

Die Hände in Unschuld waschen

BLICKPUNKT JULI. Ottmar Hörl hat in den letzten Jahren durch spektakuläre Projekte mit seriell produzierten und gut vermarktbareren Kunstobjekten auf sich aufmerksam gemacht. 1998 etwa gruppierte er 4000 Gartenzwerge auf dem Max-

Das Prinzip der seriellen Vervielfältigung liegt auch Hörls 1997 veröffentlichtem Multiple „Unschuld“ zugrunde. Das preisgünstige Kunstprodukt, das mit einer Auflage von 82 Millionen konzeptionell limitiert ist, besteht aus einem einfachen weißen Stück Seife in einer schwarzen Plastikdose, die beide mit dem Schriftzug



Ottmar Hörl (1950 Nauheim / lebt in Frankfurt a.M. und Wertheim): „Unschuld“; 1997; Multiple (Artikel Editionen, Exemplar 12.603/82.000.000); weißes Seifenstück (5,2 x 8 x 3,2 cm) in schwarzer Kunststoffdose (6,7 x 10 x 4 cm). Inv.Nr. Pl.O. 3297. Erworben 1998.

weißen Stück Seife in einer schwarzen Plastikdose, die beide mit dem Schriftzug „Unschuld“ versehen sind. In einer exklusiven Auflage von nur drei Stück hatte 1969 bereits der Brite Peter Freeman ein Multiple aus Seife geschaffen („Freeman’s Hepworth Perfumed Toilet Soap“), und in den neunziger Jahren hatten auch die Künstler Claes Oldenburg („The Soap at Baton Rouge“, 1990) und Hadrian Pigott („Boy, ?, Girl“, 1994) Seifenstücke als Multiples aufgelegt. 1998 fügte Hörl selbst seinem weißen Seifenstück noch eine komplementäre, auf 1000 Exemplare limitierte, schwarze Variante in einer weißen Dose hinzu. Mit bislang knapp 45.000 verkauften Exemplaren gilt seine weiße Unschuldseife als eines der erfolgreichsten künstlerischen Auflagenobjekte überhaupt (Preis ab Euro 12,-). Durch das in die Seife eingepreßte Wort „Unschuld“ spielt das Objekt auf die geläufige Redewendung an, „sich die Hände in Unschuld zu waschen“, die sich auf das Neue Testament zurückführen lässt. Nach dem Matthäusevangelium wusch Pontius

Josef-Platz in München und im Jahr 2000 stellte er Unter den Linden in Berlin 10.000 kleine Bären-Figuren auf. 2003 setzte der Künstler anlässlich der Jubiläen der Dürer-Werke „Ein junger Feldhase“ (1502) und „Das große Rasenstück“ (1503) 7.000 grüne Plastikhasen als „Das große Hasenstück“ auf dem Nürnberger Hauptmarkt in Szene. Mit der massenhaften Vervielfältigung von Kunstwerken für den öffentlichen Raum ging es Hörl vor allem darum, ein großes Publikum zu erreichen, das sonst üblicherweise nicht mit Kunst in Berührung kommt. Den Bedürfnissen der Konsum- und Warengesellschaft entsprechend, waren die industriell gefertigten, plastischen Objekte nach Ablauf der Aktionen zu erschwinglichen Preisen käuflich zu erwerben, wenn sie nicht – wie die Fische und Brote aus Kunststoff bei der „Speisung der Fünftausend“ 1999 – umsonst an die Bevölkerung verteilt wurden.

Inhalt III. Quartal 2005	
Die Hände in Unschuld waschen von Sebastian Hackenschmidt . . .	Seite 1
„...ein kleiner See, goldsonnig übergossen...“ von Ursula Peters . . .	Seite 3
Was verraten dem Gemälderestaurator Strahlen? von Anne-Marie Christensen	Seite 7
Flucht in die Darstellung der unbeschädeten Kreatur von Ursula Peters	Seite 10
Die Vergnügungen der Großstadtwelt von Ursula Peters	Seite 11
Aktuelle Ausstellungen	Seite 12

Pilatus, der römische Statthalter von Judäa, seine Hände, um sich von der Verurteilung Jesu zum Kreuzestod zu distanzieren. Mit seinem Seifenstück hat Hörl dieser symbolischen Reinigung, mit der jegliche Schuld abgewiesen wird, einen plastischen Ausdruck verliehen. So scheint der Gebrauch der Seife zunächst die Unschuld ihrer Benutzer zu bekräftigen. Darüber hinaus versprechen die säubernden Materialeigenschaften der Seife eine ganz unmittelbare Reinigung von Schmutz und Dreck und damit im übertragenen Sinn auch eine Erneuerung der Unschuld. Die reine, weiße Seife, so legt die Aufschrift von Hörls Objekt nahe, dient der Läuterung und Weißwaschung von Schuld oder moralischer „Befleckung“.

Zugleich lässt sich das mit „Unschuld“ bezeichnete Seifenstück konkret mit den von Karl Lagerfeld entworfenen kosmetischen Designerprodukten der Serie „Innocence“ vergleichen, die von der Firma Chloé 1996 – ein Jahr vor der Entstehung von Hörls Multiple – auf dem Markt lanciert wurden. Als Name eines Parfums oder einer Körperlotion steht der Begriff „Innocence“ (Unschuld) dabei gewissermaßen in einem widersprüchlichen Verhältnis zu der beabsichtigten Wirkung dieser Produkte: Wie in den zugehörigen Werbekampagnen explizit wird, dienen sie als Mittel der sinnlichen Verführung. Selbst ohne eindeutige Werbebilder birgt auch Hörls Seife eine solche erotische Konnotation, indem sie als Artikel der Körperpflege die sexuellen Reize zu steigern und zugleich doch die Bewahrung der Unschuld zu versprechen scheint. Im Februar 2003 glich der Künstler seine Seife den kommerziellen Produkten der Warenwelt einen weiteren Schritt an: Seit der Exemplarnummer 42.076 – so die Auskunft des Verlags „Artikel Editionen“ – riecht die Seife „Unschuld“ nun selbst verführerisch nach dem Designerduft „Angel“ von Thierry Mugler.

Sechzig Jahre reines Gewissen?

Nur vordergründig legt das Seifenstück allerdings den Erhalt der Unschuld sowie die Erlösung von Schuld und Sünden nahe, denn in seiner konzeptionellen Auflage von 82 Millionen entspricht Hörls Multiple der Einwohnerzahl Deutschlands und ist also ganz offenbar der Gemeinschaft der deutschen Bevölkerung gewidmet: Jedem Bundesbürger ist ein Exemplar der Seife zugedacht, alle sollen sich ihre Hände in Unschuld waschen können. Auf provokativ-ironische Weise hat der Künstler damit ein charakteristisches und bis in die Gegenwart zu beobachtendes Verfahren deutscher Vergangenheitsbewältigung thematisiert: Auch sechzig Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs bereitet das Eingeständnis der kollektiven Verantwortung für die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Shoa den Deutschen immer noch ein deutliches Unbehagen. In der Nachkriegszeit stießen die Versuche, die deutsche Bevölkerung für die „Kollektivschuld“ an der

massenhaften Ermordung von Menschen in den Vernichtungslagern zu sensibilisieren, in beiden deutschen Teilrepubliken auf enorme Widerstände. Kaum jemand wollte nach dem Krieg vom Ausmaß der Verbrechen etwas gewusst haben, niemand gar an ihnen beteiligt gewesen sein. In der DDR wurde „Antifaschismus“ zwar zu einem grundlegenden Bestandteil des staatlichen Selbstverständnisses, zugleich galt der „Hitlerfaschismus“ jedoch als Folge von Kapitalismus und Imperialismus und somit als Bestandteil nur der westdeutschen Geschichte. In der Bundesrepublik vollzog sich erst mit der antifaschistischen Grundhaltung in der Studentenbewegung um 1968 und Willy Brandts Kniefall am Denkmal des Warschauer Ghettos 1970, mit dem er die Schuld der Deutschen symbolisch auf sich nahm, ein Wandel im Umgang mit der eigenen Vergangenheit. Doch auch mit dem neuen „Selbstbewusstsein“ der Nation nach der Wiedervereinigung scheint die deutsche Vergangenheit noch lange nicht „bewältigt“. Denn wie etwa die Reaktionen auf die „Wehrmachtsausstellung“ des Hamburger Instituts für Sozialforschung gezeigt haben, hat sich das Verhältnis der Deutschen zu ihrer Geschichte noch keineswegs „normalisiert“, wie dies einige Politiker und Intellektuelle vorschnell in Anspruch nehmen wollten.

Vor diesem Hintergrund ist Hörls Multiple als gesellschaftskritischer Kommentar über Deutschland zu verstehen: Der alltägliche Gebrauchsgegenstand Seife wird durch das demonstrativ eingeprägte Wort „Unschuld“ zu einem greifbaren Memento entfremdet, das die fortgesetzte Unfähigkeit der Deutschen charakterisiert, ihre historische Schuld anzuerkennen. Der Mangel an gesellschaftlicher Aufrichtigkeit und sozialer Verantwortung ist jedoch auch in anderen Bereichen der deutschen Öffentlichkeit stark ausgeprägt, wie das Verhalten von Politikern, Managern und Funktionären immer wieder zeigt.

Seinen Besitzern und Betrachtern soll Hörls Seifenstück somit die Notwendigkeit vermitteln, genau das nicht zu tun, was es zunächst doch nahe zu legen scheint – nämlich sich die Hände in Unschuld zu waschen. In diesem Sinn lässt sich vielleicht auch die bereits 1943 notierte Anmerkung des französischen Schriftstellers Francis Ponge deuten, der in seinem poetischen Essay über „Die Seife“ („Le Savon“, 1967, dt. 1969) den Begriff der „geistigen Reinigung“ zu fassen versuchte:

„Wenn ich zeigen wollte, dass Reinheit nicht erreicht wird durch Schweigen, sondern durch irgendeine Sprechübung (unter bestimmten Bedingungen mit einem gewissen, kleinen, lächerlichen Gegenstand in den Händen), der eine plötzliche Katastrophe reinen Wassers folgt. Welcher Gegenstand wäre besser dafür geeignet als die Seife?“

► SEBASTIAN HACKENSCHMIDT

„...ein kleiner See, goldsonnig übergossen...“

Andenken an den Wasserhof des Germanischen Nationalmuseums

BLICKPUNKT AUGUST. Für die Sammlung zum 19. Jahrhundert konnte aus Familienbesitz in Frankfurt am Main ein Andenken an das Germanische Nationalmuseum erworben werden: ein Elfenbeinrelief mit einer Ansicht des heute längst nicht mehr existierenden Wasserhofs. Der romantische Innenhof wurde in den 1880er Jahren von August von Essenwein entworfen, der seit 1866 als Erster Vorstand (später mit dem Titel Erster Direktor) des Germanischen Nationalmuseums wirkte. Die unter ihm entstandenen Museumsneubauten waren im „altdeutschen“ Stil konzipiert, der nach der 1871 erfolgten Neugründung eines deutschen Kaiserreichs trium-

phaler nationaler Selbstdarstellung diene. Die historistischen Bauten erlitten im Zweiten Weltkrieg große Schäden. Nach 1945 wurden sie größtenteils abgerissen, um den von Sep Ruf im sachlichen internationalen Bauhausstil entworfenen Neubauten Platz zu machen.

Der Wasserhof hatte vordem die Zeitgenossen bezaubert: *„...ein kleiner See, goldsonnig übergossen, fesselt den erstaunten Besucher. Ein überraschender Anblick bietet sich uns dar, und nicht selten werden Rufe der lebhaften Bewunderung und des Entzückens laut“, schilderte 1890 Friedrich Leitschuh seine Eindrücke. „Der kleine Teich wird von dem herrlichen Neubau des Museums rings umschlossen. Und dieser Neubau ist eine Perle der modernen Gotik...Die schönen Verhältnisse der Höhe und Tiefe, die zahlreichen Erker und Türmchen, die prächtige offene Wendeltreppe beim Danziger Beischlage, tief unten der stille See – das alles wirkt mit magischer Gewalt“.*

Der Wasserhof entrückte den Besucher in eine mittelalterliche Traumwelt, was die Elfenbeinschnitzerei erahnen lässt. Sie verschafft dem Betrachter die Illusion, durch ein gotisches Dreipassfenster auf die pittoreske Architektur zu blicken. Auf der Wandung über den äußeren Fensterbogen sind zwei Nürnberger Wappen angebracht.

Teure Erinnerung

Die Begeisterung für das Mittelalter der zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzenden Nationalbewegung hatte Nürnberg zu einem nationalen Symbol gemacht. Das gut erhaltene mittelalterliche Stadtbild kündete von einer ehemals blühenden Bürgerkultur. In liberalen Kreisen wurde die Stadt zum Symbol des Wunsches nach Einigung der vielen deutschen Staaten durch eine bürgerliche Verfassung. Die ehemalige freie Reichsstadt erhielt den Ruf, „des deutschen Reiches Schatzkästlein“ zu sein. Sie wurde ein beliebtes Reiseziel des aufkommenden Bildungstourismus. Die Nachfrage nach Nürnberg-Andenken eröffnete ansässigen Kunsthandwerkern einen lukrativen Erwerbszweig. Ihre Souvenirartikel wurden zum Teil von Nürnberger Antiquaren vertrieben. Die an altertümlichen Schätzen interessierten Touristen suchten ihre Läden gerne auf. Der Großteil der Reisenden des 19. Jahrhunderts entstammte wohlhabenderen bürgerlichen Kreisen. Das Reisen war damals noch ein sehr besonderer Luxus und dem entsprachen die Souvenirs. Wie das Elfenbeinrelief waren sie nicht selten handwerklich gediegene Stücke.

Bei dem Nürnberg-Andenken erfüllte die Qualität des Handwerklichen aber auch eine romantische Erinnerungsfunktion. Die Anfänge der Mittelalterbegeisterung fielen mit den Anfängen der von England ausgehenden industriellen Revolution sowie der Einführung der unter Napoleon erlassenen



Wasserhof des Germanischen Nationalmuseums
Elfenbeinrelief, um 1900
H. 10, 5 cm, Br. 6,5 cm, T. 8 cm
Inv. Nr. Pl.O. 3381. Erworben 2005

Gewerbefreiheit zusammen, mit Neuerungen, die grundlegende wirtschaftliche und soziale Wandlungsprozesse in Gang setzten und den Blick auf dahinschwindende Traditionen des Handwerks mit seinen Zünften und Meistern richten ließen. Gegenüber der anonymen und massenhaften industriellen Produktion signalisierten alte handwerkliche Formen gewachsene Tradition, bodenständige Überlieferung, meisterlich verbürgte Wertarbeit.

Die deutsche Romantik hatte Handwerker und Meister als Motiv der sehnsuchtsvollen Selbstbespiegelung im Vergangenen entdeckt. Künstler des Vormärz, die einen nüchternen Wirklichkeitssinn vertraten, behandelten es bisweilen mit ironischem Seitenblick auf die provinzielle Enge deutscher Kleinstaaterei, das ängstliche Festklammern am Herkömmlichen und die damit einhergehende Selbstgenügsamkeit. Richard Wagner, Mitkämpfer der gescheiterten Märzrevolution von 1848/49, inszenierte mit dem Motiv in seiner am 21. Juni 1868 in München uraufgeführten Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ einen nationalen Mythos. „Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst!“, singt die Figur des Hans Sachs, denn „...was echt und deutsch wüsst' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.“ Der Meister fungierte als Hüter der „heil'gen deutschen Kunst“.



Richard Wagner
Die Meistersinger von Nürnberg
Autographe Partitur, Genf und Tribschen 1866-1867
Tinte auf Papier, H. 34 cm, Br. 27 cm
Signatur Hs 102655
Geschenk zur 50. Jahrfeier der Museumsgründung 1902

„echt und deutsch“

Nietzsche, als er noch Wagnerverehrer war, rühmte: „Es geht eine Lust am Deutschen durch Wagner's Dichtung“. Beide waren am universellen klassischen Ideal gebildet und befassten sich mit der einigenden Kraft des Mythos, um sie der „Bildung des Deutschen“ dienstbar zu machen. In Frankreich hatte eine allen Bürgern Gleichheit und Freiheit gewährende Gesetzgebung die moderne Nation konstituiert. In Deutschland mit seinen vielen Fürstenstaaten wurde die Nation mit der Auflösung des alten Reichs als Sprach- und Kulturgemeinschaft definiert. In den deutschen Kleinstaaterei herrschten jedoch nicht nur unterschiedliche Konfessionen, sondern auch unterschiedliche Sitten, Sprachgepflogenheiten und herrschaftspolitische Traditionen. Dies drückte sich unter anderem darin aus, dass sich die jeweiligen Landsleute, mal weniger, mal mehr, mit einer gewissen Engstirnigkeit regional- und obrigkeitsbezogen voneinander abgrenzten – was Adalbert Stifter 1845 modellhaft in seiner Erzählung „Bergkristall“ dargestellt hat.

Vertreter der Nationalbewegung romantischer Tradition bauten in Ermangelung und zum Teil in Ablehnung einer übergreifenden, rational bindenden bürgerlichen Verfassung darauf, durch Besinnung auf gemeinsame nationale Überlieferungen und Mythen Einheit zu stiften. „Das Deutsche“ wurde hier zu einer Angelegenheit, die es im Gefühl jedes einzelnen zu verankern galt. „Das Undeutsche“ wurde ein Abgrenzungsmodell. Wagner, der sich selbst gern „Meister“ nennen ließ, stellte der „unpersönlichen“ französischen „Zivilisation“ eine ideale Konstruktion des „innerlichen“ Wesens deutscher „Kultur“ gegenüber. „Alles Lebendige braucht um sich eine Atmosphäre, einen geheimnisvollen Dunstkreis“, erläuterte Nietzsche. „So ist es nun einmal bei allen großen Dingen, ‚die nie ohn' ein'gen Wahn gelingen‘, wie Hans Sachs in den Meistersingern sagt. Aber selbst jedes Volk, ja jeder Mensch, der r e i f werden will, braucht einen solchen umhüllenden Wahn, eine solche schützende und umschleiernde Wolke.“

Mythos des Altmeisterlichen

Das Germanische Nationalmuseum bekam anlässlich seines 50. Gründungsjubiläums die Originalpartitur der Meistersinger-Oper vom bayerischen Prinzregenten Luitpold als Geschenk überreicht. Nürnberg, die Stadt von Hans Sachs, war auch als ehemals blühendes Zentrum des Handwerks zu einem Gegenstand der Mittelalternostalgie geworden. Daran erinnert das Wasserhof-Relief. Es ist nicht nur in betont altmeisterlicher Manier gearbeitet, sondern greift zudem auf das Material Elfenbein zurück, das aufgrund seiner Kostbarkeit im alten Kunsthandwerk für kultisch bedeutungsvolle und kulturell hochwertige Stücke verwendet wurde. Im Klassizismus mit seinem Postulat universeller Vernunft und dem daran anschließenden bürgerlich-nüchternen Biedermeier hatte das traditionsreiche Material nur geringe gestalterische Funktion.



Quittung über den Jahresbeitrag zur Mitgliedschaft im Germanischen Nationalmuseum, 1902
Entwurf: Georg Kellner
Inv. Nr. SP 10907

Es wurde durch den Historismus wiederentdeckt. In Nürnberg gab es die Elfenbeinfirma F.G.Behl. Für sie arbeitete seit 1889 unter anderen der aus Berlin stammende Elfenbeinschnitzer, Goldschmied und Bildhauer Emil Kellermann, der 1910 eine eigene „Elfenbeinhauerei“ am Obstmarkt 26 eröffnete, was darauf schließen lässt, dass Nürnberg um 1900 ein guter Absatzmarkt für Elfenbeinobjekte war.

Bekanntlich verselbständigte sich der Begriff des „Altmeisterlichen“ als romantische Ideologie. Für den Massenkonsum wurden Formen alten Handwerks mit preisgünstigen industriellen Techniken und Materialien erzeugt.

Kloster, Schloss, Burg, Dom und Bürgerhaus

Die Wasserhof-Ansicht, deren Schnitzer nicht bekannt ist, wird links durch ein in luftigen Bögen sich empor windendes Treppenhaus akzentuiert. Es wurde 1882 von Essenwein für die schlichte Ostwand des 1874 fertiggestellten Augustinerbaus entworfen, in den historisch bedeutende Architekturteile des ehemaligen Nürnberger Augustinerklosters eingebaut worden waren. Um den Augustinerbau zu finanzieren, hatte Essenwein nicht nur Geldspenden eingebracht, sondern darüber hinaus über hundert deutsche Künstler dazu bewogen, Werke für eine Lotterie zugunsten des Museums zu stiften.

Die aufwendige Treppenhausarchitektur wurde 1883/4 auf Kosten des neuen deutschen Kaiserreichs ausgeführt. Essenweins Entwurf lehnte sich an die repräsentative Wendeltreppe des Schlosses in Blois an. Französische Wendeltreppen hatten in Spätgotik und Renaissance vor allem auf Baumeister mitteldeutscher Schlösser eingewirkt und waren in vereinfachter Form auch in Nürnberger Bürgerhäusern zu finden.

Hinter dem Treppenhaus erblickt man den sogenannten „Reckenturm“, einen zweiflügeligen Erker mit spitzem Turmhelm. Er wurde 1886 am Augustinertrakt angebracht. Sein

Bau sowie seine Ausstattung mit Wappenfenstern waren einer Stiftung des Grafen von Recke-Vollmerstein zu verdanken. An der linken Seite des Türmchens gelangte man über einen offenen Vorplatz in den „Standesherrnsaal“ des Augustinerbaus. Rechts war es mit einer Außentreppe verbunden, die zum Südbau des Museums führte, den Essenwein 1884 im Stil der Neogotik entworfen hatte. Er wurde wie der Treppenturm sowie der monumentale Ostbau des Museums auf Reichskosten ausgeführt. Beim Entwurf des hinter dem Wasserhof gelegenen Ostbaus, der 1884 vollendet wurde, hatte sich Essenwein an romanischen Domen orientiert. Die Romanik wurde im neuen deutschen Reich als Verkörperung der „poetischen Herrlichkeit des alten Reichs“ in unmittelbare Beziehung zum Kaisertum gesetzt. Nürnberg, zu Beginn der nationalen Bewegung ein Symbol freiheitlicher Bürgerkultur, repräsentierte an ihrem Ende mit Gebäuden wie dem Ostbau imperiale Reichskultur.

Unterhalb der Außentreppe zwischen Augustiner- und Südbau brachte Essenwein sehr wirkungsvoll ein historisches Bauteil zur Geltung, den von Leitschuh erwähnten „Danziger Bei-



Wasserhof des Germanischen Nationalmuseums
Ansichtspostkarte zur 50. Jahrfier der Museumsgründung 1902
Hermann Martin, Kunstverlag Nürnberg
Inv. Nr. ZR 5391/24

schlag“ aus dem späten 17. Jahrhundert. „Beischlag“ ist die Bezeichnung der für traditionelle Danziger Bürgerhäuser typischen kleinen erhöhten Vorplätze. Die reich ornamentierte Brüstung eines dieser Vorplätze war 1874 in die Sammlungen des Museums gelangt. Essenwein verwendete sie für eine kleine Terrasse am See, die sich den Museumsbesuchern in warmen Jahreszeiten als erquicklicher Rast- und Aussichtsplatz anbot. Die Brüstung war eine Stiftung des Danziger Kommerzienrates Gibsone. Straßenbaumaßnahmen hatten ihn seinerzeit gezwungen, den Beischlag „von seinem Hause zu entfernen“, das sich in Danzig „in der Hundegasse“ befunden hatte, wie man im Wegweiser des Museums von 1887 nachlesen kann.

„Moderne Gotik“

Essenwein brachte im Wasserhof Architekturformen verschiedenartiger historischer, regionaler, sozialer und kultureller Herkunft zusammen. Das Konglomerat der Innenhofarchitektur war von ihm vermutlich gewollt, bemerkte Jörn Bahns 1978 in seiner Betrachtung der Museumsbauten. Man

kann davon ausgehen, dass Essenwein durch die Verschränkung unterschiedlicher Formen deutscher Baukunst die Vorstellung des historisch Gewachsenen und organisch Zusammenhängenden erwecken wollte. So wie die Sammlungen des Museums hatte die Architektur den Zweck, das Gefühl nationaler kultureller Identität zu vermitteln.

Darüber hinaus rief die verwinkelte Architektur des Wasserhofs durch ihre intime und malerische Gesamtwirkung ganz allgemein das Entzücken der Museumsbesucher hervor. Hier konnten sie sich in einer realen Umgebung in jene „volksliedhafte“ Vision des Altdeutschen hineinversenken, die Künstler der Romantik in ihren Werken entworfen hatten, und sich dabei selbst wie die darin dargestellten edlen Ritter, kühnen Recken, redlichen Meister oder holden Maiden fühlen. Eine romantisch-idyllische Wirkung intendierte Essenwein auch bei der Gestaltung des Hofraums. Er hatte zunächst eine Gartenanlage geplant. Schließlich entschied er sich für einen den Hofraum ausfüllenden See, in dem sich die Architektur spiegelte und alles wie in einem romantischen Zauberglas in ein Bild goldsonniger Harmonie verwandelte.

Das „gotisch“-zierlich gestaltete Elfenbeinreliefs lässt etwas von dieser Atmosphäre aufleben und führt mit dem Motiv der mittels moderner Baufirmen und Maschinenteknik errichteten altdeutschen Wasserhofarchitektur zugleich das extrem Kulissenartige des Historismus der letzten Dezennien des Jahrhunderts vor Augen. Insbesondere in Deutschland tat er als ideologische Scheinwelt seine Wirkung. Die Historie wurde hier zum Ersatz der fehlenden bürgerlich-politischen Tradition im neuen Reich, konstatierte der bekannte Philosoph Helmuth Plessner, der nach 1916 übrigens eine zeitlang Mitarbeiter des Germanischen Nationalmuseums war. Die aufsteigenden bürgerlichen Schichten blieben „ihrem romantischen, im Grunde überlebten Geschichtsbild überlassen, das schließlich zu einer unverbindlichen poetischen Verklärungsideologie ohne politische Verantwortlichkeit herabsank“, schrieb Plessner in seiner Studie zum „Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche“. Er verfasste sie 1934/35 in der Emigration. 1959 erschien sie neu mit dem Titel „Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes“.

► URSULA PETERS



Quittung über den Jahresbeitrag zur Mitgliedschaft im Germanischen Nationalmuseum, 1907 Entwurf: Georg Kellner
Inv. Nr. SP 10926

Was verraten dem Gemälderestaurator Strahlen?

Untersuchungstechniken mit unsichtbaren Strahlen

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Der Restaurator bedient sich bei seinen Gemäldeuntersuchungen einer größeren Bandbreite des elektromagnetischen Wellenbandes, um vertiefte Kenntnisse über Erhaltungszustand, Originalität oder künstlerische Schaffensprozesse zu gewinnen.

Untersuchungstechniken, die sich der dem Auge unsichtbaren Strahlen bedienen, nehmen einen wichtigen Platz ein. Sie werden über bildgebende Verfahren dokumentiert und können vom Restaurator selber ausgeführt und ausgewertet werden. Die Techniken sind ein unverzichtbarer Teil bei der Gemäldeuntersuchung geworden. Sie werden als zerstörungsfrei bezeichnet, da keine Probenentnahmen notwendig sind. Bei der direkten Einwirkung auf das Objekt, z.B. durch Strahlung, können jedoch im Mikrobereich zerstörende Wirkungen hervorgerufen werden¹.

Zu den heute alltäglich angewendeten Strahlen gehören die infraroten und ultravioletten Strahlen, an die sich die für den menschlichen Organismus gefährlichen Röntgenstrahlen anschließen. Bei ultravioletten Strahlen leuchten (fluoreszieren) alte und neue Firnisse in unterschiedlich hellen Grüntönen auf. Neue Malflächen, wie z.B. Übermalungen bleiben schwarz. Mit Röntgenstrahlen werden die Kunstobjekte durchleuchtet und zeigen dadurch dem Auge verborgene Schichten und Maltechniken des Künstlers. Nicht selten wurden auf diese Weise zwei übereinander liegende Bilder aufgedeckt oder eine Fälschung nachgewiesen, weil zeitgebundene typische maltechnische Eigenschaften fehlen.

Bei diesen Analysemethoden wird das Gemälde mit Wellenlängen des elektromagnetischen Spektrums bestrahlt, die sich außerhalb des Bereiches des sichtbaren Lichts befinden. Dabei erscheint das Objekt anders als bei der Betrachtung in normalem Licht. Aus diesen Veränderungen können Informationen zur Materialbeschaffenheit und zu natürlichen oder künstlichen Veränderungen des Gemäldes gewonnen werden. Meistens ist man von der Bildherstellung durch ein fotografisches Medium abhängig, um die optischen Phänomene, die bei der Reflexion, Absorption, Transmission oder Emission der Strahlung entstehen, lesen zu können.

Untersuchung mit infraroten Strahlen

Die Untersuchung mit Wärmestrahlen (Infra - roten Strahlen) ist geeignet, tiefer liegende Malschichten sichtbar zu machen. Die Deckkraft einer Farbschicht ist bedingt durch deren Fähigkeit das einfallende Licht diffus zu reflektieren, was wiederum von Schichtstärke, Lichtbrechungsindex des Bindemittels, Größe und Konzentration der Pigmentkörnchen beeinflusst wird.

Da die langwelligere Strahlung weniger streut als das sichtbare Licht, werden sonst deckende Malschichten von der IR-Strahlung durchdrungen, um von tiefer liegenden Schichten absorbiert, bzw. reflektiert zu werden.

Das Ergebnis dieser Untersuchungstechnik sei an der Beweinnung Christi des Jörg Breu d.Ä. aus dem Besitz des Germanischen Nationalmuseums dargestellt (Abb.1).

Da die Untersuchungsergebnisse außerhalb des sichtbaren Bereichs entstehen, ist der Restaurator auf ein Bildumwandlungsverfahren angewiesen. Die Infrarotreflektogramme werden als Schwarzweißaufnahmen gefertigt, da sie außerhalb des sichtbaren Bereichs entstehen, wo es keine Farben im herkömmlichen Sinne gibt. Dem Germanischen Nationalmuseum stehen zwei Kameras für die IR-Untersuchung zur Verfügung. Für schnelle Untersuchungen wird eine IR-Videokamera verwendet; das Untersuchungsergebnis ist sofort auf dem Bildschirm verfügbar, jedoch sind nur kleine Bildausschnitte möglich. Für die Dokumentation wird dagegen eine Leica S1 Pro angeschafft, eine CCD Kamera mit einer Auflösung von über 26 Millionen Pixel und allen Vorteilen einer digitalen Bildbearbeitung. Mit dieser Kamera können große Gemälde in einem Scan erfasst und die Details selbst in hohen Auflösungen scharf wiedergegeben werden. Für die Aufnahmen dienen normale Fotolampen oder besondere IR-Strahler als Strahlenquelle, durch IR-Filter werden unerwünschte Wellenlängen ausgeschlossen.

Die Sensoren beider Kameras operieren im Nah-Infrarotbereich von 700 bis 1100 nm. Strahlen dieser Wellenlängen durchdringen weiße, gelbe, braune und rote Farbschichten sowie getrübe Firnissschichten. Bei Wellenlängen zwischen 1200 und 1500 nm können auch blaue und grüne Farbschichten von den IR-Strahlen durchdrungen werden, dies erfordert jedoch eine Kamera mit einem anderen Sensortyp.

Gemälde mit einem weißen, reflektierenden Malgrund und einer Unterzeichnung mit schwarzer Farbe sind besonders für Infrarotuntersuchungen geeignet. Die IR-Strahlung wird vom Weiß reflektiert, vom Schwarz jedoch absorbiert. Dadurch entsteht ein meist klares und kontrastreiches Bild der Unterzeichnung. Auf dem Infrarotreflektogramm werden Unterzeichnungen und Pentimenti, d.h. originale Kompositionsänderungen, gleichsam die Handschrift des Künstlers für den Betrachter erkennbar (Abb. 2).

► ANNE-MARIE CHRISTENSEN

¹ Mauro Matteini und Arcangelo Moles: Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden in der Restaurierung. Verlag Georg D.W. Callwey, München 1990.



Das IR-Reflektogramm befähigt den Restaurator dem Künstler über die Schulter zu schauen, den Schaffensprozess zu verfolgen. Die Figur des Johannes Evangelist wurde mit schwarzer Farbe auf dem weißen Malgrund vorgezeichnet. Der Künstler hat vermutlich einen feinen Pinsel für die Konturen und die Binnenzeichnung benutzt, für die Schraffuren eine Feder. Er hat sich eng an seine Vorgabe gehalten, nur die Handstellung wurde später, im Laufe des Malens verändert. Die Stadtansicht und die Landschaft im Hintergrund wurde schon während des Vorzeichnens grundlegend überarbeitet. Jörg Breu verließ sein ursprüngliches Konzept der niedrigeren, von Kuppeln gekrönten Türmen und eines offenen Tores (?) zugunsten einer höheren Mauer mit Arkaden und schlanken Türmen mit spitzen Dach.



Gm 333, Jörg Breu d. Ä.: „Beweinung Christi“, ca.1515 (Nadelholz, 87,5 x 54,0 cm).

Flucht in die Darstellung der unbeschädeten Kreatur

Tierplastiken von Rudolf Christian Baisch

Baisch, der eigentlich Flieger werden wollte und 1918 Schüler der Böblinger Fliegerwerft wurde, musste seinen Berufstraum in den wirtschaftlich schwierigen Nachkriegsjahren begraben und wurde Dentist. Er galt bald als Spezialist auf dem Gebiet keramischer Verfahren. 1937 begann er, fasziniert von materialtechnischen Fragen, ein Bildhauerstudium an der Düsseldorfer Kunstakademie bei Edwin Scharff und Alfred Zschokke. Nach 1945 arbeitete er als freischaffender Künstler.

Zerbrochene Welt

Der Krieg und die Bombenangriffe waren für ihn eine traumatische Erfahrung. Sie hinterließen in ihm ein Gefühl, „dass alles auseinander breche.“ Er flüchtete sich in die Darstellung der unbeschädeten Kreatur und wandte sich der Tierplastik zu, die neben der Portraïtdarstellung sein Hauptthema wurde. Seit den fünfziger Jahren führte er Aufträge für den öffentlichen Raum aus. Er gestaltete Tierplastiken und Brunnen für Parkanlagen, Kongresshallen und Regierungseinrichtungen in Böblingen, Bonn, Düsseldorf, Duisburg und Mönchengladbach.

Auch in Schulen wurden Plastiken von Baisch aufgestellt. Seine Tierfiguren waren als künstlerischer Schmuck gefragt.

Harmonisierende Formen

Stilistisch wurzelte Baisch im abstrahierenden Realismus der dreißiger Jahre. Wegbereitende Werke dieser Richtung sind in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums durch Gerhard Marcks und Hermann Blumenthal vertreten. Naturbeobachtung und Ausdruck einer inneren Auffassung gehen eine Synthese ein.

Die rund zusammengefassten und geglätteten Formen der kleinplastischen Arbeit „Kleiner Bär“ verleiten zum Angreifen und erinnern darin an japanische Netsuke, die auch als „Handschmeichler“ bezeichnet werden. Netsuke-Sammler bilden eine Gemeinde und ähnlich hatte Baisch einen Liebhaberkreis seiner kleinen taktilen Tierfiguren.

URSULA PETERS



Rudolf Christian Baisch (Böblingen 1903-1990 Mettmann b. Düsseldorf). Kleiner Bär, 1975. Jahresgabe des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1976. Auflage: 100 Exemplare. Bronzeguss, dunkel patiniert, H. 9,3 cm, Br. 12, 2 cm, T. 7,5 cm. Inv. Nr. Pl.O. 3372. Vermächtnis von Margot und Ferdinand Hofmann, Böblingen

Die Vergnügungen der Großstadtwelt

Mit Georg Tappert ist ein bedeutender Künstler zu entdecken

Georg Tappert zählt zu den Wegbereitern der Moderne in Deutschland. Er ist der Künstler des Expressionismus, der die schillernde Vergnügungsindustrie der modernen Großstadtwelt im Blick behält, noch bevor ihr schräger Glanz von der Neuen Sachlichkeit der Zwanziger Jahre zu einem zentralen Thema erhoben wird. Er widmet sich schon vor dem Ersten Weltkrieg exzessiv dem Getriebe in Caféhäusern, Nachtbars, Kabarett und Varietés und fixiert die Erotik und Exotik der sie bevölkernden Menschen. Das Germanische Nationalmuseum präsentiert sein Werk in einer großen Retrospektive, die gemeinsam mit dem Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloss Gottorf in Schleswig erarbeitet wurde.

Bilder und Dokumente

Die künstlerischen Entwicklungsstationen des Malers schlagen den Bogen vom facettenreichen Sezessionsstil nach 1900 über den politisch motivierten Expressionismus der Zeit der Novemberrevolution bis hin zur Berliner Großstadtmalerei der zwanziger Jahre und verleihen seinem Werk eine komplexe kulturhistorische Aussagekraft. Über 140 Arbeiten aus den Jahren 1903 bis 1933, darunter Hauptwerke der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, konnten aus Deutschland, Europa und den USA für die Ausstellung zusammengeführt werden. Die Werkchau wird ergänzt durch Dokumente aus Tapperts schriftlichem Nachlass, der im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums aufbewahrt wird und Tapperts Malerei in einer sozial und politisch vehement bewegten Zeit verankert.

Wichtige Impulse

Tappert, geboren 1880 in Berlin, findet bei der Umsetzung seines Wunsches, Maler zu werden, Unterstützung von Max Liebermann. Er studiert an der Kunstakademie Karlsruhe und hat 1905 seine erste Einzelausstellung in Paul Cassirers Berliner Kunstsalon. 1907 gründet er eine private Malschule in dem Künstlerdorf Worpswede. Hier erhält er wichtige Impulse durch Paula Modersohn-Becker. 1909 kehrt er in die Metropole Berlin zurück und ist im Jahr darauf Gründungsmitglied der „Neuen Secession 1910“. Sie ist das erste Forum der aufbrechenden Avantgarde in Berlin.

Berliner Avantgarde

Tappert ist eine treibende Kraft der Vereinigung, die mit ihren Ausstellungsaktivitäten erstmals Künstler der „Brücke“ und des „Blauen Reiter“ zusammenbringt. 1912 beteiligt sich Tappert an der 2. Ausstellung des „Blauen Reiter“ in München. Im selben Jahr finden seine Werke Aufnahme in die „Internationale Kunst-Ausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“ in Köln. In dieser Schau, die heute im Rückblick als eine der wichtigsten Manifestationen der frühen Avantgarde gilt, ist Tappert mit vier Werken prominent vertreten.

Verfechter der Freiheit

Tappert hat einen Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens erreicht, ist in Ausstellungen in ganz Deutschland präsent und engagiert sich daneben unermüdlich in der Kunst- und Kulturpolitik. Seit 1911 ist er im Vorstand der jungen „Vereinigung bildender Künstler Berlins“, dem auch Käthe Kollwitz angehört. Einer seiner engen Freunde ist Franz Pfemfert, der Herausgeber der bekannten Wochenschrift für Politik, Kunst und Literatur „Die Aktion“. In ihr veröffentlicht Tappert seit 1913 regelmäßig graphische Beiträge, auch während des Ersten Weltkrieges, was aufgrund der pazifistischen Ausrichtung des Blattes alles andere als opportunistisch ist. 1918 schließt er sich dem Arbeitsausschuss der revolutionären „Novembergruppe“ an und ist Mitbegründer des „Arbeitsrates für Kunst“.

Engagierter Lehrer

Auch folgt er seinen pädagogischen Ambitionen. Seit 1919 lehrt er Akt und Komposition an der fortschrittlichen Berliner Reimann-Schule. Als impulsgebender Künstler seiner Zeit erhält er 1921 die Professur an der Staatlichen Kunstschule Berlin und wird im selben Jahr in den Vorstand des „Deutschen Werkbundes“ gewählt. Die Nationalsozialisten verfemen seine Kunst als „entartet“, verjagen ihn aus dem Lehramt und belegen ihn mit Ausstellungs- und zeitweilig auch Malverbot. 1937 werden über vierzig Gemälde Tapperts in deutschen Museen beschlagnahmt und vernichtet. 1945 erhält er die Berufung zu Wiederaufbau und Leitung der Berliner Hochschule für Kunst- und Kunstgeschichte. Tappert widmete seine ganze Kraft der jungen Künstlergeneration. Seine im Krieg unterbrochene eigene künstlerische Arbeit nimmt er nicht wieder auf.

Versteckte Meisterwerke

Für viele Ausstellungsbesucher wird Tapperts Werk noch heute eine Entdeckung sein. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird Tappert zwar als bedeutender Lehrer verehrt, sein künstlerisches Werk jedoch ist kaum in Ausstellungen zu finden und gerät für lange Zeit in Vergessenheit. Einen Grund hierfür liefert der Künstler selbst. Seine Arbeiten, die er in einem Keller-Versteck seines Hauses vor den Nationalsozialisten verbergen musste, holt er bis zuletzt nicht aus ihrem Versteck heraus. Er umgibt sich in seinen letzten Jahren mit Werken einstiger Weggefährten wie Franz Morgner, Franz Marc, Paul Klee oder Otto Müller und mit Arbeiten junger Künstler. Aber auch die Kunstgeschichtsschreibung nach dem Krieg bewirkt, dass Tappert lange nicht seiner Bedeutung entsprechend wahrgenommen wird. Sie stellt bei der Betrachtung der beginnenden Moderne sehr stark die visionäre und utopische Kraft des Expressionismus in den Vordergrund.

Realistischer Expressionist

Tapperts Auffassung ist dazu viel zu realistisch. Er hat seinen Blick auf das gerichtet, was ist: seine Umgebung in der Berli-



Erwartung, 1930

ner Varieté- und Halbweltszene. Bei aller expressiven Steigerung der Form ist seine Malerei dem banalen Leben verhaftet. Er ist nicht so extrem als Expressionist aber auch nicht als Realist. Gegenüber der verdinglichenden Kühle der Neuen Sachlichkeit bewahrt sein Blick auf den Menschen Empathie. Erst nach seinem Tod 1957 in Berlin setzt seine künstlerische Wiederentdeckung ein. Durch den Kunsthandel gelangen Werke Tapperts zunehmend in öffentliche und private Sammlungen im In- und Ausland, auch der Regisseur Billy Wilder erwirbt einen Tappert.

Menschenschilderer im Karneval der Lüste

Tapperts großes Thema ist der Mensch in der Umbruchzeit zur modernen Massengesellschaft. Er hat sich durch den Wandel des Lebens in der Großstadt inspirieren lassen, die Anonymität der Menschen, die Vergnügungsindustrie. Berlin mit seinen vielen Nachtcafés gilt damals als „Sündenpfuhl“ und wird zu einem Mythos, der einen grenzenlosen Karneval der Lüste verheißt. Tapperts Malerei spürt den Menschen hinter dem Tingeltangel auf. Sie schildert den bindungslosen Großstadtmenschen, seine Einsamkeit in der Masse und reflektiert die Ambivalenz moderner Freiheit. Die Frage, wie



Komposition I, 1919

viel authentisches Menschsein in der Vergnügungs- und Kulturindustrie noch möglich ist, kann man sich heute jeden Abend vor dem Fernseher ganz aktuell stellen. Tappert hat sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr eindrücklich formuliert.

URSULA PETERS

Georg Tappert. Deutscher Expressionist
21. Juli bis 23. Oktober 2005

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog, 172 Seiten, 19 € an der Museumskasse.

Führungen immer sonn- und feiertags 11.30 Uhr und mittwochs 18.30 Uhr. Außerdem Themenführungen und Gespräche vor einem Kunstwerk. Spezielle Angebote für Schulklassen gibt es im neuen Schuljahr. Es besteht die Möglichkeit von Ausstellungsführungen.

Aktuelle Ausstellungen

Ausstellungen 2005 in der KREIS-Galerie

08.06.05 bis 10.07.05	Beton Arbeiten von Kreismitgliedern
13.07.05 bis 21.08.05	Chris Bruder Malerei
24.08.05 bis 25.09.05	Norbert Kleinlein Neue Arbeiten
28.09.05 bis 30.10.05	Peter Thiele Neue Arbeiten
02.11.05 bis 04.12.05	Brigitte Heyduck Malerei
07.12.05 bis Mitte Januar 06	Akademieabsolvent

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: 4.500 Stück