 1914.

Uhde, Wilhelm: Die Maler des Cœur Sacré, Vogue (1928).

Uhde, Wilhelm: Defense de l'art populaire, Jazz 12 (1929), S. 537-539.

Uhde, Wilhelm: Picasso and the French Tradition, New York u. a. 1929.

Uhde, Wilhelm: The Meticulous Art of Louis Vivin, in: International Studio 97 (1930), S. 28-32.

Uhde, Wilhelm: Séraphine ou la peinture rélévée, in: Formes. Revue internationale des arts plastiques (1931), H. 16, S. 111-117.

Uhde, Wilhelm: Henri Rousseau et les primitifs modernes, in: L'Amour de l'art. La peinture d'instinct (1933), H. 1, S. 189-196.

Uhde, Wilhelm: Henri Rousseau et les Primitifs Modernes, in: Huyghe, René (Hrsg.): Histoire de l'Art Contemporain: La Peinture, Paris 1935, S. 189-196.

Uhde, Wilhelm: Von Bismarck bis Picasso / Erinnerungen und Bekenntnisse, Zürich 1938.

Uhde, Wilhelm: Henri Rousseau, Bern 1948.

Uhde, Wilhelm: Five Primitive Masters, New York 1949.

Veit, Otto: Flucht vor der Freiheit. Versuch zur Geschichtsphilosophischen Erhellung der Kulturkrise. Flucht vor der Freiheit, Frankfurt am Main 1947.

Werner, Alfred: Henri Rousseau, New York 1957.

Winterberg, Ernst: Naive Malerei aus Jugoslawien, Frankfurt am Main 1966.

3.2 Ausstellungskataloge

Devět německých naivních malířů: neun deutsche Naive, Ausst.-Kat. der Abteilung Bundesrepublik auf der 3. Triennale der Insiten Kunst Preßburg, Recklinghausen 1972.

Erich Bödeker, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Kunstverein Hannover, Stuttgart 1988.

3. Trienále insitného umenia, Ausst.-Kat. Slovenská národná galéria Bratislava, o. O. 1972.

Henri Rousseau, hrsg. v. Daniel Catton Rich, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, New York 1942.

Moderne primitieven. werken van 12 Zondagsschilders in het Stedelijk Museum ten Amsterdam, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam 1941.

Jakovsky, Anatole: Ces peintres de la Semaine de sept dimanches, in: La peinture naive, du douanier Rousseau à nos jours, hrsg. v. Anatole Jakovsky, Ausst.-Kat. Knokke-le-Zoute, Brüssel 1958.

Honisch, Dieter: 1956-1970. Auf der Suche nach der eigenen Identität in: 1945-1985 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Berlin 1985, o. S.

Le Monde des Naïfs, Ausst.-Kat. Musée National d'Art Moderne, Paris, Rotterdam 1964.

Naivi '73, Ausst.-Kat. Galerija primitivne umjetnosti, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1973.

Naivni '70, Ausst.-Kat., Umjetnički paviljon, Galerija primitivne umjetnosti, Zagreb 1970.

Naive Malerei, Ausstellungsbroschüre Karstadt AG, Zimmergalerie Düsseldorf, Düsseldorf 1973.

V.2 Abbildungsverzeichnis

Nicht in allen Fällen konnte der Eigentüternachweis erbracht werden.

Abb. 1, Friedrich Gerlach, Nachtkerzen, 1963, Öl auf Hartfaser, 44,5 x 60,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 685
Bildnachweis: Kunsthalle Recklinghausen

Abb. 2, Friedrich Gerlach, Der Bahnhof, 1965, Öl auf Hartfaser, 80,5 x 60,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 812
Bildnachweis: Kat. Ausst. Oberhausen 2000, S. 78.

Abb. 3, Erich Bödeker, Bergmannskapelle, 1971, Beton, Blechdosen, Trichter, Schirm, Borsten, bemalt, H. 120,0 bis 170,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. S 1696
Bildnachweis: Ferdinand Ullrich / Kunsthalle Recklinghausen

Abb. 4, Erich Bödeker, Dompteuse mit Tieren (sieben Plastiken), um 1970, Beton, Holz-, Blech- und Plastikteile, bemalt, H. 121,0 bis 193,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. S 1697
Bildnachweis: Kat. Ausst. Oberhausen 2000, S. 103.

Abb. 5, Franz Klekawka, Fronleichnamspzession im Sauerland, 1967, Öl auf Leinwand, 80,0 x 60,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 864
Bildnachweis: Grochowiak 1976, S. 56.

Abb. 6, Max Valerius, Des Kumpels Sorgen, 1968, Öl auf Leinwand, 45,0 x 70,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 1397
Bildnachweis: Kunsthalle Recklinghausen

Abb. 7, Karl Eduard Kazmierczak, Die Geduldsprobe, 1951, Öl auf Leinwand, 61,0 x 80,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 595
Bildnachweis: Kunsthalle Recklinghausen

Abb. 8, Franz Brandes, Glück auf!, 1973, Öl auf Leinwand, 80,0 x 59,5 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 1182
Bildnachweis: Kat. Ausst. Dortmund 2018, S. 36.

Abb. 9, Ludwig Gerlach, Zeche Schlägel und Eisen, 1949, Tusche, Feder und Pinsel 22,5 x 30,5 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. Z N 532
Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

Abb. 10, Der Obere Saal in der Kunsthalle Recklinghausen, 1953
Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen 1953, o. S.

Abb. 11, Karl Eduard Kazmierczak, Ruhrgebietsmadonna, 1952, Öl auf Leinwand, 79,0 x 63,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M Depos
Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen 1954, o. S.

Abb. 12, Hans Memling, Diptychon des Martin van Nieuwenhove, 1487, Öl auf Holz, 52,0 x 42,5 cm, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, Brügge
Bildnachweis: Michiels 2007, S. 43.

Abb. 13, Ansicht der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“, 1954

Bildnachweis: o. V.: Zur Ausstellung Sinnvolles Laienschaffen 1954, S. 15.

Abb. 14, Ansicht der Ausstellung „Sinnvolles Laienschaffen“, 1954, oberes Bild: Aquarelle von Max Valerius

Bildnachweis: o. V.: Sinnvolles Laienschaffen 1954, S. 21.

Abb. 15, Abb. 16, Ansichten der Ausstellung „Der Zeit Gewinn“, 1957, Kontaktabzüge Bildnachweis: Ruhrfestspiel-Archiv, Q-82

Abb. 17, Ansicht der Ausstellung „Der Zeit Gewinn“, 1957

Bildnachweis: o. V.: Freie Zeit heißt freie Wahl!, 1957, S. 463.

Abb. 18, Ansicht der Ausstellung „Schönheit aus der Hand – Schönheit durch die Maschine“, 1958, Erdgeschoss

Bildnachweis: Rößler-Lelickens 1990, Abb. 18 (Fotoarchiv der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen), S. 229.

Abb. 19, Heinrich Schilling, Hafen, 1960

Bildnachweis: Grochowiak 1976, S. 125.

Abb. 20, Abb. 21, Ausstellungsräume, Vestisches Museum, 1980er-Jahre

Bildnachweis: Stadtarchiv Recklinghausen

Abb. 22, Alexander Langner, Rheinhafen Duisburg, 1962, Pastell, 40,0 x 47,0 cm

Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

Abb. 23, Horst Inderbieten, Industrie im Winter, 1962, Öl auf Hartfaser, 50,0 x 60,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 619

Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

Abb. 24, Josef Grasediek, Wartende Frauen, 1960, Eichenholz, 60,0 x 46,0 cm

Bildnachweis: o. V.: gestalten 1965, S. 62.

Abb. 25, Josef Grasedieck, Nachdenklichkeit, 1961, Eichenholz, 42,0 x 37,0 cm

Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

Abb. 26, Friedrich Gerlach, Die Zeit X, 1963, Öl auf Hartfaser, 45,0 x 60,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 615

Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

Abb. 27, Friedrich Gerlach, Tote am Bett, 1955, Öl auf Karton, 27,7 x 27,7 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 591

Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

Abb. 28, Friedrich Gerlach, Das Gewicht der Welt, 1962, Öl auf Hartfaser, 44,5 x 60,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 594

Bildnachweis: Kat. Ausst. Oberhausen 2000, S. 14.

Abb. 29, Karl Eduard Kazmierczak, Karneval, 1961, Öl auf Leinwand, 50,5 x 60,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 598

Bildnachweis: Jürgen Spiler

Abb. 30, Karl Eduard Kazmierczak, Paradies, 1961, Öl auf Leinwand, 46,0 x 59,5 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 597

Bildnachweis: Grochowiak 1976, S. 199.

Abb. 31, Karl Eduard Kazmierczak, Der Sonntagsmaler, 1958, Öl auf Sperrholz, 60,0 x 80,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 596

Bildnachweis: Grochowiak 1976, S. 126.

Abb. 32, Karl-Heinz Thewissen, Alte Kumpels, 1963, Linolschnitt, 40,0 x 30,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. G 902

Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen, 1971 (a), o. S.

Abb. 33, Karl-Heinz Thewissen, Köln-Mülheimer Hafen, 1959, Linolschnitt, 29,0 x 20,8 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. G 1241

Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen, 1971 (a), o. S.

Abb. 34, Max Valerius, Industrie, 1962, Öl auf Papier, 47,5 x 68,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 589

Bildnachweis: Kunsthalle Recklinghausen

Abb. 35, Max Valerius, Die Kühe klagen an, o. J., Sammlung Dr. Paul Weyand, Bochum

Bildnachweis: Sammlung Dr. Paul Weyand, Bochum

Abb. 36, Franz Klekawka, Schleuse Henrichenburg, 1958, Öl auf Hartfaser, 36,0 x 44,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 765

Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen 1963, o. S.

Abb. 37, Karl Hertmann, Tante Rosa, 1961, Öl auf Leinwand, 50,0 x 36,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 709

Bildnachweis: Grochowiak 1976, S. 127.

Abb. 38, Karl Hertmann, Bei der Morgenwäsche, 1962, Öl auf Leinwand, 53,0 x 44,5 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 630

Bildnachweis: Kunsthalle Recklinghausen

Abb. 39, Karl Hertmann, Bei der Abendwäsche, 1964, Öl auf Leinwand, 50,0 x 40,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 788

© Kunsthalle Recklinghausen

Abb. 40, George Segal, Woman Washing her Feet in a Sink, 1964/65, Gips, Waschbecken, Stuhl, H. 152,0 cm, Köln, Museum Ludwig, Inv.-Nr. ML 01125

Bildnachweis: <https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05020822>, aufgerufen am 26.09.2020 / Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c007155

Abb. 41, Hans Koehn, Reiterin, 1962, Öl auf Hartfaser, 39,0 x 29,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 710

Bildnachweis: Grochowiak 1976, S. 139.

Abb. 42, Hans Koehn, Das Schloß, 1958, Öl auf Hartfaser, 40,0 x 49,5 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 361
Bildnachweis: Jürgen Spiler

Abb. 43, Erich Bödeker, Heiliger Christophorus, 1960, Beton mit Ast als Stab, bemalt, H. 96 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. S 605
Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen, 1971 (a), o. S.

Abb. 44, Erich Bödeker, Madonna, 1960, Beton, bemalt, H. 78,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. S 606
Bildnachweis: Handaufnahme, Ausst. Dortmund 2018.

Abb. 45, Franz Klekawka, In Memoriam Erich Bödeker, 1971, Öl auf Leinwand, 50,0 x 100,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 1141
Bildnachweis: Handaufnahme, Ausst. Dortmund 2018.

Abb. 46, Abb. 47, Ansichten der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“, 1963
Bildnachweis: o. V.: Form und Technik, S. 524, Ruhrfestspiel-Archiv, G 74.

Abb. 48, Abb. 49, Ansichten der Ausstellung „Laienkunst im Ruhrgebiet“, 1963
Bildnachweis: o. V.: Herner Künstler stellen aus, 12.06.1963, Ruhrfestspiel-Archiv, G 74.

Abb. 50, Ansicht der Ausstellung „Laienkunst in Österreich“, 1964
Bildnachweis: o. V.: Kräfte gegen die Entfremdung, 23.05.1964.

Abb. 51, Gudrun Gräbner: Frau in der Küche, o. A., Pastell, 70 x 50 cm
Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen 1964, o. S.

Abb. 52, Friedrich Gerlach, Die Phantasie, 1967, Öl auf Hartfaser, 80 x 50 cm
Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

Abb. 53, Erich Bödeker, Leute von heute sehen Adams und Evas Sündenfall zu, 1968/69, Holz- und Zementfiguren, mehrteilig
Bildnachweis: Grochowiak 1976, S. 122.

Abb. 54, Erich Bödeker, Delfin, o. J., Beton, Eisen, Holz, 177,0 x 39,0 x 42,0 cm, Sammlung Zander, Bönningheim
Bildnachweis: <https://sammlung-zander.de/erich-boedeker/>, zuletzt aufgerufen am 16.09.2020 / Sammlung Zander

Abb. 55, Constantin Brancusi, L'Oiseau dans l'espace, 1925, Centre Pompidou, CNAC-MNAM
Bildnachweis: Kat. Ausst. Essen 2015/2016, S. 73.

Abb. 56, Pablo Picasso, Die Frau mit dem grünen Haar, 1949, Lithografie, Picasso Museum Münster
Bildnachweis: <https://www.kunstmuseum-picasso-muenster.de/museum/sammlungen/pablo-picasso-das-lithografische-werk/>, zuletzt aufgerufen am 16.09.2020 / Graphikmuseum Pablo Picasso Münster

Abb. 57, Erich Bödeker, Hund, o. J., Beton, 53 cm

Bildnachweis: <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/erich-b%C3%B6deker/hund-oIsM6beth1b3Lqmm-roJQQ2>, zuletzt aufgerufen am 16.09.2020.

Abb. 58, Franz Klekawka in der Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“, 1971
Bildnachweis: Ruhrfestspiel-Archiv, G-206

Abb. 59, Karl Hertmann in der Ausstellung „Werke und Werkstatt naiver Kunst“, 1971
Bildnachweis: Ruhrfestspiele Recklinghausen / Pölking 1996, S. 255.

Abb. 60, Franz Klekawka, Orchesterprobe, 1966, Öl auf Leinwand, 47,0 x 70,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 816
Bildnachweis: Kat. Ausst. Dortmund, 2004/2005, o. S.

Abb. 61, Franz Klekawka, War-Requiem, 1969, Öl auf Hartfaser, 51,0 x 80,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 994
Bildnachweis: Kat. Ausst. Dortmund, 2004/2005, o. S.

Abb. 62, Klekawka, Skizze zu War-Requiem, o. J. Nachlass Franz Klekawka, Hoesch-Museum, Dortmund
Bildnachweis: Handaufnahme, Nachlass Franz Klekawka, Hoesch-Museum, Dortmund

Abb. 63, Foto von Klekawka bei der Anfertigung einer Skizze, o. J.
Bildnachweis: Vgl. Franz Klekawka. Schlosser bei Hoesch und naiver Maler, hrsg. von Freunde des Hoesch-Museums e. V., Ausst.-Kat. Hoesch-Museum, Bönen 2018, S. 6.

Abb. 64, Foto von Klekawka an der Staffelei, o. J., Nachlass Franz Klekawka, Hoesch Museum Dortmund.
Bildnachweis: Handaufnahme, Nachlass Franz Klekawka, Hoesch-Museum, Dortmund

Abb. 65, Studien zum Gemälde „Reihenweise Arschvoll, o. J.
Bildnachweis: Handaufnahme, Nachlass Franz Klekawka, Hoesch-Museum, Dortmund

Abb. 66, Franz Klekawka, Ölpumpen in Lüneburger Heide (Wietze/Celle), o. J., Filzstift (?) auf Papier, Nachlass Franz Klekawka, Hoesch-Museum, Dortmund
Bildnachweis: Handaufnahme, Nachlass Franz Klekawka, Hoesch-Museum, Dortmund

Abb. 67, Franz Klekawka, Demonstration, 1970, Öl auf Leinwand, 36,5 x 48,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 1306
Bildnachweis: Kat.-Ausst. Recklinghausen 1978, o. S.

Abb. 68, Max Valerius, Der zornige Berggeist, o. J., Öl auf Leinwand, 80,0 x 60,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 1398
Bildnachweis: Kunsthalle Recklinghausen

Abb. 69, Egon Schiele, Agonie, 1912, Öl auf Leinwand, 70,0 x 80,0 cm, München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. 13073
Bildnachweis: <https://www.pinakothek.de/kunst/egon-schiele/agonie>, aufgerufen am 26.09.2020, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Abb. 70, Friedrich Gerlach, Die Entwichenen, 1967, Öl auf Hartfaser, 45,0 x 61,0 cm, Sammlung Bruno Bischofberger / Galerie Bischofberger, Zürich

Bildnachweis: Kat. Ausst. Oberhausen 2000, S. 87

Abb. 71, Friedrich Gerlach, Illusion, 1971, Öl auf Hartfaser, 80,0 x 60,0 cm

Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen 1973, o. S.

Abb. 72, Max Valerius, Abstich, Öl auf Hartfaser, 1965, 80,0 x 60,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 1176

Bildnachweis: Kat. Ausst. Oberhausen 2000, S. 35

Abb. 73, Max Valerius, Arbeitspause am Hochofen, 1965, Öl auf Leinwand, 61,0 x 81,5 cm (Gemälde), 70,5 x 90,0 cm (Rahmen), Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 1176

Bildnachweis: Kat. Ausst. Dortmund 2010, S. 41.

Abb. 74, Franz Brandes, Schichtwechsel, 1962, Öl auf Hartfaser, 70,0 x 50,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 1025

Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen, 1971 (a), o. S.

Abb. 75, Franz Klekawka, Knappenfest, 1971, Öl auf Hartfaser, 50,0 x 70,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 1142

Bildnachweis: Kat. Ausst. Oberhausen 2000, S. 17

Abb. 76, Franz Klekawka, „Taubenkasper“, 1966, Öl auf Papier, 35,0 x 47,5 cm

Bildnachweis: Kat. Ausst. Recklinghausen 1971, o. S.

Abb. 77, Franz Klekawka, Säureschlosser, o. J., Fotokopie von Zeichnung, Sammlung Paul Weyand, Bochum

Bildnachweis: Handaufnahme, Sammlung Paul Weyand, Bochum

Abb. 78, Franz Klekawka, 1. Mai 1971, 1971, Öl auf Leinwand, 50,0 x 70,0 cm, Kunsthalle Recklinghausen, Inv.-Nr. M 1305

Bildnachweis: Kunsthalle Recklinghausen