

kung dürfen auch die Arbeiten von Aubrey Beardsley angesprochen werden, eine eigenständige Verbindung von ostasiatischem Einfluß mit älteren Traditionen der englischen Karikatur. Beardsley's 1894 angeschlagen gewesene Plakatanzeige für die Zeitschrift "The Yellow Book" (Nr. 4) zählt zu den liebenswürdigsten Schöpfungen dieses Künstlers. Ein zweites von Beardsley stammendes Stück ist bedauerlicherweise nur im Katalog (Nr. 6) abgebildet; es zeigt eine Mädchenfigur in jener für den Künstler charakteristischen provozierenden Stilisierung, die noch als Ausgangspunkt für die abwegigen, wenn auch flacheren, Erotismen eines Allen Jones dienen konnte. Einer zweiten Gruppe eigenständiger angelsächsischer Prägung begegnen wir um das Jahr 1930 in Frank Newbold (Nr. 45), Fred Taylor (Nr. 49) und Adrian Stokes (Nr. 53). Was die Künstler auszeichnet, ist eine besondere Art der Farbwahl, die wir ähnlich bei den Beggarstaff Brothers vorgebildet finden: in ein und demselben Entwurf benutzen sie benachbarte, nur durch Nuancen unterschiedene Farbtöne und gleichzeitig Farben von extremer Gegensätzlichkeit. Meist sind ihre Farbflächen ohne trennende Konturen gegeneinandergesetzt und erzeugen damit einen Eindruck sowohl von Simplizität wie auch von Kostbarkeit – ein Eindruck wie man ihn ähnlich ambivalent vor den Farbharmenien Adam'scher Innen-



räume empfangen kann. Was Beispiele für den direkten werbenden Zugriff betrifft, so darf vor allem William Little's Unfallverhütungspakat von 1946 (Nr. 61) erwähnt werden, welches, außer der Wortbotschaft, lediglich eine frontal gesehene weibliche Viertelfigur mit Witwenschleier und eindringlichem, ängstlich-verstörten Blick zeigt – ein Plakat, welches zum Zeitpunkt seines Erscheinens von der britischen Presse als zu schockierend abgelehnt wurde.

Schreyl

Die Ausstellung "British Posters" wird vom 20. November 1981 – 10. Januar 1982 im Ausstellungsanbau des Albrecht Dürer Hauses gezeigt. Zusammengestellt wurde sie vom British Council. Etwa 90 Plakate aus der Zeit von 1890 bis 1978 sind zu sehen. Ein mit 12 Abbildungen ausgestatteter Katalog ist während der Dauer der Ausstellung zum Preise von DM 2,— an der Museumskasse erhältlich.

Der Beitrag Nürnbergs zum Neuen Bauen

Nürnberg 1930

Ausstellung des Centrum Industriekultur in der Norishalle

Vereinfachungen sind das Alltagsbrot der öffentlichen Meinung. Sie führen komplexe Verhältnisse auf einen leicht begreifbaren Kern zurück und fördern die Gewöhnung. So besteht zum Beispiel die stereotype Auffassung, daß in Nürnberg in diesem Jahrhundert nichts anderes gebaut worden sei als jene Monumental-Architektur, die das nationalsozialistische Regime zu seiner Selbstfeier errichtet hat. Zwar kann man sagen, daß hin und wieder das eine oder andere Bauwerk außerhalb dieses verhängnisvollen Zirkels beachtet worden ist, aber zu einem bleibenden Gewicht gegenüber der brutalen Masse Stein, die zwischen 1934 und 1944 am Rande der Stadt aufgetürmt

worden ist, konnten diese Wahrnehmungen nicht werden. Hartnäckig besetzten jene zyklischen Formen das Gedächtnis und lassen für anderes keinen Platz. Dem ersten Unrecht, das man der Stadt antat, als man ihr diese fremde Architektur aufzwang, gesellte sich nun ein zweites zu, indem man sie ständig mit diesen Dingen identifiziert.

Dergleichen Konfrontationen haben eine legitime Ausgangsebene in einer Stadt, die durch ihre Geschichte fast zu einem Synonym für Tradition geworden ist. Unerbittlich wird Nürnberg immer wieder daran erinnert, daß es ein historischer Ort zu sein hat, von dem erwartet wird, daß er dieser Ver-

pflichtung stets nachkommt. Größe und wirtschaftliche Bedeutung verhindern es jedoch, daß die Stadt sich ganz auf ihre Vergangenheit zurückziehen kann. Was kleinere Städte vergleichsweise mühelos tun können – nämlich sich in toto als Museum anbieten – ist Nürnberg verwehrt. Von flüchtigen Besuchern wird sicherlich zu wenig wahrgenommen, daß es neben der berühmten Altstadt eine beträchtliche Anzahl von Vorstädten gibt, die ein durchaus eigenes Leben führen und dadurch auch so etwas wie Traditionen aufgebaut haben. Allerdings sind sie von ganz anderem Charakter als jene, die man gern mit Nürnberg in Verbindung bringt. Nürnberg ist auch – und das



Otto Ernst Schweizer, Milchkhof, Nürnberg, Betriebsgelände 1930

in einem ganz erheblichen Maß – eine Industriestadt und ein Ort mit einer proletarischen Vergangenheit.

Das Bild ist also reicher – und somit auch widersprüchlicher – als gewöhnlich angenommen wird. Es gibt sozusagen mehrere Nürnbergs nebeneinander. Das muß jedem auswärtigen Betrachter als Voraussetzung deutlich sein, wenn es – wie hier – darum gehen soll, den Blick auf etwas zu lenken, das bisher zu wenig wahrgenommen worden ist. Gesprochen wird von dem modernen Nürnberg, speziell von der Stadt in der Zeit von 1925 bis 1933, gespiegelt in den besten Zeugnissen ihrer Architektur.

Es ist auch heute noch ein bewegendes Moment zu sehen, mit welchem Einsatz sich Nürnberg in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren an einer neuen Architektur-entwicklung beteiligt hat. Die Aufbruchstimmung von damals ist unschwer spürbar in den hellen, weißen, auf weiten, leeren Feldern noch ganz rein erscheinenden Häusern. Jene merkwürdige Euphorie, die so typisch war für die Zeit und die aus den Erfahrungen von materieller Not, politischer Erweckung und trotziger Lebensfreude resultierte, ist gleichsam den Gebäuden ins Gesicht geschrieben. In den strengen, einfachen Formen der zwanziger Jahre liegt der Glaube an eine in gleicher Weise klare und gerechte Zukunft. Architektur war damals in vielfacher Hinsicht ein Bekenntnis – keineswegs nur im ästhetischen Sinn, sondern auch in sozialer Hinsicht und als politisches Credo.

Die mutige Entwicklung, die Nürnberg damals genommen hat, ist weitgehend das Verdienst von

Dr. Hermann Luppe, dem Oberbürgermeister der Jahre 1920 bis 1933. Selbst zwar nur Mitglied der Deutsch-Demokratischen Partei, deren Stimmenanteil relativ gering war, wurde er jedoch sehr wesentlich von den Sozialdemokraten gestützt. Für Luppe war es offensichtlich selbstverständlich, daß die moderne Architektur der Zeit ein Zeugnis des politischen Standpunkts war und daß nur Physiognomie einer aufstrebenden Stadt eine Architektur gehörte, die avantgardistisch war – auch wenn ihm diese in den Einzelheiten nicht immer zusagte. Das Bekenntnis zu dem Geschehen an sich hatte bei ihm Vorrang gegenüber dem eigenen Urteil, das vielleicht nicht frei war von einer latenten Eifersucht. Diese traf besonders den Architekten Otto Ernst Schweizer, der damals in Nürnberg die hervorragendsten Bauten schuf. Schweizer war schließlich derjenige, dem es zufiel, materiell das zu erstellen, was dem schöpferisch begabten Luppe als idealer Plan vorgeschwebt hatte. Bei dem unmittelbaren Interesse, das Luppe ohne Zweifel für Architektur besaß, mußte es diesem schwerfallen, nur vorbereitend etwas gestalten zu können, was dann ein anderer tatsächlich und mit der ganzen Lust des ständigen Beteiligtseins ausführen durfte – im wesentlichen die gesplante Situation eines jeden leidenschaftlichen Bauherrn (nähere Angaben hierzu in dem Beitrag von Manfred Jehle). Das spannungsreiche Verhältnis, das sich hier noch einmal sehr direkt zwischen einem starken Initiator und einem eigenwilligen Architekten auftrat, war auf jeden fall ungemein ergiebig. Inmitten eines demo-

kratischen Systems offenbarte es vorbildhaft die Möglichkeiten der individuellen Entfaltung und auf der anderen Seite bescherte es dem System einen Ausdruck, der unverwechselbar, wesensverwandt und identitätsstiftend war. Was sich damals in Nürnberg abspielte, war schöpferische Politik in extenso.

Das muß wohl auch die Gegenseite gespürt haben, denn nicht anders ist der Haß zu verstehen, mit dem die Nationalsozialisten gerade die Architektur der Ära Luppe verfolgt haben. Die Provokation war hier sichtbarer gegeben als anderenorts, wo es vielleicht nur darum ging, die politischen Thesen und deren Anhänger auszuwechseln. Mit Bauten konnte das nicht so leicht geschehen. Fast möchte man den Schluß ziehen, das neue Regime habe sich auch deshalb in Nürnberg so brutal in Stein niedergelassen, weil die so ganz andersgearteten Zeugnisse der Zeit vorher dazu herausgefordert hätten. Seltener ist nur, daß sich die Ablehnung besonders auf jenes Gebäude richtete, das noch am versöhnlichsten hätte wirken können: das aus Klinkern gemauerte symmetrisch entwickelte Planetarium, dessen sanfte Kuppel auch eher beruhigend denn aufreizend hätte wirken müssen. Was hier unterdrückt werden sollte, war offenbar ein Anspruch an Kultur und Bildung, der über das Notwendige hinausging und mit seinem scheinbaren "Überflüssigsein" Unruhe zu stiften vermochte. Das konnte dann dazu führen, daß man das Gebäude schon 1934, sieben Jahre nach seiner Errichtung, wieder abriß. Ingeheim war es fast eine Huldigung, wenn man sich vor Architektur derart zu fürchten vermochte.

Ganz im Gegensatz zu der nationalsozialistischen Architektur, die sich feudal und handwerklich gab, besitzt diejenige der zwanziger und frühen dreißiger Jahre den Ausdruck eines modernen, urbanen Empfindens. Heute können wir sagen, daß sie im besten Sinne die Architektur eines industriellen Zeitalters ist, daß sie in sich hohe ästhetische Ansprüche mit neuesten Fertigungsmethoden verbindet. Ihre Präzision ist ein unmittelbarer Reflex der Tatsache, daß unsere derzeitige Kultur in fast allen Bereichen von industriellen Prozessen geprägt ist.

Klaus-Jürgen Sembach

Die Ausstellung dauert bis zum 31.1.1982. Anstelle eines Katalogs erscheint der Bildband "Architektur in Nürnberg 1900–1980" Verlag Gerd Hatje, Stuttgart. Preis: DM 22,—