

zur Volkskunde des Germanischen Nationalmuseums

der Personen oder die flächenhafte Darbietung der Szenen. Endlich sei noch der Blick auf den Hang zur Durchsetzung der Darbietung mit Ornamenten bis hin zur Ornamentalisierung von Motiven herausgehoben. Natürlich sind diese Gestaltungsmerkmale nicht – wie man gelegentlich wohl meinte – Ergebnis einer spezifischen Volksgeistigkeit, sondern durch technische Grundlagen der Dekorationsweise, durch Rationalisierungen des Arbeitsvorganges wie durch die berufliche Orientierung der Produzenten bedingt.

Gewiß sind solche Darstellungen nicht ohne Vorlagen entstanden; maßgebend waren vor allem die Figurenbibeln, unter denen die Gustav-Adolf-Bibel, die in Stockholm 1618 gedruckt wurde, eine herausragende Stellung einnimmt und in populären Versionen des 18. Jahrhunderts in die Werkstätten der Maler-Handwerker Eingang fand. Unter dem Aspekt des Kulturvergleichs hat es, seitdem Sammler wie Oskar Kling den Gegenständen des Volkslebens ihr Interesse zuwandten, beständige Aufmerksamkeit gefunden, daß die Themen der HI. Schrift in die Umwelt der Betrachter hineingebunden wurden. Das Zeit- und Ortskolorit des eigenen Lebenskreises scheint immer wieder auf: Da tragen Männer und Frauen, die – wie hier die Gestalten der Helfer des Judas, des Pilatus, der drei Marien am Grabe – in Beziehung zum profanen Bereiche stehen, ein an der Mode orientiertes Kleid oder Dingrequisiten, etwa die Möbel, erhielten eine spezifische Gestalt, die damals in den Häusern der schwedischen Dörfer üblich war. Man kennt diese Präsentationsform des Sakralen von mittelalterlichen Gemälden mit ihrer gewissermaßen unhistorischen Darstellungsweise des biblischen Milieus und denkt daran, daß die Wandbehänge mit vielen anderen religiösen Darstellungen volkstümlicher Prägung ein gleiches Ziel verfolgten, galt es ihnen doch, die biblische Botschaft für die frommen

Christen zu verlebendigen und analog zur kirchlichen Verkündigung in die Gegenwart gelebten Glaubens zu versetzen.

Als ein drittes Motiv für den Ankauf des Wandbehanges, der mit weiteren Altertümern aus den Küstenländern der Nord- und Ostsee erworben wurde, mag endlich darauf hingewiesen sein, daß die dörflich-kleinstädtischen Gewerbezeugnisse aus Skandinavien früher als diejenigen der meisten anderen europäischen Länder in das Blickfeld der europäischen Öffentlichkeit gerückt wurden. Seit

1867 waren sie auf den Weltausstellungen vertreten und zeugten in der zeitgenössischen Bewertung für die hohe ästhetische Kultur, die in manchen ländlichen Verhältnissen sich entwickeln konnte. So stellt die Einbeziehung des Wandbehanges in die Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums vielleicht doch auch eine Huldigung an die Vorreiterrolle Skandinaviens bei der musealen Darbietung dessen dar, was alsbald Volkskunst heißen sollte.

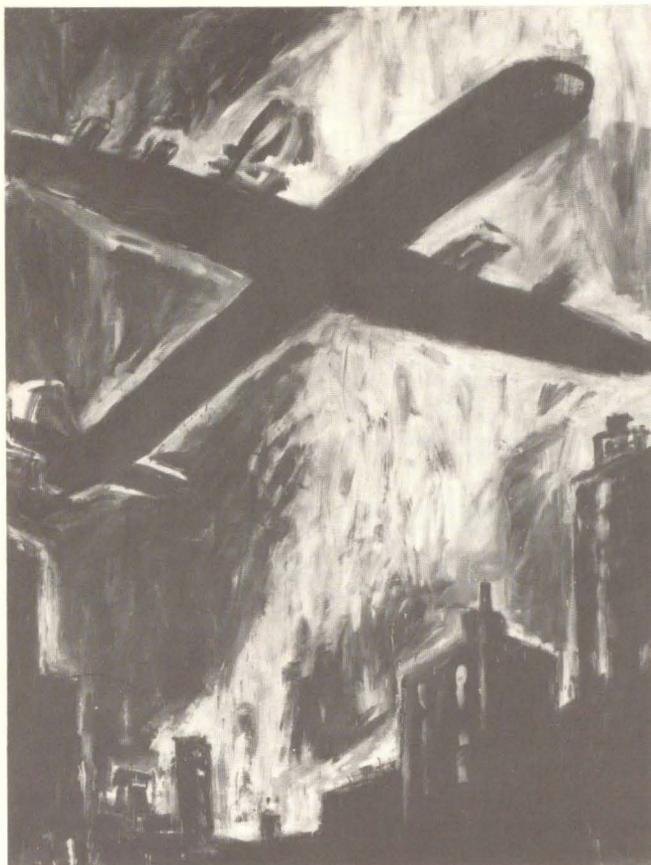
Bernward Deneke

Helmut Middendorf: Flugzeugtraum

Um 1980 wurde die Kunstszene durch eine nachrückende Generation in Bewegung versetzt, die in Reaktion auf die intellektuell ausgerichtete konzeptuelle Kunst der 60er und 70er Jahre eine Rückkehr zu den sinnlichen Ausdruckswerten der Malerei propagierte. Die Kunstkritik beschrieb diese Entwicklung damals mit Schlagworten wie »Neue Malwut« oder »Triumph der Wilden«. Eines der Zentren der »Jungen Wilden« war West-Berlin. Ihre Arbeit wurde hier nach dem Titel einer 1980 im Haus am Waldsee gezeigten Ausstellung als »Heftige Malerei« bezeichnet. Zu den prominenten jungen Berlinern zählten Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé und Bernd Zimmer, die der 1977 gegründeten Selbsthilfegalerie am Moritzplatz in Kreuzberg entstammten. Eine Ausstellung, die der neuen Malerei einen großen Durchbruch verschaffte, war die 1982 im Martin-Gropius-Bau in Berlin veranstaltete Ausstellung »Zeitgeist«. Middendorf (1953 Dinklage – lebt in Berlin) war hier mit vier Bildern vertreten, darunter das Gemälde »Flugzeugtraum«, das sich heute als Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland im Germanischen Nationalmuseum befindet.

Eines seiner zentralen Themen ist die Großstadtwelt, deren Erleben er in visionäre Gestaltungen übersetzt. Vor Middendorfs Berliner Hintergrund erinnert sein »Flugzeugtraum« mit dem dicht über dem Häusermeer schwebenden Flieger an die ehemalige Situation West-Berlins als Inselstadt, als Luftbrückenstadt. Die Farbwirkung des Bildes wird durch das kalte Blau des Himmels bestimmt, das schwarze Farbwischer wie nächtliche Schatten durchziehen. Mit spontanen und lapidaren Pinselstrichen sind die Häuser der Stadt umrissen, deren Silhouette wie vom Glanz nächtlicher Großstadtlichter von orangefarbenen Farbwischern hinterfangen ist. Die glimmernde Wirkung der hellroten Farbe neben den schwarzen Konturen der Häuser, durch deren Fensteröffnungen man den Himmel sieht, weckt zugleich die Vorstellung an Feuer. Unter diesem Blickwinkel werden die schwarzen Himmelsschatten zu Rauch, die Häuser zu ausgebrannten Ruinen, der Flieger zum Kampfflugzeug, das Bombennächte assoziiert und übergreifende historische Bilder in Erinnerung ruft.

Stilistisch bezieht sich Middendorf auf den Expressionismus der jungen Brücke-Maler, der von den



Helmut Middendorf
Flugzeugtraum, 1982
 Kunstharz und Öl auf Leinwand,
 400 × 300 cm, Inv. Nr. Gm 1935
 Leihgabe der Bundesrepublik
 Deutschland

Hoffnungen auf eine neu anbrechende Zeit getragen war. Dieser Optimismus ist in dem Gemälde »Flugzeugtraum« einem skeptischen Lebensgefühl gewichen. Middendorfs Darstellungen der Großstadt als Chiffre einer modernen Welt beinhalten ambivalente Visionen. In seinem Gemälde »Flugzeugtraum«, bemerkt Harald Kimpel, verwandelt sich der Traum vom Fliegen und der damit verbundene Traum von Freiheit in einen Alptraum: Das Flugzeug durchkreuzt »als Zeichen der Zeit den Freiraum des Himmels« und lastet wie ein Zeichen der Bedrohung über der Stadt. Es erinnert an den kalten Krieg, der sich »an seinen technischen Möglichkeiten erwärmt«, an den Traum von gesellschaftlicher Freiheit, der »die technologischen Ungeheuer gebiert«.

Ursula Peters

GEORG BASELITZ – Die Druckgraphik

»Kein Oben, kein Unten, kein Rechts, kein Links«

Eine Ausstellung im Kunsthaus vom 01.–23. 12. 1993

Nicht etwa die wissenschaftliche Erkenntnis, daß das menschliche Auge die Welt zunächst auf dem Kopf registriert und die Netzhaut die »Richtigstellung« leistet, brachte Georg Baselitz (Georg Kern aus Deutschbaselitz) 1968 zu der revolutionären Neuerung in der Malerei, das Bildmotiv zu stürzen.

Den Ausschlag zu diesem singulären formalen Entwurf in der Gegenwartskunst gab vielmehr seine kompromißlos anti-konventionelle Haltung gegenüber der Kunstauffassung der 60er Jahre, in deren Theorie er lediglich eine »nebulöse Willkür« (G. B. in SZ 3/92) erkennen konnte, die ihm schon immer verhaßt war.

Dem unterschiedlichen Nein zur vorherrschenden ungegenständlichen Gestaltungsweise, das er bereits 1962/66 in seinen Pandämonischen Schriften fixierte, stellte er bewußt ein Gegenbild, nämlich die konkret gegenstandsbezogene Darstellung, mit zunächst traditionellen Motivkreisen (Heroen, Jäger, Landschaft) zur Seite. Im gesamten künstlerischen Schaffen des Malers, Graphikers und Bild-

hauers nimmt die menschliche Gestalt zentralen Raum ein. Stets der abstrakt-expressiven Ausdrucksweise und der anarchischen Geste verpflichtet, gelangt er gerade auch in der Druckgraphik immer wieder zur Dramatisierung der Fläche, begünstigt freilich durch die Kombination der Techniken.

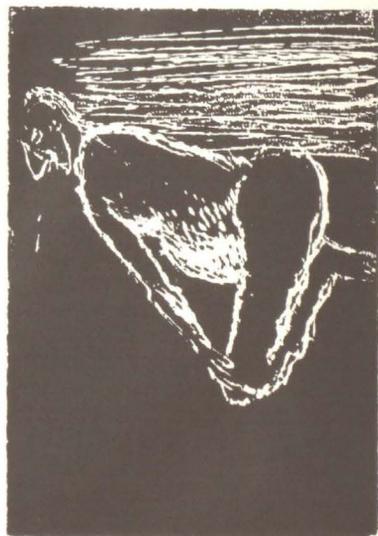
Wenn Georg Baselitz sich erst spät (1979) dem Medium Bildhauerei zuwandte, so nehmen die klassischen graphischen Drucktechniken (Vernis mou-Radierung und Clairobscur-Holzschnitte) bereits seit 1963 einen bestimmenden Platz innerhalb seines künstlerischen Arbeitsfeldes ein.

Für ihn hat Graphik nicht mit Vielfältigkeit von Zeichnung zu tun, sondern sie ist eine willkommene, weil handwerkliche Methode, die er sich einfallen läßt, »wenn ich nicht mehr in der üblichen Weise zu Bildern komme.« (G. B. Art 4/83); d.h. es handelt sich dabei um ein beständig herausforderndes Mittel, seine Malerei, sein Gesamtwerk immer wieder zu überprüfen und thematische Komplexe daraus auf ihre er-

neute Wirksamkeit hin zu untersuchen.

Die Erprobung einer gewagten Sicht gelingt Georg Baselitz nicht nur durch die formale Irritation, sondern sie greift entscheidend, in den sich bedingenden Dimensionen Disharmonie und Häßlichkeit, als immanente bildnerische Kompositionseinheiten.

Nach der erfolgreichen Präsentation druckgraphischer Arbeiten von Markus Lüpertz im letzten



Mann am Strand II, 1981
 (1981/83)