

Raffael auf Porzellan

Ein Porzellanbild der KPM Berlin von 1908



Porzellanbild mit der „Sixtinischen Madonna“ nach Raffael, Berlin, Königliche Porzellanmanufaktur, 1908. Maße: H 31,8 cm x B 25,6 cm. Marken: Preßmarke: Szepter mit Buchstaben KPM (ab 1837) und Jahresbuchstabe H (für 1908); im Bild unten rechts Malersignatur „Walther“ Des 1240.

BLICKPUNKT OKTOBER. Vor kurzem konnte das Germanische Nationalmuseum ein Porzellanbild erwerben, dessen Motiv wohl zu den am häufigsten reproduzierten Gemälden der Renaissance bzw. der Kunst der Neuzeit überhaupt gehört, der „Sixtinischen Madonna“ von Raffael (1483–1520). Aus diesem großen Altarwerk ist der Mittelteil mit der Madonna kopiert und auf eine Porzellanplatte in der Größe von 31,8 mal 25,6 cm gemalt. Im Bild selbst findet sich am unteren Bildrand der Hinweis auf den Porzellanmaler „Walther“. Aufgrund des Prägestempels der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin und des Jahresbuchstabens „H“ auf der Rückseite der Platte lässt sich das Porzellanbild ziemlich genau in das Jahr 1908

datieren. Die Zuschreibung an einen bestimmten Maler mit dem Nachnamen „Walther“ erweist sich jedoch als schwierig, da mehrere gleichnamige Porzellanmaler zu diesem Zeitpunkt tätig waren. Es könnte sich dabei zum einen um Adolf Wilhelm Walther handeln, der 1826 in Kämmerswalde im Erzgebirge geboren wurde und 1913 in Dresden starb, zum anderen könnte Wilhelm Walther in Frage kommen, der während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in dem bekannten Malerinstitut „Schmidt“ in Bamberg tätig war. Eine eindeutige Klärung wird sich durch künftige Forschungen ergeben.

Die Malerei auf dem Porzellanuntergrund lehnt sich unmittelbar an Raffaels Malstil an. Der Farbauftrag erinnert an Pastellarbeiten, starke Hell-dunkel-Kontraste sind vermieden. Eine pastose Farbigkeit bestimmt den Gesamteindruck. Das Inkarnat des nackten Jesusknaben und das Gesicht und der Hals Mariens sind von einer gleichmäßigen hellen Leuchtkraft durchdrungen. Gewand, Mantel und Schleier hingegen sind in einer unbunten Mischfarbigkeit angelegt. Antlitz und Gestalt der Madonna verzichten auf alle göttlichen Attribute. Vielmehr kennzeichnet ihre Erscheinung Natürlichkeit und Gelöstheit. Dennoch strahlt sie „die Unnahbarkeit von Heiligen, Verehrungswürdigen aus, bleibt sie die göttliche visionäre Erscheinung“ (Pierluigi de Vecchi, 1983).

„Für die schwarzen Mönche von San Sisto in Piacenza malte er das Bild des Hochaltars, darin die Madonna mit dem heiligen Sixtus und der heiligen Barbara, ein fürwahr sehr erlesenes und einziges Werk“ notierte Giorgio Vasari (1511–1574) 1550 in seinen

Inhalt IV. Quartal 2005

Raffael auf Porzellan von Silvia Glaser	Seite 1
„Öffnung“ von Ursula Peters	Seite 3
Weihnachtsgeschehen im Tiroler Krippenbrauch von Heidi A. Müller	Seite 5
Denkmal der schönen Individualität und nationale Ikone von Ursula Peters	Seite 8
„Der Prager“ in China von Johannes Pommeranz	Seite 14
Aktuelle Ausstellungen	Seite 16
Blaue Orangen	Seite 16
Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2005	Seite 16



„Sixtinische Madonna“ von Raffael, 1513/14, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 265 x 196 cm, Öl auf Leinwand.

Künstlerviten. Das Altarbild dürfte wohl noch unter dem Pontifikat Julius II. (della Rovere, geb. 1453, Papst 1503–1513) in Auftrag gegeben worden sein, denn Julius stand schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts mit dem Kloster, das bedeutete

Reliquien der Hl. Barbara aufbewahrte, in Verbindung. Die Gesichtszüge des Hl. Sixtus erinnern daher auch an Julius II.

Im Jahre 1754 brachte Friedrich August I. von Sachsen (1696–1763, Kg. 1732) Raffaels „Sixtina“ in seinen Besitz und ließ für die Kirche San Sisto eine Kopie von Giuseppe Nogari (1699–1763) anfertigen. Die „Sixtina“ zählt heute zu den wichtigsten Werken der Dresdener Gemäldegalerie.

Anfang des 19. Jahrhunderts begannen die Maler in der Berliner Manufaktur, Landschaftsbilder und kleine Porträts auf Vasen, Tassen und Teller zu malen. Eine neue Porzellanmasse, die der damalige Leiter Georg Friedrich Christian Frick (1781–1848) im Jahr 1828 entwickelt hatte, ermöglichte eine hauchdünne Ausformung solcher Platten, die zum Teil auch mit einem Relief versehen wurden. Ab 1837 schließlich konnte man neben diesen sog. Diaphan-Platten auch etwas dicker ausgeformte Porzellanbildplatten erwerben, die neben Ansichten bekannter Gebäude in und um Berlin auch Porträts als Bildmotiv zeigten. Neben Darstellungen etwa der preußischen Königsfamilie, allen voran der beliebten Königin Luise (1776–1810), kopierte man „die alten Meister“, wie zum Beispiel Werke Raffaels, Tizians, Rubens und Rembrandts. Man wählte vor allem Gemälde als Vorlagen, die sich in den großen Gemäldegalerien von Berlin, Dresden und München befanden. So lag es sicherlich auch nahe, das in der Dresdener Gemäldegalerie aufbewahrte Gemälde mit der „Sixtina“ als Vorlage für Porzellanbilder aufzugreifen. Die Manufaktur hatte mit derlei Bildplatten Jahrzehnte lang sehr großen Erfolg, was die zahlreichen, heute im Kunsthandel angebotenen Exemplare beweisen.

► SILVIA GLASER

„Öffnung“

Ein Aktionsobjekt von Franz Erhard Walther

BLICKPUNKT NOVEMBER. Franz Erhard Walther ging 1962 an die Düsseldorfer Kunstakademie und wurde Schüler des informellen Malers Karl Otto Götz. „Sehr bald jedoch“, so sein Lehrer, „malte Walther keine informellen Bilder mehr“. Er befasste sich mit Faltungen von Papier und Leinwand. Walther hatte sich der Konzeptkunst zugewandt und wurde zu einem ihrer frühen führenden Vertreter in Europa.

Ins Zentrum seiner Überlegungen stellte er den Begriff der Formung. Er kreierte Objekte aus Stoff, die man benutzen kann. Er demonstrierte das in Aktionen, in denen er sie häufig als Mittel der Interaktion einsetzte. Walther bezeichnete seine Objekte als „Instrumente für etwas. Wichtig sind nicht die Objekte, sondern das, was man damit tut.“ Entsprechend bezeichnete er die Rezipienten seiner Kunst als



Franz Erhard Walther (geb. 1939 in Fulda, lebt in Hamburg) – Öffnung, 1980.

Gelber Baumwollstoff, leinwandbindig, doppelt genommen verarbeitet, eingenähte Verstärkungen aus Holz, H. 305 cm, Br. 197 cm, T. 80 cm. Inv. Nr. Pl. O. 3307.

Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland.

„Betrachter/Benutzer“. Er definierte sie als aktive Teilhaber am schöpferischen Entwicklungsprozess.

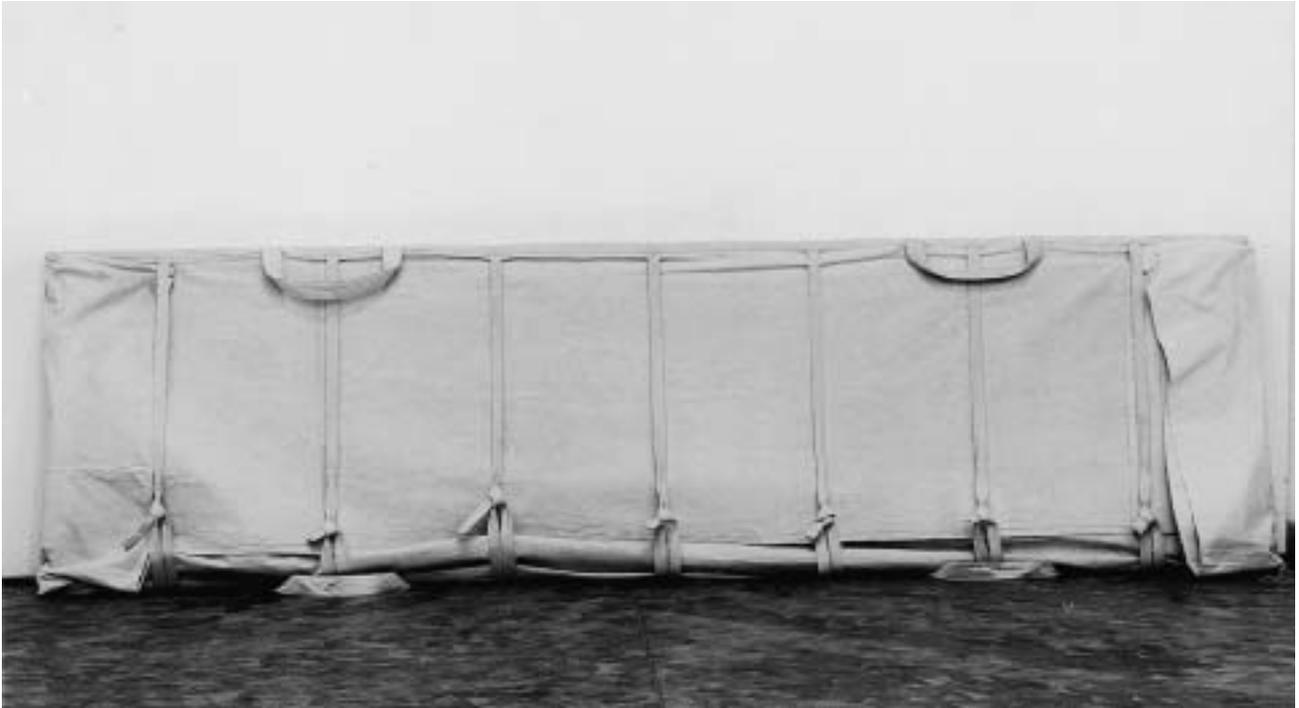
Die Stoffarbeit „Öffnung“ gehört zu der seit 1979 entstehenden Werkgruppe der „Wandformationen“. Das leuchtende Gelb der über drei Meter hohen Stoffbahn erzeugt eine tiefenräumliche Wirkung, ganz ähnlich wie etwa die riesigen monochromen Farbflächen von Barnett Newman, die eine meditative Wirkung entfalten und zur spirituellen Versenkung einladen. Der Illusionismus der Farbwirkung wird bei Walther jedoch aufgehoben. Sein Wandobjekt greift in den Raum aus und umreißt dabei selbst einen Raum, der sich seiner Umgebung öffnet. Walther schafft mit seinen „Wandformationen“ Bildräume, in die der Betrachter potentiell eintreten und die Beziehung von Körper und Raum aktiv und leibhaftig erfahren kann.

Der Künstler äußerte sich in einem Interview, dass er den eigenen Körper, die Zeit, den Raum, auch die Erinnerung zu einem Material mache, mit dem er forme. „Ich tue das durchaus in der Weise wie der mit traditionellen Mitteln arbeitende Bildhauer oder Maler (...). Ich modelliere den Raum und die Zeit. Doch in meinem Werk ist das kein Privileg des Künstlers, da die Handlung potentiell von jedem ausgeführt werden kann.“

Walthers Werke sind nicht meditativ zu verstehen. Sie verkörpern eine Kunst des Bewusstseins, indem sie zum Umgang mit realen Erfahrungsräumen einladen. Sie verweisen als Aktionsobjekte auf Handlungssituationen, in denen sie sich als Werke erfüllen. Zur Perspektive der konkreten Handhabung seiner Objekte fordert Walther auch dadurch auf, indem er ihre Verpackung zum Werkbestandteil macht. Zu der Arbeit „Öffnung“ gehört eine mit Laschen und Bändern verschnürbare und mit Griffen versehene weiße Stoffhülle. Das Aufbinden und Öffnen der Hülle, in der das zusammengelegte Wandobjekt wie in einem Kokon geborgen ist, das Auseinanderfalten des Stoffs und seine Ausrichtung im Raum gehören ebenso zur Realität des Kunstwerks wie sein gegenständlicher Befund.

Walther hat das in Aktionen mit seinen Objekten vorgeführt. Sein Konzept zielt darauf ab, „Handlungsverantwortung“ bewusst zu machen. Kunst wurde von ihm nicht vom fertigen Gebilde, sondern vom Entstehungsprozess her gedacht. In einer Arbeit mit dem Titel „Werksatz“ hat er achtundfünfzig zwischen 1963 und 1969 entstandene weiß umhüllte Werkstücke in einem offenen Regal als griffbares Material für Formungsprozesse gelagert. Der Künstler führt modellhaft vor Augen, dass Wirklichkeit etwas ist, das sich im bewussten Erleben und Handeln erfüllt.

Walther vergegenwärtigt den grundlegenden gedanklichen Ansatz der Avantgarde der sechziger Jahre, die Kunst zum Reflektionsmittel konkreter Wirklichkeit zu machen. In ihm



Verpackung der Arbeit „Öffnung“.
Naturweiße Baumwolle, leinwandbindig, eingenähte Verstärkung aus Holz, Br. 82 cm, L. 307 cm, T. ca. 2-4 cm (ausgebreitet 376 x 244 cm).

spiegelt sich der gesellschaftliche Protest der damaligen jungen Generation. Er richtete sich in den westlichen Industrienationen gegen Auswüchse der Konsumgesellschaft, in der man die Gefahr sah, die Menschen in eine gedanken- und willenlose Masse von Verbrauchern zu verwandeln, die marktwirtschaftlichen Bedürfnissen folgt und sich zunehmend von

Bedürfnissen des Lebens entfremdet. Passivem Konsum wollte man mit Konzepten des Kreativen entgegenwirken und die Mitverantwortung jedes einzelnen für die ihn umgebende Welt bewusst machen.

► URSULA PETERS



Franz Erhard Walther
(geb. 1939 in Fulda, lebt in Hamburg)
Kopf Leib Glieder, 1967
Baumwollstoff, 110 x 110 x 275 cm
Abb. aus: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, hrsg. von Lothar Romain und Detlef Bluemler. München 1988.



Franz Erhard Walther
(geb. 1939 in Fulda, lebt in Hamburg)
Sammler Form, 1966
Baumwollstoff, Holz, Schlauchstück, 200 x 119 cm
Abb. aus: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, hrsg. von Lothar Romain und Detlef Bluemler. München 1988.

Weihnachtsgeschehen im Tiroler Krippenbrauch

Die Krippen unserer Sammlung

BLICKPUNKT DEZEMBER. Einer der Gründe weshalb das Germanische Nationalmuseum trotz seines kulturhistorischen Sammlungsansatzes nur über einen kleinen Bestand an Weihnachtskrippen verfügt, waren beschränkte Erwerbungs-mittel. Diese veranlassten die Museumsleitung im 19. Jahrhundert eingehende Kaufangebote für Krippen aus Süd-deutschland und Österreich eher abschlägig zu behandeln. Diese Zurückhaltung in der Ankaufspolitik lag aber auch darin begründet, dass im protestantischen Nürnberg eher Expo-nate zur Kunst und Kultur der Reichsstädte stärkere Beachtung fanden als Krippen aus katholisch geprägten Gebieten. Die zwei Dutzend Exponate mit einzelnen Krippenfiguren und Krippenensembles, die heute zum Bestand des Museums gehören, wurden meist erst im Lauf des 20. Jahrhunderts erworben. Zu ihnen gehören vier Krippen mit einem umfangreichen Figurenbestand aus Oberschwaben und Tirol, die ein-erseits die reiche Krippentradition und die Vielfalt der Darstel-lungsmöglichkeiten in diesen beiden Regionen vor Augen füh-ren und zugleich Beispiele für die Entwicklung der Krippe in den deutschsprachigen Ländern bieten. Zu der Gruppe ge-hören eine oberschwäbische Krippe mit bemalten Figuren aus Ton sowie zwei bemalte Papierkrippen aus Schwaben und Tirol. Eine gleichfalls zugehörige Tiroler Krippe mit geklei-deten Figuren, Tieren und bemaltem Hintergrundprospekt ist als repräsentatives Ensemble in der Abteilung Volksfröm-migkeit des Museums ausgestellt. Sie soll hier vorgestellt wer-den.

Krippen bei Hofe

Krippen mit realistisch geformten Einzelfiguren, die, wie Puppen gestaltet, bekleidet wurden und in den 1560er Jahren erst-mals an italienischen Fürstenhöfen auftauchten, waren bereits im folgenden Jahrzehnt nördlich der Alpen an den Höfen der Habsburger und Wittelsbacher zu finden. Für den Krippen-brauch hatte sich bereits im 16. Jahrhundert ein auf das Weihnachtsgeschehen abgestimmtes festes Szenarium heraus-gebildet, das mit der Verkündigung Mariae oder mit der Her-bergssuche begann, seinen Höhepunkt in Darstellungen der

Geburt Christi, dem Zug der Hirten zur Krippe und der Anbe-tung der hl. Drei Könige erlebte, einen dramatischen Akzent mit der Darstellung des Bethlehemischen Kindermordes erhielt und nach der Beschneidung und Darbringung Jesu im Tempel mit der Hochzeit zu Kana endete. Der Aufbau der ein-zelnen Szenen zu festgesetzten Terminen, die dem Ablauf des liturgischen Jahres folgen, machen die Besonderheit des Krip-penbrauches aus.

Vermittlung religiöser Inhalte

Außer den Habsburgern wurden vor allem die Wittelsbacher, als Vorkämpfer der katholischer Reformen nach dem Konzil von Trient, zu Wegbereitern der Krippe. Eine tragende Rolle spielte dabei der Münchner Hof, der den Krippenbrauch in Süddeutschland beförderte und zugleich wegweisend für die Entwicklung der Krippe in Tirol wurde. Von Seiten der Kirche und der religiösen Orden erkannten besonders die Jesuiten die pädagogischen Möglichkeiten, welche die Krippe mit ihren realistischen Szenen und der theatralischen Präsentations-form für die Unterweisung der Gläubigen bot. Der Orden nahm sich seit dem frühen 17. Jahrhundert des Krippenbaues an und machte die Krippe in ganz Europa und in seinen Mis-sionsgebieten populär. Eine der ersten Kirchenkrippen in den Jesuitenkirchen war die 1607 entstandene Weihnachtskrippe mit großformatigen, bekleideten Figuren in der Münchner Michaelskirche. Ihrem Vorbild folgten bereits 1608 und 1609 die Jesuitenkirchen von Innsbruck und Hall in Tirol mit ähn-lichen Krippen, die die Ausbreitung des Krippenbrauchs in Tirol im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beeinflussten.

Der Krippenbau

Die als Gliederpuppen gestalteten Krippenfiguren besaßen überwiegend aus Wachs gegossene Köpfe und hölzerne Glied-maßen. Vollständig aus Holz gearbeitet waren lediglich die Krippentiere. Die Kleidung der Figuren bestand aus kostbaren Samt und Seidenstoffen; und vielfach waren es Reste von Para-



Kirchenkrippe mit gekleideten Figuren Inv. Nr. KG 1178 und gemaltem Hintergrund. Tirol, Ende 18./ Anfang 19. Jh.

menten, aus denen Klosterfrauen, Handwerker sowie adlige Damen und andere Privatpersonen Gewänder für sie nähten. Kirchenkrippen dieses Typs, die in Tirol auch in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts weiterhin vorherrschten und in der Zeit um 1800 einen letzten Höhepunkt erlebten, erhielten in den Jahrzehnten nach 1750 starke Konkurrenz durch Krippen, deren Figuren vollständig aus Holz geschnitzt waren. Trotz höherer Anschaffungskosten gegenüber den statisch wirkenden bekleideten Figuren, schätzte man an den geschnitzten Figuren die stärkere Beweglichkeit ihres Ausdrucks und ihrer Gesten sowie ihre längere Haltbarkeit. In Tirol kamen solche Krippen aus der Werkstatt von Bildhauern und Schnitzern aus kleineren Orten in der Umgebung der Städte Hall und Innsbruck, unter denen sich vor allem Thaur mit seinen Krippenschnitzern einen Namen machte. Nach der Ausstattung heimischer Kirchenaltäre suchten die Handwerker nach neuen Aufträgen und führten Krippen als zusätzliche Winterarbeit aus.

Unsere Tiroler Krippe

Mit ihren 117 Figuren mit Wachsköpfen und holzgeschnitzten Gliedern sowie 70 geschnitzten Tieren und einem 5,60 Meter langen, bemalten Hintergrundprospekt ist das aus Tirol stammende Ensemble des Germanischen Nationalmuseum ein repräsentatives Beispiel für Krippen mit bekleideten Figuren, wie sie in der 2. Hälfte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Tirol, ähnlich wie in Süddeutschland, in Kirchen oder großen Kappellen zu finden waren.



Die Anbetung der hl. Drei Könige.

Abweichend von dem Brauch, Krippenszenen einzeln und zeitlich aufeinander folgend an bestimmten Tagen der Weihnachtszeit aufzustellen, werden in der Museumspräsentation die vorhandenen Einzelszenen der Verkündigung der Hirten und ihr Zug zur Krippe, die Anbetung der hl. Drei Könige und die Hochzeit zu Kana in einem Gesamtbild zusammengefasst, um Betrachtern auf diese Weise einen Eindruck von der Vielfalt des Ensembles zu geben.

Vor einem weitläufigen Hintergrundprospekt mit unterschiedlichen Landschaftsmotiven und einem als Ruinenarchitektur gestalteten Stall wird die heilige Familie mit dem Jesuskind in der Mitte, begleitet von paradiierenden Engel zu beiden Seiten, präsentiert. Die Hauptszene zeigt die Anbetung der hl. Drei Könige mit kostbar gekleideten Hauptfiguren und einem Tross an Begleitern mit Reit- und Lasttieren. Diese aufwendig ausgestattete Darstellung war ursprünglich nur am 6. Januar, dem Epiphaniastag, zu sehen, der als Höhepunkt des kirchlichen Weihnachtsfestes gilt. Durch Kronen und Zepter als Herrschaftsinsignien sowie die nach dem Vorbild höfischer und kirchlicher Gewänder mit Goldstickerei verzierte Kleidung sind die drei Königsgestalten aus der Schar ihrer Begleiter hervorgehoben. Dem traditionellen Krippenbrauch entsprechend werden die hl. Drei Könige als Repräsentanten der drei Erdteilen Europa, Asien und Afrika sowie als Vertreter unterschiedlichen Lebensalter vorgestellt: Balthasar nächst der Krippe knieend als Vertreter des Morgenlandes, der für das mittlere Lebensalter steht, bringt dem Kind Weihrauch dar. Melchior, dahinter, durch seinen langen Bart als alter Mann zu erkennen, repräsentiert Europa und bringt dem Kind Gold als Geschenk, das die Kästen vor der Krippe symbolisieren. Caspar erscheint als junger Mann und gibt sich mit seiner dunklen Hautfarbe als Vertreter Afrikas zu erkennen. Er offeriert dem Jesuskind wohlriechende Myrrhe. Zum Gefolge der hl. Drei Könige gehören neben Hofbeamten mit breitkrempigen Hüten und höfischen Kleidung im Stil des 18. Jahrhunderts Panduren, Mohren, Läufer und Pagen. Beeindruckend sind vor allem die geschnitzten Tiere, unter denen insbesondere die Pferde in eleganter Haltung mit Gold staffierten Schabracken durch ihre realistische Darstellung die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Die phantasievolle Gestaltung von Kamelelen und Elefanten lässt andererseits erkennen, dass sich die Schnitzer dabei mangels eigener Anschauung auf grafische Vorlagen stützten

Ländliches Leben als Rahmen für das Weihnachtsgeschehen

Die linke Seite des Krippenprospekts mit einem zerklüfteten, aus Wurzelstöcken zusammengefügt Berg aus jüngerer Zeit, ist der Verkündigung an die Hirten gewidmet: dargestellt durch eine Herde geschnitzter Schafe in unterschiedlichen Stellungen und einige Hirtenfiguren, denen der Stern den Weg zum Stall weist. Wie in anderen Krippen begleiten den Weg zum Jesuskind Figuren aus dem ländlichen Bereich: Bauern und Bäuerinnen mit Rechen und Schubkarre samt ihren Haustieren sowie ein Kraxenträger, der seine zum Ware auf dem Rücken mit sich führt. Unabhängig davon entfaltet sich eine Jagdszene im Hintergrund mit Schützen und jagdbaren Tieren: Rehen, Gamsen und Steinböcken auf zerklüfteten Felsen.

Üppige Festlichkeit an Mariae Lichtmeß

Mit Fässern beladene Wagen im Vordergrund gehören bereits zur Szene auf der rechten Seite mit der Hochzeit zu Kana, die jeweils zum Abschluss der weihnachtlichen Krippenzeit am 2. Februar zu Mariae Lichtmeß aufgebaut wurde. Thematisch bezieht sich die Hochzeit zu Kana allerdings nicht mehr auf den weihnachtlichen Festkreis. Bedeutung erhielt die Darstellung durch die bei der Hochzeit vollzogene Umwandlung von Wasser in Wein, die als erstes Wunderzeichen Jesu gilt.

In den Krippen der Barockzeit nutzte man die Darstellung der Hochzeit zu Kana gern zu prunkvoller Schaustellung einer reich gedeckten Tafel mit festlich gekleideten Figuren und einem großen Aufgebot an Requisiten. Abweichend von dieser Tafelszene zeigt die Krippe des Germanischen Nationalmuseums einen Hochzeitszug mit Brautleuten, Priester und Hochzeitsgästen, der vor einem Stadttor und einer orientalisches gestalteter Häuserkulisse ausgestellt ist. Außer einigen weiblichen Begleitpersonen in Gebirgstracht am Brunnen und an der Treppe gehört auch die im Vordergrund platzierte Musikkapelle zu dieser Krippenszene. Vergleichbare Darstellungen der Hochzeit zu Kana sind ebenfalls für andere Tiroler Krippen überliefert.

Eine Krippe mit Geschichte

Bis auf Maria und Josef sowie verschiedenen Nebenfiguren in Gebirgstrachten, die in jüngerer Zeit neu eingekleidet wurden, trägt der überwiegende Teil der Figuren noch Originalkleidung aus der Entstehungszeit der Krippe. Der bemalte Hintergrund mit Hügeln, Tälern, Dörfern, Wegen und Flussläufen lässt auf der linken Seite heimische Bezüge erkennen, während er rechts mit Palmen und einer Stadtkulisse mit Kuppeldächern als orientalische Landschaft gestaltet ist.

Obleich es sich bei dem Ensemble mit seinem reichen Bestand an Figuren und Tieren mit Sicherheit um eine Kirchenkrippe handelt, lässt sich ihre Herkunftsort heute nicht mehr genau ermitteln. Bekannt ist allerdings aus mündlicher Überlieferung, dass sich die Krippe in den 1950er in einem Privathaus in dem oberhalb des Inntals gelegenen Ort Rinn befand, ehe sie über den Antiquitätenhandel ins Germanische Nationalmuseum gelangte. Möglich ist, dass sie das Schicksal zahlreicher Tiroler Kirchenkrippen teilte, die Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus den Sakralräumen verschwanden und durch Verkauf in Privathäuser gelangten. Anlass für diese Entwicklung waren seit 1782 erlassene Dekrete, mit denen Kaiser Joseph II. auch in Tirol Kirchenkrippen mit bekleideten Figuren als unnötigen Tand verbot und aus den Kirchenräumen entfernt ließ. Im Unterschied zu den geistlichen Orden der Barockzeit hielt die weltliche Obrigkeit im Sinn der Aufklärung Krippen "als Vehikel der religiösen Belehrung" für überflüssig und vertrat die Meinung, dass diese mit ihrer prunkvollen Aus-

stattung die Andacht der Gläubigen eher beeinträchtigten als förderten. Die Verbote der Kirchenkrippen führten andererseits Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einem ungeheuren Aufschwung des häuslichen Krippenbrauchs, dem schließlich auch die Bewahrung zahlreicher Krippen aus kirchlichem Besitz zu verdanken ist.

Ob die Tiroler Krippe aus dem Germanischen Nationalmuseum bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter den genannten Vorzeichen in Privatbesitz gelangte oder durch Neuanschaffung geschnitzter Figuren als Kirchenkrippe überflüssig wurde, lässt sich auf Grund fehlender Unterlagen nicht klären. Möglich erscheint es auch, dass sich das Ensemble mit gekleideten Figuren ursprünglich in der Kirche in Rinn befand und durch eine im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts angeschaffte geschnitzte Kirchenkrippe ersetzt wurde, die sich noch heute dort befindet. Es muss daher zunächst offen bleiben, ob die Ende des 18. oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstandenen Figuren zur Krippe des Germanischen Nationalmuseums ursprünglich aus Rinn oder einem Nachbarort stammen.

Der bemalte Hintergrundprospekt wiederum lässt sich auf Grund seiner Landschaftsdarstellungen näher zuweisen: Er wurde von dem Krippenmaler Georg Haller (1772-1838) aus Götzens ausgeführt, der außer Figuren für Papierkrippen auch mehrere Hintergründe für Kirchenkrippen geschaffen hat. In seiner Werkstatt ist der Prospekt im 1. Viertel des 19. Jahrhunderts entstanden.

► HEIDI A. MÜLLER



Die Hochzeit zu Kana.

Denkmal der schönen Individualität und nationale Ikone

Johann Heinrich Danneckers Hermenbüste Friedrich Schillers und ihre Verbreitung

Das Schillergedenkjahr lädt zu einem Besuch im Germanischen Nationalmuseum ein. Die Abteilung 19. Jahrhundert beherbergt seit 2003 als Dauerleihgabe der LETTER Stiftung, Köln, eine Marmorbüste Schillers. Der Bildhauer Theodor Wagner schuf sie 1837 nach dem berühmten Gipsmodell von Johann Heinrich Dannecker, das sich heute im Schiller-Nationalmuseum in Marbach befindet. Dannecker hatte mit der Arbeit an dem Modell im Frühjahr 1805 begonnen, unmittelbar nachdem bei ihm die Nachricht eingetroffen war, dass Schiller am 9. Mai verstorben war.

Danneckers Büste trug sehr zum „Schillerbild“ nach dem Tod des Dichters bei. Sie wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts unzählige Male in verschiedenen Größen und Materialien wie Gips, Marmor und Eisenguss ausgeführt, in Zeitschriften, Büchern und auf Flugblättern zum Schillergedenken abgebildet und hatte so an der künstlerischen Verklärung des Dichters wesentlichen Anteil. Obendrein vergegenwärtigt sie auf komplexe Weise kunst- und kulturhistorische Themen, die um 1800 aufkamen: vom Kult um Künstler und Genie, Künstlerfreundschaft, Freundschafts- und Gemeinschaftskult bis hin zur Vervielfältigung des Kunstwerkes im bürgerlichen Zeitalter.



Hermenbüste Friedrich Schillers (Ausschnitt).
Entwurf 1805: Johann Heinrich Dannecker (Stuttgart 1758-1841 Stuttgart).
Ausführung 1837: Theodor Wagner (Stuttgart 1800-1880 Stuttgart).
Inv. Nr. Pl.O. 3355. Dauerleihgabe der Letter Stiftung, Köln, seit 2003.

Schulfreunde: Dannecker und Schiller

Johann Heinrich Dannecker, der zu den wichtigsten deutschen Bildhauern des Klassizismus zählt, hatte den um ein Jahr jüngeren Friedrich Schiller in der Carlsschule kennen gelernt, die er seit er seit 1771 besuchte. Er traf Schiller, der 1773 Mitschüler wurde, im Zeichenunterricht und befreundete sich mit ihm. Die Carlsschule war damals auf der Solitude bei Stuttgart untergebracht und wurde 1875 in Stuttgart zur Akademie für Wissenschaften und Künste ausgebaut. Sie war eine Gründung Herzogs Carl Eugen von Württemberg für begabte Kinder aus mittellosen Familien und diente als „Pflanzschule“ der Heranbildung geeigneten Offiziers-, Beamten- und Künstler Nachwuchses.

Dannecker, dessen Vater zur unteren Schicht der Hofbediensteten gehörte und als Vorreiter und Stallknecht arbeitete, wurde zunächst der Riege der Tänzer zugewiesen. Bald trat sein Talent auf dem Gebiet der bildenden Kunst zutage und er wurde Bildhauereleve. Schillers Vater hatte als Barbier und Wundarzt, als „Feldscher“ gearbeitet. Er stand als Leutnant im Dienst des Herzogs. Der junge Schiller studierte nach einem Jahr Allgemeinausbildung und einem kurzen Aufenthalt in der juristische Fakultät Medizin. Der strenge militärische Drill der Schule mit Uniform-, Zopf- und Perückenzwang sowie die persönlichen Kontrollen durch den Herzog widerstrebten ihm. Er setzte sich mit freiheitlich denkenden Schriftstellern und Philosophen auseinander und er flüchtete sich in eigene literarische Versuche. Wie Dannecker schloss er 1780 seine Ausbildung ab. Dannecker erhielt vom Herzog eine Anstellung als Hofbildhauer, Schiller wurde zum Regimentsarzt bestellt.

Schiller als Vordenker und Kritiker der Revolution

Neben seinem Dienst vollendete Schiller 1781 das Drama „Die Räuber“. „Stelle mich vor ein Heer von Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen“, so der Held des im Januar 1782 in Mannheim uraufgeführten Stückes, in dem Schiller seinen Zweifel an der bestehenden Ordnung der Welt leidenschaftlich formulierte. Er verherrlichte die Rebellion des Individuums gegen die Heuchelei morsch gewordener Konventionen und löste damit sieben Jahre vor der Revolution in Frankreich bei einem deutschen Publikum Stürme der Begeisterung aus. Ein Augenzeuge der Uraufführung berichtete: „Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht.“ Schiller verließ im September 1782 Stuttgart. Er wollte sich frei als Schriftsteller verwirklichen. Sein Landesherr hatte ihm befohlen, in Zukunft nichts anderes als medizinische Arbeiten erscheinen zu lassen und ihm das Dichten unter Androhung von Arrest verboten.



Friedrich Schiller – Die Räuber, 1781.
 Titelblatt der ersten, anonym erschienenen Ausgabe des Schauspiels, die Friedrich Schiller auf eigene Kosten bei Metzler in Stuttgart drucken ließ (die angegebenen Verlagsorte Frankfurt und Leipzig waren fingiert).
 Signatur 8° Oo178/9. Slg. Neuforge, erworben 1961.

In Frankreich wurden Schillers „Räuber“ unter dem Titel „Robert, chef des brigandes“ zum größten Theatererfolg der Revolutionszeit. 1792 verlieh ihm die französische Nationalversammlung sogar das Ehrenbürgerrecht. Damals wurden eine Reihe ausländischer Schriftsteller, Pädagogen und Gelehrter, die sich für die Sache der Freiheit und Menschlichkeit eingesetzt hatten, zu französischen Ehrenbürgern ernannt. Der im Oktober 1792 an Schiller abgesandte Ernennungsbeschluss erreichte ihn erst im Frühjahr 1798. Damals stand er der Revolution längst kritisch gegenüber. Er war enttäuscht über den Verlauf der Revolution, entsetzt über das rohe Verhalten der entfesselten Masse in der Zeit des terreur und kritisierte den politischen Missbrauch von Schrecken und Gewalt als Verrat an den humanistischen und freiheitlichen Idealen.

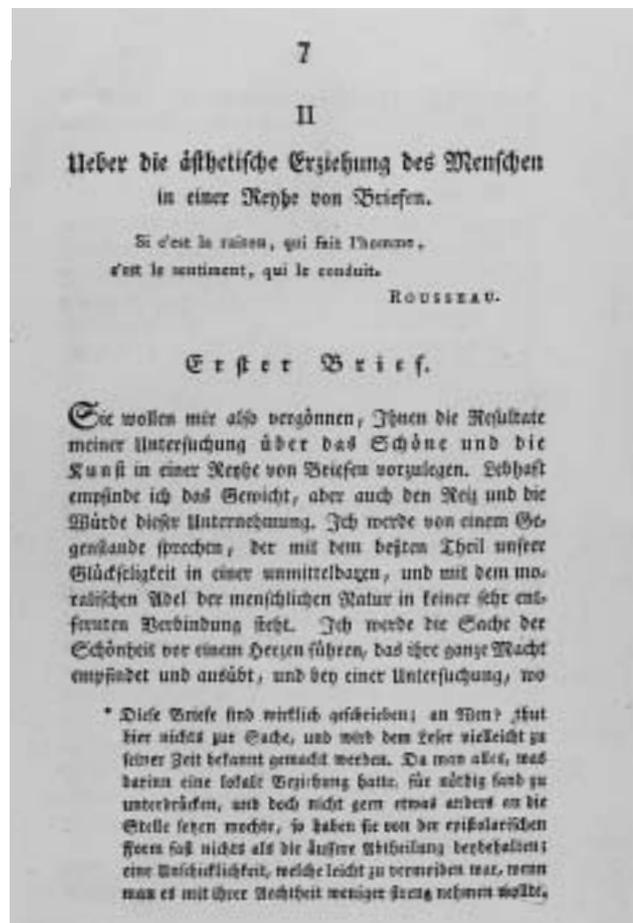
Dichter für Weltbürger und Menschenfreunde

Schiller gelangte zu der Überzeugung, dass „wahre bürgerliche Freiheit“ nur durch Bildung des Individuums zu erreichen sei. Den einzigen Weg zum „Bau der sittlichen Welt“ sah er in

der geistigen und moralischen Läuterung jedes Einzelnen. Seine Gedanken hierzu stellte er in seinen Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ dar. Die Briefe wurden 1795 in der Zeitschrift „Die Horen“ veröffentlicht und zählen zu den Programmschriften des deutschen Idealismus.

In Schillers Theorie des Schönen erfüllt sich die Kunst in den geistigen und seelischen Kräften, die sie im Menschen zu aktivieren und zu klären vermag. Er spricht ihr eine Bedeutung für die „Ausbildung der Menschheit“ zu, indem sie in jedem einzelnen das Bewusstsein zu wecken und wach zu halten vermag, mitverantwortlicher Schöpfer einer humanen Welt zu sein. Angesichts des blutigen Umbruchs in Frankreich vertrat er die Idee kontinuierlicher gesellschaftlicher Reflektion und Wandlung. Dem republikanischen Ideal der Französischen Revolution blieb er treu. Im Weimarer Prominentenkalender von 1803 ließ Schiller – der 1802 das Adelsdiplom erhalten hatte und sich nun „von Schiller“ nennen durfte – neben seinen Namen den Titel „citoyen français“ drucken.

Sein idealistisch vermittelndes Gedankenmodell brachte ihm als „Freiheitsdichter“ auch seitens regierender Häuser Hochachtung ein. Zum Kreis seiner treuesten Verehrer zählte die preußische Königin Luise, die sich für eine Überwindung rigi-



Friedrich Schiller – Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Die Horen, eine Monatsschrift, herausgegeben von Friedrich Schiller. Tübingen: Cotta 1795.
 Signatur 8° L2661d. Erworben 1907.



Friedrich Schiller – Wilhelm Tell. Tübingen: Cotta 1804.
Signatur 8° L 1220t. Erworben 1907.

der Standesgrenzen und die Durchsetzung von Reformen in Preußen einsetzte. Vermutlich hatte sie den Wunsch ausgedrückt, Schiller für Berlin zu gewinnen, der im Jahr vor seinem Tod an ihn herangetragen wurde. Noch in seinem letzten Theaterstück, dem 1804 vollendeten „Wilhelm Tell“, das sein größter Theatererfolg wurde, hatte Schiller den Kampf gegen Despotismus und die Gründung eines Staates auf der Grundlage allgemeiner Menschenrechte beschworen.

Verherrlichung des freien und selbstbewussten Geistes

Dannecker verehrte zeitlebens Schillers Genius. Als er 1805 die Nachricht vom Tod des Freundes erhielt, fasste er den Entschluss: „Ich will Schiller lebig machen...Schiller muss colossal in der Bildhauerei leben, ich will eine Apotheose.“ Er verwarf die anfängliche Idee, nach Schillers Totenmaske zu arbeiten. Stattdessen verwendete er einen Abguss der lebensgroßen Portraitbüste, die er 1794 geschaffen hatte. Schiller war im Spätsommer 1793 elf Jahre nach seiner Flucht aus Stuttgart in seine alte schwäbische Heimat gereist und blieb bis Mai 1794. Die alten Schulfreunde trafen sich damals häufig und Schiller bat Dannecker um ein Portrait. Im Frühjahr 1794 vollendete er das Tonmodell der Büste. Um die Schultern drapierte er einen Umhang im Stil der Antike, eine Anspielung an ihre humanistischen Ideale und ihren Glauben an deren bürgerlich emanzipatorische Kraft. Schillers „ungebunden“-zopflose



Schiller auf dem Totenbett – Tondruck von C. Müller nach Zeichnung vom 10. Mai 1805 von Carl Christian Jagemann. Inv. Nr. K 18603, Kapsel 1482. Alter Bestand.

Frisur idealisierte er durch lang in den Hals und Nacken fallende Locken. Die genialisch wirkende Haartracht erinnert an Darstellungen des Gottes Apoll. Der antike griechische Gott verkörperte als Stifter von Musik und Dichtung das idealistische Bildungsideal, das der Kunst die Bedeutung zusprach, das menschliche Empfinden zu vertiefen und so zur Bildung des Individuums beizutragen.

Schiller schrieb damals seinem Freund Christian Gottfried Körner: „Unter den Künstlern ist Dannecker, ein Bildhauer, bei weitem der beste. Ein wahres Künstlergenie, den ein vierjähriger Aufenthalt in Rom vortrefflich gebildet hat... Er modelliert jetzt meine Büste, die ganz vortrefflich wird.“ Wie Dannecker vierzig Jahre später der Reiseschriftstellerin Anna Jameson erzählte, habe er in dieser Büste den Ausdruck Schillers im Moment des Wiedersehens festhalten wollen, „the head raised, the countenance full of inspiration, and affection, and bright hope!“

Begegnung mit dem Genius

Goethe bemerkte 1797 zu Danneckers Portraitwiedergabe, sie habe eine solche „Wahrheit“, dass sie „wirklich Erstaunen erregt“. Der Bildhauer hatte Schiller schon im September 1794 von dem „unbegreiflichen Eindruck“ berichtet, den sein Bildnis auf die Menschen mache: „die Dich gesehen, finden es vollkommen ähnlich, die Dich nur aus Deinen Schriften ken-



Johann Heinrich Dannecker – Friedrich Schiller, 1794.
Gewandbüste in Gips. Kunstsammlungen zu Weimar, vordem (vermutlich aus Schillers Besitz) Großherzogliche Bibliothek zu Weimar.

nen, finden in diesem Bild mehr als ihr Ideal sich schaffen konnte.“

Dannecker übernahm dieses Portrait 1805 für sein Werk zum Gedenken an Schiller. Er gestaltete es als Herme, bei der das Bildnis wie aus einem Block herauswächst. Durch die massive Wirkung der Büstenform erscheint es gleichsam wie ein Pol in seiner Umgebung verankert. Die Hermenform kam im antiken Griechenland Hermes, dem Gott der Wege und der Reisenden zu, der aufgrund seiner Fähigkeit des geistigen Findens auch als Gott der Rede und als Mittler zwischen Göttern und Menschen verehrt wurde. Hermenbüsten waren an Wegkreuzungen und auf Gräbern aufgestellt. Seit der römischen Antike zeichnete man mit der Büstenform bedeutende Verstorbene und zuweilen auch Lebende aus. Die vordem dem Gott zugeordnete Form wurde mit der Vorstellung des Genius des Einzelnen verbunden.

Die Abstraktion der Hermenform bewirkt gegenüber Danneckers Büste von 1794, die durch das Gewand eine größere Wirklichkeitsebene hat, den Eindruck distanzierter Erhabenheit. Ruhe und Zeitlosigkeit werden zum wesentlichen Ausdruck der nach dem Tod entstandenen Büste des lebendigen Schiller und lassen den subjektiven Ausdruck dauerhaft gültig aufscheinen.

Dannecker begann nach der Fertigstellung des Gipsmodells mit seiner überlebensgroßen Übertragung in Marmor. Das Werk sollte ein Denkmal für den verstorbenen Freund werden,



Hermenbüste Friedrich Schillers – Entwurf 1805: Johann Heinrich Dannecker (Stuttgart 1758-1841 Stuttgart). Ausführung 1837: Theodor Wagner (Stuttgart 1800-1880 Stuttgart). Auf der Rückseite vertieft bezeichnet: „Th. Wagner fec./Stuttgart 1837“. Marmor, H. 56 cm, Br. 30 cm, T. 22 cm. Inv. Nr. Pl.O. 3355. Dauerleihgabe der Letter Stiftung, Köln, seit 2003.

dessen lebendiger Geist Menschen aller gesellschaftlichen Stände inspirierte und begeisterte. Die Rohform der Kolossalbüste war im August 1805 aus dem Marmorblock gehauen. Die gesamte Fertigstellung zog sich über fünf Jahre hin. Dannecker vollendete sein Werk 1810 in dem Stuttgarter Atelier- und Wohnhaus, das er 1808 bezogen hatte. Die Ateliers der Hofkünstler, die zuvor in einem Flügel der königlichen Residenz untergebracht waren, wurden damals aufgrund des erweiterten Raumbedarfs des Fürsten verlegt. Dannecker bewohnte in dem neuen Haus das obere Geschoss, der untere Bereich beherbergte seine Ateliers sowie die Sammlung seiner Antikenabgüsse. Das Haus war Wohnhaus, Atelier, Museum und Kunstschule in einem und ein Ziel für Kunstinteressierte von nah und fern. Es entwickelte sich zu einem geistigen Zentrum der Residenzstadt. Über Jahre traf sich hier donnerstags ein Kreis literarisch, künstlerisch und politisch engagierter Persönlichkeiten.

Die monumentale Schillerbüste konnte in der „Danneckerei“ besichtigt werden und fand eine Schar von Bewunderern. 1815 war ein Gipsabguss sogar in London ausgestellt. Der kunstliebende und liberalen Ideen aufgeschlossene Graf Franz Erwein von Schönborn bestellte in den zwanziger Jahren eine Marmorwiederholung der überlebensgroßen Herme für sein Landschloss Gaibach in Unterfranken. Sie wurde, wie auch andere in der Zeit entstandene Marmorausführungen früherer Entwürfe, von Danneckers Schülern gearbeitet und von ihm selbst

abschließend nur übergangen. In großen Bildhauerateliers, wie dem von Bertel Thorvaldsen in Rom, war dies eine geläufige Praxis. Thorvaldsen, einer der berühmtesten und gefragtesten Bildhauer seiner Zeit, überließ die Übertragung seiner Tonmodelle in Gips oder Marmor vollständig seinen Schülern und Mitarbeitern – darunter auch Schüler von Dannecker, den Thorvaldsen 1919 in Stuttgart besucht hatte und mit dem ihn kollegiale Freundschaft verband. Ausschlaggebend war die künstlerische Idee, deren unbegrenzte Reproduktionsmöglichkeit auf die Bedeutung der Kunst im bürgerlichen Zeitalter verweist. Die Arbeiten wurden nicht mehr exklusiv für ein repräsentatives Ambiente konzipiert, sondern dienten der individuellen Erbauung, waren „Kunst für alle“ und konnten in ganz unterschiedlichen Umgebungen aufgestellt werden, in Palästen, Bürgerwohnungen, intimen Kunsttempeln und an öffentlichen Plätzen.

Kultbild liberalen Bürgersinns

Marmorskulpturen konnten freilich nur von vermögenden Personen, damals meist Mitgliedern der Hocharistokratie, in Auftrag gegeben werden. Weniger gut Gestellte orderten Ausführungen in Gips. Die Nachfrage nach Gipsabgüssen der Hermenbüste war groß. „Das Werk war ein richtiger ‚Schlager‘“, hob Adolf Spemann 1909 in seiner Dannecker-Biographie hervor. Die sehr zahlreich entstandenen und weit über Württembergs Grenzen hinaus verbreiteten Gipse führen die außerordentliche Wertschätzung des Dichters im Bürgertum vor Augen und erinnern an die „Schillerfeiern“, die seit 1825 in Stuttgart alljährlich begangen wurden. Als Kündler einer besseren Zukunft, in der die Menschheit in rechtlich verbürgter Gleichheit und Freiheit leben würde, verehrte man Schiller als bürgerlichen Heroen. Öffentlich trat die Schillergemeinde mit als unpolitisch geltenden allgemeinen Appellen an die Humanität auf. Bei alledem waren ihre Feiern Manifestationen einer sich entwickelnden Bürgerkultur, die sich als gleichberechtigt neben Traditionen monarchisch-aristokratischer Repräsentation stellte.

Im Zentrum der ersten Schillerfeier am 9. Mai 1825, die der im Jahr zuvor gegründete „Stuttgarter Liederkranz“ initiiert hatte, stand „das kolossale Brustbild Schiller’s, das Meisterwerk Dannecker’s, auf einem erhöhten Platze...zwischen vier blühenden Lorbeerbäumen“, so das „Morgenblatt“, das damals in einer Doppelnummer über das Fest berichtete. „Um die Schläfe des Hauptes schlang sich ein frischer Lorbeerkranz...Unglaublich war die Wirkung, welche das Brustbild, so erhöht und verziert, die ganze Versammlung überragend, in der milden Beleuchtung der Abendsonne, hervorbrachte...“. Auch in den folgenden Jahren gab „der greise Dannecker...jedes Mal an diesem Feste zur Feier des Tages die herrliche Schillerbüste her“, wie einem 1839 von Carl Theodor Griesinger verfassten Bericht über die Stuttgarter Schillerfeiern zu entnehmen ist. Danneckers Hermenbüste wurde zu einem festen Bestandteil des Bildprogramms dieser Feiern. Sie wurde auf Fahnen sowie Gedenkplaketten und anderen Andenken abgebildet, trug so zu der immer größer werdenden Bekanntheit und Verehrung Schillers bei, was die Nachfrage nach Wiederholungen von Danneckers Werk förderte.

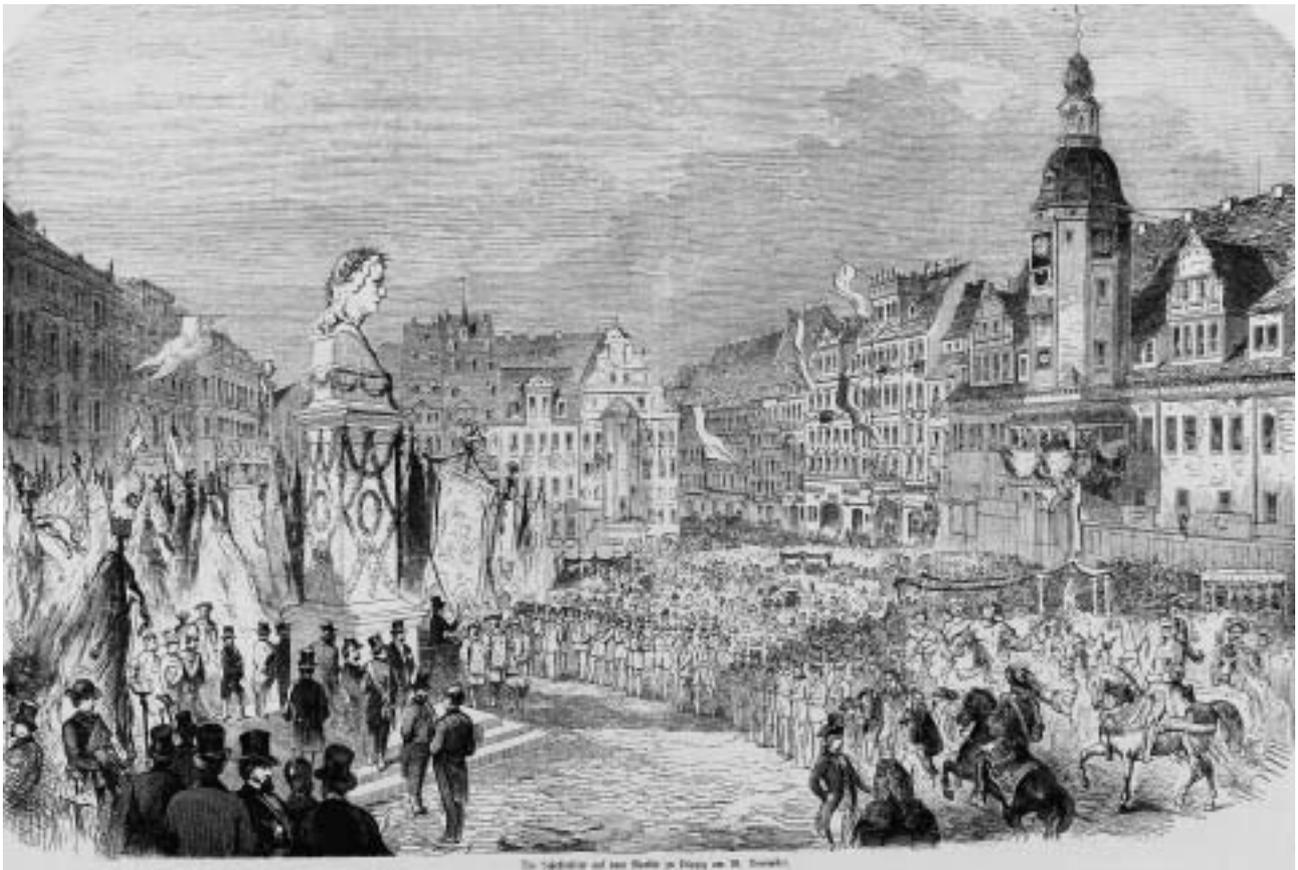
Theodor Wagner-Schüler, Vorarbeiter, Schwager und Freund Danneckers

Theodor Wagner, der 1837 die Nürnberger Marmorwiederholung der Hermenbüste schuf, deren Auftraggeber nicht bekannt ist, war ein ehemaliger Schüler Danneckers. Er hatte 1812 in dessen Stuttgarter Atelier seine künstlerische Ausbildung begonnen, wurde bald sein Lieblingsschüler und später sein Vorarbeiter. In dieser Funktion betreute er die Herausarbeitung der Rohformen aus dem Marmor nach den punktierten Gips- oder Tonmodellen seines Meisters. 1823-26 weilte Wagner auf Veranlassung Danneckers in Rom. Er studierte dort wie vordem sein Lehrer die Kunst der Antike und führte im Atelier des dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen eine Figur des Evangelisten Lukas aus. Mit ihrem Entwurf hatte er unter Danneckers Augen Anfang 1823 in Stuttgart begonnen. Sie war für die Grabkappelle bestimmt, die der württembergische König für seine verstorbene Frau auf dem Rotenberg bei Stuttgart bauen ließ. Dannecker schuf in Stuttgart für die Kapelle die Figur des Evangelisten Johannes. Thorvaldsen lieferte die Entwürfe für Markus und Matthäus, deren Ausführung er seinem württembergischen Gehilfen Johann Leeb und dem mit Wagner nach Rom gekommenen Dannecker-Schüler Johann Nepomuk Zwerger übertrug.

Nach seiner Rückkehr aus Italien machte sich Wagner in Stuttgart als Bildhauer selbständig. 1828 heiratete er Elisabeth Kolb, eine Schwester von Danneckers zweiter Frau. Als dessen Kräfte nach einer schweren Krankheit 1829 nachließen, unterstützte Wagner seinen alten Lehrer und Schwager sehr bei der Ausführung von Aufträgen. 1836 übernahm er seine Professur. Dannecker konnte in seinen letzten Lebensjahren überhaupt nicht mehr tätig sein. Die vier Jahre vor seinem Tod entstandene Schillerbüste im Germanischen Nationalmuseum hat auf der Rückseite die Bezeichnung: Th. Wagner fec(it). Wagner war es damals ganz überlassen, das Werk nach Danneckers Modell auszuführen. Die 2001 im Berliner Kunsthandel aufgetauchte Büste ist die einzige bekannte lebensgroße Marmorwiederholung des Marbacher Gipses, die noch zu Lebzeiten Danneckers und in seinem Atelier nach dem Originalmodell entstanden ist. Bald nach seinem Tod wurde sein Nachlass mit den darin enthaltenen Gipsmodellen, Abgüssen und Zeichnungen aufgeteilt.

Nationale Ikone

Danneckers Schiller-Herme hatte damals in den deutschen Staaten längst die Bedeutung einer nationalen Ikone erlangt. Der Dichter, dessen Schriften als Katalysator bürgerlicher Ideen wirkten, war im Vormärz zu einer Symbolfigur des Strebens nach nationaler Einheit auf der Grundlage einer bürgerlichen Verfassung geworden und blieb es auch nach der gescheiterten Revolution von 1848/49. Das Schillerfest zum 100. Geburtstag des Dichters am 10. November 1859 geriet zum wahrscheinlich größten Massenfest des 19. Jahrhunderts. Es fand nicht mehr an einem zentralen Ort statt, sondern wurde in rund 440 deutschen Städten gleichzeitig ausgerichtet. Dazu veranstalteten 50 Städte des Auslandes Schillerfeiern, um den Dichter als Vordenker liberaler Ideen und Verkünder einer



Schiller-Festumzug auf dem Markt in Leipzig, 10. November 1859. In: Leipziger Illustrierte Zeitung, 19. November 1859. Signatur L 2723. Erworben 1859.

ganzheitlichen Humanität zu ehren. Eine Reportagezeichnung der Illustrierten Zeitung, die am 19. November über den Festumzug vor dem Leipziger Rathaus berichtete, zeigt Danneckers monumentale Schillerherme im Zentrum des Festgeschehens. Auch in einem in Dresden erschienenen Gedenkblatt an die Schillerfeiern 1859 steht die Herme im Mittelpunkt, umrahmt von Darstellungen aus Schiller's Leben. Neben der als Riesenwerk in Szene gesetzten Büste ist Dannecker zu sehen und darunter werden seine Worte zitiert: „Ich will Schiller lebzig machen....“. Er fordert den Betrachter gleichsam dazu auf, es ihm nach zu tun und in Gemeinschaft mit dem inspirierenden Genius zu treten, um an der emanzipatorischen Kraft seiner Ideen teilzuhaben und sie im eigenen Denken und Handeln weiterleben zu lassen.

URSULA PETERS



Gedenkblatt zur Saecularfeier der Geburt Friedrich von Schiller's am 10. November 1859 . Radierung von Hugo Bürkner im Verlag Rudolf Kuntze, Dresden. Inv. Nr. K 16630, Kapsel 1015. Alter Bestand.

„Der Prager“ in China

Unter das Motto „Lenzduft, Maschinengewehr, Lotus und die anderen Mädchen“

stellte der Nürnberger Künstler Christoph Haupt (geb. 1961) eine Studioausstellung seiner jüngst geschaffenen Werke, die vom 10.3.-1.5.2005 im Zumikon zu sehen war. Haupt ist mutig, denn er malt figürlich. Dabei ist die gegenständliche Malerei der Jetztzeit in einer schwierigen Situation. Im Gegensatz zu Video- oder Internetkunst blickt sie auf eine jahrhundertalte Tradition in Formen, Motiven und Materialien zurück. Nicht einmal auflehnen kann sich die figürliche Malerei heute, gegen die Eltern nicht und gegen einen vorausgegangenen Stil auch nicht. Weder kann figürliche Malerei fortschrittlich noch modern sein, sehr wohl aber gegenwärtig. Unter diesen Voraussetzungen ist es erstaunlich, daß gegenständliches Malen von zahlreichen jungen Künstlern seit den 1990er Jahren wieder ernster genommen wird, und zwar nicht nur in Leipzig, sondern auch in Nürnberg, wo der zu den bedeutendsten figürlichen Malern Deutschlands zählende Johannes Grützke (geb. 1937) von 1992-2002 als ein Hauptvertreter des kritischen Realismus lehrte.

Christoph Haupt fand erst über Umwegen zurück zur Malerei. Nachdem er 1991 erfolgreich sein siebenjähriges Studium der Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg bei Prof. Ludwig Scharl (geb. 1929) abgeschlossen hatte, stand er in den Folgejahren lieber in der Küche der Galerie Bernsteinzimmer als im Atelier. Und doch sollte dies sein Weg zur Malerei sein, führte ihn die kantonesische Küche doch zur Tuschemalerei. Haupts erste Modelle hießen Krabbe Hummer und Auster, und er gehörte zu den wenigen europäischen Künstlern, die bei der 4. Internationalen Tuschemalerei-Biennale 2004 in der südchinesischen Sonderwirtschaftszone Shenzhen vertreten waren. Das unweit von Hong Kong gelegene Shenzhen wurde Haupt dank des von der Stadt Nürnberg geförderten Künstler austauschs zur zweiten Heimat. Hier fing er 2001 wieder ernsthaft zu malen an. Er malte neben Krustentieren das Naheliegendste, junge Asiatinnen, die in Shenzhen das Stadtbild dominieren. Der Künstler sucht in diesen Bildern das Elementare, die unverbrauchte Kraft in der Malerei. Und er malt, um des Malens Willen. Er fängt bei jedem Bild bei Null an, malt impulsiv und unkontrolliert. Diese spontane Vorgehensweise wirkt sich auch auf den Figurenstil aus: Seine Gestalten sind häßlich, Karikaturen mit verzerrten Körpern und Fratzens Gesichtern. Dabei erinnern seine Bilder entfernt an Türkenopern des 18. Jahrhunderts wie Mozarts „Entführung aus dem Serail“. Vereinigte sich dort türkisches Lokalkolorit mit deutscher Musik, so verbinden sich hier dem chinesischen Leben entnommene Motive mit deutscher Malerei. Die Chinesin steht für die Menschheit, und Haupt erzählt von Alltagsgeschehnissen der chinesischen Arbeiterinnen - allerdings im Gegensatz zur Malerei des sozialistischen Realismus gänzlich unheroisch. Schon der Titel der Ausstellung ist Programm: „Lenzduft, Maschinengewehr, Lotus und die anderen Mädchen“, weist nach China, sind doch die Namen „Lenzduft“ und „Lotos“ einem Meisterwerk der klassischen chinesischen Literatur, und zwar Tsau Hsüeh-Chins (1719-1763) „Traum der roten Kammer“ entnommen. Der gewichtige



Abb. 1) Christoph Haupt, „Bei der Fahne“, Öl auf Leinwand, 55 x 90cm, 2004.



Abb. 2) Arbeiterinnen einer Schuhfabrik in Schanghai, Pressephoto.

Roman berichtet von einer unglücklichen Liebe und gewährt darüber hinaus tiefe Einblicke in die Mädchenwelt der Mandschu-Zeit des 18. Jahrhunderts. Daß Maschinengewehre in der Prosaerzählung keine Rolle spielen, ahnt der geneigte Leser, ist doch diese Waffe eine Erfindung von Richard Gatling (1818-1903), die er sich 1861 patentieren ließ. Gleichwohl hat das Wort „Maschinengewehr“ im Titel dieser Ausstellung durchaus seine Berechtigung. Denn es steht für das „Absurde“, das im künstlerischen Schaffen Haupts einen großen Stellenwert einnimmt.

Absurd ist bspw. das Ölgemälde „Bei der Fahne“ aus dem Jahr 2004 (Abb. 1). Das Bild, eher Plakat als Ölbild, zeigt eine ganze Reihe von schlafenden Mädchen an einem längsrechteckigen Tisch. Es sind Arbeiterinnen einer Schuhfabrik, die sich in ihrer Mittagspause ausruhen. Allein, es fehlen die Schuhe, wie uns ein ganz offenbar zur Vorlage gereichendes Zeitungsphoto verrät (Abb. 2). Die Alltagswelt, die materielle Wirklichkeit der Arbeiterinnen wird so verzerrt. Haupt ist kein Beobachter. Es geht ihm in seinen Ölgemälden nicht um die äußere, reale Welt, sondern um den seelischen Innenraum des Menschen. Er zeigt die Situation des Menschen auf, in der er sich befindet und versucht in seinen Bildern sich dem Immerwährenden, dem Zeitlosen zu nähern. Seine kopplastigen Chinesinnen sind nicht individualisiert, sie stehen für den Typus des Mädchens. Junge Chinesinnen in der Schuhfabrik beim Mittagsschlaf zu malen, ohne daß man die von ihnen hergestellten Schuhe sieht, ist absurd. Aber genau diese Malweise führt den Künstler zu einer tieferen Wahrheit, nämlich zum vom Alltäglichen befreiten „Dasein“. Das ist das, was dem Betrachter auf Haupts Bildern immer wieder begegnet, denn seine Mädchen tun Grundlegendes: sie schlafen, sie lachen, sie stehen, sie gehen. Und wie beim absurden Theater schweben Haupts Bilder vor allem in Paradoxien und Clownerien. Die figürlichen Verzerrungen dienen aber weniger der Bizarrie als vielmehr der Abwertung des Geschehens. Das Ölbild mit den Teehausmädchen aus dem Jahr 2005, das den Titel „das Lernen und des Lernens Ziel“ trägt, wirft die Frage nach dem Verhältnis von Schülerin und Lehrerin auf (Abb. 3). Auf den ersten Blick scheint die Sache entschieden. Man vermutet die Lehrerin in der Chinesin, die ohne hinzusehen, den Tee zielsicher in die Tassen gießt. Erst bei näherer Betrachtung offenbart sich der wahre Sachverhalt. Die Tablettträgerin ist die Meisterin, da sie das Tablett so hält, daß die Schülerin ohne hinzuschauen formvollendet eingießen kann. So wird die Vermittlung der Illusion „etwas zu können“ zum Lernziel.

Christoph Haupt arbeitete bereits verschiedentlich mit Johannes Grützke zusammen, wovon die Künstlerzeitschrift „Der Prager“ Zeugnis gibt. Im Künstlerbuch „Der Prager in China“, das spätestens 2006 in Kooperation mit dem Germanischen Nationalmuseum erscheinen soll, findet ihr gemeinsames Schaffen seine Fortsetzung. In dem im Handsatz gesetzten und in der Druckwerkstatt des GNM im Buchdruck gedruckten Werk machen sich die Künstler Gedanken über den Wachstumsmarkt China. Sie berichten in dieser literarischen Erstveröffentlichung witzig und hintersinnig über Merkwürdigkeiten, Eitelkeiten, Traditionen und natürlich über die Frauen aus dem Reich der Mitte. Seinen besonderen Reiz erfährt dieses großformatige Buch durch die Originalgraphiken, die die Texte begleiten. Die zwanzig Linolschnitte, mal farbig, mal monochrom gedruckt, zeichnen ein sehr eigener



Abb. 3) Christoph Haupt, „Das Lernen und des Lernens Ziel“, Öl auf Leinwand, 95 x 105cm, 2005.



Abb.4.) Christoph Haupt, „Beinverlängerung“, Linolschnitt, ca. 20 x 27cm, 2005.

Stil aus. Grützkes herrlichen, durchweg figurativen Bildfindungen ist zu eigen, daß sie seine Gedanken in Geschichten kleiden, die durchaus wahr zu sein scheinen. Haupts Linolschnitte bestechen besonders durch ihre Farbigkeit. Sein Druck „Vorher und nachher“ zeigt die brachiale Methode der „Beinverlängerung“ nach Gavriil A. Ilizarov (geb. 1921), (Abb. 4). Der russische Chirurg ersann eine Methode, zu kurz geratene Beine zu verlängern, indem er die Beine durchsägte und über einen Außenfixateur bis zu 10 cm in die Länge zog. Im Bildvordergrund liegt das benötigte Werkzeug. Wie die Mädchen vorher und nachher aussehen, zeigt der Bildhintergrund: eine glückliche, strahlende, große Asiatin mit verlängerten Unterschenkeln links, legt einer kleinen unglücklichen Chinesin mit Schmolmund behutsam ihre Hand auf die Schulter. Daß dabei die Ausgewogenheit der Proportion zwischen Ober- und Unterschenkel verloren geht und das Mädchen gleichwohl glücklich scheint, mag verwundern.

Haupt hat seinen Stil gefunden und kommt damit einer Grundforderung der Moderne, daß jeder Künstler einen originalen, nur ihm persönlich eigenen Stil haben müsse, nach. Innovativ im Sinne der Moderne sind seine Arbeiten jedoch nicht. Haupts Intention besteht vielmehr darin, nicht wie der Stammvater des modernen Realismus Gustave Courbet (1819-1877) Alltäglichkeiten zu malen, sondern seine Figuren davon zu befreien und sie so zum Platzhalter für das Dasein an sich zu machen. Wenn es dem Künstler dabei gelingt, die immer neue Kraft der Malerei zur Entfaltung kommen zu lassen, gewinnen auch figürliche Bilder unserer Zeit an Glaubwürdigkeit und Authentizität.

JOHANNES POMMERANZ

Blaue Orangen

Die Mixed-Media-Installation „Blaue Orange“ der Alpha Presse ist vom 13. 10. bis 20. 11. 2005 im sogenannten „Alten Café“ des Germanischen Nationalmuseums zu sehen, zu fühlen und zu hören. Die interaktive Installation basiert auf sechs textlosen Büchern und nimmt gelesene Lyrik und Prosatexte zu ihrem literarischen Ausgangspunkt. Dabei werden die auf Lesetischen ausliegenden und vom Besucher blätterbaren Künstlerbücher von einem aus Sprachfragmenten bestehenden Raumklang umfassen. Zur Ausstellungseröffnung am Mittwoch, 12. 10. 2005, 19.00 Uhr, in der Ehrenhalle des Germanischen Nationalmuseums sind Sie herzlich eingeladen! Der Künstler Wol Müller ist anwesend.

JOHANNES POMMERANZ

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

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

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann

Redaktion: Dr. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 2000 Stück



Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2005

Die kunst- und kulturgeschichtlichen Beiträge befassen sich mit Dürers Tätigkeit in Basel sowie mit Realität oder Fiktion im „Dialogus“ von Andreas Meinhardi hinsichtlich der Ausstattung des Wittenberger Schlosses, ferner mit Motiven aus Ovids Metamorphosen in Stuckaturen der Brüder Kuhn. Unter dem Aspekt der Provenienzforschung werden Erwerb und Verkauf von Gemälden der Hamburger Kunsthalle analysiert. Neue Forschungsergebnisse zu Objekten im GNM betreffen das Gemälde Altdorfers mit der Schlacht Karls des Großen gegen die Awaren, ein Nürnberger Gebetbuch im Verhältnis zum Frühwerk Nikolaus Glockendons, drei Reliefs aus dem Umkreis des Hans Kels, Passionskrippen als Ausdrucksformen von Frömmigkeit, Möbel der Roentgen-Manufaktur und eine 1940-1942 entwickelte Patent-Trompete. Der Jahresbericht stellt Neuerwerbungen und Aktivitäten des Museums im Jahr 2004 vor. Nürnberg 2005. 288 S., 112 sw, 122 farbige Abb., ISSN 1430-5496, € 33,- (Bestellnummer 670)

Aktuelle Ausstellungen

Ausstellungen 2005 in der KREIS-Galerie

- | | |
|---------------------------|---|
| 15.05.2004 bis 07.01.2007 | Faszination Meisterwerk
Dürer, Rembrandt,
Riemenschneider |
| 21.07. bis 23.10.2005 | Georg Tappert.
Deutscher Expressionist |
| 17.11.2005 bis 05.03.2006 | Mit Milchbrei und Rute.
Familie, Schule und Bildung in
der Reformationszeit |
| 15.12.2005 bis 19.03.2006 | Die Anfänge der europäischen
Druckgraphik
Holzschnitte des 15. Jahrhunderts
und ihr Gebrauch |