

nungen der Natur als Spiegelbild der Seele auf. Durch die Nachbildung von »Stimmungen der Natur« wollten sie »gewisse Stimmungen des Gemütslebens« wiedergeben, wie es etwa Carl Gustav Carus in seinen 1831 erschienenen »Neun Briefen zur Landschaftsmalerei« formulierte.

Radziwills Gemälde »Bauernhof mit schwarzem Himmel« entstand 1927, also in der Zeit, in der er in der Auseinandersetzung mit den Traditionen der Landschaftsmalerei seinen eigenen künstlerischen Standpunkt formulierte. Die dünnenartigen Bodenformationen im Bildvordergrund verweisen ebenso wie die Häuser mit den hochgezogenen Kaminen auf den Ort Dangast, den Radziwill in seinen Gemälden oft als »Modell« verwendet hat.

Während er später eine Bildsprache entwickelt, die sich an der scharf konturierten Dinglichkeit der Erscheinungswelt orientiert, nähert er sich hier dem atmosphärischen Landschaftsraum an. So erinnert das Gemälde an Radziwills Beschäftigung mit der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, etwa mit Bildern eines van Goyen oder Ruisdael, deren Blick auf das »Fließende« und »Bewegliche« der Natur gerichtet war: Auf das huschende Spiel des Lichtes, die raschelnde Bewegung von Laub und Gesträuch, die bröselige Sandigkeit des Bodens, die verschleiernde Wirkung der Luft. Während der Himmel ihrer Bilder die silbrige Weite einer Küstenlandschaft assoziiert, stürzt in Radziwills Gemälde der Himmel geradezu auf die Landschaft herab. Unter seiner dumpfen Schwärze scheint das Leben zu ersticken. Das die Häuser beinahe bedrohlich umwuchernde Buschwerk scheint kaum den frischen Duft der Natur zu verströmen. Vielmehr assoziieren die verwaschenen Farben und die ausgefransten Konturen eher den modrigen Geruch von Fäulnis und Zerfall, der auch schon die Häuser der Menschen beschlichen hat. In ihren Fenstern zeigt sich kein Lebewesen. Und das helle Licht, das auf die Fassaden fällt, erinnert weniger an warmes Sonnenlicht als an das stechende Licht eines Blitzes, das die nächtliche Szenerie unheimlich beleuchtet.

Die blinden Fenster der Häuser blicken auf einen breiten Weg, der wie mit herabgefallenen Blütenblättern mit roten Farbtupfern übersät ist. Auf diesem Weg erscheint winzig klein die Gestalt eines Mannes. Er schreitet weit aus und hält den Kopf gesenkt, als ob er gegen Wind zu kämpfen hätte.

Das Blau seiner Kleidung wiederholt sich grell in den Lichtreflexen, die wie verglimmende Funken über einer Baumreihe aufblitzen. Es schafft zugleich eine Verbindung zu dem Blau über den Türmen einer Stadt, deren Ansicht ganz weit im Hintergrund wie aus der nächtlichen Szenerie herausgeschnitten erscheint. In der alten Farbsymbolik ist Blau die Farbe des Himmels, die Farbe des Paradieses, und so erinnert der Anblick der Stadt an Darstellungen des »himmlischen Jerusalems«, das man in spätmittelalterlichen Gemälden häufig zitiert findet. In Radziwills Gemälde erscheint diese Stadt wie eine ferne Vision, weit hinter dem Ende des langen, gewundenen Weges.

Als »magischer Realist« hat sich Radziwill mit der dem Menschen entfremdeten Umwelt beschäftigt. In vielen seiner späteren Bilder findet man in den gewachsenen Landschaftsraum technische Konstruktionen eingebaut, und an dem – für Radziwill charakteristischen – hohen, schwarzen Himmel sieht man statt einer Sonne oftmals Flugzeuge.

Für die Romantiker war die Himmelsweite Widerschein des unend-

lichen Universums. Dagegen hat sich der »utopische Glanz, den die romantische Landschaft über ihrem Horizont entfaltete... bei Radziwill in Dunkelheit verloren... Der Himmel behindert die Imagination naturgegebener Unendlichkeit, und die im Raum sichtbaren Dinge versprechen keine positive Einheit mehr.« (Bernd Küster) Die Welt erscheint in solchen Bildern wie ein unentrinnbares Labyrinth.

In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen knüpft Radziwill in vielschichtiger Weise an Traditionen der Landschaftsmalerei an. So kann man seine Bilder auch als einen Reflex auf die expressionistische Landschaftsauffassung sehen. Während etwa Schmidt-Rottluff im idyllischen Dangast die Vision einer ursprünglichen Einheit zwischen Mensch und Natur suchte, weitab von der modernen Großstadtzivilisation, entkleidet Radziwill in seinen Bildern die Natur dieser »Gegenbild-Funktion«. Auf seiner Suche nach der »wahren Landschaft« entwickelt er in seinen Bildern eine Vision von Bedrohung und Zerstörung, die er im Ersten und schließlich im Zweiten Weltkrieg als Realität erlebte.

Ursula Peters

Bernard Schultze: »rotes Bild«

Bernard Schultze ist einer der Hauptvertreter des Informel in Deutschland. Sein Werdegang spiegelt die Situation jener um 1915 in Deutschland geborenen Künstler, die durch das Hitlerre-

gime von den Entwicklungen der internationalen Avantgarde rigoros abgeschnitten worden waren. Für viele von ihnen wurde nach dem Ende des 2. Weltkrieges der »Neubeginn« zur künstlerischen Ma-



Bernard Schultze, »rotes Bild«, 1956
Öl, Stoff- und Papiereinklebungen auf Leinwand; 100 x 200 cm

xime. Mit Spannung verfolgte man Ausstellungen wie zum Beispiel »Amerikanische Malerei. Werden und Gegenwart«, eine Ausstellung mit Werken von Motherwell, Tobey, Rothko und Pollock, die auch Schultze 1951 in Berlin sah. Ein anderer wichtiger Impuls ging von der zeitgenössischen Malerei in Frankreich aus, etwa von den abstrakten Psychogrammen eines Hartung oder Wols, deren gelöste Bildsprache an den Automatismus der Surrealisten anknüpfte.

Die Erschütterung durch den 2. Weltkrieg hatte die Frage nach dem Existentiellen ausgelöst. Diese Frage behandelt auch die informelle Malerei. Sie drängte nach Befreiung der Sinne aus den Setzungen logischen Kalküls und strebte nach künstlerischer Selbstverwirklichung jenseits aller Stilfragen. Schultze schloß sich der internationalen Bewegung des Informel an: »1952 – Durchbruch zum eigenen Stil«, heißt es in seiner Selbstbiographie.

Der »tachistische Farbfleckenstil« jener Jahre bricht mit überkommenen Kompositionsschemata der abstrakten Kunst und löst den malerischen Duktus aus gestalterischen Regeln. Der malerischen Geste kommt jetzt die Bedeutung zu, Ausdruck einer inneren Bewegung, »Spur« eines unmittelbaren Daseinsmoments, Spur seines Werdens und seines Vergehens zu sein. Der Tachismus der beginnenden fünfziger Jahre wird von Schultze bald überwunden. Oder genauer gesagt, seine Ausgangsidee wird von ihm künstlerisch erweitert. Die 1956 entstandene Arbeit »rotes Bild« bezeichnet einen wichtigen Schritt auf diesem Weg. Hier dient die Farbe nicht mehr als Medium für eine malerische Geste. Vielmehr spricht sie jetzt eigenständig durch ihre materiellen Wirkungsqualitäten, die sich mit Qualitäten anderer Materialien verbinden. So sind auf die Leinwand Stoffe und Papierschnipsel geklebt. Gemeinsam mit diesen Materialien bildet die Farbe plastische Strukturen – surreale Landschaften, »Faltengebirge aus gehärteten Stoffen, umflossen von Strömen, Seen und Meeren aus Farbe.« (K. Ruhrberg) An das bewegliche Spiel des Lebendigen erinnert auch die Art der Farbgebung. Schlammiges Ocker und bräunliches Rot wecken die Vorstellung an satte, fruchtbare Erde. Gleichzeitig assoziieren diese Farben Übergang. Sie erinnern an das eigentümliche Leben des Zerfalls und der Verwesung, das neues Leben in sich birgt.

Mit seinen »Einklebungen«, die sich reliefhaft in den Raum vorta-

sten, durchbricht Schultze das Zweidimensionale der Bildfläche. Der sich hier ankündigende »Ausstieg aus dem Bild« wird vom Künstler konsequent weiterverfolgt: An die »Einklebungen« seit Mitte der fünfziger Jahre schließen 1961 die »Migofs« an. Als vollplastische Farbwucherwesen ergreifen sie vom Raum Besitz und er-

scheinen dabei wie ein gedanklicher Vorgriff auf die aktionistischen Strömungen in der Kunst der sechziger Jahre, die das Prinzip des Schöpferischen nicht nur im abgezielten Bereich der Kunst, sondern auch im Leben reflektiert wissen wollte.

Ursula Peters

Eine Tabakschneidemaschine

aus dem Umland von Ansbach



Tabakschneidemaschine, Umkreis Ansbach, Mitte 19. Jahrhundert

»Der Rauchgenuß ist einer der unbegreiflichsten. Etwas unkörperliches, schmutziges, beißendes, übelriechendes kann ein solcher Lebensgenuß, ja ein solches Lebensbedürfnis werden, daß es Menschen giebt, die nicht eher munter, vergnügt und lebensfroh werden, ja die nicht eher denken und arbeiten können, als bis sie Rauch durch Mund und Nase ziehen«.

Als der berühmte Arzt und Volkserzieher Christoph Wilhelm Hufeland (1762 – 1836) seine Sorgen über das Wohlbefinden des Rauchers äußerte und die mancherlei Gebrechen, die aus der Sucht folgen, aufzählte, kam Tabak in den mannigfachsten Sorten wie in allen nur möglichen Zubereitungen in den Handel und schier unübersehbar war die Vielfalt an Gerätschaften, die sich um das Rauchen kristallisierten: da gab es die Pfeifen in sehr unterschiedlicher Ausprägung, Beutel und lackierte oder auch in anderer Weise dekorierte Dosen für denjenigen, der Tabak

mit sich führen wollte, endlich Gefäße aus Keramik und Metall für den häuslichen Vorrat. In den Kreis dieser Utensilien gehörten auch die Handschneideladen, mit denen Raucher oder womöglich kleine Händler die Tabakblätter zerschneiden. Manche dieser Geräte sind relativ einfach aus einem Brett und dem daran befestigten Messer zusammengesetzt, andere – wie die hier vorgestellte Maschine, die wohl um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sein dürfte – sind komplizierter angelegt und ermöglichen dann auch eine genauere Verarbeitung der Blätter. In dem aus Kirschbaumholz gefügten Kasten verläuft eine außen mit einem Zahnrad ausgestattete Schraubenwinde, die mittels einer messingnen Handkurbel angetrieben werden kann und dazu dient, den Tabak zu dem mittels eines Ahorngriffs anhebbaren Messer hinzubringen. Durch eine parallel zur Länge des Kastens verlaufende Eisenstange wird beim Anheben des Messers ein Haken geführt, dessen Krümmung nach