

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 7 |
| Zum Geleit | 8 |
| Dekorative Köpfe (<i>Almuth Klein</i>) | 10 |
| Antik und dekorativ | 11 |
| Medaillen, Medaillons und schmucke Häupter | 15 |
| Natur im Dekor gebannt | 24 |
| Dekoration im christlich-religiösen Kontext | 26 |
| Repräsentative Köpfe (<i>Anna Pawlik</i>) | 34 |
| Erinnern und Repräsentieren | 38 |
| Kirche und Repräsentation | 50 |
| Repräsentation gelehrter Eliten | 56 |
| Stellvertreter als Repräsentanten | 64 |
| Die Repräsentation des Ich | 68 |
| Die Repräsentation der kleinen Leute | 69 |
| Fantastische Köpfe (<i>Anna Pawlik</i>) | 72 |
| Das Böse und seine Abwehr | 74 |
| Fantasie und Funktion | 76 |
| Fantasie und Karikatur | 80 |
| Bewegte Köpfe (<i>Almuth Klein</i>) | 84 |
| Verlust und Hoffnung | 85 |
| Herzen in Flammen | 91 |
| Tod und Erlösung | 97 |
| Spiel mit den Gefühlen | 100 |
| Katalog | 107 |
| Literatur | 118 |

schen Avantgarde, unter anderem durch den unter seiner Leitung durchgeführten Ersten Deutschen Herbstsalon (1913), vorwiegend mit Bildern der Künstlergemeinschaft »Der Blaue Reiter«.

Seine Bedeutung für die künstlerischen Strömungen seiner Zeit spiegeln Bildnisse Lewins – 1917 schuf William Wauer (1866–1962) eines der eindrucksvollsten plastischen Bildnisse jener Stilrichtung (Abb. 48), die sich gegen bestehende gesellschaftliche wie künstlerische Ordnungen auflehnte. Das aus Bronze gegossene Halsstück Waldens besticht durch seine ebenso klar umrissenen wie kantig-kubistischen Formen, die durch die tief schwarze Farbe genaues Hinsehen, Umschreiten und

damit die Einnahme unterschiedlicher Perspektiven provozieren. Über dem langen, kraftvoll geschwungenen Hals erhebt sich das Haupt, von scharfkantig abgetrennten, geglätteten und gemuldeten Flächen gezeichnet. Als veristische Elemente erscheinen die Mundpartie und die halblangen Haare Waldens, die als geometrisch geformte Masse am Hinterkopf absteht. Geistesschärfe und kämpferische Entschlossenheit rücken als Charakteristika des Porträtierten in den Vordergrund. Die in ihrer großen Abstrahierung durchaus sinnliche Wirkung der Büste entspricht in ihrer formal-reduzierten Radikalität der Vorstellung Waldens vom Expressionismus, den er als eine »Anschauung der Sinne, nicht der Begriffe« verstand. Wauer war, wie Walden selbst, auf mehreren Gebieten tätig, als Filmregisseur, Verleger, Kunstpädagoge und Kritiker. In seiner Zeit als Redakteur bei »Der Sturm« lernte er Walden kennen, 1911 hatte er am Kleinen Theater Unter den Linden bereits Waldens Stück »Die vier Toten der Fiametta« inszeniert. Man kann vermuten, dass sich Walden und Wauer als Intellektuelle ihrer Zeit nahe standen. Die Büste Wauers gehörte zum Bestand der Privatsammlung Waldens, deren Schwerpunkt bei Künstlern im Umkreis seiner Galerie »Der Sturm« lag. Walden hatte in der Berliner Galerie 1918 Werke Wauers ausgestellt.

Schon in der Renaissance hatten sich gemalte Bildnisse von Künstlern oder Gelehrten in Ausübung ihrer Tätigkeit großer Beliebtheit erfreut. Sie zählten zu den Eliten einer Stadt und wurden



Abb. 48 Büste Herwarth Waldens, William Wauer, Berlin, 1917



Abb. 49
Der Schreib- und
Rechenmeister Johann
Neudörfer, Nicolaus
Neufchâtel,
Nürnberg, 1561

aufgrund ihres erworbenen Wissens und ihrer Geisteshaltung besonders geschätzt. Als Gabe des Dankes überreichte der aus den spanischen Niederlanden emigrierte Calvinist Nicolaus Neufchâtel (um 1527–nach 1567) dem Rat der Stadt Nürnberg 1561 das Doppelporträt eines gelehrten Nürnberger Bürgers, des Modisten und Schreibmeisters Johann Neudörfer (1497–1563, Abb. 49). Neudörfer veröffentlichte 1519 sein »Fundament...«, seinen Schülern zur einer vnterweisung gemacht«. Es ist das erste Schriftmusterbuch nördlich der Alpen und gilt als Grundlage der Frakturschrift, die bis ins 19. Jahrhundert die meistverwandte Schrifttype war. Er ist hier als Mathematiker und Lehrer vorgestellt. Er diktiert seinem Schüler die

Maße, die er mit einem Zirkel von einem Dodekaeder abnimmt. Die Ehrerbietung, die Neufchâtel seinem Modell entgegenbrachte, drückte er in der am Rahmen anbrachten lateinischen Inschrift aus, die übersetzt bedeutet: »Johannes Neudörfer bilde ich nach, gefeiert durch ganz Europa durch die unendliche Menge der Schüler der Mathematik und Schreibkunst, unvergleichlich an Erfindungskunst, eine große Zierde des Vaterlandes, der Republik Nürnberg, der ich die Gestalt des höchst erlesenen Bürgers im Alter von 63 Jahren nach dem Leben gestaltet [...]« Der Bildtypus des lehrenden Wissenschaftlers ist niederländischen Vorbildern entlehnt, das Doppelbildnis gilt als Genreszene der gelehrten Beschäftigung.

Fantasie und Karikatur

Karikaturen, komische und bisweilen verfremdete und überzeichnete Darstellungen von Menschen oder gesellschaftlichen Zuständen, bedienen sich oftmals einer politischen oder propagandistischen Absicht, die übertrieben, verdichtet, reduziert und humorvoll oder satirisch dargestellt wird. Als Bildquelle geben sie Einblicke in die Mentalitätsgeschichte und in historische Realitätsdeutungen. Karikaturen richten sich, mehr als alle anderen Formen der bildlichen Darstellung, an den zeitgenös-

sischen Betrachter. In der historischen Rückschau bedarf es meist intensiver Recherchen zum Zeitgeschehen, um die Karikatur zu entschlüsseln.

Beliebtes »Opfer« politisch-satirischer Zeichnungen, die aufgrund einer sich rasch entwickelnden Reproduktionstechnik massenhaft gedruckt und in Umlauf gebracht wurden, war Otto von Bismarck (1815–1898), ab 1871 Reichskanzler des Deutschen Reichs, dessen Gründung er maßgeblich vorangetrieben hatte. Bereits zu seinen Zeiten als Ministerpräsident von Preußen (1862–1890) wurde er im Volksmund »Eiserner Kanzler« genannt. Satiremagazine wie der Berliner »Kladderadatsch« oder der sonntäglich erscheinende Wiener »Floh« widmeten sich der bildhaften Überzeichnung der politischen Vorstellungen Bismarcks. 1869 veröffentlichte der »Floh« (Jg. 1, Nr. 5) eine Karikatur des preußischen Ministerpräsidenten auf dem Titelblatt, welche ihn als kahlköpfigen Mann mittleren Alters in energischer Schrittstellung zeigt (Abb. 62). Ausgangspunkt seines »Ausfallschritts« ist Berlin, sein genaues Ziel ist nicht angegeben – die Karikatur und ein dazu erscheinender Text betonen die dominierende Rolle Bismarcks in der europäischen Politik. Die Wiener Satireblätter beobachteten dessen Machtpolitik in diesen Jahren besonders aufmerksam, kritisch kommentiert wurde vor allem im Zuge der Auseinandersetzung zwischen Preußen und Österreich um die Aufteilung Schleswig-Holsteins. Nach mehreren Provokationen von Seiten Bismarcks



Abb. 62 Der Bismarck, Wien, 1869

und seinem zunehmend erfolgreichen Versuch, Österreich in die Isolation zu treiben, marschierte das preußische Heer im Juni 1866 im österreichisch verwalteten Holstein ein. Am 3. Juli 1866 siegte die Preußische Armee überlegen gegen die Österreicher, die Reaktionen der österreichischen Satire fiel ob dieser Demütigung entsprechend aus: »Glück« kann man das nicht nennen, was Bismarck im Jahre 1866 gehabt. Hätte er keinen willigen König, keinen gescheidten Generalstab und keine intelligente Armee gehabt und die Andern nicht das Gegentheil, so säße jetzt Herr von Bismarck vielleicht in einem preussischen »Döbling« oder »Abbs««. Der Verfasser des zur Karikatur gehörigen Beitrags kommentiert: »Der Bismarck [...] ist ein Mann, vor dem Sie sich zu fürchten haben.«

Dass in politischen und gesellschaftlichen Umbruchzeiten die Form der künstlerischen Mittel ausgeweitet und bis an ihre Grenzen getrieben werden konnte, belegt das Beispiel der sogenannten Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783). Am Wiener Hof und an der Akademie der bildenden Künste in Wien gescheitert, zog sich Messerschmidt nach Pressburg, der damaligen Haupt- und Krönungsstadt Ungarns, zurück. Hier widmete er sich vor allem der Fertigung seiner sogenannten Kopf-Stückche, die als »Charakterköpfe« in der Kunstgeschichte berühmt wurden. Die große künstlerische Qualität der Köpfe zeigt nicht zuletzt die außergewöhnliche Beobachtungsgabe Messerschmidts, der noch die kleinste Muskelregung plastisch umsetzte.



Abb. 63 Kopf eines mit Verstopfung Behafteten, Franz Xaver Messerschmidt, Pressburg, nach 1770

Zu ihnen zählt auch der »Kopf eines mit Verstopfung Behafteten« (Abb. 63). Der scheinbar ohne Hals direkt auf den Schultern aufsitzende, ca. 30 cm hohe, in Blei gegossene Kopf zeigt einen haarlosen Mann mittleren Alters. Glatte und strukturierte Flächen wechseln sich ab, die Physiognomik bildet sich aus Mulden und Kanten. Durch die Wegnahme alles Öffentlich-Repräsentativen reduzierte Messerschmidt die Köpfe auf die schonungslose Wiedergabe des nackten Individuums und steigerte die Darstellung der menschlichen Leidenschaften ins Irreale, zur Karikatur. Dabei dient vor allem der enge Brustabschnitt – ein Bezug auf die antike Büstenform, die Messerschmidt bei einem Romaufenthalt studieren konnte – der unmittelbaren Konzentration auf das Gesicht. In der beinahe ornamentalen Wiedergabe der

der scharfkantigen Nase ist das einer Greisin, deren Blick immer noch wach ist. Nach dem Tod ihres Manns hatte Albrecht Dürer (1471–1528) sie bei sich aufgenommen, so dass sie ihren Lebensabend wahrscheinlich – in finanzieller Hinsicht – sorgenfrei verbringen konnte.

Klaus Staeck (geb. 1938) hat das bekannte Bildnis aus diesem Kontext gelöst, als er Dürers Mutter zum Gegenstand eines seiner provokanten und sozialkritischen Plakate machte. Anlässlich des Dürerjahrs 1971 fragte

er mit seinem im gesamten Nürnberger Stadtgebiet aushängenden Plakat: »Würden Sie dieser Frau ein Zimmer vermieten?« (Abb. 79). Mit dieser Aktion stellte sich Staeck in eine Tradition politischer Plakate, die einerseits direkt das Gewissen und moralische Empfinden des Betrachters ansprechen und auf der anderen Seite mit dessen Sehgewohnheiten spielen, indem bekannte Motive der Kunstgeschichte ins Plakat aufgenommen werden. Dies tat beispielsweise Arthur Stadler (1892–1937) 1927 mit dem sozialdemokratischen und gegen den damals amtierenden österreichischen Bundeskanzler Ignaz Seipel (1876–1932) gerichteten Plakat »Altersversicherung!«, das das Gemälde des sterbenden Seneca von Rubens (1577–1640) adaptiert. Doch während der muskulöse Körper des alten Seneca von Stadler in einen verknitterten Anzug gesteckt und somit in einen mittellosen armen Mann verwandelt wurde, geht Staeck darüber hinaus: Bei ihm erfährt ganz unmittelbar das für uns heute wertvolle Bildnis der zu Lebzeiten als wohlhabend geltenden Mutter Dürers eine Umdeutung – und zwar durch den flüchtigen Betrachter, der sie nicht sofort erkennt und daher misstrauisch bleibt. Auf diese Weise aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gerissen, wird das Bildnis der Barbara Dürer missverständlich.

Dass es jedoch keiner Standessymbolik bedarf, um ein Porträt zu verstehen, wird an dem Bildnis der Sophia Tischbein (1762–1840) deutlich (Abb. 80). Hier wurde auf sämtliche ihren Rang verkörpernde Attribute verzichtet; stattdessen trägt die in größter Natürlichkeit

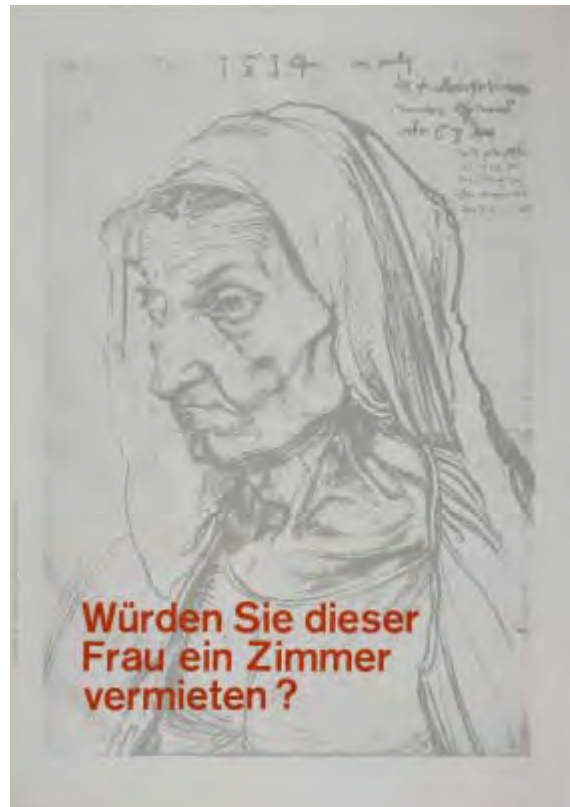


Abb. 79 »Würden Sie dieser Frau ein Zimmer vermieten?«, Klaus Staeck, Berlin, 1971



Abb. 80
Bildnis der Sophie Tischbein,
Johann Friedrich August Tischbein,
Arolsen (?), 1787

dargestellte Sophia ein schlichtes, für inoffizielle Anlässe bestimmtes Kleid, ihr Haar fällt offen auf die Schultern. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatten sich zunächst in der englischen Malerei neue Entwicklungen gezeigt, mit denen diese zum einen Anschluss an die kontinentale Hochkunst suchte, andererseits eine Abgrenzung von der akademischen Malerei bezweckte. Das führte zu einer Loslösung von der idealisierenden Ausrichtung der Kunst an der Antike sowie zum Verzicht auf die allegorische Bildsprache des Barock und hin zu einer aufgeklärten Wirklichkeitsverpflichtung vor allem im Porträt. Diese neue Bildspra-

che wurde bald auch von Künstlern auf dem Kontinent aufgenommen, so auch von dem Arolsener Hofmaler Johann Friedrich August Tischbein (1750–1812), der mit dem Porträt seiner Gattin ein betont privates Bild schuf. Ausgehend von den Diskursen des englischen Malers Joshua Reynolds (1723–1792) wurden Überlegungen zum Porträt durch den Schweizer Ästhetiker Johann Georg Sulzer (1720–1779), Schwiegervater des Porträtmalers Anton Graff (1736–1813), vermittelt, der vom Künstler forderte, »daß er Dinge sehen muß, die andere Menschen kaum dunkel fühlen.« Durch die Wahl des Brustporträts würde der