

Kultivierte Wildnis

„Flora Danica“ oder imaginäre Reisen in die Pflanzenwelt des Nordens

BLICKPUNKT APRIL. Ein Königskind der Pflanzenverehrung ist die insgesamt 51-teilige „Flora Danica“-Enzyklopädie zur dänischen Pflanzenwelt. Und es ist mehr als erfreulich, dass seit dem vergangenen Jahr die ersten 36 Hefte der Printausgabe als Geschenk aus Nürnberger Privatbesitz an das Museum kamen. Noch heute sonnt sich der Vielbänder im Bewusstsein seiner Bedeutung. Der Betrachter blickt auf kunstvoll kolorierte Pflanzenbilder, voll ungläubigem Staunen darüber, einer am kalten Rand Europas befindlichen Vegetation zu begegnen, die man in dieser Form nicht erwartet hätte. Den Auftakt bildet die in Nordeuropa äußerst seltene Moltebeere (*Rubus chamaemorus*), die es bis auf die finnische 2-Euro-Münze geschafft hat und Lappland als Wahrzeichen dient (Abb. 1). In unmittelbarer Nachbarschaft leuchtet das Moosglöckchen (*Linnaea borealis*) mit herrlich nickenden Blüten im Querformat (Abb. 2). Es war die Lieblingsblume des großen Naturordners Carl von Linné (1707–1778) und wurde bereits 1737 nach ihm benannt.

Für König und Vaterland

In der Frühen Neuzeit bildeten großformatige und naturnahe Pflanzendarstellungen den heftigsten Gegenstand der Botanik. Der Zeitraum von 1500 bis 1800 markiert zugleich die große Zeit botanischer Buchillustration, die von der Kolorierung zum Leben erweckt worden war. Ein Höhepunkt folgte dem nächsten.

Eines der herausragenden Verlagsunternehmen seiner Zeit war die „Flora Danica“. Der Blick auf ihre anfänglichen Akteure macht sie zu einem guten Teil zu einer Nürnberger Angelegenheit: Da ist

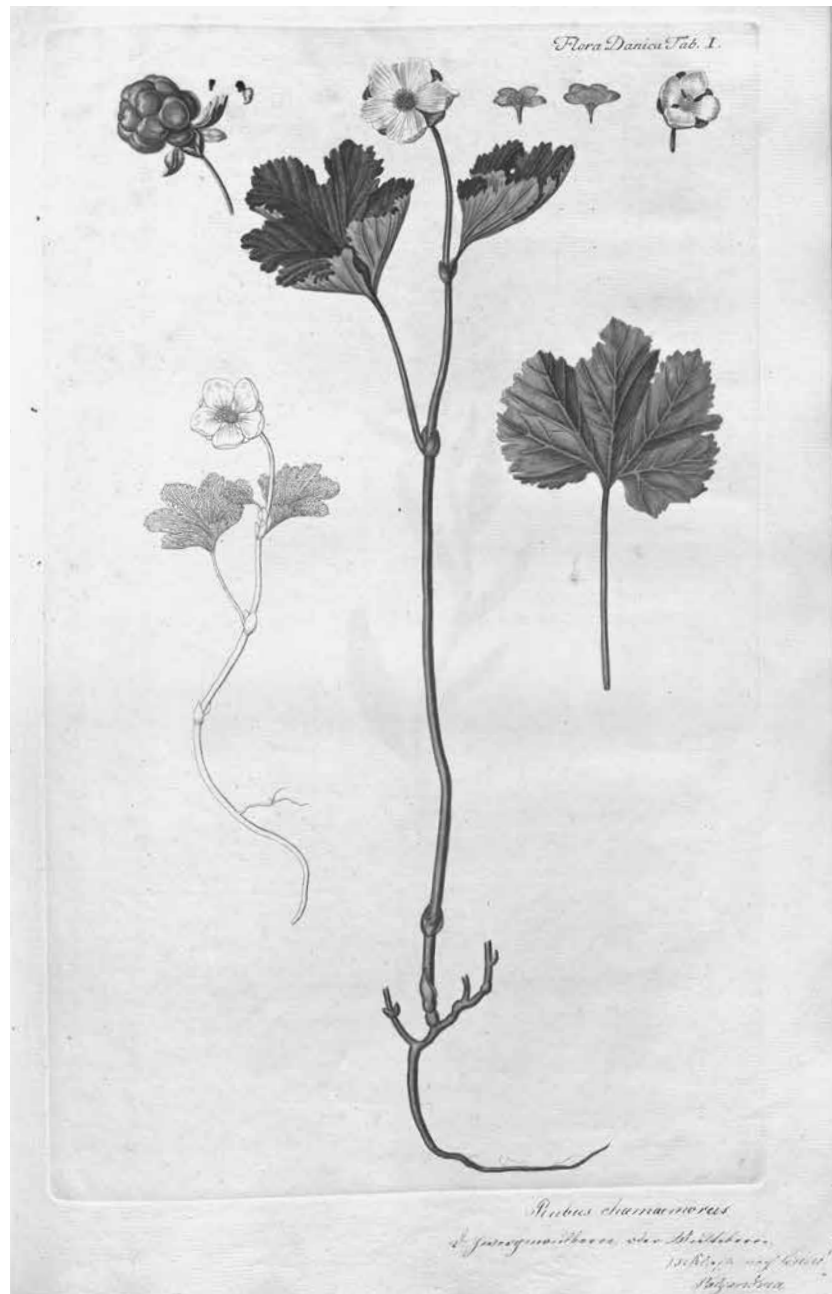


Abb. 1: Moltebeere. In: Georg Christian Oeder: [Flora Danica], Kopenhagen 1766, Taf. 1, GNM, 2°Xn 176/1 [1] (Scan: Bibliothek).

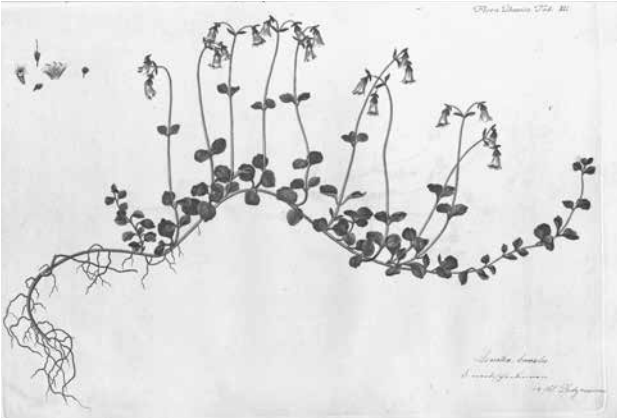


Abb. 2: Moosglöckchen. In: Georg Christian Oeder: [Flora Danica], Kopenhagen 1766, Taf. 3, GNM, 2°Xn 176/1 [1] (Scan: Bibliothek).

der Herausgeber, der aus Ansbach stammende Mediziner Georg Christian Oeder (1728–1791), der beschloss, dänische Pflanzengeschichte zu schreiben und sie zum Zentrum seines wissenschaftlichen Schaffens zu machen. Seit 1752 leitete Oeder den von ihm angelegten und mit Geldern aus der königlichen Schatulle bezahlten botanischen Garten in Kopenhagen. Da ist ferner der Nürnberger Maler Martin Röbber (1727–1782), der die Pflanzen konterfeite. Und da ist sein Vater Michael (1705–1777), der die Vorlagen seines Sohnes in die Kupferplatte ritzte.

Und das dänische Königshaus zahlte. Wie fest das Band der Pflanzenfreundschaft geknüpft war, verdeutlichen die



Abb. 3: Gewöhnliche Mehlsbeere. In: Georg Christian Oeder: [Flora Danica], Kopenhagen 1766, Taf. 302, GNM, 2°Xn 176/1 [1] (Scan: Bibliothek).

parallel erschienen Sprachausgaben des bilddominierten Werks in Dänisch, Deutsch und Latein. Insgesamt sechs dänische Könige brauchte es, um die royale Auftragsarbeit an ein glückliches Ende zu bringen. Als das Editionsunternehmen der „Flora Danica“ 1761 startete, war Friedrich V. (1723–1766) amtierender Regent. Und als es 1883 endlich fertiggestellt war, herrschte Christian IX. (1818–1906). Friedrich V. war König über Dänemark und Norwegen, Herzog über Schleswig und Holstein und Graf über Oldenburg und Delmenhorst. Es ist daher kein Zufall, dass der Untertitel der Flora Danica genau diese Länder als Untersuchungsgebiet aufzählt: „Abbildungen der Pflanzen, welche in den Königreichen Dänemark und Norwegen, in den Herzogthümern Schleßwig und Holstein, und in den Grafschaften Oldenburg und Delmenhorst wild wachsen“. Die Flora Skandinaviens und Norddeutschland war eingemeindet worden.

König Friedrich V. ging es offenbar darum, ein Reich im Reich abzubilden. Es ging ihm um nichts weniger als um die Inventarisierung des Pflanzenreichs des dänischen Gesamtstaats. In seinen besten Zeiten reichte dieser vom Nordkap im Norden bis Oldenburg im Süden und von Bornholm im Osten bis Island im Westen. Eineinhalb Jahre, zwischen Frühling 1764 und Herbst 1765, bereiste der baltendeutsche Naturforscher Johann Gerhard König (1728–1785) auf Kosten und Geheiß des Königs die ferne Insel, um Kräuter für die „Flora Danica“ zu suchen. Die zur Gattung der Vogelbeeren zählende gewöhnliche Mehlsbeere zählt zu seinen schönsten Funden (Abb. 3).

In unserem Zusammenhang ist besonders erwähnenswert, dass die „Flora Danica“ in jeweils zwei Exemplaren in den genannten Ländereien in allen Stiften und Ämtern aufgestellt wurde. Und man darf annehmen, dass diese besonderen Exemplare besonders gekennzeichnet waren. Hier lohnt sich ein Blick nach Stuttgart. Das „Flora Danica“-Exemplar der Württembergischen Landesbibliothek (Sig.: Nat.G.fol.147-1) ziert am mit burgunderrotem Maroquin bezogenen Vorderdeckel das Wappen-Supralibros König Christians VII. (1749–1808). Es ist naheliegend anzunehmen, dass es sich beim Stuttgarter Pflanzenbuch um eines dieser Vorzugsexemplare handelt, die, wie erwähnt, aufgestellt worden waren. Offenbar hatte die „Flora Danica“ als royaler Repräsentant des dänischen Königreichs zugleich immer eine politische Bedeutung. Sie sorgte auch in Abwesenheit des Potentaten für dessen Präsenz. In dieser Funktion ähnelt sie mittelalterlichen Memoria-Objekten. Die „Flora Danica“ ist nie nur ein Pflanzenbuch gewesen. Die Enzyklopädie diente immer auch der naturkünstlerischen Inszenierung von politischer Macht und Herrschaft des dänischen Königshauses.

Das Tafelservice „Flora Danica“

Das selbe gilt für das gleichnamige Porzellanservice, das Beste, was die royale Porzellanmanufaktur „Den Kongelige Porcelainsfabrik København“ je verlassen hat. Anlässlich



Abb. 4: Henkeltässchen mit Birkenblättling, Königliche Porzellanmanufaktur Kopenhagen, um 1797, GNM, LGA 859 (Foto: Florian Kutzer).

der Eröffnung der Königlich Dänischen Botschaft in Berlin im Oktober 1999, wir erinnern uns, Parlament und Regierung Deutschlands waren 1999 aus der rheinischen Provinz nach Berlin gezogen, gab Königin Margarethe II. von Dänemark Teile des ersten „Flora Danica“-Services als Leihgabe für eine Ausstellung in Schloss Charlottenburg nach Berlin. Es ist der besondere Verdienst dieser dänischen Tafelzier, eine nationale Flora erstmalig detailgetreu auf Porzellan gebannt zu haben. Sie zählt deshalb folgerichtig zum nationalen Kulturerbe. Sie hatte (und hat) als dänischer Kulturrepräsentant aber auch immer eine politische Mission. In den Texten und Bildern der gedruckten „Flora Danica“, in ihren Verknüpfungen zu Kunst und Gewerbe zeigen sich mannigfache Aspekte der Konstellation von Kulturgeschichte. Sie tragen insbesondere als Porzellandekore das Ihre zum Ansehen Dänemarks in der Welt bei.

Aber der Reihe nach: Die Geschichte des Services beginnt mit einer Idee von Theodor Holmskjöld (1732–1794). Er, ein Schüler Linnés, leitete seit 1779 vollumfänglich die Manufaktur „Königlich Kopenhagen“. Man könnte an uneigentliche Buchnutzung denken, als Holmskjöld den Gebrauchsweisen der „Flora Danica“-Bücher eine neue hinzufügte, indem er sie als Vorlagen für sein Service nutzte. Doch gingen angewandte und bildende Künste bereits seit Jahrhunderten eine Liaison mit botanischen Nachschlagewerken ein. Jedenfalls stellte „Königlich Kopenhagen“ zwischen 1790 und 1802 mit der „Flora Danica“ das bedeutendste und mit rund 1.800 Stücken umfangreichste botanische Service der Welt her: Ein Ritterschlag für die Pflanzenenzyklopädie. Wieder einmal erweist sich edles Porzellan

als größter Zuchtmeister von Wildpflanzen. Wieder einmal zeigt sich, dass insbesondere in der floralen Porzellanmalerei die Natur der Kunst Vorbild steht. Nordische Pflanzen überziehen das Tafelgerät: Auf Tellern und Tassen, auf Dosen und Terrinen, auf Kannen und Körben, auf Saucieren und Eisglocken, auf Tablettts und Schüsseln findet nordische Flora ihren Eingang in die Welt. Der einstige frische Blick auf die Vegetation ist heute längst historisch geworden. Und so blicken wir gebannt auf die Kunst der Porzellanmaler, die mit feinsten Pinselstrichen weißes Porzellan in Unikate zu verwandeln wussten. Der Betrachter wird zum Zeugen einer Metamorphose, der Verwandlung von Natur in Kultur. Es ist erstaunlich, dass die Bedeutung der Pflanzenbetrachtung für die Kunst noch immer als gering erachtet wird. Erkannte doch bereits der neusachliche Fotograf Karl Blossfeldt (1865–1932) in der Pflanzenwelt die „Urfomen der Kunst“. Sein gleichtitelnder Bildband erschien 1928, er sollte ihn in seiner Zeit berühmt machen.

Porzellan bildet

Ein Blick auf ein aus dem Gebrauchszyklus herausgelöstes Henkeltässchen im Besitz des Germanischen Nationalmuseums verdeutlicht, warum das „Flora Danica“-Service, warum die 1775 gegründete Manufaktur mit königlichem Pass für einzigartiges Kunsthandwerk der Luxusklasse

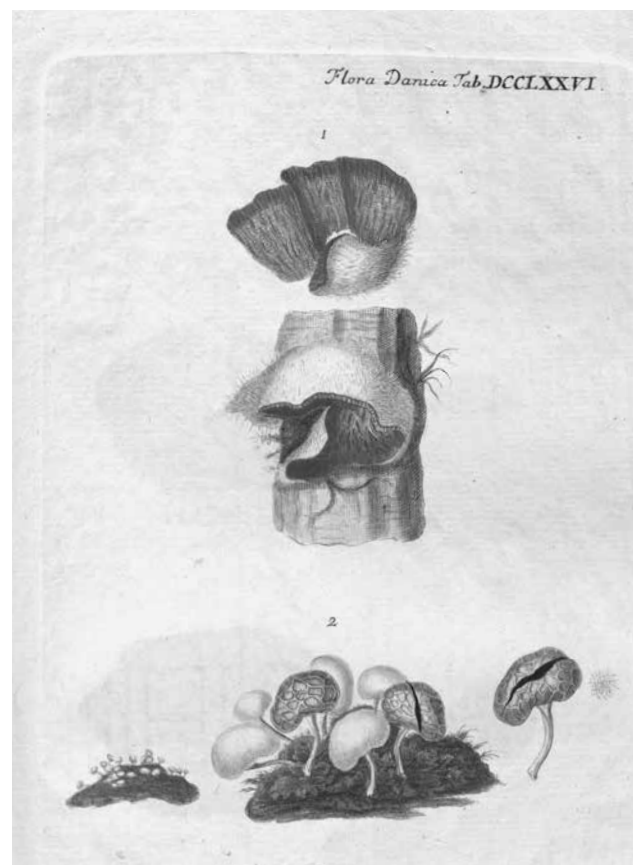


Abb. 5: Birkenblättling. In: Georg Christian Oeder: [Flora Danica], Kopenhagen 1782, Taf. 776, 2°Xn 176/1 [5] (Scan: Bibliothek).

steht: Das Tässchen besticht nicht nur durch seine reinweiße Farbe, es ist mit seinen Glasurfarben ein kleines Kunstwerk an sich (Abb. 4). Von Hand geformt und modelliert, erleichtern Asthenkel und -knauf den praktischen Gebrauch von Tasse und Deckel. Zudem ist das größere Vorbild detailgetreu auf das kleine Format übertragen worden (Abb. 5). Der Betrachter blickt auf eine wissenschaftliche Pilzdarstellung des für Menschen ungenießbaren Birkenblättlings (*Lenzites betulina*), die mehr durch ihre Zeichnung als durch ihr Kolorit überzeugt. Das bevorzugte Zuhause des Pilzes sind abgestorbene Birken-Bäume, denn seine Hauptaufgabe ist die Holzersetzung. Akrobatisch sind dessen Ränder nach oben gebogen, stillos sitzt er dem Holz auf. Nur ausgesprochen dänisch ist er nicht, der Birken-Blättling ist weltweit beheimatet.

Die Pflanzenmalereien des „Flora Danica“-Services sind aber nicht nur dekorativ, sie verfolgen auch einen didaktischen Zweck: Versteckte Beschriftungen machen aus hübschen floralen Motive ein botanisches Dekor, eine Seltenheit unter Porzellan-Geschirren. Das Henkeltässchen trägt an der Unterseite seines Bodens den alten wissenschaftlichen Namen des abgebildeten Pilzes „*Agaricus betulinus*“, verweist zudem mit der Abkürzung „Fl:Dan: T: DCCLXXVI“ auf die benutzte Tafel des Vorlagenwerks und zeigt als Bodenmarke die drei Wellenlinien, die die drei Meerengen symbolisieren (Abb. 6). Mehr Informationen sind auf drei Zentimetern auch kaum möglich. Bei aller Reinheit des Porzellantässchens zeigen sich

bei genauerer Betrachtung kleinere Flecken und Pünktchen, wie man sie heutzutage nur von Zweite-Wahl-Porzellan kennt. Aber es sind genau diese Verunreinigungen, die nahelegen, dass es sich bei der kleinen Tasse tatsächlich um ein altes Stück handelt, das vermutlich um 1797 gefertigt worden ist (freundlicher Hinweis von Silvia Glaser, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg).

Die Bedeutung des „Flora Danica“-Services für die Gesellschaft war in den Anfängen eher gering. Die im Raum stehende Vermutung, dass Christian VII. das Service als Geschenk für Kaiserin Katharina II. von Russland in Auftrag gab, bleibt einstweilen unbelegt. Dennoch sollte erst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts derart exquisiter, abgeschotteter königlicher Kunstgeschmack auf die Bürger ausstrahlen und auch breiteren Schichten ästhetisches Vergnügen bereiten. Bis heute. Allein der noch immer hohe Preis steht einer weiteren Demokratisierung des dänischen

Kulturguts ein Stück weit im Wege.

► JOHANNES POMMERANZ



Abb. 6: Henkeltässchenboden, Königliche Porzellanmanufaktur Kopenhagen, um 1797, GNM, LGA 859 (Foto: Florian Kutzer).

Literatur:

H. Walter Lack, Winfried Baer: Ein „botanisches“ Porzellan-Service aus Berlin für Kaiserin Joséphine. In: Willdenowia 8-2, 1978, S. 235-259. - Das Flora-Danica-Service 1790 - 1802. Höhepunkt der botanischen Porzellanmalerei. Ausst. Kat. Schloß Charlottenburg, Berlin, Det Kongelige Sølvkammer Christiansborg Slot, Kopenhagen. Kopenhagen. Potsdam 1999.

Ekstasen am Kachelofen

Bildkachelformen der Mosbacher Ofenfabrik Friedrich Nerbel

BLICKPUNKT MAI. 1872 gründete der Hafner Friedrich Nerbel in der alten Töpferstadt Mosbach im Odenwald eine Majolika-Manufaktur, die als „Thonofen & Ornamentenfabrikation F. Nerbel“ firmierte. 1909 fusionierte das Unternehmen mit der Frankfurter Firma „Hausleiter & Eisenbeis“, einer 1874/75 errichteten Filiation der Nürnberger

Ofenmanufaktur J.F.P. Hausleiter, die seinerzeit der größte Produzent von Kachelöfen in Bayern war. Die somit entstandenen „Vereinigte[n] Ofenfabriken Nerbel & Hausleiter GmbH“ gehörten unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg zu den wichtigsten Erzeugern von Ofenkeramik im Deutschen Reich.



Abb. 1: Mantelform mit dem Bildnis Kaiser Ferdinands III., Ofenfabrik Friedrich Nerbel, Mosbach, letztes Drittel 19. Jahrhundert. Gips, gebrannt, H. 69 cm, Br. 50 cm, T. 13 cm, A 3951 (Foto: Monika Runge).

Kopien historischer Öfen

Die Mosbacher Firma produzierte vor allem Kopien und Nachbildungen historischer Öfen. In ihrem Repertoire befanden sich unter anderem die Reproduktion des seit 1874 im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrten Ofens aus der Winterthurer Werkstatt von Hans Heinrich I. Pfau (1598–1673) von 1644 (Inv. A 1246, Raum 25) sowie die Kopie des von Georg Vest (1586–1638) 1626 geschaffenen Kaiserofens im Empfangszimmer der Nürnberger Burg. Eine aus vier Stückformen bestehende Mantelform aus diesem Zusammenhang, die der Herstellung großformatiger Bildelemente mit dem Porträt Kaiser Ferdinands III. (1608–1657) diente, konnte vor einigen Jahren vom Germanischen Nationalmuseum aus der Konkursmasse des Mosbacher Betriebes erworben werden (Abb. 1).

Darüber hinaus war „Nerbel“ für seine in der Gründerzeit hergestellten Öfen der Neorenaissance sowie in anderen Stiladaptionen bekannt, mit denen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vor allem die großbürgerlichen Wohnungen der wachsenden Großstädte im Reich ausgestattet wurden (Abb. 2). Für solche Heizvorrichtungen, mit denen das Unternehmen nicht zuletzt auch europäische Fürstenthäuser belieferte, wurde es auf mehreren nationa-

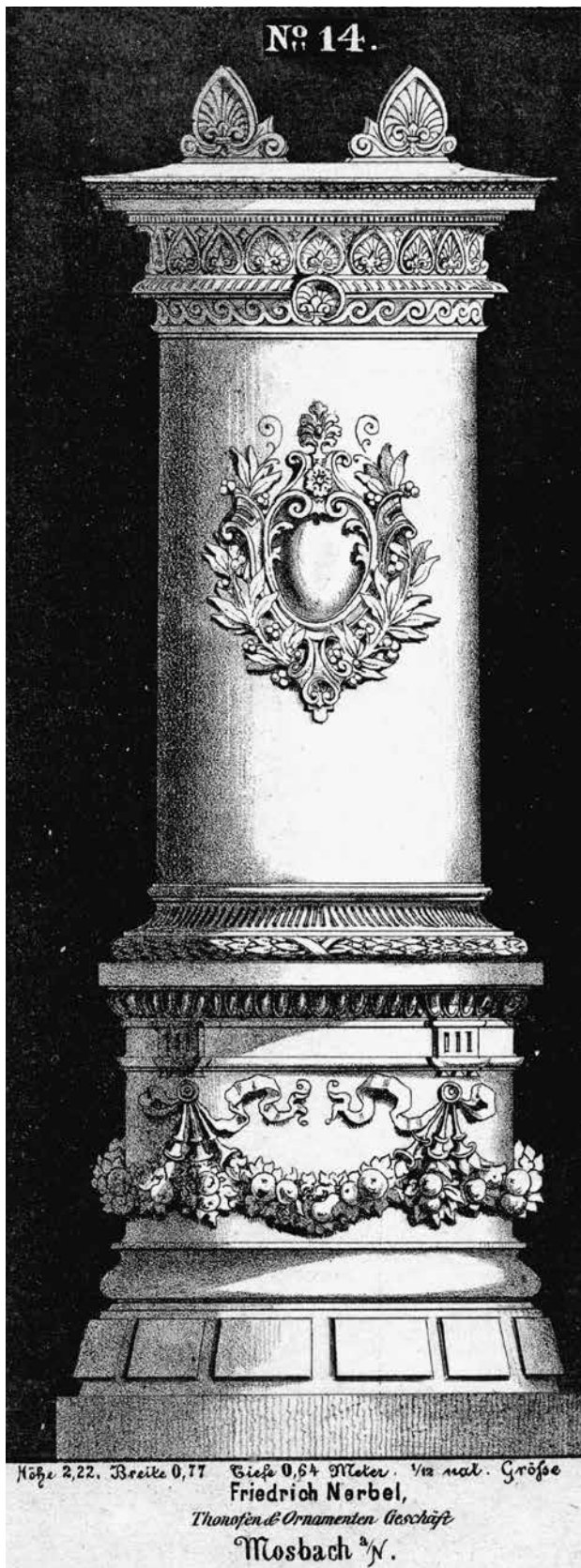


Abb. 2: Kachelofen in antikisierendem Stil, Blatt aus einem Musterkatalog des „Thonofen & Ornamenten Geschäft Friedrich Nerbel“, Mosbach, letztes Viertel 19. Jahrhundert. Privatbesitz (Scan: privat).

len und internationalen Fachausstellungen der 1880er und 1890er Jahre mit Gold- und Silbermedaillen geehrt.

Öfen mit Mänaden

Neben solchen in historischer Gestalt stellte die Firma auch Öfen und Kamine in zeitgenössischen Formen des Jugendstils her. Nebst ornamentalen und pflanzlichen Schmuckelementen war die Zier keramischer Heizkörper mit figürlichen Motiven beliebt. Um den Wünschen der Kundschaft möglichst effektiv begegnen zu können, zielte der Hersteller hinsichtlich seiner Serienprodukte auf ein hohes Maß an Flexibilität. Exemplarisch verdeutlicht dies eine große, lyraförmig gerahmte Bildkachel mit einer elegant zwischen blühenden Büschen platzierten Frauengestalt. Sie konnte dem mit der Modellnummer 221 bezeichneten Ofen eingesetzt werden, der im Sinn des Jugendstils eine schwungvolle Kontur besaß, dessen Türen und Durchbruchkacheln pflanzliche Muster aufwiesen und dessen Aufsatz von auskragenden Sims und plastischem Zierat bestimmt wurde. Zugleich ließ sich das keramische Bildelement dem Modell 231 integrieren, dessen klare Kubatur und sparsame Ornamentik – ein stilisierter Blattfries und die Reihung der von der völkischen Bewegung seinerzeit als Heilszeichen gedeuteten Swastika – der Sezessionskunst verpflichtet war.

Diese heute kaum noch erhaltenen Produkte des Mosbacher Unternehmens werden von einem im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrten Modell vertreten, mit dessen Hilfe großformatige Bildkacheln entstanden (Abb. 3). Die von dieser Matrize gezeigte Gewandfigur im klassisch-antiken Habitus ist eine Mänade, eine mythische Gestalt sprudelnder Lebenskraft aus dem Gefolge des griechischen Gottes Dionysos. Der Begriff Mänade – von mania (μανία), das im Griechischen so viel wie Raserei oder Wahnsinn bedeutet – verweist auf den Charakter dieser Wesen, die in Mythologie und bildender Kunst als ekstatische, gelegentlich sogar tob-süchtige Weiber geschildert werden.

Die auf dem Kachelmodell Dargestellte bewegt sich zwar nur mit tänzelndem Schritt, doch lassen Gestik und freizügige Erscheinung keinen Zweifel an ihrem exzentrischen Charakter. Effektiv ist der um ihr Gesäß eng anliegende, den Körper ansonsten großzügig umwehnde Chiton über der Hüfte gegürtet und wirft dort einen malerischen Faltenbausch. Die zurückgelehnte rechte Schulter und die rechte Brust bedeckt das Kleidungsstück dagegen nicht. In der Rechten trägt die Mänade den Körper einer in Ekstase getöteten und zerstückelten Ziege. In der Linken, die sie energisch über den von einer Haube bedeckten Kopf hebt, hält sie den Thyrsos, einen Stab, der sie als Jüngerin des Dionysos ausweist.

Obwohl der von wallenden Gewändern in dekorativem Lineament umschmeichelte Körper der jugendlichen Tänzerin die ästhetischen Vorstellungen des Jugendstils und die Faszination seiner Bewegungsimpulse präzise trifft, ist die Gestalt keine damalige Erfindung. Die Gussform kopiert ein

attisches Marmorrelief des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. im Britischen Museum in London. Zweifellos schuf man die Mosbacher Matrize mittels eines Gipsabgusses jener antiken Skulptur. Der mit der entsprechenden Bildkachel auszustattende Ofen, den uns eine mit MK signierte Tuschezeichnung überliefert, war als klar gebauter Kubus mit verjüngtem Aufsatz gedacht, in dessen Zentrum das Motiv prangte. Allerdings war das Element nicht Bestandteil eines konventionellen Kachelofens, genau genommen gehörte es zur keramischen Hülle eines gusseisernen Einsatzes, einem Zulieferprodukt der „Mars Fahrradwerke & Ofenfabrik“ in Doos bei Nürnberg. Da diese von Paul Reißmann 1873 gegründete Firma ihre Ofeneinsatzproduktion 1906 zugunsten der Intensivierung der 1898 aufgenommenen Zweiradfabrikation einstellte, lässt sich die Entstehung des Mosbacher Modells auf jeden Fall vor 1906 datieren.

Popularität antiker Motive

Der schwungvoll und lasziv bewegte, freizügig vorgeführte Frauenkörper und die dekorative Gewandkomposition, die das antike Bildwerk prägen, trafen auf besondere Weise den um die vorletzte Jahrhundertwende vorherrschenden Geschmack. Fast zwangsläufig avancierte das Motiv daher zu den Sujets, deren sich die angewandten Künste gern bedienten. So taucht es beispielsweise mehrfach im stuckierten Wand- und Deckendekor des von Franz von Stuck (1863–1928) 1897/98 für sich erbauten und als Villa Stuck geläufigen neoklassizistischen Wohn- und Atelierhauses in München auf. Ebenfalls in der Isar-Metropole erfuhr das Bildwerk eine besonders bemerkenswerte Adaption auf dem Sektor der Sepulkralkunst: Der Bildhauer Fritz Christ (1866–1906) – bekannt für zahlreiche etwa unter den Titeln „Sünde“, „Verführung“, „Tänzerin“ oder „Bacchantin“ firmierende Bronzefiguren, die wie seine Bildfindungen der biblischen Salomé, Judith oder Susanna das Thema der „Femme fatale“, des ebenso erotischen wie verderbenbringenden Weibes, mythologisch variierten – schuf 1899/1900 das Grabmal seines Berufsgenossen Konrad Knoll (1829–1899) für den Münchner Ostfriedhof. Unter dem Porträtmedaillon des Verstorbenen trägt dieser Pylon eine leicht abgewandelte Darstellung der attischen Mänade (Abb. 4). Allein der Ersatz des Tierkadavers durch einen Fäustel, den Bildhauerhammer, und des emporgeworfenen Arms durch den melancholischen, Betrübnis signalisierenden Gestus der an die Wange gelegten Hand verleiht der Darstellung nun eine dem Original nicht innewohnende Getragenheit. Mit diesen Abänderungen erfuhr die Mänade eine Umdeutung zum trauernden Genius der Bildhauerei, dem die Aufgabe zukam, den Beruf des Verstorbenen und den mit seinem Tod eingetretenen Verlust für die Kulturwelt zu veranschaulichen.

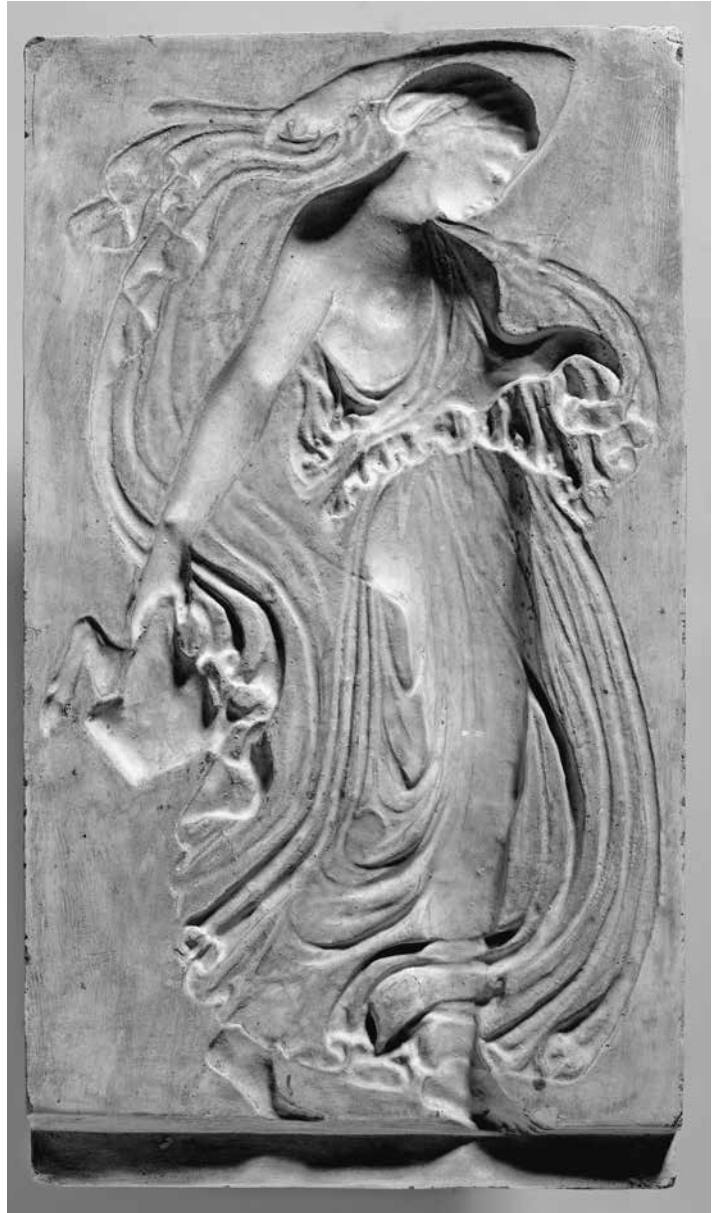


Abb. 3: Bildkachelform mit Mänade, Firma „Nerbel & Hausleiter“, Mosbach, um 1900, Gips, gebrannt, H. 42 cm, Br. 23,5 cm, T. 5 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, A 3957 (Foto: Jürgen Musolf).

Am Ofen rekurierte das Bild der Mänade dagegen eher auf die mit der Vorstellung vom zügellosen Weib verbundenen erotischen Männerphantasien des Fin de siècle. Insofern bezeugt etwa auch der Entwurf einer in der Mosbacher Fabrik zur gleichen Zeit entstandenen Kaminverkleidung die Popularität des Sujets der ekstatischen Gestalten aus der Antike. Ein diesem architektonischen Aufbau eingefügter Bildfries zeigt drei verzückt tanzende Gestalten, zwei Satyrn und eine Mänade. Auch die Matrize für dieses Bildwerk entstand zweifellos auf der Grundlage eines Gipsabgusses. Das Original, ein römisches Sarkophagrelief aus dem 2. nachchristlichen Jahrhundert, befindet sich im Antikenmuseum von Basel. Die Tatsache, dass es neben



Abb. 4: Grabmal des Bildhauers Karl Knoll, Fritz Christ, München, 1899/1900. München, Ostfriedhof (In: Kunst und Handwerk 56, 1905/06).

den drei am Mosbacher Kaminsims auftretenden eine weitere Figur zeigt, bekundet unter anderem den flexiblen Umgang der heute namentlich unbekanntem Modelmacher mit ihren Inspirationsquellen und künstlerischen Vorlagen.

So vertreten die Mosbacher Model, Arbeitsinstrumente der Ofenproduktion um die vorletzte Jahrhundertwende, heute einen einst florierenden Industriezweig und dessen Technologie. Einzelne Stücke geben darüber hinaus anschauliche Hinweise auf Ästhetik und Lebensgefühl dieser Epoche. Und sie lehren uns, wie die erörterten Beispiele zeigen, dass in Salons und Herrenzimmern betuchter Schichten aufgestellte Wärmespender gleichermaßen Ausdruck klassischer Bildung wie erotischer Ambitionen sein konnten. Angesichts tanzender Mänaden am Kachelofen und am Kaminsims konnte man Euripides lesen, sich an den von Homer oder Catull beschriebenen Mänaden ergötzen oder selbst Ekstasen erleben: Wie der Berliner Dichter Richard Dehmel (1863–1920), der Ida Auerbach (1870–1942) auf dem Eisbärenfell verführte, das vor dem prasselnden Feuer eines Kamins lag. In seinem 1900 edierten Gedichtzyklus „Zwei Leben“ besang er – sich quasi selbst beobachtend – diesen Moment: „[...] er schlägt das weiße Fell um sie und sich / zwei Menschen freun sich königlich“.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Literatur:

Adolf Rapp: Die Mänade im griechischen Cultus, in der Kunst und Poesie. In: Rheinisches Museum für Philologie 27, 1872, S. 1–22, 562–611. – Alexander Heilmeyer: Neuere Münchner Grabmäler. In: Kunst und Handwerk 56, 1905/06, S. 61–71. – René Simmermacher: Ofenfabrik Nerbél – Mosbacher Majolika 1872–1985. In: Bedeutende Porzellane und Keramiken. Auktionskatalog Antiquitäten Metz Heidelberg 24. März 2001. Heidelberg 2001, S. 209–210. – Frank Matthias Kammel: Formen und Gipsmuster für Ofenkacheln. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2011, S. 258–265.

Zerbrechliche Zukunft

Zwei Porzellangruppen zum Thema Wahrsagen

BLICKPUNKT JUNI. Die aktuelle Ausstellung „Zeichen der Zukunft“ am Germanischen Nationalmuseum nimmt Zukunftsfragen und Methoden des Wahrsagens in Ostasien und Europa im interkulturellen Gegenüber in den Blick. Anhand von gut 130 Objekten aus beiden Kulturkreisen beweist die Ausstellung zudem: Der Glaube an Astrologie, Prophetie und andere Praktiken dauert an. Doch auch die Kritik am Vertrauen auf das vermeintliche Zukunftswissen, etwa in Horoskopen, ist bereits früh nachweisbar. Man denke nur an die in der Ausstellung vertretenen Narrengestalten in Sebastian Brandts „Narrenschiff“ von 1511 (Abb. 2). Solche Darstellungen gewannen in Europa an Bedeutung, als im Zuge der Aufklärung das Geschäft mit der Zukunftsdeutung immer mehr an den Rand gesellschaftlich akzeptierter Praktiken gedrängt wurde.

Ergänzend zur Ausstellung stellt dieser Beitrag ein Paar neu erworbene Porzellangruppen (Abb. 1, 3) der Manufaktur Ludwigsburg vor. Die Stücke zeigen beispielhaft, welch Ambivalenz dem Thema Wahrsagen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts innewohnte, und mit welcher Finesse ein junger Porzellan-Modellleur das spannungsvolle Verhältnis zwischen jugendlicher Wahrheitssuche und Betrug darstellte.

Blicke und Gesten

Die beiden Figurengruppen aus der Zeit um 1770 zeigen je einen Mann und eine Frau auf einer rechteckigen Bodenplatte. Beide wurden in zarten Farben von unterschiedlicher Hand bemalt. Die Rollen der beiden Wahrsagenden sind gestalterisch

wie inhaltlich spiegelbildlich angelegt, wobei Gesten und Blickbezügen eine besondere Rolle zukommt. Während die junge Wahrsagerin aus der Hand eines etwa gleichaltrigen Kunden liest, zeigt die andere Gruppe einen Mann mit Bart in der Rolle des erfahrenen Wahrsagers. Das linke Bein vorgestellt, neigt er sich seiner mädchenhaften Kundin zu und scheint ihr seine Vorhersage geradezu einzuflüstern. Er umfasst mit seiner Rechten die schmale rechte Hand der jungen Frau, seine Linke erklärend erhoben. Die Wahrsagerin hingegen hält die Linke des jungen Mannes in ihrer linken Hand. Ihre Rechte hat längst den Weg in die Hosentasche ihres Opfers gefunden. Man darf, man muss geradezu schließen, dass die Handleserin ihn bestehlen möchte. Somit gehört diese Figurengruppe zu einem Typus von diffamierenden Darstellungen von Wahrsagerinnen als diebische Betrügerinnen, die bereits bei Malern wie Caravaggio mit dem Motiv der Verführung verbunden wurde (vgl. Ausst.Kat. Nürnberg 2021, Kat. 88). Die Intentionen ihres männlichen Counterparts erscheinen nicht ganz so offensichtlich.

Ein Blick auf die Rückseite der Figuren und die dort ersichtliche Staffage, also die begleitenden Objekte und Architekturen, erhellt die bevorzugten Methoden und Traditionen der Wahrsagenden und verleiht den Gruppen so eine weitere



Abb. 1: Figurengruppen Wahrsager und Wahrsagerin, Manufaktur Ludwigsburg, um 1770, Porzellan, H. 20,4 cm und 20,3 cm, GNM, HG 13545 und HG 13546 (Foto: Lempertz/Robert Cusack).



Abb. 2: Albrecht Dürer oder anonymen Illustrator, Von achtung des gstrins. Aus: Sebastian Brant, Das Narrenschiff, Druckstock 1494, hier: Ausgabe 1511, H. 14,1 cm, B. 11,1 cm, GNM, H 4607 Kapsel 13 (Scan Bibliothek).



Abb. 3: Die Rückseiten der Figurengruppen HG 13545 und HG 13546 (Foto: Lempertz/Robert Cusack).

Bedeutungsebene (Abb. 3). Der Wahrsager berät vor einem gemauerten Brunnen, dessen Maske und Becken hinter der jungen Frau versteckt sind. Auf dem Brunnen sind offene Bücher und eine blau-purpurne Kugel abgelegt, die in mindestens einer anderen Ausformung des Modells als Himmelsglobus bemalt ist. In das aufgeschlagene Buch wurde in Gold eine Hälfte einer sogenannten Nativität gemalt: Auf einem Halbkreis sind sieben Planetensymbole erkennbar, deren Position zum Zeitpunkt der Geburt nach Auffassung der Astrologie Einfluss auf das Schicksal eines Menschen haben. Sonne und Mond gehören in diesen Reigen und sind symbolisch dargestellt, während die eigentlichen Daten zu einem konkreten Geburtstag fehlen. Der Wahrsager ist somit als Astrologe gekennzeichnet, der die Vorhersagen für die Zukunft seiner Kundin aus der wissenschaftlichen Beobachtung des Verlaufs der Sterne ableitet. Am Beispiel von bis heute berühmten, wegweisenden Wissenschaftlern wie Johannes Kepler zeigt die Ausstellung „Zeichen der Zukunft“, dass Astronomie und Astrologie in der frühen Neuzeit zusammengehörten. Astrologen hatten dank ihrer wissenschaftlichen Beratertätigkeit oft ein höheres gesellschaftliches Ansehen als ihre Kolleginnen, die als Handleserinnen oder Kartenaufschlägerinnen arbeiteten.

Auch die Rückseite der Gruppe der Wahrsagerin eröffnet eine weitere Ebene, die über das Klischee der Betrügerin hinaus auf die antike Tradition der Divination verweist. Die Figuren dieser Gruppe stehen vor einem dreifußigen Tisch mit Punschschale. Daneben sind eine Kanne und ein umgestürzter Becher erkennbar, der vielleicht vom jungen Kunden geworfen wurde. Wenn auch als Zerrbild, erweist die

Handleserin sich somit als späte und erfundene Nachfolgerin der historischen Pythien, also der Hohepriesterinnen des Apollon-Tempels im griechischen Delphi. Umnebelt von Dämpfen aus einer Erdspalte waren sie das Sprachrohr und Orakel des Gottes Apoll. Bereits auf antiken Keramiken wurde die Pythia auf dem Dreifuß sitzend dargestellt, und das Motiv des Dreifußes als Hilfsmittel der antiken Seheri war auch im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum bekannt. Selbst Mephistopheles weist Faust in Goethes „Faust. Der Tragödie Zweiter Teil“ (1832 veröffentlicht) an, mithilfe eines „glühenden Dreifuß“ Beschwörungen vorzunehmen.

Die Gestaltung der Gruppen bezieht neben Gesten und Objekten auch Körperhaltung und Blicke mit ein. Diese sind so geschickt ausgebildet, dass unterschiedliche Blickwinkel verschiedenartige Interpretationen der Beziehung der Figuren zulassen: Wie ist etwa der Blick des jungen Mannes auf die Wahrsagerin zu deuten, die ihrerseits scheinbar in vollkommener Konzentration seine Handlinien studiert? Ist er versunken in ihre Schönheit – oder hat er bereits bemerkt, dass sie ihn bestehlen möchte? Und wie verhält es sich mit dem anderen Doppel? Ist sein Blick verschlagen, vertraut oder verliebt? (Abb. 4) Welcher Art ist die Nähe, die hier angedeutet wird? Diese Offenheit der kleinen Figurengruppen kommt nicht von ungefähr, sondern ist ihrer Funktion geschuldet. Man mag sich vorstellen, wie die verschiedenen Aspekte der Figurengruppen ihr ursprüngliches Publikum der höfischen Gesellschaften und Salons zu weitreichenden Gesprächen angeregt haben mögen – etwa über Liebe und Geschlechterrollen, klassische Vorbilder oder auch die jeweils eigene Meinung zur Aussagekraft von Wahrsagerei. Genau dies war eine Funktion solch aufwendiger Figurengruppen. Als Teil der Tischdekoration oder Ausstattung eines Raumes waren sie

ebenso filigrane wie vielschichtige Gesprächsanlässe. Erst im frühen 18. Jahrhundert gelang es, das kostbare und begehrte chinesische Material Hartporzellan in Europa nachzuschaffen. Die Manufaktur Meißen wurde als erste europäische Porzellanmanufaktur 1710 gegründet und hütete das Geheimnis der Porzellanherstellung für kurze Zeit. Dennoch entstanden in den folgenden Jahrzehnten zahlreiche weitere europäische Manufakturen, meist im unmittelbaren Dunstkreis fürstlicher Höfe. 1758 wurde so auch die Porzellanmanufaktur Ludwigsburg auf Geheiß von Herzog Carl Eugen von Württemberg (1728–1793) gegründet. Porzellanfiguren traten an die Stelle von weniger haltbaren Zuckerfiguren,



Abb. 4: Detail Figurengruppe Wahrsager, HG 13545 (Foto: H. Zech).

die bereits in den Jahrhunderten zuvor als Tafelschmuck gedient hatten. Ganze Serien entstanden zu manchen Themenkreisen. Sie luden zum gemeinsamen Entdecken und Deuten der Miniaturszenen ein. Oft nahmen Porzellanmodelleure antike Figuren oder auch Druckgrafik als Ausgangspunkt ihrer eigenen Arbeiten. Dies gilt auch für die Gruppe des Wahrsagers, die mit einem Stich (Abb. 5) in Verbindung gebracht werden kann, der nach Vorlage des französischen Rokoko-Künstlers François Boucher entstand (vgl. Ferguson 2016). „Die Wahrsagung“ war zunächst ein Entwurf für eine Tapiserie und zeigt eine Wahrsage-szene, eingebettet in eine idyllisch-arkadische Landschaft mit antiken Ruinen, Wasserfall und Schäferszenen. Im Zentrum ist die vorbildliche Gruppe zu erkennen: Ein bärtiger Wahrsager, der einer jungen Frau aus der Hand liest. Eventuell erfolgte die Vermittlung über eine Porzellan-gruppe gleichen Themas der englischen Manufaktur Bow, die zwischen 1750 und 1754 geschaffen wurde und bereits astrologische Motive mit aufnimmt. Die Modelleure in Ludwigsburg aktualisierten das Thema jedoch, sowohl inhaltlich, als auch stilistisch.

Divination und Aufklärung

Die beiden Porzellan-Modelle wurden gemäß den Aufzeichnungen der Manufaktur von Johann Valentin Sonnenschein



Abb. 5: La Bonne Aventure (Die Wahrsagung), Pierre-Alexandre Aveline nach François Boucher, 1738, H. 40,3 cm, B. 30 cm, Washington, National Gallery of Art, 2005.85.1 (Courtesy National Gallery of Art, Washington).

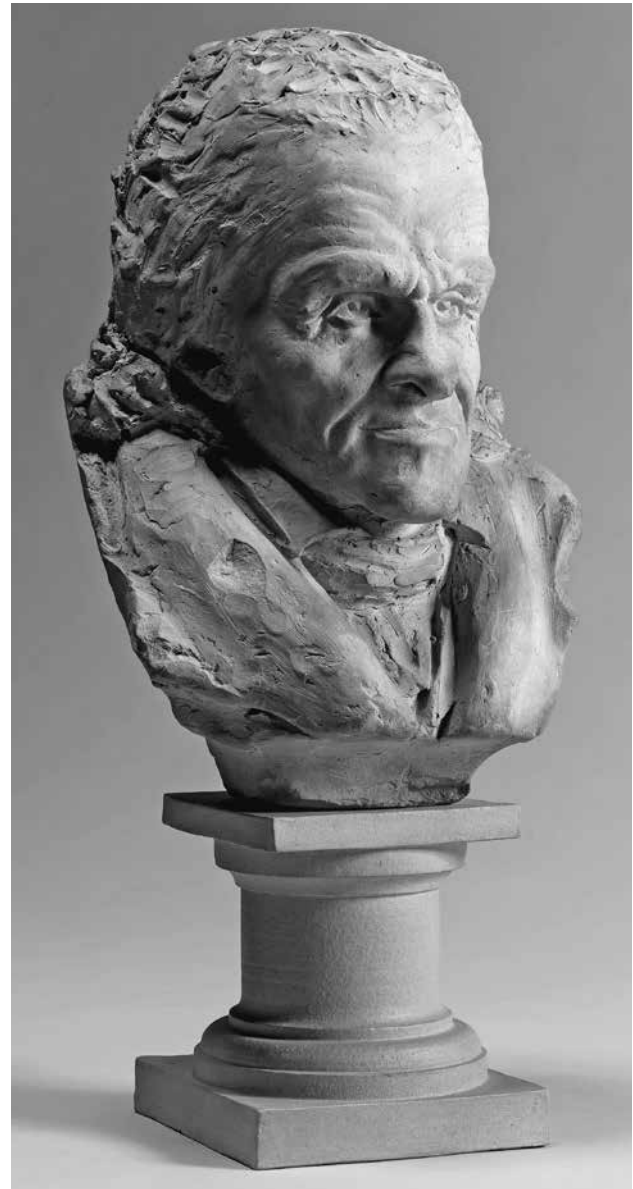


Abb. 6: Johann Valentin Sonnenschein, Bildnisbüste des Pädagogen Johann Heinrich Pestalozzi, Zürich, um 1800, Ton, H. 28,6 cm, GNM, P.I.O. 3079 (Foto: M. Runge).

(1749–1828) geschaffen (Flach 1997, S. 369). Sie sind somit ein Frühwerk eines Künstlers der Goethezeit, dessen spätere Bildnisbüsten die lebensnahe Darstellung der Porträtierten auszeichnet. Mit der Büste Pestalozzis (Abb. 6) ist ein berühmtes Beispiel seiner Kunst im Germanischen Nationalmuseum beheimatet. Sonnenschein wurde am 22. Mai des Jahres 1749 geboren und war somit nur ein paar Monate älter als Johann Wolfgang von Goethe, dessen ab 1811 erschienene Autobiografie „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit“ einen gewissen Einblick in seine Einstellung zur Divination gibt:

„Am 28sten August 1749, Mittags mit dem Glockenschlage zwölf, kam ich in Frankfurt am Main auf die Welt. Die Konstellation war glücklich: die Sonne stand im Zeichen

der Jungfrau und kulminierte für den Tag; Jupiter und Venus blickten sie freundlich an, Merkur nicht widerwärtig, Saturn und Mars verhielten sich gleichgültig; nur der Mond, der soeben voll ward, übte die Kraft seines Gegenstands um so mehr, als zugleich seine Planetenstunde eingetreten war. Er widersetzte sich daher meiner Geburt, die nicht eher erfolgen konnte, als bis diese Stunde vorübergegangen. Diese guten Aspekte, welche mir die Astrologen in der Folgezeit sehr hoch anzurechnen wußten, mögen wohl Ursache an meiner Erhaltung gewesen sein: denn durch Ungeschicklichkeit der Hebamme kam ich für tot auf die Welt, und nur durch vielfache Bemühungen brachte man es dahin, daß ich das Licht erblickte.“

Goethe kannte also sein Geburtshoroskop und stellte dessen glückliche Konstellation ohne Bedenken an den Anfang seiner Lebenserinnerungen. Doch auch ein weiteres seiner Werke lässt sich, zumindest aus heutiger Sicht, mit den Ludwigsburger Figurengruppen in Verbindung bringen. Haltung und Gesichtszüge der Figuren zeigen bereits klar die klassizistische Hinwendung zu antiken Stilelementen. Drei der Figuren sind so in antik anmutenden Gewändern dargestellt, der Wahrsager mit purpurner Toga, die Wahrsagerin im gestreiften Peplos mit Gürtel. Vielleicht umso überraschender ist die Kleidung des jungen Mannes, die mit Kniebundhosen und weißen Strümpfen der Kleidung der Zeit der Entstehung zumindest angenähert wird. Die Farbigkeit der Kleidungsstücke - gelbe Hosen mit hellblauem Obergewand - erinnert gar an das in den Folgejahren berühmte Outfit des jungen Werther: blauer Frack und gelbe Beinkleider. Die Handlung von Goethes 1774 erschienenem Briefroman „Die Leiden des jungen Werthers“ über

den Freitod eines jungen Rechtspraktikanten angesichts einer missglückten Liebesgeschichte spielt zwischen 1771 und 1772, also etwa zeitgleich mit der Entstehung der Figurengruppen. So verarbeiten sowohl das literarische Werk, als auch die Porzellangruppen Themen, die nach wie vor aktuell sind: die Zukunfts-Hoffnungen und Enttäuschungen der Jugend. Während das tragische Ende des Romans bekannt ist, zeigen die Porzellan-Figuren einen Moment, der unterschiedlich gedeutet werden kann. Der Ausgang der Geschichten der Dargestellten bleibt bewusst offen.

► HEIKE ZECH

Literatur:

Hans Dieter Flach: Ludwigsburger Porzellan. Fayence, Steingut, Kacheln, Fliesen. Stuttgart 1997, S. 369, 514. – Charakterköpfe. Die Bildnisbüste in der Epoche der Aufklärung. Hrsg. von Frank Matthias Kammel. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2013, S. 136, Kat. 86 (zu Sonnenschein). – Patricia F. Ferguson: Ceramics. 400 years of British collecting in 100 masterpieces. London 2016, S. 88–89 (zur Vorlage). – Zeichen der Zukunft. Wahrsagen in Ostasien und Europa. Hrsg. von Marie-Therese Feist mit Michael Lackner und Ulrike Ludwig. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2021, Kat. 90.

Digitale Angebote und Veranstaltungshinweise zur Ausstellung finden Sie auf zeichenderzukunft.gnm.de und www.gnm.de/ausstellungen.

Inhalt II. Quartal 2021

Kultivierte Wildnis

von Johannes Pommeranz Seite 1

Ekstasen am Kachelofen

von Frank Matthias Kammel Seite 5

Zerbrechliche Zukunft

von Heike Zech Seite 9

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

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

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. Daniel Hess

Redaktion: Dr. Barbara Rök

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 2400 Stück

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

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Europa auf Kur. Ernst Ludwig Kirchner, Thomas Mann und der Mythos Davos

bis 3. Oktober 2021

Zeichen der Zukunft. Wahrsagen in Ostasien und Europa

verlängert bis 5. September 2021

Papierne Gärten. Illustrierte Pflanzenbücher der Frühen Neuzeit

bis 9. Januar 2022

in der Dauerausstellung „Renaissance, Barock, Aufklärung“

Deutschlands Emigranten. Fotografien von Stefan Moses

bis 1. August 2021

in der Dauerausstellung zum 20. Jahrhundert
(in ungeraden Monaten)

Genauere Termine und Informationen zu den aktuellen
Ausstellungen und Ausstellungsbereichen auf

www.gnm.de