

JÁNOS NÁDASDY



NIEMANDSLAND

SchöneworthVerlag

JÁNOS NÁDASDY

NIEMANDSLAND

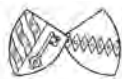
Werke von 1968 bis 2013

Das Erscheinen dieses Buches wurde ermöglicht durch:

Stiftung Ahlers Pro Arte/Kestner Pro Arte

Gefördert durch Landeshauptstadt  Hannover Kulturbüro

Sammlung C15 Ulla und Heinz Lohmann



STIFTUNG EDELHOF RICKLINGEN
V. J. V. DER OSTEN

Sammlung Charlotte und Walter Wilken

IMPRESSUM

SchöneworthVerlag
Weidendamm 30 B | 30167 Hannover
1. Auflage 2013 1000 Exemplare

Herausgeber | Wolfgang Menzel
Redaktion | Wolfgang Menzel, Katrin Herrmann, János Nádasdy
Übersetzungen | Lajos Adamik, Sylvia Fernandes Castañeda, Lila Hess, Irén Rab, János Nádasdy
Grafische Gestaltung | Katrin Herrmann und János Nádasdy
Lektorat | Katrin Herrmann und Wolfgang Menzel
Lektorat ungarisch | Irén Rab

Umschlagabbildung | Selbstbildnis hereinschauend , 1987,
Rötelzeichnung und Siebdruck, 45x53cm

Fotoarbeiten und Reproduktionen | Foto Weckbrodt, Frank Westphal
Fotos | Roland Elstner, Reiner Ertel, Jens Fehlisch, Margrit Gehrold,
Viola Hauschild, Foto Hoerner, Benita Heldmann, Michael Lindner,
János Nádasdy, Herbert Nelius, André Spolvint.

Texte | Siegfried Barth, Beate Blatz, Ludolf Baucke, Balázs Feledy,
Ines Katenhusen, Helmut R. Leppien, Ulla und Heinz Lohmann,
Stephan Lohr, Perdita von Kraft (Lottner), Wolfgang Menzel, János

Nádasdy, Jörg Ostermeyer, Mark Richartz, Ferenc Romváry, Herbert Schmalstieg, Michael Stoeber, Ernő P. Szabó, Heinz Thiel, Jürgen Weichardt, Rolf Wernstedt, Ludwig Zerull

Gesamtherstellung | Interdruck Berger + Herrmann GmbH Hannover
Druck | Lothar Hentschke, Carsten Helms
Buchbindearbeiten | Matthias Berger
Gesetzt aus der Rotis Serif und der Rotis Sans Serif
Gedruckt auf Lumi silk, 135g | Umschlag auf Summertime 120g

Dieses Werk ist einschließlich aller seiner Teile urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt besonders für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Alle Rechte vorbehalten. © 2013 by János Nádasdy
ISBN 978-3-9811060-6-0

Das Buch erscheint anlässlich der Ausstellung »Niemandland« im Schloss Landestrost 2014 in Neustadt a. Rg. Sie wird von der Region Hannover durchgeführt und gefördert. Assistenz und Kuratierung durch Frau Christine Engelmann.

JÁNOS NÁDASDY

NIEMANDSLAND

Werke von 1968 bis 2013



Waldfrieden 2000 im Bau vor dem Kuppelsaal, Hannover 1990

Inhaltsverzeichnis

- 7 Herbert Schmalstieg
Vorwort
- 9 Rolf Wernstedt
Grußwort
- 13 Wolfgang Menzel
Einführung
- 15 Ulla und Heinz Lohmann
Kunstsammler über den Künstler
- 18 János Nádasy
Autobiografische Skizzen
Életrajzvázlat
- 25 Ines Katenhusen
»Wenn man sich davon nur distanziert,
das genügt nicht.
János Nádasy und das hannoversche Straßen-
kunstprogramm
- 35 Siegfried Barth
Erfahrungen mit Bildern von János
Nádasy
- 63 Jürgen Weichardt
Landschaft-Raum-Abraum
Zeichnungen, Druckgrafik
- 75 Bunkerland
- 89 Der Heimkehrer
- 97 Perdita von Kraft (Lottner)
»Verschollen. Das Merzbild 1919« –
Sprengel Museum 1989
- 107 Wolfgang Menzel
»Schwitters kam nie bis Mellendorf«
- 115 Heinz Thiel
Geisterfahrt
- 133 Gerhard Schröder
WALDFRIEDEN 2000 II
- 136 Ludolf Baucke
WALDFRIEDEN 2000 III
- 138 Ludwig Zerull
Der Schrottwürfel Am Hohen Ufer
- 141 Beate Blatz
»Gedächtnisentrümpelung«
Karl Jakob Hirsch in Hannover
- 151 Michael Stoeber
Zu den Arbeiten von János Nádasy
Übersetzungen
Irén Rab
N.J. munkái elé
Sylvia Fernández Castañeda
Sobre la obra de J.N.
Lila Hess
About the work of J.N
- 159 Stephan Lohr
Bitumen und Glasscherben
Kein Resümee
- 169 Werkgruppen
- 171 Jürgen Weichardt
Operation Herz
- 175 Helmut R. Leppien
Wie operiert Nádasy?
- 179 Jörg Ostermeyer
Herz stark luxiert
- 183 Jürgen Weichardt
Mauerblume- Berliner Ansichtskarten und
Lenin in Erklärungsnot – Budapest 1956
- 193 Ernő P. Szabó
Wladimir Iljitsch in Szigetszentmiklós
- 199 János Nádasy
Der Aufstand
- 203 Jürgen Weichardt
»Kabale und Liebe«, aber keine Liebe ohne
Krawall (zum Schillerjahr 2005)

Für unseren Sohn Bálint

- 207 Jürgen Weichardt
»Alle Revolutionäre sind Papiertiger«,
- 209 Mark Richartz
Über die Klomappe
- 211 Ausgewählte Texte
- 212 Jürgen Weichardt
Die Künstlergruppe PlasMa 1981-1989
- 215 Ferenc Romváry
Nádasdys Niemandsland
- 218 Balázs Feledy
Zur Ausstellung in Szigetszentmiklós
- 221 János Nádasdy
»Das gute Geschäft ist die größte Kunst«
Über Kunst und Künstler anhand der Ausstellung
POP-LIFE, Kunsthalle Hamburg 2010
- 229 Skizzen, Zeichnungen, Druckgrafik
- 235 Briefe Dokumente
- 236 Brief an Oberbürgermeister Herbert Schmalstieg
- 237 Brief von Oberbürgermeister Herbert Schmalstieg
- 237 Auszug aus der Niederschrift über die
Sitzung des Kulturausschusses, Rathaus,
Hannover
- 238 Brief an Harald Böhlmann
- 239 Brief von *Wantee* aus Embleside
(Lake District), England
- 239 Karte von Ruth Gassner-Hirsch
- 240 Briefe von Ruth Gassner-Hirsch
- 241 Deutscher Forstverein, an die Stadt Hannover
- 242 Kulturamtsleiter Harald Böhlmann an
Präsident des Deutschen Forstvereins
- 243 C. Wiebecke, Wald und Kunst bei der Tagung
des Deutschen Forstvereins in Hannover
- 244 Ausstellungen, Aktionen, Projekte
(Auswahl)
- 247 János Nádasdy
Vita
- 248 Literaturverzeichnis
- 249 Autorenverzeichnis
- 251 Namensregister

Herbert Schmalstieg

Vorwort

Fast 50 Jahre lebt János Nádasdy in Hannover. Es ist seine Heimat geworden, diese Stadt, in der er wohnt, arbeitet und sie bereichert.

Ich kenne János seit mehr als 4 Jahrzehnten, wir begegneten uns Ende der 60er Jahre erstmals im Club Voltaire in der Nikolaistraße. Für ihn war es ein langer Weg, dieses Hannover zu erreichen. In Ungarn geboren, hat er sein Land nach dem Aufstand 1956 verlassen, ging nach Montevideo, setzte dort sein Kunststudium fort, verließ wegen der politischen Unruhen Uruguay und kam 1962 nach Deutschland. Vor genau 50 Jahren.

Wer János kennt, weiß, dass er Hannover von Anfang an mochte. Und das heißt für jemanden, der Anfang der 60er Jahre hierher kam, viel. Er setzte sein Studium an der Werkkunstschule fort, lehrte als Kunsterzieher am Hannover-Kolleg und arbeitete als freischaffender Künstler. Und er bewegte etwas, im wahrsten Sinne des Wortes, er bewegte Hannover, beschäftigte sich mit Zukunftsthemen, rüttelte die Menschen wach, öffnete ihnen die Augen mit seinen Aktionen.

Ich denke an die Leine-Entrümpelungsaktion. János Nádasdy hat sich unter Einbeziehung seiner Schülerinnen und Schüler auseinandergesetzt mit dem Ort, in dem er lebt, aber nicht nur mit dem, was er aus der Leine holte, sondern er orientierte sich an zwei hannoverschen Künstlern, die für Hannover stehen, aber, die auch in der Zeit der Nazi-Diktatur leiden und Hannover verlassen mussten. Sie verbinden János mit seinem eigenen Schicksal. Kurt Schwitters und Karl Jakob Hirsch. Sie waren und sind seine Vorbilder.

Für mich war es 1991 selbstverständlich, das aus der Leine-Aktion entstandene Kurt Schwitters und Karl Jakob Hirsch Denkmal nicht nur Am Hohen Ufer zu enthüllen, sondern zu ihm zu stehen. Denn nicht alle fanden seinerzeit Aktion und Denkmal passend. Kunst muss aufrütteln und kann uns zeigen, was Nádasdy mit dem Denkmal an der Leine geschaffen hat. Ein Mahnmal gegen die Gleichgültigkeit.

Gegen Gleichgültigkeit aufzubegehren, den Anfängen zu wehren, wenn sich rechtsradikale Parolen wieder breitmachen, das ist unsere Aufgabe jetzt und in Zukunft. Gerade in einem Jahr, in dem wir den 125. Geburtstag von Kurt Schwitters und den 120. von Karl Jakob Hirsch begehen können. Übrigens lohnt es sich, Hirschs 1931 erstmals erschienenen Roman »Kaiserwetter« zu lesen.

János Nádasdys Schaffenskraft ist ungebrochen. Ich hoffe, dass das so bleibt und dass ihm und uns erspart bleibt, was ihm 1990 mit seiner Plastik Waldfrieden 2000 widerfahren ist. Keiner wusste es damals, viele vermuteten es, wer die Anweisung

zur brutalen Zerstörung seiner Plastik vor der hannoverschen Stadthalle gegeben hatte. Es traf János und nicht nur ihn. Das tat weh und es war gut, dass Gerhard Schröder sich mit dem Künstler und dem Objekt solidarisierte und Waldfrieden 2000 Nr. 2 vor dem Ministerium für Wissenschaft und Kunst einen Platz fand.

Seine Kunst und János Nádasdy gehören zu Hannover. Und das muss so bleiben.



Enthüllung des Denkmals für Kurt Schwitters und Karl Jakob Hirsch in Hannover, Am Hohen Ufer, anlässlich des 100. Geburtstages von KJH, mit Kulturamtsleiter Harald Böhlmann, Oerbürgermeister Herbert Schmalstieg und Stephan Lohr, November 1992

Zu sexistisch – Jugendamt ließ Ferienkalender korrigieren

HANNOVER. „Bildstörung“ ist der Titel des neuen Schulferienkalenders 96, den der hannoversche Künstler János Nádasdy in diesem Jahr gestaltet hat. Was aussieht wie das knallbunte Farbraster eines Computerbildes, entpuppt sich beim genauen Hinsehen als Kontur einer nackten Frau. Die weiblichen Reize stießen beim Jugendamt und Jugendschutz jedoch auf Kritik. Trotz verzerrter Perspektive würden Busen, Bauchnabel und Schambereich zu sexistisch wirken – deshalb mußte das Motiv verändert werden.

Schließlich werde der Taschenkalender (Auflage 80 000 Stück) auch an Kinder in der Grundschule verteilt, war die Meinung der Jugendexperten. Darum korrigierte der Künstler manche Stellen am weiblichen Körper kurzerhand mit Farbbalken.

Das Thema für den Kalender hieß „Einfluß von Medien und ihre Auswirkung auf den jungen Menschen“. Nádasdy setzte es um, indem er das Bild einer nackten Frau mit moderner Computertechnik verzerrte.

Als Plakat gibt's das Kalendermotiv (unkorrigierte Fassung) bei „Die Galerie“, Passerelle 29.

Es kostet 20 Mark, handsigniert 50 Mark. Der Erlös geht an soziale Jugendprojekte in Hannover. sp



Das Motiv, das aneckte: „Die Quelle“ von Ingres diente als Vorlage.

Grußwort

In den Würdigungen, die János Nádasdy in den vielen Katalogen zu seinen Ausstellungen und Werken zuteil geworden sind, wird in der Regel nur kurz auf seine Jugendzeit in Ungarn eingegangen. Es wird mitgeteilt, dass er in der Folge des Ungarn-Aufstandes vom Oktober/November 1956 als 17-Jähriger seine Heimat verlassen hat und über Wien nach Montevideo in Uruguay gegangen ist. Daran schließen sich die Interpretationen seiner Werke und Aktionen an.

Ich glaube, dass ohne die Berücksichtigung seiner Jugendzeit und der Verarbeitung des Aufstandes seine Arbeit überhaupt nicht verständlich ist. Mir ist noch sehr präsent, das geht bis in die Tage hinein, wie wir als 16-jährige Schülerinnen und Schüler in einer DDR-Oberschule am Radio hingen und mit Spannung und großer Sympathie den Aufstand verfolgten. In der Oberschule Salzwedel hatten sich die Mädchen rote, grüne und weiße Pullover, die ungarischen Nationalfarben, angezogen. Die äußerst nervöse Reaktion der Schul- und Parteileitungen ist mir präzise in Erinnerung, auch die Zumutung, in einem Aufsatz begründen zu sollen, warum es notwendig gewesen sei, dass die Sowjet-Armee den »faschistischen« Aufstand zur Sicherung des Sozialismus habe niederschlagen müssen.

Um wie viel existentieller muss das Erleben des 17-jährigen János Nádasdy gewesen sein, als er mit tausenden Gleichaltriger die Tage des siegreichen Rausches bis zum 4. November 1956 erlebte und dann die Verzweiflung der blutigen Niederschlagung mit der Angst des Verfolgten und der Flucht des Beteiligten erfuhr! Das waren keine Schülerstreiche, das war ein Kampf um Leben und Tod, Freiheit und Unterdrückung, Hoffnung und Verzweiflung.

Bei Nádasdy war es nicht nur das Unbehagen vieler moderner Künstler an Ungerechtigkeit, sentimentaler Schönfärberei und verlorener Idylle, das im Gefolge von Kriegen und gesellschaftlichen Umbrüchen zu gebrochenen und ausdrucksstarken Gestaltungen führte. Es war das unaustilgbare Erleben weniger Wochen, das sein künstlerisches Leben im Innern steuerte. Es scheint mir daher richtig, einen politischen Urgrund in seinem künstlerischen Schaffen zu vermuten. Das darf nicht vordergründig verstanden werden, aber plakativ durchaus. Er ist kein Agit-Prop-Künstler. Er sucht sich die geeigneten Instrumente, um ein Problem künstlerisch zu bearbeiten.

Seine erste öffentliche Aktion in Hannover, im Rahmen des Altstadtfestes 1970 sich unmittelbar vor dem Landtag in einen Maschendraht-Zaun-Käfig einzusperren und drei Tage lang aufzuschreiben, was die Leute dazu sagen, hatte zweifellos etwas Provokatives und Ungestümes. Denn es war gegen die undiskutierte Schönheit der neu installierten Straßenkunst und Skulpturenmeile gerichtet.

In derselben Tradition stehen auch die Leine-Entrümpelungsaktionen 1980, 1987 und 1990. Er hat sie ästhetisch verstanden und historisch aufgeladen, als er sie mit Kurt Schwitters und Karl Jacob Hirsch in Verbindung brachte.

Seine Beschäftigung mit Kurt Schwitters hat in den 80er Jahren eine neue Rezeption von Schwitters in Hannover beflügelt, bis zur Benennung des Kurt-Schwitters-Platzes, der kein Platz ist. Es ist der Stadt Hannover hoch anzurechnen, dass sie es gestattet hat, dass Nadasdy die zusammengepressten metallenen Überreste aus der Leine als übereinander gestapelte Würfel am Leineufer aufstellen durfte. Sie sind bis heute ein ästhetischer Kontrast zum Pferdetranke-Denkmal und selbst zu den Nanas und der Skulpturenmeile am anderen Ufer. Sie sind die andere Seite der Wirklichkeit und der Ästhetik.

Auch seine struppige Installation »Waldfrieden« passt dazu, die 1990 zunächst vor der Stadthalle aufgestellt und dann als Müllhaufen von einem Beamten der Staatskanzlei qualifiziert, beseitigt worden war. Gerhard Schröder hatte sie darauf vor dem Wissenschaftsministerium neu errichten lassen. Im Nachhinein wirkte die aus Baumstämmen und Müllwürfeln gestaltete Plastik wie der unansehnlich Vorläufer zu der ansehnlichen Mikado-Skulptur »Symphonie in Red« von John Henry am Königsworther Platz.

Viele Menschen haben die Aktionen nur als mahnende Umwelt-Aktionen verstanden, sie waren aber wohl anders inspiriert. Denn Nadasdy sucht nach künstlerischen Ausdrucksformen, von denen Widersprüche und Fragen ausgehen. Nicht die vollendete Form interessiert, sondern die Beunruhigung und Unabgeschlossenheit.

Das Umweltthema hat er früher entdeckt als die politischen Protagonisten wissen. In meinem Zimmer hängt seit 1972 eine Lithografie von Nadasdy, die fein ziseliert die Innereien eines Müllplatzes zeigt, und darüber einen blauen Himmel mit weißen Wolken. Es ist ein ruhiges Bild, das seine Spannung bis heute behalten hat.

Es war etwas Besonderes, als er in frühen Jahren seines Schaffens die Beton-Hinterlassenschaften der Wehrmacht an der bretonischen und dänischen Küste in den Mittelpunkt seiner seriellen Bilder stellte und die Absurdität dieser Monster in der weiten Dünenlandschaft zum Vorschein brachte. Die Grafiken dieses Motivs zeigen die ästhetische Bändigung einer barbarischen Vergangenheit, ohne verharmlosend zu sein. Die Dialektik von Sicherheit und Zerstörung, Isolation und Demonstration, Einsamkeit und Sinnlosigkeit ist spürbar.

Ich sehe auch in seinen späteren Perioden den politisch wachen und beunruhigten Geist. Die Wende und die Etablierung demokratischer Verhältnisse in Ungarn nach dem Untergang des Kommunismus haben die Zerrissenheit seiner Seele offenbart.

Er ist Deutscher, im Herzen aber Ungar, zu Hause in beiden Kulturen mit dem ganzen Tiefgang eines durch die politischen Verhältnisse früh verletzten Menschen. Künstlerisch findet dies auch seinen Ausdruck in der Wahl seiner Materialien. Die experimentelle Hereinnahme von ungewöhnlichen Materialien in seine Kunstwerke hatte er schon bei Schwitters gesehen und daraus gelernt. Seine Müllaktionen sind genauso Aufsehen erregend wie die Ausgiebung von flüssigem Bitumen auf Alltagsgegenstände.

Als biografisches Wiederauftauchen der traumatischen Jugenderinnerungen empfinde ich die 2006 entstandenen 56er Bilder. Die Verwendung eines aus der Zeitung entnommenen Bildes, auf dem ein russischer General, die Hand an der Revolvertasche, gebieterisch auf den Fotografen zuschreitet, in einen bunten und dunstigen Rahmen, daneben die unbeschwerten, aber

nicht klar umrissenen Jugendlichen jubelnd auf einem offenen LKW, strömen Angst, Traurigkeit und irgendwie Sinnlosigkeit aus, obwohl die Aussage eindeutig ist. Es ist Geschichte, die hier aufs Bild gebannt ist, Politik, die fürchterlich sich darbot. Ein Dokument konservierter Eindeutigkeit.

Es ist sicherlich richtig, dass Nádasy ein Recht hat, nicht als politischer Künstler allein wahrgenommen zu werden, sondern als Mensch, der nach eigenen künstlerischen Ausdrucksformen sucht. Aber ich kann seine Bilder, seine Skulpturen, seine Motive nicht verstehen, ohne den ganzen Menschen in seiner Zerrissenheit und seinem Leiden an den Umständen seiner Zeit mit zu denken. Das gilt auch dann, wenn ich mir manche hinreißend schönen Bilder vor Augen führe, die im Zusammenhang mit einem Zyklus der Straßenbauarbeiter entstanden sind. Das gilt auch für die verfremdend dargestellte Nackte auf einem Schülerkalender und Plakat, dessen Verteilung ich gegen den fürsorglichen und ängstlichen Rat der Beamten des Kultusministeriums 1995 genehmigt hatte.

Schön, widersprüchlich und voll ironischer Anspielung ist sein Fahnenbild, »Hammer und Sichel mit Hackebeil« von 2003, (S. 167). An János Nádasy kann man sehen, wie widrige Zeitläufe einen widerständigen Geist nicht kaputt gemacht, sondern ihn künstlerisch affiziert und weitergetrieben haben.



Bildstörung, 1995, genehmigtes Plakat für das Jugendamt und den Jugendschutz der Landeshauptstadt Hannover, 97x66 cm

Einführung

In diesem Buch schreiben Kunstsammler, Kunstkritiker, Museumsfachleute, Rezensenten, Weggenossen und Freunde über die Kunst von János Nádasdy und über ihre Genres und Techniken. Sie beschreiben kenntnisreich die unterschiedlichsten Werke und geben Einblicke in das Handwerk, die leitenden Ideen und die Produktionsbedingungen dieser Kunst. Sie vermitteln darüber hinaus Einsichten, in welchen Beziehungen diese Kunst zu dem bewegten Leben des Künstlers und zu seinem sozialen und politischen Engagement steht.

János Nádasdy hat mich gefragt, ob ich dieses Buch als Herausgeber betreuen würde. Ich habe ihm, dem Freund, zugesagt. Als Herausgeber konnte ich bisher vielfältige Erfahrungen machen, als Lektor und Redakteur auch. Aber noch nie zuvor habe ich ein Buch über einen Künstler oder über Kunst herausgegeben. Ich bin Linguist. Doch es hat mich gereizt, mich einmal mit Texten über Kunst, insbesondere mit dem Porträt eines Künstlers, wenn nicht als Experte, so doch als Neugieriger, so intensiv zu befassen, wie ich dies sonst nur als Leser vermag.

Ich treffe János recht häufig. Im Kunstverein IMAGO in der Wedemark habe ich einmal eine Ausstellung mit seinen Werken eröffnet. Wir besitzen einige Bilder von ihm, wir kennen seine Geschichte und manche seiner Geschichten. Oftmals erscheint er bei uns im Kunstverein: ein großer, kräftiger Mann, ernsthaft, freundlich, zurückhaltend, dem man es an seinem gebeugten Rücken ansieht, welche Last der politischen und persönlichen Geschichte auf seinen Schultern liegt. Es ist ein Akt der Anteilnahme und des Respekts, der mich dazu bewogen hat, ihm bei der Herausgabe dieses Buches zur Seite zu stehen.

Was in diesem Buch versammelt ist, sind Beiträge aus rund vierzig Jahren: Grußworte, Reden zu Eröffnungen seiner Ausstellungen, Werkinterpretationen, Künstlerporträts, Geschichten über persönliche Begegnungen, Historisches, Biografisches. Alle diese Beiträge richten den Blick auf die Vita eines Künstlers, auf seine Werke und auf seine künstlerische Entwicklung, auch auf die Geschichte Hannovers und auf die Geschichte unserer Zeit. Denn das durchzieht die Beiträge wie ein roter Faden: János Nádasdy und seine Kunst sind ohne die Beziehungen zur politischen Geschichte nicht zu denken.

Es ist das Schicksal einer Sammlung von Texten, die nicht in Absprache miteinander entstanden sind, dass in ihnen manches wiederholt wird, was ein anderer auch schon gesagt hat. Ein Herausgeber hätte dies verhindern können. Ich habe es nur mit Zurückhaltung getan – nicht aus Respekt vor den Texten, sondern weil ich beim Lesen erfahren habe, dass jeder Einzelne, wenn er auch Daten rekapituliert (was er nicht weiß), seine je eigene Geschichte mit diesen Daten verbindet. Das ist aufschlussreich und wirkt intensivierend.

Jeder Beitrag hat mir, trotz mancher Wiederholung, einen eigenen, neuen Blick auf die Künstlerpersönlichkeit János Nádasdy eröffnet. Manches habe ich mit Vergnügen an neuen Informationen gelesen, manches mit Bewunderung für die Schreiber der Texte und für János selbst, den ich erst durch sie neu kennengelernt habe, – alles aber mit Neugier und Engagement. Ich wünsche, den Lesern dieses Buches möge es ähnlich ergehen.



Flächendeckend, 1971, Radierung, Detail, 15x25 cm

Kunstsammler über den Künstler

Eine kleine Radierung von János Nádasy steht ganz am Anfang unserer Sammlung experimenteller Gegenwartskunst. Die Arbeit war ein Geschenk für die Organisation einer seiner ersten Ausstellungen, damals, 1969, im Emden Rathaus. János Nádasy war noch Student an der Werkkunstschule Hannover und beschäftigte sich unter Anleitung seines Lehrers, des Kupferdruckers und Leiters der Worpsweder Künstlerpresse Herbert Jaeckel, mit Druckgrafik. Später besuchten wir einmal zusammen die Druckwerkstatt und konnten dort den außergewöhnlichen Herbert Jaeckel persönlich kennenlernen.

Das Blatt, ein Querformat, gerade mal 9,5x30 cm, zeigt im unteren Drittel kleinteilige, unregelmäßige Strukturen. Darüber dehnt sich eine matte, fast transparente rosa Einfärbung aus, die schließlich vollständig im Chamois des Papiers verschwindet. Die erste Assoziation: die Erde bis zum schweflig-fahlen Horizont eine endlose Müllhalde. Und bei genauer Betrachtung: ein kompaktes Gewirr von winzigen dünnen braunen Strichen und Kringeln. Nichts ist offensichtlich wie es scheint. Zurück bleibt eine verstörende, fast bedrohliche Wirkung.

Diese dennoch so zarte Arbeit ist wohl in verschiedener Hinsicht von grundlegender Bedeutung. Sie formulierte in ihrer subtil kritischen Darstellung wahrscheinlich als eine der ersten künstlerischen Aussagen Ende der 1960er Jahre eine der drängendsten Fragen der dann kommenden Zeit und traf damit sehr genau auch unsere Vorstellung von der dringend notwendigen öffentlichen Befassung mit gesellschaftlichen Themen. Und sie zeigt bereits wesentliche inhaltliche Leitmotive, die später das Werk von János Nádasy durchziehen werden. Es ist die tiefgehende Auseinandersetzung mit der Umwelt, die den Künstler immer wieder leidenschaftlich beschäftigt. Eines seiner großen Verdienste dabei ist, den Umweltgedanken nicht auf den Aspekt der Ökologie zu reduzieren, sondern ihn umfassend im Sinne von Lebensbereich und Lebensumständen, von Natur und Gesellschaft und deren Wechselwirkungen zu verstehen.

Überzeugtes und überzeugendes Engagement sind ausgeprägte Charaktereigenschaften von János Nádasy. Er muss sich einfach einmischen und tut es stets mit der ihm eigenen Energie für die Sache und mit und für die Kunst und die Künstler. In Hannover setzte er sich erfolgreich mit öffentlichen Aktionen für eine besondere Würdigung des Malers Kurt Schwitters und des Schriftstellers Karl Jakob Hirsch ein. Ein nachvollziehbarer Wunsch für einen Künstler, der in dieser Stadt nach Jahren der eigenen Emigration aus seinem Heimatland Ungarn, eine neue Zukunft gestalten konnte.

Aus vielen Phasen des Schaffens von János Nádasy finden sich Beispiele in unserer Sammlung. Und das hat gute Gründe. Immer wieder gab es Anknüpfungspunkte: Besuche im Atelier, Treffen bei Ausstellungen, Verabredungen im Museum und schließlich die Organisation eigener Präsentationen seiner jeweils aktuellen Arbeiten in unserem Ausstellungsraum der Sammlung, C15 und im LBK Kunstkabinett. Die umfangreichen Werkgruppen »Bunkerlandschaften«, »Krankenhäusliche Bettenbarschaften« und schließ-

lich »Operation Herz« wurden dort gezeigt. Stets wurde engagiert diskutiert, über die Werke, um Entwicklung, Fortschritt, Veränderung und um die differenzierte und gesellschaftliche Rolle der Kunst. Im Atelier hatten wir dann auch einmal praktischen Unterricht in der Handhabung seines speziellen Siebdruckverfahrens.

In diesen unterschiedlichen Konstellationen des immer wieder auflebenden Kontaktes zum Künstler zeigen sich exemplarisch und sehr klar das Prinzip und die Methodik unseres Sammelns. Es ist nämlich der besondere Diskurs, der zunächst zur Künstlerpersönlichkeit und meist dann erst zum Werk führt, zu den verschiedenen Serien der Ausstellungsthemen, zu den Bitumenobjekten und zu vielen weiteren thematischen Schwerpunkten seines künstlerischen Schaffens.

Wandel ist einer der zentralen Begriffe, die unser geistiges Leben geprägt haben. János Nádasdy gehört zu den Künstlern, die sich in diesem Sinn kritisch reflektierend mit den jeweiligen gesellschaftlichen Situationen auseinandersetzen. Aber das allein ist für uns noch nicht ausreichend. Wir suchen auch nach kulturellen Mitstreitern, die aus der Analyse der Gegenwart Ausblicke auf eine künftige Position entwickeln. Es geht dabei nicht um politische Programmkunst, sondern um die Eröffnung innovativer Perspektiven. János Nádasdy ist solch ein Mitstreiter, und in seinem Werk finden sich viele Hinweise darauf.

Kunst kann Politik nicht ersetzen. Aber sie kann Diskussionen anstoßen. Sie kann aufrütteln, Perspektiven aufzeigen, Visionen entwickeln und Zukunftshoffnungen vermitteln. János Nádasdy ist ein Künstler, der zum Nachdenken anregt. Über die Ausstellung »Krankenhäusliche Bettnachbarschaften« (S. 58, 231) in einem Hamburger Krankenhausunternehmen, die wir mit ihm gemeinsam gestalten konnten, kam er in Kontakt mit Prof. Jörg Ostermeyer, Chefarzt der Herzchirurgischen Abteilung des Allgemeinen Krankenhauses St. Georg in Hamburg. Aus dieser Begegnung entstand dann das Projekt »Operation Herz«. Der Künstler durfte zeichnend und fotografierend im Operationsaal stehen und so seine Eindrücke festhalten. Diese hat er später in rund 40 Werke, vornehmlich in seinem speziellen, von ihm entwickelten, Siebdruckverfahren, der Serigrafie, verarbeitet und im Unternehmen ausgestellt. Bei der Vorbesichtigung waren die Mitarbeiter der Herzchirurgischen Abteilung zunächst irritiert. Sie hielten die Werke von János Nádasdy für bei weitem zu dramatisch. Ihr Arbeitsplatz war aus der Alltagssicht doch eigentlich viel »normaler«. Die aus diesen Widersprüchen entsponnene Diskussion hat in eindrucksvoller Weise deutlich gemacht, dass gewohnte und vertraute tägliche Routine die Gefahr birgt, existentiellen Ängsten, die Patienten in einem solchen Umfeld erleben, nicht mehr mit der angemessenen Sensibilität begegnen zu können. Die Auseinandersetzung mit der Kunst von János Nádasdy hat an jenem Abend die professionellen Experten zunächst einmal sehr nachdenklich gestimmt und danach mit Sicherheit durch Verunsicherung wachsam gemacht.

Sein ganzes Künstlerleben lang hat János Nádasdy sich die Verarbeitung seiner persönlichen Traumatisierung während des Ungarnaufstandes 1956, die für sein weiteres Schicksal so bestimmend werden sollte, versagt. Erst jetzt, mehr als ein halbes Jahrhundert danach, hat er eine umfassende Serie von Arbeiten geschaffen, die die dramatischen Ereignisse von damals auf-

greift. Er hat darin immer wieder, einem Mantra ähnlich, ein Foto kaum bewaffneter, aber von ihrer Mission beseelter Aufständischer gegen eines von machtbewussten Militärs gestellt. Jahrzehnte später, nachdem er nun nach Ungarn reisen konnte, dort gelegentlich wohnt und auch als Künstler mit seinen Ausstellungen Anerkennung gefunden, war wohl diese unverstellte Botschaft für ihn möglich. János Nádasdy sieht diese Arbeiten nicht von ungefähr im Kontext seiner Werke zur Berliner Mauer. »Lenin in Erklärungsnot« nennt er dann auch die Gesamtschau. Niemals vorher haben wir den Künstler in seinen Aussagen so unmittelbar erlebt. Die grellen Farben dieser Arbeiten stehen in auffallendem Gegensatz zu den zarten, feinen Nuancen der kleinen Radierung von 1969 und auch wohl der meisten seiner übrigen Werke.

Hamburg 2012

Autobiografische Skizzen*

Eines Nachts drangen russische Soldaten in unseren Schutzkeller ein und nahmen den Vater mit. Er musste für die Rote Armee Schützengräben graben. Während der Kämpfe bei der Landung der Roten Armee an der Donau, lagen so viele Tote im Wasser, dass die Landungsbote steckenblieben, erzählte Vater später. Mutter zog sich Männerklamotten an, und mit meinem kleinen Bruder huckepack, mich an der Hand führend, flüchteten wir in einen Schutzkeller am anderen Ende unseres Dorfes. »Hab keine Angst, Söhnchen, wir sind bald da!«, wiederholte sie ständig mit zitternder Stimme. Wir hielten manchmal inne und lauschten in die Nacht. Schüsse, dumpfe Kanonenschläge, schreiende Menschen. Das sind die ersten Bilder aus meiner Kindheit, an die ich mich klar erinnern kann. Ich war fünf Jahre alt.

Den eigenen Schutzkeller, der sich direkt unter unserem Kino befand, mussten wir in Eile verlassen, weil dort die vorrückende Rote Armee ihr Feldlazarett aufgeschlagen hat. Das Kino, das meine Eltern gebaut hatten, ging 1939 in Betrieb und wurde 1949 verstaatlicht. Mutter und Vater wurden aus dem Kinobetrieb hinausgeschmissen; in der eigenen Wohnung, die an das Kinogebäude angrenzte, haben wir Miete bezahlt. Man nannte das »Befreiung«. Als wir uns, mein Bruder und ich, später manchmal ins Kino gemogelt haben, um einen Film zu sehen, sind wir, vor grinsendem Publikum aus dem eigenen Kino abgeführt worden. Ich habe mich immer sehr geschämt.

In der Schule sangen wir die Internationale; die meisten Kinder bekamen ein rotes Tuch um den Hals gebunden, nur ich und einige von uns nicht. Pioniere wurden auf die rote Fahne vereidigt, und als der Name des großen Parteiführers fiel, sprangen die Menschen auf und sind in frenetisches Händeklatschen ausgebrochen. Der Despotismus ließ sich feiern.

Ungarn der 50-er Jahre glich der geschlossenen Abteilung einer psychiatrischen Anstalt: Isolation, ständige Angst, totaler Realitätsverlust, trügerische Halluzinationen und Gulag als Ergotherapie. Der Unterschied war nur, dass Zwangsjacken den normalen Menschen verpasst wurden. Man nannte das »Sozialismus«. Belogen, betrogen, in der Würde verletzt, in der Seele vergiftet, hat sich die kommunistische

Életrajzvázlat*

Apámat egyik éjjel orosz katonák hurcolták el. Lövészárkot ástak az ercsi átkelésnél. A Dunában annyi volt a halott, hogy a rohamcsónakok nem tudtak kijönni a partig, mesélte később. Anyám férfiruhába öltözve, hároméves Lajos öcsémet a hátára kötve, engem kézen fogva vezetett. Menekültünk egy pincébe, a falu másik végébe. *Jancsikám ne félj, mindig járt ott vagyunk*, mondogatta remegő hangon. Néha megállt, belehallgatott a sötétségbe. Távolságpuskázás, hangos kiabálások, tompa ágyúdörgés. Ezek a legelső képek gyerekkoromból, melyekre vissza tudok emlékezni. Ötéves voltam. A saját pincénket, ami a mozink alá volt építve, el kellett hagynunk, mert az előrenyomuló Vörös Hadsereg a moziépületben hadikórházat rendezett be. A mozit, melyet apám és anyám sok nehézség közepette épített, míg végre aztán 1939-ben beindult, 1949-ben államosították. Apámat, anyámat kirúgták, három gyerekkel saját lakásunkban lakbért kellett fizetnünk. Ezt azok úgy nevezték, hogy »*felszabadulás*«. Később, ha Lajcsi öcsémmel néha belógtunk megnézni egy-egy filmet, a saját mozinkból zavartak ki. Én mindig nagyon szégyelltem magam. És soha senki nem emelte fel szavát mellettünk.

Az iskolában mindenki kapott vörös nyakkendőt, csak mi néhányan nem. Kisdobost avattak, és az emberek felállva, ritmusos vastapsban törtek ki a nagy vezér, Rákosi Mátyás, vagy a még nagyobb vezér, Sztálin neve hallatán. A despotizmus ünnepeltette magát.

Az 50-es évek Magyarországja egy pszichiátria zárt osztályával hasonlítható össze: Elszigeteltség, tudathasadásos ijedt arcok, meghasonlott emberek, teljes valóságvesztés, állandó félelemérzet, félrevezető hallucinációk, ergoterápia Recsken. A különbség csak annyi volt, hogy a kényszerzubbonyt a normális emberekre húzták. Ezt ők úgy nevezték, hogy »*szocializmus*«. Az emberek lelkét mérgezték és méltóságukat törték meg. Ez mára végzetesebbnek bizonyul, mint bármely más történelmi csapás, pedig volt belőlük elég. A mérgezés olyan mélyre húzódott, hogy évtizedekkel később, már demokratikus választásokon ismét rájuk szavaznak. És viszik tovább az országot a bajba, mert országot irányítani sosem tanultak meg, csak parancsot teljesíteni és hatalmaskodni másokon. Gazdálkodáshoz csak annyit értenek,

Diktatur auf die Menschen in Ungarn verheerender ausgewirkt als so manches historische Unheil, wovon es in der Geschichte des Landes reichlich gibt. Vierzig Jahre Isolation und Lügen in einem diktatorischen System wirkten in den Menschen anscheinend so tiefgreifend, dass noch heute, nach 20 Jahren politischer Wende, die gleichen strammen Parteisoldaten aus der Kádár-Zeit wiedergewählt werden, paradoxerweise diesmal sogar freiwillig. Und weil diese Art von Sozialisten stets nur Befehle ausgeführt und geherrscht haben, treiben sie das Land heute wie damals weiter in die Misere. Wie man einen Staat richtig lenkt, haben sie nie gelernt; von Ökonomie verstehen sie nur so viel, dass man anderen alles wegnehmen muss. Es macht nachdenklich, wie solche niederträchtige politischen Systeme wie der Kommunismus in den einstigen Ostblockstaaten und der Nationalsozialismus im Dritten Reich in einem kultivierten Kontinent wie Europa so lange bestehen konnten? Von dem Unheil, das diese Systeme angerichtet haben, gar nicht zu sprechen. Man muss aufpassen!

Ein junger Mann in einer uniformähnlichen Kleidung und einem Hut, mit einem Gewehr in der Hand und einer prall gefüllten Seitentasche mit Munition rief: »Jungs! Die Russen sind wieder zurück. Ihr könnt nach Hause gehen. Es gibt hier nichts mehr zu bewachen. Gewehre müssen abgegeben werden.« Nur ein Mann mit Schnurbart, Baskenmütze, langem, grauen Regenmantel, protestierte dagegen. Er fuchtelte mit einer großen Pistole herum, die er wichtiger vor sich her trug und stets auf alle richtete, mit wem er auch sprach, sagte: »Ihr könnt mich nicht einfach wegschicken!« – und verzog sich. Ich hatte große Angst und nahm das Angebot gern an. Die Armbinde, worauf ich mit Füllfederhalter selber *Nemzetőr 1956* («Nationalwache 1956») geschrieben habe, steckte ich in die Tasche und ging nach Hause. Die Armbinde habe ich noch heute. Jahre später erfuhr ich dass eine Mitschülerin aus dem Kunstgymnasium, Katalin Magyar, die in den Straßenkämpfen in Budapest 1956 als Krankenschwester teilnahm, von sowjetischen Soldaten gefangen genommen und auf der Stelle hingerichtet wurde. Sie war unbewaffnet. Sie war 16 Jahre alt.

Am 22. November 1956 machten wir uns auf den Weg zur österreichischen Grenze. Für mich war das eine schwere Entscheidung. Vorher war es mir endlich gelungen, in das Fachgymnasium für bildende Künste und Kunstgewerbe in Budapest aufgenommen

hogy a másiktól el kell venni, amije van. (Konkrét példa erre többek között azoknak a magyar zsidó polgároknak az ingatlanjai, akik a fasiszta Magyarország elől külföldre tudtak menekülni. A visszamaradt vagyonba, gyakran rózsadombi villákba, azok az elvtársak ültek bele, akik szorgalmasan kiszolgálták a rendszert. Nem egy esetben még ma is ott élnek.)

Sokszor elgondolkodom azon, hogy olyan gyalázatos politikai rendszerek, mint a volt kommunista keleti blokk országai, vagy az egykori náci Németország egy civilizált kontinensen, amilyenek Europa hirdeti magát, olyan sokáig fenn tudtak maradni. Nem is beszélve a borzalmakról, amiket elkövettek. Bocsánatot igazán sose kértek és még ma is mindenhol ott vannak. Nem árt elővigyázatosnak lenni!

Egy uniformis-félébe öltözött ember kalapban, fegyverrel, az oldalán nagy táska: »*Gyerekek az oroszok visszajöttek. Aki akar, hazamehet. Itt már nincs mit őrizni. Akinek fegyvere van, hagyja itt.*« Közülünk csak egy svájci sapkás, fekete bajuszos, szigorú tekintetű ember, földig érő, világosszürke sátorponyvából készült esőkabátban, tiltakozott az ellen, hogy hazaküldjék. Óriási pisztolyt tartott a kezében, amit ráfogott mindenkire, akivel beszélgetett. Én nagyon félttem, és a felszólítást megkönnyebbüléssel fogadtam. A karszalagomat, amire saját magam töltőtollal írtam rá »NEMZETŐR«, zsebre vágtam. Még mindig megvan. Évekkel később tudtam meg, hogy a művészeti gimnázium egyik diákját, Magyar Katalint, aki 1956-ban önkéntes ápolóként vett részt az utcai harcokban, szovjet katonák elfogták és ott helyben kivégezték. 16 éves volt.

1956. november 22-én indultunk neki a határnak. Nehezen döntöttem így. Végre sikerült bejutnom Pesten a Képző-és Iparművészeti Gimnáziumba, ami nekem nem volt könnyű. Nagyon szerettem oda járni. Éreztem, hogy ott majd megtanulok rajzolni. Erre vágytam mindig. Képzőművész apámat figyeltem, hogy milyen könnyedén és pontosan rajzol. Miklóson az általánosban híres magyar írókat, Petőfit, Csokonai Vitéz Mihályt rajzoltam. A képeket büszkeséggemre kitették az irodalmi faliújságra. Igaz, apám a munkából fáradtan hazajöve, odaült mellém és egy kicsit besegített. Az osztályidegen képzőművész, a »*mozis Nádasy*« a Csepel-Autógyárban dolgozott segéd munkásként, később hegesztőként, de a nagy pofája miatt végül onnan is kirúgták.

1959-ben rehabilitálták és újból elkezdett festeni. Még fel tudott zárkózni időszerű képzőművészeti kérdésekhez és egy szép életművet hagyott hátra.

zu werden, worauf ich sehr stolz war. Mein Traum war, zeichnen zu lernen. In der Grundschule hatte ich mit Vorliebe Porträts von ungarischen Dichtergrößen gezeichnet. Mein Vater, oft erschöpft von der Fabrikarbeit heimkommend, setzte sich zu mir und half mir dabei. Er war von Beruf bildender Künstler. Wegen des Kinobesitzes als »Klassenfeind« gestempelt, arbeitete er in einer nahegelegenen Fabrik als Hilfsarbeiter, später als Schweißer. Weil er seinen Mund nicht halten konnte, flog er bald auch hier raus. Die ganze Familie litt unter völlig absurden und widersinnigen Repressalien, was wir Kinder nie verstanden haben. 1962 ist Vater rehabilitiert worden und fing erneut an zu malen.

Wir haben Budapest 1956 in einem desolaten Zustand verlassen. Zerschossene Häuserfronten, aufgerissene Straßen, ausgebrannte Militärfahrzeuge, Ruinenfelder, Tote, die in der Eile auf Spielplätzen der Innenstadt begraben wurden – und Chaos. Wien wirkte auf mich wie ein Kulturschock. Hell und freundlich, beherrschte und hilfsbereite Menschen. Die ersten Ausstellungen mit Bildern der Moderne, Kubisten, Konstruktivisten, Surrealisten, nie vorher gesehen, haben mich irritiert. Ich habe nichts verstanden. Total verunsichert, im wahrsten Sinn des Wortes sprachlos, aus einer Verblüffung in die andere, Neugierde, Verlust, Trauer, Angst und Freude, haben im 17-jährigen einen Konfliktstoff zusammengebracht, den ich, so glaube ich manchmal, bis heute nicht ganz verarbeitet habe. Ich wurde damals von einem Tag auf dem anderen erwachsen. Heute kommen die Bilder zurück, als wäre es gestern gewesen.

Aus Wien wanderte ich 1957 nach Montevideo in Uruguay zu meinen Großeltern aus, die ihrerseits, nach der gescheiterten Räterepublik in Ungarn 1919 in die Emigration mussten. Großvater war 1919 in die Ereignisse involviert und wurde später aus dem Gefängnis mit der Auflage entlassen, dass er so bald wie möglich das Land verlassen müsse. Der »starrhalsige Calvinist« gehörte zu der Sorte von Kommunisten, die in den politischen Debatten, die zwischen den Großeltern, Onkeln und mir sofort und mit großer Heftigkeit ausgebrochen sind, nicht etwa, wie üblich Marx, oder andere maximo lider, sondern aus der Bibel zitierten: »Jesus hat auch einmal gesagt...!« Beseelt von einem historischen Neubeginn in Ungarn nach dem Krieg, wollte er sich 1950 repatriieren lassen. Der stalinistische Zwerg-Diktator Mátyás Rákosi hat ihm das verwehrt. Großvater hat es nicht ver-

Budapestet 1956-ban borzasztó állapotban hagytuk ott. Szétflojt utcasorok, kiégett harcokocsik, temetővé vált közterek, mindenfelé szovjet tankok. Bécs számomra kultursokként hatott. Világos, tiszta utcák, barátságos, segítőkész emberek, fényes kirakatok, modern képzőművészeti tárlatok. Az első kubista, konstruktivista, szürrealista képekből csak keveset értettem. Egyik bizonytalanságból a másikba, egyik ámulatból a másikba esve, veszteség, öröm, félelem, szomorúság, kíváncsiság különös konfliktusanyagot gyúrt a 17 éves gyerekbem. Csak jóval később tudtam mindezt feldolgozni, ha egyáltalán valaha is sikerült. Azt hiszem, egyik pillanatról a másikra ott váltam felnőtté. A képek úgy jönnek elő, mintha mindez tegnap lett volna.



János Nádasy der Ältere, Kirche in Szigetszentmiklós, 1973, Öl auf Holz, 35x46cm

Uruguayba vándoroltam ki a nagyszüleimhez, akiknek 1919 után kellett elhagyniuk Magyarországot. Nagyapám, idősebb Kerekes Lajos Dunaharaszti és környékének élelmiszerbiztos volt a Tanácsköztársaság idején. A váci fegyházból azzal engedték ki, hogy elhagyja az országot. A vastag nyakú tasi kálomista olyan kommunista volt, hogy politikai vitákban – melyek a nagyszülők, nagybácsik és az unoka között nagy hévvel törtek ki, nem Marxot, hanem a Bibliát idézte: »Jézus is azt mondta...«. 1950-ben haza akart térni. Rákosiék nem engedték. Öregapám nem értette, hogy azoknak nem ilyen emberek, hanem *seggyaló* pribékek kellene.

Nagyszüleimmel állandóan ideológiai vitákba gabalyodtam. Néhány hét után ott is hagytam őket, és beiratkoztam a montevideói Képzőművészeti Főiskolára. Rövid buenos airesi tartózkodásom alatt megismerkedtem egy Szalay Lajos nevezetű úrral.

standen, dass sie damals nicht einen wie ihn, sondern Arschkriecher und Henkersknechte brauchten.

Nach nicht enden wollenden ideologischen Streitigkeiten habe ich das Haus meiner Großeltern bald verlassen und nahm mein Studium der Kunst in der Escuela Nacional de Bellas Artes in Montevideo auf. Bei einem kurzen Aufenthalt in Buenos Aires traf ich auf den Künstler Lajos Szalay, dessen Zeichnungen über den ungarischen Aufstand ich schon einmal gesehen hatte. Bei der Sichtung meiner Zeichenmappe hat er mir empfohlen, mein Studium in Europa weiter zu machen. Sein Rat erwies sich als richtig. Die politische Lage des Landes Uruguay wurde immer unerträglicher, die übermäßige Sympathie der einheimischen Studenten gegenüber der Sowjetunion wurde immer unbequemer, schließlich hatte das Fidel-Castro-Fiber den ganzen Kontinent erfasst.

Unter komplizierten diplomatischen Umständen und mit der Hilfe eines Freundes gelang mir schließlich die Rückkehr nach Europa. Die Überfahrt auf dem deutschen Schiff »Cap Ortegá« habe ich als Hilfsarbeiter abgearbeitet, und 1962 kam ich in Hamburg an. Beim Passieren der Zollstelle musste ich meine Zeichenmappe öffnen. Ein anderes Gepäck hatte ich nicht. Schmunzelnd haben sich die bewaffneten Zollbeamten die Aktzeichnungen angeschaut. Ihre Uniforme erinnerten mich an Naziuniformen, die ich aus Filmen kannte. Es hat mich alles sehr irritiert. Ich wusste nicht was, sie wollten. Schließlich klopfen sie mir auf die Schulter und ließen mich passieren. Das war gleich meine erste Ausstellung in Deutschland. Gekauft haben sie nichts.

Weil ich aber den Zug nach Hannover nicht bezahlen konnte, landete ich erst einmal bei der Polizei. Meinen ersten Job bekam ich als Hilfsarbeiter bei den Kabelwerken Hackethal in Hannover. Später avancierte ich zum technischen Zeichner in einem Architektenbüro, was leider jäh unterbrochen werden musste, weil ich Schwierigkeiten mit der Ausländerbehörde bekam. Meine Aufenthaltserlaubnis war abgelaufen. Ich konnte aber weder nach Ungarn noch nach Uruguay abgeschoben werden. So kam ich zunächst in ein Sammellager für politische Flüchtlinge in Zirndorf/Bayern. Ein beherzter Lagerleiter, der mich zeichnend und meine aus Uruguay mitgebrachte Zeichenmappe gesehen hat, schickte mich mit einem Brief nach Hannover zurück. Der Brief wurde im Ordnungsamt offensichtlich richtig gedeutet; denn bald darauf bekam ich den ersehnten

Egy könyvet kaptam tőle, amelyben az ő rajzai voltak 56-os témákkal. Nagyon érdekes munkák voltak. Csak jóval később tudtam meg, ki ő. Rajzaim láttán azt ajánlotta, hogy művészi tanulmányaimat, ha tehetem, Európában fejezzem be. Megfogadtam a tanácsát, mert egyre kényelmetlenebbé vált a politikai helyzet Uruguayban és elviselhetetlen volt a diákság Szovjetunióval szembeni szimpátiája. Később az egész kontinens Fidel Castro-lázban égett.

Körülményes diplomáciai herce-hurca után, egy montevideói magyar barátom segítségével, német hajón, az átkelést ledolgozva, 1962 júliusában érkeztem Hamburgba. Egyenruhás és fegyveres vámosok kinyitatták velem a rajzmappám. Más csomagom nem volt. Mosolyogva nézegették az aktrajzaimat. Egyenruhájuk nagyon emlékeztetett a náci egyenruhákhoz, amit filmekből ismertem. Nem tudtam mit akarnak és bizonytalan lettem. Végül megveregették a vállam és elengedtek. Ez volt mindjárt az első kiállításom Németországban. Venni nem vettek semmit.

Minden kezdődött előről. A hannoveri magyar 56-os diákság körében leltem segítségre, és ez sok mindent megkönnyített. Egy kábelgyárban kezdtem segédmunkásként. Később egy építészeti irodában műszaki rajzokat csináltam. Ennek hamar vége szakadt, mert lejárt a tartózkodási engedélyem és egy dél-németországi gyűjtőtáborban kötöttem ki, ahol kelet-európai politikai menekülteket tartottak. Teljesen véletlenül a tábor segítőkéz főnöke egyszer meglátta, hogy rajzolok, és egy levéllel visszaengedett a hannoveri rendészetre. Levelét helyesen értették, mert végre megkaptam a genfi konvenciók útlevelét. 1966-ban végre folytathattam tanulmányaimat a hannoveri *Werkkunstschule* nevű művészeti főiskolán, amely a *Bauhaus* mintájára működött. 1970-ben végeztem festészet és gépgrafika szakon. Képzőművészeti munkásságom mellett tanár lettem egy hannoveri gimnáziumban.

A főiskolai évek alatt a klasszikus modern művészet egyik nagy alakjával, Kurt Schwitters munkásságával és korával kezdtem behatóan foglalkozni. Schwitters hannoveri születésű volt, de jelentősége ellenére akkortájt szülővárosában kevesen ismerték. Hitler az »elfajzott művészek« közé sorolta, ezért emigrált és sose tért vissza. Később elfelejtették. (Figyelemre méltó, de már közhelynek számít, hogy Hitler ugyanazokat a művészeket üldözte, mint Sztálin.) Schwitters sokoldalú alkotó ember volt teli viccel és humorral. Az 1920-30-as években

Genfer-Konventionspass für politische Flüchtlinge. Ich konnte mein Studium in der Werkkunstschule fortsetzen. In der Abteilung freie Malerei und freie Grafik habe ich 1970 die Prüfung abgelegt. Neben meiner Tätigkeit als freischaffender Künstler habe ich im Hannover-Kolleg 26 Jahre Kunst unterrichtet. Ich habe damals viel gestöhnt über die Zwänge des Schulbetriebs, doch die Auseinandersetzungen mit jungen Menschen über Fragen der Kunst möchte ich heute nicht missen.

Einen ersten Kontakt mit der Kunst von Kurt Schwitters hatte ich in der Ausstellung »Die 20-er Jahre in Hannover«, die ich, gleich nach meiner Ankunft 1962 im Kunstverein Hannover gesehen habe. Schwitters' Bilder aus Abfall und Müll, haben mich damals sehr irritiert. Nicht nur er, die gesamte Klassische Moderne war mir neu und fremd. Ich hatte so etwas vorher noch nie gesehen. Die poetische Kraft der Bilder der Neuen Sachlichen gefielen mir am besten.

Schwitters, der gebürtige Hannoveraner, war, trotz seiner Bedeutung für die Kunst der späteren Generationen, in seiner Geburtsstadt wenig bekannt. In der Nazizeit als »entartet« verfolgt, ging er in die Emigration und kehrte nie zurück. In den Nachkriegswirren geriet er dann in Vergessenheit. (Es gilt als Gemeinplatz, und doch ist es immer wieder interessant darauf hinzuweisen, dass Hitler und Stalin die gleichen Künstler verfolgten.) Als ich in der Werkkunstschule anfang, fand ich in der Bücherei keine Literatur über Schwitters. Mein Meister in der Abteilung Freie Malerei, ein eingefleischter Tachist, hielt nichts von Schwitters. Das machte mich neugierig. Eines Tages fegte ich meinen Arbeitsplatz in der Werkkunstschule zusammen und machte ein Bild daraus. Ich hing es im Flur auf. Ich flog beinahe aus der Schule. Schwittersrezeption Hannover 1967! Schwitters malte die Wirklichkeit nicht ab, sondern er klebte sie direkt in das Bild, und so hat er einen unmittelbaren Bezug zum Alltag und zum Alltäglichen in der Kunst hergestellt. Ich habe das später so verstanden – und mir gefiel das sehr. Sein Prinzip »Merz« (Identität zwischen Kunst und Leben) veränderte radikal sämtliche Kategorien der Kunst, die bis dahin als unumstößlich galten, und er beeinflusste Künstlergenerationen bis heute.

Meine Beziehung zu Schwitters wird häufig missverstanden. Durch ihn kam ich nicht nur dazu, die Moderne zu begreifen. Durch die Beschäftigung mit ihm gewann ich immer neue Einblicke in die Geschichte dieses Landes und nicht zuletzt in meine

kacatokból, szemétből, eldobott haszontalan tárgyakból készítette műveit. A modern művészettörténet a *dadaista* mozgalomhoz sorolja. Művészete később érdeklődésem középpontjává vált, többek között azért is, mert rajta keresztül először konfrontálódtam a 20. századi modern művészet sokirányú tendenciájával, Németország és Hannover újkori történelmével.

Az is érdekelt, hogy milyen belső és külső indítékok, szándékok, lelki és mindenféle más erők és feltételek készítetnek egy embert arra, hogy ellen tudjon szegülni minden korábban érvényes normának, amely a képzőművészetben évszázadok óta szinte megdönthetetlennek látszott. Ezt tette Schwitters kora abszolút művészetellenes, agresszív, nyárspolgári környezete ellenére, vagy talán éppen ezért. Munkásságában olyan radikális volt, hogy a mai napig érvényes következményekkel, teljességében állította fejre az összes művészeti hagyományt. Egy művészeti akcióm keretében, amelynek az »Emlékeztettség« címet adtam, kikotortam a Hannovert átszelő Leine folyót és az itt talált kacatokból emlékművet állítottam Schwittersnek és teret neveztettem el róla a hannoveri Sprengel Museum előtt.

Egyébként Hannover több érdekes személyiség szülővárosa. Itt született Karl Jakob Hirsch képzőművész és író, akiről szintén egy utcát neveztettem el, akinek egy »Emlékeztettség« akciót is szenteltem és műveiből kiállítást rendeztem Hannoverben. De hannoveri Hannah Arendt publicista is, aki fő művében, »A totalitarizmus eredetéről«, Hitlert és Sztálint egymás mellé állítja. Vagy Prof. Theodor Lessing, aki élesszavú kritikája miatt Prágába menekült a hannoveri rendőrség elől, ahol a náci titkosrendőrség megölette. Mind a mai napig csak ritkán hangzik róluk szó, pedig Hannover igazán büszkélkedhetne velük. Nekem mindezek nagyon felkeltették az érdeklődésem és kíváncsiságát tettek. Kutatni kezdtem.

Schwittersnél érdekes magyar vonatkozást is találtam. Többek között kapcsolatban állt Kassákkal annak bécsi emigrációja idején, és a 20-as években együtt szerkesztették a »Ring Neuer Werbegestalter« című kiadványt. Fia, Ernst Schwitters mesélte nekem egyszer, ha apja Dessauban, a Bauhausban járt, a magyar kollégák társaságát kereste; Moholy-Nagyét, Breuerét, Bortnyikét. Azt mondta, »a magyarokkal jókat lehet röhögni«. Bortnyik Sándornak, a 20-as évek magyar avantgardistájának egy képet is

Wahlheimat Hannover. So kam es, dass ich später auf einen anderen Künstler der Moderne aus Hannover, auf Karl Jakob Hirsch gestoßen bin. In einer Aktion mit dem Titel »Gedächtnisentrümpelung« 1977 und 1990 habe ich aus der Leine allerlei Müll herausgeholt und den beiden daraus ein Denkmal gesetzt. Die Benennung der Kreuzung vor dem Sprengel Museum in Kurt-Schwitters-Platz, hat zwei Jahre gedauert. Ich habe damals einen Straßennamen beantragt, möglichst mit einer Straßenbahnhaltestelle, wo sein Name ausgerufen worden wäre.

Schwitters hatte in den 20-er Jahren Kontakte auch zu der ungarischen Avantgarde. Er kannte Lajos Kassák aus dessen Zeit in der Wiener Emigration 1919, und die beiden gaben zusammen die Zeitschrift »Ring Neuer Werbegestalter« heraus. Im Bauhaus traf er regelmäßig die ungarischen Kollegen László Moholy-Nagy, Sándor Bortnyik und Marcel Breuer, über den er eine lustige Anekdote schrieb. Sándor Bortnyik hat er ein Bild geschenkt, das sich heute im Museum der Schönen Künste in Budapest befindet.

Ich habe hier für meinen künstlerischen Werdegang eine andere Form als eine nüchterne Datensammlung über Ausbildung und Ausstellungen gewählt. Es kam eine Menge zusammen, was meinen Werdegang bestimmt und geformt hat. Vieles habe ich weggelassen. Eine Geschichte möchte ich aber doch noch erzählen, weil sie mich damals wie heute, aus welchen Gründen auch immer, noch bewegt:

1958, als Imre Nagy und seine Mitstreiter im Aufstand 1956 in Ungarn hingerichtet wurden, formierte sich eine Gruppe von ungarischen Studenten zu einem Aufmarsch mit Fackeln auf der Hauptstraße von Montevideo. Wir trugen vier Särge mit den Namen der Hingerichteten. Die Särge waren vollgestopft mit petroleumgetränkten Lappen. Vor der Sowjetischen Botschaft der Stadt haben wir die Särge abgestellt und angezündet. Ein spektakuläres Feuer entstand. Wir sind alle sofort verhaftet und abgeführt worden. Um entlassen zu werden mussten wir einen Bürgen nennen. Mich hat Großvater herausgeholt. Als wir draußen waren, hat er mir nur so viel gesagt: »Ich schäme mich, dass ich so einen Enkelsohn habe« – und ließ mich stehen. Er hat mich sehr verletzt. Ich wäre neugierig, was er heute sagen würde. Lieber Großvater, ruhe in Frieden! Es hat sich alles erledigt.

Erschienen in der Zeitschrift, »Napút – Évkönyv«, für Literatur, Kunst und Umwelt in Budapest 2009«. Aus dem Ungarischen von J. N.)

ajándékozott, melyet ma a budapesti Szépművészeti Múzeum őriz. Breuerről írt egy anekdotát is, erős magyaros kiejtését karikírozva.

Betelt a megadott 70 sor. Sokat ki kellett hagynom abból, ami életemben és művészetemben meghatározó volt. Egyet azért szeretnék még elmondani: 1958-ban, amikor Nagy Imrét kivégezték, Montevideóban az ötvenhatosok fáklyás menetet szerveztek. Négy koporsót vittünk a nevekkkel. A koporsók petróleumos rongyokkal voltak tele. A Szovjetunió nagykövetsége előtt a koporsókat leraktuk és meggyújtottuk. Magasra csaptak a lángok. A rendőrség azonnal letartóztatott mindannyiunkat. Kezeseket kellett megjelölni, hogy kiengedjenek. Nagyapám váltott ki. Mikor kint voltunk, szembefordult velem és csak ennyit mondott: »Szégyenlem, hogy ilyen unokám van« és faképnél hagyott. Nagyon megbántott. Kíváncsi lennék, ma mit mondana. Drága nagyapám, nyugodj békében! Minden rendeződött. Hannover 2009

Megjelent a NAPÚT évkönyv kiadásában, Budapest 2009, »Nyolcvanegy éves hetvenes« címen. Aus dem Deutschen von J.N.



Selbstbildnis, 1996, Wasserfarbe auf Karton, 42x29 cm

Straßenkunst: Wie, wo und warum?



„MEHR ALS EIN BESSERES PLASTIK HINSTELLEN“: Diskussionsleiter Gerd Winkler, NHD-Redakteur Siegfried Barth. Fotos: Suletski



„NUR HINGUCKEN“ reicht nicht“, Dr. Helmut H. Lappies.



„KUNST DARF keine Propaganda machen“: Kulturdezernent Heinz Lauenroth (rechts), Ingeborg Mike Gebhor.

Die Straße ist kein Museum

VON DIRK BUSCHÉ

Kunst ganz allgemein und besonders die auf der Straße war das strittige Thema. Unterdessen fand sie — zumindest von den übrigen Diskutanten unbemerkt — längst statt. Totalkünstler Timm Ulrichs — thematisch um Klarheit bemüht — half mit, die Szene optisch zu vernebeln. Er verpuffte diesen Abend mehr als seine üblichen 6,6 Zigaretten, die er als statistisch penibler Otto Normalverbraucher im Rahmen einer Aktion kunststrätzig zu konsumieren hat.

Das Thema indes — Straßenkunst warum, wie, wo, womit und mit welchem Ziel — haben bald hinter den anfänglichen Schwaden der Widersprüche Gestalt an. Die über fünf Stunden währende, mitunter heftige Diskussion — von Gerd Winkler, Frankfurter Kunstkritiker, moderiert — im Look Inn der Neuen HF (zu Mikrophone für das Hörtfunk-Programm NDR III das Argumenten-Geflecht aufnahm) brach nicht nur neue Denkkanäle, sondern sogar aus den Reihen der strittigen Diskutanten einen neuen Versuch: Projektgruppe Straßenkunst, die — 20 Mitglieder tragend — sich in die kürzeste Liste ein — der städtischen Kunstkommission angeschlossen unter die Arme greifen will.

Wo denn Straßenkunst nicht nur kunstbeorientiert, sondern auch gesellschaftspolitisch einzuordnen sei, kritisierte sich als grundsätzliche Fragestellung heraus. Ist sie lediglich optischer Tupfer für die Bewohner leblos-öder Stadtlandschaften, wie Kulturreferent Heinz Lauenroth, der sich öfter den Straßenkunst-Initiator Martin Nöcker beklagten meinte — Nöcker hatte sich persönlich im Look Inn wegen Krankheit entschuldigt postulierte. Oder ist sie gar nur konsumierbare Melange für die große Stadtbevölkerung, wie Kunstkritiker Adam Salbe argumentierte. Denn gerade in der erläuterten Kampagne gegen die Nazis kommt doch Bürgergeist über die Mauer unserer Städte verstrickt zum Ausdruck. Sohe. „Hier wird der Saft geschlagen, die Stadt gemalt.“

Doch eins wurde dem Straßenkunstprogramm Hannover zugestanden: Es hat erreicht, daß über Kunst gesprochen wird — nicht nur von sogenannten Sachverständigen. Ein streitliches Ziel des Experimente.

Würde ein weiteres Ziel — von Lauenroth erwünscht — auch erreicht? Die Künstler werden bloß, denn Straßenkunst an die Öffentlichkeit gelangen — von dieser Charakterisierung mochten vor allem Hans J. Breuste und Timm

LOOK-INN-Thema

Ulrichs nichts wissen. Zu oft seien ihre Vorschläge massenweise abgewiesen worden, mitunter ohne Begründung und Begründung.

Mit der Frage nach dem Wie der Straßenkunst steigen notwendig Temperament und Temperament der Diskussionsbeiträge. Denn ob Kunst überhaupt „demokratisch“ genannt werden dürfe, wenn sie ohne didaktisch-methodische Verständlichmachung nicht auskommt, wurde vor allem von marxistisch orientierten Göttinger Hochschullehrern Günter Vossiek bestritten. Annäherung zeichnete sich ab, als Klaus Eberitzsch an die Kontaktkunst-Aktion in der Lister Meile erinnerte. Offenbar erfüllte diese Aktion wichtige Erwartungen: Lokalbezogenheit und Aktivierung der Nichtkünstler. Denn eine Fortsetzung hat das hannoversche Straßenkunstprogramm nach Ansicht aller Kritiker bislang nicht erfüllt. Nämlich die, daß Stra-



„KARL MARX war ein affläurer Typ“, Totalkünstler Timm Ulrichs (rechts), Bildhauer Hans J. Breuste.

ßenkunst auch speziell für die großen Diskussionsstädter Räume konzipiert sein muß. Bis dahin sei Straßenkunst in Hannover, so Adam Salbe, nur das Überfliegen, Kunst statt unter Dach des Museums unter freiem Himmel zu stellen.

Und noch etwas schien die Kontaktkunst (Kunst nicht nur auf die Straße zu stellen, sondern sie dort zu produzieren) ansatzweise zu erfüllen: Daß man sich mit ihr auseinandersetzt, ohne die spezifische Sprachtechnik der Kunst zu beherrschen, die nach Vossiek nur durch Bildung zu erreichen sei.

„Mut Straßenkunst, wenn sie nicht „barockhaft“ amütendes Theater“ (Janos Nadassy) sein will, nicht auch ständig veränderbar und dynamisch sein stellt nur eine statische Ausstellung von Objekten, Adam Salbes Beispiel: Die städtische Spielstraße während der Olympiade.

Vergleichbares hatte sich schon Heinz Lauenroth gewünscht: Kunst schon während der Entstehungsphase von Stadtbüro, denn auch das wurde deutlich: Die städtische Landschaft darf nicht länger im krassem Kontrast zu Künstleraktion, spielerischen, ästhetischen Geschehnissen stehen.



KOOPERATIV ARBEITEN: BRK-Bundesvorsitzende Lucy Hillebrandt.

Kunst kommt gleich nach Kunigunde

Für Hans-Jürgen Breuste stand das Dazum, zumindest während des Look Inns, in engem Zusammenhang mit Gestaltungsfragen. Mit den Worten „Ich habe es nicht gern, wenn man mich einfach so durch für mich ist nicht jeder gleich Genosse“, wies er Jürgen Vossiek, der auf eine respektvolle Aarede verzichtet hatte, zurück.

Mit dem Vorwurf, nationalistisch zu denken, fragte Dr. Helmut Lappies Gerd Winkler nach Auslassungen und ihrer Kunst. „Schon mal was von Picasso gehört?“ Darauf Winkler ironisch: „Nein!“

„Herr Lauenroth, der wichtigen Dinge sind im Süden sagt, darf jetzt einmal aufstehen“, meinte Diskussionsleiter Winkler vor der Pause. Der Kulturdezernent stand nach weitläufiger angeregter Diskussion im Stütz zum zweitenmal auf.

Funktionelle Straßenkunst definierte Diskussionsleiter Winkler wie folgt: „Mehr als so'n hübschen Plastik illustrieren, mehr als so'n hübschen mit Wind, was sich dreht.“

Hans-Jürgen Breuste sah sich gezwungen, gegen 23 Uhr recht abzurufen zu gehen: „Ich muß jetzt gehen. Weil ich Ihnen (gemeint war Vossiek) den ganzen Abend zugehört habe, und weil gerade Sie gesagt haben, daß es nicht ist, was hier an der Wand hängt (Fotos von Straßenkunst), finde ich es jetzt gut, Vorher fand ich es auch nicht gut.“

Timm Ulrichs Antwort zu Vossieks großartig an jeden verbodenen Vorwurf, blieb zu sein: „Es gibt in Deutschland einige Millionen, die haben Kultur gemacht und haben studiert, und das sind doch auch Dummköpfe. Für die mache ich eben meine Sachen. Übrigens: Karl Marx war ein ganz schöner Typ. Der mußte hundert Jahre warten, bis ihm alles nachgeplappert wurde.“

„Wenn Sie wissen wollen, was Kunst ist, dann können Sie nachschauen im Lexikon — das sieht nämlich nach Kunstgilde“, erwiderte Janos Nadassy auf Vossieks Einwurf, er müsse sich fragen, woher die Leute die Sicherheit nehmen würden, den Begriff Kunst zu definieren.

Katastroph Rüdiger Weidmann (CDU) zur Demokratisierung der Kunstkommission: „Ich möchte vermeiden, daß Kunst nur vom Volk aufgestellt wird, weil ich nicht möchte, daß nur noch Getreidewerke aufgestellt werden.“

Einen Vorschlag zur Gutschießlich machte die Künstlerin Lucia Steinerwald. „Wir können ja abstimmen: „Wer ist für Picasso, und wer ist für die Gattenswaren?“ Ursula Bahn



„BEDÜRFNISSE der Bevölkerung berücksichtigen“, Sigurd Sell.



„WIR WOLLEN SPASS an der Kunst haben“, Hannelore Kowala.



„DAS BEISPIEL Lister Meile funktioniert“, Klaus Eberitzsch.



„BAROCKHAFT amütendes Theater“, Janos Nadassy.

Ines Katenhusen

»Wenn man sich davon nur distanziert, das genügt nicht.«

János Nádasdy und das hannoversche Straßenkunstprogramm

Ein Freitagabend im Februar 1974: Kontrovers wird auf Einladung einer lokalen Tageszeitung um die Kunst gestritten, genauer: um Hannovers erst kurz zuvor abgeschlossenes Straßenkunst-Experiment.¹ Angefeuert wird die Diskussion durch die Anwesenheit dreier erklärter Gegner dieses Experiments. Erst wenige Monate zuvor haben die Künstler Adam Seide, Timm Ulrichs und Hans-Jürgen Breuste im Kunstreport, dem Hausblatt des Deutschen Künstlerbundes, bundesweit gegen dieses Paradebeispiel städtischer Kunstpolitik demonstriert, das ihnen in der bisherigen Form sinnlos, ja »verkommen« scheint.²

An der abendlichen Debatte nimmt auch János Nádasdy teil. Wie seine Kollegen wendet er sich entschieden gegen das »barockhaft anmutende Theater«, das er in den Jahren zuvor auf Hannovers Straßen und Plätzen im Zeichen der Straßenkunst beobachtet hat.³ Zwei Wochen später wird er in einem Zeitungsartikel noch deutlicher: Die Urheber des Experiments hätten »die Funktion des künstlerischen Schaffens« nicht verstanden, sie seien gescheitert. Dass Kunst nicht der Klärung oder gar Lösung der gesellschaftlichen und ökonomischen Probleme der Zeit dienen, sei ihm klar. Kritisch aber werde es, wenn man sie, wie geschehen, dazu missbraucht, »wirkungsvoll die Schwierigkeiten, die diese Stadt hat, zu verschleiern«.⁴

Rückblende: Von Schwierigkeiten mag an dem ersten Septemberwochenende 1970, das für Nádasdy, Ulrichs, Breuste und Seide symptomatisch steht für das eklatante Missverständnis Straßenkunst, kaum einer reden. Immerhin zieht der Auftakt des Straßenkunstprogramms, das erste Altstadtfest Hannover, 200.000 Besucher in das sorgsam nachkriegsrestaurierte historische Herz Hannovers. Die Gassen gleichen Sardinenbüchsen, schreibt die Zeitschrift Publik, über den menschlichen Sardinen, oftmals angetan mit der Hippie-Uniform der Jahre – Lederweste, Schlaghose und »Ritterknappenmähne« – aber liege »ein Hauch von Revolution«.⁵ Zwei Tage dauert das Spektakel zwischen bürgerlicher Rummelplatz- und studentenbewegter Happening-Atmosphäre. Die teilverspiegelte Marktkirchenfassade reflektiert Autoscooter und Bratwurstbuden, Beatbands spielen neben Blaskapellen, und im Hof des Historischen Museums wird eine Multimedia-Oper aufgeführt. Als wäre das noch nicht ge-



Die »Wohnsperre« 2x2x2 Meter, im Experiment Straßenkunst, Hannover 1970. Im Hintergrund »Avenue K« von Kenneth Snelson.

Neue Hannoversche Presse, 1974

1 Straßenkunst: Wie, wo und warum. Die Straße ist kein Museum, Neue Hannoversche Presse, 11.2.1974.

2 Hans-Jürgen Breuste: Waterloo in Hannover, Timm Ulrichs: Erfahrungen eines Propheten im eigenen Lande, Adam Seide: Dem Kommerz auf die Sprünge geholfen, in: Kunstreport, 4/1973. Vgl. auch Siegfried Barth, Harte Kritik an der Straßenkunst. Kaum heiter. Ohne Konzept, Neue Hannoversche Presse, 30.10.1973.

3 Zit. nach: Straßenkunst: Wie, wo und warum. Die Straße ist kein Museum, Neue Hannoversche Presse, 11.2.1974.

4 Der Künstler im Käfig. Straßenkunst durch den Maschendraht gesehen, Hannoversche Allgemeine Zeitung, 22.2.1974.

5 Der Imätsch-Macher von Hannover, Publik, 11.9.1970.



Flugblatt der Aktion »Wohnsperre«

nug, kämpfen im nahe gelegenen Niedersachsen-Stadion der 1. FC Köln und Kickers Offenbach um den Deutschen Fußballpokal. Tausende Fans stürmen nach Abpfiff bierselig zur »Super-Super-Pop-Party« (Stuttgarter Zeitung)⁶ in die Stadt. Was sie mit dem seltsamen Vorschlag, einem vier Quadratmeter großen »Käfig« mit rot lackierten Außenpfosten und schwarz-weiß schräggestreiften Seitenbrettern mit Maschendraht darüber,⁷ anfangen sollen, dem sie auf dem Weg in die Altstadt begegnen, und, mehr noch, mit seinem Bewohner, einem bärtigen jungen Mann, wissen viele nicht. Dieser wiederum registriert ihr alkoholgestütztes Freizeitverhalten, wie er die Reaktionen der vielen Festbesucher auf seine Fragen registriert – interessiert, aufmerksam, unbeirrbar. Drei Tage und zwei Nächte hält es der Chronist in seinem selbstgewählten Käfig vor dem Leineschloss aus, zeigt Dias von unwirklich schönen Landschaften und Menschen in einer Endlosschleife, notiert seine Erlebnisse und Gedanken auf der Schreibmaschine und – dies vor allem – diskutiert und debattiert. Am Montagmorgen nach dem Festwochenende ist das Projekt Wohnsperre beendet, »keine Minute länger« kann es sein Initiator darin aushalten.⁸ Es ist das einzige Vorhaben eines hannoverschen Künstlers, das die Stadtverwaltung während des Straßenkunstprogramms fördert. 2.000 Mark hat János Nádasy dafür bekommen,⁹ etwa so viel wie zwei Durchschnittsmonatsgehälter in diesem Jahr 1970 – ein winziger Teil im Gesamthaushalt des Projekts Straßenkunst.

Das ist zu diesem Zeitpunkt erst ein Vierteljahr zuvor, Ende Mai 1970, der Öffentlichkeit vorgestellt worden. Ein »experimentelles Straßenkunstprogramm für alle Formen der bildenden Kunst« ist da initiiert worden, auf drei Jahre an- und darauf ausgelegt, »das Lebensgefühl ... durch intensive Einbeziehung von Kunstwerken und Kunstaktionen ... zu verändern und zu steigern«.¹⁰ »Anteilnahme und Kritik« der Hannoveraner werden ausdrücklich gefordert und in Aussicht gestellt, das, was aus der Stadtöffentlichkeit zurück gemeldet werde, in die Entscheidung einzubeziehen, ob das Programm fortgesetzt oder beendet werden sollte. Das partizipatorische Element ist typisch für ein Umdenken in einer Zeit, die nach neuen Kulturbegriffen sucht. Kultur soll nicht mehr nur Distinktionsbedürfnisse des traditionellen Bildungsbürgertums befriedigen, sondern für alle da sein und von allen mitbestimmt werden. Es ist diese Atmosphäre, in der Hannovers Oberstadtdirektor Martin Neuffer in diesem Jahr 1970 sein Buch Städte für alle veröffentlicht, und sie lässt ihn auch nach neuen kulturpolitischen Konzepten für seine Stadt suchen. Ein Straßenkunstprogramm als extramuseale »Erlebnisdimension«¹¹ scheint erfolgversprechend, um möglichst die ganze Bevölkerung anzusprechen. Dass Vergleichbares noch nicht versucht wurde, wird ebenso beiseite gewischt wie der Einwand, dass bisherige Versuche, die Kunst auf die Straße zu bringen, den Abstand weiter Teile der Öffentlichkeit zu ihr vielfach eher vergrößert als verringert haben. Schnell muss es gehen, damit man sich konkurrenzlos an die Spitze progressiver Kommunen setzen kann. Diesem Effekt wird die Ernsthaftigkeit, mit dem ursprünglich dem Partizipatorischen Raum hätte gelassen

6 Hannover poliert sein Image. Happening auf den Straßen der Leinestadt, Stuttgarter Zeitung, 31.8.1970.

7 Vgl. die Broschüre »Altstadtfest Hannover 1970 aus der Sicht des Eingesperrten«, im Besitz des Künstlers.

8 Ebd., S. 14.

9 Ergebnisprotokoll der Kunstkommission, 21.8.1970, HStAH, Kulturamt, 223.

10 Anlage zur Drucksache Nr. 370/ 70. Protokoll der Ratssitzung am 27.05.1970, HStAH, Ratsprotokolle, 18.03. – 27.05.1970.

11 Ebd.

werden sollen, geopfert. Dass knapp die Hälfte der befragten Hannoveraner sich vor Beginn gegen das Experiment Straßenkunst ausspricht, bleibt ebenso unberücksichtigt wie die Tatsache, dass auch der Rat der Stadt alles andere als einig ist in der Entscheidung, das Programm zu lancieren. Fast zwei Millionen Mark werden in den Jahren vom Herbst 1970 bis zum Spätsommer 1973 also für Straßenkunst ausgegeben werden, siebenundzwanzig Kunstwerke werden erworben, unter ihnen so bedeutsame wie Niki de Saint Phalles Nanas, Kenneth Snelsons Avenue K oder Two Lines Oblique von George Rickey, dazu kommen zahlreiche Happenings, temporäre und Aktionskunst-Projekte.

So eilig hat es die kommunale Spitze in dem Bemühen, sich mit einer Stadt, die so Neuffer, »mit Kunstwerken so vollgestopft ist wie mit Bäumen«,¹² ein Alleinstellungsmerkmal unter den bundesdeutschen Großstädten zu verschaffen, dass ihr irreparable Fehler unterlaufen. Die von ihr eingerichtete Kunstkommission rafft vor allem im Vorfeld eher zusammen, was ihr angeboten wird, als dass sie in ihrer Ankaufspolitik irgendeinem erkennbaren Konzept folgt. Noch eine Woche vor dem Auftakt sind wesentliche Teile des Programms unklar, manches ist am Ende liebenswerte Improvisation, anderes unbedarfte Dummheit. Der spektakuläre Start, die Koppelung von Altstadtfest und Straßenkunstprogramm, gedacht als Clou in der »Zwangsbeglückung« (Neuffer)¹³ der Bevölkerung mit moderner Kunst, erweist sich als problematisch. Das Durcheinander von Kunst und Rummel, von Dekoration und Provokation kann einen Nährboden für Interesse und Toleranz schaffen, muss es aber nicht. »Vielleicht ist das kunstpädagogisch gedacht«, mutmaßt die Welt, »aber Kunstpolitik hat ihre Tücken.«¹⁴

Martin Neuffer reagiert empfindlich auf Kritik. Erst will er das Straßenkunstprogramm noch vor Abschluss des ersten Jahres ganz abrechnen, dann geht es doch weiter, von nun an unter ostentativer Trennung des Straßenkunstprogramms von den Altstadtfesten der kommenden Jahre. Neuffers Engagement aber hat einen Dämpfer erlitten, seine Antworten an unzählige Hannoveraner, die ihn der Verschwendung von Steuergeldern Kunst bezichtigten, werden zunehmend knapper und manchmal gar gereizt. Am Ende wird er, nun selbst in jener bildungsbürgerlichen Arroganz gefangen, deren Beseitigung einst Auslöser seiner eigenen kulturpolitischen Überlegungen gewesen war, auf die Frage nach der ursprünglich angekündigten Publikumsbefragung abwinken, lasse man sich darauf ein, »haben wir nur noch Gartenzwerge«.¹⁵ Von hier ist die Entscheidung zu einem Straßenkunstprogramm nicht mehr weit, das das Experiment, also die Aktions- und Kontaktkunst, zugunsten der etablierten Sockelkunst zurück stellt, das auf große Namen statt auf aufstrebende Künstler setzt. Mit einigen von ihnen, Picasso etwa, Miró, Oldenburg oder Lichtenstein, wird Kontakt aufgenommen. Doch generell ist das Interesse bei international arbeitenden Künstlern nicht übertrieben groß, zum anderen verschärft sich die kommunale Haushaltslage während der dreijährigen Laufzeit des Programms drastisch. Zwar werden am Ende rund drei Viertel der Gelder aus dem Etat für Straßenkunst für Sockelkunst ausgegeben worden sein, doch lassen sich mit diesen ca. 1,4 Mio DM keine allzu bedeutsamen,

12 Martin Neuffer: Städte für alle. Entwurf einer Städtepolitik, Hamburg 1970, S. 126.

13 Zit. nach: Bei Straßenkunst vermisst Neuffer ein klares Resümee, Neue Presse, 21.11.1991.

14 Ist Hannover jetzt attraktiv?, Die Welt, 2.9.1970.

15 Zit. nach: So wählen wir unseren Straßenkunst-Intendanten. Ein Vorschlag für alle Bürger der Stadt, Hannoversche Allgemeine Zeitung, 27.2.1974.

das Straßenkunstprogramm auch nach außen hin repräsentierenden Projekte renommierter Künstler verwirklichen. Viele Werke wirken zudem willkürlich und fremd im Stadtbild, »wie unnötiges Mobiliar aufgestellt«,¹⁶ wie Wieland Schmied, Direktor der Kestner-Gesellschaft und selbst Mitglied der Kunstkommission, klagt. Dass Straßenkunst mit wahrhaft emanzipatorischem Anspruch aus mehr bestehen muss als Kunst aus den Museen zu nehmen und auf die Straße zu stellen, wird keinem der Verantwortlichen jemals klar.

Die Konzentration auf traditionelle Erwerbungs- und Installationspraktiken bringt es mit sich, dass einiges an anfänglicher Leichtigkeit, an der »Lust am Aufbruch« (Neuffer)¹⁷ und auch an kultur- und gesellschaftspolitischer Neugier am Straßenkunstexperiment auf der Strecke bleibt. In Ablaufsmodi einer Kulturkommission eingepasst, die sich dem Nachvollzug durch die Presse wie die städtische Öffentlichkeit entziehen, gerinnt das Experiment Straßenkunst in Formalitäten. Entsprechend wenig beachtet und noch weniger betrauert ist sein Abgang: Im Oktober 1973 beschließt der Rat auf Antrag von Oberbürgermeister Herbert Schmalstieg formal das Programmende.¹⁸ Wenn die Stadt künftig Mittel für Straßenkunst einstellt, so für Maßnahmen der Giebelgestaltung. Was kann das Scheitern einer ursprünglich gesellschaftspolitisch motivierten Idee eindrucksvoller beleuchten als die Reduzierung auf funktionale Dekorationsziele? Drei Jahre zuvor mit großen Hoffnungen gestartet, war das Experiment Straßenkunst, wie sein künstlerischer Leiter Manfred de la Motte rückblickend urteilen sollte, »auf der Konsumpiste zerschellt«.¹⁹

Hinter dieser Einschätzung steckt auch das selbstkritische Eingeständnis, einer Tendenz nicht ausreichend Einhalt geboten zu haben, die das Straßenkunstprogramm und seine Macher von Beginn an und nicht ohne Grund in den Verdacht der Indienstnahme zu ganz anderen als partizipativ-demokratischen Zwecken stellt. Wenn davon gesprochen wird, Hannover bunter, lebens- und lebenswerter machen zu wollen, schwingt nämlich zumindest seit dem Herbst 1969 immer die Furcht vor dem Ist-Zustand mit. Und dieser ist in einer von der Stadt in Auftrag gegebenen Image-Studie unmissverständlich vor Augen geführt worden: Hannover stehe für »provinzielles Denken« sowie »Engstirnigkeit und Rückständigkeit«, sein typischer Bewohner sei jemand, »der keinen Spaß versteht und weder sich noch anderen Freiheiten erlaubt«.²⁰ Hier lebe es sich nicht gut, was auch den spürbaren Bevölkerungsverlust der letzten Jahre erkläre. Diese Image-Studie und ihr Verdikt, das in einer Zeit, die auf gesellschafts- wie kulturpolitisch auf Öffnung, Liberalisierung und Toleranz abzielt, besonders schwer wiegt, machen sichtlich nervös und lassen Öffentlichkeit wie Stadtverwaltung berechenbar reagieren. Während die einen – die Bürger – treuherzig beteuern, man sei doch gar nicht spießbürgerlich, machen sich die anderen (Neuffer und die Kunstkommission) mit einem Gewaltakt der gleichzeitigen Planung eines gut konzipierten Großjahrmarkts (Altstadtfest) und eines weit weniger durchdachten anspruchsvollen Kunstprojekts (Straßenkunstprogramms) an die Behebung der Missstände und damit an die Verbesserung der Konkurrenzfähigkeit des städtischen Gemeinwesens.

16 Ergebnisprotokoll über die Sitzung der Kunstkommission, 22.11.1971 (StAH).

17 Zit. nach: Bei Straßenkunst vermisst Neuffer ein klares Resümee, Neue Presse, 21.11.1991.

18 Auszug aus dem Protokoll der Fraktionssitzung der SPD, 16.10.1973, HStAH, Kulturamt, 358.

19 Manfred de la Motte: 150 Jahre – abgeklärt und weise?, in: Kunstverein Hannover (Hg.): Bürger und Bilder. Kunstverein Hannover 1832-1982, S. 145.

20 Image-Studie, Stadt Hannover, Mai 1969, S. 53f., Anhang zum Protokoll der Ratsversammlung am 17.9.1969, HStAH, Ratsprotokolle.

All das geschieht »bürokratisch ernst«, wie die Frankfurter Allgemeine Zeitung bemerkt,²¹ mit einem bemerkenswerten Mangel an Souveränität, an jener »großzügigen Lebensplanung«, deren Fehlen doch gerade erst in der Studie beklagt worden ist. Die Stadt tappt breitfüßig in die Image-Falle, und wer ihr das vorhält, wird sanktioniert. Der Kabarettist Dietrich Kittner ironisiert zwei Wochen, bevor die Welt oder zumindest der Rest der Bundesrepublik auf den Start des Straßenkunstprogramms in Hannover blicken soll, öffentlich den Sinn, der darin liegen mag, der Bevölkerung durch einen Ratsbeschluss mehr Lebensfreude zu bescheren, gleichzeitig aber Leierkastenmänner und andere, die die öffentliche Ordnung vermeintlich stören, aus der Stadt zu verbannen.²² Als Kittner auch noch das Wort »Image« in großen Lettern auf Freiflächen in der Innenstadt pinselt, hat die Geduld ein Ende. 200 Mark Reinigungsgebühren fordert das Ordnungsamt in aller Dienstfertigkeit und lenkt auf Geheiß Neuffers erst ein, als der Kabarettist anbietet, die Strafe durch öffentlichen Gesang abzugelten.²³

Die Stadt und ihre Künstler – das hannoversche Straßenkunstfest der Jahre 1970 – 1973 beleuchtet zentrale Facetten dieser konfliktbeladenen Liaison. Adam Seide, Hans-Jürgen Breuste oder Timm Ulrichs stehen dem Straßenkunstfest keinesfalls grundsätzlich negativ gegenüber. Es bedarf einer zunächst werbenden Politik, die dann regelmäßig in Absagen mündet, um ihre anfangs enthusiastische Bereitschaft zur Teilhabe und Teilnahme zu Ablehnung und Gegnerschaft werden zu lassen. Er erwarte, dass die Kunstkommission schnell, transparent und nachvollziehbar über seine Vorschläge und die seiner Kollegen berate, so Ulrichs im Sommer 1972. Sollte dies auch in Zukunft unterbleiben, werde er es »der Stadt Hannover verbieten, mich eines Tages als einen ihrer großen Künstleröhne zu feiern«.²⁴ Ein Jahr später veröffentlicht er seinen Beitrag zum Straßenkunstprogramm im Kunstreport unter dem bezeichnenden Titel Erfahrungen eines Propheten im eigenen Lande.²⁵ In der Zwischenzeit hat die Kunstkommission nach längerer Diskussion seinen Vorschlag, ihn zu sich zum Austausch über sein Unbehagen am Straßenkunstprogramm einzuladen, verworfen. Stattdessen kommt man überein, »die Anregungen von Timm Ulrichs zu sammeln und zu archivieren«.²⁶

Anfangs besteht bei den Verantwortlichen Konsens darüber, dass die Künstler aus Stadt und Region eine wichtige Rolle spielen sollen im Experiment Straßenkunst. Je näher der Start rückt, umso zaudernder aber wird man: Schaffe man nicht Präzedenzfälle und könne sich des Ansturms förderbedürftiger heimischer Künstler schnell nicht mehr erwehren, solle man nicht ohnehin nur »wirklich bedeutende« Kunst von auswärts berücksichtigen, weil das den Ruf des Progressiven eindrucksvoller stärke? Nicht offen erwähnt wird ein weiterer Aspekt: Gegen das Postulat, der »Unwirtlichkeit der Städte« (Alexander Mitscherlich) einen demokratischen, offenen Kunstbegriff entgegen stellen zu wollen, steht die Realität, in der die Künstler diese »Unwirtlichkeit« oft schonungslos zum Thema machen und damit auch jene kritisieren, die sie zu verantworten haben: also auch die kommunalen

21 Hannover, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.7.1970.

22 Ordnungsstrafe für Kabarettisten Kittner. Image kam zu früh, Münchener Abendzeitung, 8.9.1970.

23 O.T, Schöner Wohnen, 11/ 1970, S. 14.

24 Timm Ulrichs an die Kommission des Straßenkunstprogramms, 6.8.1972, HStAH, Akten Mike Gehrke, Nr. 34.

25 In: Kunstreport, 4/1973, S. 12f.

26 Auszug aus dem Ergebnisprotokoll der Kunstkommission, 22.5.1973, HStAH, Kulturamt, Nr. 231.



Funktionsträger. »Stoßtrupps der Störung« nennt die Frankfurter Allgemeine Zeitung die Künstler, die nicht nur »Verweigerer« und »isolierte Esoteriker« sein, sondern eine Stimme in gesellschaftspolitischen Diskursen der Zeit haben wollen.²⁷ Jetzt, wo man nicht ein noch aus weiß, wo die Bürokratie, die Städteplaner und Architekten versagt haben, soll »der Feind in die Mauern gelassen« werden, soll die Kunst die Städte »aus der Misere retten« – kann das gut gehen?²⁸ Mehr noch: Kann man das als Verantwortlicher überhaupt wollen?

Und schließlich: Wie sehen die Handlungsspielräume jener Künstler aus, die sich als »Partisanen der Zivilisation« (FAZ)²⁹ einmischen, Missstände mit beseitigen helfen wollen, die bereit sind zum Eindringen in die »feindlichen Mauern«? János Nádasdy ist der Einzige vor Ort, der 1970 zur Teilnahme aufgefordert wird und damit der Einzige, der sich diese Frage stellen kann. Als sich die Kunstkommission für seinen Vorschlag einer Wohnsperre entscheidet, bleibt ihm eine gute Woche für die Umsetzung. Dass er gemäß Protokoll »seine Eindrücke vom Altstadtfest und vom Straßenkunstprogramm darin zu Papier bringen und an Interessen verteilen« will,³⁰ wissen die Verantwortlichen, mehr nicht – ein nicht eben gut bezahlter Chronist mit künstlerischem Unterhaltungswert scheint hier in den Dienst genommen worden zu sein, Opposition und Provokation sind nicht vorgesehen. Mehr als den Hinweis auf einen »Wohnschrank«, in dem jemand sitzen und Schreibmaschine tippen wird, bringt auch die lokale Presse in ihrem Countdown bis zum Start des Happenings nicht. In ihren Berichten vorher wie nach dem Altstadtfest erscheint Nádasdy so allenfalls als Fremdkörper im Gesamt Ablauf, nicht als Störer. »Aus der Ferne« beobachtet er das Treiben um sich herum, schreibt die vom Presseamt herausgegebene und mithin offizielle Festzeitschrift, die Altstadtgazette.³¹ In Anbetracht der Tatsache, dass ein Tausend-Mann-Bierzelt wenige Meter entfernt von der Wohnsperre steht und viele Altstadtfestgäste schon allein deshalb hier Halt machen, dürfte es weniger die räumliche als die intellektuell-weltanschauliche Distanz von dem Trubel um Nádasdy herum sein, die hier gemeint ist. Einen »einsamen, halbnackten Mann in einem Käfig« registriert ein auswärtiger Journalist, einen selbstkritischen Künstler, der ihm freimütig in die Feder diktiert, jawohl, er »werde mitbezahlt« und sei »korrupt«.³²

Wer jedoch von der berichterstattenden Presse sich auf diesen Aspekt beschränkt, wer Nádasdy als »kunsstinnigen Hofnarren« (Der Spiegel)³³ beschreibt oder als »wildes Apo-Mann«, dessen Auftreten »Solidaritätseffekte« der Verantwortlichen mit dem »Volk von Hannover« erzielen soll (Neue Rheinische Zeitung),³⁴ der macht es sich zu leicht. Nádasdy selbst sieht die vier Quadratmeter, in denen er unter Beobachtung isst, schläft und arbeitet, als Metapher für die eingeengten Möglichkeiten, die ein bildender Künstler hat, »in einer durch und durch scheinfreien und schein-demokratischen Welt auf

27 Hannover, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.7.1970.

28 Ebda.

29 Ebda.

30 Ergebnisprotokoll der Kunstkommission, 21.8.1970, HStAH, Kulturamt, Nr. 223.

31 Altstadtgazette, hg. vom städtischen Presseamt, 1./2.9.1970, HStAH, Presseamt, Nr. 701.

32 Der Imätsch-Macher von Hannover, Die Zeit, 11.9.1970.

33 Gute Stunde, Der Spiegel, 7.9.1970, S. 172.

34 Heiße Würsten erwärmen die kühlen Niedersachsen für Kunst, Neue Rheinische Zeitung, 31.8.1970.

Sonnabend, 29. August 1970

8.00 h

Einzug in die Wohnsperre. Ich richte mich darin ein, stelle den Diakasten auf. Hanna hilft mir dabei.

Gestern nachmittag habe ich die Wohnsperre mit Hilfe von Hanna, Bandi und einigen Freunden vom Hannover-Kolleg vor dem Niedersächsischen Landtag auf den Leinwiesen aufgebaut.

9.00 h

Ich schließ mich ein. Erst am Montag werde ich den Wohnkäfig wieder verlassen.

Beschreibung der Wohnsperre: ein Quadrat von zwei mal zwei Metern. Die vier Seiten über zwei Meter hoch. An den Ecken des Quadrats leuchtrot gestrichene Pfähle, die die Seiten des Quadrats zusammenhalten. Die Seiten bestehen aus 70 cm breiten Brettern, die schwarzweiß-schräggestreift lackiert sind und den Sockelteil bilden. Darüber ein 150 cm hoher Maschendraht. Das Ganze sieht aus wie ein Käfig.

In dem Quadrat befinden sich Schlafgelegenheit, Kocher, Lebensmittel, Geschirr, Stuhl, Tisch, darauf Lampe und Schreibmaschine. Über allem weht eine große Fahne, die rotweiß-schräggestreift ist.

Da ist auch noch ein Kasten für die Projektion von Diabildern. Das Diagerät läuft vollautomatisch und die Dias sind auch bei Tageslicht zu sehen.

Ich habe 2000 Flugblätter, die ich verteilen werde. Oben ein großes Fragezeichen als Blickfang. Im Text: satirisch-ironische Infragestellung des Programms «Kunst auf der Straße». Dazu Verkauf der neuesten (von mir veränderten) Ansichtskarten von Hannover, die außen am Gitterwerk angebracht sind.

10.30 h

Die ersten Besucher, besser Schaulustigen, vor der Wohnsperre... etwas weiter weg... lächelnd... mit dem Kopf schüttelnd.

10.50 h

Ich verteile die ersten Flugblätter. Schaulustige halten sich am Zaun fest – grinsend. Ich frage sie nichts. Sie müssen beginnen sich zu interessieren.

Eine Frau: «Sowas schlägt in Hannover nie ein. Unsere Steuergelder...» Naja. Ich habe für die Aktion auch was davon bekommen.

11.10 h

Hanna hat mich mit den wichtigsten Sachen versorgt. Die Wohnsperre ist voll. Ich kann mich kaum bewegen. Lebensmittel für zwei Tage (vier Liter Wein, eine Flasche Wein noch dazu), warme Kleidungsstücke, Luftmatratze, Töpfe... Das Scheiß-Diagerät läuft nicht richtig, gehört aber unbedingt dazu. 48 Dias werden gezeigt, schönöööne, bunte Ferienbilder – amerikanische Mondlandung – Gemälde ungarischer Meister aus dem 19. Jahrhundert, idyllische Landschaften – Städtebilder – Griechenland... Ich habe angefangen mit dem Publikum zu diskutieren. Bisher ist es nur lachend und irgendwelche komischen Bemerkungen machend an mir vorbeigegangen.

Vom Fernsehen Leute dagewesen... sie fragten... ich habe was gesagt. Es klang nicht überzeugend.

12.14 h

Diagerät wieder da, es hatte sich heißgelaufen. Es wird verdammte heiß im Käfig. Und dazu der Wein. Hoffentlich wird es nicht regnen. Ich

habe zwar Nylonzeug da, aber...

12.40 h

Sie stehen um das Gitterwerk herum, halten sich fest daran und beobachten alles, was ich so mache. Sie schweigen. Es stört mich nicht. Ich komme mir nicht einmal eingesperrt vor. Von außen sieht das wahrscheinlich schlimmer aus. Frage, warum ich mich freiwillig eingesperrt habe.

13.00 h

Hanna war wieder da, hat mir Essen reingebracht. «Füttern verboten» hat jemand gesagt. Jetzt stehen sie dicht an dicht um die Wohnsperre herum. Einige von ihnen stehen schon ziemlich lange da. Stimmen aus den hinteren Reihen: «Was will er da? Was weiß ich. Er verbreitet wahrscheinlich seine Lebensphilosophie. Das ist Kunst, du! Scheiße ist das. He, du Affe, bist du Künstler?» Alle lachen... Ich stehe auf, um zu sehen, wer das gesagt hat. Er wendet sich schnell, verlegen grinsend, ab.

Die Flugblätter, die ich zwischendurch verteile, scheinen nicht informativ genug zu sein. «Sind Sie nun dafür oder dagegen?» fragt ein älterer Herr.

14.00 h

Die erste Diskussion fand statt. Thema: Sinn und Unsinn der Straßenkunst in solch einem Rahmen.

Man macht mir Vorwürfe, ich soll ruhig nach Hause gehen. «Bei uns wird niemand eingesperrt», sagt jemand. Ich bin etwas nervös. Es werden so viele Fragen gestellt. Alle wollen etwas sagen. Wir sprechen oft zu fünf auf einmal.

Ein sehr nervöser kleiner Mann schreit mich an: «Und was bedeutet, sagen Sie mal, was bedeutet, daß diese Pfähle so rot sind? Sie sind nämlich ein Kommunist, ein Roter!» Er ging schnell weiter. Ich schreie laut hinter ihm her: «Die Farbe der sozialdemokratischen Partei in der Bundesrepublik ist auch Rot, Sie Idiot!» Darauf Bravorufe von den Umstehenden.

Die Flugblätter gehen zu schnell weg. 2000 werden wohl zu wenig sein. Was gebe ich ihnen morgen?

Auf so etwas wie vorhin mit «Kommunist» werde ich nicht mehr eingehen. Der nervöse kleine Mann lungert immer noch hier rum... Jetzt kommt er. Er sagt etwas von Ulbricht und geht schnell wieder weg. Er ist ganz aufgeregt und schreit. Ich komme nicht zu Wort. Die Herumstehenden finden es lustig. Er ist schon weg, aber ich höre immer noch, wie er schreit... Die Flugblätter und die Ansichtskarten finden Interesse.

15.20 h

Die Kommunikation zwischen Publikum und mir erfolgt durch die ständige Präsenz des Gitterwerks, das eine echte Kommunikation und schließlich eine Annäherung verhindert. Warum ich mich eingesperrt habe, ist am leichtesten dann durchschaubar, wenn man sich die Mühe macht, all das zu betrachten, was an der Wohnsperre zu sehen ist. Und das alles in dieser gegenwärtigen Umwelt!

Ein Mensch, ein Künstler ist eingesperrt, abgegittert inmitten einer frei herumblumelnden Menschenmenge, die ein Fest erlebt. Durch diese Abgitterung – meine Wohnsperre – sieht man, wie der Mensch, und der Künstler lebt und arbeitet.

Ich arbeite in der Abgitterung, indem ich das,

was mir gerade einfällt, in die Maschine tippe und mit den Neugierigen am Maschendraht Gespräche führe.

Eine Idee also, die durch Anregung der Umwelt zustande gekommen ist; Erfahrungswerte also, auf subjektive Weise erworben, optisch wahrnehmbar gemacht.

15.50 h

Ein richtiger Zirkus ist das hier. Wie groß mögen wohl die Probleme der Stadt Hannover sein, wenn sie ein Spektakel diesen Ausmaßes organisiert, um sie zu verdecken. Sand ins Auge! Ein panem et circensis, wohldurchdacht zur Ablenkung und Verschleierung von Problemen aller Art, wie sie heutzutage jede Großstadt hat. Flugblätter werden verteilt mit dem Fragezeichen und darunter der Text. Im Text u. a.: Kunst wird hier verhunzt, Hannover ist langweilig, Hannover braucht Industrie. Die Ansichtskarten finden Beifall, sie stehen unter dem Motto «Künstler gegen Spießler».

16.00 h

Es ist unmöglich, über die Dinge, die um mich herum geschehen, richtig zu berichten. Ich muß sehr viel reden, bis man etwas davon mitbekommt, was ich meine. Es kommt mir sehr lange vor.

Standardfragen: Warum haben Sie sich eingesperrt? Was ist Kunst? Was schadet es der Kunst, wenn sie für Hannover wirbt? Was will ich erreichen? Wer bezahlt mich?

Allgemeine Vorwürfe: trotz meines Eingesperrtseins trage ich zum Altstadtfest bei. Ich bin integriert. Warum bin ich dagegen, wenn so viele Menschen fröhlich sind? Ich isoliere mich, bin elitär. Was habe ich denn für bessere Vorschläge? Meine Standpunkte: Altstadtfest mit Straßenkunst gleich panem et circensis. Probleme, die die Stadt Hannover hat, sind so nicht zu lösen. Im Gegenteil, es lenkt vom Wesentlichen ab.

Kunst als Werbegang gleich «Kapitalistischer Realismus». Ich gehe für Kunst auf die Straße, aber nicht für Werbung durch Kunst. Ich zähle der Reihe nach auf, wie man überhaupt auf die Idee kam, Altstadtfest und Straßenkunst zu machen: 1. Feststellen der rapiden Abnahme der Einwohnerzahl der Stadt Hannover (Stadtflucht), 2. Meinungsforscher machen Image-Umfrage zur Ermittlung von Ursachen, 3. Werbefirmen werden beauftragt, den Ruf Hannovers aufzubessern, 4. Geburt der Idee Straßenkunst mit Altstadtfest.

Ziel der ganzen Aktion: Wiederbelebung der Innenstadt, die städteplanmäßig verpfuscht wurde, Anlocken und Zurückholen von Arbeitskräften für die Industrie, die seit Jahren in der Entwicklung stagniert. Trotz U-Bahn-Bau und IBM ist Stagnationstendenz größer, als in anderen Städten. Angesichts solcher Probleme ist Straßenkunst und Altstadtfest ein großer Quatsch!

Ich bin etwas benommen von der Sonne und dem Wein. Das Sprechen fällt mir langsam schwer. Ich koche mir einen Kaffee. – Die Fußballer kommen!!

18.15 h

Die Fußballer haben den Käfig beinahe weggefegt. Sie kamen an, wie ein Heer von Kriegerern im Barock. Fahnen schwenkend und in ihre komischen Trompeten blasend. Die meisten trugen bunte Mützen in den Farben ihrer Mannschaft, brüllten, sangen, mit Bierflaschen in der



Spuren der »Wohnsperre« am Tag danach.

seine Umwelt kreativ einzuwirken.«³⁵ Er gibt sich nicht der Illusion hin, große politische Aufklärungsarbeit zu leisten. Doch diskutiert er inmitten des Lunaparks Altstadtfest mit Passanten, deren Verhalten die ganze Palette von offen, feierfröhlich, verständnislos und aggressiv aufzeigt, fünfzig Stunden lang in unzähligen Variationen die Frage, was Kunst und Image miteinander zu tun haben, was Kunst und Gesellschaft und was Kunst und Kommerz. 2.000 Flugblätter wird er am Ende verteilt haben, alle versehen mit Botschaften, die das Experiment Straßenkunst in Hannover im Kern treffen: »straßenkunst: vorwand für hannover-werbung« ist da zu lesen, »kunst im dienst hannovers« und »kunst wird hier verhunzt.«³⁶ Zum trojanischen Pferd inmitten der »feindlichen Mauern« ist die Wohnsperre in diesen Septembertagen nicht geworden. 1922 imaginierte Kurt Schwitters in seinem Prosastück Ursachen und Beginn der glorreichen Revolution in Revon die Auslösung eben dieser Revolution in Revon-Hannover durch das simple Stehenbleiben eines Mannes im städtischen Mechanismus des Eilens und Flanierens. Diese Fiktion in die Tat umzusetzen, daran ist seinem Bewunderer und Nachfolger Nádasy ein knappes halbes Jahrhundert später nicht gelegen. Aber darauf hinweisen, wie immens die Probleme einer Kommune sind, wenn sie solche Anstrengungen unternimmt, sie zu verdecken und von ihnen abzulenken, wie borzasztó, also schrecklich, dieses panem et circensis ist, das kann der gebürtige Ungar und das tut er ausgiebig und bis zur Erschöpfung. »Hier bin ich mittendrin« schreibt er in seinem später veröffentlichten Protokoll jener Tage, hier habe er die größte Möglichkeit, seine Zweifel und Bedenken mitzuteilen: »Wenn man sich nur distanziert, das genügt nicht.«³⁷

János Nádasy Aufmerksamkeit auf Dinge und Ereignisse, die, wie er schreibt, »mich in meiner Existenz gefährden und zu beschränken bedrohen«,³⁸ bleibt. Fast auf den Tag genau zehn Jahre nach dem Auftakt des Straßenkunstprogramms nutzt er 1980 den Rahmen des mittlerweile fest etablierten Altstadtfestes, um nah dem einstigen Standort der Wohnsperre in die Leine zu steigen und nach dem zu fischen, was nachlässige Zeitgenossen zum Zweck der Abfallbeseitigung dort hinein warfen.³⁹ Zu einem Schrottwürfel gepresst, schafft er als Ergebnis der Leine-Entrümpelung ein »Mahnmal für alle hannoverschen Umweltschädlinge«⁴⁰ – und bittet mit einem ironischen Augenzwinkern das Kulturamt um Unterstützung bei der Installation: »Möge mir die Stadt mit den zuständigen Stellen entgegen kommen, wie bislang immer ...«⁴¹

Auszug aus dem Tagebuch der
»Wohnsperre«, aus der Zeitschrift
»Der neue Egoist«, Oktober 1975

35 Vgl. die Broschüre »Altstadtfest Hannover 1970 aus der Sicht des Eingesperrten«, im Besitz des Künstlers, S. 10.

36 Flugblatt, n. dat. [August 1970], HStAH, Nr. 262.

37 Vgl. die Broschüre »Altstadtfest Hannover 1970 aus der Sicht des Eingesperrten«, im Besitz des Künstlers, S. 10f.

38 Zit. nach Hausmitteilung der Stadtverwaltung, 15.3.1984, HStAH, Kulturamt, Nr. 362/2.

39 Vgl. die Unterlagen in HStAH, Kulturamt, Nr. 362/2.

40 Nádasy an Harald Böhlmann, Kulturamt, HStAH, Kulturamt, Nr. 362/2.

41 Ebda.



Siegfried Barth

Erfahrungen mit Bildern von János Nádasdy

Manchmal ist es ein einziges, besonderes Bild, das zum Türöffner für eine ganze Bildwelt werden kann. Für mich heißt es im Fall von János Nádasdy »Betreten auf eigene Gefahr« und ist ein Siebdruck aus dem Jahr 1975. Es hängt seit mehr als drei Jahrzehnten in meiner Wohnung, wo je nach Neugier und Geduld die Bilder öfter mal wechseln, ist also eines der haltbarsten. Dabei erscheint mir das Bild als untypisch für den Künstler, der im Lauf der Jahrzehnte schon viele Gesichter gezeigt hat. Die Szene hat wenig gemein mit all den anderen Motiven, Themen, Grundgefühlen und Macharten, die ich sonst in seinem Leben und Wirken gefunden habe. Meist haben sie sich zu Motivgruppen, Themensträngen, Zyklen oder Projekten verdichtet, stehen also nicht allein. Dieses Bild ist ein Solitär. Fremd und einzig wirkte es auf mich bei der Erstbegegnung in einer Ausstellung der Schwarzen Galerie in Hannover. Es war wie ein Ausscheren aus dem Strom der anderen Bilder, wie ein anderer Weg, eine andere Kunst, vielleicht wie ein anderer Künstler. Jedenfalls nicht der, den ich bis dahin zu kennen glaubte. Und doch war es für mich der Einstieg in alles Andersartige in seinem Werk, das so andersartig dann doch nicht ist. In den vielen Gesichtern des Künstlers steckt, wie sich zeigen wird, immer nur eins, das seine, und manchmal steckt es sehr tief drin.

Betreten auf eigene Gefahr, 1975, Serigrafie auf Bütten, Zwischendruck, 53x67cm

Das Blau hat Kraft und Charakter. Dunkel, fast schwarz steigt es über dem flachen Horizont auf und gewinnt weiter oben in dieser glasklaren Nacht an Intensität und Tiefe. Das Blau ist aber auch kalt und abschreckend. Unter dem Nachthimmel auf weitläufiger Wiese lodert eine Gasfackel als zentrales Bildmotiv, hier wird fossile Energie verbrannt. Am Horizont züngeln, verschwindend klein, weitere Flämmchen. Wohin mit dem ganzen Licht? Es scheint verschluckt zu werden. Die Wiese leuchtet in einem hellen Intensivgrün, aber nicht wie von Fackeln erhellt, sondern irgendwie selbstleuchtend, fluoreszierend, wie kontaminiertes, krankes Land. Das Grün hat Kraft und Charakter. Das Grün ist aber auch kalt und abschreckend. Das Bild ist ein Widerspruch aus Schönheit und Gefahr.

Es sind nur diese beschreibenden Worte und Begriffe, die das Bild in eine bestimmte Ecke drängen. Als wäre es ein Stück Umweltkunst, das die industrielle Vernichtung der Natur kritisiert und dazu eine gespenstische Szene der Energiewirtschaft abbildet, die vielleicht so schlimm gar nicht ist und deswegen dramatisch überhöht dargestellt werden muss. Auch dann wäre dieses Bild eine beachtliche Leistung, weil es die ausufernde Bewegung der Umweltkunst zu dem Zeitpunkt, als dieses Bild entstand, noch nicht gab. Dennoch halte ich die Einordnung des Bildes als vorgreifende Umweltkunst für unzureichend, weil das seinen Kunstwert ignorieren würde. Man hätte die Botschaft »Industrie killt Natur« schnell begriffen und einverständnis abgehakt, ohne richtig hinzugucken. Man wäre wohl blind geblieben für die seltsame Erhabenheit, die in diesem vorbeihuschenden Moment liegt, in dem ein technischer Vorgang wie ein plötzliches Naturschauspiel auftritt. Ein beeindruckender Vorgang in einem Bild, das mehr Frage als Antwort ist.

Niemandsland, 1973, Serigrafie auf Büttenkarton, 54x67cm

Worin besteht das Vorbeihuschende, das Plötzliche? Die Szene ist doch eine statische Landschaft, eine starre Kulisse, unverrückbar in ihrer Ruhe und Stille, einzig das Züngeln der Gasflammen deutet etwas Bewegung an. Dennoch erscheint das Ganze wie ein schnelles Wanderbild, das am Fenster eines fahrenden Zugs vorbeizieht und gleich verschwinden wird. Da mischen sich möglicherweise Sehgewohnheiten und Erinnerungen ein. Solche Szenerien begegnen einem nicht als Spaziergänger im Alltag, sondern fast nur auf Zugreisen durch abgelegene Gegenden, wo die Zivilisation ihre Verwüstungen betreibt; sie tauchen kurz auf und sind dann wieder weg. Ich hätte es gern gehört, wenn János mir diese Herkunft des Bildmotivs auf Anfrage bestätigt hätte. Es war aber keine Bahnreise gewesen, sondern eine Autofahrt nach Ungarn, auf der Autobahn zwischen Salzburg und München, wo die Originalszene an ihm vorbeigezogen war, kurz, aber lang genug, um sich ins Gedächtnis einzuprägen. Auto oder Bahn, so groß ist der Unterschied nicht. Bemerkenswert aber, wie die nicht darstellbaren Umstände des Auftauchens und Verschwindens einer magischen Szene sich unsichtbar in das Kunstwerk eingeschrieben haben. Man kann diese Wirkung verstärken, indem man am Bild ein paarmal zügig vorbeigeht, wie ich es bei der Erstbegegnung in der Schwarzen Galerie mehrfach getan habe. Es forderte aus mehreren Gründen dazu heraus.

Zügiges Vorbeigehen an Kunstwerken, was ist das für ein Spiel? Habe ich mir da im Lauf vieler Jahre als Kunstkritiker eine Marotte antrainiert? Vordergründig betrachtet bleibt einem professionellen Kunstgucker, der im Zeitungsbetrieb leicht unter Termindruck gerät, oft nichts anderes übrig als ein zügiger Vorbeimarsch an großen Bildermengen. Da hat wohl jeder seine eigenen Routinen entwickelt; jeder Kritiker trägt seinen schnell funktionierenden Werkzeugkasten im Kopf, seine Wegmarken aus der Kunstgeschichte und der eigenen Seh-Erfahrung, einen mit den Jahren wachsenden Bodensatz an Vergleichbarkeiten, und einen Sinn für Ableitungen und Varianten. Das ist ein praktisches Rüstzeug, mit dem sich in fast jedem Standardfall noch was Anständiges machen lässt. Geht er gar noch in Vernissagen, dann wird der Blick noch enger begrenzt, denn hier drängt der Gesprächsbedarf einer ambitionierten Kulturgesellschaft die Kunst fast völlig an die Wand. Es ist erstaunlich, dass unter solchen Bedingungen mannigfacher Sehbehinderung noch passable Kritiken entstehen. Offenbar reicht ein geringer Informationsfluss vom Bild zum Auge des schreibenden Betrachters dazu aus. Rückschlüsse auf die Kunst, die sich auf so beiläufige Weise beschreiben lässt, will ich hier nicht ziehen. Kann sein, dass ihr Unrecht geschieht, vielleicht auch nicht.

Die Standardfälle der schnellen Routine habe ich, obwohl sie im Kunstbetrieb die Mehrheit ausmachen, mit meiner Marotte des Vorbeigehens an Kunstwerken aber nicht gemeint, denn sie sind der uninteressante Teil des Geschäfts. Der viel kleinere, der interessante Teil besteht aus Kunstwerken, die sich der Routine widersetzen und das Vorbeigehen, möglichst wiederholt, geradezu erzwingen. Dieses Spiel treibe ich nicht mit der Kunst, sie treibt es mit mir. Ich lasse mich nur darauf ein. Das Bild, von dem hier ich immer noch beispielhaft rede, »Betreten auf eigene Gefahr«, hat sich beim Erstkontakt in der Schwarzen Galerie mit seiner Anziehungskraft in einem großen Vernissagetümmel durchgesetzt und mich mehrfach »antanzeln« lassen.

Bilder, die im Vorübergehen so starke Signale aussenden, sind äußerst selten. Es sind Signale, die mit dem Standardwerkzeugen des Kritikers nicht zu

fassen sind, sie torpedieren seine Kriterien. Sie gehen im Betrachter offenbar einen anderen Weg als die alltägliche Kunstwahrnehmung. Sie ignorieren die Deutungshoheit des Gehirns und scheinen über einen direkten Zugriff aufs zentrale Nervensystem zu verfügen. Sie gehen also einen unkontrollierten, subversiven Weg. Solche leichtfüßigen Neuro-Signale sind unglaublich schnell und schwer zu beschreiben. Wer kann schon nachfühlbar erzählen, wie und warum er auf etwas Bestimmtes Appetit bekommt. Oder wie es sich anfühlt, wenn aus einem Wunsch ein Entschluss wird oder ein Plan eine Handlung auslöst, obwohl solche inneren Bewegtheiten und animierten Gelüste doch körperlich spürbar sind als eine schwer lokalisierbare Unruhe, die einen Impuls auslösen will, der dann auch kommt wie ein kleiner Kick.

Wenn es einen neuro-anatomischen Atlas gäbe, der den Schnellzugriff der Kunst auf die Seele plausibel darstellen könnte, oder eine Computertomografie, die farbige Punkte in bestimmten Hirnregionen, im Rückenmark oder Zwerchfell unter einem »Kunstblitz« aufleuchten ließe, es würde mich rasend interessieren, welche Körperteile und Signalwege am Kunstgenuss beteiligt sind. Weil das wohl nicht geschehen wird, bleibt es einstweilen bei den unerklärlichen »good vibrations«, die Kunst körperlich auszulösen vermag. Sie sind ein anspruchsvolles Vergnügen. Sie sind auch der Kern meines Spiels mit dem wiederholten »Vorbeigehen an Kunstwerken«, das sich zu einer Art Test entwickelt hat. Wenn nämlich ein Kunstwerk einen solchen Magnetismus entwickelt zu haben scheint und das kein Irrtum sein soll, muss der Effekt wiederholbar sein. Man gehe also wieder und wieder hin, und dann mit längerem Abstand noch einmal. Bleibt der körperlich spürbare Effekt oder verstärkt er sich gar, hat das Kunstwerk gewonnen. Ob der Vorgang rational verständlich ist, spielt keine Rolle. Manche dieser Bilder habe ich dann gekauft.

Im Werk von János Nádasdy tauchen etliche solcher Glücksfälle auf. »Betreten auf eigene Gefahr« gehört auf eklatante Weise dazu, weil dieses Blatt, wenn man es als kritisches Kunstwerk mit umweltpolitischer Intention schon verstanden zu haben glaubt, die Wahrnehmung weiterhin unter leisen Nerventerror setzt. Man spürt es ungemütlich klar: Die Deutung reicht nicht aus, das rationale Begreifen erweist sich als armselig angesichts einer sinnlichen Bandbreite, die den Betrachter zwingt, sich der aggressiven Chemie der Gasfackel-Szene immer wieder auszusetzen. Fast treibt einem diese realistische Darstellung einer realen Szene jede Sicherheit des Realitätsgefühls aus. Während die Finsternis des Nachthimmels noch durchaus naturhaft erscheint, leuchtet darunter die nahezu fotorealistic, Grashalm für Grashalm, durchgepinselte Wiese in einem leicht angesäuerten Intensivgrün auf, das nicht von dieser Welt ist. Die Farbchemie ist befremdlich und von genau der Art, die den direkten Weg zu den Zentralnerven der Wahrnehmung findet und sofort Unruhe stiftet. Geht man dicht heran und nimmt vielleicht noch eine Lupe zu Hilfe, wird man im Detailreichtum von Gräsern, Steinen und Maschendrahten winzige Kühe auf der Grenze der Sichtbarkeit entdecken und den Künstler womöglich für einen Besessenen halten, der sich hier einen Witz erlaubt. Wenn man die Detailsuche, weil sie Spaß macht, noch weiter betreibt, sieht man irgendwann Gespenster.

In jenem bewegten Jahrzehnt haben andere Künstler und Künstlergruppen Bewegungen wie »kritischer Realismus« oder »neuer Realismus« ausgerufen, der »fantastische Realismus« war schon wieder aus der Mode. Erprob-



Auf der Müllkippe in Altwarmbüchen bei Hannover 1967 mit Kommilitonen Helmut Silbermann aus der Werkkunstschule

te hier János Nádasdy, der Einzelgänger, der sich von Bewegungen jeglicher Art eher fernhielt, seine eigene Spielart von Realismus, die eine gewisse Surrealität mit einschließt? Suchte er im Wirklichen das Unwirkliche oder fand er es darin, ohne es gesucht zu haben? Es gibt frühe Bilder von ihm zum selben Thema, die viel eindeutiger sind, weil sie sich auf die inhaltliche Botschaft konzentrieren. Das sind flache Landschaften mit Kalihalden, die er im Süden Hannovers am Schacht Giesen gesehen hatte, auf den Bildern umgeben von plattem Erdboden, der durchsichtig ist und erkennen lässt, dass die Erde auch im Inneren schon zur Müllhalde geworden ist. Klare Aussage, klare Symbolik, da weiß man, was man hat.

Mit der Botschaft von der Naturzerstörung war meines Wissens damals in Westdeutschland nur noch HA Schult unterwegs, der radikale Münchner mit seinen biokinetischen Objekten und Bakterien-Bildern zum Thema »Unwelt«; so lautete einer seiner frühen Ausstellungstitel. Schult wurde später zum globalen Eventkünstler, der den Markusplatz in Venedig zumüllte und seine überlebensgroßen Schrottfiguren zu

Hundertern auf die Chinesische Mauer trieb. Das sind zwei grundverschiedene, nicht vergleichbare Arten von Künstlertum. Gemeinsam war ihnen in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts der erste Blick auf die Zerstörung der Welt durch den Menschen, die erst später zum künstlerischen Thema für viele und zur großen politischen Bewegung wurde.

Auch Nádasdys Kalihalden-Bilder enthalten Reales und Surreales zugleich, doch hier haben beide Komponenten ihre erkennbare symbolische Funktion und sind unterscheidbar: die realen Salzberge einerseits und der subreale Müll-Untergrund andererseits. Die Ebenen der Realität und Surrealität sind auf diesen Bildern nicht so diffus atmosphärisch verwoben wie auf dem Gasfackel-Bild, wo ein kritischer Blick auf die Realität gleich die ganze Realität auflöst. Paradoxerweise büßt die Realität von ihrem gewohnten Erscheinungsbild nichts Wesentliches ein, aber ihre Wahrnehmung ist schwer beschädigt. Die Wirklichkeit wird auf den subversiven neuronalen Kanälen des visuellen Erkennens mit den übelsten Eigenschaften überzogen, sie wird infiltriert und angekränkelt; ihre Schönheit wird zur Maske der Gefahr, zu einer Botin des Todes. Sie darf die täuschende Maske sogar behalten. Die Faszination des Gasfackel-Schauspiels, das nicht biologische Natur, sondern ein menschengemachtes physikalisches Ereignis darstellt, wird nicht angetastet, die Schau wird sogar spektakulär zelebriert. Physik ist ebenfalls reine Natur, nicht so gemütlich wie Bio, aber im höchsten Maße zum Staunen geeignet. Das Bild gibt



Aussicht vom Müllberg, 1974, Serigrafie, 45x33cm



Landschaft am Arsch der Welt, 1971, Litho und Siebdruck auf Karton, 48x63cm

keine Antworten, sondern hält die Frage unter Spannung, was hinter der Maske sei und was unbekannte Energien hier aus der Welt machen. Das hält die Fackel lange am Glimmen. Das macht das Bild so langlebige.

Ein anderes Bild aus den 70er Jahren, das »Niemandland« heißt, hat die Spannung zwischen heiler und unheiler Welt auf die Spitze getrieben, fast bis zum Umkippen. Ich habe es als Serigrafie in Erinnerung, die heute nicht mehr verfügbar ist, weil die Auflage sich so rasend gut verkaufte. Aber die Landschaftsszenerie, fast zu schön für diese Welt, hat sich dem Gedächtnis dauerhaft eingebrannt: Wald frisst Bahndamm auf, Unkraut überzieht Schienenstrang. In tief stehender Sonne leuchtet ein Signalschild. Die Zeichnung ist atemberaubend genau, man sieht den trockenen Rost an jeder Schraube der Gleisanlage, glaubt den Sauerampfer und den Knöterich zu riechen. Natur holt sich ehrwürdigen Schrott zurück, hier regt sich und siegt das Leben, hier beginnt ganz langsam und ruhig die biologische Ewigkeit. Die Ausstrahlung des Bildes ist eminent positiv, fast beglückend. Und doch schleppt sich unterschwellig die Gewissheit ein, dass dies eine Todeszone ist, ein tückisches Idyll an der innerdeutschen Grenze, der die reale Geschichte das Leben ausgetrieben hat. Es gibt im Bild keinen Hinweis auf einen politischen Hintergrund, nicht die geringste Spur, aber man spürt es im zentralnervösen Apparat der Wahrnehmung, je länger man sich dem Zauber aussetzt. Die betörende, herbstlich duftende Atmosphäre verströmt ein leises, unerbittliches Gift. »Schöne Bilder

über scheußliche Themen zu malen«, hat mir János mal gesagt, das sei eine problematische Sache. Allerdings hat er es öfter schon getan. Natürlich unterstellte er den fleißigen Spontankäufern des »Niemandlands« nicht, der puren Schönheit des Blattes verfallen zu sein und die Botschaft verpasst zu haben, aber ausschließen kann man das nicht. Und wenn schon, dann ist das ihre Sache. Man sollte aber schon auf der Hut sein, wenn es in Nádasy's Bildwelt allzu schön zugeht. Oft lauert dahinter das Gegenteil.

Wie stellt man sich einen Künstler vor, der solche komplex durchdachten Bilder herstellt? Vielleicht wie einen Denker oder Grübler, der bohrend in die verborgenen Schichten der Realität und seiner selbst eintaucht und bei der Darstellung seiner Inspektionen und Introspektionen höchste Ansprüche an die technische Ausführung stellt? Ein feinsinniger Intellektueller würde zu dieser Arbeitsweise passen, der für sein Schaffen die Einsamkeit der Reflexion und des Experiments braucht, ein wahrscheinlich elitärer Künstlertyp und zudem ein perfektionsbesessener Handwerker, der in der turbulenten, lauten, nicht besonders qualitätsbewussten Szene der zweiten Jahrhunderthälfte etwas aus der Zeit gefallen wäre. Vielleicht war er das auch, aber ein paar Jahre zuvor war er ganz anders aufgetreten.

János Nádasy hatte sich in Hannover 1970 in seiner »Wohnsperre« vorgestellt, einem Drahtverhau mitten im Trubel des Altstadt-fests, in dem er sich tagelang besichtigen, befragen, anquatschen, beschimpfen und begaffen ließ. Mann, hatte der Nerven! Ihm haftete seit diesem öffentlichen Einstand in Hannover etwas Verwegenes, Piratenhaftes, Kämpferisches an, das sich auf Marktplätzen und notfalls unter Besoffenen behaupten konnte. Diesem robusten Typen hätte ich nicht auf Anhub zugetraut, dass er in der Stille seiner Werkstatt viele Tausend Grashalme pinselt und ihnen die kranke Farbe einer Depression zu geben versucht. Oder, vermutlich nächtelang, mit Buntstiften eine Todeszone strichelt, die wie ein Idyll für Eisenbahnfreunde aussieht. Dazwischen liegen Welten des Künstlerseins, das ist ein anderes Sehen, ein anderes Arbeiten. Deswegen waren diese und einige andere Bilder, mit denen ich 1975 in der Schwarzen Galerie erstmals einen breiteren Einblick in sein damals schon mehrdimensionales Schaffen bekam, Überraschungen und zugleich Entdeckungen. Sie führten dazu, dass ich meine Einschätzungen und Erwartungen zur Causa Nádasy wieder auf Null gestellt, neu aufgebaut und später noch mehrfach nachjustiert habe. Der Mann war einfach gut für Überraschungen. Über die Jahrzehnte ist vor allem meine Vorliebe für den »stillen« Nádasy gewachsen, dessen Tauchfahrten in die tieferen Schichten der Wahrnehmung für mich die eigentlichen Abenteuer sind. Auf diesem Gebiet fand ich die meisten meiner Favoriten, die in diesem Text beschrieben werden sollen. Die Aktionen an der gesellschaftlichen Oberfläche mögen spektakulär gewesen sein, aber wenn sie vorbei sind, sind sie vergessen wie die Zeitung von gestern.

Dennoch sollen sie hier nicht ganz ausgeblendet werden, denn die Aktionen haben Beziehungen zu Nádasy's Bildwelt und zudem in Hannover beachtliche Spuren hinterlassen. Die »Wohnsperre« war keine Selbstausstellung zur Eigenreklame gewesen, sondern ein Eingriff in die kulturpolitische Diskussion um das damals umstrittene Straßenkunstprogramm Hannover, das bei Kritikern im Verdacht stand, Kunst nicht zur Verbesserung des städtischen Lebens, sondern zur überregionalen Imagepflege einer nicht besonders geschätzten Stadt und somit zur Wirtschaftsförderung einzusetzen. Nádasy hat

das Thema und seine kritischen Aspekte, die später, über Jahre hinaus, noch viel lebhafter diskutiert wurden, nicht erfunden. Der Künstler war aber der erste, der das Thema brachial auf den Markt schmiss. Wo sonst sollte man angemessen über Straßenkunst diskutieren, wenn nicht auf der Straße? Wer das ernsthaft versucht, kann was erleben. Die Straße diskutiert nicht gern, sie fängt bei Missfallen gleich an zu johlen, das haben die Hannoveraner in jener Zeit oft erlebt. Niki de Saint Phalles »Nanas« wurden damals von Menschenmengen niedergebrüllt. Warum sie heute jedermanns Lieblinge sind, bleibt das Geheimnis der Volksseele. Und doch, wenn eine solche Debatte, obschon ergebnislos, erstmal vorbei ist, ist man froh, eine Erfahrung gemacht zu haben.

Ausufernde Krawalle gab es um Nádasy's »Wohnsperre« nicht. Die gleichwohl turbulente Aktion, auf die eine Dokumentation folgte, blieb aber durch ihren unversöhnlich kontroversen Charakter in Erinnerung. So, wie der Künstler sich als Gefangener der Straße dargestellt hatte, als »Fremdkörper« im Experiment Straßenkunst, würde die Straße niemals zu neuen künstlerischen Ufern, die Kunst niemals zu einer nennenswerten Verwandlung des städtischen Lebens führen können. Mit spektakulären Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Stadt war nicht zu rechnen. Das war nur eine hannoversche Euphorie, eine Illusion, die sich durch viele Diskussionen der 70er Jahre zog. Am Ende hat das Experiment Straßenkunst, das später durch den Galeristen Robert Simon noch um eine »Skulpturenmeile« zwischen Königsworther Platz und Landtag erweitert wurde, zwar einen beachtlichen ästhetischen Gewinn gebracht, der aber nicht viel mehr bedeutete als eine interessantere »Stadtmöblierung«. So lautete in den heftigen Diskussionen der 70er Jahre das polemische Schimpfwort für den kleinsten gemeinsamen Nenner zwischen Stadt und Kunst. Ästhetik in der Stadt, das ist ja auch nicht wenig, aber viel weniger als die strukturellen Verbesserungen des urbanen Lebens, die Utopisten sich damals von der Straßenkunst erhofft hatten. Am besten eine neue, andere Gesellschaft. Die Studentenrevolte wirkte noch nach in diesen Debatten, die vor allem von soziologischen Theoretikern geführt wurden.

Nádasy's zweite große Aktion hinterließ dann auch ein »Möbelstück«, ein ausgesucht hässliches, abstoßendes. Es war eine Provokation, ein sprödes Mahnmal: ein Turm aus drei gepressten Schrottwürfeln, aufgesockelt am Hohen Ufer an der Leine nah am Beginenturm. Man hatte den Künstler als Schwerarbeiter im Dreck erlebt, die Medien hatten ihn dabei begleitet, als er den ganzen sperrigen Mist, der wie das Unverkaufte vom Flohmarkt aussah, aus dem Fluss holte und auftürmte, um ihn dann den Hannoveranern spektakulär vor die Füße zu werfen. Es war ein wortloser Vorwurf: Seht her, ihr Ferkel, das habt ihr aus eurem Fluss gemacht! Warum waren die Hannoveraner jetzt nicht beleidigt? Nun, einerseits hatte der Mann ja recht, und zweitens war die Aktion üppig mit künstlerischen Bezügen ausgestattet, einerseits zum Schriftsteller Karl Jakob Hirsch und seinem Roman »Kaiserwetter«, lokale Bezüglichkeiten fehlten da auch nicht, und zweitens zum berühmtesten hannoverschen Künstler Kurt Schwitters, der schließlich der Erfinder des Verfahrens war, Abfall zu Kunst zu machen.

Die Aktion Leine-Entrümpelung zog sich ab 1977 in mehreren Schüben über etliche Jahre hin. Zu diesem Zeitpunkt hatte János Nádasy die Kunstseele der Hannoveraner offenbar schon ausreichend kennen und einschät-

zen gelernt. Sie sind durchaus geduldig, wenn man sie richtig anspricht. Sie schlucken sogar eine Beleidigung, wenn man den Affront künstlerisch aufzuwerten versteht. Gleichwohl war die provokante Aktion nicht risikolos. Der Name Kurt Schwitters war damals in Hannover längst nicht so populär wie heute. Nur Kenner und Kunstfreunde kannten und schätzten ihn, obwohl der hohe Stellenwert des Merzkünstlers in der Kunstgeschichte längst unbestritten war. Dass ihn heute in seiner Heimatstadt Hannover fast jeder kennt, hat nicht unwesentlich mit der Medienpräsenz dieser Aktion zu tun, die von der damaligen Kunstvereins-Direktorin Katrin Sello aus eben diesem Grund unterstützt wurde, und mit weiteren Aktionen von János Nádasdy, die man getrost eine Hannover-Kampagne für Kurt Schwitters nennen darf. Ich kann zwischen Schwitters und Nádasdy zwar keine künstlerische Ähnlichkeit entdecken, jedoch gibt es viele Details und Anstöße, die Nádasdy zu eigenen Bildwerken veranlasst haben. Deswegen wird über dieses Kapitel später noch mehr zu sagen sein.

Schauen wir zuerst auf die dritte große Aktion, die als stationäre Außenplastik mit dem Namen »Waldfrieden« begann und sich zu einer skandalbewegten Geschichte auswuchs. Im Oktober 1990 tagte in der Stadthalle Hannover ein Umweltkongress, die richtige Adresse für eine gewaltige Provokation aus Baumstämmen und Schrottwürfeln, locker gebündelt zu einem monumentalen Strauß der Fäulnis und Verrottung, Schreckbild böswilliger Landschaftsvernichtung. Das kolossale Objekt sah kompromisslos hässlich aus, aber auch bedrängend pathetisch. Die geduldige hannoversche Öffentlichkeit war an Zumutungen größeren Kalibers inzwischen gewöhnt, nicht aber die Müllabfuhr. Am fünften Tag hatte sie das Ärgernis vor der Stadthalle abgeräumt und ihre Hände in Unschuld gewaschen. Konnte ja kein Mensch ahnen, dass das Kunst war. Ob man ihnen das glaubte oder nicht, war ganz egal. Nach dem Auftraggeber wurde auch nicht gefragt. Das Spiel war in Hannover längst eingespielt. Wenn Kunst der Wirklichkeit zu ähnlich wurde, wurde sie speziell von der Müllabfuhr nicht mehr erkannt bzw. gerade dann gezielt erkannt und vernichtet. Mehrfach hat es den Bildhauer Hans J. Breuste getroffen, und die betroffenen Werke waren nicht die schlechtesten. Offenbar verstehen die Müllmänner doch was davon. Aber Ursachen- und Motivationsforschung gehören hier nicht zum Spiel, das immer gleich funktioniert: eine Minderheit ärgert sich, eine andere Minderheit freut sich, der Mehrheit ist es egal. Die Medien haben Futter, man schreibt ein paar Leserbriefe, und dann ist die Luft raus.

In diesem Fall folgte jedoch ein Nachspiel, das kuriose Züge entwickelte und dem »Waldfrieden« noch mehr Schlagzeilen und einigen Stadtklatsch einbrachte. Die offenkundige Peinlichkeit der Kunstvernichtung durch eine staatsnahe Institution rief den damaligen Niedersächsischen Ministerpräsidenten und späteren Bundeskanzler Gerhard Schröder auf den Plan, der sich öffentlich zum Anwalt der Kunst machte und János Nádasdy die Möglichkeit anbot, das vernichtete Werk an anderem Ort neu aufzubauen. Dass dieser Ort dann ausgerechnet ein Rasenstück vor dem Kulturministerium war, führte zu einiger Belustigung, zum Beispiel zu der satirischen Verdächtigung, hier stünde »Waldfrieden« endlich unter der direkten Aufsicht der Kulturministerin Helga Schuchardt, hinge somit an Schröders kurzer Leine, und sei vor der Müllabfuhr bestens geschützt. Das war ein unfairer Joke, denn Schröder

Wegen Ministerpräsidenten-Konferenz keine Nadasdy-Skulptur mehr

Müllmänner räumten den „Waldfrieden“ ab

VON CLAUDIA BREBACH
HANNOVER. Als der hannoversche Materialkünstler und Maler Janos Nadasdy gestern morgen um zehn Uhr zufällig an der Stadthalle vorbeikam, glaubte er seinen Augen nicht zu trauen: Mitarbeiter von Fuhramt und Feuerwehr waren eben dabei, seine Großplastik aus Müll und toten Bäumen (Titel: „Waldfrieden 2000“) zum Abtransport zu zerteilen. Der entsetzte Ungar, unbeirrbarer Schöpfer mahrender Müllkunstwerke und Wahlkampfhelder Ministerpräsident Gerhard Schröders (SPD), stoppte die Zerstörungsaktion.

Die verdatterten Männer von der Müllabfuhr gestanden dem Künstler, ein Mitarbeiter von Stadthalenchef Hans-Georg Praschak habe das Fuhramt gerufen.

Praschak gestern zur NP: „Die temporäre Plastik sollte ohnedies nach der Deutschen Forsttagung am Wochenende an einen anderen Platz in Hannover gebracht werden. Aus der Staatskanzlei kam die Bitte, das Ding vor der Ministerspräsidentenkonferenz zu entfernen.“

In vorausgehendem Gehorsam hatte – so fand die NP heraus – ein Beamter der Staatskanzlei Nadasdys gigantisches, morbides Ikebanagesteck offenbar als zu unfeinen Anblick für die Länder-MPs mißbilligt. Der mit den Tagungsvorbereitungen beauftragte Regierungsbeamte bat deshalb um Entfernung des störenden Objektes.

Ministerpräsident Gerhard Schröder, laut Wahlaussage der Kunst besonders zugetan und Nadasdy allemal, reagierte auf die Zerstörungsaktion gestern „mit Stirnrünzeln“. Sein Pressesprecher Joachim Werren: „Dem Ministerpräsidenten war nicht klar, was da über eine nachgeordnete Ebene entschieden wurde. Es tut ihm sehr leid.“

Künstler Nadasdy, dessen Aktionschritt aus der Leine nach dem Altstadtfest im August schon einmal von einem Reinigungsunternehmen auf die Müllkippe gebracht wurde, zur NP: „Ich werde Anzeige wegen mutwilliger Zerstörung erstatten. Es steht ein großes Schild an der Plastik, man hätte Bescheid sagen können. Niemand darf Menschen oder Objekte entfernen, weil sie ihm lästig sind. So etwas kann vielleicht in einem anderen System geschehen, aber es darf nicht in der Bundesrepublik passieren. Das ist brutal und hat alltagsfascistoiden Touch.“

„Waldfrieden 2000“ hatte Nadasdy im Auftrag von Forstamtsleiter Gerhard Dirscherl für die Forstleute-Tagung vor der Stadthalle aufgebaut. Die Plastik sollte demnächst in Steuermiege aufgestellt und bis dahin hinterm Eisstadion gelagert werden.

„Waldfrieden 2000“
Janos Nadasdy
Freiplastik aus 10 Baumstämmen:
Fichte, Rotbuche, Robinie, Eiche, Hainbuche
und 27 Schrottwürfel.
Zusammengerepflerte Autos und Dosen
1990
Durch Spenden der Firmen:
BULL AG ■ Köln · Wilhelm Tümmel, Wunstorf
Müller · Deneke, Wunstorf

Hinweisschild sagt deutlich: Dies ist Kunst. Foto: Otte

Stichwort

Die Bilder gleichen, die Vorgänge häufen sich: Kunst ist im Stadtbild Hannovers offenbar immer dann Gewalt ausgesetzt, wenn sie dem Wunsch nach unauffälliger Schmuckheit nicht entspricht. Die unselige Tradition der Ereignisse: Der Kampf um die Nanas, der Abtransport von Breustes Kiessieb auf eine Baustelle, anonym beschmierte Objekte im öffentlichen Raum, Nadasdys zweimaliger Verlust von Plastiken.

Im aktuellen Fall hat die Zerstörungsaktion eine pikante Variante: Im Hause des kunstbegeisterten Ministerpräsidenten hapert es offenbar mächtig an effektiver Informationspolitik. Ein Mitarbeiter schaltet und waltet nach eigenem Gusto. Niemand ist gezwungen, Kunst an sich zu beschwärmen. Man darf sie wie Architektur, wie Mode, wenn einem weder Sinnlichkeit noch Verstand danach stehen, ablehnen. Aber wer käme deshalb auf die Idee, Hannovers Bausünden oder Kaufhausangebote zu zerstören?
bach



Vorher: Nadasdy präsentiert sein „Waldsterben“. Foto: Spolvint



Nachher: Das „Waldsterben“ ist abgeräumt. Foto: Otte

ders Engagement war ernsthaft, das belegte er mit einem Katalogtext und einer Eröffnungsrede, die ein Plädoyer für kritische Kunst war, auch für diese ruppige Ästhetik, die dem nicht minder ruppigen Thema Umweltzerstörung angemessen sei. Natürlich fand die unfreundliche Plastik auch in der Kulturbehörde keine dauerhafte Gegenliebe, sie war ja auch nicht darauf angelegt, sich Freunde zu machen. So baute Nádasy bald eine dritte Version auf dem Gelände des Hannover-Kollegs, wo er als Kunstlehrer seinem Brotberuf nachging und das Umfeld selbst unter Kontrolle hatte. Auf diese Weise bekam »Waldfrieden« über eine lange Zeitspanne hinweg eine Dauerpräsenz in den Medien, die die Wanderschaft der Monsterplastik durch alle drei Stationen verfolgten und vielfach kommentierten. So viel öffentliches Echo hätte der Künstler niemals vorausplanen können. Er verdankte es paradoxerweise der Müllabfuhr, die das Thema eigentlich hatte unauffällig begraben wollen, und einem Ministerpräsidenten, der sich nicht erwartungsgemäß verhielt. Wenn die Kunst auf die Straße geht, kann sie was erleben.

Ich sagte schon, dass ich János Nádasy nicht primär für einen Aktionskünstler halte und meine Vorlieben, sein Gesamtwerk betreffend, ganz woanders liegen. Dieser Exkurs sollte aber an drei herausragenden Beispielen zeigen, wie er sich auch auf diesem Gebiet entwickelt hat. Von »Wohnsperre« bis »Waldfrieden« wird deutlich, wie sein Spiel mit der Öffentlichkeit an Sicherheit und Virtuosität gewonnen hat. Zunehmendes Gefühl für das, was den Medien schmeckt und womit man sie locken kann, vorausgreifende Einschätzung der öffentlichen Meinung, wachsendes Geschick im Umgang mit Institutionen und Behörden, und schließlich der Mut zu tollkühner Improvisation, wenn etwas aus dem Ruder läuft; die Summe dieser Fähigkeiten und Erfahrungen hat ihm größtmögliche Resonanz gesichert. Sein Spiel so zu spielen, dass am Ende ein Spitzenpolitiker sich ungefragt für ihn ins Zeug legt, das kann man nicht lernen, dazu gehört auch ein bisschen Glück. Aus diesen Aktionen lässt sich aber auch eine Eigenschaft ablesen, die ebenfalls in Teilen seines bildnerischen Werks zu finden ist: János Nádasy hat eine ausgeprägte Affinität zur Straße und zu einer subversiven Form der Öffentlichkeit.

Die Aktion »Wohnsperre« hatte einen sehr direkten Zusammenhang zu vielen Bildern, die Nádasy Anfang der 70er Jahre herstellte. Genau genommen waren die Hauptgegenstände dieser Zeichnungen und Drucke in dem ruppig gezimmerten Käfig, den er während des Altstadt-fests 1970 öffentlich bewohnte, schon konkret vorhanden. Bretter, Latten, Schilder mit Geboten, Warnungen und Verboten, Maschendraht und immer wieder diese rot-weiß-schräg gestreiften Absperrbaken tauchten wohlkomponiert in den Farbstiftzeichnungen und Siebdrucken auf, die sich gut verkauften. »Zeichen der Straße« hat der Künstler sie später genannt, alle diese Schilder und Sperrsymbole für alles, wo man nicht hingehen kann und was man nicht darf. Auch die Stadtverwaltung Hannover griff gern zu, und so schmückten solche Bilder bald auch jene Amtsstuben, in denen solche Gebote und Verbote erfunden werden, für die man solche Schilder und Sperrsymbole braucht. Es war wohl nicht so sehr die kritische Symbolik, die zum Ankauf reizte, denn die meisten dieser Bilder hatten eine andere, auffällige Eigenschaft: Sie waren auf optisch attraktive Weise kunstvoll, sie strahlten eine blitzblanke Ästhetik aus, und die Serigrafien ließen erkennen, dass hier ein exzellenter Drucker am Werk war. Wer das kaufte, machte nichts falsch.

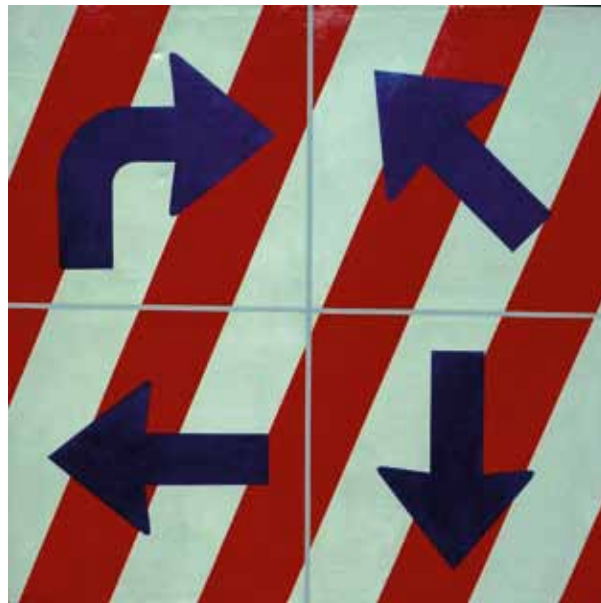
Unfall, 1969, Pittkreidenzeichnung und Fettkreide auf Büttlen, 120x85 cm





Sperriges Bildobjekt, 1969, Holz, Filz,
Lackfarbe, 150x170x30cm

Ein neuer Künstler hatte die Szene betreten, man versuchte ihn zu verorten. Bei manchen seiner Arbeiten war ein Realismus offenkundig, der aber nicht den neurealistischen Tendenzen glich, die damals, zumeist von Berlin ausgehend, in Westdeutschland unterwegs waren. Seine »Zeichen der Straße« hingegen, die so plakativ und zupackend den Betrachter ansprachen, schienen eine Nähe zu den großen globalen Tendenzen zu haben, die damals noch in der Luft lagen. Pop-Art war längst über den Zenit hinaus, aber nachwirkend präsent in Werbung und Entertainment. Op-Art war auch schon am Abklingen und schickte sich an, denselben Weg zu gehen. Auch in diesem Umfeld war das Zeichenhafte und Signalhafte optisch aggressiv herausgekehrt worden. Im Nachhall der globalen Trends blühten in Deutschland kleine Avantgarden auf, die meist von ambitionierten Galerien wie Markenzeichen verkündet und gepflegt wurden, und dann wurden viele Grafiken aufgelegt und verkauft. Der



Richtungsweisend, 1973, Lackfarbe auf
Leinwand, 150x150cm



Straßenbild Hannover, 1970



Waterloo II, 1989, Mixed Media auf Leinwand, 65x87cm

Kunstmarkt übte das Trendsetting und probierte, meist begleitet von anspruchsvollen ästhetischen Theorien, neue Positionen aus. In Süddeutschland wurde eine Variante von »Hard Edge« gepflegt; man trieb das Ausblocken der Bildfläche mit großen homogenen Farbflächen so weit, dass diese Kunst fast im Design und der Kunst am Bau aufging und bald wie reine Schildermalerei ausschaute. Einige Puristen haben dann nur noch Blech lackiert, schließlich ging auch dieser Avantgarde die Gefolgschaft aus.

Man müsste schon Gewalt anwenden, um Nádasdys Schilder-Bilder der frühen 70er Jahre mit einem der damaligen ästhetischen Umtriebe auf der westdeutschen Szene in Verbindung zu setzen; gleichwohl wurde es versucht. Er selbst hat solche Vergleichsversuche stets zurückgewiesen auf eine lapidare Art, die erkennen lässt, wie wenig er mit Avantgarden, Strömungen und Schulen im Schilde führt. Was ihn zu diesen Bildern führte, sei nicht die Suche nach einer Kunstform gewesen, sondern eine reale Begegnung: Die

Zeichen der Straße standen vor jedermanns Haustür, denn »damals wurde in Hannover die U-Bahn gebaut«. In der Tat war die Stadt für lange Zeit eine große Baustelle, ein Schilderwald und Sperrgebiet gewesen. So einfach kann der Zugriff auf Realität sein: Man geht vor die Tür und guckt.

Für einen wie Nádasy hat die Realität immer Vorrang, das Bild entsteht zuallererst durch Sehen. Erst danach stellt sich die Frage nach Darstellungsart, Stil und Technik. Das ist durch die Jahrzehnte so geblieben. Auch wenn der Künstler sich später in freieren Kompositionen auf verschiedene Weisen der Abstraktion einließ, war Realität immer die Bildquelle und blieb auch im Endergebnis präsent, sei es vordergründig, hintergründig oder untergründig. Der Zugriff auf Realität kann auch hochkomplex sein. Wirklichkeit kann sich tiefgreifend verwandeln durch einen Prozess des aktiven Sehens, der die Realität in besondere Stimmungen und Atmosphären taucht, sie mit Bedeutungen und Faszinationen auflädt, die nicht hineingemalt sind, sondern aus dem ursprünglich gesehenen Bild herausgeföhlt wird. Das hört sich fast nach Halluzinationen an oder nach einem bewusstseinsweiternden Trip. Übertreibe ich? Nein, auf die stärksten seiner »Bunkerbilder« trifft es zu.

Die Bunker des Atlantikwalls, Adolf Hitlers Bollwerk gegen die erwartete Invasion im Zweiten Weltkrieg, wurden zu einem zentralen Motiv in Nádasy's Werk. Nach einer Reihe von Bildern, die zuerst als Zeichnungen nach der Natur entstanden, entwickelte sich das Bunkermotiv zu einer Chiffre der menschlichen Existenz, die in weite Teile seines späteren Schaffens Eingang fand. Es muss ein Schlüsselerlebnis gewesen sein, eine Herausforderung an das oben beschriebene aktive Sehen, was sich 1972 bei einem Urlaub in Dänemark abspielte. János Nádasy schildert das unverhoffte Ferienerlebnis so: »An der Westküste Dänemarks, in Sondervig ankommend, ging ich gleich spazieren. Als ich auf eine Düne stieg, um das Meer zu sehen, stieß ich als erstes auf jene kolossalen Bunkerbauten. Gleich etwa zehn Stück auf einem Haufen, eine Kommandostelle. Später ging ich den ganzen Strand entlang, kilometerweit ein Bunker nach dem anderen. In einer grandiosen Küstenlandschaft sah das völlig absurd, deplatziert und bestialisch aus. Da der Feind bekanntlich ganz woanders herkam, sahen die Formen, Ecken und Kanten unbeschädigt und geradezu gepflegt aus. Die strengen architektonischen Formen, die plumpe Schwere der Beton-Ungetüme, teilweise ins Wasser gerutscht, die weichen Formationen der Sanddünen, diese Gegensätze haben mich malerisch wie auch historisch und metaphorisch sofort gepackt, geradezu fasziniert. Ich kaufte Farben und fing an zu arbeiten.«

Es entsteht eine Art gemaltes Reisetagebuch mit anfangs sehr lockeren Skizzen, die sich mit Aquarellfarben bewölken, aber nie ihre Leichtigkeit verlieren. Bunker bilden Ensembles, die in den Dünen dümpeln, schwanken oder tanzen, mit ihnen tanzen die Assoziationen. Mal sehen sie aus wie verfallende Grabsteine auf Friedhöfen, mal wie noch bewohnte Siedlungen, die gerade schlafen. In einer detailreich ausgeführten Buntstiftzeichnung scheint sich ein prähistorisches Gemeinwesen zu entfalten, freigelegt von Archäologen, die mit der Ausgrabung noch nicht fertig sind. Vielleicht bläst der Wind bis morgen alles wieder zu. Die Anmutungen reichen bis in die Antike und ins Archaische zurück, vom Weltkrieg erzählen sie nicht. Auf einigen Bildern scheinen sogar Außerirdische gelandet und Bunker ihre Flugobjekte zu sein, so surreal fantastisch, so magisch ist das Licht aquarelliert. Alle Bilder sind in

Manöver, 1973, Farbstiftzeichnung auf Karton, 60x80cm



Stille getaucht, der Grundton ist lyrisch, nie dramatisch oder gar martialisch, wie es der Gegenstand nahelegen würde. Warum geht der Künstler ein schweres Thema so leicht an?

Weiß doch jeder: Bunker sind die letzte Bastion des Lebens. Sie sind oft die Orte des Sterbens, das sie verhindern sollten. Schutz kann auch heißen: lebendig begraben sein. Der letzte Kampf ist verzweifelt. Das ließe sich noch pathetischer beschreiben, aber lassen wir das, man bekommt nur Schaum vor den Mund. Und hätte am Ende nicht mehr gesagt als diese stummen Gegenstände von selbst erzählen, auch in Nádasy's Bildern. Die Bilder sind vermutlich deshalb so still, um den Bunkern nicht dazwischen zu quatschen. Das Drama, das ihnen innewohnt, braucht keine zusätzliche Dramatisierung. Es wirkt intensiver auf dem Hintergrund der Nachdenklichkeit. Ein heißes Thema braucht einen kühlen Kopf. Nádasy wusste natürlich, dass er mit dem Feuer spielt. Dass er »absurde und bestialische« Szenen mit hintergründiger Absicht vordergründig ästhetisiert, Tod und Vernichtung zu Stillleben formt und Kriegsschauplätze wie romantische Landschaften aussehen lässt. Bilder und Bildtitel stehen oft in krassem Widerspruch, manche Bilder bersten von dieser verschwiegenen Dialektik, ohne dass sie dazu Titel bräuchten. Und dieser vertrackte Widerspruch steckt auch im Gegenstand selbst: in den Bunkern des Atlantikwalls.

Die sind für den Krieg gebaut und danach, soweit die Festungen in Frankreich und Dänemark nicht geschleift wurden, zumeist unbenutzt zu Denkmälern geworden. In einigen Regionen werden sie sorgfältig gepflegt und wie Museen betrieben, sind auch Ziele für Touristen. Und damit wurden die primitivsten Bauformen der Architektur, plumpe Kästen und Halbkugeln aus Beton, zu ästhetischen Objekten, denen man aufgrund ihrer Intention und Geschichte eine hohe Aussagekraft nicht absprechen kann. Die Faszination der Objekte und des Ortes, die János Nádasy in Dänemark und später in der

Bretagne spürte, die jeder Besucher dort spürt, muss auch mit der seltsamen Frage zu tun haben, ob Krieg eine Ästhetik hervorbringen kann. Kann Krieg auch Kunst? Weil das so absurd klingt, fragen wir mal bei den Surrealisten nach, die sich zwischen den Weltkriegen zum Thema Krieg, Gewalt und Kunst weit hinausgelehnt haben.

»Hitler ist der größte Surrealist.« Dieser Satz geisterte als Provokation durch die Kunstgeschichte des vorigen Jahrhunderts und hat heute im Internet noch immer Hochkonjunktur. Hat ihn nicht André Breton in die Welt gesetzt, oder war es Salvador Dalí? War nicht auch dieser Satz »völlig absurd, deplatziert und bestialisch«? Hätten gewaltbereite Surrealisten ihn auch nach dem Zweiten Weltkrieg noch propagiert? Breton hielt es für die konsequenteste surrealistische Aktion, bewaffnet auf die Straße zu gehen und wahllos in die Menge zu schießen, man bräuchte dazu nicht mal einen Krieg. Heute tun das nicht Künstler, sondern Amokläufer und religiös Vernarrte, die mit manchen Künstlern nur gemeinsam haben, dass sie sich für Auserwählte halten. Das traf auch auf Hitler zu. Als Fachkräfte für Größenwahn können sich Politiker, Künstler und andere Erleuchtete oft die Hand reichen.

Was hat das mit dem Atlantikwall zu tun? Nicht viel, aber mehr als nichts. Auf keinen Fall sind die Bunker künstlerischer Surrealismus oder Großtaten der Baukunst zu Kriegszeiten. Sie sind reale Zeugnisse des kriegerischen Größenwahns, der erst zu Friedenszeiten in seiner unglaublichen Dimension erkennbar wird, wenn der Vernichtungswahn verfliegen ist und keiner mehr versteht, was gestern war. Da stehen sie nun banal und hässlich herum, geradezu unschuldig, weil sie nicht mal zum Einsatz gekommen sind. Sind so etwas wie tragische Objekte geworden, stellvertretend für die Tragödien von Völkern. Sind unverdient zu der Ehre gekommen, Denkmäler zu sein. Das haftet ihnen an, ob man ihre Geschichte nun kennt oder nicht. Kunst sind die Küstenbunker nicht, aber der Wahnsinn, den sie ausdünsten, eignet sich zum Stoff für Kunst und Nachdenken.

Das Bunkermotiv ist in Nádasyds späterem Werk auf Wanderschaft gegangen und hat sich vielfach verwandelt. Der Künstler ließ sich nicht auf philosophische Deutungen des Bunkermotivs ein, was nur Intellektuellenfutter gewesen wäre, sondern hielt sich ans Sichtbare und Fühlbare, drang ins Materielle ein, erforschte Stein und Beton und entwickelte eigene Techniken zur Darstellung ihrer Wucht und Schwere. Waren die frühen Bunkerskizzen noch leicht und schwebend wie in Fantasieräumen angesiedelt, so bekamen die Nachfolger in den 90er Jahren eine unerhörte Physis. Das Material wurde schwer und konkret; die Bilder unterstrichen damit, dass »concrete« der englische Name für Beton ist. Wuchtig gruppierten sich die Kuppeln und Kästen zu dichten Kulissen, die nicht mehr in Sand, Wind und Wellen schwammen, sondern Landschaft nicht brauchten, Natur nicht mehr zuließen. Die Welt war zugestellt und eingemauert, nur ein schmales Stück Himmel blickte noch über die allgegenwärtigen Wände hinweg oder zwischen den Klötzen hindurch, manchmal durchgestrichen von einem Kondensstreifen. »Überflieger« hieß dann so ein Bild, ein anderes hieß »Kraftwerk« (S. 85) und spannte sich als Panorama über fünf Meter Breite, ausgeführt in »Mixed Media«. Nádasyd leistete sich jetzt eine beachtliche Monumentalität und ausgefeilte Drucktechniken, die fast vergessen machen konnten, dass es sich »nur« um Bilder handelte. Die Steine rochen nass und feucht, schwitzten eine kalte, ölige Nähe aus;



Aussichten, 1984, dreiteilig, Farbstiftzeichnung und Asche auf Karton, 102x210 cm

ihre feinporösen Oberflächen wirkten dreckig verwittert und doch sinnlich so attraktiv, dass sie zum Berühren verlocken konnten. Nádasy hat in jenen Jahren verschiedene Techniken wie Siebdruck und Lithografie verwendet, hat Schicht auf Schicht gelegt, mit Pinsel oder Buntstift hineingemalt, wodurch die Drucke zu Unikaten wurden, hat auch Asche in die Farben getan, um die Materialität der Oberflächen zu steigern.



Friedliche Bunker, 1973, Søndervig Strand/ Dänemark, Aquarell auf Bütteln, 32x45cm

Hatte Nádasy Realismus der frühen Bunkerbilder fantastische, sogar romantische Züge gehabt, so widmete er sich jetzt rüder Gegenwart und einer neuen Form von Größenwahn. Einzelne Kompositionen sind fast abstrakt angelegt, aber immer halten sie am konkreten Material fest. Wenn einige dieser Bilder »babylonisch« wirken, so scheint mir auch dies ein Reflex auf die Gegenwart zu sein, denn gerade hatte der Städtebau eine babylonische Phase und eine Besoffenheit in Beton hinter sich gebracht, die keineswegs ausgestanden ist, sondern sich heute in Glas und Stahl fortsetzt. Mag dieser Betrachtungswinkel auch eng erscheinen, ich halte es für zulässig, Nádasy Bilder, die auf die Bunker folgten und sich daraus ableiteten, als Städtebilder zu sehen. Künstlerische Architektur fotografie kommt manchmal zu ähnlichen anmutenden Ergebnissen. Überraschend auch dies: Im Katalog einer Nádasy-Ausstellung ist das schlichte Motiv einer modernen Hausfassade, Sichtbeton mit Fensterrahmen in Nahaufnahme, so harmlos und selbstverständlich in den Kontext eingereiht, dass es nicht den geringsten Gedankensprung auslöst, obwohl es auch aus einer Hochglanz-Präsentation eines Architektenbüros stammen könnte. Wir blättern also in diesen Bildern wie in einem Architektenkatalog, der neben Reklame auch die begleitenden Träume und Alpträume enthält. Die neue Realität, mit der wir es hier zu tun haben, heißt: Bunkerbau zu Friedenszeiten.

Das kann aber noch nicht alles sein. Umweltkunst oder Architekturkritik mögen von ehrenwerten Motiven angetrieben sein, Kunst sind sie deswegen noch nicht. Alles, was leicht verbalisierbare Botschaften enthält und gut in die öffentliche Diskussion passt, weil so viele dasselbe sagen, braucht eigentlich keine Bilder. Wenn es nur darum ginge, warum hätte sich ein Künstler dann so darum bemühen müssen, die Steine buchstäblich zum Stinken zu bringen. Nádasy hat in vielen dieser Bilder eine bedrückende Grundstimmung geschaffen, die über plakative Kritik und Warnung hinausreicht, die nicht nur politisch, sondern existenziell ungemütlich ist. Schauen wir uns mal ein Detail an, den Blick durch einen Sehschlitz, der weder einen Durchblick noch einen Ausblick zulässt. Man kann sich als Insasse eines Einmannbunkers, zu dem man als Betrachter des Bildes aus dieser Zwangsperspektive unweigerlich wird, einem Untergang wie in Samuel Becketts »Endspiel« ausgesetzt fühlen, wo Hamm und Clov, die Übriggebliebenen, in ihrem Kabuff nur durch ein Fensterloch mit einer Außenwelt verbunden sind, die keine mehr ist. Da will keiner mehr raus. Da will auch keiner mehr rausgucken. Freiheitsdrang, was ist das? Dies ist nun kein Städtebild mehr, oder, wenn man an der Metapher festhalten will, der Endzustand einer Stadtflucht, der die Stadt abhanden gekommen ist. Das ist Weltflucht, der die Welt abhanden gekommen ist. Das ist die letzte Bastion. Das ist Atlantikwall in Nahaufnahme.

Wie kann es, wenn man Endzeitfantasien erreicht hat, noch weitergehen? Kommt nach dem »Endspiel« noch irgendetwas? Man muss schon einen großen Gedankensprung wagen, um in Nádasy »Schwarzen Bildern«, die seit den späten 90er Jahren entstehen, noch eine Fortsetzung der Bunkerserie erkennen zu können, einen Sprung über das Ende hinaus. Die Bilder, die eigentlich schwarze Reliefs, Objekte, teils auch Raum-Installationen sind, zeigen einen Zustand, in dem alles vorbei ist, den endgültigen Blackout. Was von der Welt übrig blieb, ist mit schwarzem Bitumen übergossen, das nur noch kleine Durchblicke erlaubt: auf Gegenstände des Alltags, die sinnlos weiterfunktio-

nieren. Die Uhren ticken noch, Displays und Bildschirme blinzeln durch die zähe Suppe, man hört noch Programme von Sendern, ohne sie zu verstehen. Obwohl diese Objekte kein Bunkermotiv darstellen, kann der Gedankensprung dem Betrachter vorgaukeln, er sei jetzt im Innern eines Einmannbunkers angekommen, dessen letzter Insasse nicht überlebt hat. Oder auf einem Arbeitsplatz, der verlassen und vergessen worden ist. Die Grundstimmung gleicht der in manchen Bunkerbildern, verschärft durch die schwarz glänzende Masse, die sich alle Überreste des Lebens einverleibt. Aber was blieb denn übrig? Abgewrackte Geräte, verbrauchtes Verbrauchergut, letzte Zeugen einer Zivilisation, der das Leben vorher schon ausgetrieben war durch blinden Apparatismus, durch Gedudel und Gequatsche, durch Geticke und Geblinke, durch Klick und Klack. In den Wellen der schwarzen Ursuppe aus Teer, deren Fließbewegung eine ganz eigene Ästhetik hat, versinken die letzten Datenbanken des Informationszeitalters, die Spiele und Spaßmaschinen. Sie piepen noch.

Bis hierhin hat sich in diesem beschreibenden Schnelldurchgang das Schaffen von János Nádasy viel übersichtlicher dargestellt, als es in Wirklichkeit ist. Wie könnte das auch anders sein, wenn man beim Berichten eigenen Vorlieben folgt, an ausgewählten Bildern und Themen entlangschreibt und darin nach einer linearen Entwicklung und zwingenden Gedankenströmen sucht. Wer sucht, der findet, und kann doch die Wirklichkeit verfehlen. Am Ende steht der Nádasy der »Schwarzen Bilder« da wie einer, der bei einer eigenen Form des Nihilismus angekommen ist und die Welt in Teer begräbt. Aber das ist er nicht, er geht jedenfalls in dieser schwarzen Weltsicht nicht auf und nicht unter. Es ist nur die lange Gedankenspur, die zu dieser düsteren Konsequenz geführt hat, es ist meines Erachtens der lange Schatten des Bunkermotivs. Sein Werk kennt aber auch andere Spuren und Schatten, andere Gedankenlinien, immer begleitet von anderen, oft selbst entwickelten Techniken, die sich aus wechselnden Inhalten ergaben. Springen wir also noch einmal weit zurück, um anderen Linien zu folgen.

1967 lagen Konflikte in der Luft. Einer davon entzündete sich an einer Collage, die dem Kunststudenten János Nádasy fast den Verweis von der Werkkunstschule Hannover eingebracht hätte. Wie das künstlerische Ärgernis entstand, schildert Nádasy so: »Ich fegte meinen Arbeitsplatz in der Werkkunstschule leer, nahm alles vom Tisch und klebte es auf: Farbtuben, Pinsel, Bleistift, Radiergummi, Fixativflasche, Glasscherben, Bananenschale, Butterpapier, Fotos, Zeitungen, alte Lappen und Schwamm. Ich gab dem Bild den Titel »Atelierrest – Hommage à Kurt Schwitters«. (S. 54) In der Jahresausstellung der Abteilung für freie Malerei im Sommer 1967 sollte dies mein Beitrag sein. Der Abteilungsleiter war sofort zur Stelle und forderte mich auf, das Bild abzuhängen, sonst müsse ich seine Abteilung verlassen. Eine Diskussion, die ich vor der Abteilung über Schwitters anzetteln wollte, verhinderte er.« Es bedurfte einer Intervention des Direktors Ernst Zietzschmann, um den Studenten János Nádasy vor dem Rausschmiss zu bewahren.

Die Collage war offenbar als Provokation empfunden worden und vermutlich auch so gemeint. Sie war die Spitze eines Eisbergs, der weitere Konflikte in der Tiefe verbarg. Einer wie Kurt Schwitters stand damals in der Werkkunstschule wie auch im Lehrbetrieb deutscher Akademien nicht auf der Agenda. Die offizielle deutsche Lehrkunst war zu großen Teilen noch mit der Deckung eines Nachholbedarfs beschäftigt, den die verkorkste Nazi-Phase in



Sender, 1992, Bitumen, Kabel, Radios einschaltbar, Holz, Metallrahmen, 103x78 cm

ihrer Entwicklung hinterlassen hatte. Viele Lehrer hatten die Realität gleich ganz abgeschafft und huldigten der reinen Abstraktion, gingen auf den Wolken von Tachismus und Informel. In solchem Umfeld konnte die strittige Collage nicht zur Repräsentativität einer Jahresausstellung der freien Malerei beitragen. Wahrscheinlich wirkte der provokante »Atelierrest« in diesem Kontext eher wie Marcel Duchamps Absage an »die Besoffenheit in Terpentin«.

Für den jungen János Nádasy war Realität in der Kunst unverzichtbar. Nach der Flucht aus Budapest im Gefolge des Ungarn-Aufstands 1956 und seiner stalinistischen Niederschlagung, nach weiteren politischen Chaos-Jahren bei den Großeltern in Uruguay und einem erneuten Fluchtdrama als Hilfsarbeiter auf einem deutschen Frachtschiff war er wie ein schwer gebeuteltes Abenteuerer hier angelandet. Mit politisch-existenziellen Erfahrungen im Gepäck, die für ein halbes Leben gereicht hätten und sich auf wenige Jugendjahre verdichtet hatten. In ihm drängten ganz andere Dinge nach Ausdruck, keine ästhetischen Wandelgänge. Fremd als politischer Asylant, fremd in der Sprache, noch fremder als Künstler, der auf der westlichen Szene keine Schnittstellen zum Anknüpfen fand, war es dann ausgerechnet der als unpolitisch geltende Kurt Schwitters, der ihn aus dem Dilemma holte. Schwitters, der ebenfalls Unverstandene, von den Nazis Verjagte, noch nicht Wiederentdeckte.



Atelierrest, Hommage á Kurt Schwitters, Werkkunstschule, 1967, Glasscherben, Zeitung, Farbtuben, Fixativflasche, Bananenschale, Bleistift, Pinsel usw. in Plexiglas-kasten, 37x51x5cm

Keiner wird Schwitters als Realisten bezeichnen wollen. Warum wandte der junge János Nádasdy, als er 1962 im Kunstverein die Ausstellung »Die Zwanziger Jahre in Hannover« sah, sich nicht einfach den Malern der »Neuen Sachlichkeit« zu, sondern entzündete sich ausgerechnet an einem Radikalen, der gegen alle Ströme schwamm? Nádasdys spätere Beschreibungen dieser Erstbegegnung lassen ahnen, dass hier ein innerer Urknall stattgefunden hat, obwohl seine spätere Kunst von Kurt Schwitters kaum beeinflusst war. Schwitters hatte ein radikal neues Kunstverständnis nicht nur geschaffen, sondern auch sein ganzes Leben diesem Kunstverständnis einverleibt. Seine Kunst trat mit dem Anspruch auf, Leben zu sein. Wenn es einen heute lebenden

Künstler in Hannover gibt, auf den das auch zutrifft, dann heißt der Timm Ulrichs, nicht János Nádasdy. Die Gleichung »Kunst ist Leben, Leben ist Kunst« hat aber auch Nádasdy mit großem Enthusiasmus aufgenommen. Die Formel bedeutete für ihn den freien Zugang der Realität zur Kunst, der damals aus der Mode gekommen war. Er hat damit dem Werkkunstschul-Streit um die Collage »Atelierrest« eine entscheidende Wendung geben können. Die Formel war aber nur der rationale Kern des Urknalls, mit dem sich argumentieren ließ. Darüber hinaus hatte er große stimulierende Wirkung auf ihn selbst. Für den jungen, noch suchenden Künstler dürfte das explosive Schwitters-Erlebnis ein Energieschub gewesen sein, eine Befreiung des Denkens und Schaffens und eine Ermunterung, den eigenen Weg zu gehen.

János Nádasdy mag eigenwillig sein, undankbar ist er nicht. So hat er seinem ersten Anreger Kurt Schwitters später noch einige Andenken gewidmet. Das Denkmal, das aus der schon beschriebenen Aktion Leine-Entrümpelung entstand, gehört dazu. Die in Hannover fortschreitende Wiederentdeckung und Popularisierung von Kurt Schwitters hat er mehrfach spektakulär unterstützt. Dass das Sprengel-Museum heute am Kurt-Schwitters-Platz steht, verdankt sich seiner Anregung und Hartnäckigkeit. Jahrelang trieb er sein Spiel der Behördenkorrespondenz mit Medienbegleitung, bis nach langer, wirrer Suche endlich ein akzeptabler Platz für ein Straßenschild mit dem Namen des großen Hannoveraners gefunden war. Es ist ein behördenfreundlicher Platz, weil kein Einspruch zu erwarten war, denn dort wohnte niemand, keiner musste seine Drucksachen und Briefköpfe ändern. Es ist aber auch ein schöner Platz zwischen Maschpark und dem Nordufer des Maschsees. Es ist schließlich ein idealer Platz, weil der einzige Anlieger, das Sprengel-Museum, durch Sammlung und Forschung inzwischen zu einem Kurt-Schwitters-Zentrum von Weltrang geworden ist. Nádasdys Aktion war eine öffentlich inszenierte Verwaltungskomödie mit überraschend glücklichem Ausgang.

1989 zeigte János Nádasdy im Sprengel-Museum den Grafikzyklus »Verschollen – Das Merzbild 1919« (S. 97), den einzigen, der sich thematisch auf Kurt Schwitters einließ. Er hatte ein altes Zeitungsfoto aus dem Jahr 1937 aufgetrieben, auf dem dieses Schlüsselwerk der Moderne missachtet im Hin-



Merzfragment, 1989, Serigrafie mit Zeitung
präpariertem Karton, 80x60cm. Aus der
Werkgruppe Verschollen – Das Merzbild
1919

tergrund hängt, schief und absichtlich verkehrt herum platziert, umgeben von Adolf Hitler und anderen Hakenkreuzlern bei einer Präsentation zur Ausstellung »Entartete Kunst« (S. 98). Man musste das Foto nicht kommentieren, das tat auch keiner, es kommentierte sich selbst. Es hing als eine Art Dokument für die öffentliche Hinrichtung eines Kunstwerks in der Grafikschau, die sich dem verschollenen, vermutlich vernichteten Merzbild auf respektvolle Weise anzunähern versuchte. Es existieren kleine Schwarzweißfotos vom Original, man hätte also eine gewagte Rekonstruktion versuchen können, aber was sollte das bringen? Nádasy hat in drei Dutzend Varianten immer nur das kompositorische Grundschema des Merzbildes verwendet und in seinen eigenen serigrafischen Techniken mit verschiedenen Inhalten gefüllt. Symbole, Texte und Zeichen, Fotozitate aus Hannover damals und heute, Weltgeschichte, Kunstgeschichte. Immer ein ganz anderes Bild, immer basierend auf dem Grundgerüst des Merzbildes, das so zum Ausgangspunkt für große historische Bögen wurde. Manchmal führten sie zu Nádasy selbst, auch zu Piet Mondrian oder zu Joseph Beuys. Nádasy zeigte den Merzkünstler als Dreh- und Angelpunkt für vieles, was nach ihm kam.

Im Schwitters-Zyklus wird eine komplexe Drucktechnik erkennbar, die einen großen Teil von Nádasy's Werk kennzeichnet. Sie zeigte ihre Stärken besonders beeindruckend in politisch-dokumentarischen Bildern zum Ungarn-Aufstand und zur Berliner Mauer, die im Winter 2010/11 in der Ungarischen Botschaft in Berlin ausgestellt waren. Das war eigentlich kein Drucken mehr, sondern die Integration des Siebdrucks in eine komplexe Art des Bildermachens, die fotografische und malerische Elemente mit dem Bildgeschehen verwachsen lässt. Bilder, die nach dieser Nádasy-Technik entstehen, enthalten zwar rudimentär noch das Prinzip Collage, weil sie aus Teilen montiert sind; aber die klassischen Werkzeuge Schere, Säge, Leim oder Kleister kommen darin nicht vor. Die Montage wird drucktechnisch erzeugt durch Schichtungen; Gedrucktes wird wieder zugedeckt durch meist transparentes Überdrucken mit der nächsten Schicht. Will man am Begriff Collage festhalten, weil das Ergebnis vordergründig so aussieht, so steckt auch das Gegenprinzip Décollage mit drin. Bilder erscheinen und verschwinden, Verschwundenes scheint durch. Dennoch unterscheidet sich das Verfahren wesentlich von allem, was gleichzeitig unter den Namen Collage und Décollage auf der Szene unterwegs war. Der Siebdruck ist auch nicht mehr ein Verfahren zur Herstellung von Aufwendungsgrafik, sondern eine Gestaltungstechnik von mehreren geworden, die zusammen immer zu Unikaten führen. Malen in das Sieb hinein, Zeichnen auf das Blatt, bevor der nächste Druckgang darübergeht, lassen vor dem Auge des Betrachters einen so nicht mehr wiederholbaren Prozess sichtbar werden, der entblättert und durchdrungen werden will. Soweit noch Geklebt in darin enthalten ist, ein Stück Wellpappe etwa oder ein Zeitungsfetzen, liegt es in tieferen Schichten begraben und zeichnet sich nur noch durch seine Konturen ab, oder es scheint auffällig durch wie etwas Vergessenes, das erinnert werden will.

Für diese Bilder gibt es keinen Gattungsnamen. Sie sind weder Gemälde noch Zeichnungen noch Fotos noch Collagen noch Druckgrafiken, aber



The big parade – Budapest 1956, 2006,
Serigrafie über Mixed Media auf Karton,
55x77cm, aus der Werkgruppe »Lenin in
Erklärungsnot – Budapest 1956«

von allem ist was drin. Ihre Struktur ist immateriell. Sie gleicht einem Schichtenmodell des Bewusstseins und eignet sich als bewegte und bewegende Kulisse für dramatisches Kopfkino; darum können die Bilder eine unerhörte Psychodynamik entwickeln. Sie graben im Gedächtnis, wo Gedanken und Erinnerungen sich so frei bewegen können wie kein Gegenstand auf der Welt. Die Technik hat etwas Filmisches, erlaubt ein Aufblenden und Abblenden von Erinnerungsbildern, Verläufe und Sequenzen, betreibt einen imaginären Bilderstreit, der durch Hineingemaltes, Farbblöcke oder Schraffuren, kommentiert, kanalisiert, auch behindert werden kann. Manche Schraffuren, Schwärzungen

oder Farbsperrern wirken so, als wehrte sich das Bewusstsein gegen Erinnerungen, die es doch zulassen muss.

Ein sowjetischer Offizier mit straffem Schritt und drohender Geste. Junge Aufständische auf einem Lastwagen mit dem Ausdruck des Siegeswillens. Diese beiden Fotoszenen aus dem ungarischen Volksaufstand sind die Haupt-Erinnerungsträger im Bilderzyklus »Budapest 1956«, der zum Stärksten gehört, was János Nádasdy in seiner speziellen Mixed-Media-Technik geschaffen hat. Die beiden Schwarzweißfotos haben nicht die kreischende Aktualität vieler damals verbreiteter Pressebilder. Sie sind noch nicht mal dominant platziert im farbigen grafischen Umfeld, sondern drängen sich, leicht vergraut, wie aus dem Untergrund hervor ins Rote, Graue, Blaue oder Schwarze. Auf manchen Bildern sind die Fotos so blass, als lägen sie noch im Entwicklerbad der Gedächtnisarbit. Die sie umgebenden Farben der Erinnerung brüllen nicht, oft glühen oder verglühen sie. Nádasdy, der als 17-Jähriger selbst zu den Straßenkämpfern gehörte, gräbt nach einem halben Jahrhundert diese Bilder aus dem historischen Gedächtnis. Warum leistet er sich nicht mehr Hautnähe, mehr Dramatik? Er müsste es doch alles darüber wissen. Er zeigt aber nicht das stürzende Stalin-Denkmal, keine Kampfhandlungen, keine Fahnen-schwenker. Die Bilder sind ohne Pathos und ohne bedeutsame Gesten. »Auf den Straßen ging die Gewalt. Lächelnd, nicht nackt.« Diese Gedichtzeile des jungen Enzensberger sagt etwas Ähnliches. Nádasdy zeigt die Gewalt auf der Straße, die Stiefel, die Drohung, die Gewissheit, dass es passieren wird. Die Bilder sind voller Spannung und Angst, Erinnerung an Spannung und Angst, sind Geschichte, Lebensgeschichte. Die Abwesenheit von Pathos und ideologischer Begleitmusik gibt ihnen Glaubhaftigkeit und ihre besondere Stärke.

Die Ausstellung in der Botschaft der Republik Ungarn hieß »Lenin in Erklärungsnot« (ein Bildtitel aus der Serie Budapest 1956) und zeigte auch Nádasdys Mauerbilder, markierte somit Anfang und Ende des Niedergangs der Sowjetunion und der politischen Erdrutsche im Europa des vorigen Jahrhunderts. Die »Berliner Postkarten« rund um die Mauer und den Mauerfall waren nicht so streng komponiert wie »Budapest 1956«, beschrieben aber dasselbe Grundgefühl: Die Gewalt auf der Straße. Die wachsende Selbstverständlich-



Bypass. Notizen aus dem OP, 1997,
Bleistift über Cutasept, 42x57cm, aus der
Werkgruppe »Operation Herz« Allgemeines
Krankenhaus St. Georg Hamburg

keit der Gewalt, je länger sie dauert. Die Absurdität der Gewalt mitten in der Stadt. Die Absurdität der Selbstverständlichkeit der Gewalt. Das ist ein Lebensthema in Nádasdys Arbeit über die Jahrzehnte hinweg, das auch die Bunkerbilder antrieb. Je genauer man seine verschiedenen Entwicklungen auf ästhetisch unterschiedlichen Wegen anschaut, desto leichter wird es, darin gemeinsame Grundhaltungen zu finden.

1996 bis 1999 entstand »Operation Herz« (S. 171), ein Projekt, für das Nádasdy ebenfalls eine eigene Bildsprache entwickelt hat. Die Bilder aus dem Operationssaal des Allgemeinen Krankenhauses Sankt Georg in Hamburg sind von einer spröden Ästhetik bestimmt, die hinter dem Thema respektvoll zurücktritt: Es geht um medizinische Überlebenskämpfe auf Operationstischen

und in Intensivstationen. Für den Künstler war die Erfahrung einer schweren Erkrankung vorausgegangen; der Vorlauf für das Projekt fand stationär im Krankenbett statt. Der Künstler zeichnete sich selbst bzw. das, was man von sich sehen kann, wenn man auf dem Bett liegt. Er zeichnete seine Bettnachbarn, verkabelte, kämpfende Körper im Dämmerzustand, röchelnder Mund, Schlauch in der Nase, Schlaf der Erschöpfung. Dabei verwendete er nur die Malmaterialien, die zur Verfügung stehen, wenn man ganz auf sich selbst und die Krankenhausmedizin zurückgeworfen ist. Mancher Blutstropfen war dabei, die Tinkturen der Wundversorgung und Hygiene, immer wieder das helle, stechende Gelborange von Cutasept, mit dem sich akzeptable Hauttöne pinseln lassen. Die Zeichnungen sind äußerst reduziert, nur wenige Bleistiftstriche reichen, um einen Körper und die wichtigsten Gerätschaften der Lebenserhaltung zu umreißen, manchmal vollenden zwei, drei Pinselstriche Cutasept das karge, damit auch gleich desinfizierte Aquarell. Es ist genau diese Kargheit, die den Bildern ihre Intensität gibt, denn sie entspricht dem Zustand der dargestellten Menschen, deren Vitalität auf das rudimentär Überlebenswichtige reduziert ist. Deswegen brauchen die Bilder keinen Kommentar, sie sind Kommentare.

Bei einer ersten Ausstellung »Krankenhäusliche Bettnachbarschaften« in Hamburg hat dieser Außenblick auf das Krankenhausgeschehen auch Ärzte fasziniert. Der Herzchirurg Prof. Jörg Ostermeyer eröffnete dem Künstler den Zugang in seine Arbeitswelt, und daraus wurde die »Operation Herz«, die 1999 im Hamburger LBK-Kunstkabinett und später auch in Hannover ausgestellt war. Auch zu diesem Zyklus gehören Zeichnungen, die manchmal Textnotizen enthalten, Schnellprotokolle von der OP-Front. Manche sind, später nachbearbeitet, Zeichnungen oder Aquarelle geblieben, andere wurden zum Rohstoff für sehr fremdartige Szenen in einer Technik, die Nádasdy »Serimonotypie« nannte. Manchmal dominieren die blassen Farben der Serigrafie, manchmal die bleichen Fotos aus dem OP, Schatten huschen, Bilder beginnen filmisch zu laufen. Vermummte bemühen sich um einen ebenfalls Vermummten, von dem nur das Operationsfeld zu sehen ist, das offene Knie, das freigelegte Herz. Manchmal sieht man hinter den Arztkitteln nichts mehr von dem Men-



Bettnachbar sieht fern, 1995, Farbstiftzeichnung, 58x42cm, aus der Serie »Bettnachbarschaften« St. Vinzenz Krankenhaus, Hannover

schen, dessen Leben sie gerade zu retten versuchen. So haben sich auf einem sehr frühen Nádasdy-Bild, als er noch den Sozialistischen Realismus gegen den Strich büstete, Arbeiter in Overalls dicht gedrängt über ein Objekt gebeugt, das man nicht erkannte, weil sie es in ihrem Eifer verdeckten. »Kaputt« (S. 62) stand darunter. Hier ist auch was kaputt. Was verbindet Arbeiter und Chirurgen?

Der Außenblick des fremden Betrachters solcher Szenen kommt von weit, weit her. Er kommt von den Rändern des Lebens, von der letzten Kante der Existenz, wo man den Tod noch fürchtet. Der mitfühlende Laie kann nicht anders, als im Vollbesitz seiner medizinischen Inkompetenz zum Erlebens-Komplizen des unsichtbaren Narkotisierten zu werden, um dessen Weiterleben die Vermummten ringen. In einem Ritual, das auf Außenstehende rätselhaft und unheilvoll wirkt, obwohl es doch gerade um Heilung geht. Die Blässe der Farben, das bleiche Licht, die Schatten schwankender Gestalten, die Drohkulisse der Geräte, die Ohnmacht, das Nichtverstehen. Es ist, als hätte der Dämmerzustand des Bettnachbarn aus den früheren Zeichnungen, oder ein Anflug davon, jetzt auf den Zaungast im OP und damit auf den Bildbetrachter übergegriffen, als müsste der sich jetzt mit dem begnügen, wozu seine nachlassende Wahrnehmung noch fähig ist. Wie lange hält er das noch durch? Hier schwindet Bewusstsein, ist schwer angefressen, kämpft mit drohenden Einschwärzungen, sucht nach Halt in feindlicher Umgebung. Die Sprache dieser Bilder, wenn man sie hören könnte, klänge heiser und brüchig wie allerletzte Worte. Und doch ist der Beobachter hellwach und aufmerksam genug, um diesen Zustand zu erkennen und zu gestalten.

Meine Streifzüge durch János Nádasdys Kunstschaffen haben bei aller formalen Vielfalt einige zentrale Konstanten sichtbar werden lassen, wiederkehrende Themen und Grundhaltungen. Themen wie die Deformation und Vernichtung der Natur durch Menschen, die Deformation und Vernichtung von Menschen durch Menschen. Wo er sich explizit politisch äußerte, zu Budapest oder Berlin, stand er auf der Seite der Unterdrückten und Verfolgten, agitierte aber nicht, ist keiner Ideologie verhaftet. Sein Widerstand gegen die Macht ist mehr als Kunst, ist Lebensgeschichte. Wenn sich sein Blick ins Existenzielle

weitet, wird er zum Fragenden. Seinem Blick auf die Welt ist etwas Distanziertes, Fremdes eigen, aber auch Zuwendung und Anteilnahme. Manchmal lächelt er gütig, vielleicht können nur Ungarn so lächeln. Manchmal sagt er aber auch, dass er sich als Fremder fühlt, als Ungar in Deutschland, noch immer, nach so langer Zeit. Wenn er seine Heimat besucht, was er oft tut, geht es ihm dort so ähnlich. Vielleicht ist es eine existenzielle Fremdheit des Künstlers in der Gesellschaft, in welcher auch immer, eine Fremdheit des denkenden Menschen in der Welt, ein Weg, auf dem man nicht ankommen kann. Wer ankommt, ist kein Künstler mehr oder kein denkender Mensch. Seine Bilder sind oft verbaut oder versperrt. Im Leben ist er gegen viele Sperren gelaufen, gegen Grenzen, über Grenzen hinweg, gegen Straßensperren, Barrikaden, Denksperren. Wo sie in seinem Werk auftauchen, können sie politische oder existenzielle Gleichnisse sein.



Bettnachbar erwacht aus der Narkose, 1987, Medizinische Hochschule Hannover Bleistiftzeichnung auf Papier, 42x58cm

Für mich waren die Streifzüge durch sein Werk am spannendsten an den Rändern, wo man Einzelstücke findet, die aus der Art geschlagen sind, die in

keine Kategorie passen und innerhalb seines Gesamtwerks mit nichts als sich selbst vergleichbar sind. Wie die beiden Blätter, mit denen ich diese Betrachtung begonnen habe, »Betreten auf eigene Gefahr« und »Niemandland«. Das Aufregende ist, dass solche »Solitäre«, die weitab von seinem sonstigen Schaffen zu liegen scheinen, doch ganz nah an ihm dran sind und seine zentralen Aussagen und Ausdrucksweisen enthalten, man muss sie nur ausgraben. Zum Schluss sollen jetzt noch zwei dieser einsamen Großkaliber folgen, die bisher wegen ihrer Unauffälligkeit und Schweigsamkeit durch alle Raster gefallen sind, auf die ich aber hier nicht verzichten will. Beide sind konventionelle Farbstiftzeichnungen ohne besondere Stilmerkmale, aber von höchster zeichnerischer Qualität, gewissermaßen klassische Kunstwerke.

Ein Stahlnetz liegt schwer in der Luft, ein Gespinst aus Fahrdrähten, Halteseilen, Isolatoren. Diese Farbstiftzeichnung von 1981 heißt »Dohle« (S. 60). Zuerst sah ich das nahezu in schwarzweiß gezeichnete Farbbild in einer Ausschnitt-Reproduktion, auf der, weil man für den Katalog ein Hochformat brauchte, die titelgebende Dohle abgeschnitten war. Erstaunlich: Dem Bild fehlte nichts Wesentliches, nur den Titel verstand man nicht. Auf dem Komplettbild sitzt der winzige Vogel am unteren rechten Rand auf einem Fahrdraht, und man hat schnell kapiert, warum er nicht flambiert runterfällt. Weil nämlich Dohlenbeinchen so kurz sind, dass sie keine nennenswerte Spannung abgreifen können. Neben dem Vogel ist ein rostiger Metallstreifen mit der Signatur »Nádasdy« wie ein technisches Typenschild an den Draht gelötet, bewacht von der wackeren Dohle. Hat hier der fleißige Künstler nach dem mittelschweren Wahnsinn, mit Farbstiften auf 70 mal 90 Zentimetern ein feinkörnig fotorealistisches Bild von Drähten zu stricheln zu wollen, seine durchgestandene Ochsentour mit einem kleinen Scherz gekrönt? Gewiss gehört der Dohle, dem einzigen Stück Leben auf diesem technischen Bild, seine Sympathie. Aber dem dreckigen Draht gehört seine ganze Liebe. Darum funktioniert das Dohlenbild auch ohne Dohle. Darum kann es als Beleg dafür dienen, dass Nádasdys zentrale Themen und Schaffensprinzipien, obwohl sie geistig-psychischer Natur sind, auch in reine Sachbilder einfließen können. Sie stecken im Blick des Künstlers auf die Welt, die Menschen und die Gegenstände. Sie sind in allen Bildern wirksam.

Nádasdy brauchte die Farbstifte nicht nur für den blassblauen Himmel, sondern auch dafür, dass der Draht nicht schwarz wurde, sondern dreckig. Das Netz ist so auf Spannung optimiert, wie es ein Foto nicht abbilden könnte. Man sieht das Eigengewicht, die zerrende Spannung der Seile und die Schwerkraft, die an der schwebenden Drahtklammer zieht. Die Dialektik von Leichtigkeit und Schwere hat Nádasdys Bunkerbilder in Bewegung gebracht. Im Dohlenbild wird sie sichtbar in ihrer reinen physikalischen Form, in der Trägheit schwebender Tonnenlasten. Ich glaube auch die Dialektik von Distanz und Anteilnahme in diesem Bild zu erkennen. Einerseits in der nüchtern distanzierten, präzisen Darstellung des Gegenstands, andererseits im nachspürenden, durchdringenden Blick auf die im Netzwerk wirkenden Kräfte. Ja, auch dreckige Stahladrähte können einer teilnehmenden Zuwendung bedürfen. Kein Gegenstand ist ihrer unwürdig. Sonst wäre die Zeichnung schlecht.

»In Grenznähe« (S. 214) heißt eine Farbstiftzeichnung aus dem Jahr 1987, die von Grautönen dominiert ist, das Wetter ist nicht gut und nicht schlecht. Das Schild »1 km« könnte die Grenze meinen. Ein Mann mit umgehängter Ka-

laschnikow schiebt sein Fahrrad in diese Richtung eine Wegbiegung entlang. Bedeutungslose Hügellandschaft, ein Mann von hinten. Woran soll das Auge sich festmachen? Es ist sein Gang. Eine Mattigkeit, die sich aufrecht hält. Der Soldat scheint mehr zu tragen als sein Körpergewicht und das seiner Waffe. Mich erinnert diese gehende Gestalt an eine Filmszene aus »Jules und Jim« von François Truffaut, die Liebesgeschichte zweier Freunde, die für dieselbe Frau entflammt sind und diesen aufregenden Zustand ohne Eifersucht als ihr gemeinsames Glück feiern. Weit hergeholt? Mag sein. Wäre da in einer Spazierszene der beiden Freunde nicht dieser Gang: Oskar Werner von hinten. Sein Glück rühmend, geht er seltsam beschwert und schleppend. Eine Mattigkeit, die sich aufrecht hält. Man ahnt, was er zu tragen hat, es bleibt aber in dieser Konstellation des schieren Glücks unsagbar. Ein Regisseur, ein Schauspieler, ein Zeichner muss schon sehr tief graben, um der Körpersprache Geheimnisse zu entreißen, die das Bewusstsein unter Verschluss hält. Dennoch bleibt das Geheimnis verschlüsselt, eine Antwort wird es nicht geben. Während der Film immerhin Spuren legt, verharrt die Zeichnung im Fragen. Ob der Soldat die Grenze erreichen wird, ob sie ein lohnendes Ziel ist, ob es sie überhaupt gibt, oder ob es auf seinem Weg kein Ankommen gibt, man kann es nicht wissen. Im Gang des Soldaten stecken existenzielle Fragen. In der Haltung des Zeichners steckt eine große, ruhige Distanz, aber auch sehr viel Anteilnahme.

Mir ist bewusst, dass dies eine riskant subjektive Betrachtungsweise ist, Irrtum nicht ausgeschlossen. Den zwingenden Zusammenhang der beiden Gehenden aus Film und Zeichnung kann ich nicht beweisen, gleichwohl ist er physisch vorhanden. Die beiden Gestalten sind in meinem Bildgedächtnis von Anfang an so eng verschaltet, dass, wenn ich die eine aufrufe, auch gleich

die andere kommt. Das könnte auch eine Fehlschaltung sein. Ich sagte aber schon, dass ich zu den unbewusst neuronalen Vorgängen des Sehens ein großes Vertrauen habe, auch wenn sie jeder Begründung spotten. Ich schätze nun mal Bilder, die zu halluzinierender Betrachtung verführen und Assoziationen schießen lassen, am allermeisten, denn mit ihnen fängt das Abenteuer Kunst erst an. Man sollte sich nicht allzu lange mit dem Erklärbaren aufhalten. Bilder, die ins Unbeweisbare hinein transzendieren, sind in der Kunst nicht die Regel, sondern die Ausnahme. Zum Glück war beim Streifzug durch János Nádasdys Arbeiten die Trefferquote hoch, aber damit auch die Gefahr, sich bei Deutungs-Abenteuern auf unsicheres Terrain zu versteigen. Sitzt man einem Irrtum auf, so muss man dem Kunstwerk immer noch das hohe Verdienst zuerkennen, ihn ausgelöst zu haben. Dann kann man, frei nach Kierkegaard, sich nur noch sagen:

»Glaub es oder glaub es nicht, du wirst beides bereuen«. Man kann aber auch positiven Zuspruch bei Kurt Schwitters finden: »Alles ist richtig. Auch das Gegenteil.«



Dohle, 1980, Farbstiftzeichnung auf Karton, 73x102cm

In Memoriam

Siegfried Barth verstarb überraschend – kurz nach der Fertigstellung dieses Textes – im Frühjahr 2013. Zu einer letzten Besprechung kam es nicht mehr. Das Kulturleben der Stadt Hannover hat in seiner Person einen wachen und kritischen Schöngeist verloren. Er begleitete meine Arbeit von Anbeginn an. Sein Urteilsvermögen, seine Einfühlsamkeit, seine Sachkenntnisse, Witz und Ironie, seine treffenden Beobachtungen, was in diesem Text auch gut zu lesen ist, haben mir unendlich viel Freude bereitet. Seine Beiträgen über Literatur, Theater und Kunst in der hannoverschen Neuen Presse sorgten im Kulturtreiben dieser Stadt stets für Lebendigkeit und kontroverse Diskussionen. Es fällt mir schwer zu wissen, dass Siggie nicht mehr unter uns ist.



Siggie Barth (links im Bild) von der Neuen Presse hört sich die Geschichte an wie das Skulpturale Objekt, Waldfrieden 2000 vor dem Kuppelsaal 1990 zerstört wurde. (Siehe Seite, Abb.)



Kaputt, 1976, Farbstiftzeichnung auf Karton, 102x73cm



Probebohrung, 1976, Farbstiftzeichnung auf Karton, 102x73cm

Jürgen Weichardt

Landschaft – Raum – Abraum

Zeichnungen, Druckgrafik

Künstler zu werden, war ein verständlicher Wunsch des jungen János Nádasdy – sein Vater war Maler. Zudem hatten die Eltern ein Kinohaus in dem kleinen ungarischen Ort Szigetszentmiklós gebaut, das im Jahr der Geburt von János den Betrieb aufnahm. Diese beiden Medien – Malerei und Film – waren für den Heranwachsenden selbstverständlich gewesen, auch wenn das Kino später enteignet und der Vater zur Fabrikarbeit gezwungen wurde.

Ein besonderes Erlebnis kam hinzu, das sich im Kern wiederholte: Die Besetzung durch sowjetische Truppen 1944 und 1956, die die meisten Ungarn, auch die Familie Nádasdy nicht als Befreier empfanden. 1956 hatte die erneute Okkupation Ungarns die Emigration zur Folge, die zunächst zu einem mehrjährigen Aufenthalt in Uruguay beim Großvater führte, bis ihm der ungarische Künstler Lajos Szalay riet, an einer europäischen Akademie das Kunststudium fortzusetzen, das János Nádasdy in Montevideo nach den Anfängen am Fachgymnasium für Bildende Künste und Kunstgewerbe in Budapest wieder aufgenommen hatte. Lajos Szalay war um 1960 Professor an der Kunsthochschule in Buenos Aires und hatte als Grafiker höchste Anerkennung gefunden. Picasso sagte über ihn: Wenn nur zwei Grafiker überleben werden, dann werde ich der andere sein.

Die Rückkehr János Nádasdys als Hilfsarbeiter auf einem deutschen Schiff nach Europa 1962, und das Ringen um die Anerkennung als politischer Flüchtling in der Bundesrepublik hatten zwangsläufig nicht nur Auswirkungen auf die politische Haltung des Studenten, sie ließen ihn mit großem Ernst auch immer wieder nach dem Sinn dessen fragen, was er künstlerisch in Angriff genommen hat. Dieser Zug des Zweifels, der kritischen Reflexion und danach der überzeugten Verteidigung des Akzeptierten kennzeichnen die Einstellung des Künstlers in den folgenden Jahren und sind heute noch präsent.

Die Fortsetzung des Studiums der Kunst an der damals angesehenen Werkkunstschule Hannover öffnete János Nádasdy neue Möglichkeiten in den grafischen Techniken, insbesondere im Siebdruckverfahren, das an westdeutschen Akademien noch relativ neu und neben den traditionellen Drucktechniken, wie Radierung und Lithographie, durchaus umstritten war. Aber der Siebdruck eignete sich u. a. besonders für die Arbeit mit Vorlagen wie Bildern und Texten. Auf Grund der politischen Erfahrungen hatte János Nádasdy ein Gespür für Themen entwickelt, die nicht nur die Wohlstandsgesellschaft, sondern auch die wiederholt gefährlich zugespitzte Ost-West-Rivalität betrafen. Hinzu kam eine sich verschärfende Auseinandersetzung in künstlerischen Fragen: Der junge Kunststudent traf in Westdeutschland ein, als die Diskussion um Abstraktion und Informell langsam vererbte und eine neue Einstellung gegenüber gegenständlich-realistischer Kunst diskutiert wurde. Erste Reflexe der Pop Art waren zu spüren. An den Hochschulen sprach eine neue Generation von einem Neuen und einem Kritischen Realismus.

Zur gleichen Zeit weckte der Aktionismus einzelner westdeutscher Künstler Erinnerungen an den Dadaismus. In Düsseldorf umriss Joseph Beuys mit seinen Happenings Konturen einer Einheit von Leben und Kunst. In Hannover lebte Carl Buchheister, einer der letzten Zeitzeugen von DADA. Indem er gelegentlich die »Ursonate« vortrug, wenn auch nur vor einem kleinen Kreis von Geladenen, richtete er den Blick zurück auf die zwanziger Jahre und lenkte die Aufmerksamkeit auf einen Künstler, der fast vergessen schien: Kurt Schwitters. Die Ausstellung »Die Zwanziger Jahre in Hannover«, unter der Führung von Henning Rischbieter im Kunstverein Hannover, die 1962 stattfand, war gleichsam eine Wiederentdeckung dieses Künstlers und zudem ein Urerlebnis des gerade angekommenen János Nádasy, der freilich erst Fuß fassen musste, ehe ihm die Bedeutung dieser Begegnung mit dem Werk von Kurt Schwitters bewusst werden konnte.

Die Umbruch-Stimmung jener Zeit wurde auch vom Umschlagen des rasanten Wiederaufbaus in eine erste Wirtschaftskrise Mitte der sechziger Jahre beeinflusst und parallel dazu vom Aufbegehren der ersten Nachkriegsgeneration gegen die erstarrenden Strukturen des schon wieder etablierten Wohlfühlstaates.

Trotz all der belastenden existentiellen Sorgen eines jungen Emigranten in der niedersächsischen Landeshauptstadt beobachtete János Nádasy aufmerksam die aktuellen gesellschaftlichen und ästhetischen Prozesse in der Bundesrepublik und in Europa. Im Nachbarland Tschechoslowakei schien sich ab 1964 langsam eine liberalere Entwicklung anzudeuten, die zum Prager Frühling führte, dann aber ab August 1968 in der Tragödie der Unterwerfung durch den Warschauer Pakt endete. Es liegt auf der Hand, dass János Nádasy diese politischen Vorgänge aufmerksam beobachtete und künstlerisch kommentierte.

Das gesamte grafische und zeichnerische Werk von János Nádasy entwickelt sich nicht in chronologischer Abfolge von Inhalten oder Techniken. Vielmehr werden die einmal gefundenen Themen über Jahrzehnte hinweg nebeneinander immer wieder neu bearbeitet oder aus bestimmten Anlässen nach vielen Jahren wieder aufgegriffen, sodass es sinnvoll erscheint, nach Darstellung der frühen Arbeiten in Hannover das Œuvre thematisch und nicht chronologisch geordnet zu behandeln.

Er weiß selbst um die Sprunghaftigkeit der Entwicklung seines Œuvres, hier im besonderen Maße der Grafik: »Meine Arbeiten weichen formal wie inhaltlich oft voneinander ab und sind auch in Material, Technik und Verfahren unterschiedlich«. Hauptsächliche Ursache der Verschiedenartigkeit seiner Arbeiten sowohl in inhaltlicher wie in technischer Hinsicht ist die subjektive Betroffenheit, die von einem Ereignis, einem Erlebnis oder einem Befund ausgelöst werden kann, die aber auch auf »Neugierde für formale Lösungen« mit neuen Ideen und neuen Materialien beruht. Ein wesentlicher Impuls resultiert aus der Erkenntnis, sich selbst gewandelt zu haben. Selbstbeobachtung und Selbsteinschätzung sind gleichermaßen Schranken und Tore für die Auseinandersetzung mit Leben und Kunst. Hingegen: »Stilfragen interessieren mich nicht. Ich verfolge kein stilistisches Problem, weil es für mich unwichtig ist, ob eine Arbeit informell ist, oder wie ein Foto aussieht oder sonst einer Stilrichtung zugeordnet werden kann.«

Auf die Ereignisse 1968 in Prag und Bratislava, also in unmittelbarer Nachbarschaft Ungarns, hat János Nádasy mit einfachen aber symbolträchtigen Kompositionen reagiert: Auf einer präparierten Doppelseite der FAZ druckte er symmetrisch die farbigen Dreiecke der tschechoslowakischen Fahne – Rot links und rechts, Blau oben und unten, getrennt durch zwei diagonale weiße Streifen, sodass ein schwarzweißbraunes Durchkreuzen des scheinbaren Banners entstand. Das ergab ein Zeichen, das nicht nur das Ende eines Traums, sondern auch den Verrat nachempfindbar machte, der mit der brutalen Antwort des Warschauer Paktes einherging. Der »Prager Frühling« wurde ausgelöscht.

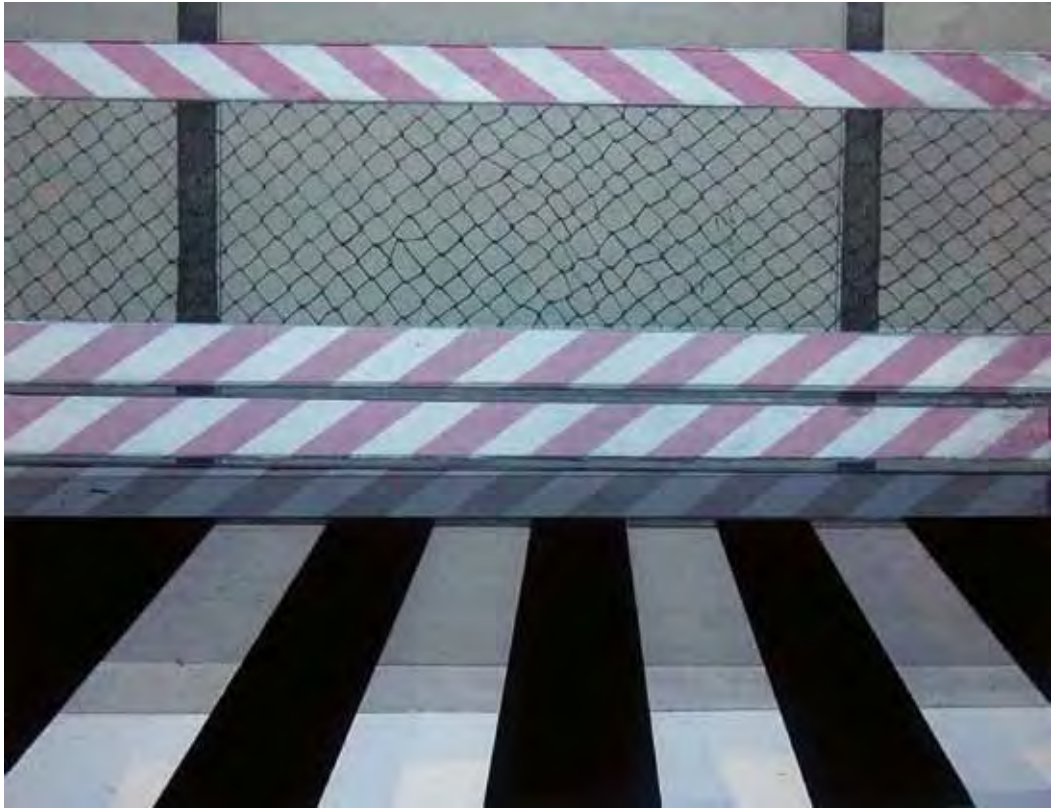
Das scheinbar leicht verderbliche, jedoch präparierte Zeitungspapier weckt Assoziationen zur Rolle der Medien im Allgemeinen, zum manipulierten Informationsfluss, der damals hauptsächlich durch Presse-Erzeugnisse geleitet wurde. In jedem Fall bedeutete die sichtbar gebliebene Zeitungsunterlage mit einem Artikel über die Ereignisse in Prag, eine Verbindung von außerkünstlerischem Material mit einem Kunstwerk, wie sie von János Nádasy formal und thematisch in den folgenden Jahren immer wieder intendiert worden ist.

Kommentierte er mit diesem Blatt Zeitgeschichte, so folgte 1969 eine erste Grafik aus dem komplexen Stoffbereich Arbeitswelt. »Wegweiser« ist eine Grafik, die scheinbar ein neues Thema eröffnet und mit ihrer Sperre-Motivik aber auch zum politischen Themenkreis passt. Sie zeigt einen Zebrastrreifen, der vertikal zum unteren Bildrand verläuft. Auf der gegenüberliegenden Seite verhindern vier rotweiße Sperrbalken und Maschendraht das Überschreiten des Zebrastrreifens. Die einfache Komposition vermittelt eine ganz alltägliche, doch absurde Situation: die Entwertung des Verkehrszeichens.

Die realistisch anmutende Arbeit ist eine Kombination aus Lithographie und Serigraphie. János Nádasy nutzt die Möglichkeiten des Siebdruckverfahrens, seine Arbeiten nach eigenen Vorstellungen und kompositioneller Notwendigkeit variantenreich zu erweitern. In der Zusammenstellung überrascht er mit einer ungewöhnlichen Anordnung der Gegenstände, indem er die Absperrung quer zum Zebrastrreifen einrichtet. Beide verlieren damit ihren Sinn. Mit solcher ironischen Darstellung ist János Nádasy im Alltag angekommen. Die in dieser Grafik angelegten Ideen können in der 1970 folgenden Aktion »Wohnsperre« weitergeführt werden.

Drei Themen bestimmen Grafik und Zeichnung in den siebziger Jahren: Umwelt, Arbeitswelt und Ost-West-Problematik. János Nádasy wechselt zwischen ihnen je nach Anlass und Intuition, was so viel heißt wie, dass sie ihm einerseits gleich wichtig erschienen sind, dass er andererseits sensibel auf unerwartete Anregungen oder Ereignisse reagiert hat.

Nach dem Straßenfest in Hannover trat zunächst das Thema der Zerstörung der Umwelt in den Vordergrund, deren Ausmaß in der Öffentlichkeit Anfang der siebziger Jahre trotz etlicher Warner noch nicht besonders wahrgenommen wurde. Doch ging es János Nádasy nicht primär um öffentliche Kritik. Für ihn war das Thema Umwelt wichtig; mit ihm konnte er zeigen, was ihn selbst als Mensch und Bürger einer modernen Community bewegt. Die eigene Erfahrung war wesentlicher Ansatz, sich mit diesem Thema nachhaltig auseinanderzusetzen. Dass dieses im Laufe der Zeit als gewaltiges gesellschaftliches Problem ins öffentliche Bewusstsein drang, hat ihn nach eigener Aussage sogar überrascht.



Die Lithographie »Weites Land ganz nahe«, 1971, zeigt ein utopisches, aber nicht allzu fernes Horror-Szenario, eine Ebene, die bis zu den Müll-Bergen am Horizont mit Wohlstandsmüll bedeckt ist. Dieser Müll wird so detailreich gezeichnet, dass das Auge Lust verspürt, darin spazieren zu gehen, um am Ende zu erfahren, dass diese Landschaft tot ist.

Der Künstler wählte für dieses Motiv eine farbliche Stufung von Weiß und Grau, in die Schwarz gezeichnet wird. Zum Horizont gleitet der Ton ganz ins Schwarz hinüber. Über der Mülllandschaft erstreckt sich ein blauer Himmel mit dunkleren Wolken, die sich am oberen Bildrand gleichfalls zu Schwarz verdichten. Die drei weißen Kaliberge am Horizont symbolisieren die Anhäufung des verbliebenen Nichts einer einstmaligen reizvollen Natur.

Eine Variante spitzt die Entleerung der endlosen Ebene von naturhaften und landschaftlichen Zügen noch zu, indem sich über den Horizont ein Kaliberge erhebt. Eine kegelförmige Industriehalde ragt in der ganzen Breite der Bildfläche in den Himmel. Die einzelnen Stufen des Berghanges sind in feinen Grautönen in chromatischen Übergängen in Irisdruckverfahren gedruckt. Vor dem Schuttberg verläuft eine Straße, als würde man diese Landschaft in der Vorbeifahrt erleben. Ein Anhalten, gar Verweilen würde keinen Sinn machen. János Nádasdy hat mit diesen Grafiken vorweg genommen, was heute das Umfeld moderner europäischer Städte zu bestimmen scheint und was in Filmen oft von chinesischen Müllbergen dokumentiert wird: die totale Überflutung mit Abfall als Beipack des Fortschritts. János Nádasdy hat das so formuliert: »Schnoddrigkeit, Dummheit und die wahnwitzige Art und Weise sind beängstigend, mit der diese unsere Kultur und Zivilisation die Natur, unseren Lebensraum, plündert und ruiniert für Ideale wie Fortschritt, Wohlstand und Konsum, die in der Form, wie wir sie heute betreiben, einfach falsch sind.«

Das Erleben unmittelbarer politischer Realität führte ihn jedoch bald wieder zu Motiven der Ost-West-Konfrontation zurück. Bei Gelegenheit stieß er 1972 auf eine spezifische Situation an der Zonengrenze; er sah jenen Streifen Land zwischen West und Ost, den niemand betreten konnte, ohne auf der anderen Seite Alarm auszulösen. Es entstand eine Farbstiftzeichnung »Niemandland«, in der Größe von 60 x 80 und danach die Serigraphie 1973 mit dem gleichen Titel, als Jahresgabe des Kunstvereins Hannover.

Tatsächlich waren solch abgeriegelte Passagen keine Publikums-Attraktion; die Zonengrenze wurde sehr viel deutlicher in den Warteschlangen der PKWs an den offiziellen Grenzübergängen wahrgenommen, aber in der Presse wurden diese Endstationen im Niemandland des Zonenrandgebietes wiederholt benutzt, die Teilung des Landes vor Augen zu führen. János Nádasdy zeichnete die einstige Passage nicht nur als Unterbrechung des Verkehrs zwischen Nachbarstädten, sondern auch als Beispiel für einen ökologischen Prozess: Einerseits eine ruhige, sich frei entfaltende Natur, in der die Reste der Zivilisation wie Fremdkörper wirken, so lange sie sich materiell und optisch von den Kräften der Natur unterscheiden, andererseits ein unberührbarer Ort, dessen bedrohliche Atmosphäre aus verborgenen Quellen gespeist wird. Doch der Betrachter weiß von ihnen. Die Serigraphie »Niemandland« ist eine realistische Studie der Unpassierbarkeit, ein Bild der Verfahrenheit politischer Konfrontationen.

Dass der Bildtitel »Niemandland« (S. 75) für das ganze Buch gewählt wurde, hat persönliche, subjektive Gründe: Einmal hat János Nádasdy seine

Wegweiser, 1970, Litho und Siebdruck auf
Bütten, 55x66cm

Weites Land ganz nahe, 1971, Litho und
Siebdruck, 48x63cm



ungarische Heimat nie aufgegeben; er ist schon vor der Wende wiederholt dort gewesen; zum anderen ist Hannover seit Jahrzehnten sein Mittelpunkt. Er formuliert es so: »Als ich 1956 aus Ungarn flüchtete und an der österreichischen Grenze ankam, sagte plötzlich einer von uns: »Leute, wir sind im Niemandsland, hier kann uns nichts mehr passieren«. »Das Wort »Niemandsland« klingt mir verlockend; da ist niemand, das gehört niemandem und suggeriert Unabhängigkeit und Freiheit. Man wechselt die Grenze, wohin man will. Das ist aber trügerisch. Man ist abhängig von allen Seiten, die diesen imaginären Ort, diesen schmalen Streifen zwischen den Grenzen begrenzen. Es ist voller Spannungen und Erwartungen die Wachsamkeit und Neugierde wecken«

Das Thema »Arbeitswelt«, das zuvor schon 1969 in der Grafik »Wegelagerer« angeklungen war, hat János Nádasdy 1972 mit vier Serigraphien und mit drei großen Farbstiftzeichnungen wieder aufgenommen. Er nahm sich in der Motivreihe eines Stoffes an, der damals in der westdeutschen Szene selten behandelt wurde, während er im Osten Standard-Thema war. Nádasdy überrascht hier mit figurativen Motiven, die in seinem gesamten Œuvre selten vorkommt.

In den Zeichnungen und Serigrafien sind vier Arbeiter zu sehen. Sie sind, ausgerüstet mit rotweiß gestreiften Warnwesten und gelben Schutzhelmen, in einem nicht definierten offenen, ganz in Blau gehaltenen Raum. Der lapidare Titel heißt »Kaputt«. Nádasdys Intention ein Bild zu komponieren, statt eines realistischen Beispiels für das Thema Arbeit zu reproduzieren, der Verzicht auf Klarheit, und Vollständigkeit, die Gleichgültigkeit gegenüber Resultaten im Arbeitsprozess und nicht zuletzt der Einsatz und Umgang mit Farbe, um die Bildmittel zu betonen, macht die Spannung in diesen grafischen Blätter aus.

In einem weiteren Bild »Abriss« (S. 70) hantiert einer der Arbeiter mit einem Presslufthammer. Er steht in einem offenen Landschaftsraum auf einer schmalen Zone von Trottoir-Steinen, deren Farbigkeit mit der des Arbeiters korrespondiert.

Das Charakteristische an diesen Arbeiter-Motiven ist die Rätselhaftigkeit ihres Tuns. Der Sinn von Arbeit erschließt sich auch im Alltag dem Betrachter nicht immer; János Nádasdy hinterfragt Arbeitsvorgänge, die zu Ritualen geworden sind, und deutet deren Sinnleere an – eine klare Gegenposition zur Verherrlichung von Arbeitermotiven.

In den Motiven der Vergeblichkeit, der Zerstörung, der Sinnlosigkeit berühren diese Bilder auch den Themenbereich der Umwelt-Problematik, die János Nádasdy ab 1973 in weiteren Arbeiten behandelt hat. Eine Serigrafie stellt die Frage »Siehst du den Mond?« (S. 71) Der eine romantische Landschaft unter Mondlicht erwartende Betrachter wird überrascht: Der sanfte Hügel mit hohem Gras im Vollmondlicht ist nicht mit Liebespaaren, sondern mit Autowracks besetzt. Die Formen der Natur – Mond und weiches Gras – entsprechen stimmungsvollen Klischees, aber die Menschen haben die Bedingungen, um diese romantische Atmosphäre genießen zu können, selbst zerstört. Das Bild zeigt, wie die Vernichtung lebenswerter Natur mit dem Abstellen von alten Autos auf Wiesen, die so zu Schrottplätzen wurden, begonnen hat. Diese Bildmotivik wird lapidar formuliert, sie besteht aus drei gängigen Elementen – Mondlicht, Wiese, Autowracks – und bezeichnet letztlich das Kippen der

Sonnenuntergang, 1983, Farbstiftzeichnung, 73x102cm

Seestück, 1974, Farbstiftzeichnung auf Karton, 73x102cm



Notruf, 1973, Serigrafie ohne Auflage
60x44cm

Abriss, 1973, Serigrafie ohne Auflage,
60x44cm



Zivilisation. An dieses Thema schließt sich auch seine Farbstiftzeichnung und seine Serigrafie mit dem Titel »Seestück« an. János Nádasy spielt damit auf ein umfangreiches Genre-Thema des 17. und 18. Jahrhunderts an und entwickelt dazu eine apokalyptische Version für unsere Zeit.

János Nádasy sieht die Ursache der Entfremdung des modernen Menschen von der Natur in der Technisierung des Lebens, die vom Erleben selbst des Himmels und der Sterne abhält. Die Farbstiftzeichnung »Sonnenuntergang« (S. 68), 1977, zeigt Menschen, die in ihren Autos vor einer riesigen Leinwand sitzen und sich über die dort wiedergegebenen Farben eines Sonnenuntergangs freuen, während in der Realität rund um das Autokino die Sonne gerade untergegangen ist, der Mond wie ein Planet noch farblos erscheint, und am Horizont Kaliberge schwarze Silhouetten werfen. Die geschönte Illusion ist anziehender als die Natur – ein klassisches Zeichen des Verfalls. Das Autokino weckt kein Gemeinschaftsgefühl, es isoliert die Besucher. Die Abgeschlossenheit von der Natur führt zur Entfremdung und so zum gefühllosen Verhalten ihr gegenüber wie das Abstellen von Autowracks. Indirekt greift János Nádasy mit diesem Thema eine Beobachtung von »Homo Faber« (Max Frisch 1957) auf, der sich darüber wundert, dass die Mitreisenden im Flieger lieber auf Leinwand schauen, statt aus dem Fenster, wo sie die Natur real haben könnten.

Die Arbeit an Siebdrucken und Mischtechniken mit Lithographie und Zeichnung erfolgt zu einer Zeit, als die Druckgrafik durch die Jahresgaben der Kunstvereine und den Kunstmesse einen mächtigen Auftrieb erfahren hat.



Siehst du den Mond?, 1973, Serigrafie
57x42cm



Rasen, 1975, Serigrafie auf Karton,
57x42cm

Aber zu keinem Zeitpunkt genügte János Nádasdy die grafische Vervielfertigung eigener Bilder oder Zeichnungen. Immer wurde die Motivatik mit eigenen grafischen Elementen verbunden, die irritieren, indem sie eine kompositionelle Gegenposition zum Motiv darstellen.

Weitere Beispiele zur Arbeitswelt sind die Blätter »Renovierung«, ein Thema in Variationen. Ausgangspunkt war auch hier die eigene Erfahrung. János Nádasdy hatte sich, um die Passage von Montevideo nach Hamburg bezahlen zu können, auf einem deutschen Frachter als Hilfsarbeiter verdingt und auch »Rost klopfen« müssen. Die Erinnerung hatte 1980 zu einer Farbstiftzeichnung und 1982 zu einer Lithografie geführt. Diese Variation entstand in der Lithowerkstatt Quensen in Lamspringe, wofür das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kunst ein Arbeits- Stipendium ermöglicht hatte. Sie zeigt einen Arbeiter auf einem Brett vor einer riesigen Schiffswand, die ihm jeden Blick auf das Meer und auf den Himmel nimmt. Die ausgedehnte Schiffswand ist so groß, dass die Arbeit nicht enden wollend erscheint. János Nádasdy gelangt hier zu einem Sisyphos-Motiv, bei dem auf die Bewegung des Körpers verzichtet, die Vergewaltigung durch das Riesenhafte des Schiffes angedrückt wird.

Einige Blätter von der Lithografie wurden mit Nitro verwaschen, um eine Farbdifferenzierung der Stahlfläche zu erreichen. In der Version der Farbstiftzeichnung ist die verrostete Schiffswand besonders dicht durchgearbeitet und ist reich an malerischen Feinheiten. Eine dünne Strickleiter teilt das Bild kompositorisch in zwei Hälften und deutet eine schmale Möglichkeit des Entkom-



Renovierung, 1982, Farbstiftzeichnung auf Karton, 73x102cm

mens an. Rost spielt in den Arbeiten von Nádasy, wie z. B. seine Tonnenbilder, aber auch bei den Bunkermotiven formal wie inhaltlich eine wichtige Rolle. Bei dem 12 Meter hohen »Signalmast« (S. 114), den er aus Tonnen vor der Galerie am Bürgerpark in Bremerhaven (S. 114) 1978 gebaut hat, hat er jede Tonne vorher abgebeizt und mit Säure behandelt, damit sie schnell Rost ansetzt.

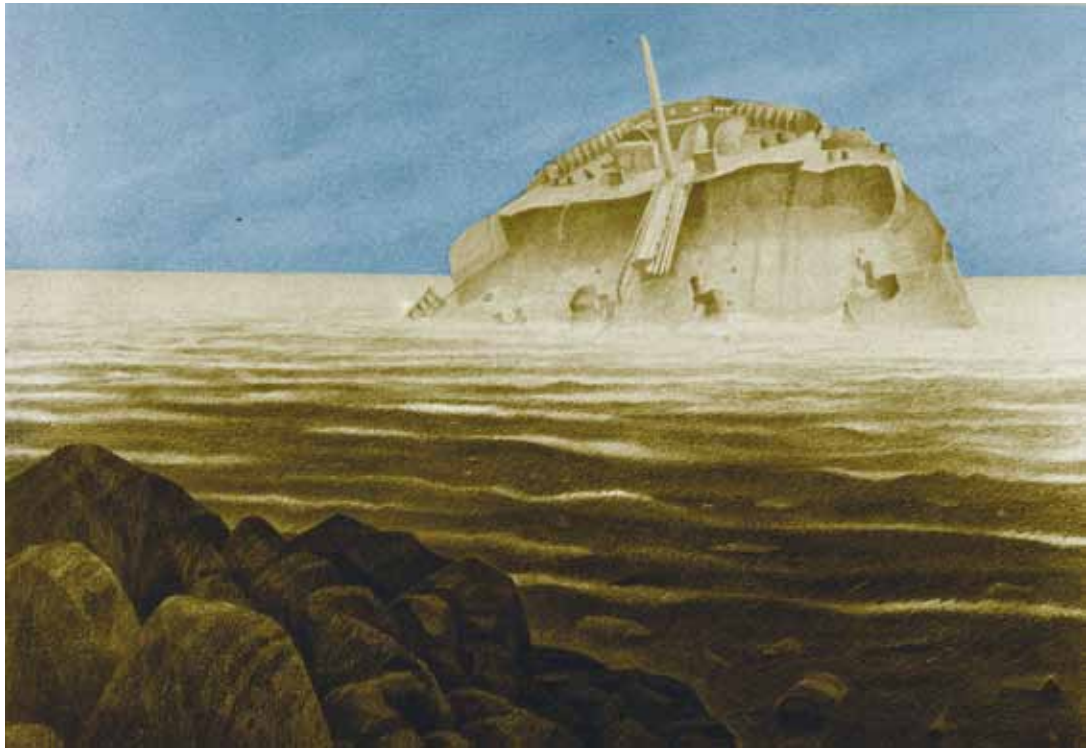


Landschaft mit Tonne, 1977, Lackfarbe auf Karton, 55x75cm

Hatten sich Expressionismus und Neue Sachlichkeit bis in die dreißiger Jahre um Nähe zur sichtbaren Wirklichkeit bemüht, um dann von der Abstraktion, der langen Phase des Verzichts jeder bildhaften Beziehung zur Realität verdrängt zu werden, so sind die Zeichnungen und Grafiken von János Nádasy um 1970 Beispiele, wie das Thema in die Kunst zurückkehrt, nun als kritische Beobachtung des Umgangs mit Landschaft und Natur und des Wandels jener biblischen Aufforderung »Macht Euch die Erde untertan!« von der Nutzung und Pflege zur hemmungslosen Ausbeutung des Planeten. Man könnte von einem Umschlagen von passiver Betrachtung der Natur noch in der Neuen Sachlichkeit zu aktiver Stellungnahme und Kritik an der gebräuchlichen Wahrnehmung der Natur sprechen, an der sich János Nádasy intensiv beteiligt hat.



Niemandsland,
1973, Farbstift-
zeichnung auf
Karton, 60x80cm



Supertanker,
1984, Farbstift-
zeichnung auf
Karton, 73x102cm



Strategische Küste – dänische Impressionen, 1974, Farbstiftzeichnung auf Karton, 60x80cm

Bunkerland

Urlaubsreisen an die dänische Küste und später in die Bretagne haben János Nádasdy mit der jüngeren Geschichte Europas und mit irreparabler Umwelt-Zerstörung konfrontiert – mit den Bunkern der »Festung Europa«. Diesem Thema wird ein eigenes Kapitel gewidmet. Hier nur ein paar Beobachtungen schon deswegen, weil das seine druckgrafische Arbeiten berührt: 1973 hatte János Nádasdy bei einem Ferientaufenthalt an der dänischen Westküste erstmals die Bunker gesehen. Später traf er in der Bretagne auf ähnliche Anlagen des einstigen Atlantikwalls. Die Ambivalenz zwischen Frieden und Krieg, Erholung und Bedrohung, idyllischer Landschaft und ihrer Zerstörung und bezüglich der Bunkerfunktionen Schutz und Gefangenschaft, Enge und Weite, Beton, weite Sandstrände und Wasser, Vergangenheit und Gegenwart mit der Absurdität dieser monsterhaften Objekte packten ihn. Er skizzierte die Bunkerlandschaften vor Ort, aquarellierte und fotografierte, sammelte Bücher und Dokumentationen. Am Anfang sind großformatige Farbstiftzeichnungen entstanden, in süßlichen Farben in romantischem Stil als totalem Gegensatz zum Inhalt. Später entwickelte er im Atelier für die Motive Drucktechniken, die sich von den Gattungsbegriffen nicht mehr fassen ließen.

Um 1980 fand er für die Motivik eine ganz eigenständige Verbindung von Serigraphie und Lithographie, bei der er auch eigene Fotografien einsetzte. Er hatte die Gelegenheit gehabt, am Programm »Big Grafik« der Druckerei Quensen, Lamspringe, teilzunehmen. Diese Druckerei war damals die einzige Lithowerkstatt in Niedersachsen, die Lithos in der beachtlichen Größe von 150 x 90 cm druckte. János Nádasdy wählte ein Bunkermotiv in dieser Größe und verwendete dafür eine Methode, für die Oberfläche Asche-Textur von verbranntem Papier einzusetzen, um die Materialität des Betons, des Rosts der Bunker plastisch zu gestalten. Auf Büttenkarton wuchsen in einer subjektiven Ausformung die Bunker von der vereinzelt Form – »Einmannbunker« – zu gewaltigen Bauwerken, langen Reihen von Betonformen und zu fein differenzierten porösen Flächen in weichen hellen Blau- und Graustufen, deren angenehme Aufsicht den Gegensatz zwischen Leben und Tod noch steigerte.

Die Bunkerserie beschäftigte János Nádasdy mehr als zwanzig Jahre. Keine andere Grafikfolge zeigt deutlicher die Entwicklung von einem der Wirklichkeit nahen Ausgangspunkt, dem »Einmannbunker« (S. 81, 86), der zugleich das äußerste Beispiel der Isoliertheit und Verlorenheit des Menschen ist, bis zu abstrahierenden Variationen von Formen, Reihungen und geometrisierten Verdichtungen der Bunkerformen, bei denen der ursprüngliche Sinn in den Hintergrund getreten ist. Die kritische Haltung, die er in realistischen wie offeneren Darstellungen der Bunkerserie zum Ausdruck bringt, lässt ihm die Freiheit, den Motiven und Themen neue Formen abzugewinnen, die überraschen können und von banaler Wiedergabe wegführen. Häufig verpackt er diese in ironische Kleidung, was bei Nádasdys Arbeiten durchwegs nicht ungewöhnlich ist.

Im Kreis jener Kollegen, die sich intensiv mit dem Thema »Bunker« künstlerisch beschäftigt haben – Günter Drebusch, Gustav Kluge, Markus Lüpertz – nimmt János Nádasdy den Platz desjenigen ein, der größte Vielfalt und spielerischer Lockerheit der Formgebung paart und zugleich den ökologischen Aspekt in den Vordergrund rückt. Die Bunkerthematik bleibt in ihrer Widersprüchlichkeit eine Konstante im druckgrafischen Œuvre von János Nádasdy.



Ebbe, 1973, Klitmøller/Dänemark, Gouache auf Aquarellkarton, 45x61cm

Bunker gestrandet, 1973, Klitmøller/Dänemark, Gouache auf Büttchen, 45x61 cm

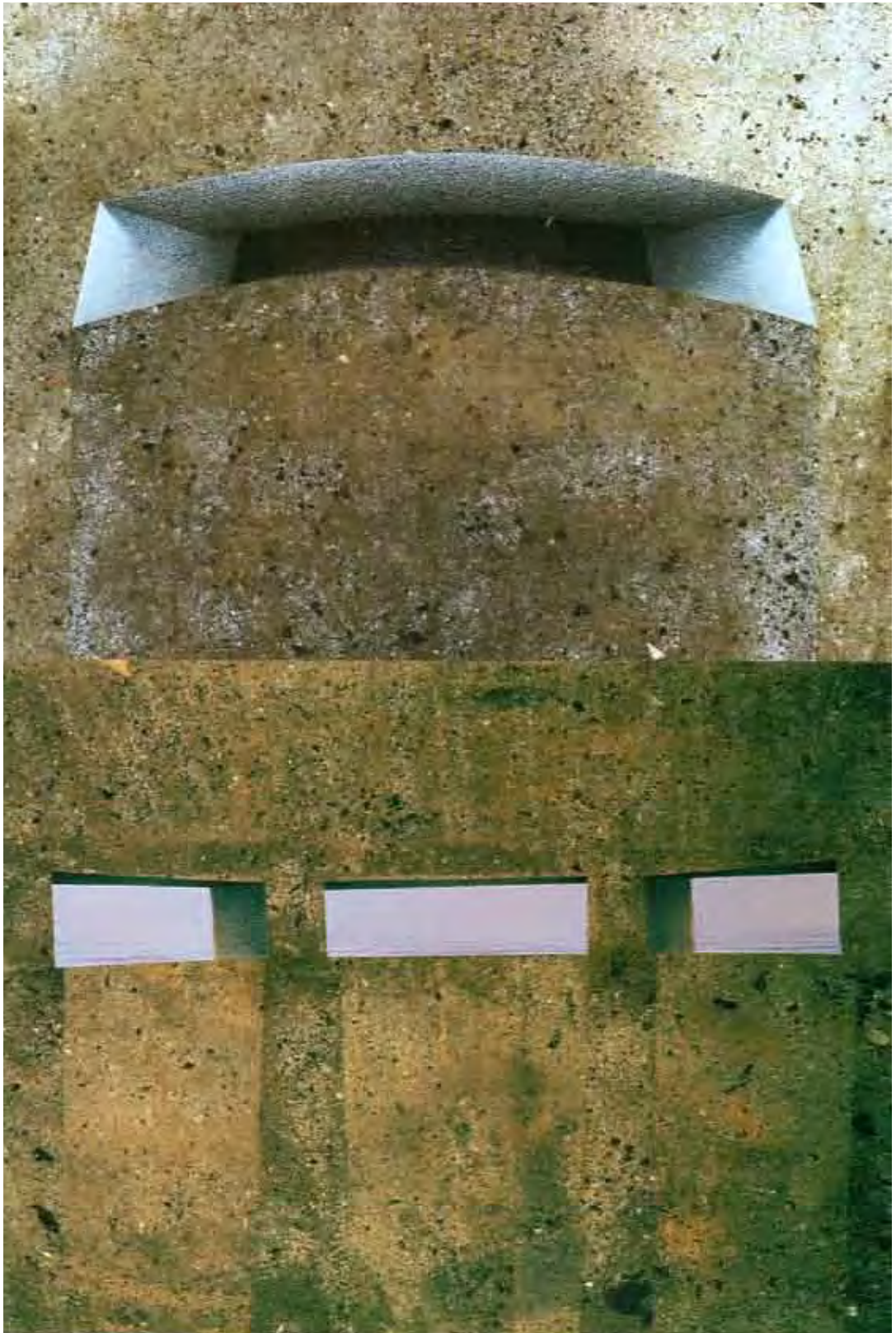
Seestück, 1976, Lithografie, 50x64cm

Stilleben mit Seezeichen, 1973, Sommerland Sondervig, Dänemark, Wasserfarbe, Farbstift über Sand auf Karton, 42x56cm

Überflieger, 1973, Serigrafie auf Karton, 46x67cm



Kommandostelle
I und II, 1984,
Serigrafie auf
Bütten, 45x61



Aussichten II,
1983, zweiteilig
Farbstiftzeich-
nung und Asche,
146x102cm



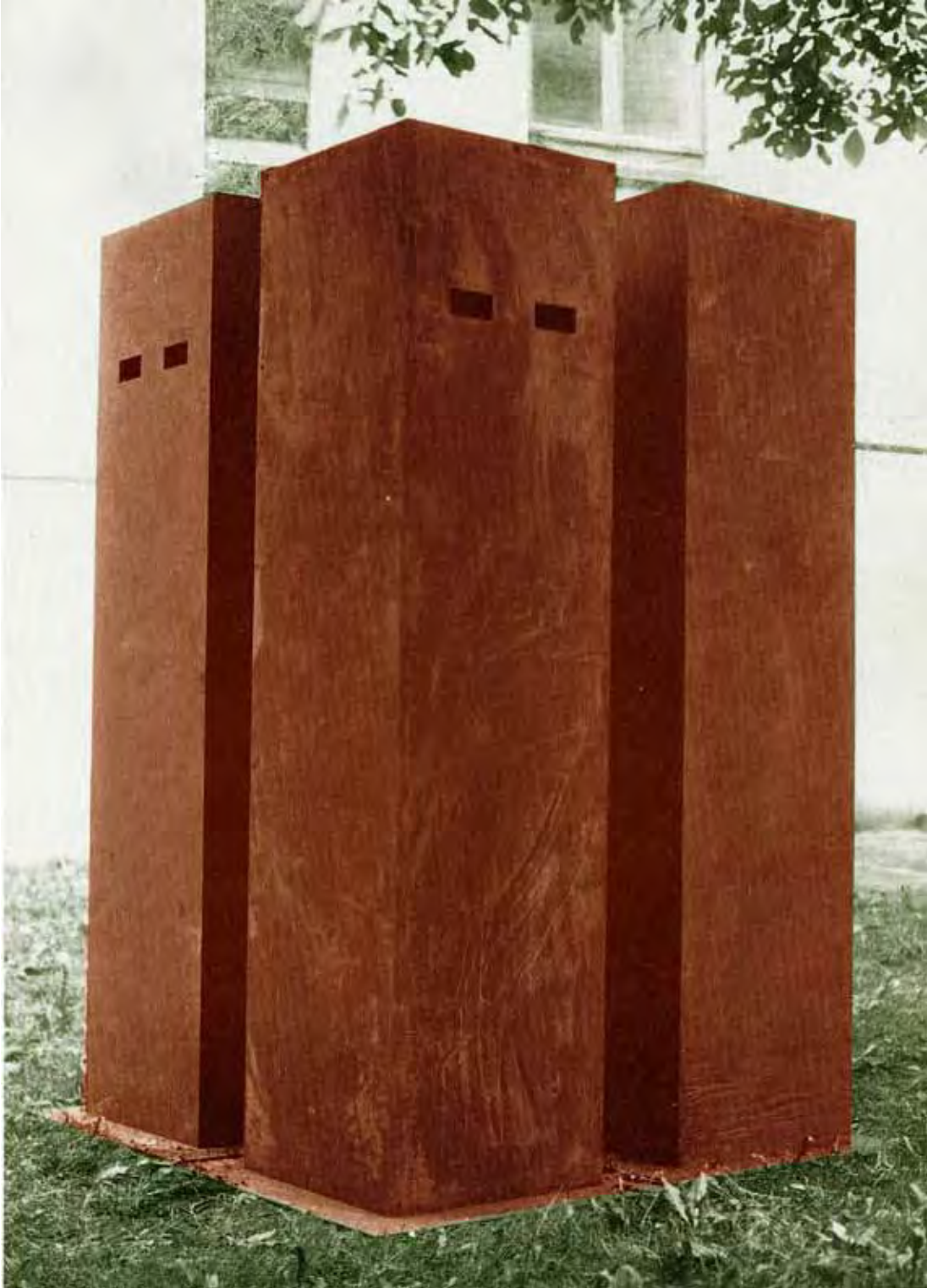
Fluchtweg, 1975,
zweiteilig
Serigrafie über
Karton, auf
Holz kaschiert,
110x160cm



Regenbogen, 1974,
Serigrafie/Farbstift
über präpariertem
Karton, 40x54cm



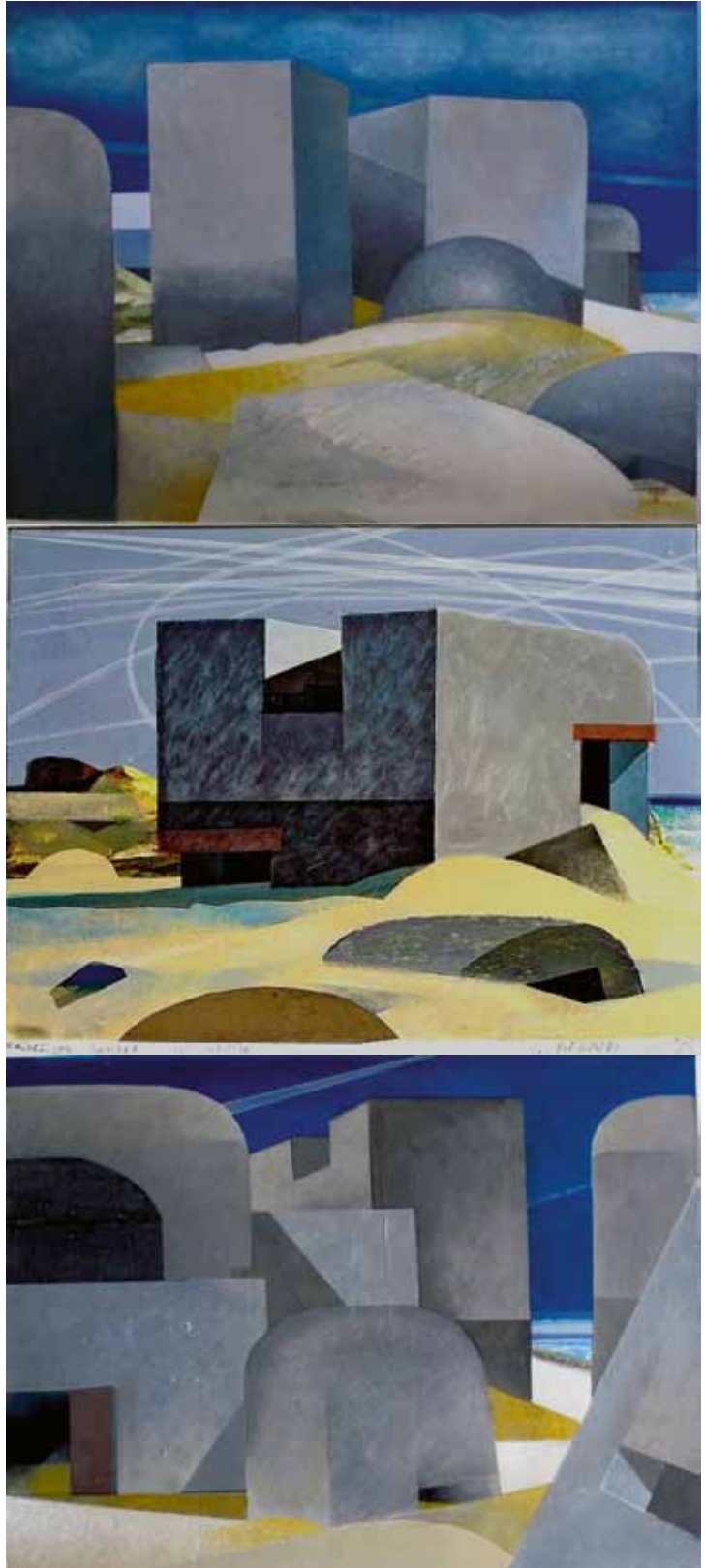
Versteckspiel, 1987, Serigrafie auf Bütten, 45x61cm



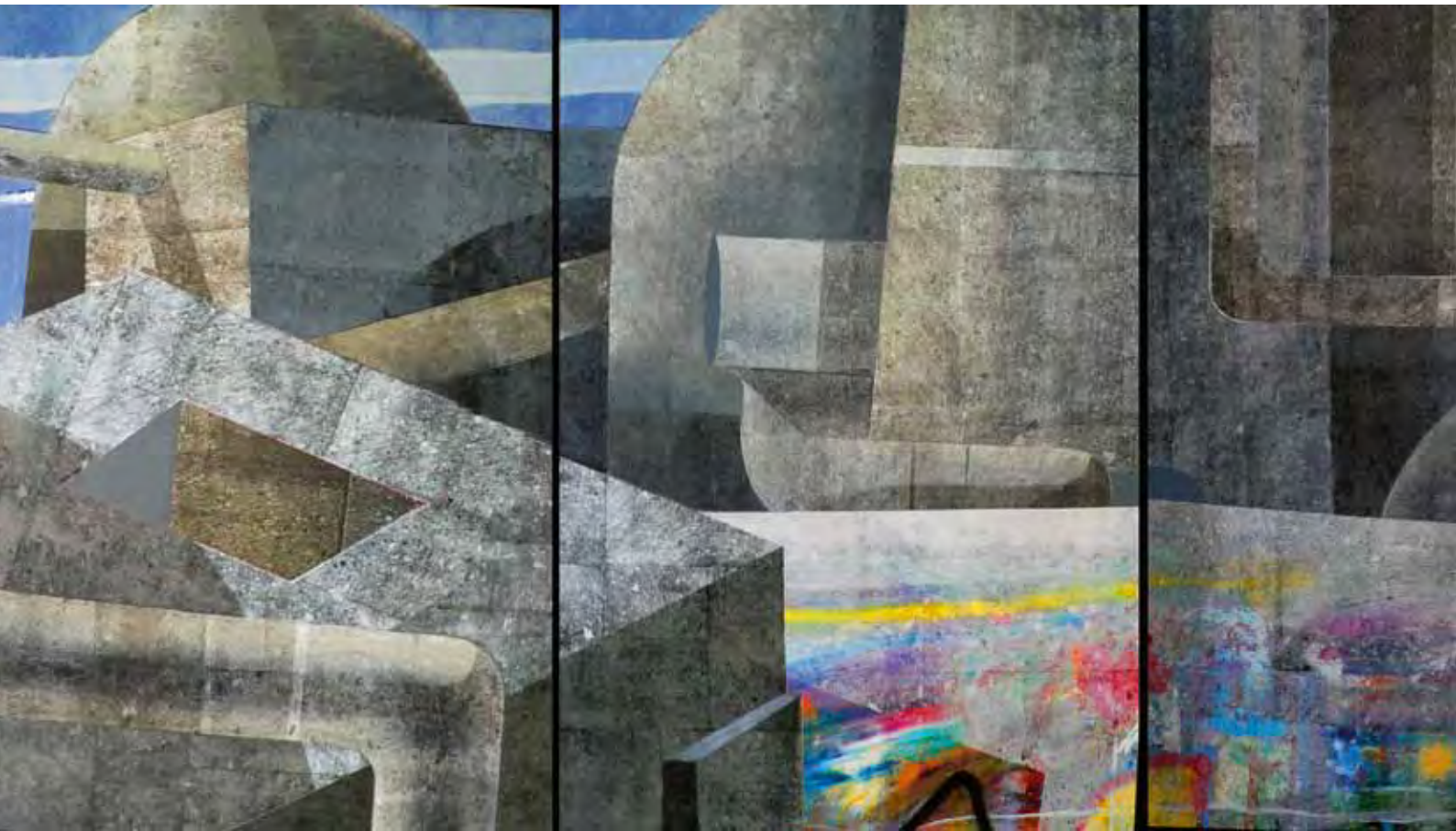
Einmannbunker, 1984, Eisen, 200x120x120cm



Occultation, 1992, dreiteilig, kombinierte Drucktechnik über präpariertem Karton auf Leinwand kaschiert, 140x 300cm



Friedliche Bunker, 1984, Bretonische Impressionen, Serigrafie über präpariertem Karton, 44x56cm



Kraftwerk, 1993, fünfteilig, kombinierte Drucktechnik über präpariertem Karton auf Leinwand kaschiert, 140x500cm

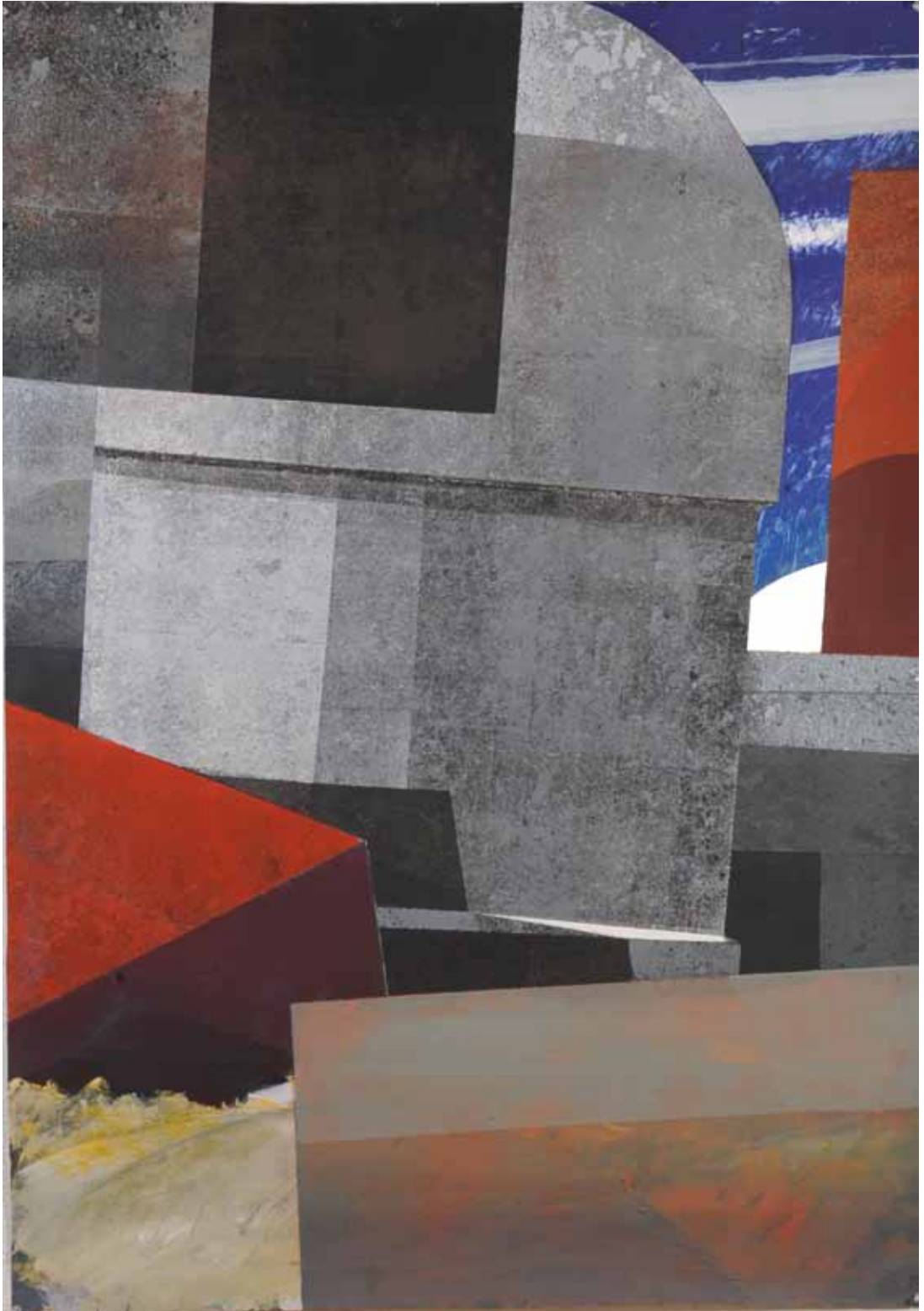




Aufmarsch der Einmannbunker, 1993/94, dreiteilig, kombinierte Drucktechnik auf Büttlen, 140x300cm



Exhumé, 1995, zweiteilig, kombinierte Drucktechnik auf Büttlen, auf Leinwand kaschiert, 130x190cm



Infini solitude, 1993, kombinierte Drucktechnik auf Büttenkarton, auf Leinwand kaschiert, 140x100cm



Zeitlichtschalter, Hommage á Kurt Schwitters, 1977, Bleistiftzeichnung auf Leinwand, 100x70cm

Joachim Büchner, später Direktor des Sprengel Museums, richtete in Hannover Mitte der 60er Jahre als erster eine Dauerausstellung mit Bildern von Kurt Schwitters in Hannover in der Landesgalerie ein. Zwischen barocken und klassizistischen Gemälden wirkten die Bilder von Schwitters wie von einem anderen Stern. An dem breiten Türpfosten am Eingang sind Schilder angebracht worden, um auf das Schwitters-Kabinett aufmerksam zu machen mit dem Text: »Kurt Schwitters, Zeitlichtschalter rechts«. Nach etwa fünf Minuten erlosch das Licht jedes Mal im fensterlosen Raum. (Schwittersrezeption in Hannover der 60er Jahre!) Von jenem Türpfosten entstand schließlich die Idee für das Bild, das für die Ausstellung, die Katrin Sello zum 90. Geburtstag des Künstlers im Kunstverein Hannover 1977 veranstaltet hat.

Der Heimkehrer

1979 hat János Nádasy nach der »Wohnsperre« erneut ein Heft zu Aktionen publiziert, die 1977 und 1979 stattgefunden hatten. Er hatte festgestellt, dass einer der wichtigsten Söhne der Stadt in der Öffentlichkeit nicht präsent war, sogar vergessen schien: Kurt Schwitters war z.B. weder mit einem Platz noch mit einem Straßennamen geehrt. Das zu ändern startete im Herbst 1977 mit der ersten Aktion »Leine-Entrümpelung« einen Prozess zur Wiedereingliederung des Merz-Künstlers Kurt Schwitters in das öffentliche Bewusstsein Hannovers.

János Nádasy fühlte sich ihm nahe, vielleicht auch ein wenig verwandt – nicht zuletzt wegen des Emigrations-Schicksals, aber auch wegen des offenen Blicks für Alltag und Leben als Material, wenn nicht sogar Basis der Kunst. Nádasy, »er zeigte mir dass es auch anderes geht und ermutigte mich zu mir selber« Die Aktionen »Wohnsperre« und »Leine-Entrümpelung«, die János Nádasy auch gern »Leine – Gedächtnis-Entrümpelung« nennt, waren etwas anderes als die Happening- und Fluxus-Veranstaltungen der Düsseldorfer und Prager Kollegen (Milan Knizak) seit den sechziger Jahren. Sie waren zielgerichteter, zugleich arbeitsintensiver und später auch ökologisch bewusster als die stärker auf Überraschung und Entlarvung gerichteten Happenings. Vor allem waren sie vor Ort nachhaltiger; denn der in Hannover wirkende Künstler war darauf bedacht, Spuren zu hinterlassen und Zeichen zu setzen, während Happenings vor allem Wirkung bei ihren Besuchern erzielen wollten. In der Relation zu Schwitters war in der »Leine-Entrümpelung« eine Parallele zum Entleeren seines Papierkorbs zu sehen, um Schnipsel für Collagen zu wählen: Das »entsorgte« Material fand hier wie dort wieder Verwendung in einem ästhetischen Prozess zu einem Kunstwerk.

Die Aktion »Leine-Entrümpelung« 1977 war ein Beitrag für eine Schwittersausstellung im Kunstvereins Hannover mit der Katrin Sello an den 90. Geburtstag von Schwitters erinnerte. Nádasy's Aktion wurde schließlich in dieser Ausstellung zu Ende geführt. Nádasy hat Stücke des Leinemülls zwischen Drahtgitter gepackt, im Kunstverein Hannover aufgestellt und die Besucher aufgefordert sich hinter dieser Müll-Wand für eine Kurt-Schwitters-Straße fotografieren zu lassen. Schließlich hat er seine ganze Leine-Entrümpelungsaktion und die anschließende Fotoaktion in einem Heft resümiert, und dokumentiert. Die vordere Innenseite des Covers zeigt ein ganzseitiges Bild der mit einer Schutz hose bedeckten Beine von János Nádasy. Nach dem Verlassen der Leine hält er Fundstücke in seinen Händen. Die Bildunterschrift verweist auf Ort, Datum und Aktion. Auf den folgenden Seiten werden nach einführenden Texten die Fotovorlagen von der Fotoaktion mit den Besuchern gezeigt. Dann folgen Pressebericht, Zeittafel, Fotodrucke in der Art von Filmstreifen, unterbrochen von weiteren Zeitungsreportagen und dem Schriftwechsel mit der Stadtverwaltung, in dem Nádasy für eine Kurt-Schwitters-Straße wirbt.

Obwohl hier hauptsächlich von János Nádasy's druckgrafischem Werk die Rede sein sollte, und die Aktionen von János Nádasy in einem anderen Kapitel behandelt werden, muss ich seine Entrümpelungsaktionen kurz erwähnen, weil diese Aktionen wie Meilensteine in seiner künstlerischen Laufbahn sind und weil sie für die Sprunghaftigkeit seines künstlerischen Tuns typisch ist. »Manchmal muss das sein«, sagte er einmal, »das sind Gelegenheiten, die



Commerzbild, 1986, Serigrafie über Mixed Media, auf Karton, 109x76cm.
Aus der Werkgruppe »Verschollen – Das Merzbild«

darf ich nicht auslassen«. 1980 hat er die Leine-Aktion, wiederholt, diesmal für die Leine selber, unter eindeutig ökologischen Gesichtspunkten. In einer Dokumentation mit blau-schwarzem Cover beschrieb er minutiös den Zustand des Flusses von der Quelle in Eichsfeld bis Schwarmstedt, wo die Leine in die Aller mündet. Dafür studierte er die Güterklasse-Qualifikationskarte des Wassers, die im Nieders. Landwirtschaftsministeriums frei zugänglich war und in der das Wasser der Leine in Güterklassen eingeteilt wurde. Die Leine hatte demnach von der Quelle bis zur Mündung die Güterklasse 2-3, war stark verschmutzt und kritisch belastet. Er hat viele Male die Aktion wiederholt. Aus dem Schrott hat er Am Hohen Ufer ein Denkmal gesetzt, für Kurt Schwitters und Karl Jakob Hirsch. Kurt Schwitters und János Nádasy, der Hannoveraner der den Kunstbegriff verfremdete, und der Fremde, der den Entfremdeten wieder nach Hannover zurückbrachte.

Die Ausstellung »Die zwanziger Jahre in Hannover«, 1962, war für János Nádasdy eine Initialzündung. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Südamerika wurde der Ungarnflüchtling mit dem Höhepunkt der bereits Geschichte gewordenen modernen Kunst in Hannover konfrontiert. Dass ihn Schwitters mehr interessierte als El Lissitzky, hatte mehrere Gründe. János Nádasdy zeigt weder zum Konstruktivismus noch zur Neuen Sachlichkeit – einem Schwerpunkt anderer Maler in Hannover – eine Neigung. Aber die Unmittelbarkeit, wie Alltag in die Kunst einfließen kann, war in den Werken von Kurt Schwitters beispielhaft zu sehen. Die Ausstellung führte zur Wiederentdeckung des Schwitters-Werkes im Allgemeinen, auch wenn der Künstler selbst durch das Engagement von Carl Buchheister nicht völlig vergessen war. János Nádasdy beschrieb anlässlich seiner Ausstellung im Sprengelmuseum seinen Eindruck von der ersten Begegnung mit Werken des »Merz«-Künstlers 1962 im Kunstverein Hannover: »Kurt Schwitters ragte für mich aus dem Gesamtbild weit heraus. Lange stand ich vor seinen Arbeiten, überrascht und fassungslos. Wie wagt er das, warum macht er das? Er warf in dem dreiundzwanzigjährigen Kunststudenten alles über den Haufen. Völlig unkundig, nicht nur der deutschen Sprache, fand ich damals keine Erklärung für jene rätselhaften Bilder, die mir aus Fetzen und Abfall gestückelt und geflickt vorkamen«.

János Nádasdys Ausstellung im Sprengel-Museum (1989) kreist um jenes »Merzbild 1919«, das 1937 in der Ausstellung »Entartete Kunst« hing und als Hintergrund für eine Fotografie diente, die Hitler im Gespräch mit dem Maler Wolfgang Willrich, dem »Erfinder« dieser diffamierenden Ausstellung, zeigte. Dieser hatte wahrscheinlich veranlasst, dass das Schwitters-Bild diagonal und seitenverkehrt aufgehängt worden war.

János Nádasdy nennt das Projekt »Verschollen – Das Merzbild 1919«, ein symbolisches Fahnden nach einem »entarteten« Bild und gleichzeitig nach dessen Beziehung zur deutschen Geschichte. Es ist für ihn eine Auseinandersetzung mit dem Unwort »Entartet« und mit der Verfolgung der Moderne in Diktaturen. Ihm ist dabei aufgefallen, dass es immer dieselben Künstler waren, die, bei Stalin oder bei Hitler, verfemt und verfolgt wurden, immer die gleiche Ikonographie, die gleichen Argumente. Er verfolgte die Spuren des Bildes wie es aus dem Stadtmuseum Dresden entfernt wurde und seit dem verschollen ist. Er ruft bei einer Schweizer Galerie an, die bekanntlich »entartete Kunst« aus einem Hamburger Lager angekauft hat. (Goebbels hat angeordnet die aus den Museen entfernten »Erzeugnisse entarteter Kunst« zu verkaufen. Das Reich brauchte Devisen, um Kriegsgeräte einzukaufen, aus Amerika). Das Engagement für Schwitters geht weit über ein platzbezogenes Erinnern an den Merz-Künstler in Hannover hinaus – es ist ein Engagement gegen Verfolgung und Vernichtung unbequemer Kunst, letztlich nicht nur in Diktaturen.

Das symbolische Fahnden wird damit angedeutet, dass das Merzbild in fast allen Arbeiten des Schwitters-Projekts als kompositorisches Gerüst integriert ist. Das Themenblatt innerhalb der Serie ist das Portrait des Künstlers, der die »Ursonate« spricht. Das Bildnis, leicht clownesk farblich verfremdet, beherrscht das Zentrum der Komposition. Oben rechts wird als Hommage auf Rot eine Abbildung der Assemblage-Plastik von der Leine-Entsorgung eingebracht, eine Pressefoto-Reproduktion mit einem Text, in dem das Merzbild beschrieben wird, das nach Nádasdys Vermutung, wahrscheinlich in Berlin 1939 im Hof der Hauptfeuerwache, zusammen mit 1004 Gemälden und 3825 Blät-



Aktion »Leine-Gedächtnisentrümpelung«, 1977, mit Studentinnen des Hannover-Kollegs und mit Kollege Jorge La Guardia.



Peter Dellemann ließ sich in der Foto-Aktion, »Wir wollen eine Kurt-Schwitters-Straße in Hannover« im Kunstverein Hannover mit Tochter porträtieren. Die zwischen Drahtmaschen gepackten Gegenstände stammten aus der Leine und sind in der Aktion, »Gedächtnisentrümpelung« herausgeholt worden. Diese Fotoaktion im Kunstverein im November 1977 fand während der Ausstellung »Hommage á Kurt Schwitters« statt. Es ließen sich noch über 400 Besucher der Ausstellung porträtieren, u. a. Beate und Lodolf Baucke, Umbo, Gerd Pfnig, Hermes, Katrin Sello, Ludwig Zerull, Heinz Konoke, Bärbel Becker, Timm Ulrichs, Maria, Hinnerk und Eva Schrader, Marianne Kuschfeld und Hagen Schulze. (Siehe Seite 93 aus der Dokumentation »Die Geschichte der Aktion des Kurt-Schwitters-Platzes in revonnah, 1977-1979«)



Henning Rischbieter enthüllt das Straßenschild vor dem Sprengel Museum Hannover, 1979



Frei nach Manet mit Donnan, Nádasdy und mit Dr. Büchner, Direktor des Kunstmuseums mit Sammlung Sprengel am Kurt-Schwitters-Platz bei der Einweihung des Platzes am 7. Juni 1979 (Aus der Dokumentation, S. 95)

Angst des Emigranten vor der Heimkehr,
1987/1990, Serigrafie über präpariertem
Karton, 75x100cm, aus der Werkgruppe
»Verschollen – Das Merzbild 1919«



tern verbrannt wurde. Andere Zeitungsrelikte in Blau und Grau bilden die Basis der Komposition, die rechts mit der Diagonale eines Fragmentes des »Merzbildes« abschließt.

Die Bilderfolge endet im Katalog mit dem Selbstbildnis János Nádasys von 1987, eine Serigrafie, die den Künstler während seiner Aktion »Leine-Entrümpelung« zeigt, daneben das später aus dem Fundmaterial gepresste Schwitters-Denkmal und in starker Verkleinerung die Säule vom Waterloo-Platz, umgeben von abstrakten Farbflächen, in denen ganz am Rande noch ein Stahlstich vom mittelalterlichen Hannover eingebunden ist. Auf dem labil wirkenden Gerümpelturm hat der Künstler ein Abbild des Ernst-August-Denkmal vor dem Hauptbahnhof gesetzt. Er verbindet also symbolhafte Elemente wie Denkmäler verschiedener historischer Phasen der Stadt Hannover.

Das »Ur-Sonaten«-Porträt und das Selbstbildnis sind der Rahmen für eine Folge von 37 Blättern, von denen einige sich deutlich an die Komposition des »Merzbildes 1919« anlehnen. Andere erinnern an die Diffamierung des Merz-Künstlers in der Ausstellung »Entartete Kunst«. Mit markanten Motiven der Stadt Hannover wird auf die Vertreibung von Kurt Schwitters durch die Nazis und die darauf folgende Distanz der Stadt zu einem ihrer Söhne, dessen Bedeutung sie auch Jahrzehnte nach dem Krieg nicht erkannt hat, verwiesen. Trotz der wichtigen Ausstellungen »Die zwanziger Jahre in Hannover« und in der Kestner-Gesellschaft 1956, hat die Stadt noch mehr als 25 Jahre gebraucht, bis sie dem Drängen von János Nádasdy nachgab und wenigstens die Straßenkreuzung vor dem Sprengel-Museum mit dem Namen des Welt-Künstlers versah. János Nádasdy der schon zuvor in den Aktionen Ausdauer, Härte und Sinn für Logistik gezeigt hatte, machte hinsichtlich der Schwittersplatz-Aktion die Erfahrung, dass sich mit Ausdauer auch ein Behörden-Apparat bewegen lässt.



Dokuheft, »Die Geschichte der Aktion Kurt-Schwitters-Platz in revonnah, 1977-1979«



Hannoversche Siegestsäule, 1987, Serigrafie über präpariertem Karton, 100x65cm

Perdita von Kraft (Lottner)

Verschollen – Das Merzbild 1919

Ausstellungseröffnung, Sprengel Museum Hannover, 1989

János Nádasy hat sein Studium der Kunst in Budapest begonnen. Nach dem Ungarnaufstand 1956 verlässt er sein Land, wandert nach Lateinamerika aus und studierte Kunst an der Akademie von Montevideo. 1962 gelang es ihm als Hilfsarbeiter auf einem Schiff, die Einreise in die Bundesrepublik Deutschland. Der Weg führte ihn nach Hannover.

Hier entdeckte er bald einen künstlerischen Ausdrucksstil, der den eigenen, durch akademische Studien trainierten Fähigkeiten aufs äußerste widersprach. Er entdeckte das Werk von Kurt Schwitters, das durch die Radikalität des Neuen, den Bruch mit der Tradition Irritationen in Nádasy weckte und sogleich eine Herausforderung an ihn stellte. Zu der intensiven Auseinandersetzung mit den künstlerischen Arbeiten des MERZkünstlers gesellte sich bald die Frage nach dem Umgang mit der unbekanntem MERZkunst durch Fachleute und Leinpublikum. MERZ schien verschüttet. Warum?

Das MERZbild 1919, in dem der Merzgedanke erstmal Gestalt angenommen hatte, und das zum Inbegriff der MERZkunst schlechthin avancierte, war den Säuberungsaktionen der Nationalsozialisten zum Opfer gefallen. Es war 1937 in der Dresdner Gemäldegalerie beschlagnahmt und auf der Münchener Ausstellung »Entartete Kunst« ausgestellt worden. Von dort wanderte es auf weiteren Stationen der »Schandausstellung« zunächst nach Berlin, Hamburg und Düsseldorf, später nach Österreich, bis sich seine Spuren in Berlin verloren. In Berlin fand 1939 eine Vernichtungsaktion von Kunstwerken statt, jedoch ist bis heute keine Liste gefunden worden, in der die verbrannten Objekte aufgezeichnet wären¹. So ist das Schicksal des MERZbildes bis auf zwei Worte reduziert, die da lauten: »Verbleib unbekannt.«

János Nádasy setzt sich – und das zeigt der Titel dieser Ausstellung sehr deutlich – nicht nur leidenschaftlich mit dem künstlerischen Ausdrucksstil von Kurt Schwitters auseinander. Ihn beschäftigt ebenso nachhaltig die Frage nach dem Verbleiben des MERZbildes. Ja, eigentlich steckt dahinter die Frage, ob das Verhältnis zu diesem Kunstwerk nicht von einer gewissen Ambivalenz gekennzeichnet ist, wenn nicht sogar an der mangelnden Sicherung der Spuren dieses MERZbildes ein Desinteresse der kunsthistorischen Forschung festzumachen ist. Für den von Geburt Nicht-Deutschen János Nádasy kulminieren in der Geschichte dieses Kunstwerkes auch die Auswirkungen einer Epoche deutscher Geschichte, eines besonders tragisch belasteten Zeitabschnittes. Insofern hat gerade die fotografisch festgehaltene Szene, in der Hitlers Mütze bei der Vorbesichtigung der 37er Ausstellung in das absichtlich schief gehängte MERZbild² hineinragt, eine übergeordnete Bedeutung für Nádasy.

1 Nádasy fand in seiner Forschung in den Notizen eines Mannes, der 1939 für das Verbrennen der Bilder, (peinlich notiert, 1004 Gemälde und 3825 Grafiken) auf dem Hauptfeuerwache Berlin zuständig war, folgenden Satz: »Dieser Abteilung kann man nur die Überschrift, »Vollendeter Wahnsinn« gegeben werden ... Der einer malte schließlich nur noch mit dem Inhalt von Mülleimern«. Nádasy baute den Text in seine Arbeiten ein und geht davon aus, dass dies das Merzbild gewesen sein musste.

2 Die kleine Fotoaufnahme fand er zufällig beim Blättern des Kataloges der Ausstellung, Nationalsozialismus und »Entartete Kunst« München 1987, wo das Merzbild schräg aufgehängt zu sehen war, und Hitlers Mütze ragte in das Bild.



Vollendeter Wahnsinn, 1987/88, Serigrafie über präp. Leinwand, 100x75cm, aus der Werkgruppe Verschollen – Das Merzbild 1919

Adolf Hitler vor dem falsch aufgehängten »Merzbild 1919« von Kurt Schwitters in der Ausstellung »Entartete Kunst« München 1937. (Hier richtig gedreht) Seine Mütze ragt in die obere rechte Seite des Bildes hinein. In dem Ausstellungsführer stand neben dem Bild der Kommentar: »Selbst das wurde einmal ernst genommen und hoch bezahlt«. Meine Vermutung: Das »Merzbild 1919«, das als verschollen gilt, ist im Hof der Hauptfeuerwache Berlin 1939, mit vielen anderen Bildern, verbrannt worden. Einer, der die Verbrennung vollzog, notierte: »Dieser Abteilung kann man nur die Überschrift vollendeter Wahnsinn geben. Auf den Bildern und Zeichnungen dieses Schaukabinetts (gemeint war die Gruppe 9 der »Entarteten Kunst« Ausstellung) ist meistens überhaupt nicht mehr zu erkennen, was den kranken Geistern vorschwebte, als sie zu Pinsel oder Stift griffen. Der eine malte schließlich nur noch mit dem Inhalt von Mülleimern.« Den Text baute ich in jedes Bild der Werkgruppe ein.

Hitler während der Vorbesichtigung in der Ausstellung »Entartete Kunst« in München 1937. Im Hintergrund das verkehrt aufgehängte Merzbild, in welches seine Mütze hineinragt. Der Mann vor Hitler ist der Göttinger Maler



und Kunstschriftsteller Wolfgang Willrich, der Initiator dieser Ausstellung. Hinter Hitler ist Adolf Ziegler, Professor an der Münchener Akademie. Er leitete die Beschlagnahmeaktion in den Museen. Er malte überdimensional große Akte in naturalistischem Stil und war als »Reichsschamhaarmaler« verspottet.

**Gequälte Leinwand -
Seelische Verwelung -
Krankhafte Phantasten -
Geistesranke Nichtskönner**

von Judentiquen preisgekrönt, von Literaten gepriesen, waren Produkte und Produzenten einer „Kunst“, für die Staatliche und Städtische Institute gewissenlos Millionenbeträge deutschen Volksvermögens verschleuderten, während deutsche Künstler zur gleichen Zeit verhungerten. So, wie jener „Staat“ war keine „Kunst“.

Seht Euch Das an! Urteilt selbst!

Besuchet die Ausstellung

„Entartete Kunst“

Hofgarten-Arkaden, Galeriestraße 4

Eintritt frei

Für Jugendliche verboten

Einlegeblatt im offiziellen Ausstellungskatalog zur »Großen Deutschen Kunstausstellung« München 1937 mit dem Hinweis, die benachbarte Ausstellung »Entartete Kunst« zu besuchen.



Kurt Schwitters ist, wahrscheinlich auf Anregung von Spengemann, mit seiner Frau Helma 1932 in die SPD eingetreten, in einer Zeit also, wo viele andere eher schnell ausgetreten sind. Seine Mitgliedskarte war zusammen mit 10 000 anderen im März 1987 auf einem Dachboden in der Siedlung Schwarze Heide in Hannover durch Zufall gefunden worden. Mein Freund Walter Wilken kam eines Tages mit der SPD-Mitgliedskarte von Kurt Schwitters in die Werkstatt und regte ein Bild an. Es passte gut in die aktuelle Diskussion, »wie politisch war Schwitters« und ich griff die Idee sofort auf und machte mehrere Entwürfe. Wir nahmen den Titel: »Die Aktualität des Verschollenen«. Es wurden 1000 Exemplare Offset gedruckt. Walter übernahm großzügig alle Unkosten.

Dazu kommt, dass Nádasy außerdem, als er das MERZbild Mitte der 60er Jahre für sich entdeckte, die Zeichen der Zeit auf besonders eindringliche Weise zu spüren bekam. In dieser Nachkriegszeit pflegte man der grausamen Vergangenheit nicht etwa analysierend zu begegnen, sondern war eher bestrebt, sich tendenziös zu verschweigen. Und somit war auch die MERZidee verschüttet und ebenso das einstige geistig-rege Klima, durch das die nun wieder schlummernde Stadt Hannover in den 20er Jahren geprägt war. Dieser Kraft des Aufbruchs hat Schwitters seinerzeit über die Umkehrung der Lese-richtung des Wortes Hannover in »re von nah« mit der Übersetzung, »Hannover strebt vorwärts und zwar ins Unermäßliche«, wenn auch nicht ohne ironischen Unterton, versinnbildlicht.

In den 60er und 70er Jahren war von dieser Kraft nicht mehr viel zu erspüren. In seinen Ausführungen im Katalog dieser Ausstellung schildert Nádasy selbst den Dornröschenschlaf der MERZidee. Dieses alles hat Nádasy so nachhaltig tangiert, dass er noch heute Schwitters MERZbild zum Leitbild seines Nachdenkens über Aufbruch und Verschüttung deklariert. Seine Folge von 39 Siebdrucken beleuchtet diese verschiedenen Perspektiven des MERZbildes.

Thema bleibt das MERZbild Kurt Schwitters' von 1919, das in einer versatzstückartigen Ausschnitthaftigkeit immer neu komponiert und zusammengesetzt wird. Im wechselnden Gefüge von größeren Flächen und komprimierenden Zusammenballungen erwacht es zu neuer Stärke. Diagonalen

Die Aktualität des Verschollenen, 1987,
Entwurf und endgültige Fassung:
links Siebdruck, rechts Offset, 100x80 cm

und Kurven streben aufwärts, werden durch querlaufenden Bewegungen und abfallenden Linien jäh unterbrochen, Rhythmen, formieren sich, Spannungen bauen sich auf und lösen sich. Linien kämpfen miteinander oder ergänzen sich in harmonischer Klarheit. Als Baugesetz lässt sich jedoch immer das Skelett des MERZbildes erkennen.

Die Betonung liegt bei Nádasy immer auf der Arbeitsweise. So ist die MERZidee, das collagierende Prinzip, maßgeblich für seine Arbeitsmethode. Nádasy konzentriert sich dabei jedoch ausschließlich auf die Fläche, seine Bilder bleiben malerisch. Obwohl er nicht in die dritte Dimension geht, gelingt es ihm, Tiefe zu erzeugen. Nádasy arbeitet im Medium der Technischen Reproduzierbarkeit, dennoch bleibt jedes Blatt ein Unikat. Sein Siebdruck ist keine Vervielfältigungstechnik, sondern wird vielmehr als reine Maltechnik eingesetzt. Das nur durch eine Schwarzweißaufnahme bekannte MERZbild Kurt Schwitters' bekommt mit dem gestalterischen Akt der Überlagerung von pastosen und transparenten Farbdrukken bei Nádasy eine eigene Wertigkeit. Oftmals verwendet er Transparentpapier, das er beidseitig mit farbigen Bildzitate aus Hannover bedruckt. Mit den Gestaltungsmitteln der Überblendung und Montage gewinnen seine Blätter formale Präzision und inhaltliche Schärfe und erhalten so eine eigene Dynamik.

Angereichert werden die Zitate aus Schwitters' MERZbild – Maschendraht, Metallschiene, Räderwerk mit großem Zackenrad – mit typisch »hannoverschen« Postkartenmotiven von real existierenden skulpturalen und architektonischen Details, wie beispielsweise der Siegestsäule und den barocken Figuren aus den Herrenhäuser Gärten, die Schwitters oftmals besuchte, über

Schwitters' Portrait, Nádasy's Selbstbildnis in der Leine bis hin zu dem markanten Portrait von Joseph Beuys mit dem grauen Filzhut und immer wieder das Bild mit Hitler vor dem auf den Kopf gestellten MERZbild in der Ausstellung »entartete« Kunst. So gewinnen die Arbeiten von Nádasy zum MERZbild eine neue autonome Realität und eine neue Aussagedimension. Jedes Bild von Nádasy akzentuiert einen Teilaspekt des MERZbildes und des Lebens Kurt Schwitters', markant unterstrichen auch durch die Benennung der einzelnen Arbeiten. Die Blätter summieren sich gleichsam zu einem Zyklus über Kunst und Leben Kurt Schwitters'.

Kunst und Leben. Das führt hinüber zu einem wesentlichen Ziel des Werkes von Kurt Schwitters; die Vereinigung von Kunst und Nichtkunst nämlich. So heißt es

bei Schwitters: »Ich fordere die restlose Zusammenfassung aller künstlerischen Kräfte zur Erlangung des Gesamtkunstwerkes. Ich fordere die prinzipielle Gleichberechtigung aller Materialien, Gleichberechtigung zwischen Vollmensch, Idiot, pfeifendem Drahtnetz und Gedankenpumpe.« Idee, Kunst und Mensch werden hier auf einem Niveau vereinigt. Mit ähnlicher Absicht schloss sich Schwitters 1923 dem Unterzeichner des »Manifests Proletkunst« an, seinen künstlerischen Freunden der De-Stijl-Gruppe, Theo van Doesburg, Piet Mondrian, den Dadaisten Hans Arp und Tristan Tzara. (Nádasy druckt den ganzen Text des Manifestes in seine Arbeiten). Mit den De-Stijl-Künstlern verband Schwitters der Sinn für Ausgewogenheit der Kom-



Die SPD Mitgliedskarte von Schwitters
1932

position und die Betonung des Gleichgewichtes im Bild, anders als die sozial engagierten Berliner-Dadaisten, die in erster Linie durch Agitation und aufwieglerische Form ihre Anti-Kunst-Haltung zum Ausdruck brachten. Die Unterzeichner des Manifestes Proletkunst fordern eine Kunst, die imstande sei Kräfte zu entwickeln, die »stark genug sind, die ganze Kultur zu beeinflussen, statt durch soziale Verhältnisse sich beeinflussen zu lassen«. Das heißt, es sollten Gestaltungsmittel eingesetzt werden, die nie zuvor anderen Ideen und Kategorien gedient hatten und somit wertfrei und unverbraucht waren, so neu, dass sie bestärkend genug sein konnten, sich als Ausdruckspotential positiv auf Veränderungen jeglicher kultureller Art auszuwirken. So wird auch eindeutig von einer sich explizit auf den Proletarier ausrichtenden Kunst Abstand genommen.

Wenn János Nádasy in seine Arbeiten nun auch Joseph Beuys (S. 104) einbringt, so liegt dem offensichtlich die Absicht zugrunde, dass Beuys diese Verbindung von Kunst und Kultur bis zu einer Verknüpfung von Kunst und Leben im weitesten Sinn von Schwitters übernommen und fortgeführt habe. Ist das Gesamtkunstwerk bei Schwitters und seinen Zeitgenossen noch von einem utopisch zu nennenden Gedanken getragen, so scheint es Beuys in der Tat zu gelingen, Kunst in Leben und Denken zu verankern und per personam an einem Gesamtlebenskunstwerk zu bauen. Bei Schwitters fanden Materialien eine künstlerische Verarbeitung, die bisher für die Kunst wertlos gewesen waren, Alltagsrelikte, die entgegen jeder Konvention und jedem Schönheitsideal geklebt, vernagelt und gehämmert wurden. Mit Fundstücken aus der Wirklichkeit wandte sich Schwitters gegen eine alleinige Wahrheit im Kunstwerk. Beuys hat ebenfalls mit bislang in der Kunst unbekanntem Materialien gearbeitet. Er entzog dem Material sogar den stützenden Charakter, setzte Substanzen ein, die qua ihrer Stofflichkeit auf jeden Fall einem Veränderungsprozess ausgesetzt waren und betonte damit den prozessualen Charakter allen Lebens. Beide haben sich mit Entschiedenheit vom traditionellen Begriff der Kunst und des Künstlers abgesetzt. Die Erweiterung des Kunstbegriffs ist von Schwitters und seinen Zeitgenossen eingeleitet worden. In der zeitgenössischen, avantgardistischen Kunst ist sie bis heute die tragfähigste Idee geblieben, und es ist Joseph Beuys, der ihr die entscheidenden Impulse gegeben hat. Wenn Nádasy in seinen Arbeiten Beuys neben Schwitters setzt, provoziert er solche Zusammenhänge, liefert Hinweise auf die Zusammenhänge und aktualisiert das Thema.

Die Arbeit Kurt Schwitters' wurde von den Nationalsozialisten beschlagnahmt. Dennoch gilt Schwitters bis heute als unpolitischer Künstler. Die Frage der politischen Tragweite – die Frage nach einem politischen Engagement unter Verzicht auf ein revolutionäres Pathos oder nach einem Politikum wider der Absicht – auch diese Frage macht der Künstler János Nádasy zu seinem Fall, wenn er die unlängst per Zufall gefundene Karteikarte vom Eintritt Schwitters in die SPD in seine Arbeiten einbaut. Das Ehepaar Schwitters ist 1932 in die SPD eingetreten und so war dieser Akt zu dieser Zeit, da die Nationalsozialisten hier in Hannover schon die Macht besaßen, schon ein gewagter Schritt (S. 100). In ihm ist aber mit Sicherheit weniger ein Beitritt mit dem Willen eines parteipolitischen Engagements zu sehen, als vielmehr eine Protesthaltung, mit der der politisch ungebundene Künstler Schwitters auch öffentlich dafür einstand, dem aufkommenden Unheil entgegenzuwirken (Joachim Büchner).



Im Exil, 1990/2000, Serigrafie über präpariertem Karton, 70x45cm



Siegerehrung in Hannover, 1989, Serigrafie über Acryl, 100x75cm

Nádasdy setzt sich mit dem Hinweis auf diese Haltung von Kurt Schwitters für die Einsicht ein, dass auch Künstler, die sich mit Bewusstsein politisch nicht artikulieren, die nicht sich kämpferisch einer Parteilinie verschreiben und deren Interessen in eine künstlerische Gestaltung umzusetzen bestrebt sind, nicht fern jeder äußeren Einstellung zum sozialen und politischen Gefüge agieren. Kunst kann niemals ein gesellschaftlich losgelöstes Phänomen sein, so wie auch der Künstler im gesellschaftsfreien Raum existiert. Kunst ist ihrem Wirken nach sozial, auch wenn sie sich in offenkundigem Gegensatz zu den Normen der Gesellschaft befindet. Ohne den gesellschaftlichen Hintergrund ist auch ein künstlerisches Agieren nicht denkbar. Künstlerisches Arbeiten heißt auch Stellung beziehen, Akzente setzen, sich mitteilen.

Weit über eine Bestandsaufnahme des MERZbildes Kurt Schwitters' hinaus sind also die Siebdrucke von János Nádasdy zu Positionen von Verstehen und Unverständnis geworden. Sie stehen im Dialog von Schöpfung und Vernichtung, von ihrer Kreativität und ihrer Zunichtemachung, von gesellschaftlicher und künstlerischer Progressivität und einer Reaktion. Die Siebdrucke János Nádasdys sind gleichsam Mahnung und Aufruf, die erklimmenen Stufen der Erkenntnis nicht wieder freizugeben. Sie tragen in sich die politische Dimension, den Kampf gegen einengende Zwänge anzutreten und für die Freiheit eines künstlerischen Ausdruck, sowie die freie Gestaltung des Lebens mit allen Kräften des Widerstandes einzustehen.



Konstruktiver Destruktivismus, 1989, Merzhommage á Lajos Kassák,
Serigrafie über Acryl auf Karton, 100x72cm



Merzhommage á Mondrian, 1988, Seriegrafie über Acryl auf Karton,
102x72cm



Joseph Beuys erweitert das Merzbild, 1988, Nitrodurchreibung auf
Karton, 100x75cm



Destruktiver Konstruktivismus, 1989, Merzhommage á El Lissitzky,
Serigrafie auf Karton, 100x72cm



Der Kunstmaler, eine hannoversche Legende, 1987/88, Diptychon, Siebdruck über präparierter Leinwand, auf Holz kaschiert, 89x134cm



Wolfgang Menzel

Schwitters kam nie bis Mellendorf

Sie wundern sich wahrscheinlich, dass ein in Sachen Bildende Kunst unausgewiesener Laie hier die Ausstellung im Kunstverein IMAGO eröffnet. János Nádasy hat mich darum gebeten, und weil ich ihn und seine Bilder schätze, habe ich diese Aufgabe übernommen. Verzeihlich ist ein solcher Akt der Freundschaft allerdings nur, weil ich von Literatur und Musik etwas verstehe. Vielleicht ist das zu wenig. Kurt Schwitters, dem literarischen, dem musikalischen und künstlerischen Multitalent (*Anna Blume*, *Ursonate* und *Merz*), wird es jedenfalls nicht schaden. Ob es János Nádasy nutzt, wird sich zeigen.

In der Kunst gilt als groß, wer etwas Neues schafft, also etwa die bis zu seiner Zeit bestehenden ästhetischen Prinzipien zur Vollkommenheit führt oder ihnen ein neues Prinzip entgegensetzt, welches ästhetische Konsequenzen nach sich zieht. In der Musik ist z. B. Bach ein Großer, weil er das fugale Prinzip auf einen zuvor nie dagewesenen Höhepunkt geführt hat. Arnold Schönberg, weil er mit der Zwölftonmusik den bestehenden Kompositionsprinzipien ein völlig neues entgegengesetzt und damit die Musik zu Veränderungen geführt hat. In der Literatur gilt Heinrich Heine als groß, weil er der klassischen Kunstidee der Harmonie von Bedeutung und Gestalt, die der große Goethe zu einem Höhepunkt geführt hatte, den »subjektiven Stil der Wahrheit und Zerrissenheit« entgegengesetzt hatte und mit ihm die Poesie erneuerte. Ich zitiere Heine, weil ich Beziehungen zu Schwitters und Nádasy herstellen möchte: »Wenn du über die Zerrissenheit meiner Texte klagen willst, so beklage dich lieber, dass die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, dass er ein prosaisches weitabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriss.« Und weil selbst das kleinste Gedicht von Heine diesen Riss nicht leugnet, lieben wir ihn heute.

In die Geschichte der bildenden Kunst kam auch mit Schwitters etwas Neues.

Und da es in dieser Ausstellung um die Enthüllung von Schwitters geht, muss ich, ehe ich zu dem Enthüllungskünstler Nádasy selbst komme, erst über den sprechen, den János nachher in und mit seinen eigenen Bildern enthüllen möchte. »Die Dinglichkeit seines radikalen materialen Realismus«, schreibt Ernst Nündel in seiner Monographie über Schwitters, »repräsentiert« in Gebilden wie Collage, Assemblage, Montage »die zerfallende Wirklichkeit«. Diese Techniken hatte Schwitters nicht erfunden. Im Kubismus wurde schon vorher die Wirklichkeit ins Bild einmontiert. »Schwitters hat aber«, so Nündel, »der Collage ... die entscheidende Dimension hinzugewonnen.« Das ins Bild gesetzte Material wird umgewertet, verfremdet. So erhält es eine doppelte Bedeutung im Zusammenhang mit seinen Kompositionen: »Es gewinnt bildnerische Bedeutung, ... zugleich assoziiert es den ursprünglichen Zusammenhang, aus dem es stammt« (Nündel). Das war neu.

Das *Prinzip* Collage der Merz-Idee entstand. »Ich suchte«, schreibt Schwitters, »als ich zum ersten Male diese geklebten und genagelten Bilder im Sturm

in Berlin ausstellte, einen Sammelnamen für diese neue Gattung, da ich meine Bilder nicht einreihen konnte in alte Begriffe wie Expressionismus, Kubismus, Futurismus oder sonst wie. Ich nannte nun alle meine Bilder als Gattung nach dem charakteristischen Bilde Merz-Bilder.«

MERZ bedeutete für ihn, »Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt.« MERZ sollte keine Grenzen mehr kennen zwischen Bedeutsamem und Banalem, zwischen Sinn und Unsinn, zwischen Kunst und Leben. »Man kann«, so schrieb er einmal, »auch mit Müllabfällen schreien, und das tat ich, indem ich sie zusammenleimte und -nagelte. – Kaputt war sowieso alles, und es galt, aus den Scherben Neues zu bauen«: Die Zerrissenheit der Welt (siehe Heine!) dokumentieren, die Dinge des Alltags (Zeitungsausschisse, Eintrittskarten, Fäden, Knöpfe usw.) in die Kunst integrieren; dem Chaos der Welt eine künstlerische Ordnung verleihen.

Es ist die geschichtliche Situation der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, in der Alfred Döblin literarisch Entsprechendes gesagt und gestaltet hatte. Auch er verwendete in seinem »Berlin Alexanderplatz« das Prinzip der Collage und trieb es in der deutschen Literatur auf die Spitze, indem er in den Lebensweg des Franz Biberkopf die ausgerissenen Dokumente einer zerrissenen Welt einmontierte: Schlager- und Marschmusiktexte, Verordnungen, Verbote, Anordnungen zum Schlachten von Schweinen, Bibelzitate, Reklametexte usw.

Solche künstlerischen Bestrebungen forderten natürlich den Widerstand heraus: Mit der Zwölftonmusik konnte das Publikum anfangs so wenig anfangen wie mit Heines Zerissenheitspoesie, Robert Walsers Collagierungen von Textsorten unterschiedlichster Herkunft – und eben auch Schwitters' Merz-Collagen. Das alles kam den hörenden, lesenden, betrachtenden Menschen schlechterdings so vor, als wolle sich hier das Hässliche in das gewohnte Schöne, das Harmonisierende und Beschwichtigende, das doch die Kunst gerade dem Leben entgegenzusetzen habe, einmischen und es womöglich gar zerstören. Wir alle als Musikliebhaber, Leser und Ausstellungsbesucher haben uns wohl angesichts von etwas Neuem immer wieder damit auseinandersetzen, Sich-Wiedererkennen und Fremderfahrung, Genuss und Irritation, Harmonie und Dissonanz, Identifikation und Distanz in uns ins Reine – und womöglich zu einer höheren Erfahrung zu bringen. Genau diese »discordia concors« (diese Spannung »gegen das Herz und für das Herz«) macht aber, wie Hilde Domin einmal gesagt hat, das wahre Kunstwerk aus.

Dass die Nazis mit ihrem Kunstbegriff gegen dergleichen vorgehen mussten, war für sie konsequent; der verordneten *Concordia* gebührte jetzt allein der Ruhm. Doch vergessen wir nicht: Die Nazis hatten mit Bücherverbrennungen, mit Verboten von »Chaos- und Negermusik« und Ausstellungen über »Entartete Kunst« einen Großteil des Publikums auf ihrer Seite, das auf das Unverständliche oder gar Revolutionäre fast immer mit Ablehnung oder Zorn reagiert!

Schwitters' Merzbild nun, auf dessen Suche im wörtlichen Sinne und im Sinne künstlerischer Auseinandersetzung János Nádasy gegangen ist, entstand im Winter 1918/19. Es ist beherrscht von einer unregelmäßigen Vierecks- und Dreieckskonstruktion, die das gesamte Bild ausfüllt; zwei bis an den Bildrand reichende Schenkel durchschneiden einen Kreis etwa in der Mitte des Bildes. Im unteren Teil sind kleinere Rechtecke angeordnet. Ein konstruktivistisches Bildprinzip also. Viele der Bildelemente sind jedoch nicht gemalt, son-



Enthüllungsaktion. Eröffnung der Ausstellung, »Schwitters kam nie bis Mellendorf« Kunstverein imago, Mellendorf, 2007

dern bestehen aus einmontierten Materialien wie Schnüren, Drähten, einem Drahtgitter, Maschendraht, Papier und Pappstücken mit oder ohne Schrift. Einer dieser Ausschnitte enthält die Buchstabenfolge MERZ, die aus einer Anzeige der »Kommerz- und Privatbank« ausgeschnitten wurde.

Von diesem Bild besitzen wir heute nur noch eine Schwarz-Weiß-Abbildung – und ein Foto, das dieses Bild in der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« zeigt: schräg kopfunter aufgehängt, mit Hitler und einigen Funktionären davor; waagrecht ragt Hitlers Profil mit Mütze ins Bild hinein. János hat recherchiert; das Original ist unauffindbar; es ist wohl der Vernichtungsaktion 1939 in Berlin zum Opfer gefallen, vermutlich, weil sich kein Käufer fand und es sich nicht, wie die Klees und Mackes in Kriegsgelder ummünzen ließ oder zur Bereicherung hätte dienen können.

Mit diesem ersten Merzbild, mit dem Prinzip Collage, in dem es gestaltet ist, und mit Kurt Schwitters selbst, hat sich János Nádasy auf vielfältige, man muss wohl auch sagen: ruhelose Weise auseinandergesetzt. Und damit

komme ich endlich zu dem Künstler selbst, um dessen Ausstellung es heute geht. Dabei muss ich nun Ihre Aufmerksamkeit auf Bilder richten, die Sie noch gar nicht sehen – und ich soll auch noch darüber sprechen. Das ist natürlich eine spannende Herausforderung. Es enthebt mich jedenfalls der Aufgabe, über einzelne Bilder selbst zu sprechen, was Sie nachher mit János tun können. Ich kann also nur über Prinzipien dieser Kunst reden und über die Auseinandersetzung zwischen János Nádasdy und Kurt Schwitters.

Zunächst das Enthüllen: Das ist natürlich ein symbolischer Akt, der in seiner geistreich-witzigen Art Kurt Schwitters gefallen haben dürfte. Da soll ein Vorgänger des heutigen Künstlers enthüllt, erschlossen, neu sichtbar und verstehbar gemacht werden. Mit einem Effekt der Überraschung. Die ironische Anspielung »Schwitters kam nie bis Mellendorf« (wie Jesus nie bis Eboli kam) macht deutlich, dass er *tatsächlich* nie bis hierher kam, auch: dass es lange gedauert hat, bis er in seiner Geburtsstadt Hannover wieder ankam. »Es musste erst der ungarische Künstler János Nádasdy«, schreibt Ernst Nündel, in den 80er Jahren »eine Aktion anzetteln, in deren Verlauf die Stadtverwaltung einen Weg als Kurt-Schwitters-Weg ausgab.« Die große Ausstellung im Sprengel-Museum, die gerade stattfindet, zeigt, dass Schwitters in Hannover heute unzweifelhaft angekommen ist. Aber in Mellendorf? Ich möchte dem Satz »kam nie bis Mellendorf« keine Bosheit unterstellen; aber einer Reise von Schwitters in die Provinz lagen und liegen ja doch wohl eine Menge Stolpersteine von Vorurteilen im Wege, ganz zu schweigen von den schlechten Straßen damals, die Schwitters in seinen feinen Lederschuhen einerseits und mit seinen provokanten Bildern andererseits tatsächlich daran gehindert haben, bis hierher nach Mellendorf zu kommen. Und heute: Geht Mellendorf zu Schwitters? Die große Ausstellung im Sprengel-Museum jedenfalls macht einen Weg lohnenswert. Doch nun ist Schwitters hier angekommen. János Nádasdy hat es möglich gemacht. Vor Ort ist jedenfalls einer seiner künstlerischen Enthüller, der sich Jahrzehnte lang mit diesem Künstler auseinandergesetzt hat.

In einem Gespräch hat mir János gesagt, dass es vielleicht für den Betrachter ein Problem darstellen könnte, so dicht an der Realität von Schwitters zu arbeiten; »aber es musste für mich sein.« Ich habe herausgehört, dass es die politische Kraft von Schwitters war, die ihn motiviert hat, sich so intensiv mit ihm auseinanderzusetzen; auch: das gemeinsame Emigrantenschicksal; und nicht zuletzt die ästhetische Grundidee, Kunst und Leben miteinander zu verbinden.

In seinen Bildern werden wir nachher sehen, dass es auch das künstlerische Prinzip war. Es ist nämlich eine doppelte Enthüllung, die wir nachher erleben können: die Enthüllung der Bilder von János, eine Art Spiel, und dann die Enthüllung von Schwitters, eine ganz und gar ernsthafte Sache. Denn Nádasdy enthüllt uns etwas von seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Schwitters und von dessen Lebenssituation. Die Nähe zu Schwitters besteht zweifellos im Prinzip Collage. Doch dieses Prinzip wird von Nádasdy in einem ganz eigenen künstlerischen Stil angewendet. Er hat sich Schwitters-Bildern und Bildern von Bildern mit seinem eigenen Stil angenähert, führt Dialoge mit ihnen, arbeitet an Umgestaltungen, die an die Kontrafakturen und ernsthaften Parodien in der Musik erinnern: Parallelgesänge, sehr musikalische und in allen seinen Verarbeitungen stets empathische Annäherungen.

Bei János Nádasy ist es nicht, wie bei Schwitters, das handfeste und oft plastische Material selbst, das er verarbeitet, sondern das abgebildete Material; nicht also Zettel und Zahnräder, sondern durchs Sieb gepresste Abbildungen von Zetteln und Zahnrädern. Schwitters wird nicht nachgeahmt, nicht rekonstruiert, sondern technisch (und technisch aufwändig) umgestaltet, vielfältig neu gestaltet, verändert und erweitert. Siebdrucke – jedes Bild ein Original. Die Reihe der Bilder dieser Ausstellung gibt so etwas wieder wie eine unentwegte Suche, bei der sich Nádasy mit Schwitters konfrontiert, mit ihm künstlerische Dialoge führt, sich bildnerisch-diskursiv mit ihm auseinandersetzt.

Zueignungen dieser Art, Variationen, Travestien, Kontrafakturen, hat es schon immer gegeben: Picasso malte Bilder zu Manets »Frühstück im Freien«; Schönberg schuf die »5. Sinfonie« von Johannes Brahms, indem er ein Klavierquartett orchestrierte; Ernst Jandl parodierte mit großem Respekt Goethe und Mörike; usw. – Begegnungen der eigenen Gestaltungskraft mit der von berühmten Vorgängern. János Nádasy eignet sich Schwitters zu, macht ihn auf seine ganz eigene Weise sichtbar, womit er uns als Betrachter auffordert, seine eigene Betrachtungsweise von Kunst und die seines Vorgängers begreifbar zu machen.

Vor allem aber soll der Betrachter begreifen, wie Kunst Vorurteilen ausgesetzt sein kann, die bis zu ihrer Verschüttung führen können: durch die Nazis damals – und in uns selbst bis heute. Die Bilder von János Nádasy fordern uns dazu auf, uns den Einsichten zu stellen, die uns Kunst zu vermitteln vermag. Sie alle lassen, bald auf spielerisch erheiternde, bald auf ernsthaft mahnende Weise, immer etwas durchscheinen von dem Ringen um die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks und damit um die Freiheit unseres Lebens gegen die Einengungen des Alltags.

In Nádasy's Bildern entdeckt man, sollte sich jemand eines, wie ich es getan habe, im Wohnzimmer aufhängen, immer aufs Neue, die, im Sinne Brechts, mit »Freundlichkeit« und »Ansteckungskraft« gestalteten Widerstandsnester gegen ungerechte Grenzen und Unfreiheit.

Enthüllen Sie nun, meine Damen und Herren, was János Nádasy kunstvoll verhüllt hat! Das soll ein erster fröhlich-symbolischer Akt sein, sich selbst den Zugang zu den Bildern zu verschaffen. Holen Sie sich dann zu Hause, wie Kurt Schwitters, die Spuren der Wirklichkeit in die Tischtücher herein. Freuen Sie sich aber nicht etwa darüber, damit einen eigenen Schwitters oder Nádasy geschaffen zu haben. Mit zufälligen Rotweinflecken an einer zufälligen Stelle wird man beiden Künstlern, die ja höchsten Wert auf ästhetische Gestaltungen legen, dann doch nicht gerecht. Sehen Sie das Vergnügen an János' Enthüllungen vor allem darin, dass auch Sie bereit sind, sich Schwitters anzunähern – und mit János zu sympathisieren!

2006



Merz für Menzel – Merzel, 1985, erweitert mit Menzels Porträt 2006, Serigrafie und Serimonotypie über präpariertem Karton, 80x60cm



Sturm über Hannover, 1985, Serigrafie über präpariertem Karton, 102x73cm



Angriff der Siegestäulen, 1989, Serigrafie über präpariertem Karton, 102x73cm



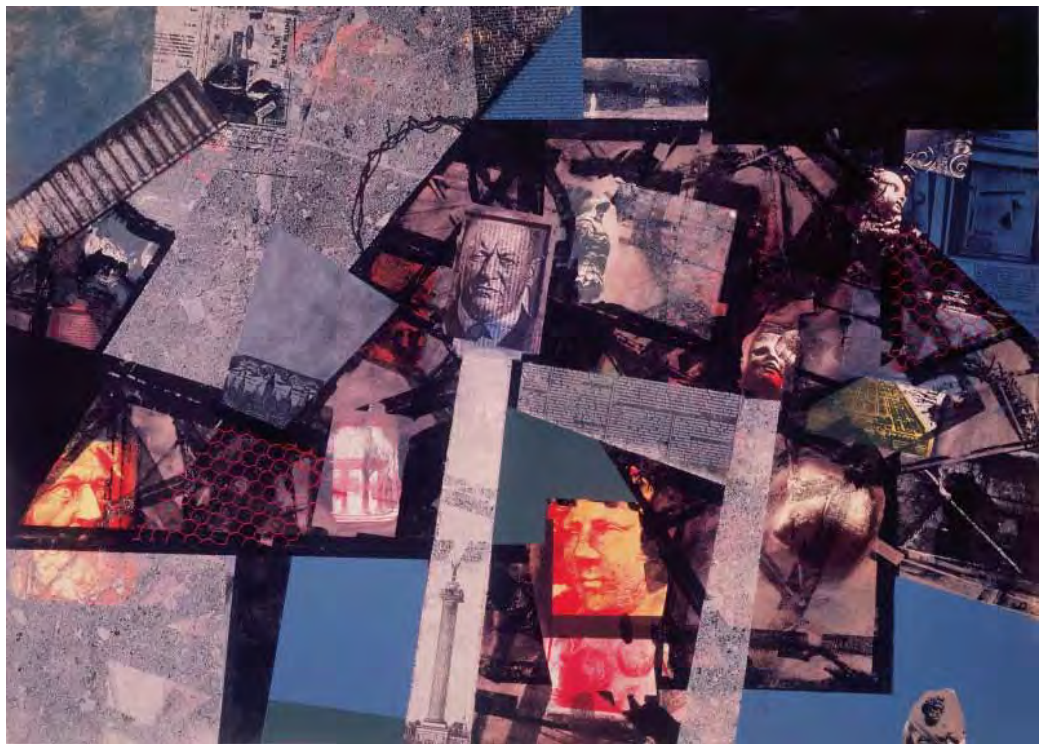
Hannoversche Legende, 1986, Serigrafie über Offsetdruck, 99x74cm



Die blaue Blume von Anna, 1990, Serigrafie über präpariertem Karton, 70x50cm



Im Rosengarten der Lüste,
1983, (Schwitters in Herren-
hausen), Serigrafie über
präparierter Tischdecke,
92x127cm



Spätheimkehrer, 1989,
Serigrafie über Karton,
70x103cm



Heinz Thiel

Geisterfahrt

1969 stellt Nádasy zum ersten Mal in Hannover aus, ein Jahr später startet er beim Straßenkunst-Programm des Altstadtfestes seine erste Aktion.

János Nádasy bezeichnet sich ungern als politischen Künstler, wie das folgende Zitat auch belegt: »Im Mittelpunkt meiner künstlerischen Aufmerksamkeit stehen die durch den Menschen verursachten Deformationen in der modernen Gesellschaft. Ich bin aber kein »politischer Künstler«, wie das manchmal behauptet wird. Ich verspüre häufig Unbehagen an gesellschaftlichen Strukturen, und als Künstler habe ich das Bedürfnis, mich darüber Mitzuteilen. Dabei ist Kunst für mich auch eine Möglichkeit, meiner Verweigerung Ausdruck zu verleihen. Übrigens, ich kann auch nichts dafür, wenn sich die Politik meiner Themen annimmt.«

Obwohl das so nachvollziehbar klingt, sind bei seinen Auftritten in der Öffentlichkeit politische Intentionen für mich nicht zu leugnen. Gerade das unterscheidet seine Aktionen von vielen seiner Kollegen.

»Aktionen, das sind die interessantesten Erfahrungen, die man auch mit sich selber macht. Sie entfalten oft eine Eigendynamik, die mitreißt, weitere Verläufe oft unberechenbar und unkalkulierbar macht. Das ist spannend«. Das sind Aussagen, aus dem Zusammenhang gerissen, die János in unserem letzten Gespräch formulierte, bevor ich mit dem Schreiben begann. Grund und Thema unseres Gesprächs waren seine Aktionen, insofern bestand immer der gleiche Zusammenhang. Gespräche mit János sind in meinem Gedächtnis immer mit Aktionen verbunden, nicht eigentlich mit dem Kunst-Fachwort »Aktion«, sondern mehr im Sinne eines Tuns, so wie ich Pfemperts Zeitschriftentitel »Die Aktion« immer verstanden habe. János redete gerne davon, dass etwas gemacht werden müsste. Er war ständig unterwegs in Sachen »von« oder »für«. Geredet haben wir selten über seine Kunst. Trotzdem hat er im Atelier Kunst im rechteckigen Format gemacht, Kunst, die eindringlich ist und die man nicht vergisst, wenn man sie einmal richtig gesehen hat.

János ist kein Aktionskünstler gewesen wie etwa HA Schult, kein Wolf Vostell oder Alan Kaprow. Aber die Jahre von János Nádasy's Aktionen fallen durchaus zusammen mit der Zeit der Nachwirkungen von »In Ulm, um Ulm, um Ulm herum«, 1964 initiiert von Wolf Vostell. An diesem Beispiel lässt sich gleich deutlich machen, wie anders der Ansatz von Nádasy war. Vostell wollte aufmerksam machen auf das Nichtbeachtete. Nádasy machte aufmerksam auf das Verdrängte, auf historische Zusammenhänge, woraus sich die Gegenwart definieren lässt. Sein Geschichtsbewusstsein ist überhaupt das, was zu einem großen Teil seine Aktionen ausmacht.

Als die erste Aktion von János Nádasy in Hannover sehe ich seinen Beitrag zur Jahresausstellung der Studenten der Werkkunstschule 1967: »Ich fegte meinen Arbeitsplatz in der Werkkunstschule leer, nahm alles vom Tisch und klebte auf: Farbtuben, Pinsel, Bleistift, Radiergummi, Fotos, Zeitungen, alte Lappen und Schwamm. Ich gab dem Bild den Titel »Atelierreste – Hommage à Kurt Schwitters« (Kat. »Verschollen«). Das war ein Jahr vor der »Studentenrevolution« und den »Rote Punkt Aktionen« in Hannover, in einem Jahr mithin,

Signalmast (Tonnenturm), 1978, Objekt aus 13 Metallfässern, Höhe 12 Meter, gebaut mit Unterstützung der Architekten Elstner und Grützner vor der Galerie am Bürgerpark in Bremerhaven



DIE LEINE, DIE AUF DEM EICHSFELD ENTSPRINGT UND BEI SCHWARMSTEDT IN DIE ALLER MÜNDET, IST 241 Km LANG. NACH DER GEWÄSSERGÜTEKARTE 1980 DES NIEDERS. LANDWIRTSCHAFTSMINISTERIUMS IST DAS LEINEWASSER VON DER DDR-GRENZE BIS OBERHALB GÖTTINGENS MÄSSIG VERSCHMUTZT, HAT ALSO DIE GÜTEKLASSE 2. VON GÖTTINGEN BIS ZUR EINMÜNDUNG DER RHUME BEI NORTHEIM IST ES MÄSSIG BIS STARK VERSCHMUTZT, DAS HEISST GÜTEKLASSE 2-3. VON HIER BIS ETWA FREDEN GILT WIEDER GÜTEKLASSE 2. VON FREDEN ÜBER ALFELD BIS UNTERHALB HANNOVERS ERREICHT DER FLUSS DIE GÜTEKLASSE 3, IST STARK VERSCHMUTZT UND, WIE ES HEISST, KRITISCH BELASTET. IN DER LEINEMETROPOLE BESSERT ES SICH ZUR GÜTEKLASSE 2-3 AUF. VON HIER BIS NEUSTADT AM RÜBENBERGE HAT DIE LEINE WIEDER IHRE GÜTEKLASSE 3, IST STARK VERSCHMUTZT, IST KRITISCH BELASTET. BIS ZUR MÜNDUNG IST SIE DANN NUR MÄSSIG BIS STARK VERSCHMUTZT.

DIE GÜTEKLASSE 1, DAS HEISST WASSER UNBELASTET, GIBT ES IN DER LEINE NICHT. ABER AUCH DIE LETZTE, DIE GÜTEKLASSE 4, DAS HEISST ÜBERMÄSSIG VERSCHMUTZT, GIBT ES NICHT MEHR, SEITDEM DIE KLÄRANLAGEN IN ALFELD UND IN HANNOVER 1976 FERTIGGESTELLT WURDEN. STRECKENWEISE HAT MAN WIEDER FISCHE GESEHEN. (Aus der Dokumentation)

in dem die Welt des Kalten Krieges noch in Ordnung war und Schwitters ein Emigrierter, mit dem die deutsche Kultur noch immer nicht zurechtkam. Nádasy durfte diese Hommage nicht in der Jahresausstellung der Schule aufhängen. »Die Diskussion, die ich vor der Abteilung über Schwitters anzetteln wollte, verhinderte er (= der Abteilungsleiter)«, resümierte Nádasy später (Kat. »Verschollen«).

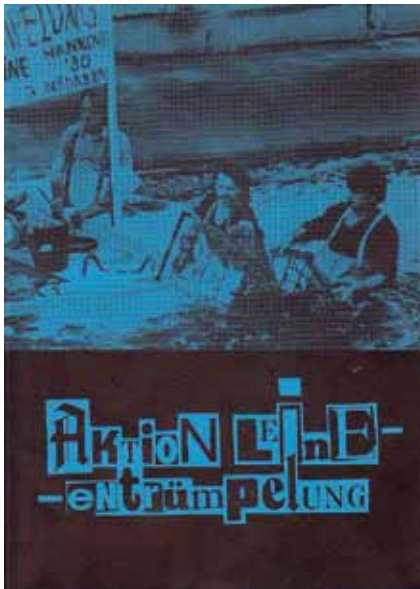
Bemerkenswert an dieser Situation ist für mich zweierlei: Eine Zäsur, die wie ein Aufbruch wirkt, und dass er eine Diskussion über Schwitters anzetteln wollte. Diese zwei Elemente sind immer wieder tragende Momente seiner Aktionen. Ganz eindeutig ist das an den vier Leineentrümpelungen abzulesen; zweimal war es Kurt Schwitters, einmal dem Fluss selber und ein viertes Mal Karl Jakob Hirsch gewidmet.

János Nádasy hat zwar immer gern darauf hingewiesen, dass er Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache hätte, aber die meisten seiner schriftlichen Hinweise in der Öffentlichkeit (ebenso was Titel von Kunstwerken und in Katalogen betrifft) sind ungemein treffend und tief sinnig. Die »Karl Jakob Hirsch Gedächtnisentrümpelung« ist eben nicht als Leine-Entrümpelung, sondern als eine Entrümpelung unseres Gedächtnisses formuliert, und er gestaltet das wie eine rituelle Reinigung. Noch einmal wird das deutlich, als er 2001 erneut in die Leine steigt und im Rahmen der Gruppe 7 seinen Beitrag zum »Memento«, einer an Haarmann angelehnten thematischen Aufarbeitung des Täter-Opfer Zusammenhangs ein 100 x 1 Meter langes rotes Tuch auf dem Wasser entrollt, das sich wie eine Blutspur durch die Leine zieht.

In dem Kontext seiner Aktionen steht dann auch die Ausstellung »Verschollen. Das Merzbild 1919«, bei der 1989 im Sprengel-Museum Siebdrucke von Nádasy zu dem verschollenen Schwitters-Bild präsentiert wurden. Er bezeichnet das als »Projekt«, und er hat das Thema intensiv verfolgt. »Schwitters, der mit seiner Kunst das traditionelle Kunstverständnis auf den Kopf stellte, war in dem Sinn nicht politisch. Und obwohl er 1932 der SPD beitrug, wo andere schnell ausgetreten sind, hat er sich politisch in der Öffentlichkeit nie geäußert. Aber seine Bilder wirkten wie Sprengstoff und sie konnten einen Diktator wie Hitler verunsichern. Er jagte ihn in die Emigration.«

Engagement für die eigene Kultur und für die eigenen Künstler war in Hannover in den 1970er und 1980er Jahren kaum zu spüren. Das war die zweite Wunde, in die Nádasy mit seinem Engagement für die vergessenen hannoverschen Künstler seine Finger legte. Er machte das fest an der Tatsache, dass man Kurt Schwitters zwar für wichtig hielt, ihm aber nicht die Ehre eines Straßennamens zukommen ließ oder dass man sich für den mit Hannover eng verbundenen Roman »Kaiserwetter« von Karl Jakob Hirsch einfach nicht interessierte. Die Intensität, mit der János Nádasy in den Jahren zum Ende des zwanzigsten Jahrhunderts über Schwitters geredet hat, verdeckt, dass er keineswegs ein Schwitters Adept war. Wenn ihm in Texten zu häufig der Name Schwitters vorkam, wie wohl in manchen meiner Texte, dann suchte er das Weite, vermied jede zu große Nähe. »Ich möchte dir hier nur sagen, dass du bitte Schwitters nicht überstrapazierst. Er war für mich nur eine andere Möglichkeit Kunst zu machen, wie auch meine Beziehung zu Beuys. Beide hatten aber eine ganz unterschiedliche Sensibilität. So sind die immer wiederkehrenden Vergleiche schon ermüdend. Beuys war für mich, bei allem Respekt, eigenwillig, skurril und einmalig gewesen, aber immer fremdartig geblieben.

Aktion Leine-Entrümpelung, Hannover Altstadt, 1980
mit Robert Molenda, Hardy Smyczek und Peter Kampf



Dokumentation der Aktion Leine-Entrümpelung für
den Fluss, erstes Schrottpaket für das Denkmal, 1981



Dokumentation der Leine-Entrümpelungsaktionen von 1977 bis 1990. Entstehung des Kurt-Schwitters-Karl-Jakob-Hirsch Denkmals, in Hannover Am Hohen Ufer.

Beeinflusst hat er mich nicht, jedenfalls nicht, dass ist wüsste. Die Dadaisten haben Generationen beeinflusst, so auch mich. Meine Beschäftigung mit Schwitters war auch »*Bequemlichkeit. Er war vor Ort*«. Nicht uninteressant ist es vor diesem Hintergrund, dass mich Stilfragen nie richtig interessiert haben. Ein breiter Kontext war in meiner Kunst stets wesentlich wichtiger als die einengende Stilfrage. Gute Kunst muss meines Erachtens interessant aussehen und intellektuell interessant sein. Handwerkliches Können und konsequentes Arbeiten an formalen Lösungen versteht sich von allein. Das erzähle [ich] dir hier, damit du für die Sprünge, die ich in meiner Arbeit häufig gemacht habe, aus meiner Sicht, einen kleinen Einblick gewinnen kannst.«

Über bildende Kunst zu schreiben, bedeutet zu einem nicht geringen Teil, über Kontinuitäten, über Entwicklungslinien zu schreiben. Dass Kunst sich nicht oder nur selten linear entwickelt, ist leicht verständlich, und im Grunde geht jeder, der Kunst betrachtet und sich mit ihr auseinandersetzt, davon aus. Brüche sind nicht selten Akzente in einer versteckten Linearität. Für mich gibt es im künstlerischen Œuvre von János Nádasdy als zusammengehörende Themenflächen eine formale wie inhaltlich geprägte Auseinandersetzung mit »durch die Menschen verursachte Deformationen in der Gesellschaft«, wie er das selber auch formuliert, sowie das Hinterfragen der Gegenwart in Bezug auf die Geschichte, also Hinweis auf das Erinnern. Formuliert man diese Themenflächen anders, dann erscheint die »Personenlinie«: Schwitters und Karl Jakob Hirsch, die »Material/Abfall-Linie«: Signalmast, 1978 (13 Meter hohe Tonnenturm/Galerie Bürgerpark Bremerhaven), dazu die Leine-Entrümpelungen, bis zu den drei Variationen »Waldfrieden 2000« – 1990/1991/2006 und schließlich die »Verweislinie«, welche die »Täter/Opfer«-Auseinandersetzung 2001, den »Märchenwald« 2003 (Bürgerpark Garbsen) und den »Falschfahrer« 2010 einschließt, wird die Entwicklungslinie in seinem Werk deutlicher sichtbar. Wie konsequent er diese »Verweislinien« einhält, zeigen zum Beispiel auch seine Bunkerbilder, von denen in diesem Buch noch ausführlich die Rede sein wird.

Über die Arbeiten, die János Nádasdy seit 1990 in Ungarn erstellt hat, liegen mir keine Informationen vor. Aus seinem Ausstellungsverzeichnis lässt sich ein für mich relevanter Titel entnehmen: »Befreiungs-Entrümpelung – Die Russen sind weg«, 1992 – gemeinsame Aktion mit den Dorfbewohnern, Teleki/H. Interessant wäre es, ob man an Aktion und – Ausstellungs-Beteiligungen in Ungarn eine sich auffächernde Auseinandersetzung mit den in Deutschland erarbeiteten Themen erkennen kann, oder wir haben mit einer für Ungarn virulenten Thematik zu tun. Die oben aufgeführte Aktion 1992 enthält das Wort »Entrümpelung« und könnte damit die Aktion in eine Reihe mit den Leine-Entrümpelungen stellen. In vorbereitenden Gesprächen zu diesem Text hatte János nie auf Aktionen und Ausstellungen in Ungarn hingewiesen.

Der Ausgangspunkt, von dem die jetzt angeschnittenen Fragen weit entfernt sind, war die Befürchtung von János Nádasdy, dass er zu sehr mit einem Künstlernamen wie Schwitters in Verbindung gebracht wird, einem Künstlernamen, dem er mit seiner Beharrlichkeit und seinen künstlerischen Mitteln immerhin wieder zu seiner heutigen Lebendigkeit und Bedeutung mitverholfen hat. Anlehnung, Anregung einerseits – und Distanz, Eigenständigkeit andererseits kennzeichnen die Arbeitsweise von János Nádasdy. Er bewegte sich



Leine-Gedächtnisentrümpelung zum 100. Geburtstag von Kurt Schwitters , 1987

mit seiner erstaunlichen künstlerischen Vielfalt in seiner Zeit eher diskret. Er folgt einem individuellen Prozess und keiner zeitgeistigen Strömung. Schon deswegen sind seine Befürchtungen völlig unbegründet. In den 1970er Jahren ist er mit seinen künstlerischen Äußerungen en vogue und aktuell gewesen (die »Straßenbilder« mit konstruktivistischem Tendenz oder seine Farbstiftzeichnungen), danach hat er sich weder von Trends, noch von den Ausstellungsprogrammen der Galerien und Kunstvereine beeinflussen lassen, obwohl er kontinuierlich in Galerien und Kunstvereinen

national und international präsentiert wurde. Er hat vielmehr stetig und kontinuierlich befragt und beschrieben, was ihn in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren in Fragen der Kunst bedrängt und beeinflusst hat.

Seine allererste Aktion, die »Wohnsperre«. In einer Mail an Ines Katzenhusen erinnert er an den Ausgangspunkt: »Straßenkunstprogramm Hannover 1970 mit bierseligem Altstadtfest als PR-Propaganda. Die Idee stammte von einer Schweizer Werbe-Firma, die von der hannoverschen Stadtverwaltung beauftragt wurde. Hannover als Industriestandort war wegen der zu hohen Zahl der Abwanderung der Arbeitskräfte gefährdet. Typisch ist dabei, dass man nicht etwa versucht, die Fehler zu korrigieren, sondern Künstler einsetzt, die für eine erhobeneren Form von Zirkus sorgen, um abzulenken«.

In einem Gespräch mit dem Autor bezeichnete sich János in diesen frühen Jahren als »unerfahrener Mensch, noch nicht der Sprache mächtig«. Seine Beschreibung für Ines Katzenhusen führt weiter aus: »Vier Quadratmeter Raum als Metapher für die eingeschränkten Möglichkeiten, die ein bildender Künstler in gesellschaftlichen Prozessen hat, hier z. B. städtebauliche Maßnahmen, korrektiv einzugreifen ...«

Am Ende seines Tagebuchs zeigt er, dass er sich erlöst fühlte, aber es wird deutlich, was für János Nádasdy der emotionale Inhalt seiner Aktionen ist: die Unberechenbarkeit des Ablaufs, die Direktheit der Konfrontation und die Forderung an sein Engagement. Gemessen daran sind ihm kunststimmante Entwicklungen oder Entwicklungslinien völlig unwichtig. »Das Zeichnen allein«, sagte er gemünzt auf die »Wohnsperre«, »fordert mich nicht, das kann jeder. Das lernt man in Kunsthochschulen. Wirklich interessant für mich waren die Aktionen. Jene Freiheit und Autonomie, die man in der Beschäftigung mit Kunst beschreibt, habe ich wirklich mit den Aktionen gespürt«. Der Unwägbarkeit eines Gedankens nachzugehen, hat für ihn einen höheren Stellenwert als eine Betrachtung seiner künstlerischen Fertigkeiten. János wählt nicht unter per se künstlerischen Materialien und Mitteln aus, sondern sucht die für sein jeweiliges Vorhaben zutreffenden Mittel und Wege. Er greift dabei in den



Märchenwald, 2003, Installation Natur+Kunst, Aktionen mit der Gruppe 7 im Stadtpark Garbsen



Werkzeugkasten des alltäglichen Lebens. Betrachtet man die frühe Aktions-Skulptur, »Signalmast«, Bremerhaven 1978, und die späte Installation, »Falschfahrer« (Auto im Baum, Arbeitstitel, »Geisterfahrt«), Hannover 2010, dann entdeckt man diesen Realitätsbezug seiner gewählten Mittel. Zuerst einmal ist in beiden Fällen ein deutliches und sehr aktuelles Problem enthalten. Die Tonne, die er auch in seinen Bildern oft als Thema verwendet, und das Auto als Teil individueller Mobilität und Gefährdungspotential. In beiden Fällen »naheliegende« Materialien genutzt, nicht aber Kunst-Materialien. In seinen letzteren Arbeiten geht er ein Stück weiter; er setzt für seine Arbeiten Bitumen ein.

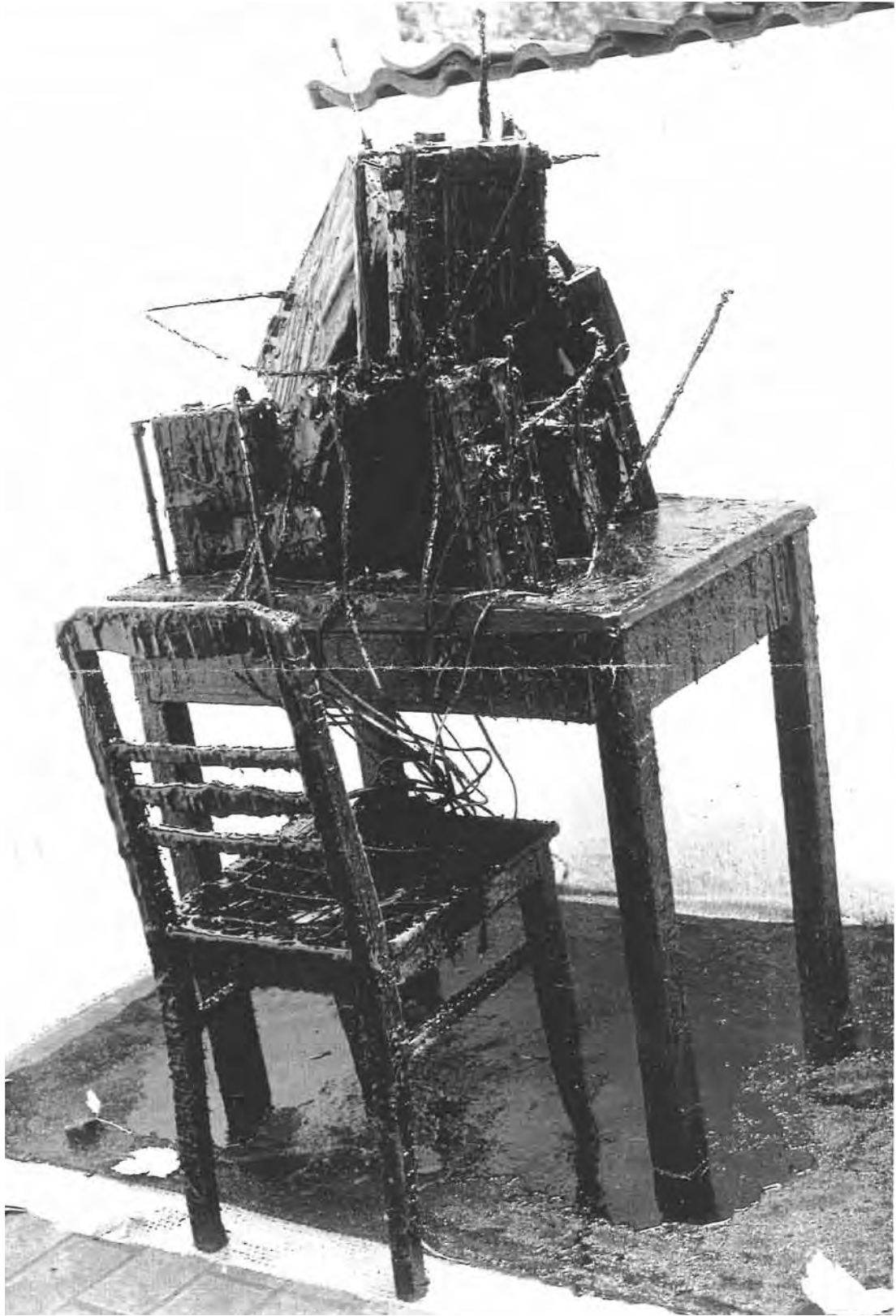
In der Kunst von János Nádasdy spielt die Dialektik von Verhüllen und Entdecken eine wichtige Rolle. Sie ist ein starkes Movens seiner Arbeit und überlagert alle anderen Einflüsse, etwa die von aktuellen stilistischen oder thematischen Tendenzen. Mit den Bitumenreliefs hat János Nádasdy eine Sprache entwickelt, die der der Leineentrümpelungen entgegengesetzt ist und doch im gleichen Kontext steht. Die schwarze Haut des Bitumens verdunkelt und anonymisiert alles, was unter ihr liegt; es ist eine versiegelnde und abschließende Oberfläche, keine atmende oder kommunikative. Aber der Künstler lässt noch etwas von dem, was unter der schwarzen Haut liegt, erahnen, er gibt die Möglichkeit der Entzifferung. Die Bitumenbilder sind Schalttafeln zeitgenössischer Kommunikation: Sie geben Signale, die nur ihren formalen Status reflektieren, aber keine Inhalte transportieren ... János Nádasdy geht mit stets wachen Zweifeln an Oberflächen – und Oberflächlichkeiten – heran.

Im bildhaften Teil seines Œuvres, den bis auf die jüngsten Bitumen-Reliefs zweidimensionalen Teil, setzt er sich weitgehend mit dem Verdecken auseinander oder mittels der Collage mit dem Öffnen durch Fragmentierung. In Skulpturen und Aktionen erprobt er dann Möglichkeiten des Aufschließens und Aufbrechens von Oberflächen und von Schutzfilmen. Das Leine-Bild von 1977 hat ihm gezeigt, wieviel Müll unter der egalisierenden Oberfläche des Wassers liegt. Bei seinen drei Leineentrümpelungen hat er diesen Müll ans Licht gezogen und in Form gebracht, auf einen Sockel gestellt. Ein gesellschafts-politischer Akt wird mittels eines künstlerischen Aktes (Formung und Erhöhung durch Sockelpräsentation) zu einem Erkenntnisakt – wir vergessen und verdrängen, was uns nicht ständig eindeutig vor Augen ist.

Sehr ähnliche Gedanken führten ihn zur Errichtung seiner 12 m hohen Säule aus rostenden Metallfässern (Bremerhaven, Galerie am Bürgerpark 1978). Die Skulptur bezeichnete Nádasdy als »Signalmast« (S. 114). In einer Hafenstadt wie Bremerhaven finden sich Masten und Säulen mit Signalcharakter zu Hauf – und der Umgang mit Chemikalien und rostenden Fässern ist auch Ende der 1970er Jahre schon unter Umweltschutzgedanken diskutiert worden.

Mit sprechenden Materialien, die schon allein in sich einen Ausdruck haben, hat Nádasdy auch wieder bei seiner Außenskulptur »Waldfrieden 2000« gearbeitet: Baumteile, zusammenpresste Auto und Getränkedosen. János Nádasdy sucht gerne die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, vor allem unter dem Aspekt einer gesellschaftlichen und politischen Handhabung dieser Wirklichkeit. »Das ist die Grenze, wo ich sehr anfechtbar werde«, sagt er dann lapidar, »aber wirken möchte ich schon«.

Diesen Anfechtungen setzt sich Nádasdy immer wieder aus. Es ist für ihn ein Programm, ständig die Oberfläche zu durchleuchten. Die Mittel her-



kömmlicher künstlerischer Formensprache sind für ihn karg und sie erscheinen ihm manchmal zu wenig. Aber als Künstler kann er nicht so einfach in andere gesellschaftliche Bereiche wechseln. »Es ist völlig sinnlos, als Künstler politisch vorgehen zu wollen, ich könnte das auch nicht, ich will das auch nicht, ich wüsste auch nicht wie, ich habe keine Massenbasis. Auch mit Kunst kann man Menschen erreichen und das ist viel interessanter«, resümiert er. Mechanismen und Wirkungen sind in der Kunst und in der Politik verschieden. Aber dennoch sind Kunst und Politik vielfach eng miteinander verzahnt. Vielleicht deshalb setzt János Nádasdy auch Aktionen ein, sie haben in seinen Augen einen breiteren Wirkungsgrad als Ausstellungseröffnungen; »Die bleiben weitgehend im Rahmen der sich wiederholenden Vertrautheiten«.

János Nádasdy möchte mit seiner künstlerischen Arbeit vermitteln, was ihn selber umtreibt: Der Drang, an den Dingen nicht spurlos vorbeizugehen. Die für die Bitumen-Objekte, wie Radios und TV-Geräte, die er mit Bitumen übergießt (ab 1992), funktionieren noch und geben Töne von sich. Diese Töne spielen beim »Falschfahrer« 2010 (S. 131) auch wieder eine Rolle: als Signaltöne (ausgelöst durch Bewegungsmelder bei Annäherung von Publikum), die sich auf keine direkt einsehbare, einsichtige Situation beziehen. Was sie bezwecken wird allerdings durch die Skulptur im Baum erahnbar: Signale! »Ein Fanal gegen den Geschwindigkeitswahn«, wie der Katalogtext vermutet? Zu einfach. Oder die Ankündigung »vom Ende und Wandel einer Ära des Autokults und damit von der Notwendigkeit eines Paradigmenwechsels?« János Nádasdy setzt in beiden Fällen Zeichen in einen nicht-künstlerischen Umräum und lässt sie einfach Anregung zum Nachdenken sein. Es sind Signale, die auf ähnliche Weise wie die Nasa-Signale in den Weltraum auf Antwort warten. Für den Künstler Nádasdy, so führt er gerne im Gespräch aus; »Es ist auch eine Herausforderung; bleibt der Mast stehen (»Signalmast«), oder wann kippt er um, bleibt das Auto im Baum, oder wann wird es vom Sturm herabgerissen. Mit einem gewissen Stolz sagt er: »Bei mir kommt immer der TÜV.« Seine Aktions-Skulpturen müssen technisch (ab)gesichert sein; für ihn ist das ein Gütesiegel konstruktiven Denkens.

Immer wenn man versucht, den Aktionen, den Gedanken von János zu folgen und dabei den Eindruck gewinnt, dass er von einem besonderen Punkt an eine Spur zeichnet, einen Trampelpfad in die Wildnis der Aktualität legt, dann verliert sich all das wieder und er fängt an einer (scheinbar?) anderen Stelle erneut an. »Es hat mir immer besonders Spaß bereitet, wenn ich außerhalb des geschützten Raumes der Künstler-Werkstatt arbeiten konnte. Meiner Beobachtung nach sind Künstler häufig verfangen in kunsthistorischen Traditionen, seien sie noch so avantgardistisch, als müssten sie eine stilistische Linie fortsetzen. Viele verinnerlichen das, was von ihnen Galeristen oder Museumsdirektoren erwarten. Und – so sehr auch ich immer versuchte, von solchen Traditionen endlich loszukommen – trifft es mich natürlich auch. Bei so viel Traditions-Ballast ist es sehr schwer, die eigene Position zu bestimmen, und deswegen mochte ich so gerne die Aktionen. Sie sicherten mir, wenn auch für kurze Zeit, eine Distanz.« Das schrieb er während meiner Arbeit am Text auf eine Nachfrage von mir. Die Traditionen hat János Nádasdy in seinen Aktionen ignorieren können, in seinem zeichnerischen, malerischen und vor allem grafischem Werk bleiben sie weiterhin sichtbar und erhalten. Man kann deshalb nicht nur den Aktionen folgen, auch wenn der Künstler selber es noch



Alte Dame in der Rekonvaleszenz im Fernsehraum,
Augenklinik Würzburg, 2001, Bleistiftzeichnung auf Papier,
56x40cm

so gerne mag. In allen meinen Texten zum Œuvre von János, und es waren meistens Texte über seine Aktionen, fand ich Hinweise zum Verständnis im ›Traditions-Ballast‹, in Fragestellungen zu Zeit- und Menschheitsfragen, die auch die Künstler unserer Tage umtreibt.

Ich sollte hier eigentlich allein über die Aktionen von János Nádasdy sprechen, aber ich habe bei ihm Zeichnungen gesehen, die mein Interesse weckten. Zeichnungen, von denen er selber wenig hält; »das kann jeder, wir haben das gelernt«, sagte er an einer Stelle und er greift selber zum Bleistift.

Die Ambivalenz von Zeit, individuellem Verhalten und kreativem Akt hat János Nádasdy in den Jahren zuvor (schon wieder die Suche nach dem Trampelpfad!) bei verschiedenen Krankenhausaufenthalten erprobt. 1996 stellte er im LBK Hamburg Zeichnungen und Materialblätter aus verschiedenen Krankenhauszeiten aus. Er gab der Ausstellung den Titel »Krankenhäusliche Bettnachbarschaften«. Der Titel umschreibt seinen Blick. Es sind überwiegend realistische Zeichnungen von Bettnachbarn. Um zu zeigen, dass der Blick auf den Nachbarn immer auch der Blick auf einen selbst ist – auch den Künstler, der man ist – bemühe ich Peter Rühmkorf (»Tabu I«, 1995): »... Der Kot als Leistungsnachweis. Die Fäkalie als einzig messbares Tüchtigkeitsprodukt. ›Haben Sie heute schon abgeführt?‹ – Nein, aber Einfälle gehabt, Inspirationen, Befeuungen, Erleuchtungen, Hochgefühle!« (S. 44). Rühmkorf nämlich verweist sich immer wieder selbst auf das, was er tut, auf seine Kunst, die sein ganz alltägliches Leben ist. Das ist es, was ja auch János in seinen Aktionen tut. Und deshalb ist es verständlich, dass diese Zeichnungen für ihn das Produkt einer Aktion sind.

Die Zeichnungen sind während verschiedener Krankenhausaufenthalte angefertigt worden, und er gab ihnen den Titel: »Krankenhäuslichen Bettnachbarschaften«. Nádasdy kompensiert mit dem Zeichenstift das Herausgeschleudertsein aus dem normalen Alltag und aus der Sicherheit der als normal erwarteten Funktionstüchtigkeit des Körpers. Seine tagebuchähnlichen

Zeichnungen hatte [Anm.: anders als das von Rühmkorf] größere Blätter und auch eine andere Blickrichtung: János Nádasdy sah seine Nachbarn und seine radikal veränderte Umwelt an. Der Bett Nachbar, sagte er mir einmal, ist der Nächste, der über dich wacht. Was János Nádasdy auf seinen Blättern festgehalten hat, ist nicht mit dem Willen, Kunst zu kreieren, entstanden. Und darum will es auch so nicht gelesen und verstanden werden. Aber der Künstler in János Nádasdy setzt sich immer wieder damit auseinander, dass er einen Kunstanspruch hat, einen Anspruch an Form, Komposition, Gestaltung. Und er fragt sich auch heute noch, wie er damit fertig wird. Das Blatt ist unschuldig, aber für den Künstler steht es immer in der Schuld der Kunst, also der Professionalität.

Zeichnen verlangt ein genaues Hinsehen; der Zeichner nimmt deshalb deutlicher wahr, was mit seinem Nachbarn passiert. Verblüffend präzise beispielsweise ist, dass von den Menschen im Krankenzimmeralltag vielfach nur ein Teil des Gesichtes übrig bleibt. Der Rest steckt unter der Decke. Diese versunkenen Gesichter tauchen bei Nádasdy wieder auf. Sie erinnern uns daran, dass so ein Krankenzimmer eine



Hämoglobin, 2000, Allgemeines Krankenhaus Barmbeck,
Hamburg, Bleistift über Cutasept und Windel, 40x56cm



Täter-Opfer / Kunst gegen Gewalt, 2001, Aktion in der Leine, 100 Meter Stoff auf dem Wasser. Ausrollen des Stoffes mit Hartmut Schmitt-Ulms. Eine Veranstaltung der Gruppe 7, Kleines Bild: Die ausgerollte Stoffbahn

ungewöhnlich sterile Umgebung ist, Weiß in Weiß, nüchtern und einfach, ohne Anregung und ohne Individualität. Nádasdy hat, um ein wenig von der haptischen Welt des Krankenhauses, die prägnanter ist als die visuelle, einzufangen, Materialien ins Bild gebracht, die zum Alltag von Patienten und Personal gehören: Pflaster, Mull, Injektionsnadel, Katheter, tauchten in den Zeichnungen auf und schlugen eine Brücke zur Einordnung als Aktion durch den Künstler.

Anders sieht es mit Landschaftszeichnungen aus. In den 70er Jahren sind sie Reflexion der Stimmung der Zeit gewesen, und sie waren für Nádasdy die thematischen und formalen Vorstufen zu den beiden umfassenden Zyklen der »Bunkerbilder« und der »Bitumenbilder«. Die Zeichnung ist ihm ein wichtiges Instrument der (Selbst)Erkenntnis, auch wenn sie als etwas Gewöhnliches, Selbstverständliches wie mit einer Handbewegung abgetan wird. Im erwähnten Gespräch vom 30. Januar 2013 taucht ein Hinweis auf: »Landschaft in der Nacht beim Grenzübertritt 1956 während der Flucht nach Österreich; immer danach suchen, wo die Grenze ist, Bäume, Wassergräben, gesprengte Brücken als Anhaltspunkte. Einer sagte plötzlich: Leute, das ist das Niemandsland. Hier kann uns nichts mehr passieren ... Wenn ich ein Bild anfangen, das fällt mir selber auf, ist es erstmal häufig eine Landschaft ...« Es gibt ein engmaschiges

Netz von Bezügen im Leben und Œuvre von János Nádasdy, das er gerne negiert, zugleich aber auch befeuert, wenn er sich im Gespräch an seiner Biographie entlang erinnert.

Der Erkenntnisort Krankenhaus ist in der bildenden Kunst ein eher seltenes Sujet; schon Krankheit oder Kranksein ist kein Thema für Malerei und Zeichnung, noch viel weniger für Skulptur oder Objekt. Das Krankenhaus ist eher ein Un-Ort des zeitgenössischen Lebens. Gerade solche Un-Orte sind es aber, die János Nádasdy als Bühne für seine Gedanken nutzt. Die Un-Orte versuchte János mit neuen oder veränderten Bildern zu verbinden. In gewisser Weise ist das eine Weiterführung der Gedanken von Aby Warburg, der der Kontinuität der Bilder über Jahrhunderte nachging. János verweigert den Bildern gern die Gefolgschaft, löst sie oft aber nur aus ihrem Zusammenhang und verkettet sie mit einem neuen. Und da, wo es noch keine neuen Bilder gibt, «baut» er Aktionen, um sie zu finden. Die Leine bei abgesenktem Wasserspiegel ermöglichte ihm die Entrümpelung, zeigte ihm aber zuerst einmal die »Collage« aus Müll und Schlamm der aktuellen Zeit. Das »Vorbild« mündete in ein anderes »Vor-Bild, die Material-Akkumulation des Schrottwürfels. Mit diesem Würfel arbeitete János dann weiter, als er für das »Waldsterben 2000« ein aussagekräftiges Bild suchte.

Das Stadtforstamt hatte ihn 1990 beauftragt, eine Großplastik zum Thema »Wald und Umwelt« vor dem Tagungsort des Deutschen Forstvereins, der Stadthalle, zu errichten (Forstarchiv, 1990). Die Plastik bestand aus 11 Baumstämmen und 27 Schrottwürfeln. Der Künstler benannte sie mit »Waldfrieden 2000«. Zu diesem Zeitpunkt liefen übrigens schon die ersten Ideen-Workshops für die im Jahr 2000 startende erste Expo auf deutschem Boden. Ihr Thema war: Nachhaltigkeit.

Der Künstler war durch einen Fernsehfilm über eine Flugzeugkatastrophe im Urwald inspiriert worden, und es war ihm klar: »Schrott und Müll sind zeitgenössische Probleme und damit auch für die zeitgenössische Kunst.« (Nádasdy aus der Dokumentation zur Leine-Entrümpelung 1981)

In der Dokumentation 1991, über die Zerstörung seines vermeintlichen »Müllhaufens« nur zehn Tage nach der Tagung des Deutschen Forstvereins, versuchte ich einigen künstlerischen Fragen bei der Errichtung der Plastik nachzugehen: Der Künstler musste eine Umsetzungsform für sein Verhältnis zum Themenkomplex »Waldsterben« finden. Programmatisch versuchte er es in einen Titel zu fassen: »Ein Monument der Katastrophe«. Der Titel wurde fallen gelassen, aber die Intention war dadurch gefunden. »Die ästhetische Funktion dieser Plastik ist ein Entsetzen«, ist Nádasdys Ausgangspunkt. Die Skulptur will also dem Betrachter das Gefühl des Entsetzens vermitteln, verbunden mit der Thematik des Waldsterbens. Für das Waldsterben haben wir noch kein verbindliches Bild, und für das Entsetzen sind die Bilder zeitabhängig. Das klassische Bild des Entsetzens ist das sogenannte Gorgonenhaupt: aufgerissene Augen, ein schreiender Mund und die Schlangenhaare. Aber wer, ohne klassische Bildung, erinnert sich heute, wo es zu finden war und welche Bedeutung es hatte. Zu Beginn unseres Jahrhunderts war für Max Beckmann das Erdbeben von Messina (28.12.1908) eine der Katastrophen, an denen sich das Entsetzen rieb. Beckmann setzte seine Eindrücke in einem großformatigen Gemälde »Szenen aus dem Untergang von Messina« um. Während der Arbeit notierte er am 21. Januar 1909 in sein Tagebuch: »Morgens nach



Waldfrieden 2000, vor dem Kuppelsaal in Hannover, 1990, Baumstämme und zusammengepresster Autoschrott, ca. 5x10x10m. Kleines Bild: Tafel mit Werkangaben.

dem Modell und nachmittags aus dem Kopf und nach Tageszeitungsphotographien den Hintergrund angefangen. Es interessiert mich sehr. Vielleicht bekomme ich etwas hinein von dem atemlosen Entsetzen, der grauenhaften Schönheit des Sujets.« Das Grauen sollte ihm nicht so recht gelingen, auch nicht, als er sich 1912/13 die nächste Katastrophe als Sujet vornahm: den Untergang der Titanic. »Der Eindruck des Erschütternden bleibt ganz und gar aus«, resümierte ein Kunsthistoriker der Zeit.

János Nádasy nimmt sich auch Katastrophen-(Ab)Bilder zum Vorbild seiner künstlerischen Beschreibung des Waldsterbens. In einer Beschreibung der Skulptur vor Beginn der Realisierung formuliert er: »Baumstämme und Schrottwürfel sind ineinander verkeilt und so angeordnet, dass sie den Eindruck eines heillosen Durcheinanders erwecken, wie z. B. nach einem Aufschlag eines Flugzeugs auf ein Waldgebiet.« Metallteile vom Flugzeug als technoider Teil und geköpft Bäume als natürlicher Teil kehren in »Waldfrieden 2000« als Schredder-Schrott von Autos und als abgesägte Baumstämme wieder. Das Bild ist disparat. Es wird immer so bleiben, weil es der natürliche Ausdruck des menschlichen Versagens ist. Jedes Flugzeug-Absturz-Bild vermittelt den Eindruck von Chaos. Nádasy sagt dazu, »dass sie den Eindruck



Waldfrieden 2000, vor der Stadthalle
Hannover, 1990

eines heillosen Durcheinanders erwecken«. Das altbackene Wort »heillos« trifft es genau: Es ist nicht mehr heil zu machen, es hat kein Heil mehr in sich. Und deshalb kann es auch gar nicht schön sein. Und deshalb kann es auch nicht besänftigend wirken. So geordnet die Einzelteile der Skulptur sind, sie sollen den Eindruck des »heillosen Durcheinanders« erwecken, sollen wie Schrott und Müll aussehen. »Für mich hat es etwas Endzeitliches, das Sterben der Wälder«, bekennt János Nádasdy. Aber weil es kein unabwendliches Ende der Zeiten gibt, ergibt sich der Künstler nicht in das Schicksal. Er fordert es stattdessen heraus. Er greift zu den Instrumenten, mit denen er sich noch verständlich machen kann: Gegen Abfall, Schrott, Müll als gebautes Spiegelbild der Wirklichkeit sind wir in der Öffentlichkeit allergisch. Bei Technik und Architektur können wir nicht mitreden, und wir wissen es. Bei Kunst – da geht es ja vorgeblich um das Schöne – können wir auch nicht mitreden, aber wir machen es. Der Künstler ist uns, nach der Meinung des Durchschnittsbürgers, unterlegen. Dann begehren wir auf gegen das Symptom, nicht gegen die Ursache. Sein »Waldfrieden 2000« vor der Kongresshalle wurde mutwillig zerstört ...

»Staatskanzlei ließ Kunstwerk schleifen«, verkündete die Presse, gleich auf der ersten Seite. »Zu hässlich für Ministerpräsidenten«, hat ein Angestellter aus der Staatskanzlei gemeint, und in vorseilendem Gehorsam alarmierte er Feuerwehr und Polizei. Es war ein fatales Missverständnis. Gerhard Schröder, der in der Stadthalle seine Ministerpräsidentenkollegen aus allen deutschen



Waldfrieden 2000/I, Dokumentation über Entstehung und Zerstörung einer Freilichtskulptur vor der Stadthalle in Hannover, 1990

Ländern gerade in der Kongresshalle empfing, war entsetzt und entschuldigte sich beim Künstler. Er ließ später eine zweite Version vor dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur wieder aufbauen. Er selber sprach zu der Enthüllung. Ein seltener Fall von Sensibilität von einem Politiker in Sachen Kunst.

János Nádasdy fühlt sich bis heute nicht einer modischen oder ästhetischen Sprache verpflichtet. Schönheit liegt für ihn in der Wahrhaftigkeit der Sache. Als aufmerksamer Beobachter der Gesellschaft und seiner Umgebung beschleichen ihn aber zuweilen Zweifel, ob er es sich als Künstler leisten könne, so unterschiedliche «Handschriften» wie romantisch-naturalistische Zeichnungen oder Stillleben von verspeisten Makrelen neben seine Bitumenbilder zu hängen oder ein »heilloses Durcheinander« mit Bäumen und Schrottwürfeln in der Öffentlichkeit zu platzieren. Er ist sich dann nicht sicher, ob die so unterschiedlichen «Sprachen» dann noch verstanden werden. Vielfach ist er selber seinen Erinnerungen an die gestalterischen Probleme so nahe und ergeben, dass ihm die inneren Zusammenhänge nicht deutlich genug erscheinen. Andererseits möchte er aber auch seine Vielseitigkeit unter Beweis stellen, möchte nachdrücklich darauf hinweisen, dass er nicht «ein Pferd zu Tode reiten» muss. Das größte Kompliment in diesem Zusammenhang verschweigt János Nádasdy meistens: Er hat während all der Jahre für seine Arbeiten so viele Interessenten und Käufer gefunden, dass sein eigener Bestand kaum über den der Dokumentation hinausgeht. Seine Arbeiten haben ein aufmerksames Publikum angesprochen und er hat Resonanz und Anerkennung gefunden.

Die stillste Aktion von János Nádasdy ist in meinen Augen sein Eintreten für Karl Jakob Hirsch.

Von 1986 bis 1992 währte sein tätiger Einsatz für den vergessenen Künstler und Schriftsteller aus Hannover. Auch für ihn stieg er in die Leine und machte seine Gedächtnisentrümpelung. Der so gesammelte Leinschrott wurde zusammengeschrotet und kam als drittes Schrottpaket auf das Schwitters-Denkmal Am Hohen Ufer, das folglich heute Kurt-Schwitters-und-Karl-Jakob-Hirsch-Denkmal heisst. Die Erhaltung über das Wissen um seinen Roman »Kaiserwetter« und über sein grafisches Werk hat János alles, was man als Historiker, als Künstler, als Wissenwollender tun kann, getan. Er hat eine Neuauflage von »Kaiserwetter« erreicht und er holte 1995 das druckgrafische Werk von Karl Jakob Hirsch aus dem Worpsweder-Archiv für eine Ausstellung in Hannover (KUBUS 1995). Auch wenn wir heute in einem digitalen Zeitalter leben, in dem Bücher nicht mehr den entscheidenden Stellenwert haben wie vor 50 oder 100 Jahren, so ist der Katalog doch der entscheidende Schritt, der dem Künstler Karl Jakob Hirsch das Weiterleben in unserer Kultur ermöglicht.

In diese Rubrik von »stillen Werken« gehören für mich dann auch Aktionen wie »Täter/Opfer« 2001 und »Märchenwald« 2003 im Rahmen der »Aktion Kunst und Natur« (beide Aktionen unter der unermüdlichen Organisatorin und Kuratorin von Dagmar Brandt von der Gruppe 7).

Was bei János abgekürzt »Täter/Opfer« heißt, war eine Aktion, die für das Expo Jahr 2000 von der Gruppe 7 geplant war und sich in sehr vager Form auf den hannoverschen Massenmörder Haarmann beziehen sollte, der den Altersgenossen der teilnehmenden Künstler weit eher als Hannover-Konnotation eingefallen wäre als Schwitters oder gar Karl Jakob Hirsch. Für künstlerische Werke in der Nähe dieses Negativ-Images gab es aber keine öffentlichen

Mittel. Deshalb hieß das Thema ein Jahr später »Memento – Kunst gegen Gewalt« (S. 125). Präsentationsraum war die Altstadt. János Nádasdy rollte in der Leine ein langes, rotes Band aus, das ich, ohne die genauen Umstände zu kennen, im Gespräch mit dem Künstler als »Blutspur« bezeichnete. János mochte die klare und kräftige Bezeichnung nicht, aber mir erscheint sie immer noch als treffend und durchaus angemessen. Seine eigene Beschreibung ist sachlicher: »Mein roter Flatterteppich im Wasser hatte den Titel, Memento und war genau 100 Meter lang und 1 Meter breit. Zusammengenäht hat es meine Frau Hannelore. Ein 100 Meter langer roter Strich in der Landschaft, der sich stark vom Grün der Flusslandschaft in der Altstadt [abhob], war schon an sich aufregend und sah gut aus.« Zumindest ist die Leine das Gewässer, in das der Künstler immer wieder die Spur seines Herzens gelegt hat. Ein schwarz beschriebenes Band legte er 1990 bei der Entrümpelung zum Gedächtnis von Karl Jakob Hirsch mit folgendem Text in die Leine: »Kaiserwetter« – *Das Buch über Hannover von Karl Jakob Hirsch 1892 Hannover, 1952 München, vergessen eingestampft, Gedächtnisentrümpelung, Leine 1990, Nád.*«

Beiläufig findet sich in einer Mail der Hinweis: »Natürlich spielt in diesem Fall, wie früher in den *Leine-Gedächtnisentrümpelungen*, das Element Wasser auch eine Rolle, sonst hätte ich auch auf der Straße so einen Stoff ausrollen können«. Als ich daraufhin nachfragte, schickte er mir den Hinweis auf seine in Auftrag gegebenen Untersuchungen der Qualität des Leine-Wassers von der Quelle bis zur Mündung (S. 116) in die Aller und verweist aufs Allgemeine. Nun ist aber das Wasser nicht nur das vielleicht wichtigste Element des Lebens und Werdens, sondern in unserer griechisch geprägten Kultur auch das Bild für das Vergessen. Die Lethe ist als Trennfluss zwischen Leben und Tod eben auch der Fluss, der die Erinnerung ans Leben kappt. Der Blick auf den Leine-Boden vor der ersten Leineentrümpelung 1977 war der Blick in eine untergegangene, eine gewesene, abgelebte Welt. Man sah die »Hinterlassenschaft« unserer Welt – ein Wort, das einige Jahre später Hans-Jürgen Breuste als Charakteristikum für seine künstlerische Arbeit prägte, die auf andere Art als bei János Nádasdy sich mit dem Vergessen auseinandersetzt. Das Element Wasser ist für János Nádasdy ein wichtiges Zeichen für sein künstlerisches Werk, das nach meiner Überzeugung vom Kampf gegen das Vergessen geprägt ist.

2003 nahm János Nádasdy, der in seinen Aktionen nie bewusst Farbe(n) einsetzte, das Rot wieder auf. Durch eine Doppelreihe mit signalroten Schalbrettern ummantelter junger Baumstämme hat er ein Rechteck aus einer Wiese im Stadtpark von Garbsen herausgehoben (S. 120). Gedanken und Wirkung beschreibt er selbst in einer Notiz an den Autor): »Es war für die Passanten überraschend und ungewöhnlich. Für Kunst ist [das] schon ganz gut.« – »So schützt man aber Bäume nicht«, sagten die Menschen bei den Führungen, die ich mitgemacht habe, »so bringen Sie sie um«, sagten sie, »und das Rot stört. Wer das gesagt hat, hat es schon richtig verstanden, nur als Sprache der Kunst nicht realisiert.« »Märchenwald« (S. 125) als Titel wählte ich, als ich mit der Arbeit fertig war. Der Arbeitstitel hieß »Signalbäume«. Als Titel wäre das auch nicht schlecht gewesen, aber als es schließlich fertig wurde, verbreitete die Baumgruppe mit den geometrischen, signalroten Stämmen im Park eine Stimmung von *Verzauberung*. Es waren zehn, meist junge Bäume auf einer grünen Wiese auf einer Fläche von ca. 20 x 20 Meter.«



Falschfahrer (Arbeitstitel: Geisterfahrt), 2010, Hupsignal durch Bewegungsmelder, Installation in der Aktionsreihe »Klanggärten« mit der Gruppe 7, an den Vierthaler Teichen in Hannover. Montage mit Hilfe von städtischen Mitarbeitern des Gartenamtes und mit Hartmut Schmitt-Ulms



Bauskizze des zweiten Waldfriedens 2000, 1991.



Bau vor dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur mit Bernd KieBraun, Daniel Knillmann und Martin Finke am Leibnizufer Hannover, 1991

Gerhard Schröder

Waldfrieden 2000/II

Einführende Worte des Ministerpräsidenten anlässlich der öffentlichen Übergabe des skulpturalen Objektes »WALDFRIEDEN 2000/2« vor dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur am 21. November 1991

Wir haben uns heute hier zusammengefunden, um das Kunstobjekts »Waldfrieden 2000/2« von János Nádasdy der Öffentlichkeit zu übergeben. Die Hausherrin, Frau Ministerin Helga Schuchardt, bedauert sehr, an der Übergabe nicht teilnehmen zu können. Zur gleichen Zeit findet in Hamburg eine norddeutsche Wissenschaftsministerkonferenz statt. Frau Schuchardt hat mich gebeten, Ihnen alle Grüße auszurichten.

In der Geschichte der Kunst hat es immer wieder engagierte Künstlerinnen und Künstler gegeben, die auf gesellschaftliche Missstände sensibel reagierten und unhaltbare Zustände, mit den ihnen eigenen Mitteln öffentlich zur Diskussion gestellt haben. Repräsentanten einer politisch engagierten Kunst dieses Jahrhunderts sind unter anderem Käthe Kollwitz, Otto Dix, George Grosz und John Heartfield.

Wenngleich die Kunstströmungen der jüngsten Vergangenheit in stärkerem Maße von persönlichen Zeichensetzungen der Künstlerschaft bestimmt waren, haben sich Künstlerpersönlichkeiten immer wieder aufs Neue mit politisch brisanten Tatbeständen unseres Jahrhunderts auseinandergesetzt, also mit Phänomenen wie Gewalt, Zerstörung, Bedrängung und Verfolgung.

Erst vor Kurzem wurde der – nun endlich auch offiziell so genannten – Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg, eine vom Land Niedersachsen in Auftrag gegebene Rauminstallation von Detlef Kappeler vorgestellt. Sie weist mit künstlerischen Mitteln auf das Wirken des von Nazis verfolgten und schließlich in den Tod getriebenen, überzeugten Pazifisten Carl von Ossietzky hin. Sie zeigt uns aber gleichzeitig den Bezug zu unserer Gegenwart.

Ebenfalls in den letzten Wochen hat das Land Niedersachsen für die Stadt Hannover im Jubiläumsjahr den Haarmann-Fries des Wiener Bildhauers Alfred Hrdlicka erworben, ein ähnlich sperriges Werk, welches politisch-soziale Bezüge der Weimarer Zeit aufgreift und in eigenwillige, nachdenklich stimmende Aussagen umsetzt.

Ein drängendes Thema unserer Tage ist die verheerende Umweltverschmutzung und Zerstörung, die durch unreflektierte Mechanismen der Wegwerfgesellschaft, durch Profitgier, aber auch durch individuelle, verantwortungslose Fehlleistungen hervorgerufen wird.

Zu denen, die sich in ihren Arbeiten mit der Zerstörung der natürlichen Lebensgrundlagen auseinandersetzen, gehört auch János Nádasdy. Abfallprodukte wie Müll und Schrott hatte Nádasdy bereits seit den siebziger Jahren zum Thema künstlerischer Auseinandersetzung erhoben und gleichzeitig als gestalterisches Material eingesetzt.

Ich möchte noch einmal an den Werdegang dieses skulpturalen Objektes erinnern. Im Sommer 1990 hat der Künstler im Auftrag der Stadt Hannover, auf dem Platz vor der Stadthalle die Plastik »Waldfrieden 2000« aufgestellt. Während der Ministerpräsidentenkonferenz im

Waldfrieden 2000/II, Dokumentation über die Wiederaufstellung der Skulptur vor dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur in Hannover 1991





Für die zweite Ausführung der Skulptur »Waldfrieden 2000« vor dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur am Leibnizufer in Hannover 1991 war vorgesehen, dass, nachdem die Baumstämme verrottet sind, nur eine Schrottwürfelkonstruktion aus Autowracks und Getränkedosen zurückbleibt. Dies konnte aus Gründen der öffentlichen Sicherheit (morsch gewordene Baumstämme) nicht verwirklicht werden. Nachdem die Skulptur schließlich 2004 abgebaut wurde, ist sie, in dritter Version, auf Initiative von Ludolf Baucke, 2006 in stark veränderter Form neu aufgestellt worden. Siehe Seite 137. (Nád.)

Oktober des gleichen Jahres wurde sie mutwillig zerstört. In einem Gespräch mit dem Künstler habe ich die Zerstörung dieser Arbeit, die exemplarisch auf das Waldsterben hinweist, bedauert. Ich habe János Nádasy gebeten, das Objekt »Waldfrieden 2000« neu zu konzipieren und um die Wiederaufstellung auf einem öffentlichen Platz in der Innenstadt Hannover vorzubereiten. Meine Absicht war und ist, die öffentliche Wahrnehmung kritischer künstlerischer Arbeit zu fördern und dabei auch die Auseinandersetzung mit aktuellen politischen Themen voranzutreiben.

Ich bin daher Frau Ministerin Schuchardt und ihren Mitarbeitern sehr dankbar, dass sie auf der Suche nach einem geeigneten Standort nunmehr mit der Grünzone vor dem Ministerium für Wissenschaft und Kultur einen respektablen Platz gefunden und zur Verfügung gestellt haben

Ich denke, dass der jetzige Standort aus mehrerlei Gründen interessant ist. Zunächst gib es über die Verkehrsader Leibnizufer hinüber eine Korrespondenz zum am Rande der Flohmarkts-Zeile stehenden Leine-Müll-Objekt des gleichen Künstlers. Andererseits ist die kontrapunktische Anordnung eines politisch-engagierten Werkes am Rande einer offiziellen Kunstmeile, die sich durch fabelhafte, formalästhetische Kunstwerke auszeichnet, zugleich Ergänzung und Herausforderung.

Ich hoffe, dass diese Herausforderung von der Öffentlichkeit angenommen wird und Diskussionen auslöst. Und zwar über diese Kunst und ebenso über die Umweltprobleme. Ich bin schon jetzt gespannt auf die Reaktion der Fachwelt und der kunstinteressierten Öffentlichkeit. Ich bin mir bewusst, dass der

Dialog kontrovers geführt werden wird. Dies ist ja auch beabsichtigt. Solche Kunst dient nicht Harmoniebedürfnissen, sondern stellt sich in den Dienst wesentlicher Aussagen zu Fehlleistungen unserer Massengesellschaft. In diesem Sinne übergebe ich das alte/neue Werk von János Nádasy »Waldfrieden 2000/2« der Öffentlichkeit.

NEUE PRESSE · SEITE 9
20. Oktober 90
Gerhard Schröder:
Eine zweite Plastik auf Staatskosten

HANNOVER. „Keine Frage, das war eine Riesenschweinerei!“ Ministerpräsident Gerhard Schröder, der gestern im Gästehaus der Landesregierung den Künstler Janos Nadasdy empfing, berichtete, ihm sei bei der morgendlichen NP-Lektüre „das Frühstück aus dem Gesicht gefallen“.

Daß die Feuerwehr auf Geheiß des Stadthalendirektors Praschak, der sich wiederum auf einen dringenden Wunsch der Staatskanzlei berief, die Freiplastik „Waldfrieden 2000“ von Nadasdy einfach zersägte, das sei schlicht „eine Unsinn-Aktion“ gewesen.

Dem Gedankengang des Oberamtsrats der Staatskanzlei, die provozierende Plastik sei den in der Stadthalle tagenden Länderchefs nicht zumutbar gewesen, könne er nicht folgen, sagte Schröder. Denn Umweltschutz und Waldsterben, in dieser Plastik zum Thema gemacht, gehörten zu den wichtigsten Aufgaben und Problemen der Regierungschefs: „Es wäre also gerade richtig gewesen, wenn die Kollegen sich das Kunstwerk angeschaut hätten.“

Daß diese Regierung moderner Kunst offen gegenüberstehe, dieser Grundsatz müsse sich in den Staatsbehörden offenbar erst durchsetzen, erfordere „Aufklärungsarbeit auch nach innen“. Den Oberamtsrat wegen dieser Fehlentscheidung zu entlassen, das sei jedoch „nicht unser Stil“. Es habe ein Gespräch stattgefunden mit dem Ergebnis, daß „der Mann so was nie wieder tut“.

Nun wird Janos Nadasdy, der von der Kunstvernichtungsaktion immer noch geschockt war, den „Waldfrieden 2000“ noch einmal bauen – auf Kosten der Landesregierung. Und die will zusammen mit der Stadt Hannover einen geeigneten Dauerstandort für das Zweitwerk finden.



Janos Nadasdy (li.), Gerhard Schröder im Kunstgespräch.
Foto: Spolint

Ludolf Baucke

WALDFRIEDEN 2000 / III

Der Unterschied zwischen Kunst und Unachtsamkeit ist riesengroß – hier die in früher Geschichte errichteten gigantischen Grabmonumente in Gestalt ägyptischer Pyramiden oder germanischer Feldsteinkammern, dort der von der gegenwärtigen Wegwerfgesellschaft irgendwo entsorgte Krempel. Die Künstler greifen das Problem auf und verwerten und verfremden Müll zu Kunst. Dass diese Wiederverwertung von Müll in der akademischen Kunstszene auf Widerspruch stieß, war schon bei den Dadaisten vor 100 Jahren ein Problem. Heute jedoch sind Überlegungen zum Recycling schon zum Allgemeingut des wirtschaftlichen Denkens geworden. Sie haben sogar ihren

Niederschlag bereits in gesetzlichen Regelungen gefunden. Nicht fern ist der Tag, wo jedem Autokäufer die Entsorgung des anfangs blitzblank polierten Vehikels garantiert ist.

Auch Nádasy greift das Problem auf. Er geht raus aus dem musealen Kunsttempel und rein in das aktuelle Geschehen. Er verwirft die Ölbilder und füllt den Rahmen lieber mit durch Bitumen überformten Beiläufigkeiten. Schon lange, genauer seit 1970 macht er das Problem Müll zum Inhalt in seiner Kunst. Fragend heißt ein 1973 entstandener Siebdruck »Siehst Du den Mond?« Der auf eine romantische Mondlandschaft gefasste Betrachter muss feststellen, dass die blaue Farbtonung nicht über das bildnerische Fundament eines Autofriedhofs hinwegtäuschen kann.

Und offensichtlich hat János Nádasy mit seinem »Waldfrieden 2000« die Nerven der Wohlstandsgesellschaft bloßgelegt. WALDFRIEDEN 2000/I, errichtet am 5. Oktober 1990 vor der hannoverschen Stadthalle als Freiplastik aus zwanzig Baumstämmen (Fichte, Rotbuche, Robinie, Hainbuche, Eiche) und aus zwanzig Schrottwürfeln (zusammengepresste Autos und Dosen) lebte gerade vierzehn Tage, bis ihr auf Geheiß einer übereifrigen Bürokratie die Koalition von Feuerwehr und Polizei an den Kragen rückte. János Nádasy kam geradewegs auf seinem Schulweg der amtlichen Kunstzerstörung in die Quere. Die am 21. November 1991 unmittelbar vor dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur am Leibnizufer rekonstruierte, nun aber auf neun Baumstämme und elf Schrottblöcke verkleinerte Plastik »WALDFRIEDEN 2000/II« erreichte zwar kein biblisches Alter, doch existierte sie immerhin vier Jahre. Insgesamt war das so viel Zeit, dass nicht nur die ersten, vom Künstler gewollten Verfallsspuren sichtbar wurden, sondern sich auch ein Potenzial des Missfallens und Widerstands regte.



Einweihung der Plastik »Waldfrieden 2000« in der dritten Version, 2001, auf dem Gelände des Hannover-Kollegs/Abendgymnasiums

Die Skulptur sei als Anlaufstelle und Versteck für Dealer und Drogensüchtige vor dem Ministerium nicht glücklich aufgestellt, hieß es – und damit wurde der Stein des Anstoßes erneut fortbewegt. Nun steht WALDFRIEDEN 2000 in wieder veränderter Form auf dem neuen Grundstück von Kolleg und Abendgymnasium. Auf die zwischen den Schrottwürfeln herausragenden Baumstämme konnte verzichtet werden, da die Bäume rings herum stehen. Die nun als 3 m hoher Quader auf einer Grundfläche von 80x80 cm verwirklichte Plastik WALDFRIEDEN 2000 / III wächst aus dem Boden.

Als Stein des Anstoßes steht WALDFRIEDEN 2000 denkwürdig. Die Skulptur ist nun weder der nichtssagenden Eleganz einer städtebaulichen Kunstmeile noch der Unachtsamkeit des vorbeibrausenden Verkehrs preisgegeben. Sie ist ein Objekt des Fragens und der Bewusstmachung geworden. Besseres als der vom WALDFRIEDEN 2000 initiierte Prozess von Fragen und Denkanstößen kann dem auf geistige Beweglichkeit fixierten Zweiten Bildungsweg nicht passieren. In diesem Sinne wirkt János Nádasdy, der von 1970 – 1996 als Kunsterzieher am Hannover-Kolleg arbeitete, weiterhin für diese Schule und für die »Zwei Systeme unter einem Dach«. Ich übergebe also dieses Werk von János Nádasdy der Öffentlichkeit und ich freue mich zusammen mit János, dass es hier endgültige aufgestellt wird. 2001



Waldfrieden 2000, dritte Version, 2001,
400x70x70cm

Der Schrottwürfel Am Hohen Ufer

Das alles hat János Nádasdy, ein in Hannover lebender ungarischer Künstler, während des letzten Altstadtfestes 1980, auf diesem Gebiet zwischen Landtag und Arbeitsamt aus der Leine geholt. Darum ist es sinnvoll, dass dieses 700-kg-Objekt, das wie bei der Verschrottung eines Autos durch ungeheuren Druck auf ein recht kleines Paket zusammengedrückt worden ist, auch hier an dieser Stelle aufgestellt wird. Schauen wir uns diese Umgebung mal an. Unmittelbar hier um uns herum stehen nur drei Plastiken.

I. Der junger Mann, der sich anschickt ein Pferd zur Tränke zu führen, wurde etwa 1960 von der Stadt hier aufgestellt. Ein traditionelles Denkmal von Hermann Scheuernstuhl. Scheuernstuhl – ich nehme ihm das nicht übel – hat als traditioneller Bildhauer 1936 schon Staatskunst gemacht, als am Maschsee das uns allen bekannten Siegeszeichen des Reichsarbeitsdienstes aufgestellt wurde: der Fackelträger.

1960 also, als man sich erinnerte, was für eine beschauliche Tradition dieser Fluss an dieser Stelle hat, wurde dann diese Plastik von Scheuernstuhl als Erinnerung an die ehemalige Pferdetränke hier aufgestellt. Ich denke, sie würden heute scheuen, die Pferde und die Pferdelenker, weil sie instinktiv wüssten, dass sie sich vergiften würden, wenn sie heute vom Leinewasser tränken.

II. Etwas näher steht dieses Windspiel des amerikanischen Künstlers George Rickey, zehn Jahre später, 1970, hier aufgestellt, als man in Hannover, dank der vielbeachteten Initiative von Manfred de la Motte und auch Mike Gehrke, den Versuch machte, etablierte, schöne Weltkunst nach Hannover zu bringen. Schön ist das Ding von Rickey, wie es sich so bewegt – noch schöner wäre es allerdings, wenn die Stadt den verbogenen Arm dort droben mal richten lassen würde.

III. Und nun, zehn weitere Jahre später, stellt hier János Nádasdy dieses Schrottding hin – und die Stadtverwaltung erlaubt es ihm auch noch. Warum? Aus schlechtem Gewissen! Weil die Stadt natürlich weiß, dass sie diesen Schrott eigentlich regelmäßig selbst aus der Leine ziehen müsste, anstatt es einem Künstler zu überlassen, den Schrott in großer Aktion hier rauszuholen, und die Stadtverwaltung mit solch einer Plastik zu blamieren. Aber natürlich müssen auch wir dieses schlechte Gewissen haben, weil Nádasdy dieses Denk-Mal ein »Mahnmal für alle hannoverschen Umweltsünder« nennt.

Was soll dieses verrostete Ding hier bedeuten? Es ist unsere Realität, denn im Ernst, diese Gegenstände, die da aus der Leine herausgefischt worden sind – und zusammengemischt – würde die Stadt oder János Nádasdy hier ja nicht herausziehen müssen, hätten wir das nicht hineingeschmissen. Das Ding ist auch Mahnmal an unser schlechtes Gewissen. Nicht dass jeder nun seinen Schrott in die Leine wirft. Das sind ja eher die verzweifelten Flohmarkt-Händler, die ihren Schrott nicht losgeworden sind und drum: »Ab geht die Post!« Es gilt auch nachzudenken über unsere kleinen Umweltsünden, die sich summieren zu einer Umweltkatastrophe.

Ich finde gut, dass die Plastik nun hier an dieser Stelle steht, an der János Nádasdy gefischt hat. Denn die Leine, wie sie so ernst am Landtag und gleich darauf am Arbeitsamt vorbeifließt, gibt auch auf, über gesellschaftliche Gegensätze nachzudenken. Wenn man, wie ich zufällig, in dieser Gegend wohnt, dann ist die Diskre-

panz zwischen dem Etablierten, den von maschinengewehr-bewaffneten Polizisten beschützten Politikern vom Leineschloss und andererseits den auf den Fluren des Arbeitsamtes sitzenden Outcasts dieser Gesellschaft auf Schritt und Tritt zu sehen.

Noch ein paar Anmerkung zur Kunst-Frage dieses Nádasy-Objekts. Wir leben in Hannover, der Stadt, aus der in den 20-er Jahren der Collageur und Objektkünstler kam. Der Zufall will es, dass im Zusammenhang mit einer anderen Nádasy-Aktion, der Benennung des Platzes vor dem Sprengel-Museum in Kurt-Schwitters-Platz, der Schwitters-Spezialist Ernst Nündel János Nádasy mit Schwitters in gedankliche Verbindung gebracht hat. So zitiere ich einfach aus der bei rororo erschienenen Schwitters-Monographie, und Sie wissen dann mit wem sie es in der Person des János Nádasy zu tun haben: »Es musste erst der ungarische Künstler János Nádasy eine Aktion anzetteln, in deren Verlauf die Stadtverwaltung einen Weg als Kurt-Schwitters-Weg ausgab, der gar nicht existierte, und an deren Ende ein Kurt-Schwitters-Platz vor dem Kunstmuseum Hannover mit der Sammlung Sprengel eingeweiht wurde. Der Platz ist ein Merz-Platz: ein Platz und zugleich keiner, der Kurt-Schwitters-Platz ist nämlich eine Straßenkreuzung.«



Einweihung des ersten Schrottpaketes durch Ludwig Zerull, für ein Denkmal für Kurt Schwitters und Karl Jakob Hirsch, Hannover, Am Hohen Ufer, 1981

Entrümpelung für die Leine
30. 31. August 1980

Blumenvase
Bohnerbesen
Staubsauger
Küchenuhr
Brotmaschine
Rechenmaschine
Nähmaschine
Schreibmaschine
Bürostuhl
Drehstuhlbeine
Abfallkorb
Teppichkehrer
Regenschirme
Lautsprecher
Fahrräder
Fahrradlenker
Autofelgen
Lenkrad
Wagenheber
Scheinwerfer
Gepäckträger
Haushaltsleiter
Einkaufskörbe
Mofarahmen
Heimfußball
Rollschuhe
Schlittschuhe
Gummischläuche
Kabeltrommel
Verkehrsschild Einfahrt verboten
Heizplatte
Schweißstrafo
Toaster
Obstschale
Vogelbauer
Gartenstühle
Kronleuchter
Grillrost
Teppiche
Kinderwagen
Bettrost
Bettfeder
Dreirad
Roller
Bücher
Schaufensterpuppe
Theaterkulisse(Buschwerk)
Christbaumständer
Gummiboot
Radio
Kochtöpfe
Fernsehgerät
Schallplatten
Spielzeuggeige
Stehlampe
Metallwaschbecken
Wanduhr
Aktentasche
Stahlhelm



Kurt Schwitters und Karl Jakob Hirsch-Denkmal in Hannover Am Hohen Ufer
Text auf dem Sockel des Denkmals

Ich habe die Leine vier Mal entrümpelt. 1977 für eine Kurt-Schwitters-Straße in Hannover, woraus ein Platz wurde, 1980 für den Fluss, 1987 zum 100. von Schwitters und 1990 für Karl Jakob Hirsch. Neben formalen und inhaltlichen Gesichtspunkten einer allgemeinen Umweltproblematik, was hier überbetont erscheint, verstand ich meine Leine-Gedächtnis-Entrümpelungsaktionen in Hannover als Auseinandersetzung mit dem Ort, in dem ich als Ausländer gelandet bin, mit dem was sich hier historisch ereignet hat und sich heute noch ereignet. Die Aktionen standen im Zeichen von zwei hannoverschen Künstlern der Moderne, die in den Nachkriegswirren in den Hintergrund geraten sind und später nicht die gebührenden Beachtung fanden. Kurt Schwitters geb. 1887 in Hannover, gest. 1948 im Exil, Künstler, Schöpfer der Merzidee und Karl Jakob Hirsch geb. 1892 in Hannover, aus dem Exil zurück, starb er 1952 in München. Bildender Künstler und Schriftsteller. Aus den Aktionen ist diese Skulptur entstanden, die ausschließlich aus Leinemüll besteht. Sie soll nicht nur an diese beide Künstler erinnern, es ist auch ein Mahnmal gegen die Gleichgültigkeit. Ich widme es den Bürgern dieser Stadt. János Nádasdy 1991

»Gedächtnisentrümpelung« für Karl Jakob Hirsch

»Der Hannoveraner ist ein dauerhafter Charakter, voll Sinn für das Praktische und auch für das Schöne. Die Künste spielten zwar keine überragende Rolle in der Stadt, man hielt sie wie einen Schmuck, man ließ sie blühen und gedeihen zum Ruhme der Stadt und war eigentlich nicht unduldsamer gegen ihre Verfertiger als in anderen Städten und Ländern.« *Aus Karl Jakob Hirsch, Kaiserwetter*¹

Was der Mensch loswerden will, das wirft er weg. Des Menschen Müll und Gerümpel, oft in der direkten Umgebung, in Teichen, Flüssen, Waldstücken entsorgt, verschandelt und gefährdet die Umwelt. Des Menschen Müll und Gerümpel gibt Historikern und Archäologinnen Aufschluss über das tägliche Leben einer Stadt. In Hannovers Fluss, der Leine, sammelt sich an, was schnell verschwinden soll: Autofelgen, Geldkassetten, Einkaufswagen, Motorräder, Teppiche, Radios und Schreibmaschinen. Die Leine: eine archäologische Zone und ein Zeugnis der Menschen in dieser Stadt. Vor allem zwischen Landtag und Marstallbrücke. Hier stand einstmal die Leineinsel mit ihrem Gewirr von Gassen und Gängen, in denen sich zwielichtige Gestalten bewegten und Fehlerware verschoben wurde.

1977 wurde während Reparaturarbeiten am Leinewehr der Wasserspiegel im Fluss weit abgesenkt und das Flussbett fast trocken gelegt. János Nádasdy ist begeistert vom fantastischen und geheimnisvollen Aussehen, das Rost, Schlamm und Wasserpflanzen und das Wasser selbst profanen Gegenständen wie einer Schreibmaschine verleihen. Es ist Alltags-Kunst.

»Was der Fluss da frei gab, war beeindruckend und äußerst reizvoll zugleich. Das ganze Flussbett zwischen Marstallbrücke und Landtag glich einer einzigen riesenhaften Collage aus Müll und Schlamm. Das wenige Wasser bedeckte die unten liegenden Gegenstände wie mit einem dünnen Film, gerade noch so, dass sie dadurch in ihrer Form und Farbigkeit noch intensiver wirkten.«²

1977 findet im Kunstverein Hannover unter der Leitung von Katrin Sello eine Ausstellung »Hommage an Kurt Schwitters« zum 90. des Künstlers statt. Nádasdy entdeckt die Leine als eine Art Atelier, in dem er mit den Mitteln der Kunst Großstadtarchäologie betreibt und den Hannoveranerinnen und Hannoveranern ihre vergessene(n), verlorene(n), weggeworfene(n) Geschichte(n) präsentiert. Die Aktion nennt er »Leineentrümpelung«. Sie ist ein Beitrag zur »Hommage an Kurt Schwitters«. Nádasdy trägt die Aktion vom Leineufer in den Kunstverein, in Form einer Fotoaktion: Nádasdy hat einen Teil seines Leinemülls zwischen Maschendraht gepackt und fordert nun das Publikum im Kunstverein auf, sich vor dem Leinemüll für eine Kurt-Schwitters-Straße fotografieren zu lassen.

Viermal steigt Nádasdy in den Fluss: 1977, 1980, 1987, 1990. Jedes Mal sorgt Mike Gehrke, Referent für Kommunikationsförderung der Stadt, dafür,

¹ Karl Jakob Hirsch, Kaiserwetter, Hannover, Postskriptum Verlag 1991, S.13

² Dokumentation zu den Gedächtnisentrümpelungen und zur Einweihung des »Mahnmals gegen die Ungültigkeit«, Hannover 1991 ohne Seitenangaben

Landscheuerstraße Hannover
Büro des Oberstadtdirektors
Herrn Mike Gehrke
Referent für Kommunikationsförderung
Hanns-Alte-Pl. 1
3000 Hannover 1

12. Juli 1990 Hannover

Lieber Mike,

Wie schon besprochen, schicke ich Dir hier eine kurze Beschreibung der Aktion, die ich im Rahmen des diesjährigen Altstadtfestes in der Leine durchführen werde. Du kennst bereits genug diese Aktionen, doch, die regelmäßigen Wiederholungen betonen und unterstützen noch mehr Sinn und Inhalt meiner Absichten.

Diese Aktion ist diesmal einem anderen bedeutenden und vergessenen hannoverschen Künstler gewidmet und trägt den Titel: "Kaiserwetter - Gedächtnisentrüpelung für KARL JAKOB HIRSCH - 1990". Oct. der Aktion ist der Fluss im historischen Altstadtbereich von Hannover, zwischen Leineschloß bzw. Wasserkunst (oder was davon übrigbleibt) und Marstallbrücke. Zeitpunkt ist der 25. und 26. August des Jahres, täglich von 10 bis 18 Uhr.

Bergang der Aktion: Samstag den 25. um 10 Uhr wird in der Höhe der Nannas ein Floß auf die Leine gelassen. Dieses Floß ist 2x2 meter groß, die Seitenbegrenzungen mit roter Leuchtfarbe markiert und trägt ein Transparent mit dem Titel der Aktion. Ein zweites Transparent, 50 meter lang und 1 meter breit, schwimmt auf der Wasseroberfläche, in der Höhe des Hohen Ufers und trägt als Motto der Aktion, folgenden Text:

"Kaiserwetter"-1931-das Buch über Hannover von KARL JAKOB HIRSCH-1892 Hannover-1952 München-vergessen, eingeschampt-Gedächtnisentrüpelung-Leine 1990.

Aus dem Floß gesammelten Gegenstände und Objekte werden auf der Uferböschung ausgestellt. Am nächsten Tag, Montag den 27. August, wird der ganze Schrott zur Schrottwerkstattungsfirma Müller+Denke in Wunstorf gefahren. In einer Presse, in der auch PM's zusammengepresst werden, wird unser chaotischer Schrotthaufen aus der Leine zu einer rechtneuligen, kubischen Form zusammengepresst und IN FORM GEBRACHT!

Dieser Schrottwüffel, der 1000kg wiegt und 70x70x70 cm groß ist, wird in einem weiteren Akt, in der Schlotterwerkstatt der Firma IJhr-Jnh. Stein, mit nichtrostenden Metallblechern, wie ein Paket eingeschurt und als letzte Phase der Aktion, auf die, bereits am Hohen Ufer stehende Leine-Schleiferei Plastik, als drittes Erinnerungspaket, montiert. Vorher wird aber, ebenfalls in der Schlotterei IJhr/Stein, das Sockel vollständig verzinkt, damit es nicht weiter rost ansetzt und das ca. 3000 kg gewichtige der drei Schrottpakete sicher und für immer tragen kann. Der Text des bereits vorhandenen Schildes wird erneuert und mit dem Namen von KARL JAKOB HIRSCH erweitert.

Mike, ich habe eine Bitte an Dich. Damit wir im Nasser leichter arbeiten können, soll der Wasserspiegel der Leine an dieser Stelle gesenkt und die Strömung gedrosselt werden. Diese ist, bislang noch jedem Mal von Herrn Wasse (Wasserverke), Tel. 430-5275 oder von Herrn Smook, oder Schmock besorgt worden. Aber Herr Kühnemann von Stadtentwässerungsamt, der uns übrigens die Walzosen verleiht, kann diesbezüglich auch helfen. Bitte erlediige mir diese Angelegenheit, sozusagen amüsamen und ich danke Dir im voraus.

Für den Bereich der Uferböschung, vor den Führen der Nannas, brauche ich eine Sondergenehmigung von Ordnungssamt, wenn ich da mit einem 18K vorfahre um die Schrotttransporte oder den Floß-Transport zu machen.



Mit freundlichen Grüßen

J. W. W. S.

WER WAR
KARL JAKOB HIRSCH?

Geboren am 13. November 1892 in Hannover. Grundschule, Gymnasium und Jugendjahre in seiner Heimatstadt. Er begann als Maler und Journalist. Bekannt wurde er durch seinen Roman "Kaiserwetter" (1931). 1934 baute er emigrieren, zunächst in die Schweiz, dann, 1936 in die USA. Er war Mitherausgeber der 'Neuen Volkszeitung', in der er zwei Romane veröffentlichte. 1946 erscheint seine Autobiografie "Heimkehr zu Gott". 1948 kam er nach Deutschland zurück. Er stirbt 1952 in München, wo seine Frau, Ruth Gassner-Hirsch, heute noch lebt.

Leseprobe aus dem Roman "Kaiserwetter"

Der 20. Juni leuchtete über der Stadt. Es war ein Sonnabend oder eigentlich ein Sonntag, denn der Kaiser kam, der Herr und Gebieter über sechzig Millionen Menschen.

Der König von Preußen besuchte wieder einmal die Stadt Hannover, die Wolfenstadt, die nun bevorzugte Haupt- und Residenzstadt der Provinz. Das Liebhaberregiment des Kaisers und Königs waren die Ulanen, die festlichen Reiter und stolzen Lanzenritzer kriegerischen Ruhmes, der weit zurücklag, aber jeden Augenblick erneuert werden konnte. Am Königsworther Platz lag ihre Kaserne, und es verging kaum ein halbes Jahr, in dem der Kaiser nicht in ihren Mauern gewillt hatte. Auch die Reitschule besuchte er oft, in der edelste Reiterkunst und preussische Strenge sich zu einem Ruhmeskranz hohenzollerner Kulturarbeit vereinigten.

Im heutigen Festprogramm waren folgende Punkte vorgesehen: Nach Ankunft der Majestät Vorstellung von Behörden und Vereinen im Rathaus, anschließend Parade auf dem Waterlooplatz. Dann Frühstück in der Ulankaserne.

Bald nach vier Uhr sollte Prinz Ruprecht von Bayern eintrafen, ebenso Prinz Adolf zu Schaumburg-Lippe, der Herzog Friedrich Ferdinand und Prinz Albert zu Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg. Die Gastwirte und Hoteliers, bei denen die Offiziere verkehrten und Schulden hatten, sahen den Kaisertragen immer mit besonderer Wohlgefallen entgegen, ebenso die Jugend, die an diesem festlichen Tage schulfrei hatte. Die Weiblichkeit der Stadt, alt und jung, Backfisch und Dienstmädchen, blühte auf in ihren durchbrochenen Bestblusen, den strahlenden Kriegern huldreich entgegen. Ihr sonst so spitzes und sprödes Gebaren, die gespenstige und gezielte Schamhaftigkeit der norddeutschen Stadt lockerte sich an den Kaisertragen zu südlicher Wärme und Leichtigkeit.

.....

"Kaiserwetter" erschien zwar 1971 im S. Fischer Verlag, wurde aber kurze Zeit später, aufgrund mangelnden Interesses, eingewechselt, und ist heute im Handel nicht mehr erhältlich.

(Flugblatt der Aktion)

dass die Stadtwerke den Wasserspiegel der Leine absenkten, bis die Strömung keine Gefahr mehr für den Künstler darstellt. Heißt die erste Aktion »wir wollen eine Kurt-Schwitters-Straße in Hannover«, später einfach »Leine-Entrümpelung – Kunst aus der Leine«, geht Nádasy mit den Aktionen 1987 und 1990 einen programmatischen Schritt weiter: Es sind Gedächtnis-Entrümpelungen. Die Fundstücke aller drei Aktionen lässt der Künstler in Würfel pressen und zu einem Mahnmal am Leineufer aufstellen. Nádasy versteht seine Kunstaktion als »einen rituellen Akt der Reinigung und Klärung in Verbindung mit dieser Stadt«, eine Auseinandersetzung mit dem Ort, in dem er lebt, mit der Geschichte Hannovers und mit dem, was aus den Annalen der Stadt zu verschwinden droht. Er stellt der Stadt und ihren Bürgern einen Klotz in den Weg. Den ersten Würfel widmet Nádasy Kurt Schwitters, den zweiten dem Fluss Leine, den dritten Karl Jakob Hirsch. Die so entstandene Plastik Am Hohen Ufer widmet er den »Bürgern dieser Stadt«.

Was treibt den ungarischen Künstler zu einer solchen Aktion an? »Die Frage wird mir häufig und mit Recht gestellt, warum ich einen Teil meiner künstlerischen Tätigkeit damit verbringe, angesehene, aber doch hierzulande weitgehend unbekannt oder in Vergessenheit geratene Persönlichkeiten der Kunst aus der Versenkung zu holen, zuerst Kurt Schwitters, jetzt Karl Jakob Hirsch. Tatsächlich sind dies zwei hannoversche Künstler, die in der Entstehung meiner Beziehung zu dieser Stadt, die ich mir 1962 zur neuen Bleibe, oder vielleicht neuen Heimat, gewählt hatte, enorm wichtig gewesen sind. Durch ihre individuellen Schicksale konnte ich einen tiefen Eindruck gewinnen in eine besondere historische Epoche der Kunstgeschichte, der Moderne. Eine Epoche voller Widersprüche, Euphorien und Niederlagen, die mit derart radikalen Umwälzungsprozessen einhergehen, wie sie uns in den Werken dieser Epoche begegnen. Und dies alles geschah auch – oder in besonderem Maße – in Hannover. Natürlich war es für mich dann erst einmal überraschend, dass ausgerechnet diese Persönlichkeiten, die so prägend für die Kunst ihrer Zeit waren, dem hannoverschen Publikum gar nicht bekannt sind, dem Fachpublikum aber auch weitgehend unbekannt geblieben sind. Das machte mich neugierig. Theodor Lessing, Kurt Schwitters, Karl Jakob Hirsch, Hannah Arendt, Namen, die mit Hannover ebenso verbunden sind wie mit herausragenden Werken in Literatur, Philosophie und bildender Kunst – und hier in Hannover scheint es mühevoll, diesen Menschen einen gebührenden Platz in der Kulturgeschichte der Stadt, ein Forum, einen Platz im Alltag dieser Stadt zu geben?«³

In Hannover lernt der junge Künstler Nádasy in den 60-er Jahren die Collagen und Installationen aus Draht, Papier, Holz und anderem zufälligem Abfallmaterial des Grafikers, Dichters, Werbetexters und Erfinders der Merz-Kunst Kurt Schwitters kennen. Nádasy ist fasziniert, noch mehr, als er erfährt, dass Kurt Schwitters ein Sohn dieser Stadt ist: 1887 geboren, 1937 durch die politischen Verhältnisse zur Emigration gezwungen und 1948 gestorben. Nádasy will mehr über diesen Künstler wissen, der eine ganze Kunstrichtung erfand, ganze Generationen beeinflusste und Künstler wie z. B. Robert Rauschenberg und Joseph Beuys beeinflusste.

3 Rundsreiben anlässlich der Jubiläumsaktion zum 100. Geburtstag von Karl Jakob Hirsch, 9.11.1992



Bildnis Karl Jakob Hirsch von Georg Tappert, Ölbild, Worpswede, 1917

Erstausgabe des Hannover-Romans Kaiserwetter von Karl Jakob Hirsch mit einer Zeichnung von Olaf Gulbransson, S. Fischer Verlag, Frankfurt/M., 1931.



Hannover aber scheint Kurt Schwitters vergessen zu haben.⁴ Im Straßenverzeichnis der Stadt findet Nádasy 1977 zwar eine Straße, die nach dem großen Künstler benannt ist, seine Nachforschungen ergeben aber, dass es diese Straße nur auf dem Papier gibt. Dort, wo die Straße sein sollte – ist eine große Brachfläche. Die »Hommage an Kurt Schwitters«, im Kunstverein durch Kathrin Sello kuratiert, und Nádasy's spektakuläre Leine-Entrümpelung bringen Kurt Schwitters wieder ans Licht. Und schließlich gelingt es Nádasy, hartnäckig und beharrlich, die Benennung des Platzes vor dem Sprengel Museum nach Kurt Schwitters durchzusetzen.

»Es gäbe auch andere aus Hannover, für die Du in die Leine steigen solltest«, sagt 1977 nach der ersten Entrümpelungsaktion Gerhard Pfennig zu János Nádasy. Lies mal sein Buch »Kaiserwetter«. »Das einzige Buch von weltliterarischem Rang über Hannover«, wie Prof. Hans Meyer urteilte, war in Buchhandlungen nicht erhältlich.

Gerhard Pfennig vermittelt den Kontakt und Nádasy fährt 1980 nach München, um die Witwe Karl Jakob Hirschs, Frau Ruth Gassner-Hirsch zu treffen. Er wird zum ersten Mal richtig über Karl Jakob Hirsch informiert, bekommt von Ruth eine Reihe von interessanten Dokumentationen, u. a. seinen Roman »Kaiserwetter« – und wird wieder initiativ. Damit beginnt ein reger Austausch über ein ganzes Jahrzehnt, in dessen Zentrum das gemeinsame Interesse steht, Karl Jakob Hirsch zu rehabilitieren und sein künstlerisches wie sein politisches Wirken für die Gegenwart wieder zu entdecken.

János Nádasy stellt den Antrag, in Hannover nach Karl Jakob Hirsch eine Straße zu benennen. Der Antrag wird abgelehnt. Begründung: »Der Mann ist unbekannt«. Dann, nach Jahren, taucht der Name im Stadtplan von Hannover als Karl-Jakob-Hirsch-Weg in einem Neubauviertel auf.

Das ist ein erster Schritt. Nádasy bemüht sich, auch unter dem Drängen der Witwe, nach Kräften um eine Rehabilitation von Karl Jakob Hirsch. Er wendet sich an Stephan Lohr, mit dem er seit Jahren freundschaftlich verbunden ist, und bittet, über Karl Jakob Hirsch im Radio zu informieren. Stephan Lohr greift das Angebot auf, bekommt die Adresse von Nádasy und besucht seinerseits Ruth Gassner-Hirsch in München.

Karl Jakob Hirsch und sein Zwillingbruder Gottfried wurden 1892 in Hannover geboren. Der Urgroßvater war der Rabbiner Samson Raphael Hirsch, der Begründer der Neuorthodoxie. Der Vater ist Arzt. Karl Jakob Hirsch will Musiker werden, muss diesen Plan aber nach einer Verletzung aufgeben. Nach bestandenerm Abitur beschließt er, Kunst zu studieren. Er geht, mit dem elterlichen Segen und einem monatlichen Wechsel versehen, nach München. Von dort treibt es ihn nach Paris, Berlin, dann, 1912, kommt er in die Künstlerkolonie Worpswede. Worpswede prägt den bildenden Künstler und wird zu einem zentralen Ort im Leben Karl Jakob Hirschs. In Berlin hat er die Münchener Jugendfreundin Dr. Auguste Lotze geheiratet. Auguste »Gulo« Lotze geht ganz nach Worpswede und arbeitet bis zu ihrem Tod als Landärztin. Karl Jakob Hirsch pendelt zwischen Berlin, wo er Bühnenausstatter ist, und Worpswede. 1916 wird er zum Kriegsdienst einberufen. Der Krieg und das Militär sind ihm zuwider. Karl Jakob Hirsch steht hinter den Zielen der Novemberrevolution 1918 und tritt dem Arbeitsrat für Kunst bei, der sich 1918 in Berlin gründete und zu dessen Mitgliedern u. a. Bruno Taut, Walter Gropius, Lyonel Feininger,

4 (Verweis auf das Kapitel »Zeitlichtschalter rechts«, S. 88)

Mit Ruth-Gassner Hirsch in ihrer Wohnung,
München, 1986



Georg Kolbe, Gerhard Marcks, Otto Mueller, Emil Nolde und Karl Schmidt-Rottluff gehörten. Karl Jakob Hirsch gehört zu den Unterzeichnern des Ersten Manifestes des Arbeitsrates am 1. März 1919, »Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuss weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein«, heißt es darin.

Ebenfalls im März 1919 veranstaltet Karl Jakob Hirsch in der Kunsthalle Hamburg die »Juryfreie Ausstellung von Werken der aus dem Heeresdienst entlassenen bildenden Künstler Hamburgs und Umgegend.« Aus dieser Zeit stammen etliche politische Plakate, nicht alle sind dem Grafiker sofort zuzuordnen, bei vielen verwendet er allerdings die im Text oder Linienspiel verborgene Signatur »KJH«, für das geübte Auge ist diese »Geheimsignatur« (Ruth Gassner-Hirsch) allerdings gut erkennbar. Bis 1924 entsteht das umfangreiche Werk des Grafikers, Malers und Bühnenbildners Karl Jakob Hirsch. Nach einer Italienreise beschließt er das Ende dieser Karriere.

Zweite Ausgabe, S. Fischer Verlag 1971, mit
einem Nachwort von Paul Raabe



Karl Jakob Hirsch wird Schriftsteller und Journalist. 1931 erscheint der Hannover-Roman »Kaiserwetter«, zunächst ein großer Erfolg. Aber die Zeitläufe verhindern eine Fortsetzung dieses viel versprechenden Karrierebeginns. Zwei Jahre später wird das Buch verboten und gehört zu den Werken, die am 10. Mai 1933 der Bücherverbrennung durch die Nationalsozialisten zum Opfer fallen.

Karl Jakob Hirsch veröffentlicht unter Pseudonym, wandert zögernd aus, erst nach Dänemark, dann in die Schweiz, 1935 in die USA. Karl Jakob Hirsch wird entwurzelt. »Heimkehr zu Gott. Briefe an meinen Sohn« beschreibt Karl Jakob Hirsch eindrücklich sein Bemühen, sich in der fremden Kultur zurecht zu finden. Er verdient seinen Lebensunterhalt als Fabrikarbeiter und Journalist, versucht, als Redakteur der Exilzeitschriften »Neue deutsche Volkszeitung« und »Aufbau« seine politische Arbeit fortzusetzen.

»Was war ich? Ein heimatloser, entwurzelter Schriftsteller, der die deutsche Sprache als seine Ausdrucksform in sich fühlte, der bemüht war, in die



Aktion Leine-Gedächtnisentrümpelung für Karl Jakob Hirsch, 1990, mit Hartmut Schmitt-Ulms



Dritte Ausgabe, Postskriptum Verlag, Hannover 1992, mit einem Nachwort von Stephan Lohr

englische Sprache hineinzuwachsen, aber der keinerlei Verwirklichung seiner Wünsche sehen konnte. Die Freunde, die ich hatte, stammten fast alle aus Europa. Mit ihnen tauschte ich Erinnerungen aus, die sich mit der Vergangenheit beschäftigten und sehr wenig mit der Gegenwart ... Mir erscheint heute erst klar, dass die Menschen der Emigration sehr haushälterisch, ja zu geizig mit ihren seelischen Gütern sein müssen, als dass sie anderen etwas abgeben könnten. Zu jeder echten Liebe aber gehört ein Überfluss der Gefühle, die Kärglichkeit ist ihr Tod.«⁵

Karl Jakob Hirsch nimmt die amerikanische Staatsbürgerschaft an und nennt sich Joe Gassner. 1945 kehrt er als Zivilbeamter der amerikanischen Militärregierung nach Deutschland zurück. Als er beauftragt wird, seine deutschen Schriftstellerkollegen auszuspionieren, legt er die amerikanische Uniform ab. 1952 stirbt er in München.

Seine dritte Frau, Ruth Gassner-Hirsch, die er vier Jahre vor seinem Tod geheiratet hatte, kümmert sich bis zu ihrem eigenen Tod 1999 mit aller Kraft um die Sichtung und Veröffentlichung seines Nachlasses. Viele seiner Grafischen Arbeiten liegen Anfang der 90er Jahre in privaten und öffentlichen Archiven verborgen, darunter auch im Archiv in Worpswede. Nicht anders ergeht es seinen literarischen Werken. Der größte Teil der bereits veröffentlichten Werke ist vergriffen, Vieles

sogar noch gar nicht veröffentlicht, wie der Roman »Der Alte Doktor«, eine kundige Darstellung der Worpsweder Künstlerkolonie und eine Hommage an seine erste Frau, die Landärztin Dr. Auguste Lotze.

Karl Jakob Hirschs Leben, politisches Engagement und künstlerisches Werk ist fast vergessen. Karl Jakob Hirsch, »KJH«, widerfährt damit ein ähnliches Schicksal wie vielen Literaten, Musikern, bildenden Künstlern, die erst von den Nazis verfemt und als »entartet« gestempelt, dann ins Exil getrieben wurden. Wenigen gelang es nach dem Krieg in einem vollkommen veränderten Land wieder Fuß zu fassen, einem Land, das sich bemühte, die jüngste Vergangenheit zu vergessen.

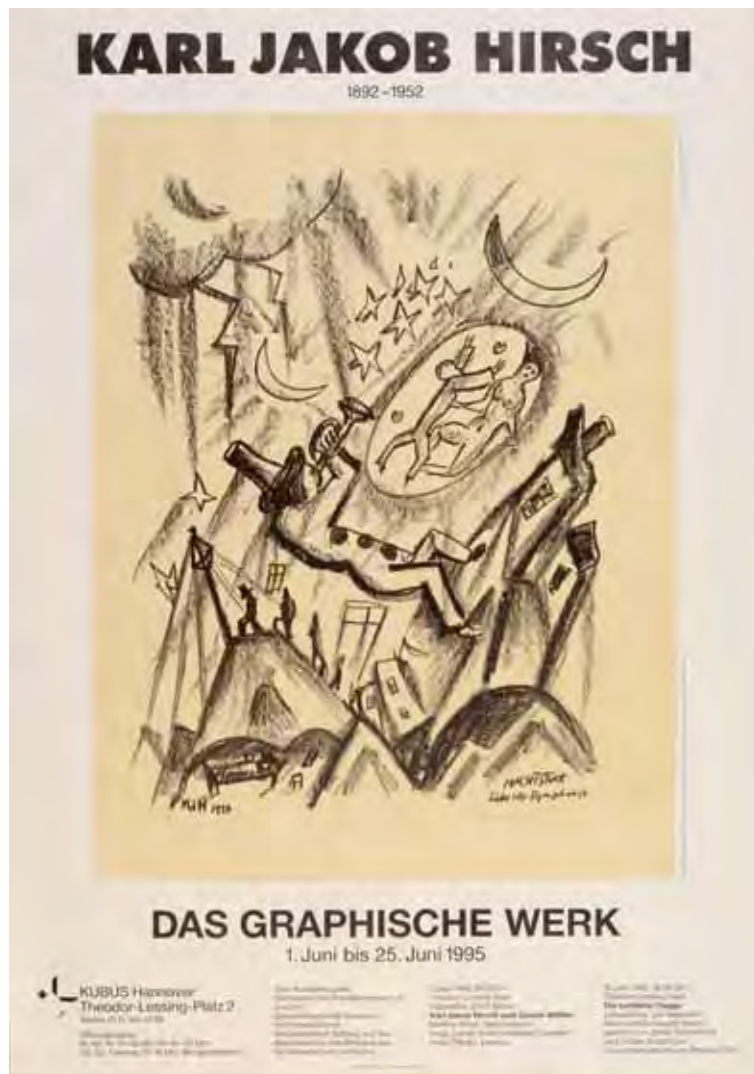
Im August 1990 steigt János Nádasdy zur vierten Entrümpelungsaktion während des Altstadtfestes in die Leine. Auf der Strömung fließt ein langes Banner: »Kaiserwetter« – das Buch über Hannover von Karl Jakob Hirsch 1892 Hannover -1952 München – vergessen, eingestampft. Gedächtnisentrümpelung – Leine 1990.« Alle im Fluss gefundenen Gegenstände werden wie bei den letzten beiden Aktionen für Kurt Schwitters auf der Uferböschung ausgestellt und anschließend zu einer Schrottverwertungsfirma gebracht. Dort wird der »chaotische Schrotthaufen aus der Leine zu einer rechtwinkligen, kubischen Form zusammengebracht und in Form gebracht.«⁶

⁵ Karl Jakob Hirsch, Heimkehr zu Gott. Briefe an meinen Sohn. Hrsg. Von Walter Huder. Wuppertal und Zürich, Brockhaus 1990, S. 87

⁶ Brief János Nádasdy an Mike Gehrke 12. Juli 1990



Vierte Ausgabe, jmb-Verlag, Jens Bolm, Hannover, 2011, mit einem Nachwort von Heiko Postma



Ausstellungsplakat, KUBUS Hannover, 1995, Entwurf J. N.

János Nádasdy nutzt für sein Bemühen um Karl Jakob Hirsch seine Beziehungen zu Mike Gehrke, dem Referenten für Kommunikationsförderung, und zu dem damaligen Kulturamtsleiter der Stadt Hannover Harald Böhlmann, die Nádasdys Aktionen und die Aufstellung des »Denkmals für gefallene Künstler« nach Kräften unterstützen. Diese dritte Erweiterung seines aus den Leinwandentrümpelungen entstehenden »Mahnmahls«, im Volksmund »Schrottplastik« genannt, wird zur Gedenkveranstaltung für Karl Jakob Hirsch. Die endgültige Form des Mahnmals Am Hohen Ufer wurde 1992 von Oberbürgermeister Schmalstieg und Harald Böhlmann eingeweiht.

Es ist nicht nur körperliche Schwerstarbeit in der Strömung eines Flusses, den Künstler der Vergessenheit zu entreißen. Nádasdy kommt am Anfang in seiner Bemühungen, um Karl Jakob Hirsch nicht weiter wird in den folgenden Jahren Zeuge eines doppelten Phänomens: einerseits scheint es unglaublich schwierig zu sein, Werke des Künstlers zu sichern und einer größeren Öff-

Der expressionistische Grafiker

In Hannover ist der unbekannte Karl Jakob Hirsch zu entdecken

Remittenden sind Bücher, die keiner will. Niemand will sie lesen, der Verlag möchte die ungeliebte Leseware auch nicht länger lagern und verscherbelt sie kartonweise. János Nádasdy, bekannt bis berüchtigt für seine Kunst-Müll-Aktionen, hat vor einiger Zeit bei solchen Remittenden voll zugegriffen: 50 Stück der „Heimkehr zu Gott“ von Karl Jakob Hirsch rettete er bei einem Buchhändler in Hannover vor dem Einstampfen.

Im nämlichen Hannover, in dem Karl Jakob Hirsch 1892 als Sohn einer jüdischen Arztfamilie geboren wurde, in dem er das Gymnasium besuchte, später die Kunstgewerbeschule und in dem das Kestner-Museum dem 24-jährigen Hirsch die erste und bisher einzige (!) Ausstellung als bildender Künstler ausrichtete.

Im nämlichen Hannover, in dem der hier lebende Ungar Nádasdy zum runden Geburtstag Hirschs vor drei Jahren 1000 Kilo „objets trouvés“ zu einer „Gedächtnisentrümpelungsaktion“ auf-türmte: damit die Stadt den 1933 emigrierten „Kaiserwetter“-Romancier nie mehr vergißt. Objets trouvés ist der vornehme Name für Müll, nachdem er zur Kunst deklariert ist; in Nádasdys Kunststück waren es aus der Leine gefischte Staubsauger, Warndreiecke und ähnlicher Konsumschrott.

Sieg der Aufdringlichkeit

Damit Hannover künftig auch den bildenden Künstler Hirsch nicht mehr vergißt, hat Nádasdy zu einem weiteren Parforce-Ritt angesetzt: Seiner (nennen wir es mal weniger vornehm) Aufdringlichkeit bei Kulturoberen und -unteren ist es zu verdanken, daß in Hannovers Kubus, der kommunalen Galerie, erstmals – nach 1916 also – Hirschs grafisches Werk gewürdigt wird. Es besteht aus wenig mehr als einem Jahrzehnt malerischen, zeichnerischen, druckgrafischen Schaffens. Schon Anfang der zwanziger Jahre endet Hirschs bildneri-

sche Phase. Bis zu seinem Tod 1952 in München ist er nur noch Schriftsteller.

Warum das so ist, weiß auch Nachlaßverwalter Peter Elze nicht zu beantworten. Eigentlich hatte das Allroundtalent Pianist werden wollen. Zehn Illustrationen zu Gustav Mahlers neun Symphonien bezeugen unter anderem Hirschs musikalische Neigung; das zehnte Blatt der Lithographiemappe ist dem „Lied der Erde“ gewidmet. Doch dann verletzt sich Hirsch seine Hand, und statt ans Klavier wird er zunächst an den Zeichentisch sitzen.

Doch schon als Grafiker, auch für die „Aktion“ seines Freundes Franz Pfemfert, kommt der Revolutionär Hirsch, der Mitbegründer der Novembergruppe“, das Mitglied im „Arbeitsrat der Kunst“, nicht mehr vom Wort los. Ebenso als Bühnenmaler, als Ausstattungschef an der Berliner Volksbühne, wird Hirsch die Literatur immer wichtiger. Vor allem auch, so erklärt er später in „Heimkehr zu Gott“, einem biografischen Brief an den Sohn, gelänge ihm das Schreiben „müheloser“.

Als Nachlaßverwalter in Worpswede – Hirsch lebte mit Unterbrechungen von 1912 bis 1923 in dem Künstlerdorf, bis zum endgültigen Umzug nach Berlin – bringt Elze jedenfalls die Unmöglichkeit zustande, Hirschs grafisches Œuvre komplett zu dokumentieren. Elze hat diese in Hannover gezeigte Retrospektive zum 100. Geburtstag im Barkenhoff zusammengestellt. Und der Verleger Elze hat seit Jahren nicht nur systematisch das kaum mehr als 200 druckgrafische Blätter umfassende Werk zusammengetragen, sondern dazu auch ein vollständiges Verzeichnis erstellt.

Es ist ein überschaubares Werk mit mehreren Fragezeichen. Wenige Holzschnitte, einige Lithographien sind bekannt, der größte Teil des druckgrafischen Werks sind Kaltnadel-Radierungen. Doch niemand kann sagen, wie viele Blätter von einer Vorlage gezogen

wurden, da der Künstler auf kaum einem Blatt die Auflagenhöhe notiert hat. Der Barkenhoff in Worpswede, die Universitätsbibliothek in München und das Sprengel Museum in Hannover besitzen jedenfalls die einzigen mehr oder weniger vollständigen Sammlungen von Hirsch-Arbeiten.

Tragik und gute Laune

Der Grafiker Hirsch also total. Er beginnt mit Radierungen aus seiner Pariser Zeit. Bei dem katholischen Maurice Denis, Frankreichs bedeutendstem Sakrilmaler dieses Jahrhunderts, geht der 1945 konvertierende Hirsch in die Schule. Tatsächlich erinnert die damals entstandene Kreuzigung an eine Schülerzeichnung. Es ist die Zeichnung eines Suchenden, der noch nicht gefunden hat.

Schon wenige Monate später sind die eckigen Konturen jedoch da, die den Expressionisten Hirsch auszeichnen. Für eine alttestamentarische Szene wie David und Bathseba werden harte Striche zu exzessiven Strahlen gebündelt. In den letzten Schaffensjahren verliert sich die Härte wieder: Striche dürfen sogar sensibel schattieren.

Vergessene Blätter eines vergessenen Künstlers. Hirschs Mentor Nádasdy findet in ihnen „jene Tragik, ohne die Kunst selten auskommt“. Tragik, aber auch gute Laune: So geschehen beim „Hausbau in Worpswede“. Hirsch aquarelliert das denkwürdige Ereignis 1919 beim Richtfest, Selbstporträt mit Dackel und dankbar zum Himmel erhobenen Händen.

ALEXANDRA GLANZ

Bis 25. Juni im Kubus Hannover, Theodor-Lessing-Platz 2. Dienstags, mittwochs, freitags 10 bis 18 Uhr, donnerstags bis 20 Uhr, sonntags und sonntags bis 16 Uhr. „Das druckgraphische Werk“-Verzeichnis als Ausstellungskatalog kostet 28 Mark.

Hannoversche Allgemeine Zeitung, 06/1995

fentlichkeit zugänglich zu machen, andererseits boomt plötzlich das mediale Interesse an Karl Jakob Hirsch. Im November 1990 eröffnet die Münchener Galerie Hierling eine Ausstellung anlässlich des 98. Geburtstages von Karl Jakob Hirsch. Stephan Lohr, Redakteur des Norddeutschen Rundfunks, ist bei der Vernissage dabei und würdigt den vergessenen Künstler am 1.12.1990 in der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung unter dem Titel »Rückkehr und Wiederentdeckung?«, 1991 mit einem gleichlautenden Beitrag in der Sendung Texte und Zeichen des NDR. 1992 steht der 100. Geburtstag von Karl Jakob Hirsch an. Ein guter Anlass für Ausstellungen, Gedenkveranstaltungen und Veröffentlichungen.

Immer im persönlichen Kontakt mit der Witwe Ruth Gassner-Hirsch, der Inhaberin aller Rechte und besten Kennerin des Gesamtwerks von »KJH«, ver-

folgt János Nádasdy ab 1991 beharrlich und hartnäckig weiter sein Ziel: eine Ausstellung für Karl Jakob Hirsch in Hannover und in Worpswede. Es ist dabei fast genauso schwierig, einen geeigneten Ausstellungsraum zu bekommen, wie die Finanzierung zu sichern. Ruth Gassner-Hirsch hat ihr Leben Sicherung des Nachlasses ihres Mannes und seiner historischen und künstlerischen Wiederanerkennung gewidmet. In ihrem Bemühen, grafisches Werk und schriftstellerisches Werk der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, fühlt sie sich immer wieder unverstanden und hintergangen von Archiven, Verlagen, Galerien und Rezensenten.⁷

János Nádasdy vertraut auf sein eigenes Netzwerk und kann den Kontakt zum Worpsweder Künstlerarchiv herstellen und er fährt mit Stephan Lohr nach Worpswede. Mehr noch, er kann Peter Elze, der sowohl den Worpsweder Verlag als auch nebenberuflich das Worpsweder Archiv leitet, für die Idee einer Karl-Jakob-Hirsch-Ausstellung des Hannoverschen Künstlervereins und der Barkenhoff-Stiftung, Worpswede, gewinnen. Die Zusammenarbeit gestaltet sich wenig harmonisch, es kommt zum Konflikt zwischen Peter Elze und Stephan Lohr.

Typisch für die Karl-Jakob-Hirsch-Rezeption 1993 ist die folgende Geschichte: Nach einem der Worpsweder Besuche bei Elze besucht Nádasdy seinen eigenen Meister, Herbert Jaeckel, bei dem er in der Werkkunstschule Druckgrafik studiert hat und den er sehr verehrt. Nádasdy erzählt ihm von Karl Jakob Hirsch. Darauf bringt Jaeckel eine Mappe mit 9 Lithografischen Arbeiten von Karl Jakob Hirschs mit dem Titel: »Die neun Symphonien von Gustav Mahler«. Der Onkel von Herbert Jaeckel, dem die Legendäre Worpsweder Presse gehörte, druckte u.a. auch für Karl Jakob Hirsch und ein Exemplar der Mappe war liegengeblieben. Eine Sensation, die Nádasdy sofort dem Sprengelmuseum anbietet. Das Museum aber lehnt ab, wie der renommierte Galerist Bauer in der Altstadt ebenfalls. Karl Jakob Hirschs Grafiken werden schließlich von der Niedersächsischen Sparkassenstiftung aufgekauft.

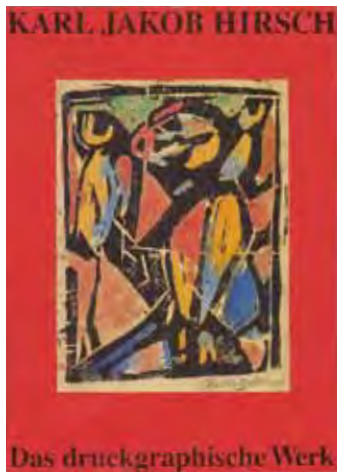
Mit Karl Jakob Hirsch 100. Geburtstag scheint das Unternehmen »Gedächtnistrümpelung« endgültig Wirkung zu zeigen. Die Gleichgültigkeit gegenüber »KJH« weicht einer erfreulichen, erstaunlichen Betriebsamkeit. Die Bayerische Landesbank stellt Werke »KJH« aus dem Karl-Jakob-Hirsch Archiv der Universitätsbibliothek München aus, diese Ausstellung wird von der Stadtbibliothek Hannover im Januar 1993 übernommen. Im Postskriptum Verlag Hannover erscheint 1992 unter der Herausgeberschaft von Stephan Lohr eine Neuauflage von »Kaiserwetter«. Zum 100. Geburtstag gibt es eine Soirée im hannoverschen Schauspielhaus mit Stephan Lohr, im Freizeithaus Linden findet ein Karl Jakob Hirsch Abend mit dem Germanisten und Publizisten Heiko Postma statt. Dass Nádasdy zu der Soirée nicht geladen war, kann nur ein Missverständnis gewesen sein. Er hat mir aber anvertraut, dass er die Neuerscheinung des Buches gerne mitgestaltet hätte.

János Nádasdy bleibt bei alledem im Hintergrund. Er hält besonnen den Kontakt zu Ruth Gassner-Hirsch und wirkt als Vermittler zwischen der Witwe »KJH« und unterschiedlichen Akteurinnen und Akteuren der hannoverschen »Wiederentdeckung« des Künstlers und Schriftstellers. Neugier, künstlerische Solidarität, brennendes kunsthistorisches Interesse und der Wunsch, der aus Zuneigung zur Heimat gewordenen Stadt das kollektiven Gedächtnis Hannovers



Wandmalerei von Karl Jakob Hirsch im Musikzimmer des Hauses Barkenhoff in Worpswede. Das Bild wurde bei Renovierungsarbeiten in den 1990-er Jahren zufällig entdeckt

7 Vgl. Briefwechsel Ruth Gassner-Hirsch und János Nádasdy, Privatarchiv János Nádasdy, Hannover



Das Druckgraphische Werk von Karl Jakob Hirsch, Monographie und Katalog der Ausstellung, Worpsweder Verlag 1994

für die eigene Geschichte zu rekonstruieren, treiben den Ungarn an. Nádasy kümmert sich weiter um die Organisation der Karl-Jakob-Hirsch-Ausstellung. Die Ausstellung in Hannover ist gefährdet, weil keines der in der Stadt ansässigen Ausstellungshäuser die Ausstellung machen will. Im letzten Augenblick hat sich der Hannoversche Künstlerverein unter der Leitung von Prof. Günter Katzenberger bereit erklärt die Ausstellung in der Städtischen Galerie Kubus Hannover zu organisieren. 1994 bringt Peter Elze im Worpsweder Verlag eine Monographie heraus: »Karl Jakob Hirsch. Das druckgrafische Werk.«⁸

»Das Buch begleitet zwei Ausstellungen: 1994 werden die druckgrafischen Arbeiten von Karl Jakob Hirsch in Worpswede im Barkenhoff, dem ehemaligen Wohnhaus von Heinrich Vogeler, gezeigt. Zum Barkenhoff hatte der Künstler stets eine enge Verbindung, mit Martha Vogeler und Ludwig Bäumer war er gut befreundet, ... 1995 werden die Werke in Hannover, im KUBUS, gezeigt. Das Kulturamt in Zusammenarbeit mit dem Hannoverschen Künstlerverein ist Träger dieser seit 1916 ersten Präsentation ausschließlich des bildenden Künstlers Karl Jakob Hirsch in seiner Vaterstadt. Unermüdlicher Promoter war der in Hannover ansässige Künstler János Nádasy, der sich nachdrücklich und mit Erfolg für die Realisierung eingesetzt hat«, schreibt Peter Elze im Vorwort des Buches.⁹

Chronik

Stephan Lohr und Nádasy treffen in Worpswede den Lokalchronisten Dr. Helmut Stelljes. Auch er bekommt die Adresse von Ruth Gassner-Hirsch, die – unvorsichtig – alle empfängt, die etwas für ihren Mann tun wollen. Zufällig gelangt eine Kopie des Typoskripts »Der Alte Doktor«, einer Hommage Karl Jakob Hirschs an seine erste Frau Dr. Auguste Lotz und eine kritische Würdigung der Worpsweder Künstlergemeinde, in die Hände von Dr. Helmut Stelljes. Er kann mit einigen Mühen – die Hälfte des vom Schriftsteller selbst seiner Frau Ruth diktierten und annotierten Typoskripts fehlt auf einmal in den Archivbeständen – den Roman, der eigentlich unvollständig blieb, 1994 in einem Bremer Verlag veröffentlichen. Dr. Stelljes selber gab 1993 ein Buch mit dem Titel »Kulturzeichner – Worpsweder Vorträge« über alle Worpsweder Künstler heraus. Karl Jakob Hirsch ist hier mit keinem Wort erwähnt. Dr. Stelljes bekommt später das Bundesverdienstkreuz für die Wiederentdeckung von Karl Jakob Hirsch.

⁸ Peter Elze, Karl Jakob Hirsch: Das Druckgrafische Werk. Worpsweder Verlag 1994

⁹ a. a. O. S. 7

Zu den Arbeiten von János Nádasy

Der 1939 in Ungarn geborene Künstler verließ nach dem gescheiterten Aufstand 1956 sein Land. Er trat eine Odyssee an, die ihn um den halben Erdball bis nach Montevideo/Uruguay führte, wo er an der dortigen Kunsthochschule seine in Budapest begonnenen Studien fortsetzte. Wegen politischer und sozialer Unruhen verlässt er Südamerika und kehrt 1962 nach Europa zurück. Er ließ sich in der niedersächsischen Hauptstadt nieder, wo er sein Studium der freien Grafik und der freien Malerei an der Werkkunstschule zu Ende führte. In Hannover lebt und arbeitet János Nádasy heute noch.

Hinter diesem sehr summarischen Lebenslauf scheint eine Biografie auf, in der der Wille zur Kunst immer entscheidendes Motiv war. Eine Biografie aber auch, in der die Politik für lebensentscheidende Veränderung sorgte und für eine konfliktuelle Mänövriermasse, die Blick und Handeln des Künstlers bis zum heutigen Tag bestimmen. Ein Künstler dieser Generation und mit solchem Lebenslauf taugt wenig zum Anhänger eines *l'art pour l'art*, zum Vertreter einer künstlerischen Kunstpraxis, die auf soziale oder ethische Implikate verzichtet und sich oft genug nur damit zufrieden gibt, kunsthistorische Stilelemente zu verschränken und zu variieren. Im Gegenteil, Nádasy arbeitet in jener Sozialhaftung von Kunst, in der immer wieder auch das Engagement für den Menschen und das Gemeinwesen sichtbar wird. Sichtbar wird in den gestalterischen Mitteln und Möglichkeiten einer Kunst, die bei ihm von der Druckgrafik über das Tafelbild bis hin zu Objekten und Aktionen reicht.

Der Glaube, dass sich die Kunst mit dem Leben zu verbinden habe, wenn auch auf hintergründige und subversive Weise, stellt Nádasy dabei in einer künstlerischen Tradition der Moderne, die von Schwitters bis Beuys reicht. Besonders der hannoversche Merz-Künstler wird für den Ungarn in Hannover zur Stifterfigur eigener künstlerischer Aktionen, in denen er das Gedächtnis an Kurt Schwitters nicht etwa nur wachhält, sondern in dessen Vaterstadt das Bewusstsein für die Bedeutung des hannoverschen Dadaisten eigentlich erst recht weckt. Mit seinen spektakulären Leine-Entrümpelungen in

Nádasy János munkái elé

Németből Rab Irén, Göttingen

Az 1939-ben Magyarországon született művész az 1956-os forradalom leverése után hagyta el hazáját. Világgá indult, útja a fél földgolyót megkerülve egészen Montevideoig vezetett, ahol az ottani képzőművészeti főiskolán folytatta Budapesten megkezdett tanulmányait. Politikai és társadalmi forrongások miatt 1962-ben elhagyta Dél-Amerikát és visszatért Európába. Hannoverben telepedett le, ahol a művészeti főiskolán festészetet és képgrafikát tanulva fejezte be tanulmányait. Nádasy még ma is Hannoverben él és dolgozik.

E nagyon tömör életrajz mögött felsejlik, hogy Nádasy egész életét meghatározó motívum a művészet volt. Az is szembeűnő, hogy mindig a politika viszontagságai idézték elő az életét formáló változásokat és hogy művészi látásmódjára és cselekvésére mind a mai napig kihatnak. Egy művész ilyen életrajzzal nemigen alkalmas *l'art pour l'art* követőnek, játékos művészi megoldások képviselőjének, olyannak, aki lemond a társadalmi és etikai tartalmakról és jobbra megelepszik azzal, hogy művészettörténeti stíuselemeket variáljon és illesztgessen össze. Ellenkezőleg. Nádasy a művészet társadalmi felelősségének hagyománya szerint dolgozik, amelyben az emberek és a közösség iránti elkötelezettség jelenik meg, amely nála a képgrafikától kezdve a táblaképeken keresztül egészen az objektumok és akciók formai eszközeiben és lehetőségeiben mutatkozik meg.

Az a hitvallás, hogy - mégha rejtett és felforgató módon is a művészet szorosan az élettel van összekapcsolva - Nádasyt a Schwitterstől Beuysig terjedő művészi hagyományok követőinek sorába állítja. A hannoveri magyar művészeti akcióinak egyik kiinduló pontja a hannoveri születésű Merz-művész, Kurt Schwitters volt. Művészeti akciókban nemcsak ébren tartja Schwitters emlékét, hanem tevőlegesen fel is éleszti eleinte homályos jelentőségét szülővárosában. 1977-ben, 1980-ban, 1987-ben és 1990-ben a látványos Leine-folyó-kikotrása elnevezésű akcióival és a folyóból kiszedett kacsatok, »objet trouvés« szoborrá való összeprézelésével állított emlékművet (Am Hohen Ufer) a hannoveri születésű dadaistának. Nádasy ezzel a emlékművel nemcsak emléket állít, hanem ökológiai-fogyasztói kritikai háttérrel is kihangsúlyoz,

den Jahren 1977, '80, '87 und '90 und der Pressung der dabei geborgenen »objets trouvés« zur Skulptur (Am Hohen Ufer) erinnert Nádasy in zweifacher Weise an den Hannoveraner. Er erinnert an Künstler, die wie Picasso, Braque und Duchamp povere Materialien in die Kunst einführten und damit den traditionellen Kunstbegriff entscheidend erweiterten. Und er erinnert daran, dass Schwitters, weit davon entfernt sich nur als Bürgerschreck zu verstehen, als Künstler durchaus auch politisch argumentierte. Wie Nádasy Schwitters-Denkmal nicht nur Gedächtnisarbeit leisten will, sondern durchaus auch ökologisch konsumkritischen Hintergrund hat, verstand Schwitters sein Merz-Programm auch als Immunisierungskonzept gegen jede uniformierende Vereinnahmung des Einzelnen. Nicht nur zu seiner Zeit ein brisantes Programm.

Häufig ist János Nádasy als »Spurensicherer« tätig. Jedoch nicht im modischen Sinne verstanden, sondern als ein moderner Archäologe der Kunst, dessen Anamnese darauf zielt, die Traditionslinien zu rekonstruieren, aus denen sich am Ende das Bild der Moderne in der konkreten Topografie einer Stadt wie Hannover zusammensetzt. In diesem Sinne ist auch Nádasy »Kaiserwetter-Aktion« von 1990, die Gedächtnisentrümpelung der Leine für Karl Jakob Hirsch, zu verstehen. Der in 1892 in Hannover geborene Schriftsteller und Künstler hat mit seinem, dem Expressionismus verpflichteten Roman »Kaiserwetter«, das einzige Buch mit »weltliterarischem Rang über Hannover« (Prof. Hans Meyer) geschrieben. Die Neuentdeckung dieses Mannes in den 80-er Jahren und die damit verbundene Reedition seiner Bücher sind nicht zuletzt der spektakulären Kunstaktion von János Nádasy zu verdanken.

Auch Nádasy Bunkerbilder haben mit Spurensicherung und seiner Archäologie der Neuzeit zu tun. Der Künstler ist dabei weit davon entfernt, nur an den historischen Fakten orientierte Gedächtnisarbeit leisten zu wollen und die Erinnerung an den von der deutschen Wehrmacht im zweiten Weltkrieg geschaffene Atlantik- und Nordmeerwall wachzuhalten. 1973 entdeckte er solche Bunkerarbeiten zum ersten Mal während eines Ferientaufenthalts an der Westküste Dänemarks. Vor Ort entstehen Aquarellskizzen die ihm als Vorlage für seine Bunkerlandschaften dienten. Dabei erfährt das Sujet am Ende eine Dimensionierung, die das reale Bild des Bunkers metaphorisch vergrößert. Der Blick des Künstlers

hasonlóan Schwittershez, aki Merz-programját mindig az egyén uniformizálása elleni védekezési koncepcióként is értette. Nemcsak a saját korát provokáló program ez.

Nádasy János gyakorta »nyomkereső« is. Nem divatos értelemben, inkább nevezzük őt a művészet modern régészének, akinek anamnézise arra irányul, hogy a hagyományos irányvonalakat rekonsztruálja, melyekből végül a modern ember képe egy város konkrét topográfiájában – jelen esetben Hannoverben – jelenik meg. Így kell érteni pl. Nádasy 1990-es »Kaiserwetter – Leine-Emlékeztetisztítás« akcióját is, melyet Karl Jakob Hirschnek szentelt. Az 1892-ben Hannoverben született és közben teljesen feledésbe merült írónak és művésznek, Karl Jacob Hirschnek expresszionista regénye, a »Császári idők« az egyetlen könyv, melyben Hannoverről »világirodalmi szinten« írtak (Hans Mayer). Ennek az embernek az újra felfedezése a 80-as években és könyvének ezzel egybekötött újra kiadása nem utolsósorban Nádasy látványos művészeti akciójának köszönhető.

Nádasy bunkerképei is a nyomkereséshez és újkori régészetéhez kapcsolódnak. A művésztől itt is távol áll, hogy csak a történelmi tények irányított emlékeztetést nyújtson, és a 2. világháborúban a német hadsereg által emelt atlanti és északi-tengeri védővonal emlékét ébren tartsa. Nádasy 1973-as nyaralása során a dán tengerparton világháborús bunkereket fedezett fel. A helyszínen akvarellvázlatokat készített, melyek későbbi bunkertájainak előképei lettek. Itt a tárgy végül olyan dimenziókba kerül, mely a bunker valóságos képét metaforikusan felnagyítja. A művész látásmódja szemlélődő olvasat, amely a képi asszociációt, a pszichológiai analógiát, mítikus metaforát vagy a politikai-társadalmi közérzetre való aktuális utalást egyaránt megengedi. A bunkermotívum semmi máshoz nem mérhető módon tematizálja az oltalom és a veszélyeztetettség ambivalenciáját, a halált és az életet. Az oltalmazó földél csapdává válik, elszigeteltséghez, elhagyatottsághoz és megsemmisüléshez vezet. Az óvóhely végül a végzet, a radikális önteltség végül önmaga sírásója lesz.

Ebben a ciklusában a művész később saját fényképfelvételei alapján dolgozik, melyeket ismétlődő dániai és Bretagne-i utazásai során készít. A fényképeket szitába teszi és a motívumokat különbözőképpen helyezi be. A homokbuckából kinövő tonnányi betonblokkok olykor bámuló, technoid szörnyeknek, máskor szarkofágoknak tűnnek, melyek egy végtelen

bietet dem Betrachter Lesarten an, die gleichermaßen die bildnerische Assoziation wie die psychologische Analogie, die mythische Metapher oder den aktuellen Verweis auf politisch-soziale Befindlichkeiten zulassen.

Das Bunkermotiv thematisiert wie kein anderes die Ambivalenz von Schutz und Gefährdung, von Tod und Leben. Bunker sind wie Särge, aus denen der Mensch nach todbringendem Bombenhagel seine Auferstehung zu erleben hofft. Aber das schützende Gehäuse wird zur Falle, es führt in die Isolation, die Vereinzelnung, den Autismus. Das Bergende wird am Ende zum Grab, radikale Selbstbezüglichkeit schließlich zum Sarg des Seins. Nádasy arbeitet in diesem Zyklus auch mit eigenen Fotoaufnahmen, die er in das Sieb einbringt, und mit Schablonen, die er immer wieder unterschiedlich einsetzt. Mal wirken die aus den Dünen herausgewaschenen, tonnenschweren Monsterblöcke wie erstarrte technoide Dinosaurier, wie Sarkophage, die selbst einmal zu Landschaft werden. Mal rhythmisiert er sie durch eine eigenwillige Komposition und zwingt sie in eine serielle Ordnung, sodass man meint, sie marschieren zu sehen: Aufstand der Dinge. Den an sich schon konstruktiven Charakter der Bunker akzentuiert der Künstler durch die Perspektive, die er wählt, um sie wirksam ins Bild zu setzen. Extreme Frontalansichten, Untersichten, Durchblicke, Durchbrüche, Überschneidungen, scharfe Hell-dunkel-Kontraste verleihen seinen Bildern Plastizität und expressive Dominanz. Obwohl er sich bei seinem Vorgehen auf die Fläche konzentriert, gewinnen die Arbeiten dadurch eine labyrinthisch wirkende Tiefe.

Nádasy's Bunkerbilder entstehen in gemischten Drucktechniken. Auf den grundierten, farbig vorbehandelten Bildträger, meistens dicke Büttenkartons, werden mittels der Technik Lithographie und Siebdruck bis zu zwanzig und mehr Schichten übereinander gedruckt. Aus der Alchemie der Farben, aus zahllosen Möglichkeiten der Farbmischung von Schwarz, Weiß, Ocker, Braun entbindet der Künstler schließlich die typisch poröse Tonalität des Betons oder Rosts. Zu den unterschiedlichen Grau- und Brauntönen setzt Nádasy gern einen reinbunten Blauton, ein Ultramarin oder Königsblau, der nicht nur ein malerisches Spannungsgefüge im Bild akzentuiert, sondern auch den Eindruck von Weite und Landschaft suggeriert. Obwohl Lithographie und Serigrafie grafische Vervielfältigungstechniken

partvidék előtt oda nem illő módon hevernek szanaszét. Néha ritmizálja a kompozíciót és a bunkereket – mintha menetelnének – egy sorba kényszeríti: mintegy a tárgyak lázadása. A bunkerek önmagukban is konstruktív karaktert a művész vizuálisan hatásos perspektívával hangsúlyozza ki. A szélsőséges frontális nézőpontok, átlátások, áttörések, átfedések, világos-sötét kontrasztok plasztikusságot és élességet kölcsönöznek képeinek. Bár ezekenél az eljárásoknál a felületre koncentrálnak, a képek mégis labirintusszerűen működő mélységet nyerne .

Nádasy bunkerképei kevert képgrafikai technikával készülnek. Az alapozott színes előkezelt képfelületre, ami legtöbbször vastag merített papír, litográfiai és szitanyomásos technika segítségével húsz vagy még több réteget nyom lazúrosan és pépesen egymásra. A színkeverés végtelen lehetőségéből hozza létre a beton és a rozsdá tipikus porózusos színvilágát. A különböző szürke és barna árnyalatokhoz Nádasy szívesen használ tiszta kék tónust, ultramarint vagy királykékét, mely nemcsak a festői feszültségkeltést hangsúlyozza, hanem a messzeség és a táj hatását is szuggereálja

A 90-es évek közepe óta dolgozik a művész ún. »fekete képein«. Háztartási eszközöket, rádiókat, még működő tévékészülékeket, kábeleket, szerszámokat, hanglemezeket, ecseteket, könyveket, festékdobozokat egy látszólag rendszertelen kompozícióban összerak és e hétköznapi használati tárgyakat vastag, forró bitumennel leönti. A bitumen informel fényes, elfolyó nyomai ellentétben állnak a kompozíció quasi rendjével. A reliefszerű emlékeztető anyagképek a valóságban előforduló jelenségeket idézik fel. A megjelenítés látszata illetve a tartalom szándéka közti dialektikus játék érdekes példája ez.

Gyakori formai kísérletezései mellett a művész kritikus szemlélettel reagál a világra, úgy ahogy azt megéli. Megéli a világot saját hagyományaival szembeni érzéketlenségében, és megéli erőforrásaival szembeni vak önkívületében. Ezt próbálta megvalósítani az »Erdei békesség 2000« (»Waldfrieden 2000«) című plasztikus installációjával, melyet 1990-ben az össznémetországi erdészegyesületek konferenciája alkalmával, a Hannoveri Kongresszusi Központ előtt megbízásból állított fel. A »szeméthalomnak« minősített mű, amelyet a hatóságok tiszta véletlenségből eltávolításra ítélték és megrongáltak, mutatja, mily kevésbé él Schwitters szülővárosában az általa kitalált művészeti fogalom egyes önkormányzati politikusok gondolkodásában. Ebből a nézőpontból Nádasy igyekezete, hogy Hannover Schwitters-szel megismertesse, utólag mintegy védőbeszéd is lehetne saját ügyében. Igyekezetének eredménye végül a Sprengel

sind, ist kein Bild wie das andere. Malerische Eingriffe, pastose und lasierende Farbaufträge, matte und glänzende Partien setzen dabei auf der Ebene der Form das thematische Ambivalenzprinzip eindrucksvoll und vielgestaltig fort.

Seit Mitte der 90er Jahre arbeitet der Künstler an seinen »Schwarzen Bildern«. Hausrat, Radios die speilen, Fernsehgeräte die noch laufen, Kabel, Werkzeuge, Schallplatten, Pinsel, Bücher, Tuschkasten werden von Nádasy in einen scheinbar wahllosen kompositorischen Zusammenhang gebracht. Diese Memoriale des modernen Alltags übergießt er mit einer dicken Schicht aus heißem Bitumen. Die informellen Verlaufspuren der schwarzen, glänzenden und spiegelnden Haut stehen in spannenden Gegensatz zur quasi Ordnung der Komposition. Die reliefartigen Materialbilder wirken wie zeitgenössische Szenarien. Das dialektische Spiel zwischen sichtbarer Erscheinung und gemeinte Bedeutung als Fragestellung machen die Spannung dieser Arbeiten aus.

Nádasy versteht sich als Künstler, der bei aller Lust am formalen Experiment kritisch auf die Welt reagiert, wie er sie erlebt. Erlebt in ihrer Unempfindlichkeit gegenüber der eigenen Tradition oder in der blinden Besinnungslosigkeit im Umgang mit den eigenen Ressourcen. Das suchte er nicht zuletzt mit seiner Großplastik »Waldfrieden 2000« (S. 127) im Jahr 1990, anlässlich der Tagung des Gesamt-Deutschen Forstvereins vor der hannoverschen Stadthalle zu dokumentieren, in der er exemplarisch auf das Waldsterben hinwies. Der Skandal um ihre Beseitigung und ihre Abqualifizierung als »Müllhaufen« zeigen, wie wenig lebendig der durch Schwitters erweiterte Kunstbegriff bisher im Bewusstsein mancher Kommunalpolitiker ist. Aus dieser Perspektive erscheint Nádasy's Ringen um eine breite Anerkennung von Schwitters in seiner Vaterstadt – ein Bemühen, das am Ende zumindest mit der Benennung der Kreuzung vor dem Sprengel Museum zum Kurt-Schwitters-Platz belohnt wurde – ein Plädoyer in eigener Sache; die Plastik ist 1991 vor dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur dieser Stadt wieder aufgestellt worden.*

* Die Plastik »Waldfrieden 2000 II.«, vor dem NMFWK bestand aus Baustämmen und Schrottwürfelkonstruktion. Es war ursprünglich vorgesehen, dass, nachdem die Baumstämme verrotten, nur die Schrottwürfelkonstruktion zurückbleibt. Dies konnte aus Gründen der öffentlichen Sicherheit nicht durchgeführt werden. Nachdem die Plastik an dieser Stelle schließlich 2004 abgebaut wurde, ist sie in der dritten Version 2006 auf Initiative von Ludolf Baucke auf dem Schulgelände des Hannover-Kollegs/Abendgymnasiums neu aufgestellt worden. Red.

Múzeum előtti útkereszteződés Kurt Schwitters térré való avatása lett (1979). A szétrombolt plasztikus installációt pedig, amely 11 préselt autóröncsből és 11 fatörzsből állott, 1991-ben Gerhard Schröder, az akkori alsó-szászországi miniszterelnök támogatásával a Kultuszminisztérium előtt újból felállították.*



Vis-à-vis, mit nach hinten gekämmtem Haar, 2000, Reha-Klinik St. Peter Ording, Bleistift, 59x42 cm

* Az 1991-ben a hannoveri Kultuszminisztérium előtt felállított »Erdei békesség 2000 II.« – autóröncsökből és fatörzsekből állt. A művészi koncepció többek között az volt, hogy a fatörzsek elrothadása után csak az ócskavasszerkezet marad meg. Ezt biztonsági okokból (a fatörzsek törekennyé válása miatt) nem lehetett megvalósítani. 2004-ben a köztéri szobrot lebontották és Ludolf Baucke segítségével 2006-ban a Hannover-Kolleg/Esti Gimnázium udvarában, Hannover-Döhren városrészben újra felépítették. Szerk.

Michael Stoeber

Sobre la obra de János Nádasy

Traducción del alemán por Sylvia Fernández Castañeda

El artista nacido en 1939 en Hungría, abandonó su país después del fallido levantamiento en 1956. Comenzó una odisea que lo llevó por medio mundo, hasta Montevideo/Uruguay, donde continuó sus estudios iniciados en Budapest, en la Escuela Superior de Bellas Artes. Debido a los disturbios políticos y sociales, abandona Sudamérica y regresa de nuevo a Europa en 1962. Se instaló en la capital de Baja Sajonia, donde terminó sus estudios de pintura libre y artes gráficas en la Escuela de Arte y donde aún hoy, Nádasy sigue viviendo y trabajando.

Detrás de este currículum muy resumido aparece una biografía, en la que la vocación por el arte le motivó de manera determinante. Asimismo es también una biografía, en la que la política cambió la vida de forma decisiva, causando conflictivos sucesos internos, que determinan la opinión y las acciones del artista hasta la fecha. Un artista de esta generación y con este currículum poco sirve como seguidor del *»l'art pour l'art«*, como representante de una práctica de arte lúdico que renuncia a la implicación social o ética, y que a menudo sólo se contenta entrelazando y variando elementos de estilo históricos del arte. Al contrario, Nádasy trabaja en la tradición de aquella responsabilidad social del arte en la que una y otra vez se hace visible el compromiso con las personas y la comunidad, y que también se hace visible en los medios creativos y las posibilidades de un arte que en su caso abarca desde el grabado hasta objetos y acciones, pasando por la pintura.

La creencia de que el arte tiene que unirse con la vida, aunque de una manera sutil y subversiva, coloca a Nádasy en una tradición artística de la época moderna que se extiende desde Schwitters a Beuys. Especialmente el *»artista Merz«* [*»Merz«* = *palabra dadaísta creada por Schwitters*] se convierte para el húngaro en Hannover en la figura del impulsor de acciones artísticas propias, en las que no sólo mantiene despierta la memoria de Schwitters, sino en cuya ciudad natal realmente despierta la conciencia sobre la importancia de este dadaísta hannoveriano. Con sus espectaculares acciones de limpieza del río Leine en los años 1977, '80, '87 y '90 y la compre-

Michael Stoeber

About the works of János Nádasy

Translation from German Lila Hess

Born in Hungary in 1939, the artist left his country 1956 after the Hungarian Revolution. He commenced an odyssey which took him halfway around the globe to Montevideo, Uruguay, where he continued his studies, which he had begun in Budapest, at the art academy. Due to political and social unrest, he returns to Europe 1962. He took up residence in the capital of Lower Saxony, where he finished his studies of painting and graphic design at the Werkkunstschule. Nádasy still lives and works in Hannover.

Behind these bare biographical facts, the light of determination towards art shines through as a decisive motive of his life. But also a biography in which politics were a life-changing force and provided a conflictual and shifting base which influenced the artist's perspective and action and still continues to do so.

An artist of this generation and with such a biography is not conducive to being a follower of *»l'art pour l'art«*, a proponent of art as play, which foregoes social and ethical implications and often enough is satisfied with combining and varying historical and elements of style. On the contrary, Nádasy works in the tradition of artistic social liability, in which repeatedly the engagement for humanity and community become apparent. Apparent in the creative means and possibilities, which span graphic printing, painting, objects and performative art.

The belief that art must be connected to life, even if in a subtle subversive manner, places Nádasy in the artistic tradition of modernity, which reaches from Schwitters to Beuys. In particular, the *Hannoverian Merz* artist inspired the Hungarian in Hannover in his own artistic actions, in which not only the memory of Schwitters kept alive, but the importance of the meaning of the *Hannoverian Dadaist* is truly awakened in his hometown. A spectacular de-junking of the Leine-River, which runs through Hannover, in 1977, '80 and '90, and the compressing of the *»objets trouvés«* into a sculpture block created an artistic tribute to the Dada-

sión de los allí recuperados »objets trouvés« en una escultura (ubicada »Am Hohen Ufer«) ha erigido un monumento al artista hannoveriano. Al igual que el monumento »Schwitters« de Nádasy no sólo quiere hacer trabajo de memoria, sino que también tiene un fondo ecológicamente crítico al consumo, Schwitters entendía su programa »Merz« siempre como un concepto de inmunización en contra de cualquier apropiación que aliene a los individuos. Fue un programa controvertido no sólo en su tiempo.

Con frecuencia János Nádasy trabaja como »identificador de huellas«. Pero no en el sentido moderno, sino más bien como un arqueólogo moderno del arte, cuya anamnesia trata de reconstruir las líneas tradicionales, que componen finalmente la imagen de la modernidad en la topografía concreta de una ciudad como Hannover. En este sentido hay que entender la »Acción Kaiserwetter« de Nádasy en 1990, una acción de limpieza del río Leine en memoria de Karl Jakob Hirsch. Este escritor y artista nacido en Hannover en 1892, ha escrito con su novela »Kaiserwetter« [*Sol Imperial: La novela se desarrolla en la época del Imperio alemán en la ciudad de Hannover, un poco antes de la Primera Guerra Mundial.*] el único libro con »el rango de la literatura universal sobre Hannover« (Hans Mayer) comprometido con el expresionismo. El redescubrimiento de este artista en los años 80 y la consiguiente reedición de sus libros se deben en gran parte a la espectacular acción artística de Nádasy.

También sus »cuadros de búnkeres« tienen que ver con la identificación de huellas y su arqueología de la Edad Moderna. El artista está lejos de querer contribuir solamente con trabajo de memoria orientado en los hechos históricos y mantener viva la memoria de los muros del Atlántico y del Mar del Norte creados por la Wehrmacht alemana [*el ejército alemán de la época de 1935 a 1946*]. En 1973 descubrió tales construcciones de refugios antiaéreos por primera vez durante unas vacaciones en la costa oeste de Dinamarca. Allí mismo crea unos bocetos en acuarela que le servían como modelo para sus »paisajes búnker«. Aquí, el sujeto experimenta al final una dimensión, que aumenta metafóricamente la imagen real del búnker. La perspectiva del artista ofrece al espectador lecturas que permiten tanto la asociación visual como la analogía psicológica, la metáfora mítica o la referencia actual a estados de ánimo político-sociales. El motivo del búnker abor-

ist. Nádasy's monument to Schwitters is not only about remembering. At the same time it is an ecological critique of consumerism. Just as Schwitters always meant his Merz-Program to be a concept of immunization against every form of uniform monopolization of the single individual. A volatile agenda, not only in those days.

János Nádasy often works as a securer of historical evidence. However, not in the fashionable sense, but as a modern archeologist of art, reconstructing lines of tradition, from which finally the image of modernity in the concrete topography of a city such as Hannover emerges. It is in this context that Nádasy's »Kaiserwetter-Aktion«, (*Kaiserwetter in German is a double entendre, as an expression it means »glorious weather« and at the same time refers to the monarch*), 1990, the memorial clean-up of the Leine River for Karl Jakob Hirsch is to be understood. The writer and artist Hirsch, born 1892 in Hannover, paid his dues to Expressionism with the novel »Kaiserwetter«, the only book about Hannover with »international world class standing« (Hans Mayer). The rediscovered author in the 80's and the ensuing reprints of this books happened last but not least thanks to Nádasy's spectacular art action.

Nádasy's bunker pictures are also part of securing historical evidence and the archeology of the new age. Whereby the artist is far removed from aiming for a solely factual oriented historical memorization and keeping the memory alive of the Atlantic and North Sea defense wall built by the german *Wehrmacht* during World War II. In 1973, he discovered the bunker complex for the first time while vacationing on Denmark's west coast. While there, he made watercolor sketches which were later used as a basic for making his bunker landscapes. In the process, the subject experiences a dimensioning which metaphorically enlarges the actual image of the bunker. The artist's rendition offers the viewer interpretations, which equally permit the pictorial association as well as the psychological association, the mythical metaphor or the current reference to political and social realities. The motif of the bunker offers as a theme, unparalleled to any other subject, the ambivalence of shelter and danger, of death and life. The rescuing potential turns into a grave, radical self reference, finally, turns against existence.

da como ningún otro la ambivalencia entre protección y amenaza, así como entre la vida y la muerte. La carcasa protectora se convierte en una trampa, conduce al aislamiento, la soledad y la aniquilación. Al final, lo acogedor se convierte en tumba, la auto-referencia radical se dirige en última instancia contra el ser.

El artista trabaja posteriormente en el «ciclo de los búnkeres» con sus propias fotografías hechas durante sus repetidas visitas a Dinamarca y a la Breña. Los coloca en la malla y utiliza los motivos de distintas formas. A veces los tremendamente pesados bloques de hormigón, lavados de las dunas, se parecen a monstruos entumecidos y tecnoides, a sarcófagos que se encuentran completamente fuera de lugar, delante de un magnífico paisaje costero. A veces los ritma a través de la composición y los obliga a un orden en serie, de modo que uno cree poder verlos marchar: La rebelión de las cosas. Por las perspectivas que elige, el artista acentúa el carácter ya en sí mismo constructivo de los búnkeres, para colocarlos de una manera efectiva en el cuadro. Vistas frontales extremas, visiones conjuntas, brechas, intersecciones, y contrastes claro-oscuros dan a sus cuadros plasticidad y nitidez. A pesar de que concentra su proceder en la superficie, precisamente por ello sus trabajos ganan una profundidad con efecto de laberinto.

Nádasdy crea sus «cuadros de búnkeres» en técnicas de artes gráficas mixtas. En los soportes utilizados, la mayoría de las veces grueso cartón de tina, previamente imprimados y tratados con color y otros materiales, se imprimen tanto con las técnicas de litografía y serigrafía veinte o más capas, una encima de la otra, con un color transparente como pastoso. De las innumerables posibilidades de la mezcla de colores, el artista finalmente consigue la típica tonalidad porosa del hormigón y de la corrosión. Entre los diferentes grises y marrones, a Nádasdy le gusta colocar un tono de color azul puro, azul marino o azul real, que no sólo acentúa el pintoresco tira y afloja en el cuadro, sino que también sugiere una sensación de espacio y de paisaje.

Desde mediados de los años 90, el artista trabaja en sus «pinturas negras». Mobiliario y enseres domésticos, aparatos de radio y de televisión que aún funcionan, cables, herramientas, discos, pinceles, libros, cajas de pintura: Nádasdy los coloca, aparentemente al azar, en un contexto de composi-

Later in this cycle, the artist works with photographs, which he made during his repeated visits to Denmark and Brittany. He silk screen prints them and uses the motifs in various ways. Sometimes, seeming to grow out of the dunes. The tons of cement in block form appear frozen, technoid monster's, like sarcophagi, completely out of place in this magnificent coastal landscape. Sometimes the composition is rhythmic and the artist forces the cement blocks into a serial order, so they give the impression of marching: the revolt of objects. The artist accentuates the in itself already constructive character of the bunkers through the perspectives he chooses, in order to present them effectually in the picture. Extreme frontal views, see-throughs, break-throughs, overlaps, light-dark contrasts give the pictures plasticity and focus. Even though the concentrates on the surface during this procedure, the works nevertheless have a labyrinthian depth.

Nádasdy's bunker pictures are done with mixed techniques. On the colorprimed pretreated picture carrier, usually thick deckle-edged cardboard, using the techniques of lithography and silk screen printing, twenty or more layers, plastered and paste-like, are printed on top of each other. From the countless possibilities of mixing color, the artist creates the typical porous tonality of concrete and rust. Besides the different grey and brown tones, Nádasdy likes to add a pure color blue tone, an ultramarine or royal blue, which not only accentuates a pictorial tension structure in the work, but also suggests the impression of distance and landscape.

His latest works are »black picture«. Household effects, radios that still ran, televisions that are still on, cables, tools, records, brushes, books, paintboxes, the artist puts them in an apparently random compositional context. These reminders of modern daily life are then covered with a thick layer of hot bitumen. The informal run-offs of the black, shiny and reflecting skin are a tense contrast to the quasi order of the composition. The relief-like works have the effect of contemporary scenarios. The dialectic play between the visible appearance and intended meaning as a question – although rare in today's artistic debates – are exemplarily present in these works.

Nádasdy sees himself as an artist who, while enjoying formal experiments, reacts critically to the world as he experiences it. Experiences of the

ón. Sobre estos monumentos conmemorativos de la vida cotidiana moderna, vierte una gruesa capa de betún caliente. Las huellas aleatorias de la superficie negra, brillante y reflectante se encuentran en un contraste cautivador con el casi perfecto orden de la composición. Los cuadros en relieve de materiales dan la impresión de escenarios contemporáneos. La interacción dialéctica entre la apariencia visible y el significado intencionado como planteamiento, dan una nota cautivadora a estos trabajos.

Nádasdy se ve como un artista que, con una pasión por el experimento formal, responde críticamente al mundo como él lo entiende, en su insensibilidad frente a su propia tradición o en su ciega insensatez en el trato con sus propios recursos. Eso mismo es precisamente lo que quiso documentar también con su gran escultura »Waldfrieden 2000« [*»Paz del bosque 2000«*], con motivo del congreso de la Asociación Forestal de toda Alemania en 1990, frente al Centro de Congresos de Hannover. El escándalo en torno a su retirada y su descalificación como un »montón de basura« demuestran la poca importancia que tiene el concepto de arte ampliado por Schwitters en la conciencia de algunos políticos municipales. Desde esta perspectiva, la lucha de Nádasdy por el reconocimiento de Schwitters en su ciudad natal, un esfuerzo que al final por lo menos fue compensado con el nombramiento del cruce de las calles delante del Museo »Sprengel« en Kurt-Schwitters-Platz [*Plaza Kurt Schwitters*] en 1979. Mirando hacia atrás, parece un alegato para si mismo. Por iniciativa de Gerhard Schröder [*Estado Federado de Baja Sajonia de 1990 a 1998 y Canciller de la República Federal de Alemania de 1998 a 2005*], la escultura destruida finalmente fue reconstruida en 1991 delante del Ministerio de Ciencia y Cultura de la Baja Sajonia.*

environment's insensitivity to its own tradition or in the blind unawareness in the handling of its resources. This is what he intended to document with his large sculpture »Waldfrieden 2000« (»Forest Peace 2000«) in front of the convention hall during the National German Foresters Conference 1990 in Hannover. The ensuing scandal after the removal and disqualification of the sculpture as a »garbage heap« show how nonexistent in the minds of some local politicians the awareness of Schwitters's extended definition of art is.

From this perspective, Nádasdy's struggle for the recognitions of Schwitters in his own hometown – an effort which in the end was rewarded by naming the intersection in front of the Sprengel Museum in Hannover »Kurt-Schwitters-Platz« – seen retrospectively appears to be a defense plea his own case. And the destroyed sculpture was rehabilitated: 1991, thanks the initiative of Gerhard Schröder during his term of Governor of Lower Saxony, it was reinstalled in front of the Ministry for Science and Culture in Hannover.*

* La gran escultura »Waldfrieden 2000 II., 1991« [*Paz del bosque 2000, 1991«*] delante del Ministerio de Ciencia y Cultura de la Baja Sajonia estaba hecha de troncos de árboles y cubos de chatarra. El concepto original, en el que los troncos se iban a pudrir lentamente y sólo quedaría la construcción de chatarra, no pudo mantenerse por razones de seguridad (los troncos habían empezado a quebrarse. En 2004, la escultura fue desmontada y reconstruida en 2006 en la zona del Colegio de Hannover/Instituto de Enseñanza Media Nocturno en Hannover-Döhren, con el apoyo de Ludolf Baucke. (La redacción)

* The large sculpture »Waldfrieden 2000 II.« consisted of tree trunks and scrap metal cubes. The original concept, in which the tree trunks rot away and only the scrap metal cubes remain, couldn't be sustained for safety reasons (the tree trunks were falling apart and were considered a hazard). 2004 the sculpture was removed from its location in front of the ministry and was rebuilt on the ground of the Hannover Kolleg/Night School for Adults in Hannover. (Editor's note)

Stephan Lohr

Bitumen und Glasscherben

Notizen zu den neuere Arbeiten

Es gelingt Nádasy, inzwischen seit Jahrzehnten, seine künstlerischen Ausdrucksweisen zu erweitern und sein Publikum in Staunen zu versetzen. Das bedeutet dass dieser Künstler den Mut aufbringt, immer wieder Neues zu entwickeln und zu präsentieren und damit auf eine bequeme Wiedererkennbarkeit durch äußere stilistische Kontinuität zu verzichten.

Nádasy's eindrucksvolles Werk setzt sich aus Zeichnungen und druckgrafischen Arbeiten – zu denen er immer wieder neue Druckverfahren entwickelt – aus Objekten, spektakulären Aktionen und skulpturalen Installationen zusammen. Motiv dieser Vielfalt ist eine stetige, immer wieder radikale Auseinandersetzung der künstlerisch befragten Wirklichkeit. Prägend für Nádasy mit seinem multikulturellen Lebenslauf, wurde die Begegnung mit dem Werk des hannoverschen Dadaisten Kurt Schwitters. Dessen Erweiterung des Kunstbegriffs entwickelt Nádasy in der Anwendung des Prinzips Collage weiter.

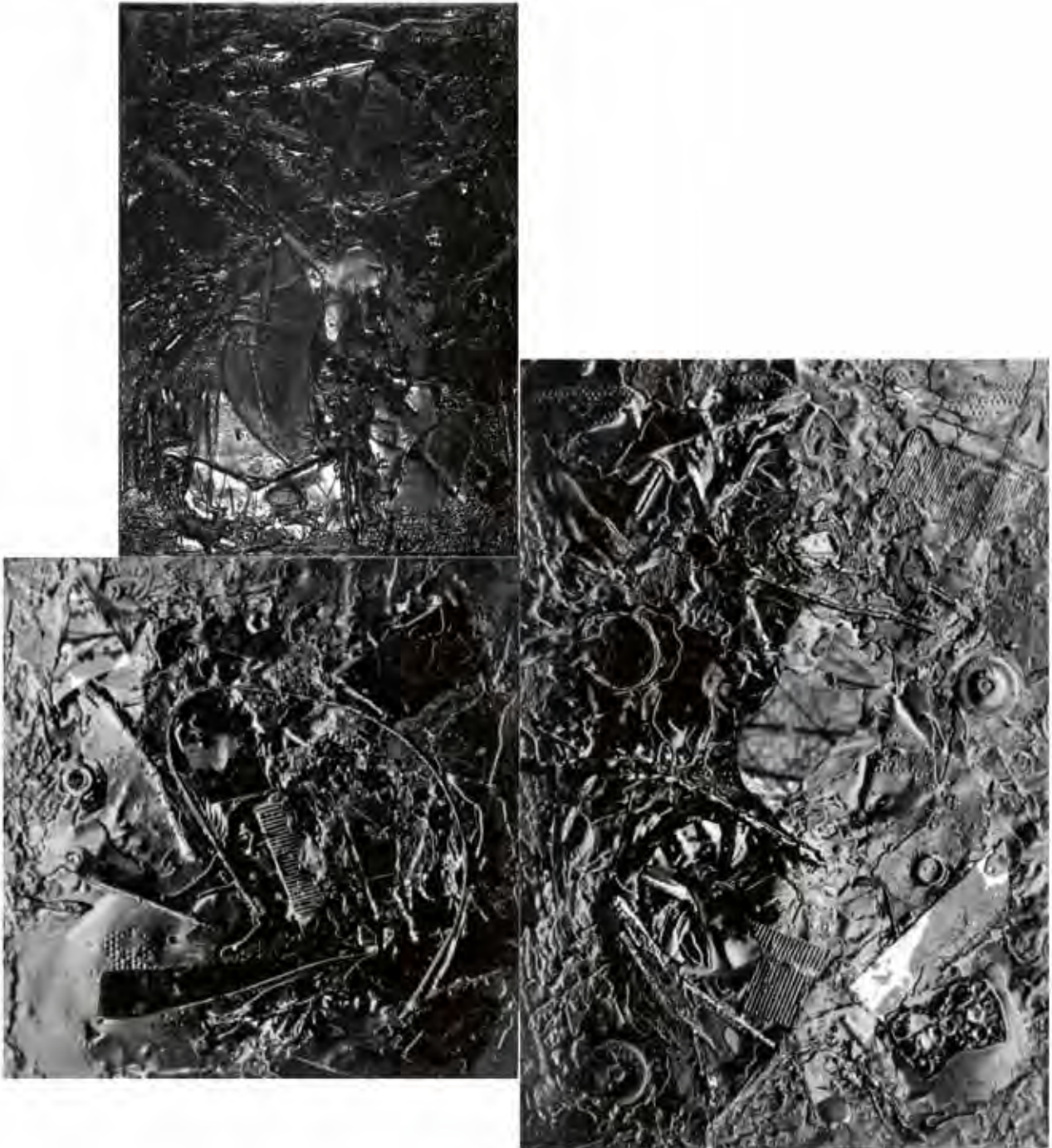
Nádasy machte die Möglichkeit der Entgrenzung der Collage und der Materialfreiheit zur Grundlage seiner Arbeiten. Faszination bewirken seine vermeintlich widersprüchlichen Bildobjekte der letzten Zeit: die ostentativ farbintensiven Glasscherben-Lackfarben-Bilder, deren Wirkung durch die auf der Rückseite von zerbrochenen Glasscheiben aufgetragenen Farben erreicht wird – und eine neue Produktion von »schwarzen Bildern«, die durch die Verwendung von flüssigem Bitumen eine charakteristische Struktur erhalten. Nádasy lässt das schwerflüssige Material über im Rahmen fixierte Alltagsgegenstände erstarren und erschafft damit bildnerisch-plastische Wirkungen. Die Pointe dieses Verfahrens, das Nádasy auch auf Objekte wie Radios und Fernsehgeräte anwendet, ist spektakulär. Das ursprünglich höchst kunstfremde Material Bitumen wird zur Farbe; das tief glänzende Schwarz bewirkt Wahrnehmungen zwischen Ironie und Erschrecken.



Aktion: Übergießen eines TV-Gerätes mit Bitumen, auf dem Hof der Firma Deutsche Asphalt, mit dem Kollegen Falko Odening, 1995



Stillleben mit Spätnachrichten, 1993, Fernsehgerät, Tisch, Tischdecke, Stuhl, Vase, Kaffeekanne, Tasse, Messer in Bitumen. Unten: Objekt in der Ausstellung mit laufendem Fernsehgerät



Die Schattenseite des Mondes, 1995, dreiteilig, unterschiedliche Gegenstände und Materialien in Bitumen, 200x200cm



Reise in das Innere, 2000, zweiteilig, Asche, Bitumen, Lack auf Holz, 100x180cm



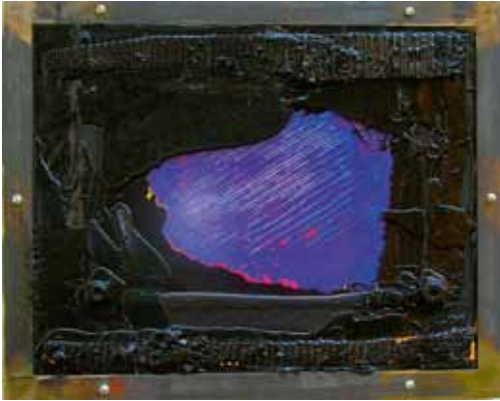
Luftaufnahme, 2008; Bitumen, Lackfarbe, Glas, Farbpigment auf Holz, 100x150cm



Ikonostas, 2009/2010, vierteilig, Glas, Lack-
farbe, Bitumen auf Holz, ca. 200x200cm

Krimi, 2002, TV-Bildschirm, Stuhl, Tisch-
fragment, Teppich, Glühbirne, Bitumen,
150x100x70cm





Inplodation, 1995, Multiple. Eisenrahmen,
Bitumen, Glas, Farbigment, 30x40cm



Aus dem Poesiealbum, 1990 Bitumen,
Glas, Baumäste, Buch, Arbeitshandschuh,
80x100cm



Rodung, 2000, Bodenobjekt, Bitumen,
Gespaltenes Holz, 150x150x150cm

Stephan Lohr

Kein Resümee

János Nádasdy hat einen Beitrag zur Ikonographie des 20. Jahrhunderts beigesteuert. 1970 beteiligte sich der Künstler beim ersten Altstadtfest der Landeshauptstadt Hannover mit einer spektakulären Performance: Auf dem Gelände an der Rückseite des Niedersächsischen Landtags, von diesem nur getrennt durch die Leine, baute Nádasdy eine »Wohnsperre« auf: 2x2 Meter, eingezäunt mit Maschendraht – auf 4 Quadratmeter Fläche lebte, also redete, kochte, aß, schlief er und schuf damit die eindrucklichste künstlerische Beteiligung beim Programm des legendären Altstadtfestes.

Ein Mensch, ein Künstler eingezäunt, eingesperrt? Einerseits. Doch andererseits schuf die »Wohnsperre« auch einen lebhaften Kommunikationsraum – Nádasdy wurde befragt, konnte antworten, agitieren. Er tat es: Mit einem Flugblatt kritisierte er das Motiv des Events: »Kunst wird hier verhunzt«. War das Eingezäunt-Eingesperrte auch eine Kritik an totalitären Verhältnissen, die der Ungar Nádasdy durchaus erlebt hat? Zäune, Straßensperren, wurden eine Zeitlang zu einem Motiv in Nádasdys bildnerischem Schaffen. »Der Künstler im Käfig« hat über die drei Tage und zwei Nächte ein Tagebuch geschrieben – auch dessen Lektüre lässt deutlich werden, zumal mit zeitlichem Abstand und in Kenntnis des seither entstandenen Werks: Diese Wohnsperre war intuitiv eine Ansage, sie enthält das breitgefächerte ästhetische Programm Nádasdys – bis hin zu der dialektischen Einsicht, mindestens aber möglichen Interpretation, dass durchaus nicht nur der Künstler der Eingesperrte war, sondern auch das Publikum Ge- und Befangenheit erfahren konnte.

Nádasdys Blick auf die Welt, auf seine Erlebniswelten, ist stark (aber nicht ausschließlich) geprägt durch seine erfahrungsreiche Biografie. Er wird in eine kritische Zeit hineingeboren 1939, in Ungarn, als Sohn eines Vaters, der selbst Maler war und im Geburtsjahr von János ein Kino eröffnete! Als Jugendlicher muss er die bitteren Konsequenzen der stalinistisch-kommunistischen Herrschaft begreifen: Zu Hause wird 1950 das Kino enteignet, nicht nur weil Privateigentum verpönt ist, sondern auch als politische Schikane gegen den Vater, der, so berichtet der Sohn, »als Klassenfeind ständig Repressalien ausgesetzt gewesen« sei.

Im öffentlichen Raum wird er Zeuge jener Unruhen, die 1956 zum Aufstand in Budapest führen und die den 17-jährigen, der den Sturz des Stalin-Denkmal miterlebt hatte, im November desselben Jahres das Land verlassen hat – zunächst Richtung Wien. Das war eine schwere Entscheidung, denn János Nádasdy, schon beseelt von der Idee, Künstler zu werden, hatte zuvor gerade in Budapest die Aufnahmeprüfung für das Gymnasium für bildende Künste und Kunstgewerbe geschafft.

Von Wien aus wandert er 1957 nach Uruguay aus – zu den Großeltern, die nach der gescheiterten Räterepublik von 1919 ihrerseits in die Emigration mussten. In Montevideo studiert er an der Escuela Nacional de Bellas Artes, reist und trifft in Buenos Aires den ihm bekannten Künstler Lajos Szalay. Der empfiehlt ihm die Rückkehr nach Europa. Nádasdy kommt so nach Hannover, ausgerechnet nach Hannover – ein Jahr, nachdem in Berlin



Fahne, Hammer und Sichel mit Schleifstein, 1993, Materialdruck, Lackfarbe auf Tischdecke, 140x123cm

am 13. August 1961 die die Stadt und das Land trennende Mauer errichtet worden war.

Dem 23-jährigen Kunstenthusiasten wird indes eine Kunsterfahrung zuteil, die ihn nachhaltig prägt: die legendäre Ausstellung über die Kunst der 20er Jahre in Hannover. Ein Projekt, das der zur Geschichtvergessenheit neigenden norddeutschen Landeshauptstadt ihre Kunst, Literatur, Tanz und Theater der Jahre 1916-1933 präsentierte. Ausgerechnet im Hannover des Jahres 1962 also begegnete dem weit gereisten Emigranten aus Ungarn eine Avantgarde des 20. Jahrhunderts, deren kontinuierliche Entwicklung durch den Zivilisationsbruch der deutschen Nationalsozialisten brutal unterbrochen worden war.

Diese Wahrnehmung einer expressionistischen und dadaistischen Moderne hat Nádasy, der aufgrund eigener Erlebnisse eine Sensibilität für totalitarismusbedingte Verwerfungen hatte, aufgerüttelt. Besonders angetan hat ihn dabei das bildnerische Schaffen von Kurt Schwitters. Das Erlebnis hat für den Kunststudenten der hannoverschen Werkkunstschule Folgen: War sein Kunstideal bisher auch eher das einer kunstschnen Abbildung individueller Welterfahrung, so erkennt er die Sprengkraft einer die Kunstschnheit überwindenden Seh- und Gestaltungsweise, die der modernen Gesellschaft einen adäquaten Ausdruck verschafft. Das führt von 1977 an zu einer Reihe von spektakulären Aktionen, bei denen Nádasy sein Material bei der Entrümpelung der Leine, des Hannover durchquerenden Flusses, findet. Dabei geht es Nádasy nicht – jedenfalls nicht in erster Linie – um das Fortschreiben einer dadaistischen-merzigen Tradition – Nádasy gehört vielmehr, wenn es denn schon einer stilistischen Zuordnungsschublade bedarf, zu den kritischen Realisten.

So kann verständlich werden, dass Nádasy ein künstlerisch-historisches, ein politisches Interesse an Schwitters und an seiner Zeit hat, ein Interesse, dass auch den zu Unrecht vergessenen, 1892 in Hannover geborenen Schriftsteller und Maler Karl Jakob Hirsch einschließt, einen Expressionisten mit Wopsweder Schwarm und Berliner Engagement für die Novembergruppe.

Nádasy setzt ästhetische Mittel für seine Erinnerungs- und Denkmal-Arbeit ein, er leistet einen künstlerischen Beitrag zur historisch wie politisch notwendigen Ortung und sucht dadurch auch seine eigene Position näher zu bestimmen. Nádasy's Interesse gilt nicht primär den archivarischen Daten und Fakten der Personen, die er vor Vergessenheit bewahren und ehren will, der Künstler staunt vielmehr über die selbst lokal-historischen Kenntnislücken seines Publikums.

Also arbeitet Nádasy mit einer so spektakulären wie sinnfälligen Aktion: er steigt in das Bett des Hannoverflusses, die Leine, deren Pegelstand eigens zu diesem Zwecke gesenkt wird, und er entrümpelt die Leine auf jenem Abschnitt zwischen Landtag und Marstallbrücke, wo früher, vor den Zerstörungen des 2. Weltkriegs, das Herz der Stadt schlug; eine verwinkelte, dunkle Gegend, in der Huren und Haarman sich nachts auskannten, eine Gegend, die aber so pittoresk gewesen sein muss, dass – wohl eher tagsüber – auch von »Klein Venedig« die Rede gewesen ist.

Hier also, im Grunde der Leine, fischt Nádasy den Müll – schon immer ein ergiebiges Zeugnis für Historiker! – aus dem Fluss, lässt die Fundstücke (Fahrräder, Kinderwagen, Maschinenteile...) in Blöcke pressen und baut aus diesen Blöcken einen Turm. Aus dem Akt der Reinigung wird eine Skulptur,



Fahne, Sense und Hackebeil mit Säge, 1993, Materialdruck/Lackfarbe auf Tischdecke, 140x123cm



Fahne, Sense und Schaufel mit Hacke,
1993, Materialdruck/Lackfarbe auf Tisch-
decke, 140x123 cm

ihre Seele sei die Erinnerung an Schwitters, an Karl Jakob Hirsch, an eine Geschichte, ohne die unsere Gegenwart, kaum zu begreifen wäre; eine Erinnerung an Künstler, die diesem endenden Jahrhundert ihre Gepräge gaben.

Über die jeweils prägenden Etappen in der Werkentwicklung Nádasdys ist an anderen Stellen dieser Publikation die Rede: über das skulpturale Schaffen, das deutliche Akzente in öffentlichem Raum setzte wie z. B. »Waldfrieden 2000«, 1990/91 (S. 128) oder »Falschfahrer«, 2010 (S. 131), die Bunkerbilder, die Asphaltarbeiten, bis hin zu den Glas/Lackcollagen. Dieser Rückblick auf das Werk zeigt eindrucksvoll zweierlei: die radikale Redlichkeit des Künstlers János Nádasdy, der immer wieder für Teile seines Werks stilprägende Phasen überwindet und sich neuen bildnerischen Herausforderungen stellt. Dabei erweist sich Nádasdy als ruheloser (Er-)Finder ungewöhnlicher Materialien und Techniken, etwa im Bereich serigrafischer Druckverfahren. Es gelingt dem Künstler, etwa bei seinem Umgang mit Asphalt oder den lackierten Glaselementen, das Material selbst zum Thema seiner Kunst zu machen.

Jenseits dieser erwähnten Werkgruppen möchte ich auf zwei wichtige Arbeiten bzw. Werkgruppen aufmerksam machen, die belegen, wie sich Nádasdy nicht nur inszenierend (»Leineentrümpfung«), sondern künstlerisch-reportierend der Wirklichkeitserfahrung stellt: 1969 dokumentiert die Mappe »Alte Revolutionäre und Papiertiger – es lebe die Klosett Kunst« 16 Radierungen, die die pornografischen Phantasien derer zeigen, die sich anonym an den Wänden und Türen öffentlicher WC-Anlagen verewigen (S. 207). Aus dem diskret schmutzigen Raum der Toilette hat Nádasdy diese naiv-derben Krakeleien in die Kunstsphäre transferiert – und stellt damit ein sexualisiertes Phantasie- und Provokationsvermögen aus.

In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre war Nádasdy mehrere Male eingeladen, herzchirurgischen Operationen im Allgemeinen Krankenhaus St. Georg in Hamburg beizuwohnen. Der medizinische Laie konnte die Grenzsituation zwischen chirurgisch gebotener Verletzung zum Ziel der Heilung miterleben. Das Ereignis ist die Suite von Bildern zum Katalogtitel »Operation Herz« – es sind zumeist auf Zeichnungen basierende Serimonotypien auf Karton, die sowohl das komplexe Agieren des medizinischen Personals thematisieren wie auch den Blick auf den Patienten und das ihn umgebende Material aus Schläuchen und Geräten richten. Obwohl diese Bilder ein dramatisches Geschehen zwischen Leben und Tod zeigen, hat Nádasdy sie frei von Pathos gestaltet.

Die Schau auf das bisherige Œuvre Nádasdy's lädt angesichts seiner engagierten Vielfalt eigentlich noch nicht zu einem Resümee ein. Vielmehr macht es neugierig auf das Alterswerk dieses Künstlers. Welche Überraschungen wird er uns auf der Grundlage seines thematischen und formal so vielfältigen Werkes, das zudem die Auseinandersetzung mit ungewöhnlichen Materialien immer wieder neu wagt, noch bereiten?

Werkgruppen

Operation Herz

Mauerblumen – Berliner Ansichtskarten

Lenin in Erklärungsnot – Budapest 1956

Kabale und Liebe, aber keine Liebe ohne Krawall

Alle Revolutionäre sind Papiertiger



Corpus desinfectiert, 1998, Serimonotypie über Cutasept auf Karton, 80x60cm, aus der Werkgruppe: Operation Herz, Allgemeines Krankenhaus St. Georg Hamburg

Operation Herz

Ein neues tiefgreifendes doppelbödiges Kapitel schlägt János Nádasdy Mitte der neunziger Jahre auf, als er auf Vorschlag eines Freundes und Sammlers Heinz Lohmann aus Hamburg, Zeichnungen, die während des eigenen Krankenhaus-Aufenthalts in den siebziger Jahren entstanden waren, im Kunstkabinett LBK in Hamburg ausstellt. Das Thema »Krankenhäusliche Bettnachbarschaften« hatte auch den Herzchirurgen, Professor Dr. Jörg Ostermeyer angeregt, der dem Künstler anbot, während seiner Bypass-Operationen zu zeichnen. Ein Angebot, das ein Künstler kaum ablehnen konnte. Zwischen 1996 und 1999 fuhr János Nádasdy wöchentlich einmal zum AK St. Georg in Hamburg, wurde als Arzt eingekleidet und beobachtete mit dem Zeichenstift Operationen im OP-Saal. Sie dauerte durchweg fünf, sechs Stunden.

János hatte anfangs intensiv gezeichnet, dann aber die wachsende Zeitdifferenz zwischen Vorgang und Zeichnungsverlauf als lästig empfunden. Er begann zu fotografieren, um in Ruhe die Zeichnungen weiterführen zu können und zu experimentieren, um mehrere Motive eines Vorgangs zusammenzustellen. Dabei entdeckte er ein Verfahren, das dem Siebdruck ähnlich, aber wesentlich weniger arbeitsintensiv ist: Das Sieb braucht nicht beschichtet zu werden; es braucht keinen Film, keine Kopien; er kann auf das übliche Prozedere bei der Serigraphie wie Aufrasterung verzichten, was die Konturen schärft, aber dem Motiv Weichheit verleiht. Weiterer Vorteil ist die Chance, spontan Bilder auszuwechseln, Bilder aus dem vorliegenden Material der Intuition folgend auswählen zu können. Dafür wird allerdings in Kauf genommen, dass jeder Druck eine Monotypie ist. Dieses Verfahren bringt eine große Nähe zum operativen Detail, er kann fast unmittelbar Betroffenheit, Mitgefühl und – soweit wie möglich – das Bewusstwerden des schmalen Grades zwischen Leben und Tod ausdrücken, der diese Operationen kennzeichnet. Die knappen, fast im Befehlston gehaltenen Titel sind Hinweise, die die Ärzte während der Operation gegeben haben. János Nádasdy hat sie während des Zeichnens in aller Eile notiert, um die Authentizität des Augenblicks zu bewahren.

Die selbst entwickelte Technik erlaubt ihm auch, mehrere fotodokumentierte Motive und Farben übereinander zu legen und damit Motive unterschiedlicher Größenordnung miteinander zu verbinden, was aber nur in den Grafiken »Kalt werden«, 1996, und »Herzlungenmaschine«, 1999, geschehen ist, also zu Beginn und am Ende der Bildreihe. Das erste Blatt zeigt vier Ansichten eines OP-Saals mit Ärzten und Maschinen. Im Zentrum liegt ein Körper, gesehen aus vier Blickwinkeln, ausgestreckt, festgebunden, durch rosafarbenen Ton vom Graublau des ganzen Raumes abgehoben. Das Bild vermittelt Hilflosigkeit und Ausgeliefertsein des Kranken nicht nur an die Mediziner, noch mehr an eine Apparatur, die für ihn wie für Außenstehende unverständlich und darum unheimlich ist. Das andere Bild verbindet drei Motive, das rot hervorgehobene, blau konturierte Herz zwischen – wie zu vermuten ist – zwei Lungenflügel, gesehen von oben, dann die Konstruktion der Maschine und eine Person, die die Herzlungenmaschine bedient. Diese

beiden vielschichtigen Darstellungen kontrastieren zu der Bilderreihe von der Operation selbst – einfache Bilder von Vorgängen des operativen Eingriffs.

Einzelne Bilder zeigen deutlich verschiedene Arbeitsphasen, etwa das Rot des menschlichen Körpers im Blatt »Kalt werden«, über den dann in lasierendem Blau der fotografierte operative Vorgang gesetzt wurde. Der einmalige Druckvorgang ergab, wie auch die Blätter »Weiter perfundieren« und »Corpus desinfiziert« zeigen, eine ungewöhnliche Perfektion der Darstellung, was von Nádasdys erfundener Technik möglich wurde. Sie sind Momentaufnahmen von Körperdetails eines Patienten, von Fingern des Arztes, von der Pinzette, die die Ader greifen wird. Während der Zeichnung nutzte János Nádasdy spontan Cutasept, ein Desinfektionsmittel für den Körper, das neben ihm auf dem Tisch stand. Er überzog damit den gezeichneten Corpus mit feinen rosaroten und orangenen Tönen. Nachdem sich die Haltbarkeit dieses Mittels erwiesen hatte, wurden zu Hause weitere Bildträger mit Cutasept präpariert. So habe János Nádasdy, wie Helmut R. Leppien in seinem Textbeitrag zum Katalog dieser Arbeiten schrieb, »aus dem Bildbericht ein Bild« gemacht.

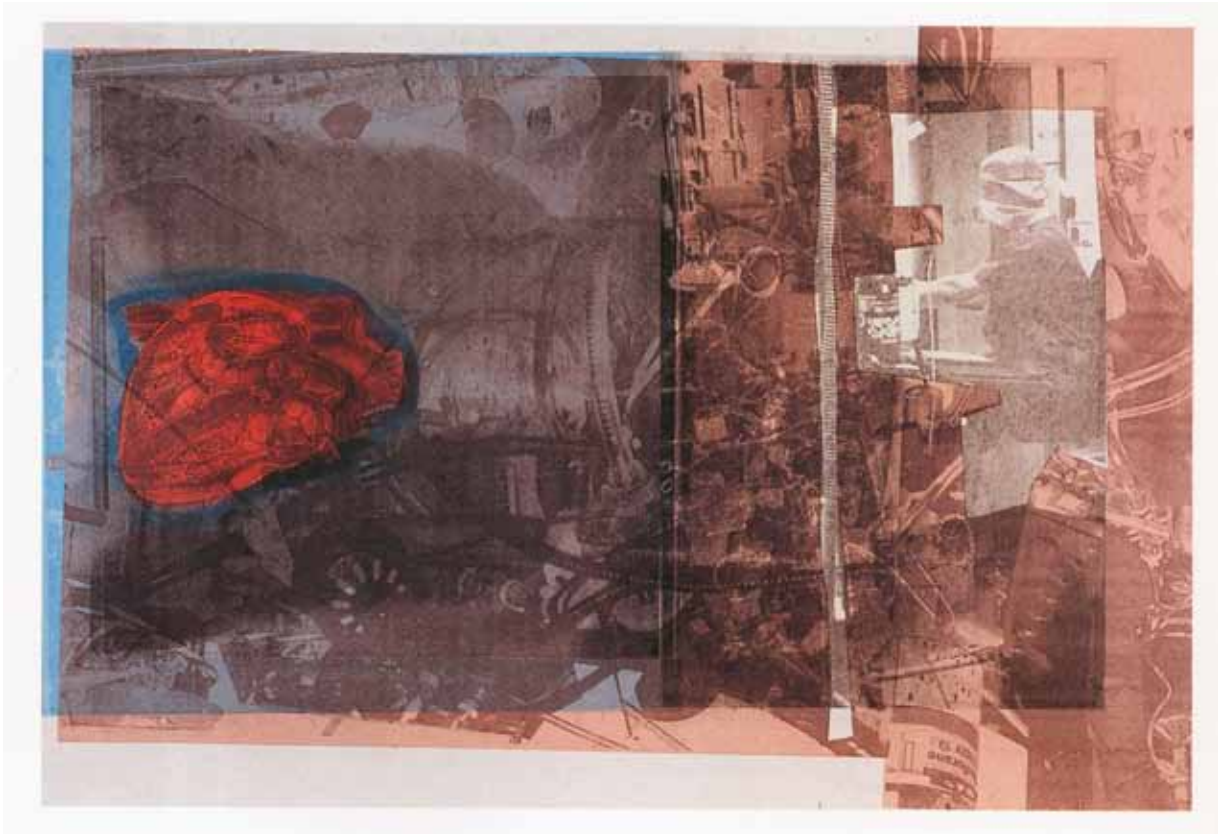
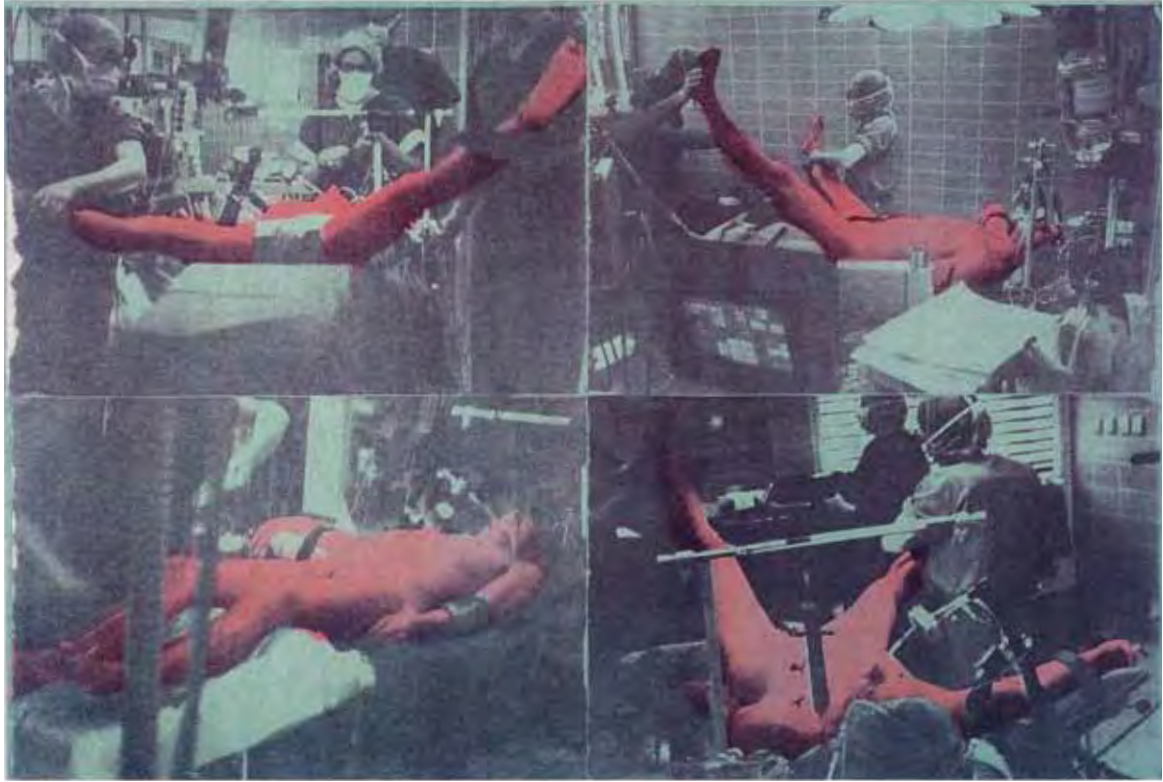
Themen dieser Bilder sind das, vom Patienten aus gesehen, besondere Verhältnis zu den operierenden Personen – Ärzte, Krankenschwester – und die auffallenden Gerätschaften, Teile eines aus den Blickwinkeln des Zeichners wie des Operierten unübersichtlichen Instrumentariums, und weiter schließlich das Opfer selbst, wenigstens das, was von ihm zu sehen ist. Allerdings wechselt János Nádasdy die Sehweise, wie das die »Notizen aus dem OP« von 1997 andeuten: Einmal zeichnet er den Kranken aus Sicht eines Beobachters, dann nimmt er scheinbar dessen Blickwinkel wahr und sieht dem Operateur auf die Hände. Diese angenäherte Ich-Perspektive beschränkt sich auf Motive, in denen die Mediziner oder ihre Geräte ganz dicht in den Vordergrund gerückt werden. »Die Notizen aus dem OP« sind schnelle Skizzen, vielfältig beschriftet mit Bemerkungen, zitierten Hinweisen und Aufforderungen. Einige werden zu Bildtiteln, wofür sich die lapidaren Sätze gut eignen, sie machen neugierig.

János Nádasdy hat die Bleistiftskizzen mit wenigen Aquarelltönen überhöht, die in der Komposition Schwerpunkte bilden, ohne die Szene zu dramatisieren. Für ihn waren sie ein weiterer Schritt der Bewusstwerdung seiner selbst. Hatten schon die Aktionen mehr als die Grafiken und Zeichnungen in den siebziger und achtziger Jahren, mehr noch, die Teilhabe am Ungarischen Aufstand von 1956 und die Odyssee der Emigration bis zum Schwittersprojekt immer auch unter der Selbstreflexion gestanden. So ist die Teilnahme an unzweifelhaft Existenz gefährdenden Operationen noch mehr Anlass, über sich selbst nachzudenken, sich als Lebewesen, als Kreatur, aber auch als schöpferische Kraft wahrzunehmen.

Die Gruppe der Grafiken, die das »Opfer«, den Patienten, in den Mittelpunkt rücken, bleibt dennoch distanziert. Der beobachtende Künstler kann sich aber in die Lage des verummten Kranken hineindenken. In weiteren Bildern dieser Operationsreihe, in denen der zeichnerische Charakter dieser Reihe stärker betont wird, setzt János Nádasdy dem Operationsteam ein Denkmal. Dass die Ärzte und Schwestern verummmt erscheinen, entspricht der Wahrnehmung im Operationssaal. Doch an ihrer Position rund um den OP-Tisch und an den Funktionen ließen sich vermutlich die Beteiligten identifizieren.



Bypass. Notizen aus dem OP, 1996, Bleistift über Cutasept, 42x57cm, Allgemeines Krankenhaus St. Georg Hamburg



Helmut R. Leppien

Wie operiert Nádasdy?

Nádasdy geht auf Distanz. Nádasdy geht unerschrocken auf Themen zu, die unangenehm sind. Beide Sätze sind seit dreißig Jahren gültig, in ihrem scheinbaren Widerspruch, und sie gelten auch für die Bilder dieser Ausstellung, die unter dem Titel »Operation Herz« versammelt sind. Im Winter 1996 hat er die ersten gemacht, die letzten in diesem Jahr, 1999.

Die Bleistiftzeichnungen sind direkt im Operationssaal entstanden. Sind es gezeichnete Berichte, Reportagen? Gewiss! Blitzschnell ist der Bleistift über das Blatt gefahren, hat das Bein umrissen und die lange Schnittwunde darin, die Hand des Operateurs, der gleich mit der Pinzette die Arterie entnehmen wird. Aber dann hat er die Zeichnung im Atelier wieder hervorgeholt und hat mit Pinsel, Wasserfarbe und Cutasept daran weitergearbeitet.

Also, die Reportage war ihm nicht genug. Er brauchte den Abstand, die Distanz. Und selbst wenn er, auf einer anderen Zeichnung, nur Flecken von Cutasept auf die unbedeckten Teile des nackten Körpers gesetzt hat, auf eine Zeichnung, die durch ihre Linienvielfalt und durch das Bedrohliche über dem Patienten schwebende Gebilde (in dem wir schnell die große Operationslampe erkannt haben) schon ohnehin etwas arg Befremdliches Wirklichkeitsfremdes hatte, dann wird aus dem Bildbericht vollends ein Bild. (S. 57)

Einen langen Weg vom Bericht zum Bild ist Nádasdy in dem Werk von 1997 gegangen, das er »Koronarsauger läuft noch mit« genannt hat. (Solche Zurufe hat er vom Operationsteam vernommen, während des Zeichnens notiert und dann als Titel gewählt.) Über die kräftigen Bleistiftstriche und die Tinktur aus dem Operationssaal, mit dem sprechenden Namen Cutasept, hat er so viel Wasserfarbe in Grün und Blau gesetzt, dass eine düstere Stimmung entstanden ist. Die für uns Laien unübersichtlichen Schläuche, Kabel und Geräte und das maskenhaft wirkende Detail der Lupenbrille über dem Mundschutz fügen sich mit dem beklemmenden Motiv der beiden Rückenfiguren – vom Kopf sehen wir einmal nur die Schleife über dem Knoten, der den Mundschutz hält – zu einer Szene voller Unheimlichkeiten, die gleichzeitig nicht ohne Humor ist, zumal vom Patienten nicht mehr als ein aufrechter Fuß in Cutaseptrot zu finden ist. (S. 176)

Reines Atelierprodukt könnte das Blatt »Notfall« von 1998 sein. Die Zeichnung, die gleichmäßig energische, häufig schraffierende Linienführung, mit der die Gruppe aus fünf vermummtten Gestalten, den Operateuren, und ebenso die Gruppe aus vier strahlenden Scheinwerfern, die darüber geschaltet wird, befleckt von Cutasept, hat den Charakter des Eiligen ganz verloren. Die Fläche zwischen den beiden Hauptmotiven der Komposition hat Nádasdy mit Serigrafie lasierend überdruckt, die alles darum herum verschwinden lässt. Unsere Aufmerksamkeit konzentriert sich auf die Frage: Was tun die fremden Gestalten unter der Scheinwerferbatterie? Von ihrem Opfer bleibt nur ein Stück des angestrahlten Lebens übrig. Dass es kein Opfer ist, dass die Gestalten ihm das Leben retten, können wir uns denken, sicher ist es nicht. Neugierde und Unsicherheit löst das Bild beim Betrachter aus.

»Kaltwerden«, 1996, Serimonotypie auf
Karton, 64x85cm

Herzlungenmaschinist, 1999, Serimonoty-
pie auf Karton, 59x85cm



»Keine 29er implantieren«, 1997, Serimonotypie auf Karton, 50x70cm

Einen anderen Weg der Distanzierung ist Nádasy in den druckgrafischen Blättern gegangen, die er Serimonotypie nennt, also Unikate mit Hilfe des Siebdrucks. An die Stelle des Bleistifts ist die Fotokamera als Instrument der Beobachtung getreten. In dem Blatt, »Keine 29-er implantieren« von 1997, begegnet uns das Motiv der um den Operationstisch versammelte Ärzte wieder. Der Künstler hebt die Handelnden, die Lampen und einiges mehr durch Einfärben mit Blau hervor, das bei den Figuren im Schatten ganz dunkel erscheint. (In der Gestalt des Beobachters links meint man Prof. Dr. Ostermeyer vom AK St. Georg, zu erkennen.) Alles Übrige, den Operationssaal, die Geräte, den Instrumententisch, färbt er Cutanrot, wie er diese spezifische Farbe nennen möchte. Es ist, als suchte der Künstler eine Position, die den gleichen Abstand zu Nähe wie zu Ferne hält.

Das plane Einfärben ist eine Methode der Akzentuierung und der Distanzierung zugleich. In der eindrucksvollen Vierersequenz »Kaltwerden« (1996) wird der zu Operierende hergerichtet; mit seinen gespreizten Gliedmaßen verliert er alles Subjekthafte. Nádasy's Eingreifen in die Photographie beschränkt sich auf die Einfärbung des nackten Körpers. Der Rest ist Photographie, aber was für eine! Fern von jeder Klarheit und Präzision, wie wir das heute gewohnt sind. Die Szenerie ist in fahles Blau getaucht, erinnert an eine kultische Handlung, rückt alles in die Ferne und in die Fremde.

Die Serimonotypie hat dem Künstler eine neue Möglichkeit der Montage gegeben, in der Tradition der Fotomontage, die schon in den zwanziger Jahren ein Mittel gestalterischen Vorgehens in der Kunst gewesen ist. So kann er verschiedenartige Elemente konfrontieren, sogar das Bildnis des Herzchirurgen wagen. Eine magisch-bannende Wirkung entsteht im Bild »Herz stark luxiert« von 1997. Im tiefen Blau schwebt eine hartkantige quadratische Form, ein Gerät, womit man die Brust nach Durchtrennen der Brustkorbs auseinanderspreizt. Darin ein Gebilde in Blutrot von undefinierbarer Gestalt. Was geschieht mit diesem Herzen, das aus seinem organischen Zusammenhang genommen worden ist? Sieht ein Herz so aus, und wieso wird das Herz vom Arzt als »luxiert«, das heißt »verrenkt« bezeichnet? Beim intensiven Betrachten dieses grafisch wie malerisch auffallenden Blattes bringt uns die Bildgestalt aus den Fragen auf Antworten wie: Hier wird ein Herz bewahrt und geschützt. Das Herz ist auf Rettungsstation.

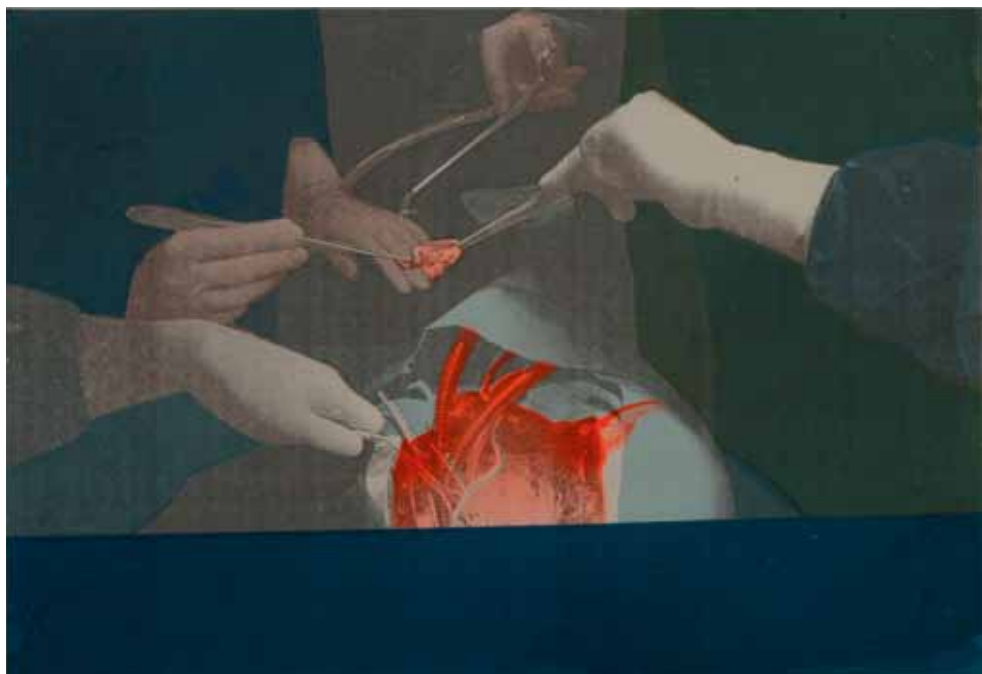
»Koronarsauger läuft mit«, 1999, Serimonotypie über Mixed Media, 58x75cm



»RCA fahren. Genau 200 ml.
Stopp«, 1997, Serimonotypie
auf Büttenkarton, 49x69cm



»Herz in situ«, 1999, Serimo-
notypie über präpariertem
Karton, 49x68cm



»Weiter perfundieren«, 1999,
Serimonotypie auf Karton,
50x70cm

Herz stark luxiert

»(...) In allen Büchern nach dem ›Zauberberg‹ klingt das alte, unverwüsthche Motiv des Gegensatzes zwischen dem Außerordentlichen und dem sozusagen Ordentlichen, die bange Frage nach dem Wesen und Schicksal des Humanen hindurch. (...) Die fernsten Schichten unserer mythischen, totemistischen Vorwelt werden hier mobilisiert, (...)« (Erich Kahler: Thomas Mann – Säkularisierung des Teufels. In: Lit. Revue (München) 4. Jahrgang (1949), Heft 1, S.11-26)

Die Idee, János Nádasdy in die herzchirurgischen Operationssäle des Allgemeinen Krankenhauses St. Georg einzuladen, war im September 1996 anlässlich einer Vernissage im LBK-Kunstkabinett/Hamburg entstanden. Die damals eröffnete Ausstellung hatte den Titel, »Krankenhäusliche Bettnachbarschaften«. Nádasdy selbst hatte die Zusammenstellung von Zeichnungen, Aquarellen, Materialbildern, Mischtechniken, sowie einem Röntgen-Selbstbildnis als »nüchterne Bestandaufnahme« bezeichnet, welche bettnachbarschaftliche Erlebnisse und Beobachtungen während eigener Krankenhausaufenthalte protokollierte.

Mit den jetzt vorliegenden Arbeiten geht Nádasdy einen Schritt weiter, bzw. gewissermaßen eine Schicht tiefer. Er ist jetzt nicht mehr protokollierender und in gewisser Weise selbst-mitbetroffener Bett Nachbar; Gegenstand der Betrachtung ist jetzt das üblicherweise unzugängliche »Szenario Herz-OP«, die höchstgradig invasive Herzoperation, an der er als Außenstehender, als Betrachter von außen, »Fremder« teilnimmt und die in sich sowohl das ärztlich-ethische Prinzip, kranken Menschen helfen zu wollen, als auch, gerade für den mit diesen Dingen nicht Vertrauten, ein extremes Bedrohlichkeitspotenzial vereint. Die beiden primär nicht in Einklang zu bringenden Phänomene machen die Betroffenheit des Beobachters aus. Diese Betroffenheit über das, was da passierte, war bei all seinen Besuchen anzumerken. Am meisten beeindruckte ihn, nach seinen eigenen Worten, die Stille, die sehr sparsame sprachliche Kommunikation zwischen den Operateuren, die spürbare Konzentration und Professionalität, und er äußerte, vor dem Hintergrund, dass da, aus seiner Sicht, etwas auf Leben und Tod ablief, habe das Ganze, also die Operation, auf ihn gewirkt wie ein Ritual, wie eine Zeremonie religiösen Charakters. Es ist vielleicht auch das möglicherweise nicht eingestandene oder nicht bewusst gewordene Entsetzen, dass dort ein Mensch auf einen schmerzfreien, reaktionslosen, steril abgedeckten Operationssitus reduziert ist, mit stillgelegtem Herzen und anästhesiologisch-ausgeschaltetem Bewusstsein; und das Herz – man erinnere sich, was sich alles mit dem Begriff/Phänomen Herz an Emotion, Religion, Mystik, etc. verbindet – ist reduziert auf eine mechanische Pumpe, eine Herz-Lungen-Maschine, die neben dem Tisch steht. Das alles kann nicht ohne Reaktion bleiben. Dass es für den Herzchirurgen bei der »Operation Herz«, bei aller Nachvollziehbarkeit der dargestellten Betrachtungsweisen und möglichen Empfindungen aus anderer Perspektive, in erster Linie um Sachlichkeit, Präzision und Disziplin geht, vielleicht wie für den Piloten beim Fliegen eines Flugzeuges, wird die Betroffenheit und das



»Den Schocklöffel bitte«, 1999, Serimonoty-
pie auf Karton, 70x50cm



»Heute operiert der Chef«, 1998, Bleistift-
zeichnung über Cutasept, 57x42cm

ganz andere Realitätsempfinden des sensibilisierten Gastes kaum beeinflussen oder mindern können.

Die Bilder Nadasdys, aus dem persönlichen Erleben dieses Unerhörten, Außerordentlichen und aus seiner Betroffenheit entstanden, eröffnen neue Blickperspektiven, insbesondere für denjenigen, für den Herzoperationen tägliche Routine sind; sie mahnen, unverzichtbare Grundempfindungen und -werte nicht in einem reduzierten »Banal«-Umfeld des Sachlichen und vermeintlich Normalen bzw. Normal-Gewordenen verloren gehen zu lassen; sie gehen über ein Protokollieren hinaus; zum Protokoll, zu simpler Reportage kommt die persönliche Stellungnahme. Es sind Positionsbeschreibungen. Das Durchschreiten einer bedrohlich erscheinenden Phase der Operation wird gerechtfertigt mit dem Anliegen der »Vereinigung eines vordergründig in sich widersprüchlichen Gesamt-Szenarios«. Es stellt sich die Frage, ob damit Verständnis und Erkenntnisse der Gesamt-Problematik »Operation Herz« vertieft oder initial gänzlich gegensätzliche und unvereinbare Empfindungseindrücke auf einen Nenner gebracht werden können. »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar« (Paul Klee, 1920); »Das Kunstwerk ist nämlich nur ein Sprungbrett für einen Denk- und Erlebnisvorgang, der sich allein im Kopf des Betrachters abspielt« (Marcel Duchamp); und für Joseph Beuys, der von sich selbst sagte, er sei aus der »Nischenexistenz der modernen Kunst« ausgetreten, war Kunst kein Selbstzweck, sondern Therapie, die sich auf »Heilung des gesamten sozialen Feldes« bezieht.

Wir gehen mit dem herzchirurgischen Patienten einen kurzen gemeinsamen Weg mit dem verabredeten Ziel, ein gesundheitliches Problem zu lösen, ihm in einer häufig akut lebensbedrohlichen Situation zu helfen. Dabei muss eine Teilstrecke durchschritten werden, während der Patient als Individuum für eine kurze Zeit in den Hintergrund treten muss, in der Dinge vollzogen werden müssen, die möglicherweise oder im Empfinden des Außenstehenden sogar definitiv an die Verletzung von Tabus grenzen, die Charakteristik des Außerordentlichen annehmen. Wir bewegen uns damit in einem Spannungsfeld zwischen einer naturwissenschaftlich-technologisch ausgerichteten »Apparate-Medizin« und dem mystisch-religiös-rituellen Ansatz der »alten Ärzte«, im weiteren Sinn vielleicht auch von Medizinmännern der Naturvölker. Doch ebenso wie der »alte Arzt« und unsere hochsensible »Apparate-Medizin« keinen echten Gegensatz darstellen, sondern auf eine geistig wie technisch sich über Jahrhunderte hinziehende medizinisch-ethische Evolution verweisen, so erliegt auch das Herz selbst nicht einer »totalen Ent-Sakralisierung«, so sehr auch tradierte Meinungen noch der Korrektur bedürfen. Dennoch bleibt über die wissenschaftliche Sprache und die wissenschaftlich-praktische Methodik hinaus das »unverwüstliche Motiv des Gegensatzes zwischen dem Außerordentlichen und dem sozusagen Ordentlichen« (E. Kahler), das sich nicht aufheben lässt. Im »Szenario Herz-OP« bleibt dieser Gegensatz transparent. János Nádasdy liefert mit seinen Bildern willkommene Verständigungsmittel, welche eine Brücke zwischen diesen Extremen bauen. Hamburg 1999



Herzchirurg mit offenem Herzen
(Prof. Dr. Jörg Ostermeyer),
1999, Serimonotypie über Röteldruck
zeichnung auf Karton, 80x60cm

Jürgen Weichardt

Mauerblumen – Berliner Ansichtskarten (1985–1989) Lenin in Erklärungsnot – Budapest 1956 (2002–2006)

Die beiden Werkgruppen liegen zeitlich weit auseinander, sie hängen aber formal und inhaltlich zusammen und sie werden vom Künstler im Katalog und in Ausstellungen nebeneinander gezeigt.



Berlin Brandenburger Tor, mit Sohn Bálint, 1989

Als Entstehungsjahre für die Grafikserie »Mauerblume« werden Daten zwischen 1985 und 1989 angegeben. In jedem Fall handelt es sich um Druckgrafik, die wie die »Herz-Bilder« mit Nádasdys eigener serigraphisch-monotypischen Technik gedruckt wurden. Ausgang war ein Erlebnis, wie es viele Menschen an der Sektorengrenze hatten. Aus irgendeinem Grund war dem DDR-Grenzer eine Kleinigkeit aufgefallen, die er zum Anlass nahm, den Wagen in einem dafür vorgesehenen Schuppen genauer zu kontrollieren. Diesmal war es ein Katalog aus dem Mauermuseum in Berlin/West, der Unwillen erzeugte und beschlagnahmt wurde.

János Nádasdy nutzte Pressefotografien, was die Identifizierung der Situation wesentlich erleichtert und was ihm erlaubt, dieses Allgemeingut gewordenen Fotos bis auf ein schmales Gerüst von wiedererkennbaren Details zu reduzieren. Nádasdy arbeitet mit stark lasierenden reinbunten Farben die in allen Bildern bei ähnlicher Ausdrucksweise zwar unterschiedlich, aber ähnlich vielfältig ist, was bei der Serie »*Lenin in Erklärungsnot-Budapest 1956*« sich wiederholt. Er setzt Farben zu den aussagestarken Foto-Dokumenten gleichwertig ein. Auch ohne Beziehungen zum Inhalt und zur Geschichte hat die Komposition ihren visuellen Reiz. In den weiteren Blättern tauchen einige Motive der seiner spezifischen Drucktechnik zugrunde liegenden Fotovorlagen mehrfach auf; in unterschiedlicher Deutlichkeit verbinden sie die Arbeiten, indem ein Motiv das andere zu erklären scheint.

Öffnung an der Mauer, 1989, Berlin, Potsdamer Platz



Kompositionell wandeln sich die Grafiken zur Mauer in Berlin: Sie erhalten das Aussehen von Graffiti. Diese Wirkung wird nicht zuletzt durch die Untergliederung der Fläche in lauter kleine Rechtecke und Quadrate erzielt, die sich transparent überschneiden. Diese Anordnung führt zu einer Distanzierung;

die Ereignisse von 1961 lagen damals 25 und mehr Jahre zurück, waren Geschichte und dennoch Pfahl im Fleisch einer zivilisierten Gesellschaft. Später findet János Nádasdy in der Budapester Serie die passenden Begriffe: Die »Realität der Illusionen« oder »*Lenin in Erklärungsnot*«. Nicht nur in der Bild-Strategie, auch in ihrer Sinngebung gehören beide Serien über Berlin und Budapest eng zusammen. Sie wurden zum Beispiel 2010 zum ersten Mal in Berlin in der ungarischen Botschaft unter dem langen Titel, »*Lenin in Erklärungsnot – Der Ungarnaufstand 1956 und die Berliner Mauer* in den Bildern von János Nádasdy« zusammen ausgestellt.



Zu viel am Rad gedreht, 1987, Serimonotypie über präpariertem Karton, 50x65cm



Mauerblume, 1987, Serimonotypie über präpariertem Karton, 51x67cm



Nofretete am Checkpoint-Charlie, 1985, Siebdruck über Mixed Media auf Karton, 70x50cm, aus der Werkgruppe Mauerblumen – Berliner Ansichtskarten

János Nádasdy komponiert seine Arbeiten mit zahlreichen Fotovorlagen und Dokumenten, die er neben- und übereinander schichtet. Er setzt gerne reinbunte Farben und nützt die malerischen Spannungswerte zwischen dunklen Tönen und hellen Räumen. Erfolgen Wahl der Motive und Verteilung auf der Fläche intuitiv, so entwickelt sich die Arbeit nach erster Prüfung reflektiert und zielgerichtet. Ständig weitet er die Möglichkeiten aus, setzt Schicht über Schicht Fotovorlagen von Motiven aus der Wirklichkeit und aus der Geschichte, die er mehrfach zitiert. Was entsteht ist ein Kaleidoskop der Geschichte von Tradition und Gegenwart, Brutalität und Schönheit. Flächen mit stark transparent gehaltenen Siebdruckfarben begünstigen die Vielschichtigkeit der Arbeiten. So entstehen differenzierte Mischungen aus reinbunten Farben und Grauwerten neben hellen Räumlichkeiten, die im Bild kontrastreich und dramatisch wirken. János Nádasdy weitet die Möglichkeiten seiner Drucktechnik aus, wenn er auf den umständlichen Vorgang der Vorbereitung eines druckfertigen Siebes völlig verzichtet und darum spontan jedes Bildzitat einsetzen kann – bei extrem transparenter Mischung seiner Farben, was in der Malerei als *sfumato* bekannt ist.

In seiner Ungarn-Aufstand-Serie verwendet er immer wieder Dokumente und Fotozitate, die schon im Detail einen hohen Wiedererkennungswert haben, und setzt dazu Farbflächen mit offenen Konturen, ein Weg, in der Arbeit auch eine scheinbar autonome Farbkomposition zu schaffen. Das hat zur Folge, dass die dem Künstler wichtige politische Dimension seiner Grafik im Ergebnis die Aufmerksamkeit mit der Farbkomposition teilt, das Blatt aber eine große Anziehungskraft besitzt. Das Bild »Selbstbildnis mit Hanna und Leonardo« (S. 200) aus der Budapest 1956-Serie verbindet die subjektive familiäre Bindung, den unmittelbaren Bezug auf die eigene Biographie, auf das eigene Erleben, mit der von Leonardo ausgehenden, von ihm in der berühmten Proportionskizze sichtbar gemachten Frage der Un-Ausgewogenheit. Diese hat János Nádasdy in allen Grafiken intendiert, nicht zuletzt in der Relation zwischen politisch motivierten Bildzitat. Das Politische in seinen Arbeiten ist ihm nicht irgendetwas Fernes, Fremdes, sondern Ausdruck unmittelbarer Anteilnahme, des Mitleidens, Miterlebens; und die Bilder beider Reihen sind bei aller kühlen Reflektion leidenschaftliche Stellungnahmen.

Es war nach den Protestbewegungen in der DDR 1953 der erste Aufstand gegen das Sowjetregime nach Beendigung des 2. Weltkrieges. Die Bevölkerung eines im Kriegsverlauf eroberten Landes zwang die Besatzungsmacht zum Rückzug, wurde aber eine Woche später überfallen, wobei die Überlegenheit der Waffen letztlich ihren Widerstand brach. Der Ungarnaufstand, wie er als Begriff in die Geschichte eingegangen ist, hatte im Westen, nicht zuletzt in der Bundesrepublik, große Aufmerksamkeit und Sympathien gefunden. Mancher saß tagelang am Radio, um die Reportagen über die Kämpfe zu verfolgen.

Budapest 1956 war nicht nur der Aufstand einer weitgehend kaum bewaffneten Bevölkerung gegen eine fremde Militärmacht, es schien auch das Menetekel eines vielfach behaupteten und erwarteten Ausgreifens der Sowjetunion zur Ausbreitung ihres Machtbereichs zu sein. Die westliche Propaganda übertrieb die Gefahr wie umgekehrt auch der sowjetische Block seine Argumentation, sich gegen die »Konterrevolution« verteidigen zu müssen, die die Errungenschaften des Sozialismus bedrohe. Am Ende war Budapest stärker



Proportionsstudie, 1987, Serimonotypie über Mixed Media, 51x67cm



Argus mir dem Rücken an der Mauer, 1987, Serimonotypie über präpariertem Karton, 56x65cm



»WER UNS ANGREIFT WIRD VERNICHTET«, 1987, Serigrafie über Mixed Media über präpariertem Karton, 51x67cm



Neue Wache, 1988, Serimonotypie über präpariertem Karton, 51x67cm



Waterloo, 1989, Lithografie, 52x66cm



Perspektive, 1989, Lithografie, 52x66cm



Mauer mit Regenbogen, 1987, Radierung, 73x53cm



Militärparade – Budapest 1956, 2005,
 Serigrafie über präpariertem Karton auf
 Leinwand kaschiert, 102x80cm, aus der
 Werkgruppe: Lenin in Erklärungsnot –
 Budapest 1956

zerstört als im Zweiten Weltkrieg. Die Wunden waren acht Jahre später noch zu sehen, als Reisen in die ungarische Hauptstadt wieder möglich geworden waren.

János Nádasdy, der von den Ereignissen unmittelbar betroffen war, fünfzig Jahre später Bilder des Aufstands in die Erinnerung zurückgerufen und Jahre lang, hauptsächlich aus dem Spiegel und aus dem Stern gesammelte Fotodokumente zur Basis einer grafischen Folge gemacht.

Die gesamte Budapestener Bilderreihe lässt sich durchaus als eine wichtige Arbeit seiner Grafik sehen. Er vermeidet dramatische Szenen und eine Glori-

fizierung des Kampfes, indem er darauf verzichtet, Politiker des Widerstandes oder der nachfolgenden Periode zu nennen (Imre Nagy, János Kádár, Chruschtschow), oder Schauplätze des Aufstandes, etwa den Platz vor dem Parlament, oder vor dem Rundfunkgebäude, wo alles begann, darzustellen; »Das Problem ist universell. Es gibt keine guten oder bösen Diktaturen; es gibt nur Diktaturen. Daher habe ich in vielen Bilder dieser Serie, neben den sowjetischen Soldaten die Visage von Hitler gesetzt«, sagte er.

Gelegentlich werden die Bildzitate von der Positiv- in die Negativform transponiert, wie es die Drucktechnik auch zulässt. Dadurch entstehen neben den starken Farbkontrasten Hell-dunkel Kontraste, welche die Dramatik steigern. Die ursprünglich rechteckige Form der Abbildungen wird häufig durch Streifen, die vom rechten Winkel leicht abweichen, oder durch offene Ränder, die das Ineinandergleiten der Bilddokumente ermöglichen, aufgelöst. Fotozitate in tieferen Bildschichten sind in den Proportionen deutlich verändert und ergeben damit eine schwankende Basis, nicht zuletzt auch, weil daneben Flächen in der Tiefe nur als Farbträger in Erscheinung treten und einzelnen Fotos Raum öffnen, andere aber verdecken. Überhaupt hat Nádasdy in dieser Serie so ziemlich alle Möglichkeiten der Technik Serigrafie und seine eigene Erfindungen eingesetzt, die ihm zur Verfügung standen.

Diese Methode, mit vorgefertigtem Bildmaterial umzugehen, es einer strengen Wirklichkeitswiedergabe zu entziehen, ohne die Realität der Historie zu leugnen, war nicht ungewöhnlich. Aber niemand anderes als János Nádasdy hat den Ungarischen Aufstand so unmittelbar zum Thema genommen, und niemand sonst hat inzwischen historisch gewordene, vielleicht dennoch in der aktuellen Politik immer noch spürbare Vorstellungen so konsequent und nachdrücklich zu Bildern verdichtet. Gleichzeitig hinterfragt János Nádasdy die politischen Dimensionen der Ereignisse – wie auch im Ausstellungstitel: »Lenin in Erklärungsnot«. Die Ironie, mit der hier auf die Rechtfertigungssuche der gewaltsamen Unterdrückung der Bevölkerung geantwortet wird, entlarvt die kommunistische Argumentation als Feigenblatt der politischen Gewalt. Diese Ironie gilt auch für den verharmlosenden Titel »Parade« für den Militäreinsatz und die aggressive Haltung eines sowjetischen Offiziers.

Das Verbinden, Zusammenfließen und dann doch wieder Trennen dieser Bilder entspricht wohl der Bildlichkeit einer Erinnerung und einer späteren Reflexion dieser mit großem Abstand wieder wahrgenommenen Vorgänge. Die Bilder sind Ergebnisse des Erinnerns, sie sind keine Nacherzählung. Sie greifen bildhafte Episoden heraus, wiederholen sie, aber sie stellen zwischen den Episoden keine Verbindung her – sie sind keine Geschichtsschreibung, sondern Kunst.

Obwohl diese Bildzitate für János Nádasdy voller Erinnerungen und folglich voller Emotionen waren, ist er mit ihnen locker umgegangen. Für ihn wurden die Motive zum Zeichen einer kritischen Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte, Gesellschaft und Politik. Aus den Details ergab sich kein realistisches Bild, vielmehr behielt sich der Künstler vor, Zusammenhänge zu erfinden, Szenen umzustellen, Ausschnitte zu wählen, Proportionen zu verändern und damit Wirkungen zu intensivieren. Nádasdys Arbeiten sind wirklichkeitsnah, aber sie sind nicht Spiegelung der Wirklichkeit. Seine Werke halten Abstand zur Realität, den der Betrachter zum Nach- und Mitdenken braucht.



»Deckname Wirbelsturm«– Budapest
1956, 2004, Serimonotypie auf prä-
pariertem Büttenkarton, 54x76cm

In den Arbeiten spielen Farben keine geringe Rolle. Das differenzierte Grau der *Bilddokumente* wird mit angeschnittenen rötlichen und weißlich gelben Flächen verbunden, die keine politische Symbolik tragen, »sondern das Male-*rische der Kompositionen betonen und die Bilder von innen erglühen lassen*«. Farben können in die Fotozitate eindringen wie Spuren, die nach Analyse verlangen. Einerseits können Farbverläufe und Farbflächen abrupt beendet werden, indem eine neue Schicht sich darüber legt und Konturen dabei aufhebt. Der Umgang mit diesem Bildmittel erscheint andererseits spielerisch, getragen von einem Rhythmus, der im Auf- und Abblenden einerseits, in den Proportionen der Flächen, in der wechselnden Intensität der Farben, in der unterschiedlichen Größe der Fotografien sein Metrum gefunden hat. In vertikaler Anordnung wechseln in einer Arbeit zwei Fotografien dreimal einander ab: Das Foto, das einen sowjetischen Offizier, der zur Waffe greift, zeigt, und das Foto eines mit Aufständischen besetzten LKWs. Es entspricht der Intention János Nádasdys, dass dieser LKW unten nachdrücklich die Komposition abschließt, die oben mit der Offiziersszene begann («Militärparade»).

Diese Auseinandersetzung mit Phasen und kurzen Vorgängen aus der jüngeren Geschichte könnten schon heute, mehr als fünfzig Jahre später, einen Zug zur Historienkunst haben. Das war und ist nicht die Intention des Künstlers, der zwar seine unmittelbare Betroffenheit vor Augen hatte, diese aber in der einzelnen Arbeit selbst zurückstellte. In der Episodenhaftigkeit seiner Motive macht er dennoch Geschichte anschaulich. Es kann auch später in Europa noch geschehen sein, dass ein Offizier in der Öffentlichkeit zur Waffe greift, um seiner Forderung Nachdruck zu verleihen. János Nádasdy gibt nicht an, dass er diese Szene potentieller Gewalt selbst erlebt hätte, aber ähnliche Momente waren selbst beim Mauerbau 1961 und 1968 in Prag und Bratislava noch möglich, was diesem Motiv einen fast emblematischen Charakter für politische Unterdrückung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verleiht – ebenso wie das LKW-Bild mit bewaffneten Zivilisten charakteristisch für Aufständische seit dem Spanischen Bürgerkrieg ist.



Lenin in Erklärungsnot – Budapest 1956,
2003, Serimonotypie auf präpariertem
Büttenkarton, 59x76cm



Ernő P. Szabó

Wladimir Iljitsch in Szigetszentmiklós

Über die Ausstellung der Werkgruppe über den ungarischen Aufstand 1956 und die Berliner Mauerbilder von János Nádasdy in der städtischen Galerie von Szigetszentmiklós 2012

In Szigetszentmiklós, dem Geburtsort von János Nádasdy an der Donau, stand wahrscheinlich nie eine Statue von Wladimir Iljitsch Lenin. Zur Blütezeit der Lenindenkmäler in Ungarn, in den 1960er/1970er Jahren, wurden vor allem an bedeutenden Punkten der Hauptstadt und in anderen größeren Städten des Landes Denkmäler für den Revolutionsführer errichtet. Eine solche Statue musste man sich erst verdienen. Doch auch in Csepel, dem damals wichtigsten Industriezentrum des Landes, unweit von Szigetszentmiklós, stand auch so eine Statue, dort, wo man aus dem einstigen *Manfréd-Weiss-Eisen-und Maschinen-Werk*, nach der kommunistischen Machtübernahme 1948 enteignet, die Hochburg der sozialistischen Schwerindustrie errichtet werden sollte. Von hier aus marschierten viele tausende Arbeiter während des Aufstandes 1956 los, um gegen die Diktatur des Proletariats (sic) zu demonstrieren und später gegen die anrückenden sowjetischen Truppen zu kämpfen. Bis zuletzt!

Die Stadt Szigetszentmiklós musste sich hingegen mit einer sozrealen Skulptur Titel, »Sänger« begnügen, die jedoch von einem der größten Meister der Lenindenkmäler, Sándor Mikus, angefertigt wurde. Immerhin! Die Enthüllung dieser Skulptur in dem Kulturhaus einer nahegelegenen Autofabrik fand just in der Zeit statt, wo der Emigrant János Nádasdy in Buenos Aires 1960 auf Lajos Szalay trifft, ein bekannter ungarischer Künstler, der gerade an seinen 1956er Zeichnungen arbeitet. So merkwürdig dieses Beispiel für die Koinzidenz von Geschehnissen an voneinander weit entfernten Orten anmuten mag, so merkwürdig muten parallele und biografische Bezugspunkte der Protagonisten an.

János Nádasdy kehrt 1962 nach Europa zurück. Sein Schiff läuft im Hamburger Hafen gerade ein Jahr nach dem Bau der Berliner Mauer ein. Während die Geschichte der beiden deutschen Staaten scheinbar für immer getrennt werden sollte, – in einem seiner Werke zitiert Nádasdy den späteren Staatschef der DDR Erich Honecker, der einmal erklärte, die Mauer werde noch hundert Jahre lang bestehen – setzte in Ungarn die Entspannung, die Periode des sog. »Gulaschkommunismus«, ein. Der Vater des Künstlers, der Maler János Nádasdy der Ältere, der 1948 in Ungnade gefallen war, wurde in den Jahren nach 1960 rehabilitiert; er wurde erneut zu einer wichtigen Figur der Kunstszene, und heute gilt er für Generationen von Künstlern als Vorbild. Trotzdem konnte der Vater viele Werke, die er in einem freien Land hätte realisieren können, im sozialistischen Ungarn nicht zu Ende bringen. So sieht die Vergangenheit der Sohn János, der einer seiner Serigraphien den Titel gab: »Bildnis des Malers. Mein Vater mit meiner Mutter zwischen seinen ungemalten Bildern«.

János Nádasdy d. J. kennt die tragischen Wenden des 20. Jahrhunderts vielleicht nur zu gut. Er hat sie an seinem eigenen Leib erfahren, und deswegen spürt er mit der fortschreitenden Zeit einen immer stärkeren Drang, jedes Bild, das er noch zu realisieren gedenkt, auszuführen, Bilder, die nur er



Die Realität der Illusionen – Budapest 1956, 2004, Serigrafie auf Chromolux-Karton auf Leinwand kaschiert, 100x70cm



Schlachtmal – Budapest 1956, 2003, Serigrafie auf Chromolux-Karton auf Leinwand kaschiert, 110x80cm

machen kann. Und womöglich ist es ebenfalls auf die Verflechtung von Geschichte und persönlichem Schicksal zurückzuführen, wenn er in seine Heimatstadt gerade mit jenen Werken für eine Einzelausstellung zurückkehren wollte, welche zum einen die entscheidenden Ereignissen seines Lebens zum Inhalt hatte, zum anderen aus der Erfahrung stammt, die er über die Natur der Gewalt und der Unterdrückung sammelte. Er war einer, der mit 17 Jahren im Ausnahmezustand der Revolutionstage zusammen mit anderen Jugendlichen auf einem Lkw-Plateau durch die Stadt fährt; er erlebt den Sturz des Budapesteralindkmals, und er sieht, wie der Diktator aus Bronze in Stücke zersägt wird. Er erlebt die Tragödie der Niederschlagung des Aufstandes. Er war aber auch jener, der anderthalb Jahrzehnte später an der dänischen Küste, die im Sand versinkenden Bunker aus dem Zweiten Weltkrieg für sich entdeckte, noch bevor Paul Virilios Buch, »Bunkerarcheologie« 1975 erschienen ist. In mehreren dieser Bunker, so erfuhr er später, dienten auch ungarische Soldaten, was seine »Bunkerforschung« weiter beflügelte. Und während seiner Berlinbesuche konnte János Nádasdy die Absurdität der Mauer erleben, eine geradezu bestialische und rücksichtslose Form der Zerstörung von menschlichen Schicksalen, mitten in Europa.

So kam es, dass in der Ausstellung, die vom November 2010 bis zum Januar 2011 in der ungarischen Botschaft in Berlin zu sehen war, die beiden Bildzyklen »Lenin in Erklärungsnot« und »Mauerblumen – Berliner Ansichtskarten« zusammen gezeigt wurden. In Nádasdys Œuvre bilden diese Serien formal wie inhaltlich eine Einheit.

Dieselbe Ausstellung wurde später mit dem gleich Titel in der Städtischen Galerie in Szigetszentmiklós gezeigt, nur einige hundert Meter von jenem Gebäude entfernt, wo gerade ein halbes Jahrhundert früher Sándor Mikus' »Sänger«-Skulptur aufgestellt wurde, ein von Hurrakommunismus tiefender Sozrealkitsch. Ein weiteres spannendes Beispiel für die Koinzidenz von Zeit- und Raumebenen können wir in der Ausstellung in einer der früheren Arbeiten von Nádasdy mit dem Titel »Selbstbildnis spähend«, entdecken, in dem die Gesichtszüge des jungen Künstlers zu sehen sind, wie er durch einen verrosteten Bunkerschlitze hereinschaut, als Zeitzeuge, als Beobachter. Vielleicht ein Hinweis darauf, dass die Menschen in Ost/Mitteleuropa – am meisten vielleicht gerade in Ungarn – wegschauen und vergessen wollen, was ihnen im 20. Jahrhundert widerfahren ist. Die Geschehnisse der Gegenwart sind aber von der näheren und fernerer Vergangenheit voneinander nicht zu trennen. Die als »Mauerblumen – Berliner Ansichtskarten« betitelte und in den Jahren 1980–1989 entstandene Serie, ebenso wie die Serie »Budapest 1956«, ist für den ständigen Wechsel und für das Nebeneinander von Zeit- und Raumebenen solcher Geschehnisse kennzeichnend, ohne welche unsere Gegenwart unverständlich bleibt. In der Serigrafie »Berliner Mauerbild mit Wächter« taucht an einer Stelle das bekannte Foto mit dem Grenzwächter auf, der über die erste halbfertige Trennung der Stadt mit Maschendraht mit einem Sprung in den Westen flieht. In einem anderen Bild von Nádasdy, »Mit dem Kopf gegen die Mauer«, sieht man einen Soldaten in gleicher Uniform, der sich auf einem Küchenhocker mit einer Kalaschnikow ostentativ auf der Mauerkrone platziert. Dummdreist oder der blanke Zynismus der Machthaber.

Die Blätter der »Mauerblumen – Berliner Ansichtskarten« sind nach mehreren in Deutschland verbrachten Jahrzehnten und nach mehrmaligen

Mauerüberquerungen entstanden. Die ersten Arbeiten der Serie »Militärparade – Budapest '56« wurden 2002 begonnen, also 46 Jahre nach dem Ungarnaufstand. Das letzte Bild der Serie entstand 2006 zum 50. Jahrestag des Aufstandes. Ebenso wie das Bildmaterial zur Mauer-Serie kontinuierlich gesammelt wurde, erweitert der Künstler auch seine Dokufoto-Sammlung zum Ungarnaufstand seit Jahrzehnten konsequent. Die Stiefel als die letzten stehengebliebenen Teile des gestürzten Stalindenkmals setzte Nádasy oft ein. Die Militärparaden, die zahlreichen Aufmärsche und Kundgebungen, mit denen sich das sozialistische Regiment selbst feierte, funktioniert Nádasy in seinen Bildern als Albtraum um und erinnert damit an die zahlreichen namenlosen Opfer von Willkür und Gewalt.

Es werden aber auch die Opfer von der anderen Seite gezeigt, wie zum Beispiel jene Männer von der gefürchteten Geheimpolizei des Systems, die nach dem Ansturm der Aufständischen auf die Parteizentrale in Budapest am 30. Oktober 1956 am Platz der Republik, wie es damals hieß, von der Masse festgenommen und gelyncht wurden. In den anderen Bildern werden Menschen gezeigt, die in den Straßenkämpfen gefallen sind und deren mit Kalk übergossene Leichen noch tagelang auf dem Asphalt lagen. Es ist das erste Mal, dass der 17-jährige Nádasy tote Menschen sieht.

Nádasy vermeidet die Verwendung von solchen bekannten Symbolen wie die Nationalflagge mit dem Loch in ihrer Mitte, wo das gehasste Wappen der Rákosi-Ära (stalinistischer Diktator von Ungarn von 1948 bis 1956) aus ihr herausgeschnitten wurde. Der rote Stern taucht ebenfalls nur selten auf, und wenn, dann zusammen mit dem Hakenkreuz. Die ungewöhnlich farbigen und kontrastreichen Bilder sind – bei allem Bezug auf den Ungarnaufstand – eine Anklage, generell gegen jede Form von Willkür und Gewalt, wo auch immer.

Aus dem gesammelten Fotomaterial über »Budapest 1956« (so der Arbeitstitel) hat er schließlich zwei Bilder ausgewählt, die gleichermaßen als Leitmotive in nahezu allen Werken der Ausstellung zu entdecken sind. Auf dem einen Bild ist eine Gruppe russischer Offiziere zu sehen, »irgendwo in Budapest, nach dem Einmarsch am 4. November 1956«, wie der Künstler es selber beschreibt. »Einer der Offiziere tritt nach vorne auf den Zuschauer zu und hebt drohend seine Waffe, um den Fotoreporter zu verscheuchen. Die anderen helfen ihm dabei. In solchen Situationen braucht man ja keine Zeugen. Auf dem anderen Foto ist eine Gruppe von Aufständischen auf einem Lkw-Plateau zu sehen. Sie sind schlecht bewaffnet, sie jubeln, sind fröhlich im Siegesrausch. Die Dokufotos ziehen sich wie ein roter Faden durch die ganze Serie. Die Wiederholungen betonen Zwang und hartnäckige Unnachgiebigkeit im Kampf für Selbstbestimmung gegen jegliche Form von fremder Vereinnahmung. Zugleich drücken sie aber auch Tragik und Verzweiflung aus.«

In einigen Arbeiten werden die Ereignisse, die typischen Momente des Aufstandes und der Zeiten davor konkret auch in den Titeln vergegenwärtigt: »Gemeinsame Truppenübungen«, (natürlich immer für den Frieden), »Parademärsche«, die sozialistisch-volkstümliche Gattung jener Zeit, oder die sog. »Tschastuschkas« (sowjetische Loblieder auf den Sozialismus) und die »Friedenskampf« genannte Periode des Kalten Krieges. Der Volkshumor jener Zeit, nach dem »die Hand des Feindes seinen Fuß ins Land gesetzt hat«, parodierte die ständige Angst der Machthaber vor Feinden des Sozialismus, die man »entlarven« muss. Im Mittelpunkt seiner Arbeiten steht natürlich der unglei-

che Kampf, wie das Bild »Duell« verdeutlicht. Es tauchen auch Titel wie »Die Rosen für die Konterrevolution« auf, mit denen er an die gefallenen Helden erinnert. Auf einem der Blätter zitiert Nádasdy die Droh-Botschaft des russischen Generals Serow an den Budapester Polizeikommandanten der Aufständischen Sándor Kopácsi: »Du hängst am höchsten Baum von Budapest«.

Mögen jedoch die einzelnen Ereignisse und Momente noch so genau wiedergegeben sein, bezweckt der Künstler keineswegs eine Chronik der Geschehnisse vor mehr als 50 Jahren. Durch die ständige Überlagerung und Gegenüberstellung der einzelnen Doku-Aufnahmen, durch ihre Ergänzung mit grafischen und malerischen Mitteln, durch das Einsetzen von reinen Farben, um das Schwarz-Weiß der Doku-Aufnahmen zu kontrapunktieren, formuliert Nádasdy seine eigenwillige Sehweise zur Realität des Aufstandes und zur Gewalt, die ihn niederschlug. Aus diesem Grund wird auf einem Blatt der Serie »Lenin in Erklärungsnot«, der in der Pose des Volkstribuns erstarrte

Führer mit der Wahrheit konfrontiert. Er steht all dem gegenüber, was von ihm und von seinen Komplizen im Namen des Volkes gegen das Volk ins Gegenteil pervertiert wurde. Ein anderes Blatt der Serie erhielt den Titel »Wiederkehrende Gespenster«, um auf jene Nachfolger der Tyrannen hinzuweisen, über die sich gerade am 50. Jahrestag des Aufstandes herausstellte, dass sie (die Sozialisten) die als demokratisch bezeichneten Wahlen 2004 nur gewinnen konnten, indem sie, nach den eigenen Worten des sozialistischen Ministerpräsidenten, »Tag und Nacht gelogen haben«. János Nádasdy, der darüber zu staunen nicht



Die Vergewaltigung von Mona Lisa
–Budapest 1956, 2002, Serimonotypie und
Collage, 54x72cm

müde wird, »wie solche bestialischen politischen Systeme wie der Nationalsozialismus und der Bolschewismus im zivilisierten Europa so lange bestehen konnten«, verneigt sich in Ehrfurcht vor den Ereignissen in Budapest 1956, die so sehr sein ganzes Leben bestimmt und beeinflusst haben.

Seine Arbeiten erinnern auch daran, dass die Vertreter der kommunistischen Diktatur in Ungarn noch nicht verschwunden sind, mögen sie sich heute noch so sozialistisch nennen. Auch diese Lesart ist möglich.

Nach 54 Jahren Emigration hat sich jetzt ein Künstler in seiner Heimatstadt vorgestellt, für den das, was er mit 17 Jahren erlebt hat, nicht nur für sein Denken und sein Handeln, sondern auch für seine Kunst prägend geblieben ist.

Wahrscheinlich kann Wahrheit nur in der Kunst glaubwürdig formuliert werden. Dieser Eindruck entsteht bei mir wenn ich Nádasdys Bilder dieser

Ausstellung betrachte. Er hat mit diesen Bildern viele erreicht, die in den Tagen des Aufstandes in Ungarn physisch wie psychisch mit der Tyrannei konfrontiert worden waren und mit ihr in Konflikt geraten sind. Dort, wo Liebe, Humanismus und Kunst gelten, gerät Lenin in Erklärungsnot. Dort werden Lügen entlarvt, und dort gibt es keinen Nährboden mehr für Diktaturen.

Die Ausstellung in Szigetszentmiklós ist inzwischen geschlossen, es wäre dennoch gut, wenn möglichst viele Menschen János Nádasys Arbeiten zum Aufstand 1956 sehen könnten. Unter ihnen die Seriemonotypie aus dem Jahr 2006, in der die malerischen und grafischen Gesten, die Farben der meisten anderen Blätter fehlen, als ob der Künstler ausschließlich die perfekte Zusammenfügung der verschiedenen Zeitebenen, der Gegenwart, der näheren und der fernerer Vergangenheit, gewollt hätte. Die Figuren der beiden ausgewählten Fotos, die russischen Offiziere und die ungarischen Aufständischen, sind auch in diesem Werk vorhanden, die ersteren im oberen, die letzteren im unteren Drittel des Bildes; und im mittleren Drittel sieht man drei Köpfe, die durch die unzerreißbaren Bande der Liebe, des Humanismus und der Kunst miteinander verbunden sind. Der Titel des Bildes heißt: »Selbstbildnis mit Hanna und Leonardo da Vinci zwischen die Fronten« (S. 200).

Budapest, 2012

- * Szigetszentmiklós, sprich Ssigetssentmiklosch
- * Csepel, sprich Tschepel



Eine neue Leninstatue, 1982, auf dem Hof einer ungarischen Künstlerkolonie in Benczurfalva

János Nádasdy

Der Aufstand

Text aus dem Katalog der Ausstellung in der ungarischen Botschaft in Berlin 2010

An dieses Thema habe ich mich nur zögernd herangewagt, obwohl es mich immer schon sehr beschäftigt hat. Ich hatte Bedenken vor Gemeinplätzen, vor revolutionärem Pathos, vor abgedroschenen Symbolen. Vor allem befürchtete ich, dass die großen seelischen Erschütterungen, die die Menschen durchgemacht haben – der Siegesrausch der ersten Tage, der Verrat, schließlich die brutale Niederschlagung des Aufstandes, die Enttäuschung, Verzweiflung und Flucht, einen Konfliktstoff zusammenbraut haben, der mit Mitteln der bildenden Kunst nicht zu bewältigen ist.

Schließlich habe ich mich für zwei Fotodokumente entschieden. In dem einen Foto ist eine Gruppe von sowjetischen Offizieren, direkt nach dem Einmarsch in Budapest zu sehen. Ein Offizier schreitet drohend auf den Betrachter zu, dabei greift er nach der Waffe, um lästige Augenzeugen zu verjagen. Ich glaube, es gibt kaum ein anderes Bild, das die Verlogenheit der Machthaber des sozialistischen Sowjet-Systems in Ungarn besser dokumentieren könnte.

Als Gegensatz dazu zeigt das zweite Foto eine Truppe von Aufständischen auf einem Lastwagen in Budapest. Sie sieht fröhlich aus, ist schlecht bewaffnet, gibt sich aber siegesgewiss. Die Szene mutet karnevalesk an und offenbart die ganze Tragik der bevorstehenden Ereignisse. Die Gegenüberstellung dieser beiden Fotodokumente durchzieht die ganze Serie. Die Wiederkehr dieser beiden Motive in jedem Bild ist nicht nur das Bindeglied des Zyklus, sondern sie steht auch für die notwendige Präsenz des Widerstandes gegen Verlogenheit und gegen jegliche Form von Vereinnahmung gleich wo auch immer. Die Stiefel der sowjetischen Offiziere neben den riesengroßen Bronzestiefeln der Stalinstatue wurden als inhaltliche Gesichtspunkte hervorgehoben.

Für die Technik habe ich Serigrafie gewählt. Ich habe dabei, in den langen Jahren, in denen ich mit Serigrafie gearbeitet habe, Druckverfahren entwickelt, die mir erlaubten, spontan jedes Abbild aus Zeitungen zu nehmen, ohne den bekannten und umständlichen technischen Aufwand, der sonst beim Siebdruck bekannt ist. Ich nannte das Serimonotypie.

Ich habe diese neue Technik schon bei anderen Bildzyklen, wie z. B. »Operation Herz« 1999, bei dem Schillerbuch 2005 und bei den »Mauerbilder-Berliner Ansichtskarten« (1985–1989) eingesetzt gehabt, doch bei der Serie, »Militärparade – Budapest 1956«, hat sie sich als besonderes vorteilhaft erwiesen und nicht nur, weil Bild- und Textdokumente authentisch wiedergegeben werden. Sie ist auch für unterschiedliche und differenzierte bildnerische Verfahren geeignet. Ich konnte auf eine Vielzahl von Vorlagen zurückgreifen, die ich über den Aufstand seit Jahrzehnten gesammelt habe. Diese neue Technik hat mir den Arbeitsvorgang des spontanen Auswählens, Einsetzens, Platzierens, Löschens, Verschiebens und/oder Überdruckens des Bildmaterials enorm erleichtert; ich konnte mich ohne längere Unterbrechungen (Sieb herausnehmen, Waschen, Entschichten, Beschichten, usw.), voll auf das Bild konzentrieren.

Für die Bildträger benütze ich unterschiedliche Materialien wie Büttenskarton oder Leinwand. Am interessantesten erwies sich der Chromolux-Karton,



Selbstbildnis mit Hanna und Leonardo da Vinci zwischen den Fronten – Budapest 2006, Serimonotypie auf Leinwand, 60x41cm

mit der silbrig glänzenden Oberfläche. Die Farben, die ich auf der glänzenden Oberfläche sehr transparent gedruckt habe, wirkten besonders intensiv und die Bilder erhielten dabei ein *inneres Glühen*, wie ich es an dieser Stelle gerne formulieren möchte. Vor dem Druck habe ich die Bildträger unterschiedlich präpariert, und ich druckte fast ausschließlich mit reinbunten, sehr transparenten Farben.

Formal verfolgte ich zwei Möglichkeiten. Einmal Akkumulation von Bild-dokumenten: Bilder über Bilder ineinander und übereinander verkeilt, kaum geordnet, geschichtet, so, wie Bilder oft in Erinnerungen kommen; mal kommt die eine mal die andere Schicht der Erinnerungen schärfer vor. Viele Bilder wirken deshalb so chaotisch, wie ich die Situation damals erlebt habe. Für die zweite Form der Komposition wählte ich *das Abrollen von Filmstreifen*, wie ich das hier einfachheitshalber formulieren möchte. Es passiert beim Vorführen von Filmen, dass die Filmstreifen haken, die Bildern zittern, alles läuft zu schnell und die Bilder überlagern sich, Bilder erscheinen gleichzeitig über oder nebeneinander.

Es sind auf diese Weise 23 teilweise großformatige Bilder entstanden. Ich stelle sie zusammen mit den »Mauerbilder – Berliner Ansichtskarten« aus, weil man so auf die Verlogenheit eines politischen Systems konzentriert hinweisen kann, ein System, das einst angetreten war, die Welt zu verbessern, das sich aber unter dem Namen »Sozialismus« als eine der niederträchtigsten Formen von Unterdrückung und Terrorherrschaft entpuppte. Die Bilder widme ich den Opfern von Willkür und Gewalt!



Rosen für die Konterrevolutionäre – Budapest 1956, 2006, Serigrafie über Mixed Media, aus Blütenkarton, 49x68cm

FRIEDRICH SCHILLER

**KABALE
UND
LIEBE**



JÁNOS NÁDASDY

Friedrich von Schiller
(1759-1805)

Kabale und Liebe
(*aber keine Liebe ohne Krawall*)

Drama

gesehen in 10 Bildern von János Nádasdy
2005

Bilder

Mona Luise.....	1
Vater und Sohn.....	2
La fleur du mal.....	3
Amore und Argus.....	4
Ränke.....	5
Venus unerschütterlich.....	6
Eifersucht.....	7
Absturz.....	8
Tod.....	9
Justitia.....	10

Kabale und Liebe, aber keine Liebe ohne Krawall, 2005, Schillermappe, anlässlich des 200. Todestages des Dichters im Projekt der Künstlerbücher der Gruppe 7, 16 Seiten, 42x33cm, Leporello, Serimonotypien über präpariertem Büttenkarton

Jürgen Weichardt

»Kabale und Liebe«, aber keine Liebe ohne Krawall

Im Schillerjahr 2005, in dem des 200. Todestags des Dichters gedacht wurde, hat die Gruppe 7 und das Buchhaus Weiland in Hannover zu einem Kunstprojekt mit dem Titel »Künstlerbücher« eingeladen. Die Künstler konnten Gedichte oder Zitate des Dichters für ihr »Künstlerbuch« als Inspiration frei wählen. János Nádasdy wählte Schillers »Kabale und Liebe«. Inspirierend wirkte dabei seine Mitwirkung als Statist bei einer Aufführung dieses Stückes im Theater am Ballhof.

János Nádasdy wählte für seine Arbeit ein repräsentatives Format von 42x33cm. Zwei Sperrholzplatten bilden Cover und Rückseite. Die Innenseiten werden in Leporello-Form aneinander gebunden, so dass alle Blätter nebeneinander ausgelegt werden können. Sie lassen das Leporello wie eine Bühne wirken. Buch, Programmheft und Bühne werden in eine gemeinsame Form gebracht.

Auf dem Cover, der in einem starken Rotorange gehalten ist, stehen die Namen des Dichters und des Künstlers. In einem mit Grau gemischten Feld ist ein ausgesägtes großes Liebeshertz zu sehen, worunter die Anatomie eines Herzens erscheint. Technisch nutzt János Nádasdy für alle 16 Seiten des Buches seine Mitte der 90-er Jahre gefundene und seitdem weiter entwickelte Technik der *serigraphischen Monotypie*, die ihm erlaubt, die unterschiedlichsten Bild-Materialien im Druckverfahren spontan einzusetzen, zu überdrucken oder zu löschen. Dadurch dass er die umständliche technische Prozedur bei der Herstellung eines Siebes weglassen kann – zum Beispiel für jede Farbe ein neues Sieb – und dadurch dass er praktisch jede Bildvorlage für ein oder zwei Drucke in ein Blindsieb kopieren kann, hat er für das gestalterische Umgehen mit dem sonst als spröde geltenden Siebdruck ganz neue Möglichkeiten erschlossen.

Neben Textausschnitten, finden sich Gemälde, Bildnisse, Scherenschnitte, Skulpturen, Körper und Figuren als Vorlagen für den Druck. Nach Impressum, Schiller-Büste mit Textfragment an Stelle der Stirn und einem Inhaltsverzeichnis, das Stichwörter für die Handlung anführt, folgen die Seiten, auf denen mit Zitaten aus der Kunstgeschichte die Handlung umrissen und interpretiert wird. Dabei wird der Zeitrahmen des Stückes gesprengt. Mit Mona Lisa/Luise, Rembrandt, Picasso, Timm Ulrichs und mit dem Künstler aus Ghana, Kofi Setordji werden neue Eckdaten angedeutet: Bei Nádasdy wird Liebe und Kabale zeitlos und an keine historische Epoche an keinen geografischen Ort gebunden.

Das Buch ist schon deswegen erwähnenswert, weil hier Nádasdy im gestalterischen Umgang mit der menschlichen Figur im Bild sich von einer anderen, für ihn ungewöhnlichen, Seite zeigt – was in seinem Œuvre selten ist. Gestalten, Figuren, Körper, Bildnisse werden in kräftige Farbflächen eingebettet und steigern die theatralische Wirkung. Die farbigen Akzente wirken verfremdend, und die Zitate füllen sich mit anderen Inhalten.

János Nádasdy geht mit den Möglichkeiten seines spezifischen Druckverfahrens virtuos um und bewahrt dabei den Eindruck des Spontanen und



La fleur du mal
Amore und Argus



Ränke
Amor
unerschütterlich



Eifersucht
Absturz

Werkstatthaften, woran auch das Material, gerissener und präparierter Büttenkarton und die einfache Form des Buchbindens, ihren Anteil haben. Die zum größten Teil neu erfundene und verspielte szenische Handlung der schillerschen Dichtung, – wie z. B. die Szene Nr. 3, »La fleur du mal«, mit einer klassische Zeichnung von Rembrandt von Adam und Eva und mit Schwitters als Schlange –, ist wie das Buch insgesamt, mit viel Witz und Ironie angelegt. Der Untertitel, »Keine Liebe ohne Krawall« scheint zudem an die »Sturm- und Drang«-Zeit zu erinnern, in der das Stück 1784 uraufgeführt worden ist.

Der Tod

Justitia

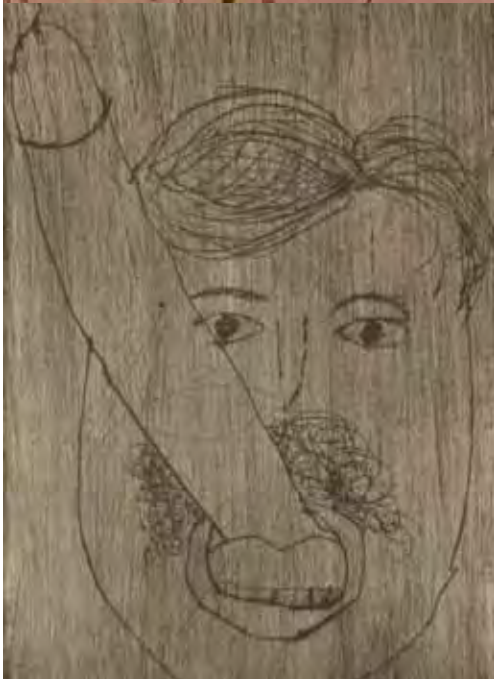
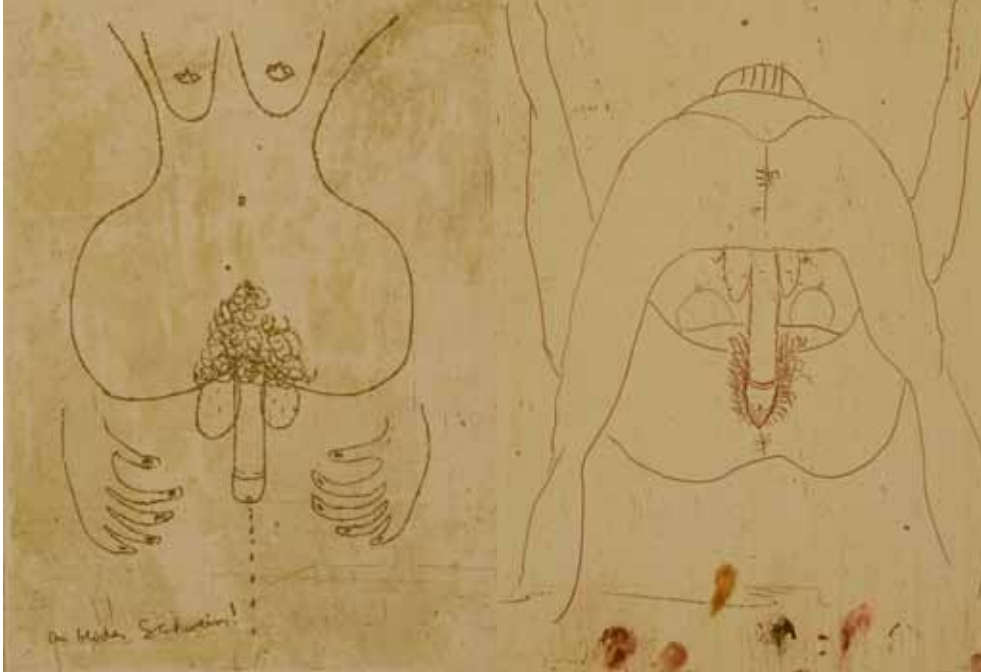


»Alle Revolutionäre sind Papiertiger«

»Alle Revolutionäre sind Papiertiger« stand um 1969 gelegentlich an westdeutschen Haus- und Toilettenwänden und deutete eine frustrierte öffentliche Meinung zur Studenten-Bewegung an. János Nádasdy wählte diese Behauptung als Motto einer ungewöhnlichen Grafik-Mappe, zu der Dr. Mark Richarts, Facharzt für Psychiatrie, 1976 eine treffende Einführung geschrieben hat. Sie enthält 16 Radierungen nach Zeichnungen, die an Wänden öffentlicher Toiletten gefunden wurden. Mittels Frottage waren diese Zeichnungen übernommen worden. János Nádasdy bediente sich einer Technik, die eine direkte, nicht bei der Abnahme verändernde oder verfälschende Übertragung einer Wandzeichnung auf Papier ermöglicht.

Das wesentliche Ergebnis der unruhigen Jahre 1967 und 1968 war die Verdrängung von Traditionen und Konventionen, die sich in bewusster Anlehnung an die Vorkriegszeit nach 1945 neu gebildet hatten. Die dadurch verursachten zaghaften Veränderungen in der bundesrepublikanischen Gesellschaft hatten nicht zuletzt eine neue Einstellung zur Sexualität gebracht, die in der Öffentlichkeit in Filmen, Sexshops und nicht mehr versteckten Bordellen in Erscheinung trat. Das Wort von der »sexuellen Befreiung« wurde geprägt und hatte bei Frustrierten den Titelspruch ausgelöst. Die Zeichnungen auf Toilettenwänden waren schlichte Reaktionen in einer banalen Bildsprache, die von Wünschen, Begierden und Hemmungen bestimmt und auf Entspannung gerichtet waren. Die Porno-Skizzen waren gewiss keine Erfindung der 68er Jahre, ihre Zahl war aber damals mächtig angeschwollen. Mitunter wird die sexuelle Revolution als der eigentliche, wesentliche Prozess jener turbulenten Jahre angesehen; sie decouvriert damit auch diejenigen, die einen ideologischen Prozess vorantreiben wollten, als »Papiertiger«, denn diese »Revolutionäre« wurden fast alle, sofern sie die Zeit überstanden hatten, in die bürgerliche Etabliertheit integriert. Als Parlamentarier zogen sie bald die Turnschuhe aus.

Die Intention, das Leben möglichst eng mit der Kunst zu verbinden, was János Nádasdy dann in seinen Aktionen gelungen war, findet auch in dieser Grafikfolge eine Realisierung. In der Radierung wurden nicht nur die Zeichnung, sondern auch ihr Umfeld, ein Ausschnitt der jeweiligen Wand, mit einer Radier-Technik wiedergegeben. Indem János Nádasdy diese Früchte pubertierender Mitmenschen auf die Radierplatte übertrug, die Frottage-Ergebnisse weder veränderte noch kommentierte, entwickelte er für sich auch die Idee des Dokumentierens. In gewisser Weise wird dieses Element des Dokumentarischen auch spätere Grafikreihen mitbestimmen. Allerdings wird der Künstler die Methode, die Vorlagen identisch wiederzugeben, lockern; er wird mit den Details kompositionell und spielerisch umgehen. Bei den WC-Zeichnungen bot sich das nicht an; jede Veränderung der Motive würde den Künstler zum Komplizen machen. Nicht zu verhindern ist, dass beim Betrachter widersprüchliche Emotionen aufkeimen – wie Ekel vor der Primitivität der Umsetzung erotischer Wunschvorstellungen. Zum Original in den Toiletten gehören der penetrante Geruch, der Schmutz, der gefühlsmäßig auch dann



»Alle Revolutionäre sind Papiertiger«
 Mappe mit 16 Radierungen, 44x34cm.
 Entstanden nach Kritzeleien, die ich
 von 1967 bis 1969 in Hamburg, Wien,
 Celle, Barsinghausen, Hannover, und
 Budapest in Toiletten gefunden habe.
 Alle Radierungen sind getreue Wieder-
 gaben der Originale.



Titelblatt der Mappe

da ist, wenn die Toilette gesäubert erscheint, und das Dämmerlicht. Insofern haben die Radierungen etwas Asketisches. Und aus dieser Distanz kann sogar Spaß an der Umsetzung der banalen Motive aufkommen.

Diese Grafikmappe, die 1969 entstanden war, durfte so lange nicht in der Öffentlichkeit gezeigt werden, bis Wieland Schmied, damals Direktor der Kestner-Gesellschaft, 1976 ihren Kunst-Charakter bestätigte. Sie blieb eine Episode, die, auch wenn sie János Nádasdy eine erste geschlossene Radierfolge verschafft hatte, schnell von gesellschaftspolitischen Themen abgelöst wurde, welche jener Zeit und seinem Leben Gewicht gegeben haben.



Mark Richartz

Über die Klomappe

János Nádasdy fiel in den Jahren der alsbald wieder abebbenden Studentenprotestbewegung an den Wänden öffentlicher Toiletten zwischen Hamburg und Budapest eine Zunahme von pornografischen Wandzeichnungen und -kritzeleien auf. Er wusste wohl, dass es sich dabei um alles andere als ein neues Phänomen handelte: Kannte er doch – wie jeder Mann – solche Darstellungen seit der Zeit, als er als Junge öffentliche Bedürfnisanstalten zu benützen begann. Es handelt sich hier also um die Produkte einer trivialen, ja lächerlichen Betätigung an verschwiegenen Orten, die ebenso verbreitet wie belanglos, kaum einer Beachtung wert ist.

Während er die Produktionen von Klo-Malern in den Jahren 1967-69 zu sammeln begann, (wobei er eine möglichst getreue Wiedergabe durch Abfrottage der Originale ermöglichte), beschäftigte ihn die Frage, was Menschen – d. h. Männer – dazu bringt, ausgerechnet an diesen Ab-Orten sexuelle Wünsche zeichnerisch in einer Bildsprache auszudrücken, die hinsichtlich der Direkt-

heit ihres formalen Inventars von einer gleichsam (gegen-)ikonografischen Gleichförmigkeit sind und die zuweilen in durchaus kreativer Weise, die Ahnung einer beschädigten Glücksmöglichkeit einfangen.

Damit wird das gesellschaftliche Abseits der Kloake zum Ort, an dem sich sonst von der bildnerischen Vorstellung abgespaltene Gefühle ins Analerotisch-Aggressive wenden, Luft machen und an dem sich gleichzeitig die kindliche Ohnmacht der vereinzelt Subjekte in einem Gestus kleinlauter Aufässigkeit ausdrückt: »Alle Revolutionäre sind Papiertiger«: In diesem Satz, der in monomaner Weise immer wieder an Toilettenwänden auftauchte und von Nádasy als Leitthema seiner Blätter aufgenommen wurde, kündigt sich bereits die Wende des allzu kurzatmigen Protestes in brave Angepasstheit und den Konservatismus der Schüler und Studenten der späteren Jahre an: Klo-Zeichnungen als Spuren der Übermacht gesellschaftlicher Gewalt?

Und auf dass unsere »unehrbaren« Körperteile, Gefühle und Sehnsüchte, hervorbrechend aus der (noch) nicht gebändigten Rückseite unseres Ichs vermittelt ihrer urtümlich – polymorphen und androgynen Bildzeichen, weiterhin an Klo-Wänden erscheinen mögen, beschwört erneut die Kongregation für die Glaubenslehre in einem in diesen Tagen veröffentlichten Dokument einer Sexualmoral, die wesentlich an der Verletzung menschlicher Liebesfähigkeit beteiligt war. Die Narben dieser Verletzung treten uns in diesen in diesen Bildern aus den Ab-Orten entgegen. Denn – so die Kongregation – »es ist die Beachtung seiner Finalität, die diesem Akt seine Ehrbarkeit gewährleistet« (alles andere wird verbannt auf den Ab-Orten des Teufels, wo auch Martin Luther schon sein Tintenfass warf).

Indessen ist die Verwandlung eines scheinbar so trivialen Bildmaterials in Kunst – von der »beschierten« Wand über die Frottage auf den Weichgrund zu geätzten oder gravierten Zinkplatte und von der mit Druckfarbe eingeriebenen Zinkplatte durch die Presse auf das Büttchen – nicht unproblematisch: Einerseits ermöglicht seine Herausnahme aus dem trivialen Ort die Freisetzung veränderter schöpferischer Möglichkeiten namenloser Menschen, andererseits besteht eine durch den Kunstbetrieb vermittelte Gefahr, dass jene, die das vermeintlich anstößig Abseitige sonst liegen lassen, es nun kulinarisch konsumieren – wiederum eine Verleugnung, nun durch ästhetisierende Entschärfung der Provokation.

»Die Radierungen dieser Mappe sind von Zeichnungen entstanden, die ich«, so János Nádasy, »von Toilettenwänden der unterschiedlichsten Lokalitäten, in Wien, Budapest, Hannover, Hamburg, Celle und Barsinghausen in den Jahren von 1967 bis 69 abfrottirt habe. Die Radierungen sind eine getreue Wiedergabe der Originalzeichnungen. Die WC-Mappe ist 1976 in der Schwarzen Galerie Hannover zum ersten Mal ausgestellt worden. Einige Leute aus dem Publikum haben das so anstößig gefunden, dass sie mit Anzeige drohten. Sicherheitshalber habe ich die Mappe Wieland Schmied aus der Kestner-Gesellschaft gezeigt und ihn gefragt, wie er sie einstuft.« – »Das ist Kunst, das können Sie ruhig ausstellen«, sagte er. Hannover 1969

Ausgewählte Texte

Jürgen Weichardt

Künstlergruppe PlasMa 1981 -1989

János Nádasdy war in den siebziger Jahren trotz aller Kontakte zu Kollegen ein Einzelkämpfer. Seine persönliche Situation, in der Bundesrepublik zu leben, aber mit Ungarn die Verbindungen nicht abreißen zu lassen, fand kaum ihresgleichen. In Hannover fand János Nádasdy Unterstützer für seine Vorhaben. Weder die »Wohnsperre« 1970 noch die »Leine-Entrümpelung«, noch die späteren Schwitters-Initiativen konnten ohne logistische Hilfe realisiert werden. Aber nur er selbst weiß, welche Hartnäckigkeit und Nehmerqualitäten notwendig waren, die Vorhaben vorzubereiten, durchzusetzen und schließlich auch nachzubereiten.

Zu Beginn der achtziger Jahre hatte János Nádasdy mit Wilhelm Beuermann, Ulrike Enders, Max Sauk und Rosemarie Würth die Gruppe PLASMA (PlastikMalerei) gegründet. Diskussionen, gegenseitige kritische Beachtung und gemeinsame Ausstellungs-Initiativen in Niedersachsen, Frankreich und Polen. Sie fand Unterstützung des Hannoverschen Kulturdezernenten Harald Böhlmann, der sich um Kontakte der Stadt Hannover in Polen und Frankreich große Verdienste erworben hatte. Das war ungewöhnlich; denn im Allgemeinen waren in der Bundesrepublik und auch in den bekannten hannoverschen Ausstellungshäusern, wie z. B. die Kestner-Gesellschaft, die Blicke ausschließlich nach Westen, in der Hauptsache nach Amerika und England, gerichtet. Nádasdy nahm Kontakte zum ungarischen Künstlerbund auf und organisierte 1987, also noch vor der Wende, einen längeren Aufenthalt der Gruppe in einer staatlichen Künstlerkolonie. Während dieser Zeit entstanden die schon erwähnte Zeichnung »In Grenznähe«, 1987, und Bildnisse von Menschen aus der Gegend, die jeweils auf präpariertem Zeitungspapier der Lokalpresse gezeichnet wurden. Die Zeichnungen belegen, wie verschiedenartig János Nádasdy zeichnerisch und bildnerisch vorging: Die Bildgründe sind, von einer Ausnahme abgesehen, hell gehalten, die präparierte Fläche über der Zeitung wird weiß. Die Zeichnungen sehen skizzenhaft aus, aber trotz ihrer Leichtigkeit geben sie die Gesichter der Menschen authentisch zurück. Es sind Arbeiter und Bauern aus der Gegend. Drei frontal gesehene Männerköpfe füllen das ganze Blatt. Der Ausdruck der Gesichter ist ernst und zurückhaltend. Das gilt noch mehr für die weniger charakterisierend als typisierend geformten Köpfe eines Arbeiters und einer Land-



Die Künstlergruppe PlasMa (PlastikMalerei) vor dem Schloss der Künstlerkolonie Zsenyie in Ungarn, Herbst 1987.
Wilhelm Beuermann, Max Sauk, Ulrike Enders, Rosemarie Würth und János N.

arbeiterin, bei denen Kopftuch und Mütze, Kragen und selbst die Zigarette sprechende Accessoires sind. Beim Selbstbildnis beschränkt sich der Zeichner auf die Augenpartie; das Gesicht wird hinter einer dunklen Graufäche versteckt. Ein Rechteck lässt lediglich die Augen erkennen. Das Motiv ist gleich-



Studie von einer umgekippten Eiche, Zsenny, 1987, Bleistiftzeichnung auf Papier, 43x58cm



Menschen aus Zsenny, 1987, vierteilig, Bleistiftzeichnungen auf präparierter Tageszeitung der Lokalpresse, »Vas Népe«, 92x124cm

sam ein Zitat aus der Bunker-Serie. Dort waren solche Sehschlitze der einzige Ausblick. János Nádasdy scheint mit diesem Motiv den Abstand anzudeuten, der zwischen ihm und den Menschen aus seiner Heimat liegen. Folglich ist die Reise nach Zsenyie keine Heimkehr nach Ungarn, nur ein Besuch, bei dem die Schranken noch nicht aufgehoben werden. Die Arbeiten der fünf Künstlerinnen und Künstler, die in der Künstlerkolonie entstanden sind erhalten 1989 eine repräsentative Ausstellung in der renommierten Kunsthalle Szombathely. Die *ungarischen Zeichnungen* bleiben jedoch nur Episode in Nádasdys Œuvres.



Im Grenzgebiet, 1987, Farbstift auf getöntem Ingrespapier, 70x50cm

Ferenc Romváry

Nádasdys Niemandsland

Aus dem Katalog der Ausstellung in der Galerie Pécs/Ungarn, 2009. Übersetzung von J. N.

Unlängst habe ich Flaschenpost erhalten. Die »Flasche« ist im Internet gekommen. Der Absender ist kein Schiffbrüchiger. Der Künstler János Nádasdy, der im April 2009 in der Galerie Pécs (Fünfkirchen) eine Ausstellung eröffnete, hat mich aus der räumlichen wie zeitlichen Tiefe der Vergangenheit erreicht. Es hat mich überrascht, wie auch seine Bitte, die einleitenden Worte für seine Ausstellung zu schreiben. Wir haben uns ewig lange nicht mehr gesehen und wegen der Entfernung konnte ich seine künstlerische Tätigkeit nicht verfolgen. Unsere Bekanntschaft ist auf eine kurze Periode zurückzuführen, als er mich vor langer Zeit im Museum für Moderne Ungarische Kunst in Pécs aufgesucht hat. Der heute in Deutschland lebende Künstler – damals hieß es hierzulande ganz streng BRD – war nach der damaligen politischen Vorgabe ein *Dissident*, der sein Leben im »*verkommenen Kapitalismus*« fristen musste und 1956 dem »*blühenden Sozialismus*« den Rücken gedreht hatte.

Warum er in den 70-er Jahren ausgerechnet mich aufgesucht hat, wo allgemein bekannt war, dass damals in Ungarn ausschließlich die Hauptstadt das Zentrum der Macht und des Apparates war? Warum also der Ferenc Romváry¹ in Pécs? Ich gebe zu, die Fragestellung ist rhetorisch, weil ich die Antwort kenne: Damals gab es im Land einen Ort, wo keine ideologischen Feindbilder gepflegt und gutgesinnte Menschen stets willkommen geheißen wurden. In zwischenmenschlichen Kontakten entschieden allein Geist und Qualität. János Nádasdy hatte bereits in Deutschland erfahren, dass man nach Pécs gehen musste, um ungarische Kunst des 20. Jahrhunderts zu sehen.

Heute kann man es gar nicht fassen, die Jugend von heute kann es vielleicht gar nicht verstehen, was es bedeutete, in einem System zu leben, wo zentrale Direktiven den Alltag der Menschen bis hin zum Rhythmus des Atemzuges regulierten. In der heutigen Zeit der Ungebundenheit, die gerne als Freiheit apostrophiert wird, in dieser Welt der uferlosen Extreme ist die damalige Unterdrückung heute kaum nachempfindbar. Diese Ungebundenheit aber müsste heute eigentlich genau so viel verantwortungsvolle Selbstdisziplin verlangen wie damals, als in der Konfrontation mit der Macht das Entdecken und Anerkennen von Werten und der Einsatz dafür die einzigen Mittel der Opposition waren. In jener totalitären Zeit haben wir uns also kennengelernt.

Warum also Pécs? Pécs war in der Zeit der Kádár-Diktatur, wo in kulturpolitischen Entscheidungen ausschließlich nach den Prinzipien *Unterstützung-Duldung-Verbot* verfahren wurde, eine Oase. Was die Macht für gut hielt, wurde *unterstützt*, was man ohne materielle Unterstützung zuließ, wurde *geduldet*, und was die Macht nicht haben wollte, wurde *verboten*. In die Kategorie *geduldet* gehörte als Demonstration der Macht, dass Lajos Kassák² bei

1 Dr. Ferenc Romváry leitete 1963 bis 1995 das Museum Pécs für Ungarische Kunst der Moderne (MMK) Lebt in Pécs.

2 Lajos Kassák (1887-1967) wichtigster Vertreter der ung. Avantgarde der 20-er Jahre. Nach dem Scheitern der Räterepublik in Ungarn 1919 nach Wien emigriert. Kontakte mit Dadaisten, u. a. mit dem Merzkünstler Kurt Schwitters, mit dem er zusammenarbeitete. Im kommunistischen Ungarn der 60-er Jahre in Ungnade gefallen.

seiner Ausstellung in Budapest für einen, sonst freien Ausstellungsort Saalmiete bezahlen musste. 1976 konnte in Pécs dank dem Sammler und Mäzen Gedeon Gerlóczy³ ein Museum Csontváry⁴ ins Leben gerufen werden. 1976 konnte ein Museum Vasarely⁵ gegründet werden, also über einen Künstler, der im Ausland lebte, aber in seiner Heimat in die Kategorie *verboten* eingestuft worden wäre. In kurzer Folge konnte dann die Museumslandschaft in Pécs mit den Sammlungen von Amerigo Tot⁶, Endre Nemes⁷, mit dem Martyn Ferenc⁸ Museum und mit der Schau für die monumentale, skulpturale Komposition »Die Straße von Erzsébet Schaár⁹ erweitert werden. Im Museum für Moderne Ungarische Kunst konnten wir schließlich auch solche Künstler ausstellen, die für das System nicht salonfähig waren.

Frau Dr. Hasznos Ilona Szöllös, der wir die durch fachgerechte Konservierung geretteten Zeichnungen von Csontváry zu verdanken haben, erzählte mir 1979 von einem Kommentar, den sie in einem westlichen Radiosender gehört hatte. Dazu kurz: Damals veröffentlichten Krisztina Passuth und Dénes Pataky ein Buch, das die moderne Sammlung des Museums für Schöne Künste in Budapest vorstellte. Der Eigeninitiative von Krisztina Passuth ist es überhaupt zu verdanken, dass das Sammeln zeitgenössischer Kunst in Ungarn nach langer Zeit des Stillstands wieder begonnen werden konnte. Der westliche Rezensent dieses Buches hat diese moderne Sammlung mit dem sonst unerhörten Reichtum des Museums verglichen und – aus westlicher Sicht – als *unbedeutend* eingestuft. Er fügte hinzu: *In Ungarn gibt es aber ein Museum und zwar in Pécs, wo eine bedeutende und fachgerechte Sammeltätigkeit stattfindet, wo nicht nur ein Gerüst steht, sondern wo sich schon ein Gesamtbild der Kunst des 20. Jahrhundert in Ungarn in vollem Ausmaß abzeichnet.*

Wollte ich jetzt hier den Geist einer Konspiration beschwören, so hat für mich mit diesem als *Stimme des Feindes* apostrophierten Kommentar damals ein berufliches Spießbrutenlaufen begonnen, das sich in seinen Konsequenzen bis heute auswirkt. Einen anderen Grund kann ich dafür einfach bis heute nicht finden. Solange wir nämlich in aller Stille unsere Arbeit getan haben und so lange unsere Tätigkeit auf keine besondere Resonanz gestoßen ist – obschon Neid und Missgunst zu spüren waren –, haben unsere riskanten Versuche der Eigenständigkeit keine besonderen Nachteile gehabt. Später ist daraus sogleich ein Feindbild gemacht worden. Selbst die 1970 im Museum Pécs veranstaltete erste Avantgarde-Ausstellung »Bewegung 70« hatte keine Konsequenzen. So gesehen hatte manchmal auch die Provinz gewisse Vorteile. Die wachsamen Ideologen haben nicht genau hingeschaut. Aber umso

3 Gedeon Gerlóczy (1895-1975) Architekt und Mäzen. Sammelte und rettete das Œuvre von Csontváry.

4 Tivadar Csontváry Koszika (1853-1919) Bedeutendster ungarischer Maler der Jahrhundertwende. Malte figurative Bilder von expressiver Farbigkeit in eigenwilligem Stil..

5 Victor Vasarely /ung. Vásárhelyi Gyôzô (1906-1997) Lebte seit 1930 in Frankreich, wo er starb. Wichtigster Vertreter der Op Art. Einen großen Teil seines Œuvres schenkte er seiner Geburtsstadt Pécs.

6 Amerigo Tot / Tóth Imre (1909-1984) Bildhauer. Studium in Budapest, Dessau und Rom, wo er seit 1934 bis zu seinem Tod lebte. Professur an der Kunsthochschule Bari. Fries in Termini in Rom.

7 Endre Nágel-Nemes (1909 – 1985) Maler, Grafiker. Kunstakademie Prag. Seit 1943 lebte er in Stockholm, wo er starb. Mitbegründer der Kunsthochschule in Malmö. Stilistisch vom Surrealismus beeinflusst..

8 Ferenc Martyn (1899-1986) Lange Freundschaft mit dem Künstler József Rippl-Rónai. Von 1926 bis 1940 lebte er in Paris und war dort Mitglied der Gruppe Abstraction-Creation, später der Gruppe Europäische Schule.

9 Erzsébet Schaár (1908-1975) Studierte an der Kunsthochschule in Budapest. Ihr, in Pécs aufgestelltes Environment »Die Straße«, das auch in der Biennale von Venedig gezeigt wurde, ist eine 40 m lange Komposition, in der die Beziehung der menschlichen Figur zu ihrem Umfeld als Spannungsfeld zum Ausdruck kommt.

mehr sind die Betroffenen, die sogenannt *geduldeten* und *verbotenen* Künstler aufmerksam geworden, Mit gespendeten Werken demonstrierten sie Solidarität und unterstützten unsere Arbeit, so auch János Nádasdy, der unserem Museum eine seiner Arbeiten spendete. Diese war bis Anfang der 90-er Jahre im Museum Vasarely zu sehen, bis dann die Sammlung internationaler Künstler des Museums aufgelöst wurde. Viele Ausländer haben unsere Arbeit unterstützt. Zum Beispiel hat der Bundespräsident Richard von Weizsäcker dem Museum nach seinem offiziellen Besuch in Pécs ein bedeutendes Werk von Günther Uecker¹⁰ geschenkt.

Und nun zurück zu der »Flaschenpost« von János Nádasdy. Wir haben damals in konspirativer Verschwiegenheit nie über Politik gesprochen und die Tatsache, dass er mich heute nach langer Zeit erneut aufgesucht hat, lässt mich daran denken, dass er es wegen des Mutes und des Vertrauens von damals getan hat. Er hat in den 70-er und 80-er Jahren in Pécs an zahlreichen Gruppenausstellungen teilgenommen, seine grafischen Arbeiten kenne ich also seit längerem. Da ich aber die Arbeiten dieser Ausstellung nicht kenne – die Werke sind noch nicht in Pécs, wenn ich diese Zeilen schreibe –, wäre es anmaßend über sie allein nach den Reproduktionen aus Katalogen zu schreiben. Meine einleitenden Worte folgen also diesmal nicht den üblichen Regeln Sie sollen nur rückblickend bestimmte Umstände einer in Ungarn noch immer präsenten Vergangenheit unter die Lupe nehmen Natürlich ist mir aber vollkommen klar, dass in Nádasdys Atelier im fernen Ausland ein bedeutendes Lebenswerk entstanden ist. Sein Liebäugeln mit Gedanken an eine mögliche Heimkehr ist nicht auszuschließen, doch mit dem für seine Ausstellung gewählten Titel »Niemandland« macht er eine nachdenklich machende metaphorische Anspielung. Ich wünsche ihm zu seiner neuen Ausstellung in Pécs viel Erfolg und Anerkennung.

Pécs 2009

¹⁰ Günther Uecker (1930), deutscher Maler und Objektkünstler. Nagelbilder mit reliefartiger Oberfläche und Lichtobjekte.

Balázs Feledy

»Lenin in Erklärungsnot«

Eröffnung der Ausstellung in Szigetszentmiklós am 15. Oktober 2011
Aus dem Ungarischen von Lajos Adamik

(...) Einer, der den Aufstand 1956 als Jugendlicher erlebte, bleibt davon für ein ganzes Leben beeinflusst, in seinem Denken und Handeln. So auch im Fall von János Nádasdy. Bei ihm war all das noch dadurch verstärkt, dass seine Familie bereits früher zahlreiche Repressalien durch das kommunistische Regime erleiden musste. Im Jahr 1956 besuchte János Nádasdy das Fachgymnasium für Bildende Künste und Kunstgewerbe, und er wohnte in der Budapester Innenstadt. Er verließ Ungarn schließlich am 22. November 1956 in Richtung Westen. Ort und Datum sind insofern von Bedeutung, weil sie zeigen, dass Nádasdy die Tage des Aufstandes von Anbeginn an miterleben konnte, angefangen von den Tagen der Freiheit bis zur Wiedererrichtung der Sowjetdiktatur. 1956 blieb so auch für Nádasdy und für seine politische und gesellschaftliche Einstellung lebenslang bestimmend. Doch künstlerisch hat er die Erfahrung erst Jahrzehnte später, im Vorfeld des 50-jährigen Jubiläums, aufgegriffen, nachdem er sich, wörtlich: *jahrzehntelang darauf vorbereitet hat*. Er sammelte Dokumente und Fotos aus allen ihm zugänglichen und erhältlichen Zeitschriften. Dieses Vorgehen des Materialsammelns steht Nádasdys künstlerischer Auffassung auch sonst nahe. Anfang der 2000er Jahre begann er seine Idee, Werkzyklus »Budapest 1956« – so der Arbeitstitel – endlich umzusetzen.

In dieser Ausstellung sind auch die »Mauerbilder – Berliner Ansichtskarten« betitelten Arbeiten, zum *Skandal der Berliner Mauer* zu sehen. Diese wurden, wie aus den Datierungen ersichtlich, zu einer früheren Zeit begonnen. Jedes Mal wenn er nach Berlin fuhr, wechselte er die Grenze, um, wie er selber sagte, *sich von der Absurdität inspirieren zu lassen*. So liest er einmal schockiert die Inschrift »WER UNS ANGREIFT WIRD VERNICHTET«, um dann diesen Text einer DDR-Tafel an der Mauer aus dem Jahr 1966 in ein Bild aufzunehmen. Wie in seinen Arbeiten »Budapest 1956« ging Nádasdy bei seinen Arbeiten über die *Absurdität der Berliner Mauer* ähnlich vor, mit dem Unterschied, dass er diese Arbeiten in den 1980er Jahren, also noch während des Bestehens der Mauer, begann, und gerade zur Zeit, als sie endlich abgerissen wurde, beendete. Er konnte anwesend sein, er wurde durch die Erfahrung des realen Ortes angeregt. Und er war auch 1956 an den zentralen Orten der Ereignisse in Budapest dabei, doch die daraus entstandenen Werke kamen aus der Erinnerung zustande. Dennoch bilden die beiden Themenkreise eine inhaltlich wie formal stilistische Einheit.

Man wundert sich vielleicht über den Titel des »Budapest 1956« Zyklus: »Lenin in Erklärungsnot«. Ein erstaunlicher Titel in der Tat. Der mythische Lenin hätte angesichts der Geschehnisse im Oktober 1956 völlig verblüfft sein müssen. Er war zwar seit mehr als dreißig Jahren tot, trotzdem galt er als wichtigster Systemheiliger. Seine Statuen in wegweisender Pose standen damals überall in den ungarischen Städten. Auch in Nádasdys Arbeit weist er nach wie vor dem Arbeitervolk den Weg, gerät aber angesichts der Ereignisse in Budapest 1956 ins Stottern, wie das im Titel des Werkzyklus im Ungarischen heißt: »Lenin sieht sich zum Stottern gezwungen«.

Nádasdy begann seine gesammelten Dokumente zu ordnen und sie mit der Technik Serigraphie- oder Siebdruck in Kunst umzusetzen. Mit dem Siebdruckverfahren können Foto- oder Textdokumente authentisch in den künstlerischen Arbeitsprozess eingebracht werden. Ein Merkmal von Nádasdys Vorgehen besteht u. a. darin, dass in seinen Arbeiten Dokument und künstlerische Handhabung (Zeichnen, Malen, Gestus, Bildstrukturen) eine Synthese eingehen. Die in den Dokumaterialien gezeigte Realität geht eine Verwandlung mit dem gestalterischen Vorgehen des Künstlers ein. Dieses Material wird inhaltlich zum Gegenteil verwandelt, uminterpretiert bzw. seinem ursprünglichen *Wirklichkeitswert* enthoben. Die in Ungarn als Apologetik, im Ausland als Berichterstattungen veröffentlichten Bilder und Beiträge werden durch ihre Metamorphose zu Kunstwerken verwandelt. Sie werden zum Protest, zum Aufbegehren, zur Anklage jedoch keineswegs im Sinne einer Agitation als viel mehr in dem der Meditation.

Nádasdy schafft Kompositionen, in denen Denken, Reflektieren und Empfinden eine gleichermaßen wichtige Rolle zukommt. Der Künstler setzt die Bilddokumente und Fragmente auf der Fläche nebeneinander, schichtweise über- und untereinander ein, dadurch erhöht er die räumliche und zeitliche Wirkung der Bilder. Seine Bilder – in der bekannten Collage-Technik – stehen prinzipiell auf der Fläche, wobei sie *virtuell*, durch die *Schicht-Struktur*, den Eindruck vermitteln, dass die Zeit, die Ereignisse, die Tragödien, Siege, Freuden und Niederlagen, aufeinander aufbauen, einander überlagern. Dadurch gelingt dem Künstler eine eigenartige Räumlichkeit und Transparenz in den zeitlichen Dimensionen. Mit solchen Verfahren schafft er *kinoartige* Abläufe. Bei der Betrachtung der Bilder rollen die Ereignisse sozusagen vor unseren Augen wie in einem Film ab und erhalten eine erschütternde Aktualität. Es entstehen Bildgefüge, die zugleich imstande sind, die Geschichte und die Geschehnisse in einen einzigen Augenblick zu komprimieren. Die Doku-Fotos in den manchen Bildern werden wiederholt eingesetzt: der Sturz der Stalin-Statue, die Bilder von Aufständischen, die Stiefel der marschierenden Soldaten, das Antlitz des russischen Kommandanten Serow, zerschossene Häuserfronten in Budapest. Hie und da bringt Nádasdy Hinweise und Parallelen auf die Geschichte an, etwa durch das Abbilden des roten Sterns mit dem Hakenkreuz daneben. Oft ist das Gesicht einer jungen Frau als stumme Zeugin mitten in den Ereignissen zu sehen oder Zitate aus der Geschichte unserer Kultur und Zivilisation. Leonardo oder Raffaello, wohl als Hinweise, vielleicht als Gegensatz oder Ideal für das ewig Schöne, das hier total deplaziert ist und nur fromme Sehnsucht bleibt.

Spezifisch ist auch Nádasdys Farbbehandlung: helle, reine, kräftige Primärfarben, sehr transparent gedruckt; das wirkt alles sehr malerisch und zieht den Blick an. Auffallend ist der Verzicht auf Schwarz und Grau, die ja in diesem Kontext ziemlich banal wirken würden. Die ästhetische Wirkung der Bilder wird manchmal durch *sfumatoartige* Feinheiten des Farbauftrags bereichert, was bei der Technik des Siebdrucks ungewöhnlich ist. Die so *geschönte* lyrische Stimmung steht im Gegensatz zur Brutalität des Bildinhaltes, wenn z. B. ein AVH-Geheimpolizist von der Menge gelyncht und kopfüber aufgehängt wird.

Eine der Arbeiten in der Ausstellung ist das Selbstbildnis des Künstlers. Er blickt durch eine spaltbreite Luke aus dem Bild heraus – vielleicht aus einem

Bunker. Das Werk ist aus dem Jahr 1984 und trägt den Titel *Selbstporträt, lauernd*. Hier wirkt das Bild des Künstlers, als wollte er nur mal kurz vorbeikommen, beobachten und Distanz wahren. Eine weitere persönliche, vom Thema der Ausstellung unabhängige, Arbeit trägt den Titel, *Bildnis des Malers – Mein Vater mit meiner Mutter zwischen seinen ungemalten Bildern*, Siebdruck 2003. Das Porträt der Mutter und des Vaters sind vielleicht auch Hinweise auf das persönliche Schicksal des Vaters, auch anders hätte verlaufen können. Somit ist das Heraufbeschwören der Vergangenheit in Szigetszentmiklós *hier und jetzt* berechtigt.

Vor dem 55. Jubiläum des Ungarnaufstandes, als wir wieder mit gesenkten Häuptern der Opfer der Willkür, gedenken, begrüßen wir zugleich herzlichst den heimkehrenden János Nádasdy in seiner Person wie in seinen Werken. Ein europäischer Künstler mit einem ungewöhnlichen Lebenslauf, der nie vergaß, wo er herkommt. Diese Ausstellung ist menschlich und künstlerisch ein gleichermaßen bedeutendes Ereignis.

János Nádasdy

»Ein gutes Geschäft ist die größte Kunst«

Über Kunst und Künstler anhand der Ausstellung POP-LIFE, in der Kunsthalle Hamburg 2010. Der Beitrag erschien in der Zeitschrift für zeitgenössischer Kunst »Balkon«, Budapest, 5/2010. Aus dem Ungarischen von Lajos Adamik, Budapest.

Lieber Herr Hajdu¹, Ihre Frage, ob ich Lust hätte, »anhand der Hamburger POP-LIFE-Ausstellung« meine Ansichten »über das Problem der Soziologie in der Gegenwartskunst« als persönliche Reflexion« in einer Art »Essay« darzulegen, ehrt mich. Donnerwetter, sagte ich mir, was für ein tolles Angebot, was für eine Möglichkeit. Zwar fühle ich mich auf diese Aufgabe nicht wirklich vorbereitet, und nicht nur, weil 1956 ein wesentlicher Teil meiner Ungarischkenntnisse zu Hause geblieben sind – zum Beispiel die Fachbegriffe etwa sind mir nur auf Deutsch geläufig – sondern auch, weil das Thema in seiner Vielschichtigkeit vielleicht das Komplizierteste ist, das man sich vorstellen kann. Als ich Ihnen den Katalog zur POP-LIFE-Ausstellung der Hamburger Kunsthalle zugeschickt hatte, habe ich insgeheim gehofft, dass sich jemand aus der Balkon-Redaktion auf ihn stürzt und mit dem Katalog unter dem Arm nach Hause rennt, um über die *Soziologie der Gegenwartskunst* zu schreiben; denn das Thema interessiert mich auch ganz besonders. Mit Ihrer Formulierung jedoch, Sie möchten »meine Ansichten dazu kennen lernen«, kommen Sie mir auf besondere Weise entgegen, und Sie haben mich bei meiner Eitelkeit erwischt.

Die Lage der Gegenwartskunst zu ermitteln ist kein leichtes Unterfangen, und zu ihrer eingehenderen Analyse steht mir keine adäquate Untersuchungsmethode zur Verfügung. Noch viel komplizierter ist die Aufgabe, diese in ihrem gesellschaftlichen Kontext zu behandeln, und ich bitte um Verständnis, wenn ich hier, ohne Ihre Frage zu umgehen, eine ganz andere Form wähle.

Ich beginne damit, dass größere internationale Ausstellungen wie die Kasseler Documenta, die Biennale Venedig oder eben die aktuelle POP-LIFE-Ausstellung in Hamburg – von welcher hier die Rede sein wird, – in denen unter den Arbeiten von Künstlern aus der halben Welt natürlich immer etwas Interessantes zu finden ist, Schaufensterausstellungen und oft Medienspektakel sind, die man in einer objektiven Studie kaum berücksichtigen kann. Die wirklichen und interessanteren Probleme spielen sich in den einzelnen Ateliers ab. Für die Situation der Künstler als *Ein-Mann-Unternehmer*, mit ihren Alltagsschwierigkeiten, in denen oft das bloße Überleben Probleme bedeuten kann, sind solche internationalen Ausstellungen in der Regel wenig hilfreich. Im Gegenteil: In Deutschland z. B. kann einem Künstler die Steuerermäßigung entzogen werden, wenn er als *Unternehmer* keinen Gewinn erzielen kann (sic). Das Budget, das für kulturelle Aufgaben zur Verfügung steht, wird gewöhnlich von repräsentativen Veranstaltungen aufgezehrt. So viel lässt sich an dieser Stelle jedoch ohne jede eingehendere Untersuchung behaupten, dass nämlich die Lage der Künstler heute, gleich wo sie leben, ziemlich beschieden ist. Sie haben hier vermutlich einen anderen Fachausdruck erwartet, aber das passt jetzt meines Erachtens am besten.

¹ István Hajdu, Chefredakteur der Zeitschrift »Balkon«

In der Gegenwartskunst, ob hier oder dort, fehlt meiner Ansicht nach der subversive Geist, obwohl sie jeden Grund dafür hätte, und es fehlt ihr die Kraft zur Innovation, die gerade heute so notwendig wäre. Worauf das zurückzuführen ist, kann ich nur vermuten. Meist ist die Kunst ihr eigenes Spiegelbild, und sie wiederholt sich ständig. So ist es auch kein Wunder, dass Ausstellungen auf so wenig Interesse stoßen. Was man bereits hundertmal gesehen hat, möchte man nicht unbedingt noch einmal sehen. Die Kunst versucht heute ihre Position nicht als Gegenpol oder als Alternative zum öden Utilitarismus der Zeit zu bestimmen, was ihr sonst eigen ist, sondern, in den meisten Fällen, positioniert sie sich geschickt und richtet sich in der Anpassung ein. Sie riskiert nicht, sie verletzt niemanden, und sie stört niemanden. Ausnahmen gibt es zum Glück immer. Nur, es bleibt für diese Ausnahmen, – unter dem Einfluss der institutionalisierten Kultureinrichtungen und der Medien, die teils auf den Staat, teils auf die Förderung durch Privatsponsoren angewiesen sind, und daher stets darauf bedacht sind, was sie ihrem Publikum anbieten –, meist sehr wenig Platz. Und wenn über jemanden nicht geschrieben wird, dann existiert er nicht.

Wenn man sich in der heutigen Situation auskennt, braucht man keine langen Untersuchungen anzustellen, um festzustellen: Die zeitgenössische Kunst unserer Tage kann sich von den Traditionen, von der spannenden und heroischen Vergangenheit der Kunstbewegungen der Moderne des 20. Jahrhunderts allem Anschein nach nicht befreien. Das kann man sehr gut verstehen, und bis zu einem gewissen Grad sollte man es gelten lassen, solange sich nicht alles darin erschöpft. Denn Originalität, Authentizität und innovative Kraft gelten weiterhin als grundlegende Maßstäbe in der schöpferischen Arbeit. Große Worte wie diese sind von mir keineswegs als Tadel gedacht, wie käme ich auch dazu? Als Künstler sitze ich ja im selben Boot. Ich kann die Konflikte täglich auf der eigenen Haut spüren.

Heutzutage ist oft von allgemeinen Verunsicherungen, von einer Übergangszeit die Rede, die in der Kunst als *Postmoderne* oder *Manierismus*, von Böswilligen auch als *Modernismus* bezeichnet wird. So etwas kam in der Kunstgeschichte bekanntlich immer wieder vor, und so ist es nicht ganz auszuschließen, dass in der Kunst heute gerade dies das Zeitgenössische ist. Dann wäre ja alles in Ordnung, oder?

Die Verunsicherung lässt sich unter anderem auch an den Texten der Kunstkritiker gut ablesen. Sie untersuchen die inzwischen entstandene neue Situation nicht in der gegenseitigen Bedingtheit der Erscheinungen, das ist für manche schon zu kompliziert. Stattdessen werden die komplexen Zusammenhänge der Gegenwartskunst häufig in einer blühenden Bildsprache auf ein wirres »Stil-Ismen-Kauderwelsch« reduziert, und die Kunstkritiker nehmen sich dabei sehr wichtig. Ich möchte hier, besser gesagt, ich könnte hier auch gar nicht von »Globalisierung«, von einem »neun Weltbild im Entstehen«, vom »wildem Spätkapitalismus«, von »fehlenden Wertsystemen«, oder von »Wirtschaftskrise« sprechen; denn so sehr auch diese wichtige Folgen für die erwähnten Verunsicherungen und komplizierten Zusammenhänge sein mögen, sie würden in einer Untersuchung über die von Ihnen erwähnte »Gegenwartskunst« bloße Allgemeinheiten bleiben, solange man sie nicht umfassend in der Dialektik (auf dieses Wort hätte ich sehr gerne verzichtet) der Systeme in ihrer gegenseitigen Bedingtheit analysiert. Auf ein solches Unterfangen

einzugehen, wäre von mir jedoch unverantwortlich. Eins steht aber fest: Geht es um Wirtschaftskrise, und heute geht es zweifelsohne um eine solche, dann trifft das zu allererst vor allem die Künstler und die Träger der Kultur generell, und das wird noch lange Zeit so bleiben, gleich welche Partei auch immer die Regierung übernimmt.

Nun also zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle. Der vollständiger Titel lautet: *POP-LIFE – Warhol, Haring, Koons, Hirst ...: Ich will versuchen, das Problem »als persönliche Reflexion«, wie Sie es schreiben, anzugehen.* Unter dem Eindruck des Katalogs sprechen Sie von einem »*nützlichen Querschnitt*«. Was Sie damit meinen, leuchtet mir ein, und Sie haben mir damit Ansporn gegeben. Die Ausstellung hängt thematisch wie inhaltlich auf jeden Fall mit den »*soziologischen Problemen der Gegenwartskunst*« zusammen. (Das sind Ihre Worte, und allein beim bloßen Aussprechen zuckt man zusammen.) Die erwähnte Ausstellung ist in vieler Hinsicht beispielhaft, aktuell und spannend.

Ich möchte damit beginnen, dass mir die POP-LIFE-Ausstellung schon unter den oben erwähnten Aspekten sehr gefallen hat, und ich finde es in so manchen Stellen aufschlussreich. Ihr Leitfaden, »*Ein gutes Geschäft ist die beste Kunst*«, stammt von dem vom Werbefachmann zum Pop-Art-Apostel avancierten Andy Warhol, und als Credo der Ausstellung steht es gleich auf dem Deckel des Katalogs, damit es ja niemand übersieht. Das Zitat habe ich gekannt, aber bei so einem guten Künstler wie Warhol erschien es mir überflüssig, und ich habe es bei ihm nie ernst genommen. Aber ihre freche und unverschämte Offenheit hat mich diesmal doch gepackt. In Gesprächen mit Kollegen darüber wurde mir klar: Das hat natürlich jeder schon lange gewusst. Mit den Ruinenresten der Romantik in mir hatte und habe ich andere Vorstellungen von Kunst. Dazu aber später, weil das *eine sehr komplexe Frage ist*, wie man das in solchen Fällen so schön zu sagen pflegt. (Mal sehen, wie es mir gelingt, da heil rauszukommen ...) Zuerst also über die Ausstellung, weil sie, vor diesem Hintergrund, in vieler Hinsicht für sich selbst spricht. Vielleicht werde ich dann zum Schluss gar nicht mehr viel erklären oder hinzufügen müssen.

Die Ausstellung erinnert am ehesten an einen Markt, auf dem sich die Teilnehmer, die Künstler, ihre Waren, vor allem aber sich selbst feilbieten. Die Presse spricht treffenderweise von *Business Art*. Neben dem großen Pionier *Andy Warhol* findet man in der Schau unter anderem *Keith Haring, Damien Hirst, Andrea Fraser, Jeff Koons, Maurizio Cattelan* und *Takashi Murakami*. Die Vorreiter der Pop-Art aus den 1950er und 1960er Jahren wie *Hamilton, Hockney, J. Johns, A. Jones, Lichtenstein, Rauschenberg* oder der von mir sehr geschätzte *Kienholz* werden in der Ausstellung nicht einmal erwähnt, was ich schade finde. Denn, sie haben das »*Business*« zwar auch nicht verachtet, doch es gab damals bei denen eine Menge mehr, und es wäre gut gewesen, diese im Vergleich zu sehen.

Der Besucher wird gleich beim Eingang mit einer Arbeit von *Damien Hirst*, einem in Formaldehyd konservierten Kalb, konfrontiert. Die Hufe des Tieres sind ebenso vergoldet wie die Stahleinfassung, die das riesige aquariumähnliche Gefäß zusammenhält, in dem das präparierte Kalb steht. Das Ganze ruht auf einem Sockel aus teurem Carrara-Marmor. Übrigens Hirst wählt für seine Ausstellungen gar nicht mehr Galerien oder Museen, er geht gleich in renommierte Auktionshäuser. Er hat zuletzt im Jahr 2008 in der Londoner Auktion

von Sotheby's – wo er inkognito auch selbst lizitierte und wo unter anderem auch das konservierte Kalb Käufer fand – 90 Millionen Euro eingenommen. Ein lebender Künstler hat noch nie so viel in einer Auktion kassiert. »Der Umstand, dass die Börsen weltweit fast gleichzeitig im Sinkflug waren und Lehman Brothers in New York Bankrott machte, erscheint Hirsts Kunstauktion wie ein historischer Meilenstein«, berichtete damals eine deutsche Zeitung. In der Hamburger Ausstellung ist die Auktion als Video neben anderen Arbeiten des Künstlers, Collagen und Applikationen aus Gold, Edelsteinen und Schmetterlingen, zu sehen. Das Ganze ist sehr aufschlussreich, weil es unter anderem die ganze herkömmliche Kunst- und Ausstellungspraxis lächerlich macht.

Keith Haring stellt keine Werke mehr in dem Sinn aus, sondern er benutzt die Hamburger Kunsthalle als Geschäftsraum. Er eröffnet einen Pop Shop und bietet seine Arbeiten als Warenartikel der Massenkultur feil: komische, billige Nippes, Buttons, Armbanduhren, Hemden, Unterhosen, Poster, alles mit Haring-Motiven bedruckt. Haring war zweifellos eine interessante Künstlerpersönlichkeit. Seine Festnahme in der New Yorker Metro, die bekanntlich von ihm selbst inszeniert wurde, ist legendär. Die Polizei und die Reporter sind nachts just zu dem Zeitpunkt in der U-Bahn eingetroffen, als der Künstler an den dafür vorbereiteten Wänden die verbotenen Graffiti zu malen begann. Die Fotos mit dem gefesselten Künstler gingen um die Welt. Die Skandale haben ihn schließlich bestätigt, und sie bestätigten zugleich, dass es heute für einen Künstler nicht mehr ausreicht, in einem prominenten Ausstellungsraum objektiv überzeugende Werke zu zeigen; wirkliche Erfolge können hauptsächlich durch öffentliche Skandale erzielt werden. Der so errungene Ruhm garantiert dann dem Künstler jene Reputation, die alle Türen öffnet und auch die finanzielle Sicherheit mit sich bringt, ohne welche jene noch so hoch gehaltene *künstlerische Freiheit* nicht existieren kann. Warhols Nachfolger wenden geschickt die in der Geschäftswelt bewährten PR-Werbemechanismen an, sie übertreiben und übertrumpfen diese sogar und führen das ganze ad absurdum. Dadurch entsteht eine völlig neue Auffassung, ein völlig neues System von Maßstäben für das objektive Beurteilen von Kunst. Und indem die Popstars zum Teil eines gewinnsüchtigen Merkantilismus werden – und sich dadurch in völliges Ausgeliefertsein begeben (was sie aber offensichtlich keineswegs stört, im Gegenteil), werden die Schwerpunkte und die Aufmerksamkeit in den künstlerischen Praktiken und in der Beurteilung der Kunst auf ungewöhnliche Aspekte gelenkt.

Inwiefern die künstlerische Raffinesse bei den Protagonisten der POP-LIFE-Ausstellung ironisch oder kritisch ist, kann ich nicht beurteilen. Damien Hirst betitelt zwar sein vergoldetes Kalb in Formaldehyd als »*Fals Idol*« (2008), was einem zu denken gibt. Zugleich steckt er aber, in einer einzigen Auktion, ohne mit dem Wimper zu zucken, Millionen ein: Gespaltene Seele, oder wie ist das hier alles eigentlich gemeint? In dieser Ausstellung kann die so exzessive Vermischung von Kunst und merkantilem Geist neu sein, alles andere ist es aber schon lange nicht mehr.

Dem vom Wallstreetbroker zum Popstar avancierten Jeff Koons wurde sowohl in der Ausstellung als auch im Katalog auffallend viel Platz eingeräumt. Obwohl sich der tatsächliche künstlerische Anspruch hinter seinen von Testosteron motivierten Arbeiten nur schwer einschätzen lässt, ist er berühmt genug, um sich mit ihm zu beschäftigen. Koons, nach dessen Auffassung

»Millionen einzustecken die höchste künstlerische Leistung« sei, heiratete 1991 die legendäre Prostituierte »La Cicciolina«, die gebürtige Ungarin Ilona Staller. Die spektakuläre Hochzeits-Aktion ginge ohne weiteres auch als Partyscherz durch. In der Fotoserie »Made in Heaven« zeigt sich Koons mit seiner wasserstoffblonden Braut wollüstig in den raffiniertesten Porno-Posen. Die großformatigen Fotografien sind in Hamburg nur für Erwachsene zugänglich. Vor den Kabinen steht ein Wächter, der viel zu tun hat, weil alle Minderjährigen als erstes sofort da reingehen wollen. »Made in Heaven« brachte Koons endlich den ersehnten internationalen Durchbruch, und es brachte zugleich den Beweis: Wer heute berühmt werden will, muss sich prostituieren. (Es gehört zwar nicht hierher, aber im Hinblick auf den Hardcore-Charakter der Jeff Koon-Fotos »Made in Haven«, könnte man sich ohne Weiteres vorstellen, dass, wenn die Balkon-Redaktion es wagte, diese Fotos auf der Titelseite zu zeigen – selbstverständlich handelt es sich um Kunst, was sonst? – die ganze Ausgabe der anspruchsvollen Kunstzeitschrift auch in einem Puffviertel reißenden Absatz finden würde.)

Prostitution und *Hardcore*-Pornografie ist in dieser Ausstellung ein auffallend häufiges Thema. So z. B. bei *Cosey Fanni Tutti*, »die mit der Kultur der einfachen Menschen die Sphäre der traditionellen Avantgarde in Frage stellt, indem sie neue Räume öffnet, in denen auch die Kunst wirken kann«, heißt es im Katalog. Cosey Fanni Tutti eröffnet in London ein Callgirl-Agentur namens »Model Agency«, wo sie unter anderem auch sich selbst anbietet. Der nackte weibliche Körper taucht auch bei anderen Künstlerinnen, z. B. in den Arbeiten von Marina Abramovic, auf. Bei Cosey Fanni Tutti werden die Zuschauer – über die flüchtige Wirkung der Body-Art-Performances hinausgehend – in faszinierenden Bildern von berausgender sexueller Sehnsucht verlockt, und sie verdient damit prächtig. Der Künstlername, der an Mozarts Oper, »Così fan tutte« anklingt, ist natürlich ein Zufall mit der Absicht: »Alle machen es so«.

Eine weitere beeindruckende Arbeit in der Ausstellung, die sich mit dem Thema Prostitution auseinandersetzt, ist die Performance von *Andrea Fraser* (*Untitled*, 2003), die mit ihrem Sammler für eine nicht bekannte Summe ins Bett geht. Die Szene, die der voyeuristische Kunstfreund vom Anfang bis zum Ende auf Video verfolgen kann, dauert ca. 30 Minuten. Der Raum ist einer der meistbesuchten in der Ausstellung, und hier dürfen auch Minderjährige eintreten. Viele sind bei dieser Arbeit der Ansicht, *Fraser* habe mit dieser Arbeit ein wenig über das Ziel hinausgeschossen: »Wie jede erfolgreiche Übung, die sich in der Wirklichkeit abspielt, riskiert auch *Fraser*s Performance, mit der Wirklichkeit verwechselt zu werden und nicht als kritisch, sondern als richtig beurteilt zu werden« (Kat.).

Die traditionellen Auffassungen in der Gesellschaft betrachten die Kunst gerne vom Leben abgehoben und mythologisiert, als eine Art Kuriosität überirdischer Herkunft, als ob sie gar nicht vom Menschen herrührte. Demgegenüber, diametral entgegengesetzt, kennen wir seit den Dadaisten die Theorie, nach der »die Kunst mit dem Leben identisch« sei, wie das z. B. bei dem Dadaisten und Merzkünstler Kurt Schwitters (1887-1948) konkret als »Identität zwischen Kunst und Leben« erscheint. Diese Theorie ist unter anderem auch deswegen interessant, weil sie die durch den elitär-intellektuellen Wasserkopf bedingte gesellschaftliche Isoliertheit der Kunst ein wenig im Gleichgewicht

hält, aber natürlich ist das keineswegs das Wesentliche dabei. Die dadaistische Formulierung ist heute gültiger denn je (übrigens, in der heutigen Kunst ist das meiste Dada), und sie gehört längst zum Formenkanon der Gegenwartskunst. In den 1980er Jahren taucht sie als »erweiterter Kunstbegriff« auch bei *Joseph Beuys* auf, ein Begriff der auch auf die Rolle der Künstler und der Kunst in der Gesellschaft hinweist. Während in der Alltagssprache unter Prostitution meist der Geschlechtsverkehr als Ware verstanden wird, wird sie in einem englischen sog. Familien-Lexikon treffender so definiert: »*Sich prostituieren heißt, sich selbst für böswillige, erniedrigende, immoralische und schamlose Zwecke zur Verfügung zu stellen*« (Kat.). Diese Definition ist insofern richtiger, weil sie nicht nur auf den Beruf der Frauenmädchen hinweist, sondern sie ist gültig für alle Formen und Berufe des gesellschaftlichen Lebens und trifft z. B. auf Politiker, Journalisten, Museumdirektoren, aber zweifellos auch auf die Künstler zu. *Andrea Fraser* hat mit ihrer Performance keineswegs über das Ziel hinausgeschossen! Für mich ist sie ein Volltreffer.

Aber was ist daran die Kunst? Wenn wir nämlich ständig über sie reden, und keiner weiß, was das ist, worüber reden wir dann? Die Frage wird immer wieder gestellt, und sie ist ebenso berechtigt wie überflüssig, weil sie sich sowieso nicht beantworten lässt. Während meiner Lehrtätigkeit wurde ich mit der Frage tagtäglich konfrontiert. Gleich wie ich an Erklärungen drehte und wendete, wie z. B. dass Kunst allein schon wegen ihrer spirituellen Herkunft schwer zu definieren ist, es geht stets um höchst intime persönliche, eigenwillig subjektive, schwer zugängliche Ansichten und Gefühle des Individuums. Ich sprach dann von der in Materie umgesetzten Form eines Weltbildes, ich sprach von der Suche nach Mitteln und Möglichkeiten, um sich der Welt mitzuteilen, Stellung zu beziehen, Fahne zu zeigen, die Ausdruckskräfte im Werkstoff und Werkzeug aufzuspüren. Ich sprach von der Fähigkeit des Menschen zur Kontemplation, von visueller Wahrnehmung als einer der wichtigsten Aufgabe unserer Sinnesorgane (ich versuche hier den Begriff Ästhetik zu vermeiden, weil ich sonst nie zu Ende komme). Ich sprach über Form und Inhalt und von zeitbedingten, gleichwohl notwendigen Veränderungen, Konflikten und epochalen Umbrüchen, über den gestalterischen Willen des Menschen, über die wunderbare Fähigkeit und Kraft der Fantasie, über Traum, Liebe und Sehnsüchte, die nicht ausgesprochen, dafür aber zu Bildern verzaubert werden können. Nichts davon kam herüber, und ich konnte jedes Mal von vorne beginnen. Ein kleiner Trost jedoch ist mir dabei stets geblieben: In dieser Welt mit ihrem beängstigenden und undurchschaubaren Organisationsapparat, mit ihrer kühnen Durchdachtheit, ihrer wissenschaftlichen Aufgeklärtheit, mit ihrem menschlichen Wissensdurst und mit ihrer ekelhaften Niederträchtigkeit existiert etwas, was sich nicht festhalten, ent-rätseln, entblößen lässt und dennoch ein bestimmender Teil unseres täglichen Lebens und unserer Kultur ist. Das wird man immer nur sehr schwer einfach erklären können. Das Mysteriöse und Unerklärliche an der Kunst, ihr Dilemma, ist zugleich ihre heimliche, große Kraft.

Das könnte nun hier als ein netter und romantischer Abschluss stehen, würde ich nicht auch noch über *Maurizio Cattelan* sprechen wollen, und zwar nicht nur, weil er sich von den Schemata der Popstars unterscheidet, sondern allem voran wegen seiner ungewöhnlichen Arbeiten, die einen starken Eindruck auf mich machten. Cattelans Arbeiten stellen eine selten gesehene

Mischung aus Brutalität, Poesie und Kitsch dar, indem er tote Pferde an die Wand hängt. In der Hamburger Ausstellung steckt er dem Pferd, das aufgedunsen am Boden liegt, eine Tafel in den Bauch, auf der in großen, unförmigen Buchstaben INRI steht. Im vornehmen Museumssaal mit dem edlen Mosaikboden, wo das Pferd liegt, kann die Arbeit ihre Wirkung nicht verfehlen. In diesem Fall zum Beispiel dient das Museum nicht nur als Präsentationsort, als Milieu ist es zugleich Teil des Kunstwerkes, das seine furchtbare Wirkung nur im Heiligtum der Muse wirklich entfalten kann. (Auf der Straße würde man das Pferd höchstens vom Abdecker abtransportieren lassen.) Die Frage, die wie ein Damoklesschwert stets darüber hängt, ob nämlich Cattelans Arbeit Kunst ist oder nicht, interessiert mich hier überhaupt nicht. Ich habe mich der Diskussion nicht angeschlossen, die in einer Ecke des Saales über das Thema geführt wurde. Bei Arbeiten, die mich so stark fesseln können, ist für mich die Frage nach der Kunst völlig überflüssig. (Eine katholische Zivilorganisation drückte ihre Empörung über INRI aus und erstattete Anzeige. Die katholische Kirche hat die Aktion abgeblasen. Inmitten der unaufhörlichen Skandale im Zusammenhang mit Pädophilie brauchte sie nicht noch mehr öffentliche Aufmerksamkeit).

Die Besucher umkreisen das Pferd auf dem Boden und erforschen mit skeptischem Lächeln die Blicke der anderen, was sie wohl dazu sagen. In ihrer Betroffenheit, Ratlosigkeit und vielleicht auch Angst sprechen sie leise, während aus dem Raum nebenan *Takashi Murakamis* DVD-Show auf dem 150 x 300 cm großen Flachbildschirm hinüber dröhnt: Ein *Song*, der von einer Fee mit blauen Haaren und erotisch weißer Haut gesungen wird, die in rosarotem Kleidchen – unter dem der halbe Arsch raushängt – und hohen Stöckelschuhen, mit dem Zauberstab in der Hand auf Tokyos Straßen flaniert und die verblüfften Fußgänger mit ihrem Zauberstab berührt, wobei der Stab Sterne streut. Der *Song* besteht aus einer einzigen Strophe in drei Sätzen und wenigen Takten, die vom sexy Barbypüppchen-Popstar auf einem Endlosband stundenlang wiederholt werden. Cattelans und Murakamis dermaßen entgegengesetzte künstlerische Positionen rufen in ihrer provozierenden Wirkung Ratlosigkeit, teils Neugier, aber auch Wut im Betrachter hervor. Diese mit Neugier gemischte Wut begleitet einen durch die ganze Ausstellung, in der man auf Schritt und Tritt mit irritierenden Widersprüchen konfrontiert wird, die diese Schau überhaupt erst so spannend machen. Für Murakamis Arbeiten etwa ist kennzeichnend, dass er die trivialsten Gegenstände, die banalsten Szenen oder den größten Blödsinn (einen besseren Fachbegriff habe ich auch hier nicht gefunden) mit unnachahmlicher handwerklicher Hingabe, mit einer bis ins kleinste Detail fehlerlosen Präzision, Perfektion, Liebe und Schönheit gestaltet und damit Staunen auslöst. Eine dieser Arbeiten zum Beispiel zeigt die lebensgroße, filigrane und halbnackte Figur eines Mädchens, aus dessen unverhältnismäßig großen Titten die Milch in großem Bogen auf die Zuschauer spritzt. Der gesteigerte Witz, die Absurdität, Trivialität, die Anspruchslosigkeit und der Nonsens scheinen das künstlerische Prinzip von Murakamis Arbeiten zu sein. Das ist in dieser Ausstellung anscheinend kein Zufall. Man kann das auch bei anderen Künstlern, wie bei dem schon erwähnten *Jeff Koons* beobachten, der mit »*La Cicciolina*« in einer lebensgroßen Büste aus schneeweißem Marmor im klassischen römischen Stil – mit Sicherheit nicht von ihm selbst ausgeführt – in Hollywoodpose knutscht. Die Plastik aus Mu-

rano-Glas, die ebenfalls nicht vom Künstler selbst angefertigt wurde, stellt eine Liebesszene zwischen Jeff und Ilona dar. Der Spiegelglanz des transparenten Glases überzieht das kopulierende Paar mit einem magischen Licht, und sie sehen sehr schön aus, während ihre verschlungenen Arme und Beine an Freistilringen erinnern.

Wie man es auch betrachtet und wie unangenehm es für manche auch sein mag, die witzigen Oberflächlichkeiten und die Sensationen der Erfolgsstrategien sind in Wirklichkeit nichts anderes als das verbitterte Ringen um günstige geschäftliche Positionen und verdecken nur die Konkurrenzkriege unter den Künstlern; sie unterscheiden sich in nichts vom harten Kampf auf dem Börsenmarkt. Bis zu welchem Maß die Künstler in dieser Schau die Erscheinungen der Zeit als Herausforderung betrachten und inwiefern sie sich ihnen stellen, oder wie bewusst oder wie automatisch das in ihren künstlerischen Prozess einfließt: Das Entwirren dieser Fragen wäre für mich eine schwierige Aufgabe – und bleibt, wie so oft, ein Geheimnis der Künstler.

Oder ist das so zu einfach? Ist es auch! Solches Maß an Merkantilismus und Anpasstheit stellt das Ethos der Kunst gänzlich in Frage. Das führt zu Irritationen; ganz zu schweigen von den astronomisch hohen Summen, die für manche zeitgenössischen Kunstwerke heute bezahlt werden. Vor diesem Hintergrund ist zum Beispiel die Frage nach dem Maßstab, nach den Kriterien für die künstlerische Qualität völlig absurd. Es gibt viel zu klären.

Skizzen,
Zeichnungen,
Druckgrafik



1



2



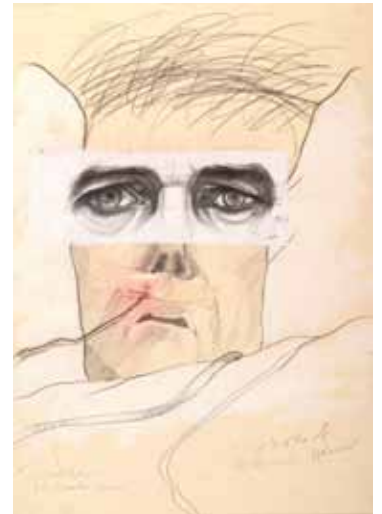
3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



21



22



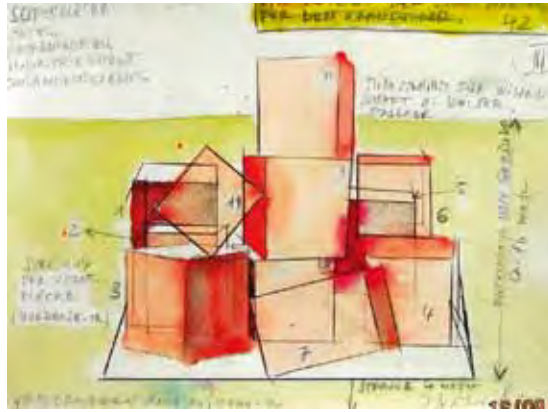
20

23





24



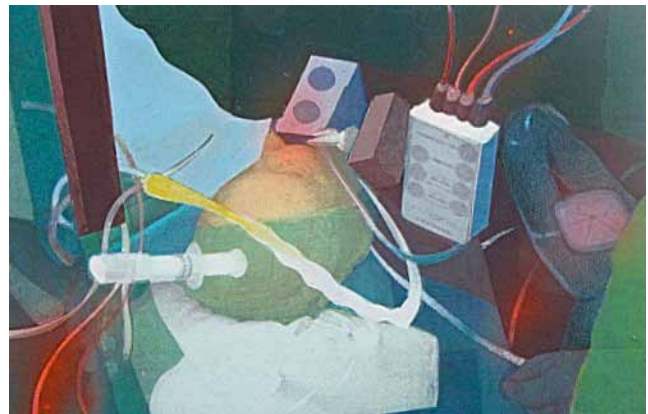
25



26



27



28

29



30

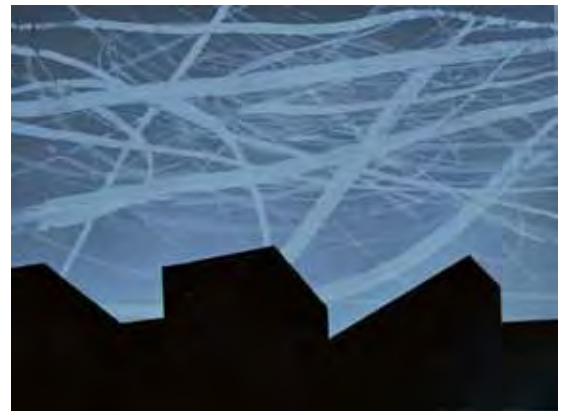


Bild 1, Für Juroren, 1969, Bleistift, 59x42cm, Ausstellung, Preis für Sozialkritische Grafik, Wilhelm-Busch-Museum Hannover

Bild 2, Butze, 1973, Farbstiftzeichnung/Karton, Thementausstellung, »Kinder an der Leine«, Kunstverein Hannover, 73x102cm

Bild 3, Freund Peter Peiler, 1991, 42x30cm, Serimonotypie, aus der Siebdruckwerkstatt des Sprengel Museums

Bild 4, András Hegedüs, 1956 Ministerpräsident von Ungarn. Später aus der Partei ausgeschlossen widmete er sich soziologischen Fragen. Die Zeichnung entstand 1998 in seiner Budapester Wohnung, wo ich ihn oft besucht habe.

Bild 5, Sohn Bálint, 1994, Rötelseichnung, 59x42cm

Bild 6, Selbst nach gelungener OP, Bleistift, 1997, St. Vinzenzkrankenhaus Hannover, 59x42cm

Bild 7, Lachen ist die beste Medizin, selbst in der Rehaklinik St. Peter Ording, 2000, Bleistift, 59x42cm

Bild 8, Bett Nachbar entspannt, 1996, Bleistift, St. Vinzenzkrankenhaus Hannover

Bild 9, Blinde Frau, 1991, Bleistift, Augenklinik Würzburg, 42x59cm

Bild 10, In der Raucherecke, 2001, Bleistift, Augenklinik Würzburg, 59x42cm

Bild 11, Augenstudien, 2001, Bleistift, Augenklinik Würzburg, 59x42cm

Bild 12, Stilleben mit Urinflasche, 1995, Farbstift, St. Vinzenzkrankenhaus Hannover, 59x42cm

Bild 13, Der Schnarcher, 1996, Bleistift, St. Vinzenzkrankenhaus Hannover, 42x59cm

Bild 14, Krankenbesuch, 1987, Farbstift über Cutasept, Med. Hochschule, Hannover, 42x59cm

Bild 15, Bett Nachbar in Schmerztherapie, 2000, Bleistift über Cutasept mit Katheter, AK Barmbek, Hamburg, 42x58cm

Bild 16, Wundfieber, 1995, Bleistift, St. Vinzenzkrankenhaus Hannover, 42x59cm Hannover

Bild 17, Rotweindiät, 2000, Farbstift, Rehaklinik St. Peter Ording, 42x59cm

Bild 18, Selbstbedienung, 1987, Bleistift, Wasserfarbe, Fischreste, Seidentuch, 50x60cm

Bild 19, Der Rest vom Fest, 1979, Aquarell, Kaffee, Wein, Frittieröl, Küchentücher, Fischgräten, 45x60cm

Bild 20, Makrelenreste mit dem langen Messer, 1986, Aquarell, Fischreste mit Küchentuch, 49x70cm

Bild 21, Stilleben mit Makrele, 1987, Wasserfarbe, Küchentuch, 49x70cm

Bild 22, Makrele mit Nachrichten, 1986, Wasserfarbe, Fischreste über Zeitung, 43x56cm

Bild 23, Müllkippe mit Regenbogen, 1971, Lithografie, 49x65cm

Bild 24, Global, 1996, Siebdruck und Wasserfarbe über Globus über Stahlspiegel, Durchm. 30cm, Höhe 40cm, Spiegel-Sockel 40x40cm

Bild 25, Waldfrieden 2000 II, 1991, Skizze für den Zustand nach Verrottung der Baumstämme vor dem Nieders. Ministerium für Wissenschaft und Kultur Hannover, Bleistift/Aquarell.

Bild 26, Denkmalpflege. Selbst während einer Leineentrümpelung 1988, Serigrafie, 100x70cm

Bild 27, Bypass, 1995, Bleistift über Cutasept/Wasserfarbe 42x60cm

Bild 28, »...90 Prozent haben wir jetzt, 80, 70, ja weiter, Maschine steht, Bypass Ende ...«, 1996, Serimonotypie, auf Büttchen, 50x65cm

Bild 29, Sonnenuntergang, 1984, Serigrafie, 30x44cm

Bild 30, Manöver, 1983, Serigrafie/Karton, 50x66cm

Briefe und Dokumente

an Herrn
Oberbürgermeister
der Landeshauptstadt Hannover
Rathaus
Hannover



Hannover 4. Februar 1979

Betrifft: Kurt-Schwitterer-Straße, Unser Gespräch vom 4. März 78

Sehr geehrter Herr Schnalstieg!

Zu Ihrer Information darf ich Ihnen die Kopie eines Briefes überreichen, den ich in der oben genannter Sache an Herrn Brandbaurt Adrian mit gleicher Post geschickt habe.

Da die nun dieses Brief selber entnehmen können, die Angelegenheit hat eine völlig neue, wie ich es meine positive Wende bekommen. Es gibt nämlich keinen "Schwittersweg" in Hannover "Morgensstermviertel". Das vor Jahren darin vorgesehene Ringstraße ist nie bebaut worden. Ich spreche mit dem Bauinspektor, er will es gar nicht mehr verkaufen.

Herr, ich meine: das sind ja der Vat die Chance für eine achte Kurt-Schwitterer-Straße in seiner Vaterstadt. Ich bitte Sie den Fall weiter zu verfolgen und ihn zu unterstützen. Dem Straßennamen "Kurt-Schwitterer-Straße", das, wie Sie mir unlängst berichtet haben, immer noch in Ihrem Amtsstempel herumliegt, muss zu seiner Beibehaltung verfolgt werden.

Mit freundlichen Grüßen

Kuno Maasch

Anlage

Herbert Schnalstieg
Urbaurgemeister

Tammweg 6
Rathaus
3000 Hannover 1
Telefon (0511) 165-5970
9. Februar 1979

Herrn
Kuno Maasch
Schnalstieg 6
3000 Hannover 1

Sehr geehrter Herr Maasch,

für Ihren Brief, den ich zusammen mit der Durchschrift Ihres Briefes an Herrn Stadtbaurat Adrian am 6. Februar dieses Jahres erhielt, danke ich Ihnen.

Aufgrund Ihrer erneuten Bitte, eine Straßennennung nach Kurt-Schwitterer vorzunehmen, habe ich mich mit dem Stadtbaurat in Verbindung gesetzt. Ich habe darum gebeten, diese Angelegenheit zu überprüfen. Eine Durchschrift des Antwortschreibens an Sie werde ich zu meiner Information erhalten.

Mit freundlichen Grüßen

Entwurf

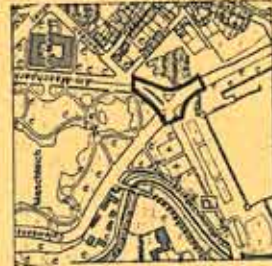
Drucksache Nr. 204/79

1. In den Bauausschuß
2. In den Verwaltungsausschuß
3. In die Ratsversammlung

Straßenbenennung nach Kurt Schwitters

Antrag,

folgendes zu beschließen:



1. Der bisherige Schwittersweg in Herrenhausen wird aufgehoben.

2. Der Platz vor dem neuen Kunstmuseum zwischen Arthur-Menge- und Rudolf-von-Bennigsen-Ufer sowie Culemannstraße und Straße Am Maschpark erhält den Namen Kurt-Schwitters-Platz

Begründung:

Der bisherige Schwittersweg in Herrenhausen besteht nur auf dem Papier. Mit seinem Ausbau ist in absehbarer Zeit nicht zu rechnen. Für die Öffentlichkeit gibt es daher praktisch keinen nach dem international anerkannten hannoverschen Künstler Kurt Schwitters benannten Weg. Mit der bevorstehenden Fertigstellung des Kunstmuseums ergibt sich die Möglichkeit, dessen Adresse mit dem Namen Kurt Schwitters zu verbinden und den unter Ziffer 2) beschriebenen Platz nach ihm zu benennen. Damit würde auch einer seit langem erhobenen Forderung der Freunde Kurt Schwitters Rechnung getragen: An repräsentativer Stelle würde Kurt Schwitters geehrt. Anlieger sind - vom Kunstmuseum abgesehen - weder von der Aufhebung Ziffer 1), noch von der Änderung Ziffer 2) betroffen.

Auszug aus der Niederschrift
über die Sitzung des Kulturraatsausschusses

am 19.3.79

Top 7 Inhalt des Zusammenfass.

7.2 Straßenbenennung nach Kurt Schwitters

Herr Prof. Dr. Bungenstab trug vor, daß geplant sei, den Platz vor dem neuen Kunstmuseum zwischen Arthur-Menge- und Rudolf-von-Bennigsen-Ufer sowie Culemannstraße und Straße Am Maschpark 'Kurt-Schwitters-Platz' zu nennen. Es sei sicher auch im Sinne von Kurt Schwitters, einen Nichtplatz zum Platz zu machen.

Auszug aus der Niederschrift

über die Sitzung des Rats am 23.3.79

Punkt 11 der Tagesordnung

Anträge des Bauausschusses zu Straßenbenennungen und -umbenennungen

Ratsherr Riedl (SPD) trug anhand der Drucks. Nr. 166/79, 204/79 und 286/79 vor und erklärte zu Drucks. Nr. 204/79, insbesondere der Künstler János Nádasdy habe sich in den letzten Jahren bemüht, einen repräsentativen Platz nach Kurt Schwitters benennen zu lassen.

Zu Drucks. Nr. 286/79 sei zu sagen, daß sich kaum noch ein Ur-Misburge in seinem Stadtbezirk auskennen werde, wenn man von 160 Straßen 70 umbenenne.

Ein stimmig beschloß der Rat die in den Drucks. Nr. 166/79, 204/79 und 286/79 aufgeführten Straßenbenennungen und -umbenennungen.

(Drucks. Nr. 166/79, 204/79, 286/79)

Bestandteil

7.11.1979

207

An Herrn
Harald Böhmman
Kulturamt der Stadt Hannover
Friedrichswall
3000 Hannover 1

Hannover 12. Febr. 1993

Lieber Harald!

Ich danke dir erstmal, daß Du Dich vor meiner Initiative, eine Karl Jakob Hirsch Ausstellung im KUBUS zu zeigen, grundsätzlich NICHT gleich verschlossen hast. Ich bitte Dich hiermit wiederholt, um die Unterstützung dieser kulturpolitischen Aktion! Weder das Sprengel Museum, wo so eine Ausstellung hingehört, noch der Kunstverein Hannover wollen eine Karl Jakob Hirsch Ausstellung in ihren Häusern austragen, was für mich - nach all dem, was ich mit KJH in Hannover erlebt habe - nicht weiter überraschend ist.

Ich konnte Herrn Prof. Günter Katzenberger vom Hannoverischen Künstlerverein als Veranstalter für die Ausstellung gewinnen. Im einzelnen fasse ich hier das, was ich dir im Telefon hektisch und stellenweise undeutlich gesagt habe, nochmal folgendermaßen zusammen:

Herr Peter Elze aus Worswede ist dabei eine Retrospektive von Karl Jakob Hirsch vorzubereiten. Stephan Lohr und ich, wir haben ihn in seiner Wohnung in Lilienthal aufgesucht und diese Ausstellung angeregt.

Herr Elze leitet die Barkenhof-Archiv in Worswede und verfügt über eine größere Sammlung von Bildern von KJH, etwa 90 bis 100 Blätter sage er, hauptsächlich Grafik. Er könnte aber auch aus anderen Quellen Werke für eine Ausstellung heranschaffen, sagte er. (Ich vermute aus seiner eigenen Sammlung).

Die Bilder, das heißt die Ausstellung würde die Stadt Hannover fix und fertig, Bilder gerahmt usw. bekommen. Es erscheint ein Werkkatalog, der von Herrn Peter Elze zusammengestellt und in seinem Verlag hergestellt wird. Natürlich würde er es begründen, betone er, wenn jemand aus Hannover für den Katalog einen Beitrag liefern würde. Ich habe ihm Stephan Lohr vorgeschlagen. Das wollte er aber, aus welchen Gründen auch immer, wiederum nicht. Ich denke er möchte am liebsten alles selber machen...

Ich bitte dich den Kontakt mit ihm aufzunehmen, weil ihm, wie ich vermute, nicht ganz geheuer zumute sein mag, daß so ein Kanake aus Hannover daherkommt und für KJH eine Ausstellung organisieren will. Ich vermute dies, weil Herr Elze selber vorgeschlagen hat, daß jemand aus Hannover, sozusagen so ein offizieller „Fachgröße“, wie er sich ausdrückt hatte, doch mal nach Worswede kommen sollte, um sich überzeugen zu lassen was da alles über KJH zu entdecken ist. Das würde ihn beruhigen.

Adresse: Peter Elze
Worsweder Verlag
Alten Eichen 2
28041Lilienthal 3
Telefon 04792-7937
Fax: 2862

Herr Dr. Schirng vom Niedersächsischen Sparkassen und Giroverband ließ durchblicken, daß man bei Gelegenheit über eine Sponsoring für die Unkosten, vor allem für den Katalog, mit sich sprechen ließe. (Er hat sich natürlich wesentlich vorsichtiger ausgedrückt, wie sich das für einen in seiner Position gehört. Doch das ist, wie ich vermute eine gute Gelegenheit)

Ich habe heute wieder mit Herrn Elze gesprochen. Er hat einen Brief von Herrn Dr. Nobis vom Sprengel Museum erhalten, indem Herr Dr. Nobis bestätigt, was er mir auch gesagt hat, daß nämlich in seinem Haus eine KJH-Ausstellung nicht möglich ist. Herr Elze war natürlich ein wenig enttäuscht, ABER dann fand er die Idee mit KUBUS sogar besser, weil dann „Barkenhof nicht ganz untergeht“, sagte er.

Ich habe Herrn Elze erzählt, dass ich mit Dir gesprochen habe, Dir einiges über die Ausstellung erläutert habe und daß Du ihm schreiben würdest. Ich sagte ihm, daß Du, das heißt das Kulturamt der Stadt Hannover an der besagten Ausstellung interessiert ist, in der Form von „Worswede/Barkenhof und Hannover“, immer wenn das finanziell zu bewältigen ist... Ich habe Dich doch richtig verstanden...?!

Die Laufzeit für die Vorbereitung der Ausstellung ist ca. 1 Jahr, sagte Elze und es beginnt in Worswede. In Hannover könnte man sie dann 2 oder 3 Monate später zeigen. So käme es auch mit dem 1 und halb Jahren hin, wovon du im unserem Telefonat gesprochen hast. Das ist alles leicht zu organisieren wenn, nur die Wille da ist!!! Für die Koordinierung der organisatorischen Details könnte ich Ludwig Zerrull gewinnen, aber auch Herr Dr. Nobis hat seine Hilfe angeboten, falls im KUBUS die Ausstellung zustande kommen sollte. Ich könnte z.B. mit den beiden nach Worswede fahren, um Herrn Elze zu zeigen, daß das Unternehmen durchaus seriös ist... (Die Fahrt würde ich schon organisieren und es würde nicht dein Budget belasten)

Eine schöne Geschichte:

Wie ich es dir im Telefon erzählt habe, ich habe bei meinem alten Meister, Herbert Jaekel aus der Werkkunstschule-Zeit eine großartige Entdeckung gemacht. Alles ganz zufällig. Der Onkel von Herrn Jaekel, dem die legendäre Worsweder Presse gehörte, druckte seinerzeit auch für Karl Jakob Hirsch. Als ich Meister Jaekel neulich besuchte und ihm erzählt habe woran ich gerade arbeite, hat er mir aus seinem Archiv eine Mappe in die Hand gedrückt, von Karl Jakob Hirsch!

Ich dachte ich falle aus den Socken. Es war die Mappe mit den Steinzeichnungen (Lithografien) von KJH über die 9 Symphonien von Gustav Mahler, den er sehr verehrte. (KJH wollte ursprünglich Musiker werden, aber durch einen Unfall an der Hand musste er mit dem Klavierspielen aufhören).

Herr Jaekel bat mich für ihn das Mappenwerk in Hannover zu verkaufen. Ich dachte mir in Hannover fallen sie alle auf dem Bauch und sie nehmen die Mappe mit Handkuss. Das taten sie beides nicht. Im Gegenteil! Herr Dr. Nobis meinte, das Museum ist, Zitat, „nur an international wichtiger Kunst interessiert“. Karl Jakob Hirsch-Rezeption in Hannover 1993...!

(Ich hatte gerne KJH im Sprengel Museum am Kurt-Schwitters-Platz untergebracht...)
Schließlich landete, die schöne und für Hannover nicht unwichtige Kunst, mit der freundlichen Vermittlung von der sehr sympathischen Frau Halbaum bei der Sparkassenskasse Hannover, wo es offensichtlich sogar besser aufgehoben ist!!! Alle Blätter sind schon eingerahmt und in den Räumlichkeiten der Sparkassenstiftung platziert.

Auf eine Antwort oder auf eine Reaktion irgendwelcher Art von Dir wartend, grüße ich dich und das Kulturamt. Und ich höre nicht auf darum zu bitten für „Karl Jakob Hirsch Bildender Künstler aus Hannover“ die Ausstellung im KUBUS zu ermöglichen. Es wäre die erste und einzige Ausstellung in seiner Vaterstadt!

Danke im voraus und Grüße,
János Nádasdy

Sicherstr. 6
3001 Hannover

Kurt Schwitters, *Merris* (collage (with paper lace), 1925)
 Collage of colored paper, paper lace,
 paper top of cigarette box, 4 1/2/9 x 3 1/4 inches
 Katherine S. Dreier Bequest
 © 1970, The Museum of Modern Art, New York



Merris Schwitters, 1925

2

Much joy.
 Every item will be shown
 to students and admirers of dear
 Hubert poured.
 Everyday was a happening.
 I'm glad, that he chose me
 to show these lovely last years
 with him.

With warmest best wishes,
 Thank you for your decision
 to Kurt Schwitters.
 Walter

2-6-89.

Dear Janos Radoczy,
 I was delighted to receive
 your wonderful gift.
 The first and foremost
 of my journey to Harvard 1985,
 was to stand on Kurt Schwitters
 Platz, to marvel at the street
 sign. I blew kisses to the genius
 who made it possible.

Brilliant ideas which have
 followed, have given me so



Liebe Janos,
 wenn Sie wieder mal nach
 Wuppertal fahren, nehmen
 Sie doch Kontakt auf
 mit der "Kunsthalle
 Netzel". Das sind die
 Nachkommen von
 Friedrich Netzel! Dessen
 Enkel od. Urenkel
 Da hat manchmal Bilder
 von K/H ausgestellt
 mehrere die unverkäuflich
 sind! Das wäre doch was
 für Ihre Ausstellungen
 pläne für K/H
 Weevile KH = Radoczy,
 sind bei Netzel
 Ker- was weißes
 Man muß die Bilder
 photo-skopieren!
 Farblos! falls im Foto
 Mankchen
 KARL JAKOB HIRSCH 1892-1952
 Moderne Musik, Moderne Tanz
 Galerie JOSEPH HERRING, MÜNCHEN
 Kettele von Jan Erik Rasmussen

Kopie

München, 27. Nov. 1992

Herrn Mike Gahrke
Landesleiterschaft Hannover
Büro des Verbandsleiters
Referent für Kommunikationsförderung
Hanns-Lilje-Platz 1
3000 Hannover 1

Sehr geehrter Herr Gahrke,

Ich möchte Ihnen einmal meinen Dank ausdrücken, daß Sie die viele Mühe und Arbeit, die sich János Nadasdy macht für unseren Mann Karl Jakob Hirscht, so wirkungsvoll unterstützen! Ich bin tief beeindruckt davon, daß ein Mann wie János Nadasdy nicht als Künstler nicht nur für seine eigene Arbeit interessiert, sondern immer wieder tätig ist, auf andere, die seit dem Schicksalsjahr 1933 aus Absichtsgründen und oft vergessenen Gründen, aufmerksam zu machen. Und dabei würde ich Ihnen Sie ihm so wirkungsvoll zu helfen. Ich möchte ich Ihnen danken. Denn ohne diese Unterstützung wäre diese wichtige Arbeit für und in Hannover gar nicht möglich, davon bin ich überzeugt!

- Nachweis herzeigter Dank für alles,
Ihre
Ruth Samner-Hirscht

-1-

München, 9. Feb. 93

Liebe János,

Geht es etwas Neues zu erzählen?
Heute teilte mir Stephan Lohr an bei auch
zu berichten etwas von dem K111s Ereignissen
von 26. Jan. u. G. Febr. in der Stadt
bibelstuck.

Es sagt ferner, daß am Freitag 4. Nov. 93,
Vorgabe im Rahmen einer Liturgie, K111-
Abend werden sind durch G. Helmut Stelger.
Das ist doch eine sehr schöne Sache!

Sie sprechen mir von Ihren Anstrengungen
an den Elbe neuankommen! Lohr plant,
daß Sie den im Alleingang machen, ich
sagte zu Lohr: **Wah, János sagt: noch wasche
das mit mehreren Freund Lohr!** Wie weit
sind Sie denn jetzt mit dem Elbe?
Und mit Ihren Anstrengungen?

Vielle herzliche Grüße
Ihre
Ruth Samner-Hirscht

NO. II. 9. PS: Anbei noch eine Briefkopie für
Rechtanwalt G. Pennig, VE Bildkünstler Er kennt
den Kampf um die Lagerstätten. K111. Graupnik seit
Fast 30 Jahren! Damals war es "Dankstet", jetzt
mit 20 Else!
R.H.



DEUTSCHER FORSTVEREIN e.V.

DER PRÄSIDENT

Regensburg.

Geschäftsstelle:
Emmerersplatz 5
D-8400 Regensburg
Tel. 0941/5048-121 u. 123
Telefax 0941/71141 u. 124

Hauptamt 10.20
Eingr. 10.20
27. JULI 1990

Herrn
Oberbürgermeister
Herbert Schmalstieg
- Rathaus -
Trammplatz 2

3000 Hannover

25. Juli 1990

Zahl: 414

Ich wäre Ihnen, sehr geehrter Herr Oberbürgermeister, außerordentlich verbunden, wenn Sie diesem Vorgang Ihre Aufmerksamkeit schenken würden.

Mit freundlichen Grüßen

Frhr. Riederer v. Paar

Sehr geehrter Herr Oberbürgermeister,

wie ich soeben von der Tagungsleitung des Deutschen Forstvereines in Hannover erfahre, wird die Aufstellung einer "modernen Plastik" eines Künstlers namens Janos Nadasdy direkt vor dem Haupteingang des Congress-Centrums während der Tagung des Deutschen Forstvereines im Oktober dieses Jahres erwogen. Bei dem Kunstwerk soll es sich um ein aus Schrott hergestelltes Gebilde mit der Bezeichnung "Waldfrieden 1990" handeln.

1.000"

Ich mache mich nicht anheischig, über den künstlerischen Wert eines solchen Werkes zu urteilen. Ich weiß aber, daß Forstleute und Waldbesitzer in ihrer überwiegenden Mehrzahl in derartigen Fragen eher konservativ eingestellt sind und es wahrscheinlich entweder als lächerlich oder als provokativ empfinden würden, wenn ihre Tagung mit einer Schrottplastik geziert würde. Auf jeden Fall würde der Deutsche Forstverein in einem solchen Fall wohl darauf hinweisen müssen, daß er mit der Auswahl und der Aufstellung eines solchen Werkes (und den damit etwa verbundenen Kosten) nichts zu tun hat.



LANDESHAUPTSTADT HANNOVER
Der Oberstadtdirektor

Briefnummer: KULTURM/Postfach 1 24 3000 Hannover 1

An den
Präsidenten des
Deutschen Forstvereins e.V.,
Freiherr Riederer von Paar
Emmeransplatz 5
8400 Regensburg

KULTURM/Postfach 1 24
Friedrichswall 15
Sachbearbeiter:
Durchwahl-Nr. (0511) 1 60 4163
Spezialkammer

Von: Herr Zwickler
An: Herr Riederer von Paar
Datum: 25.09.1990

Sehr geehrter Herr Präsident,

von Herrn Oberbürgermeister Schmalstieg erhielten wir Ihr Schreiben vom 25. Juli 1990 mit der Bitte, uns der Angelegenheit anzunehmen und Ihnen die Informationen, die Sie bezüglich der Aufstellung einer plastischen Arbeit während der Tagung des Deutschen Forstvereins im Oktober in Hannover erhalten haben, sind im Grundsatz zutreffend. Es ist richtig, daß hier geplant und sicherlich auch realisiert wird, eine Arbeit von Janos Madassy in der Nähe des Eingangsbereichs zum Congress-Centrum aufzustellen. Der voraussichtliche Titel des Objekts: "Waldfrieden 2000".

Wir sind ein wenig verwundert darüber, daß Sie schon im Vorhinein zu einer solchen künstlerischen Arbeit auf Distanz gehen, ohne diese Arbeit überhaupt zu kennen. Wenn Sie meinen, daß die Mitglieder Ihres Vereins eine solche Arbeit "entweder als lächerlich oder als provokativ empfinden würden", dann können wir die Richtigkeit einer solchen Einschätzung nicht beurteilen, erlauben uns aber gleichwohl den Hinweis, daß die Anregung zu einem solchen Projekt im Gespräch mit Mitgliedern Ihres Vereins entstanden ist. Und ein weiterer Hinweis sei erlaubt: Kunst war und ist häufig genug provokativ - und muß dies auch sein. Dies gilt umso mehr, wenn sich Kunst mit akuten Problemen unserer Zeit auseinandersetzt. Das Thema Waldsterben dürfte künstlerisch-ohne Provokation wohl kaum darstellbar sein; wie dies auf den jeweiligen Betrachter wirkt, sollte man ihm unseres Erachtens jeweils selbst überlassen.

Selbstverständlich bleibt es Ihnen unbenommen, wie von Ihnen angekündigt, darauf hinzuweisen, daß Sie mit Auswahl und Aufstellung dieses Projekts nichts zu tun haben. Es ist dies ja auch eine Form von Auseinandersetzung, sich von einem Projekt zu distanzieren, bevor man es überhaupt gesehen hat.

Erwin Wupp

Was uns angeht, so sehen wir der öffentlichen Diskussion sowohl über das Thema selbst wie auch über die geplante künstlerische Arbeit mit Interesse entgegen.
Mit freundlichen Grüßen
Im Auftrag

Böhlmann
Kulturamtsleiter

2. Durchschrift mit Kopie des Anschreibens erhalten wie telefonisch besprochen:
- a) Herr Stadtrat Mönninghoff
 - b) Forstamt, Herr Zeimel
 - c) Stadthallenbetriebe, Herr Praschak

Böhlmann

Wald und Kunst – bei der Tagung des Deutschen Forstvereins in Hannover, 8.–13. 10. 1990

Das Stadforstamt Hannover hatte den seit 20 Jahren dort lebenden und als Künstler, der sich mit Umweltfragen befaßt, schon bekannt gewordenen János NÁDASY beauftragt, eine Großplastik zum Thema „Wald und Umwelt“ vor dem Tagungsort, der Stadthalle, zu errichten. Dabei beabsichtigten die Initiatoren, Forstdir. DIRSCHERL und Fass. ERNST, auf den die Idee eines derartigen Kunstwerkes zurückging, von vornherein etwas Provozierendes, das nicht nur verschiedene Interpretationen zulassen, sondern auch Diskussionen zur Folge haben sollte.

Die Freiplastik „Waldfrieden 2000“ bestand aus 11 Baumstämmen und 27 gepreßten Schrottwürfeln (s. Titelbild dieses Heftes und Erläuterungen auf S. 218). – Der Künstler war durch einen Fernsehfilm über eine Flugzeugabsturzkatastrophe im Urwald inspiriert worden und wollte zum Ausdruck bringen: „Schrott und Müll sind zeitgenössische Probleme und damit auch solche für die zeitgenössische Kunst.“ – Das Thema „Mensch – Technik – Fortschritt – Lebensraum – Konsum“ beschäftigte ihn schon seit dem Ende der 60er Jahre. „Heute ist der Zustand beängstigender als je zuvor und fordert zur Auseinandersetzung und zum Handeln auf. Es ist zwar alles klar, und es ist schon tausendmal gesagt worden, aber ich sage es immer wieder: Beängstigend ist die Schnodderigkeit, Dummheit und wahnwitzige Art und Weise, wie diese unsere Kultur und Zivilisation die Natur, unsern Lebensraum, plündert und ruiniert für Ideale wie Fortschritt, Wohlstand und Konsum, die – in der Form, wie wir sie heute betreiben –, einfach falsch sind. . . . Aber, wir stecken alle viel zu tief in einem System, das wahrscheinlich nur mit einem solchen System aufrecht erhalten werden kann.“ Aus solchen Gedanken sei ihm die Idee zu der Freiplastik gekommen.

Das Wort Waldfrieden evoziere eine tief emotionale Bindung des Menschen an den Wald, an die „Mutter Natur“; es sei wahrscheinlich eine Wortschöpfung der Romantik und rufe das Gefühl von Ruhe, Einklang mit der Natur hervor. „Es ist die Ironie und der Widerspruch, weswegen ich diesen Titel wählte“. – Das Stadforstamt Hannover habe die Idee gehabt, die heutzutage problemsicheren Beziehungen zwischen Mensch, Fortschritt und Natur mit künstlerischen Mitteln gestalten zu lassen. Drei niedersächsische Firmen haben die Verwirklichung durch großzügige Spenden ermöglicht.

Die Leitung des DFV hatte der Aufstellung der Plastik vor dem Kongreßgebäude schließlich zugestimmt; aber weder in den schriftlichen Tagungsunterlagen noch bei Gelegenheit der Eröffnung des Kongresses oder in den „Wandelhallen“ war auf die Plastik und den in ihr steckenden Sinn oder die Absicht des Künstlers oder der Initiatoren hingewiesen worden. – Lediglich bei einer der angebotenen Exkursionen „Waldbewirtschaftung im Spannungsfeld Großstadt“, die das Stadforstamt Hannover veranstaltete, war als Exkursionspunkt ein sog. Künstlergespräch, nämlich eines Journalisten mit J. Nádasdy, vorgesehen am Objekt, der Freiplastik vor der Stadthalle. Hierbei machte der Künstler sehr interessante und diskussionswürdige Ausführungen: „Die zusammengepreßten Würfel bestehen aus früheren Produkten der menschlichen Bedürfnisbefriedigung, während die Baumstämme auf die umweltfreundlichen Ressourcen hinweisen sollen. – Die Freiplastik sollte neben der Problematik des Waldsterbens auch an Altlasten (Schrottauto und Müll) erinnern. Zum Aufstellungsort: „Gerade die Bildung einer Achse zwischen der als ‚schön‘ empfundenen Stadt-Landschaft (s. Abb. 1) und der als Provokation zu empfindenden Freiplastik sollte die Kongreßteilnehmer auf die Problematiken hinweisen wie Abfall, Lärm, Waldsterben.“ Das Kunstwerk beabsichtige, eine Auseinandersetzung des Einzelnen mit der drohenden Umweltkatastrophe anzuregen; der ironische Titel solle bewirken, daß die jetzigen Denk- und Handlungsweisen geändert werden müßte, da sie sonst mittelfristig die Existenz gefährdeten.

Die rechtzeitig vor der Tagung unterrichtete Presse nahm in unterschiedlicher Weise davon Notiz: „Tote Bäume und Schrott symbolisieren den Waldfrieden“ (HANNOVERSCHE ALLGEMEINE), „Bäume und Schrott vorm Kongreßzentrum – das soll Kunst sein“ (BILD) lauteten die Balkenüberschriften; dazu einige Zuschauerstimmen, die von „gut, richtig, ganz witzig“ bis „gehört in den Wald, wo die Bäume wachsen“ und „Ich finde, daß die Plastik großer Mist ist“ reichten. – Interessant die Bemerkungen einiger Schulkinder, die von ihrer Lehrerin auf Einladung des Stadforstamtes die Plastik besichtigten (Abb. 2), auf ihr herumturnten, sich über das Wiedererkennen der in den gepreßten Ballen enthaltenen Autotypen ebenso wie über alte Gebrauchsgenstände in den Ballen freuten; dann aber auch selbständig und spontan äußerten: „Das zeigt, wie Müll den Wald zerstört“ und „Wir wollen nicht, daß unser schöner Wald kaputt geht“. – Vom Stadforstamt war lange vorher zu erfahren: „Jedes Jahr holen wir 200 cbm Müll aus der Eilenriede.“

Und zum Abschluß ein Skandal, den die Zeitungen mit Überschriften beschrieben wie: „Feuerwehr zersägte Kunstwerk“, „Wie die Kunst zum kümmerlichen Haufen wurde“, „Staatskanzlei ließ Kunstwerk schleifen“ oder „Müllmänner räumten den Waldfrieden ab“. Nach den ersten Meldungen sollte angeblich der nieders. Ministerpräsident SCHRÖDER den Wunsch geäußert haben, daß vor dem Treffen der Ministerpräsidenten der Bundesländer die Freiplastik weggenommen werden sollte. Als er davon erfuhr, sagte er, daß ein solcher Auftrag von der Landeskanzlei nicht erteilt worden sei, daß er darüber empört sei und sich bei dem Künstler entschuldigen wolle. Bei einem Gespräch mit diesem hat er dann angekündigt, daß er sich dafür einsetzen werde, daß das Land Niedersachsen die wiederhergestellte Plastik kaufen und an einem „kunstfreundlichen Ort“ aufstellen solle.

Soweit die Fakten aus Hannover. – Für die an der Kunst interessierten Forstleute ist während dieser Tagung des DFV bedauerlicherweise eine Gelegenheit versäumt worden, bei der sie sich mit gegenwärtigen Kunstströmungen, die den Wald betreffen, hätten auseinandersetzen können. – Wie schrieb doch Altmeister ENDRES schon in der 1. Auflage seines Forstpolitik-Lehrbuches im Jahre 1905: „Unter den Wohlfahrtswirkungen des Waldes begreift man den Einfluß, welchen der Wald auf Klima, Wasserwirtschaft und Bodenkultur, auf Abwendung der mit meteorologischen Katastrophen verbundenen Gefahren und nach der hygienischen und ethischen Seite hin auf das Wohlbefinden der Menschen ausübt.“ Und später: „Die ethische Bedeutung des soviel besungenen Waldes, seine belebende Einwirkung auf das Seelen- und Gemütsleben des Menschen, seine ästhetische Wirkung auf Natur- und Kunstsinn wird in tausend Farben von allen Völkern geschildert und gefeiert. Dieser unmeßbare Nutzen des Waldes ist aber um so höher anzuschlagen, je nervöser und materieller das Leben des einzelnen und der Völker im harten Kampfe um das wirtschaftliche Dasein sich gestaltet“ (zit. nach 2. Aufl. 1922, S. 102 u. 150).

Die Forstleute sollten so gut präsentierte Beispiele moderner Kunst kennen lernen und müßten wissen, was alles dem Wald (oder was aus ihm heraus) „erblüht“. Die Leitung des Forstvereins müßte solche – wirklich nicht allzu häufigen – Gelegenheiten besser vorbereiten, damit sie genutzt werden können. Nach dem Bundeswaldgesetz ist die Erholungsfunktion eine der drei dort genannten sog. Funktionen des Waldes; zu ihr gehört die Kunst, die sich mit dem Wald befaßt.

C. WIEBECKE

Ausstellungen, Aktionen, Projekte

1969

Herbstaussstellung Niedersächsischer Künstler, Kunstverein Hannover

Kunstkabinett am Steintor, Hannover(E)

1970

Aktion, »Wohnsperre« im Straßenkunstprogramm der Stadt Hannover

Kunstverein Unna, Kamen(E)

Herbstaussstellung Niedersächsischer Künstler, Kunstverein Hannover

Heinrich-Zille-Stiftung für sozialkritische Grafik, Wilhelm-Busch-Museum, Hannover

1971

Herbstaussstellung Niedersächsischer Künstler, Kunstverein Hannover

Internationale Kunstkontakte, Halmstadt/NL

1972

Permanente, Bötcherstraße, Bremen(E)

Bühnenbild und Kostüm, Jean Tardieu, »Ein Wort für das andere« Mittwoch Theater, Hannover

Herbstaussstellung Niedersächsischer Künstler, Kunstverein Hannover

Druckgrafik heute jenseits modischer Tendenzen, Kunstverein Kassel

Triumph des Tafelbildes, Kunstverein Köln

1973

ART oder was ist Kunst?, Lausanne/CH

Zeichnungen, Galerie Kammer-Junge Generation, Hamburg

Intern. Visual Experimental Poem, Balatonboglár, Ungarn

Intern. Biennale der Druckgrafik, Frechen

Galerie Oben, Hagen(E)

Langsam Gallery South Yara, Australien(E)

1974

Zeitgenössische Kunst aus Ungarn, Kunstverein Oldenburg

Kunst und Umwelt – Umwelt und Kunst, München

Bienal de Ibiza (E)

Herbstaussstellung Niedersächsischer Künstler, Kunstverein Hannover

Europäische figurative Grafik, Kunstverein Kreis Unna Theatergalerie im Aegi des Kunstvereins Hannover (E)

1975

Intern. Print Biennial, Bradford/GB

Galerie Margarete Kafsack, Paderborn(E)

Grafik aus Niedersachsen, Kunstverein Hannover

Kunst und Umwelt, Siegburg/D

(Eine bereits aufgebaute Ausstellung zusammen mit dem Vater in Ungarn wird aus politischen Gründen im letzten Moment verboten)

Un - Umwelt Galerie Prankel, Stuttgart

BBK '75 Orangerie Herrenhausen, Hannover

Kunst und Umwelt, Bergisch Gladbach

1976

Atelier in der Galerie, Baack'scher Kunstraum, Köln

Encuentros de arte en Manzanares el Real, Madrid

Schwarze Galerie, Hannover(E)

Stilleben Heute, Galerie Querschnitt, Braunschweig

Aktionsgalerie, Bern/CH

Aspekte realistischer Bildsprache, Baack'scher Kunstraum, Köln

1977

Regenbogen für eine bessere Welt, Kunstverein Stuttgart

Aktion: Erste Leine – Gedächtnisentrümpelung der Leine für eine Kurt-Schwitters-Straße In Hannover und Hommage à Kurt Schwitters im Kunstverein Hannover

Zeichnungen, Galerie Kammer, Hamburg(E)

BBK Landesausstellung Niedersachsen, Orangerie Herrenhausen, Hannover

Plastik in der Bildhauerei, Stadtpark Bad Pyrmont/D

Neue Kunst aus Ungarn, Galerie Lometsch, Kassel

BBK Bundesausstellung, Stuttgart

Encuentros de arte en Manzanares el Real, Madrid

1978

Miami Print Biennial/USA

Drawing Triennial, Museum Sztuki, Wroclaw/PL

Drawing Biennial, Galerija Moderna, Rijeka/YU

Objekt, Signalmast (12 Meter Tonnenturm) in der Galerie Bürgerpark, Bremerhaven

Galerie Bürgerpark, Bremerhaven (E)

Gemeinsame Ausstellung mit dem Vater, Galerie Kafsack, Paderborn

Kunst aus Hannover, Museum Utrecht/NL

Herbstaussstellung Niedersächsischer Künstler, Kunstverein Hannover

1979

Aktion, Einweihung des Kurt-Schwitters-Platzes vor dem Sprengel Museum in Hannover

Nachbilder, Kunstverein Hannover

Kinder an der Leine, Kunstverein Hannover

1980

Mensch und Umwelt, Wissenschaftszentrum, Bonn
Aktion: Zweite Leine-Gedächtnisentrümpelung für die Kurt-Schwitters-Plastik und Aufstellung des ersten Schrottballen Am Hohen Ufer, Hannover
Deutsche Künstlerbund, Sprengel Museum, Hannover
Intern. Print Triennial, Miami/USA

Intern. Biennale der Originalzeichnung, Galerija Moderna, Rijeka/Yugoslawien

Stadt und Mensch, Galerie arche, Hameln,
1981

Aktion Kunst aus der Leine, »Güteklasse 3, Leine stark verschmutzt« und Aufstellung des zweiten Schrottballen Am Hohen Ufer, Hannover

Landesausstellung BBK, Orangerie, Hannover
1982

Biennial of Portrait, Tuzla/YU

Erste gemeinsame Ausstellung mit dem Vater in Ráckeve, Ungarn

Arbeit im Spiegel der Bildenden Kunst, Künstlerhaus Karlsruhe

1983

Hommage à terre natal, Kunsthalle Budapest
Deutscher Künstlerbund, Gropiusbau, Berlin
Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler, Kunstverein Hannover

1984

Deutsche Landschaft heute, Schloss Charlottenburg, Berlin

Intern. Biennale der Druckgrafik, Karkow

1985

Deutscher Künstlerbund, Kunstverein Hannover

1986

Natur und Technik, Kunstverein Esslingen

Himmelsschreiber, Kunstverein Kassel

Galerie Kammer, Hamburg(E)

Bienal Ibiza/Spanien

1987

Lajos Kassák zum 100., Budapest

1989

Projekt 1986-1989, Das verschollene Merzbild 1919, Recherche nach dem »entarteten« Bild von Kurt Schwitters, Sprengel Museum, Hannover

Galerie Apex, Göttingen(E)

Die Stadt in der bildenden Kunst, Kunstverein Hannover

1990

Aktion: Leine-Gedächtnisentrümpelung für Karl Jakob Hirsch und Aufstellung des dritten Schrottballen Am Hohen Ufer, Hannover

Waldfrieden 2000 I, skulpturales Objekt vor der Stadthalle Hannover, anlässlich der Deutschen Forsttagung, (zerstört)

Kunstverein Salzgitter(E)

Waldfrieden 2000 II, Wiederaufbau vor dem Nieders.

Ministerium für Wissenschaft und Kultur, Hannover
Jahresausstellung BBK Nieders., Museum Hildesheim

Galerie Grimm, Frankfurt(E)

Intern. Triennale der Druckgrafik, Krakow

Regenwald, Torhaus, Dortmund

Standorte, Kunstverein Langenhagen

1992

Galerie Himmelreich, Magdeburg

Aktion »Befreiungsschlag«. Gemeinsame Aktion mit den Bewohnern der Ortschaft Teleki in Ungarn anlässlich des Rückzuges der sowjetischen Truppen aus dem Land Aktion, Einweihung des Denkmals für Kurt Schwitters und Karl Jakob Hirsch Am Hohen Ufer, Hannover

Galerie Grimm, Bunkerbilder, Frankfurt(E)

Intern. Print Triennial, Maastricht/NL

Projekt, Ausstellung, »Das druckgrafische Werk von Karl Jakob Hirsch« in der Städtischen Galerie Hannover (KUBUS) mit Kunstlerverein Hannover

Intern. Print Biennial, Kairo/Ägypten

Bunkerlandschaft, Kunstverein Langenhagen

1994

Kunstforum Nord 7, Schwerin/D

Wintergärten, Güntherstraße, Spätnachrichten (TV in Bitumen), mit Gruppe 7, Hannover

Intern. Print Triennial, Krakow

Intern. Print Triennial, Nürnberg

1995

Aussichten, Siemens-Forum, Hannover

Frühlingserwachen, Kunstverein Hannover

Kontrovers, Porzellanmanufaktur Fürstenberg/D

Ansichten, Galerie arche, Hameln(E)

1996

Krankenhäusliche Bettnachbarschaften, Galerie LBK, Hamburg

Projekt, »Operation Herz« im Allgemeinen Krankenhaus St. Georg, Hamburg

Piedestal, KUBUS Hannover

- Hannoverscher Künstlerverein, KUBUS Hannover
1997
Intern. Triennale der Druckgrafik, Karkow
Installation, Wasserkunst – Naturreservat 2000, Gruppe 7, Hannover
Flächenbrand, Kunsthalle Szombathely Ungarn (E)
Ausstellung in der Sammlung C 15 – Ulla und Heiz Lohmann, Hamburg(E)
1998
Flächenbrand, Ernst Museum, Budapest(E)
Menschenbilder, Kunstforum Nord 9, Bremen
1999
Projekt 1996-1999, »Operation Herz«, Operationsbilder – »Herz strak luxiert«, aus dem AK St. Georg, Hamburg im LBK Kunstkabinett, Hamburg
Installation, Wintergärten, Güntherstraße mit Sonnenbank, mit Gruppe 7, Hannover
Spektrum, Deutsch – Polnisches Künstlertreffen, Warschau
2000
Natura 2000, Staatliches Museum, Karlsruhe
Miniaturen, KUBUS in Hannover und Wien
2001
Morgen ist Heute, Sammlung C 15 Ulla und Heinz Lohmann, Kunsthalle Bergedorf, Hamburg
La peinture hongroise contemporaine, Bibliotheque Universitaire, mit der Künstlergruppe Patak aus Ungarn, Namur/Belgien
Aufstellung der Skulptur, Waldfrieden 2000 in dritter Version, auf dem Gelände des Hannover-Kollegs und Abendgymnasiums, Hannover
ARCUS, Schnittstellen, Operationsbilder »Herz stark Luxiert«, Hamburg AK St. Georg, Hannover(E)
Installation Memento – Kunst gegen Gewalt, (100 Meter roter Stoff in der Leine), mit Gruppe 7, Hannover-Altstadt
2002
Kunst und Philosophie, Arbeiten am Herzen, REFLEXE, Hannover
Lob der Grafik, Sammlung Dieter Lohr, Hellweg Museum, Stadt Unna
2003
Installation Märchenwald, Natur + Kunst, Stadtpark Garbsen, mit Gruppe 7
Intern. Print Triennial, Karkau
Eurografik, Kiew/UA
2004
Galerie für zeitgenössische Kunst, Künstlergruppe Patak, Dunajská Streda, Slowakei
Aktion Europabaum, Teleki/H
Intern. Print Triennial, Horst Jansen Museum, Oldenburg
2005
Kunstprojekt, Künstlerbuch/Buchkunst zum 200. Todestag von Friedrich Schiller, Buchhaus Weiland Hannover, mit Gruppe 7
Installation, Wintergärten Güntherstraße, mit Gruppe 7, Hannover
Sammlung Dieter Lohl, Land und Leute, Museum Alfeld
DECIMUS, 10 Jahre Künstlergruppe Patak in Művészeti Malom, Szentendre/Ungarn
Duna Galéria, Bund Ungarischer Künstler (MAOE), Budapest
Aktion, Mellendorf gut bedacht, Kunstverein imago, Wedemark/D
Intern. Grafik Triennial, Karakau, Budapest, Győr, Pécs
2006
Änderung vorbehalten, Künstlerverein Hannover(E)
Kleinplastik aus Niedersachsen, Galerie Kolbien, Garbsen/D
Zeitgenössische deutsche Grafik, Sammlung Weichardt, Chabarowsk/RUS
2007
Intern. Print Triennial Krakow im Horst Jansen Museum, Oldenburg/D
Schwitters kam nie bis Mellendorf, Kunstverein Imago, Wedemark(E)
Künstlergruppe Patak, Galerie Umlecov, Spiska Nova Ves/Slowakei
2008
Senkiföldje (Niemandland), Vajda Lajos Studio, Szentendre, Ungarn (E)
Installation Wintergärten IV, Utopia, Gärten der Zukunft (Wache), Gruppe 7, Hannover
Schillernde Bücher, Künstlerbücher zum 250. Geburtstag von Friedrich Schiller, imago Kunstverein, Wedemark
2009
Senkiföldje (Niemandland), Galéria Pécs, Ungarn (E)
2010
Alpen-Adria Symposium, St. Kanzian, Kärnten, Österreich
Installation, Klanggärten, Falschfahrer (Auto im Baum), Hannover, Vielthaler Teiche mit Gruppe 7
Lenin in Erklärungsnot/Mauerblumen-Berliner Ansichtskarten, Botschaft der Ungarischen Republik, Berlin

2011
Kunst aus Hannover, mit Leif Donnan, Städtische Galerie KUBUS, Hannover

2012
Künstlergruppe Patak aus Ungarn in Meiningen, Deutschland

Wechselströme/Váltóáramok, deutsch-ungarische Kooperationsausstellung, mit imago Kunstverein, Wedemark und Galéria Pécs, Ungarn

2013
Installation , Regenwald, Wintergärten, Günthertstraße, Gruppe 7, Hannover

2014
Niemandland, Schloss Landestrost, Neustadt a.Rg., Deutschland/E

E= Einzelausstellungen

Ausstellung mit der Künstlergruppe PlasMa

1981
Galerie Kühl, Hannover
Galerie am Bürgerpark, Bremerhaven

1982
Galerie Villiger, Würzburg
Galerie Ostentor, Dortmund

1983
Kunstkreis Hameln
Kunstverein Oldenburg
BWA in Posnan, Polen
Kunstverein Göttingen

1985
Städtische Galerie KUBUS, Hannover
Galerie Bollhagen, Worpsswede

1987
Auf Einladung des Ungarischen Künstlerbundes Arbeitsaufenthalt
In der Künstlerkolonie Zsennye, Ungarn
Palais des Congrès, Perpignan/F

1988
Kunsthalle Szombathely, Ungarn

1989
Hinter Schloss und Rába, Arbeiten aus der Künstlerkolonie Zsennye,
Galerie Artforum, Hannover

János Nádasdy

Geboren 1939 in Szigetszentmiklós, Ungarn. Beginn des Kunststudiums in Budapest. Nach dem Aufstand 1956 über Wien nach Südamerika emigriert. Studium an der Escuela Nacional de Bellas Artes in Montevideo. Ausgedehnte Reise in Argentinien. 1962 Rückkehr nach Europa. 1965 Anerkennung als politischer Flüchtling nach der Genfer Konvention. 1966-70 Studium der freien Malerei und der freien Grafik bei Herbert Ribitzki und Herbert Jaeckel an der Werkkunstschule Hannover. 1982 Aufbau der Siebdruckwerkstatt im Sprengel Museum und Siebdruckkurse in der Volkshochschule. 1971-96 Kunsterzieher am Hannover Kolleg und freiberuflich tätig.

In meiner Arbeitsweise wende ich mich häufig sehr unterschiedlichen bildnerischen Verfahren und Materialien zu. Im Mittelpunkt meiner künstlerischen Aufmerksamkeit stehen inhaltlich die durch Menschen verursachten Deformationen in der modernen Gesellschaft. Meine Arbeiten sind mir von der Idee und von der Form her wichtig und vom Geist her, der aus der Arbeit kommt. Aber auch von einer bestimmten gesellschaftlichen Position her, die ich im politischen Meinungsfeld als Künstler vertrete. Ich bin aber kein »politischer Künstler«, wie das oft behauptet wird. Ich verspüre häufig Unbehagen an gesellschaftlichen Strukturen, und als Künstler habe ich das Bedürfnis, mich darüber mitzuteilen.

Meine Arbeiten weichen formal oft voneinander ab. Stilfragen interessieren mich nicht. Es ist für mich unwichtig, ob eine Arbeit informell ist oder wie ein Foto aussieht oder sonst einer Stilrichtung zugeordnet werden kann. Ich schätze die Spiritualität der Abstraktion sehr, aber wegen ihrer Flüchtigkeit und Unverbindlichkeit kann man Schrecken, Gewalt, Hoffnung oder Liebe nur schwer oder gar nicht zum Ausdruck bringen. Auch deswegen entschied ich mich von Anbeginn an für eine an der Wirklichkeit orientierten Bildersprache.

Literaturverzeichnis

- Elze, Peter: Das Druckgraphische Werk von Karl Jakob Hirsch. Worpswede: Worpsweder Verlag 1992
- Gries, Otto/Weichardt, Jürgen: Gegen das Apokalyptische unserer Zeit. Oldenburger Kunstverein 1985.
- Guratsch, Herwig: Zeitanlage. Hannover: Wilhelm-Busch Gesellschaft, Kat.-Nr. 41, 1983
- Hann, Ferenc und Gábor Szilágyi, (Hrsg): 1956 - Művészet az emigrációban (Kunst in der Emigration). In: Pest megyei Múzeumok Igazgatósága (Museen des Komitats Pest), Stadt Szentendre/Ungarn, 2006
- Hinke, Wolfgang: Siebdruck. Technik, Praxis, Geschichte. Köln: duMont Buchverlag 1979
- Kage, Jan: KUNST 1306. Kunst Magazin Verlag, Berlin. Sammlergespräch mit Heinz Lohmann: »Kunst als Gastgeschenk«. Jennifer Becker und Stefan Haupt (Hrsg) info@kunstmagazin.de.
- Katenhusen, Ines: Straßenkunstprogramm und Imagepolitik (1969-1974) Hannover. In: Lohr, Stephan, Ludwig Zerull (Hrsg.): Die 60er Jahre in Hannover. Sprengel Museum 2010
- Klimper, Harald: Dimensionen eines flüchtigen Mediums. In Klimper, Harald (Hg.): Himmelschreiber. Marburg: Jonas Verlag 1982
- Knocke-Thielen: Hannover – Kunst- und Kulturlexikon. Herausgegeben: Dirk Böttcher, Herwig Guratsch, Klaus Mlynec (Hrsg). Hannover: Verlag Th.Schäfer 1995
- Kowalski, Klaus: Postmoderne – Stil, Epoche oder Firlefanz?, Verlag HAAF + HERCHEN GmbH, Hanau
- Krempel, Ulrich / Peter K. Kirchhof: Raus aus den Nischen – Stationen kritischer Grafik. In: Zeitschrift »Die Horen« Hrsg: Kurt Morawitz, Ausgabe 120, 1980
- Muladi, Brigitta: Senkiföldje-Niemandsland, Új Művészet. In: Zeitschrift für zeitgenössische Kunst, Budapest, Nr. 6. 2009
- Nádasdy, János: Eingesperrt – Protokoll aus dem Käfig. In: Zeitschrift »Der neue Egoist«, Hrsg. von Adam Seide. Hannover: Haase & Kreutzburg 1970
- Nádasdy, János: Die Geschichte der Aktion Kurt-Schwitters-Platz in Revonnah. In: Schwitters-Archiv, Hannover Hrsg. Landeshauptstadt Hannover, Bestandsverzeichnis 1986.
- Nádasdy, János: Biográfia – Vázlat (Biografische Skizzen). Nyolcvanegy jeles hetvenes (Einundachtzig ausgezeichnete Siebziger). In: Napút Évkönyv (Zeitschrift für Literatur, Kunst und Umwelt), Budapest 2009.
- Nádasdy, János: Egy jó üzlet a legnagyobb művészet, (Ein gutes Geschäft ist die größte Kunst). In: Zeitschrift »Balkon« für zeitgenössische Kunst, Ausgabe Mai 2010 Budapest
- Neuffer, Martin: Experiment Straßenkunst. Herausgeber: Landeshauptstadt Hannover 1970
- Novotny, Tihamér: »Decimus«-Tízéves a Patak-csoport (10 Jahre Künstlergruppe Patak). Herausgeber: Galéria Patak und Patak Képzőművészeti Egyesület (Kunstverein Patak) in Szigetszentmiklós, Ungarn 2006.
- Novotny, Tihamér: »Zempléni Múza«. Nádasdy János művészete. In: Zeitschrift für Kultur und Kunst in Sáropatak, Ungarn. Jahrgang VIII, Nr.4., 2008.
- Nündel, Ernst: Schwitters. Rowohlt Bildmonographien. Reinbek bei Hamburg 1981
- Schindler, Ottheinrich: Dokument zur Zeitgenössischen Kunst. Neue deutsche Grafik. Frankenthal/Pfalz: Arbeitskreis Moderne Grafik 1975
- Schreiner, Ludwig: Künstler sehen Niedersachsen. Frankfurt: Verlag Weidlich 1974
- Schwiontek, Elisabeth: Kunstkonturen-Künstlerprofile / Geschichte und Gegenwart des BBK Niedersachsen. Hg. BBK Bundesverband, Bonn, 1998
- Thiel, Heinz: Flächenbrand – Égésföld. Text: ungarisch – deutsch. Szombathelyi Képtár (Kunsthalle Szombathely) Hrsg. Ungarn 1997
- Weichardt, Jürgen: Kunst in sozialistischen Staaten. Oldenburg: Verlag Isensee 1980
- Weichardt, Jürgen: Kunstlandschaft Bundesrepublik – Hannover und Niedersachsen. Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine mit Künstlern und Autoren. Stuttgart: Klett Verlag 1984
- Zerull, Ludwig: Kunst ohne Dach. Hannover: Edition libris artis, Verlag Th. Schäfer, Hannover 1986
- Zankl, Franz Rudolf: Hannover Edition, Archiv Verlag Braunschweig, 2007

Autorenverzeichnis

Barth, Siegfried, geb. 1942 in Königsberg, wuchs in Hannover auf, studierte Literatur und Kunstgeschichte in Marburg und wurde Feuilleton-Redakteur der »Hannoverschen Presse«. In den 70er Jahren war er freiberuflich tätig, u. a. für die »Kulturpolitische Gesellschaft« und zusammen mit dem Schriftsteller Adam Seide für dessen Kunstzeitschrift »Der neue Egoist«. 1980 wurde er Wissenschaftsredakteur der »Neuen Presse« in Hannover, 1985 übernahm er die Leitung des Kulturressorts. Siegfried Barth ist 2013 in Hannover gestorben.

Baucke, Ludolf, geb. 1939 in Stade, studierte in Hannover Musik (Klavier bei Karl Engel) und Geographie. Von 1963 bis 2001 im niedersächsischen Schuldienst, seit 1978 Leiter des Hannover-Kollegs. Seit 1968 freier Musikkritiker mit Vorlieben für zeitgenössische Musik, seit 1980 Juror beim »Preis der deutschen Schallplattenkritik«. Lässt sich immer wieder überraschen von provozierender Musik, gleich ob alt oder neu, nah oder fern, klassisch oder nichtklassisch. Privat Kunstsammler.

Blatz, Beate, Dr., geb. 1956, Studium der Vergleichenden Religionswissenschaft und Englischen Sprache und Literatur. Verlagsredakteurin, Gesellschafterin des Postskriptum Verlages Hannover, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit u. a. für die Evangelische Akademie Loccum. Geschäftsführerin der Evangelischen Frauen in Deutschland e. V. Eigene Veröffentlichungen zur Religions- und Kulturgeschichte des Vorderen Orients und zur Geschichte der Weimarer Republik und des Dritten Reiches. Nach 27 Jahren in Hannover nun wieder in Köln wohnend und arbeitend.

Feledy, Balázs, Dr., geb. 1947 in Budapest. Kunstkritiker, Autor und Kurator. Diplom in der Universität von Budapest (ELTE). 1978–1987 Sekretär der Hochschule für Bildende Künste in Budapest. 1987–1992 Leiter der Abteilung Bildende Kunst bei dem Bund Ungarischer Künstler, Dachorganisation der Künstler in Ungarn. 1992–1995 Leiter der Abteilung für kulturelle Programme der Weltausstellung in Budapest und Direktor der Galéria Vigadó (Herrenhaus) in Budapest. Sein Fachgebiet ist ungarische Kunst und Industriedesign der Gegenwart. Lebt in Budapest.

Katenhusen, Ines, Dr., ist Historikern und wurde 1966 in Gifhorn geboren. Das Studium der Geschichte und Germanistik schloss sie 1992 ab. Seitdem arbeitet sie in verschiedenen Einrichtungen der Universität Hannover; derzeit ist sie Dekanatsreferentin und Referentin für Forschungsfragen. 1998 wurde sie mit der Arbeit »Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik« promoviert. Seitdem hat sie zu verschiedenen kultur- und sozialhistorischen Themen des 19. und 20. Jahrhunderts veröffentlicht. Derzeit arbeitet sie an einer Biographie des deutsch-amerikanischen Museumsreformers Alexander Dorner.

v. Kraft (Lottner), Perdita, Dr., Kunsthistorikerin. 1989 Volontariat am Sprengel Museum Hannover. 1991 Referentin für Bildende Kunst für das Siemens Kulturprogramm München. 1994–2011. Direktorin des Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus / Brandenburgische Kulturstiftung Cottbus. Lebt in Dresden.

Leppien, Helmut R., Dr., geb. 1933 in Homburg/Saarland, gest. 2007 in Hamburg. Studium der Kunstgeschichte in Bonn und Tübingen. Promotion über Quattrocento-Plastik in Neapel. Nach Tätigkeit in der Hamburger Kunsthalle übernimmt er die Leitung der Kunsthalle Köln. 1970 Direktor im Kunstverein Hannover. Zu den wichtigen wissenschaftlichen Beiträgen zählt das Werkverzeichnis der Max Ernst Grafik. Wichtigste Ausstellung: »Das zerbrochene Gesicht« zum 100. Geburtstag von Pablo Picasso. Bis zu seiner Pensionierung stellvertretender Direktor und Hauptkustos der Gemäldegalerie der Kunsthalle Hamburg.

Lohr, Stephan, geb. 1950 in Hannover. Studium der Literatur-, Politik- und Sozialwissenschaften. 1977 Fachredakteur im Friedrich Verlag, seit 1988 Kulturredakteur beim Norddeutschen Rundfunk; Leiter der Abteilung Kulturmagazine bei NDR.

Lohmann, Heinz, Prof., geb. 1948 in Emden. Studierte Wirtschaft- und Sozialwissenschaften, Professor an der Hochschule für Angewandte Wissenschaft in Hamburg. Ist heute im Gesundheitswesen tätig. Mit seiner Frau **Ulla Lohmann** – von 1969 bis 2007 Studium der Naturwissenschaften und Tätigkeit in der Forschung und

in verschiedenen Bereichen der Umweltadministration – betreiben sie die Sammlung C 15 für zeitgenössische Kunst in Hamburg. Die 1969 mit einer Radierung von János Nádasy begonnene SAMMLUNG ULLA UND HEINZ LOHMANN hat ihren Schwerpunkt in der experimentellen Gegenwartskunst. Arbeiten auf Papier, Malerei, Skulpturen, Objekte, Fotografie, Video- und Computerkunst sind ebenso vertreten wie Mail-Art. Konzeptuelle Verbindungen sind Aspekte der künstlerischen Reflexionen gegenwärtiger gesellschaftlicher Phänomene und Orientierungen auf künftige Entwicklungen. Wesentliches Ziel der Sammlung ist, die Künstlerinnen und Künstler über einen längeren Zeitraum zu begleiten und größere Werkgruppen zu vereinen. Deshalb ist der Kontakt zwischen ihnen und den Sammlern konstitutives Element des Sammlungskonzeptes. Einzelne Künstler sind daher vor dem Hintergrund des langjährigen Dialoges mit Arbeiten aus allen ihren Schaffensperioden vertreten.

Menzel, Wolfgang, Prof. em. Dr., geb. 1935 in Schreiberhau (Schlesien), 1957-1960 Lehramtsstudium in Braunschweig, danach Lehrer an verschiedenen Schulen, Zweitstudium in Göttingen, 1972 Promotion in Germanistik, Pädagogik, Philosophie, von 1974-2000 Professor für Deutsche Sprache an der Universität Hildesheim, von 1992-1998 Prorektor und Rektor dieser Universität. Herausgeber, Schulbuchautor, Veröffentlichungen zur deutschen Grammatik und Orthographie. Heute wohnhaft in Wedemark bei Hannover.

Ostermeyer, Jörg, Prof. Dr. med., geb. 1951, Chefarzt für Herzchirurgie bei AK St. Georg in Hamburg. Ausbildung in den Universitäten Erlangen, Lübeck und Düsseldorf. Er baute die Herzklinik der AK St. Georg maßgeblich mit auf.

Richartz, Mark, Prof. Dr. med., geb. 1937, gest. 2013 in Maastricht, Facharzt Psychiatrie und Psychotherapie. Bist 1977 in Deutschland tätig, zuletzt in der Medizinischen Hochschule Hannover. Seit 1977 Ordinarius für soziale und klinische Psychiatrie an der Medizinischen Fakultät der Universität Limburg und Maastricht/Niederlande. Publikationen auf dem Gebiet der Klinischen- und Verfolgungspsychiatrie wie auch der Psychiatriegeschichte.

Romváry, Ferenc, Dr., geb. 1934 in Esztergom/Ungarn. Er studierte in der Universität Budapest und promo-

vierte in Kunstgeschichte der Neuzeit. Er leitete 1963 bis 1995 das Museum Pécs für Ungarische Kunst der Moderne (MMK). Chefredakteur der Zeitschrift »Szemle« für die Stadtgeschichte von Pécs. Begründer und Förderer von Museen und Kultureinrichtungen in der Stadt Pécs. Zahlreiche Buchveröffentlichungen. Lebt in Pécs.

Schmalstieg, Herbert, Dr. h.c., geb. 8. Juni 1943 in Hannover, war von 1972 bis 2006 der Oberbürgermeister der niedersächsischen Landeshauptstadt Hannover. Er war bei Amtsantritt der jüngste Oberbürgermeister einer bundesdeutschen Großstadt. Herbert Schmalstieg absolvierte eine Ausbildung zum Sparkassenkaufmann bei der Stadtparkasse Hannover und qualifizierte sich zum Sparkassenbetriebswirt und war später Abteilungsleiter bei der Stadtparkasse Hannover. 1968 war er Mitbegründer des hannoverschen Club Voltaire. Seit 2007 ist Herbert Schmalstieg Vorsitzender der Wilhelm-Busch-Gesellschaft.

Schröder, Gerhard, geboren 1944 in Mossenberg, 1974 juristisches Staatsexamen in Göttingen, 1990 Ministerpräsident des Landes Niedersachsen. 1998 bis 2005 Deutscher Bundeskanzler. Lebt in Hannover

Stoerber, Michael, geb. 1943 in Stendal. Kunstkritiker, Kunsthistoriker und Kurator. Studierte Literaturwissenschaften, Philosophie und Kunstgeschichte in Göttingen, Nizza und Hannover. Radioautor für den NDR, er schreibt für KUNSTFORUM International, für »artist« und für die Hannoversche Allgemeine Zeitung. Er ist Verfasser von Katalogtexten, Büchern und Buchbeiträgen für die zeitgenössische Kunst. Lebt in Hannover.

Szabó, Ernő P., geb. 1952 in Szarvas/ Ungarn. Kunsthistoriker. Diplom in der Universität Budapest (ELTE). Mitarbeiter der Zeitschrift für moderne Kunst, Új Művészet und für der Tageszeitung, Magyar Nemzet in Budapest. Mit dem Schwerpunkt zeitgenössische Kunst aus Ungarn publiziert er auch in anderen Fachzeitschriften. Autor der Monographien über den Bildhauer Rezső Móder und über den Fotografen György Tóth. Lebt in Budakalász.

Thiel, Heinz, geb. 1942 im nördlichen Ruhrgebiet. 1961-1966 Studien in Köln und Zürich. Bis 1970 Arbeit an verschiedenen Theatern in der Schweiz, vom Statisten bei Leopold Lindberg bis zur Regie im selbst

gegründeten Theater. Zeitgleich freier Mitarbeiter bei großen und kleinen Zeitungen in der deutschsprachigen Schweiz (u. a. Tagesanzeiger Zürich, Weltwoche, Annabelle, Schweizer Theaterzeitung, Basler Zeitung). 1971/72 Redakteur bei Hoesch, Dortmund, 1973-1978 redaktionelle Mitarbeit Kultur und Jugendfunk bei Radio Bremen und weiteren Rundfunkanstalten. Fernsehmitarbeit beim NDR. 1979/80 Redakteur Zeitfunk beim NDR Hannover, danach freier Mitarbeiter für Funk und Fernsehen. 1975-1990 regelmäßiger Autor bei »Kunstforum international«, ab 1990 freier Kurator (Seoul, New York, Oslo, Berlin, Dresden, Frankfurt, Wien, Hannover, Hildesheim u. a.) Mitarbeit bei div. Zeitschriften. Seit 2001 Lehrbeauftragter Designgeschichte HAWK Hildesheim. 2012/13 Vortragsreisen in China. Lebt in Hannover.

Weichardt, Jürgen, geb. 1933 in Hannover, 1954-1960 Studium der Germanistik, Geschichte, Sport und Kunstgeschichte in Göttingen und Bonn; 1961-1995 Lehrer am Gymnasium; 1975-2006 Lehrbeauftragter an Hochschulen in Oldenburg, Bremen und Vechta, seit 1961 Publizistik zur Kunst, seit 1965 Ausstellungskurator mit Schwerpunkt Ostmitteleuropa, Ungarn, CSSR; DDR seit 1970, Polen seit 1973, UdSSR/Russland seit 1987. 1972-2007 Jury-Teilnahme nationaler und internationaler Ausstellungen in Norwegen, Polen, Frankreich, Russland und Deutschland. 1987-2013 Stiftung zeitgenössischer Kunst an Museen und Sammlungen in Polen, Russland, Norwegen, Frankreich und Deutschland (Krakau, Chelm, Kirov, Perm,

Chabarowsk, Omsk, Fredrikstad, Chamalieres, Oldenburg, Leipzig, Bochum)

Wernstedt, Rolf, Prof., geb. 1940 in Hamburg. Aufgewachsen und Schulbesuch in Tangern und Beetzendorf in der DDR. Nach dem Abitur 1958 Verlassen der DDR. Studium der Geschichte, der Philosophie und Lateinischen Philologie an den Universitäten Göttingen und Heidelberg. 1966 bis 1972 im Schuldienst an Gymnasien in Göttingen und Hannover. 1972-1974 Akademischer Oberrat am Institut für Politische Wissenschaft an der Pädagogischen Hochschule Braunschweig, seit 1975 Lehrbeauftragter und seit 1989 Honorarprofessor an der Leibniz-Universität Hannover. Von 1974 bis 2003 Mitglied des Niedersächsischen Landtages. 1990-1998 Niedersächsischer Kultusminister, 1998-2003 Präsident des Niedersächsischen Landtages. Vorsitzender des Landesverbandes Niedersachsen des Volksbundes Deutsche Kriegsgräberfürsorge, Präsident der Gottfried-Wilhelm-Leibniz-Gesellschaft, Träger der Landesmedaille Niedersachsen. Mehrere Veröffentlichungen zu Fragen der Politischen Bildung, des Parlamentarismus, der Deutschlandfrage, der Erinnerungskulturen, zu Leibniz.

Zerull, Ludwig, geb. 1942 in Starograd, gest. 2011 in Hannover. Seit 1954 in Hannover, Studium der Kunstpädagogik und Malerei in Braunschweig, ab 1969 im Friedrich Verlag Velber Redakteur von Kunst + Unterricht, seit 1976 freiberuflich an Theatern, schrieb Kunstkritiken.

Namensregister

Abramovic, Marina 225	Bortnyik, Sándor 23	Csontváry, Kosztká Tivadar 216
Arendt, Hannah 143	Brahms, Johannes 111	Dali, Salvador 49
Arp, Hans 141	Brandt, Dagmar 129	Dix, Otto 133
Bach, Johann Sebastian 107	Braque, Georges 152	Döblin, Alfred 108
Barth, Siegfried 61	Breuer, Marcel 23	Doesburg, Theo von 101
Bäumler, Ludwig 150	Breton, André 49	Domin, Hilde 108
Beckett, Samuel 51	Breuste, Hans J. 29, 130	Drehbusch, Günter 75
Beckmann, Max 126	Buchheister, Carl 64, 81	Duchamp, Marcel 53, 180
Beuermann, Wilhelm 212	Büchner, Joachim 88, 102	Enders, Ulrike 212
Beuys, Joseph 55, 64, 101, 102, 117, 143, 180, 226,	Castro, Fidel 21	Elze, Peter 149, 150
Böhlmann, Harald 147, 212	Cattelan, Maurizio 223, 226	Enzensberger, Hans Magnus 57
	Chruschtschow, Nikita S. 189	Fanni Tutti, Cosey 225

Feininger, Lyonel 144
 Fraser, Andrea 223, 225, 226
 Frisch, Max 70
 Gassner-Hirsch, Ruth 144, 145, 146, 148, 149, 150
 Gehrke, Mike 138, 141, 147
 Gerlóczy, Gedeon 216
 Goebbels, Joseph 91
 Goethe, Johann W. von 206
 Gropius, Walter 144
 Gross, George 133
 Haarmann, Fritz 117, 129, 167
 Hajdu, István 221
 Hamilton, Richard 223
 Haring, Keith 223,224
 Hasznos, Ilona Szöllős 216
 Heartfield, John 133
 Heine, Heinrich 107
 Henry, John 10
 Hirsch, Karl Jakob 7, 9, 15, 23, 41, 50, 117, 129, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 152, 167
 Hirsch, Samson Raphael 144
 Hirst, Damien 223
 Hitler, Adolf 22,55,97,98,117,189
 Hockney, David 223
 Honecker, Erich 193
 Hrdlicka, Alfred 133
 Jaeckel, Herbert 15,149, 247
 Jandl, Ernst 111
 Jesus von Nazaret 20
 Johns, Jasper 223
 Jones, Allen 223
 Kádár, János 189 215
 Kahler, Erich 179, 181
 Kaprow, Alan 115
 Kassák, Lajos 23,215
 Katenhusen, Ines 119
 Katzenberger, Günter 150
 Kenneth Snelson 27
 Kienholz, Edward 223
 Kierkegaard, Søren 61
 Kittner, Dietrich 29
 Klee, Paul 109, 108, 180
 Kluge, Gustav 75
 Knizak, Milan 89
 Kolbe, Georg 145
 Kollwitz, Käte 133
 Koons, Jeff 223, 224,227
 Kopácsi, Sándor 193
 »La Cicciolina« 225, 227
 Lenin, Wladimir Iljitsch 193
 Leppien, Helmut R. 172
 Lessing, Theodor 143
 Lichtenstein, Roy 27, 223
 Lissitzky, El 91
 Lohmann, Heinz 171
 Lohr, Stephan 144,148,149
 Lotze, Auguste 144, 146, 150
 Lüperz, Markus 75
 Macke, August 109
 Magyar, Katalin 19
 Mahler, Gustav 149
 Manet, Édouard 111
 Mann, Thomas 179
 Marcks, Gerhard 145
 Marx, Karl 20
 Martin, Ferenc 216
 Meyer, Hans 144,152
 Mikus, Sándor 193
 Miró, Joan 27
 Mitscherlich, Alexander 29
 Moholy-Nagy, László 23
 Mondrian, Piet 55, 101
 Mörike, Eduard 111
 Motte, Manfred de la 28, 138
 Mozart, Wolfgang Amadeus 225
 Müller, Otto 145
 Murakami, Takashi 223, 227
 Nádasy, János der Ältere 193
 Nagy, Imre 23, 189
 Neuffer, Martin 26,27
 Nolde, Emil 145
 Nündel, Ernst 107, 110, 139
 Oldenburg, Clase 27, 223
 Ossietzky, Carl von 133
 Ostermeyer, Jörg 17, 57, 171, 177
 Passuth, Kristina 216
 Pataky, Dénes 216
 Pfempfert, Franz 115
 Pfennig, Gerhard 144
 Picasso, Pablo 27, 63,111,152, 203
 Postma, Heiko 149
 Quensen, Steindruck 71,75
 Raffaello, Santi 219
 Rákosi, Mátyás 20
 Rauschenberg, Robert 143, 223
 Rembrandt, van Rijn 203,206
 Ribitzki, Herbert 247
 Richarts, Mark 207
 Rickey, George 27, 138
 Rischbieter, Henning 64
 Rühmkorf, Peter 124
 Saint Phalle, Niki de 27, 41
 Schaár, Erzsébet 216
 Scheuernstuhl, Hermann 138
 Schmalstieg, Herbert 28, 147
 Schmied, Wieland 28, 210
 Schönberg, Arnold 111
 Schröder, Gerhard 10,42,128
 Schuchardt, Helga 42, 133, 135
 Schult, HA 38, 115
 Schwitters, Kurt 7, 9, 10, 15, 22, 33, 41, 42, 52, 53, 54, 61, 64, 86, 89, 90, 97, 98, 101, 103, 110, 117, 143, 144, 146, 151, 154, 159, 167, 225
 Schwitters, Ernst 22
 Sauk, Max 213
 Schmidt-Rottluff, Karl 145
 Seide, Adam 25, 29
 Sello, Katrin 42, 88, 141
 Serow, Iwan A. 197
 Setordji, Kofi 203
 Simon, Robert 41
 Snelson, Kenneth 27
 Spengemann, Christof 100
 Stalin, Josef W. 18, 22
 Stelljes, Helmut 150
 Szalay, Lajos 21,63, 166, 193
 Taut, Bruno 144
 Truffaut, François 60
 Tzara, Tristan 101
 Uecker, Günther 217
 Ulrichs, Timm 25,29,203
 Vinci, Leonardo da 219
 Virilio, Paul 195
 Vogeler, Heinrich 150
 Vogeler, Martha 150
 Vostell, Wolf 115
 Walser, Robert 108
 Warburg, Aby 126
 Warhol, Andy 224
 Weizsäcker, Richard von 217
 Werner, Oskar 60
 Wilken, Walter 100
 Würth, Rosemarie 212
 Zietzschmann, Ernst 52

ISBN 978-3-9811060-6-0

SchöneworthVerlag