

August 1989 · Nummer 101

Herausgeber: Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg · Redaktion: Rainer Schoch und Alexandra Foghammar

Zwei Neuerwerbungen

Franz Radziwill: Bauernhof mit schwarzem Himmel

Erworben mit Hilfe der Förderer des Germanischen Nationalmuseums

Während man sich in den ersten beiden Jahrzehnten unseres Jahrhunderts vom Illusionismus der Darstellung löst, um dem Ausdruck des Erlebens Raum zu schaffen, wendet man sich nach den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges in den zwanziger Jahren programmatisch wieder der »sichtbaren« Wirklichkeit zu. Einer der Hauptvertreter dieser neuen »Sachlichkeit« ist Franz Radziwill. Seine künstlerischen Anfänge gründen im Expressionismus. Später gelangt er zu der Überzeugung, daß man das »unsichtbare« Erleben letztendlich gar nicht darstellen, sondern nur in den »Zwischenräumen des Wirklichen ahnbar machen« könne. Aus solchen Überlegungen heraus entwickelt er um 1925 eine Bildsprache, die sich mit dem Begriff »magischer Realismus« umschreiben läßt.

Radziwill ist in Bremen aufgewachsen, wohin er als Kind mit seiner Familie übergesiedelt war. Hier besuchte er später die Höhere Technische Staatslehranstalt, um Architektur zu studieren. Über sein Studium bei dem Architekten Karl Schwally berichtet Radziwill rückblickend: »Wir zogen häufig los und nahmen wichtige ältere Bauten auf. Das erforderte zu gleicher Zeit, daß die ganze Straße gezeichnet werden mußte, und damit war im Grunde genommen schon alles angelegt, was mich nachher beschäftigte. So ist immer in meinen Bildern mehr oder weniger Architektur vorhanden. Das Haus, und das heißt der Wohnplatz des Menschen, spielt in meinen Bildern eine große Rolle.«

Das Architekturstudium wird durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen. 1915 – 19 ist Radziwill Soldat. Während dieser Zeit entstehen Hunderte von Zeichnungen und Skizzen, und als der Krieg zu Ende ist, hat Radziwill ein neues Berufsziel vor Augen: Er will Maler werden.

1920 geht er nach Berlin. Mit seinen ersten Ausstellungen hat er gleich Erfolg. Durch Schmidt-Rottluff lernt er den Fischerort Dangast an der Ostseeküste kennen. Hier hatten Schmidt-Rottluff und sein »Brücke«-Freund Erich Heckel zwischen 1907 und 1912 häufig in den Sommermonaten gearbeitet. 1922 faßt Radziwill den Entschluß, sein Atelier ganz nach Dangast zu verlegen.

Die Distanz zur quirligen Kunstmetropole Berlin schafft ihm zugleich eine Distanz zu seiner bisherigen expressionistischen Auffassungsweise. Er beginnt gewissermaßen ganz von vorn, verarbeitet die neue Umgebung in naturalistischen zeichnerischen Studien und befaßt sich mit der Tradition der Landschaftsmalerei. In dieser Zeit künstlerischer Neuorientierung begegnet er 1925 dem hol-

ländischen Maler Mathias Lau. Auch er hatte sich, nach kubistischen Anfängen, der traditionellen Landschaftsmalerei zugewandt. Mit Lau verbringt Radziwill die folgenden acht Jahre die Sommerferien in Holland. Gemeinsam experimentieren sie mit alten Maltechniken und studieren in den Museen die niederländische Landschaftsmalerei.

Zur weiteren wichtigen Station seiner künstlerischen Entwicklung wird für Radziwill Dresden, wo ihm Otto Dix 1927 ein halbes Jahr lang sein Atelier in der Kunstakademie überließ. In Dresden befaßte sich Radziwill intensiv mit der Landschaftsmalerei der deutschen Romantiker, bei denen er eine gewisse Geistesverwandtschaft zu seinen eigenen künstlerischen Vorstellungen finden mußte. So faßten die Romantiker die Erschei-



[J. Ex.] Franz Radziwill, Bauernhof mit schwarzem Himmel, 1927
Öl auf Holz; 53 x 62 cm

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 entfaltetete... 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

Museen und Ausstellungsinstitute in Nürnberg

Institutionen

Öffnungszeiten

| | | |
|---|---|---|
| Germanisches Nationalmuseum Kornmarkt/Kartäusergasse Tel.: 13 31 0 | Schausammlungen zur Kunst und Kultur des deutschsprachigen Raumes von 30.000 v. Chr. bis zur Gegenwart Studiensammlungen Kunstpädagogisches Zentrum (KPZ) | Sammlungen: Di – Fr 9–17 Uhr Sa u. So 10–17 Uhr Do auch 20–21.30 Uhr (ausgewählte Abteilungen) Mo geschlossen Bibliothek: Di 9–17 Uhr, Mi u. Do 9–20 Uhr, Fr 9–16 Uhr Kupferstichkabinett: Di – Fr 9–16 Uhr Archiv und Münzsammlung: Di – Fr 9–16 Uhr |
| Gewerbemuseum der LGA im Germanischen Nationalmuseum | Kunsthandwerk | |
| Schloß Neunhof Neunhofer Schloßplatz 2 8500 Nürnberg 90 Betreuung durch das Germanische Nationalmuseum Tel.: 13 31 0 | Dokumente des patrizischen Landlebens vom 16. bis ins 18. Jahrhundert Besuchen Sie auch das Heimatmuseum Neunhof | Schloß: Sa und So 10–17 Uhr Schloßgarten: Täglich 10–19 Uhr |
| Albrecht Dürer-Haus Albrecht-Dürer-Straße 39 Tel.: 16 22 71 Gut erhaltenes spätmittelalterliches Bürgerhaus. Von Albrecht Dürer fast zwanzig Jahre bewohnt. | Holzschnitte von Dürer. Werke zur Wirkungs- und Verehrungsgeschichte des Künstlers vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart | Di – Sa 10 – 17 Uhr Mi 10 – 21 Uhr So und Feiertage 10 – 17 Uhr Mo geschlossen |
| Stadtmuseum Fembohaus Burgstraße 15 Tel.: 16 22 71 | Alt Nürnberger Entwicklungsgeschichte und Wohnkultur | Di – Fr 10–17 Uhr, Mi 10–21 Uhr Sa, So 10–17 Uhr Mo geschlossen |
| Tucher-Schlößchen Hirschelgasse 9 Tel.: 16 22 71 | Repräsentativer Sommersitz der Nürnberger Patrizierfamilie von Tucher | Besichtigung nur im Rahmen von Führungen: Mo – Do 14, 15 und 16 Uhr / Fr 9, 10 und 11 Uhr / So 10 und 11 Uhr / Sa geschlossen |
| Kunsthalle Lorenzer Straße 32 Tel.: 16 28 53 | Ausstellungen zeitgenössischer Kunst | Di – So 10–17 Uhr Mi bis 21 Uhr Mo geschlossen |
| Kunsthalle in der Norishalle Marientorgraben 8 Tel.: 201 75 09 | Ausstellungen zeitgenössischer Kunst | Di – So 10–17 Uhr Mi bis 21 Uhr Mo geschlossen |
| Spielzeugmuseum der Stadt Nürnberg Patrizierhaus, Karlstraße 13 Tel.: 16 31 64, Verwaltung 16 32 60 | Spielzeug vom Mittelalter bis zur Gegenwart aus Europa und Übersee | Geschlossen |
| Verkehrsmuseum Lessingstraße 6 Tel.: 219 54 28 | Geschichte der Eisenbahn und Post. Neugestaltete Eisenbahnabteilung und neues Museumsrestaurant | Mo–So 10–17 Uhr Postabteilung wegen Umbau geschlossen |
| Naturhistorisches Museum „Natur und Mensch“ der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg e.V. Gewerbemuseumsplatz 4 Tel.: 22 79 70 | Einheimische Vor- und Frühgeschichte, Geologie, Paläontologie, präkolumbische Archäologie, Völkerkunde, Höhlen- und Karstkunde | Mo, Di, Fr 10–13 Uhr und 14–16 Uhr Do 14–19.30 Uhr Sa 10–12 Uhr Mi, So und an Feiertagen geschlossen |
| Schulmuseum der Universität Erlangen-Nürnberg Paniersplatz 37/III Tel.: 20 83 87 | Schulgeschichtliche Dokumente aller Schularten | Mo – Fr 9–13 Uhr Mi, Do auch 15–18 Uhr So 15–18 Uhr (ausgenommen Feiertage) |
| Staatsarchiv Archivstraße 17 Tel.: 35 74 37 oder 35 75 01 | | Mo, Di, Do 9–16 Uhr Mi 9–20 Uhr, Fr 9–14.30 Uhr (ausgenommen Feiertage) |
| Stadtarchiv Egidienplatz 23 Tel.: 16 27 70 | Quellen zur Stadtgeschichte, vornehmlich 19. Jh., Stadtchronik | Mo – Do 8–15.30 Uhr Fr 8–15 Uhr (ausgenommen Feiertage) |
| Stadtbibliothek Egidienplatz 23 Tel.: 16 27 90 | | Mo – Fr 8–18 Uhr Sa 8–12 Uhr (ausgenommen Feiertage) |
| Institut für moderne Kunst Königstraße 51/II Tel.: 22 76 23 Ausstellungen in der Schmidt Bank-Galerie Lorenzer Platz 29 | Informations- und Dokumentationszentrale für zeitgenössische Kunst Archiv, Publikationen, Ausstellungen | Mo – Fr 9–12 Uhr und 13–16 Uhr (ausgenommen Feiertage) Sa, So geschlossen Mo–Mi 8–16.00 Uhr Do 8–17.30 Uhr Fr 8–15.30 Uhr (ausgenommen Feiertage) |
| Albrecht-Dürer-Gesellschaft Obere Schmiedgasse 64–66 (Pilatushaus) Tel.: 24 15 62 Ältester Kunstverein Deutschlands | Ausstellungen, Publikationen, Jahresgabenverkauf an Mitglieder | Di – Fr 12–18 Uhr Sa, So und Feiertage 10–14 Uhr Mo geschlossen Im August geschlossen |
| Kunsthau Karl-Grillenberger Straße 40 Tel.: 20 31 10 | Ausstellungen zeitgenössischer Kunst | Di – Fr 11–18 Uhr Sa, So 11–16 Uhr Mo geschlossen Im August geschlossen |
| A. W. Faber-Castell 8504 Stein – Verwaltungsgebäude Tel.: 66 79 1 | Ausstellungen zeitgenössischer Künstler | täglich 10–17 Uhr (auch an Sonn- und Feiertagen) |
| Museum Industriekultur ehemaliges Tafelgelände Äußere Sulzbacher Straße 62 Tel.: 16 36 48 und 16 46 72 | Stadtgeschichte im Industriezeitalter | Di–So 10–18 Uhr Mi bis 20 Uhr |

Ausstellungen

Claus Bury: Stadtportal Nürnberg
16. 3. 1989 bis 7. 1. 1990)

Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit
100 Jahre Französische Revolution
in Deutschland (24. 6. 1989 bis 1. 10. 1989)
Sa u. So auch ab 9.00 Uhr geöffnet)

alten Nürnberger Fingerhüten
voraus, ab August 1989)

Textil im Freien
Ausstellung der deutschen Gruppe Textilkunst)
15. 7. 1989 bis 3. 9. 1989)

Herold Asendorpf (1888 – 1946):
Bilderzeichnungen
1. 7. 1989 bis 17. 9. 1989)

Kunst in Nürnberg 1945 – 1950):
1. 7. 1989 bis 24. 9. 1989)

Beispiele einer Privatsammlung
16. 7. 1989 bis 17. 9. 1989)

Museumsskizze
12. 3. 1989 bis 12. 11. 1989)

Wegenthal – Zum Ende einer Fundstelle
1. 2. 1989 bis Ende September 1989)
erwartet bewußt erleben
Mitte April bis Ende September 1989)

der Währungsreform zur Wiederbewaffnung
Zeichnungen aus Nürnberger Zeitungen
16. 8. 1989 bis 25. 8. 1989)

Wolfgang Gonschior: Malerei
12. 6. 1989 bis 1. 9. 1989)

Faber-Castell Künstler-Ausstellung:
Karl Störmer: Malereien auf Papier
12. 8. 1989 bis 30. 9. 1989)

„Wieviel Anfang war nie“ – Kultur aus
Städtern deutscher Städte 1945–1949
12. 5. 1989 bis 20. 8. 1989)

Führungen

3. 8. 1989, 20.00 Uhr · Dr. Brigitte Schoch-Joswig:
„Revolutionsbegeisterung und Revolutionskritik in Deutschland“
(Ausstellung „Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit“)

6. 8. 1989, 11.00 Uhr · Dr. Ulrich Schneider:
„Textil im Freien“

10. 8. 1989, 20.00 Uhr · Dr. Brigitte Schoch-Joswig:
„Frauen in der Französischen Revolution“
(Ausstellung „Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit“)

13. 8. 1989, 11.00 Uhr · Dr. Günther Bräutigam:
„Kunst um 1400“

17. 8. 1989, 20.00 Uhr · Dr. Rainer Schoch:
Führung durch die Ausstellung
„Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit“

20. 8. 1989, 11.00 Uhr · Ingeborg Linz:
„Die bürgerliche Welt im Spiegel der Malerei
der Biedermeierzeit“

24. 8. 1989, 20.00 Uhr · Dr. Ursula Peters:
Claus Bury: „Stadtportal Nürnberg“

27. 8. 1989, 11.00 Uhr · Anneliese Streiter:
„Technische Gestaltungsmöglichkeiten auf
mittelalterlichen Bildteppichen“

31. 8. 1989, 20.00 Uhr · Anneliese Streiter:
„Technische Gestaltungsmöglichkeiten auf
mittelalterlichen Bildteppichen“

**Ausstellung „Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit.
200 Jahre Französische Revolution
in Deutschland“**

Führungen für Einzelbesucher
täglich 11.00 und 14.30 Uhr, Do auch 20.00 Uhr
(Führungskarte DM 2,- pro Person
zuzügl. zum Eintritt)

27. 8. 1989, 11.00 Uhr: Barbara Rothe:
Führung durch die Ausstellung
Kunstgespräche
16. 8. 1989, 18.00 Uhr: Dr. Annie Dardon:
Gotthard Graupner
23. 8. 1989, 18.00 Uhr: Dr. Lucius Grisebach:
Johannes Grützke
30. 8. 1989, 18.00 Uhr: Dr. Lucius Grisebach:
Gerhard Richter

27. 8. 1989, 15.00 Uhr · Barbara Rothe:
Führung durch die Ausstellung
„Museumsskizze“

Matineen

im Heuss-Hof des Germanischen
Nationalmuseums
Im August keine Veranstaltungen

Führungen zum Kennenlernen des Museums
Dienstag bis Samstag 10.30 und 15.00 Uhr
Sonntag 15.00 Uhr

Gruppenführungen durch das Museum
und Schloß Neunhof
nach Vereinbarung, Tel. 0911 / 1331-238 / -107

Guided Tours in English
General Tour
6 Aug 89, 2:00 p.m. · Ingeborg Neuhof
Special Talk
20 Aug 89, 2:00 p.m. Charlotte Pursell:
Medical Instruments and Apothecaries

Führungen für Kinder und ihre Eltern
Im August keine Veranstaltungen

**Kunstpädagogisches Zentrum (KPZ),
Abt. Schulen:**
Unterricht für Schulklassen, Jugendgruppen,
Seminare (Lehrerausbildung u. -fortbildung),
kostenlos im
Germanischen Nationalmuseum – Schloß
Neunhof u. Heimatmuseum – Albrecht-Dürer-
Haus – Stadtmuseum Fembohaus – Kunsthalle/
Norishalle – Spielzeugmuseum – Museum
Industriekultur – Naturhistor. Museum (NHG) –
Schulmuseum – Lorenzkirche – Sebaldus-
kirche – Altstadtbegehungen – ehem. Reichs-
parteitagsgelände
Anmeldung schriftlich oder telefonisch
0911 / 1331-241

nach Vereinbarung

nach Vereinbarung

nach Vereinbarung

nach Vereinbarung

Vorträge

im Naturhistorischen Museum

2. 8. 1989, 19.30 Uhr · Hermann Fröhling:
Farblichtbildervortrag: „Nicht nur Rothenburg
liegt an der Tauber“

9. 8. 1989, 19.30 Uhr · Dr. Dr. Manfred Lindner:
Farblichtbildervortrag: „Das Land da draußen“:
Eine Expedition zu den toten Städten der
Ténéré-Wüste

16. 8. 1989, 19.30 Uhr · Dr. Dr. Manfred Lindner:
Farblichtbildervortrag: „Zwischen Dünen und
Gebirge: Von der Ténéré-Wüste ins Air-Gebirge
und zurück nach Agades“

23. 8. 1989, 19.30 Uhr · Hermann Fröhling:
Farblichtbildervortrag: „Russischer Orient –
Märchen aus 1001 Nacht“

30. 8. 1989, 19.30 Uhr · Heinz Friedlein:
Farblichtbildervortrag: „Im Lande des Heide-
krauts und der Disteln“



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

PRÄSENZ DER ZEITGENOSSEN

15

Besucher der großen Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums kritisieren häufig die Präsentation von Werken textiler Kunst. »Schlecht beleuchtet«, »kaum zu sehen« lauten die Kommentare zur einzig konservatorisch vertretbaren Exposition von Teppichen, Paramenten, Wandbehängen und Kostümen der Vergangenheit. Aber Licht übt eine verheerende Wirkung auf die Gewebe aus, Staub ist nur mit großen Schwierigkeiten daraus zu entfernen und eine zu hohe Luftfeuchtigkeit kann Schimmelbefall evozieren. Deshalb ist die Unterbringung der Objekte in »Quarantänekästen« notwendig. Auch die zeitgenössische Textilkunst zeigt ihre Werke im Schutz klimatisierter Ausstellungshallen, also weit entfernt von einem ursprünglichen Zweck des textilen Mediums, die Menschen vor Sturm und Hagelschauer zu bewahren.

Mit der Ausstellung TEXTIL IM FREIEN versucht nun die deutsche Gruppe textilkunst im Rahmen der Reihe Präsenz der Zeitgenossen das Experiment, ihre Werke einen Sommer lang Sonne, Wind und Wetter auszusetzen. Hierfür bieten der kleine und große Klosterhof, Plastik- und Bärenhof des Germanischen Nationalmuseums schon deshalb ein reizvolles Ambiente, weil hier mittelalterliche und rezente Architektur nebeneinander bestehen. 23 Mitglieder dieser freien Gemeinschaft von Textilkünstlern, eingeschlossen einige Gäste aus Deutschland, Frankreich, Vietnam und der Schweiz, feiern mit der Aktion darüberhinaus das zehnjährige Bestehen der Gruppe. Mit Ausstellungen in München, Aschaffenburg, Hannover, Osnabrück/Stuttgart und Heidelberg/Schwäbisch-Gmünd hatten sie bisher schon zu Themenbereichen, wie »Monochrom/Polychrom«, »Natur/Technik« und »Wand/Raum« Stellung genommen und Probleme von Farbigkeiten und Färbungen, Techniken und Werkstoffen sowie Zweidimensionalität, Relief und umschreitbarer textiler Plastik erörtert.

Im Germanischen Nationalmuseum wagt die heterogene Gruppe – allein die Lebensalter reichen von 30 bis 75 Jahren – jetzt »open air« und nimmt den Dialog mit gewachsener und geschichtsträchtiger Architektur auf. Unter den Werken lassen sich Bezugnahmen zu

Textil im Freien

15. Juli bis 3. September 1989

*Eine Ausstellung der
deutschen Gruppe textilkunst
in den Höfen des
Germanischen Nationalmuseums*

den Ausstellungsorten festhalten, zu Geschichte und Natur. So verschärft etwa eine großformatige Verspannung zwischen der Apsis und dem Kreuzgang der spätgotischen Kartause den Blick auf die verwinkelte Baulichkeit, alte Tücher, mit denen Bergbauern das Heu eingetragen haben, verweisen auf überflüssig werdende rurale Traditionen und die Ansäugung von Flachs deutet auf die Grundlagen der Leinenfabrikation, dem heute

so beliebten, edel knitternden Material, um dessen Herkunft sich die Träger wenig Gedanken machen. 23 Individualisten stellen sich der Aufgabe, ihr Medium Textil in die Nähe einer ursprünglichen Bestimmung zurückzuführen.

Zur Ausstellung erscheint um den 25. Juli eine Dokumentation, die alle Werke an den Aufstellungsorten abbildet, zum Preis von DM 15,-.

Ulrich Schneider



*Ingeborg Lorenz, Eine der Teilnehmerinnen an der Ausstellung
Textil im Freien, mit einem unlängst entstandenen Werk*

Freiheit Gleichheit Brüderlichkeit

200 Jahre Französische Revolution
in Deutschland

Ausstellung im
Germanischen Nationalmuseum
24. 6. – 1. 10. 1989

Alptraum Revolution

Der französische Jesuitenpater Augustin Barruel hatte 1797/98 der französischen Aufklärung und den Jakobinern eine Verschwörung unterstellt, »in welcher, lange vor der Revolution, der Ruin der Kirche, der Ruin des Thrones, und endlich der Ruin der ganzen bürgerlichen Gesellschaft geschmiedet wurde und noch geschmiedet wird.« Diese Verschwörungs- und Bedrohungstheorie war Bestandteil eines Bilderkrieges zwischen revolutionären und gegenrevolutionären Kräften, der eine Fülle von Feindbildern der Revolution hervorbrachte: der »schaudervolle«, menschenfressende und weltverschlingende Sansculotte, der kulturzerstörende Plünderer und Brandstifter, das bedrohliche Flintenweib, das apokalyptische Ungeheuer. Sie stellten die Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit als gleichbedeutend mit Hunger, Unglück und Tod hin.

Gewalt- und Angstvisionen sollten in Deutschland nicht nur um 1800 zu den politisch-ideologischen Waffen gegen einen grundsätzlichen gesellschaftlichen Wandel gehören.

Besonders die Gründung der ersten deutschen Republik nach dem Ersten Weltkrieg und der erfolgreiche Verlauf der Oktoberrevolution setzten in einem ähnlichen Umfang wie die Französische Revolution politische Hoffnungen, aber auch entsprechende Ängste frei. Eine wahre Explosion alpträumhafter Phantasien brach aus. Das neue Medium des Plakats half zudem, Feindbilder endgültig als öffentlich wirksame Kraft ins Bewußtsein treten zu lassen. Der »Bolschewismus als Weltgefahr« wurde zum Hauptthema der Gegner politischer Veränderungen. »Bolschewist« und »Bolschewismus« sollten bis über 1945 hinaus Synonyme für Revolutionär und Revolution werden, deren bildhafte Gestaltung viele seit der Französischen Revolution tradierte Feindbildstereotypen aufnimmt.

Der Bolschewist legt Feuer an Häuser, Kirchen und ganze Länder; mit Bombe und Dolch verkörpert er das Stereotyp des Mörders und Plünderers; als bestialisches Wesen setzt er die Tradition des apokalyptischen Ungeheuers fort. Durch die Kennzeichnung des Bol-

schewisten mit slawischen Zügen erhielt die Verschwörungs- und Bedrohungstheorie schließlich eine rassistische Rechtfertigung. Sie wurde grundlegend für die nationalsozialistische Propaganda, die das »Zeitalter von 1789«, diese »Weltverschwörung von Liberalismus, Marxismus, Judentum und Freimaurerei« (Alfred Rosenberg), endgültig für beendet erklärte. Unsere Abbildung zeigt ein Plakat der NSDAP zur »Großen antibolschewistischen Schau« 1936 in München, das verschiedene genannte Feindbildstereotypen in sich vereinigt: die Revolution als todbringende, brandstiftende sowie Kultur und Kirche zerstörende Bedrohung.

Diese Propagandatechnik darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Ängste besonders in der Umbruchszeit um 1918/19 nicht nur manipulierte waren, sondern auch in differenzierter Weise empfunden und künstlerisch gestaltet wurden. Künstler wie Max Beckmann und Oskar Kokoschka äußerten von einem mythisch oder christlich geprägten Humanismus aus ihre tiefe Verzweiflung über den haßerfüllten Kampf der Menschen gegeneinander. Die ersehnte Brüderlichkeit schien ihnen zum Brudermord zu verkommen; die Hölle sahen sie vom Menschen selbst erfunden. Mittelbar machte z.B. Kokoschka dafür die Französische Revolution verantwortlich, deren Maxime der Vernunft zu Materialismus sowie zum Verlust des Wertes der menschlichen Existenz und daher auch zu Krieg und Klassenkampf geführt habe.

Die Niederlage des Faschismus und die nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte Spaltung Europas und Deutschlands ließen den »Alptraum Revolution« nicht verblasen. Die Verfestigung der militärischen Konfrontation von NATO und Warschauer Pakt förderten aggressive Feindbilder auf beiden Seiten. Das lang tradierte Schreckensbild des grausamen, rückständigen und herrschsüchtigen Bolschewisten sollte während des Kalten Krieges bestimmend bleiben und auch auf innere »verschwörerische« Aktivitäten ausgeweitet werden. Einen Höhepunkt erlebten diese Kampagnen schließlich Ende der sechziger Jahre. Die Außerparlamentarische

Opposition brachte das Thema »Revolution« – teilweise unter Berufung auf die Ideale der Französischen Revolution – in die gesellschaftliche Realität der Bundesrepublik ein. Der »lange Marsch durch die Institutionen« sollte schließlich mit dem juristischen Mittel des Berufsverbots bekämpft werden. Im besonderen Maße brachte man jedoch die außerparlamentarische Bewegung mit einer »Explosion der Gewalt« in Verbindung.

Bis heute bleibt das Schreckensbild der Gewalt die assoziative Verbindung zur Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung und Diskussionspunkt auf vielen Ebenen. Auch wenn die ikonographischen Bezüge dieser Angstvisionen zur Französischen Revolution weitgehend nicht mehr bestehen, so ist die von dieser Revolution ursächlich ausgelöste Fragestellung: Rechtfertigt die Durchsetzung gesellschaftlicher Veränderungen das Mittel der Gewalt? immer noch von aktueller Brisanz. Es ist auch Hauptthema der Beschäftigung bildender Künstler mit der Französischen Revolution. Im Konflikt zwischen Jean Paul Marat und seiner Mörderin Charlotte Corday zentriert sich für Künstler wie Alfred Hrdlicka das Wechselverhältnis von politisch-struktureller und individueller Gewalt sowie der Gegensatz von Revolution und Gegenrevolution. *Klaus-D. Pohl*



Grosse antibolschewistische Schau
München. Bibliothekbau d. Deutschen Museums
Ab 5. November 1936 täglich von 10 bis 21 Uhr

*Der Bolschewismus –
Große antibolschewistische Schau
Entwurf: Max Eschle (1890 – 1981)
Lithographie, 1936
München, Münchner Stadtmuseum*