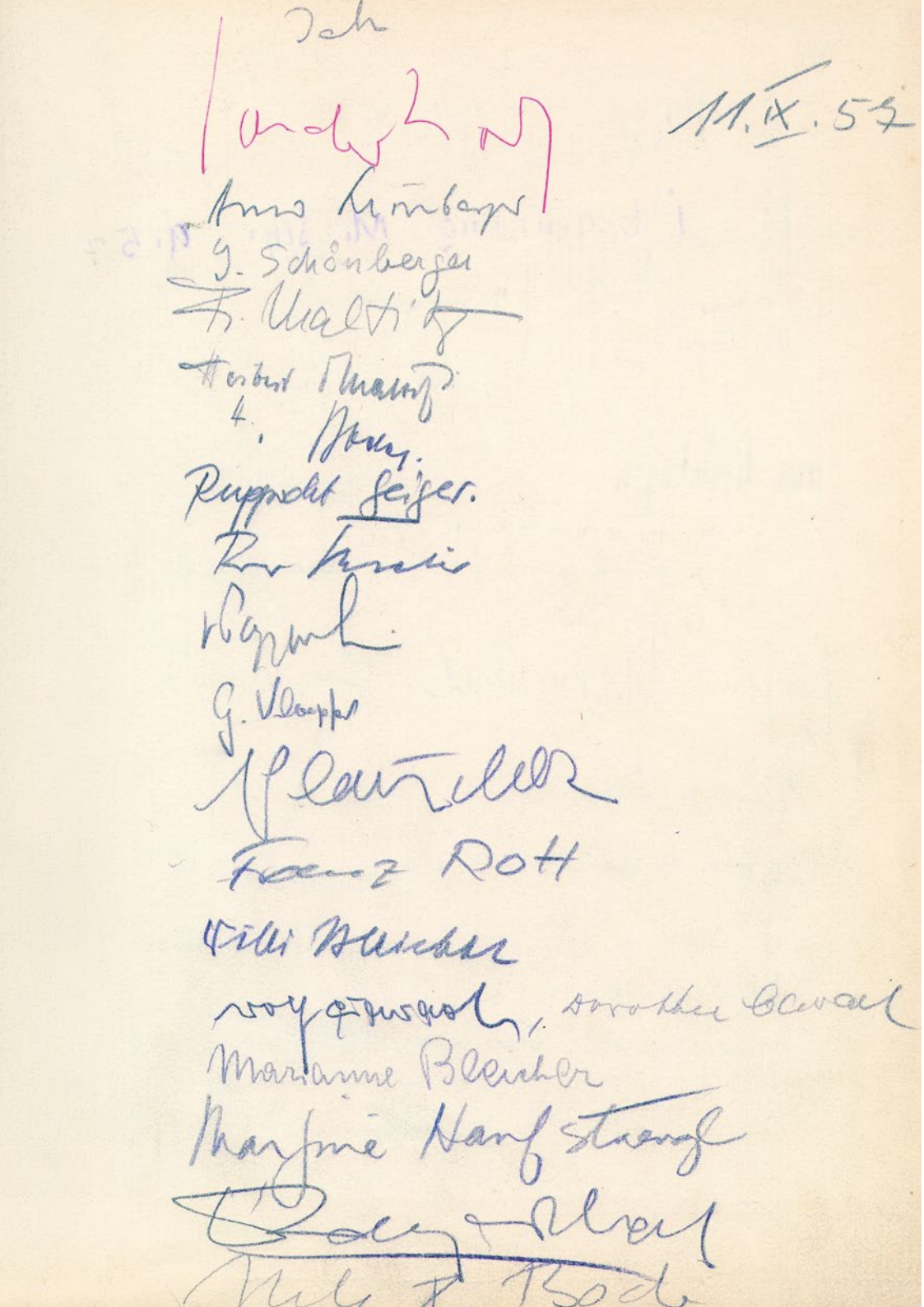
Otto van de Loo zum Hundertsten!

BILDER WIE ENERGIE MASCHINEN

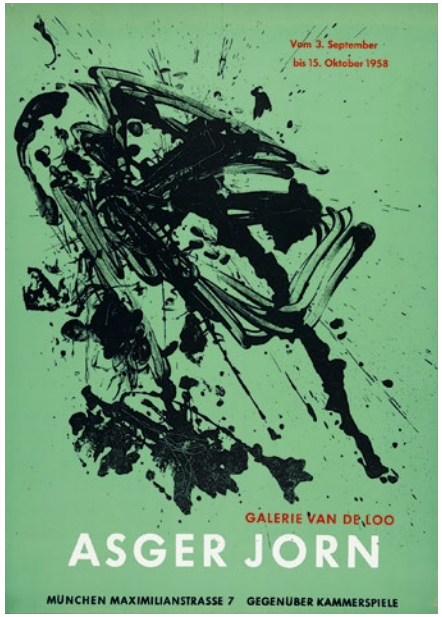
10.2. ——— 12.5.2024



SAAL 2

FORMLOSE KUNST ALS EXISTENTIELLER AUSDRUCK

Mit der Eröffnung seiner Galerie 1957 wollte Otto van de Loo die Kunst seiner Gegenwart öffentlich wahrnehmbar machen. Er zeigte Positionen, die ihn besonders berührten und denen gemeinsam war, dass sie keinen Stil vertraten. Vielmehr zeichnete sie aus, dass sie nach dem Grauen des Zweiten Weltkriegs neue Wege bestreiten und alles Bestehende hinter sich lassen wollten. Die Werke eint ein expressiver, stark gestischer Ausdruck, der ästhetische Konventionen sprengte. Kunsthistorisch wurde dies als Versicherung der eigenen Existenz gelesen, weil sich die Bewegung des malenden Körpers im Farbauftrag nachvollziehen lässt. Für die derart unterschiedlichen Ausdrucksformen etablierte sich in der Nachkriegszeit bald der Begriff des Informel. Zu Beginn meinte dies wirklich eine Formlosigkeit, die Konventionen und Kategorien untergrub und vor allem an einer Ursprünglichkeit und Unvermitteltheit interessiert war – aber auch an Schmutz, Unrat, Chaos und dem Rohen als Ausdruck eines Widerstands gegen die Ästhetik des überwundenen Faschismus. Bezugspunkte waren unter anderem die Kunst von Kindern und Menschen mit psychischen Ausnahmeerfahrungen, asiatische Kalligrafie und das automatische Schreiben, das der Surrealismus hervorgebracht hatte. Die Werke von Jean Dubuffet, Lothar Fischer, Asger Jorn, Henri Michaux, Carl-Henning Pedersen, Heimrad Prem und Judit Reigl sind hier besonders sprechend. Die Entstehungszeiten dieser Werke von den 1940er bis zu den 1960er Jahren zeigen, dass sich diese Bezüge nicht abnutzen. Der Begriff des Informel tat es hingegen. Mit der zunehmenden Etablierung der informellen Kunst geriet sie selbst unter Verdacht, nur noch brav eine Formel zu bedienen. Damit stellt sich die Frage nach der Authentizität und Absicht eines Werks. Die Arbeiten, die Otto van de Loo zeigte und selbst sammelte, verdichten oftmals die menschliche Erfahrung, auch die von Trauma und Schmerz. Die Ölkreidezeichnug *Kalvarienberg* von Helmut Sturm, die unbetitelten Blätter von HP Zimmer und Lothar Fischer, aber auch



2

1 Erste Seite des Gästebuchs der Galerie van de Loo

2 Plakat zur ersten Ausstellung Asger Jorns in der Galerie vom 3. September bis zum 15. Oktober 1958

3 Ansicht der Ausstellung *Exposition International d'Art Expériment, Cobra* im Stedelijk Museum in Amsterdam 1949, Photo courtesy Stedelijk Museum Amsterdam

3

die *Foule*, also Menschenmenge, genannte Arbeit von Antonio Saura vermitteln dies. Besonders eindrücklich bearbeiten die Brandzeichnungen von E. R. Nele und der Siebdruck von Wolf Vostell die Schreckenserfahrung des Holocaust, dessen Opfern eine bildliche Würde entgegenbracht wird.

SAAL 3

KRAFT DER KOLLEKTIVE

Die Galeristentätigkeit erschien Otto van de Loo auch deshalb äußerst reizvoll, weil sie ihn in direkten Kontakt mit Künstlerinnen und Künstlern brachte. Besonders prägend hierfür war eine Einladung zu einer Sitzung der 1948 in Recklinghausen gegründeten Künstlergruppe Junger Westen. Van de Loo konnte atemberaubenden Auseinandersetzungen über Bildvorstellungen und die Frage, ob man abstrakt malen solle oder nicht, beiwohnen. Die tiefe Faszination hierfür und sein Wissensdurst führten zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den theoretischen Fragen der Kunst.

Kollektive, die sich gemeinschaftlich ästhetischen und gesellschaftlichen Problemen und Theorien widmeten, sollten das Galerieprogramm bestimmen. Neben dem bis 1962 bestehenden Jungen Westen, zu dem u.a. Emil Schumacher zählte, war mit Pierre Alechinsky, Karel Appel, Constant und Asger Jorn die Gruppe CoBrA zentral vertreten. Die Galerie van de Loo wurde 1963 im Münchner Abendblatt gar als »COBRA-Stützpunkt« bezeichnet. 1948 in Paris von Künstlern aus Dänemark, Belgien und den Niederlanden, allen voran dem Dänen Asger Jorn, ins Leben gerufen, setzt sich der Name aus den Anfangsbuchstaben der Städte Kopenhagen, Brüssel und Amsterdam zusammen. Die Gruppe war, wie viele europäische Gruppierungen der Zeit, von relativ kurzer Dauer und existierte nur bis 1951. Was CoBrA aber wie diese anderen Gruppierungen auszeichnete, war eine Kritik an der Kunst des Surrealismus und eine Skepsis gegenüber der in der Nachkriegszeit dominant gewordenen abstrakten Kunst. Bei der CoBrA trifft starke Farbigkeit auf figurative Formen. Der Bezug auf Kunst von Kindern

4 Text der Einladungskarte zur Ausstellung von Pinot Gallizio vom 15. April bis zum 8. Mai 1959

5 Pinot Gallizio, Otto und Heike van de Loo sowie Giorgio Gallizio am Abend der Ausstellungseröffnung, Fotografie von Felicitas Timpe

Ein Haus voll schöner Bilder
erwartet Sie.
Über 200 Meter Malerei
in Öl und Kunstharz,
darunter viele Schlager.
Unser Großeinkauf
bietet Ihnen viele Vorteile.

Ausstellung industrieller Malerei

PINOT-GALLIZIO

Enorme Auswahl zu günstigen Preisen.
Ein Besuch lohnt sich.

Auswärtsversand — Verlangen Sie Katalog.

Eröffnung am 15. April 20.15 Uhr

OTTO VAN DE LOO

4

5

und Menschen mit psychischen Ausnahmeerfahrungen bildete bereits in der Klassischen Moderne eine Quelle der Inspiration auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Durch die erlebten Schrecken des Zweiten Weltkriegs bezieht sich die Gruppe CoBrA noch intensiver auf den unverfälschten und rohen Ausdruck. Ideologisch war für die CoBrA der Kommunismus ein wichtiger Bezugspunkt, wobei der Stalinismus und die Ästhetik des Sozialistischen Realismus abgelehnt wurden.

Diese Einstellung setzte sich in weiteren Gruppierungen fort: dem Mouvement international pour un Bauhaus Imaginiste (Internationale Bewegung für ein Imaginäres Bauhaus), das 1954 von Constant, Jorn und dem Italiener Pinot Gallizio gegründet wurde, sowie 1957 darauffolgend die Situationistische Internationale. Gallizio und Jorn hatten 1955 zudem das *Laboratorio Sperimentale* (Experimentelles Labor) in Albisola gegründet, wo auch die Mitglieder der Gruppe SPUR an Gemeinschaftsarbeiten malten. Die Gruppe SPUR bildete später die deutsche Sektion der Situationistischen Internationale. Kongenial löst Pinot Gallizios *pittura industriale* (Industrielle Malerei) den politischen Anspruch auf Teilhabe und Gleichberechtigung sowie das Ineinander Aufgehen von Kunst und Leben all dieser Bewegungen ein: Er konzipierte seine industrielle Malerei als erschwingliche Meterware, die, wie bei seiner Aktion 1959 in der Galerie van de Loo, zum Verkauf stand und die etwa zum Schneidern von Kleidung verwendet werden konnte. Besonders schön wurde dies von Heike van de Loo vorgeführt.

In Anlehnung an die experimentelle Ausstellung der CoBrA 1949 im Amsterdamer Stedelijk Museum sind die Arbeiten von Mitgliedern der verschiedenen Gruppierungen, aber auch von Einzelpositionen der Galerie van de Loo in diesem Saal spielerisch über die Wände versprengt gehängt. Grafiken und Plastiken finden sich in Gruppen auf Podesten installiert. Dieses chaotische Nebeneinander ist auch eine Einladung, die etablierten kunsthistorischen Zuordnungen zu befragen und gemeinsame Nenner zu entdecken. Neben der Erfahrung von Gewalt durch den Zweiten Weltkrieg, wie sie sich in den Bronzen von E. R. Nele und dem Werk von Antoni Tàpies durch harsche Modellierungen zeigt, drücken sich gerade in den energischen Gesten aller Künstlerinnen und Künstler Lebenskraft und -lust aus.

6

7

6 Asger Jorn in seinem Atelier in Colombes bei Paris, um 1972

7 Otto van de Loo und Asger Jorn mit Jorns Gemälde *Ausverkauf einer Seele* (1958-59, heute Guggenheim Museum) vor dem Privathaus der Familie van de Loo in der Eisenacherstraße

ASGER JORN

Wenn Asger Jorn nachts in der Eisenacher Straße 15 ein Bild fertiggemalt hatte, erfuhren Heike und Otto van de Loo davon, weil plötzlich das Licht in ihrem Schlafzimmer anging und ihnen stolz das neue Werk präsentiert wurde. Von dieser Anekdote berichtet Otto van de Loo im Vorwort von *Asger Jorn in München. Dokumentation seines malerischen Werks*. Es ist eine Zusammenstellung aller seit Jorns erstem Aufenthalt bei Familie van de Loo Ende 1957 in München entstandenen 146 Gemälde. Hier im Saal zählen *Wiedersehen am Todesufer* (1958), *Abendständchen* (1960), *Comme si les cygnes chantent*, *Mondjäger* und *Huckepack Depp* (alle drei Werke 1963) zu diesen. Jorn besaß eine schier unfassbare Schaffenskraft. Neben zahllosen Gemälden, Keramiken und Skulpturen sowie seiner Arbeit als Gründungsmitglied vieler Künstlergruppierungen, widmete er sich einem Projekt, das in 32 Bänden die Geschichte der nordischen Kunst darstellen sollte. Die Bedeutung der nordischen Kultur zeigt sich in den Formen und Figuren Jorns, zum Beispiel bei *Echter Kobold* (1958/1959, Saal 3) und *Abendständchen*. Letzteres zeigt nicht nur eine beseelte Natur, sondern ist auch eine von Jorns sogenannten Modifikationen, für die er existierende realistische Gemälde übermalte. Als Jorn Mitglied der CoBrA war, hatte er vorgeschlagen, es solle eine Abteilung innerhalb der Gruppe geben, die sich der Verbesserung von bestehenden Bildern oder ganzer Museen widme. Ein spielerischer Angriff auf den kunsthistorischen Kanon wie auf soziale Machtstrukturen, ist die Produktion von Kunst doch über Jahrhunderte an kirchliche und bürgerliche Eliten geknüpft gewesen. Jorn war zeitlebens dem Kommunismus zugeneigt. Ein Bild wie *Master and Servant* (1949/50) kann als Ablehnung monströser Herrschaftsverhältnisse und gesellschaftlicher Hierarchien gelesen werden. Als Gründungsmitglied der linksintellektuellen Situationistischen Internationale (S. I.) galten Jorns Anstrengungen einer Kritik an Kapitalismus und Konsumgesellschaft. Jorn wurde wie andere Künstlerinnen und Künstler, etwa die Gruppe SPUR, 1962 aus der S. I. ausgeschlossen, weil er weiterhin Kunstwerke produzieren und im Kunsthandel vertreiben wollte. Seine Schriften – neben Artikeln sind es 23 Bücher, von denen Otto van de Loo einige auf Deutsch publizierte – zeigen, dass

8 Situationistenfest im April 1959 im Wohnzimmer von Heike und Otto van de Loo. Sitzend: Heinz Höfl, Otto van de Loo, betrunkener Nachbar, Guy Debord, Heike van de Loo, Constant, Gretel Stadler, HP Zimmer; kniend: Giorgio Gallizio; stehend: Armando, Asger Jorn, Pinot Gallizio, Helmut Sturm, Erwin Eisch, Heimrad Prem, Maurice Wyckaert

9 Pinot Gallizio und die Gruppe SPUR, um 1962, Fotografie von Monika Prem

8

9

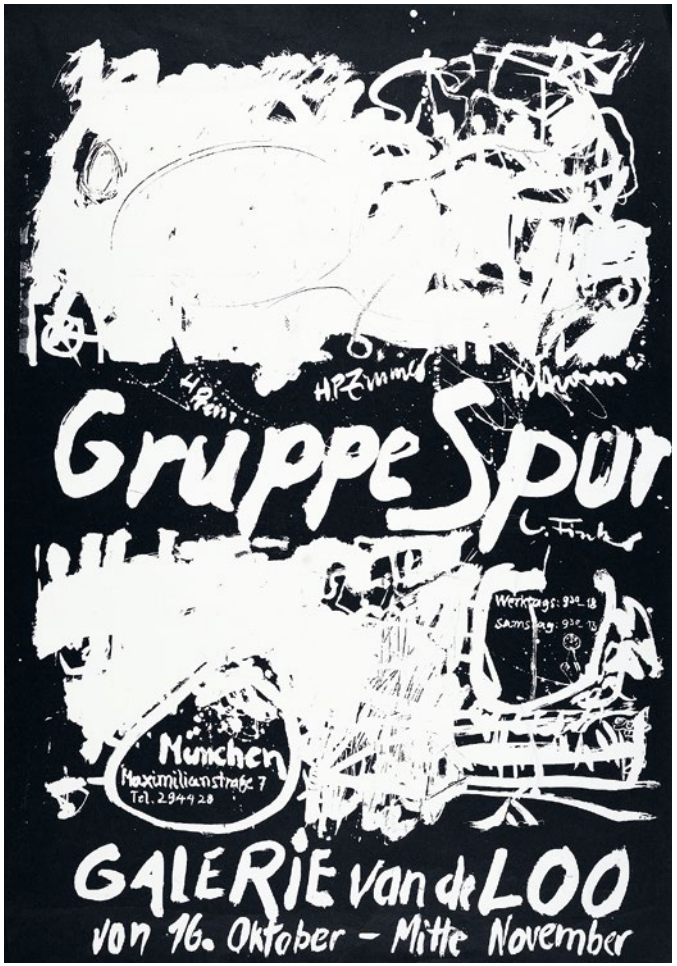
Jorn zeitlebens an gesellschaftlichen, philosophischen und ästhetischen Fragen interessiert war und dabei keine Zugeständnisse machte. Seine auf Teilhabe und Gleichberechtigung zielende Grundeinstellung zeigt sich auch in der Gründung des Museum Jorn. Es liegt in Silkeborg, der Heimatstadt des Künstlers in der jütländischen Peripherie. Jorn wollte Kunst für jeden und jede zugänglich und verständlich machen.

SAAL 5

GRUPPE SPUR

Die Künstler der Gruppe SPUR hatten Otto van de Loo bereits im September 1957 aufgesucht, als dieser gerade seine Galerie eröffnet hatte. Während der Galerist der Anfrage nach einer Ausstellung nicht nachkam, so kaufte er doch einige Arbeiten. Einer Anekdote zufolge soll der Funke zwischen Otto van de Loo und den jungen Künstlern bei einem Besuch des Schwabinger Kunstzelts 1958 übergesprungen sein. Dorthin waren van de Loo und Asger Jorn gegangen, um ein Bier zu trinken. Jorn kannte und schätzte die SPUR und ermutigte van de Loo sich mit ihnen näher auszutauschen. Die erste Ausstellung bei van de Loo fand dann im Herbst 1959 statt. Heimrad Prem, Helmut Sturm und Lothar Fischer hatten sich 1952 an der Akademie der Bildenden Künste in München kennengelernt und fünf Jahre später zunächst zu einer Ausstellungsgemeinschaft zusammengeschlossen, zu der neben anderen auch HP Zimmer zählte. In das Jahr 1957 wird die Gründung der Gruppe datiert, wenn auch von den Beteiligten mit unterschiedlichen Ereignissen verknüpft.

Die Gruppe SPUR interessierte sich ebenso für ästhetische wie für politische Fragen. Wesentlich war dabei die Organisation als Kollektiv mit gemeinschaftlicher Arbeit. Aus dieser gingen Kunstwerke, Aktionen, Manifeste, Flugblätter und die Zeitschrift SPUR hervor. Die Bildsprache der SPUR bezog wesentliche Impulse aus der unmittelbaren Nachkriegsavantgarde mit ein, wie beispielsweise der der CoBrA. Ebenso bezog sie sich auf die im Nationalsozialismus gewaltsam als »entartet« verdrängte expressionistische Ästhetik. Das Kindlich-Naive ihrer Ausdrucksformen verbanden die SPUR-Künstler



10

10 Plakat zur ersten Ausstellung der Gruppe SPUR vom 17. Oktober bis zum 21. November 1959

11 Das durch einen Bombenangriff zerstörte Märkischen Museum in Witten, 1944

11

mit einem albernen, teils ätzenden Humor und gelangten so zu einer abstrakt-figurativen Aggression. Otto van de Loo bewegte letzteres besonders, auch bei seinen anderen Programmkünstlerinnen und -künstlern.

Der »kulturelle Putsch«, den die Gruppe SPUR auslösen wollte, zielte auf die gesättigte Wohlstandsgesellschaft der frühen Bundesrepublik, die in den späten 1950er Jahren einsetzte und nur allzu bereit war, sich in einer bequemen Geschichtsvergessenheit einzurichten. Aus dieser Geisteshaltung ihrer Umwelt erklärt sich, warum der sogenannte Bense-Skandal 1959 nicht allein für großes Unbehagen, sondern regelrechte Erzürnung in der öffentlichen Wahrnehmung sorgte. Die SPUR verlas zur Eröffnung ihrer *Extremisten-Realisten*-Ausstellung eine fingierte Rede des angeblich verhinderten Philosophen Max Bense. Die Collage aus widersinnig zusammengefügten Textpassagen Benses wurde von Publikum und Presse euphorisch aufgenommen. Die Aktion, einmal aufgedeckt, entlarvte auf beschämende Weise die gesellschaftliche Autoritätshörigkeit. Aufgrund ihres derart politischen Engagements wurde die Gruppe SPUR im selben Jahr in die Situationistische Internationale aufgenommen, deren dritte Konferenz in München stattgefunden hatte. Im Rahmen dieser linksintellektuellen und kapitalismuskritischen Vereinigung entstand 1961 als Gemeinschaftsarbeit der Kurzfilm *So ein Ding muss ich auch haben*. Im selben Jahr erschienen die ersten drei Hefte der Zeitschrift SPUR, die Otto van de Loo mitfinanzierte. Die S. I. war dem Kunsthandel als Teil des marktwirtschaftlichen Systems feindlich gegenüber eingestellt. Über diese weltfremde Haltung, die fernab jeglicher Lebensrealität von Künstlerinnen und Künstlern war, belustigte sich die SPUR. Als Aprilscherz erhielt ihr Galerist 1961 ein Telegramm, das die Aufkündigung der Zusammenarbeit ankündigte. Aufgrund ihrer weiterhin bestehenden Verbindung zur Galerie van de Loo und ihrer Weigerung sich vollkommen anonym zu geben und nur noch im Kollektiv Kunst zu schaffen, wurde die Gruppe im Februar des Folgejahres aus der S. I. ausgeschlossen. Das Vertrauensverhältnis zwischen den Künstlern und ihrem Galeristen sollte sich im Folgenden auch während der sogenannten SPUR-Prozesse beweisen. Angeklagt wurde die Gruppe wegen gotteslästerlicher und pornografischer Inhalte ihrer Publikationen sowie deren öffentlicher Verbreitung. Van de Loo beteiligte sich an den Kosten für den Rechtsbeistand. Verteidigt wurde nichts Geringeres als die Freiheit der Kunst. Die Prozesse resultierten in einem Freispruch für Helmut Sturm und fünfwöchigen Haftstrafen auf Bewährung für

12 Peter Emil Noelle mit Mitarbeiterinnen des Märkischen Museums in Witten, 1930er Jahre

13 Fest zum fünfjährigen Bestehen des Kinderforums der Galerie van de Loo 1975

12

13

die anderen Gruppenmitglieder. Die Bedeutung dieses Kampfes für die künstlerische Freiheit, wurde damals auch in der Presse deutlich registriert. Über die Auflösung der Gruppe SPUR im Jahr 1965 hinaus blieben Fischer, Prem, Sturm und Zimmer als individuelle Künstler mit ihrem Galeristen Otto van de Loo eng verbunden.

SAAL 6

OTTO VAN DE LOO – EIN KUNSTVERMITTLER

»Eine wunderbare Geschichte einer aus dem Häuschen geratenen Leidenschaft für die Bildkunst der Gegenwart« – diese Formulierung Otto van de Loos aus seiner Rede zur Übergabe seiner Schenkung in Emden am 2. Oktober 2000 trifft umstandslos auf seinen Werdegang als Galeristen, Sammler und Publizist zu. Sein über die die aktive Zeit seiner Galeristen-Tätigkeit weit hinausreichendes Engagement war getragen von einer Begeisterung für die Kunst seiner Zeit. Die Werke, aber auch die persönliche Bekanntschaft und Freundschaft zu Künstlerinnen und Künstlern, ließen ihn nach eigner Aussage auch beruflich schwierige Zeiten überstehen und durchhalten. Otto van de Loos Selbstverständnis war das eines Pilotgaleristen, der sich ganz und gar für die von ihm vertretenen künstlerischen Positionen einsetzte: sie ausstellte, Kataloge und Plakate mit ihnen produzierte. Dabei öffnete er sich sehr wohl für neue Entwicklungen. Die Forum Galerie van de Loo war von April 1968 bis 1970 ein Ort für Kunstformen, die sich durch einen Aufführungscharakter und die Teilhabe durch das Publikum auszeichneten. Zu nennen sind hier die Aktionen von Wolf Vostell und von Hermann Nitsch (das einzige Mal in München), aber auch die als Spielfiguren entworfenen magnetischen Objekte von E. R. Nele. Seine Leidenschaft für die intellektuelle Denkarbeit – die sich im Übrigen in seinen eigenen lesenswerten Texten spiegelt – tritt in der Schriftenreihe *Texte zur Kunst* besonders hervor. Acht Bände sind in der Zeit von 1982 bis 1998 erschienen, zuletzt fortgesetzt von Marie-José van de Loo. Sie sind äußerst vielgestaltig und widmen sich Werkkonvoluten, wie den Münchner Bildern von Asger Jorn oder dem Spätwerk

14

14 Heike und Otto van de Loo 1963 in Lausanne vor dem Eingang zum 1er Salon International de Galeries Pilotes

15 Otto van de Loo mit Werken von Saura, Alechinsky, Jorn, Prem und Bachmayer in seiner Wohnung, um 1988, Fotografie von Guido Mangold

15

von Alfred Kremer, bis hin zu kunstphilosophischen Abhandlungen, wie die von Thierry de Duve oder Hans Matthäus Bachmayer.

Zentral für Otto van de Loos Kunstverständnis und seine eigene Arbeit war, dass er in der Begegnung mit Kunst die Möglichkeit sah, sich mit der eigenen Existenz auseinanderzusetzen. So wundert es nicht, dass sich sein Engagement nicht allein auf Erwachsene richtete, sondern gerade Kinder und Jugendliche durch den Kontakt zu Künstlerinnen und Künstlern und die eigene schöpferische Arbeit zu einem festen Bestandteil des Kosmos van de Loo wurde. Seit 1970 gibt es in München das Kinderforum van de Loo, das die Forum Galerie van de Loo ablöste. Der Gedanke, existentielle Erfahrungen mit und durch Kunst zu vermitteln, gründet – das wurde Otto van de Loo nicht müde zu betonen – in seiner Schulzeit. War er in der 1930er Jahren noch als »Hitlerjunge« nach München gefahren, um sich *Die Große Deutsche Kunstausstellung* der Nationalsozialisten im Haus der Deutschen Kunst anzusehen und sich über die in einer Galerie ausgestellte »entartete« expressionistische Kunst zu belustigen, so sollte er nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs eine ganz andere Kunsterfahrung machen. Als Kriegsrückkehrer wieder in seiner Heimatstadt Witten, assistierte er freiwillig seinem alten Lehrer Peter Emil Noelle, der vormals Rektor des Wittener Ruhr-Gymnasiums und gleichzeitig Direktor des Märkischen Museums in Witten war. Von den Nazis geschasst aufgrund seiner Loyalität zur Avantgarde, setzten die Alliierten Noelle nach dem Krieg unmittelbar wieder als Direktor in Witten ein. Diese charismatische Persönlichkeit, die sich voller Tatendrang der Kunst verschrieben hatte und diese bereits in der Ruine des Museums zeigte, wie auch im Bahnhof und an anderen Orten in der Stadt, galt van de Loos wiederholt geäußerter Dank. Noelle ist es auch, dem die eingangs zitierte Formulierung in van de Loos Emder Rede galt. Damit wird noch einmal deutlich, woher Otto van de Loos Leidenschaft für eine so vehement formulierte ästhetische Lebensenergie in der Kunst und für die Kunst rührt.

16

Studium:
Kunstgewerbeschule und Kunstakademie in Oslo — bei Prof. Steinhof, Wien -
1929 erster Aufenthalt in Paris und Dresden -
1935—39 Reisen durch Europa -
seit 1952 lebt sie in Paris -

Ausstellungen
in Dresden, Oslo, Stockholm, Berlin und Paris -
Mitglied der Galerie de France - dort Februar 1958 bedeutende Einzelausstellung

Literatur:
Cimaise, mars 1955 -
Art d'aujourd'hui, fevrier 1954

Anna-Eva Bergman
Norwegerin
geb. in Stockholm (Schweden)

16 Doppelseite des Kataloges zur Ausstellung von Anna-Eva Bergman vom 12. Mai bis 6. Juni 1959

17 Ansicht der Ausstellung von E. R. Nele in der Galerie von Mitte Februar bis Mitte März 1960

17

SAAL 7 & SAAL 8

FRÜHE KÜNSTLERINNEN

Betrachtet man die »Künstler-Équipe« der Galerie van de Loo, wie Hans Platschek sie in seiner Serie *16 Maler + 1* (1992) porträtierte, kann schnell der Eindruck entstehen, es handelte sich wirklich nur um eine Mannschaft. Tatsächlich aber präsentierte Otto van de Loo, wenn auch in einem für die Kunstgeschichte typisch kleinen Anteil, früh das Werk von Künstlerinnen.

Bereits die neunte Ausstellung war mit Anna-Eva Bergman einer Künstlerin mit einem äußerst eigenständigen Ausdruck gewidmet. Ihr Werk entzog sich ab Mitte der 1950er Jahre jeder stilistischen Zuordnung. Bergman hatte begonnen mit Metallfolie geschlossene abstrakte Gebilde auf ihre Bildflächen zu komponieren und so gleichermaßen Lichtreflexive als Ausdrucksmittel einzusetzen wie Anspielungen auf eine erhabene Natur- und Landschaftserfahrung zu formulieren. Mit ihrer Materialwahl bewies Bergman darüber hinaus, dass ihr, die sowohl an Kunstakademien wie an Kunstgewerbeschulen studiert hatte, eine Hierarchie der Künste fremd war.

Diese Haltung zeichnet auch eine weitere Künstlerin aus, die wie Bergman im Zeitraum ihrer Kollaboration mit van de Loo bereits erfolgreich war. E. R. Nele widmete sich nach ihrem Kunststudium in Berlin und in London, wo sie an der Central School of Arts and Crafts ausgebildet wurde – gleichermaßen der Metallbildhauerei, der Schmuck- und Möbelgestaltung. Bereits 1956 wurde ihr vierundzwanzigjährig eine Ausstellung ihrer Schmuckarbeiten im Amsterdamer Stedelijk Museum zuteil. 1958 folgte ein weiterer Durchbruch mit einer Skulptur für die Weltausstellung in Brüssel und 1959 die Teilnahme an der Documenta II, bei der auch Bergman vertreten war. Bei Otto van de Loo stellte Nele 1960 und 1962 sowohl abstrakte wie figürliche Bronzen aus, die gerade in ihrem unruhigen Duktus die expressive Lebendigkeit des frühen Informel besitzen und mit ihren Themen Kriegsgräuel und Holocaust verarbeiten. Daneben finden sich Bronzen, die auf spontan und chaotisch wirkende Vorlage aus Pappschachteln und -stücken und anderem »armen« Material

18 Abbildung von Anja Deckers Arbeit *ROT 22* aus dem Katalog zu ihrer Ausstellung vom 20. Januar bis zum 16. Februar 1959

19 Kontaktabzug mit Porträts von Judit Reigl und Otto van de Loo in Reigls Ausstellung vom 30. Mai bis zum 23. Juni 1963

18

19

zurückgehen. Diese Arbeiten, die sich im Werk Neles auch großen Dimensionen finden, verkörpern Vorstellungen von Lebensräumen und -formen.

Die Verwunderung darüber, dass Künstlerinnen eigenständige Ästhetiken entwickeln, bekunden Reaktionen der Zeit mit geschlechterstereotypen Beobachtungen. So bezeichnete die FAZ Nele 1960 als »charmantes, junges Mädchen«. Über die aus Ungarn stammende, nach Frankreich ausgewanderte Malerin Judit Reigl schreibt Clemens Weiler im Katalog zur Ausstellung bei van de Loo: »Judit Reigl ist klein und zierlich. Und so frug ich sie erstaunt: Wie kommt es, dass Sie solche gewaltigen Bilder malen können?«. Bereits vier Jahre zuvor, 1954, hatte André Breton Reigl mitgeteilt, dass sie über Mittel verfüge, die ihn von Seiten einer Frau in Erstaunen versetzten und er glaube, sie sei im Stande Großes zu leisten. Er sollte recht behalten wie Reigls Malereien der 1950er und 1960er Jahre zeigen. Sie sind von der Künstlerin als Kraftfelder und Ausbrüche bezeichnet worden und zeigen Gesten, die, wie sie selbst sagte, »eher geformt und geschnitzt als gemalt« seien. Die Kratzbewegungen verschleifen die Farbe harmonisch ebenso wie sie sie angreiferisch zerstören. Auch für Anja Decker lässt sich diese Taktik beobachten. Decker ist heute zu Unrecht in Vergessenheit geraten. 1959 stellte sie bei van de Loo aus und bis 1965 an anderen Orten in München. Dann folgte ein Umzug nach Italien und die öffentliche Wahrnehmung sollte erst 1989 durch eine Retrospektive in der Münchner Galerie von Michael Pabst fortgesetzt werden. Anja Decker wird als finanziell unabhängig beschrieben. Dies erlaubte ihr eine unbekümmerte künstlerische Produktivität, die sich experimentell ereignete und nicht auf öffentliche Anerkennung und Erwerb zielte. Die Arbeiten in Öl, Tempera und besonders auch diejenigen mit Filzstift zeigen aber eine künstlerische Souveränität, die derjenigen anderer Positionen der Zeit allgemein und des Galerieprogramms von Otto van de Loo speziell in nichts nachsteht. So ist denn wohl auch die Formulierung von Franz Roh im van de Looschen Katalog als »instinktsichere Malerin« zu verstehen. Anja Decker selbst beschrieb ihr Kunstverständnis 1960 in ihrem Text *Ein Bild muss ein Maß an freiem Willen enthalten*: »Bilder wie Energiemaschinen. Bilder, die ein offenes Ganzes sind. Bilder, als Tatsachen, die sich nach verschiedenen in ihnen eingebauten Möglichkeiten entwickeln können. Bilder, die leben, die nicht Erinnerung – Abbild des Geschehenen sind – sondern im Lebensprozess begriffen sind.«

Diese Broschüre erscheint
begleitend zur Ausstellung

BILDER WIE ENERGIEMASCHINEN. OTTO VAN DE LOO ZUM HUNDERTSTEN

10. Februar bis 12. Mai 2024,
Kunsthalle Emden

Ausstellungsidee von Lisa Felicitas Mattheis
(wissenschaftliche Direktorin),
konzipiert von Kristin Schrader (Kuratorin)

Grafische Gestaltung der Broschüre von
Selitsch Weig

Texte von Kristin Schrader

BILDNACHWEIS
© Archiv van de Loo: 1, 2, 4, 5, 7–10, 13–20
© Photo courtesy Stedelijk Museum Amsterdam: 3
© Donation Jorn, Silkeborg: 6
© Stadtarchiv Witten: 11, 12
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024 für: Pierre Alechinsky, Anna-Eva Bergman, Lothar Fischer, Asger Jorn, Heimrad Prem, Judit Reigl, Antonio Saura, Helmut Sturm, HP Zimmer
© bei den Künstlerinnen und Künstlern

Kunsthalle Emden
Stiftung Henri und Eske Nannen und
Schenkung Otto van de Loo
Hinter dem Rahmen 13
26721 Emden

kunst
halle
emden

AUFSICHTSRATSVORSITZENDE
Eske Nannen

KAUFMÄNNISCHER DIREKTOR
UND VORSTANDSVORSITZENDER
Michael Kühn

WISSENSCHAFTLICHE DIREKTORIN
UND VORSTÄNDIN
Lisa Felicitas Mattheis

VORSTANDSSEKRETARIAT
Renate Jürgens, Kerstin Hinrichs, Marlies Genssler

KURATORIN
Kristin Schrader

WISSENSCHAFTLICHE ASSISTENTIN /
CURATOR OF PROGRAMS
Marike Klaaßen

RESTAURATORIN
Lena Waldmann, Emily Freitag (Praktikantin)

REGISTRAR
Marlies Genssler

AUSSTELLUNGSTECHNIKER
Michael Gontjes, Walter Kaltwasser

KUNST AKTIV
Malschule und Museumspädagogik
Claudia Ohmert (Leitung), Tanja de Haan, Leon Klar-Ellmer, Marie-Christine Raddatz, Vitor Ramos, Tessa Dreeke, Laura Arnold, Tomke Lehmann

MARKETING / PR
Ilka Erdwiens (Leitung), Elena Seib

BESUCHERSERVICE
Stefan Stomberg (Leitung), Rimma Bem, Klaus-Dieter Bode, Tatjana Hahn, Moustafa Hannan, Amrei Hatzler, Tobias Ites, Nils Janssen, Birgit Lübben, Friedrich Narewski, Peter Neumann, Bärbel Prikker, Ralf Pupkes, Bärbel Redenius-Feldmann, Duncan Ross, Günter Schmidt, Christa Schneider, Karin Schulz, Lina Simonow, Daje Stöhr, Fei Winter, Tine Wolf

AUSSTELLUNGSAUFBAU
Michael Gontjes, Moustafa Hannan, Tobias Ites, Nils Janssen, Walter Kaltwasser, Stefan Stomberg

VERWALTUNG
Udo Wilts (Leitung), Jan van Koningsveld, Elvira Markus, Elke Haan

MUSEUMSSHOP GMBH
Eske Nannen (Geschäftsführung), Christa Schneider

Die Kunsthalle wird gefördert von

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur
Stadt EMDEN

Die Ausstellung wird gefördert von

ASKI Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V.
STIFTUNG VAN DE LOO

Kulturpartner

NDR kultur

20 Otto van de Loo vor Teilen seiner Sammlung, um 1999
Fotografie von Regina Schmeken

PIERRE ALECHINSKY

KAREL APPEL

ANNA-EVA BERGMAN

MIRIAM CAHN

CONSTANT

ANJA DECKER

JEAN DUBUFFET

LOTHAR FISCHER

PINOT GALLIZIO

ASGER JORN

ALFRED KREMER

HENRI MICHAUX

E. R. NELE

CARL-HENNING PEDERSEN

HANS PLATSCHEK

HEIMRAD PREM

JUDIT REIGL

ANTONIO SAURA

K. R. H. SONDERBORG

HELMUT STURM

ANTONI TÀPIES

WOLF VOSTELL

MAURICE WYCKAERT

HP ZIMMER

kunst
halle
emden