

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 zerschnitten. 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

Art des Ankers alter Wanduhren in das erwähnte Zahnrad eingreift und dieses wie die Schraubenwinde in eine langsam kreisende Bewegung setzt. Auf diese Weise sind die Vorgänge des Schneidens und des Hinleitens des Tabaks zum Messer miteinander verbunden; die Blätter werden regelmäßig geschnitten, wobei eine einfache, aus einem Hebel und einer verstellbaren Schraube bestehende Vorrichtung eine grobere oder feinere Verarbeitung des Materials regelt.

Ein solches Gerät ist, wie die technische Fachliteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt, im Prinzip jenen größeren Schneidemaschinen nachgebildet, die in den damals so genannten Tabakfabriken gebräuchlich und dazu bestimmt waren, das Material in größeren Mengen zuzurichten – drei bis vier Zentner Maryland oder gar noch mehr wurden mit diesem Me-

chanismus an einem Tag zugeschnitten, wobei die Arbeit einen kräftigen Mann erforderte. Zimmerleute, Schreiner und Schlosser produzierten diese Tabakschneidemaschinen, die dann – wie auch das hier vorgestellte kleine Gerät – deutlich auf Zeiten weisen, in denen der Maschinenbau noch weit hin von Handwerkern vorgenommen wurde. Dabei war die Herstellung von Tabakschneidemaschinen für die genannten Handwerker keine Sonderfertigung, weil diese Geräte den allenthalben in der Landwirtschaft gängigen Strohodder Häckselschneidern nahe verwandt erscheinen: Auch hier diente ein an der Lade beweglich angebrachtes Messer der Zerkleinerung agrarischer Erzeugnisse.

Die kleine Schneidemaschine (H. 9,2 cm, L. 36 cm, Br. 14,5 cm) stammt aus dem Umland von Ansbach und erinnert ein wenig auch daran, daß der Anbau und die Ver-

arbeitung von Tabak in Mittelfranken zu den alteingeführten landwirtschaftlichen Güterproduktionen gehörte. Weithin berühmt war ehemals vor allem der Nürnberger Tabak, der wegen seiner gelben Farben oder auch weil er den Importen aus Maryland besonders nahekam, geschätzt wurde. Freilich – unübersehbar blieben die Bedenken, die der schon erwähnte gelehrte Arzt Hufeland in seiner zu den klassischen Werken der Medizin zählenden Abhandlung über »Die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern« (1798) den Rauchern mit auf den Weg gab. Er schreibt, ganz gemäß den Idealen der Aufklärung auch davon, daß diese Sucht wie manch anderes Verlangen den Menschen knechte, denn »je mehr der Mensch Bedürfnisse hat, desto mehr wird seine Freiheit und Glückseligkeit eingeschränkt«.

Bernward Deneke

69. Faber-Castell Künstlerausstellung

Der Künstler wurde 1937 in Stuttgart geboren. Er studierte an der Hochschule der Bildenden Künste, Karlsruhe, bei Prof. Grieshaber. Er lebt und arbeitet seit 1959 in Berlin. 1981/82 Gastprofessor an der HdK Berlin. 1986 Professur an der gleichen Anstalt. Mitglied der Akademie der Künste.

1962 erhielt er den Deutschen Kunstpreis der Jugend, 1964 den Kritikerpreis der Stadt Berlin, 1971 den Grohmann-Preis der Akade-

Walter Stöhrer Malereien auf Papier

1. August bis
30. September 1989

mie der Künste, Berlin, 1973 das Paris-Stipendium der Cité Internationale des Arts, 1976 den Berliner Kunstpreis der Akademie der Künste, 1978 den Villa-Romana-Preis, Florenz, 1978 den Kunstpreis der Kreissparkasse Esslingen, 1980 den Kunstpreis der Böttcherstraße, Bremen, 1982 den Kunstpreis der Stadt Nordhorn und 1986 den Preis »Künstler des Geschäftsberichts 1986« der Deutschen Bank.

Von 1961 bis heute hat er weit über 70 Ausstellungen durchgeführt und an mehr als 80 Gruppenausstellungen teilgenommen. Eine große retrospektive Ausstellung fand vor 2 Monaten in der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau, Berlin, mit 103 großen Werken und 3 Zyklen: »Trottoire-Kinder« mit 19 Blättern, »Dem Zufall ausgesetzt« mit 9 Blättern und »Nadja« mit 16 Blättern statt. Zu dieser Ausstellung ist ein schöner Katalog herausgekommen, der alle großen Werke farbig hervorragend wiedergibt.

Walter Stöhrer beginnt seine Arbeiten immer mit Zitaten und Notierungen. Wort und Notiz sind die auslösenden Momente für bildnerische Aufzeichnungen, Einzelbilder oder Zyklen. Jörn Merkert schreibt im Berliner Katalog unter dem Titel »Das implodierende Sehen« folgende Sätze: »Walter Stöhrer verunsichert mit seiner Malerei, weil sie den Betrachter mit zugreifender Heftigkeit und gleichzeitig singender Schönheit überwältigt; sie stößt ab und verführt zugleich. Sie verwehrt sich einem direkten Zugang, weil sie nichts erzählt und nichts beschreibt, womit eine spontane Identifikation möglich wäre, gleichwohl zeigt sie sich als Malerei ganz unverstellt und übt darüber einen machtvollen Sog aus, der den Betrachter mitten ins Bildgeschehen reißt.«

Heinrich Steding



Walter Stöhrer, »Intrapsychischer Realismus«, 1972/73, Gouache 60x82 cm