



Eier-Menage mit Salzschale und 6er-Satz Eierbecher, um 1880.

Prägung auf Unterseite eines Tabletthenkels „805“. Alpaka, versilbert, gedreht, gelötet, maschinell gearbeitet. Tablett H. 3,5 cm, Dm 31,3 cm; sechs Eierbecher je H. 6,3 cm, Dm 4 cm; Salzschale (mit Tablett verschraubt) H. 9,5 cm, Dm 5,8 cm. Inv.-Nr. HG 13303. Geschenk von Dr. Maria-Luise v. Graberg.

Für Mahlzeiten mit gekochtem Ei

Eier-Menage mit Salzschale und 6er-Satz Eierbecher, um 1880

BLICKPUNKT OKTOBER. Zur Palette der seit dem Barock entwickelten Fülle von Tischgerätschaften zum komfortablen Servieren der verschiedenen Speisen gehören Eier-Menagen. Das Museum erhielt ein Exemplar mit Salzschale und sechs Eierbechern zum Geschenk. Es stammt aus ehemals Berliner Besitz.



Abb. 1: Eier-Menage mit Salzschale und 6er-Satz Eierbecher, um 1880. Prägung auf Unterseite eines Tablethenkels „805“. Alpaka, versilbert, gedrückt, gelötet, maschinell gearbeitet. Tablett H. 3,5 cm, Dm 31,3 cm; sechs Eierbecher je H. 6,3 cm, Dm 4 cm; Salzschale (mit Tablett verschraubt) H. 9,5 cm, Dm 5,8 cm. Inv.-Nr. HG 13303. Geschenk von Dr. Maria-Luise v. Graberg.

Das französische Wort „ménage“ ist mit Haushalt zu übersetzen und leitet sich vom lateinischen „mansio“ = Wohnung ab. Als Menagen werden gemeinhin kleine Gestelle mit Gefäßen für Salz, Pfeffer, Essig und Öl bezeichnet, die dem handlichen Servieren der Zutaten zum persönlichen Würzen während des Essens dienen. Für noble Tafeln des Barock wurden Menagen für Tafelgewürze und anderes bei Tisch Dargereichte sehr aufwändig aus edlen Materialien gearbeitet.

Menagen zum Auftragen gekochter Eier findet man häufig im englischen Silber. Hier tauchen sie seit den 1740er-Jahren bis in die Zeit des Art Déco auf. Auch in anderen Ländern waren sie verbreitet, zunehmend seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie wurden in verschiedenen Materialien, bis hin zu Meißner Porzellan, hergestellt. Meist tragen sie auf Gestellen mit mittigem Henkel oder Tablett mit Seitenhenkeln zwei bis acht Eierbecher, nicht selten mit dazugehörigen Löffeln und Pfeffer- und Salzbehältern.

Schon die alten Römer wussten, dass man gekochte Eier am Wegrollen hindern und bequem verzehren kann, indem

man sie in kleine Becher steckt. Vornehme Römer nutzten silberne Eierbecher, wie etwa ein Fund aus Pompeji belegt. Mit dem in der Renaissance einsetzenden Verfeinerungsschub in der Ausgestaltung der Tafelkultur kamen nobel gestaltete Eierbecher in Adelskreisen in Mode. Ludwig XV. (1710–1774) ließ das königliche Goldservice 1727 durch einen goldenen Eierbecher ergänzen. Als großer Freund des gekochten Eis begeisterte er seine Umgebung beim Diner, indem er die Spitze mit einem einzigen Messerhieb akkurat zu kappen verstand.

Eier wurden nicht nur senkrecht stehend, sondern auch quer liegend in Bechern mit entsprechender ovaler Öffnung verspeist. Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) bemerkte 1644: „Die Welschen eröffnen das Ey oben und wir Teutsche auf den Flächen oder den Seiten.“ In Jonathan Swifts (1667–1745) Roman „Gullivers Reisen“ (1726) kommt es im Lande Liliput gar zum handgreiflichen Streit

zwischen „Spitzendern“ und „Dickendern“ um den „richtigen“ Eiverzehr. Kompromissbereitschaft bekunden in der Museumssammlung die Doppel-Eierbecher Augsburgs



Abb. 2: Doppel-Eierbecher, Teil eines Reisemundzeugs. Augsburg, Johann Jacob II Biller, 1759–1761. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Abb. aus Klaus Pechstein: Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum. Berlin 1987, S. 334.

ger Reisemundzeuge des 18. Jahrhunderts, die es erlaubten, das Ei auf „teutsche“ sowie auf „welsche“ Art zu essen, je nachdem, ob man die Bechenseite mit runder oder ovaler Öffnung als Standfuß benutzte; beim quer liegenden Ei konnte weicher Schaleninhalt gut mit Brot ausgetunkt werden, was man aber längst nicht mehr tut. Mit Raffinierung der Tischsitten gelangte Brottunken in den Ruch des Unfeinen. Dass sich schließlich die „Spitzender“ durchsetzten, hängt womöglich damit zusammen, dass der glanzvolle französische Hof im Barock auch in Bezug auf Tafelgerät und Tafelgepflogenheiten Stil bildende Impulse auf die europäische aristokratische Kultur ausübte, die als Elitekultur auf allgemeine Moden ausstrahlte.

Augenschmaus

Die Graphische Sammlung des Museums besitzt eine um 1816/20 entstandene Entwurfszeichnung des Augsburger Goldschmiedes Joseph Seethaler (1799–1868) für eine Eier-Menage, in der auf einem Untersatz mit Mittelgriff zwei Hennen stolzieren, die jeweils einen Eierbecher auf dem Rücken balancieren. Man liebte vergnügliche Darreichungen von Essbarem, wofür auch der knapp 20 cm hohe Kinderengel ein Beispiel gibt, der mit einer Schubkarre ein Fass herbeirollt, aus dem sich Tischgenossen im Paris der 1750er-Jahre mit Senf bedienen konnten.

Bei der Eier-Menage, die das Museum als Geschenk erhielt, ist die Salzschale mit dem Tablett mittig verschraubt, was zeigt, dass der Entwerfer eine dekorative Gesamtwirkung anstrebte. Mit einem Eierkranz um die gefüllte Schale in der Mitte bot sie beim Servieren einen recht pittores-



Abb. 3: Joseph Seethaler: Entwurf einer Eier-Menage, um 1816/20. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Abb. aus Klaus Pechstein: Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum. Berlin 1987, S. 232.



Abb. 4: Senftopf, Antoine-Sébastien Durand, Paris, 1753–1756. Musée des Arts Décoratifs, Paris. Abb. aus Carl Hernmarck: Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede 1450 bis 1830. München 1978, Abb. 455 im Tafelteil.

ken Anblick. Wie bei Seethaler klingen hier Traditionen höfischer Tafelkultur nach, bei der manche Speisen, etwa exquisite Früchte oder Backwerk, in opulent gestalteten silbernen Körben, Schalen und Etageren höchst kunstvoll inszeniert und wie Blumen oder figürlicher Schmuck aus Silber oder Porzellan in das dekorative Ambiente festlicher Tafelfreuden eingebunden wurden.

Weidenkörbchen für Gaben der Natur

Den Fußrand der Eierbecher ziert ein Perlband und zudem sind alle Teile inklusiv Salzschale und Tablett mit umlaufendem Rautenband-Dekor versehen. Bei dem Tablett, das mit leicht hochgezogenem Rand als flache Schale geformt ist, weckt es im Verbund mit den als ineinandergelegte Zweige gestalteten Henkeln die Vorstellung an Flechtwerk. Die an ein rustikales Weidenkörbchen angelehnte Gestaltung mochte, ähnlich wie die Hennen in Seethalers Entwurf, einen Hauch ländlicher Idylle auf den Frühstückstisch zaubern. Silbergerät mit Korbmotiven fand im Barock zunächst sehr gerne für die Präsentation von feinstem Tafelobst Verwendung. Als Körbchen wurden im 18. Jahrhundert auch Menagen gestaltet, wofür ein Exemplar aus dem Rijksmuseum in Amsterdam ein Beispiel gibt (Abb. Seite 4). Das Korbmotiv verbreitete sich seit dem 18. Jahrhundert besonders von England aus und fand – in schlichteren Formen, industrieller Serienfertigung und preisgünstigen



Abb. 5: Tablett der Eier-Menage mit Salzschaale und 6er-Satz Eierbecher, um 1880.

Materialien wie Plated-Silber oder Alpaka („Neusilber“) schließlich fürs Servieren alltäglicher Tafelgenüsse im Familienkreis, so auch als Brotkörbchen, Verwendung.

Nicht nur bei Silberware, auch bei Porzellan findet man an Korbgeflecht angelehntes Dekor, so bei dem Service Neuosier (osier = Weidengeflecht) der Königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin. Die Manufaktur legte das erstmals für König Friedrich II. (1712–1786) ausgeformte Rokoko-Service 1889 auf Veranlassung von Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) neu auf. Schwungvolles „Eierköpfen“, wie es im 18. Jahrhundert der französische König liebte, galt allerdings zunehmend als verwerflich („brutal“). Zwar blieben dieser Form als munterem Geschicklichkeitsspiel beim Frühstück durchaus Anhänger erhalten. Statt ihrer



Abb. 6: Ständer für Tafelgewürze („plat de ménage“), wohl Isacq Samuel Bussard, Den Haag, 1767; Streudose von Pieter Kersbergen, Den Haag, 1767. Rijksmuseum, Amsterdam. Abb. aus Carl Hernmarck: Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede 1450 bis 1830. München 1978, Abb. 438 im Tafelteil.

sollen kultivierte Genießer des Frühstückseis es aber oben anklopfen, dann vorsichtig abschälen und, damit nichts verbröseln oder beim weich gekochten Ei vertropft wird, ebenso vorsichtig mit einem Löffelchen anstecken („eleganter“). Entsprechend vernimmt man in Frühstücksräumen von Hotels statt klackender Hiebgeräusche meist dezentes Klopfen.

„German silver“

Die Eier-Menage ist aus sogenanntem „Neusilber“, einer Kupfer-Nickel-Zink-Legierung, die im 17. Jahrhundert durch Metallwaren aus dem Kaiserreich China nach Europa gelangte. Die Zusammensetzung der in China als Packfong bezeichneten Legierung wurde 1776 durch den schwedischen Mineralogen Gustaf von Engeström (1738–1813) analysiert. Im Englischen wird Neusilber auch als „german silver“ und im Spanischen als „plata alemana“ bezeichnet, was daran erinnert, dass die europäische Neusilberproduktion auf den aus Gera stammenden Arzt, Naturwissenschaftler und Erfinder Ernst August Geitner (1783–1852) zurückgeht. Ihm gelang 1823 in Löbnitz bei Chemnitz eine dem chinesischen Packfong ähnliche Legierung, die, abgeleitet von der lateinischen Bezeichnung für Silber, die Bezeichnung Argentan erhielt. Unter Geitners Leitung begann 1824 im sächsischen Schneeberg die europäische Neusilberfabrikation. Sie wurde im Jahr darauf in Wien sowie im schwedischen Falun aufgenommen. In Frankreich erfanden die Chemiker und Goldschmiede Charles Halphen & Frères eine Neusilberlegierung aus Kupfer, Nickel, Zink und einem Zusatz von Eisen, die 1850 unter dem Namen Alfenide bekannt wurde. In Heilbronn produzierte P. Bruckmann & Söhne seit 1864 Alfenide-Silberware. Legierungen in ihrer Zusammensetzung brachte nach 1860 Hermann Krupp (1814–1879), der Begründer des österreichischen Zweiges der Krupp-Dynastie, in Berndorf bei Wien unter der Bezeichnung „Alpacca“ auf den Markt, durch die sich für Neusilber die Bezeichnung Alpaka einbürgerte.

► URSULA PETERS

Literatur:

Unveröffentlicht – Zu englischen Eier-Menagen vgl. http://www.bryandouglas.co.uk/silverware/egg_cruets (26. 3. 2012). – Harsdörffer zit. von Carl Hernmarck: Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede 1450 bis 1830. München 1978, S. 196. – Manfred und Marianne Haack: Alte Eierbecher. Schmuckstücke aus Porzellan. Antique Egg Cups. Jewels in Porcelain. Regensburg 2011. – http://de.wikipedia.org/wiki/Gekochtes_Ei (13. 3. 2012). – Zu Alpaka vgl. Jochem Wolters: Der Gold- und Silberschmied, Band 1: Werkstoffe und Materialien, Stuttgart 1989, S. 86–87. – Eine kürzere Fassung vorliegender Beitrags erscheint mit weiterführender Literatur im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2013.

„L. Geiger · fec.“

Das Kupa- und Schaftfragment des Holzpokals des Nürnberger Kriegerbundes

BLICKPUNKT NOVEMBER. Am 21. Juni 1918 übergab der Nürnberger Kriegerbund dem Germanischen Nationalmuseum einen hölzernen „Pokal“. Aus welchem Grund die Übergabe des Stücks noch in der Spätphase des Ersten Weltkriegs vollzogen wurde, lässt sich aus der Aktenlage nicht ersehen. Im April des gleichen Jahres erhielt das Museum jedenfalls bereits auch die „Vereinsfahne von 1874“. Das Zugangsregister vermerkt lapidar, dass der 1880 datierende „Pokal“ in einem mittlerweile nicht mehr nachweisbaren



Abb. 1: Fragment des Pokals des Nürnberger „Krieger Bundes“; Nürnberg, wohl 1880, Johann Ludwig Geiger; Laubholz, gedrechselt, geschnitzt. Inv.-Nr. HG 8046.



Abb. 2: Detail mit kleinem Nürnberger Stadtwappen. Inv.-Nr. HG 8046.

Glaskasten deponiert wurde. Während der Kriegerbund selbst heute nicht mehr existiert, konnte der Pokal über die Wirren des Zweiten Weltkrieges als Fragment erhalten werden. Als Hinterlassenschaft einer bürgerlichen Korporation hat er Eingang in die Sammlung zum Hausgerät gefunden, wo er unter der Inventarnummer HG 8046 verzeichnet ist. Er bietet unter anderem Perspektiven auf das Selbstverständnis und die politische Position dieses Nürnberger Soldatenvereins, dessen Erforschung noch aussteht.

Das Pokalfragment

Das von Rissen und stellenweisem Substanzverlust gekennzeichnete, 33 cm hohe Fragment setzt sich aus zwei Gefäßteilen zusammen, dem 5 cm hohen und mit einem Innengewinde versehenen oberen Ansatz des Schafts und dem eigentlichen Gefäß, der 28 cm hohen Kupa (Abb. 1). Beide Teile sind als Rohling in einem Stück aus einem Nussbaumblock gearbeitet worden. Der erhaltene Teil des Schafts belegt, dass dieser ursprünglich eine leicht glockenförmig-zylindrische Form besaß, innen hohl und mit einem Innengewinde versehen war. Er wurde auf den unteren Teil des verloren gegangenen Schafts, der ein Gewindestab gewesen sein muss, gedreht. Die ca. 1 cm starke Wandung des zylindrischen Korpus der Kupa von 13,8 cm Durchmesser wird von vier schmalen, schwarz lackierten Profilbändern in drei Zonen gegliedert. Die untere Zone weist Reliefschmuck in

Form einer Reihe von Rollwerkkartuschen auf, in deren von gewölbten, eierstabartigen Dreiviertelkugelreihen gerahmten ovalen Bildfeldern unterschiedliche Wappendarstellungen zu erkennen sind. Es handelt sich dabei um ein schräg rechts gerautetes Feld, eigentlich der Herzschild des bayerischen Wappens in der Zeit von 1835 bis 1923. In der folgenden Kartusche findet sich das Kleine Wappen der Stadt Nürnberg als gespaltener Schild mit gezungtem Adler am Spalt und hinten fünfmal schräg geteilt (Abb. 2). Das Motiv der dritten Kartusche ist ein ebenfalls gezungter Reichsadler als einköpfiger Adler. Zwischen diesem und dem bayerischen Rautenfeld ist das Große Wappen der Stadt Nürnberg angeordnet, das einen Adler mit weiblichen Brüsten und junglichem Königshaupt als Verweis auf den



Abb. 3: Detail mit Kavallerietrophäe; Inv.-Nr. HG 8046.

Status Nürnbergs als Reichsstadt zeigt. Die mittlere Zone der Kupa wird ebenfalls von vier gereihten Reliefs ausgefüllt, die gegenüber der unteren Dekorzone zusätzlich von Bändern aus Voluten und Zapfen eingefasst sind. Bei diesen Reliefs handelt sich um einen bändergeschmückten Lorbeerkranz, einen gleichartig bändergeschmückten Eichenkranz sowie zwei Trophäen, von denen sich eine auf die Artillerie und das andere auf die Kavallerie bezieht. Über ein schmales Band sind die Kränze mit den Trophäen verbunden. Drei bzw. zwei Nagellöcher in den Kränzen deuten darauf hin, dass diese einst eventuell Plaketten oder andere kleinformatige Zierteile mit wahrscheinlich militärischem Kontext oder eventuell Porträtansichten von bayerischen Königen bargen. Die Kavallerietrophäe setzt sich zum einen aus Teilen der Defensivbewaffnung eines Reitersoldaten zusammen, einem Brustteil eines bayerischen Mannschaftskürasses mit Schuppenkette und Bauchriemen und dem zugehörigen Helm mit Schuppenkette an plastischen Löwen sowie dem Helmkamm mit der – leider nur noch fragmentarisch erkennbaren – Rosshaarraupe (Abb. 3). Rechts hinter dem Kürass kommt die Hälfte eines Sattels mit Satteldecke zum Vorschein. Hinter diesen drei Gegenständen sind unterschiedliche Waffen zu sehen, bei denen es sich um zwei Säbel mit unterschiedlichen Gefäßen, zwei Gewehre (wohl Karabiner), zwei Ulanen- oder Chevaulegerlanzen mit Fähnlein, eine Signaltrompete sowie zwei nicht näher identifizierbare Fahnen handelt. Die zweite Trophäe setzt sich aus Ausrüstungsgegenständen und Waffen eines Infanteristen der Artillerie zusammen (Abb. 1). Im Vordergrund ist ein rechteckiger Tornister (Militärrucksack) mit hufeisenförmig darum herum geschlungener Decke bzw. Mantel als Hinweis auf die Ausrüstung eines Infanteristen angeordnet. Unterhalb des Tornisters befindet sich eine Vorderladerpistole. Auf dem Tornister liegt ein Helm mit Kugel am Scheitelpunkt. Hinter diesen Ausrüstungsgegenständen sind zwei Kanonenrohre, zwei Stopfer sowie zwei nicht identifizierbare Fahnen gekreuzt. Oberhalb dieser Wandungszone wird von zwei umlaufenden Reliefgraten ein Inschriftenfeld gebildet. Darin ist aufgrund eines ausgebrochenen und fehlenden Wandungsstücks als Inschriftenfragment nur noch zu lesen „[...]ERNBERGER KRIEGER BUND 18[...]“. Darüber befindet sich der bei aufsitzendem Deckel verdeckte Rand, in den der Schriftzug „L. Geiger · fec.“ graviert ist. Der Deckel des Pokals fehlt.

Der Künstler „L. Geiger“

Die Signatur „L. Geiger · fec.“ benennt den ausführenden Künstler des Pokals, bei dem es sich nur um den Nürnberger Holzbildhauer Johann Ludwig Geiger (1847–1904), Sohn eines Spielwarenfabrikanten, handeln kann. Von diesem ist lediglich bekannt, dass er 1870 ein „kunstgewerbliches Atelier“ gründete und sich auf die Anfertigung von Möbeldekorationen, Gießmodellen sowie Modellierarbeiten

spezialisiert hatte (Manfred H. Grieb, 2007, S. 155). Seine bekannteste Arbeit ist wohl das Gesprenge des Hauptaltars in St. Bartholomäus zu Wöhrd.

Der Nürnberger „Krieger Bund“

Der Nürnberger „Krieger Bund“ wurde 1873 von Veteranen des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/71 gegründet. Vorgeherrscht habe in dieser Vereinigung ein freiheitlich-patriotischer Unterton. Seine Mitglieder zählten zum „mittleren Bürgertum“ (Bruder, 1996). Das bayerische Vereinsgesetz von 1850 gestattete die Gründung von Kriegervereinen und regelte vor allem die Aufnahme von Neumitgliedern. Noch in den frühen 1860er-Jahren sanken die Mitgliederzahlen dieser Vereine aufgrund des Ablebens der Veteranen der vergangenen Kriege stark ab. Mit der Rückkehr der Feldzugsteilnehmer von 1866 und noch mehr der von 1870/71 änderte sich diese Situation grundlegend, die Mitgliederzahlen stiegen stark an. Der Kriegerbund war eine Form des Soldatenvereins und verstand sich als Institution zur Kameradschaftspflege, um nach überstandener Dienstzeit eine darüber hinaus gehende Verbundenheit der ehemaligen Soldaten miteinander herzustellen, also für deren Sozialisierung Sorge zu tragen. Außerdem sollte er der Pflege militärischer Traditionen dienen, bedürftigen Mitgliedern Unterstützung zuteilwerden lassen und die Ehrung des Andenkens der gefallenen Kameraden übernehmen (Meyer, 1970).

Motivdeutung

Zu den verbreiteten Repräsentationsrequisiten der Krieger- und Soldatenvereinigungen zählten Abzeichen und Uniformen, aber auch metallene oder steinerne (Klein-)Monumente wie Pokale. Diese spezielle Sachkultur diente als „Positionslicht mit Außen- und Innenwirkung“ (Zimmermann, 1989, S. 567). Demzufolge mussten die Requisiten die Gefühls- und Lebenswelt der einzelnen Mitglieder ansprechen bzw. spiegeln, wie auch die Geisteshaltung der Gruppe zum Ausdruck bringen. Während die beiden Nürnberger Wappen auf das Gemeinwesen der Heimat oder des Heimatstandortes und den Anfang des 19. Jahrhunderts verlorenen Status als freie Reichsstadt verweisen, thematisierte der Reichsadler die Reichsidee, für die sie gekämpft hatten. Das bayerische Rautenfeld weist die Auftraggeber des Pokals allerdings gleichzeitig auch als loyale bayerische Untertanen aus. Diese ikonografische Anordnung spiegelte die politischen wie territorialen Gegebenheiten nach 1871 und ist ein anschaulicher Bildbeleg für die Konstruktionsweise des Nationalen im neuen Deutschen Reich. Die geistige Integration der Bevölkerung im kleindeutschen Staat, im vorliegenden Fall die der männlichen Veteranen, erfolgte auch über sinnstiftende Rollenzuweisungen im offiziell geförderten Geschichtsbild. Die Veteranen des Nürnberger Kriegerbundes ließen sich jedenfalls als heimatverbundene Kämpfer

für König und Kaiser darstellen. Der Bund legte mit den zwei unterschiedlichen Trophäen des Weiteren Wert auf die grundsätzliche Unterscheidung oder Zuordnung seiner Mitgliedschaft zu einem Artillerie- und einem Kavallerieverband. Eine Aufteilung nach Waffengattungen ergibt vor dem Hintergrund Sinn, dass in Nürnberg die Zahl an unterschiedlichen militärischen Vereinen hoch gewesen war. Sie diene wahrscheinlich der individuellen und gezielten Ansprache der Veteranen als Vertreter konkreter Verbände. Darüber hinaus bringen die Trophäen den Stolz der ehemaligen Soldaten auf ihre Waffentaten oder den Erfolg derselben zum Ausdruck. Aufgrund der Charakteristika der Trophäenzusammensetzung kommen demnach vor allem Veteranen zweier Einheiten als Auftraggeber des Pokals in Frage, ehemalige Angehörige des 1. Chevauleger-Regiments „Kaiser Alexander von Rußland“, von 1856 bis 1882 in Nürnberg stationiert, und ehemalige Angehörige des 4. Artillerie-Regiments, das von 1868 bis 1889 in Nürnberg stationiert war. Bei den Artilleristen ist diese Annahme besonders wahrscheinlich, weil vorher in Nürnberg keine bayerische Artillerie in Garnison lag. Die beiden Blattkränze, deren Plaketten leider fehlen, besitzen ebenfalls eine symbolische Deutungsebene. Der Lorbeer stand für die Veteranen für Vollkommenheit und Unsterblichkeit, im Militärischen aber auch für den Charakter des Siegs bzw. die politischen Resultate hieraus. Die Eiche galt unter Bezugnahme etwa auf Friedrich Gottlieb Klopstock zeitgenössisch als „Nationalbaum“ der Deutschen. Sie war vor allem das Sinnbild für deutsche Standhaftigkeit. Seit dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 fand sich die Eiche als Motiv in großem Maße etwa in der militärischen Symbolsprache wieder.

► THOMAS SCHINDLER

Literatur:

Manfred H. (Hrsg.): Nürnberger Künstlerlexikon: Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Manfred H. Grieb. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter. München 2007, S. 155. – Thomas Bruder: Nürnberg als bayerische Garnison von 1806 bis 1914. Städtebauliche, wirtschaftliche und soziale Einflüsse (= Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, 48). Nürnberg 1992, S. 62–63 und S. 511. – Harm-Peer Zimmermann: „Der feste Wall gegen die rote Flut“. Kriegervereine in Schleswig-Holstein 1864–1914 (= Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins, 22). Neumünster 1989, S. 567–571. – Wolfgang Meyer: Das Vereinswesen der Stadt Nürnberg im 19. Jahrhundert (= Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, 3). Nürnberg 1970, S. 95.

Julschmuck

Eine nationalsozialistische Alternative zum Christbaumschmuck?

BLICKPUNKT DEZEMBER. Im Dezember 2009 erhielt das Germanische Nationalmuseum einen Karton mit „Vokalit-Julschmuck“. Von den ursprünglich zwölf flachgedrückten Glaskugeln sind elf überliefert, wovon eine allerdings stark beschädigt ist. Der Schmuck wurde bei der Auflösung eines Haushaltes von Jugendlichen gefunden, die im Rahmen des praxisorientierten Jugendbeschäftigungsprojektes (Proju) der Arbeiterwohlfahrt des Kreisverbandes Rosenheim tätig waren. Die „jungen Erwachsenen ohne Arbeit und Ausbildung“ führten in dem Projekt unter anderem Gartenpflegearbeiten, Entrümpelungen und Umzüge durch. Bei einer Entrümpelung in Rosenheim entdeckten sie auf einem Dachboden den Julschmuck und ihr ausdrücklicher Wunsch war es, diesen nicht auf einem Flohmarkt oder anderenorts zu veräußern, sondern ihn einem Museum zu schenken (Abb. 1).

„Vokalit-Julschmuck“

Die Kugeln zeigen verschiedene Symbole, die in der nationalsozialistischen Ideologie wie folgt gedeutet wurden: das Sonnenrad als Sinnbild des Lebens, die Windrose als vermeintlicher Hinweis auf die Wintersonnenwende und Zeichen des Rechtsschutzes, der Hirsch als Sonnen- und Jahreslaufuhr oder als Julhirsch – zudem verband man mit



Abb. 2: Herstellernachweis auf dem Karton; Inv.-Nr. VK 4195.

ihm Stärke –, der Lebensbaum als Symbol der Liebe und Fruchtbarkeit, die liegende Acht als Zeichen der Ewigkeit und die dreizackige Rune, auch als Man-Rune bezeichnet, als Symbol des Lebens.

Auf dem durch Heftklammern zusammengefügtten Karton findet sich auf einer Schmalseite ein aufkaschiertes Papieretikett mit dem Aufdruck „Vokalit-Julschmuck“ und zwei Vertriebsadressen in Berlin und in Hannover (Abb. 2). Hinter dem Namen Vokalit verbarg sich die Firma Waldmann & Hahn, die in der Leinestadt in einem Geschäftshaus ansässig war, in dem unter anderem die Deutsche Kneippvereinigung, Kaffee Hag und auch die Deutsche Dunlop-Gummi Compagnie ihre Niederlassungen hatten. Nannte das Hannoveraner Adressbuch von 1940 als Geschäfts-

zweig des Unternehmens lediglich Glasplakate, so wurde 1943 der entsprechende Eintrag durch „Jul-Schmuck“ ergänzt. Den Baumschmuck stellten meist in Heimarbeit tätige Glasbläser her, möglicherweise im thüringischen Lauscha, einem Zentrum des Gewerbes. 1943 war wohl zugleich das Jahr, in dem die Produktion des Saisonartikels aufgrund der Kriegserfordernisse eingestellt wurde.



Abb. 1: Teilnehmer des praxisorientierten Jugendbeschäftigungsprojektes der Arbeiterwohlfahrt des Kreisverbandes Rosenheim bei der Übergabe des „Julschmucks“ im Germanischen Nationalmuseum, 2009.

Nationalsozialistische Festgestaltung

Die Nationalsozialisten versuchten, alle Lebensbereiche im Sinne ihrer Weltanschauung zu beeinflussen, und so nahmen sie sich auch aktiv der Gestaltung der Feste im Jahreslauf an. Besonders die damals noch junge Wissenschaft der Volkskunde unternahm Anstrengungen, ihre Position zu stärken, indem sie sich der nationalsozialistischen Ideologie selbst andiente. So auch der aus der Jugendbewegung stammende, 1933 in Erlangen promovierte Volkskundler Hans Strobel (1911–1944), der 1936 das Buch „Bauernbrauch im Jahreslauf“ veröffentlichte. Es erschien in der Reihe „Fachwissenschaftliche Untersuchungen“, die vom „Deutschen Ahnenerbe“ in Berlin herausgegeben wurde. Diese Einrichtung der Schutzstaffel (SS) leitete Heinrich Himmler (1900–1945) und ihre Aufgabe bestand unter anderem darin, wie der Vorspann des Buches besagte, „Forschungsergebnisse lebendig zu gestalten und dem deutschen Volke zu vermitteln“ und „jeden Volksgenossen aufzurufen, hierbei mitzuwirken“. Zudem gab es Tendenzen der Verdrängung christlicher Elemente aus dem Festbrauch und die – in der Regel nicht haltbaren – Nachweise „germanischer Wurzeln“ verschiedener Feste. Das christliche Feierjahr sollte durch ein nationalsozialistisches mit „arteigenem“ Brauchtum ersetzt werden; so auch das in der Bevölkerung tief verankerte, als Familienfest eine zentrale Rolle spielende Weihnachtsfest durch das „altgermanische“ Julfest. – Diese Bezeichnung wurde allerdings nur von der SS übernommen und fand keinen Niederschlag in der parteiamtlichen Feierliteratur. – Vor allem sollte der Wintersonnenwende mehr Gewicht zukommen. Entsprechend schrieb Strobel: „Daß der Zeitpunkt der Wiedergeburt des göttlichen Jahres der einzig mögliche für die Ansetzung der Geburt Christi war, wurde schon einmal erwähnt, freilich war dessen Geburtstag schon einige hundertmal vergangen, bevor man klug genug wurde, ihn auf die uralte germanische Wintersonnenwende endgültig festzulegen.“ Er versuchte hier, sowohl die christliche Tradition aus dem germanischen Brauchtum abzuleiten als auch die Lichtsymbolik zu stärken.

Der Baum

Der von den Nationalsozialisten als Lebensbaum gedeutete Weihnachtsbaum stand als „Weihnachtsbaum für alle“ auf öffentlichen Plätzen. Schon unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg hatte sich der elektrisch beleuchtete, publikumswirksame Lichterbaum von Amerika aus, wo er erstmals 1912 belegt ist, in Deutschland verbreitet. Hans Strobel hieß diese Bäume aber nur gut, wenn sie wirklich „Ausdruck des Gemeinschaftsempfindens“ seien. „[...] wahrer Nächstenliebe entspringt jedenfalls auch der damit verbundene Brauch, den der Nationalsozialismus erweckt hat, den Armen und Ärmsten der Gemeinschaft hier unter dem öffentlichen Weihnachtsbaum eine Weihnachtsgabe der Gemeinschaft zu überreichen.“ Dort wurden offenbar auch zum Teil die Weihnachtssammlungen des Winterhilfswerks durch-

geführt. Die offiziellen Schenkungen und die durch den Erwerb von Winterhilfswerkzeichen zum Ausdruck kommende Opferbereitschaft visualisierten eindrucksvoll die von den Nationalsozialisten propagierte „deutsche Volksweihnacht“. Der Baum sollte sich, so ein weiterer Wunsch, zum Ort neuer Brauchhandlungen entwickeln, jedoch wurden die öffentlichen Schenkungen schon 1934 vielfach in große Hallen verlegt.

Standen am Anfang christliche und nationalsozialistische Feierelemente noch nebeneinander, so folgten ab 1937 immer mehr Anweisungen für nationalsozialistische Weihnachtsfeiern im Sinne einer politisch-ideologischen Belehrung. Dies galt besonders für die Wintersonnenwendfeiern im Freien sowie für die Weihnachtsfeiern politischer Gruppierungen der Partei. Seit Weihnachten 1939 wurden die Wintersonnenwendfeiern mit dem offenen Feuer kriegsbedingt verboten und die Familienweihnacht rückte stärker in das Interesse der Machthaber, obwohl sowohl aus organisatorischen als auch aus psychologischen Gründen eine starke Beeinflussung nicht ratsam schien. Denn bei einem Großteil der Bevölkerung stand der christliche Glaube weiter im Vordergrund. Zudem hatte schon im Ersten Weltkrieg das Weihnachtsfest als Friedensfest an der Front eine große Rolle für die Soldaten gespielt. Wollte man diese weiter für den Kampf motivieren, musste man ihnen das Fest zugestehen. Entsprechend druckten Broschüren wie „Deutsche Kriegswihnacht“ auch Briefe aus dem Feld der Jahre nach 1914 ab.

Julschmuck am Baum?

Durch Bücher und Anleitungen zur Gestaltung des Weihnachtsfestes versuchten nationalsozialistische Organisationen, auf die Bevölkerung einzuwirken. Eine Publikation gliederte das Fest ausdrücklich in zwei Teile, nämlich in das Entzünden des Lichterbaumes einschließlich der Bescherung sowie das anschließende Festmahl. Damit waren die Elemente genannt, die das Weihnachtsfest besonders prägen. Bei der Gestaltung des Baumes wurde nichts dem Zufall überlassen, alles was an den Baum gehängt wurde, sollte einen Sinn haben. Dazu zählte unter anderem das sogenannte, in der Vorweihnachtszeit zu backende „Sinnbildgebäck“. Neben Figuren der germanischen Mythologie galten auch Schmuckelemente der „Volkskunst“ als geeignet, wie sie an Bauernhäusern oder Möbeln zu sehen waren. Über die tatsächliche Verwendung des Julschmucks mit Runen und nationalsozialistischen „Sinnzeichen“ weiß man nur wenig. Möglicherweise fand er Anklang in entsprechenden Gesinnungskreisen. Eine immer wieder reproduzierte Fotografie zeigt Adolf Hitler an einem mit Kerzen und Lametta geschmückten Weihnachtsbaum. Der „artgerechte“ Julschmuck fand in dieser Art der Propaganda offensichtlich keinen Einsatz. Auch in der Bevölkerung scheint er kaum auf Akzeptanz gestoßen zu sein, denn auf bekannten Bildquellen ist er nicht zu ent-



Abb. 3: Elf Julkugeln im Karton, um 1940, Glas, geblasen. Inv.-Nr. VK 4195.

decken. Rote Wachsspuren auf den Kugeln aus Rosenheim weisen auf eine Verwendung in dem Privathaushalt hin, in dem sie entdeckt wurden (Abb. 3). Wahrscheinlicher ist der Gebrauch solcher Kugeln an einem bei offiziellen Feiern zum Einsatz kommenden Baum. So teilte eine Einlieferin von Julschmuck in Originalverpackung einem Auktionshaus mit, dass dieser Weihnachten im Offiziersraum des Konzentrationslagers Dachau gehangen habe. Diese zur Versteigerung gekommene Schachtel ist sehr viel aufwendiger gestaltet als die im Germanischen Nationalmuseum. Sie gibt eine Winterlandschaft und verschiedene „Sinnzeichen“ wieder und titelt „Lebendige Vergangenheit aus germanischem Urwissen“. Zwei Schriftbänder links und rechts am Rand lauten „Die Nacht der Wiedergeburt des Lichts“ und



Abb. 4: Drei Kugeln aus dem Karton mit „Vokalit-Julschmuck“. Inv.-Nr. VK 4195.

„Julfest Wintersonnenwende Weihnacht“. Letztlich kann der Julschmuck als Teil eines offenbar wenig erfolgreichen Versuchs gewertet werden, die christliche Prägung des Weihnachtsfestes zurückzudrängen und Geschäfte mit „sinnhaftem Baumschmuck“ zu machen (Abb.4).

► CLAUDIA SELHEIM

Literatur:

Judith Breuer/Rita Breuer: Von wegen Heilige Nacht! Das Weihnachtsfest in der politischen Propaganda. Mülheim an der Ruhr 2000, bes. S. 83–86.

Doris Foitzik: Rote Sterne, braune Runen. Politische Weihnachten zwischen 1870 und 1970. Münster, New York, München, Berlin 1997, bes. S. 87–154.

Esther Gajek: Weihnachten im Dritten Reich. Der Beitrag von Volkskundlern an den Veränderungen des Weihnachtsfestes. In: *Ethnologica Europaea* 20, 1990, S. 121–140.

http://de.wikipedia.org/wiki/Nationalsozialistischer_Weihnachtskult (Zugriff 30. 6. 2014).

Hans Strobel: Bauernbrauch im Jahreslauf (Deutsches Ahnenerbe, 2. Abt., Fachwissenschaftliche Untersuchung 1). Leipzig 1937.

Weihnachtszeit. Feste zwischen Advent und Neujahr in Süddeutschland und Österreich 1840–1940. Sammlung Ursula Kloiber. Hrsg. von Nina Gockerell. Ausst.-Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. München, London, New York 2000, Kat.-Nr. 307.

Mythologische Reisen

Der Keramiker Toni Heinrich (1941 – 2008) in der wiedereröffneten Sammlung 20. Jahrhundert

Der im oberfränkischen Naila aufgewachsene und in den 1960er-Jahren an der Stuttgarter Kunstakademie ausgebildete Toni Heinrich zählt zu den Vertretern der Studiokeramik. Sie hatte ihren Impuls durch die Art-Nouveau-Bewegung erhalten und setzte sich über den Zweiten Weltkrieg hinaus als internationale Strömung fort. Im Nachkriegsdeutschland wurde sie zu einem wichtigen Medium im Dritten Reich unterdrückter moderner künstlerischer Entwicklungen. Heinrich, der sich auf figürliche Keramik spezialisierte und mit Aquarellmalerei befasste, eröffnete 1969 in Nürnberg-Erlenstegen eine Werkstatt. Er betrieb sie mit seiner Frau Märit (geb. 1940), die ebenfalls an der Akademie in Stuttgart Keramik studiert hatte. Reisen und Arbeitsaufenthalte führten ihn seit den 1970er-Jahren nach Griechenland, Indien, Bali und Malaysia. 1980 bis 1981 lebte er in Kalifornien, zuerst in San Francisco, um sich dann im Waldgebiet der Red Wood Area eine Werkstatt einzurichten.

Seine Reisen gaben ihm immer wieder neue Anreize für seine durch Mythen inspirierten keramischen Skulpturen, in denen er Sagenhaftes mit Beobachtungen von Alltäglichem verquickte und mit Freude am Fabulieren eigene Märchenfiguren kreierte. 1985 richtete er sein Atelier in Thierstein bei Selb in einem alten Gewölbestall ein. Wenige Jahre vor seinem Tod zog er mit ihm in das Gebäude der ehemaligen Gärtnerei seiner Eltern in Naila um. Er besaß in der Nähe ein Grundstück mit zwei Weihern, das er als Paradies für Frösche, Molche, Schildkröten und Libellen gestaltete. Zeit lebens schuf er Tierdarstellungen oder Figurengruppen mit Mensch und Tier, mit denen er seine individuellen Mythologien vortrug.

Gänseliesel im Aufbruch

Die „Schwanenreiterin“ aus der Sammlung des Kunsthistorikers Gerhard Mammel (1919–1989), der seit den 1950er-Jahren im Nürnberger Kulturbetrieb tätig war, lässt an das Leda-Motiv der griechischen Mythologie denken. Der Schwan ist auch ein Begleiter Aphrodites, der Göttin der Liebe, Schönheit und des sinnlichen Begehrens, der er bisweilen als Reittier dient. Beim Pistoxenos-Maler (500 v. Chr.) trägt er sie in rauschendem Flug durch die Lüfte. „Aphrodite, so anmutig und unverfänglich sie auf einer Schale des Pistoxenos-Malers auf einem Schwan auch dahergleiten mag, ist alles andere als ein ‚braves Mädchen‘, keine ‚blauäugige Pallas Athene‘, sondern ein unberechenbares, sich seiner unwiderstehlichen Reize und Energien durchaus bewusstes Wesen“, so der Kulturwissenschaftler Hans-Dieter Jünger. Dieser Aspekt klingt unübersehbar bei Toni Heinrich an. Jenseits klassischer Überformung geht er der Sinnlichkeit des Motivs mit schwelgender Modellage nach.



Abb. 1: Toni Heinrich, Schwanenreiterin, um 1973, Inv.-Nr. Ke 5593. Heller Ton, frei geformt, Farbglasuren, H. 9 cm. Geschenk aus der Sammlung Dr. Gerhard Mammel von Barbara Mammel, Nürnberg.

Der Schwan verblüfft bei näherer Betrachtung, denn er mutet wie ein Gänserich an. Da Heinrich ein brillanter Modelleur war, ist davon auszugehen, dass dieser Eindruck von ihm intendiert war. Hier blitzt eine Gedankenverbindung auf zu der wie eine Grimmsche Märchengestalt wirkenden Figur des 1901 aufgestellten romantischen Brunnens in Göttingen: zum schönen, aber armen, biederem und bescheidenen



Abb. 2: Ansichtskarte: Paul Nisse, „Gänseliesel“, nach 1901, Dok. zu Ke 5593. Verlag der Neuen Photographischen Gesellschaft A. G., Berlin-Steglitz. Aufdruck auf Vorderseite Signet „NPG“ (ligiert), „Paul Nisse Berlin. ‚Gänseliesel‘“, „635“, auf Rückseite „Skulpturen erster Meister. Nr. 635“, „Verlag d. Neuen Photographischen Gesellschaft A. G., Berlin-Steglitz.“ Bromsilberabzug, H. 13,8 cm, B. 8,5 cm. Erworben im Antiquariat.

„Gänseliesel“, dessen selbstgenügsame Bravheit anrührt. Obendrein animierte es ganze Studentengenerationen zu Kussüberfällen auf seine keuschen Lippen, was in die Legende Göttinger Studentenromantik einging. Die von dem Berliner Bildhauer Paul Nisse (1869–1949) gestaltete Brunnenfigur der Gänseverkäuferin wurde über Ansichtskarten weit über Göttingen hinaus bekannt. Ähnliche Figuren wurden seit der Zeit um 1900 an weiteren Orten aufgestellt, auch mit Lieseln, die fleißig Gänse fürs Bratrohr rupfen. Überhaupt scheinen sie sehr beliebt gewesen zu sein. Auf Ansichtspostkarten findet man seit der Jahrhundertwende unzählige gemalte, modellierte, gezeichnete oder fotografierte Gänseliesel, mal kindlich rührend, mal rustikal stämmig aufgefasst. Natürlich wurden sie auch gern beim Hüten der Tiere und dazu in pittoresk-unterhaltsamer folkloristischer Aufmachung – „echt nach dem Leben“ – dargestellt.

Das Dritte Reich nutzte die Popularität des Motivs für seine Propaganda. Der „Reichsarbeitsdienst für die weibliche Jugend“ edierte eine Fotopostkarte „Das Gänseliesel vom RAD“. Die Bildvorlage, hier mit einem kernigen und forschenden Liesel, das mit wippender Weidenrute blütenweiße Gänse in possierlich geordneter Formation vor sich her watscheln lässt, lieferte der Fotograf Hans Retzlaff (1902–1965), dessen Inszenierungen makellos rein wirkender Bilderbuchheimatwelten bekanntlich unlautere völkische Ideologie bedienten.

Heinrichs Figur zitiert die Sinnlichkeit antiker griechischer Mythen, wobei sie sich in ein Gänseliesel verwandelt, das im Gegenlauf zu Haus- und Heimatmärchensentiments munter auf und davon reitet.

Informell und intuitiv

Arbeiten des nonchalanten Mythentransformers fanden seit den 1970er-Jahren auf Ausstellungen in der Bundesrepublik, England und Italien Liebhaber. In Nürnberg vertraten ihn die Galeristen Renate und Dizzy Nürnberger, zu



Abb. 3: Ansichtskarte: Hans Retzlaff, Das Gänseliesel vom RAD, nach 1933, Dok. zu Ke 5593. Aufdruck auf Rückseite Titel wie oben, „Reichsarbeitsdienst für die weibliche Jugend“, „0024“, „Serie V, Nr. 4 – Nachdruck verboten“, Farbdruck, H. 14,9 cm, B. 10,5 cm. Erworben im Antiquariat.



Abb. 4: Toni Heinrich, Elefantenwalfisch, um 1970, Inv.-Nr. Pl. O. 3449. Heller Ton, frei geformt, Farbglasuren, H. 5,6 cm. Geschenk aus dem Kunstbestand von Renate und Dizzy Nürnberger, Nürnberg.

denen Mammel und seine Frau Barbara freundschaftlichen Kontakt hatten. Dizzy Nürnberger (1940–1997), gelernter Typograph, hieß mit Vornamen eigentlich Dieter Adam. Den Namen Dizzy erhielt der talentierte Blues-Sänger (und in sehr jungen Jahren auch „Teekisten“-Bassist einer Skiffle-Band) um 1960 von Fans seiner Auftritte in American Clubs in Franken. Seine Ursprünge als Galerist führen in die Zeit der Aufbruchstimmung der 1960er-Jahre. Nürnberger, der übrigens wie Albrecht Dürer (1471–1528) ungarische Vorfahren hatte, womit er bisweilen kokettierte, lud in regelmäßigen Abständen zu Schallplattensoireen mit Jazz, Blues, Folk und Beat in seine Wohnung ein, bei denen befreundete Künstler ihre jüngsten Arbeiten ausstellten. Das kam in dem Kreis so gut an, dass er sich schließlich 1975 dazu entschloss, neben dem Beruf als Typograph mit seiner Frau im geregelten Geschäftsbetrieb die „Galerie in Zabo“ zu betreiben. 1991 eröffneten sie mit „Dizzys Galerie“ eine Innenstadtdependance. 1986 hatte der enthusiastische Kunst- und Kulturvermittler die bis 2004 parallel zur Nürnberger Consumenta-Messe durchgeführte internationale Kunstschau „ConsumentART“ erfunden. Sie wurde von der privaten Messegesellschaft AFAG finanziert und führte unter anderem Künstler der ost- und westeuropäischen Partnerstädte Nürnbergs zusammen.

Dizzy Nürnberger hatte Heinrich 1969, gleich im Jahr von dessen Übersiedlung nach Nürnberg, kennengelernt. Der

Qualitäten von In-sich-Ruhen und Beweglichkeit vereinende „Elefantenwalfisch“ war ein Geschenk aus der frühen Zeit der sich zwischen ihnen rasch sehr eng entwickelnden Freundschaft. Ihr „blitzflugartiges“ gegenseitiges Verstehen brachte Heinrich noch in den 1980er-Jahren in einer Bildwidmung an den Freund zum Ausdruck (Abb. Seite 14). Der von Nürnberger gepflegten Technik der Improvisation in Blues und Jazz entsprach Heinrichs intuitive Auffassung als Keramiker. Ohne Formen im Einzelnen durch

Vorstudien zu fixieren, gestaltete er sie höchst fingerfertig wie im laufenden Fluss der Diktion eines Geschichtenerzählers oder der durch Geschichten in Gang gesetzten Fantasie des Zuhörers. Im Filter individueller Erlebnisperspektiven können sie unendlich viele Wendungen nehmen. Heinrich, der eingespurte Bilder vermeiden wollte, folgte dem Konzept der Spontaneität auch bei großformatigen Arbeiten. Er strebte den Eindruck des spielerisch-leichtfüßig Daherkommenden an, das den Betrachter animiert, unbefangen die eigene Vorstellungskraft ins Spiel zu bringen.

Der Ausstellungskatalog, in den er 1985 die Widmung an Nürnberger zeichnete, zitiert eine indianische Weisheit, auf die er sich in seiner ca. zwölf Meter langen Arbeit mit dem Titel „Krokodil“ bezogen hatte, nämlich innen selbst der Fluss zu sein, den man mit seinem Boot befährt. In der Widmung nimmt ein smaragdgrüner Fluss mit Indianerboot den Umriss eines Vogelkopfes an. Ein Farblecks verwandelt sich in einen kleinen Genius, der auf den Vogel zufliegt, das Indianerboot wird durch Flügelschlag vorangetrieben, während die den Fluss säumende Bergkette den Umriss eines freundlich lächelnden Krokodils erhält.

In Gegenden, wo man die Reptilien lange nur vom Hörensagen kannte, meinen „Krokodilstränen“ blanken Hohn und „Krokodilslächeln“ nichts als List, Gier und Tücke; Kasperl Larifari schlägt das Krokodil mit seiner Pritsche gleich tot. Bei Heinrich ist es in ein Ambiente paradiesischer Unbe-



Abb. 5: „Für meinen Freund Dizzi. Der der durch die Wolken fliegt und den Blitzweg zu mir findet.“, Widmung Toni Heinrichs an Dizzy Nürnberger, 1985, Sig. 4° Kz HEI 083.49/1. Gouache auf Deckblatt des Kataloges Natur-Erde. Ausstellung der keramischen Bildneri von Toni Heinrich im Rosenthal-Theater, Selb, mit Einführung von Sigurd Bischoff. Selb 1985. Geschenk aus dem Kunstbestand von Renate und Dizzy Nürnberger, Nürnberg.

schadetheit eingebunden und bringt andere Krokodilansichten in den Sinn. In der Mythologie der Maya und Azteken hat es etwas von einem Buddha. Hier ruht die Welt auf dem Rücken eines krokodilähnlichen Reptils in einem Seerosenteich. Für die Kayan auf Borneo verkörpern Krokodile gar Schutzengel, die böse Geister vertreiben.

Beat Generation

Heinrich und Nürnberger gingen ähnlich an Dinge heran und hatten parallele Interessen. Besaß Heinrich ein ausgesprochen reiches Wissen auf dem Gebiet von Märchen und Sagen, so befasste er sich daneben wie Nürnberger intensiv mit zeitgenössischer Literatur, speziell mit Werken der

sogenannten „Beat Generation“, wie Renate Nürnberger in einem Gespräch erwähnte. Diese Bezeichnung hatte um 1948 der Schriftsteller Jack Kerouac (1922–1969) eingeführt. Die Verwendung des Begriffs „generation“ umschrieb den Anspruch seines Kreises, das Erbe der als „Lost Generation“ bezeichneten Schriftstellergruppe nach dem Ersten Weltkrieg anzutreten, zu deren bekannten Vertretern Ernest Hemingway (1898–1961) zählt. „Beat“ beinhaltet die Bedeutung von „geschlagen“, „am Ende“, „heruntergekommen“ und reflektierte nach dem Zweiten Weltkrieg Empfindungen der Entfremdung des Menschen von seiner Welt, in der Auschwitz geschehen konnte und die nach dieser erschütternden Erfahrung eine bipolare Welt und die atomare Bedrohung des Kalten Kriegs gezeitigt hatte.

Mit dem Wort „beat“ intendierte Kerouac eine dialektische Perspektive, indem er es in Beziehung zu „beatific“ (gesegnet, erlöst, sanftmütig, glücklich) setzte und damit in eine kontemplative Bedeutung überleitete (beatific vision). Der Zusammenbruch aller ethischen Werte und Menschenwürde wurde in dieser Perspektive zu einem „Erfahrungsschatz“, der das Licht für eine geistige Wandlung barg. Die sich gegen Indolenz und doppelbödig Moral auf-

lehrenden Beats der amerikanischen Westküste gelten als erste Schriftstellergruppe moderner literarischer Subkultur. Ihre Nachfolge traten die politischen Hippies der Ostküste an, von denen in der Zeit des Kalten Krieges eine weltweite Protestbewegung ausging. In deutscher Übersetzung erschienen Werke der Beats erstmals 1959, Allen Ginsbergs (1926–1997) „Das Geheul“ („Howl“, 1956) und Kerouacs „Unterwegs“ („On the Road“ 1957).

Kosmopolitische Wanderlust

Im Hinblick auf das von Beats behandelte Thema des Wanderers zwischen den Welten ist es bezeichnend, dass Hermann Hesse (1877–1962) eine Renaissance erlebte. Sein



Abb. 6: Toni Heinrich, Wildschwein, 1977, Inv.-Nr. Pl. O. 3448. Heller Ton, frei geformt, Farbglasuren, H. 5 cm. Geschenk aus dem Kunstbestand von Renate und Dizzy Nürnberger, Nürnberg.

Zeit auf Santorin. Anfang der 1970er- Jahre hatten Heinrich und seine Frau Märit auf dem ehemals vulkanischen Kykladen-Archipel eines der Höhlenhäuser erworben, die in den aus Erde, Asche und Vulkanstaub bestehenden Boden gegraben sind. Sie nutzten es als Sommeratelier und Ort zum Chillen mit Freunden, was in der Museumssammlung den Blick auf Erich Heckel (1883-1970) lenkt, der 1913 in dem abgeschiedenen Dörfchen Osterholz an der Flensburger Förde die Kate eines Bootsbauers anmietete. Das am Meer gelegene Dorf war für Heckel über Jahre hinweg sommerliches Refugium, sein „Osterholz-Bali“, wo 1913 das Gemälde „Badende am Strand“ entstand. Wie die

Selbstfindungsroman „Siddhartha“ (1922) erlangte Kultbuchstatus. Ihn erzielte auch Henry Millers Griechenlandroman „The colossus of Maroussi“ (1941), der 1956 in deutscher Übersetzung vorlag. Ähnlich wie Hesses Indien wurde Millers Griechenland zu einem Traumziel des bei der jungen Generation in Mode kommenden Reisens „mit leichtem Gepäck“. Das im 18. Jahrhundert in wohlhabenden Kreisen aufgekommene Phänomen der individuellen Bildungsreise verjüngte sich in der globalisierten Welt zur kosmopolitischen Wanderlust, einem Leitmotiv in Toni Heinrichs Werk.

Die von archaischen Tierbildern inspirierte Arbeit „Wildschwein“, die etwas von einem durch Wind und Wasser geformten Stein hat, schenkte er den Nürnbergers zusammen mit einem „Eselreiter“ zur Erinnerung an die im April 1977 gemeinsam verbrachte



Abb. 7: Toni Heinrich, Eselreiter, 1977, Inv.-Nr. Pl. O. 3450. Heller Ton, frei geformt, Farbglasuren, H. 8,5 cm. Geschenk aus dem Kunstbestand von Renate und Dizzy Nürnberger, Nürnberg.

Katen in Osterholz waren die Höhlenhäuser auf Santorin Wohnstätten einfacher Handwerker, Fischer, Hirten oder Bauern. Seit den 1960er-Jahren wurden sie wie überhaupt die karge Schönheit der damals von der Welt noch recht abgeschiedenen griechischen Inseln von Beats und Hippies bei ihrer Ergründung des Lebens jenseits des Getriebes westlicher Industriegesellschaften entdeckt.

Leonard Cohen (geb. 1934) ließ sich 1961 auf Hydra nieder. Hier besuchte ihn der Beat-Poet Allen Ginsberg aus San Francisco, der 1965 den Begriff „Flower Power“ prägte; zu einem wahren „Blumenrevolutions“-Hit sollte 1967 der von ein paar Takten der Marseillaise eingeleitete Song „All You Need is Love“ des Beatles-Albums „Magical Mystery Tour“ werden. Auch die Beatles – 1965 von Königin Elisabeth II. (geb. 1926) im Buckingham Palast mit einem Orden ausgezeichnet – bereisten die griechische Inselwelt. Der Tänzer, Philosoph und Eat-Art-Erfinder Daniel Spoerri (geb. 1930) ging 1966 für ein Jahr nach Symp, um im einfachen Inselleben elementare Kulturzusammenhänge zu beleuchten. In Heinrichs Höhlenhaus wurde Wasser mittels eines an einem Strick befestigten Eimers aus einer Zisterne geschöpft und statt elektrischer Birnen dienten Wachskerzen sowie der Mond und die Sterne als Beleuchtung.

Suggerierte ihr Licht auf den ungeschliffenen Wänden das Raumgefühl urzeitlicher Höhlenbehauungen mit ihren magischen Tierdarstellungen, so konnte das „Wildschwein“ des spielerisch mit Assoziationen umgehenden Heinrich in doppelter Hinsicht an Santorin erinnern. Sein Höhlenhaus befand sich im Dorf Oia auf Thira, der Hauptinsel des Archipels, im Altgriechischen Thera, „die Wilde“, genannt, was den Eindruck ihrer wie ein Felsengebirge aus dem Meer ragenden Erscheinung mit woge-

numspülten Steilküsten, schwarzen Lavastränden und roten Lavaklippen widerspiegelt, aber auch die Sehnsucht nach freiem und „unverfälschtem“, selbstbestimmtem Leben.

Die junge Generation fand sich in Filmen wie „Die Reifeprüfung“ (The Graduate, 1967), „Easy Rider“ (1969) oder „Harold and Maude“ (1971) wieder. Sie zeitigte Anti-Atom-Demonstrationen, die „Greenpeace“-Bewegung, begrüßte Politiker wie den „Earth Day“-Organisator John McConnel (geb. 1915) und inspirierte junge Erfinder wie Steve Jobs (1955–2011) zur Beschleunigung und Vernetzung moderner Kommunikationstechnologien. Sie brach „Gay-Pride“-Feiern die Bahn, erweiterte die der Frauenbewegung und brachte Initiativen Zulauf, die gegen Diffamierung und Ausgrenzung ins Feld zogen.

Zwanglose Bilder

In Deutschland werden die 1960/70er-Jahre nicht selten als Erstes mit dem Terror der RAF in Verbindung gesetzt. Deren blutiger gesellschaftlicher Abgesang stand fern von

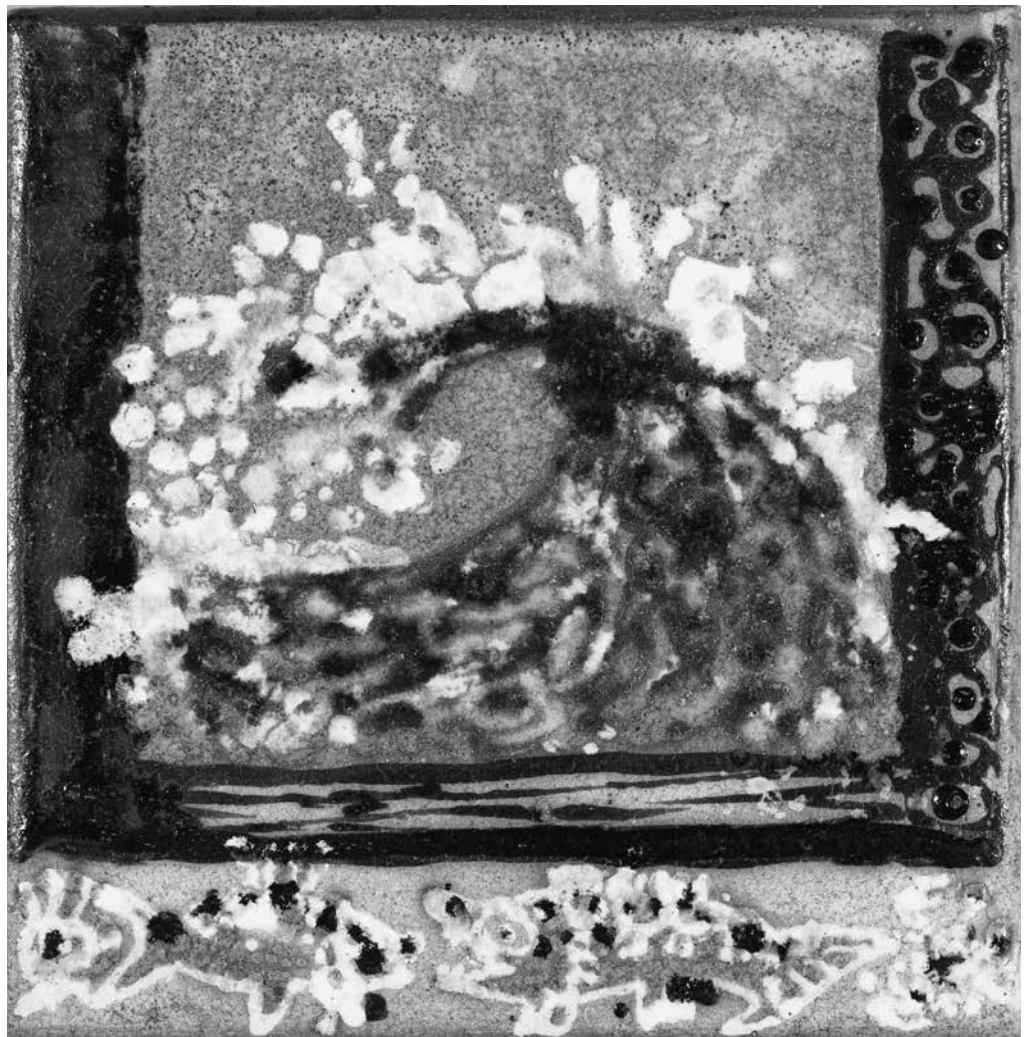


Abb. 8: Toni Heinrich, Welle, 1978, Inv.-Nr. Pl. O. 3453. Heller, stark gemageter Ton, Farbglasuren, H. 33 cm. Geschenk aus dem Kunstbestand von Renate und Dizzy Nürnberger, Nürnberg.



Abb. 9: „Zwischen mir und meinem Freund ist genau das auf was wir sitzen“, Widmung Toni Heinrichs an Dizzy Nürnberger, 1985, Inv.-Nr. VT 272. Offsetdruck nach Fotografie der keramischen Skulptur „Nashorn“ (1973). Bezeichnet in Bleistift seitlich rechts „Toni Heinrich / für Datz / TO (ligiert) 12. 85“, unten rechts „1/25“, 21 x 30 cm. Geschenk aus dem Kunstbestand von Renate und Dizzy Nürnberger, Nürnberg.

dem, was Protagonisten der internationalen Beat- und Hippie-Bewegung antrieb. Sie erteilten Ideologien die Absage, verkündeten als „Love Generation“ universelle Utopien und stellten die Individualität ins Zentrum der Betrachtung. Während sie als weltläufige Citoyens, bewusste Zeitgenossen und selbstbewusste Bürger das Recht auf offene Gesellschaftskritik für sich in Anspruch nahmen, feierten sie gleichzeitig das bunte Leben.

Die wie durch ein Fenster erblickte „Welle“ versprüht bildhaft ihren Elan vital in den Raum des Betrachters. Renate Nürnberger berichtete, dass Heinrich sich in der Entstehungszeit der Bildfliese intensiv mit den Farbholzschnitten Katsushika Hokusais (1760–1849) befasste. Durch Hokusai wurde der Begriff Manga („zwangloses Bild“) populär. Als Meister des „Bildes der fließend-vergänglichen Welt“ mit all ihren Sinnesreizen inspirierte er seit dem späteren 19. Jahrhundert viele europäische Künstler. Sein Blatt „Die große Welle vor Kanagawa“ (um 1830) geriet zu einer regelrechten Art-Nouveau-Ikone. Umgekehrt hatte ihn Westliches fasziniert. In der Zeit, in der die „große Welle“ entstand, war seine Begeisterung für den synthetischen Farbstoff Preußischblau erwacht. Auch verarbeitete Hokusai

Perspektiven europäischer Kunst und verschmolz sie mit eigener künstlerischer Tradition.

Das Motiv des Austauschs von Perspektiven behandelte Heinrich 1973 in seiner keramischen Skulptur „Nashorn“. Auf ihm sitzen zwei Schamanen und betrachten das zwischen ihnen stehende kleinere Nashorn, auf dem zwei in die Betrachtung eines Nashorns versunkene Schamanen zu sehen sind, auf dessen Rücken sich die Szene skizzenhaft angedeutet wiederholt. Sie lässt sich in unendlicher Verjüngung immer weiter denken. Heinrich ließ von einer Fotografie der Arbeit Offsetdrucke herstellen. Einen überreichte er 1985 Dizzy Nürnberger mit der Widmung, „Zwischen mir und meinem Freund ist genau das auf was wir sitzen“. Sie assoziiert das Nashorn als Verkörperung der Erde, auf der sich die Freunde gegenüber sitzen, durch deren Betrachtung sie miteinander verbunden sind, wobei sich im Austausch ihrer Betrachtungen immer neue Welten entwickeln. Ähnlich wie der in der Sammlung 20. Jahrhundert vertretene Michael Buthe (1944–1994) vergegenwärtigt Toni Heinrich die Menschen als Bewohner der ganzen Erde, auf der sie in wechselseitigem Austausch immer neue Umgebungen und Identitäten kreieren.



Abb. 10: Toni Heinrich, Schlangenhaut, um 1980, Inv.-Nr. Pl. O. 3452. Heller Ton, plastisch geformt, gepresst, Farbglasuren, H. 11,5 cm. Erwerbung aus dem Kunstbestand von Renate und Dizzy Nürnberger, Nürnberg.

Weltbürgerliche Perspektive

Heinrichs Arbeit „Schlangenhaut“ wirkt wie ein Widerschein der Aufbruchstimmung der Beat Generation, die seinen künstlerischen Weg beflügelte. Auf die abgestreifte „alte Haut“ hat er das von ihm als Chiffre verwendete Motiv „freier Frauen“ gemalt. Bei dem hochgelappten Ende der von der Schlange verlassenen Haut stellt sich die Vorstellung an den Ausgang eines Tunnels ein, dem die „freien Geister“ entschlüpfen sind.

Die Arbeit bringt in Erinnerung, dass sich Schlangen nicht nur als sinistre Menschheitsverführer durch den Mythoskosmos schlängeln. Die Griechen der Antike deuteten die Häutung der Schlangen als ein Zeichen dafür, dass sie sich unendlich oft erneuern und verjüngen können, weshalb sie ihnen Heilkräfte zusprachen. Der Leben spendende Baum im Garten der Hesperiden wurde von der Schlange Ladon bewacht. In der germanischen Mythologie umspannt die Midgardschlange die Welt, während man in Mittelamerika der Ouroboros-Schlange begegnet. Sie fasst mit den Zähnen ihr Schwanzende, wodurch sie Anfang und Ende in sich aufhebt und Unendlichkeit symbolisiert. Im Vorderen Orient verkörperte die Schlange Erleuchtung. Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) ließ all solche Bedeutungen in seinem „Mährchen“ in der Figur der schönen grünen Schlange auf-

leben. Die mit quecksilbrigem Witz verzaubernde Geschichte bringt lustvoll die bunten Bälle des Möglichen ins Rollen und mit ihnen das Motiv der Verwandlung und des Aufbruchs zu neuen Ufern ins Spiel. Sie erschien 1795 in der Zeitschrift „Die Horen“. Friedrich Schiller (1759–1805) hatte sie mit dem Ziel gegründet, wahre Humanität zu verbreiten.

Über Goethe, der sich mit Dichtungen aller Völker befasste und sehr aufmerksam die Möglichkeiten moderner Kommunikationstechniken im Blick hatte, kam 1827 das Wort „Weltliteratur“ in Umlauf. Goethes Begriff von Weltliteratur umriss den Gedanken einander fördernden Austauschs. Er bezog sich auf die Idee des Prozesses der Wechselwirkung und implizierte eine offene und damit andauernd lebendige Kommunikationskultur. Goethes in der weltbürgerlichen Denktradition der Aufklärung gründende Perspektive zielte darauf ab, Horizonte zu erweitern, Grenzen zu übersteigen und Vorurteile zu überwinden. Die damit verbundene kulturpolitische Idee beim Übergang von der alten Ständegesellschaft in die moderne bürgerliche Gesellschaft wurde für die in den 1960er-Jahren aufbrechende Generation zu einem Gebot der Stunde.

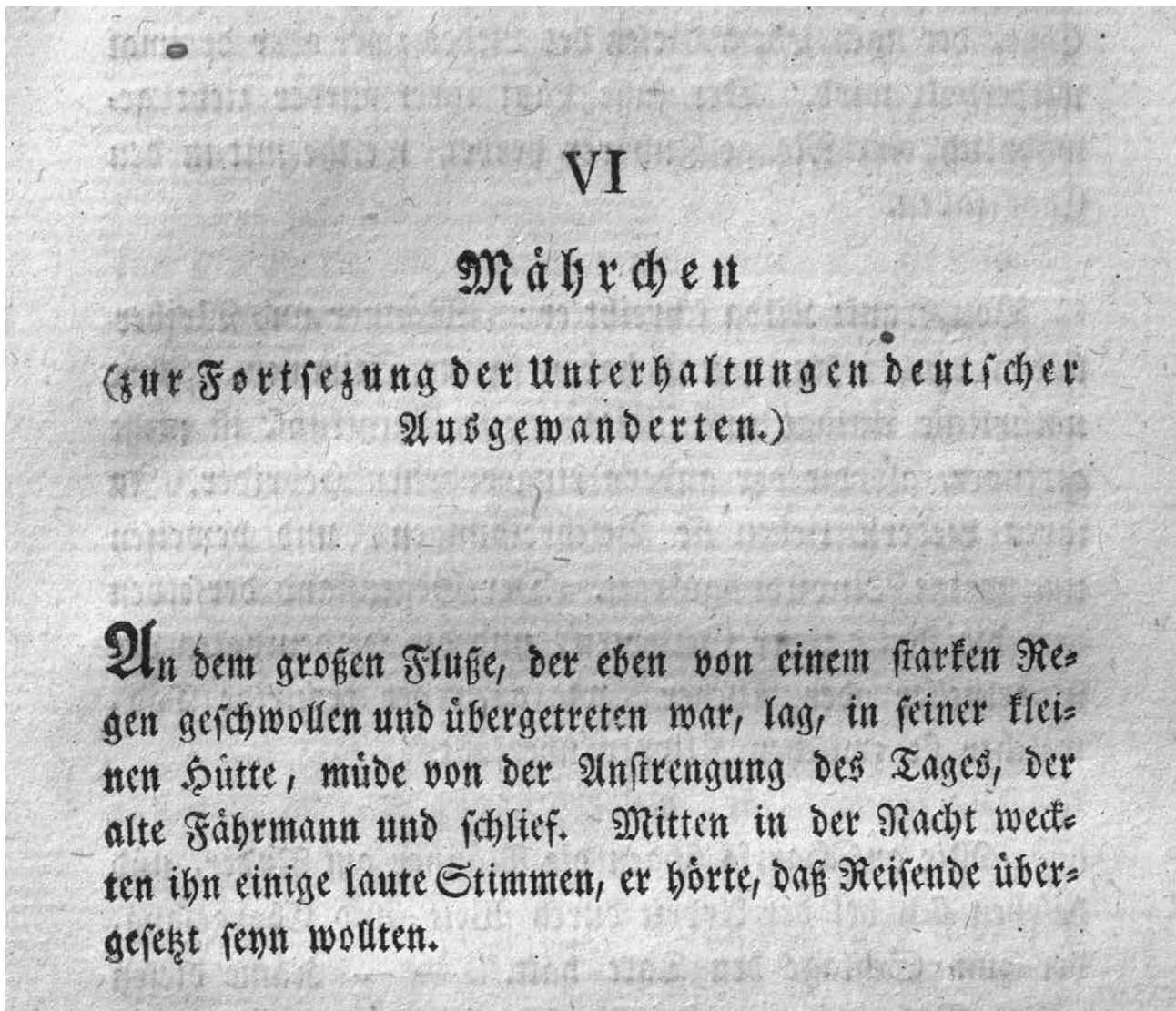


Abb. 11: Johann Wolfgang Goethe, Märchen (zur Fortsetzung der Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten.), In: Die Horen, herausgegeben von F. Schiller, Band 4, Tübingen 1795, S. 108–151, Abb. Ausschnitt S. 108, Sig. 8° L 2661 d, GNM, Bibliothek.

Literatur:

Zu Toni Heinrich vgl. Gisela Reineking von Bock: Keramik des 20. Jahrhunderts in Deutschland. München 1979, S. 25, Abb. S. 167 „Leda mit dem Schwan“, 1973. – Hans-Dieter Jünger: Aphrodites Childs. 2003. In: kairos & kaos. www.kairosundkaos.de – Günther Meinhardt: Die Geschichte des Göttinger Gänseliesels. Göttingen 1967. – Zum Motiv „Gänseliesel“ vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/G%C3%A4nseliesel> (22. 10. 2012). – Zu Dizzy Nürnberger vgl. Bilder. <http://douglasthomson.co.uk/text.php?w=t5> (5. 8. 2011). – Beat Culture and the New America 1950–1965. Ausstellungskatalog Whitney Museum of American Art, New York, hrsg. von Lisa Philips. Paris/New York 1995. – Mark Kurlansky: 1968. The year that rocked the world. New York 2003. – Daniel Spoerri: The Mythological

Travels. Something Else Press, New York 1970. – Neil MacGregor: A History of the World in 100 Objects. London 2010, S. 606–612 zu Hokusais „Welle“; S. 557–563 zu Dürers Nashorn. – Moderne Zeiten. Die Sammlung zum 20. Jahrhundert (= Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Band 3). Nürnberg 2000, S. 266–269 zu Michael Buthe, S. 19–20 zu einem „Flower Power“-Bild Ernst Ludwig Kirchners. – Zu Goethes Begriff „Weltliteratur“ vgl. Horst Günther: ‚Weltliteratur‘ bei der Lektüre des Globe konzipiert. In: Horst Günther: Versuche, europäisch zu denken. Deutschland und Frankreich. Frankfurt am Main 1990, S. 104–125. – Zu den Arbeiten Heinrichs vgl. Erwerbungsberichte in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2011 und 2012; hier weitere Objekte aus der Sammlung Mammel (2011) und weitere Arbeiten Heinrichs mit weiterführender Literatur (2012).

Inhalt IV. Quartal 2014

Für Mahlzeiten mit gekochtem Ei

von Ursula Peters Seite 2

„L. Geiger · fec.“

von Thomas Schindler Seite 5

Julschmuck – eine nationalsozialistische Alternative zum Christbaumschmuck?

von Claudia Selheim..... Seite 8

Mythologische Reisen

von Ursula Peters Seite 11

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

20. 11. 2014
bis 22. 2. 2015

**Von oben gesehen.
Die Vogelperspektive**
große Sonderausstellung

4. 12. 2014
bis 12. 4. 2015

**Die älteste Taschenuhr
der Welt?
Der Heinlein-Uhrenstreit**
Sonderausstellung

Noch bis
25. 1. 2015

Kunstwerke im Kleinformat
Deutsche Exlibris vom Ende
des 15. bis 18. Jahrhunderts
Studioausstellung

Noch bis
19. 10. 2014

Ausstellungsplakate 1882–1932
Studioausstellung

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200
E-Mail: info@gnm.de - www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann

Redaktion: Dr. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 3600 Stück

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331110.