

Das Bauhaus lädt ein

20 Postkarten anlässlich der großen Bauhausausstellung 1923

BLICKPUNKT APRIL. Das Deutsche Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum beherbergt mit der kompletten Serie der 20 Postkarten zur großen Bauhausausstellung von 1923 einen wahren Schatz. In keiner musealen oder privaten Sammlung haben sich die bunten und vielseitig gestalteten Karten in solch einwandfreiem Zustand und noch dazu in ihrer Vollständigkeit erhalten. Die Gesamtauflage der als Werbematerial verbreiteten, bei Reineck & Klein in Weimar gedruckten Postkartenserie betrug 24.000 Stück. Das Set im DKA aus dem Besitz des Kunsthistorikers Ludwig Grote (1893–1974), dessen Nachlass dort aufbewahrt wird, stammt jedoch aus einem exklusiveren Kontext: Für eine Auswahl herausragender Persönlichkeiten und Gäste wurde von der Bauhaus-eigenen Werkstatt für Druckgrafik eine kleine, limitierte Auflage von Farblithografien herausgegeben. Die Werkstatt sorgte auch für die rückwärtig aufgedruckte Nummerierung. Wie viele der handabgezogenen Exemplare in Umlauf kamen, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Nachdem aber bereits in den Jahren zuvor die Bauhäusler ihre Feste und Feierlichkeiten mit kolorierten Kärtchen dieses Formats angekündigt hatten, kann man auch bei der Serie von 1923 von einer ähnlichen Auflagenhöhe, also ca. 30 Stück, ausgehen.

Heute sind die Werbekarten von damals ein begehrtes Sammlerstück und werden auf Auktionen



Abb. 1: „Karte 10: Rudolf Baschant“, 1923, Farblithografie, H. 10,7 cm, B. 15,2 cm, DKA, NL Grote, 2493 (Scan: DKA).

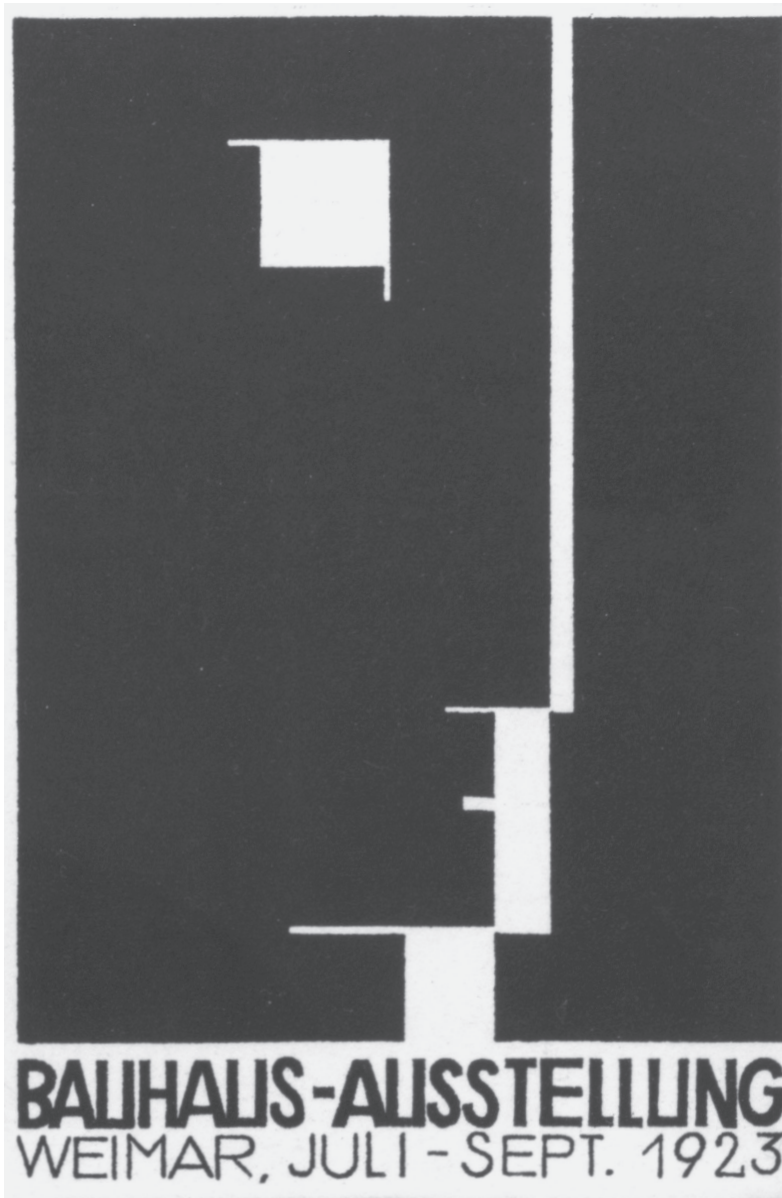


Abb. 2: „Karte 12: Herbert Bayer“, 1923, Farblithografie, H. 10,2 cm, B. 15,2 cm, DKA, NL Grote, 2493 (Scan: DKA)

regelmäßig – und zu hohen Preisen – ausgerufen. Allerdings handelt es sich dabei ausschließlich um kleinere Konvolute von nur wenigen Karten oder Einzelstücke. Und obwohl freilich ein jedes Motiv für sich allein ein Kunstwerk darstellt, wird das Bauhaus in all seiner Vielfältigkeit doch erst in Anbetracht der umfassenden Serie der 20 facettenreichen Postkarten lebendig.

Der Anlass und die Ausstellung

Anlass der Kartenproduktion war die großangelegte Ausstellung unter dem Motto ›Kunst und Technik. Eine neue Einheit‹, mit der sich das Bauhaus 1923 erstmals einer breiten Öffentlichkeit präsentierte. Finanzielle und organisatorische Engpässe machten die ursprünglich für Ende Juli angesetzte

Eröffnung unrealisierbar, sodass die Postkarten, die bereits zur Verteilung bereitlagen, auf ihrer Rückseite mit einem Stempel versehen wurden, der den Empfänger nun auf die berichtigte Laufzeit vom 15. August bis zum 30. September 1923 hinwies.

Der Plan zu einer Eigendarstellung des Bauhauses und seiner Produkte in Form einer großen Ausstellungs- und Verkaufsschau ging ursprünglich nicht auf die Idee der Bauhausgemeinschaft zurück. Vielmehr sahen sich die Bauhausmeister und die Schülergemeinschaft dazu gezwungen und hätten eine Darbietung ihres Schaffens zu einem späteren Zeitpunkt bevorzugt. Immerhin existierte die Kunstinstitution im Ausstellungsjahr 1923 erst wenige Jahre und die Erzeugnisse aus dem Unterricht in den Werkstätten waren längst noch nicht so weit ausgefeilt, um sich einem Urteil von außerhalb zu stellen. Vielmehr sollte ein Rechenschaftsbericht in Form einer Ausstellung erfolgen.

Konkreter Anlass einer solchen Forderung war die Bewilligung der Haushaltsmittel für 1922 durch das thüringische Landesparlament. Das Land Thüringen war Geldgeber des Bauhauses und finanzierte die staatliche Einrichtung mit dringend benötigten, hohen Zuschüssen. Ein Kreditantrag des Direktors Walter Gropius (1883–1969), der den Ausbau der Werkstätten sicherstellen sollte, wurde nur mit der Auflage genehmigt, der Gesellschaft in einer Schau den Verwendungszweck der staatlichen Gelder zu demonstrieren. Zu diesem Zeitpunkt stellte das Bauhaus ohnehin bereits ein Politikum in Weimar dar und war Gegenstand parteilicher Auseinandersetzungen. Denn während es von Arbeiterparteien und der regierenden SPD-Partei unterstützt wurde, wogen die kritischen Ressentiments in den bürgerlichen und konservativen Lagern schwer. In einer Ausstellung lag nun die Chance, die erhaltenen Zuwendungen vor den Gegnern in der Regierung und in der Bevölkerung zu rechtfertigen und gleichzeitig Missverständnisse und Unsicherheiten gegenüber der Ausrichtung des Bauhauses zu beseitigen.

Seit Sommer 1922 liefen die Vorbereitungen auf Hochtouren. Das Ausstellungsprojekt forderte die gesammelte Kraftanstrengung der Meister und Schüler. Der theoretische Unterrichtsbetrieb wurde auf ein Minimum reduziert, während die Werkstattarbeit nunmehr auf die Produktion von vorbildhaften Modelltypen und Verkaufsware ausgelegt war. Diesen Anstrengungen kam die Struktur des Bauhauses als moderne Bauhütte zugute, die sich auf verschiedene Werkstattbereiche aufteilte. Neben der Ausbildung in einer Expe-

rimentierwerkstatt, die den Lehrlingen Gelegenheit zur praktischen Übung bot, wurden auch Produktivwerkstätten unterhalten, die gezielt Produkte zur Veräußerung herstellten. Da Walter Gropius gleichzeitig auf einen finanziellen Erfolg der Ausstellung spekulierte, waren gerade letztere Produktionsstätten seit 1922 vollkommen ausgelastet. Die Präsentation im Sommer 1923 folgte demnach auch dem Format einer zeittypischen Gewerbeausstellung und Verkaufsmesse, die darauf ausgelegt war, sowohl Privatleute, aber auch besonders Vertreter der Industrie anzuziehen und die bei potenziellen Auftraggebern das Interesse für eine zukünftige Zusammenarbeit wecken sollten. Gropius' Hoffnungen auf hohe Verkaufszahlen und Aufträge blieben jedoch unerfüllt. Ganz im Gegenteil explodierten die Kosten der Ausgaben durch die galoppierende Inflation, die sich 1923 auf ihrem vorzeitigen Höhepunkt befand. Da die internen Ressourcen bald erschöpft waren, war es außerdem nötig, zusätzlich neue Mitarbeiter und Hilfskräfte einzustellen, und in sämtlichen Werkstätten mussten die Arbeitskapazitäten erhöht werden, um das Großprojekt innerhalb eines Jahres zu stemmen. Dies galt vor allem für die Tischlerei, die Weberei, die Werkstätten für Wandmalerei, Metall und die Töpferei, die bei der Ausstellung mit ihren Produkten am prominentesten vertreten waren.

Drei Ausstellungsorte wurden bespielt, wobei das aufwendigste Exponat das sogenannte „Haus am Horn“ war. Im Park an der Ilm, unweit von Goethes Gartenhaus, wurde eigens ein Modellhaus erbaut, das für die gesamte Weimarer Zeit auch das einzige Bauwerk bleiben sollte, das durch das Bauhaus realisiert wurde. Das Einfamilienhaus, das unter der Federführung von Architekt Adolf Meyer (1881–1929) aus dem privaten Architekturbüro von Gropius errichtet wurde, sollte als Gemeinschaftsprojekt den Geist des Bauhauses repräsentieren. Die Besucher konnten hier in eine Bauhaus-Lebenswelt eintauchen: von der Wiege im Kinderzimmer bis hin zu Vorratsdosen in der Küche war die gesamte Ausstattung von Bauhäuslern nach den neuesten technischen Standards erschaffen worden. Die zeitlichen Verzögerungen bei der Fertigstellung dieses aufwendigen Gesamtkunstwerks waren letztlich der Anlass für die Verschiebung der Ausstellungseröffnung.

Weiterhin wurden die Gebäudeteile und Räume der ehemaligen Kunstgewerbeschule, in die das Bauhaus eingezogen war, neu gestaltet oder zu Ausstellungsflächen umfunktioniert. Die Lehrlinge für Wandmalerei versahen mit Meister



Abb. 3: „Karte 18: Kurt Schmidt“, 1923, Farblithografie, H. 9,5 cm, B. 14,3 cm, DKA, NL Grote, 2493 (Scan: DKA).

Oskar Schlemmer (1888–1943) Vestibül und Treppenhaus mit Wandplastiken und Bemalungen. Im Schulgebäude wurden Schau- und Verkaufsräume für die Waren und Erzeugnisse aus der Töpferei, der Weberei, der Tischlerei, der Holzbildhauerei, der Glas- und Metallwerkstatt eingerichtet. Auch zog hier die Internationale Architekturausstellung die Aufmerksamkeit auf sich, indem sie Modelle und Konstruktionszeichnungen von namhaften und avantgardistischen Architekten aus Deutschland, dem europäischen Ausland und der USA präsentierte. Gropius war es hierbei gelungen, alle Vertreter der modernen Nachkriegsarchitektur zu versammeln und mit den Ambitionen des Bauhauses zu messen. Sein eigenes Direktorenzimmer wurde indes als Highlight in den Ausstellungskontext eingegliedert. Schließlich



Abb. 4: „Karte 16: Ludwig Hirschfeld-Mack“, 1923, Farblithografie, H. 15,2 cm, B. 10,4 cm, DKA, NL Grote, 2493 (Scan: DKA).

vervollständigte eine eigens im Thüringischen Landesmuseum im Zentrum von Weimar eingerichtete Galerie mit Maleien und Plastiken von Formmeistern und Schülern als letzter Standort die bunte Schau.

Ziele und Profil des Bauhauses

Obwohl der Meisterrat zunächst starke Vorbehalte gegenüber der verfrühten Ausstellung gehegt hatte, war er in Anbetracht der positiven Reaktionen wieder versöhnt. Die Zusammenarbeit der Werkstätten bei der Vorbereitung hatte für den Erfolg der Ausstellung gesorgt – ganz nach Vorbild der mittelalterlichen Bauhütten beim Großprojekt eines Kathedralbaus. Der richtige Zeitpunkt, mit der Ideologie und den Erzeugnissen an die Öffentlichkeit zu treten, war in der Gründungsphase des Bauhauses nämlich zur Gretchenfrage geworden, zumal sich die Einrichtung Anfang der 1920er-Jahre noch in einer Konsolidierungsphase befand und selbst noch auf der Suche nach einem fest umrissenen Profil war. Das Bauhaus wurde 1919 als Reaktion auf die schon seit der Jahrhundertwende virulente Kunstschuldebatte gegründet und sollte als Ausbildungseinrichtung den als mangelhaft empfundenen und nicht mehr zeitgemäßen Unterricht an Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen revolutionieren. Der Reformidee der Einheitskunstschule entsprechend, sollten sämtliche kunsthandwerkliche Disziplinen vereint unter dem Dach der Architektur zum Gesamtkunstwerk beitragen. Die Grundlage dieses Ansatzes war die Prämisse, dass Kunst

nicht lehrbar sei, wohl aber das Handwerk. Insofern wurde durch die Arbeit in den Werkstätten für eine fundierte Handwerksausbildung der Lehrlinge gesorgt. Ziel war die Herstellung künstlerisch anspruchsvoller Gebrauchsobjekte für die Bedürfnisse des modernen Menschen und die Zuarbeit zur Architektur. „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!“, stellte Gropius im Bauhaus-Manifest von 1919 fest. Die Bautätigkeit war daher von Beginn an im Konzept des Bauhauses fest verankert und gab das Ziel vor, auf das sich sämtliche kunsthandwerkliche Tätigkeiten auszurichten hatten. Sowohl aus praktischen als auch ideologischen Gründen war die Zusammenarbeit mit der Industrie daher nötig. Die Verbindung mit der Wirtschaft sollte zum einen das Bestehen des Bauhauses als Betrieb sichern, zum anderen lag hierin der Antrieb des modernen künstlerischen Schaffens. Die widrigen Zeiten nach dem Großen Weltkrieg und in der frühen Weimarer Republik verlangten nicht nach einem Künstlerproletariat, das mit der freien Kunst einen nur marginalen Beitrag zur Gesellschaft leistete. 1919 waren Handwerker gefordert, die sich in den Dienst der Industrialisierung stellten und den technischen Fortschritt mit ihren Entwürfen unterstützten. Dieses neue Verständnis des Künstlertums galt es nun, im Rahmen des reformerischen Konzepts des Bauhauses umzusetzen und zu propagieren. In der Folge blieben Unstimmigkeiten zwischen Meistern und Direktor nicht aus. Der Bauhausmeister Johannes Itten

(1888–1967) beispielsweise, der für die sogenannte Vorlehre zuständig war, verließ die Schule auf einen Disput mit Gropius über die ideologische Ausrichtung des Bauhauses hin wieder nach wenigen Jahren. In einem für jeden Schüler obligatorischen Vorkurs unterrichtete er die Lehrlinge nämlich ganzheitlich und unterwies sie sowohl in einer empfindungsbasierten künstlerischen Betätigung als auch in philosophischen Lehren. Außerdem brachte er den Mazdaznan-Glauben nach Weimar, der eine Mischreligion mit zarathustrischen, christlichen und hinduistischen Bezügen darstellte und sofort die meisten der Schüler und Lehrer in seinen Bann zog. Ein religiös-philosophisch ausgerichtetes freies Kunstschaffen war der Industrie jedoch wenig zuträglich.

Die Vermittlungsansätze und Lehrmethoden am frühen Bauhaus waren daher von einem Pluralismus geprägt, der vielgestaltige Erzeugnisse verschiedenster Absichten hervorbrachte. 1922 schien es daher als Kraftakt, wenn nicht gar unmöglich, eine Einheit nach außen hin zu vertreten und eine klare Absichtserklärung des eigenen Schaffens zu treffen. Dementsprechend kritisierte mancher Besucher tatsächlich das uneinheitliche Erscheinungsbild der Schau und war enttäuscht, vor Ort nichts „Fertiges und Geschlossenes zu finden“. Im Gegenzug wurden allerdings besonders die programmatischen

Verlautbarungen und die Ankündigung, in Zukunft eine konstruktivistisch-rationale Kunstauffassung zu vertreten, wohlwollend anerkannt. In der Außenwirkung war man sich einig, dass am Bauhaus die Verknüpfung von Handwerk und Technik entschlossen und grundsätzlich in Angriff genommen wurde. Die Einrichtung hatte damit ihren starken Willen zur Teilhabe an der kulturellen und technischen Neugestaltung demonstriert und die fortschrittbewussten Zeitgenossen der Weimarer Republik nachhaltig beeindruckt.

Die Bewerbung der Ausstellung

„Die Bauhauswoche hat begonnen! An allen Mitropawagen Plakate! Der Reichspräsident fährt zur Eröffnung. Die Hotels

mit Ausländern überfüllt. 1000 Wohnungen mussten für die Kunstlitteraten (sic) evakuiert werden. Auf allen Plätzen wird die Bauhaus-Internationale gespielt. Man rauche nur Marke Bauhaus. Große Valutaspekulationen erschüttern die Börse. Und der Grund dazu? Im Museum stehen ein paar Schränke voll Stöffchen und Töpfchen, darüber kann sich Europa nicht beruhigen. Armes Europa!“ (Marcks 1962)

Dieser ironische Bericht stammt nicht aus einer tagesaktuellen Zeitung, sondern wurde vom Bauhausmeister Gerhard Marcks (1889–1981) vorab gemäß den Vorbehalten gegenüber einer Ausstellung als Eingabe in einer Meisterratssitzung am 22. September 1922 vorgebracht.

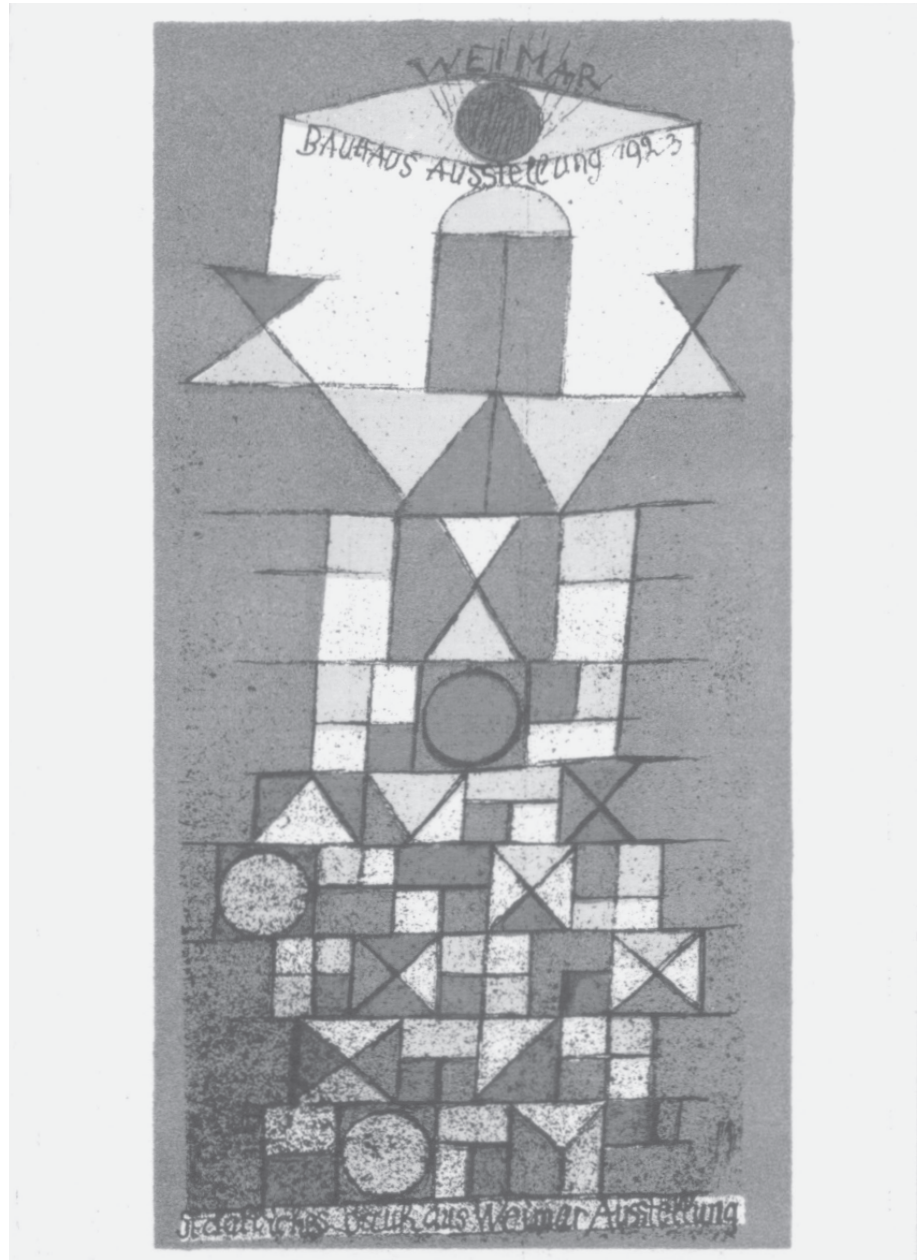


Abb. 5: „Karte 4: Paul Klee“, 1923, Farblithografie, H. 15,1 cm, B. 10,5 cm, DKA, NL Grote, 2493 (Scan: DKA).

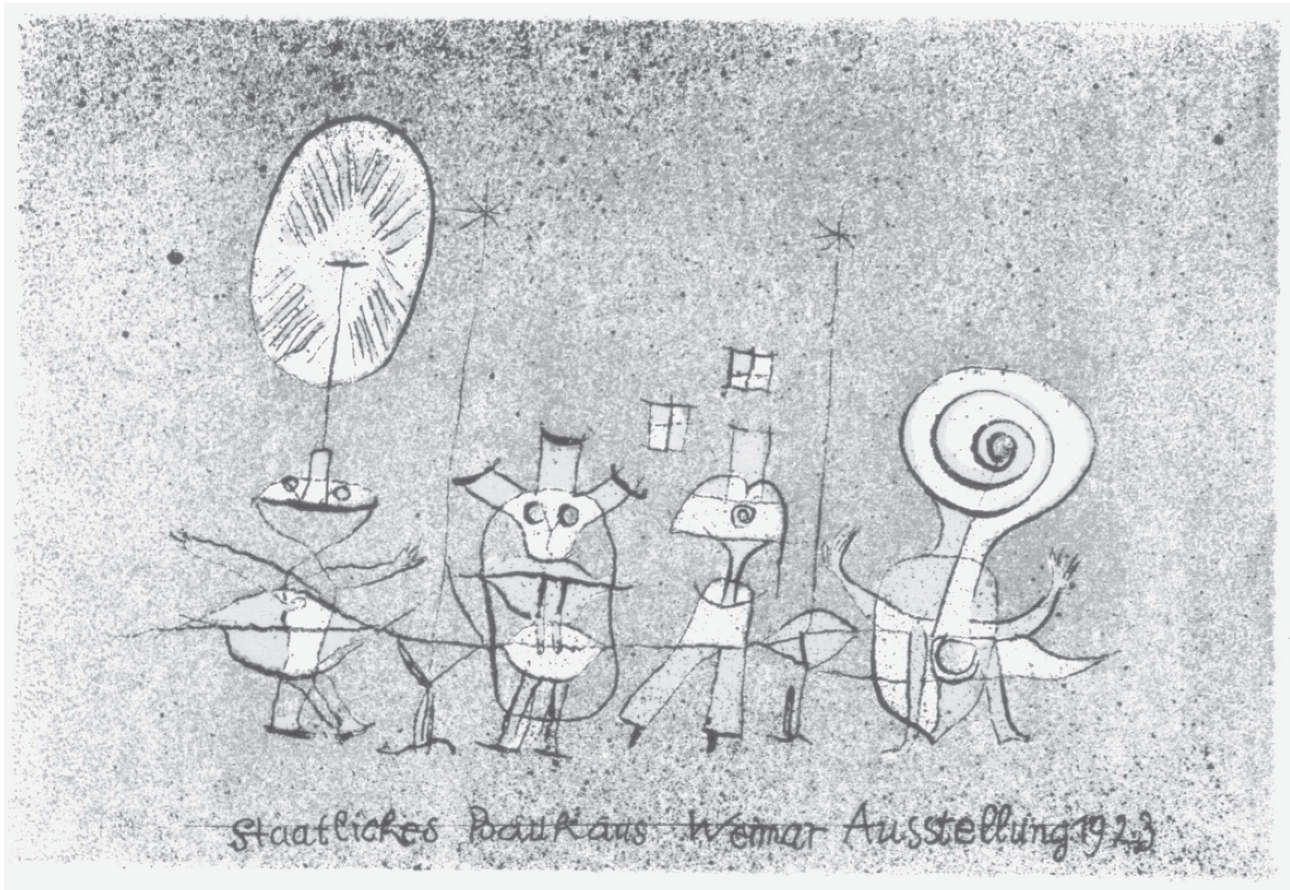


Abb. 6: „Karte 5: Paul Klee“, 1923, Farblithografie, H. 15,1 cm, B. 10,5 cm, DKA, NL Grote, 2493 (Scan: DKA).

Auch wenn keine dieser überzeichneten Prophezeiungen eintrat, gelang es dem Bauhaus doch, durch ein umfassendes Werbeprogramm das nationale und internationale Interesse der Medien und Kunst- und Kulturwelt auf sich zu ziehen. Die Ausstellungseröffnung im August wurde im Rahmen einer „Bauhauswoche“ begangen, die mit einem vielseitigen Kulturprogramm beeindruckte. Zahlreiche Politiker und geladene Gäste nahmen an den Eröffnungsfeierlichkeiten teil. Aber auch anderen interessierten Besuchern stand beispielsweise der Besuch einer Vortragsreihe mit Vorlesungen über kunsttheoretische Fragen etwa von Wassily Kandinsky (1866–1944) oder J.J.P. Oud (1890–1963) frei. Im Deutschen Nationaltheater in Weimar wurde währenddessen Oskar Schlemmers „Triadisches Ballett“ aufgeführt, und auch im Stadttheater im benachbarten Jena konnte man mit dem „Mechanischen Ballett“ die Leistung der Bühnenwerkstatt bestaunen. Weitere Konzerte und Uraufführungen zeitgenössischer Komponisten schlossen sich hier an. Auf dem gemeinsamen Lampionfest für Gäste und Bauhüsler am Ende der Woche klangen die Auftaktveranstaltungen mit Feuerwerk und Tanz schließlich aus.

In den folgenden sechs Wochen kamen mehr als 15.000 Besucher. Dieser Erfolg beruhte vor allem auf Gropius' moderner und werbewirksamer PR-Strategie. Denn gerade

mit Blick auf die kritischen Urteile der politisch Konservativen war eine klare Kommunikation der Ausstellung nach außen hin notwendig. Neben einem Begleitbuch, das nicht nur auf Deutsch, sondern auch in englischer und russischer Sprache herausgegeben wurde, sorgten besonders Plakate und Anzeigen für die nötige Aufmerksamkeit. Plakatierungen wiesen Reisende an Bahnhöfen in ganz Deutschland auf das Event hin, und über die ganze Stadt verteilte Aushänge hießen die Besucher in Weimar willkommen. Auch konnten vorab in Buchhandlungen und Reisbüros Eintrittskarten erworben werden. Ebenso wurden Presse und Rundfunk für Reklame genutzt. Gropius versorgte die Printmedien mit Pressemitteilungen, Pressemappen, reichlichem Infomaterial und gegebenenfalls mit Gegendarstellungen. Zusätzlich sprachen sich dem Bauhaus nahestehende Leitstimmen der deutschen Kulturlandschaft sowohl in den Tageszeitungen als auch in Fachzeitschriften positiv für die Ereignisse in Weimar aus. Dies betraf Besprechungen während der Laufzeit der Ausstellung, aber auch schon eine Vorabberichterstattung, die bereits im Laufe des Jahres 1922 angelaufen war. Mit der Kinowerbung in Form einer Diashow, die zusammen mit der Universum Film AG (UFA) organisiert wurde, waren letztlich sämtliche zur Verfügung stehenden Medienkanäle abgedeckt. Vor Ort hingegen informierten



Abb. 7: „Karte 15: Ludwig Hirschfeld-Mack“, 1923, Farblithografie, H. 15,4 cm, B. 11,0 cm, DKA, NL Grote, 2493 (Scan: DKA).

Bautafeln und Werbeaufsteller die Besucher des Hauses am Horn über die am Bau beteiligten Handwerksbetriebe und Sponsoren. Und schließlich verließ seit Sommer 1922 kein Brief mehr das Bauhaus, ohne mit dem Bauhaussignet versehen worden zu sein und der Bitte, sich den Termin der Ausstellung vorzumerken. Die Bewerbung der Ausstellung als Medienereignis erfolgte daher erfolgreich nach modernen Maßstäben des Eventmanagements und berücksichtigte stets die anvisierten Zielgruppen wie Industrie, Politik, Geldgeber, aber auch die lokale Bevölkerung.

Die Postkarten in ihrer Vielfalt

Die Öffentlichkeitsarbeit, in deren Kontext auch die Produktion der 20 Postkarten einzuordnen ist, war eine Teilaufgabe der intern gebildeten Ausstellungskommission, der auch Wassily Kandinsky vorstand. In diesem Zusammenhang entstand 1923 unter seiner Leitung die Reklameabteilung, die Leitlinien bei der Gestaltung der Werbemittel entwickelte. Anhand der Postkarten wird auch die Absicht, einen Wiedererkennungseffekt zu generieren, offensichtlich. Zwölf der 20 Karten durften von Schülern aus verschiedenen Werkstätten gestaltet werden, die restlichen acht gehen auf die Bauhausmeister Lyonel Feininger (1871–1956, Karte 1, 2), Wassily Kandinsky (3), Paul Klee (1879–1940, 4, 5), Gerhard Marcks

(6), László Moholy-Nagy (1895–1946, 7) und Oskar Schlemmer (8) zurück. Während die Meister-Entwürfe noch stärker ihr persönliches künstlerisches Schaffen widerspiegeln und sich zwischen kubistischen Stadtlandschaften, geometrischen Konstruktionen und fantastisch-figürlichen Motiven bewegen, ist bei den Schülerarbeiten die strengere Orientierung an den von der Reklameabteilung vorgegebenen Richtlinien abzulesen. Das neue Signet, auf Schlemmer zurückgehend und seit 1922 als offizielles Markenlogo in Gebrauch, sollte stets besonders zur Geltung kommen.

Eine Karte nach dem Entwurf des Österreicherers Rudolf Baschant (1897–1955, Abb. 1), der seit 1921 Lehrling der Druckwerkstatt war, setzt das Signet in einem Umraum aus geometrisch verwobenen Formen zentral in Szene. Die Palette der Farben ist auf ein Minimum reduziert und beschränkt sich auf ein stumpfes Violett mit gelben Akzenten. Ein Motiv nach Herbert Bayer (1900–1985, Abb. 2) zielt auf eine maximal vereinfachte, klare Formsprache ab, indem er sich auf die nur in Schwarz-Weiß gehaltene geometrische Kontur des Signets beschränkt. Entsprechend seiner Ausbildung in der Klasse für Wandmalerei blickt hier auch im kleinen Format der Postkarte eine monumentalisierende Auffassung von Fläche durch. Andere Beispiele wie etwa von Kurt Schmidt

(1901–1991, Abb. 3), Lehrling in der Bühnenwerkstatt seit 1921, oder von Ludwig Hirschfeld-Mack (1893–1965, Abb. 4) aus der Werkstatt für Druckgrafik, greifen die Vorgabe auf, nur die Farben Rot, Weiß, Blau und Schwarz zu verwenden. Sie versuchten sich dafür umso experimentierfreudiger an einer dem Werbeformat adäquaten Schrifttype. Das Bewusstsein einer medienwirksamen typografischen Gestaltung ging auf Moholy-Nagy zurück, der im Kontext der Bauhausausstellung für die Reklameabteilung eine Schriftart entwarf. Im Sinne des modernen „Corporate-Designs“ sollte die von ihm propagierte schmucklose Druckschrift vor allem klar leserlich und einprägsam sein. Zu diesem Zwecke wurden orthografische Anpassungen vorgenommen, die auch den Verzicht auf die Unterscheidung bei Klein- und Großschreibung miteinschlossen. Auf den Postkarten nimmt die Schrift daher eine nicht minder prominente Stellung neben den grafischen und bildhaften Motiven ein und gilt genauso wie Farbe und Form als Gestaltungselement. Auch hier wird mit vergleichendem Blick auf die bisherigen Erzeugnisse der druckgrafischen Werkstatt ein interner Kurswechsel deutlich. Während man noch zuvor bei Grafikzyklen und Mappenwerken gerne mit kalligrafischen Formen arbeitete und eine zeichnerische Auffassung von Schrift zuließ, schritt nun gemäß der immer stärker werdenden konstruktivistisch-rationalen Tendenzen die Hinwendung zur Gebrauchsgrafik voran. Als Konsequenz sollte aus diesen Bestrebungen nach dem Umzug des Bauhauses nach Dessau 1925 schließlich die Werkstatt für Druck und Reklame hervorgehen.

Doch jenseits der strikten konstruktiven Gestaltungsvorgaben erprobten Meister und Schüler auch freie und beinahe humorvolle Motive. Paul Klee etwa strebte danach, sowohl die „erhabene Seite“ (Abb. 5) als auch die „heitere Seite“ (Abb. 6) des Bauhauses zu betonen, wie die Titel seiner beiden Karten verraten. Während eine auf die Grundfarben Blau, Rot und Gelb beschränkte Postkarte womöglich einen windschiefen Turm aus krummen Quadraten oder einen bunt zusammengewürfelten Grundriss zeigt, so tummeln sich und tanzen figürliche Gestalten in maskiertem Aufzug auf seinem zweiten Entwurf und erzählen von den „heiteren“ Zusammenkünften der Bauhausgemeinde. Zusammenfassend ironisiert eine Postkarte von Hirschfeld-Mack (Abb. 7) das Bauhaus und seine Ideale: Eine aus geometrischen Elementen konstruierte Menschengestalt im Zentrum hat den Globus wie einen Berggipfel erklommen und streckt die Arme zur Seite. Versehen mit dem Banner „Bauhaus Ausstellung Weimar“ setzt sie die Zukunftsvision der richtungsweisenden Verbreitung der Bauhausideen über die Welt ins Bild um.

Die Postkarten, die der Gattung nach zwischen Gebrauchsgrafik, Werbemittel und originalem Kunstwerk changieren, demonstrieren damit abermals die Innovationskraft des Bauhauses. Die Reklameabteilung griff mit den Postkarten auf ein Medium zurück, das schon seit der Jahrhundertwende Produkte aus allen Sparten erfolgreich anpries und somit

den Empfängern bereits bestens vertraut war. Auch existierten zuvor schon Werbepostkarten für besondere Ereignisse und Veranstaltungen wie etwa Konzerte oder Ausstellungen. Mit dem Expressionismus waren Formate von Karten aufgekommen, die durch Galerien vertrieben wurden und Motive der vertretenen Künstler trugen. Die demokratische Verbreitung von Kunst, die geschmackvolle Durchgestaltung eines Massenmediums und die gleichzeitige Demonstration einer eigenen Ideologie, die trotz der vielseitigen Ausgestaltung der 20 Motive als einheitliche Linie wahrgenommen werden konnte, waren und blieben in der Folge einzigartig. Die Ausstellung selbst indes blieb zunächst ohne Nachfolge. Ein Projekt solchen Ausmaßes sollte erst wieder 1929/30 in Form einer Wanderausstellung zum Jubiläum des 10-jährigen Bestehens des Bauhauses realisiert werden, die sich in Dimension und Qualität an ihrer erfolgreichen Vorgängerin von 1923 orientierte.

► INES RÖDL

>> Vom 2. April 2019 bis 6. Januar 2020 lädt das GNM zu einem Bauhaus-Rundgang durch die Dauerausstellung ein. Objekte, die aus dem Bauhauskontext stammen oder von namhaften Bauhäuslern in der Nachfolge geschaffen wurden, sind in diesem Zeitraum akzentuiert hervorgehoben.

Literatur:

Gerhard Marcks: „Zur geplanten Bauhauswoche. Brief vom 22. September 1922 an den Meisterrat. In: Hans M. Wingler: Das Bauhaus. 1919–1933 Weimar Dessau Berlin. Bramsche 1962, S. 69. – Peter Weiss, Karl Stehle: Reklamepostkarten. Basel, Boston, Berlin 1988. – Das Bauhaus kommt aus Weimar. Hrsg. von Ute Ackermann und Ulrike Bestgen für die Klassik Stiftung Weimar. Ausst.Kat. Bauhaus-Museum, Neues Museum Weimar, Schiller Museum, Goethe-Nationalmuseum, Haus am Horn. München 2009. – Josefine Hintze, Corinna Lauerer: Medienereignisse am Bauhaus. Die Ausstellung 1923 und die Einweihung des Bauhausgebäudes 1926. In: Partrick Rössler (Hrsg.): bauhaus kommunikation. Neue Bauhausbücher, Neue Zählung 1, hrsg. vom Bauhaus Archiv Berlin. Berlin 2009, S. 185–204. – Klaus-Jürgen Winkler (Hrsg.): Bauhausausstellung, 1923, Haus am Horn, Architektur, Bühnenwerkstatt, Druckerei (Bauhaus-Alben 4). Weimar 2009. – Bauhaus-Beziehungen Oberösterreich. Hrsg. von Inga Kleinknecht. Ausst.Kat. Landesgalerie Linz. Weitra 2017.

Komplizierte Klangkörper

Restaurierung und Rekonstruktionsversuch einer historischen Mustertafel

BLICKPUNKT MAI. Viele alte, wenn auch kaum noch ausgeübte Handwerksberufe sind uns auch heute noch geläufig. So können wir uns beispielsweise unter den Berufsbezeichnungen Tischler, Spengler oder Hufschmied etwas vorstellen. Jedoch gab es in der vorindustriellen Zeit auch ganz spezialisierte Berufsgruppen, die wir als solche nicht mehr kennen – hier sei das Handwerk des Schellenmachers genannt.

Zu den Produkten der Schellenmacher zählten Schellen für verschiedene domestizierte Tiere oder auch für Kinderspielzeuge und Kleidung sowie runde Knöpfe. Deren Herstellung unterschied sich nur insofern von der der Schellen, dass sie nicht mit Klanglöchern und -körpern versehen wurden. Der Schellenmacherberuf (Abb. 2) war in Nürnberg, einem der wichtigsten Zentren für Metallverarbeitung im deutschsprachigen Raum bis ins 19. Jahrhundert hinein, als „gesperrtes Handwerk“ organisiert. Dies bedeutet, dass Handwerker sich verpflichten mussten, ihr Gewerbe nur in Nürnberg auszuüben. Damit sollte gewährleistet werden, dass spezielle technische Errungenschaften nicht nach außen drangen und sich eine Art Monopolstellung manifestierte. Auch war in der Handwerksordnung ganz klar festgelegt, welche Arbeitsschritte und Produkte in den Bereich der Schellenmacher fielen – und welche nicht. So wurde zum Beispiel das Fertigen der metallenen Ösen für die Schellen – „Öhrlein“ genannt – den Mägden übertragen.

Die Mustertafel – ein repräsentatives Objekt für das Schellenmacherhandwerk

Bei dem Objekt mit der Inventarnummer Z1960, welches die Autorin im vergangenen Jahr im Rahmen eines Praktikums am Institut für Kunsttechnologie und Konservierung des GNM restaurierte, handelt es sich um eine sogenannte Mustertafel der Nürnberger Schellenmacher (Abb. 1). Die Tafel ist aus mehrlagig verstärktem, grau-blauem Hadernpapier hergestellt. Die Ösen der Schellen und Knöpfe (73 bzw. 6 Stück) stecken hier in Lochungen und sind rückseitig mittels kleiner Querhölzchen auf dem Papier vernäht. Zudem ist die Mustertafel direkt auf die Papprückwand ihres etwa fünf Zentimeter tiefen Rahmens aus dunkelgebeiztem Nadelholz montiert.

Sie eröffnet uns einen interessanten Einblick in die damalige Arbeitsweise, die Aufgaben und die technischen Möglichkeiten der Schellenmacher. Insgesamt besteht das Objekt aus zwei Komponenten: der Mustertafel selbst, welche aus dem 18. Jahrhundert stammt, sowie einem hölzernen Schaurahmen, in den sie nachträglich eingesetzt wurde. Diese Präsentationsform im verglasten Schaurahmen warf gleich die

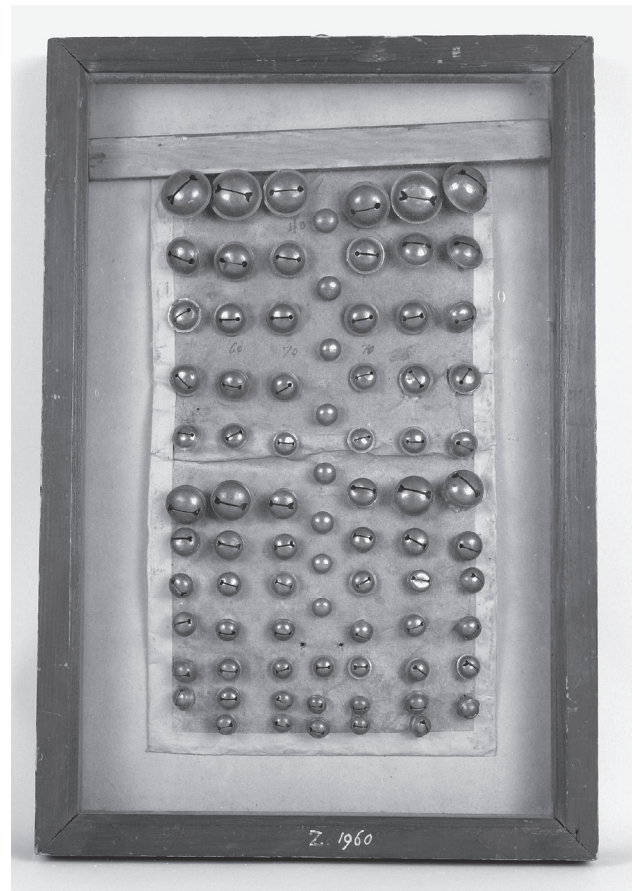


Abb. 1: Mustertafel der Nürnberger Schellenmacher, 18. Jh., Rahmen 19./20. Jh., mit Rahmen H. 14,5 cm, B. 30,5 cm, Zustand vor der Restaurierung, Inv. Z1960 (Foto: Sophia Opel).

ersten Fragen auf: stammt dieser aus derselben Zeit wie die Tafel oder diente er nur zu Ausstellungszwecken in jüngerer Vergangenheit? Wie wurde die Mustertafel historisch genutzt, wie und wo aufbewahrt?

Mustertafeln hatten auch in anderen Handwerken vor allem den Zweck, einen schnellen und systematischen Überblick über das Repertoire, die Bandbreite der Produkte zu liefern. Der Kunde konnte sich so unter anderem ein Bild von Preisklassen oder Größen verschaffen. Auf diese Weise dienten sie auch der Qualitätskontrolle und sicherten als Referenzstücke einen gleichbleibenden Standard. Im GNM sind etwa als „Büchlein“ geheftete Mustertafeln der Rechenpfennigmacher aus dem 17. bis 19. Jahrhundert erhalten (Inv. Z2014). Für gewöhnlich wurde die Mustertafel gemeinsam mit anderen wichtigen Gegenständen und Schriften in einer sogenann-

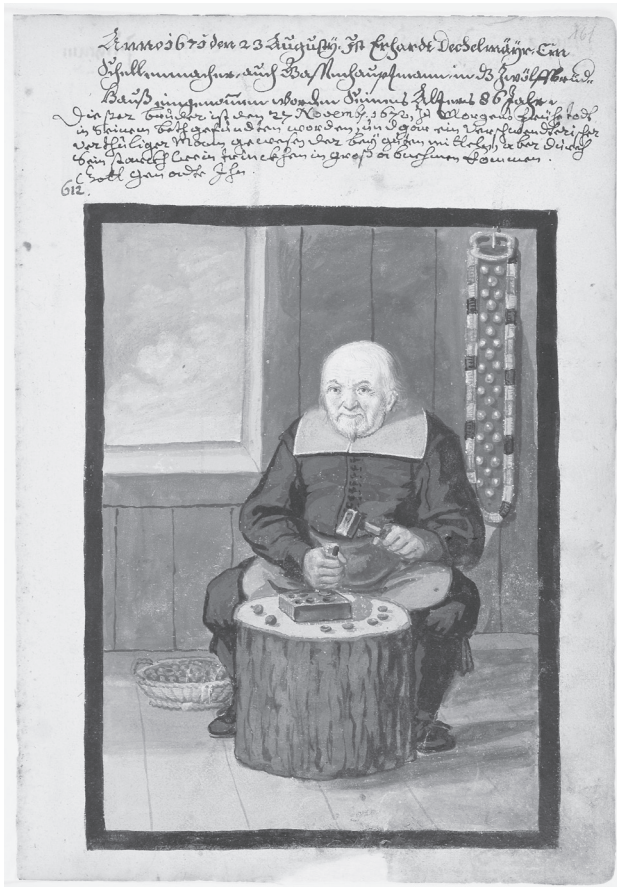


Abb. 2: Schellenmacher bei der Arbeit. In: Die Hausbücher der Nürnberger Zwölfbrüderstiftungen, 1671, Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Amb. 317b.2°, f. 161r. Im Hintergrund ein fertiggestellter Schellengürtel.

ten Zunftlade aufbewahrt. Allein aus diesem Grund schien es plausibel, dass der Rahmen ursprünglich nicht vorhanden war.

Bei der Untersuchung der Mustertafel ließen sich der hohe Qualitätsstandard und die präzise Verarbeitung in der damaligen Zeit deutlich erkennen. Alle Schellen und Knöpfe bestehen aus Messing, sind verschieden groß und von unterschiedlicher Erscheinungsform: Einige besitzen einen „hutkrepfenartigen“ Rand, andere nähern sich fast einer Kugelform an, mit stufenartig verlaufenden Rillen rings um die Mitte herum.

Die konservatorisch-restauratorischen Maßnahmen

Die Untersuchung und damit einhergehende Restaurierung des Objekts erfolgte im Rahmen des Forschungsprojekts zur Kulturgeschichte des Handwerks und bereitete das Stück auch für die Wiedereröffnung der Dauerausstellung zur Handwerksgeschichte am GNM vor. Die Besonderheit und auch restauratorische Herausforderung lag vor allem in der Kombination verschiedenster Materialien mit ihren diversen Schadensphänomenen, die auf sehr unterschiedliche Weise behandelt werden mussten.

Mehrere Schellen wiesen vereinzelte grüne Korrosionsprodukte auf – diese „Pusteln“ auf dem Metall sind das Ergebnis

einer chemischen Reaktion der Messingoberfläche mit der Umgebungsluft und in ihr befindlicher Schadstoffe. Die obere Füllungsleiste des Rahmens – jene Leisten sind die senkrecht zur Glasfläche stehenden „Abstandhalter“ im Rahmen – hatte sich gelöst. Darüber hinaus waren alle Komponenten sowohl innerhalb als auch außerhalb des Rahmens stark durch Staubeintrag verschmutzt. Die Eisennägel, mit denen die Rückplatte von hinten im Rahmen fixiert war, waren allesamt verrostet, das Papier entlang der Verbindungsfuge durchgehend eingegrissen. Da das Objekt nicht in diesem auf Dauer gefährdenden Zustand bleiben konnte, wurde ein Restaurierungskonzept erstellt. Ein solches dient dazu, die anstehenden konservatorischen Schritte zu planen und zu strukturieren.

Um die Restaurierung durchführen zu können, wurde der Rahmen rückseitig geöffnet und abgenommen. Da die Schellen selbst nicht von ihrem Papieruntergrund abzumontieren waren, musste bei den konkreten Restaurierungsmaßnahmen auf ein sehr schonendes Vorgehen geachtet werden. Beispielsweise war bei der Reinigung des Metalls mit Lösungsmitteln sicherzustellen, dass nichts davon in den umliegenden Papiergrund eindrang.

Insgesamt wurden die folgenden Maßnahmen durchgeführt: Die Reinigung des Papiers und des Holzrahmens erfolgte trocken tupfend mit kleinen Schwämmchen. Die Messingschellen selbst wurden zuerst mit Wattestäbchen und Ethanol gereinigt, aufliegende grüne Korrosionsprodukte mit kleinen Holzstäbchen und Stachelschweinborsten entfernt. Zudem galt es, die obere Füllungsleiste, welche sich im Rahmen gelöst hatte, wieder zu fixieren. Abgelöste Nägel wurden mit Stahlwolle und einem geeigneten Lösungsmittel entrostet und mit einem säurefreien Wachs konserviert.

Im Zuge der Restaurierung galt es, die konservatorischen Ansprüche des Objektes zu bedenken. Der Rahmen, welcher per se schon einen guten Schutz darstellte, wurde durch die Rissklebung mit einem speziellen, dünnen Papier – sog. Japanpapier – optimiert. Auf diese Weise wurde weiterer Staubeintrag verhindert und der Rahmen selbst stabiler. Abschließend wurden auch einige Richtlinien zur präventiven Konservierung formuliert. So entschieden wir, dass das Objekt, sofern nicht ausgestellt, liegend aufbewahrt werden sollte, um mechanische Belastungen durch die Schwerkraft oder etwaige Erschütterungen zu minimieren.

Probieren geht über Studieren – Rekonstruktionsversuch der Schellen

Die Untersuchung der Schellen selbst warf mehrere Fragen auf, vor allem bezüglich der Herstellungstechnik. Zwar konnten die einzelnen Schritte anhand historischer Quellen größtenteils nachvollzogen werden – neben deskriptiven Abbildungen lieferten besonders die Ausführungen in Johann Georg Krünitz' „Oekonomischer Encyclopädie“ zum Schellenmacherhandwerk wichtige Informationen hierzu: „Die Verfertigung dergleichen Schellen ist sehr mühsam; sie werden erst-

lich aus dem geschlagenen Metalle [...] vermittelt der hierzu gebräuchlichen Formen herausgeschlagen; dann gelöthet, auf der Drehbank abgedrehet, und nachdem der Klang derselben erfordert wird, gestimmt, und zuletzt geschäuert und glänzend gemacht“.

Auch die beobachteten Herstellungsspuren ließen klare Rückschlüsse zu. Einige Besonderheiten der vorliegenden Schellen ließen sich jedoch zunächst nicht gänzlich erklären, beispielsweise wie genau die Schalllöcher entstanden und auch, was es mit den verschiedenen Ausführungen der „Krempe“ auf sich hatte.

Bei den untersuchten Schellen sind unter dem Mikroskop hell silbrige Lotfugen zu erkennen – ein sichtbarer Nachweis für den Lötvorgang. Zudem sind bei den meisten Schellen feine Längsrillen auf der Oberfläche sichtbar – hierbei handelt es sich um sog. Rattermarken, die beim Abdrehen auf der Drehbank entstehen. Ein zentriert eingespanntes Werkstück erhält hierbei Schlagspuren in regelmäßigen Abständen. Unter anderem dieser Vorgang ist bei Christoph Weigel abgebildet (Abb. 3): im Hintergrund ist eine Person zu sehen, die an einer Drehbank mit Bogenantrieb steht und die verlöteten Schellen abdrehet.

Um den komplexen Herstellungsprozess, vor allem aber die Reihenfolge aller Schritte, genau verstehen zu können, wurden im Anschluss an die Restaurierung einige Messingschellen selbst hergestellt. Angestrebt war die größtmögliche Annäherung an die traditionelle Vorgehensweise. Für das Experiment wurden aus einem dünnen Messingblech mit der Blechschere kreisrunde Plättchen verschiedener Radien ausgeschnitten. Ursprünglich wurden sie jedoch aus einem Blech ausgestanzt. Das allmähliche Auftiefen dieser Plättchen erfolgte in einer Kugelanke, einem konkav vertieften Gesenk aus Holz, Eisen oder Messing, mit passenden Kugelpunzen als Gegenstück. (Abb. 4) Für diesen recht zeitintensiven Vorgang des Austreibens war ein häufiges Durchglühen mit der Flamme notwendig, um der Versprödung und damit dem Reißen des Metalls entgegenzuwirken.

Abschließend wurde der überstehende Rand der Halbkugel mithilfe eines zwischengelegten Holzklotzes flach umgeschlagen. So entstand der „hutkrempenartige“ Rand, welcher auch bei einem Typus der historischen Schellen vorhanden ist. Auf diesem flachen Rand sollten die beiden Halbschalen später zusammengelötet werden.

Vor dem Zusammenfügen der beiden Halbkugeln zu einer vollrunden Schelle muss die eine Hälfte mit zwei Schalllöchern und die andere mit einer Öffnung für die Öse versehen werden. Die entweder als runde Löcher oder auch herz- bzw.



Abb. 3: Der Schellenmacher. In: Christoph Weigel d. Ä.: Abbildung und Beschreibung der gemeinnützlichen Hauptstände. Regensburg 1698, vor S. 341. Dargestellt sind das Abdrehen auf der Drehbank und das Herstellen der Halbschalen (Scan: GNM, Bibliothek).

pfeilförmig gestalteten Schalllöcher wurden mit einem Handbohrer in der gewünschten Größe aufgebohrt und, wo nötig, nachgefeilt. Mit einer Dreikantfeile wurde nun ein verbindender Schlitz in das Metall gefeilt. Dadurch bildeten sich auf der Innenseite der Halbschalen überschüssige Materialspäne, wie sie auch an den Originalen beobachtet wurden. Somit konnte aus der praktischen Anwendung geschlussfolgert werden, dass die Schlitze an den originalen Schellen nicht gesägt, sondern gefeilt wurden – denn beim Sägen entstehen diese Grate nicht. Mithilfe einer passenden Kugelpunze wurden sie zurückgedrückt, woraufhin sie sich leicht entfernen ließen.

Das Abziehen der flachen Ränder der Halbkugeln erfolgte auf Schleifpapier – zum einen, um sie zu ebnen, zum anderen, um die Anlaufschicht zu entfernen, welche ein Hindernis für bevorstehende Lötung darstellte. Die Ω -förmig aus Messingdraht oder einem schmalen Blechstreifen gebogene Öse wurde anschließend in die untere Hälfte geschoben und sogleich



Abb. 4: Kugelanken aus Holz (Z3295) und Messing (Z3326) mit Punzen (Z2338, Z2340, Z2348) und Messingblech mit Halbschale (Foto: IKK).

mit Lötzinn fixiert. Zur einfacheren Anwendung wurde hier ein Weichlot verwendet – anders als bei den Originalen, wo mittels der Röntgenfluoreszenzanalyse ein Hartlot nachgewiesen wurde. Damit die zu verbindenden Teile beim Lötvorgang nicht verrutschen konnten, wurden sie mit einem Bindendraht kreuzweise verschnürt. Zuvor wurde ein kantig gesägtes Eisenstückchen als Klangkörper sowie die nötige Menge Lötzinn ins Innere der Schelle eingelegt. Auch in den originalen Schellen befinden sich Eisenklötzchen – das Material war mikroskopisch anhand der verrosteten Oberfläche zu identifizieren. Um ein optimales Ergebnis beim Löten zu erzielen, mussten die zu verlötenden Ränder zudem mit einem Flussmittel bestrichen werden.

Die so vorbereitete Schelle wurde nun mit einer Zange über der Flamme möglichst gleichmäßig an der Naht entlang gedreht, sodass das flüssige Lot rundherum in den erwärmten Spalt fließen konnte. Zum Abkühlen wurde jede Schelle einige Sekunden lang in kaltes Wasser eingetaucht. Auf ein



Abb. 5: Fertig verlötete, abgefeilte und polierte Schellen (Foto: Sophia Opel).

Abdrehen der fertigen Schellen auf der Drehbank wurde verzichtet. Lediglich die Kanten wurden abgefeilt und die Oberfläche der Schellen mit einem Poliereisen poliert. Wie auch die originalen konnten die nachgebauten Schellen durch die Ausführung der Schallochformen, der Wölbung der Halbschalen und der Krempe ganz unterschiedliche Formen erhalten (Abb.5).

Es zeigte sich, dass das praktische Nachvollziehen der Herstellungstechnik eines historischen Gegenstandes erheblich dazu beitragen kann, ein tieferes Verständnis für handwerkliche Abläufe zu erlangen und Herstellungsspuren besser deuten zu können.

► SOPHIA OPEL

Literatur:

August Jegel: Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen. Neustadt a. d. Aisch 1965. – J. G. Krünitz: Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft, 242 Bd. Berlin 1773–1858, online: <http://www.kruenitz1.uni-trier.de/> [21.1.2019]. – Thomas Schindler: Mehr als ein Kerngehäuse. Die Lade der Nürnberger Flitterschläger, Messingschaber und Rechenpfennigmacher. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2010, S. 199–210. – Thomas Schindler: Nach „Nieder Land“ und für „Bulgarische Weiber“? „Mustertafeln der Nürnberger Flitterschläger“. In: KulturGut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums, H. 25, 2010, S. 6–8.

Ein Kerzenbaum

Dänischer Minimalismus aus den 1950er Jahren

BLICKPUNKT JUNI. Ein „Kerzenbaum“? Hinter diesem wenig Aufschluss gebenden Begriff verbirgt sich in den Museumsinventaren ein Objekt mit der Inventarnummer LGA10520, dessen ursprüngliche Form und Verwendung bis vor einiger Zeit unklar war (Abb.1). Auch die Beschreibung „mit 33 Gewinden und Ästen mit Kerzenhalterung“ ist nicht sehr erhellend, denkt man doch vielleicht eher an eine christbaumähnliche Konstruktion. 1961 wurde das Objekt bei der Firma Yserentant KG, Inneneinrichtungen Nürnberg, angekauft und in den 1970er-Jahren dem Spielzeug-Inventar zugeordnet. Es wäre jedoch sicherlich der Albtraum aller verantwortungsvollen Eltern, ihre Kinder mit 33 brennenden Kerzen spielen zu lassen. Denn es handelt sich bei dem Objekt mitnichten um ein Spielzeug oder einen Gegenstand zur Kinderbelustigung, sondern vielmehr um einen modernen Kronleuchter aus den 1950er Jahren.

Bei der Suche nach dem ursprünglichen Verwendungszweck der 33 lose vorliegenden Stäbchen mit ösenförmiger Halterung stellte sich heraus, dass es sich hier wohl um Teile des Kronleuchters PK 101 aus dem Jahr 1956 handelt, den der skandinavische Designer Poul Kjærholm (1929–1980) geschaffen hat (Abb. 2). Die ebenso einfache wie wirkungsvolle Konstruktion reduziert sich auf einen dünnen Stab aus gebürstetem Stahl mit einer Länge von 113 cm, in welchen dann die im alten Inventar sogenannten „Äste“ eingeschraubt werden. Dieser Stab hat sich jedoch leider nicht erhalten.

Mittels kleiner Gewinde waren die 17,5 cm langen Stäbchen in gleichmäßigem Abstand als rechtsgängige Helix in den langen Stab eingedreht. Am Ende jedes Stäbchens befindet sich ein aus einem Metallband gebildeter, 1,4 cm breiter Ring, der als Halterung jeweils einer Kerze dient. Die Stäbchen waren

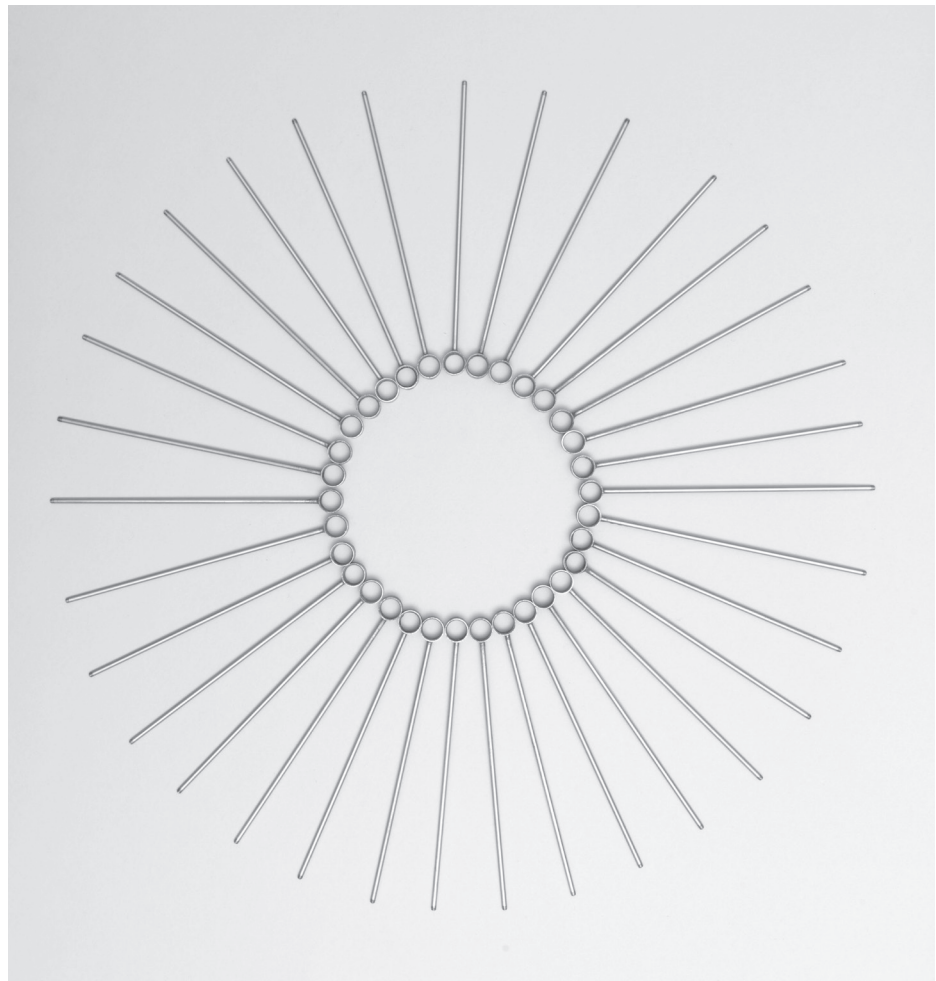


Abb. 1: Teile von PK 101, Poul Kjærholm, Dänemark, 1956, gebürsteter Stahl, Inv. LGA10520 (Foto: Annette Kradisch).

so versetzt angeordnet, dass keine Kerze unter der anderen platziert ist, wodurch ein Schmelzen der oberen Kerzen verhindert wird. Sind alle 33 Stäbe so montiert, bilden sich zwei Drehungen mit einem Durchmesser von 35,6 cm um den Stab. Die Kerzen selbst zeigen, dass die ursprüngliche Inventarbezeichnung als „Kerzenbaum“ und die damit evozierte Assoziation eines Christbaumes durchaus einen Teil der inspirativen Quelle des Designers preisgibt, denn die zu dem Kronleuchter passenden Kerzen entsprechen der Normgröße der damals gängigen dänischen Christbaumkerzen.

Der Kronleuchter wird dann mit einem Seil oder ähnlichem an einer kleinen Öse am oberen Ende des langen Stabs frei im Raum aufgehängt. Dabei entwickelt sich eine leichte Dreh-

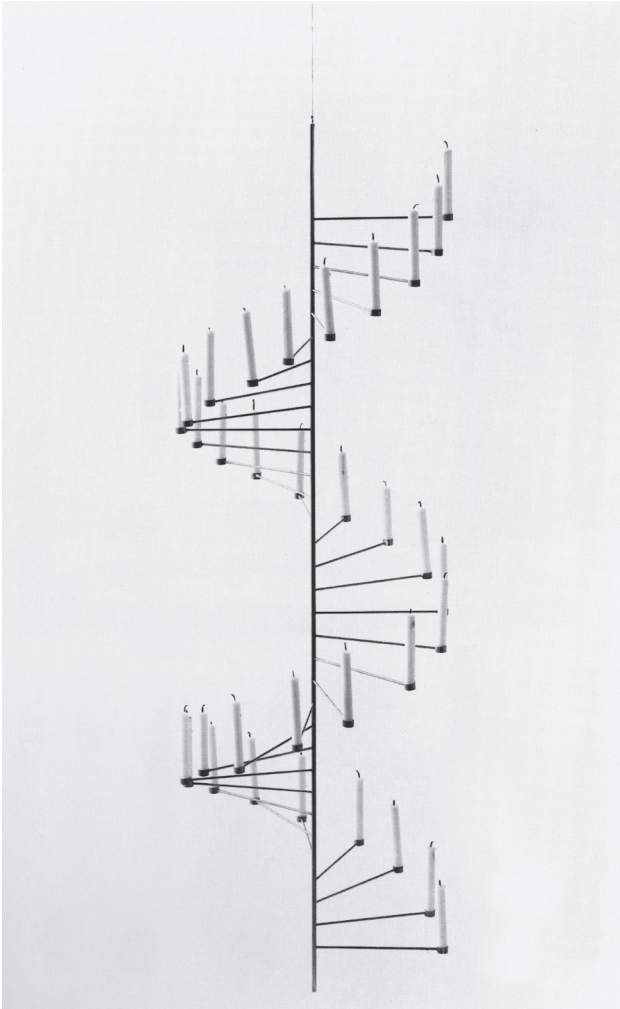


Abb. 2: PK 101, Poul Kjærholm, Dänemark, 1956, gebürsteter Stahl (Abb. aus: Harlang u.a. 1999).

bewegung, die an die freihängenden, „fast zur Standardausstattung einer modernen Wohnung der 50er- und 60er-Jahre“ (Marter 1997, S. 563) gehörenden Mobiles erinnert. Diese gehen auf den amerikanischen Künstler Alexander Calder (1898–1976) zurück, der aus seiner Begeisterung für kinetische Kunst und Astronomie heraus ab Anfang der 1930er-Jahre diese beweglichen Konstruktionen aus abstrakten Formen schuf.

Der im dänischen Øster Vrå geborene Designer Poul Kjærholm (Abb. 3) machte zunächst eine Ausbildung zum Schreiner. Von 1949 bis 1952 studierte er an der Kunsthandwerksschule Kopenhagen unter anderem bei Lehrern wie dem Möbeldesigner Hans Wegner (1914–2007) und dem Architekten Jørn Utzon (1918–2008, u. a. Architekt des Opernhauses in Sydney) und arbeitete anschließend überwiegend als Möbeldesigner. Bekanntheit erlangte er vor allen Dingen für seine Sitzmöbel und seine Raumgestaltungen. Für sein Raumkonzept des dänischen Pavillons bei der Mailänder Triennale 1960 gewann er beispielsweise den Grand Prix. Klassiker des modernen skandinavischen Designs sind bis heute unter



Abb. 3: Porträt von Poul Kjærholm zu Hause, Dänemark, ca. 1961 (© Republic of Fritz Hansen).

anderem seine Liege PK 24™ (Abb. 4), sein Klapphocker PK 91™ oder auch der Stuhl PK 22™.

Der mehrfach mit hochrangigen Designpreisen ausgezeichnete Kjærholm steht sowohl in der Tradition namhafter skandinavischer Designer wie Kaare Klint (1888–1954), dessen Faaborg Chair deutlich die Form der Stühle PK 11™ und PK 12™ beeinflusste, als auch der wegbereitenden modernen Designer. Ludwig Mies van der Rohes (1886–1969) Stuhl Brno Modell Nr. MR50 diente als formgebende Inspiration für seinen Stuhl PK 13, aber auch seine Nähe zu den Gestaltungsideen von Charles (1907–1978) und Ray (1912–1988) Eames lässt sich gut in seinem frühen Stuhl PK 0 von 1952 (vgl. Stuhl LCW, 1945) oder seinem Sitzensemble PK 31™ und PK 31/3™ von 1959 (vgl. Sofa Compact, 1954) erkennen.

Kreative Impulse gaben auch die Raumgestaltungskonzepte van der Rohes und des Ehepaars Eames für seine eigenen Raumgestaltungen und sein Wohnhaus, welche sich ebenfalls durch das Gefühl der Weite auszeichneten und durch die für ihn typische Klarheit und Reduzierung eine sehr große Leichtigkeit entwickelten (Abb. 5). Kjærholm nutzte zur Komposition seiner Räume unter anderem große Glasfronten und Sitzmöbelgruppen, die sich im Unterschied zu den Schöpfungen seiner Zeitgenossen durch eine niedrigere Sitzhöhe auszeichnen. Dadurch erscheint der Raum optisch höher, und die visuelle Horizontlinie der sitzenden Person liegt niedri-



Abb. 4: Poul Kjærholm, PK 24™, Dänemark, 1965, rostfreier Stahl, Peddigröh und Leder (© Republic of Fritz Hansen).

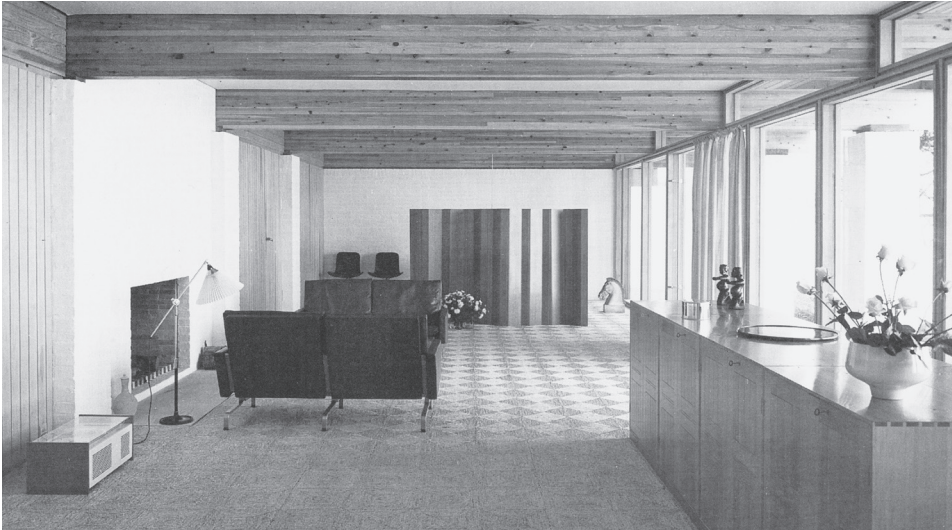


Abb. 5: Blick in den Wohnraum auf der Wasserseite des Wohnhauses von Poul und Hanne Kjærholm in Rungsted (Abb. aus: Harlang u. a. 1999).

ger, wodurch der Raum weiter und größer wirkt. Dieser Effekt wird durch Fotostellwände mit abstrakten natürlichen Formen und Landschaften in Schwarz-Weiß noch potenziert.

Bei der Betrachtung von Kjærholms Arbeiten ist augenfällig, dass er doch deutlich stärker von internationalen Strömungen beeinflusst war, als andere dänische Möbeldesigner seiner Zeit. Die dänische Möbelindustrie, durch zunehmende Kooperationen zwischen Handwerkern und Industriellen und der ab 1927 jährlich stattfindenden Ausstellung der Möbeltischler-Innung neu belebt und international renommiert, konzentrierte sich deutlich auf die Produktion von Möbeln aus Holz, auch wenn dabei zunehmend der Aspekt der Massenfertigung eine Rolle spielte. So beispielsweise auch sein Lehrer Hans Wegner. Auch die frühen Arbeiten Kjærholms, etwa sein Stuhl PK 0 und andere Arbeiten für die Möbelfabrik Fritz Hansen, bei der er 1952/53 kurz angestellt war, werden noch durch den Werkstoff Holz dominiert. Doch bei seinem zur Erlangung der Meisterwürde gefertigten Stuhl PK 25TM aus mattgebürstetem Stahl und Flaggenleine zeigt sich schon früh seine Begeisterung für den Werkstoff Stahl. „Meine früheren Arbeiten sind aus Holz. Aber die Tischler und Fabrikanten, für die ich arbeitete, verstanden meine Intention nicht. Das geschah erst bei Kold Christensen. Ich bekam die Möglichkeit, die Dinge in den Griff zu nehmen. Kold verfügte, wie bekannt, nicht über einen Produktionsapparat, er ließ die Einzelteile bei verschiedenen Herstellern produzieren. Es war einfach, mit Gestellen aus einzelnen, fertig vorproduzierten Stahlprofilen zu arbeiten und ich war schnell fasziniert von den vielen Möglichkeiten des neuen Materials.“ (Interview mit Poul Kjærholm. In: Harlang u. a. 1999, S. 163)

Besonders das Wechselspiel zwischen der stählernen Oberfläche und dem Licht, welches ja auch für den Kronleuchter nicht unwesentlich ist, übte eine lebenslange Faszination auf ihn aus: „Nicht nur die konstruktiven Möglichkeiten des

Stahls interessieren mich. Die Brechung des Lichts in seiner Oberfläche war für mich ein wesentlicher Aspekt meiner künstlerischen Arbeit.“ (Harlang u. a. 1999, S. 163). Besonders seine Zusammenarbeit mit dem obengenannten Ejvind Kold Christensen (1906–1984), einem Möbelhändler aus Tølløse, begründete eine bis zu Kjærholms Tod 1980 andauernde, produktive Freundschaft. Christensen war, so müsste man es vielleicht heute nennen, ein Marketing-Talent. Er erkannte, dass es den Designern der Möbel

einerseits an Zugangsmöglichkeiten zu den Produzenten fehlte, die ihre Möbel in der gewünschten Qualität herstellen konnten und andererseits auch an einer internationalen Vermarktung. So begann Christensen mit Hans Wegner Fabrikanten in ganz Dänemark zu suchen, die auf die einzelnen Möbeltypen und Materialien spezialisiert waren und somit die Entwürfe in der hohen Qualität und zu einem angemessenen Preis produzieren konnten, um diese dann anschließend international zu vermarkten. Kjærholm, der in den Jahren zwischen 1952 und 1955 mit verschiedenen Materialien experimentiert hatte und seine persönliche Balance zwischen Künstler und Industriedesigner suchte, fand bei Christensen die nötige künstlerische Freiheit und zugleich die spezialisierten Produzenten, Handwerker und hochwertigen Materialien, um seine Ideen realisieren zu können.

Ab 1956, also dem Jahr in dem auch der Kronleuchter entstand, widmete sich Kjærholm ganz den natürlichen Materialien und dem Stahl. Letzterer war zumeist matt, um ein Dominieren über die anderen Komponenten zu verhindern und die optische Einheit der Stücke zu erhalten. Zugleich hatten natürliche Materialien die Eigenschaft des ästhetischen Alterns, die für ihn stets eine wesentliche Rolle spielte und bei seinen Designs von Anfang an mitgedacht wurde. So entstanden Stücke, die sich durch die Klarheit der Linienführung und eine asketische, minimalistische Formensprache auszeichnen und bei welchen das Gefühl für Stofflichkeit und die Struktur der Texturen und der Oberflächen stärker in den Fokus rückt.

Der Kronleuchter PK 101 ist ein wunderbares Exempel vieler Charakteristika der Arbeiten Kjærholms. 1956 entworfen, aber erst 1959 bis 1966 und noch einmal kurz 1974 produziert, ist er aus dem typischen mattgebürsteten Stahl und zeichnet sich durch lineare Klarheit und eine Reduktion auf das Wesentliche aus. Die einzelnen kleinen Stäbchen sind auf einen minimalen Durchmesser von 0,3 cm reduziert und füh-

ren so die Zugfestigkeit des Stahls vor Augen, ohne dabei den Werkstoff dominant in den Vordergrund zu rücken. Von sich wiederholender und leicht zu montierender Form, bilden sie durch die geschickte Helix-Anordnung um die zentrale Achse eine elegante und doch zurückhaltende Struktur. Freihängend ist der Kronleuchter eine anmutige Ergänzung und Lichtquelle im Raum, ohne diesen zu dominieren oder zu beschweren. Der Blick des Betrachters bleibt durch die offene und schlanke Konstruktion unverstellt. Somit passt der Kronleuchter wunderbar zu den von Weite und Landschaft dominierten und doch auf ihre Weise stark strukturierten Raumkonzepten Kjærholms.

„In this sense, the candelabrum was an abstraction of Kjaerholm's furniture, distilling his preoccupations with repetitive elements and geometrical form into a single, lyrical spiral.“ (Sheridan 2007, S. 83)

► KRISTIN BECKER

Literatur:

Philippe Garner: Möbel des 20. Jahrhunderts. Internationales Design vom Jugendstil bis zur Gegenwart. London 1980. – David Revere McFadden (Hrsg.): Scandinavian Modern Design 1880–1980. New York 1982. – Charlotte & Peter Fiell: 1000 Chairs. Köln 1997. – Joan M. Marter: Calder, Alexander. In: Allgemeines Künstlerlexikon 15. München, Leipzig 1997, S. 563. – Christoffer Harlang, Keld Helmer-Petersen, Krestine Kjærholm (Hrsg.): Poul Kjærholm. Kopenhagen 1999. – Charlotte & Peter Fiell: Design des 20. Jahrhunderts. Köln 2000. – Michael Krzyzanowski: Modernism and Tradition. Danish Furniture 1920–1970. London 2003. – Michael Sheridan: The Furniture of Poul Kjærholm: Catalogue Raisonné. New York 2007. – Henning Repetzky: Kjærholm, Poul. In: Allgemeines Künstlerlexikon 80. Berlin, Boston 2014, S. 376–377.

Inhalt II. Quartal 2019

Das Bauhaus lädt ein

von Ines Rödl Seite 1

Komplizierte Klangkörper

von Sophia Opel Seite 9

Ein Kerzenbaum

von Kristin Becker Seite 13

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Wanderland. Eine Reise durch die Geschichte des Wanderns

noch bis 28. April 2019

Warenzauber in Bildplakaten und Werbefilmen

noch bis 28. April 2019

Maß und Proportion. Architekturbücher aus dem Bestand des Germanischen Nationalmuseums

noch bis 8. September 2019

Gewappnet für die Ewigkeit.

Nürnberger Totenschilder des Spätmittelalters

Präsentation in der Kartäuserkirche

28. März 2019 bis 6. Januar 2020

Helden, Märtyrer, Heilige. Wege ins Paradies

11. April 2019 bis 4. Oktober 2020

Franz Marc auf dem Weg zum Blauen Reiter. Skizzenbücher

23. Mai bis 1. September 2019

Abenteuer Forschung

27. Juni 2019 bis 6. Januar 2020

Vom Wesen der Dinge. Das Bauhaus in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums

Ausgewiesener Rundgang in der Dauerausstellung zum 20. Jahrhundert

2. April 2019 bis 6. Januar 2020

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200
E-Mail: info@gnm.de · www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich
Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann
Redaktion: Dr. Barbara Rök
Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de
Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen
Auflage: 2600 Stück

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