

Dampfende Tasse

Fürstenberg-Tasse mit Dampfeisenbahn

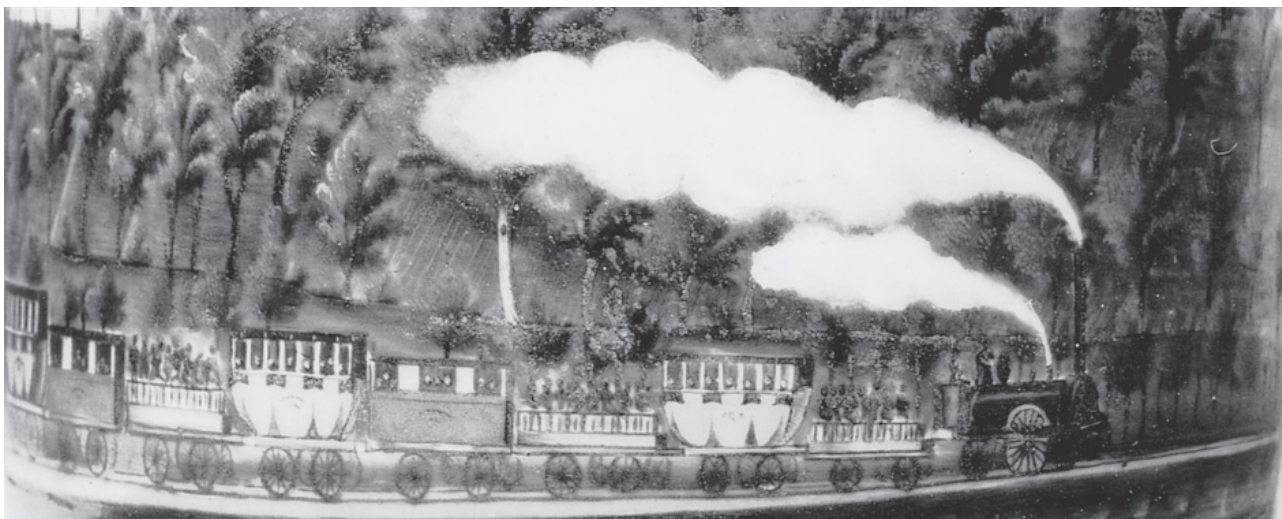


Tasse mit der Darstellung einer Dampfeisenbahn, um 1840. Porzellanmanufaktur Fürstenberg Porzellan, glasiert, teilvergoldet, polychrom bemalt. Tassenhöhe: 11 cm. Inv. Nr. HG 13180/1-2. Erworben 2005.

BLICKPUNKT JANUAR. In der Schausammlung zur Kunst und Kultur des 19. Jahrhunderts können die Besucher eine Ziertasse bewundern, die mit einem ungewöhnlichen Bildmotiv die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die in der Porzellanmanufaktur Fürstenberg gefertigte Tasse ist mit der Darstellung einer Dampfeisenbahn verziert. Eine mächtig rauchende kleine Lokomotive zieht acht unterschiedlich gestaltete Waggons hinter sich. Der üblichen Leserichtung folgend, fährt die Bahn von links nach rechts durchs Bild, vorbei an einer mit Bäumen bewachsenen Böschung. Aus dem Schlot der Lokomotive entweicht eine beachtliche Dampf Wolke, sekundiert von einer

Inhalt I. Quartal 2007

Dampfende Tasse von Roland Prügel	Seite 1
Der „Arsch mit Ohren“ von Frank Matthias Kammel	Seite 4
Chinesische Geschichten von Johannes Pommeranz	Seite 8
Touristisches Vergnügen von Ursula Peters	Seite 10
Vase mit Schlangenhenkeln von Silvia Glaser	Seite 12
Im Zeichen des Saturn: ein Selbstporträt Hannah Höchs von Roland Prügel	Seite 14
Aktuelle Ausstellungen	Seite 16



Detailansicht

kleineren Wolke, die aus einem kurzen Rohr direkt aus dem Kessel aufzusteigen scheint. Wie um die Leistung der Lokomotive zu unterstreichen, hat der anonyme Maler den Landstrich, durch den die Bahn fährt, leicht ansteigend wiedergegeben. Der mit Passagieren voll besetzte Zug ist im Begriff, diese Steigung im Gelände zu überwinden. Gut möglich, dass die unebene Topographie im Bild als Ausdruck des Respekts für die technische Leistung der Maschine zu lesen ist.

Für die Städte Nürnberg und Fürth haben Darstellungen früher Dampfeisenbahnen eine besondere Bedeutung, schließlich fand die erste Bahnfahrt im Deutschen Bund zwischen diesen Ortschaften statt. Die sechs Kilometer lange Gleisstrecke wurde von der 1833 in Nürnberg gegründeten „Königlich privaten Ludwigs-Eisenbahn“ verlegt. Am 8. Dezember 1835 fuhr die erste, „Adler“ getaufte Lokomotive mit acht angehängten Personenwagen von Nürnberg nach Fürth. Das Ereignis wurde in den damaligen deutschen Staaten mit großer Aufmerksamkeit verfolgt. Die erfolgreiche Jungfernfahrt gab das Startsignal für zahlreiche weitere Eisenbahnprojekte, die zunächst von privaten Aktiengesellschaften, doch schon bald auch von staatlicher Seite in Angriff genommen wurden. Mit rasanter Geschwindigkeit vergrößerte sich das Schienennetz im deutschsprachigen Raum und ließ die Mobilität der Bevölkerung rasant ansteigen. Rasche Fortbewegung war kein Luxus mehr, sondern ein prinzipiell für alle erschwingliches Gut.

Die wirtschaftliche Nutzung der Dampfkraft markiert den Beginn der industriellen Revolution in Europa. Nach anfänglichen Versuchen gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden zu Beginn des 19. Jahrhunderts die ersten Dampfmaschinen und -lokomotiven in England gebaut. Letztere fanden Verwendung in der Bergbauindustrie, wo sie für den Kohletransport eingesetzt wurden. Doch schon bald erkannte man die Bedeutung dieser Maschinen für die Personenbeförderung. Die erste, auch für den Transport von Fahrgästen konzipierte Strecke wurde 1825 zwischen Stockton und Darlington eröffnet. Mit dem 1830 beendeten Ausbau der Strecke Manchester-Liver-

pool kam der Durchbruch für das neue, die Mobilität revolutionierende Transportmittel.

Dieser Entstehungsgeschichte der Dampflokomotive ist es zu verdanken, dass die ersten in den deutschen Ländern verkehrenden Modelle aus England stammten. So war der „Adler“ der Ludwigsbahn eine leicht veränderte Version der „Patentee“-Lokomotive, die von der Firma „Robert Stephenson & Co.“ in Newcastle entwickelt worden war. Die Gesellschafter der Ludwigsbahn bestellten die Lokomotive beim Hersteller; dieser lieferte sie in Einzelteile zerlegt nach Nürnberg, wo sie von einem englischen Mechaniker wieder zusammengesetzt wurde. Bald danach sollten auch deutsche Maschinenbauer das nötige Wissen erwerben, um selbst Dampflokomotiven bauen zu können.

Die auf einem vergoldeten, leicht eingezogenen Ringfuß ruhende Tasse hat eine fast zylindrische Wandung; die mit Golddekor überzogene Lippe krägt hingegen recht weit aus. Vergoldet ist auch der weit über den Lippenrand gezogene Volutenhenkel mit Palmettenansatz. Die Form der Tasse wie auch ihre künstlerische Gestaltung – die fast die gesamte Tassenwand bedeckende Malfläche, auf der noch das kleinste Detail der an Einzelheiten reichen Darstellung ausgeführt wurde – ist charakteristisch für die Zeit des Biedermeier. Nicht zuletzt kann auch das Motiv des Bildes zur Datierung hinzugezogen werden: Die Bauweise der Dampflokomotive und die noch stark am Kutschenbau orientierten Waggonformen deuten auf eine Entstehung gegen Ende der 1830er- bzw. zu Beginn der 1840er-Jahre. Für diesen zeitlichen Rahmen spricht auch der Markenstempel auf Tasse und Untertasse.

Aufwendig bemalte Einzeltassen waren schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts beliebte Geschenkobjekte. Sie dienten weniger dem alltäglichen Gebrauch, vielmehr wurden sie gesammelt und in Vitrinen zur Schau gestellt. Neben Blumendarstellungen, Porträts und Allegorien trugen die Porzellanmaler auch Landschaften oder Stadtansichten mit markanten

Gebäuden, Sehenswürdigkeiten und besonderen Ereignissen auf. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob die auf der Tasse dargestellte Eisenbahn unter Umständen eine ganz bestimmte Zugfahrt festhalten sollte. Es ist bekannt, dass bemalte Tassen anlässlich der Eröffnung der Ludwigsbahn hergestellt wurden. Könnte es sich also bei der Tasse um eine Souvenirstück an die erste deutsche Eisenbahn handeln?

In der Tat erinnert die dargestellte Lokomotive an den in Nürnberg hoch verehrten „Adler“ der Ludwigsbahn. Wie dieser verfügt die gemalte Lokomotive über ein dreiachsiges Räderwerk; ihre Form und die grüne Bemalung des Kessels stimmen ebenfalls mit der Nürnberger Dampflok überein. Gleichwohl war der „Adler“ nicht ausschließlich auf der Strecke Nürnberg–Fürth unterwegs. Lokomotiven jener Bauart verkehrten in den ersten Jahren der Bahnfahrt auf nahezu allen Strecken in Deutschland. Der Nürnberger „Adler“ war noch 1857 im Einsatz, andernorts verkehrte die Lokomotive bis in die 1870er-Jahre.

Die Gestaltung der Personenwagen auf der Tasse weicht hingegen von der ersten deutschen Dampfbahn erheblich ab. Deren Bauweise ist aus zeitgenössischen Berichten und aus Reproduktionen bekannt. Auch die Graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums bewahrt zahlreiche Arbeiten, auf denen die Ludwigsbahn dargestellt ist. 1877 erwarb das Museum gar einen Wagen aus der Garnitur dieses Zuges; heute befindet sich dieser im DB Museum Nürnberg. Die Waggons der Ludwigsbahn waren in drei Klassen unterteilt: Die erste Klasse ähnelte von außen den damaligen Postkutschen mit gepolsterten Sitzen und verglasten Fenstern. Der zweiten Klasse fehlte der Komfort der Polsterung; sie war mit einfachen Holzbänken ausgestattet, während die Fahrgäste der dritten Klasse in Waggons ohne Verdeck saßen. Zwar stellen auch die Personenwagen auf der Tasse drei unterschiedliche Beförderungsklassen dar (der letzte, in Blau gehaltene Waggon könnte ein Postwagen sein), mit dem Aussehen der ersten deutschen Dampfbahn haben sie aber kaum etwas gemein. Die in Gelb-Schwarz gehaltenen Waggons der ersten Klasse kommen den „carriages“ der Manchester-Liverpool-Eisenbahn recht nahe.

Sollte es sich also um ein Erinnerungsbild an die Eröffnung einer Eisenbahnstrecke handeln, so bestimmt nicht von der Ludwigsbahn. Vielmehr müsste diese Strecke in der geographischen Nähe von Fürstenberg, dem Entstehungsort der Tasse, zu suchen sein. Hier käme die „Herzoglich Braunschweigische Staatseisenbahn“ in Frage. Diese trat ab 1838 zwischen Braunschweig und Wolfenbüttel ihren Dienst an. Auf jener Strecke galt es auch, eine nicht unerhebliche Steigung zwischen Vienenburg und Harzburg zu überwinden. Die Braunschweigische Staatsbahn konnte in ihrer Ausstattung allerdings keinen „Adler“ vorweisen; ihre ersten Lokomotiven waren englische Fabrikate der Marke „Advance“ und „Swift“, die von der Liverpooler Firma „Forester & Co.“ hergestellt wurden. Über deren Aussehen sowie über die Gestalt der Waggons ist so gut wie nichts bekannt.

Gut möglich ist aber auch, dass die Tasse kein Souvenirstück war und somit auch keine bestimmte Dampfbahn wiedergibt, sondern eine imaginäre Bahn, zu der sich der Porzellanmaler von Illustrationen und Grafiken inspirieren ließ. Für eine freie Wiedergabe des Bahnmotivs sprechen auch gewisse technische Details, wie etwa das Fehlen des Tenders, der für eine mit Kohle beheizte Lokomotive unerlässlich ist.

► ROLAND PRÜGEL



Ansicht der Nürnberger-Fürther Eisenbahn, 1835. Verlag Friedrich Campe, Nürnberg. Kupferstich und Radierung, handkoloriert, 20,7 x 31,4 cm (Darstellung). Inv. Nr. HB 1348a. Alter Bestand.

Der „Arsch mit Ohren“

Sinnbild und Bedeutungswandel

BLICKPUNKT FEBRUAR. Als Geschenk einer Gönnerin, die ungenannt bleiben möchte, gelangte kürzlich eine kleine Plastik in den Bestand des Museums, die ein ebenso geläufiges wie außergewöhnliches, kurioses wie despektierliches Motiv repräsentiert. Es ist als der „Arsch mit Ohren“ bekannt: Einem nahezu allein aus einem prallen Gesäß bestehenden Torso entsprossen in der Hüftregion zwei übergroß dimensionierte Ohren. Der in Kleinserie hergestellte Gipsabguss trägt eine silberfarbene Monochromie und wurde als Werbegabe der Nürnberger Stuckateurfirma „Falcken Stuck GmbH“ verteilt.

Ohne Zweifel wohnt dem Objekt, das menschliches Hinterteil und naturgemäß am Haupt angesiedelte Organe sinnwidrig miteinander verbindet, eine groteske Humorigkeit inne. Es visualisiert einen heute gängigen Ausdruck, der weit über den Gossen-Slang hinaus zum Vokabular der Jugend- und Alltagssprache geworden ist. Wiewohl hinsichtlich seiner Genesis noch Klärungsbedarf besteht, liegt es nahe, seine Grundlagen in der Volksdichtung zu suchen. Dort ist mit der Identifizierung von Gesäß und Gesicht ein Höchstmaß an Lächerlichkeit gemeint, das einem Menschen zuteil werden kann. Wenn, wie zum Beispiel aus frühneuzeitlichen Schwänken bekannt, ein

Lehrling „den Arsch zum Fenster hinaushängt“ und die Passanten auf die ungewöhnliche Demonstration mit dem Gruß „Guten Tag, Meister!“ reagieren, wird die körperliche Gestalt des vermeintlich Begrüßten gleichermaßen charakterisiert wie verspottet.

In vergleichbarer Weise ist der „Arsch mit Ohren“ also zunächst eine formale Kennzeichnung mit negativer Konnotation, schließlich gehört die Wendung neben „Platte“ oder „Kahlschlag“ bis heute auch zu jenen Beleidigungen, die Männern mit Haarwuchsproblemen zuteil werden. In diesem Sinn definierte der Volkskundler Lutz Röhrich den Begriff in seinem „Großen Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten“ als populäre Umschreibung für ein hässliches, nichtssagendes Gesicht, daneben als bildhaften Ausdruck personifizierter Dummheit.

Bildfindung

Darüber hinaus kann die Bezeichnung im tieferen Sinne dem Charakter des auf solche Weise Verhöhnnten gelten. Auch im

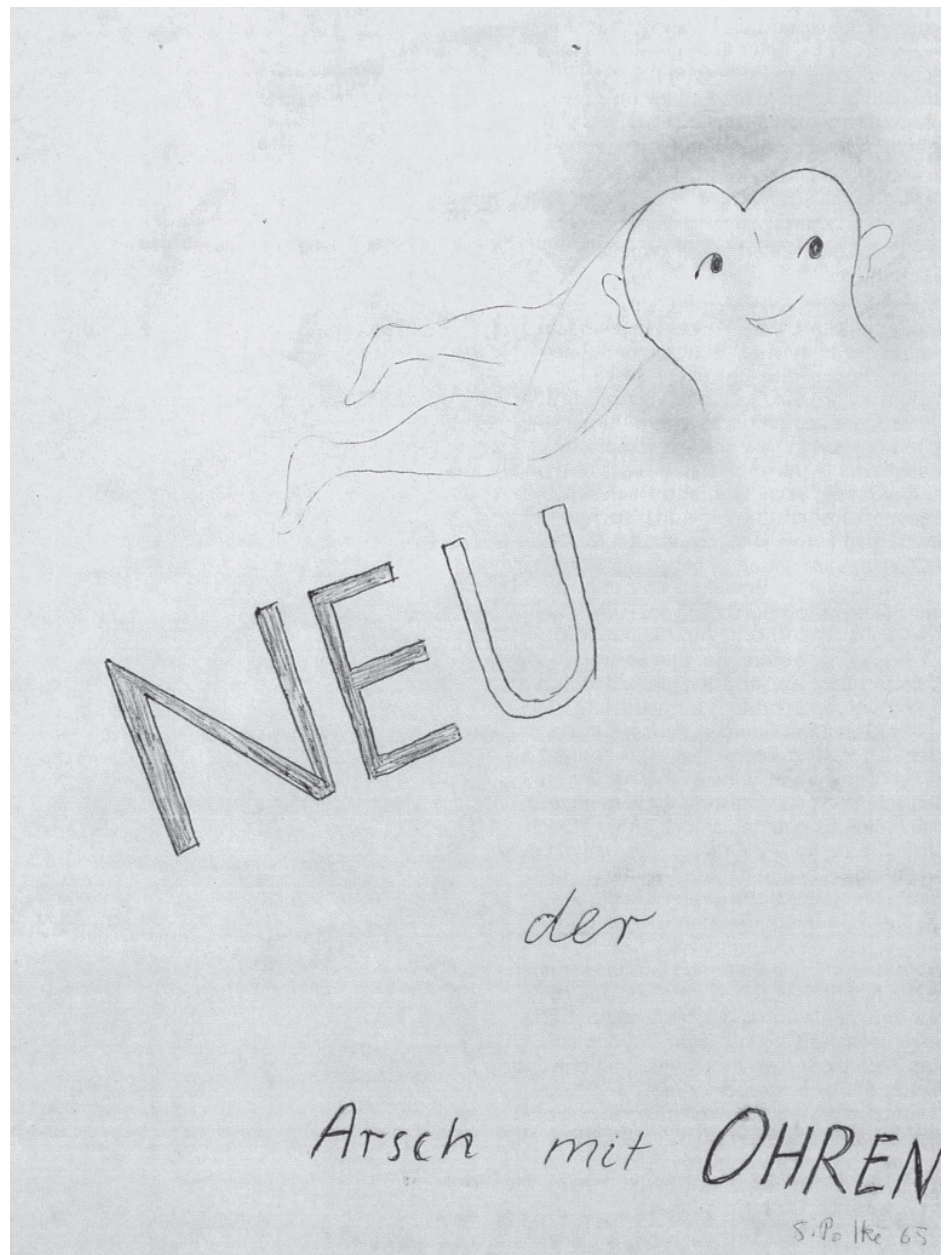


„Arsch mit Ohren“. Nürnberg, Falcken Stuck GmbH, 2005. Gipsabguss, silberfarben monochromiert, Höhe 8,1 cm. Inv. Nr. Pl.K. 1717

Englischen ist der „ars with ears“ ein umgangssprachlich derbes Schimpfwort für einen widerlichen Menschen. Zumindest ist diese Bedeutung der Floskel seit den 1960er-Jahren geläufig. In vielfältigen Zusammenhängen diente sie den Aktivist*innen der 68er-Bewegung zur Bezeichnung von Vertretern des politischen und wirtschaftlichen Establishments. Mit der verunglimpfenden Wendung wurde nicht auf das Aussehen und weniger auf die Intelligenz des so Bezeichneten angespielt. Vielmehr galt die Metapher Charakter, sozialer Einstellung und gesellschaftlicher Position.

Beinahe folgerichtig entwickelte der Frankfurter Zeichner und Cartoonist F. K. Waechter (1937–2005), einer der renommiertesten Mitarbeiter der seit 1962 mit Unterbrechung erscheinenden deutschen Satirezeitschrift „Pardon“, für das Blatt, das zeitweise Inbegriff und Sprachrohr der deutschen 68er-Bewegung war, den „Arsch mit Ohren“ als freches Logo. Fortan galt er als Markenzeichen der 68er-Bewegung. Zu den frühen Bildfindungen darf außerdem eine 1965 datierte Zeichnung des Düsseldorfer Malers Sigmar Polke (geb. 1941) gezählt werden. Mit Kugelschreiber und Bleistift kritzelte der Künstler ein antlitztragendes Gesäß mit Ohren samt scheinbar im Raum schwebenden Beinen auf ein 29,5 x 21 cm großes Blatt chamoisfarbenen Maschinenpapiers und bedachte sein Werk mit dem bildfeldbestimmenden Titel „Neu der Arsch mit Ohren“. Bei der Versteigerung im Kölner Auktionshaus Lempertz erhielt es im Sommer 2004 den Zuschlag bei 13 500 €. Auch wenn die tief schürfende kunstwissenschaftliche Interpretation dieser Arbeit bislang noch aussteht, darf davon ausgegangen werden, dass das Capriccio auf die Floskel Bezug nimmt, die damals offenbar als neues Element der Gruppensprache erlebt wurde und subversiven, zumindest satirischen Charakter besaß.

Als eine Studentenzeitschrift der Pädagogischen Hochschule in Berlin (West) 1978 eine Karikatur publizierte, die den verfremdeten und als „Arsch mit Ohren“ bezeichneten Bundes-



„Neu der Arsch mit Ohren.“ Sigmar Polke, 1965. Zeichnung. Privatbesitz.

adler wiedergab, war nichts anderes als Ablehnung des von diesem heraldischen Symbol repräsentierten Staatswesens gemeint. Folgerichtig leitete die Berliner Staatsanwaltschaft Ermittlungen gegen 300 Personen ein, die jedoch am 26. Juni des Folgejahres eingestellt werden mussten, da sie ohne nennenswerten Erfolg geblieben waren.

Eine heftige Reaktion, die mit der Visualisierung der Wendung im Zusammenhang steht, ist von dem österreichischen Komponisten und Jazzmusiker Werner Pirchner (1940–2001) überliefert. Als ihm ein Wiener Kritiker nach einem Konzert nämlich empfohlen hatte, sich mehr mit der Harmonielehre zu befassen, sandte ihm der aufgebrachte Künstler eine Zeichnung mit der bewussten Darstellung, deren Ohren durchgestrichen



Kerze „Arsch mit Ohren“. Einzinger Festartikel GmbH, um 2000. Stearin, H. 13 cm. Privatbesitz.

waren. Hier zielte das Motiv unter anderem auf die Intelligenz des Adressaten. Auf jeden Fall wurde diese von der Durchstreichung unmissverständlich spezifiziert, da dem Rezensenten damit jegliche akustische Aufnahmefähigkeit und folglich entsprechende Beurteilung abgesprochen ist. Der Floskel also eignet hier ebenfalls negative Konnotation, und sie zielte auf Verunglimpfung. An Schärfe dieserart wertender Bedeutung vergleichbar ist die gleichnamige, 1987 entstandene Fotoarbeit Jürgen Klaukes (geb. 1943), die sich seit 1996 als Dauerleihgabe der Kölner Sammlung Garnatz in der Städtischen Galerie Karlsruhe befindet.

Abschwächungen

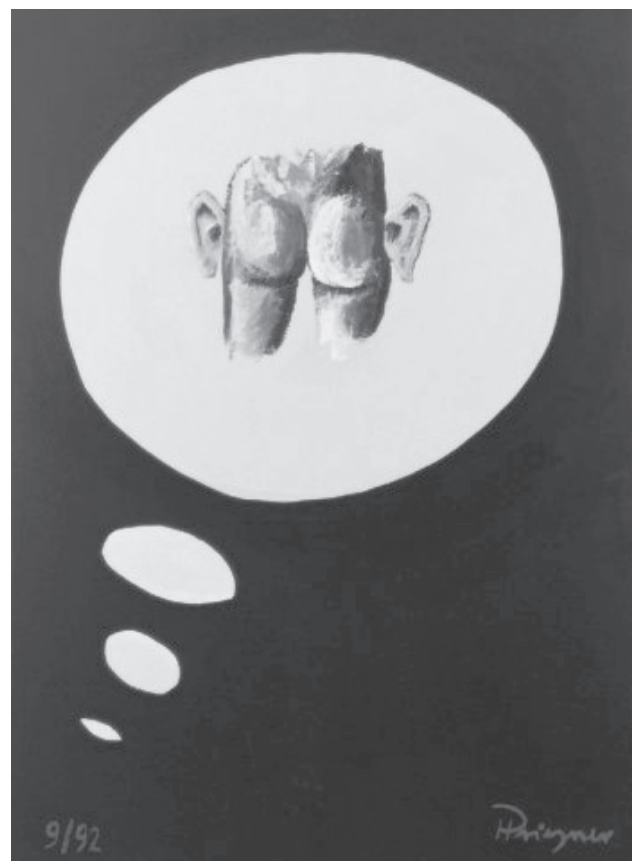
Der aus Andernach stammende Deutsch-Amerikaner Charles Bukowski (1920–1994) betitelte eines seiner deftigen „Altermann-Gedichte“ mit der Redensart und subsummierte darunter offenherzig und unmissverständlich alle Erscheinungen und Einschränkungen des zunehmenden Alters, insbesondere der schwindenden sexuellen Potenz. Unter der Metapher fasste er somit die davon abgeleitete Sinnlosigkeit eines solchen Lebens und die vermeintliche Lächerlichkeit des Greises zusammen.

Eine vergleichbare Charakterisierung als lächerliches Objekt wohnt auch der Benennung eines Kunstwerkes inne: Wenn die Stahlskulptur „Guernica“ von Norbert Tress, die 2001 vor dem Bundesfinanzhof in München aufgestellt wurde, im Hausjargon der Behördenbeamten als „Der große Lauschangriff“ oder als der „Arsch mit Ohren“ betitelt wird, ist damit weniger eine formale Aussage getroffen. Vielmehr transportiert die Wendung hier die Einschätzung der Arbeit als eines unschönen, sinnlosen, nicht verständlichen Dinges und damit dessen Ablehnung.

Salopp und witzig erscheint der „Arsch mit Ohren“ dagegen in dem unter der Regie von Tobi Baumann 2003/2004 gedreh-

ten Film „Der Wixxer“. In dieser Parodie auf die populären deutschen Verfilmungen der Edgar-Wallace-Krimis ist Michal Gulyás in der entsprechend bezeichneten Rolle zu sehen. Die Figur, deren Hals anstelle des Hauptes das benannte Körperteil trägt, gehört gemeinsam mit und in Anlehnung an jene Decknamen wie „Der Frosch mit der Maske“ oder „Der Schwarze Abt“ zu den als „The National Syndicat of Notorious Criminals“ betitelten Vereinigung der Repräsentanten der Londoner Unterwelt. Als Erscheinung eines kriminellen Widerlings ist die Charakterisierung der wiewohl humorvoll gestalteten Kunstfigur dennoch negativ, so dass die ursprüngliche Intention zwar tradiert, jedoch satirisch gebrochen erscheint. Der „Arsch mit Ohren“ wird dadurch aber nicht zuletzt auch von der widerlichen zur bemitleidenswerten Figur gewandelt. Ähnlich verhält es sich mit der Gestalt, die die Puhdys, das einst zu den erfolgreichsten Bands der DDR-Popmusik zählende Ensemble, 1997 mit ihrem Lied „Du kleiner Arsch mit Ohren“ besangen.

Zur Auszeichnung wird der Topos gar im Koblenzer Förderverein „Kultur im Café Hahn“, der seit 2005 auf dem jährlich stattfindenden, der Kleinkunst gewidmeten Internationalen Gaukler- und Kleinkunstfestival den Nachwuchs- und Förderpreis „Goldener Arsch mit Ohren“ verleiht. 2005 wurde er dem Moderator Kay Ray zuteil. Im Folgejahr ging er an die Ulk-Band „The Pops“. Ganz offensichtlich bezeichnet der „Arsch



Arsch mit Ohren. Hartmut Priesner, 1992. Acryl auf Leinwand, 72 cm x 50 cm. Besitz des Künstlers.

mit Ohren“ hier jene, die sich bewusst, und um andere zu unterhalten, zum Trottel machen.

Entkräftungen

Selbst bei abgeschwächtem Begriffsinhalt schiene ein Werbegeschenk jedoch mehr als bedenklich. Allerdings gilt es zur Kenntnis zu nehmen, dass der Begriff inzwischen längst auch mit einer populären Objektkultur verbunden ist, der Verhöhnung und Spott im engeren Sinne abgeht. So kann man heute Kerzen und Spardosen aus Kunstharzgemisch in jener Form erwerben, die die Einzinger Festartikel GmbH herstellt und die wohl Verwendung als Scherzartikel finden. 2005 entwickelte die Bonner Süßwarenfirma Haribo unter dem Namen „A ... mit Ohren“ ein Konfekt, das auf der Internetseite des Herstellers als „amüsanter Schaumzuckerhintern mit lustig-bunten Fruchtgummihören in den Farben rot, grün, orange“ angepriesen wurde. Eigentlich sollte es nur zur Karnevalszeit vertrieben werden. Allerdings war die Nachfrage so groß, dass man die Produktion einfach über den Aschermittwoch hinaus weiterlaufen ließ. Im September 2006 musste der Onlineshop „sweet.de“ seinen Kunden trotz alledem mitteilen, dass der Bestseller mit dem „recht eindeutig zweideutigen Titel“ nun definitiv ausverkauft sei und man weitere Bestellungen bedauerlicherweise erst in der nächsten Saison bedienen könne.

Schon 1992 hatte der Nürnberger Künstler Hartmut Priesner (geb. 1965) das Motiv in einem Gemälde verewigt. Auch etwa 10 cm hohe Porzellanfigürchen aus der thüringischen Manufaktur Sitzendorf sind offenbar für den Wohnraumschmuck konzipiert; ebenso handbemalte Keramikfiguren, die Udo Fronapfel in Hünfeld herstellt. Daneben produziert die Schnaittenbacher Firma Enderer die besagte Form ebenfalls aus gebranntem Ton. Der Onlineshop Marinello vertrieb 2003 ein entsprechendes, 24 cm hohes Multiple aus Steinguss. Das 15 Kilogramm schwere Objekt sei, so die entsprechende Offerte, „ideal für Gärten“, da es Frostbeständigkeit besitze. Auch ein Kettenanhänger in 585er Gold war über längere Zeit im Internethandel erhältlich. Im Jahr 2000 schuf der Augsburger Grafiker Rainer Hercks (geb. 1951) eine kleinformatige, nur 9x12 cm große Bronzeplastik, die unter dem Titel „Stehendes Ärschle mit Ohren“ eine Auflage von 249 Stück erlebte und vergriffen ist. Sie wird von unserem Gipsabguss repliziert.



„Stehendes Ärschle mit Ohren.“ Rainer Hercks, 2000. Bronze-guss. Privatbesitz.

Die angeführten Beispiele belegen, dass Floskel und Motiv ihre schmähende und subversive Bedeutung innerhalb von kaum zwei Generationen auf merkwürdige Weise eingebüßt haben. Parallel zu der nach wie vor aktuellen Verwendung als Schimpfwort tritt die Wendung in anderem Kontext gleichsam mit einer gezähmten Aussage auf. Sie ist zum gegenständlichen Gag entschärft, zum „conservation piece“ umgewertet worden. Als Zeugnis der zeitgenössischen Sample-Kultur, die die absolute Verfügbarkeit und Kombinierbarkeit aller Symbole einschließt, sind die besprochenen Stücke wie der jüngst erworbene Gipsabguss nicht zuletzt Ausdruck der Entwertung und Umwertung unserer tradierten Zeichenwelt. Welche „Botschaft der Dinge“ solch ein Objekt wie unser kleiner Abguss darüber hinaus konkret vermittelt, müsste eine Feldforschungsstudie zutage bringen, die in deutschen Wohnzimmern zu ermitteln hätte. Deren Spannungs- und Überraschungsreichtum wäre sicher von seltener Art.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Chinesische Geschichten

BLICKPUNKT MÄRZ. Das Germanische Nationalmuseum veröffentlicht als ersten Band einer neuen originalgrafischen Reihe das Künstlerbuch „China - Episoden aus der Geschichte“ mit Texten und Linolschnitten von Johannes Grützke und Christoph Haupt (Abb. 1). Es steht im März 2007 im Blickpunkt des Germanischen Nationalmuseums.

Diese Neuerscheinung kommt nicht von ungefähr. Denn die Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums besitzt mit rund 1500 Werken nicht nur eine der größten und facettenreichsten öffentlichen Sammlungen deutscher Pressendrucke, sie bekam auch im Jahr 2003 die Druckwerkstatt des bekannten Hamburger Buchkünstlers Otto Rohse geschenkt. Zusammen mit der herausragenden Sammlung ist die neue Werkstatt für Druckkunst in Franken einzigartig. Sie soll zu einem Zentrum für künstlerischen Pressendruck und zu einer lebendigen Begegnungsstätte von Öffentlichkeit und Künstlern werden.

Dem Germanischen Nationalmuseum ist mittels dieser Edition daran gelegen, einen Beitrag zur Aufrechterhaltung des jahrhundertalten Dialogs zwischen Autor und Illustrator zu leisten. Denn blickt man auf Westdeutschland, ist festzustellen, daß das illustrierte Buch bereits seit den 1960er-Jahren als Anachronismus empfunden wurde, den es auf dem Ladentisch nicht mehr zu kaufen gab. Im Gegensatz zu anderen Medien fand man im Buch zwar die tiefere Unterhaltung, den echten

Ernst, die seelennährende Stabilität, aber dazu genügten offenbar reine Textausgaben. Der Geist der Zeit war und ist gegen illustrierte Bücher. Sie wurden verdrängt von unmittelbaren Ausdrucksmitteln des öffentlichen Lebens wie Illustrierten, Fernsehen oder Internet. Die Teilnahme an den lauten Ereignissen des Tages, getragen von einer wahren Bilderflut, hat längst das Interesse an den oftmals leisen Wahrheiten und Kräften verdrängt, die im Dialog von Autor und Illustrator auf uns wirken.

Für das erste Vorhaben dieser Art konnten der Berliner Maler Johannes Grützke und der Nürnberger Künstler Christoph Haupt gewonnen werden, die unter anderem bei der 1998 gegründeten Kaffeehaus-Zeitung „Der Prager. Eine populäre Zeitschrift für gute Leser“ zusammenarbeiteten. Am Anfang des Buchprojekts „China - Episoden aus der Geschichte“ stand das Wort. In Form von Briefen und Geschichten aus der Geschichte des Kaiserreichs und der Volksrepublik China beackern die schriftstellerischen Künstler das Schwemmland des kulturellen Erbes des Reichs der Mitte. Sie greifen soziale Themen auf, setzen sich mit dem Leben der einfachen Leute in Stadt und Land auseinander und geben bisweilen amüsante Einblicke auf ihre Sicht chinesischer Lebensweisheit. Längst ist die südchinesische Stadt Shenzhen, nur einen Fluß breit von Hongkong entfernt, Christoph Haupt zur zweiten Heimat geworden, und er berichtet in seinen Beiträgen durchaus authentisch von der Bedeutung der Chinesischen Mauer, von

Teehäusern und von Begegnungen, die ihm in der Provinz Yunnan wiederfahren. Gedanken zum Wachstumsmarkt China sowie Merkwürdigkeiten, Eitelkeiten und Traditionen aus dem Reich der Mitte - witzig und hinter-sinnig erzählt - runden ein Buch ab, das eines durchgehenden Handlungsstrangs entbehrt, aber reich an Absurditäten und Überraschungen ist.

Seinen besonderen Reiz erfährt dieses großformatige Künstlerbuch jedoch durch die in den Text integrierten Originalgrafiken. Zwanzig Linolschnitte, über die häufig mehrere Tonplatten gedruckt wurden, bestechen durch



Tafel 9
„Wo sind meine Hüte?“
„Mach' die keine Sorgen, deine Hüte wirst du in den Turnschuhen finden.“
„Balt' die Klappe!“

Zhou En-lai, in Östtingen als ein Student, verfertigt sein Deutsch bei seiner Freundin Delga.

Delga: Sprich' mich, mein Zhou:
Der Profunfß von Dautensberg
Bumfumbet dem Geoztravers
Die tiefen große Duffenbrille
Nis Trofß auf Richard's Dafenrille.

Delga: Sprich' mir nach, mein Zhou:
Love nicht sehr rote Rosen
Aber Lette nicht recht rauh.
Richard, Richard, die verlesen
Unter Wählern eine Frau.

Delga ist Sinologin in Östtingen, 1,52 m hoch, und versteht etwas Chinesisch.

Delga: Sprich' mir nach, mein Zhou:
Untere reise deutliche Sprünge
Iß in China Ehrenfische.
Treff' ich eine Chinesin.
Auf' ich freihlich: Mir vertrau:

Delga: Sprich', mein Zhou:
Der große Sprung nach vorne
Kalt' seinen Dureß am Beere.
Der kleine Sprung nach hinten
Besißt die Schrifß durch Zinten.

Delga: Nun, Zhou, sprich: Was mir nach:
Dah' wir mit Pfeffer und Oshel offen
Werd' in China leicht wegaffen.
Barne Dahrung an den Fingern
Knabbert Zhou an träben Dingen.

Delga: Nimm mich mit, Zhou, nach China,
für Östtingen bin ich zu klein.
Oder dich' Du, Zhou, in Östtingen,
dann wirst Du ein Östtinger sein.

Delga: Zhou, du wirst ein Mandarin,
wenn ich einmüßig bin.
Bin ich einmal dreißig Jahre,
häß' ich meine geanen Haut.
Wenn ich einmüßig bin,
machst du mich zur Kaiserin.
Nis Zhou.

Delga: Herr Zhou, Herr Zhou,
Chinamann bist Du:
Chinamädchen bist ich nicht,
Chinatradete wasst und bricht.

Aussage und Farbigkeit. Die soziale, antimilitaristische und menschliche Tendenz dieser Arbeiten läßt den Betrachter zum Nachdenken ein (Abb. 2). So stehen die „Teehausmädchen“ der Grafik Christoph Haupts ganz offenbar in einem LehrerIn-SchülerIn-Verhältnis. Welche der Frauen aber Lehrerin und welche Schülerin ist, bleibt offen. Das Thema dieses Linolschnitts, das ein Ölbild desselben Künstlers aus dem Jahr 2005 vorbereitet, ist zwar der Teezeremonie entlehnt, überzeichnet und karikiert sie jedoch zugleich. Denn die zur Teezubereitung notwendigen Handlungen werden vom Meister zwar lange geübt, aber das hier zelebrierte „Einschenken mit geschlossenen Augen“ gehört nicht dazu. Auch meint die eigentliche Teekunst anderes: Ihr Ziel ist es, mittels verfeinerten und perfektionierten äußeren Handlungen der Zeremonie, zu einer inneren Vervollkommnung zu gelangen. Ähnlich mehrdeutig ist die den „Teehausmädchen“ folgende Grafik von Johannes Grützke, die von der Konferenz zwecks „Verallgemeinerung des Wohlstands in heiterer Gleichmäßigkeit“ der „Gesellschaft der Freunde“ erzählt. Und zwar mit Witz, da Ähnlichkeiten zu Gegenständen assoziiert werden, die ansonsten sehr unabhängig und durchaus verschieden voneinander sind. Der Linolschnitt, der weniger an eine Zusammenkunft von Freunden als an eine Sitzung eines Politbüros denken läßt, zeigt unter dem Tisch einen Teekessel, der einer Bombe verdächtig ähnelt. Und wie schon der Tisch die Teilnehmer zu spalten scheint, droht die Bombe die Tagung vollends zu sprengen.



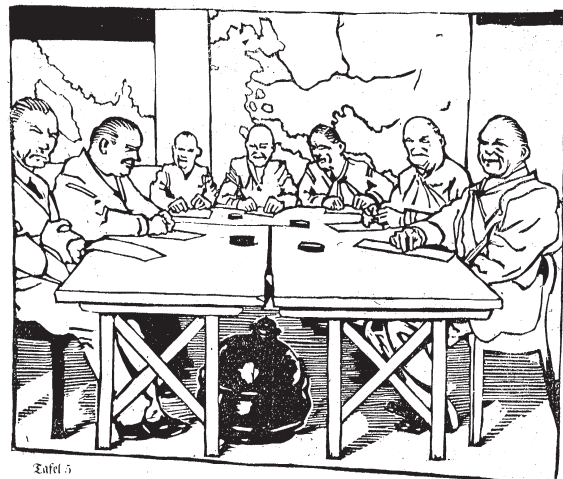
Tafel 4
Beim Tee-Einschenken ist das Wegschauen von entscheidender Bedeutung. Das ist klar. Aber wohin soll sie schauen? Wir schlagen vor, einen Punkt X oben links auszumachen, der den Blick aufnehmen und angemessen pflegen sollte.

Auch wenn es den Künstlern nicht darum ging, einen Pressendruck zu schaffen, so genügt dieses Buch durchaus bibliophilen Ansprüchen. Der Text wurde aufwendig im Handsatz aus der 14-Punkt-Leibniz-Fraktur gesetzt. Der von den Künstlern gestaltete große Quartband ist mit unbedrucktem Vorsatz, Fadenheftung und Schuber ausgestattet. Die 20 großformatigen, farbintensiven Linolschnitte wurden wie der Text auf einer Magdeburger Gally-Pressen mit Handanlage im Buchdruckverfahren wie zu Johannes Gutenbergs Zeiten auf Büttenpapier „Alt Burgund“ von der Firma Römerturm gedruckt und drucktechnisch eingepaßt. Die Gesamtauflage beträgt nicht mehr als 130 Exemplare, von denen 30 römisch nummerierte Bücher nicht für den Handel bestimmt sind. Das Beste zum Schluss: Sie können das Künstlerbuch kaufen. Der Subskriptionspreis – identisch mit dem Selbstkostenpreis – liegt bei 250 €. Ab dem 1. Juli 2007 wird das Buch 290 € kosten.

► JOHANNES POMMERANZ

Bestellungen richten Sie bitte an:

Dr. Johannes Pommeranz
Germanisches Nationalmuseum
Am Kornmarkt 1
90402 Nürnberg



Tafel 5
Da sagt einer: Da glückt doch was! Und alle fangen an, lachend zu sagen (so daß die Konferenz ein Erfolg wurde). War das ein Gefächter?

In Peking schickt der Teetrinker Yang Dingnan seinen treuen Diener an den Fluß Jangtsefiana, damit der dort Teewasser schöpft und mitbringt. Er beschrieb ihm genau die Stelle, an der er das Wasser schöpfen soll. Der Mann wandert die 2800 fm und findet die Stelle, aus der er im Jangtse das Teewasser schöpft. Wieder zu Hause, hat das mitgebrachte Teewasser überhaupt keinen Erfolg. Der Diener, befragt, wo er das Wasser entnommen habe, muß ihm erfahren, daß er es aus der Strommitte hätte nehmen müssen, statt vom Uferand. Er wurde für sein Versehen geköpft.

Nein, er wurde noch einmal geschickt, aus dem Jangtse Wasser zu holen, diesmal an der richtigen Stelle. Er ging auch erneut los, fand die Stelle wieder und schöpfte diesmal aus der Mitte des Stroms. Als er wieder am Ufer war, wartete er nicht auf das Trocknen seiner Kleider, sondern sammelte Hölzchen und trockene Gräser, entfachte ein Feuerchen, nahm aus seinem Beutel Lack und versegelte damit den Krug. Sodann nahm er seine Wanderausstattung auf und begab sich auf den

Touristisches Vergnügen

„Die Schlittenfahrt“ von Ernst Ludwig Kirchner

Die Sammlung 20. Jahrhundert erhielt Ernst Ludwig Kirchners Gemälde „Die Schlittenfahrt“ als Leihgabe aus süddeutschem Privatbesitz, das derzeit in der Ausstellung „Heiße Kufen“ gezeigt wird. Es schildert eine Ausflugsszene auf dem Weg in das hinter Frauenkirch bei Davos gelegene Sertigtal und erinnert daran, dass mit der Entwicklung von Bahn-, Bus- und Automobilverkehr Pferdeschlittenfahrten ein nostalgisches touristisches Vergnügen geworden sind.

Davos hatte sich seit dem 19. Jahrhundert zu einem berühmten Höhenluft-Kurort entwickelt und war ein Treffpunkt von Gesundheits- und Erholungsuchenden aus ganz Europa. Im Winter boten Pferdeschlittenausflüge eine willkommene Abwechslung vom Kuralltag, was Thomas Mann in seinem 1924 erschienenen „Zauberberg“-Roman schildert, in dem die Davoser Patientengemeinde als ein Modell der europäischen Gesellschaft vor dem Ersten Weltkrieg dient. In dem Roman unternehmen Hans Castorp und vier seiner Kurgenossen in zwei einspännigen Schlitten eine Fahrt nach Monstein, die sie durch die vom freundlichen Schellengeläut der Pferde durchdrungene schneestille Landschaft an Frauenkirch vorbeiführt. Angekommen am Ziel der Reise, einem kleinen Gasthaus in Monstein, das den Namen „Kurhaus“ trägt und auch Zimmer vermietet, gehen sie ein paar Schritte, um sich die Riesenwand des Stulsergrats anzuschauen, kehren dann in dem Gasthaus ein, vor dem neben den eigenen noch andere ausgespannte Schlitten stehen und treffen im wohlgeheizten Speiseraum holländische und schweizerische Besucher an. Sie bestellen einen Imbiss, Kaffee, Honig, Weißbrot und Birnenbrot, die Spezialität des Ortes, und schicken den Kutschern Rotwein.

In Kirchners Gemälde trägt der Kutscher einen hohen alpenländischen Filzhut. Auf seinem Schlitten, vom Künstler bäuerlich farbenfroh dargestellt, sitzt ein junges Paar und genießt die Fahrt durch eine geradezu märchenhaft leuchtende Winterwelt. Die Fahrgäste sind vermutlich ebenfalls Erholungsurlauber, ihre Erscheinung ist urban. Der Mann trägt einen Bowler und seine beglückt zu ihm hinüberschauende Begleiterin eine sportlich schicke Pudelmütze, unter der die für die modebewusste Frau der 20er-Jahre obligatorische Bubikopffrisur hervorlugt. Ausflügler ins Sertigtal, in dem Einheimische für den Gästestrom nach Davos und Umgebung Zimmer und Bewirtung anboten, konnte Kirchner sicher häufiger beobachten. Der von ihm dargestellte Weg verlief unterhalb des Hauses, in dem er bis zu seinem Tod wohnte und arbeitete.

Er hatte das über dem Taleingang gelegene bäuerliche Anwesen 1923 zur Miete übernommen und war nach Fertigstellung kleiner Umbauten am Ende des Jahres aus dem Bauernhaus auf der Längmatte bei Frauenkirch, das ihm seit 1918 als Domizil diente, in das Haus auf dem Wildboden umgezogen.

Auf der Rückseite des Gemäldes hat Kirchner Titel sowie Entstehungsjahr angegeben, wobei er das Wort „Schlittenfahrt“ zur „Schlittfahrt“ verkürzte. Die Datierung kann als „22“ entziffert werden, jedoch sind Kirchners Datierungen, die er bisweilen nachträglich anbrachte, nicht immer zuverlässig. Er malte das Bild sicher nicht vor 1923 und wohl auch nicht viel später als 1926, denn damals wurden die Strommasten am Wegrand, die er als markante Dingzeichen in Szene setzt, abgebaut und verlegt.

1928 erwarb der in Frankfurt am Main lebende Kunstsammler Carl Hagemann das Gemälde. Er pflegte mit Kirchner intensiven Briefkontakt, kaufte von ihm mehr als zwei Jahrzehnte kontinuierlich Werke und baute eine der größten Kirchner-Sammlungen auf. Der Künstler hatte das Gemälde im Sommer 1927 mit fünf weiteren an ihn abgeschickt. „Nun sind die Bilder, die Sie zur Ansicht in Frankfurt sehen wollten unterwegs an Sie und ich hoffe, dass sie gut in Ihre Hände kommen werden“, schrieb er ihm am 6. August und wies darauf hin, „Rahmen und Bilder können mit Schwamm und warmen Wasser abgewaschen werden, falls sie auf der Reise staubig werden“. Kirchner ließ Hagemann Zeit, die Werke auf sich wirken zu lassen, und dieser entschied sich im Januar 1928 zum Kauf der Schlittenfahrt sowie eines Porträts des 1926 jung verstorbenen Malers Albert Müller; er hatte zu Kirchners Schülerkreis in der Schweiz gezählt, wie Hermann Scherer, von dem das Museum die Skulptur „Die Überlebenden“ besitzt. Bezüglich der Bezahlung setzte sich Kirchner am 10. Februar mit dem Sammler ins Vernehmen. „Für Sie beträgt der Preis für beide Bilder 2000 Mk. die ich am liebsten in deutschen Noten im Wertbrief auf mein Postfach Davos-Platz erbitte.“ Acht Tage später konnte er ihm den Eingang bestätigen.

Moderne Landschaft

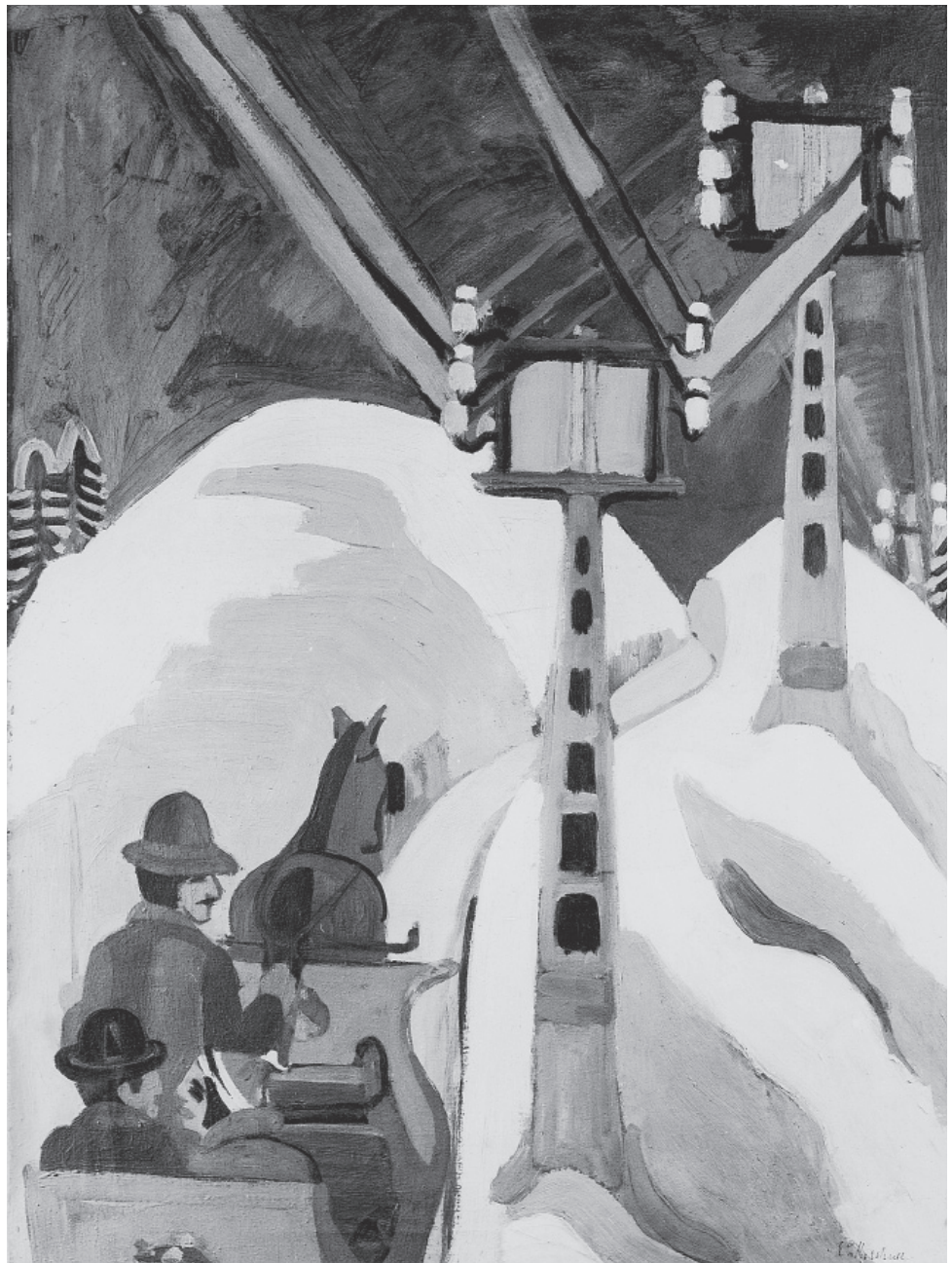
Pferdeschlitten hat Kirchner in Gemälden und Zeichnungen seiner Schweizer Jahre in verschiedenen Funktionen festgehalten, als althergebrachte Fahrzeuge der ländlichen Bevölkerung, Transportmittel der Waldarbeiter oder folkloristische Attraktionen für Erholungsurlauber aus den Städten. Die „Schlittenfahrt“ vereint Elemente ländlicher Natur, technischer Zivilisation, bodenständiger Tradition und touristischen Vergnügens. Kirchner fasst diese heterogenen Elemente gleichermaßen als Teile „einer“ Landschaft auf und verklammert sie durch das Bezugssystem der Farbkomposition zu einem komplexen Ganzen. Auf den visionären Überschwang des Vorkriegsexpressionismus, der – inspiriert von der „Eingeborenen“-Kunst fremder Länder – Mensch und Natur in zivilisationsferner, paradiesischer Unberührtheit vergegenwärtigt, folgte nach dem Ersten Weltkrieg eine Ernüchterung. Kirchner wollte nun „Spiel und Arbeit“, alltägliche Zusammenhänge der Lebenswelt malen.

In dem Gemälde aus der ehemaligen Hagemann-Sammlung ist der „eingeborene“ Kutscher Teilhaber des sich seit dem 19. Jahrhundert entwickelnden Tourismus, der im Gegenlauf zur Ausdehnung der modernen Industriekultur mit ihrem rastlosen Getriebe die ländliche Natur als „urwüchsig“, „entrückend“ und „gesund“ entdeckte, sie zu einem Ort der Erholung und Entspannung und damit zu einem komplementären Teil der industrialisierten und technisierten Alltagswelt machte. Die „Schlittenfahrt“ bringt beide Teile synthetisch zusammen, indem sie ein Verhältnis von Mensch und Natur registriert, bei dem sich der Mensch die Natur mittels zivilisatorischer Errungenschaften auf vielfältige Weise erschließt und zu seinem Nutzen gestaltet. In dem Gemälde, das Natur und Technik versöhnlich vereint, klingt die sachliche Tendenz der 20er-Jahre an, die sich nach dem Weltkriegsschock mit neuen Zivilisationshoffnungen verband, ablesbar etwa am Bauhaus oder dem Werk Fernand Légers, das Kirchner schätzte.

In Hagemanns Kunstsammlung fiel die „Schlittenfahrt“ anscheinend als prägnantes Werk aus Kirchners damaliger Schaffensphase auf. Schon wenige Wochen nach dem Ankauf erreichte den Sammler ein am 20. März aufgesetztes Leihgesuch der Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlung: „Für die deutsche Abteilung der Internationalen Ausstellung in Venedig, mit deren Leitung der Generaldirektor der bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Geheimer Rat Dr. Dörnhöffer, von der Reichsregierung beauftragt wurde, ist ein Bild wie das in Ihrem Besitz befindliche Werk von Kirchner ‚Schlittenfahrt in Davos‘ von Wichtigkeit, und die Ausstellungsleitung wäre Ihnen zu größtem Dank verpflichtet, wenn Sie so liebenswürdig wären, dieses Bild für die Ausstellung (...) leihweise zur Verfügung zu stellen.“ Hagemann informierte den Maler sogleich über die Anfrage für die

Biennale in Venedig. Der seine Unabhängigkeit kultivierende Kirchner reagierte betont gelassen: „Wegen der Ausstellung in Venedig mit ihrem Bilde handeln Sie bitte ganz, wie Sie es für gut halten. Für mich macht es gar nichts aus, ob ich da ein Bild habe oder keins denn nur eins verschwindet völlig unter der Masse der 1000send Bilder“, schrieb er dem Sammler am 29. März und fügte hinzu: „Jedenfalls habe ich nichts dagegen, wenn Sie das Bild ausstellen.“ 1928 war es auf der Biennale zu sehen.

► URSULA PETERS



Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg 1880–1938, Freitod in Frauenkirch bei Davos). Die Schlittenfahrt, nach 1923. Öl auf Leinwand, 100,5 x 76,5 cm. Inv. Nr. Gm 2333. Leihgabe aus Privatbesitz seit 2005.

Vase mit Schlangenhenkeln

Vor kurzem bekam das Germanische Nationalmuseum eine große bauchige Fayencevase geschenkt, deren augenfälligstes Merkmal die beidseitige Henkelgestaltung ist. Jeweils zwei gegenständig angebrachte Henkel sind unterhalb des Gefäßrandes angesetzt und in Höhe des Gefäßschwerpunkts angarniert. Jeder Henkel wird von zwei gelb-grün glasierten Schlangen gebildet, wobei jeder Kopf einzeln am Gefäß angesetzt ist. Im Verlauf verkreuzen sie sich und sind in Form einer liegenden Acht in Höhe des Gefäßschwerpunkts angarniert.

Der runde Fuß mit Schaft und die Halszone haben einen dunkelblauen Fond, während die Gefäßbauchung eine weiße glänzende Glasuroberfläche aufweist. Vor diesem dunkelblauen bzw. weißen Hintergrund kommt der aufgemalte Grotteskenderkor in Gelb-Braun-Tönen mit wenig Hellblau und Grün gut zur Geltung. Ein Blick auf den Gefäßboden zeigt, dass es sich nicht – wie zunächst erwartet –, um eine italienische Majolika der Renaissance handelt, sondern um ein Erzeugnis der Fayencemanufaktur von Gien, einer Stadt südlich von Orléans, im Gebiet der Loire gelegen. Aufgrund des Stempels lässt sich die Entstehungszeit der Vase auf das Jahr 1875 festlegen.

Fayencemanufaktur Gien

In Gien hatte der Engländer Thomas Hall im Jahr 1821 auf einem ehemaligen Klosteranlage eine kleine Fabrik gegründet, um Fayencen im Stil der zeitgleichen englischen Waren herzustellen. Grund für den sich schnell einstellenden Erfolg der Produkte war vor allem der hohe Qualitätsstandard, der Halls Erzeugnisse auszeichnete. In den 60er-Jahren des 19. Jahrhunderts verlegte Halls Miteigentümer Geoffroy den Produktionsschwerpunkt mehr auf die Herstellung von eindrucksvollen Prunk- und Schaustücken, wie es das in die Sammlung gekommene Objekt verkörpert. Für die Bemalung dieser Fayencen imitierte man Dekore italienischer Majoliken des 16. und 17. Jahrhunderts und der französischen Fayencen des 18. Jahrhunderts. Mit solchen Erzeugnisse beteiligte sich die Manufaktur auch auf den Weltausstellungen. Der Bericht zur Wiener Weltausstellung im Jahr 1873 beispielsweise lobte die Erzeugnisse als „gute und geschmackvolle Ware“. Dass die Käufer der Gien-Ware sich unter anderem für die historisierenden Dekore der Renaissance, und insbesondere den Grotteskenderkor begeisterten, dürfte vermutlich an dessen antiken Wurzeln liegen.



Vase mit schlangenförmigen Henkeln
Fayencemanufaktur Gien, 1875
Höhe 30 cm; Durchmesser 37,5 cm
Inv. Nr. Des 1290

Groteskendekor

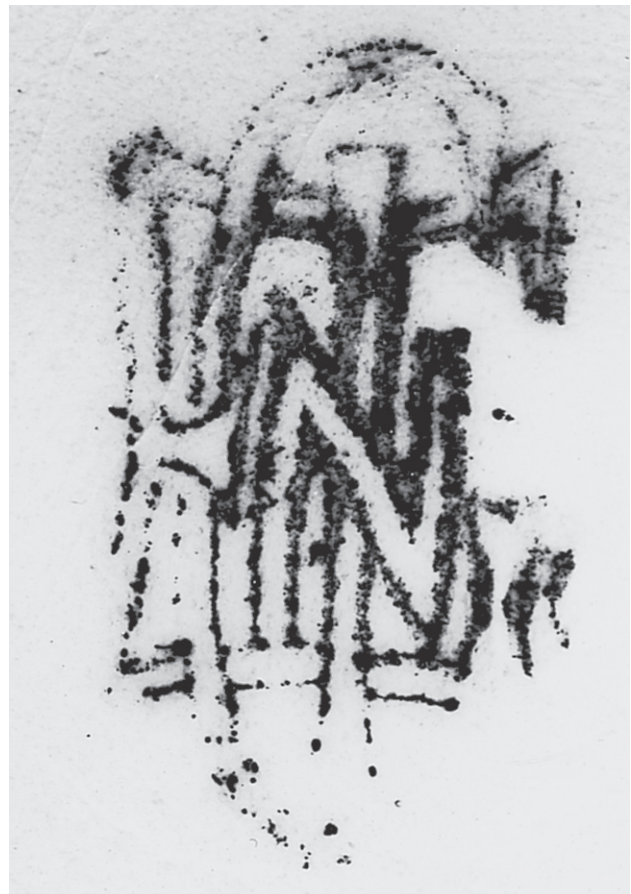
Ausgelöst wurde die Groteskenmode der Renaissance durch die Entdeckung der Domus Aurea 1506/08 in den Titus-Thermen des Forum Romanums. Als einer der Ersten griff der berühmte Maler und Baumeister Raffael (1483–1520), der zu diesem Zeitpunkt mit der Ausmalung der Stenzen des Vatikans beschäftigt war, diese skurrile Form der Wandbemalung auf und setzte sie unmittelbar bei der Ausmalung der Loggen – ab 1518 – um. Sphingenähnliche Gestalten, Wesen, die in Fischschwänzen enden, Harpyien, deren Vogelkörper sich in Voluten und Kreisformen auflösen, Palmetten und Girlanden bildeten das Dekorspektrum. Von diesen Deckenmalereien wiederum ließen sich die Urbinater Majolika-Maler inspirieren und schufen ab 1580 Gefäße mit solchen grotesken Bemalungen. Auffallend ist dabei, dass die Künstler meist auf strenge Symmetrie achteten, unabhängig davon, ob sie Flach- (Teller, Schalen, Platten) oder zum Teil große Hohlgefäße (Kühlbeken, Vasen, Flaschen, Apothekengefäße) dekorierten. Vielfach setzten die Maler auf Wunsch der Auftraggeber auch Wappenschilde in die Mitte der Groteskenszenen. Die Farbpalette beschränkte sich auf Gelb- und Brauntöne, kaum Blau und Grün. Ab 1600 fügte man als Wappenhalter häufig geflügelte Putten oder weibliche Figuren hinzu, die im Laufe des 17. Jahrhunderts in ihren Körpermodellierungen durchaus barocken Idealen entsprachen. Dies ist auch im Fall unserer Vase zu beobachten. Zwei Putten halten einen großen, tiefdunkelblauen Wappenschild mit einem heraldisch rechts steigenden Löwen und drei Sternen auf der Schauseite. Auf der gegenüberliegenden Seite steht eine verhältnismäßig kleine Vierpassform im Zentrum. Harpyien- und kentaurenähnliche Wesen bevölkern den übrigen Malgrund.

Auch das Entstehungsland der Grotesken selbst rezipierte man im 19. Jahrhundert in diese Form des Dekors. Beispielsweise bot die Florentiner Manufaktur Cantagalli in ihrem Firmenkatalog von 1895 Vasen mit graziös geformten Schlangenhaken an. Noch im frühen 20. Jahrhundert fanden Stücke mit Groteskendekor Liebhaber. Die Manufaktur Molarino in Pesaro bot 1912 eine Vasenform an, für die – je nach Käuferwunsch – ver-

schiedene Dekore zur Verfügung standen, unter anderem auch ein Groteskendekor.

Als Nürnberger schenkte Peter Strauß, der jetzt in München lebt, die Vase dem Museum. Sie stammt aus dem Besitz seiner Großmutter und überstand als eines der wenigen Sammlungsstücke der Familie die Kriegsjahre in Nürnberg unbeschadet.

► SILVIA GLASER



Marke auf der Unterseite von Des 1290.

Im Zeichen des Saturn: ein Selbstporträt Hannah Höchs

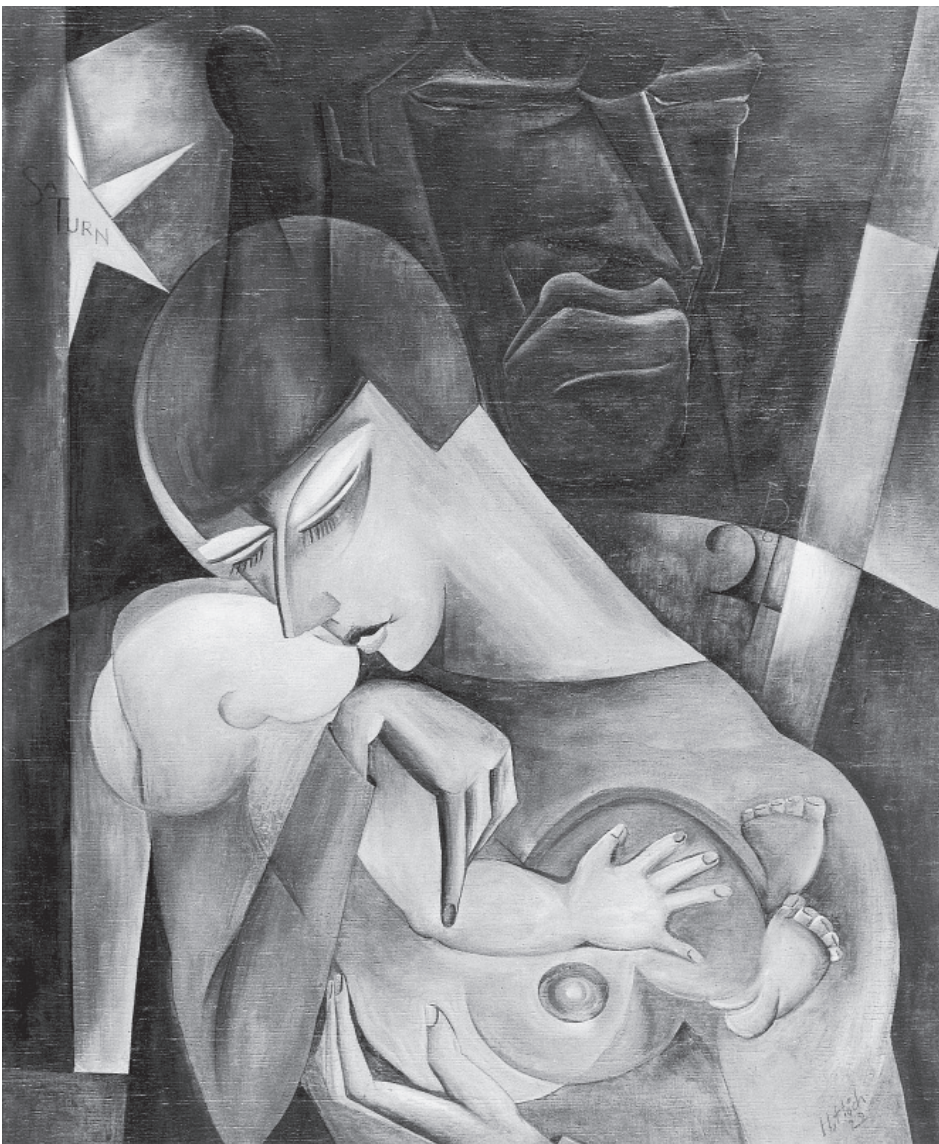
Das Germanische Nationalmuseum verwahrt ein beachtliches Konvolut an Werken der Künstlerin Hannah Höch. 2004 wurde dieses mit einem Gemälde erweitert, das den Titel „Frau und Saturn“ trägt und im Jahr 1922 entstanden ist.

Drei Gestalten sind auf dem Bild festgehalten: eine Frau, die ein Neugeborenes in ihren Armen hält, sowie der Kopf einer männlichen Figur, die hinter der Mutter-Kind-Gruppe zu schweben scheint. Ein Kreissegment, in verschiedene Farbfelder unterteilt, umfängt wie eine Mandorla die Gruppe aus

dem Vordergrund. In der linken oberen Bildecke leuchtet ein hellgelber Stern auf, der die Inschrift „Saturn“ trägt. Die Bubi-kopfrisur der Frau, ihre Gesichtszüge im Allgemeinen und besonders der markante Nasenrücken deuten auf ein kaum verstecktes Selbstporträt der Künstlerin hin. Der männliche Kopf im Hintergrund trägt hingegen die Züge ihres zeitweiligen Lebensgefährten, des Dada-Künstlers Raoul Hausmann (1886–1971). Von ihm hatte sich die Künstlerin 1922 getrennt, im selben Jahr also, in dem sie auch das Bild malte.

Auf den ersten Blick scheint „Frau und Saturn“ zu einer Serie von Arbeiten zu gehören, die Hannah Höch zu Beginn der 1920er-Jahre zum Thema Mutterschaft schuf. Im Germanischen Nationalmuseum sind einige dieser Werke versammelt. So zeigt eine aufwendig aquarellierte Handzeichnung aus dem Jahr 1921 (Inv. Nr. Hz 6775) sowie ein Ölbild von 1924 (Inv. Nr. Gm 1999) in teils drastischen Bildern die Geburt eines Kindes. Ein Neugeborenes steht auch im Mittelpunkt des Gemäldes mit dem Titel „Geschöpfe“ (Inv. Nr. Gm 2014), in dem, einem mittelalterlichen Lebensrad gleich, die Vergänglichkeit des Biologischen mittels drolliger Kreaturen veranschaulicht wird, die eine imaginäre Lebenspyramide erklimmen, um dann wieder ins Nichts zu stürzen. Ein weiteres Ölbild aus dem Jahr 1928 versammelt gleich vier kindliche, in sich gekehrte Gestalten auf der Leinwand, deren ausdruckslose Gesichter jenes Gefühl wiedergeben, das im Titel des Bildes benannt wird („Resignation“, Inv. Nr. Gm 2000).

Gehört also „Frau mit Saturn“ auch in die Reihe dieser Kinderbildnisse, die Hannah Höch in den 1920er-Jahren schuf? Formal betrachtet schon, doch geht die inhaltliche Konnotation



„Frau und Saturn“, 1922. Öl auf Leinwand. H. 87 cm, Br. 67 cm. Inv. Nr. Gm 2322. Leihgabe aus dem Nachlass der Künstlerin seit 2004.

on weit darüber hinaus. Der Habitus der Frau im Vordergrund, die das Kind innig an sich drückt, lässt an Ikonenbilder mit der Darstellung der Muttergottes und dem Jesusknaben denken. Während die Züge der Mutter sorgfältig ausgearbeitet wurden, fehlt dem Kind so gut wie jede individuelle Kennzeichnung; es bleibt gesichtslos. Der gesamte Kopf ist von einer merkwürdigen Transparenz, so dass die dahinter liegende Schulter der Frau zum Vorschein tritt. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Oberschenkel des Neugeborenen, hinter dem die Brust der Frau sich deutlich abzeichnet. Es wirkt so, als hielte die Frau kein körperliches Wesen in ihren Armen, sondern eine Hülle: die schemenhafte Andeutung eines Kindes, das nie zur Welt kam.

Komplizierte Liaison

Zwischen Hannah Höch und Raoul Hausmann entwickelte sich gegen Mitte der 1910er-Jahren eine komplexe Beziehung, die dank zahlreicher erhaltener Dokumente überliefert ist. Einen guten Einblick in die Untiefen jener Verbindung geben unter anderem auch die Briefe Raoul Hausmanns an Hannah Höch, die im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums aufbewahrt werden. Das Künstlerpaar führte eine intensive, nichtsdestotrotz aber auch schwierige Beziehung. Hausmann, der als Berliner „Dadasoph“ und notorischer Provokateur eine narzisstische Persönlichkeit an den Tag legte, traf 1915 die eher zurückhaltende, auf Ausgleich bedachte Tochter aus gutbürgerlichem Haus. Zu jenem Zeitpunkt war Hausmann bereits liiert und Vater einer Tochter; er zeigte aber keinerlei Intentionen, die alte Beziehung zugunsten seiner neuen Lebensgefährtin zu beenden. Zweimal wurde Hannah Höch schwanger, beide Male entschied sie sich für einen Schwangerschaftsabbruch. Die Tragweite dieses Schritts wirkt umso schwerer, als im Grunde sowohl sie als auch Hausmann gerne Kinder gehabt hätten. Doch knüpfte Hannah Höch den von Hausmann immer wieder und bedenkenlos geäußerten Kinderwunsch an die Bedingung, eine monogame Beziehung mit ihm führen zu können. Dies lehnte Hausmann aber vehement ab. In einem Brief vom 14. November 1917, der im Archiv für Bildende Kunst aufbewahrt wird, warf er seiner Lebensgefährtin vor: „[...] wie ich Dir auch schon im Juni dieses Jahres sagte, als wir mehrere Stunden, auch über mein Doppelleben gesprochen haben: nicht diese Frau ist das Hindernis, sondern Dein Nichteinsehen-wollen der Abwehr gegen mich“. Mit diesen patriarchalischen Allüren konfrontiert, stellte Hannah Höch die Beziehung der beiden immer wieder in Frage, bis diese 1922 endgültig zerbrach.

Für das Verständnis von „Frau und Saturn“ ist dieses Beziehungsdrama sicher unerlässlich. Hannah Höch verarbeitet in dem Bild den Konflikt um die von Hausmann eingeforderte Mutterschaft und implizit auch ihre Beziehung zu dem Dada-

Künstler. Indem sie Hausmann als Saturn darstellt, bringt sie die gesamte Ambivalenz seines Handelns – zum einen seinen Wunsch nach Kindern, zum anderen die Ablehnung jeder Verantwortung – zum Ausdruck. Im antiken Götter-Pantheon entspricht Saturn dem griechischen Kronos, jener tragischen Gestalt, die aus Angst vor Entmachtung ihre eigenen Kinder auffrisst. So deutete Höch auch die Haltung ihres Geliebten: Aus Angst vor dem Verlust persönlicher, künstlerischer Freiheit war er nicht bereit gewesen, sich der familiären Verantwortung zu stellen. Aus Sicht der Künstlerin „verschläng“ somit Hausmanns Ego jede Perspektive auf eine gemeinsame Zukunft, es „verschläng“ aber auch – wie das Trauma der vorgenommenen Abtreibungen nahelegt – im erschreckend realen Sinn die gemeinsamen Kinder des Künstlerpaares.

Saturn, der Melancholiker

Mit der Verbreitung der in der Spätantike entwickelten, sogenannten „Vier-Temperamenten-Lehre“ galt Saturn seit dem frühen Mittelalter als Verursacher diverser Krankheiten, darunter auch der Melancholie. Die unter dem Zeichen des Saturn Geborenen galten als schwermütig. Äußerlich kalt und gleichgültig, brodelte es in ihrem Inneren, verzehrten sie sich in scheinbar grundlosen Kümernissen. Hannah Höchs Saturn gibt diese charakterliche Definition bestens wieder: Sein mürrisches Gesicht ist in überwiegend kalten, dunklen Farben gehalten. Das verfinsterte, schwärzliche Gesicht ist ein Topos in der Darstellung von Melancholikern, die nach der Temperamentenlehre an einem Überschuss an „schwarzer Galle“



Hannah Höch (Gotha 1889 – 1978 Berlin). „Geburt“, 1921. Wasserfarbe und Bleistift auf Papier. H. 40,4, Br. 42,5 cm. Inv. Nr. Hz 6775, Kapsel 2092. Leihgabe aus dem Nachlass der Künstlerin seit 1991.



Hannah Höch (Gotha 1889 – 1978 Berlin). „Geschöpfe“, 1926/29. Öl auf Leinwand. H. 89 cm, Br. 86,5 cm. Inv. Nr. Gm 2014. Leihgabe aus dem Nachlass der Künstlerin seit 1991.

(griechisch: μελαννα χολη) litten. Bekanntes Beispiel dafür ist Albrecht Dürers Kupferstich „Melencolia I“ von 1514, in der die allegorische Frauengestalt mit einem ähnlich finsternen Gesicht dargestellt ist. Hannah Höchs melancholischer Saturn ist aber nicht nur in Schwarz, Braun und Blau gezeichnet; Mundwinkel, Augenbrauen und eine horizontale Linie an der Kinngrube sind in feurigen Rottönen wiedergegeben. Wie ein allmählich erlöschender Vulkan glüht es noch im Innern des Saturnkopfes, und dieses Glühen hat Hannah Höch gekonnt auf die Frauengestalt übertragen, indem sie ihre Hals- und Nackenpartie, die dem Saturn am nächsten steht, in kräftigen Rotnuancen ausgearbeitet hat. Diese Details in der Farbgebung können durchaus als Kommentar der Künstlerin zu der beendeten Beziehung mit Raoul Hausmann verstanden werden, von dessen alles verzehrenden, aber letztlich erkaltenden Strahlen sie sich nun endgültig abwendet.

Weitere Details in „Frau und Saturn“ erzählen von der gescheiterten Künstlerbeziehung. Auf halber Höhe des Bildes, dort, wo die Mandorla der Mutter auf die dunklen Sphären des bedrohlichen Gottes trifft, hat Hannah Höch die Symbole für den Planeten Saturn und für den Jupiter angebracht. In der römischen Mythologie steht Jupiter für Wachstum, während Saturn das Prinzip der Zerstörung verkörpert. Höch deutet also auf den unlösbaren Antagonismus, auf die unüberbrückbaren Differenzen zwischen den beiden, im Bild aufeinander treffenden Gestalten. Jupiter, der dem griechischen Gott Zeus entspricht, war dem Mythos nach ein Sohn des Saturn, der einzige, der dank einer List seiner Mutter nicht vom Vater verspeist wurde. Bekannt ist aber auch, dass Raoul Hausmann sich nichts sehnlicher wünschte als einen Sohn. In einem schwermütig-bitteren Brief an Hannah Höch (5. Januar 1917)

nannte er ihn „Himmelblau“ und beschuldigte die Künstlerin, diesen gemeinsamen Sohn „getötet“ zu haben – in deutlicher Anspielung auf die kurz davor durchgeführte Abtreibung. Auch beschwor Hausmann in späteren Briefen die Künstlerin immer wieder, ihrem „Muttertrieb“ endlich nachzugeben und ihm einen männlichen Nachfahren zu „schenken“. Dazu sollte es nicht kommen. – Um den Mythos des zerstörerischen Saturn zu betonen, hat Hannah Höch den gelben Stern mit der Inschrift des Götternamens so gemalt, dass die drei sichtbaren Zacken auf die Protagonisten im Bild deuten. So wird die schicksalhafte Konstellation, die Fatalität der Beziehung zum Ausdruck gebracht. Ihre Liaison mit Raoul Hausmann, so die Botschaft des Bildes, stand wahrlich unter keinem guten Stern. „Frau und Saturn“ ist also mehr als eines jener Mutterschaftsbilder, die Hannah Höch in den 1920er-Jahren schuf. Es ist auch eine stille Abrechnung mit Hausmann, eine nachdenkliche Bilanzierung ihrer Zeit mit dem extrovertierten Dada-Künstler. Gewiss, ihr Standpunkt bleibt stets subjektiv, aber niemals zornig, ganz so, wie es dem ausgeglichenen Naturell von Hannah Höch entsprach.

► ROLAND PRÜGEL

Aktuelle Ausstellungen

bis 07.01.2007

Faszination Meisterwerk

Dürer, Rembrandt, Riemenschneider

ab 08.02.2007

Weltberühmt und heiß begehrt

Möbel der Roentgen-Manufaktur in der Sammlung des GNM

bis 25.02.2007

Heiße Kufen

Schlittenfahren: Repräsentation, Vergnügen, Sport

bis 22.04.2007

Eisvogel trifft Klapperschlange

Zinnfiguren und Kinderbücher in der Aufklärung

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 091 1/1331 110.

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: 4 500 Stück