

November 1991 · Nummer 128

Herausgeber: Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg · Redaktion: Tobias Springer und Sigrid Randa



[J.Ex.]

Hannah Höch »Mensch und Maschine«

Hannah Höch, die aus der Dada-Bewegung hervorgegangen ist, zählt heute zu den bedeutendsten Künstlerinnen unseres Jahrhunderts. 1889 in Gotha geboren, kam sie 1912 nach Berlin, um an der Staatlichen Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums zu studieren. Sie besuchte Ausstellungen in Herwarth Waldens Galerie »Der Sturm«, kam in Kontakt mit der Avantgarde und wurde von der kulturellen Aufbruchsstimmung erfaßt, die das Ende der wilhelminischen Ära begleitete. Die optimistischen Visionen der jungen Generation, wie sie die ästhetischen Ideale des frühen Expressionismus verkörperten, fanden mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges ein jähes Ende:

»Zusammenbruch meines bis dahin wohltemperierten Weltbildes«, bemerkte Hannah Höch später in einem Brief.

Mitten im Krieg sammelte sich in der Dada-Bewegung eine pazifistische Opposition. Mit ihrem Konzept der »Anti-Kunst« stellte sie die politischen, moralischen und ästhetischen Prinzipien einer Gesellschaft, die das aberwitzige Menschengemetz des Weltkrieges mit herbeigeführt hatte, provokativ in Frage. »Dada ist der Ekel vor der albernen verstandesmäßigen Erklärung der Welt«, hieß es bei Hans Arp, Mitglied des 1916 in Zürich gegründeten Cabaret Voltaire. »Dada ist

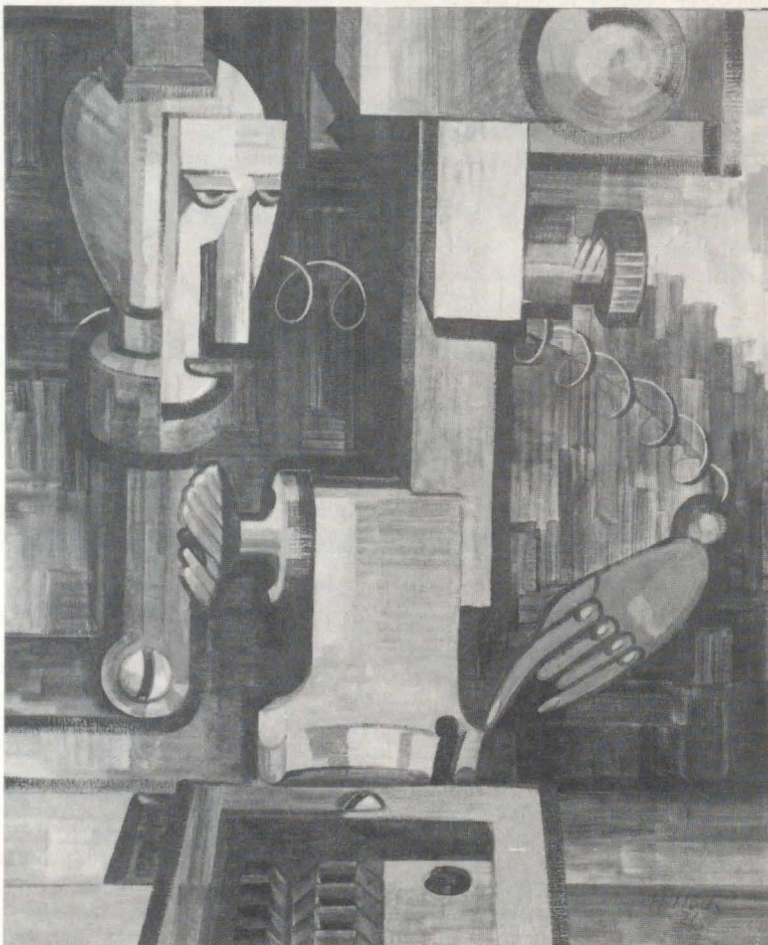
ein Kampf gegen die Apollotatue« verkündete Richard Huelsenbeck, ebenfalls Mitglied des ersten Dadakreises in Zürich, 1918 in seiner »Ersten Dadarede in Deutschland« im Saal der Berliner Neuen Sezession.

In Zürich konnte man seinerzeit die Zeitungen aller am Krieg beteiligten Länder lesen, die sich gleichermaßen mit heldenhaften Meldungen übertrumpften, während an den Fronten alles gleichermaßen in Schutt und Asche ging. Dieses absurde Bild der Welt, das der Krieg darbot, hatten die Dadaisten im Cabaret Voltaire durch »simultane Dichtungen« vorgetragen, eine sinnlose Mixtur von Sätzen, Worten und Lauten, begleitet von

»bruitistischer Musik«, wildem Lärm und abrupten Klangfetzen. Ähnlich wurden Collage und Photomontage zu dadaistischen Stilmitteln, um bisher unangefochtene logische und ästhetische Ordnungen zu zerstören und, in ironischer Umkehrung, eine Logik des Unlogischen zu proklamieren. Mit ihren Photomontagen wurde Hannah Höch zu einer entscheidenden Protagonistin der Dadaszene Berlins.

Die Photomontage entwickelte Hannah Höch gemeinsam mit Raoul Hausmann, mit dem sie seit 1915 befreundet war und der 1918 zusammen mit Richard Huelsenbeck, George Grosz, Franz Jung, Johannes Baader und John Heart-

field den Berliner »Club Dada« gegründet hatte. »Offen gestanden, entnahmen wir die Idee einem Trick der offiziellen preußischen Regimentsphotographen«, berichtete Hannah Höch über die Erfindung der Photomontage. »Die hatten nämlich komplette Montagen, auf welchen vor dem Hintergrund einer Baracke oder einer Landschaft eine Gruppe uniformierter Männer dargestellt war, denen jedoch die Gesichter fehlten; die fotografierten Köpfe wurden später eingefügt und meist mit der Hand koloriert. Wenn man bei dieser primitiven Photomontage überhaupt von einem ästhetischen Ziel sprechen kann, so bestand



Hannah Höch, Mensch und Maschine, 1921. Öl/Lwd., Gm 1943

es darin, die Wirklichkeit zu idealisieren, während die Dadamontage einem gänzlich Unwirklichen den Anschein von etwas Wirklichem geben wollte, das tatsächlich photographiert worden war. (...) In einer erdachten Komposition vereinigten wir, in einer Anordnung, die keine Maschine bewerkstelligen konnte, Elemente, die Büchern, Zeitungen oder Reklameblättern entnommen waren.«

Die dadaistische Photomontage zerstörte gängige Klischees einer »heilen Welt« und wollte zu eigenen Bildern bewegen. »Jeder, der in sich seine eigensten Tendenzen zur Erlösung bringt, ist Dadaist«, schrieb Hausmann 1918. Reale Dinge, Phantasien und Träume, Wünsche und Ängste – in der dadaistischen Collage fügte sich alles zu einem surrealen, überwirklichen Ganzen, dem durch die Verwendung von Photographie zudem der äußerlich vertraute Schein von »Wirklichkeit« verliehen wurde.

Hannah Höchs Beschäftigung mit der Photomontage wirkte auf ihre Maltechnik ein. In ihrer willkürlich zusammengestellten Gegenständlichkeit lassen sich ihre Bilder als gemalte Collagen interpretieren. Ein in ihrem Werk immer wiederkehrendes Thema ist das Verhältnis von Mensch und Technik. Dieses Thema beschäftigte seit dem Beginn des Jahrhunderts, als die vehement zunehmende Industrialisierung den gewachsenen Lebensraum des Menschen einschneidend zu verändern begann, zahlreiche Kulturkriti-

ker. Die Erfahrungen des Weltkrieges führten zu einer Kulmination der Auseinandersetzung. Die moderne Technik, auf der die aufgeklärte Gesellschaft den Fortschritt der Menschheit aufbauen wollte, hatte im Rahmen einer technisch perfektionierten Kriegsmaschinerie zu nie gekannten Materialschlachten geführt – der so hoffnungsvoll freigesetzte menschliche Erfindergeist zu hemmungsloser Destruktion. Dieses Maschinen-Paradoxon spielte um 1920 bei vielen Künstlern eine Rolle, sehr ausgeprägt im Werk der Dadaisten, etwa bei Francis Picabia, Marcel Duchamp, Max Ernst und Hannah Höch, die mit ihrem Gemälde »Mensch und Maschine« ein prägnantes Beispiel gibt. Dieses wichtige Werk, dessen aquarellierte Vorstudie sich im Museum of Modern Art in New York befindet, wurde in diesem Jahr durch den Fördererkreis des Germanischen Nationalmuseums erworben.

Die Gestalt, die in diesem Bild eine technische Apparatur bedient, ist selbst einer Maschine, einem Roboter angeglichen. Mit ungerührtem Gesichtsausdruck verfolgt sie das Laufen der Maschine. Die Hand, welche die Knöpfe bedient, ist nur durch ein dünnes Kabel mit dem Kopf der Gestalt verbunden. Die von ihrem Hirn ausgesandten Befehle führt sie gewissermaßen losgelöst vom »ganzen« Menschen aus, nahezu ebenso automatisch, wie eine Maschine ihr Programm erfüllt.

In solchen Darstellungen drückte

sich, wie Eberhard Roters treffend bemerkt, die tiefsitzende Furcht aus, »die Maschine könne sich von ihrem Schöpfer emanzipieren, indem sie ihm seine Empfindungsfähigkeit und die Phantasie abnehme – um sich nunmehr zur Herrschaft über die vom Menschenbild übrig gebliebenen Marionette der lenkbaren menschlichen Zombie-Gestalt aufzuschwingen.« Allerdings erscheinen solche Visionen bei Hannah Höch nie abgrundtief düster. So erinnert ihr Gemälde mit seinen bunten Farben auch an Kinderspiel, das lockere Gefüge der Formen an eine Baukastenlandschaft, die immer wieder umgeschoben, immer neu ausprobiert werden kann. Hannah Höch, so Eberhard Roters, »unterscheidet sich schon mit ihren früheren Arbeiten von der Auffassung mancher ihrer Dada-Kollegen, indem sie in ihren Bildern Hinweise darauf unterbringt, daß der Widerspruch nicht im Wesen der Maschine selbst liegt, sondern im Wesen ihres Erfinders, Hervorbringers und Nutzers, des Menschen nämlich, der es in der Hand hat, die Funktionsweise der Maschine zum Segen oder zur Vernichtung der Erde gedeihen zu lassen«.

Im dadaistischen Gedankenlauf greift Hannah Höch mit der ihr eigenen sanften Ironie spielerisch Ideen auf, die im Verlauf der zwanziger Jahre weiter verfolgt werden sollten, etwa am Bauhaus, das die Möglichkeiten der modernen Technik in Bezug auf die eigensten Bedürfnisse des Menschen neu überdachte.

Ursula Peters

Ein kubistisches Porträt Hannah Höchs von Raoul Hausmann

Raoul Hausmann kam mit seinen Eltern 1901 von Wien nach Berlin. Er wuchs in einer künstlerischen Umgebung auf, sein Vater war Maler, verkehrte später in den Caféhäusern der Berliner Bohème, in denen ästhetische und ethische Ziele einer neuen Welt leidenschaftlich diskutiert wurden. Wichtige Impulse vermittelten einige Berliner Galerien, wie Herwarth Waldens Galerie »Der Sturm« oder die Galerie von Paul Cassirer, in denen auch die Avantgarde der Nachbarländer vorgestellt wurde, etwa die italienischen Futuristen (1912 bei Walden) oder van Gogh (1914 bei Cassirer) – Ausstellungen, die in den Berliner Kunstkreisen viel diskutiert wurden und auch auf Hausmann nachhaltigen Eindruck gemacht hatten. Bekannt ist er heute vor allem als Dadaist. 1918 gründete er in Berlin zusam-

men mit anderen Künstlern den »Club Dada« und erfand gemeinsam mit Hannah Höch, mit der er seit 1915 befreundet war, die dadaistische Fotomontage.

Die künstlerischen Anfänge Hausmanns liegen im Expressionismus. Er hatte in Berlin Umgang mit Heckel und Schmidt-Rottluff, gehörte dem Kreis expressionistischer Literaten und Künstler an, die sich im Sommer und Herbst 1913 in Ludwig Meidners Atelier trafen, um ihre Texte vorzutragen und stand in Kontakt mit Franz Pfemferts expressionistischer Zeitschrift »Die Aktion«. Den figurativen Expressionismus begann Hausmann 1915 zu überwinden. Hannah Höch berichtet, daß sie in diesem Jahr anfangen, abstrakte Bilder zu komponieren.

Die Hinwendung zu einer abstrahierenden Auffassungsweise läßt

sich auch aus den unzähligen Briefen herauslesen, die sich Raoul Hausmann und Hannah Höch 1915 schrieben. Am 25. Juli berichtet er seiner Freundin von einem Frauenkopf Picassos, den er in einer tschechischen Zeitschrift gesehen und gleich in einem Aquarell reproduziert hatte – ein Kopf von »Urweltfrühe«, wie er selbst kommentierte, in einfachen Farben. Er begeisterte sich auch für die in dem Heft abgebildeten afrikanischen Skulpturen. Die tiefe braun-schwarze Farbe afrikanischer Masken faszinierte ihn, wie aus einem Brief hervorgeht, den er am 26. August an Hannah Höch schrieb – Farben, die ähnlich wie die damaligen Bilder von Picasso einen Gegensatz zu der buntfarbigen Palette der frühen Expressionisten bildeten, ebenso wie die Bilder Chagalls aus seiner russi-

schen Zeit, die Hausmann in der Galerie »Der Sturm« gesehen hatte und in einem Brief vom 24. August beschreibt, »ganz dunkel, prachtvoll schwarzgelb und schwarzrot.«

Solche Eindrücke findet man in dem Porträt von Hannah Höch wieder. Mit seinen in abgedunkelten und tonigen Farben aufgesplitterten Formen schließt es an Picassos Kubismus an – wobei das verschachtelte Formengefüge bei Hausmann beinahe wie ein gedanklicher Vorgriff auf die dadaistische konstruierte Fotomontage erscheint. Die mit breiten Pinselzügen zu geometrischen Einzelformen geschichteten Farben staffeln sich zu einer rhythmisch bewegten, tiefenräumlichen Komposition. Aus diesem Farbraumgefüge strukturieren sich Formen zum Umriß einer Gestalt, die gleichzeitig in den umgebenden Raum einzuweichen scheint.

Die kubistische Auffassung ging von der Relativität der Wirklichkeitserfahrung aus. In der Abkehr von der dinglich umrissenen Wiedergabe zeigte sie die Willkür alles Nachbildens auf, durch die eigene Bildwelten zuallererst erzeugt werden. Vergleichbar hatten das die Expressionisten formuliert, die durch Überformung der sichtbaren Wirklichkeit ihre »eigensten« Vorstellungen zum Ausdruck bringen wollten. Durch die kubistische Abstraktion mit ihrer splittrig facettierten Auflösung bestimmbarer Formen wird die überkommene Logik abbildhaften Denkens vollends in ihr Gegenteil verkehrt: Man erkennt nicht das, was man sieht, sondern man kann nur sehen, was man selbst erkannt hat. Raoul Hausmann formulierte das nach einer »kubistischen« Diskussion mit einem Künstlerkollegen polemisch in einem Brief: »Ich möchte fragen, gibt es denn andere als subjektive Gründe, oder sind das Gesetze, nach denen man



Raoul Hausmann, Porträt Hannah Höch, Juli 1915. Öl/Lwd., Inv.Nr.Gm 1942

mit der Gestaltung des Erschaute[n] an gewissen Punkten halt machen muß«?

Hausmanns Porträt von Hannah Höch ist in zeitlichem Zusammenhang mit seiner Übersetzung des Kopfes von Picasso entstanden, der Umsetzung seines Eindrucks von »Urweltfrühe«. Einen Tag, nachdem er Hannah Höch von diesem Kopf berichtete, schrieb er, »eben habe ich ein Aquarell gemacht – Dein Kopf«. Am folgenden Tag, dem 27. Juli, berichtet er von einem Bild: »Schwarz, Tierra Siena, Graublau, Graugelb zwei Strich Weiß; das bist Du – sehr weltfern«.

Mit seinem beweglichen Spiel sich verschränkender Farben, die in Dunkel eingehen und aus dem Dunkel hervorscheinen, erinnert es an eine Stelle bei van Gogh, die Hausmann seiner Freundin im August des Jahres wie ein künstlerisches Credo zitierte: Figuren malen, »mit dieser Ewigkeit, deren Zeichen einst der himmlische Schein war, und die wir in dem Strahlen suchen, in dem Beben unserer Farben.«

Das Gemälde erhielt das Museum als Geschenk von Eva-Maria und Heinrich Rössner. Frau Rössner ist die Nichte Hannah Höchs.

Ursula Peters

ERSTE PHALANX NEDSERD

Jürgen Böttcher/Strawalde,
Winfried Dierske, Peter Graf,
Peter Herrmann, Peter Makolies,
Ralf Winkler/A.R. Penck

Ein Freundeskreis in Dresden
1953 – 1965

Ausstellung
vom 10. 10. – 1. 12. 1991
in der Kunsthalle Nürnberg

Die Aufhebung der deutschen Teilung macht es möglich, eine Künstlergruppe zu zeigen, die bisher nur wenigen Kennern ein Begriff war, einen Dresdener Freundeskreis der fünfziger und frühen sechziger Jahre, der sich außerhalb des offiziellen Gefüges von Akademie und Ausstellungswesen um eine authentische und glaubhafte Malerei bemüht hat. Wir kennen den Maler A.R. Penck, der zum Inbegriff eines kraftvollen Widerstandes in der ehemaligen DDR geworden ist, aber wir kennen nicht den Hintergrund, vor dem er sich zum internationalen

Künstler entwickelt hat. Um den künstlerischen Mentor Jürgen Böttcher, der später ein erfolgreicher Dokumentarfilmer wurde und heute als Maler das Pseudonym Strawalde benutzt, fand sich in den frühen fünfziger Jahren eine Gruppe junger Männer zusammen, die sich autodidaktisch und in Auseinandersetzung mit der internationalen modernen Kunst zu Malern und Bildhauern ausbildeten.

Diese in Nürnberg erarbeitete Ausstellung wird anschließend im Staatlichen Lindenau-Museum Altenburg gezeigt.

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	Sammlungen: Di – Fr 9–17 Uhr Sa u. So 10–17 Uhr Do auch 20–21.30 Uhr (ausgewählte Abteilungen) Mo geschlossen, 20. 11 10–17 Uhr Bibliothek: Di 9–17 Uhr, Mi und Do 9–20 Uhr, Fr 9–16 Uhr Graphische Sammlung, Archiv und Münzsammlung: Di–Fr 9–16 Uhr
Gewerbemuseum der LGA im Germanischen Nationalmuseum Tel.: 201 72 76	Kunsthandwerk	Oktober bis März geschlossen
Schloß Neunhof Neunhofer Schloßplatz 2 8500 Nürnberg 90 Betreuung durch das Germanische Nationalmuseum Tel.: 13 31 0	Historischer Sommersitz des Nürnberger Patriziats mit Dokumenten der Wohn- und Jagdkultur des 16.–18. Jahrhunderts. Park im Stil des 18. Jahrhunderts rekonstruiert. Besuchen Sie auch das Heimatmuseum Neunhof	Oktober bis März geschlossen
Albrecht Dürer-Haus Albrecht-Dürer-Straße 39 Tel.: 231 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 – Fr 13–17 Uhr Mi 13–21 Uhr, Sa So 10–17 Uhr Mo geschlossen
Stadtmuseum Fembohaus Burgstraße 15 Tel.: 231 22 71	Alt Nürnberger Entwicklungsgeschichte und Wohnkultur	Di – Fr 13–17 Uhr Mi 13–21 Uhr, Sa, So 10–17 Uhr Mo geschlossen
Tucher-Schlößchen Hirschelgasse 9 Tel.: 231 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.: 231 28 53	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di – So 10–17 Uhr Mi bis 21 Uhr Montag geschlossen
Kunsthalle in der Norishalle Marienortgraben 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 13–15 Tel.: 231 31 64, Verwaltung 231 32 60	Spielzeug vom Mittelalter bis zur Gegenwart aus Europa und Übersee	Di bis So 10–17 Uhr, Mi 10–21 Uhr, Mo geschlossen
Verkehrsmuseum Lessingstraße 6 Tel.: 219 24 28	Geschichte der Eisenbahn und Post	Mo – So 9.30–17 Uhr Postabteilung wegen Umbau bis einschließlich November 1991 geschlossen
Schulmuseum der Universität Erlangen-Nürnberg Paniersplatz 37/III Tel.: 20 83 87	Schulgeschichtliche Dokumente aller Schularten	Mo, Di, Fr 9–13 Uhr Mi, Do 9–17 Uhr So 14–17 Uhr (ausgenommen Feiertage)
Staatsarchiv Archivstraße 17 Tel.: 35 74 37 oder 35 75 01		Mo 8,15–16,00 Uhr, Di, Do 9–16 Uhr Mi 8–20 Uhr, Fr 8–13,30 Uhr (ausgenommen Feiertage)
Stadtarchiv Egidienplatz 23 Tel.: 231 27 70	Quellen zur Stadtgeschichte vornehmlich 19. Jh., Stadtchronik	Mo – Do 8.30–15.30 Uhr Fr 8.30–12.30 Uhr (ausgenommen Feiertage)
Stadtbibliothek Egidienplatz 23 Tel.: 231 27 90		Mo, Mi und Fr 10–12.30 und 13.30–16.00 Uhr Di und Do 10–12.30 und 13.30–18.00 Uhr Sa 9–12 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 8.30–16.00 Uhr Do 8.30–19.30 Uhr Fr 8.30–15.30 Uhr (ausgenommen Feiertage)
Naturhistorisches Museum der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg e.V. Gewerbemuseumplatz 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, So 14–16 Uhr Mi, Sa und an Feiertagen geschlossen
Albrecht-Dürer-Gesellschaft In der Füll 12 · Tel.: 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
Kunsthau Karl-Grillenberger Straße 40 Tel.: 20 31 10	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di – Fr 11–18 Uhr Sa, So 11–16 Uhr Mo geschlossen
Museum Industriekultur ehemaliges Tafelgelände Äußere Sulzbacher Straße 62 Tel.: 231 36 48 und 231 46 72	Stadtgeschichte im Industriezeitalter	Di–So 10–17 Uhr Mi 10–20 Uhr Mo geschlossen

Ausstellungen

Europa im Exlibris
(5.10.1991 bis 1.12.1991)

Michael Mathias Prechtl: Gemälde, Zeichnungen,
Druckgrafik 1959–1982. Sammlung Dieter Dietrich
(21. 9. 1991 bis 24. 11. 1991)
Wolfgang Bühler: Gemälde und Zeichen
(September bis 24. 11. 1991)

Erste Phalanx Nedserd 1953–1965
Ein Freundeskreis in Dresden
(10. 10. 1991 bis 1. 12. 1991)

Aus der Sammlung: Skizze fünf
(15. 9. 1991 bis 24. 11. 1991)

Peter Mayer: Baucollagen (Arbeitstitel)
(8. 11. 1991 bis 6. 12. 1991)

Schnecken und Muscheln –
Bizarre Lebensformen
(13. 11. 1991 bis Ende Mai 1992)
215 Millionen Jahre alte fossile Pflanzen
(20. 9. 1991 bis Ende Januar 1992)

Andrea Altenecker: Malerei
(16. 10. 1991 bis 20. 12. 1991)
Jahresgaben-Ausstellung
(15. 11. 1991 bis 20. 12. 1991)

„Figur – Wandlung – Gestalt“
Helmut Gutbrod/Micha Reich/Martin Sauerborn
(22. 11. 1991 bis 22. 12. 1991)
(Eröffnung 21. 11. 1991, 20.30 Uhr)

Bezwungene Menschen - Joe J. Heidecker:
Fotografien aus dem Warschauer Ghetto
Wolfgang Zurborn: Menschen im heutigen
Medienalltag (14. 9. 1991 bis 10. 11. 1991)
Stadt Wandel – Nürnberg in Fotografien von einst
und in Neuaufnahmen von Gerd Dollhopf
(2. 10. 1991 bis 10. 11. 1991)

Führungen

3. 11. 1991, 11.00 Uhr/
7. 11. 1991, 20.00 Uhr · *Dr. Gesine Stalling:*
„Glanzstücke der Sammlung Schäfer“
10. 11. 1991, 11.00 Uhr/
14. 11. 1991, 20.00 Uhr · *Elisabeth Weiskopf:*
„Nürnberger Bildteppiche des Mittelalters“
17. 11. 1991, 11.00 Uhr/
21. 11. 1991, 20.00 Uhr · *Dr. Rainer Schoch:*
„Studie–Skizze–Entwurf“
Funktionen der Zeichnung
24. 11. 1991, 11.00 Uhr/
28. 11. 1991, 20.00 Uhr · *Dr. Ursula Mende:*
„Weitgehend unbeachtet: Die Glockensammlung
des Museums“

Kunstgespräche:
10. 11. 1991, 11.00 Uhr · *Dr. Lucius Grisebach:*
Glaubwürdig malen – Glaubwürdig leben
Eine künstlerische Grundhaltung
27. 11. 1991, 18.00 Uhr · *Günter Braunsberg M.A.:*
Picasso als Politikum

Kunstgespräche:
3. 11. 1991, 11.00 Uhr · *Dr. Lucius Grisebach:*
Fläche – Linie – Arithmetik
Ein Gemälde von Horst Bartnig
6. 11. 1991, 18.00 Uhr · *Günter Braunsberg M.A.:*
„Otterlo“ von Imi Knoebel
17. 11. 1991, 11.00 Uhr · *Günter Braunsberg M.A.:*
Warenhausästhetik
„Composition trouvée“ von Guillaume Bijl
Führungen:
13. 11. 1991, 18.00 Uhr · *Ute Heise/KpZ II*
24. 11. 1991, 11.00 Uhr · *Ute Heise/KpZ II*

nach Vereinbarung

6. 11. 1991, 19.00 Uhr
Große Kunstversteigerung

Sonntag 11.00 Uhr

Führungen für Kinder und ihre Eltern

3. 11. 1991, 10.30 Uhr · *Doris Lautenbacher:*
„Wir bauen ein Museum“
Wir errichten ein eigenes Museum mit Gegen-
ständen um 1900 und übertragen unsere Ergeb-
nisse auf den Aufbau des Germanischen
Nationalmuseums
10. 11. 1991, 10.30 Uhr · *Doris Lautenbacher:*
„Wenn in der Nacht die Sonne lacht...“
Wir erfahren etwas über die Bräuche zu St.
Martin und basteln eine Laterne. Unkostenbei-
trag DM 2.–, 2 Stunden
17. 11. 1991, 10.30 Uhr · *Gabriele Harrassowitz:*
„Von Engeln getragen“. Ein „Leuchter-Engel“ und
die „Grablegung der Heiligen Katharina“ – Holz-
figuren aus dem 15. Jahrhundert
24. 11. 1991, 10.30 Uhr · *Gabriele Harrassowitz:*
„Fürchte dich nicht...“
Mittelalterliche Verkündigungsbilder

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

Guided Tours in English

General Tour
3. 11. 1991, 14.00 Uhr · *Sarah Slenczka*
Special Talk
17. 11. 1991, 14.00 Uhr · *Ute Heise:*
Costumes and Customs
„Make gold!“ was the order.. and „white gold“
was the result
The discovery of European porcelain

MUSICA ANTIQUA

12. 11. 1991, 20.00 Uhr Les adieux: Klarinetten-
Quintette von
W. A. Mozart und C.-M. von Weber
(St. Egidien)

Kunstpädagogisches Zentrum im Germanischen Nationalmuseum

KpZ I Abt. Schulen, Jugendliche:
Unterricht für Schulklassen, Jugendgruppen,
Seminare (Lehrerausbildung u. -fortbildung)
Anmeldung Tel. 0911 / 1331-241
**KpZ II Abt. Erwachsenenbildung, Kinder und
Eltern:** Führungen für Erwachsene (mit
speziellen Programmen für Studenten und
Senioren) sowie Führungsgespräche
für Kinder und ihre Eltern
Gruppenführungen deutsch, englisch,
französisch, tschechisch durch das Museum
und Sonderausstellungen nach Vereinbarung
Anmeldung Tel.: 0911 / 1331-238/107

Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg

im Luitpoldhaus, Gewerbemuseumsplatz 4
5. 11. 1991, 19.30 Uhr · *Dr. Rolf Walter:*
Nürnberg in der Weltwirtschaft des 16. Jahr-
hunderts

Vorträge im Naturhistorischen Museum

6. 11. 1991, 19.30 Uhr · *Antonie Schmid – Elisa-
beth Gunsam, Salzburg:*
Farblichtbildervortrag: „Auf Kamelrücken über
uralte Karawanenrouten zwischen Petra und
Ägypten“
7. 11. 1991, 19.30 Uhr · *Dipl.-Geologin Kirsten
Flenker, Berlin:*
Farblichtbildervortrag: „Höhlenforschung in der
DDR – die Fachgruppe Höhlen- und Karstfor-
schung Freiberg/Sachsen stellt sich vor“
12. 11. 1991, 19.30 Uhr · *Prof. Dr. Klaus Rother,
Passau:*
Farblichtbildervortrag: „Deutsche Reisende von
der süditalienischen Kulturlandschaft“
13. 11. 1991, 19.30 Uhr · *Dr. Bernhard Kästle,
Museum Schloß Banz:*
Farblichtbildervortrag: „Schnecken, Muscheln
und Ammoniten“
14. 11. 1991, 19.30 Uhr · *Dr. Doris Heimbucher, Di-
plombiologin:*
Farblichtbildervortrag: „Die Amphibien im Nürn-
berger Norden“
21. 11. 1991, 19.30 Uhr · *Martin Nadler M.A., LFD
Nürnberg:*
Farblichtbildervortrag: „Die Zeichenstein-
gräber“ – Neue Überlegungen und Unter-
suchungen zu einer rätselhaften Denkmalgruppe
27. 11. 1991, 19.30 Uhr · *Dr. Günter Heß:*
Farblichtbildervortrag: „Europa 1992 – Geo-
graphische Überlegungen zur wirtschaftlichen
Vereinigung“
28. 11. 1991, 19.30 Uhr · *John P. Zeitler M.A.:*
Farblichtbildervortrag: „Das Haus des Ölhand-
lers am Hang von El Hubta? – Ergebnisse der
neuen Ausgrabungen in Petra, Jordanien“



Ferdinand Kramer und »Das Neue Frankfurt«

In Frankfurt am Main entstand zwischen 1925 und 1930 ein nahezu einzigartiges Modell sozialer Planungspolitik, das unter dem Namen »Das Neue Frankfurt« international bekannt wurde. Inflation und Arbeitslosigkeit als Folgen des Ersten Weltkrieges, das Anwachsen der Bevölkerung in den Städten, auch durch den Zustrom aus dem Osten, schließlich die durch den Krieg unterbrochene Bautätigkeit hatten zu ungeheurer Wohnungsnot geführt. Ernst May, von dem sozialdemokratischen Oberbürgermeister Ludwig Landmann zum Frankfurter Stadtrat ernannt, entwickelte damals gemeinsam mit dem Architekten Ferdinand Kramer ein neues städtebauliches Konzept. Es konzentrierte sich ganz auf die Wohnprobleme der breiten Bevölkerungsschicht. Um einer großstädtischen Verelendung massiv entgegenzuwirken, wollte die Stadtplanung zuallererst der am wenigsten bemittelten Bevölkerung zu einem durch Wohnkomfort verbesserten Leben verhelfen.

Mit einem Minimum von Finanzen galt es Massen von Wohnungen zu bauen. Im Frankfurter Hochbauamt wurde eine Abteilung für »Typisierung und Planung« eingerichtet, die der junge Ferdinand Kramer leitete. Um Kosten zu senken ging er von handwerklichen zu industriellen Baumethoden über, was damals im Bauwesen noch neu war. Er arbeitete an der Normierung von Bauteilen und entwickelte bereits 1925 standardisierte Tür- und Fensterrahmen sowie großformatige Teile, die für verschiedene Haustypen benutzt werden konnten.

Auch der Zuschnitt der Wohnungen war vom Gedanken der Rationalisierung geleitet. Anstelle der bürgerlich-repräsentativen Vielzimmerwohnung wurde in jener Zeit, als für abertausende Menschen selbst das Mindestmaß an Wohn- und Lebensansprüchen unbefriedigt blieb, die »Wohnung für das Existenzminimum« – so der Titel eines Aufsatzes Kramers – zum architektonischen Programm. Auf reduzierter Wohnfläche wollte man größtmöglichen hygienischen Komfort und zudem Helligkeit und Luftigkeit gewähren. Repräsentative Elemente sollten durch funktionelle ersetzt werden: »Der moderne Großstädter, der vom wirtschaftlichen Leben aufgegeben wird, kann wenigstens in seinem häuslichen Dasein entlastet werden«, schrieb Kramer in dem er-

wähnten Aufsatz. Er geht darin unter anderem auf amerikanische Analysen häuslicher Einrichtungen ein, auf denen er sein Konzept rationalisierten Wohnens aufbaute.

Der ganzheitlichen Konzeption des Frankfurter Modells entspricht, daß auch über die Möblierung der Neubauten nachgedacht wurde. Ihre im Vergleich zu den Altbauten wesentlich kleineren Räume verlangten nach Lösungen, die im Angebot des Möbelhandels damals fehlten. Die herkömmlichen Möbel waren für die neuen Wohnungsgrößen einfach zu ausladend. Zudem widersprachen ihre altmodisch verstaubten Schnörkel und Ornamente nicht nur dem Streben nach leicht zu handhabenden Gebrauchsformen, sondern auch dem Prinzip preisgünstiger Serienfertigung. Kramer entwickelte seit 1925 »Typenmöbel« – Möbel von schlichtester Form, die im Gegensatz zu traditionellen Möbelensembles verschieden genutzt und kombiniert werden konnten und darüber hinaus, durch die »Minimierung« ihrer Ausmaße, statt Wohnraum zu verstellen Bewegungsfreiheit zuließen. »Die Möbel von Ferdinand Kramer zeigen den neuen Stil in einer so reinen Verkörperung, daß man an ihnen (...) das Stilgewissen unserer Zeit demonstrieren kann«, schrieb 1927 Paul Renner in der Zeitschrift »Die Form«. Er »durchdenkt leidenschaftlich die praktische Verwendbarkeit, neue Möglichkeiten des Werkstoffes und der Technik. Und so sind seine Möbel modernster Komfort (...), der denkbar beste Hausrat in den einfachen, kubischen, relieflosen Räumen des neuen Hauses«, sie sind Möbel von »zeitgemäßer Klassik«.

Hergestellt wurden die ersten Typenmöbel in der sogenannten Erwerbslosenzentrale, die die Stadt Frankfurt in einer ehemaligen Artilleriekaserne eingerichtet

hatte und in der sie arbeitslose Schreiner beschäftigte. Als Material für kastenförmige Möbel verwendete Kramer bevorzugt Sperrholz, ein moderner Werkstoff, der durch die Flugzeugindustrie während des Weltkrieges zu hoher Qualität entwickelt worden war und nun für friedliche Zwecke Verwendung fand.

Typenmöbel benutzte Kramer auch für die gemeinnützigen Einrichtungen, die in die modernen Wohnkomplexe integriert waren, für Kindergärten, Bibliotheken, Ausbildungsstätten. Der jetzt durch den Fördererkreis des Germanischen Nationalmuseums erworbene Bugholzstuhl wurde mit seinem äußerst stabilen Sitzkomfort von Kramer im Rahmen eines Schulmöbelprogramms eingesetzt. Der 1927 entworfene Stuhl war 1929 in einer Version mit Armlehnen auf der Titelseite der Monatschrift »Das Neue Frankfurt« abgebildet, um auf die in dem Heft besprochene Ausstellung »Der Stuhl« hinzuweisen.

Diese Ausstellung hatte Ferdinand Kramer in Frankfurt mit dem holländischen Architekten Mart Stam eingerichtet, der sich 1928 in Frankfurt niedergelassen hatte, in engem Kontakt mit dem Bauhaus stand und neben Marcel Breuer als Erfinder des freischwingenden Stahlrohrstuhls gilt. In der von Kramer und Stam eingerichteten Ausstellung standen die Stühle vor weißen Wänden unter Bildern von Piet Mondrian, Willi Baumeister und Juan Gris.



Ferdinand Kramer, Bugholzstuhl, 1927
Hersteller: Gebrüder Thonet, Modell-Nr. B 403
Inv. Nr. Hg 12671



Titelseite der Monatsschrift »Das Neue Frankfurt«
(Februar 1929) zur Ausstellung »Der Stuhl«

Kramers Stuhl von 1927 wurde seinerzeit von der auf Massenproduktion spezialisierten Firma Thonet hergestellt. Die stabilen Bugholzstühle, die Thonet bereits im 19. Jahrhundert industriell fertigte, hatten als reine Funktionsmöbel anfangs weniger im Wohnbereich als in Gaststätten, Versammlungssälen, Schulen und anderen öffentlichen Räumen Verwendung gefunden, was sich erst nach 1900 durch die ästhetische Besinnung auf die konstruktive Form änderte. Wie Kramers 1929 in der Frankfurter Zeitung veröffentlichter Aufsatz »Täglich 18.000 Stühle« herauslesen läßt, war er von der industriellen Produktionsweise des Weltunternehmens Thonet fasziniert. Die Serienfertigung präzise durchdachter Möbel in preisgünstigen Massenaufgaben spiegelte seine eigene funktionsästhetische Konzeption: »Das Beispiel Thonet ist umso illustrativer, als es beweist, daß bei bewußter Entwicklung des Fabrikationsgedankens auch Formprobleme gelöst werden, die absolut ästhetische Maßstäbe zulassen.«

Ferdinand Kramer zählt zu den prägnanten Wegbereitern moderner Formgebung, vergleichbar den Künstlern der Wiener Werkstätte, des Bauhauses oder der holländischen De Stijl-Gruppe. Mit einigen von ihnen hatte er zeitweilig Kontakt, etwa mit Adolf Loos, Lilly

Reich, Gerrit Rietveld oder Jacobus Johannes Pieter Oud. Anders als bei manchen Entwerfern dieser Gruppen, deren Gestaltungen sich teilweise von vorrangig künstlerisch-ästhetischen Überlegungen ableiten und als ausdrückliche Manifeste eines neuen Formwillens

zu verstehen sind, entwickelte Kramer seine Konzepte durchgängig praxisorientiert, auf Baustellen, in den elenden Massenquartieren, die es zu sanieren galt, oder auch im Finanzbüro des Frankfurter Hochbauamtes. Er produzierte nie exklusive Einzelstücke, sondern blieb stets an ökonomischen Notwendigkeiten und alltäglichen Lebensbedürfnissen der modernen Massengesellschaft orientiert, die er auf kürzestem Weg zu erfüllen versuchte. Statt nach konstruktivem Ausdruck strebten seine Formen eher nach sachlicher Verhaltlichkeit.

Einer der ersten, die auf Kramer aufmerksam wurden, war bezeichnenderweise Siegfried Kracauer, bis 1933 Mitarbeiter der Frankfurter Zeitung, dessen Essays zum »Ornament der Masse« damals Strukturen der Zeit scharfsichtig erfaßten. Bereits 1924 bemerkte er zu Kramers Entwürfen, daß sie ausdrückten, was die Realität unseres Lebens von den Dingen fordere: Sie waren ein »Kampf gegen das Übermaß und für das Menschenmaß«, wie später Mart Stam formulierte.

Ferdinand Kramer erhielt 1937 in Deutschland Berufsverbot. Er emigrierte in die USA, wo er erfolgreich als Architekt arbeitete und ein vielgesuchter Berater für »Typisierung« im Bau- und Einrichtungswesen war. 1952 kehrte er nach Frankfurt zurück, auf Bitten seines Freundes Max Horkheimer, der ihm die Leitung des Wiederaufbaus und der Erweiterung der Johann Wolfgang Goethe Universität übertrug.

Ursula Peters



Einrichtung des Berufspädagogischen Zentrums Frankfurt a.M.
mit Kramers Bugholzstuhl B 403

KÜNSTLERLEBEN IN ROM

Eine Ausstellung
im Germanischen
Nationalmuseum

BERTEL THORVALDSEN (1770–1844)
Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde

1. Dezember 1991
bis
1. März 1992

Ein Künstler-Unternehmer des Klassizismus in Rom

Wie der zweiunddreißigjährige Bertel Thorvaldsen an die Heimatakademie in Kopenhagen resigniert schrieb, lag der Beginn seiner Karriere »in der für Rom so unglücklichen Zeit, während welcher (...) nichts für die Künstler zu verdienen gewesen ist.« Ganz im Gegensatz zur allzu häufigen Norm der zwar freien, finanziell aber gescheiterten Künstlerexistenz im römischen Umfeld, für die Asmus Jacob Carstens das Paradebeispiel abgegeben hat, schaffte Thorvaldsen den Sprung vom Stipendiaten zum erfolgreichen und gefeierten Künstler-Unternehmer. Er blieb mehr als vierzig Jahre in Rom und unterhielt dort einen Werkstattbetrieb, der selbst denjenigen Antonio Canovas noch übertraf. Hatte sich Thorvaldsen mit seiner Statue des »Jason« bereits zu Anfang des Jahrhunderts den Zuspruch insbesondere der Kritiker nördlich der Alpen zugezogen, so war der Erfolg seines »Alexanderzuges«, eines offiziellen Auftrages 1812 für einen Fries im Quirinalspalast, Gradmesser der Reputation des Dänen auch innerhalb Roms. Schließlich signalisierte die Auftragserteilung für das Grabmal Papst Pius' VII. im Petersdom die Anerkennung sogar des römischen Klerus für die künstlerischen Lei-

stungen des Protestanten. Nach einer Reise 1819/20 durch weite Teile Europas, auf der dem Bildhauer wie bei einem künstlerischen Triumphzug ein Auftrag nach dem anderen zuteil wurde, zählte sein Werkstattbetrieb rund vierzig Mitarbeiter und Gehilfen und war zugleich wichtige Ausbildungsstätte junger Bildhauer geworden. Aus nahezu allen europäischen Staaten, sogar aus Amerika entsandten Akademien ihre Stipendiaten zur weiteren »Vervollkommnung« in die Ateliers des Dänen. Mehrmals schon hatte Thorvaldsen seine Werkstätten im Vicolo delle Colonnate erweitern müssen, um die immense Auftragsflut bewältigen zu können. Unter den reichen und vornehmen Kunsttouristen, die nach 1815 nach dem Ende der Napoleonischen Kriege wieder in die Ewige Stadt strömten, waren es unter anderem zahlreiche Aristokraten aus Polen, Rußland und England, die sich in Thorvaldsens Ateliers mit exklusiven »Reisesouvenirs« eindeckten. Fast alle ließen sie sich porträtieren, viele waren darüber hinaus an Marmorstatuen und -reliefs interessiert.

Hauptsächlich um die monumentale, für die Kopenhagener Frauenkirche erstellte Bauplastik unterzubringen, aber auch um einen repräsentativen Verkaufsraum zu gewinnen, mietete Thorvaldsen August 1822 von Francesco Barbe-

rini ein großes Stallgebäude an, das im Unterschied zu den kleineren, stets stark an der Kapazitätsgrenze laufenden Produktionsstätten das »Große Atelier« genannt wurde. Hier waren vorrangig Gipsmodelle anzutreffen, die der Kundschaft in musealer Aufstellung einen Überblick über das Repertoire des Künstlers vermitteln sollten. Thorvaldsen fand seine Haupttätigkeit im Anfertigen kleiner plastischer Skizzen in Ton, die von seiner personalstarken Werkstatt in Originalgröße nachmodelliert wurden. Abgegossen in Gips, ließen sich diese »Originalmodelle« in einem arbeitsteilig organisierten Prozeß beliebig oft in Marmor reproduzieren. Dem Meister selbst erlaubte die bedarfsgerechte, d.h. serielle Produktionsform, sich ganz dem Entwurf zu widmen und so – unbehelligt von körperlicher Verausgabung – umso mehr das Ideal des unabhängigen Genies zu verwirklichen.

Dem »Reifen« eines Bildwerkes Bertel Thorvaldsens in mehreren von Korrekturen begleiteten Einzelschritten, vom ersten flüchtigen Festhalten einer Idee auf einem Stück Papier bis hin zum vollendeten Marmor, wird in der Ausstellung am Beispiel von Thorvaldsens »Hirtenknaben« nachgegangen.

Harald C. Tesan



Hans Ditlev Christian Martens

Papst Leo XII. besucht das
Große Atelier Thorvaldsens
am 18. Oktober 1826

Öl auf Leinwand, 1830

Kopenhagen,
Statens Museum for Kunst