

Elefanten i rummet. Efterkrigstidens menneskeskildringer i Danmark og Tyskland

I godt 20 år efter Anden Verdenskrigs afslutning udgør menneskefiguren det, som man kan kalde for 'elefanten i rummet' inden for den tyske kunst. Artiklen perspektiverer de danske menneskeskildrere - repræsenteret ved Palle Nielsen og Dan Sterup-Hansen - til samtidens tyske kunsts scene. Først i 1965 går Georg Baselitz i gang med sin omfattende serie af skildringer af det faldne menneske.

Resumé

Artiklen undersøger repræsentationen af det traumatiserede menneske i tysk kunst i perioden umiddelbart efter Anden Verdenskrig. Formålet er at perspektivere de danske menneskeskildrere repræsenteret ved Palle Nielsen og Dan Sterup-Hansen og deres billeder af menneskets ulykkelige situation, som den formidles på Mennesket-udstillingerne (1956-1959) i forhold til samtidens tyske kunsts scene. I godt 20 år efter krigens afslutning udgør menneskefiguren det, som man kan kalde for 'elefanten i rummet' indenfor den tyske kunst. Først i 1965 går Georg Baselitz i gang med sin omfattende serie af skildringer af det faldne menneske.

Artikel

I 1954 skrev den ungarskfødte jødiske forfatter og nobelprismodtager Elie Wiesel (1928-2016) sin selvbiografiske roman *Natten* (udgivet 1956). I romanen fortæller han om sine ophold i udryddelseslejrene Auschwitz-Birkenau og Buchenwald. Wiesel har siden fortalt, at han i tiden indtil 1954 hverken talte eller skrev om sine oplevelser i kz-lejrene. I en periode på godt ti år var han bange for ikke at kunne finde ord til at beskrive, hvad han havde set. Og han frygtede at ordene ville miste deres betydning, så snart de var udtalt eller nedskrevet.¹

Mange andre tøvede ligesom Wiesel med at bearbejde traumerne efter Anden Verdenskrig, særligt tyskerne. Erindringskulturelle produkter som litteratur og billedkunst, der beskæftigede sig med krigen, var således, på nær nogle få undtagelser som Wilhelm Rudolphs (1889-1982) tegninger af Dresdens ruiner og Richard Peter Sr.s (1895-1977) fotografier af bombeofre, længere tid undervejs i Tyskland end eksempelvis i England, Frankrig og Danmark.² Her vil mange uvægerligt komme til at tænke på den tyske filosof Theodor Adornos (1903-1969) berømte sætning om, at det er barbarisk at skrive poesi efter Auschwitz. En sætning, der stammer fra essayet "Cultural Criticism and Society" fra 1949, og som ofte er blevet taget ud af sin oprindelige kontekst og brugt til at pege på, at det var nærmest umuligt at behandle noget så grusomt i et kunstværk. At Adornos ærinde i essayet var mere komplekst end som så, er ikke så vigtigt i denne sammenhæng. I denne kontekst er det interessant, hvordan så mange forskere har læst og brugt Adornos udsagn, fordi det siger noget om, hvor udbredt tanken om, at masseudryddelserne var for grufulde til at beskæftige sig med i en kunstnerisk fortolkning, har været. Generelt, men især for tyskerne, der skulle forholde sig til egne ekstreme forbrydelser imod menneskeheden.

De danske menneskeskildrere

I Danmark var kunstnere som Dan Sterup-Hansen (1918-1995), Svend Wiig Hansen (1922-1997) og Palle Nielsen (1920-2000) relativt hurtige til at behandle krigen og dens efterspil i værker med menneskefiguren i centrum. De tre var hovedkræfterne bag udstillingsrækken *Mennesket*, 1956-59, hvor de viste egne og andres værker, der skildrede menneskets situation i efterkrigstiden, hvorfor jeg i min tidligere forskning har givet dem og de øvrige kunstnerne, der deltog i *Mennesket*-udstillingerne, fællesbetegnelsen "menneskeskildrerne".³

I en kronik fra 1951 understregede Sterup-Hansen vigtigheden af, at kunsten for det første behandlede tidens problemer i et billedsprog, der også er tilgængeligt "for mindre kunstkyndige" og hvor menneskeskikkelsen er "genkendelig og udtrykt i en rigdom af detaljer, der understøtter forståelsen af et menneske og dette menneskes betydning i det foreliggende billede".⁴ Og for det andet at kunstnerne ikke fortabte sig i diskussioner om hvilken retning, de progressive kunstneriske udtryk skulle gå, og på den måde "vaske[de] hænderne" og behandle soden fra krematorierne som "en skønhedsplet".⁵ I stedet burde man, ifølge ham, vælge at "søge et nyt grundlag for kulturen, søge næring og kraft i tidens virkelighedsnære problemer og løse disse i nær kontakt med dem, der ikke vil og ikke kan sidde advarslen overhørig".⁶ Sterup-Hansens tekst var et svar på en kronik af Ole Sarvig ("Kunstens øst og vest", *Information*, 15. juni 1951), hvori han, ifølge Sterup-Hansen, postulerer, "at menneskeskikkelsen kun kan indføres i billedkunsten ved et magtbud", underforstået via den politisk styrede socialistiske realisme. Jeg diskuterer i denne sammenhæng ikke Sarvigs tekst og synspunkt, men forholder mig udelukkende til den deraf afledte diskussion om menneskeskikkelsen i kunsten, som kronikken foranlediger. I en anden tekst fra samme år skriver Sterup-Hansen: "Jeg taler på egne vegne og jeg har ikke læst tykke bøger eller dybsindige udredninger, men jeg lever i dag, og de problemer jeg står overfor er de samme som alle andre levende mennesker står overfor. *Kendsgerningerne om krigen, kendsgerningerne om efterkrigstiden*. Hvem kan ryste dem af sig, og hvem ønsker at ryste dem af sig."⁷ For Sterup-Hansen var det afgørende at se den umiddelbare historie i øjnene og behandle den i billeder, hvor menneskeskikkelsen var central, for hermed at bidrage til genopbygningen af troen på mennesket og kulturen.

Kollegaerne Nielsen og Wiig Hansen delte dengang Sterup-Hansens opfattelse af, at den menneskelige skikkelse var central for den kunst, der ønskede at skildre den virkelighed, som de stod i. I 1956 førte dette til, at de tre samledes om at afholde udstillingen *Mennesket* i Clausens Kunsthandel i København. På udstillingen viste kunstnerne værker, der på forskellig vis tematiserede det, som Wiig Hansen i et interview kaldte "en ulykkelig tid for mennesket".⁸ På udstillingen deltog også Henry Heerup (1907-1993), Erling Frederiksen (1910-1994) og Reidar Magnus (1896-1968), og de seks kunstnere arrangerede sammen yderligere to udstillinger i samme galleri og med samme titel, der fandt sted i henholdsvis 1958 og 1959. Udstillingerne fik stor opmærksomhed i både dagspresse og kulturtidsskrifter som *Hvedekorn*, og blev opfattet som væsentlige indlæg både i diskussionerne om menneskehedens krise i efterkrigstiden og i tidens ophevede diskussioner om kunstens formål og udtryk.⁹ Kunstnernes brug af menneskefiguren blev set som et valg med mange implikationer. Først og fremmest om at ville tage ansvar overfor virkeligheden, om at ville engagere sig i tiden og om at ville leve op til tidens forventning om, at kunsten havde en forpligtelse til at fortælle 'sandheden' om tidens problemer og dermed til at leve op til rollen som et medium for indsigt. Sidstnævnte var der ifølge toneangivende kulturpersonligheder som H.C. Branner (1903-1966) og Ole Sarvig (1921-1981) hårdt brug for.¹⁰ Samtidig blev valget af menneskefiguren set som et aktivt tilvalg af det, der typisk blev omtalt som 'indhold' i kunsten og et fravalg af det, der af kunstner og kunstanmelder Jens Jørgen Thorsen blev kaldt for "den almindelige tendens til æstetisering og plagieren".¹¹

Som Thorsen-citatet peger på, var efterkrigstidens debat om valg af kunstnerisk udtryk ekstremt polariseret og afspejlede på flere måder periodens politiske krise og ideologiske krig mellem Øst og Vest. Menneskeskildrerne gik imod tidens dominerende tendens til abstraktion og fokuserede i stedet på den 'farlige' virkelighedsskildring, der, hvis man ville, nemt kunne forbindes med den socialistiske realisme og dermed med et statsdiktet og ufrit udtryk. Som jeg tidligere har argumenteret for, udvikler menneskeskildrerne dog med deres fortællinger om menneskets kroppe og disses forhold til omgivelserne en ny form for realisme med stærke modernistiske træk, herunder en stærk betoning af flade og af den kompositionelle opbygning af rummet, der er langt fra den socialistiske realisme.¹² Denne nye realisme genintroducerer mennesket, de menneskelige følelser og den genkendelige virkelighed og etablerer sig med menneskeskildrerne som centrale markører indenfor 1950'ernes danske grafik.



Fig. 1 Georg Baselitz, *Der neue Typ*, 1965, olie på lærred, 162 x 130 cm. © Sammlung Froelich, Stuttgart.

Artiklens ærinde, baggrund og metode

Denne artikels ærinde er at perspektivere de danske menneskeskildrere repræsenteret ved Dan Sterup-Hansen (1918-1995) og Palle Nielsen (1920-2000) i forhold til samtidens tyske menneskeskildrere. Det er tredje artikel i en serie af studier, alle med fokus på at perspektivere de danske menneskeskildrere i en international kontekst. I det første studie perspektiverede jeg de danske menneskeskildrere til de britiske 'Geometry of Fear'-kunstnere, en gruppe britiske billedhuggere, der manifesterede deres ry med udstillingen *New Aspects of British Sculpture*, der var en del af den britiske pavillon på Venedig Biennalen i 1952.¹³ I seriens andet studie perspektiverede jeg *Mennesket*-kunstnerne til den berømte amerikanske fotoudstilling *The Family of Man*, der åbnede med første visning ud af en omfattende verdensturné på MoMA i 1955.¹⁴ I begge

tilfælde er der tale om udstillingsanalyser, som danner udgangspunkt for sammenlignende analyser mellem de danske menneskeskildreres skildring af efterkrigstidens virkelighed og samtidige tendenser i udlandet. Studierne, der undersøger udstillingernes historie og reception, indskrives sig således i rækken af de seneste års udforskning af udstillinger, der i flere sammenhænge er blevet beskrevet med begrebet "Exhibition histories".¹⁵ Som det er tilfældet i de første to studier, behandles der i denne artikel en historisk udstilling, som hverken kan besøges eller opleves rumligt, ligesom den historiske kontekst er ændret fra udstillingstidspunkt til aflæsningstidspunkt. I stedet analyseres udstillingen på baggrund af det tilgængelige, overleverede materiale såsom udstillingskataloger og installationsfotos, ligesom en forståelse af konteksten søges skabt på baggrund af beretninger, anmeldelser og med inddragelse af den øvrige litteratur, der giver indblik i datidens historiske vilkår, debatter mv.

Udgangspunktet for nærværende artikel var et ønske om at perspektivere de danske *Mennesket*-udstillinger i forhold til et samtidigt eksempel på en tysk udstilling med et sammenligneligt tema og fokus, nemlig figurativt funderede værker, der diskuterer menneskets situation i efterkrigstiden i skildringer af den på daværende tidspunkt på mange måder omstridte menneskefigur. Tyskland er, på grund af landets særlige rolle som ansvarlig for verdenskrigens folkedrab, væsentlig at få inddraget sammen med repræsentanter for de allierede (her England og USA) og for en besat nation. Den mest oplagte udstilling i denne sammenhæng er den berømte *Das Menschenbild in Unserer Zeit*, der blev afholdt i 1950 i Darmstadt med det tilhørende seminar, Darmstädter Gespräch, der tog udgangspunkt i udstillingens emne.

Som det vil fremgå, viser det sig, at traumeskildringen i overvejende grad er fraværende på udstillingen. Jeg har derfor valgt at supplere den udstillingshistoriske analyse med en analyse af Georg Baselitz' (født 1938) såkaldte heltebilleder, der, på trods af at værkserien er fra 1965-66, mig bekendt er et af de tidligste eksempler på en tysk kunstner, der i en større gruppe af værker tager fat i at behandle traumerne efter Anden Verdenskrig i figurative værker med menneskefiguren i centrum. [fig. 1] Gerhard Richters fotomalerier fra samme periode, f.eks. *Onkel Rudi* fra 1965, hvor han genbruger motiver fra fotografier fra Anden Verdenskrig, kunne have været inddraget som et alternativ til Baselitz.

Når jeg her har valgt at fokusere på en kunstner, der på dette tidspunkt arbejder i et figurativt formsprog og med menneskefiguren som et centralt billedelement i maleri, tegning og grafik, er det fordi, at netop denne position i billedkunsten var særligt omstridt i efterkrigstiden og var årsag til nogle andre diskussioner end den abstrakte kunst, og ikke fordi man ikke kan finde eksempler på, at abstraktionen (såvel som andre medier end de todimensionelle) fra samme periode indeholder traumbearbejdning. Asger Jorn (1914-1973) og flere af de øvrige kunstnere i CoBrA-gruppen interesserede sig i mange af deres værker for en gengivelse af det dyriske som et symbol på en tabt natur, men også, som kunsthistorikeren Hal Foster har peget på, som et vidne om den "denaturalisering, der var resultatet af både 2. verdenskrig og Holocaust". Som Foster påpeger, så registrerer især Jorn "denne uovervindelige smerte" i værker af "menneskedyr" som i maleriet *Såret vilddyr II* (1951).¹⁶ Ligesom eksempelvis kunstnere som italienske Roberto Grippa (1921-1972), Lucio Fontana (1899-1968) og Gianni Dova (1925-1991), italienske Enrico Baj (1924-2003) og dennes *Arte Nucleare*-gruppe samt amerikanske Jackson Pollock (1912-1956) var blandt de mange abstrakte kunstnere, der i deres værker reagerede på Anden Verdenskrigs ulykker enten indholdsmæssigt eller formelt.¹⁷ Joseph Beuys (1921-1986) er et eksempel på en tysk billedhugger, der med værket *Auschwitz Vitrine* fra 1956-64 tog fat i traumbearbejdningen indenfor skulpturen.

Inddragelse af Baselitz' heltebilleder betyder, at artiklens analysemetode forskydes undervejs fra udstillingsanalyse til værklæsninger med fokus på behandlingen af efterkrigstidens traume skildret i figurative værker med menneskeskikkelsen i centrum.

For at skabe en forståelsesramme for de kommende analyser indledes der med en kort introduktion til den tyske kunstscene i den umiddelbare efterkrigstid.

Den lange tavshed. Den tyske kunstscene i efterkrigstiden

Blandt dem, der ligesom Elie Wiesel tøvede med at tage fat i erindringerne om krigen, var også størsteparten af de tyske billedkunstnere, der, som kunsthistorikeren og kuratoren Stephanie Barron konstaterer i udstillingskataloget *Art of Two Germanys. Cold War Cultures* fra 2009, foretrak at beskæftige sig med samtiden fremfor med fortiden.¹⁸ Med reference til det tyske psykoanalytikerpar Alexander (1908-1982) og Margarete Mitscherlich (1917-2012) og deres bog *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens* fra 1967 peger Barron på, at den udbredte amnesi blandt tyskerne, som beskrives i bogen, også ramte kunstnerne, der undgik at skabe billeder, der pegede på den umiddelbare fortid. I den berømte bog giver Mitscherlich-parret en psykoanalytisk funderet forklaring på, hvorfor der blandt tyskerne i de første mange år efter krigen herskede en udbredt tendens indenfor et bredt felt af områder fra politik til nyt byggeri, til at fortie og fortrænge sorgen, skyldfølelsen og traumerne fra Anden Verdenskrig.¹⁹ Ligesom de forklarer, hvordan det tyske samfunds manglende interesse for at dykke ned i sin nazistiske fortid blandt andet hang sammen med, at denne bevidsthed ville stå i vejen for den økonomiske vækst, der var i gang.²⁰

Sabine Eckmann er en anden kunsthistoriker, der i samme udstillingskatalog beskriver tendensen til at koncentrere sig om den umiddelbare samtid.²¹ Hun peger på, hvordan kunsten i årene efter krigen blev opfattet som en central brik i bestræbelsen på at genopbygge en national identitet og på det paradoksale i den parallel, der dermed blev trukket til Det Tredje Riges politik, som kunstnerne havde travlt med at lægge afstand til. På den ene side var en udbredt historisk bestemt mistillid til en nær forbindelse mellem kunst, politik og national identitet, og på den anden side identificerede tyske kritikere, kunstnere og kunsthistorikere kunsten som et uundværligt værktøj i forhold til genopbygningen og rehumaniseringen af en samlet tysk nation.²² Store dele af efterkrigstidens diskussioner om kunst i Tyskland koncentrererede sig således om, hvordan kunsten kunne distancere sig fra repræsentationen, som blev forbundet med Det Tredje Rige, samtidig med at den skulle finde et udtryk, der kunne kropsliggøre og udtrykke den nye tyske nation, dens mentalitet, selvforståelse og identitet.

I kataloget til den bredt anlagte udstilling om efterkrigstidens kunstscene, *Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic 1945-1965* arrangeret i 2016 af Haus der Kunst i München, forklarer kunsthistorikeren Yule Heibel tendensen til, at den tyske kunst distancerede sig fra figurationen med, at de tyske kunstnere følte, at det var nødvendigt at vende ryggen til alt, der bar spor af fysisk menneskelighed, fordi nazismen havde ødelagt troen på mennesket.²³ I stedet søgte kunstnerne tilflugt i *Geist*, som man anså for at være uforanderligt, hvorimod det menneskelige havde vist sig at kunne ændre sig fundamentalt og på skæbnesvanger vis.²⁴ *Geist* og den absolutte abstraktion kom derfor til at udgøre en slags helle, både i forhold til efterkrigstidens bearbejdning af krigens traumer og i forhold til den igangværende, anspændte koldkrigskonflikt. Heibel forklarer:

*'Absolute' abstraction, which eliminated the body, was the safer bet. As Cold War deepened and the safe as opposed to the experimental set the agenda, it became even less desirable to venture into vitalism, or to see differences within abstraction. Expression and affect were hot-button issues in postwar Germany, especially for people who had expended as much vehement feeling as the Germans had on Hitler and his racial war. Surely German 'wildness' was dangerous. A return to that other German tradition of Geist, on the other hand, offered a safe harbor.*²⁵

Som Barron, Eckmann og Heibel slår fast, er der altså tale om navigation i et hajfyldt farvand, når de tyske kunstnere skal finde deres udtryk i efterkrigstiden. I de første mange år efter 1945 bliver det afgørende for de tyske kunstnere at lægge afstand til fortiden og etablere en ny tysk kunst, der på ingen måde var figurativ eller mindede om realisme, men som i stedet var abstrakt og talte ind i en international kontekst.

Tyske udstillinger i den umiddelbare efterkrigstid



Fig. 2 Willi Baumeister, *Sieg der blauen Mitte*, 1950, olie på lærred og vandfarve på 'hartfaserplatte', Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt. Foto: © Gregor Schuster

Hverken de mange tabuer, der betød, at tyskerne var ude af stand til at sørge over deres egne og deres landsmænds forbrydelser, eller den ekstreme vold og totale destruktion, som naziregimet havde forårsaget, satte dog en stopper for, at tyskerne hurtigt kom i gang med at arrangere kunstudstillinger efter krigens afslutning. Ifølge Eckmann blev der alene i Berlin afholdt omkring 17 offentlige og seks private kunstudstillinger i den anden halvdel af 1945, og 28 offentlige og 33 private kunstudstillinger i 1946.²⁶ Mange af disse udstillinger var soloshows med kunstnere, der var blevet censureret af nazisterne, som for eksempel Käthe Kollwitz (1867-1945) og Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), og fokuserede således på den tyske ekspressionisme, som den var blevet etableret før Første Verdenskrig. Udstillingerne var dermed en tydelig fejring af den nyvundne frihed for kunsten, men i stedet for at udstille nye værker blev der udstillet værker produceret flere år tidligere.

I flere tilfælde blev nye værker af yngre kunstnere som Hans Uhlmann (1900-1975) og Willi Baumeister (1889-1955) [fig. 2] udstillet sammen med de ældre, ekspressionistiske værker, og som Eckmann påpeger, søgte disse udstillinger at etablere bånd mellem den tyske ekspressionisme og samtidens kunst. Hun forklarer:

On one hand, the newly established bond between German expressionism and contemporary practices demonstrated a reconnection to artworks of the past that during the Third Reich had been devalued on the basis of alleged internationalism, distorted renderings, and excessively subjective mark making. On the other, months after Nazi Germany's surrender, expressionism was also employed to connote contemporary artworks as carrying on a better German tradition, and hence solidifying a new national art.²⁷



Fig. 3 Forsiden af udstillingskataloget til *Das Menschenbild in Unserer Zeit*, 1950, layout: Helmut Lortz (1920-2007).

Das Menschenbild in Unserer Zeit

Som nævnt er en af de helt centrale udstillinger fra den tidlige efterkrigstid i denne sammenhæng den stort anlagte *Das Menschenbild in Unserer Zeit*, der blev vist i Darmstadt i 1950. [fig. 3] På udstillingen, der var kunstnersammenslutningen *Neue Darmstädter Sezessions* sommerudstilling, blev der vist 205 værker af 90 kunstnere, heriblandt Gabriele Münter (1877-1962), Max Beckmann (1884-1950), Willi Baumeister, Johannes Itten (1888-1967), Gerhard Marcks (1889-1981) og Toni Stadler (1888-1982).²⁸



Fig. 4 Wilhelm Loth, *Hoved af Erika B.*, 1949, ler, 36 x 22 x 25 cm, gengivet fra udstillingskataloget til *Das Menschenbild in Unserer Zeit*.

Udstillingen, der var den unge billedhugger Wilhelm Loths (1920-1993) ide, ønskede at give et overblik over den tyske samtidskunst ved at præsentere de forskellige kunstneriske behandlinger af mennesket som motiv, inklusiv de forskellige grader af abstraktion, som kunstnerne i Tyskland benyttede på daværende tidspunkt.²⁹ [fig. 4] Hermed blev tidens hotteste emne 'mennesket' omdrejningspunktet for et forsøg på at give en status på den tyske kunst anno 1950. I overensstemmelse hermed er menneskefiguren et centralt motivisk element i stort set alle udstillingens værker, der primært er malerier og

skulpturer.

I katalogets forord peger sammenslutningens formand Kurt Heyd på tema- og gruppeudstillingen som værende særligt velegnet i forhold til at forklare "udviklingen og betydningen af væsentlige kulturelle problemer", og han henviser til udstillingerne "Der Blaue Reiter" og "Die Maler am Bauhaus" på Haus der Kunst i München 1949 og 1950 og til udstillingerne "Die Malerei des Expressionismus" og "Der schöne Mensch in der neuen Kunst", begge Darmstadt henholdsvis 1920 og 1929, som forbilledlige i denne sammenhæng.³⁰ Dermed laver Heyd den samme kobling mellem efterkrigstidskunsten og den tyske ekspressionisme, som er beskrevet ovenfor som værende et gennemgående greb i etableringen af et nyt tysk udtryk. Koblingen mellem nutid og fortid præger også udvalget af værker, der dateringsmæssigt spænder fra omkring 1916 (flere værker er ikke dateret og kan derfor være produceret tidligere) til 1950.

Hvor udstillingens titel både synes at kunne læses helt bogstaveligt som i betydningen billeder, der gengiver mennesker, og i betydningen billeder, der beskæftiger sig med tidens menneskeopfattelse, så peger værkudvalget nærmest mest på den bogstavelige læsning af titlen. Gennemgår man katalogets 32 illustrationer er det iøjnefaldende, i hvor høj grad værkerne undgår at komme ind på det, der var periodens mest dominerende historiske begivenhed, nemlig krigen, dens efterhistorie samt det efterfølgende behov for at genoprette troen på menneskeheden. Udstillingen var i stedet præget af motivisk set ret klassiske fremstillinger af mennesket og af værker, der på det indholdsmæssige plan synes upåvirkede af tidens krisetilstand. Enkelte værker rammer en alvor, der i højere grad synes at pege i retning af de netop overståede katastrofer. Blandt disse kan nævnes Georg Hecks (1897-1982) træsnit *Letze Station* (u.å.), Gustav Seitz' (1906-1969) bronzeskulptur *Gefesselte* fra 1949 og den tidligere Bauhauskunstner Gerhard Marcks' bronzeskulptur *Bademeister* fra 1947. Sidstnævnte kan muligvis tolkes som en henvisning til udryddelseslejrenes såkaldte bademestre, omend figurens nøgenhed måske indikerer, at der i stedet er tale om et af ofrene. Også Hans Kuhns (1905-1991) maleri *Gefangene* behandler et motiv, der kunne have en relation til krig. Ingen af disse adresserer dog krigen eller erindringer om denne direkte.

De enkelte alvorstunge værker til trods fremstår udstillingen som helhed snarere som en ret neutral statusrapport over menneskefremstillingen i billedkunsten end som en udstilling, der lægger op til diskussion om menneskehedens situation. Hvis udstillingen diskuterer noget, er det fremstillingens form og ikke menneskehedens krise. Det samme gælder i øvrigt for diskussionerne på Darmstädter Gespräch. Denne tendens er også tydelig i samtidens reception af udstilling og seminar, der tiltrak sig stor opmærksomhed fra både den lokale og den landsdækkende presse. *Darmstädter Echo*, *Frankfurter Allgemeine*, *Die Zeit*, *Stuttgarter Zeitung* og *Welt am Sonntag*, *Hamburg* er bare nogle få af de aviser, der skrev lange artikler om *Das Menschenbild in Unserer Zeit*. Det bemærkelsesværdige er dog, at de bruger stort set al spalteplassen til at omtale seminaret. Kun få artikler beskæftiger sig med udstillingens indhold. En af disse undtagelser er forfatteren Kasimir Edschmids (1890-1966) artikel i *Welt am Sonntag*, *Hamburg*. Edschmid kritiserer udstillingen for ikke at have valgt enten abstraktionen eller repræsentationen, men i stedet for at ville det hele med det resultat, at ingen af udtrykkene er fuldgældigt repræsenteret. Derudover mener anmelderen, at temaet dels er upræcist formuleret, dels er for "oppustet" og "gennemført litterært", og han ærgrer sig over, at udstillingen ikke formår at inddrage andre tilgange, f.eks. sociale eller filosofiske. Han konkluderer let opgivende efter sammenligning med en aktuel italiensk udstilling, at "Wahrscheinlich ist die Darmstädter Ausstellung und ihre Devise aber typisch für den deutschen [...]"³¹

Man kan se Edschmids karakteristisk af udstillingen som bl.a. "litterær" som en bekræftelse af Barrons, Eckmanns og Heibels diagnose af den tyske kunstscene i efterkrigstiden. Udstillingen synes at gå i en lang bue udenom emner og udtryksformer, der kunne opfattes som politisk ladede, ligesom den undgår at udstille virkelige, kødelige og grimme kroppe med synlige fysiske eller psykiske sår. Udstillingen repræsenterer dermed den ignorering af virkeligheden, som de danske menneskeskildrere reagerer så stærkt imod på deres *Mennesket*-udstillinger. På et enkelt punkt er den tyske og de danske udstillinger dog enige, og det er, når det kommer til stilkrigen mellem abstraktionen og realismen. Ingen af dem vælger side, men lægger i stedet feltet frem i hele dets spændvidde.

Netop formen var til gengæld det centrale omdrejningspunkt for diskussionerne på det tilknyttede seminar, Darmstädter Gespräch. Her samledes centrale intellektuelle som kunstner, professor Johannes Itten (1888-1967) og professor i kunsthistorie og tidligere medlem af nazistpartiet Hans Sedlmayr (1896-1984) omkring diskussioner om repræsentationen af mennesket og de ændringer, som denne havde været igennem. I bund og grund en diskussion for eller imod den abstrakte kunst. I diskussionerne, der er gengivet i en bog med samme titel som udstillingen, deltog blandt mange andre filosofen Theodor Adorno.³²

Det indlæg, der synes at have skabt mest diskussion, var Hans Sedlmayrs "Über die Gefahren der modernen Kunst". Her præsenterede Sedlmayr sit syn på den moderne kunsts formelle forvrængning af virkeligheden som et bevis på, at mennesket har mistet sin retning, sin sjæl, og som bevis på en ødelagt verden præget af kaos. Ifølge ham var dette et bevis på, at den moderne kunst var mislykket. Et oplæg, der ifølge bogen, hvor publikums reaktioner er noteret i marginen ved siden af seminariets oplæg, resulterede i højlydte tilråb heriblandt "Heil Hitler", trampen, fløjten mv. En modtagelse, der ifølge kunstner og kunsthistoriker Philipp Fehls (1920-2000) anmeldelse af bogen mindede om tilråbene under en tyrefægtning.³³ Om de efterfølgende dages kunstdebat skriver Fehl sammenfattende: "In toto one can find collected here all the reasons the various factions of modern art ever have advanced to prove their legitimacy."³⁴ Udover kunstnere og kunstprofessionelle deltog også folk fra andre fagområder, blandt andet fra teologi, medicin og biologi, men som Fehl påpeger, formåede ingen af disse repræsentanter fra andre videnskaber at tilføje noget væsentligt til kunstdebatten: "There were no cat calls as each speaker, with scientific objectivity, involuntarily demonstrated the remoteness of his discipline from the world of art."³⁵

Det er Darmstädter Gesprächs diskussioner om, hvorvidt det abstrakte udtryk var i stand til at gengive et menneskeligt indhold eller ej, der gennemstrømmer langt det meste af pressedækningen af *Das Menschenbild in Unserer Zeit*. Når udstillingen efterfølgende har fået en plads i kunsthistorien, synes det således i langt højere grad at kunne tilskrives seminaret med de berømte deltagere end selve udstillingen og dens statusrapport på afbildningen af mennesket i kunsten. Anskuet med næsten 70 års afstand ligner udstillingen på baggrund af udstillingskatalog og de omtalte anmeldelser et ukritisk appendiks til seminaret, der bærer præg af, at tysk kunst på dette tidspunkt stadig er i gang med at bearbejde nazitidens politiske brug af kunsten, af at de tyske kunstnere befinder sig midt i en diskussion om, hvilket udtryk, det er muligt at benytte, og ikke mindst af, at skildringer af menneskets krisetilstand indholdsmæssigt eller formelt endnu ikke har fundet frem til de tyske kunstneres atelierer.

Hvor det umiddelbart så ud til, at *Das Menschenbild Unserer Zeit* kunne ses som en forløber og pendant til de danske *Mennesket*-udstillinger, så synliggør sammenstillingen i højere grad en række forskelle mellem de to nationers kunstscener i tiden umiddelbart efter 1945. Den mest signifikante forskel er, at den tyske udstilling stort set undgår alvorstunge emner, der kunne lugte af krig og traumer, indholdsmæssigt såvel som formelt. Herunder indvirkningerne på mennesket fysisk, såvel som psykisk samt på opfattelsen af humanismen. Emner, der er centrale på de danske udstillinger.

20 år efter

Det er først i 1960'erne, at der dukker tyske værker op, der for alvor synes at skildre det traumatiserede menneske som figur og indhold, og som tager stilling til menneskets situation efter Anden Verdenskrig. Udover Baselitz tager enkelte andre fat på emnet og på menneskefiguren cirka samtidigt, herunder A.R. Penck (1939-2017), der som Baselitz beskæftiger sig med mennesket i det delte Tyskland. Pencks skematiske figurer er dog langt mindre krop og minder mere om symboler for mennesket end Baselitz' figurer, der fremstår som værende af kød og blod. Også Markus Lüpertz (født 1941), Sigmar Polke (1941-2010) og Gerhard Richter (født 1932) beskæftigede sig i perioden med emnet. Som John-Paul Stonard har peget på, havde alle de ovennævnte kunstnere en fortid i Østtyskland.³⁶ En fortid, der for Baselitz spillede en afgørende rolle i forhold til valget af et repræsentativt udtryk, hvilket jeg vender tilbage til.

Baselitz er den første af de nævnte tyske kunstnere, der for alvor tager traumet fra Anden Verdenskrig op i en række figurative fremstillinger kendt under fællesbetegnelsen 'heltebilleder'.



Fig. 5 Georg Baselitz, *Die Falle*, 1965, radering, 315 x 235 mm, British Museum, Count Christian Duerckheim collection. Foto: © The Trustees of the British Museum

Baselitz' potente antihelte

Baselitz' heltebilleder er produceret i årene 1965-66 og har titler som *Hyrden*, *Partisaneren*, *Rebellen*, ligesom flere af dem bliver kaldt for *Den nye type*. Samlet består serien af omkring 40 malerier og over 100 tegninger og grafiske værker. Heltefremstillingerne markerer ikke kun Baselitz' livtag med Tysklands traumatiske fortid. Det er samtidig i forbindelse med denne værkserie, at Baselitz begynder at arbejde med grafik i form af raderinger, akvatinter og træsnit. Værker som kom til at spille en central rolle i arbejdet med heltene. De grafiske udtryks centrale rolle i forhold til heltebillederne gør kun sammenstillingen med menneskeskildrernes grafik-udstillinger endnu mere oplagt. [fig. 5]

Ifølge John-Paul Stonard var det første værk i helteserien en tegning, som Baselitz udførte under et legatophold i Firenze i 1965.³⁷ Tegningen *Ohne Titel* forestiller en ensomt gående menneskelignende figur i et øde landskab. Figuren, der ses i profil, har et dinosaurusagtigt hoved og en lang, slangelignende tunge hængende ud af munden. Hvor maven normalt ville befinde sig, har figuren et hoved med et stort øje og mellem benene ses et stort lem.³⁸ Som det gælder for de efterfølgende heltebilleder, er der i tegningen tale om en modsætningsfyldt figur. Figuren, der befinder sig alene i et udefineret landskab, er på en gang monumental og stærk, men samtidig forkrøblet og modløs. Opholdet i Firenze stimulerede Baselitz' allerede eksisterende fascination af manierismens strategier og figurer, der kommer til udtryk i heltenes disproportionerede, langstrakte og muskuløse kroppe med bittesmå hoveder.³⁹

Heltebillederne har samtidig tydelig reference til Baselitz' gruppe af malerier med fællestitlen *Die grosse Nacht im Eimer*, 1962-63, hvoraf et findes på Museum Ludwig, Köln. Versionen i Köln viser en mandsperson kun iført shorts og med en grotesk stor, blottet penis. Figurens sorte hår, redt i en sideskilning, giver mindelser om Hitler, og værket læses derfor ofte som en karikeret kommentar til Anden Verdenskrig.

Maleriet *Der neue Typ* fra 1965, ejet af Sammlung Froelich i Stuttgart, er et typisk eksempel på Baselitz' heltefremstillinger. [fig. 1] En firskåren mand iklædt shorts og en åbenstående jakke, der mangler det ene ærme, står alene i et øde landskab med et flagrende, rødt halstørklæde efter sig. Figuren fylder næsten hele billedet, og de enorme hænder og den brede krop med det lille hoved giver indtryk af den nye type som en kæmpe kolos. Højre hånds fingre er fanget i en form for fælde, mens venstre håndflade er såret af et blodigt stigmata. Det plettede, lasede tøj, håndens sår og fælden fortæller, at kæmpen har været igennem hårde kampe, hvilket understreges af hans modløse blik. Indtrykket af udmattethed modsiges dog til dels af figurens blottede, overdimensionerede og knoldede erektion, der signalerer, at helten på trods af alle ulykkerne stadig har en form for energi og styrke tilbage. Nok er han såret, men han har stadig kræfter til at forvolde skade.

Baselitz' brug af begrebet "helte" skal uden tvivl læses ironisk. Fremfor at give indtryk af styrke, usårlighed og uovervindelighed, fremstår Baselitz' muskelsvulmende helte nedbrudte og handlingslammede. Eller som Max Hollein formulerer det: som melankolske overleverere i en ødelagt, kaotisk verden.⁴⁰ Hvis ikke figuren som i ovenstående eksempel fra Museum Ludwig er udstyret med et iøjnefaldende, blottet og erigeret lem, der signalerer, at figuren trods alt besidder kraft og magt, er figuren typisk blottet, men kønsløs. Hvor kønnet normalt ville være, er der simpelthen ingenting. I begge udgaver, den potente og den impotente, sætter kunstneren fokus på en kropsdel i en fortolkning, der symboliserer enten magt eller afmagt.

Som kunsthistorikeren Uwe Fleckner har anført, er Baselitz' post-heroiske helte rent ud sagt "forvirrende" på flere planer.⁴¹ Ikke kun fordi de tager fat i en før-moderne figur, der historisk hører sammen med en for længst glemt og traditionelt set 'autoritær' genre, nemlig historiemaleriet. Eller fordi der er tale om en figur, der fremstilles med et væld af interne og uheroiske modsætninger. Heltebillederne er også forvirrende, fordi Baselitz vælger at benytte repræsentationen i en tid, hvor det ekspressivt abstrakte udtryk var altdominerende, og hvor det figurative valg blev anset for at være anakronistisk og blev mødt med ekstrem modstand. Som blandt andre den indflydelsesrige

kurator og tidligere direktør for Haus der Kunst i München, Okwui Enwezor (1963-2019) har påpeget, så var den abstrakte ekspressionisme i efterkrigstidens Tyskland nærmest landets officielle stil.⁴² På denne baggrund kan Baselitz' valg af repræsentationen opfattes som "ulydighed" overfor den formelle konformitet, hvilket det sådan set også var ment som.⁴³ Som Baselitz forklarer, var hans modstand imod den abstrakte ekspressionisme nært forbundet med den dominans, som USA havde både politisk og kunstnerisk på daværende tidspunkt:

*This dominance of American painting was so persuasive, and so consistent with my convictions, that I had to say: not only did you win the war, you've also completely trounced us when it comes to culture. [...] I had to do something else. Which is why I came up with a perhaps stupid, an anyway by no means intelligent answer, and did something that made my teacher say: That's anachronistic, stop doing that, that's unacceptable!*⁴⁴

Udover at blive set som anakronistisk, så gjorde det figurative udtryks historiske bånd til både det nazistiske regime og til socialrealismen kun udtrykket yderligere problematisk. For Baselitz, der var vokset op i Østtyskland, var repræsentationens form dog ikke fremmed, tværtimod. Som han har fortalt, oplevede han ikke det skisma ved repræsentationen, som de fleste andre kunstnere oplevede på dette tidspunkt.⁴⁵ En del af forklaringen er, at han altid har følt sig som en immigrant i Vesten. En, der som Ulrich Wilmes formulerer det, "[...] perceives himself as having been involuntarily driven from his biographical and artistic homeland."⁴⁶

I sin søgen efter sit eget udtryk udfordrer Baselitz således den herskende modstand mod brug af menneskefiguren i kunsten. I sin søgen efter en tredje vej finder han frem til et ekspressivt figurativt udtryk, der forener det figurativt narrative med det abstraktes ekspressivitet. Med valget af dette udtryk bliver Baselitz i stand til at udtrykke noget, som har manglet i Tyskland i 20 år, og han bliver blandt de første tyske kunstnere, der tager fat på at behandle traumet efter Anden Verdenskrig i billeder. Eller som Enwezor formulerer det med spørgsmålet: "In the *Heroes* and *The New Type* paintings, were you trying to touch the wound that abstraction was trying to cover up, in a sense, after the war by referring back to a certain kind of German archetypal figure?"⁴⁷



Fig. 9 Dan Sterup-Hansen, *Krigsblinde*, 1952, radering, 238 x 353 mm, SMK.
Foto: SMK © Dan Sterup-Hansen

Baselitz og den nye danske realisme

Som fastslået forekommer fremstillingerne af det krigstraumatiserede menneske langt tidligere indenfor dansk kunst end indenfor den tyske. Et tidligt eksempel er Dan Sterup-Hansens *Krigsblinde*, et motiv som han arbejdede med i 1951-52. [fig. 9] I raderingen fra 1952 ses seks krigsblinde, der danner forreste række i en procession. De seks er i raderingen isoleret fra den øvrige menneskemængde, der optræder i andre variationer. Sterup-Hansen fik inspirationen til motivet på våbenstilstandsdagen i Paris, november 1949, hvor en gruppe krigsblinde deltog i en større procession.⁴⁸ Værket har således direkte reference til virkeligheden og til den umiddelbart overståede krig, og i lighed med Baselitz' helte er der tale om sårede deltagere fra krigen, om krigsinvalidere med direkte reference til den traumatiske fortid. Umiddelbart synes motivet at tematisere menneskets sårbarhed og ensomhed i en brutal verden, men fra Sterup-Hansens side var intentionen også at fortælle om menneskets evne til at rejse sig efter et nederlag. For ham repræsenterede krigsinvaliderne "en menneskelig rejsning og noget menneskeligt, der virkede ud over dem selv."⁴⁹ Fortællingen er derfor ifølge kunstneren for så vidt en optimistisk fortælling om menneskehedens styrke. Den kan være svær at få øje på, men det er samme tankegang, der ligger bag en stor del af Palle Nielsens og Svend Wiig Hansens værker fra perioden, værker der umiddelbart også ser ud til at skildre menneskets afmagt overfor verdens ulykker.



Fig. 6 Palle Nielsen, *Soldaten og barnet. Hvad med vores tryghed*, 1954, træsnit, 76 x 122 mm. Foto: © Lis Clausen



Fig. 7 Palle Nielsen, *Soldaten og barnet. Så må dansen fortsætte*, 1954, træsnit, 76 x 122 mm. Foto © Lis Clausen

Blandt disse kan nævnes Palle Niensens serie *Soldaten og barnet* fra 1954 [fig. 6 og 7] og den første del af serien *Orfeus og Eurydike* fra 1955-1959. [fig. 8] I begge serier kæmper stærke og samtidig magtesløse heltelignende figurer umulige kampe mod stærkere overmagter, og begge serier er

udtryk for Nielsens syn på besættelsestiden og efterkrigstiden. I *Soldaten og barnet* er den hjemvendte soldat tynget af sin historie, men kæmper samtidig for at beskytte barnet, det uskyldige menneske, imod både besættelsesmagt og udefinerede, udefrakommende trusler. Mens Orfeus kæmper en umulig kamp for at få sin elskede Eurydike tilbage samtidig med at byen omkring ham hærages af krig, og døde mennesker og dyr flyder i floder og gader. Det er kampe, der på en gang er både personlige og almenmenneskelige.

Både hos de danske menneskeskildrere og hos Baselitz er der tale om skildringer, hvor tilsyneladende stærke figurer er havnet i situationer, der gør dem afmægtige. Situationer, der skildres med menneskekroppen som det absolutte centrum for værkerne. Det er kroppene, monstrøse, potente, farlige, men samtidig sårede, sorgfyldte, handlingslammede og modløse, der fortæller om menneskets situation. Om det enkelte menneskes fald og menneskehedens krise. Figurerne befinder sig hos dem alle tre i dystre, forladte landskaber. Eller som Wilmes skriver om Baselitz' monumentale *Die Grossen Freunde*, fra 1965: "The tattered figures move in gloomy times on top of the ruins of disastrous past, and in deeply darkened space."⁵⁰

Udover de paralleller, der findes i deres fortællinger om menneskets tilstand i efterkrigstiden, er der også klare paralleller i deres måde at navigere i tidens stilkrige på. Både Baselitz og de danske menneskeskildrere er fælles i deres ønske om at finde en vej udenom de stereotype modpoler, der definerede kunstens udtryksmuligheder i perioden efter Anden Verdenskrig i både Danmark og Tyskland. Ligesom det er centralt for dem at genintroducere menneskefiguren i kunsten. Baselitz finder det, man kan kalde for et ekspressivt figurativt udtryk, mens de danske menneskeskildrere bliver centrale i defineringen af en ny form for realisme, der i Danmark især vinder frem indenfor grafikken. Den danske strømning er defineret af et indholdsfællesskab, fremfor af et egentligt fælles udtryk, hvor de indholdsmæssigt såvel som formelt udtrykker den sårbarhed og udsathed, som mennesket fysisk og psykisk oplever i en fremmedgørende og fjendtlig verden. Denne nye realisme ligner i vid udstrækning det, som britiske James Hyman har kaldt for en modernistisk realisme, og som udover ovenstående karakteristika er kendetegnet ved at værkerne har fokus på individets problemer og på kroppens bevægelse i rum.⁵¹



Fig. 8 Palle Nielsen, *Fortvivlelse*, 1955, linoleumssnit, 139 x 200 mm, SMK. Foto: Foto: SMK © Palle Nielsen

Nærværende studie udgør som nævnt den sidste artikel i et forskningsprojekt, hvis overordnede formål var at undersøge repræsentationen og afbildningen af mennesket i kunsten i henholdsvis England, USA og Tyskland, for dermed at kunne perspektivere de danske menneskeskildrere og deres *Mennesket*-udstillinger til en international kontekst. Samlet set giver de tre studier et bredt indblik i, hvordan mennesket og menneskefiguren gengives i kunsten i den umiddelbare efterkrigstid indenfor den vestlige kunst. De viser også, at der er tydelig forskel på behovet for at undersøge og bearbejde krigens traumer i et kunstnerisk udtryk i de fire undersøgte nationer. Hvor kunstnerne i Danmark, England og USA som besatte og ultimativt sejrende har behov for at behandle krigens traumer i umiddelbar forlængelse af dens afslutning, så var de tyske kunstnere betydeligt mere distancerede i forhold til at undersøge og skildre mennesket i efterkrigstiden. Som den tabende aggressor i den nyere tids største menneskeskabte tragedie, kan man næsten tale om en bevidst kunstnerisk amnesi, hvor mennesket udgør den elefant i rummet, der ikke bliver talt om. Først 20 år efter krigens afslutning får mennesket en stemme med Georg Baselitz' helteskildringer, der er dybt præget af indre modsætninger.

Forskningsprojektet er støttet af Kulturministeriets Forskningspulje.

Noter

1. Martin Burcharth, “At overleve i helvede”, *Information*, 4. januar 2013.
2. Stephanie Barron m.fl., *Art of Two Germanys-Cold War Cultures* (New York; [Los Angeles]: Abrams ; in association with the Los Angeles County Museum of Art, 2009), 15.
3. Jeg definerer begrebet i ph.d.-afhandlingen: Liza Burmeister Kaaring, “Mennesket i tiden : menneskeskildrerne i dansk grafik i 1950ernes anden halvdel” (Ph.d.-afhandling, 2015), 11.
4. Dan Sterup-Hansen, “Gennem en lukket dør”, *Information*, 6. juli 1951.
5. Sterup-Hansen.
6. Sterup-Hansen.
7. Niels Lergaard m.fl., “Moderne kunst og socialistisk realisme”, *Dialog* nr. 5, 1. årgang (1951): 312.
8. Ejner Johansson, “Menneskets stilling er umulig i dag”, *Information*, 11. januar 1958.
9. Receptionen behandles indgående her: Kaaring, “Mennesket i tiden : menneskeskildrerne i dansk grafik i 1950ernes anden halvdel”, 137–68.
10. Se bl.a.: H.C. Branner, “Kunstens uafhængighed”, i *Kulturdebat 1944-58* (København: Gyldendal, 1958); Ole Sarvig, “Mistelten, kunsten i dag (1944)”, i *Kulturdebat 1944-58*, 1958.
11. Jens Jørgen Thorsen, “Mennesket”, *Social-Demokraten*, 24. januar 1959.
12. Kaaring, “Mennesket i tiden : menneskeskildrerne i dansk grafik i 1950ernes anden halvdel”, 169–97.
13. Artiklen udgør kapitlet “Close to the Nerves: Portraying Man’s Fears in Danish and British Art in the Aftermath of WWII”, der vil indgå i antologien *War and Portrayal: The Expression of the Unbearable in Modern and Contemporary Art*, red. Dr. Mor Presiado og Dr. Frank Jacob. Under udgivelse i serien “War (Hi)Stories” under Schöningh (Tyskland).
14. “Efterkrigstidsudstillinger i affekt. Mennesket-udstillingerne og *The Family of Man*”, i *Periskop* #20, 2018, 14-31.
15. Se f.eks. nr. 20 af tidsskriftet *Periskop* med tema om ”Udstillingen som forskningsobjekt. Skandinaviske *Exhibition histories*”. Introduktionen indeholder en kort redegørelse for begrebet. Anne Gregersen, Kristian Handberg, og Michael Kjær, “Udstillingen som forskningsobjekt. Skandinaviske Exhibition Histories”, *Periskop*, nr. 20 (2018): 7–8.
16. Hal Foster, “Menneskedyr”, i *Asger Jorn. Rastløs Rebel* (Statens Museum for Kunst, 2014), 110.
17. Se f.eks.: Stephen Petersen, “Forms disintegrate’: Painting in the Shadow of the Bomb”, i *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic 1945-1965*, 2016, 141–45.

18. Barron m.fl., *Art of Two Germanys-Cold War Cultures*, 17.
19. Alexander Mitscherlich og Margarete Mitscherlich, *The Inability to Mourn* (Grove Press, 1975), 3–68.
20. Mitscherlich og Mitscherlich, 13.
21. Sabine Eckmann, “Ruptures and continuities: Modern German Art in between the Third Reich and the Cold War”, i *Art of Twwho Germanys. Cold War Cultures* (Abrams, 2009), 48–63.
22. Barron m.fl., *Art of Two Germanys-Cold War Cultures*, 50ff.
23. Okwui Enwezor, *Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965*, 2016, 340–43.
24. Heibel definerer ikke begrebet, men bruger det som en betegnelse for det åndelige, det uforanderlige spirituelle.
25. Enwezor, 342.
26. Barron m.fl., *Art of Two Germanys-Cold War Cultures*, 50.
27. Barron m.fl., 51.
28. Sammenslutningen eksisterer stadigvæk, og på deres hjemmeside findes blandt andet en grundig oversigt over alle sammenslutningens udstillinger: <http://www.darmstaedtersezession.de> [tilgået den 13.11.2018]
29. Neue Darmstädter Sezession, Ausstellung Sommer 1950, *Das menschenbild in unserer zeit*, 1950, i “Geleitwort”, upagineret; Sabine Welsch og Klaus Wolbert, *Die Darmstädter Sezession 1919-1997. Die Kunst de 20. Jahrhunderts im Spiegel einer Künstlervereinigung* (Institut Mathildenhöhe, 1997), 332.
30. Neue Darmstädter Sezession, Ausstellung Sommer 1950, *Das menschenbild in unserer zeit*, “Geleitwort”, upagineret.
31. Kasimir Edschmid, “Das Menschenbild in unserer Zeit”, *Welt am Sonntag, Hamburg*, 13. august 1950.
32. Darmstädter Gespräch og Hans Gerhard. Evers, “Das Menschenbild in unserer Zeit” (Neue Darmstädter Verlagsanstalt GMBH Darmstadt, 1952).
33. Philipp Fehl, “Das Menschenbild in Unserer Zeit”, *College Art Journal*, nr. vol. 13, nr. 2 (1954): 147.
34. Fehl, 146.
35. Fehl, 146.
36. John-Paul. Stonard og British Museum, *Germany divided : Baselitz and his generation : from the Duerckheim Collection* (London: British Museum Press, 2014), 8.

37. Stonard og British Museum, 12.
38. Georg Baselitz, *Ohne Titel*, 1965, British Museum, inventarnummer: 2013,7043.4, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3532453&partId=1&searchText=baselitz&page=1 [tilgået 13.11.2018]
39. Om Baselitz's forhold til mannerismen se f.eks.: Eva Mongi-Vollmer, 'Heroes without deployment. The years of creation (1965/66)', i *Georg Baselitz. The Heroes* (Hirmer Verlag, 2016), 20–22; Ulrich Wilmes, 'Deep, Dark Time', i *Georg Baselitz. Back then, in between, and today* (Prestel Verlag, Munich, 2014), 57–58.
40. Max Hollein, 'Painting as liberation', i *Georg Baselitz. The Heroes* (Hirmer Verlag, 2016), 13.
41. Uwe Fleckner, 'The postheroic hero. Georg Baselitz and the end of a failed ideology', (Hirmer Verlag, 2016), 51.
42. Okwui Enwesor, 'Georg Baselitz in Conversation with Okwui Enwesor', i *Georg Baselitz. Back then, in between, and today* (Prestel Verlag, Munich, 2014), 18.
43. Ulrich Wilmes, Georg Baselitz, og Haus der Kunst München., *Georg Baselitz: Back Then, in between, and Today* (Munich: Prestel, 2014), 18.
44. Enwesor, 'Georg Baselitz in Conversation with Okwui Enwesor', 16.
45. Enwesor, 18.
46. Wilmes, 'Deep, Dark Time', 55.
47. Enwesor, 'Georg Baselitz in Conversation with Okwui Enwesor', 21.
48. Dan Sterup-Hansen, *Dan Sterup-Hansen. Grafik og tekstfragmenter. En se-bog* (København: Gyldendal, 1976), 26.
49. Inge Dybbro, 'Mennesket i centrum. En undersøgelse af den realistiske strømning i dansk kunst 1950-1960' (upubliceret speciale, Københavns Universitet, 1994), 48.
50. Wilmes, 'Deep, Dark Time', 74.
51. James Hyman, *The battle for realism: figurative art in Britain during the Cold War, 1945-1960* (New Haven: Published for Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 2001), 13–18.

Om forfatteren



Liza Kaaring

Liza Kaaring er mag.art. og ph.d. i kunsthistorie fra Københavns Universitet og museumsinspektør på Fuglsang Kunstmuseum. Hun blev ph.d. med afhandlingen "Mennesket i tiden. Menneskeskildrerne i dansk grafik i 1950ernes anden halvdel", 2015, udført på Statens Museum for Kunst i samarbejde med Københavns Universitet. Denne artikel er sidste del af forskningsprojektet "Frygtens geometri", udført på SMK og Fuglsang Kunstmuseum i perioden 2016-2018. Kaaring kuraterede i 2015 udstillingen *At rejse sig i mørket* på SMK, og på Fuglsang Kunstmuseum har hun senest kurateret udstillingen *Munch og Goldstein. Intense linjer*, 2019. Hun forbereder i øjeblikket en særudstilling om Palle Nielsen i anledning af hundredåret i 2020, der vil blive vist på Fuglsang Kunstmuseum, Skovgaard Museet og på Kunstmuseet i Tønder i perioden 2020-21.

- lk@fuglsangkunstmuseum.dk