

Neuzugang in der Designabteilung:

Radio „RK 501 alpha 2“

BLICKPUNKT JANUAR. Das Design der sechziger Jahre

Die sechziger Jahre sind den meisten von uns als die Zeit des Protestes in Erinnerung. Der Widerstand der jungen Generation richtete sich damals nicht nur gegen Politik und Wirtschaft, sondern gegen alle bestehenden Konventionen der Gesellschaft. Auch Kleidung und Wohnen des als überkommen und obsolet angeprangerten, bürgerlichen Establishments wurden zur Zielscheibe der Kritik. Das Design der sechziger Jahre reagierte auf diese Ablehnung alles „Überkommenen“ und schuf neue provokante Lösungen. Den „trüben“ und „blasen“ Farben von Alltagsgegenständen, Textilien und sonstigen Konsumerzeugnissen setzte man grelle, kräftigbunte Farbtöne entgegen. Geometrische Grundformen wie Würfel, Dreieck und Kugel bestimmten das Erscheinungsbild, fanden sich als Stoffmuster auf Kleidern und Accessoires, oder bildeten die Grundform von Möbeln und anderen Einrichtungsgegenständen. Die technischen Voraussetzungen für Würfelsofa, Kugelsessel und Ähnliches lieferte der Kunststoff, der einen tief greifenden gestalterischen Wandel in vielen Bereichen des Alltagsdesigns auslöste und bis dahin kaum vorstellbare Lösungen möglich machte.

Das Radio in Würfelform

Das Würfelradio ist eine von diesen Lösungen, dessen äußere Gestalt allerdings auch eine Reihe weiterer technischer Innovationen zur Voraussetzung hatte. Durch die Erfindung spezieller Transistorformen (seit 1949 Flächentransistor) brauchte man keine großen Röhren mehr im Innern eines Gerätes und konnte so das Radiogehäuse erheblich verkleinern. Geräte, kaum größer als ein Kaffeepulverpäckchen, waren konstruktionstechnisch möglich geworden.

Die Mailänder Firma Brionvega brachte 1964 ein Radiogerät auf den Markt, das als kleine Sensation empfunden wurde. Das kubusförmige Gerät mit der Typenbezeichnung „TS 502“ (Abb. 1) wirkte allein schon durch sein rotes Kunststoffgehäuse sehr provokant. Dem Betrachter öffneten sich zwei gleichgroße Würfel mit abgerundeten Ecken, die an einer Seite durch Scharniere verbunden waren. In dem einen Würfel war der Lautsprecher untergebracht, in dem anderen befanden sich das Senderfeld und alle weiteren Bedienelemente. Die Teleskopantenne an einem Geräteeck ließ sich ebenso versenken wie der schmale Tragenkel. Die Möglichkeit des Zuklappens bei Nichtgebrauch schützte das Gerät außerdem vor Staub und Schmutz. Der Entwurf für diese kleine Design-



Abb. 1: Transistorradio „TS 502“; Entwurf: Marco Zanuso und Richard Sapper, 1963; Ausführung: Fa. Brionvega, Mailand; Kunststoff, Chrom; H 13 cm, B 23 cm, T 13 cm

Sensation stammte von Marco Zanuso und Richard Sapper. Seit 1959 arbeitete Zanuso (geb. 1916) mit dem jungen, aus Deutschland stammenden Sapper (geb. 1932) zusammen. Im Rahmen ihrer Tätigkeit für Brionvega und für die italienische Kaufhauskette „La Rinascente“ entstanden zahlreiche Entwürfe unter anderem für Fernsehgeräte, Leuchten, Haushaltsgegenstände und Möbel, die dem Zeitgeschmack entsprachen.

Inhalt I. Quartal 2005

Neuzugang in der Designabteilung von Silvia Glaser	Seite 1
Bezwungene Dämonen von Frank Matthias Kammel	Seite 3
Unterwasser-Romantik von Ursula Peters	Seite 5
Buchschätze aus Jugendstil und Expressionismus von Eduard Ispording und Johannes Pommeranz	Seite 10
Aktuelle Ausstellungen	Seite 11



Abb. 2: Transistorradio „RK 501 alpha 2“; Entwurf: Mario und Dario Bellini, 1968; Ausführung: Fa. Siemens, München; Kunststoff, Chrom; H 12,3 cm, B 14,1 cm, T 12,1 cm; Inv. Des 1208

Der Konkurrenzentwurf

Wohl angespornt durch den Erfolg des „TS 502“, gab die Firma Siemens wenige Jahre später – 1968 – ebenfalls einen Entwurf für ein Würfelradio in Auftrag. Diese Variante mit der Typenbezeichnung „RK 501 alpha 2“ (Abb. 2), entworfen von den beiden Brüdern Mario (geb. 1935) und Dario Bellini, ließ sich jedoch nicht öffnen. Das neu in die Design-Sammlung des Germanischen Nationalmuseums gekommene Gerät ist eines dieser in einer nicht allzu großen Auflage produzierten Geräte. Umhüllt von einem beigefarbenen Kunststoffmantel, scheint es – wie auch das Brionvega-Produkt – aus zwei gleich großen Hälften zu bestehen; es ist jedoch als geschlossener Kubus gestaltet. In der nur optisch bestehenden „Verbindungsnaht“ befinden sich zwei Räder für die Sender- und Lautstärke-einstellung. Zwischen diesen beiden Reglern erhebt sich ein Chromknopf, mit dem das Gerät ein- und ausgeschaltet werden kann. Auf der gegenüberliegenden Seite lässt sich aus der

„Naht“ ein Bügel herausziehen, der eine leichte Schräg-Aufstellung des Gerätes ermöglicht. Auf diesem Bügel ist der Herstellername „SIEMENS“ eingepreßt. Die dem Betrachter bzw. Zuhörer dann zugewandte, etwas höher gestellte Seite hat vier runde Öffnungen für den Lautsprecher. Eine versenkbare Antenne, seitlich am Korpus befestigt, sorgt für den nötigen Empfang

Das Gerät war dadurch etwas kleiner und kompakter. Um auch junge Leute als Kunden ansprechen zu können, hatte sich Siemens wohl für eine kostengünstigere, „sparsame“ Version des Würfelradios entschieden, als es Jahre zuvor Brionvega entwickelt hatte. Bis 1974 blieb das Radio „RK 501 alpha 2“ im Programm. Das vor kurzem in die Design-Abteilung gelangte Gerät (Inv. Nr. Des 1208), das im Antiquitäten-Design-Handel sehr begehrt ist, ergänzt die Sammlung der Sechziger-Jahre-Objekte in markanter Weise.

Bezwungene Dämonen

Zwei Konsolen von der Nürnberger Sebalduskirche

BLICKPUNKT FEBRUAR. Im Jahr 1921 überließ die Protestantische Gesamtkirchenverwaltung Nürnbergs dem Germanischen Nationalmuseum eine Reihe von Skulpturen und bauplastischen Objekten von der Fassade der Sebalduskirche als Depositum. Während der umfassenden Restaurierungskampagne zwischen 1888 und 1906 war eine Anzahl originaler Teile aufgrund ihrer Verwitterung vom Gebäude entfernt und durch Kopien ersetzt worden. Zunächst hatte man diese Stücke 1889 auf der Ostchorgalerie des Gotteshauses zusammengetragen. Später richtete der leitende Architekt Joseph Schmitz mit den ausgedienten Steinskulpturen und Architekturfragmenten ein Lapidarium in der westlichen Krypta ein. Mit der Übergabe ans Museum im Zusammenhang mit der Fertigstellung des Galerienbaus von German Bestelmeyer fanden diese Bildwerke gemeinsam mit anderen Steinskulpturen in dem an die damalige Eingangshalle anschließenden und als Lapidarium bezeichneten Gewölbesaal Platz. Heute sind die meisten dieser Werke im Großen Kreuzgang, den anschließenden Lichthöfen, der Kartäuserkirche und im Kleinen Kreuzgang untergebracht. Dazu gehören aber auch zwei figürlich gestaltete Konsolen, die bislang im Depot aufbewahrt wurden. Nach kürzlich erfolgten Restaurierungsmaßnahmen sollen sie demnächst in der in Neugestaltung begriffenen Schau-sammlung zur Kunst des Mittelalters präsentiert werden.

Ausgetauschte Bauteile

Beide Stücke stammen von den Strebepfeilern des spätgotischen Hallenchores der Kirche, der zwischen 1361 und 1372 errichtet worden ist, und dienten dort zur Aufstellung von Sandsteinfiguren. In den Jahren 1891 bis 1894 mussten, wie Schmitz resümierend schrieb, aufgrund starker witterungsbedingter Beschädigungen „bei jedem Pfeiler ungefähr fünfzig Teile ganz neu ersetzt werden“. In der von Friedrich Wilhelm Hoffmann 1912 edierten Monographie zur Sebalduskirche gab er an: „Während des Winters 1893 auf 1894 und selbst das ganze Frühjahr hindurch bis in den Sommer hinein war die Hütte mit der Herstellung der vielen reichen Baldachine und Konsolen am Ostchor beschäftigt“. Wie einfach die Erlangung ausgetauschter Bauteile damals offenbar war, berichtet Wend Graf zu Eulenburg-Hertefeld in seinen Lebenserinnerungen mit Blick auf seinen Ahnen Philipp Fürst Eulenburg-Hertefeld, einen der engsten Vertrauten Kaiser Wilhelms II.: „Auf einer Reise durch Süddeutschland war mein Großvater auch durch Nürnberg gekommen, wo gerade die berühmte Sebalduskirche renoviert wurde. In einem Seitenhof lagen Zinnen und Figuren der alten Türme und Fassaden, die man durch neue zu ersetzen im Begriffe stand. Auf seine Frage, was denn mit dem ‚alten Gerümpel‘ geschehen solle, erhielt er die Antwort: ‚Man

wäre froh, die Klamotten los zu sein!“. Eulenburg ließ tatsächlich einige Teile davon abtransportieren und im Park seines Schlosses Liebenberg in der Mark Brandenburg in eine Ruinenarchitektur verbauen.

Zeugnisse gotischer Bildhauerkunst

Die zwei hier vorgestellten Bauskulpturen wurden jedoch offensichtlich als so bedeutsam eingeschätzt, dass eine Veräußerung unterblieb und man sie nebst anderen Stücken in der oben erwähnten Weise barg. Fritz Traugott Schulz bestätigte deren Dokumentencharakter in seiner 1922 im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums veröffentlichten Darstellung des musealen Lapidariums und meinte, sie gäben „uns willkommene Gelegenheit zu beobachten, welch reges naturalistisches Kleinleben, welch weltfroher Sinn in der Bildnerwerkstatt von St. Sebald damals herrschte ...“. In der Tat repräsentieren unsere beiden Tragsteine mit ihrem markant belebten, tief gebeulten und an den Rändern umgeschlagenen Blattwerk die wirklichkeitsgetreue Schilderung von Vegetationselementen, die für das letzte Drittel des 14. Jahrhunderts typisch ist.



Konsole mit Maske und Laubwerk; Nürnberg, um 1370; Sandstein, H. 50 cm; Inv. Nr. A 2924



Konsole mit Maske und Laubwerk; Nürnberg, um 1370; Sandstein, H. 55 cm; Inv. Nr. A 2925

Sie vertreten die süddeutsche Skulptur der Parlerzeit, der nach der berühmten, weit verzweigten und stilbestimmend wirksamen deutschen Baumeisterfamilie benannten Periode des Übergangs von der ausklingenden Hochgotik zur Spätgotik, auf dem Gebiet der Bauplastik in exemplarischer Weise.

Die Basen der Konsolen scheinen aus menschlichen, frontal auf den Betrachter ausgerichteten Häuptionen zu bestehen, aus deren geöffneten Mündern, aus Ohren und Augenwinkeln Eichenreiser wachsen und über den Köpfen üppiges Blattwerk und Eicheln treiben. Pralle Becherfrüchte flankieren außerdem die Mundwinkel, und zwei Laubzonen breiten sich unmittelbar über den Köpfen und an den polygonal anschwellenden Konsolenschäften unterhalb eines umlaufenden Wulstprofils aus. Durch die undulierend bewegten und stark plastisch gewölbten Blattflächen wird eine die Plastizität unterstützende Schattenwirkung hervorgerufen und erweckt den Eindruck quirliger Unruhe. Den kräftig modellierten und expressiv verzerrten Maskengesichtern mit ihren aufgerissenen Mäulern, einer uralten Drohgebärde, wohnt eine dämonische Eindringlichkeit inne. Doch wen oder was bilden die beiden Darstellungen ab, die uns von den einst in den Mauerverbund eingesetzten Steinquadern anblicken?

Sinnbilder des Bösen

Das Wissen um die Bedeutung der Eiche als heiligem Baum bei Griechen und Römern, Germanen und Slawen – 725 fällt

der heilige Bonifatius die Donareiche bei Geismar – lässt sich auch im mittelalterlichen, ja dem Nürnberger Hallenchorbau zeitgenössischen Schrifttum nachweisen. Der Regensburger Domherr Konrad von Megenberg (1309–1374) vermerkte in seinem stark rezipierten „Buch der Natur“ diesbezüglich: „Quercus haizt ain aich und ist als vil gesprochen als quernus, daz spricht ain klagpaum, wan als Isidorus spricht, die alten haiden heten ir abgötter in den aichen, und wenn sie in iren kumer klagten, sô antwurten in diu abgötter auz den paumen ...“. Sind die in Eichentriebe verwachsenen Köpfe also ein Bild der heidnischen Götzen? Im Volksglauben hatte die Eiche auf jeden Fall auch den Ruf eines mit dem Teufel verbundenen Gewächses. So führte man die starke Buchtung ihrer Blätter auf die Wut des getäuschten Satans zurück, der die Baumkrone mit seinen Krallen durchkämmt hätte. Hans Sachs verwertete diese zumindest seinerzeit bereits geläufige Sage in seinem Schwank „Der Teufel und die Geiß“. Der Charakter der Eiche als eines bösen oder zumindest unheimlichen Baumes war also sicherlich auch bei der Konzeption der Konsolen und hinsichtlich der Intention ihres Bildschmuckes ausschlaggebend.

Darüber hinaus verbinden aufgesperrter Rachen und starrer Blick die dargestellten „Naturgeister“ nicht nur auf das Lebendigste mit der Vorstellung vom Abartigen. Von dieser Mimik geht auch die beklemmende und fast unheimliche Wirkung der Maskenköpfe aus. Mit ihrem Drohstarren und dem breiten Öffnen der Münder, dem Maulaufreißen, das ebenfalls ein charakteristischer Bestandteil der Drohmimik ist, stehen sie eindeutig im Dienst der Abweisung und Bannung von Übel, sind sie also Apotropaia, unheilabweisende Bilder, die dem Schutz des Kirchengebäudes vor dämonischen Kräften zu dienen hatten. Alter Volksglaube geht davon aus, dass die Dämonen ihrem eigenen Bilde fliehen, so dass diese das wirksamste Mittel zu deren Fernhaltung sind.

Apotropäisches Dekor

Mit der Funktion der Schreckfratze verbindet sich hier schließlich ein weiterer Aspekt: Die Vegetation bindet die Masken gleichsam und somit die von ihr vertretenen Wesen, hemmt augenscheinlich die Funktion der Sinnesorgane der Dargestellten. In ihrer vegetabilen „Verwebung“ sind die Widerwesen wie auch in ihrem Tragedienst also bildhaft bezwungen: Einst triumphierten schließlich die in Bildwerken vertretenen christlichen Heiligen über sie, die sich auf den Konsolen erhoben. Nach der uralten Symbolik von Oben und Unten sind die eingewachsenen Widerlinge also die Besiegten. Die Dämonen sind als Gebannte, Entkräftete, im buchstäblichen Sinn Unterlegene und in den Dienst des Christentums Gestellte gezeigt. Ihren steinernen Abbildern eignete nach mittelalterlicher Auffassung einzig die Macht, ihre lebendigen Artgenossen, die sich der Kirchenfassade nähern sollten, abzuschrecken und fernzuhalten.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Unterwasser-Romantik

Schnecken, Tintenfische, Muscheln, Quallen, Nixen und Wellen im Jugendstil

BLICKPUNKT MÄRZ. 1994 erwarb der Fördererkreis des Germanischen Nationalmuseums anlässlich seines vierzigjährigen Jubiläums eine Jugendstil-Glassammlung. Die exquisite Sammlung wurde jetzt durch zwei ausgefallene Stücke erweitert. Eines hat die Form einer von Korallen umrankten Tritonschnecke, die zur Familie der Cymatiidae gehört und im tiefen und flachen Wasser der tropischen Meere vorkommt. Die silbrig schimmernde Oberfläche des Zierglases assoziiert das Glitzern von Wasser. Bei dem anderen hat sich der Entwerfer von einer Qualle oder Meduse inspirieren lassen. Zwei Glasstäbe sind wie die schlangenhaft beweglichen Tentakel einer Qualle geformt. Sie biegen sich weich zu einer Schlaufenform und dienen dabei als Stützen des Gefäßkörpers, der mit plastischem Fadenwerk umspinnen ist und luzid in einem blauviolettten Farbton schimmert. Quallen zählen zu den prachtvollsten Leuchttieren des Meeres. Das filigrane Gefäß ähnelt den durchscheinenden Schirmen von Quallen, deren Rand bei einigen Arten in lappenförmigen Zacken gebildet ist.

Die Glastiere sind Erzeugnisse böhmischer Hütten. Der plastische Fadendekor der Qualle weist auf die Firma Gebrüder Pallme-König & Habel, die ihren Sitz in Steinschönau und Kosten bei Teplitz hatte. Eines ihrer Spezialgebiete waren mit Glasfäden umstrickte Gefäße. Die Schnecke ist ein Produkt der Firma Johann Lötz Witwe. Diese war in Klostermühle nahe des



Zierglas in Form einer Tritonschnecke

Hersteller: Firma Johann Lötz Witwe, Klostermühle bei Unterreichenstein, Westböhmen; Form: 1897 (Produktions-Nummer Nr. 7122/IV). Dekor: 1898 (candia papillon). Weißliches Opalglas, eingewalzter Krösel in Silbergelb (papillon). In die Form geblasen, Öffnung eingeschnitten und frei nachgeformt. Angesetzter Sockel aus farblosem und mit Zangen geformtem Glas. Ein dreiteiliger und vier zweiseitige Zweige aus farblosem und wie Korallenäste geformtem Glas. Reduziert, matt irisiert. H. 11,2 cm L. 18,9 cm, B. 10,2 cm; Inv. Nr. HG 13160. Erworben 2004



Zierglas in Form einer Qualle

Hersteller: verm. Firma Gebrüder Pallme-König & Habel, Steinschönau und Kosten bei Teplitz, Nordböhmen; farbloses Glas, blauviolett überfangen, mit plastischem Fadenwerk unregelmäßig umspinnen. Zwei farblose Glasstäbe zu Tentakeln geformt und zu Stützen gebogen. H. 30 cm, Br. 9 cm, L. 11 cm Inv. Nr. HG 13161. Erworben 2004

Städtchens Unterreichenstein ansässig. Die Hütte zählte seit den späten achtziger Jahren zu den führenden und international beachteten Repräsentanten der österreich-ungarischen Glasmacherkunst. Auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 erhielt die Firma neben Gallé und Tiffany den Grand Prix.

Um die Jahrhundertwende waren Ziergläser in Form von Muschel- und Schneckengehäusen aus der Produktion der Glashütte sehr beliebt. Sie wurden in einer Reihe von Variationen angeboten. Die Mehrzahl dieser Gläser kann in der Gruppe mit naturalistischer Thematik zum Besten gezählt werden, was in der Glashütte entstanden ist, hebt Helmut Rickes Werkmonographie der Firma Lötz hervor. Auch andere Seetiere inspirierten die Hütte. 1898 wurden in Klostermühle Gläser mit Octopus-Dekor kreiert.

Unterwasserweltschweben

Die neu erworbenen Ziergläser sind prägnante Beispiele für die Ästhetik des Jugendstils. Durch seine Vorliebe für das Fließende, Schwebende und wellenhaft Wogende wurde in ihm alles, was mit dem Wasser zu tun hat, zu einem zentralen Motiv. „Was erregt unsere Lebensempfindungen stärker als die anmutigen Linien der langen Fühler einer Qualle, die sich im Wasser wiegt“, bemerkte Hermann Obrist 1903 in seinen Betrachtungen über „Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst“.



Gustav Gurschner
Nautiluslampe, 1899; Bronze, gegossen, H. 46,5 cm, Sockel T. 19,5 cm, Br. 18,7 cm; Inv. Nr. HG 12840. Erworben durch den Fördererkreis 1994

Die gläsernen Meerestiere lassen etwas von dem gefühl-ästhetischen Unterwasserweltschweben in Kunst und Literatur des Fin du Siècle aufleben. Sie inspirieren zum imaginären Eintauchen in geheimnisvolle Tiefen, ähnlich wie die 1899 von Gustav Gurschner entworfene Nautiluslampe, die 1994 zusammen mit der Glassammlung erworben wurde. Als Leuchtkörper hat Gurschner das Gehäuse einer Perlbootschnecke verwendet. Ihr milchiger Lichtschein erzeugt Grottenstimmung und versetzt in mystische Gefilde, wie auch die Nixe, die sich mit melancholisch geneigtem Haupt wie eine biegsame Wasserpflanze um den Lampengriff windet. Der italienische Dichter Gabriele d'Annunzio soll den Jugendstil einmal als „grüne Liebe der Algen“ bezeichnet haben. Die Künstler und Schriftsteller der Art-Nouveau-Bewegung träumten sich in ihrem Unbehagen an der Zivilisation in verzaubernde Sphären.

Frage nach dem ganzen Menschen

Sie kritisierten die durch mechanistische Wissenschaft, Industrialisierung, Materialismus, Positivismus und Zweckrationalismus geprägte Zeit als „seelenlos“. Der in Kunst und Kunstgewerbe dominierende Historismus war für sie Ausdruck einer Wissenskultur, die den Menschen vom imaginativ Schöpferischen entfernt. Immer wieder wird in ihren Werken die Berührung mit dem Wasser als Berührung mit dem Urelement des Lebens beschworen.

In den 1890er Jahren begannen die ganzheitlichen Betrachtungsweisen der „Lebensphilosophie“ ihren Einzug ins geistige Leben der literarischen und künstlerischen Avantgarde. Ihre Vertreter gingen davon aus, dass in der Natur tätige Kräfte auch im Menschen als schöpferische Energien wirken. Die Sehnsucht galt dem quellenhaften Ursprung. An ihm sollte die lebendige Schöpferfreude und mit ihr die gesamte Gesellschaftskultur regenerieren. Die zunehmende Spezialisierung in allen Bereichen wurde als „Zersplitterung“ des Lebens empfunden. Durch das Phänomen der Massengesellschaft, die immer stärker an Konturen gewann, sah man sich von „Nivellierung“ und „Verameisung“ bedroht.

Angesichts des sich beschleunigenden Wandels sozialer Strukturen umkreiste das Denken die Frage nach dem ganzen Menschen. Großen Einfluss übte Friedrich Nietzsches Philosophie auf die künstlerischen Bewegungen der Jahrhundertwende aus. Auch ihn hatte das Wasser als flutendes und wogendes Urelement fasziniert. Die Schriften des radikalen Propheten der Autonomie des Ichs verkündeten ein Ideal übersteigerter Individualität und grenzenloser Selbstverwirklichung. Nietzsche umschrieb dieses Ideal an einer Stelle bildhaft mit dem Motiv der Welle. „So leben die Wellen, – so leben wir, die Wollenden“, schwärmte er in seinen 1882 erschienenen „Fröhlichen Wissenschaften“ und nahm den Menschen in seine Vision des Naturgeschehens hinein.

Meereslust

Um 1850 hatte die Entwicklung einer hedonistischen Strandkultur eingesetzt. Die Seebäder, die in einer ersten Gründerphase um 1800 entstanden, waren ursprünglich aristokratisch geprägt. Sie wurden zunächst zur Pflege der Gesundheit aufgesucht. Die Ausweitung der Industrie hatte ihre Anbindung an die anwachsenden Großstädte und ihre Verbürgerlichung zur Folge. Die Küsten wurden ein Ziel der Freizeitkultur mit ihren Versprechungen von Welten jenseits der banalen Alltagsrealität mit lautem Verkehr, unpersönlicher Hast des Wirtschaftslebens, stampfenden Fabriken, wimmelnden Men-



Gehäuse einer Tritonschnecke
Inv. Nr. LGA 7302/10. Erworben in Hamburg 1889

schenmassen, sozialen Zwängen und Problemen. Den Bürger zog es aus der Stadt ans Meer, um hier die Seele baumeln zu lassen, bei sich selbst einzukehren und sich beim Anblick leuchtender Meereswogen romantisch mit der ozeanischen Urmacht verbunden zu fühlen. Die Küsten verhießen eine wonnevolle Heimkehr in den Schoß der Natur.

Emile Gallé aus Nancy, einer der Vorreiter und kreativsten Vertreter des Art Nouveau, schuf in seiner poetischen Glaskunst das Genre des Seestücks. Er hatte in seiner Zeit als Soldat während des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 eine intime Beziehung zu den Schönheiten des Meeres gewonnen. Von November 1870 bis Kriegsende war er in Toulon stationiert und unternahm von seiner Garnison aus Ausflüge nach Nizza und Monaco. Das Mittelmeer und seine Küsten hinterließen in ihm unvergessliche Eindrücke, die er durch Lektüre vertiefte. Seine Bibliothek enthielt eine Reihe von Büchern mit eingängigen Schilderungen der Fauna und Flora der Meere, wie etwa in dem 1883 erschienenen Buch „Monde Marin“ von Arthur Mangin, in dem es heißt: „Tauchen wir unseren Blick in das flüssige Kristall des indischen Ozeans, sehen wir dort die wunderbarsten Erscheinungen aus Märchenerzählungen unserer Kindheit als Realität.“

Als wichtigen Lehrmeister seiner künstlerischen Art des Sehens und Denkens schätzte Gallé den Historiker und Schriftsteller Jules Michelet. 1861 war sein Werk „La Mer“ erschienen. Michelets präziser und zugleich inspirierter, ausdrucksvoller Sprachstil verlieh der Geschichte, den Erscheinungen und Farben der Meereswelt eine eigene Magie und Kostbarkeit – etwa dem Phosphorisieren der Medusen bei stürmischem Gewitter, das er als Schauspiel feurigen Lichtes und sich ständig wandelnder Farben beschrieb. Ähnlich wird bei Gallé die Glaskunst zum Resonanzraum der unendlich bewegten Meeresnatur. Der Kritiker Robert de La Sizeranne bemerkte angesichts Gallés Präsentation auf der Pariser Weltausstellung 1900: „Der Traum von Michelet wird Wirklichkeit, hier gleiten sie hin und her, die Seepferdchen und die Algen und die Quallen und die Perlen, versunken im tiefen Wasser des Kristalls.“

Biologische Romantik

Gallé interessierte sich sehr für die aufblühende Meereskunde. Schon als Schüler hatten ihn Naturwissenschaften begeistert. Während seiner beruflichen Ausbildung verbrachte er zwei Jahre in Weimar und studierte dort ab 1862 neben Zeichnen und Modellentwurf Biologie. Als er im Mai 1900 in die Akademie Stanislas in Nancy aufgenommen wurde, hielt er einen Vortrag zum Thema „Le décor symbolique“, der eine Hommage an die Meeresforschung umfasste. Gallé verglich sie wortmalerisch mit einem zauberischen Taucher aus Tausendundeine Nacht. Sie eröffne dem Künstler ganz neue Horizonte. Er beschrieb sie als König des Meeres, der in seinen Armen die herrlichsten Güter halte, um sie in blaue Paläste zu tragen, und kam dabei auf die Meeresbiologen zu sprechen. Indem sie all das ungeahnte Material vom Grund des Ozeans zeichneten und veröffentlichten, würden sie ihre Labors in Ateliers und Vorbildsammlungen für dekorative Kunst verwandeln.

Dies bezog sich zweifellos auf den Meeresforscher Ernst Haeckel. Der Jenaer Professor für Zoologie hatte 1899 mit der Herausgabe des Tafelwerks „Kunstformen der Natur“ begonnen. Es erschien bis 1904 in elf Lieferungen zum Preis von je drei Mark. Gallé hatte die ersten Lieferungen erworben. Haeckels Zeichnungen und Aquarelle, für die Publikation von dem Jenaer Lithographen Adolf Giltsch umgesetzt, waren ein sensationeller Erfolg. Die Darstellungen führten vom Reich der „Zellige“ – jenen Urtieren und Urpflanzen, deren ganzer Körper aus nur einer Zelle besteht – zu größeren Organismen der niederen Lebenswelt wie Algen, Korallen, Schnecken, Polypen und Medusen. Viele der Abbildungen zeigten Formen, die durch verbesserte Mikroskoptechnik erstmals für das Auge sichtbar geworden waren. Ähnlich wie „Brehms Tierleben“ gehörten Haeckels „Kunstformen der Natur“ ins Bücherregal jeden bürgerlichen Haushalts. Das Werk trug dazu bei, dass Ziergläser in Form von Meerestieren um 1900 zum gefragten Modeartikel wurden.

Haeckels Werk hatte nicht nur den Zweck, Naturformen exakt zu reproduzieren. Es sollte darüber hinaus sein „Biogenetisches Grundgesetz“ sichtbar machen. Es basierte auf der Evolutionstheorie von Charles Darwin, mit dem er freundschaftlich verbunden war. Beide hatten ihre biologische Laufbahn mit der Erforschung von Quallen begonnen. Anknüpfend an Darwin, der das Leben des Menschen zurück bis zur Amöbe als historische Entwicklung auffasst, wollte Haeckel in der Abfolge seiner Bildtafeln vor Augen führen, dass jede Lebensform auf einer vorangegangenen beruht und diese in sich aufbewahrt. Ihn interessierten nicht die existierenden Lebewesen, sondern mustergültige Formeigenschaften ihres inneren Aufbaus, die Strukturbeziehungen zwischen ihnen aufzeigen. Seine Suche galt idealen Symmetriebezügen. Unter Haeckels ordnendem Zeichenstift verwandeln sich Naturformen in ornamental wirkende Formen, die das ganzheitliche Betrachtungssystem seiner organischen Grundformenlehre widerspiegeln.

Monistische Weltanschauung

Haeckel zählt zu den Naturwissenschaftlern, die den Darwinismus auf soziale, völkergeschichtliche und philosophische Fragen übertrugen. Seine 1878 erschienenen „Gesammelten populären Vorträge aus dem Gebiet der Entwicklungslehre“ behandeln unter anderem Themen wie „Über Arbeitsteilung im Natur- und Menschenleben“ oder „Über Zellseelen und Seelenzellen“. Der heftigen Reaktion der Kirche gegen Darwins Evolutionstheorie begegnete er mit einer Lehre, die pantheistische Vorstellungen aufgriff und die für ihn als „Weltanschauung der Zukunft“ den Rang einer neuen Religion hatte. Sein „Monismus“ grenzte sich von Dualismus und Pluralismus ab. Er verkündete die spirituelle Einheit von Materie und Geist und die völlige Einordnung des Menschen in die Natur.

Unter Künstlern und Literaten, die der materialistischen Zeit eine „neue Seele“ einhauchen wollten, fand Haeckels esoterische Lehre zahlreiche Anhänger. Sie entfachte hier einen Stimmungslyrismus, der von „zeugerischer Bruderschaft aller Lebewesen“ und Vereinigung mit der „Allseele“ schwärmte.

In den Reihen der Nationalchauvinisten kondensierte die „Allseele“ zur „alldutschen Seele“ und wurde mit Argumenten einer spiritistisch vereinnahmten Entwicklungslehre als „höchster Seelenzustand“ definiert. Das monistische Ideal „organischen Lebensgefühls“ bot hier einen Ausgangspunkt für eine „metaphysische Rückbesinnung“ auf die Quellen des Deutschtums.

Überall flackerte um die Jahrhundertwende ein Interesse am Irrationalen und Okkulten auf. Dies dokumentiert eine Flut esoterischer Zeitschriften. Ihre Titel wie „Metaphysische Rundschau“, „Weg zum Licht“, „Wahres Leben“ bis hin zum „Zentralblatt für Okkultismus“ bekunden die Suche nach Orientierung und die tiefe Verunsicherung in der Zeit des Umbruchs von der bürgerlichen Gesellschaft zur modernen Massengesellschaft, bei dem vertraute Formen sozialer und religiöser Bindungen einem massiven Wandel unterlagen.

Kunst und Natur

Vor allem bestand Haeckels Bedeutung für Künstler in der Funktion seines Tafelwerkes als Inspirationsquelle auf der Suche nach neuen Formen. „Die moderne bildende Kunst und das moderne, mächtig emporgeblühte Kunstgewerbe werden in diesen wahren ‚Kunstformen der Natur‘ eine reiche Fülle neuer und schöner Motive finden“, hatte er selbst in seinem Vorwort geschrieben. Die von ihm dargestellten Exemplare der niederen Lebenswelt inspirierten durch das Seltsame und Wunderbare ihrer Formen. Obendrein standen die plasmatischen und krustigen Wesen den viel beschworenen Ursprüngen des Lebens nahe. Emile Gallé, René Binet, Hermann Obrist, Henri van de Velde und viele andere Künstler, Architekten, Zeichner und Kunsthandwerker nutzen das Werk als Vorlage für dekorative Entwürfe, durch die sich Haeckels „Kunstformen der Natur“ über Stoffe, Tapeten, Buchkunst, Porzellan, Glas, Möbel und Architektur im Leben ausbreiteten. Auch das „Bayerische Gewerbemuseum“, das 1869 in Nürnberg ins Leben gerufen wurde und dessen Bestände 1988 ins Germanische Nationalmuseum gelangten, erwarb Haeckels Werk als Vorlage für Entwürfe. Das Museum veranstaltete von 1901 bis 1913 alljährliche „Meisterkurse“ zur Fortbildung von Kunsthandwerkern. Friedrich Adler, der die letzten drei Kurse leitete, hatte sich selbst bei kunstgewerblichen Entwürfen von Haeckels Meerestieren anregen lassen, etwa bei seiner Prunkbowle, die sich in der Sammlung des Museums befindet.

Bereits 1872 hatte das Gewerbemuseum mit einer kleinen Sammlung von Muschel- und Schneckengehäusen begonnen. Sie wuchs bis Ende der achtziger Jahre auf rund zwanzig Stücke an, darunter das Gehäuse einer Tritonschnecke. Die Kunstgewerbemuseen, die nach der ersten Weltausstellung 1855 in London in einer großen Gründungswelle an vielen Orten Europas entstanden, nahmen schon vor dem Jugendstil mit seiner Rückbesinnung auf die Natur neben hervorragenden kunsthandwerklichen Erzeugnissen aus allen Epochen und Kontinenten Naturobjekte wie Korallen, Halbedelsteine, Schnecken und Muscheln in ihre „Vorbildsammlungen“ auf. Diese Sammlungen dienten umfassend der Gewerbeförderung. Sie boten Entwerfern und Produzenten von Kunstgewerbe

gestalterische Anregungen und förderten beim Publikum den Sinn für schöne und interessante Dinge.

Die Naturobjekte dienten als Studienmaterial beim Entwurf von Dekors, die bis über die achtziger Jahre hinaus weitestgehend dem Geschmack des Historismus folgten. Auch wurden sie als Muster für Materialimitationen genutzt. Beispielsweise umfasste die Produktion von Lötz um 1890 eine Gruppe von Gläsern und Vasen, die Strukturen von Halbedelsteinen nachahmten. Das Nachbilden vorgegebener Formen wird im Jugendstil durch Einfühlung in Gestaltungskräfte der Natur abgelöst.

„Phänomen“ und „Papillon“

Max von Spaun, der die Hütte in Klostermühle 1879 übernommen hatte, arbeitete seit 1896 an einer Erneuerung des gestalterischen Programms. Er hatte im März des Jahres die Berechtigung zur Teilnahme an der Weltausstellung in Paris im Jahr 1900 erhalten, auf der die Firma Lötz natürlich brillieren sollte. Wichtige Impulse erhielt er durch den amerikanischen Glaskünstler Louis Comfort Tiffany. Seine in den Farben des Regenbogens schillernden und metallisch glänzenden Favrite-Gläser waren im Sommer 1897 im böhmischen Reichenberg sowie anschließend in Wien ausgestellt und verzauberten das Publikum.



Vase, um 1900

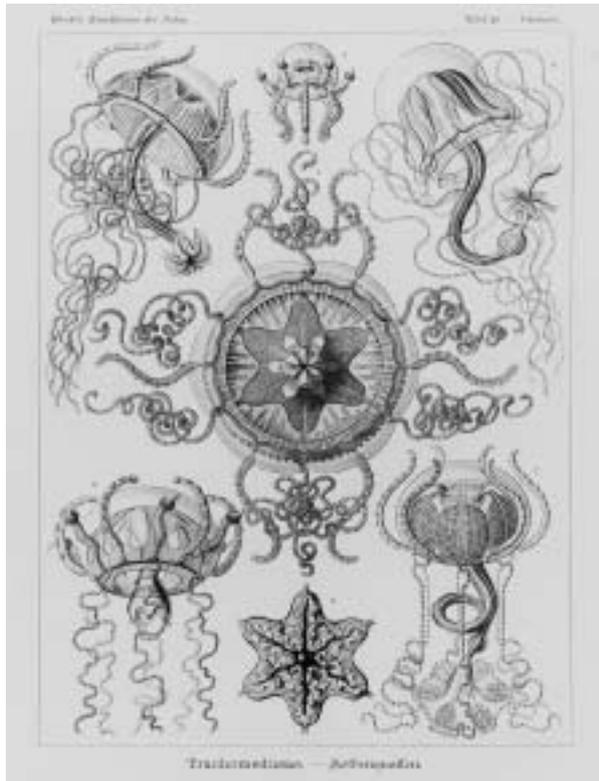
Hersteller: Firma Johann Lötz Witwe, Klostermühle bei Unterreichenstein, Westböhmen; Dekor: Phänomen Genre 85/3839; modelgeblasenes, farbloses Glas, mit violetten Fäden umspinnen und mit in die Wandung eingearbeiteten Silbergelbkröseln. H. 13,7 cm. Erworben durch den Fördererkreis 1994

Die Ausstellung gab in Klostermühle den Anstoß zu einer Intensivierung der Versuche mit Glasverfahren. Die Hütte, die seit Ende der 1870er Jahre irisierendes Glas erzeugte und seit Mitte der 1890er Jahre an einer Vervollkommnung der Irisierungsprozesse arbeitete, meldete 1898 ein „Verfahren zur Erzeugung von matten oder matten und glänzenden Irisierungen auf Glasgegenständen“ an. Es wurde grundlegend für ihre Jugendstilproduktion. 1898 stellte sie erste Gläser mit den neuen Dekortypen „Phänomen“ und „Papillon“ vor, die auf dem neu angemeldeten Verfahren basierten.

Mit einer neu zusammengesetzten Glasmasse, die Silber, bzw. Wismut und Zinn enthielt, war es gelungen, an einem Objekt unterschiedliche Lichtbrechungen zu erzielen. Die aus dem silbergelben Glas eingearbeiteten Dekorelemente entfachten vor einer matten irisiereten Hintergrundfläche höchst komplexe Wirkungen des Lichtes.

Schöpferische Kräfteströme

Bei der Glasschnecke ist der Papillon-Dekor verwendet. Die metallisch glänzenden Tupfen, mit denen ihre Oberfläche überzogen ist, sind durch Einwalzen silberhaltiger Krösel in die Glaswandung erzeugt. Beim Phänomenglas umspannt man die Gläser vor dem Irisieren mit silber- und zinnhaltigen Glasfäden, die gekämmt und verzogen wurden. Im heißen Zustand des Glases entstanden, halten sie konkrete Wirkungen der flüssigen Glasmasse in einer abstrakten Spur fest. Von dem Dekor, der zufällige und unregelmäßige Formverläufe einbezieht, entstanden bis 1902 um die zweihundert Variationen.



Trachomedusae – Kolbenquallen

Tafel 26 aus: Ernst Haeckel, Kunstformen der Natur, Leipzig und Wien 1899 ff. Sig. 2° LGA-M 181q. Erworben um 1900

Die neuen Dekorformen von Lötz kündigen eine Überwindung des linearen Gleichklangs und der wie „im tiefen Wasser des Kristalls“ eingeschlossenen Harmonien des Jugendstils an. Sie stehen der abstrakten Formensprache der Moderne nahe. In ihr wird der Bruch mit dem harmonisierenden Gesamtornament vollzogen, um die heterogene Vielfalt und Wandelbarkeit der Wirklichkeit zu reflektieren.

Tomás Vlcek erinnert in diesem Zusammenhang in der erwähnten Lötz-Monographie an den Einfluss des Physikers, Physiologen und Philosophen Ernst Mach im intellektuellen Milieu Mitteleuropas. Mach lehrte ab 1867 in Prag und ab 1895 in Wien. Gegenüber Wissenschaftlern wie Haeckel war er als glühender Anhänger der Aufklärung ein Gegner dogmatischer Festlegungen und jeder Form der Metaphysik. Mit seiner offenen empirischen Betrachtungsweise lehnte er vorausgesetzte Ordnungssysteme ab.

Mach zeigte als Entdecker des Faktischen positivistische Methoden philosophischer und psychologischer Auswertungen physikalischer Analysen auf. In Schriften und Vorträgen formulierte er seine Kritik an der mechanistischen Physik und ihrer Vorstellung einer in isolierten Kategorien von Raum und Zeit verhafteten Welt. Albert Einstein schätzte ihn als wichtigen Lehrer. Mach bestritt die These von der Form als einer ausschließlich feste Körper betreffenden Qualität. Er befasste sich mit Themen wie den „gestaltenden Kräften der Flüssigkeit“ und reflektierte den dynamischen Charakter der physikalischen Welt.

► URSULA PETERS



Prosobranchia – Vorderkiemen-Schnecken

Tafel 53 aus: Ernst Haeckel, Kunstformen der Natur, Leipzig und Wien 1899 ff. Sig. 2° LGA-M 181q. Erworben um 1900

Buchschätze aus Jugendstil und Expressionismus

Gott grüß' die Kunst

Die Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums präsentiert in der Zeit vom 24. Februar bis zum 29. Mai 2005 erneut Meisterleistungen deutscher Buchkunst. Namensgebend für diese Ausstellung ist der alte Zunftspruch „Gott grüß' die Kunst“, mit dem sich Setzer und Drucker als letzte Repräsentanten eines nahezu aufgegebenen Handwerks der Bleisatzzeit noch heute begrüßen. Nach ihrer Meinung kommt Kunst von Können, und sie verstehen unter Kunst ihre technischen Fertigkeiten, ihre handwerkliche Meisterschaft und ihr ästhetisches Vermögen. Wir konnten Ihnen im Winter 1999/2000 auserlesene Arbeiten deutscher Handpressen und Verlage nach 1945 aus Eigenbesitz zeigen, diese Ausstellung ist nun Büchern, Zeitschriften und Mappenwerken aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorbehalten. Schon seit ihren Anfängen gehörte es zu den Aufgaben der Bibliothek des Museums, Ausgaben der Literatur deutschsprachiger Länder

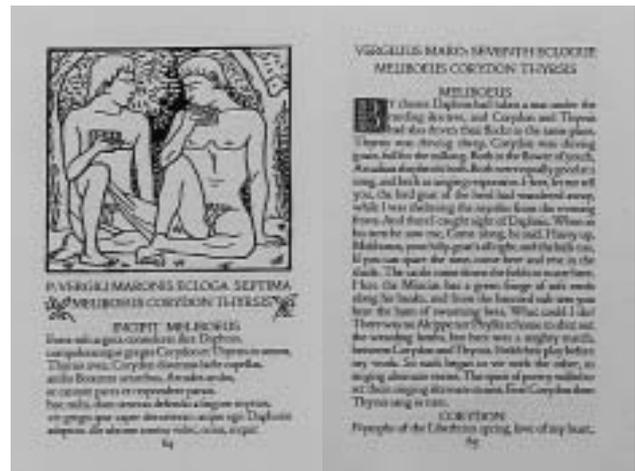


Abb. 2: Vergil, Eclogen (Cranach-Pressse 1927)



Abb. 1: Luther, Psalter (Bremer Presse 1929)

und exemplarische Beispiele zur Buchgeschichte zu sammeln. Dieser Verpflichtung konnte man nur dank zahlreicher Stiftungen von Freunden und Gönnern nachkommen. Rund 420 dieser Drucke aus der Zeit von 1880-1945, die von 138 Pressen, Verlagen, bibliophilen Gesellschaften, Hochschulen, Setzereien und Druckereien herausgegeben wurden, gelangten in den letzten hundert Jahren durch Erwerb oder Geschenk in unsere Sammlung. Wir stellen Ihnen daraus eine Auswahl von 120 Büchern sowie Blättern aus Mappenwerken vor.

Buchkunstbewegung in England

In England gründete William Morris 1890 die Kelmscott-Press. Er war führender Vertreter der Arts and Crafts-Bewegung, die seit der Jahrhundertmitte gegen die zunehmende Mechanisierung und Nivellierung des Handwerks auftrat. Auch das Druckgewerbe wollte Morris mit seinen in der eigenen Werkstatt mit der Hand gesetzten und auf der Handpresse gedruckten Büchern erneuern. Seine Drucke wurden wie die seines Freundes Thomas James Cobden-Sanderson, der seit 1900 die Doves-Press leitete, in Buchschmuck und Typographie als Vorbilder weltweit anerkannt, so auch von den jungen deutschen Buchgestaltern.

Buchkunstbewegung in Deutschland

Deutsche Buchkünstler hatten erste Erfahrungen in der Ausgestaltung von Zeitschriften sammeln können. Sie wurden nun seit 1900 von Schriftgiebereien mit der Schaffung neuer Schriften und von Verlagen mit der Ausstattung von Gebrauchsbüchern für ein breiteres bürgerliches Publikum beauftragt. Daneben schufen sie typographische Spitzenwer-



Abb. 3: Die Heilung des Besessenen (Rudolfinische Drucke 1919)

ke, vor allem nachdem 1907 der Buchdrucker und Verleger Carl Ernst Poeschel (1874-1944) und der Schrift- und Buchkünstler Walter Tiemann (1876-1951) in Leipzig die Janus-Presse und der Großherzog Ernst Ludwig mit den Brüdern Kleukens in Darmstadt die Ernst-Ludwig-Presse als erste deutsche Handpressen ins Leben gerufen hatten. Ihre noblen Drucke zeichnen sich durch gezeichnete Titelblätter und schwungvolle Initialen, durch selbst entworfene Schriften und zweifarbigen Druck aus. Auch die bald nachfolgenden Pressendrucker erstrebten durch die überlegte, harmonische Typographie, den außerordentlich sorgfältigen Satz und einen gleichmäßigen Druck, durch die qualitätvolle buchbinderische Verarbeitung und die Beigabe von originalgraphischen oder reproduzierten Illustrationen das Wissen um das Buch als ästhetischen Gegenstand zu verbreiten. Ihr hoher Anspruch galt auch den Texten, die vorwiegend aus dem Fundus der Weltliteratur und der deutschen Klassik, weniger der zeitgenössischen Literatur entnommen wurden.

Unter den zahlreichen Pressen seien beispielhaft die traditionsreiche „Bremer Presse“ und die „Cranach-Presse“ erwähnt (Abb. 1, 2). Die Bremer Presse wurde 1911 von Ludwig Wolde (1884-1949) und Willy Wiegand (1884-1961) in ihrer Heimatstadt mit Unterstützung der Dichter Rudolf Alexander Schröder, Rudolf Borchardt und Hugo von Hofmannsthal gegründet. Nach dem Umzug nach München bestand die Werkstatt, der auch Anna Simons als Entwerferin der Titel und Initialen und Frieda Thiersch als Buchbinderin angehörten, bis zur Zerstörung 1944. Die Bremer Presse setzte nur von Willy Wiegand entworfene Schriften ein und verzichtete auf bildnerische Beigaben. Dem Schriftsatz ihrer Bücher gebührt nach wie vor höchstes Lob.

Die seit 1913 in Weimar ansässige, von dem Europäer Harry Graf Kessler (1868-1937) gegründete und inspirierte „Cranach-Presse“ setzte ebenfalls auserlesene Schriften, die eigens von englischen Fachleuten gezeichnet und geschnitten wurden, und edle Papiere ein, in diesem Fall sogar in eigener Mühle in Frankreich gefertigt. Außerdem sind einige Bände mit Bildern und Initialen in Holzschnitt u.a. von Aristide Maillo and Eric Gill ausgestattet.

Ein ganz anderes Bild bieten die Rudolfinischen Drucke, die der große Nürnberger Schreibmeister Rudolf Koch zusammen mit dem Drucker Rudolf Gerstung von 1911 bis 1926 in Offenbach a.M. vorlegte (Abb. 3). Koch wandte sich gegen „das Liebhabermäßig-Luxuriöse“ der anderen Handpressen, er verlieh den Texten durch seine geschriebenen oder geschnittenen Schriften einen expressiven, höchst individuellen Ausdruck, den er durch die beigegebenen Holz- oder Scherenschnitte noch steigerte.

Das vielgestaltige deutsche Buchschaffen stand in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter dem Primat der Typographie. Die Schriftschöpfer entwarfen und entwickelten zahlreiche neue Schriften, so dass die Buchkünstler auf eine

Aktuelle Ausstellungen

Ausstellungen 2005 in der KREIS-Galerie

15.12.04 bis 19.01.05	Tobias Loemke, Akademieabsolvent Neue Arbeiten
22.01.05 bis 27.02.05	Coprilarte 9 italienische Künstlerinnen Textilobjekte
02.03.05 bis 10.04.05	Hubert Baumann Neue Arbeiten
13.04.05 bis 04.05.05	Klaus Schneider Neue Arbeiten
07.05.05	BLAUE NACHT
11.05.05 bis 05.06.06	Giorgio Cattani Neue Arbeiten
08.06.05 bis 10.07.05	Beton Arbeiten von Kreismitgliedern
13.07.05 bis 21.08.05	Chris Bruder Malerei
24.08.05 bis 25.09.05	Norbert Kleinlein Neue Arbeiten
28.09.05 bis 30.10.05	Peter Thiele Neue Arbeiten
02.11.05 bis 04.12.05	Brigitte Heyduck Malerei
07.12.05 bis Mitte Januar 06	Akademieabsolvent



Abb. 4: Kirchner, Umbra Vitae (Kurt Wolff Verlag 1924)

außergewöhnliche Schriftenvielfalt zurückgreifen konnten. Es wurden noch beide deutsche Schriftfamilien gepflegt, die aus dem späten Mittelalter entwickelten gebrochenen Schriften wie die Schwabacher und die Fraktur und die aus der römischen Kapitelschrift und der Schrift zur Zeit Karls des Großen abzuleitenden Antiqua-Schriften einschließlich der Kursive.

Buchillustration

Einen anderen Aspekt der Buchkunst stellen die illustrierten Bücher dar, die nun weniger von den Handpressendruckern, vielmehr im Auftrag von wagemutigen Verlegern durch namhafte Setzereien und Druckereien hergestellt wurden. Kurt Wolff z.B. verlegte 1924 die Gedichtsammlung „Umbra vitae“ des frühverstorbenen Georg Heym (1887-1912) mit 50 Holzschnitten von Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), einem der maßgebenden Expressionisten (Abb. 4). Der Künstler hatte sich schon seit 1919 mit diesen düsteren, eine Weltkatastrophe ankündigenden Gedichten auseinandergesetzt. Nun wurde die gesamte Ausgabe nach seinen Vorstellungen eingerichtet einschließlich des Einbandes mit einem gequälten Frauenantlitz auf der Vorderseite, das zum eigenen Schatten auf der Rückseite blickt. Das Werk gilt zurecht als ein Höhepunkt expressionistischer Buchgestaltung.

Schon 1912 war in München ein anderes Meisterwerk des illustrierten Buchs erschienen. Wassilij Kandinsky (1866-1944) hatte unter dem Titel „Klänge“ 38 selbst verfasste Prosa-gedichte mit 56, teils farbigen Holzschnitten vereint, die zugleich die Entwicklung des Künstlers von der Volkskunst zur Abstraktion aufzeigen (Abb. 5). Der Künstler schrieb über die Entstehung: „Ich wollte nichts als Klänge bilden. Sie bildeten sich aber von selbst.“ Zahlreiche andere Künstler wie z. B. Max Klinger, Max Liebermann, Max Slevogt, Lovis Corinth, Oskar Kokoschka und Walter Gramatté konnten von den Verlegern als Illustratoren gewonnen werden. Ihre Werke zählen



Abb. 5: Kandinsky, Klänge (R. Piper Verlag 1912)

heute zu den meist bewunderten und gesuchten Büchern aus dem frühen 20. Jahrhundert.

Insgesamt war es entsprechend den anderen zeitgenössischen Künsten eine auch für die Buchkunst außerordentlich fruchtbare Zeit, in die wir Ihnen einen Einblick geben möchten.

Lassen Sie sich von Text und Bild anregen und nehmen Sie die Gelegenheit wahr, sich nach der Ausstellung im Lesesaal der Bibliothek die Werke zur gründlichen Betrachtung vorlegen zu lassen.

- ▶ EDUARD ISPHORDING
- ▶ JOHANNES POMMERANZ

Zur Ausstellung erscheint ein Bestandskatalog von Eduard Isphording: **Draufsichten. Buchkunst aus deutschen Handpressen und Verlagen aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums. Ca. 280 S. mit ca. 60 Farb- und 60 Schwarzweiß-Abbildungen.**

Impressum

KulturgUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1 · 90402 Nürnberg
Telefon 09111331-0, Fax -200
E-Mail info@gnm.de · www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann

Redaktion: Dr. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, wee.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 4.500 Stück