

Pokal mit Rätsel

Eine Goldschmiedearbeit von Johann George Hossauer

BLICKPUNKT JANUAR. Die Begutachtungstage des Germanischen Nationalmuseums bringen oftmals wahre Schätze ans Tageslicht. So wurde im Herbst 2017 den Wissenschaftlern ein großer Silberpokal vorgestellt, den der Eigentümer beim Gunzenhausener Auktionshaus Zwack in der Sommerauktion desselben Jahres ersteigert hatte. Seit März 2018 befindet sich der Pokal nun als Dauerleihgabe im Museum (Abb. 1).

Den runden, gewölbten Fuß des Pokals zieren vier von Farnblättern und Blüten umgebene, leere Kartuschen sowie profilierte, geschwungene Bänder. Auf dem vasenförmigen Schaft sitzt über einem gewölbten Wulstring die reich mit Dekor versehene Kupa. Auf dieser wechseln sich vier große, von Blumenbouquets bekrönte Kartuschen mit vier farnartigen Elementen ab. Zwei dieser Kartuschen füllen Muschelornamente, eine Kartusche zeigt zwei leere, jeweils von einem Rollwerkrahmen umgebene Medaillons unter einer Krone, eine weitere ist unter einer Krone mit verschlungenem, Initialen ähnlichem Dekor gefüllt. Unterhalb des Lippenrandes windet sich ein bewegtes Spruchband um die Kupa.

Den mit Blütenbouquets und Farnranken und Bändern verzierten, gewölbten Deckel bekrönt ein Knauf in Form einer auf einem Perlenband stehenden Krone, aus der sich zwei geharnischte, einen Pokal emporhaltende Arme erheben (Abb. 2). Die unvergoldeten Zierelemente des Pokals wie das Spruchband, die Medaillons oder auch die Kartuschen am Fuß lassen eine angedachte, jedoch nie ausgeführte Beschriftung vermuten.

Bei dem 39 cm hohen Gefäß handelt es sich um ein Werk des Berliner Goldschmieds Johann George Hossauer (1794–1874), wie seine am Fußrand gestempelte Marke – sein Name in Großbuchstaben – erkennen lässt (Abb. 3). Die Stadtmarke, ein Bär mit dem Buchstaben „K“, verweist auf Johann Christian Samuel Kessner (1774–1854), der von 1819

bis 1854 als Erster Zeichenmeister tätig war. Die Entstehungszeit des Pokals lässt sich anhand einer weiteren Marke, ein „C“ im Rund, weiter eingrenzen. Diese Marke verwendete der Zweite Zeichenmeister, Johann David Wilhelm Friedrich (1789–1863), von 1848 bis 1854.

Hossauer absolvierte als Sohn eines Nagelschmieds zunächst 1809 eine Lehre bei einem Klempner. Nach einem Militärdienst und der Teilnahme an mehreren Feldzügen in den Befreiungskriegen 1813/15 lernte er Metallbearbeitung in der Berliner Bronzefabrik „Werner & Mieth“. Anschließend setzte er 1817 seine Ausbildung in Paris fort, unter anderem bei dem Goldschmied und Chemiker Vicomte Henri de Ruolz (1808–1887) und in der Silberwarenfabrik „Tourot“, wo er als „contre-maitre“ 32 Gesellen unter sich hatte. Dort lernte er neue, moderne Techniken zur Herstellung leichter Metallwaren kennen, die später grundlegend für seine Tätigkeit in Berlin sein sollten, wie etwa das Plattieren von Gold und Silber auf Kupfer, das Auswalzen von reinem Silber zu Silberblech mittels eines Walzwerks oder auch, mit Hilfe einer Drehbank Geräte aus gewalztem Blech, insbesondere Silberblech, in Form zu drücken. Zusätzlich erhielt er Unterricht in Chemie und Ziselieren.



Abb. 1: Deckelpokal von George Hossauer, Berlin, 1848/54, H. 39 cm, Silber vergoldet, getrieben, ziseliert, graviert, montiert, Deckelknauf: gegossen, Inv. HG13491 (Foto: Monika Runge).



Abb. 2: Deckelknopf des Pokals (Foto: Monika Runge).



Abb. 3: Meisterstempel „Hossauer“ am Deckelpokal (Foto: Monika Runge).

Im Oktober 1818 gelang es Hossauer, dem in Paris zu Besuch weilenden preußischen König Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) einige seiner in der neuen Technik gefertigten Arbeiten zu präsentieren. Angetan von den Werken, erhielt er vom König die Empfehlung, um eine staatliche Unterstützung zur Gründung einer Werkstatt in Preußen nachzusuchen. Im Dezember 1818 wurde dem Ersuchen stattgegeben: Er erhielt 500 Taler zur Beschaffung von Material und Werkzeug. Noch bis Ende Mai 1819 vervollständigte der Goldschmied seine Kenntnisse in Paris. Im selben Jahr gründete er in Berlin seine „Fabrik für Waren aus Platina, Gold, Silber, Bronze, gold- und silberplattiertem Kupfer nach englischer Art“ und richtete eine Werkstatt im elterlichen Haus ein. Den Betrieb bestückte er mit Walz- und Prägemaschinen zur „fabrikmäßigen Herstellung von Silberwaren und bemühte sich um technische Neuerungen wie die Entwicklung der galvanischen Versilberung bzw. Vergoldung.“ (Jonas 1992, S. 96)

Durch die Einführung der in Paris erlernten Techniken konnte Hossauer schnell Erfolge verbuchen. Bereits 1820 kaufte Prinz Carl von Preußen (1801–1883) bei ihm, und der preußische Hof gehörte fortan zu seinen ständigen Kunden. 1826 ernannte Friedrich Wilhelm III. Hossauer zum „Goldschmied Seiner Majestät des Königs“. Nicht nur der Königshof ließ bei ihm fertigen, neben vielen weiteren

Adelshäusern orderten Zarin Alexandra Feodorowna (1798–1860), der hannoversche Königshof oder der Kurfürst von Hessen bei ihm. Unter anderem hatte sich der Goldschmied auch auf die Fertigung von Ehrengeschenken, etwa für Dienstjubiläen, oder als begeisterter Pferdeliebhaber auf Ehrenpreise für Pferderennen spezialisiert.

Viele davon entstanden in den Jahren um 1830 größtenteils nach den Entwürfen von Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), wie der Deckelpokal für den Hüttenbaumeister Johann Friedrich Wedding (1759–1830) (Abb. 4). Den Pokal hatte Wedding zu seinem 50. Dienstjubiläum als Geschenk von den Hütten und Bau-Beamten Ober-Schlesiens 1829 erhalten. Anders als bei unserem überwiegend ornamental gestalteten Pokal, zieren die Wandung der Kupa drei nach grafischen Vorlagen gebildete Darstellungen mit Stationen aus dem beruflichen Leben des Hüttenbaudirektors in Oberschlesien: sein Wohnhaus, die Königshütte und die Gleiwitzer Hütte mit ihren Hochöfen. Schinkel hatte zwischen 1821 und 1837 zusammen mit Peter Wilhelm Christian Beuth (1781–1853), dem Direktor der Technischen



Abb. 4: Pokal des Hüttenbaumeister Johann Friedrich Wedding, Berlin, 1829, Johann George Hossauer, H.42 cm, Silber gegossen, getrieben, graviert, vergoldet, Montanhistorisches Dokumentationszentrum (montan.dok) beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum, 030005406001.



Abb. 5: Vorzeichnung für die Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker, Teil 1, Abt. 2, Blatt 25: Entwurf für einen „Pokal in Silber oder Gold auszuführen“, Berlin, ca. 1820, Karl Friedrich Schinkel, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. SM 43a.23.



Abb. 6: Deckelpokal mit Bacchanten, Berlin, 1828, Johann George Hossauer, H. 38 cm, Inv. O-1980,166 a,b, Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin (Foto: Karen Bartsch).

Deputation für die Gewerbe in Preußen, die „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“ herausgegeben, in denen der vielseitige Baumeister, Architekt und Grafiker unter anderem auch Vorbildentwürfe für Goldschmiedearbeiten veröffentlichte. Oftmals dienten diese in abgewandelter Form als Vorlage auch für Hossauers Arbeiten, so zum Beispiel für einen ein Deckelpokal aus dem Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin (Abb. 5 und 6). Nach dem gleichen Vorbild ist 1833 auch der Ehrenpokal für den württembergischen Politiker Paul Pfizer (1801–1867) von dem Stuttgarter Goldschmied Georg Christian Friedrich Sick (1794–1863) gefertigt worden (Abb. 7), der zur Sammlung Kunst u. Kunsthandwerk 19.–21. Jahrhunderts des Germanischen Nationalmuseums gehört (Inv. HG8594).

Die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen dem Baumeister und dem Goldschmied dauerte zwanzig Jahre bis zum Tod Schinkels im Jahr 1841. Einige von Schinkels Entwurfszeichnungen für verschiedene Auftraggeber, die von Hossauer ausgeführt wurden, befinden sich heute im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin. Bekannt

ist auch eine Begegnung mit dem Maler Peter Cornelius (1783–1867) im Zusammenhang mit der Gestaltung des sogenannten „Glaubensschildes“ für Albert Edward, den Prinzen von Wales (1841–1910), einem Patengeschenk Friedrich Wilhelms IV. an den Sohn Königin Victorias (1819–1901). Nach den Aufzeichnungen in Hossauers Tagebüchern stellte sich das Treffen mit dem Künstler als etwas schwierig dar, er beschreibt den Maler als „sehr hochmütig“. Im dekorativen Bereich sind neben zahlreichen Pokalen von Hossauer auch Tafelaufsätze, kleine Plastiken sowie ein großes Oeuvre an sakralen Gefäßen in unterschiedlichsten Stilrichtungen erhalten, in denen er nicht nur mit Renaissance- und Rokokoformen spielte, sondern sich auch antiker oder orientalischer Formen bediente.

Auf Reisen nach London und Paris lernte Hossauer die neuesten Entwicklungen in der Goldschmiedekunst kennen, ab 1841 wandte er die galvanische Vergoldung an. Bis 1847 galt sein Interesse auch der Fabrikation galvanisch versilberter Kupferplatten als Träger für die damals neuartigen Daguerreotypen. Hossauers in Paris erworbene Kenntnis

der Platinbearbeitung führte auch zu einem Gutachten in einem spektakulären Mordfall, der als einer der ersten Indizienprozesse der Kriminalgeschichte in Deutschland gilt. Dabei ging es um die Ermordung der Gräfin Emilie von Görlitz (1801–1847) im Juni des Jahres 1847, deren mysteriöser Tod viele Fragen aufwarf. Bei dem 1850 stattfindenden Prozess, der alles zu bieten hatte, was heutzutage einen spannenden Kriminalroman ausmacht, ging es um Raub, Mord, Brandstiftung und versuchte Vergiftung des Ehemanns der ermordeten Adligen. Verurteilt wurde letztlich ein Diener der Gräfin, der später seine Schuld auch eingestand. Er hatte unter anderem einen Ring aus Gold und Platin erbeutet, von dem er behauptete, seine Ehefrau habe ihn bereits 1805 von ihrem Vater erhalten. Hossauer konnte belegen, dass es erst ab 1820 möglich war, Platin zu Schmuck zu verarbeiten und so dem Diener eine Falschaussage nachweisen.

An zwei Pariser Weltausstellungen nahm Hossauer in verantwortlicher Position teil: 1855 war er Mitglied der internationalen Jury in der Klasse für Goldschmiedekunst, Juwelierwaren und Arbeiten aus Bronze und 1867 Preisrichter. Der vielseitig interessierte Goldschmied entwarf und schuf etwa Orden und Ordenskettchen, stellte neben Blechgeschirr für das Militär und Bettgestelle für Cholerakranke auch parabolische Hohlspiegel für einige Leuchttürme an der Ostsee her, so auch für den bekannten, unter anderen von Karl Friedrich Schinkel für das Cap Arkona auf der Insel Rügen entworfenen Turm. Hossauer übergab 1858 offiziell sein Geschäft an die Firma „Sy & Wagner“, die bis 1933 unter diesem Namen firmierte. Für den preußischen Hof führte er dennoch weitere Aufträge aus, vor allem für Prinz Carl von Preußen. Johann George Hossauer (Abb. 8) starb 79jährig hochangesehen am 14. Januar 1874. Er gehörte im 19. Jahrhundert zu den wichtigsten deutschen Goldschmieden, der zeitlebens vom preußischen Königshaus überaus geschätzt wurde.

Ist man im Hinblick auf den Goldschmied gut unterrichtet, lassen sich über den Auftraggeber des Pokals und den Anlass seiner Herstellung außer der Deckelbekrönung in Form eines Wappens bisher keine weiteren Hinweise finden. Es spricht vieles dafür, dass es sich um das Wappen der Familie von Dewitz handelt, deren Wurzeln in Mecklenburg und Pommern zu suchen sind. Mitglieder der Familie waren im 19. Jahrhundert immer wieder in mecklenburgischen oder preußischen Staatsdiensten tätig, hatten Kontakt zum preußischen Königshaus und dem Hochadel, wie etwa den Großherzogen von Mecklenburg, und lernten somit wohl auch den erfolgreichen und angesagten Hof-



Abb. 7: Ehrenpokal für den württembergischen Politiker, Paul Pfizer (1801–1867), Stuttgart 1833, Georg Christian Friedrich Sick (1794–1863), H. 30 cm, Inv. HG8594 (Foto: GNM).

goldschmied Hossauer kennen. Letzterer verkehrte zeitlebens freundschaftlich mit Prinz Carl von Preußen, der zudem Patenonkel seiner Tochter war und zahlreiche Aufträge an ihn vergab. Belegt und erhalten sind überdies viele seiner Arbeiten für das Herzoghaus Mecklenburg-Schwerin, vor allem Bestellungen von Alexandrine von Preußen (1803–1892), der Tochter König Friedrich Wilhelm III. von Preußen (1770–1840) und Gattin Paul Friedrich I. von Mecklenburg-Schwerin (1800–1842). Von ihr kam an Hossauer 1842 der Auftrag für den Ehrenpreis für ein Pferderennen in Bad Doberan, das nach ihr benannte „Alexandrin-Rennen“. Eine Inschrift auf dem nur aus dem Kunsthandel bekannten Humpen belegt, dass das Rennen am 9. August 1842 von „Apothecary“ gewonnen wurde, einem Pferd aus dem Besitz Ulrich Otto von Dewitz-Miltzows (1814–1871) – eines Jugendfreunds und Cousins Otto von Bismarcks (1815–1898) sowie international bekannten Reiters und Pferdezüchters, der immer wieder als Teilnehmer und Sieger in den Rennkalendern erschien. Ob der Goldschmied Hossauer aufgrund des Humpens von 1842 direkt mit Ulrich Otto von Dewitz in Kontakt kam, lässt sich natürlich nicht belegen. Er war jedoch bekennender Pferdeliebhaber, besaß selbst zwei Pferde und schuf zahlreiche Ehrenpreise für unterschiedliche Pferderennen.

Für die Identifikation als Dewitz-Pokal spricht weiterhin der Vergleich mit anderen Wappen: So finden sich in der Helmzier einiger Wappen ebenfalls zwei erhobene Arme, die einen Gegenstand emporhalten. Entweder handelt es sich dabei jedoch um Objekte wie Ringe, Scheiben, Schwerter oder Sterne, oder sie halten, wie im Wappen der schwäbischen Familie von Besserer, zwar ein Gefäß empor, das aber von Straußenfedern bekrönt ist. Zusätzlich besitzt das Besserer-Wappen keine „geharnischten“ Arme, wie bei der Helmzier der Familie von Dewitz. Die korrekte Wiedergabe solcher identifizierenden Details wurde von Goldschmieden immer sehr sorgfältig beachtet. Zusätz-



Abb. 8: Porträt Johann George Hossauer (1794–1874), Verein für die Geschichte Berlins, Historische Alben des Vereins für die Geschichte Berlins, A1114_2_42d (Foto: Heinrich Graf, Berlin).

lich stellt sich noch die Frage, ob eine schwäbische Familie nicht eher in den süddeutschen Goldschmiedezentren wie Augsburg, München oder Nürnberg ihre Pokale bestellt hätte, auch in Stuttgart arbeiteten im 19. Jahrhundert sehr gute Goldschmiede. Für das Wappen der Familie von Dewitz sprechen also zum einen die oben aufgeführten Verbindungen zum Adel in Mecklenburg und Preußen wie auch die örtliche Nähe zu einem der damals angesehensten Goldschmiede in Berlin.

Der Pokal der Familie Dewitz behält zu guter Letzt immer noch das Geheimnis seines Auftraggebers für sich. Ungeklärt bleibt bislang, ob es sich um ein Ehrengeschenk an ein Familienmitglied handelte oder ob er auf Bestellung der Familie angefertigt wurde. Möglicherweise finden sich Hinweise in den 59 Tagebüchern oder dem „Bestellungsbuch“ des Goldschmieds mit Aufträgen von August 1854 bis Dezember 1858 oder in einigen Briefen, die heute in der Sammlung Dokumente des Berliner Stadtmuseums aufbewahrt werden und für diesen Beitrag nicht gesichtet werden konnten (freundliche Auskunft von Matthias Hahn, Sammlung Dokumente, Stadtmuseum Berlin). Bis auf den Auktionskatalog findet der Pokal auch in der Literatur, die sich mit Hossauer befasst, bislang keine Erwähnung.

Und noch ein Hinweis zum Schluss: ein weiterer Pokal von Hossauer wird ab Frühjahr 2022, ganz in der Nachbarschaft des Germanischen Nationalmuseums, im DB Museum Nürnberg zu sehen sein. Dieser galt lange Zeit als verschollen und hat eine eigene, spannende Geschichte zu erzählen.

► BIRGIT SCHÜBEL

Mein herzlicher Dank gilt der Familie von Dewitz für ihre freundliche Unterstützung und Geduld, auf meine beharrlichen Emails zu antworten sowie meinem Kollegen Tilo Grabach für den Hinweis auf das Wappen.

Literatur:

E. Böttger u.a. (Hrsg): Das neue Buch der Erfindungen, Gewerbe und Industrien. Rundschau auf allen Gebieten der gewerblichen Arbeit. Bd. 6: Die mechanische Bearbeitung der Rohstoffe. Leipzig, Berlin 1867, S. 173–174. – Kaiserliches Gold und Silber. Schätze der Hohenzollern aus dem Schloss Huis Doorn. Ausst.Kat. Deutsches Goldschmiede-

haus Hanau. Berlin 1985, S. 79. – Angelika Wesenberg: Johann George Hossauer 1794–1874. Führender Berliner Goldschmied des 19. Jahrhunderts. In: Forschungen und Berichte 26, 1987, S. 213–240. – Gerd Heinrich: Staatsdienst und Rittergut. Die Geschichte der Familie von Dewitz in Brandenburg, Mecklenburg und Pommern. Bonn 1990, S. 155. – Marcus Köhler: Die Tagebücher Johann George Hossauers (1794–1874). In: Berlinische Notizen. Zeitschrift des Vereins der Freunde und Förderer des Berlin Museums e.V. Berlin 1991, S. 104. – Frank Büttner: Der „Glaubensschild“, das Patengeschenk Friedrich Wilhelms IV. für den Prinzen von Wales. In: Franz Bosbach, Frank Büttner: Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche. München 1998, S. 274–288. – Gold und Silber für den König: Johann George Hossauer (1794–1874), Goldschmied Sr. Majestät des Königs. Bearb. von Melitta Jonas, hrsg. von Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Ausst.Kat. Berlin, Schloss Charlottenburg. Berlin 1998. – Rainer Slotta: Meisterwerke Bergbaulicher Kunst und Kultur. Der Deckelpokal für den Hüttenbaudirektor Johann Friedrich Wedding (1759–1830). In: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau 55, 1/2003, nach S. 32. – Gert Selle: Geschichte des Design in Deutschland. Aktual. und erw. Neuausgabe, Frankfurt a.M., New York 2007, S. 38. – Anna Ahrens: Der Pionier. Wie Louis Sachse in Berlin den Kunstmarkt erfand. Köln 2017, S. 240–241. – Hampel Auktion: Dewitz-Prunkhumpen: <https://bit.ly/3ntFry6> [8.2.2021]. – http://www.rathay-biographien.de/persolichkeiten/W/Wedding_Johann_F/wedding_johann_f.htm [21.10.2021]. – <https://www.rct.uk/collection/31605/the-glaubensschild-shield-of-faith> [18.11.2021].

Zum Mordprozess: Bamberger Zeitung, Nr. 99 vom 9. April 1850: Vermischtes. – Nürnberger Kurier, Jg. 176, 1850, Nr. 97 vom 7. April. – Ausführlicher Bericht über die Verhandlungen der Assisen der Provinz Starkenburg zu Darmstadt in Anklagesachen gegen Johannes Stauff wegen Ermordung der Gräfin von Görlitz ... Nach stenographischen Aufzeichnungen verfaßt und zusammengestellt von mehreren Juristen, welche den Verhandlungen beigewohnt haben. Darmstadt 1850. – <https://www.giessener-allgemeine.de/giessen/erste-indizienprozess-kriminalgeschichte-12092360.html> [3.11.2021].

Ein bedeutender archäologischer Neuzugang

Das urnenfelderzeitliche Gräberfeld mit Wagengrab von Essenbach-„Blumenäcker“ und seine Restaurierung



Abb. 1: Das Brandgrab Befund 152 mit auf ganzer Höhe erhaltener Keramikurne während der Ausgrabung (Foto: Grabungsdokumentation).

BLICKPUNKT FEBRUAR. Die Ausweisung des Neubaugebiets „Blumenäcker“ am nördlichen Ortsrand von Essenbach (Lkr. Landshut, Niederbayern) machte 2011 eine bauvorgreifende, etwa 2 ha Fläche umfassende archäologische Ausgrabung notwendig, die von der Marktgemeinde Essenbach finanziert wurde. Zentraler Befund des seit der Jungsteinzeit besiedelten Areals war ein Friedhof der Urnenfelderzeit, die den jüngeren Abschnitt der Bronzezeit (1.300–800 v.Chr.) bildet. Das Gräberfeld umfasst etwa 30 bis 35 Gräber, bei denen es sich, wie für die Urnenfelderzeit typisch, allesamt um Brandbestattungen handelt.

Wie die Verstorbenen selbst, war auch ein Großteil der Grabbeigaben einem religiös motivierten Transformationsprozess unterworfen. So wurden diese – etwa in Keramikgefäßen aufbewahrte Speise- und Trankbeigaben oder Schmuck und Bewaffnung – häufig zusammen mit den Toten auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Nach dem Auskühlen der Scheiterhaufenreste wurden die Rückstände, Leichenbrand sowie Bestandteile der Metall- und Keramikobjekte, mehr oder weniger sorgfältig ausgelesen und in großen Keramikurnen oder als Brandschüttungen ohne bergendes Gefäß beigesetzt. Daneben fallen durch Verbiegen oder Zerbrechen zerstörte Beigaben auf, die auf diese Weise eben-

falls einer praktischen, profanen Nutzung entzogen wurden und nun, ihres diesseitigen Wertes beraubt, exklusiv den Verstorbenen und ihrer transzendenten Existenz im Jenseits vorbehalten waren.

Soweit aus einer ersten Sichtung der Funde zu erschließen, weist der Friedhof eine Belegung während der frühen und älteren Urnenfelderzeit, den Stufen BzD und HaA (etwa 13./12. Jahrhundert v.Chr.), auf, wobei die Brandschüttungsgräber die Urnengräber zahlenmäßig überwiegen. Auffallend ist die hohe Anzahl von aufwendig mit ehemals wohl auch inkrustierten Kerbschnittmustern verzierten Keramikgefäßen (vgl. Abb. 10), wie sie charakteristisch für die frühe Urnenfelderzeit sind. Die Grabbefunde fügen sich – mit Ausnahme von Befund 100a (Wagengrab) – in Befund und Ausstattung in den für die Region üblichen Rahmen ein.

Die unterschiedliche Einbringungstiefe der Gräber spiegelt sich in ihrem Erhaltungszustand wider. Während bei einigen besonders tief angelegten Gräbern die Keramikurnen noch nicht vom Pflug erfasst waren und – entweder im Block oder zerscherbt – noch in vollständiger Höhe geborgen werden konnten (Abb. 1), waren bei Befunden, die im Pflugbereich lagen, häufig nur noch die unteren Partien der Keramikgefäße erhalten.



Abb. 2: Das Wagengrab Befund 100a während der Ausgrabung. Deutlich zu erkennen die westlich aus der Bronzesammlung herausragende Schwertklinge (Foto: Grabungsdokumentation).

Das Wagengrab

Als Sensationsfund mit weit überregionaler Bedeutung entpuppte sich der am Rand des Friedhofs erfasste Befund 100a (Abb. 2), da er sich während der Ausgrabung als eines der äußerst seltenen urnenfelderzeitlichen Wagengräber zu erkennen gab. Diese stellen zu Beginn der Urnenfelderzeit (BzD) ein neuartiges Phänomen im Verbreitungsgebiet der mitteleuropäischen Urnenfelderkultur dar.

Die etwa 2,15 x 1,15 m große rechteckige Grabgrube zeichnete sich deutlich im anstehenden Lössboden ab (Abb. 2). In den Ecken lagen Granitsteine, die wohl in Zusammenhang mit einer darüber errichteten hölzernen Grabkammer standen. Im Zentrum des Befundes fanden sich mehrere durch den auflastenden Erddruck eingebrochene Keramikgefäße sowie der Leichenbrand. Im Bereich der südöstlichen Ecke lag eine Konzentration verbrannter und/oder intentionell zerstörter Bronzen. Diese wurde teilweise im Block geborgen und anschließend in der Bamberger Restaurierungswerkstatt des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege in ihre einzelnen Bestandteile aufgelöst. Neben einem Vollgriffschwert verbargen sich darin unter anderem mehrere kleine Bronzegewichte sowie die metallenen Bestandteile eines vierrädrigen Prunkwagens (z.B. Zierbeschläge des Wagenkastens) und der zugehörigen Pferdeschirrung (z.B. Trensenknebel und Riemenzier). Zur persönlichen Ausstattung des Verstorbenen gehören noch ein Rasiermesser und ein goldener Fingerring, die in der nordöstlichen Kammerecke, unterhalb eines Keramikgefäßes, angetroffen wurden.

Von zwei Pferden gezogene vierrädrige Prunkwagen waren Rangabzeichen und ihre Beigabe ins Grab einer ausgesprochen kleinen Elite vorbehalten, die an der Spitze der

urnenfelderzeitlichen Gesellschaftspyramide stand. Im Wagen manifestieren sich mehrere Bedeutungsebenen. Zum einen stellt er ein außerordentlich exklusives Hightech-Statussymbol dar. So waren etwa die an solchen Wagen nachweisbaren Speichenräder, die sich aus Ägypten und dem vorderorientalischen Raum herleiten lassen, zu Beginn der Urnenfelderzeit ein absolutes Novum im mitteleuropäischen Raum. Gleichzeitig ist der häufig mit religiösen Symbolen der Urnenfelderkultur (z.B. Wasservogelmotiv) verse-

hene vierrädrige Wagen ein Sakralobjekt, dessen zentrale Rolle im Bestattungsbrauchtum lag. So traten wenige ausgewählte Verstorbene ihre letzte Reise auf ihnen an: zum Ort der Verbrennung und Bestattung sowie in die jenseitige Welt. Ganz deutlich wird hier also die enge Verbindung zwischen der Wagenbeigabe und der Brandbestattung, die beide zu Beginn der Urnenfelderzeit neu eingeführt wurden und Ausdruck einer sich etablierenden neuartigen Religion sind.

Bezieht man schließlich noch die beigegebenen Rangabzeichen Schwert und Goldring sowie die Gewichte in die Betrachtung mit ein, so gibt sich in dem Wagengrab ein Machthaber zu erkennen, dessen Bedeutung und Funktion im Leben verschiedene Facetten aufgewiesen hat. Steht insbesondere das Schwert für den politischen Rang als Kriegsherr, so verweist der Wagen in seiner religiösen Funktion auf eine kultische oder priesterliche Rolle – eine Doppelfunktion, wie sie ähnlich für Herrscher aus den schriftführenden, vorderorientalischen Hochkulturen überliefert ist. Daneben deuten die Gewichte auf seine wirtschaftliche Macht und eine Rolle im Netzwerk von Handel und Güterverteilung hin. Unterstrichen wird dies auch von der verkehrsgeografischen Verortung der Grabanlage an einem durch das Flußtal der Kleinen Laaber führenden Handelsweg, der das Isartal bei Landshut mit dem Donautal bei Straubing verbindet und nach Süden weiter in den Alpenraum, nach Norden in den Mittelgebirgsraum anbindet. Mehrere entlang der Kleinen Laaber gelegene urnenfelderzeitliche Fundstellen, die einen besonderen Bezug zu Metallverarbeitung und -handel aufweisen, belegen die große Bedeutung, die dieser Route bei der Verteilung der für die gesamte Epoche so bedeutenden Bronze bzw. ihrer Legierungsmetalle Kupfer und Zinn zukam.

Die museale Zukunft der Funde

Die im Neubaugebiet „Blumenäcker“ geborgenen Funde kamen im Januar 2019 als Schenkung der Marktgemeinde Essenbach an das Germanische Nationalmuseum, wo sie derzeit in der archäologischen Restaurierungswerkstatt des Instituts für Konservierung und Kunsttechnologie restauriert werden. Einige der urnenfelderzeitlichen Grabausstattungen sollen später dem Archäologischen Museum Essenbach, dessen Neukonzeption sich derzeit in Planung befindet, als Dauerleihgaben zur Verfügung gestellt werden. Für das Wagengrab ist nach seiner noch anstehenden wissenschaftlichen Auswertung eine Einbringung in den Dauerausstellungsbereich „Ur- und Frühgeschichte“ des Germanischen Nationalmuseums vorgesehen, wo es den Themenbereich „Eliten der Bronzezeit“ ganz wesentlich bereichern wird. Glanzstück dieser bereits äußerst prominent besetzten Ausstellungseinheit ist der Nürnberger Goldhut von Ezelsdorf/Buch, dessen ehemaliger Träger – wie die Wagenfahrer – der ranghöchsten Gruppe der urnenfelderzeitlichen Gesellschaft angehörte. (A.H.)

Die Restaurierung der Essenbacher Funde – Ein Statusbericht

Als die Funde 2019 ans Germanische Nationalmuseum kamen, waren sie getrennt nach Materialgruppen sortiert und in Euronormboxen verpackt. Der Komplex umfasste mehr als 150 Metallobjekte, drei große, vier kleinere, einige kleine Keramikblöcke (d.h. mit dem umgebenden Erdreich bei der Grabung abgestochene, in der Regel vollständige Keramikgefäße) und diverse nach Befunden sortierte Keramikscherben.

Die Restaurierung des umfangreichen Fundkomplexes dauert noch an. 2019 und 2020 wurden zunächst die Bronzeobjekte des Wagengrabes restauriert und 2020 gleichzeitig mit der Keramikrestaurierung begonnen. 2021 standen die ersten Arbeitsschritte zur „Auflösung“ und Restaurierung der vier kleineren Keramikblöcke an.

Charakteristisch für die Grabbeigaben des Wagengrabes, seien sie aus Bronze oder Keramik hergestellt, ist die intentionelle, d.h. absichtliche Zerstörung einzelner Stücke kurz vor der Niederlegung, z.B. durch gewaltsames Verbiegen. Verursacht wurde diese meist durch eine Kombination mechanischen, gewaltsamen „Unbrauchbarmachens“ sowie durch Feuer bei einem sekundären Brand bzw. Mitverbren-



Abb. 3: Zustand des Schwertes und der Schwertschneide aus dem Wagengrab von Essenbach Befund 100a vor der Restaurierung (Foto: S. Rohm).



Abb. 4: Zustand des Schwertes und der Schwertschneide aus dem Wagengrab von Essenbach Befund 100a nach der Restaurierung (Foto: S. Rohm).

nens auf dem Scheiterhaufen. Durch die Hitzeeinwirkung entstanden Brandspuren wie Verformungen und angeschmolzene Stellen an den metallischen Gegenständen. In vielen Fällen wurden dann auch nur einzelne ausgewählte Metallobjekte bzw. -fragmente und Keramikscherben, meist nicht das vollständige Keramikgefäß, niedergelegt.

Der Fokus dieses ersten Überblicks über die Restaurierung der Essenbacher Funde liegt, die zwei wichtigsten Materialbereiche abdeckend, auf einer repräsentativen Metallrestaurierung am Beispiel eines Schwertes und einer Blockbergung am Beispiel einer Keramikschale.

Die Restaurierung des Schwertes

Eine große Anzahl der Metallbeigaben des Wagengrabes wurden willkürlich übereinander niedergelegt. Sie waren zum Zeitpunkt der Ausgrabung aneinanderkorporiert. Bei dem Schwert des Verstorbenen (Abb. 3) handelt es sich um ein Vollgriffschwert. Seine Freilegung wurde 2020 im Germanischen Nationalmuseum filmisch begleitet und festgehalten. An dem Schwert lässt sich stellvertretend für viele der Grabbeigaben und wie eingangs erwähnt ablesen, dass das einst intak-



Abb. 5: Detail der unteren Schwertschneide mit verbackenen Objekten, aus dem Wagengrab von Essenbach Befund 100a vor der Restaurierung (Foto: S. Rohm).



Abb. 6: Detail des Schwertgriffs, aus dem Wagengrab von Essenbach Befund 100a nach der Restaurierung (Foto: S. Rohm).

te Objekt kurz vor der Niederlegung eine irreversible intentionelle Zerstörung erfahren hat, wobei die Spitze abbrach. Diese wurde offensichtlich während des sekundären Brandes nahezu bis zur Unkenntlichkeit beschädigt. Ihre ausgeglühte und deformierte Oberfläche ist stark angeschmolzen, rau und blasig. Auffällig sind die bei der Brandeinwirkung verschmolzenen Bruchkanten zwischen Schwertklinge und -spitze. Ein direkter Anschluss ist hier nicht mehr zu erkennen.

Anhand von im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und im Germanischen Nationalmuseum durchgeführter Röntgenfotos konnte technologisch ermittelt werden, dass das mit zwei Scheinnieten versehene Schwert im Überfangguss hergestellt worden war. Die ebenfalls im Germanischen Nationalmuseum durchgeführte RFA-Analyse ergab, dass es sich bei der Legierungszusammensetzung um Zinnbronze handelt.

Insbesondere im unteren Drittel befand sich auf dem Schwert unter locker aufsitzenden Korrosionsprodukten eine harte, fest auflagernde Malachit- und vereinzelt auch Azuritkorrosion. Stellenweise haben sich aggressive Chlorid-Korrosionsprodukte zum Teil tief in die Oberfläche „hineingefressen“. Auf den erdigen, locker aufsitzenden Korrosionsprodukten befanden sich, noch durch die Niederlegung bedingt, verbackene Objekte wie eine Phalere (Riemenzier) vom Reitzubehör und Blechfragmente. Die Schwertschneiden sind recht fragil und korrosionsbedingt an vielen Stellen ausgebrochen. Stellenweise sind sie jedoch intakt und lassen auf eine einst scharfe Klinge schließen.

Die Freilegung der Oberfläche erfolgte mithilfe von Skalpell, Ultraschallmeißel und Feinstrahlgerät unter Berücksichtigung der fragilen Bruchkanten der Klinge, die mehrmals gefestigt werden musste (Abb. 4). Nahezu alle verbackenen Objekte konnten abgetrennt und separat freigelegt werden (Abb. 5 und 6). An mehreren Stellen wurde die durch Lochfraßkorrosion zerstörte und mit einem Korrosionsinhibitor behandelte Klingeoberfläche ergänzt. Abschließend erhielt das Schwert aus konservatorischen Gründen zwei Schutzüberzüge mit einem Acrylharz und einer Wasserdampfsperre aus Wachs.

Die Restaurierung der Keramik-Blockbergungen

Ein gemeinsames Merkmal vieler Essenbacher Keramiken ist die aufwendige, präzise Verzierung an der Außenwand



Abb. 7: Zustand des Keramikblocks, aus Essenbach Befund 152 nach der Anlieferung (Foto: S. Rohm).

der Gefäße. Sie wurden wohl primär als Grabkeramik hergestellt, denn auf Ästhetik wurde mehr Wert gelegt als auf Stabilität.

Unerfreulicherweise hat sich im Laufe der Restaurierungsarbeiten an den Keramikblöcken herausgestellt, dass der gebrannte Ton sowohl im Bodenmilieu als auch nach der Bergung erheblichen Schaden genommen hat. Im kompakten und dichten Lehmboden wirkte ein starker Druck auf die niedrig gebrannte Keramik. Sie wurde irreversibel verformt und zusammengedrückt, wodurch Risse und Bruchstellen entstanden. Durch die Bodenfeuchtigkeit quoll die



Abb. 8: Zustand des Keramikblocks, aus Essenbach Befund 152 nach der Öffnung; der Randbereich ist durch die Bodenlagerung deformiert und gedrückt (Foto: S. Rohm).



Abb. 9: Zustand des Keramikblocks, aus Essenbach Befund 152 während der Auflösung; auf dem Gefäßboden befindet sich als Beifund eine Schale (Foto: S. Rohm).

Keramik auf, und während der langen Zeit im Erdblock bis zu dessen „Auflösen“ in der Restaurierungswerkstatt erfuhr sie ein allmähliches Austrocknen, das wiederum zur Schrumpfung und verstärkten Rissbildung führte. Insbesondere das „Auflösen“, d.h. das Auseinandernehmen des Keramikblocks, erfordert viel Fingerspitzengefühl. Die Scherben sind in etwa so dicht und fest wie der trockene Lehm Boden und wurden aufgrund der niedrigen Brenntemperatur so mürbe wie ein „brüchiger Keks“. Einige Stellen sind derart fragil und schlecht erhalten, dass die Keramik nicht mehr komplett entnommen werden kann. Insbesondere der Boden und die unteren Wandbereiche der größeren Keramikgefäße sind schlecht erhalten und instabil. Unwei-

gerlich entstehen beim Auseinandernehmen neue Risse und Bruchstellen. So lassen sich viele Keramikgefäße aus Blockbergungen nur noch unzureichend zusammensetzen. Am Beispiel des großen Keramikgefäßes aus Befund 152 (Abb. 1 und 7) mit einer reduzierend gebrannten, auf dem Gefäßboden abgestellten Schale als Beifund ist die Verformung des Randbereiches offensichtlich (Abb. 8). Die kleine Schale konnte, da geschützt positioniert, relativ unbeschadet geborgen und nahezu vollständig wieder zusammengesetzt werden (Abb. 9). Die Fragmente wurden trocken mithilfe eines Feinstrahlgerätes gereinigt, die Bruchkanten gefestigt und geklebt. Die Verzierung der kleinen Schale (Abb. 10) ist auffällig tief eingegraben. Sie besteht aus horizontal verlaufenden Riefen, die die Ornamentreihen voneinander absetzen. Auf den umlaufenden Ornamentreihen sind schraffierte Dreiecke und wellen- bzw. schachbrettförmige Kerbschnittverzierung eingegraben.

Ausblick

Die Restaurierung des Essenbacher Fundkomplexes wird aufgrund der großen Fundmenge noch einige Zeit in Anspruch nehmen. Sie bietet eine anspruchsvolle, vielseitige Arbeit und stellt eine wichtige Voraussetzung für die weitere Auswertung und Musealisierung der Funde dar. (S.R.)

► ANGELIKA HOFMANN / SUSANNE ROHM

Literatur

Hubert Koch, Thomas Richter: Ein spätbronzezeitliches Wagengrab von Essenbach, Landkreis Landshut, Niederbayern. In: Das Archäologische Jahr in Bayern 2011, hrsg. vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege durch Egon J. Greipl und C. Sebastian Sommer. Stuttgart 2012, S. 40-42. – Angelika Hofmann: Die Forschungsgeschichte des Landshuter Högbergs und sein mittel- bis spätbronzezeitlicher Besiedlungskontext – Ein Beitrag zur Bronzezeit in Niederbayern. In: Acta Praehistorica et Archaeologica 46, 2014, S. 115-139; bes. S. 129 ff. mit Abb. 14.



Abb. 10: Kerbschnittverzierte Schale, Essenbach Befund 152 nach der Restaurierung (Foto: S. Rohm).

Mode als Manifest

Ein provokanter Frauenblouson von 1967

„Die Innovation besteht für mich in der Verweigerung, in der Ablehnung; die Neuschöpfung ist keine Verführung, sondern ein Schock.“

BLICKPUNKT MÄRZ. Mit diesen Worten erklärte Paco Rabanne (geb. 1934), der im Februar 1966 mit seiner ersten Modekollektion in der Pariser Modewelt und bei den internationalen Medien Furore gemacht hatte, das Grundprinzip seines modekünstlerischen Schaffens. Der gebürtige Spanier (eigentlich Francisco Rabaneda Cuervo), ausgebildeter Architekt und in der Mode Autodidakt, schuf mit seiner radikal zeitgenössischen Frauenkleidung in den ausgehenden 1960er Jahren kontrovers diskutierte Mode. Er bezeichnete seine Arbeit als ein „Manifest der Moderne“, das ein polarisierendes Gegenbild zur konventionellen Haute Couture bilden wollte, der seit langem in Paris beheimateten hohen Schneiderkunst.

Paco Rabannes Anfänge in der Mode

Bereits in den frühen 1960er Jahren entwarf Paco Rabanne, seit 1951 in Paris lebend, eine ganze Reihe von Accessoires, die er und seine Schwestern aus ungewöhnlichen Materialien selbst anfertigten. Er bot diese Stücke, darunter Knöpfe aus bemalten Kaffeebohnen sowie Schmuck und Kopfbedeckungen aus industriellem Metallgeflecht, in verschiedenen Pariser Modeboutiquen zum Verkauf an. Insbesondere Ohrgehänge aus farbigen Kunststoffscheiben im Stil der Op-Art erfreuten sich so großer Nachfrage, dass für die über 25.000 geordneten Paare im Jahr 1965 eine industrielle Fertigung notwendig wurde. Mit dem Gewinn aus dieser Produktion eröffnete Paco Rabanne im Frühjahr 1966 in Paris ein Modehaus unter seinem Namen, das von nun an zweimal jährlich neue Kollektionen mit äußerst innovativer Frauenkleidung und Accessoires auf den Markt brachte.

Die erste Kollektion „12 untragbare Kleider aus modernen Materialien“

Am 1. Februar 1966 ließ Paco Rabanne barfüßige Mannequins zum Klang von Pierre Boulez' Komposition „Le marteau sans maître“ in einem Salon des Hotels Georges V seine erste Kollektion mit nur 12 Kleidern vorstellen. Die Reaktionen schwankten zwischen Enthusiasmus und purem Entsetzen, denn viele Konventionen der Pariser Mode wurden hier mit einem Mal über Bord geworfen. Rabannes Schau glich eher einem Auftritt von Striptease-Tänzerinnen in einem Cabaret-Theater als einem herkömmlichen Defilee. Die vorgestellten Kleider waren durchweg aus Kunststoffplättchen gefertigt, die mit Metallringen und -nieten zusammengehalten wurden. Sie gaben viel Haut frei



Abb. 1: Blouson von Paco Rabanne, Herbst/Winter 1967/68, Inv. T9079 (Foto: Monika Runge).

und ließen das traditionelle Verständnis von zugeschnittener und genähter Kleidung völlig außer Betracht. In Interviews bestätigte Rabanne, der sich selbst als Kunsthandwerker bezeichnete, häufig seine Abneigung gegen Faden und Nadel und äußerte provokante Sätze wie: „Wer braucht einen neuen Schneider? [...] auf dem Gebiet der klassischen Couture wird sowieso niemand besser sein als Balenciaga.“ Der spanisch-französische Modeschöpfer Cristóbal Balenciaga (1895–1972) galt seit den 1930er Jahren als unerreichbarer Meister der hohen Schnittkunst eleganter Damenkleidung.

Das Material der ersten Modekollektion Rabannes war ausschließlich Rhodoid (Abb. 2), ein transparenter, nicht brennbarer Celluloseacetat-Kunststoff, der von der Firma „Rhône-Poulenc“ in verschiedenen Farben hergestellt wurde. Die leuchtende Farbpalette und die einfache Verarbeitung zu Plättchen in Dreiecks- oder Kreisform bildeten für Rabanne das Innovative seiner Modelle. Ihn interessierte in erster Linie die Verarbeitung dieses zeitgemäßen Mate-



Abb. 2: Kleid aus Rhodoid von Paco Rabanne, Detail, 1969, Privatbesitz.

rials, denn klassische Textilien lehnte er ab. Durch die Verbindung der kreisförmigen Plättchen mit Ringösen blieben die entstehenden Flächen in sich beweglich, umspielten den Körper und brachen bei jeder Bewegung das einfallende Licht in unterschiedlichen Reflexen. Ein weiteres sensorisches Moment entstand durch das klimpernde Geräusch der bewegten Kunststoffscheiben.

Metall – Papier – Knöpfe: Kleidung aus ungewöhnlichen Materialien

Diese optischen und akustischen Eindrücke verstärkten sich in den nachfolgenden Kollektionen, bei denen Paco Rabanne neben Rhodoid wiederholt Metallplättchen verschiedener Art und Form zum Einsatz brachte. Coco Chanel (1883–1971) kommentierte zynisch: „Das ist kein Modeschöpfer, das ist ein Modeklempner“, und spielte damit auf das Zusammenfügen der Plättchen mit Zangen und Hammer an. Rabanne nutzte unter anderem industriell hergestellte Metallplättchen, wie sie für Metzgerschürzen eingesetzt wurden (Abb. 3), sowie Edelstahlscheiben oder -dreiecke, die mit Ösen beweglich verbunden wurden. Eines dieser extrem schweren Modelle – sie wogen teilweise über 15 Kilo – trug die Sängerin Françoise Hardy (geb. 1944) 1968 bei ihren Konzertreisen und sorgte so für eine weite medi-

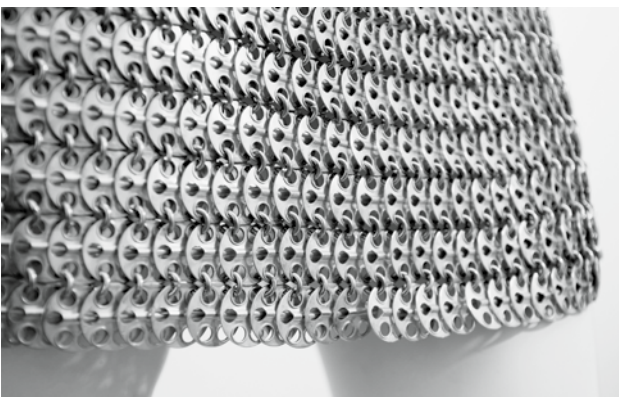


Abb. 3: Rock aus Metallplättchen von Paco Rabanne, Detail, 1967/69, Privatbesitz.

ale Verbreitung von Paco Rabannes Kreationen. Auch seine Metallkleider für die James-Bond-Parodie „Casino Royale“ (1967) machten Furore. In einer französischen Fernsehsendung wurde treffend formuliert: „Für ihn ist die Frau nicht mehr Seidenrascheln und Knistern, sondern das Klappern von Blech und Edelstahl. Seine Kollektion ist mit der Blechschere zugeschnitten, genäht mit Eisenfaden, und mit dem Fallhammer gebügelt.“

Ab 1967 experimentierte Rabanne mit beschichtetem Papier mit Nyloneinlage für die Anfertigung von „Kleidern für einen Abend“, die anstelle von Nähten mit Klebebändern zusammengehalten wurden und bei denen wiederum akustische Effekte eine Rolle spielten. Für Rabanne sollte die schnelle Herstellung solcher preisgünstigen, knisternen Kleider zu einer weiteren Demokratisierung der Mode beitragen. Er richtete sich damit an eine junge Klientel mit einem frischen Modegeschmack abseits bürgerlicher



Abb. 4: Oberteil aus Knöpfen von Paco Rabanne, Detail, 1970, Privatbesitz.

Konventionen. Kritiker*innen befürchteten dagegen einen Niedergang der traditionellen Textilbranche – Webereien, industrieller Kleidungsfertigung sowie Heimarbeiterinnen – und auch ein Anwachsen des entsprechenden Hausmülls nach den Wochenend-Partys.

Im Gegensatz zu den federleichten Papierkleidern standen die 1970 erstmalig vorgestellten Modelle aus Knöpfen (Abb. 4), die wiederum über Metallösen verbunden wurden. Sie waren fast noch schwerer als die reinen Metallkleider. Die Knöpfe verloren dabei ihre ursprüngliche dienende Funktion als Verschluss: Sie wurden nicht angenäht und durch das Knopfloch gehalten, sondern bildeten nun selbst die Oberfläche der Kleidung.

Neben den angesprochenen Materialien nutzte Paco Rabanne im Verlauf seiner rund drei Jahrzehnte andauernden, erfolgreichen Laufbahn auch Federn, Pelz, Gummi oder Leder in äußerst innovativer und unkonventioneller Weise für seine Kollektionen. So ließ er etwa Federn auf Kunststoffstreifen kleben, Pelzstreifen verstricken und Gummi

direkt am Körper abformen. Die Verwendung herkömmlicher gewebter Textilien blieb dagegen zeitlebens selten in seiner Mode.

Der Blouson

Der für die Herbst/Winter-Kollektion 1967/68 von Paco Rabanne entworfene und ausgeführte Blouson (Abb. 1, 5) geht in seiner Grundform auf den bekannten Blouson-Typus mit Stehkragen und engem Taillenbund zurück. Der Stehkragen, der breite untere Bund, die Leisten an der vorderen Kante sowie die Ärmelbündchen sind jeweils aus durchgängig zugeschnittenen Lederstreifen gearbeitet und strukturieren die äußere Silhouette. In der vorderen Mitte ist mittels Maschinennähten – übrigens die einzigen Nähte am Kleidungsstück – ein grober, silberfarbener Reißverschluss mit großem Ring eingesetzt. Alle dazwischenliegenden Flächen sind von zwei unterschiedlichen geometrischen Formen aus zwei verschiedenen Materialien in kontrastierenden Farben gebildet: zum einen 5 cm große Scheiben aus orange eingefärbtem Rindsleder, zum anderen kleinere (Seitenlänge 3,5 cm) Metalldreiecke, deren Ecken jeweils mittels Nieten mit den Leder-scheiben verbunden sind. Die so gebildete Fläche – auf jede Scheibe sind sechs Dreiecke genietet – ergibt ein räumlich wirkendes Rasterschema (Abb. 6), in dem das Leder trotz seiner intensiven Farbigekeit optisch zurücktritt und die Metalldreiecke als obere Ebene die Wirkung bestimmen. Zwischen Leder und Metall bleiben regelmäßige Öffnungen sichtbar, die einen Durchblick auf die unter dem Blouson getragene Kleidung ermöglichen.

Im Firmenarchiv von Paco Rabanne (Dank an Clément Migeon) ist ein strukturell ähnlich aufgebautes Kinderblouson von 1968 erhalten. Hier sind die Dreiecke aus glattem, orangefarbenem Rindsleder zugeschnitten, die Scheiben, ebenfalls aus Leder gefertigt, sind auf der Oberseite alternierend mit hellem Kaninchen- und Kuhfell besetzt.

Die Materialien des Blousons

Beide Materialien – Leder und Metall – haben in der Herstellung von Oberbekleidung und Rüstungen eine lange Tradition; in der Vergangenheit schützten sie den Körper vor Verletzungen und galten als wehrhafte

Schutzpanzer. Seit der frühen Neuzeit wurden verschiedene Lederqualitäten üblicherweise von Männern für Jagdzünge und für höfische Sportarten sowie für den militärischen Einsatz getragen. Lederumhänge schützten Reisende und Reiter vor Regen und Wind, so etwa das vor 1571 datierte kurze schwarze Leder-Cape aus dem Besitz des Stephan III. Praun (GNM, Inv. T551). Im beginnenden 20. Jahrhundert wurde Glattleder vor allem bei Ausfahrten mit dem Automobil von Chauffeur und Mitfahrer*innen getragen, da es den Straßenstaub und Wind besser abhielt als Kleidung aus textilen Geweben. Denselben Zweck erfüllt die heute noch gebräuchliche Motorradbekleidung aus Leder, die Verletzungen verhindern soll und dem Windschutz dient.

Auch Metall ist ein traditionsreiches Material für den Körperschutz; insbesondere Eisen und Stahl fanden in frühen Kulturen Verwendung für Schuppen- und Ringpanzer, später für Plattenharnische und Kettenhemden. Die Metallverarbeitung für Rüstungen war speziellen Handwerkern wie Plattnern und Panzermachern vorbehalten, die durch Zunftordnungen geschützt waren. Kleidung aus Metall gilt gemeinhin als schwer und unbequem, da der Körper an flexiblen Bewegungen gehindert wird, wenngleich Gelenkstücke beispielsweise an Harnischen eine gewisse Beweglichkeit ermöglichen. Unangenehm wirkt sich die Wärmeleitfähigkeit von Eisen aus: es kann sich sehr stark erhitzen beziehungsweise bei niederen Temperaturen unangenehm kalt werden.

Paco Rabanne nutzte für diesen Blouson mit Leder und Metall also traditionsreiche Materialien, die mit historisch konnotierten kulturellen Implikationen verbunden sind. So wird auf den ersten Blick durch die Materialität von Leder eine gewisse Schutzwirkung suggeriert, während das helle Metall eine abweisende Härte zeigt. Dessen glatte, glänzende Oberflächen erzeugen starke Lichtbrechungen und können das Gegenüber blenden, sodass sich – neben der ins Auge fallenden Wirkung – sofort eine gewisse Distanz zwischen der Trägerin des Blousons und dem Gegenüber einstellt. Der silbrige Metallglanz wurde in den 1960er Jahren eng mit der Raumfahrt in Verbindung gebracht und fand in zahlreichen Modekollektionen seinen Widerhall in Form von Lurex-Geweben, metallisch bedruckten Mustern



Abb. 5: Blouson von Paco Rabanne, Rückansicht, Herbst/Winter 1967/68, Inv. T9079 (Foto: Monika Runge).



Abb. 6: Blouson von Paco Rabanne, Detail, Herbst/Winter 1967/68, Inv. T9079 (Foto: Monika Runge).

und – wie hier – in tatsächlich metallischer Materialität. Das Verfahren der Nietverbindung, das Paco Rabanne ab 1966 in seiner Mode einsetzte, unterstreicht die industrielle Wirkung durch die regelmäßig gesetzten Verbindungspunkte in leicht erhabener Optik. Im Gegensatz zur als streng, hart und abweisend empfundenen Oberfläche steht jedoch der faktische Einsatz des Leders in einer neuartigen Verarbeitungstechnik. Durch die kleinen Kreisformen erhält das feste Rindsleder eine relativ große Flexibilität und Beweglichkeit, was sich gut in den unteren, durchs Tragen und Liegen geknickten Bereichen des Blousons erkennen lässt. Hier sind einige Lederscheiben zusammengedrückt, denn ihre Form hat sich dem Körper der Trägerin angepasst. Die Nietverbindungen zwischen den Metalldreiecken und den Lederkreisen halten den gesamten Blouson jedoch de facto steif in Form, sodass dessen Oberfläche nur verhalten der jeweiligen Körperbewegung folgen kann.

Paco Rabanne, deutscher Edelstahl und Aluminium

Am 28. November 1968 präsentierte die Deutsche Edelstahlwerke AG auf dem Internationalen Krefelder Modeball ein Minikleid aus dem Werkstoff Remanit, entworfen und ausgeführt von Paco Rabanne (Abb. 7). „Remanit1880 SST“ war ein rostfreier Edelstahl, der offensichtlich Rabannes Interesse gefunden hatte. Wie ein Pressebericht der „Westdeutschen Zeitung“ vom 23.11.1968 erläutert, hatte der Pariser Modeschöpfer dieses Material bei den Deutschen Edelstahlwerken angefordert und daraus zwei Minikleider aus Remanitplättchen angefertigt. Eine Nachbestellung aus Paris für etwa 100 weitere Kleider erfolgte kurz danach (Dank an das „thyssenkrupp Konzernarchiv, Duisburg“).

Es war folglich naheliegend, auch für diesen, ein Jahr zuvor entworfenen und ausgeführten Blouson Edelstahl als Material der Dreiecksformen zu vermuten. Doch falsch: Durch kunsttechnologische Untersuchungen konnte der Restaurator Roland Schewe feststellen, dass die Metalldreiecke des Blousons aus Aluminium (98,03 %) bestehen (Dank an Roland Schewe und Maria Ellinger-Gebhardt, GNM). Das Leichtmetall Aluminium zeichnet sich durch ein relativ geringes Gewicht aus und ist sehr korrosionsbeständig – beides von Vorteil für die Nutzung als experimentelle Kleidungskomponente.

Wo Paco Rabanne die Aluminiumzuschnitte bestellt hat, lässt sich heute nicht mehr ermitteln. Es ist eine verführerische Idee, dass der metallische Werkstoff unseres Blousons eine deutsche Provenienz hätte und aus den Vereinigten Aluminium-Werken stammte... Doch leider verfügt das Pariser Archiv der weiterhin ohne ihren Gründer existierenden Firma Paco Rabanne zu dieser Hypothese über keinerlei stichhaltige Quellen.

Die meisten metallischen Komponenten für seine Modelle bezog Paco Rabanne in den 1960er Jahren bei der traditionsreichen Pariser Firma „Weber Métaux“ mit mehreren Niederlassungen in den französischen Provinzen. Es ist



Abb. 7: Pressefoto des Remanit-Kleides von Paco Rabanne für die Deutsche Edelstahlwerke AG, 1968, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.

beispielsweise belegt, dass sich Rabanne dort Ende 1966 die ersten rechteckigen und quadratischen Edelstahlplättchen zuschneiden ließ. Für die dreieckigen Aluminium-Formen ließen sich jedoch bei Weber Métaux keine expliziten Belege einer Bestellung durch Paco Rabanne finden. Somit muss offenbleiben, ob der metallische Werkstoff des Blousons aus Frankreich oder Deutschland stammt.

Innovation und Tabubrüche

Der in den 1920er Jahren als Fliegerjacke der amerikanischen Luftwaffe entwickelte Typus des Blousons wurde ab den 1950er Jahren häufig von jungen männlichen Rebellen als lässige Freizeitjacke getragen. Außerdem waren Lederjacken und -blousons als Funktionskleidung für den Motor- und Flugsport sowie für Sicherheitskräfte weit verbreitet. Paco Rabanne nutzte bewusst das tradiert männliche, robuste Image des Lederblousons für seinen Entwurf dieser Frauenjacke. Wie er in Interviews mehrfach betonte, wollte er mit seinen Modellen den Frauen einen Schutzpanzer gegen die Herausforderungen des Alltags bieten. Der

Blouson erfüllte diese Rolle gleich doppelt durch die Materialkombination von Metall und Leder. Gleichwohl wird die Schutzfunktion konterkariert: die Zwischenräume lassen reizvolle Einblicke auf die unter dem Blouson getragene Kleidung und den Körper der Trägerin zu.

Für damalige Kundinnen und für die Modepresse war die Provokation klar erkennbar: Paco Rabanne wollte mit dieser Jacke nicht nur verführen, sondern auch schockieren. Sein Weiblichkeitsideal unterschied sich damit diametral von den in den 1960er Jahren gängigen Bildern eleganter Ehefrauen und Mütter. Und selbst die junge Mode für Teenager und jüngere Frauen, die aus Großbritannien kommend auch auf dem Kontinent produziert und in Boutiquen sowie auf Märkten angeboten wurde, wirkte brav gegenüber den kleinteilig gegliederten Modellen aus Kunststoff, Metall oder Leder. Rabannes Frauen sind aggressiv, draufgängerisch und in stetiger Verteidigungshaltung gegenüber den Anfechtungen des Lebens.

Dass diese Einstellung auch in der damaligen Modepresse verstanden wurde, zeigt ein mehrseitiger Bildbericht, in dem Paco Rabannes Lederblouson in einer Farbvariante ganzseitig abgebildet ist (Abb. 8). Am 31. August 1967 veröffentlichte das französische Lifestyle-Magazin „Elle“ unter dem Titel „Les Six Twiggy“ eine Modestrecke, in der das damalige Topmodell Twiggy (bürgerlicher Name Lesley Lawson, geb. 1949) verschiedene Designerkleidung trägt und dabei in unterschiedliche Rollen schlüpft. Unter dem Titel „Twiggy miss motard“ (Twiggy, Fräulein Motorradfahrerin) trägt sie eine schwarz-silberne Variante des Blousons, kombiniert mit einem schwarzen Lederminirock, schwarzen Handschuhen und ebenfalls schwarzledernen Overknee-Stiefeln von Roger Vivier, die bis unter den Rockansatz reichen. In selbstbewusster Pose, mit in der Hüfte aufgestützter linker Hand und einem passenden Helm in der rechten Hand, verkörpert sie die Motorrad-Subkultur jener Zeit, als die jungen Begleiterinnen der Biker als „Rockerbräute“ bezeichnet wurden.

Provenienz

Der orangefarbene Blouson war über Jahrzehnte Teil der Privatgarderobe von Erika B., die ihn direkt im Entstehungsjahr 1967 gekauft und erst kürzlich entschieden hat, sich von ihm zu trennen. Erika B., geboren 1937 in Frankfurt am Main, war in den 1960er Jahren erfolgreiche Revuetänzerin in Genf. Sie befreundete sich in dieser Zeit mit dem Schweizer Architekten Marc-Joseph Saugey (1908–1971), der Paco Rabanne gut kannte (Abb. 9). Mit Saugeys finanzieller Hilfe eröffnete Frau B. im Januar 1967 in Genf die Modeboutique „Karrik“ (Adresse: 11, rue de la Fontaine, im September 1970 Umzug: 1, rue de Rive), wo sie avantgardistische Mode aus Frankreich und Italien anbot. 1971, nach Saugeys Tod, wurde die Boutique geschlossen und Erika B. verließ die Stadt.

Das spektakulärste Ereignis in den wenigen Jahren der Geschäftstätigkeit der Boutique Karrik war eine im April



Abb. 8: „Twiggy miss motard“ im Blouson von Paco Rabanne. In: Elle, 31.8.1967, Privatbesitz.

oder Mai 1969 veranstaltete Modeschau in Genf, bei der Tänzerinnen und Tänzer des Genfer Grand Théâtre zur Musik einer Liveband die neuste Mode verschiedener Designer*innen zeigten, darunter auch Modelle aus Metall, Leder und Kunststoff von Paco Rabanne. Auf den erhaltenen Fotos ist der Blouson allerdings nicht zu sehen, da er aus einer früheren Kollektion stammte.

Nach ihrer Genfer Zeit behielt Erika B. nur wenige Stücke von Paco Rabanne in ihrer privaten Garderobe. Sie heiratete nach Frankreich und zog später nach Frankfurt am Main zurück, wo sie heute zurückgezogen lebt.

Bedauerlicherweise hat sich kein Foto erhalten, das die langjährige Besitzerin als Trägerin des Blousons zeigt. Und heute ist es aufgrund ihres fragilen gesundheitlichen Zustands leider nicht mehr möglich, sie zu diesem auffälligen Kleidungsstück zu befragen.

Der Erhaltungszustand des Blousons lässt nicht eindeutig erkennen, ob er über lange Zeit getragen wurde. Insbeson-



Abb. 9: Paco Rabanne, Erika B. und Marc-Joseph Saugey, um 1969, Privatbesitz.

dere der kleine Stehkragen, die Manschetten und der untere Rand zeigen am Leder Abreibungen, die auch alterungsbedingt sein könnten. Einige der Lederscheiben an den Vorderteilen sind durch den Gebrauch und das Gewicht des Blousons in den unteren Partien verdrückt, das Leder unterschiedlich stark abgerieben. An den Ärmeln lassen sich ebenfalls verformte Lederscheiben und unter den Achseln Vergrauungen erkennen, was als Hinweis auf ein häufiges Tragen des Blousons gewertet werden kann. Zusätzlich sind hier scharfe Längsknicke und teils Schäden im Leder von einer vermutlich jahrelangen liegenden Lagerung zu erkennen. Auch einige Metalldreiecke haben sich über die Jahrzehnte verformt, insbesondere in den unteren Partien der Ärmel. So zeigt sich der provokante Blouson nach über 50

Jahren mit den unwiederbringlich eingeschriebenen Nutzungsspuren als ein Objekt mit eigener Biografie, gealtert wie ein Lebewesen.

Der Blouson aus orangefarbenem Leder und Aluminiumdreiecken (GNM, Inv. T9079) ist durch seine Farbgebung, durch die Materialkombination sowie durch die Verarbeitungstechnik mittels Nietverbindung ein innovativer Entwurf, wie es Paco Rabanne zeitlebens für seine Mode reklamierte. Er ging hier – wie so oft – von kleinen Elementen aus, die er durch Aneinanderfügen als räumlich wahrnehmbare Fläche gestaltete. Entgegen der üblichen Praxis in der Kleidungsherstellung ging Rabanne vom Kleinen zum Großen und erreichte damit eine grafisch-geometrische Rhythmisierung der rasterartig aufgebauten Oberfläche. Seine Neugier auf innovative Materialien, auf technische Lösungen und technologische Versuche ermöglichte diesem „Jules Verne der Mode“ die Entwicklung einer unverwechselbaren modischen Sprache.

► ADELHEID RASCHE

Literatur:

Paco Rabanne. Ausst.Kat. Musée de la Mode, Marseille. Marseille 1995. – Lydia Kamitsis: Paco Rabanne. Les Sens de la recherche. Paris 1996. – Lydia Kamitsis: Paco Rabanne. München, Paris, London 1998. – Alexandra Bosc: Paco Rabanne, Métallurgiste de la Mode. In: Le temps des collections – Musées de Rouen 7, 2018/19, S. 84–99.

Inhalt I. Quartal 2022

Pokal mit Rätsel –

Eine Goldschmiedearbeit von Johann George Hossauer
von Birgit Schübel Seite 1

**Ein bedeutender archäologischer Neuzugang:
Das urnenfelderzeitliche Gräberfeld mit Wagengrab
von Essenbach-„Blumenäcker“ und seine Restaurierung**
von Angelika Hofmann
und Susanne Rohm Seite 6

**Mode als Manifest –
Ein provokanter Frauenblouson von 1967**
von Adelheid Rasche Seite 11

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Global Art Festival

noch bis 9. Januar 2022

Papierne Gärten:

Illustrierte Pflanzenbücher der frühen Neuzeit
verlängert bis 18. April 2022

Genaue Termine und Informationen zu den aktuellen
Ausstellungen und Ausstellungsbereichen auf

www.gnm.de

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. Daniel Hess
Redaktion: Dr. Barbara Rök
Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de
Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen
Auflage: 2200 Stück

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331-110.