

1900, das zeigen die großen Weltausstellungen, setzt ein internationales Bemühen der Industrie zum Wohle der Menschheit ein. Architekten, wie Peter Behrens und Le Corbusier, entwarfen zwischen 1902 und 1933 Inneneinrichtungen, Wohnungen und Siedlungen, die billig und für jedermann angenehm sein sollten.

Die Gründung des »Werkbundes« im Jahre 1907 zielte darauf, neue künstlerische Ideen auf alle Gebiete der Umwelt anzuwenden. Die »Deutschen Werkstätten« in Dresden und die »Vereinigten Werkstätten« in München strebten die ästhetische Modernisierung der handwerklichen und industriellen Produktion an, um so den Lebensstandard der werktätigen Schichten zu heben und die sozialen Fragen damit lösen zu helfen.

Die wichtigste Bedeutung bei der Durchführung dieser Ziele hatte nach dem Ersten Weltkrieg das Bauhaus, das 1919 von Walter Gropius ins Leben gerufen worden war. Kunst und Industrie sollten hier im Sinne einer umfassenden Lebensgestaltung in der industriellen Welt genutzt werden. Ungeachtet der bedrohlichen Anwürfe des Nationalsozialismus wurde die Idee des Walter Gropius durchgehalten: »Handwerk und Industrie von heute sind in ständiger Annäherung begriffen und müssen ineinander aufgehen zu einer neuen Werkeinheit. Das Handwerk der Zukunft wird in dieser Werkeinheit das Versuchs-

feld für die industrielle Produktion bedeuten; seine spekulative Versuchsarbeit wird neue Normen schaffen für die praktische Durchführung, die Produktion in der Industrie.« Das war 1923.

So sehen wir bei den keramischen Arbeiten aus der Weimarer Republik oftmals die Bauhaustöpferei als Vorbild: Reichtum der Formenerfindung und der Wechsel von Wölbung und scharfen Kanten konnten aus den Ateliers von Weimar und Dessau übernommen werden. Bauhauskünstler, wie Arthur Henning und Otto Linding, beeinflussten die anonymen Meister in den Keramikfabriken, die man als »Anonyme Bauhäuser« bezeichnen könnte.

Geradezu aufsehenerregend sind noch heute die anziehenden Dekore im Typischen Schablonen-Sprühverfahren. In den Keramiken aus der Weimarer Republik, die ja Alltagsobjekte waren, kann ein künstlerischer Zeitgeist aufgespürt werden. Es war Robert Delaunay, der zuerst 1913 den rotierenden Propeller in der Malerei faßte:

Plötzlich erscheint dieser nun als Dekoration auf einer Kuchenplatte. Das Konzept »des Raumes als Durchkreuzung von Bewegungs- und Energieströmen«, wie es die Vertreter des russischen Konstruktivismus formulierten, man findet es auf dem Krug wieder. Auch die futuristische Tendenz, Bewegungen in der Malerei festzuhalten, kann bei einigen Stücken beobachtet wer-

den. Ein Feininger auf der Tasse!

Vertreter des Werkbundes, Mitglieder des Bauhauses und die vielen anonymen »Bauhäuser« der aufgeschlossenen Industrie müssen noch nach 1930 den Traum gehabt haben, neue künstlerische Ideen auf alle Gebiete der Umweltgestaltung und für alle anzuwenden: Vom Sofakissen zum Städtebau, von der Tapete zum Salzfass. Verwirklicht wurde dieser Traum nur in kostbar elitären Einzelfällen, etwa dem Hause Tugendhat, das Mies van der Rohe 1929/30 in Brünn baute. Oder heute wird dieser Traum in Museen nachgestellt. Hier läuft der kühne Schwung seines Freischwingersessels von 1927 mit dem Dekor der Tortenplatte parallel.

Die Wahlergebnisse von 1933 setzten auch der »Weimarer« Keramik ein Ende. Das sogenannte »Bunzlauer Braunzeug« – Braun war eine sehr populäre Farbe in der folgenden Zeit – hielt Einzug in die Parteikantinen. So blieb es Tilmann Buddensieg vorbehalten, die farbenfrohe Keramik auf Flohmärkten und Dachböden zu erspähen und dem Germanischen Nationalmuseum, sie als prägnantes Zeitzeichen zu bewahren.

Zur Ausstellung, die gemeinsam mit »Internationaler Plakatkunst der Zwanziger Jahre« gezeigt wird, erscheint ein Inventarkatalog mit 80 farbigen Abbildungen zum Preis von DM 32.–.

Ulrich Schneider

Max Liebermann: »Karren in den Dünen«

Zu einer neuerworbenen Zeichnung

Die großen deutschen Zeichner des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts sind in der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums – wenn überhaupt – nur unangemessen vertreten. So konnten zum Beispiel zwei Figurenstudien von eher peripherer Bedeutung bisher nur einen schwachen Eindruck vom künstlerischen Rang des Zeichners Max Liebermann vermitteln. Mit einer privaten Spende konnte nun ein bedeutendes Blatt hinzugewonnen werden, das den Meister auf dem Höhepunkt seines zeichnerischen Schaffens zeigt.

Der »Karren in den Dünen« ist mit schwarzer und wenig weißer Kreide auf graues Papier gezeichnet. Das 23 x 30 cm große, links unten monogrammierte Blatt entstand um 1887/90 bei einem der Sommer-

aufenthalte Liebermanns an der holländischen Küste bei Zandvoort oder Katwijk. Es war 1916 auf der Ausstellung »Liebermann als Zeichner« bei Paul Cassirer in Berlin gezeigt worden und seitdem im Privatbesitz der Forschung verborgen geblieben.

Der Bildgegenstand könnte einfacher und karger kaum sein: eine kahle, wellig in die Tiefe gestaffelte Dünenlandschaft mit hochgezogenem Horizont; ein zweirädriger Pferdekarren, der sich am rechten Bildrand auf einem steil zum Horizont hinführenden Weg vom Betrachter entfernt. Mit wenigen, lockeren Kreidestrichen sind die schwankenden Halme im Vordergrund, die in die Tiefe führenden Radspuren und die Rücken der Dünen zu einer Bildkomposition gefügt, deren Assy-

metrie den Eindruck eines zufälligen Naturausschnittes hervorruft.

Belebt und stimmungsmäßig aufgeladen wird diese monotone, ohne alle traditionelle Staffage komponierte Landschaft durch das erzählerische Motiv des Karrens, der sich einen Weg durch den knirschenden Sand bahnt – aber mehr noch durch den Reichtum der zeichnerischen Mittel, die eher »malerisch« als »graphisch« zu nennen sind. Von den tiefsten Schwarztönen über das durchscheinende Grau des Papiers bis zu den sparsamen, milchig fahlen Weißhöhen im Himmel entfaltet sich eine reiche Palette malerischer Nuancen. Samtig weich hingestrichene Kreideflächen, die sich verdichten und wieder auflösen und die die Oberflächenstruktur des Papiers sichtbar



Max Liebermann, *Karren in den Dünen*, um 1887/90. Schwarze und weiße Kreide. Inv. Nr. H z 6408

machen, folgen der welligen Unebenheit des Geländes. Helle und dunkle Zonen verfließen in einem lebhaften Wechselspiel von Licht und Schatten. Mit der Hand gewischte Kreide bringt ein zusätzliches Bewegungsmoment – das Wehen des Flugsandes und das Rascheln der Gräser – andeutungsweise ins Bild. Obwohl alle diese Formen Natureindrücke wiedergeben, ist eine Emanzipation der zeichnerischen Mittel zu beobachten, die auch jenseits des Gegenständlichen ein reiches Eigenleben zu führen beginnen.

Das Motiv des »Karrens in den Dünen« beschäftigte Liebermann über Jahrzehnte hinweg. Aus der Zeit zwischen 1887 und 1913 sind mindestens vier verschiedene Gemäldfassungen, sechs Zeichnungen, zwei Radierungen und eine Federlithographie zu diesem Thema überliefert. Das Interesse an dem Thema steht offensichtlich im Zusammenhang mit einer bedeutsamen Wende in der künstlerischen Entwicklung Liebermanns.

Während seiner alljährlichen Sommeraufenthalte in Holland, unter dem Einfluß des befreundeten Malers Jozef Israëls, entfernte sich Liebermann seit der Mitte der acht-

ziger Jahre allmählich vom kritischen Naturalismus seiner Frühzeit, der stark von der Malerei Courbets und der Schule von Barbizon, insbesondere von Millet, bestimmt war. Zwar entstehen noch bis 1890 große figürliche Kompositionen wie die »Netzflickerinnen« und die »Frau mit den Ziegen«, doch auch dort richtet sich Liebermanns Interesse verstärkt auf die Natur als Stimmungsträger und äußeren Bezugsrahmen des Menschen. Gerade das Bild des »Karrens in den Dünen« steht beispielhaft für diese neue poetische Naturauffassung. Liebermanns Biograph Erich Hancke sah in der ersten Gemäldfassung des »Karrens in den Dünen« eines der Werke, »das am glücklichsten Liebermanns damaliges Wollen ausspricht. . . Er hat nichts so Stimmungsvolles, so nur Stimmungsvolles geschaffen, wie diese in den Dünen verlorene Bauernkarre. . ., die uns nichts ist, nichts zu sein braucht und doch so einen wunderbaren Ausgangspunkt für die Wanderungen unserer Phantasie abgiebt.«

Mit diesem künstlerischen Schritt geht ein Wandel in Funktion und Technik der Zeichnung einher. Die Zeichnung emanzipiert sich von

der Malerei und gewinnt selbständigen Eigenwert im Werk Liebermanns. Dominierten bisher die – meist figürlichen – Studien, die unmittelbar der Vorbereitung eines Gemäldes dienten, so tritt nun die Zeichnung als autonome künstlerische Äußerung in den Vordergrund. An die Stelle des harten Bleistiftstrichs treten nun weiche Kreiden und farbige Papiere, Mittel also, in deren malerischen Qualitäten sich bereits die Pastellmalerei des »Impressionisten« Liebermann ankündigt.

Als zeichnerisches Hauptwerk dieser Epoche kann die 1887 entstandene »Karre in den Dünen« der Sammlung Kohl-Weigand gelten. Was das Thema, den Zeichenstil, die Entstehungszeit und die künstlerische Qualität betrifft, so kann die neuerworbene Zeichnung diesem Hauptblatt unmittelbar an die Seite gestellt werden. Beide Zeichnungen führen nicht zu den verschiedenen Gemäldfassungen hin, sondern stehen im Zusammenhang mit der Radierung von 1891, deren Vorzeichnung sich in der Kunsthalle Bremen erhalten hat.

Rainer Schoch