

Riemerschmids „Frau mit rotem Mantel“

BLICKPUNKT JANUAR. Wer kennt sie nicht, die beliebte Fernsehsendung „Kunst und Krempel“, die allsamstäglich über unsere Bildschirme flimmert und in der Privatleute ihre „Schätze“ begutachten lassen? Und vielleicht ist ja dem ein oder anderen die „Frau mit rotem Mantel“ (Abb. 1) aus diesem Zusammenhang ein Begriff, denn das nun präsentierte Objekt wurde vor gut einem halben Jahr im Fernsehen vorgestellt. Doch wieso ist das Stück jetzt im Museum?

Letzteres ist kurz erzählt: ein dem Germanischen Nationalmuseum wohlgesonnener Nürnberger Bürger meldete sich vor wenigen Wochen im Museum. Er hatte die bis Ende Januar 2019 laufende Ausstellung „Richard Riemerschmid. Möbelgeschichten“ besucht und sich in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass die „Frau mit rotem Mantel“ bei der genannten Begutachtung ebendiesem Künstler zugeordnet worden war. Geerbt hatten Norbert und Uta Winkler das Bild von ihren Eltern. Diese hatten es um 1970 für ihr neu hergerichtetes Esszimmer erworben, vermutlich ohne damals genau zu wissen, um was es sich handelte. Denn wie so oft wurde die Kaufentscheidung bestimmt nach dem Prinzip des persönlichen Geschmacks gefällt. Leider konnten die beiden Erben keinerlei Auskunft darüber geben, von wem das Stück mit dem reich verzierten Goldrahmen seinerzeit erworben worden war. Ihnen ist es nur als Esszimmerschmuck in Erinnerung, zu dem sie selbst wenig Bezug haben. Und so verschwand das Bild nach der Auflösung der elterlichen Wohnung zusammen mit vielen anderen Erinnerungsstücken zunächst einmal in einer Kiste ...

Den Weg ins Germanische Nationalmuseum verdank-

te die „Frau mit rotem Mantel“ (Inv. VT 583) schließlich der Tatsache, dass sich die Geschwister nicht mit dem dargestellten Motiv – und vor allem nicht mit dem in ihren Augen schwülstigen Rahmen – anfreunden konnten. Dabei dürften Bild und Rahmung aus derselben Zeit stammen, nämlich der Periode kurz vor 1900. Und in jener Phase war es durchaus üblich, historistisches Formengut (Rahmen) und neue Ausdrucksformen (Bild) miteinander zu kombinieren. Denn das bislang als Gemälde angesehene Werk greift ansatzweise die Formensprache des Jugendstils auf, jene um die Jahrhundertwende als modern und richtungsweisend angesehene Stilform.

Einzuordnen ist das Bild in den Umkreis der in München tätigen Künstler jener Zeit. Allerdings führte bis lang der auf der Rückseite des Bildes mit Bleistift geschriebene Namenszug „Richard Riemerschmid“ auf eine falsche Fährte, auch wenn in der oben genannten Fernsehsendung den

Schenkern jener als Urheber genannt worden war. Ein Blick auf das auf der Vorderseite unten links angebrachte Monogramm verrät nämlich eine andere Autorenschaft. Zwar sehen wir hier ein doppeltes „R“ in Versalien, doch sind die Buchstaben leicht höhenversetzt ineinandergeschoben (Abb. 2), und stoßen eben nicht Rücken an Rücken – also spiegelsymmetrisch – aneinander (Abb. 3), wie bei Richard Riemerschmid (1868–1957). Auf der Suche nach der Auflösung der Signatur stößt man schnell auf Rudolf Riemerschmid (1873–1953), einen ebenfalls in München geborenen, fünf Jahre jüngeren Namensvetter. Beide Künstler stammen aus derselben Fami-



Abb. 1: Rudolf Riemerschmid, Frau mit rotem Mantel. München, kurz vor 1900. H. 44,3 cm, B. 35,7 cm (mit Rahmen), Inv. VT 583 (Foto: Monika Runge).

lie, wenn auch aus unterschiedlichen Linien. Genauen Aufschluss über die Verwandtschaftsverhältnisse gibt ein Familienstammbaum, der im Deutschen Kunstarchiv verwahrt wird (GNM, DKA, NL Riemerschmid, Reinhard, Stammtafel Riemerschmid). Demzufolge hatten die hier angesprochenen Künstler einen gemeinsamen Großvater. Jener aus Burghausen stammende Anton Aloys Riemerschmid (1802–1878) war Gründer und Inhaber der noch heute in München ansässigen „Likör- und Essigfabrik Anton Riemerschmid“. Nach einer Ausbildung als Schönfärber im väterlichen Betrieb (1820 Freisprechung zum Färbergesellen) ließ sich Aloys Anton 1826 in München nieder. 1835 ist er urkundlich als Teilhaber der „Königlich Bayerischen Privaten Weingeist-, Spiritus-, Liqueur- und Essig-Fabrik J[ohann] J[Joachim]Tipp & J[oseph] Vigl“ nachgewiesen. Bis 1852 schaffte er es, seine zwei Mitinhaber auszubezahlen und selbst alle notwendigen Konzessionen zu besitzen, um fortan unter eigenem Namen firmieren zu können (Riemerschmid 2001, S. 16). Zunächst in der Münchner Herrenstraße ansässig, verlegte Anton Aloys Riemerschmid seinen Betrieb im Jahr 1870 in einen Neubau auf der Praterinsel. Sein soziales Engagement, das sich unter anderem 1862 in der Gründung der ersten deutschen Mädchenhandelsschule niederschlug (wohlgemerkt im eigenen Haus und auf eigene Kosten), ließ sich auch bei dem neuen Fabrikgebäude ablesen, denn von Anfang an wurden kleine Wohnungen für die Arbeiter in den Baukomplex integriert (Krutisch 2018, S. 88, Anm. 140).



Abb. 2: Signatur Rudolf Riemerschmid, Detail aus „Frau mit rotem Mantel“ (Foto: Monika Runge).

Von seinen neun Kindern aus der 1827 geschlossenen Ehe mit Therese Helene Eckart (1803–1878) sind für unseren Zusammenhang vor allem die Söhne Eduard Franz (1835–1894) und Heinrich Riemerschmid (1836–1883) interessant. Ersterer heiratete 1858 Amalie Josepha Weishaupt (1839–1897), ihres Zeichens Tochter eines Münchner Hof-Silberschmieds. Eduard ist in den Akten als Inhaber der Riemerschmidschen Fabrik geführt, war also eher wirtschaftlich als schöngestigt orientiert. Der Überlieferung nach ließ er seine neun Kinder sehr frei aufwachsen. Insofern stellte er sich auch nicht dem Berufswunsch seines Sohnes Richard (1868–1957) entgegen, der 1888 an der Münchner Akademie das Studium der Malerei aufnahm und mit Ida Hofmann (1873–1963) im Jahr 1895 gar eine Schauspielerin heiratete. Dass Richard Riemerschmid schließlich nicht als Maler, sondern überwiegend als Architekt und Kunstgewerbler arbeiten und einer der Protagonisten des modernen Möbeldesigns werden sollte, wie die aktuelle Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum zeigt, stand damals natürlich noch in den Sternen ...

Auch der bereits erwähnte Heinrich Riemerschmid war im Familienbetrieb tätig, allerdings als Chemiker. Nur ein Jahr jünger als sein Bruder Eduard Franz verheiratete er sich erst im Alter von knapp 34 Jahren. Seine Frau Marie Josepha (1844–1915), Tochter des Münchner Generalmusikdirektors Franz Lachner, war übrigens nicht katholisch und so wurden die sechs gemeinsamen Kinder im evangelischen Glauben erzogen. Ihr dritter gemeinsamer Sohn mit dem Namen Rudolf Eduard (1873–1953) entschied sich zu einer Ausbildung als Kunstmaler. Insofern war er auf demselben Gebiet tätig wie sein Vetter Richard, was natürlich leicht zu Verwechslungen führte. Aus diesem Grund einigten sich die beiden Cousins auf die unterschiedlichen Signaturen: Rudolf unterzeichnete mit einem verschobenen Doppel-R (Abb. 2), wohingegen Richard Riemerschmid – wohl schon ab 1893 – ein gespiegeltes R (Abb. 3) zur Kennzeichnung seiner Werke wählte.

Auffällig ist, dass von beiden Künstlern nur relativ wenige Bilder und Grafiken bekannt sind. Zwar wurden sowohl Arbeiten von Richard als auch von Rudolf in der um die Jahrhundertwende in München erscheinenden Zeitschrift „Jugend“ abgedruckt, aber Gemälde sind nur wenige überliefert. Denn der ältere der zwei scheint sich nur bis etwa 1903 und dann erst wieder ab den 1940er-Jahren der Malerei gewidmet zu haben, und der jüngere, also Rudolf, musste seine künstlerische Arbeit aufgrund einer zunehmenden Erblindung als Folge einer im ersten Weltkrieg erlittenen Kopfverletzung schon recht früh aufgeben. Bis dahin hatte er sich zwar bereits in seiner Heimatstadt einen Namen gemacht und mehrfach mit guten Kritiken an den Münchner Sezessions-Ausstellungen teilgenommen, auf denen er von 1902 bis 1915 alljährlich vertreten war. Doch an den Bekanntheitsgrad seines Cousins Richard kam er nicht heran. Dabei war es Rudolf, der ganz offensichtlich

der Experimentierfreudigere von beiden war, denn er entfernte sich wohl recht früh von den traditionellen Mal- und Drucktechniken und probierte stattdessen neue Methoden des Farbauftrags aus. So ist dann auch die „Dame mit rotem Mantel“ vermutlich kein Gemälde, wie bislang angenommen wurde, sondern in Mischtechnik hergestellt. Ausgangspunkt könnte eine besondere Art von Steindruck gewesen sein, der auf einen weiß beschichteten Karton aufgebracht wurde. Sollte dies der Fall sein, hätte Riemerschmid den Druck an einigen, wenigen Stellen mit Temperafarbe nachgearbeitet, indem er die Wangen und die bläulichen Partien von Hut und Kragen mit feinen Pinselstrichen schärfte. Abschließend überzog er das Ganze mit einer Firnissschicht, so dass es heute wie ein Gemälde aussieht, zumal auf der Oberfläche ein beginnendes Craquelé zu erkennen ist. Allerdings sind sich die Restauratoren des Germanischen Nationalmuseums noch nicht ganz einig, ob diese Interpretation stimmt oder ob die „Frau mit rotem Mantel“ eben doch ein Gemälde ist. Arbeiten in ähnlicher, bislang noch nicht bis in alle Einzelheiten identifizierter Technik dürfen als Spezialität Rudolf Riemerschmids gelten. Mit ihnen war er ganz auf der Höhe der Zeit, denn experimentelle Maltechniken, die zwischen den verschiedenen Gattungen stehen – und die längst noch nicht alle erforscht sind – waren zeittypisch für das ausgehende 19. Jahrhundert.

Doch so fortschrittlich Rudolf Riemerschmid in dieser Hinsicht auch war, so traditionell wählte er seine Motive. Vielfach handelte es sich um Knabenporträts oder Gruppen von spielenden bzw. tanzenden Kindern, die wie die „Frau

mit rotem Mantel“ in einer mit Bäumen aufgelockerten Landschaft dargestellt waren. Beim Blickpunkt-Bild setzte Rudolf Riemerschmid eine zierliche Frau mit hochgestecktem Haar in den Mittelpunkt. Sie trägt einen braunroten, bodenlangen Mantel und einen farblich darauf abgestimmten Hut mit Krempe und Federbusch. Der nach unten ausgestellte Mantel ist vorn mit einer langen Knopfreihe geschlossen. Geziert wird er durch übergroße Taschenpaten, die die seitlich schrägen Eingriffe für die Hände verdecken. Ein pelzartiger Kragen in beige mit blauen Höhlungen vervollständigt das Kleidungsstück. Farblich passend sind auch die Schuhe mit ihren dicken Absätzen und den Zierrosetten. Dadurch, dass die blonde junge Frau dem Betrachter mit leicht gedrehtem Kopf direkt in die Augen schaut, wird unvermittelt eine Nähe geschaffen, die die malerischen Unzulänglichkeiten der Darstellung in den Hintergrund rücken lässt. Denn ungeklärt bleiben die Proportionen, die Körperhaltung und auch die Fußstellung der Porträtierten. Und insofern hat sich Rudolf Riemerschmid sicherlich sehr bewusst dazu entschieden, die Hände der Dame in den Manteltaschen zu verbergen. Erst in seinen späteren Werken, beispielsweise dem 1906 in der Zeitschrift *Jugend* abgedruckten Blatt „Kletterrosen“, das eine junge Frau vor einer mit Rosen bewachsenen Mauer zeigt, hat der Maler dann eindeutig Jugendstilformen aufgegriffen. Das seit kurzem dem Germanischen Nationalmuseum übereignete Bild ist hingegen noch dem 19. Jahrhundert verhaftet und dürfte kurz vor 1900 geschaffen worden sein.

► PETRA KRUTISCH



Abb. 3: Signatur Richard Riemerschmid, Messingmarke vom Schreibtisch eines Damenzimmers (GNM, Inv. HG 11656, Foto: Monika Runge).

Die Sonderausstellung „Richard Riemerschmid. Möbelgeschichten“ ist noch bis 20. Januar 2019 geöffnet.

Literatur

Kataloge der Internationalen Kunstausstellungen des Vereins bildender Künstler Münchens (e. V.) „Secession“. München 1902–1915. – Petra Niedzella: Likörfabrik Riemerschmid auf der Praterinsel in München. Baudokumentation (Arbeitshefte zur Denkmalpflege 32, hrsg. von Enno Burmeister). München 1987. – Ulrike Förg: Gedruckt oder gemalt? Ein Kinderporträt von Rudolf Riemerschmid. In: *Weltkunst*, 15. Mai 1997, S. 1037. – Ruth Negendanck: Künstlerlandschaft Chiemsee. Fischerhude 2008, S. 123–125. – Wolfgang Riemerschmid (Hrsg.): Die unwiederbringliche Welt. Die Familie Riemerschmid im XIX. Jahrhundert. Burghausen–München–Wien. Wien 2001. – Petra Krutisch: Richard Riemerschmid. Möbelgeschichten. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2018.

HAP Grieshaber (1909 – 1981)

Ein Holzschnitt im Dienst der Plakatkunst

BLICKPUNKT FEBRUAR. H(elmut) A(ndreas) P(aul) Grieshaber (1909–1981) gehört in Deutschland zu den wichtigsten Künstlern der Nachkriegsmoderne, die sich mit der Gattung Holzschnitt auseinandersetzten. Die Basis hierfür schuf sein künstlerischer Werdegang: Parallel zu einer Ausbildung zum Buchdrucker und Schriftsetzer studierte er von 1926 bis 1928 in Stuttgart an der Staatlichen Kunstgewerbeschule, Abteilung für Graphische Künste und Buchgewerbe. Anschließend zog es ihn ins Ausland, unter anderem reiste er nach London, Paris, Ägypten und Griechenland, wo erste Holzschnittarbeiten entstanden. Durch die Reichskulturkammer mit einem Berufsverbot belegt, verdiente Grieshaber während der Zeit des Nationalsozialismus seinen Lebensunterhalt als Gelegenheitsarbeiter und Zeitungsausträger. Trotz der widrigen Umstände war ihm dank der Unterstützung von Freunden und Kollegen eine Betätigung als Buchillustrator sowie die Beschäftigung mit dem Farbholzschnitt möglich. Im Zweiten Weltkrieg kämpfte Grieshaber in der deutschen Wehrmacht. Nach seiner Rückkehr aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft 1946 richtete er sich in der Nähe von Reutlingen auf der Achalm dauerhaft Atelier und Wohnsitz ein.

Bereits die Expressionisten und insbesondere die Künstlergruppe „Die Brücke“ erkannten zu Beginn des 20. Jahrhunderts die individuellen Ausdrucksmöglichkeiten des Holzschnitts, die seine Bedeutung als grafisches Reproduktionsverfahren bei Weitem überstiegen. Daran anknüpfend entwickelte Grieshaber seine eigene Formensprache für den Flächenholzschnitt, bei dem feine, in den Druckstock eingritzte Linien zugunsten klar begrenzter, kompakter Formen eine untergeordnete Rolle spielen. Insbesondere etablier-



Abb. 1: HAP Grieshaber, *Ausstellungsplakat für das Bodensee-Museum Friedrichshafen (ohne Text)*, 1968, Farbholzschnitt von vier Platten, 70,5 x 52,4 cm, sign. u.r. in Bleistift: Grieshaber, Inv. H 9100 (Foto: G. Janßen, © VG Bild-Kunst, Bonn 2019).

te er den großformatigen Farbholzschnitt als autonomes Wandbild: Auf der Basis seiner meisterhaften Beherrschung des Bearbeitungs- und Druckvorgangs verhalf er bis dahin nicht in dieser Technik verwendeten Blattgrößen zum Durchbruch. Grieshabers Lehrtätigkeit an der Staatlichen Kunstakademie Karlsruhe in den Jahren 1955 bis 1960 als Nachfolger des Brücke-Künstlers Erich Heckel erscheint daher wie eine folgerichtige biografische Parallele.

Einem breiten internationalen Publikum wurden Grieshabers Arbeiten 1955 im Rahmen der documenta I bekannt, der ersten umfassenden Ausstellung moderner Kunst in Westdeutschland nach dem Zweiten Weltkrieg. In einer Zeit lebhafter Debatten um die Abstraktion, also der Frage, ob die abstrakte der gegenständlichen Kunst vorzuziehen sei, entschied

sich Grieshaber für das Festhalten an der Figur. Von wesentlichem Einfluss auf die Herausbildung seiner persönlichen Bildwelt ist die formale wie technische Auseinandersetzung mit dem Œuvre unterschiedlicher Künstler der klassischen Moderne, allen voran Pablo Picasso.

„Der Hahn“ von 1959

1959 auf der documenta II war Grieshaber mit 9 Holzschnitten und 2 Mappenwerken vertreten. Im selben Jahr entstand auch der Holzschnitt „Hahn (in Kampfstellung)“ (Abb. 2), der für die Entwicklung eines im Germanischen Nationalmuseums befindlichen Plakatmotivs von entscheidender Bedeutung ist (Abb. 1). Auf der rechten Bildseite erkennt man einen stehenden Hahn, dessen Körperteile – etwa der dunkelrote Kamm und die



Abb. 2: HAP Grieshaber, *Der Hahn (in Kampfstellung)*, 1959, Farbholzschnitt (Foto: Aukt.Kat. Nagel, 2.4.2003, S. 127, © VG Bild-Kunst, Bonn 2019).

Kehllappen ober- wie unterhalb des schwarzen Kopfes – auf ihre charakteristische Form reduziert wurden. In Rot-Schwarz sind auch die Beine samt Zehen und Sporn wiedergegeben sowie ein Teil des „gezackten“ Gefieders. Die spitz zulaufenden Bildelemente signalisieren eine gewisse, auch im Titel anklingende Aggressivität. Die Schwanzfedern des Hahns werden von einer links am Boden sitzenden Figur verdeckt, die das Tier seitlich berührt. Sie ist größtenteils in einem hellen Grau zu Papier gebracht, das sich auch im Brustbereich des Hahns findet. Diese transparenten Partien des insgesamt von 6 (Farb-) Platten gefertigten Holzschnitts stehen im Kontrast zu den in kräftigen, deckenden Farben gedruckten Bildteilen, zu denen auch die wohl einen Rasen andeutenden grünen Flächen gehören. Diese geben der nur mit minimaler Binnenzeichnung versehenen Darstellung eine ansatzweise räumliche Struktur.

Ein Exemplar des Holzschnitts war 1959 auf der 9. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Wiesbaden zu sehen, zu dessen aktiven Gründungsmitgliedern Grieshaber gehörte. Die Jury hatte Werke sowohl von abstrakt als auch figurativ arbeitenden Künstlern für diese Präsentation ausgewählt, um „ein richtiges Bild der augenblicklichen Situation der Kunst in Deutschland zu geben.“ (Ausst.Kat. Wiesbaden 1959, Vorwort). Rein quantitativ überwog jedoch die ungegenständliche Malerei. Mit dem „Hahn“ griff Grieshaber in der gleichberechtigten Darstellung von Mensch und Tier, die fast zu einem einzigen Wesen zu verschmelzen scheinen, eines seiner charakteristischen Themen auf. Ob dem Sujet Hahn darüber hinaus wie etwa bei Picasso eine mythische oder symbolische Bedeutung zukommt, kann aufgrund zahlreicher Interpretationsmöglichkeiten hier nur vermutet werden. Beiden Künstlern ist jedoch das konsequente Ausloten der Abstraktion im Gegenständlichen gemein.

Der Weg zum Plakat 1968

1968 entwarf Grieshaber für eine Ausstellung seiner Holzschnitte im Städtischen Bodensee-Museum Friedrichshafen ein Plakat, das motivisch auf den Farbholzschnitt von 1959 zurückgreift (Abb. 3). Von dem Plakat wurden 530 Exemplare mit, 30 ohne Text gedruckt (Abb. 1). Die Darstellung beschränkt sich auf die am Boden hockende Figur, die nun wie bei einem Weißlinienschnitt als schwarz gedruckte Fläche mit wenigen hellen Aussparungen erscheint. In der Kopf- und Sockelpartie wurde die Platte leicht überarbeitet. Aufgrund der versetzten Augen und der übergroßen, nach hinten gekehrten Hakennase erinnert der trapezförmige Kopf stärker an kubistische Kompositionen. Die dunkle Figur kontrastiert mit den neu hinzugefügten, rundlichen Farbflächen in Rot und Orange im Hintergrund, zu denen das grüne, an den Rändern bildparallel verlaufende Segment im Vordergrund das kompositorische Gegengewicht bildet und die Sitzposition konsolidiert. Insgesamt verstärken Reduzierung und Farbgebung der Formen die plakative Wirkung des Blattes.

Ein 2011 bei van Ham in Köln zur Auktion aufgerufener Entwurf verdeutlicht die Vorgehensweise des Künstlers (Auktion 306, Lot 1119). Die ergänzten Farbflächen im Hintergrund wurden zunächst mit Aquarell über einen Andruck der Schwarzplatte gemalt, um Farbwirkung und Komposition zu prüfen. Dann fertigte Grieshaber für jedes Farbsegment des Plakats separate Platten an, die nacheinander über die Figur gedruckt wurden. Abschließend folgte der Textdruck, d. h. Titel und Ausstellungsort in den Schriften Helvetica und Futura: Das Plakat entstand bei Grieshaber nicht als reines Nebenprodukt, sondern es zeugt von seinem hohen ästhetischen Anspruch und entsprechendem künstlerischen Einsatz. Auch bei der Gestaltung des begleitenden Ausstellungskatalogs wirkte Grieshaber mit. Die Titelseite zeigt das mithilfe eines Klischeedruckes verkleinerte Plakatmotiv in den Farben Blau und Grün, während im Innenteil verschiedene Exponate ausschnitthaft wiedergegeben sind. In Fried-



Abb. 3: HAP Grieshaber, *Ausstellungsplakat für das Bodensee-Museum Friedrichshafen (mit Text)*, 1968, Farbholzschnitt, 76,0 x 53,0 cm (Kunstmuseum Reutlingen, Foto: Ralf Gottschlich, © VG Bild-Kunst, Bonn 2019).

richshafen gezeigt wurden 86 Holzschnitte des Künstlers aus den Jahren 1937 bis 1968, darunter auch einige Mappenwerke.

Nicht zuletzt aufgrund seiner Ausbildung zum Buchdrucker und Schriftsetzer waren Grieshaber die Möglichkeiten der typografischen Gestaltung, die spannungsreiche Gegenüberstellung von Schrift und Bild, bestens vertraut. Der geschilderte Arbeitsprozess macht deutlich, dass vor allem Plakate für seine eigenen Ausstellungen unter den gleichen Bedingungen hergestellt wurden, wie die freien grafischen Arbeiten. Auch hier bevorzugte er den Farbholzschnitt als Drucktechnik. Bekannt wurde Grieshaber ebenfalls als Entwerfer politischer Plakate, 1967/68 etwa gegen die griechische Militärdiktatur.

Der Holzschnitt zur Grieshaber-Ausstellung im Bodensee-Museum Friedrichshafen gehört zur Privatsammlung von Dr. Dr. Wilfried und Gabi Ruff, die 2017 als großzügige Schenkung der Graphischen Sammlung und der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums übergeben wurde.

► CLAUDIA VALTER

Literatur:

Deutscher Künstlerbund. 9. Ausstellung. Ausst.Kat. Städtisches Museum Wiesbaden, Gemäldegalerie. Berlin 1959. – hap grieshaber. Mit Texten von Kurt Martin, Wolfgang Rothe und HAP Grieshaber. Mit Verzeichnis der Holzschnitte (im Anschluss an W. Boeck). Heidelberg 1960 – HAP Grieshaber, Holzschnitte. Ausst.Kat. Städtisches Bodensee-Museum Friedrichshafen. Stuttgart 1968. – Margot Fürst: Grieshaber. Die Plakate 1934–1979. Stuttgart 1979. – Margot Fürst: Grieshaber: Die Druckgraphik. Werkverzeichnis. Bd. 1: 1932–1965. Stuttgart 1986, Bd. 2: 1966–1981. Stuttgart 1984. – Evamarie Blattner: HAP Grieshaber. Das Plakatwerk. Bestandskat. Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen. Reutlingen 1999. – Petra von Olschowski: HAP Grieshaber. Bestandskat. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung. Ostfildern-Ruit 1999.

Elektrische Wärme im neuen Look!

Ein elektrischer Heizstrahler der AEG in der Design-Sammlung.

BLICKPUNKT MÄRZ. Die 2018 gezeigte Ausstellung „Peter Behrens. Das Nürnberger Intermezzo“ im Germanischen Nationalmuseum hat einmal mehr gezeigt, dass auch im Werk großer und bedeutender Künstler, zu denen die wissenschaftliche Forschung bereits intensive Rechercharbeiten geleistet hat, immer noch offene Fragen bestehen können. Im vorliegenden Fall handelt es sich um das umfangreiche Oeuvre von Peter Behrens (1868–1940), dessen Geburtstag sich zum 150. Mal jährt hat. Behrens, der als Maler begann, dann Designer wurde, als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf wirkte und schließlich als Architekt in Berlin, aber auch anderen europäischen Großstädten tätig war, erlangte wohl die größte Bekanntheit durch seine Tätigkeit für die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft – kurz AEG – in Berlin ab 1907. Paul Jordan (1854–1937), einer der engsten und ältesten Mitarbeiter des Firmengründers Emil Rathenau (1838–1915) hatte Behrens' Werdegang verfolgt. Seine Arbeit für die Delmenhorster Linoleum Werke 1906, für die er vom Firmenzeichen über das Briefpapier, den Firmenkatalog bis hin zum Ausstellungsgebäude für die



Abb. 1: Ansichtseite der Heizsonne, Entwurf Peter Behrens, Ausführung: AEG Berlin, um 1910, Inv. Des 1721 (Foto: Bettina Guggenmos).

3. Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden alles entworfen hatte, bestärkte Jordan, in Behrens den „richtigen Mann“ gefunden zu haben. Ein ähnlich „umfassendes Design“ wie für Delmenhorst scheint ihm vorgeschwebt zu haben. Zu den ersten Aufgaben Behrens' im Designbereich gehörte die Neufassung der Bogenlampe. 1903 hatte das Unternehmen schon einmal einen Wettbewerb für einen Bogenlampen-Lichtmast ausgeschrieben, der jedoch ohne bemerkenswerten Erfolg verlief. Vier Jahre später nahm sich Behrens der Aufgabe an. Er verbesserte und vereinfachte die Handhabung vor allem hinsichtlich des Austauschs der Kohlenstäbe und veränderte die Reflektorposition, so dass auch indirekte oder halbindirekte Beleuchtung möglich war, je nach den Erfordernissen der Leuchtkörper. 1908 entstanden verschiedene Formen von Tisch- und Deckenventilatoren für Gleich- und Wechselstrom, ein Jahr später, 1909, die berühmten Wasserkessel. Bei diesen konnten die Käufer zwischen Tropfenform, achteckiger Form und Oval, zwischen Messing pur, vernickelt und verkupfert, zwischen einer glatten, geflammten oder gehämmerten Oberfläche und schließlich zwischen einer Größe von 0,75, 1,25 und 1,75 Liter wählen. Insgesamt ergaben sich so 81 mögliche Varianten. Tatsächlich kamen aber nur 33 auf den Markt. Daneben bot AEG aber auch weitere 45 nicht von Behrens entworfene Wasserkessel an, die formal noch stark von einem historistischen Erscheinungsbild geprägt waren.

Das Gerät aus gehämmertem Messing (Abb. 1, Inv. Des 1721), das nun als Neuzugang in die Design-Abteilung kam, beeindruckt allein durch seine Maße. Mit einer Höhe von 67,2 cm, einer Breite von 55 cm und einer Tiefe von 47,5 cm nimmt es einigermaßen Platz ein. Die Dreiecksform steht auf zwei dicken runden Messingkugelfüßen und einem doppelt gebogenen Messingdrahtständer an der Rückseite. Das Heizelement in der Mitte sitzt in einer Art Lampenschirm, den aus Sicherheitsgründen ein Geflecht aus Messingdrähten in Oval- und Halbbogenformen abschließt. Die Frontfläche aus gehämmertem Messingblech ist im Bereich der Eckpartien mit gewölbten größeren und kleineren Halbkugelformen verziert. Das garnumwickelte Kabel (Abb. 2) stammt sicher noch aus der Entstehungszeit, während der Stecker erneuert wurde.

In Tilmann Buddensiegs 1979 erschienenem Buch zur AEG-Industriekultur wird das Gerät als Entwurf von Peter Behrens angesehen und um 1907/08 datiert. Der Zusammenhang mit den ab 1909 hergestellten Wasserkesseln, die mit einer unserem Gerät vergleichbaren Oberflächengestaltung angeboten wurden, ließ den Autor seinerzeit wohl zu dieser Datierung und der Inanspruchnahme des Entwurfs für Behrens kommen. Ebenfalls als Behrensarbeit stuften die Autoren des Ausstellungskataloges zum 100-jährigen Bestehen der AEG 1990 das Gerät ein. Im 2013 erschienenen Katalog zur Behrens-Ausstellung in Erfurt wird es hingegen als ungesicherter Entwurf des Künstlers gewertet und zwischen 1920 und 1930 datiert. Letzteres ist unver-

ständig, denn zu diesem Zeitpunkt hatte die Formensprache des Bauhauses (gegründet 1919) bereits starken Einfluss auf die Gestaltung dreidimensionaler Gegenstände genommen. Ein Gerät wie das neuerworbene in Dreiecksform, mit aufwendiger Oberflächengestaltung sowie Kugel- und Kreisformen hätte wohl kaum den Ideen der Bauhäusler entsprochen. In unmittelbarem Zusammenhang mit den Wasserkesseln der AEG erscheint es daher auch mir wahrscheinlich, den Entwurf für die Heizsonne als eigenständige Arbeit von Peter Behrens anzusehen. Eine Datierung um 1910 dürfte anzunehmen sein. Ein viel späterer Entwurfszeitpunkt ist unwahrscheinlich, da der Künstler 1914 die AEG wieder verließ.

Als Erzeugnis eines der bedeutendsten Industrieunternehmen (gegründet 1883) stellt die Heizsonne einen bemerkenswerten Zugewinn in der Designsammlung dar. Vergleicht man die bis dahin üblichen mobilen Geräte, so fällt deren Wuchtigkeit und Massigkeit auf. Den meist rechteckigen Körpern fehlt die elegante Leichtigkeit und das ansprechende Design des Objekts, das schnellen Transport und Einsatz schon rein optisch intendiert.

Über die Bedeutung der Herstellerfirma hinaus ist auch die Provenienz des Heizgeräts von Interesse. Als der Bad Kissingener Arzt Dr. Christian Schütze 1907 in der Prinzregentenstraße eine Villa erwarb, um dort eine Praxis zu eröffnen, scheint er sich in der Folge für ein mobiles Heizgerät in seinen Praxisräumen interessiert zu haben. Er bestellte bei der AEG dieses Gerät. Das heute noch existierende, großzügige Haus im historistischen Stil, das die Bezeichnung Villa Quisisana trug, stammt aus dem Jahr 1885. Ein weiträumiger Garten umgibt das Gebäude. Dr. Schütze hatte im Hochparterre seine Praxis eingerichtet, die als sehr



Abb. 2: Seitenansicht der Heizsonne, Inv. Des 1721 (Foto: Bettina Guggemos).

modern und fortschrittlich galt. Als erste überhaupt in dem Kurort verfügte sie über ein Röntgengerät. Die Anschaffung der Heizsonne erfolgte ausschließlich für den Praxisgebrauch. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg kam sie in die Privaträume der Arztfamilie. Nach dem Verkauf der Villa blieb das Gerät zunächst im Besitz der Enkelin von Dr. Schütze, Hildegard Schütze, die es im Februar 2018 schließlich dem Germanischen Nationalmuseum übergab.

► SILVIA GLASER

Literatur:

Tilman Buddensieg (u.a.): Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914. Berlin 1979, S. D 186, Abb. P 116. – Alles elektrisch. 100 Jahre AEG Hausgeräte. Ausst. Kat. Museum Industriekultur Nürnberg. Nürnberg 1989, S. 13, 36. – Sabine Röck: Peter Behrens und das moderne Industrie-Design. Produktgestaltung für die AEG. In: Berlin in Geschichte und Gegenwart 2005, S. 119–128 (hier S. 126). – Thomas Föhl, Claus Pese (Hrsg.): Peter Behrens. Vom Jugendstil zum Industriedesign. Ausst.Kat. Kunsthalle Erfurt. Weimar 2013, S. 229.

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. Barbara Röck
Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de
Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen
Auflage: 2600 Stück

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

Inhalt I. Quartal 2019

Riemerschmids „Frau mit rotem Mantel“

von Petra Krutisch Seite 1

HAP Grieshaber (1909–1981)

von Claudia Valter Seite 4

Elektrische Wärme im neuen Look!

von Silvia Glaser Seite 6

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Wanderland. Eine Reise durch die Geschichte des Wanderns

noch bis 28. 4. 2019

Luxus in Seide. Mode des 18. Jahrhunderts

noch bis 6. 1. 2019

Richard Riemerschmid. Möbelgeschichten

Ausstellung anlässlich des 150. Geburtstags
noch bis 20. 1. 2019

Warenzauber in Produktplakaten und Werbefilmen

Studioausstellung in der Sammlung
zum 20. Jahrhundert
noch bis 27. 1. 2019

Maß und Proportion. Architekturbücher aus dem Bestand des Germanischen Nationalmuseums

Studioausstellung in der Dauerausstellung Renaissance, Barock, Aufklärung
noch bis 8. 9. 2019

Gewappnet für die Ewigkeit Nürnberger Totenschilder des Spätmittelalters in der Kartäuserkirche

28. 3. 2019 bis 6. 1. 2020