

monats anzeiger

GERMANISCHES
NATIONAL
MUSEUM

Museen und Ausstellungen
in Nürnberg

Herausgeber: Kurt Löcher, Germanisches Nationalmuseum
Redaktion: Tobias Springer, Sigrid Randa und Irene Haffa

Januar 1994
Nummer 154



Eröffnung der Künstlerkolonie-Ausstellung am 15. Mai 1901

Reformen der Kunst und des Lebens um 1900

Die Darmstädter Künstlerkolonie
auf der Mathildenhöhe



[2.Fx]

Reformen der Kunst und des Lebens um 1900

Die Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe

Zum Vortrag am 19. Januar 1994

4^o Zi: NUR 50/16 [1994, Nr 154-165]

Kunst und Kultur der Zeit um 1900 waren vielgestaltig und facettenreich. Als bedeutende Strömung gilt die in Deutschland mit dem Begriff Jugendstil bezeichnete Bewegung, die in Europa und Nordamerika ihre Ausprägungen fand. Die zahlreichen Namen für die verschiedenen Varianten – *Art Nouveau*, *Modern Style*, *Liberly*, *Sezessionsstil*, *Stile Modernista* oder gar Ironisierungen wie *Style Nouille* und *Yachting Style* – zeugen von ihrer Vielfältigkeit und scheinbaren Divergenz, die sich auch in den wissenschaftlichen Versuchen einer differenzierteren Klassifizierung durch Begriffe wie floraler, ornamentaler und geometrischer Jugendstil widerspiegeln.

Doch dieser Stil wirkte nicht nur in der bildenden und angewandten Kunst sowie der Architektur. Auch in Literatur, Musik, Theater, Tanz und Philosophie fand er seine Ausformungen und strahlte bis in soziale, wirtschaftliche und politische Bereiche hinein.

Das künstlerische Bestreben nach einem Gesamtkunstwerk, das in theoretischen Schriften, in Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, Katalogen und Büchern seinen Niederschlag fand, wurde in Ausstellungen präsentiert und in Künstlerverbänden gelebt. Es war durchwegs von einer idealistischen Grundhaltung getragen und von einem heute befremdlich wirkenden, ernstgemeinten Pathos erfüllt.

Gemeinsam allen Vertretern der unterschiedlichen Stilrichtungen war der Wille, in Opposition zur Kunst des Historismus mit den in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts geltenden Stildoktrinen und deren Formenkanon zu brechen und etwas Neues zu schaffen. Man wollte in neue und bessere Welten aufbrechen, „Hand in Hand schaffend für ein großes Ganzes“, wie es der Darmstädter Verleger Alexander Koch in seinem Leitartikel *Aufruf an die deutschen Künstler und Kunstfreunde* 1897 in seiner *Zeitschrift für Innen-Dekoration* formulierte.

Symptomatisch und exemplarisch herausragend kann die Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe diese Bestrebungen der Stilkunstabewegung um 1900 verdeutlichen. Sie wurde 1899, Anregungen des Darmstädter Verlegers Alexander Koch folgend, vom Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei

Rhein gegründet und bestand in wechselnder personeller Zusammensetzung bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges im Jahr 1914. Sie veranstaltete in dieser Zeit vier wegweisende Ausstellungen in den Jahren 1901, 1904, 1908 und 1914, die jeweils einem besonderen thematischen Schwerpunkt gewidmet waren.

Als Gründungsmitglieder wurden 1898/99 sieben Künstler nach Darmstadt berufen: Peter Behrens, Rudolf Borselt, Paul Bürck, Hans Christensen, Ludwig Habich, Patriz Huber und Joseph Maria Olbrich. Sie gestalteten gemeinsam 1901 die Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst*, bei der die auf der Mathildenhöhe errichteten Künstlerhäuser, das Ateliergebäude und das eigens erbaute Ausstellungsgebäude präsentiert wurden. Ziel des in der Geschichte des Ausstellungswesens neuartigen Projektes war es, Häuser samt aller künstlerisch durchgestalteter Einrichtungsgegenstände, die auf den Charakter des Bewohners abgestimmt waren, als Gesamtkunstwerk zu erschaffen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Zentrales Thema der Ausstellung von 1904 war das bürgerliche Wohnen, das exemplarisch mit Hilfe der Dreihäusergruppe, einer Verbindung von drei prototypischen Einfamilienhäusern demonstriert wurde.

Die Hessische Landesausstellung von 1908 war keine reine Veranstaltung der Künstlerkolonie, wurde von deren Mitgliedern jedoch entscheidend in Konzeption und Erscheinungsbild bestimmt. Es handelte sich um eine Präsentation der hessischen Leistungen auf dem Gebiet der freien und angewandten Kunst. Architektonisch hervorzuheben sind bei dieser Schau das noch heute bestehende Ausstellungsgebäude mit dem Hochzeitsturm von Olbrich sowie die temporär erstellte Kleinwohnungskolonie mit Modellwohnungen für Personen mit niedrigem Einkommen. Die Ausstellung von 1914, deren Kern die Miethäusergruppe mit Musterwohnungen von Albin Müller bildete, wurde jäh durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges abgebrochen und bedeutete das Ende der Künstlerkolonie, deren Ideale einer künstlerischen Lebens- und Arbeitsgemeinschaft jedoch schon früher zerbrachen.

Sigrid Randa

[2. Ex.]



Wo

294116166

Henry van de Velde und Weimar

Zum Vortrag am 8. Dezember 1993

In den Jahren um 1900 galt Weimar vielen Intellektuellen als Dreh- und Angelpunkt der Kultur in Deutschland. Seit dem Wirken Goethes war das thüringische Großherzogtum zum Musensitz für Persönlichkeiten des Geisteslebens geworden, allen voran Herder, Schiller und Liszt. In Weimar

verbrachte Nietzsche die letzten Jahre seines Lebens. Er starb im ersten Jahr des neuen Jahrhunderts, mit dem viele die Hoffnung auf eine neue Lebenswirklichkeit verbanden, auf ein neues goldenes Zeitalter des Geistes und der Künste.

Auch Henry van de Velde strebte nach Weimar. Im Okto-

ber 1900 von Brüssel nach Berlin gekommen, feierte er in der Reichshauptstadt binnen kurzer Zeit künstlerische Triumpfe, scheiterte jedoch an seinem wirtschaftlichen Unvermögen. Harry Graf Kessler, ein finanziell unabhängiger Berliner Weltmann, hatte indes van de Velde gestalterische Genialität →

Henry van de Velde's
Kunstschule in Weimar,
erbaut 1904 bis 1911,
ab 1919 Bauhaus



→ rechtzeitig erkannt und verhalf seinem Schützling zu einer Anstellung als künstlerischer Berater für Industrie und Kunsthandwerk im Großherzogtum. Elisabeth Förster-Nietzsche, die rührige Schwester des Philosophen, zog dabei die Fäden und trug dank ihrer geschickten Teetischpolitik entscheidend mit dazu bei, daß Henry van de Velde am 1. April 1902 seinen Dienst in Weimar antreten konnte. Harry Graf Kessler folgte ihm ein Jahr später in seiner neuen Eigenschaft als Leiter des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe.

Was beide in der kaum mehr als 30.000 Einwohner zählenden Residenzstadt an der Ilm wagten, war ein großes künstlerisches Experiment. Angestrebt wurden nicht alleine auf ihre drei Dimensionen begrenzte Kunstwerke materieller Art, sondern vielmehr die Entwicklung Weimars zu einem der kulturellen Zentren der geistigen Welt. Beide hatten den Traum, in Weimar eine neue klassische Periode zu begründen.

Dabei diente die bereits 1899 ins Leben gerufene Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe nicht als Vorbild. Dort lagen hochkarätige Künstler wie Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich und andere in fruchtbarem Wettstreit miteinander. Dieses Prinzip auf Weimar zu übertragen, wäre als pure Nachahmung empfunden worden und hätte Kesslers und van de Veldes Gegnern nur das Argument geliefert, jene seien einfalllos. Folglich verfolgten der Künstler und sein Mäzen eine individuell betonte Strategie, die zudem der Egozentrik beider entgegenkam. Henry van de Velde erarbeitete ein pädagogisches Konzept, das er in die beiden neu gegründeten Lehranstalten Kunstgewerbeschule und Kunstschule einbrachte, führte sein ästhetisches Programm weiter und schuf eine ganze Reihe von Inneneinrichtungen, die mit zu den bedeutendsten gehören, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat. Harry Graf Kessler entwickelte eine rege Ausstellungstätigkeit, bewirkte die Gründung des Deutschen Künstlerbundes Ende 1903 in Weimar und arbeitete an einer Erneuerung von Literatur und Theater.

Die Provinz jedoch bekam Angst. Längst überfällige Reformen wurden dort als umstürzlerischer Nonkonformismus mißverstanden. Mit diskriminierenden Methoden versuchte man von höchster Stelle, Sand in das nur mühsam in Gang gebrachte Kulturgetriebe zu streuen. Als das nichts half, provozierte man schließlich einen Eklat. Harry Graf Kessler trat von seinem

Amt zurück, und Henry van de Velde verlagerte zunehmend seine künstlerischen Schwerpunkte außerhalb Weimars. Beide verharrten sie jedoch in dieser Stadt, gehalten von ihrer gemeinsamen Hoffnung, „den wunderbaren Angelpunkt“, den Weimar für sie bedeutete, nicht zu verlieren. Ähnlich den Propheten, die im eigenen Lande oft wenig gelten, genossen Harry Graf Kessler als Museumsmann modernen Typs und Henry van de Velde als wegweisender Architekt und Gestalter in Kunstkreisen außerhalb des allzu engen Weimar höchstes Ansehen. In Chemnitz erbaute Henry van de Velde in den Jahren 1902 und 1903 eine Villa für den Unternehmer Herbert Esche, von 1906 bis 1908 entstand für den Hagener Industriellen Karl Ernst Osthaus der „Hohenhof“. Dies sind nur zwei herausragende Beispiele für die äußerst fruchtbaren Weimarer Jahre Henry van de Veldes, die Architekturgeschichte machten. Unmittelbar vor Kriegsbeginn schuf Henry van de Velde sein größtes und zugleich reifstes Werk in Deutschland: das Theater auf der Werkbundaustellung in Köln 1914.

Erst mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges war der Traum von einer neuen klassischen Periode Weimars endgültig zu Ende. Harry Graf Kessler rückte als Rittmeister der Reserve ein, und der Ausländer Henry van de Velde mußte sich jeden Tag dreimal bei der Polizei melden. Im April 1915 nahm er Kontakt mit Walter Gropius auf, um ihn als Nachfolger zu empfehlen. Damit stellte van de Velde die Weichen für die Zukunft, denn Walter Gropius schuf 1919 aus der Zusammenlegung von Kunstschule und Kunstgewerbeschule in Weimar das Bauhaus, das dann seinerseits Geschichte machen sollte. Im Frühjahr 1917 konnte Henry van de Velde in die Schweiz ausreisen. Es waren exakt 15 Jahre seines langen und ereignisreichen Lebens, die Henry van de Velde in Weimar verbracht hatte. In den ihm verbleibenden 40 Jahren betrat er kaum mehr deutschen Boden.

Claus Pesse

Denkmal der Erdgeschichte

Carl Rottmann: Der Hohe Göll

Das 19. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Denkmäler. Im Denkmal erfüllte die offizielle Kunst den bürgerlichen Anspruch auf Bildung. Nicht mehr religiöse Glaubenssätze, bedeutende Momente der Vergangenheit lieferten die Grundlagen für das Selbstverständnis in der eigenen Zeit. Die Archäologie feierte seit der Mitte des 18., besonders aber im 19. Jahrhundert ihre großen Triumphe. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war zudem eine Epoche bedeutender geologischer Entdeckungen. Die Naturwissenschaftler hatten Methoden entwickelt, um die Schichtungen der Erdkruste als Aufzeichnungen der Erdgeschichte zu entziffern. Neben den Bildern des Schöpfungsmythos bot jetzt die wissenschaftlich analysierte Natur einen Schlüssel, um sich dem Wesen des Ursprungs anzunähern.

Vor diesem Hintergrund entwickelte Carl Rottmann (Handschuhsheim b. Heidelberg 1797-1850 München) seine spezifische Auffassung der Landschaftskunst, die das 1846 entstandene Gemälde „Der Hohe Göll“ in reifer Form vergegenwärtigt.

Seit 1821 hatte Rottmann an der Kunstakademie in München studiert, wo sich der Kronprinz und spätere König Ludwig I. (seit 1825) mit Vehemenz daran begeben hatte, eine der neuen Zeit entsprechende Kunst für die Öffentlichkeit zu schaffen. Ludwig wollte das Geschichtsbewußtsein seiner Untertanen fördern, öffentliche Bildungsmonumente schaffen, für die er Architekten, Bildhauer und Wandmaler benötigte.

Die Landschaftskunst des frühen 19. Jahrhunderts mit ihrem minutiösen Detailrealismus, der eine naheartige Betrachtungsweise erfordert, war für dieses Kunstprogramm denkbar ungeeignet. Rottmann versuchte als Landschaftsmaler einen Stil zu entwickeln, der dem Stil von Ludwigs öffentlichen Projekten entsprach. In seinem 1825 gemalten Bild „Der Eibsee“ (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), das, von Leo von Klenze erworben, die Aufmerksamkeit des Königs wecken sollte, löst er sich von der zeittypischen Landschaftsauffassung und strebt nach monumentaler

Wirkung. Er vereinfacht die Naturformen, arbeitet mit groß gesehenen Flächen, mit denen er die urzeitlichen Schichtungen des Landschaftsgefüges in beeindruckender Exemplarik vergegenwärtigt. Statt um bildnerische Detailtreue geht es ihm um aussagekräftige Verdichtung des gesehenen Naturausschnitts. Er steigert den Eindruck von „Urgewalt“ des im Hintergrund aufragenden Bergmassivs, indem er es künstlerisch frei durch einen Schneegipfel erhöht und dabei der Form einer Pyramide angleicht: „Wie ein unzerstörbares Denkmal der Erdschichte ist das Gebirgsmassiv gestaltet“ (E. Bierhaus-Rödiger).

Bei den damaligen, mit der Feinmanier biedermeierlicher Landschaftskunst vertrauten Kritikern erzeugte das Bild zunächst keine große Begeisterung, im Gegenteil - die monumentalisierende Formvereinfachung wurde als mangelhafte Ausführung empfunden. Allerdings erhielt Rottmann schließlich doch einen Auftrag des bayerischen Königs. In Italien, wohin er 1826 aufgebrochen war, erreichte ihn im Jahr darauf die Nachricht, daß er für Ludwig eine Ansicht Palermos malen sollte, jedoch mit „genauer Aufnahme“ und nicht frei komponiert. Er erhielt dadurch die Chance, seine Beherrschung der malerischen Mittel offiziell unter Beweis zu stellen und sich so für öffentli- →



Carl Rottmann
Der Hohe Göll, 1846
Öl auf Leinwand, 88 x 112 cm
Inv.Nr. Gm 1964
Leihgabe aus Privatbesitz

→ che Kunstprojekte zu qualifizieren.

Nach seiner Rückkehr beauftragte ihn Ludwig gleich, für die Hofarkaden einen Freskenzyklus historischer Stätten Italiens zu schaffen. Noch während er daran arbeitete, kam 1832 der Folgeauftrag für einen Griechenlandzyklus, dessen Ausführung (in Enkaustik) Rottmann bis 1850 beschäftigte. Der preußische König forderte ihn 1840 zu einem „Palästina“-Zyklus für den

Berliner Dom auf. Diesen Auftrag lehnte er jedoch ab, um in München zu bleiben, wo er 1841 zum bayerischen Hofmaler ernannt wurde.

Auch in seinen Ölgemälden, die trotz der Aufträge für öffentliche Wandgemälde seine Haupteinnahmequelle blieben, befaßte sich Rottmann mit der „historischen Landschaft“. Thematisch schließt das Gemälde „Der Hohe Göll“ an das zwei Jahrzehnte zuvor entstandene Eibsee-Bild an;

auch jetzt wieder dient das Motiv denkmalhaft-eindrucksvoller Vergegenwärtigung von „Erdgeschichte“. Stilistisch und inhaltlich reflektiert es die von Rottmann im Verlauf seiner Wandbildzyklen durchlaufene Entwicklung.

Das Elementare seit Urzeiten gewachsener Strukturen der Erdoberfläche - in denen historische Spuren von Menschen geschaffener Kulturen als Spuren des begrenzten Zeitraums menschlichen Daseins aufge-

hoben sind - hatte Rottmann zunächst durch lineare Stilisierung herauskristallisiert. An die Stelle der klassizistischen Traditionen verpflichteten zeichnerischen Struktur treten seit den vierziger Jahren malerische Werte. Das Phänomenale der Naturscheinung, ihre geschichtliche Vision artikuliert er jetzt durch die Lichtführung, wobei er das Licht farblich effektiv inszeniert und sich auf metaphorische Qualitäten der Farbe besinnt.

In dem Gemälde des „Hohen Göll“ mit dem Hintersee ist der Berg in die Glut der untergehenden Sonne getaucht, die das tiefe Blau der ihn umfangenden Himmelsweite ausdrucksvoll steigert. Während der Berg im Alpenglühen leuchtet, fallen auf die unter ihm liegenden Regionen der Erde bereits die Schleier der Dunkelheit, was mit der am Himmel aufsteigenden Mondsichel auf die sich ablösenden Tageszeiten, auf den zyklischen Prozeß der Natur verweist. Es geht Rottmann um eine Spiegelung kosmischer Bezüge. In seinem Griechenlandzyklus hatte er den Prozeß der Menschheitsgeschichte mit dem Prozeßhaften der Natur in Analogie gesetzt: „Sie ist ebenfalls ein Kreis, ein Auf und Ab und in ihrer Bewegung von den Voraussetzungen, die die Natur liefert, abhängig“ (B. Eschenburg).

Die Vorstellung von Übergang weckt Rottmann auch in der Kontrastierung von Nähe und Ferne. Der Bildvordergrund wird hinter dem See durch einen dunklen Baumgürtel wie durch eine Barriere abgegrenzt. Dahinter erscheint der Berg in seiner lichtvollen Inszenierung beinahe überwirklich schwebend als ferne Vision - wie ein Sehnsuchtsmotiv der im Wandel der Zeit unveränderlichen, ewigen Natur. Barbara Eschenburg verweist in diesem Bildzusammenhang auf die Ähnlichkeit zur Inszenierung des Altarraums in Mittelalter und Barock, der durch eine Schranke vom Bereich der Betenden getrennt war.

Der dem Betrachter nahe Vordergrund bezeichnet in Rottmanns Gemälden meist den Bereich des Gegenwärtigen. In dem Gemälde des „Hohen Göll“ hat die Landschaft im Vordergrund den Charakter einer Urweltlandschaft. Im Gegensatz zur idealen Erscheinung des Berges wirkt sie desolat, die malerische Struktur aufgerissen, die Farben schlammig und moosig. Der Künstler schildert hier ein Bild der Welt zur Zeit ihres Werdens oder ihres Vergehens, ein Bild, mit dem die Menschenwelt schicksalhaft verbunden ist. Die Idee des Ewigen vermag sich in ihr nur als Abglanz zu verwirklichen und bleibt dabei flüchtige Illusion, was Rottmann mit der Spiegelung des Berges auf dem Wasser des Sees metaphorisch umschreibt.

„Man ahne das Endliche im Unendlichen“, formulierte Novalis den Kerngedanken der frühen Romantik, bei dem noch der Optimismus der Auf-

klärung mitschwang, die Welt im Sinne der Vernunft des göttlichen Schöpfungsplans durch die zukunftsgerichtete Tätigkeit des Geistes als „beste“ aller möglichen Welten gestalten zu können. Im spätromantischen Werk Rottmanns, dessen Zeitgenossen im Vormärz erlebten, wie bürgerlich fortschrittliche Ideale in politische Unruhen, Reaktion und Resignation mündeten, tritt an die Stelle der Hoffnung Melancholie. Er faßt die menschliche Geschichte nicht mehr als einen fortschreitenden, seiner Erfüllung zustrebenden Prozeß auf. Sein Blick umfaßt die zerstörerischen Kräfte der Natur, denen der Mensch unterworfen ist und die er nicht zu beherrschen vermag.

Im Spätwerk Rottmanns ist der „Hohe Göll“ in der Gruppe der deutschen Landschaften ein zentrales Motiv, mit dem er sich in einer auffällig großen Anzahl von Fassungen befaßte. Eine erste Studie der Landschaft in Aquarell und Bleistift (Heidelberg, Kurpfälzisches Museum) wird aufgrund stilistischer Merkmale um 1840/42 datiert. An sie schließt ein kleinformatiges Ölbild an, das Rottmann im Januar 1846 in einem Brief an den Salzburger Maler Johann Heinrich Fischbach erwähnt, und bei dem es sich vielleicht um die Göll-Fassung in der Münchner Schack-Galerie handelt. Wie aus dem Brief hervorgeht, hatte das Bild eine Reihe Liebhaber. Rottmann behielt es aber vorerst für die Arbeit an einem großformatigen Göll-Bild in seinem Atelier, auf die, wie er Fischbach schreibt, König Ludwig seine Option angemeldet hatte. In den Aufzeichnungen des Königs findet sich eine entsprechende Notiz vom 18.11.1845: „Zu Maler Rottmann in sein Studio. Das Bild, welches er eben malt mit Ölfarbe, der hohe Göll (...) bei Berchtesgaden, kaufe ich vielleicht ...“. Im April des folgenden Jahres war es vollendet, denn am 17. des Monats notierte der König: „... der hohe Göll bei Beleuchtung. Mich ergriff das herrliche Bild. Den genannten Preis von 120 Karolin, obgleich viel Geld, ich erwiderte dafür zu geben...“.

Unmittelbar an das von Ludwig erworbene Gemälde schließt die Göll-Fassung an, die sich jetzt im Germanischen Nationalmuseum befindet. Bereits in seinem Brief an →

→ Fischbach erwähnte Rottmann, daß er vorhabe, nach der Aus-
führung des Bildes für den
König „den Gegenstand noch
einmal und wiederum in ande-
rer Farbe zu vollführen“. Das
Motiv beschäftigte ihn sehr
und darüber hinaus hatte er
mit ihm großen Erfolg. Am 17.
Juli 1849 schrieb er an den
Dresdner Bildhauer Ernst Riet-
schel: „Die hiesigen Künstler
halten es für eines meiner
gelungeneren Bilder ich habe
es 3 mal malen müssen und
sollte es noch zweimal wieder-
holen...“. Er wiederholte es
noch dreimal, einschließlich der
erwähnten Version „in anderer
Farbe“ (um 1849/50, Slg.
Georg Schäfer, Schweinfurt).
Zusammen mit dem Gemälde
der Schack-Galerie existieren
sieben gesicherte Göll-Fassun-
gen, dazu eine Reihe von Stu-
dien in Öl, Aquarell und Blei-
stift.

Das vorliegende Gemälde
hat wie eine Wiederholung
von 1848 (München, Deut-
scher Staatsbesitz) das Format
des von Ludwig erworbenen
Bildes. Die übrigen Fassungen
sind wesentlich kleiner. Als ein-
ziges Gemälde des „Hohen
Göll“ ist es auf der Vorderseite
signiert und datiert, was viel-
leicht in dem Zusammenhang,
daß Rottmann von Anfang an
eine Folgefassung des Ludwig-
Bildes plante, nicht ganz ohne
Bedeutung ist.

Ludwig war als königlicher
Auftraggeber sehr bestim-
mend. Rottmann erfuhr das
während seiner Arbeit an den
Italien- und Griechenlandzy-
klen. Häufig hatte er seine Ent-
würfe den Wünschen des
Königs gemäß zu ändern und
dabei gelernt, sich in Vorstel-
lungen und Vorlieben seines
Auftraggebers hineinzusetzen.
An Rottmanns koloristischem
Stil begeisterte Ludwig
vor allem das „Glühende“, das
Rottmann in seiner Göll-Fas-
sung für den König geradezu
ins Bengalische steigert.

Zudem sind hier die Formen
des Berges im Sinne des ludo-
vicianischen Monumentalstils
reduzierter und stilisierter als
bei der anschließenden Fas-
sung. Im Gesamteindruck des
Bildes dominiert die weihevollen
Erscheinung des lichtumflute-
ten Berges, der feierliche Ein-
druck des Dauernden und
Unverrückbaren, was sicherlich
herrscherlichen Intentionen
entspricht. In der zweiten Fas-
sung von 1846 ist die monu-
mentale Bergform malerisch
gebrochener. Durchgehend
setzt Rottmann in dem Bild
mehr malerische Struktur ein,
um an der Erdoberfläche dem
Schrundigen, Sumpfigen und
Verwitterten nachzugehen, so,
wie es seiner gereiften Vorstel-
lung von „Erdgeschichte“ und
ihren ambivalenten Kräften
entspricht.

Ursula Peters

Karl Hofer

Selbstbildnis mit Dämonen

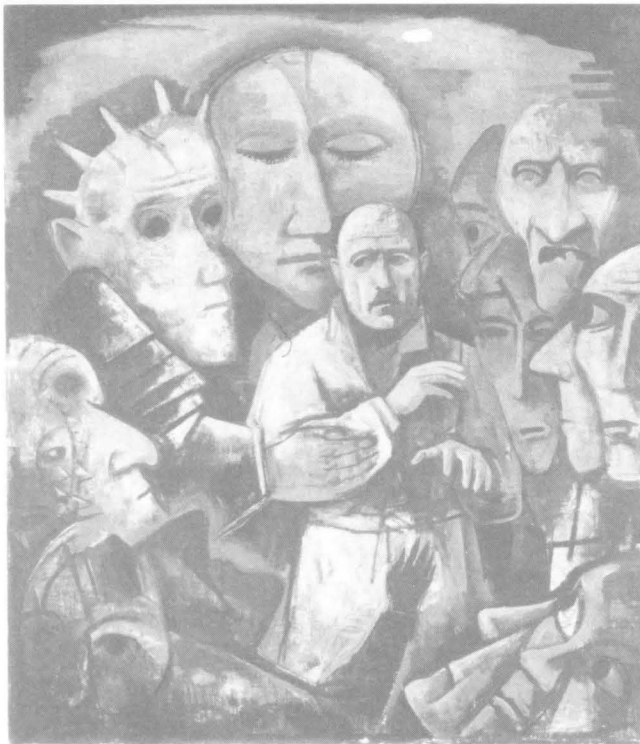
Karl Hofer (Karlsruhe 1878-
1955 Berlin) zählte bereits in
den zwanziger Jahren zu den
renommiertesten Vertretern
der modernen Kunst in
Deutschland.

„Ohne Bilder von ihm“,
schrieb 1929 Carl Georg Heise,
„fehlt einer deutschen Ausstel-
lung zeitgenössischer Malerei
einer ihrer zuverlässigen Höhe-
punkte, mehr: einer ihrer
sichersten Maßstäbe“. Hofer
war rasch von einem der
beliebtesten zum diskutierte-
sten deutschen Maler gewor-
den, konstatiert Heise weiter -
zu einem Maler, der die Kritik
provokierte: „Allzu konstruktiv,
kalt, intellektuell sei seine
Kunst, viel zu bewußt, um rei-
ner Ausdruck der Seele, viel zu
eigenwillig, um sachlich zu
sein“. Hofer war als Künstler
ein Einzelgänger, was Heise in
seinem Aufsatz hervorhebt -
seine eigentümliche Stellung
zwischen den formdurchdrin-
genden expressionistischen
Tendenzen, mit denen die
deutsche Avantgarde zu
Beginn des Jahrhunderts ihren
vehementen Aufbruch fand,
und der formstrukturierenden
„Sachlichkeit“, wie sie für die
Sichtweise der zwanziger Jahre
charakteristisch ist. Hofer
selbst sah sich von seinem
künstlerischen Ansatz her kei-
ner dieser Strömungen ver-
pflichtet. Als junger Maler
hatte er sich zum Ziel gesetzt,
mit der Formensprache der
Moderne ein klassisches Men-
schenbild aufleben zu lassen.

Schon während seiner Studienzeit an der Kunstakademie in Karlsruhe (1896-1902), wo er bei Thoma und Kalckreuth studierte, interessierte er sich für die idealistischen Traditionen der Deutsch-Römer. In Rom, wo er von 1903-1908 lebte, faszinierte ihn vor allem das Werk Hans von Marées', das Zeitlos-Gültige, das er bei seinen Darstellungen der menschlichen Gestalt in der Alltäglichkeit ihrer Erscheinung herauskristallisiert. Inspiriert durch Marées malte Hofer in Rom seine ersten monumentalen Figurenbilder, die zeitlebens sein Hauptthema blieben.

Im Anschluß an seinen Aufenthalt in Italien ging er nach Paris. Hier lebte er, unterbrochen durch zwei Reisen nach Indien, die nächsten vier Jahre. Unter dem Einfluß der Kompositionsweise des späten Cézanne entwickelt sich sein Stil weiter. Seine Signatur änderte er jetzt von „KH“ in „CH“. 1913 ließ er sich in der Metropole Berlin nieder. Seine Bildsprache, die er in einer Figurenmalerei von lyrischer Zuständigkeit entfaltet, schien gefestigt, als der Erste Weltkrieg ausbrach. Hofer verbrachte ihn bis 1917 in einem französischen Internierungslager, in das er 1914, beim Ausbruch des Krieges während eines Ferienaufenthaltes in Frankreich, als feindlicher Ausländer verschleppt worden war.

Das Erlebnis des Weltkrieges – der Rückfall der auf ihren



zivilisatorischen Fortschritt so stolzen „modernen“ Kultur in hemmungslose Barbarei – prägte, wie durchgängig die Kunst der zwanziger Jahre mit ihrer desillusionierten Sichtweise, auch seine Malerei: „Die Reibung mit der gelebten Wirklichkeit kratzt die Hülle der Idealität, der Idyllik“ herunter, bemerkt Werner Haftmann, und „übrig bleibt ein ernüchterter Traum“. In Hofers Nachkriegsgemälden sind die Menschen aus der Utopie eines fernen Arkadien verstoßen, die seit dem Klassizismus bis hin zur Generation des frühen Expressionismus die Künstler beflügelt hatte. An die Stelle arkadisch-lyrischer Gestimmtheit ist Melancholie getreten, das Wissen um die unbeherrschte Existenz zerstörerisch bedrohender Lebens-

mächte, ein Bewußtsein der Hoffnungslosigkeit. Hofer malt in den zwanziger Jahren seine „Maskenbilder“, in denen er hinter der Larve des Clowns zum Beobachter einer Welt wird, in der, so er selbst 1931 in einem Brief, nur „Narren und Verbrecher“ regieren, in der „Unvernunft und Böswilligkeit“ herrschen und die Menschen, wie in seinem 1928 konzipierten Gemälde „Die Schwarzen Zimmer“, in Wahnsinn stürzen.

Eines seiner Hauptwerke aus den zwanziger Jahren ist das um 1928/30 entstandene „Selbstbildnis mit Dämonen“, zu dem eine erste Fassung 1923 entstand.

Hofer hat sich selbst im Zentrum des Bildes in seinem Malerkittel dargestellt. Hinter ihm taucht wie ein urweltliches

Karl Hofer:
Selbstbildnis mit Dämonen,
um 1928/30
Öl auf Leinwand,
140,5 x 120 cm
Inv.Nr. Gm 1952
Leihgabe aus Privatbesitz

Gestirn ein Antlitz auf, das mit geschlossenen Lidern traumverloren vor einer gelben Farbwolke schwebt. Die türkise Farbe des Gesichts wiederholt sich auf Hofers Antlitz als flüchtiger Schatten. Links neben ihm erscheint eine Maske mit einer rot hinterfangenen antiken Strahlenkronen. Der Strahlenkranz assoziiert vor dem hellen Rot eine lichtvolle Gottheit. Gleichzeitig wecken die spitzen Zacken zusammen mit dem gepanzerten Arm der Gestalt die Vorstellung an einen Kriegsgott. Das Rot wird zu Feuer und Blut. Wie aus einer unergründlichen Tiefe schaut ihn diese Maske aus dunklen Augenhöhlen an und legt beinahe schützend ihre Hand auf seinen Arm. Skeptisch und zugleich wehmütig richtet Hofer seinen Blick auf diese Gestalt, der er sich zuwendet und gleichzeitig entzieht, während er nach rechts in erschrockener Abwehr die Hände erhebt.

Hier drängt mit rotglühenden Augen eine geifernde Fratze auf ihn zu. Gesichter stieren ihn an, die sich spalten, verdoppeln und vielfältigen und ihn wie lüsterne Erinnyen umzingeln. Während die Gestalt des Malers und die archaischen Gesichter im linken Bildteil mit klaren Linien umrissen sind, verhaken und verkanten sich rechts die aufsplitternden Formen zu einer wimmelnd anwachsenden →

→ Masse, die ihn in einen Abgrund zu ziehen droht. Den surrealen Formen entspricht die Farbigkeit der Vision. Die Helligkeit des rot-gelb-türkisen Kontrastes im linken oberen Bildbereich verwandelt sich nach rechts durch schwarze Schatten in ein morbid-fahles Glimmern, das im unteren Bildteil in immer stumpferen Farben erlischt.

Erlebte Schrecken drängen sich vor Hofers mythische Visionen und umkreisen ihn in der Erinnerung wie böse Dämonen, die von ihm Besitz ergreifen wollen, denen er sich stellt und denen er sich zu widersetzen versucht. „Man wittert (in Hofer) den Grübler“, einen „ewig Unzufriedenen“, schrieb Heise 1929 in seinem bereits erwähnten Aufsatz, einen Künstler von „unerbittlicher Selbstkritik“, und weiter: „Fragt sich nur, ob diese Lebenshaltung bei einem Künstler gerade unserer Tage wirklich ein negatives Vorzeichen verdient“. Hofers strukturelle Analysen menschlicher Erfahrung, die vor dem Hintergrund seines Erlebnisses des Ersten Weltkrieges und der darauf folgenden unruhigen Zeit der zwanziger Jahre entstanden sind, erwiesen sich als Mahn- und Warnrufe, als Vorahnungen jener „dunklen Reaktion“, die er in seiner Existenz als Künstler in Deutschland seit 1930 erfuhr.

Ursula Peters

Germanisches Nationalmuseum

Sonderausstellungen

Henry van de Velde.
Ein europäischer Künstler
in seiner Zeit
18.11.1993 – 30.1.1994
Grafik aus der DDR.
Die Sammlung Schreiner
aus der Ludwig Stiftung
18.1.1994 – 20.3.1994

Dia-Vortragsreihe zur Sonderausstellung Henry van de Velde

Aufseß-Saal des Germanischen
Nationalmuseums
19.1.1994, 19 Uhr
Dr. Sigrid Randa: *Reformen der
Kunst und des Lebens um 1900.
Die Darmstädter Künstlerkolonie
auf der Mathildenhöhe.*
26.1.1994, 19 Uhr
Ruth Negendanck M.A.: *Innen-
Dekorationen Henry van de Velde*
(Achtung Terminänderung)

Führungen für Einzelbesucher in der Sonderausstellung Henry van de Velde

Sa, So, 11 und 14.30 Uhr
Mi 11, 14.30 und 19 Uhr
Führungen durch den
Ausstellungsleiter Dr. Claus Pese:
16.1.1994, 11 Uhr
23.1.1994, 11 Uhr

Gruppenführungen zur Sonderausstellung Henry van de Velde

deutsch, englisch, französisch
nach Vereinbarung
Anmeldung im KpZ II

Führungen für Einzelbesucher zum Kennenlernen des Museums

Di – Sa 10.30 und 15 Uhr
So 15 Uhr

Gruppenführungen durch das Museum

in deutscher, englischer, franzö-
sischer, polnischer und tschechischer
Sprache nach Vereinbarung.
Anmeldung/Information im KpZ II

Sonntags- und Abendführungen für Einzelbesucher

- 9.1.1994, 11 Uhr
12.1.1994, 19 Uhr
Dr. Renate Hilsenbeck: *Wohnen auf dem Lande: Zeugnisse volkstümlicher Alltagskultur*
- 13.1.1994, 15 Uhr
Dr. Sabine Bauer: *Sonderführung durch die Musikinstrumentensammlung. Die Künstlerin erklärt originale Cembali und spielt auf ihnen*
- 30.1.1994, 11 Uhr
Dr. Dieter Krickeberg: *Musikinstrumente unter dem Einfluß unterschiedlicher Kulturen: Europa und Asien (mit Klangbeispielen)*

Guided Tours in English

- General Tour
2 Jan 1994, 2 p.m.
Karen Härtl: *Highlights of the Germanisches Nationalmuseum*
Special Talk
16 Jan 1994, 2 p.m.
Sarah Slenczka: *Henry van de Velde. A European Artist in his time*

10 Uhr-Gespräche vor einem Kunstwerk

- Mi 10 – 10.45 Uhr
Treffpunkt Eingangshalle
- 12.1.1994
Dr. Sigrid Ballreich-Werner: *Ein Motivbild des Stephan Praun von 1511*
- 19.1.1994
Günter Braunsberg M.A.: *Ernst Ludwig Kirchner. Mädchenkopf, 1912/14*
- 26.1.1994
Günter Braunsberg M.A.: *Wassily Kandinsky, Entwurf zu Helles Bild, 1913*
- Gespräche/Aktionen für Kinder und ihre Eltern**
10.30 – ca. 12 Uhr
Kostenbeitrag pro Kind DM 2,—
zuzüglich zum ermäßigten Eintritt.
maximal 25 Kinder pro Gruppe
- 9.1.1994
Doris Lautenbacher: *Ein gutes Neues Jahr! Was bedeutete dieser Wunsch früher? (Volkskundliche Abteilung im Germanischen Nationalmuseum)*
- 16.1.1994
Gabriele Harrassowitz: *Die Anbetung der Könige. Ein mittelalterliches Tafelbild (Weihnachtliche Themen III)*

- 23.1.1994
Christine Söffing: *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler in seiner Zeit. Ende des letzten Jahrhunderts entwarf Henry van de Velde Häuser, Innenräume, Möbel und Gebrauchsgegenstände – Ende dieses Jahrhunderts entwerfen wir ein Haus, in dem nur Kinder wohnen. Malkittel mitbringen (Dauer 2 Stunden)*
- 30.1.1994
Gertrud von Winckler: *Kostbar verzierte Möbelstücke. Wir sehen uns vor allem Ornamentik an und erfinden phantasievolle Schmuckbänder*

Kindermalstunden

- So 10 – 11.30 Uhr
für Kinder ab 4 Jahren.
Kostenbeitrag pro Kind DM 2,—

Kooperationsprojekt KUNST

- Mittwochskurse am
5., 12., 19., 26.1.1994

- Offenes Atelier
Bildnerisches Gestalten für junge Leute ab 15 Jahren. Kostenbeteiligung: DM 1,— pro Kurs
17 – 18 Uhr Kurs A
18.45 – 20.15 Kurs B
KpZ-Erdgeschoß, Raum 7

- Aktzeichnen
für Schüler ab Klasse 11.
Kostenbeteiligung: DM 1,—
pro Kurs; das Modell-Honorar wird auf alle Beteiligten umgelegt
17 – 18.30 Uhr
KpZ-Galeriegeschoß, Raum 11

- Einführung in die europäische Kunstgeschichte**
mit praktischen Übungen,
für Schüler ab Klasse 10.
Kostenbeteiligung: DM 1,—
pro Kurs
16.30 – 18 Uhr
KpZ-Galeriegeschoß, Raum 9
und Schausammlungen

Veranstaltungen im Aufseß-Saal

- Musica Antiqua
12.1.1994, 20 Uhr
Sabine Bauer – Cembalo: *Italienische und deutsche Kompositionen. U.a. von Picchi, Storace, Kuhnau und Froberger*
- 24.1.1993, 20 Uhr
Chiara Banchini – Violine,
Jesper Christensen – Cembalo,
Gaetano Nasillo – Violoncello:
Sonaten von A. Corelli und
F.A. Bonparti

Kunsthhaus

Ausstellung

- Preisträger der Ausstellung
Kunstraum Franken 1993/94
13.1.1994 – 13.2.1994

Naturhistorisches Museum

Ausstellungen

- Geschiebe –
Boten der Eiszeit aus dem Norden
26.10.1993 – 31.3.1994
Keramik der Töpfer von Mallorca
8.11.1993 – Ende April 1994

Führungen

- nach Vereinbarung

Diavorträge

- 19.30 Uhr Großer Saal

10.1.1994

Heinz Friedlein: *Auf den Spuren Carl von Linnés in Schweden*

12.1.1994

Lothar Mayer: *Der Vinschgau – das andere Südtirol*

19.1.1994

Werner Graf: *Norwegen – europäisches Naturparadies im Norden*

20.1.1994

Dr. Peter Schauer: *Die Bewaffnung der Urnenfelderzeit*

24.1.1994

Dr. Dietmar Pilotek: *Schützenswerte Lebensräume im Nürnberger Stadtgebiet*

26.1.1994

Dr. Günter Heß: *Geologie der nordöstlichen Rocky Mountains (Teil II) – von den Tetons zum Dinosaur Valley und zum Rocky Mountains Nationalpark*

21.1.1994

Helmut Weyrauther: *Insektenkunde – Schmetterlinge, Käfer und Libellen – ist sie mehr als nur ein Hobby?*

Schulmuseum

der Universität Erlangen-Nürnberg

Ausstellung

- 250 Jahre Universität –
380 Jahre Lehrerbildung
bis 31.1.1994

Albrecht-Dürer-Haus

Ausstellung

- Wolfgang Bühler –
Tafelstücke aus dem Rosengarten
6.10.1994 – 9.1.1994

Kunsthalle

Ausstellung

- Kunstraum Franken '94
9.12.1994 – Anfang Februar 1994

Kunsthalle in der Norishalle

Ausstellung

- Craig Wood
Zeichenstipendium Nürnberg 1993
25.11.1993 – 13.2.1994

Museum Industriekultur

Ausstellung

- Dinos in Nürnberg:
Große Tiere in Nürnberg
9.12.1993 – 10.4.1994

Spielzeugmuseum der Stadt Nürnberg

Ausstellung

- Stadt, Land, Burg –
Bauen und Gebautes aus dem
Spielzeugmuseum Nürnberg
28.5.1993 – 20.2.1994

Germanisches Nationalmuseum
Eingang zu den Schausammlungen:
Kartäusergasse 1
Eingang zu Bibliothek,
Graphische Sammlung,
Archiv und Münzsammlung:
Kornmarkt 1, 90402 N
Telefon 13 31 - 0
*Schausammlungen zur Kunst und
Kultur des deutschsprachigen
Raumes von 30.000 v. Chr. bis zur
Gegenwart; Studiensammlungen*
Sammlungen

Di - So 10 - 17 Uhr,
Mi 10 - 21 Uhr, ab 17 Uhr Teile der
Sammlungen turnusmäßig geöffnet
Mo und 1.1.1994 geschlossen

Bibliothek
Di 9 - 17 Uhr,
Mi, Do 9 - 20 Uhr,
Fr 9 - 16 Uhr
5.1.1994 9 - 17 Uhr
Mo, Sa, So und feiertags geschlossen

Graphische Sammlung,
Archiv und Münzsammlung
Di - Fr 9 - 16 Uhr
Mo, Sa, So und feiertags geschlossen

Gewerbemuseum der LGA
im Germanischen Nationalmuseum
Telefon 201 72 76
*Kunsth Handwerk, Kunstgewerbe und
Design von der Antike bis ins 20.
Jh. aus dem europäischen sowie
vorder- und ostasiatischen Kultur-
kreis*

Kunstpädagogisches Zentrum
im Germanischen Nationalmuseum
KpZ I
Abt. Schulen, Jugendliche:
*Unterricht für Schulklassen und
Jugendgruppen, Seminare
(Lehrerbildung u. -fortbildung)*
Anmeldung und Information:
Telefon (09 11) 13 31-241
KpZ II
Abt. Erwachsenenbildung, Familien:
*Führungen für Gruppen und Einzel-
besucher durch das Museum, die
Kunsthalle und deren Sonderaus-
stellungen. Sonderführungen für
Kinder und ihre Eltern, Studenten
und Senioren.*
Anmeldung und Information:
Telefon (09 11) 13 31-238

Albrecht-Dürer-Gesellschaft
Füll 12, 90403 N
Telefon 24 15 62
*Ältester Kunstverein Deutschlands:
Ausstellungen, Publikationen,
Jahresgabenverkauf an Mitglieder*
Di - Fr 14 - 18 Uhr
Sa, So und Feiertage 11 - 14 Uhr
Mo geschlossen

Institut für moderne Kunst
Königstraße 51/II, 90402 N
Telefon 22 76 23
*Informations- und Dokumentations-
zentrale für zeitgenössische Kunst;
Archiv, Publikationen,
Ausstellungen*
Mo - Fr 9 - 12 und 13 - 16 Uhr
Sa, So, feiertags geschlossen

Ausstellungen in der
Schmidt Bank-Galerie
Lorenzer Platz 29
Mo - Mi 8.30 - 16 Uhr,
Do 8.30 - 18 Uhr
Fr 8.30 - 15.30 Uhr
Sa, So, feiertags geschlossen

Kunsthau
Karl-Grillenberger-Straße 40,
90402 N, Telefon 20 31 10
*Ausstellungen zeit-
genössischer Kunst*
Di - Fr 11 - 18 Uhr
Sa, So 11 - 16 Uhr
Mo geschlossen

Naturhistorisches Museum
der Naturhistorischen Gesellschaft
Nürnberg e.V.
Gewerbemuseumplatz 4, 90403 N
Telefon 22 79 70
*Einheimische Vor- und
Frühgeschichte, Geologie,
Paläontologie,
präkolumbische Archäologie,
Völkerkunde,
Höhlen- und Karstkunde*
Mo, Di, Do, Fr 10 - 13 Uhr
und 14 - 16 Uhr
So 14 - 16 Uhr
Mi, Sa, feiertags geschlossen

Schulmuseum
der Universität Erlangen-Nürnberg
Paniersplatz 37/III, 90403 N
Telefon 20 83 87
*Schulgeschichtliche Dokumente
aller Schularten*
Mo, Di, Fr 9 - 13 Uhr
Mi, Do 9 - 17 Uhr
So 14 - 17 Uhr
Sa, feiertags geschlossen

Verkehrsmuseum
Lessingstraße 6, 90443 N
Telefon 219 24 28
Geschichte der Eisenbahn und Post
Mo - So 9.30 - 17 Uhr
1.1.1994 geschlossen

Albrecht-Dürer-Haus
Albrecht-Dürer-Straße 39, 90317 N
Telefon 231 22 71
*Wohnhaus Albrecht Dürers.
Sammlung mit Holzschnitten des
Künstlers und Werken zur Wir-
kungsgeschichte vom 16. Jh.
bis zur Gegenwart.*
Di - Fr 13 - 17 Uhr
Mi 13 - 21 Uhr
Sa, So 10 - 17 Uhr
6.1.1994 10 - 17 Uhr
Mo und 1.1.1994 geschlossen,
ab 10.1.1994 im Januar geschlossen

Stadtmuseum Fembohaus
Burgstraße 15, 90317 N
Telefon 231 22 71
*Alt-Nürnberger Entwicklungs-
geschichte und Wohnkultur*
Öffnungszeiten
siehe Albrecht-Dürer-Haus

Kunsthalle
Lorenzer Straße 32, 90402 N
Telefon 231 28 53
*Ausstellungen zeit-
genössischer Kunst*
Di - So 10 - 17 Uhr
Mi 10 - 21 Uhr
Mo und 1.1.1994 geschlossen

Kunsthalle in der Norishalle
Marientorgraben 8, 90402 N
Telefon 201 75 09
*Ausstellungen zeit-
genössischer Kunst*
Öffnungszeiten
siehe Kunsthalle

Museum Industriekultur
Äußere Sulzbacher Straße 62,
90317 N, Telefon 231 36 48
und 231 46 72
*Stadtgeschichte
im Industriezeitalter*
Di - So 9 - 18 Uhr
1.1.1994 12 - 17 Uhr
6.1.1994 14 - 17 Uhr
Mo geschlossen

Tucher-Schlößchen
Hirschelgasse 9, 90317 N
Telefon 231 22 71
*Repräsentativer Sommersitz
der Nürnberger Patrizierfamilie
von Tucher*
Im Januar geschlossen

Spielzeugmuseum der Stadt Nürnberg
Patrizierhaus, Karlstraße 13-15,
90403 N, Telefon 231 31 64,
Verwaltung 231 32 60
*Geschichte des Spielzeugs
im Zusammenhang mit Nürnbergs
Spielzeugtradition*
Di - So 10 - 17 Uhr
Mi 10 - 21 Uhr
Mo und 1.1.1994 geschlossen

Staatsarchiv
Archivstraße 17, 90408 N
Telefon 35 74 37
oder 35 75 01
Mo 8.15 - 16 Uhr,
Di, Do 8 - 16 Uhr,
Mi 8 - 20 Uhr,
Fr 8 - 13.30 Uhr
Sa, So, feiertags geschlossen

Stadtarchiv
Egidienplatz 23, 90317 N
Telefon 231 27 70
*Quellen zur Stadtgeschichte,
vornehmlich 19. Jh.; Stadtchronik*
Mo - Do 8.30 - 15.30 Uhr,
Fr 8.30 - 12.30 Uhr
Sa, So, feiertags geschlossen

Stadtbibliothek
Egidienplatz 23, 90317 N
Telefon 231 27 79
*ältere Bestände; Sammlungen:
Handschriften und alte Drucke,
Orts- und Landeskunde;
Lesesaal*
Katalog und Ausleihe:
Mo, Di, Mi, Fr 10 - 12.30
und 13.30 - 15.30 Uhr
Do 10 - 12.30
und 13.30 - 19 Uhr,
Sa, So, feiertags geschlossen
Lesesaal:
Mo, Di, Mi, 10 - 12.30
und 13.30 - 18 Uhr
Do 10 - 12.30
und 13.30 - 19 Uhr
Fr 10 - 12.30
und 13.30 - 15.30 Uhr
Sa, So, feiertags geschlossen

Stadtbibliothek Zentralbibliothek
Gewerbemuseumplatz 4, 90317 N
Telefon 231 26 72
*Neuere und neueste Bestände
für Ausbildung, Studium, Beruf und
Freizeit; Zeitungscafé*
Mo, Di, Fr 11 - 18 Uhr
Do, 11 - 19 Uhr
Sa 9 - 12 Uhr
Mi, So, feiertags geschlossen

