

Ein Gefäß der Nienburger Gruppe aus Warpe, Kr. Nienburg.



BLICKPUNKT APRIL. Bereits am 9. Juli 2007 erreichte uns aus München ein Telefonat und wenig später eine E-Mail mit folgendem Wortlaut:

„Wie heute telefonisch vereinbart, senden wir Ihnen Fotos des Gefäßes aus dem Nachlaß unserer Eltern mit der freundlichen Bitte um eine Beurteilung und Stellungnahme zum möglichen Verbleib des Gefäßes.“

Das Gefäß dürfte seit etwa 100 Jahren im Familienbesitz sein, ohne daß uns nähere Einzelheiten über die Herkunft bekannt sind.

Als möglicher Fundort steht auf einem Zettel handschriftlich: Warpe Kr. Grafschaft Hoya Bezirk Bremen ohne weitere Angaben.

Bei Interesse Ihrerseits können wir das Gefäß auch gern zu Ihnen in das Germanische Nationalmuseum bringen.“

Am 1. Dezember um 10 Uhr war es dann soweit. Die Enkel des Finders brachten das Gefäß ins Germanische Nationalmuseum.

Der Finder, Georg Lübbert, war Lehrer. Er lebte von 1899 bis 1909 in Windhorst und Bücken. Beide Orte sind nur wenige Kilometer von Warpe entfernt. Windhorst liegt etwas südwestlich, Bücken nordöstlich von Warpe. Später lebte Georg Lübbert als Lehrer in Himmelreich bei Hannover.

Direkt in der Gemarkung Warpe gibt es keinen konkreten Hinweis auf ein Urnengräberfeld. Im weiteren Umfeld der Gemeinde Warpe gibt es zwar einige wenige Urnengräberfelder, deren Zeitstellung aber ungeklärt ist. Nur eines ist der jüngeren römischen Kaiserzeit zuzurechnen und kommt damit als Herkunftsort unseres Gefäßes nicht in Frage. Denkbar wäre es jedoch, dass das Gefäß aus einer Nachbestattung in einem zerstörten Grabhügel stammt, wie es deren mehrere in der Gemarkung Warpe gibt.



Das neu erworbene Gefäß der Nienburger Gruppe aus Warpe, Kr. Nienburg, Niedersachsen. Inv.-Nr. Vb 8241.

Nachdem uns das Gefäß übergeben worden war, wurde es dem Regionalteam Lüneburg des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege gemeldet und von Frau Dr. Hildegard Nelson dort registriert. Für ihre Hilfe bei der Einordnung des

Gefäßes, nähere Angaben zum Fundort und Hinweise zu weiterführender Literatur, danke ich Frau Nelson sehr. Nach ihrer Einschätzung ist das Gefäß nach seiner Machart ganz klar einheimisch. Das lineargeometrische Winkelbandornament kann durch Kontakte zur Hallstattkultur angeregt sein, doch ist die Ausführung in der Technik der Ringabrollung für die Nienburger Gruppe charakteristisch. Die Ringabrollung ist im engeren Mittelwesergebiet als Verzierungsmittel durchaus üblich. Gleiches gilt für Gefäßform und die Oberflächenbeschaffenheit.

Einflüsse der Hallstattkultur sind in der Nienburger Gruppe sehr wohl fassbar. Dazu zählt die Vermittlung der Eisenverhüttungs- und -verarbeitungstechnologie sowie von Schmuckformen wie zum Beispiel der Mehrkopfnadeln. Die Vermittlung der Kulturkontakte wurde über die von Süd nach Nord verlaufenden Flusssysteme von Weser und Leine erleichtert. Impuls für den Austausch von Ideen und Waren könnte Bernstein gewesen sein, der über die Flüsse nach Süden verhandelt worden ist.

Intensiv hat sich Hans-Günther Tuitjer (siehe Literaturangaben) mit der Nienburger Kultur 1987 befasst. Sie ist nach der niedersächsischen Kreisstadt Nienburg benannt. Nienburg war im 19. Jahrhundert noch von umfangreichen Grabhügelgruppen umgeben. Die Untersuchung einer dieser Hügelgruppen im Jahre 1892 brachte reich verzierte, ältereisenzeitliche Keramik zum Vorschein. Diese gab Veranlassung, von einem Nienburger Stil bzw. Typus zu sprechen (ab 1913). Karl Takenberg gab 1934 folgende Formdefinition: „Der Nienburger Typ wird gebildet durch weitmündige, glatte Gefäße mit kurzem abgesetzten und schwach ausladenden Hals und mit gewölbter Schulter, die beinahe stets verziert ist und mit dem Rande des Halses in drei Viertel aller Fälle durch einen Bandhenkel verbunden ist.“

Die Nienburger Gruppe

Archäologische Kulturgruppen werden oft nach dem ersten Fundort einer zuvor unbekannteren Erscheinung benannt. Im Fall der Nienburger Gruppe waren Untersuchungen eines Grabhügelfeldes auf der damaligen Wölper Heide ausschlaggebend. In einem 1890 veröffentlichten Bericht sind verzierte Gefäße abgebildet, wie sie in den folgenden Jahrzehnten an verschiedenen weiteren Fundstellen Niedersachsens entdeckt wurden. „Nienburger Tasse“ ist der Begriff, mit dem sie Eingang in die Fachliteratur fanden.

Diese markante Keramikform der Nienburger Gruppe sieht, mit nur einem Henkel, in etwa aus wie eine Tasse. Die Gefäße wurden ohne Drehscheibe aus einzelnen Tonstreifen aufgebaut. Ihre Formen und Größen variieren stark. Kleine Formen sind oft kaum 10 cm hoch, große, wie unsere Neuerung, mitunter mehr als 30 cm.

Die Gefäße sind zwar sehr unterschiedlich gestaltet, doch zeigen sie auch einige gemeinsame Formkriterien. Das Unterteil ist in der Regel konisch, manchmal auch leicht gewölbt. Die weiteste Wölbung des Gefäßes, der Umbruch oder auch die Gefäßschulter – die Zone oberhalb des Umbruchs – sind häufig mit einer Kombination aus Dellen- und Strichmustern verziert. Der eingezogene Halsbereich ist durch eine Rille vom Oberteil abgesetzt. Ein flacher, kurzer Bandhenkel vom

Rand zum Übergang von Hals und Schulter weist am unteren Ansatz oftmals rippenartige Fortsätze auf. Drei Typen lassen sich umreißen. Neben einer seltenen Frühform (Typ I) gibt es je nach Gestaltung des Überganges vom Unter- zum Oberteil zwei große Gruppen. Typ II hat einen markanten Umbruch, der sich nach oben in eine gerade oder nur wenig gewölbte Schulter weiterentwickelt. Etwa die Hälfte dieser Gefäße sind verziert. Typ III ist rundlicher profiliert. Der Übergang vom Umbruch in die Schulter ist weicher gestaltet. Verzierungen weisen bei Typ III eine größere Vielfalt auf, doch gibt es auch hier unverzierte Gefäße. Neben einfachen Zickzacklinien treten zusätzlich Dellenrosetten auf. Strichgefüllte Dreiecke, stehend oder hängend angeordnet, sind mitunter kombiniert, so dass sich ein sanduhrförmiges Muster ergibt.

Die Datierung archäologischer Formen gelingt am besten über sogenannte geschlossene Funde mit mehreren, einst gleichzeitig niedergelegten und vergrabenen Gegenständen, wie zum Beispiel in einem Grab. Je mehr Metallgegenstände, die einem stärkeren modischen und technologischen Wandel unterworfen sind, in einer Urne beigegeben sind, desto besser ist eine zeitliche Einordnung möglich.

Grabfunde der vorrömischen Eisenzeit sind zum Bedauern der Archäologen meist beigabenlos.

Einen Datierungshinweis liefert aber die Verzierungstechnik der Ringabrollung auf Keramik, die in einem Teilgebiet der Nienburger Gruppe zu finden ist. Diese Gefäßverzierung wurde mit Schmuckstücken hergestellt, die sich klar identifizieren und datieren lassen. So kann die entsprechend verzierte Keramik auch ohne mitgefundene Trachtbestandteile datiert werden.

Zur Herstellung der Verzierung wurden mit den sogenannten Wendelringen verwandte tordierte Ringe benutzt. Dies sind Bronzehalsringe mit einer lichten Weite von etwa 20 cm. Der Ringkörper ist, wie es im Namen anklingt, nicht glatt, sondern tordiert – wie eine Schraube gewunden.

Zur Herstellung eines solchen Ringes kann man entweder zwei Drähte verdrehen oder einen Draht mit quadratischem oder quadratisch ausgezipfeltem Querschnitt (im Querschnitt wie ein vierstrahliger Stern) verdrehen.

Bei echten Wendelringen wendet sich die Drehrichtung in der Ringmitte oder öfter symmetrisch. Die gefundenen Abdrücke ließen einen solchen Drehrichtungswechsel in keinem Fall erkennen. Vor dem Brennen der Gefäße haben die Töpferinnen ihren Halsschmuck auf der noch weichen Oberfläche abgerollt. Anhand der Eindrücke kann die Benutzung verschiedener Ringformen nachgewiesen werden, da sie ein unverwechselbares Muster hinterlassen haben. Die Abrollungen weisen mehrheitlich eine Breite von 6–8 mm auf.

In unserem Fall wurde ein schmalerer Reif verwendet, der nur einen 1–3 mm starken Abdruck hinterließ. Der Ring scheint auch unterschiedlich in der Stärke und nicht absolut gleichmäßig tordiert gewesen zu sein.

Form und Verzierung des Gefäßes aus Warpe

Der Erhaltungszustand des Gefäßes ist sehr gut. Es war in zwei große Teile nahezu mittig zerbrochen und wohl gleich nach der Auffindung mit einer dunklen Kittmasse geklebt

worden. Drei zugehörige Scherben von Rand und Hals lagen bei. Sie wurden von Frau Susanne Koch, Restaurierung Vor- und Frühgeschichte, angefügt. Zur besseren Stabilität und zur Herstellung eines einheitlichen optischen Erscheinungsbildes wurde der fehlende Rand- und Halsbereich mit Gips ergänzt und retuschiert.

Das fleckig beigebraune bis schwarze Gefäß ist feintonig und gut geglättet. Sein Boden ist flach. Weitere Merkmale sind das leicht eingezogene Unterteil, die gewölbte Schulter und ein ausbiegender Hals.

Maße des Gefäßes: Höhe: 23 cm, Mündung: 19,5–20 cm Durchmesser, Umbruch: ca. 26 cm Durchmesser bei 14 cm vom Boden, Boden: 10–10,5 cm Durchmesser, Wandungsstärke: ca. 7 mm.

Die größte Weite des Gefäßes, die Bauchung des Umbruchs, ist verziert. Der obere Rand dieser Zierzone hat einen kleinen Absatz zur Schulter. Ein schmaler, 1,7 cm breiter, nicht erhaltener Henkel mit gerundet dreieckigem Querschnitt führte von diesem Absatz zum Rand. Der untere 4,5 cm breite Ansatz des Henkels ist mit einer angeschnittenen Kreisaugendelle mit ca. 4 cm Durchmesser betont.

Zwei umlaufende horizontale Abrollungen bilden jeweils die obere und untere Begrenzung eines ca. 8,5 cm breiten Zierfeldes, das den Umbruch umzieht. Zwischen diesen Begrenzungsbändern ist ein Zickzackmuster mit Streifen aus jeweils sieben Abrollungslinien.



Detail beim Henkelansatz.

Datierung des Gefäßes aus Warpe

Nach Hans-Günther Tuitjer entspricht unser Gefäß seinem Formtyp III, den er der späten Hallstattzeit (Stufe D) zuordnet. Die bei unserem Gefäß zur Verzierung verwendete Ringform (Tuitjers Form I) hat 2–3 mm Breite. Sie kommt nach Tuitjer, der 1987 jedoch nur drei Gefäße mit dieser Verzierung im Arbeitsgebiet ausfindig machen konnte, nicht in Verbindung mit Gefäßtyp III vor, sondern mit älteren Formen der späten Urnenfelderzeit (Stufe Ha B).

Tuitjers Überlegungen zur Chronologie werden mit dieser einen Abweichung nicht gemindert. Es zeigt sich aber, dass durchaus auf einer eher „fortschrittlichen“ Form auch noch ein „weniger fortschrittlicher“ Ring angewendet werden konnte. Das Gefäß aus Warpe ist ohne datierende Beifunde zeitlich nicht genauer als von der späten Urnenfelderzeit bis in die

späte Hallstattzeit (Stufen Ha B, C und D bzw. Periode V-VI nach Montelius), also etwa 900 bis 500 v. Chr., zu bestimmen. Allerdings lässt die etwas gestrecktere Form und der scharfe Absatz auf der Schulter vermuten, dass das Gefäß innerhalb dieses Zeitraums „eher früh“ entstanden ist.

Leider sind Gefäße mit einem ähnlich guten Erhaltungszustand bei heutigen Ausgrabungen kaum mehr zu erwarten, da die Urnen im allgemeinen nicht sehr tief im Boden vergraben wurden und daher auf bewirtschafteten Flächen dem Pflug zum Opfer fielen.

Zur Bedeutung dieser Neuerwerbung für die Sammlung

Für das Germanische Nationalmuseum ist das Geschenk des Gefäßes der Nienburger Gruppe aus Warpe ein ausgesprochener Glücksfall. Unser Sammelauftrag umfasst den gesamten deutschen Sprachraum. Die Darstellung in der Schausammlung wird diesem Auftrag im Wesentlichen durch Funde, die bereits vor 1914 in die Sammlung gelangten, gerecht. Nach 1914 wird Archäologie eine Aufgabe der Länder, die in Ausübung ihrer Kulturhoheit Ämter für Bodendenkmalpflege und entsprechende Landesmuseen einrichteten. Das Germanische Nationalmuseum hat als Stiftung seither in der Regel keinen Anteil mehr am archäologischen Zugewinn. Allenfalls einige bayerische Fundkomplexe konnte das Museum als Zuwachs verzeichnen. Seinen überregionalen Sammelauftrag konnte es jedoch nicht angemessen verfolgen. Einziger Ausweg wären Ankäufe aus dem Kunsthandel teuer und mit meist dubioser Herkunft.

Solche Ankäufe tätigen wir bewusst nicht, weil dadurch der Markt für Objekte aus Raubgrabungen zusätzlich angeschürt würde.

Ein Geschenk aber, das in Familienbesitz viele Jahre überdauerte und bereits vor 1914 ausgegraben wurde, können wir ohne Bedenken in unsere Sammlung aufnehmen. Dieses Gefäß aus der frühen Eisenzeit Niedersachsens trägt nicht nur dazu bei, eine Lücke in unserer Sammlung zu schließen. Es ist verglichen mit anderen Gefäßen gleicher Region und Zeitstellung auch besonders sorgfältig und ausgewogen hergestellt und verziert worden. Für dieses schöne Objekt, einen völlig unerwarteten Neuzugang, sind wir sehr dankbar.

► TOBIAS SPRINGER

Literaturangaben:

Karl Tackenberg,
Die Kultur der frühen Eisenzeit in Mittel- und Westhannover. Die Urnenfriedhöfe in Niedersachsen I, 3-4. Hildesheim/Leipzig (1934).

Hans-Günther Tuitjer,
Hallstättische Einflüsse in der Nienburger Gruppe, Veröffentlichungen der urgeschichtlichen Sammlung des Landesmuseums zu Hannover, 32, Hildesheim 1987.

Ders. Archäologische Funde aus der Sammlung des Museums Nienburg/Weser, Begleitpublikation zur Dauerausstellung im Fresenhof, Nienburg 1989, Vorrömische Eisenzeit, Die Nienburger Gruppe, S. 56-60.

Die Hohkönigsburg im Elsass

Die Pläne Bodo Ehardts zum Wiederaufbau

BLICKPUNKT MAI. Am 13. Mai 2008 jährt sich die Einweihung der Hohkönigsburg im Elsass, die im Auftrag Kaiser Wilhelms II. durch den Architekten Bodo Ehardt wieder aufgebaut worden war, zum hundertsten Mal. Aus diesem Anlass werden einige Pläne ausgestellt, die aus dem Nachlass des Ehardtschen Architekturbüros stammen und im letzten Jahr vom Germanischen Nationalmuseum erworben werden konnten. Das Konvolut umfasst rund 1370 Pläne – Originale, Reproduktionen, Grundrisszeichnungen, Ansichten und Details. Damit stellt es den größten zusammenhängenden Bestand an Plänen zum Wiederaufbau der Hohkönigsburg dar.

Zur Geschichte:

Die Hohkönigsburg im Elsass ist von großer historischer Bedeutung, weil sich in der Reihe ihrer Besitzer die Namen großer deutscher Herrscherfamilien finden. An erster Stelle sind die Staufer zu nennen, als deren Gründung die Burg 1147 als „castrum estufin“ erstmals erwähnt wurde. In den folgenden Jahrhunderten befand sich die Hohkönigsburg im Besitz verschiedener elsässischer Grafenfamilien. Mitte des 15. Jahrhunderts war die Familie von Hohenstein mit der Burg belehnt,

die 1453 erstmals das Präfix „Hoh“ trug – wohl in sprachlicher Abgrenzung zum Ort „Niederkönigsheim“. Als Schlupfwinkel von Raubrittern verwahrloste die Burg zunehmend und wurde nach einer Belagerung durch die Städte Straßburg und Basel 1462 niedergerissen.

Die zerstörte Burg wurde von der Schweizer Grafenfamilie von Thierstein, die 1479 von Kaiser Friedrich III. als Lehensträger eingesetzt wurde, umfassend wiederaufgebaut. Neben dem Ausbau der Kernburg, bei dem Teile der romanischen Burg integriert wurden, ist die östliche Vorburg mit verschiedenen Wirtschaftsgebäuden, wie einer Schmiede und Stallungen, erweitert worden. Außerdem erhielt die Hohkönigsburg neue Verteidigungsanlagen, wie den Zwinger und die Rundbastionen des großen Bollwerks im Westen.

Der letzte Thiersteiner, Graf Heinrich von Thierstein, verkaufte 1517 die Burg an Kaiser Maximilian I., der sie durch Statthalter verwalten ließ. Ab 1533 gehörte die Burg der Familie von Sickingen, die den Bergfried bis auf Traufhöhe der umgebenden Gebäude abtrug. Im Dreißigjährigen Krieg wurde die Hohkönigsburg von den Schweden belagert, eingenommen und zerstört. Nach einigen Besitzerwechseln ging die Ruine 1865

in den Besitz der Stadt Schlettstadt über. Als Ausflugsziel und Objekt künstlerischer Darstellungen wurde die Hohkönigsburg, wie so viele andere Burgen, in der Romantik wiederentdeckt. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts stieg das Interesse am Erhalt und einem eventuellen Wiederaufbau der Burg, für den die Gemeinde Schlettstadt die finanziellen Mittel allerdings nicht aufbringen konnte. Schließlich schenkte Schlettstadt die Burg im Jahr 1899 Kaiser Wilhelm II.

Die Wahl Ehardts

Kaiser Wilhelm II. beauftragte die beiden seinerzeit bekanntesten Burgenforscher mit der Erstellung von Gutachten zur Hohkönigsburg: den Münchner Juristen Otto Piper (1841–1921) und den Berliner Architekten Bodo Ehardt (1865–1945). Der junge, aufstrebende Architekt aus Berlin setzte sich gegen den älteren und erfahreneren Otto Piper durch, der den Kaiser mit seiner Vorstellung der Konservierung des bestehenden ruinösen Zustands der Hohkönigsburg nicht überzeugen konnte. Die Rekonstruktionspläne Ehardts dagegen trafen den Geschmack des Kaisers, der dieser Burg mit dem Wiederaufbau einen symbolhaften Charakter verleihen wollte, wie es in seinen Worten zur Einweihung deutlich zum Ausdruck kommt: „Möge die Hohkönigsburg hier im Westen des Reichs wie die Marienburg im Osten als ein Wahrzeichen deutscher Kultur und Macht bis in die fernsten Zeiten erhalten bleiben (...).“

Ehardts Arbeitsweise

Ehardt stellte einen hohen wissenschaftlichen Anspruch an seine Arbeit: Vor der Erstellung des Wiederaufbaukonzepts wurden archäologische Untersuchungen vorgenommen, der Bestand in Zeichnungen und fotografischen Aufnahmen dokumentiert und das Archivmaterial von dem Straßburger Historiker Wilhelm Wiegand ausgewertet. Die Ergebnisse wurden im „Burgwart“, der Zeitschrift der Deutschen Burgenvereinigung, publiziert. Diese Vorarbeiten und Dokumentationen entsprachen den Vorgehensweisen, welche führende Denkmalpfleger wie Georg Dehio seit einigen Jahren forderten. Anders hingegen sieht es bei den ergriffenen Baumaßnahmen aus: Während die Denkmalpfleger nach dem Prinzip „konservieren, nicht restaurieren“ (Restaurieren meint hier Rekonstruktion) die Sicherung von bestehenden Bauzuständen forderten und bauliche Erweiterungen nur im Stil der Zeit akzeptierten, baute Ehardt in historisierenden Formen.

Sein Ziel war die möglichst getreue Wiederherstellung der Thiersteiner Burganlage um 1500, ohne allerdings spätere Bauten, wie den Sternbau im Osten der Anlage, außer Acht zu lassen. Genau genommen stellt sein Wiederaufbaukonzept also den Zustand der Hohkönigsburg bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts dar, wenn von der Höhe des Bergfrieds abgesehen wird. Die Voraussetzungen für einen getreuen Wiederaufbau der Hohkönigsburg waren verhältnismäßig günstig. Zur Rekonstruktion des äußeren Erscheinungsbildes konnte Ehardt einen Stich aus dem Jahr 1633 heranziehen, der die Burg noch unzerstört, allerdings ohne sichtbaren, weil schon gekürzten Bergfried zeigt. Zudem waren die Mauern und Türme teilweise bis zu den Wehrgängen und die Gebäude bis zu den Dachansätzen erhalten.

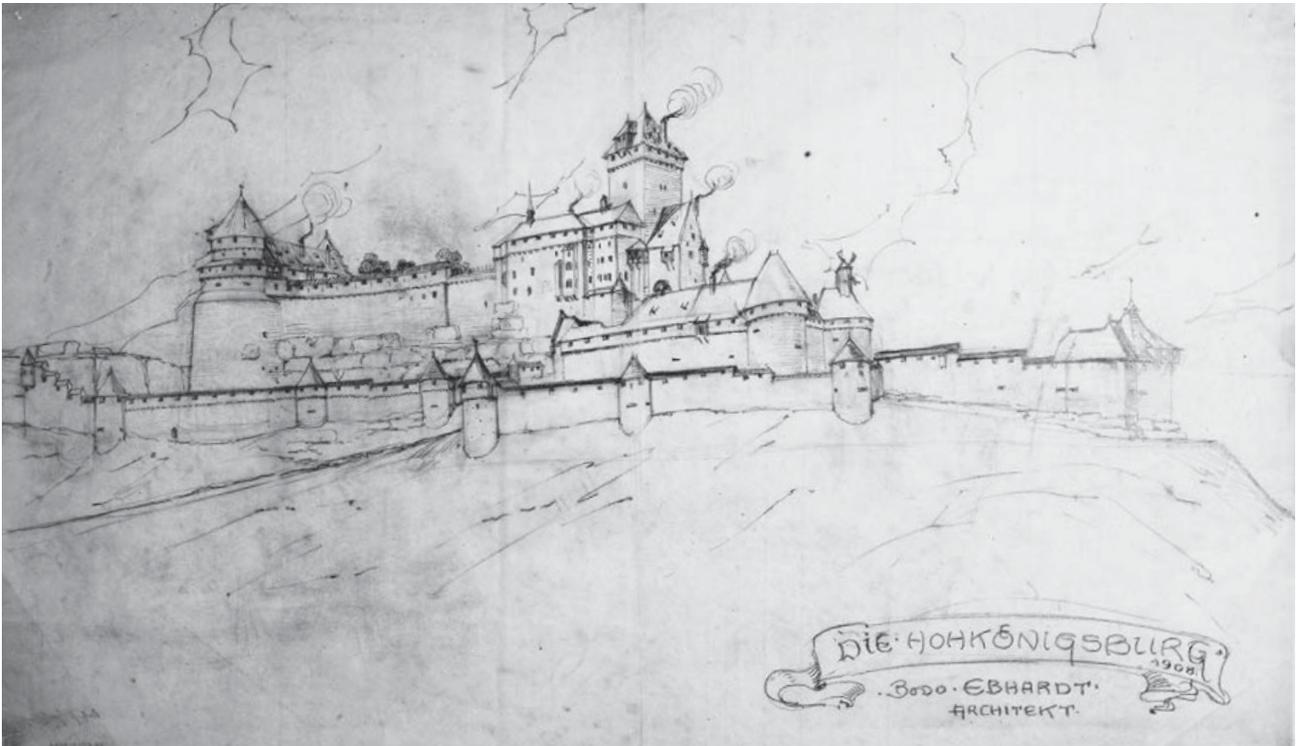


Hohkönigsburg im Elsass, Südwestansicht, Blick auf die Südseite des Hochschlosses und auf den Haupttorbau (Foto: Claudia Hagenguth).

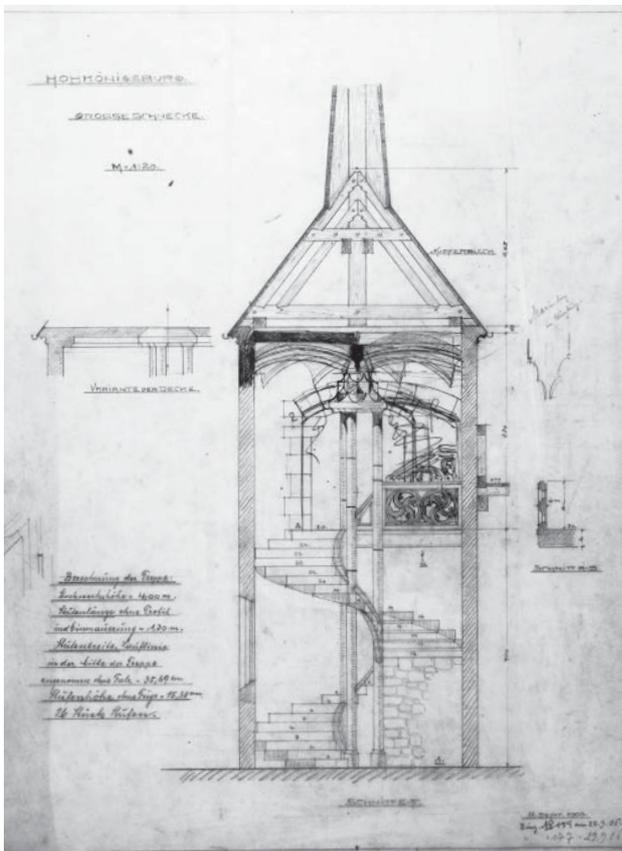
An Stellen, an denen der Erhaltungszustand nicht ausreichte und auch das Material in den Archiven nicht weiterhalf, wurde Ehardt entwerfend tätig, wobei er sich vergleichbare Bauteile anderer Burgen zum Vorbild nahm. Allerdings schuf er auch einige Bauten und Bauteile vollkommen neu, wie zum Beispiel die große Schnecke im Hof der Kernburg oder die Gebäude des östlichen Wirtschaftshofes, die nur noch aus Schriftquellen bekannt waren. Bei allen Baumaßnahmen kennzeichnete er die neuen Steine mit Steinmetzzeichen, die den Baujahren zugeordnet sind. Der Rückgriff auf andere Burgen wird bei der Ausstattung und Ausmalung besonders deutlich. Auf Plänen zu Raumgestaltungen im sogenannten Küchenbau (Nordflügel) sind Möbel mit Herkunftsangaben dargestellt. Die einzelnen Stücke lassen sich heute nicht in der Hohkönigsburg finden, allerdings zeigen diese Pläne, dass Ehardt sich bei der Ausstattung vor allem von Möbeln aus dem Schweizer Raum anregen ließ. Für die Idee zum Freskenzyklus der neun Helden auf der Hofgalerie des Kapellenbaus (Südflügel) könnten die Ausmalungen der Burg Runkelstein und des ehemaligen Justizsaals der Burg Valeria in Sitten Pate gestanden haben.

Zeitgenössische Kritik an Ehardts Wiederaufbau

Die Kritik der Gegner, allen voran der schon genannte Otto Piper, setzte bei der entwerfenden Tätigkeit Ehardts an. Einerseits wurde der Sinn des Wiederaufbaus der Ruine der Hohkönigsburg überhaupt in Frage gestellt, andererseits die Arbeits-



Hohkönigsburg, Gesamtansicht von Süden, 1908. Bleistift auf Transparent, H. 64,5 cm x B. 109,5 cm, SP40830/Mappe 19.



Hohkönigsburg, große Schnecke, letzte Überarbeitung 29. 9. 1906, Bleistift auf Transparent, H. 78 cm x B. 64 cm, SP40775/Mappe 18.

weise Ebhardts kritisiert. Piper versuchte in einer Streitschrift, die während des Denkmalpfegetags 1905 in Bamberg verteilt wurde, Ebhardt fehlerhafte Rekonstruktionen nachzuweisen. Im gleichen Jahr brachte Piper ein Buch mit dem Titel „Wie man nicht restaurieren soll. (Die neue Hoh-Königsburg)“ heraus und erklärte, dass das Ziel Ebhardts wohl sei, „den Besuchern möglichst zu zeigen, wie die Hohkönigsburg jedenfalls niemals ausgesehen haben könne“. Der Streit um die Wiederherstellung eskalierte vor allem an der Diskussion über die Form des Bergfrieds. Obwohl der erhalten gebliebene Stumpf des Bergfrieds eckig war, wurde Ebhardt für seinen „eckigen“ Bergfriedentwurf angegriffen. Seine Gegner versuchten sogar einen runden Bergfried mithilfe einer gefälschten Elfenbeinplatte mit der Darstellung der Burg nachzuweisen. Einen runden Bergfried konnte Ebhardt allerdings mit dem vorhandenen Stumpf und älteren Grundrissdarstellungen auf Landkarten leicht widerlegen.

Hansi-Karikaturen

Während deutsche Kritiker den Wiederaufbau als „zu französisch“ empfanden, bezeichneten Kritiker aus Frankreich die rekonstruierte Hohkönigsburg als „zu deutsch“. Dieser nationale, patriotische Tenor bestimmt auch die 16 Karikaturen zur Hohkönigsburg, die der frankophile Jean-Jacques Waltz (1873–1951), alias Hansi, im Jahr der Einweihung veröffentlichte und mit ironischen Texten des von ihm erfundenen Professor Knatschke versah. Der Bergfried verdanke demnach seine Form „dem unheilvollen Einfluß welscher Baukünstler (...). Von der germanischen Schädelbildung ausgehend, ist bekanntlich die urdeutsche Grundform alles Schönen viereckig, und

ein deutscher Baumeister konnte nur einen viereckigen Turm ersinnen.“ Hansi griff wesentliche Kritikpunkte der Gegner des Wiederaufbaus in seinen Illustrationen auf, etwa Pipers Einwand an der Täuschung der Besucher durch historisierende Ziegel auf neuen Dächern. Außerdem stellte er die vergangene Idylle der Ruine der nun touristisch erschlossenen, wiederaufgebauten Hohkönigsburg gegenüber.

Der Wiederaufbau der Hohkönigsburg erfolgte zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als von der Denkmalpflege neue Maßstäbe für den Umgang, den Schutz und die Erhaltung von Baudenkmalen aufgestellt wurden. Dadurch geriet die Arbeit Ebhardts in den Blickpunkt der Öffentlichkeit und führte zu spannungsreichen Debatten in der Fachwelt.

Das Plankonvolut des Germanischen Nationalmuseums beinhaltet Zeichnungen aus jeder Phase der Bauentwicklung – von dem frühesten datierten Plan aus dem Jahr 1899 bis hin zu den Entwürfen für Raumausstattungen, die größtenteils erst nach der Einweihung bis ins Jahr 1914 entstanden. Die Pläne zeigen die intensive Auseinandersetzung Ebhardts mit dem Baubestand der Ruine und den davon abgeleiteten Rekonstruktionen. Darüber hinaus lässt sich an ihnen die Entwicklung von neu errichteten Bauteilen, wie zum Beispiel der großen Schnecke oder auch dem Windmühlenturm, nachvollziehen. Viele der Pläne dokumentieren zudem nicht nur die Wiederaufbaumaßnahmen, sondern geben über den damaligen Kenntnisstand

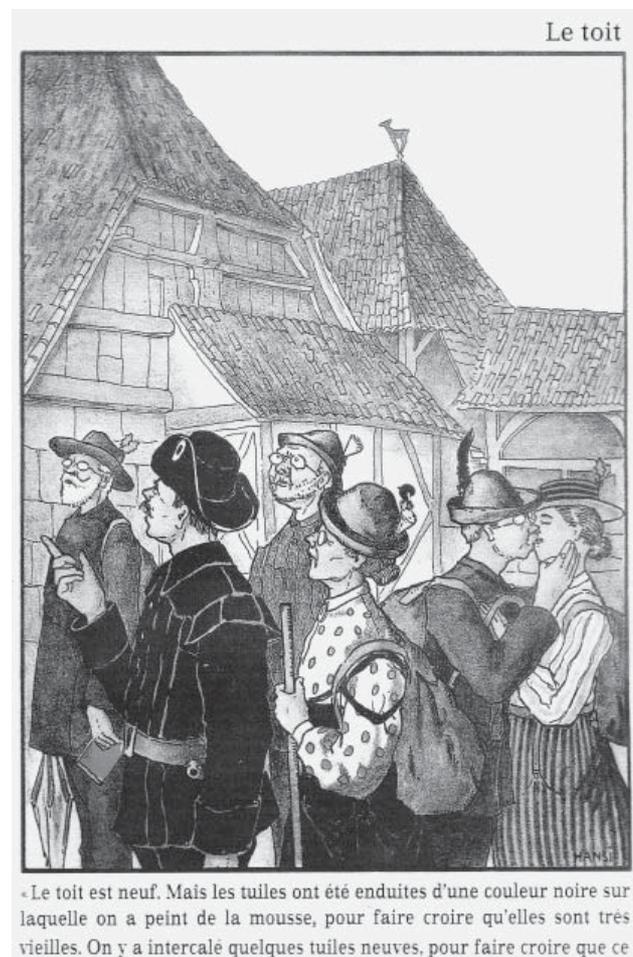
zur Hohkönigsburg Auskunft. Damit stellt das Plankonvolut des Germanischen Nationalmuseums insgesamt eine wichtige Grundlage zur Einschätzung der Arbeit Bodo Ebhardts dar.

► CLAUDIA HAGENGUTH

Literaturauswahl:

Billier, Thomas: Bemerkungen zu Bestand und Entwicklung der Hohkönigsburg im 12. und 13. Jahrhundert. In: *Burgen und Schlösser*, 20. Jahrgang, Heft 1979/I, S. 2–10. – Castellani Zahir, Elisabeth: Die Wiederherstellung von Schloss Vaduz 1904 bis 1914. *Burgendenkmalpflege zwischen Historismus und Moderne*, Bd. 2, Vaduz, 1993. – Ebhardt, Bodo: *Denkschrift über die Wiederherstellung der Hohkönigsburg bei Schlettstadt im Elsaß*, Berlin, 1900. – Fuchs, Monique: Die Hohkönigsburg. Beispiel einer Restaurierung um 1900. In: *Burgenromantik und Burgenrestaurierung um 1900: der Architekt und Burgenforscher Bodo Ebhardt in seiner Zeit*, Ausstellungskatalog, Hrsg. Deutsche Burgenvereinigung, Braubach, 1999, S. 48–65. – Piper, Otto: *Wie man nicht restaurieren soll*. (Die neue Hoh-Königsburg), Straßburg, 1905. – Stein, Günter: *Trifels und Hohkönigsburg*. Zitate und Gedanken zum Wiederaufbau zweier Burgruinen. In: Schäfer, Alfons (Hrsg.): *Oberrheinische Studien*, Bd. 3, Bretten, 1975, S. 373–404.

„Das Dach ischt neu. Aber die Ziegel sind schwarz gemacht worden, und dann ischt Moos drauf gemalt worden, so dass man meinen soll, es ischt alt; dazwischen hat man rote Ziegel gesteckt, so dass man meinen soll, es ischt eben erscht ausgeflickt worden.“ Tafel XI aus „Die Hohkönigsburg im Wasgenwald und ihre Einweihung“ mit Bildern von Hansi und Text von Prof. Dr. Knatschke, Mühlhausen (F), 1908.



Sperriger Zeitzeuge

Eine Tür der Werdauer Orgel- und Harmoniumfabrik Emil Müller

BLICKPUNKT JUNI. Im Sommer des vergangenen Jahres konnte die Sammlung historischer Bauteile um ein bemerkenswertes Objekt aus dem frühen 20. Jahrhundert bereichert werden. Als Geschenk der westsächsischen Stadt Werdau gelangte eine Tür ins Museum, die bis dahin zu einem Gebäude der Möbelfabrik an der dortigen Pestalozzistraße 40 bis 44 gehörte. Das hölzerne Bauelement besteht aus zwei unterschiedlich breiten Flügeln, da dem rechten eine Blende mit diamantstabgezierten Profilleisten angefügt ist. Dort saß ursprünglich die verlorene, wohl aus Messing bestehende Schlossblende samt Türklinke. Die Flächen beider Flügel sind durch Füllungen mit aufgelegten, in bogenförmigen Linien von außen nach innen abfallenden Stegen im oberen Teil sowie eine asymmetrisch geschnittene, glatte Blendfüllung in der unteren Hälfte gegliedert. Ein gehämmertes, dem Wasserschlag appliziertes Eisenblech besitzt ebenso wie die Pyramidenkopfnägel, mit denen diese metallene Verkleidung sowie die Scharniere am Rahmen befestigt sind, neben der zweckmäßigen auch schmückende



Zweiflügelige Tür mit Oberlichtfenster (in situ), Werdau, 1911. Nadelholz, verschiedene monochrome Anstriche, Türstock: H. 250 cm, Br. 170 cm, Oberlicht: H. 80 cm, Br. 161 cm, Inv.-Nr. A 3998.

Funktion. Zugehörig ist ein einst in einem separaten Gewände über der Tür positioniertes rundbogenförmiges Oberlicht, dessen Fläche durch hölzerne Stege geteilt ist. Das Mittelsegment dieser Supraporte füllen von Bleirippen gefasste Farbglasscheiben.

Die einschließlich des Rahmens erhaltene Tür kommt vom Eingang des ursprünglich als Kontor- und Lagergebäude mit Schauräumen errichteten Traktes einer stillgelegten Fabrik, in der zuletzt Möbel produziert worden waren. Lange Zeit beherbergte der 5200 Quadratmeter große, im Sommer 2007 mit Mitteln des EU-Strukturfonds abgerissene Industriekomplex allerdings die „Orgel- und Harmoniumfabrik Emil Müller“, eine der bedeutendsten deutschen Produktionsstätten für Harmoniums.

Musikinstrumentenbau in Werdau

Gründer dieses Unternehmens war der in Borna bei Leipzig geborene Orgelbauer Georg Emil Müller (1857–1928), ein Enkel des dortigen Orgelbaumeisters Urban Kreutzbach (1796–1868). 1878 hatte er die renommierte, in Werdau seit 1846 bestehende „Orgelbauanstalt“ von Gotthilf Bärmig, einem Schüler Kreutzbachs, übernommen, dessen Instrumente bis heute unter anderem zahlreiche Dorfkirchen sowohl in der Umgebung der Stadt – etwa in Lauterbach, Langenhessen, Neukirchen, Beiersdorf und Blankenhain – als auch in Orten im Erzgebirge und im Vogtland zieren, unter anderem in Carlsfeld und Voigtsdorf bei Freiberg, in Klingenthal, Mißlareuth und Schöneck. Auch die Orgel der 1866 erbauten Taborkirche von Heuersdorf bei Leipzig, die mit dem Ort 2008 nach dem erfolglosen Kampf der Einwohner um seine Erhaltung schließlich doch den Schaufelradbaggern der Mitteldeutschen Braunkohlengesellschaft weichen muss, stammt von diesem Instrumentenmacher.

Neben Orgeln hatte Bärmig im übrigen Melodions gefertigt, im frühen 19. Jahrhundert entwickelte Klaviaturinstrumente, auf denen Töne durch Reibung metallener Stäbe erzeugt werden. Als König Johann von Sachsen (1854–1873) 1859 anlässlich eines Besuches in Werdau im dortigen Rathausaal eine improvisierte Ausstellung einheimischer Industrieerzeugnisse besichtigte, wurde ihm auf einem Melodion des ortsansässigen Orgelbaumeisters das sogenannte Sachsenlied „Den König segne Gott“ zu Gehör gebracht.

Musikinstrumente waren hier bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts hergestellt worden. Nachweislich seit 1794 existierte in dem Ackerbürger- und Tuchmacherstädtchen die „Instrumenten- und Clavierwerkstätte“ eines Bürgers namens Beck. Als der Zwickauer Verlagsbuchhändler August Schumann (1773–1826), der Vater des berühmten Komponisten Robert Schumann (1810–1856), in dem von ihm edierten „Erzgebirgischen Boten“, einem historisch-politischen Wochenblatt, 1808 über die Entwicklung der Ortschaften im Tal der Pleiße berich-

tete, quittiert er der Stadt Werdau nämlich nicht nur einen Aufschwung in der Tuch- und Streichgarnproduktion, sondern bescheinigte ihr auch auf anderen Gebieten des Gewerbes Niveau. Denn, schrieb er, „auch die Kunst ist hier nicht ganz leer ausgegangen. Herr Temper, ein Nachfolger des bestbekannten Beck, verfertigt schon längst Fortepianos, die den Beifall der Kenner erhalten haben.“ Selbst in dem 1825 von Schumann und Albert Schiffner herausgegebenen „Lexikon von Sachsen“ wird unter den in Werdau ansässigen Handwerken neben Tuchmacherei, Zeugmacherei, Schuhmacherei und Töpferei der Musikinstrumentenbau angeführt.

Man möchte annehmen, dass Georg Emil Müller aufgrund dieser lokalen Tradition bei Einrichtung seines Betriebs gut ausgebildete Fachkräfte zur Verfügung standen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts arbeiteten neben ihm immerhin drei weitere Harmoniumhersteller in der westsächsischen Kleinstadt bzw. einer angrenzenden Dorfgemeinde: Von 1906 bis 1914 produzierte Hermann Albin in der Mittelstraße unter anderem „Mozart-Harmoniums“. Die 1909 gegründete „Werdauer Harmoniumfabrik und Sprech-Apparatebau“ von Max Horn, die 1929 nach Eisenberg in Thüringen und 1941 nach Leipzig verlagert werden sollte, saß in der Turnhallenstraße, und Alfred Ehrler betrieb seine Manufaktur von 1923 bis in die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts im nahe gelegenen Steinpleis. In seinen 1927 verfassten, im Firmenarchiv handschriftlich überkommenen Lebenserinnerungen berichtet Müller allerdings

Gegenteiliges: „Ich“, schreibt er, musste „alle Arbeiter im Harmoniumbau selbst anlernen, da in Werdau kein Facharbeiter die ich versuchte heranzuziehen blieb, sondern immer wieder nach der Großstadt zurückgingen.“

Fabrikgebäude und Unternehmensgeschichte

1890 begann Müller neben Orgeln auch Harmoniums zu bauen, Tasteninstrumente, auf denen Töne mittels über Durchschlagzungen geleiteter Luftströme erzeugt werden. Zunächst fertigte er Geräte, die mit herkömmlichem Druckwind-, ab 1892 auch solche, die mit dem vom amerikanischen Instrumentenbau übernommenen Saugwindsystem funktionierten. Schon 1888 hatte er die ein Jahrzehnt zuvor erworbene Werkstatt in der Friedrichstraße gegen eine geräumigere Produktionsstätte am Roten Berg südlich der Altstadt getauscht. Aufgrund guter Auftragslage und Ausweitung der Produktion kaufte er 1903 – er hatte bis dahin unter anderem fast 40 Orgeln, etwa nach Crimmitschau, Reichenbach und Grimma, aber auch für die Stadtkirche von Werdau geliefert – eine damals an der östlichen Peripherie der Kommune gelegene Fabrik und baute sie für seine Bedürfnisse aus. Um 1870 war sie für die Appreturanstalt Robert Rauscher errichtet worden und hatte nach deren Auflösung einige Jahre der Streichgarnspinnerei Schröder & Wild gedient. Ihre Zufahrtsstraße trug seinerzeit nach Pippig, dem Besitzer eines in den umliegenden Wiesen gelegenen bäuerlichen Anwesens, die Bezeichnung



Verwaltungs- und Fabrikgebäude der ehemaligen Werdauer Orgel- und Harmoniumfabrik, Zustand vor dem Abbruch, Frühjahr 2007.

Pippigsgrün und wurde nach Anlage einer neuen Begräbnisstätte für die wachsende Industriestadt über dem östlichen Talhang 1906 in Friedhofsstraße umgetauft; später erhielt sie die heutige Benennung nach dem Schweizer Pädagogen Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827).

1911 wurde einem an der Straße stehenden Fabrikgebäude des acht Jahre zuvor erworbenen Industriearials im Osten ein repräsentativer zweigeschossiger Trakt angefügt. Den Entwurf lieferte der ortsansässige Baumeister Oswin Horn. Das einstöckige Bauwerk mit einem nach hinten im stumpfen Winkel leicht abfallenden Schrägdach besaß eine markante, von arkadenartig gebildeten Putzblenden in vier Achsen strukturierte Fassade mit zinnenartigem Abschlussgesims und rustizierter Sockelzone. Während die im Erdgeschoss liegenden Räume durch breite, von Rundbögen überfangene Fenster geöffnet waren, empfing das obere Stockwerk sein Licht durch ebenso große, allerdings von Segmentbögen überwölbte Öffnungen. Den Zugang von der Straße ermöglichte das in die westliche Achse gesetzte Portal. Eine Lithographie der in Chemnitz ansässigen „Graphischen Kunstanstalt J. C. F. Pickenhahn & Sohn“ vermittelt einen instruktiven, wiewohl etwas geschönten Eindruck des Werks aus der Vogelperspektive samt dem östlich davon gelegenen Holzplatz und bildet auch den Neubau ab.

Heute ist dessen Eingangstür das einzige erhaltene Zeugnis der Gebäude jenes Betriebs, dem der letzte sächsische König Friedrich August III. (1904–1918) den Ehrentitel „Hof-Harmoniumfabrik“ verliehen hatte. 1927 verließ das 60 000., zehn Jahre später das 80 000. Instrument diese Produktionsstätte. Schon 1910 war das Werk der größte Harmoniumhersteller Europas gewesen. Es belieferte mehrere Versandhäuser und war in Wirtschaftskreisen vom Fach aufgrund moderater Preise wie guter Qualität der Instrumente in durchaus positivem Sinn der zeitgenössischen Wortbedeutung als „Billig-Müller“ geläufig. Sichtbarer Ausdruck der damaligen Position des Unternehmens ist nicht zuletzt das 1913 angelegte Familienbegräbnis auf dem Werdauer Friedhof, deren monumentaler Bildgrabstein die heilige Cäcilia, die Patronin der Instrumentenmacher, an der Orgel nebst einem Orgelbauer zeigt.

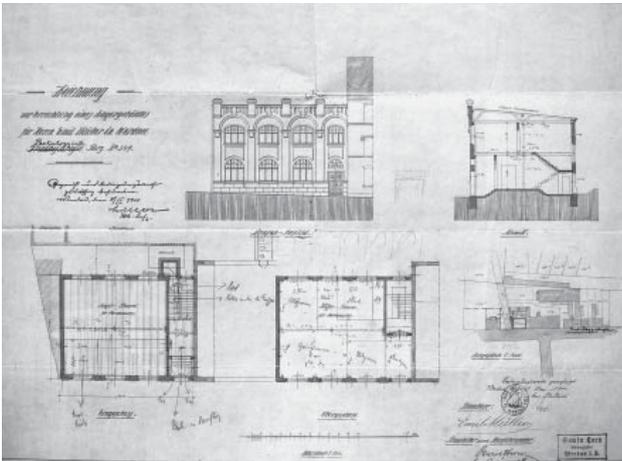
1910 übertrug der Firmengründer den Betrieb seinem Sohn Georg Kurt Müller und dem Schwiegersohn Arwed Brandner. Die Faszination des Harmoniums und die Hochschätzung der Klangwelt dieses „Hausinstruments des bürgerlichen Mittelstands“ und tönenden Utensils für Gemeindegäle und Diasporakirchen verblassten jedoch nach dem Ersten Weltkrieg zusehends. Aufgrund der wirtschaftlichen Situation bewarb sich das Unternehmen ab 1934, sechs Jahre nach dem Tod des tüchtigen Firmengründers, dessen mit einem bronzenen Porträtmedaillon geziertes Grabmal auf dem Werdauer Friedhof erhalten blieb, intensiv um Aufträge staatlicher Stellen. Ab etwa 1939 wurden verstärkt Möbel sowie Munitionskisten für die Wehrmacht gebaut.

Nach Abzug der Amerikaner aus Westsachsen im Juli 1945 stellten die nachrückenden sowjetischen Besatzungstruppen den Betrieb unter ihre Zwangsverwaltung. Der letzte Eigentümer, Kurt Müller, wurde von der sowjetischen Geheimpolizei verhaftet und im Dezember jenes Jahres durch das Militärtribunal der 35. Gardeschützen-Division der Roten Armee als „Kapitalist“ zum Tod verurteilt und erschossen. Nach der im Zuge des sogenannten „Volksentscheids für die Übergabe von Betrieben von Kriegs- und Naziverbrechern in das Eigentum des Volkes“ vorgenommenen Enteignung und Überführung in die „Volkseigenen Betriebe Sachsens“ 1946 wurde die Produktion fast gänzlich auf Möbel und Holzwaren ausgerichtet. Die Firma trug jetzt den Namen „Werdauer Möbel- und Harmoniumfabrik“. 1950 verließen die letzten, aus Restmaterial montierten Harmoniums das Fabrikator gen Amerika.

Später firmierte das Werk als „VEB [Volkseigener Betrieb] Qualitätsmöbelwerke Werdau im VEB Möbelkombinat Zeulenroda-Triebes“. Als Hersteller der „Werdauer Anbauwand“, eines geräumigen und pflegeleichten, aus Einzelementen variabel kombinierbaren Möbelsystems, besitzt die Firma einen markanten Platz in der Geschichte des Möbeldesigns und der Konsumgüterindustrie der DDR. In dem bis nach Kriegsende als Verwaltungsgebäude mit Empfangs- und Lagerraum genutzten Bauteil von 1911 waren in dieser Zeit Küche, Kantine und Kulturraum des Betriebs sowie Garagen untergebracht. Nach der Übernahme durch einen badischen Investor im Zuge der



Briefkopf der Werdauer Orgel- und Harmoniumfabrik Emil Müller, Anfang 20. Jahrhundert.

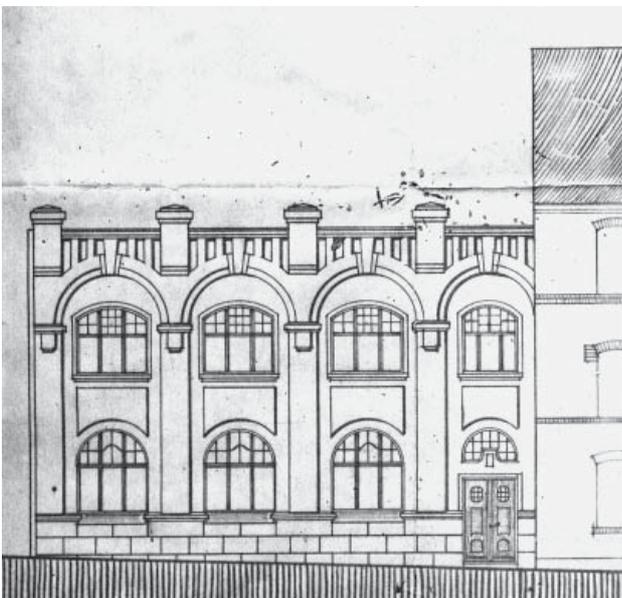


Bauzeichnung des Verwaltungs- und Lagergebäudes der Werddauer Harmoniumfabrik, Oswin Horn, Werdau, 1911. Gottfried Müller, Langenbernsdorf, Firmenarchiv Emil Müller.

deutschen Wiedervereinigung ging das ab 1990 als „Werdauer Möbel GmbH“ produzierende Unternehmen 1993 in Konkurs.

Form und Bedeutung der Tür

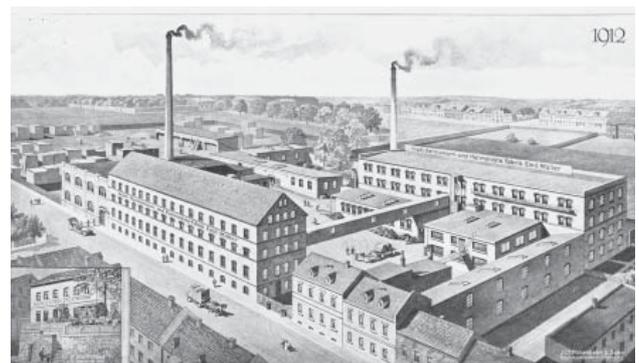
Die repräsentative Fassade des aus verputztem Mauerwerk aufgeführten Kontorgebäudes, dessen Material gewiss eine der zahlreichen ortsansässigen Ziegeleien lieferte, hatte das Selbstbewusstsein des ungewöhnlich erfolgreichen Unternehmers und die enorme Prosperität seines Betriebs zu spiegeln. Beispielhaft bezeugt dies auch die Tür aus der Straßenfront des Baus. Die harmonisch gekurvten Linien ihrer Binnstrukturen erinnern an einen geöffneten Blütenkelch, verleihen ihr ebenso klare wie organische Gestalt und gehören sichtlich der dekorativen Formsprache des um 1900 auf seinem Höhepunkt stehenden Jugendstils an. Die ausdrucks-



Fassadenaufriss des Verwaltungs- und Lagergebäudes der Werddauer Harmoniumfabrik, Oswin Horn, Werdau, 1911. Gottfried Müller, Langenbernsdorf, Firmenarchiv Emil Müller.

starke Linienführung trägt entscheidend zur illusionistischen Auflösung der Fläche und somit zu einem belebten Eindruck des Türblatts bei.

Der vom Werdauer Baumeister Oswin Horn angefertigte Aufriss der Fassade, der am 8. April 1911 vom zuständigen städtischen Bauamt genehmigt wurde, zeigt allerdings eine von der ausgeführten abweichende Gestalt der Tür. Beide Flügel des Gebäudeverschlusses besitzen hier noch je einen durch ein Stegitter geteilten Okulus und darunter zwei flache, unterschiedlich große Blendfüllungen. Offenbar war diese Form jedoch alsbald verworfen und durch eine moderner wirkende ersetzt worden. Vermutlich stammt die Idee der ausgeführten Gestalt von Emil Müller selbst. Schließlich entwarf man in der Fabrik auch die Holzgehäuse der Harmoniums, und qualifizierte Arbeitskräfte zur Ausführung solcher Tischlerarbeiten waren hier daher ohne Zweifel vorhanden. Auf jeden Fall orientierte sich der Schöpfer des beweglichen Bauelements an



Ansicht der Orgel- und Harmoniumfabrik Emil Müller, Lithographie von J. C. F. Pickenhahn & Sohn, Chemnitz, um 1912. Gottfried Müller, Langenbernsdorf, Firmenarchiv Emil Müller.

damals moderner, in der Kunstmöbel- und Bauschreinerei vorherrschender Ornamentik.

Das rhythmische Flächenornament mit organischer Linienführung spiegelt das zeittypische Streben nach Reduktion auf wirkungsvolle geometrische Dekoration. In gleichartiger Formsprache gestaltete Türblätter findet man nicht zuletzt an wenig älteren Gebäuden in den sächsischen Großstädten Dresden, Chemnitz und Leipzig, hier etwa in Häusern des Architekten Paul Möbius (1866–1907). In dieser Hinsicht ist das Objekt ein sprechendes Beispiel für die Rezeption der optischen Kultur des Jugendstils jenseits der führenden Metropolen und die Aneignung des entsprechenden Formgutes durch nicht zur künstlerischen Avantgarde zu rechnende Kräfte.

Werdau und das Germanische Nationalmuseum

Zuwendungen aus Werdau erhielt das Germanische Nationalmuseum bereits 1879 und 1880. Der dortige „kaiserliche Telegraphenamts-Vorstand“ Ferdinand König schenkte damals einen „Toilettenspiegelrahmen aus Eisen geschnitten, 17/18. Jh.“ sowie einen „in Eisen geschnittenen Fuß eines Lichtschirms oder dergleichen, 18. Jahrhundert“. Ebenso wie die Geschenke mehrerer Gönner aus der größeren Nachbarstadt Zwickau – Siegel, Münzen und Kupferstiche – waren dies jedoch – ausgenommen die 60 Zentner Steinkohle, die der



Grabstein des Orgelbaumeisters und Harmoniumfabrikanten Georg Emil Müller auf dem Werdauer Friedhof, 1928.

Zwickauer Bürger Hermann Pfau 1860 zum Heizen spendete – keine Zeugnisse heimischen Handwerks oder lokaler Geschichte. Gleiches trifft auf das 2005 aus Werdauer Privatbesitz ins Museum gelangte Kofferradio „Stern Elite“ aus den 1970er Jahren zu.

So willkommen diese Gaben zweifellos waren, repräsentiert doch keine davon eine der Tür aus der Orgel- und Harmoniumfabrik vergleichbar eigentümliche und charakteristische Facette der Werdauer Kulturgeschichte. Das Baelement ist Zeugnis für die Ausbreitung des Jugendstils in der Provinz, die Durchdringung selbst unspektakulärer Bauaufgaben mit modernem Formgut, schließlich aber auch Dokument eines wenig bekannten Aspekts sächsischer Industriegeschichte.

Für diese Schenkung gebührt nicht zuletzt Frau Andrea Reitz, der Kämmerin der Stadt Werdau, besonderer Dank, für zahlreiche Hinweise dem Urenkel des Firmengründers, Herrn Gottfried Müller, Langenbernsdorf.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Benutzte Literatur: Reinhard Fritzsche: Werdau und seine Industrie, Werdau 1936. – Jan Großbach: Das Harmonium, Frankfurt/Main 1991. – Das Harmonium in Deutschland, hrsg. von Christian Ahrens und Gregor Klinke, Frankfurt/Main 1996. – Gottfried Müller: Zum 150. Geburtstag des Orgelbaumeisters Georg Emil Müller. In: Werdauer Stadtanzeiger, H. 91/2007, S. 4-7.



Grabstein am Familienbegräbnis Müller auf dem Werdauer Friedhof, 1913.

*„Es rauscht in den Schachtelhalmen
verdächtig leuchtet das Meer,
da schwimmt mit Tränen im Auge
ein Ichtyosaurus daher. (...)*

*Der Iguanodon, der Lümmel,
wird frecher zu jeder Frist,
schon hat er am hellen Tage
die Ichtyosaura geküsst.“*

Aus dem Gedicht

„Der Ichtyosaurus“ von Victor von Scheffel (1826–1886)

Sagenhafte Tiere aus grauer Vorzeit

Ein Gemälde von Peter Angermann

Die Präsenz auswärtiger Tier-Kunstwerke im Germanischen Nationalmuseum im Rahmen der Ausstellung „Tier und Mensch“ (2. April bis 4. Mai) gibt Anlass, auf eine Arbeit von Peter Angermann hinzuweisen, die in der Sammlung zum 20. Jahrhundert ausgestellt ist. Angermann, der in Nürnberg und Thurndorf lebt und arbeitet, von 1996 bis 2002 als Professor für Malerei an der Städelschule in Frankfurt am Main wirkte, leitet seit 2002 eine Malereiklasse an der Nürnberger Kunstakademie, der ältesten im deutschsprachigen Raum. Das 1979 entstandene Gemälde „Aus grauer Vorzeit“ zählt zu den Werken, mit denen der Maler seit Ende der 1970er-Jahre zusammen mit den Aktivitäten der Künstlergruppe „Normal“ im Kunstbetrieb Aufsehen erregte. Es zeigt zwei Dinosaurier inmitten eines Urmeeres, an dessen Ufer riesige Schachtelhalme wachsen. Während am Horizont ein Vulkan explodiert und vom urzeitlichen Himmel sagenhaft dicke Regentropfen fallen, sind die beiden Vorzeit-Giganten damit beschäftigt, neues Gigantenleben zu kreieren, das Menschen seit jeher faszinierte. Im Schatz der Märchen mutierten die legendären Riesengeschöpfe zu feuerspeienden Drachen und später im Film wurden sie zu Hauptakteuren kinofüllender Urzeithistorien.

Die Gruppe „Normal“ hatte Angermann 1979 zusammen mit Jan Knap und Milan Kunc gegründet. Die drei waren ehemalige Studienkollegen der Düsseldorfer Kunstakademie. Angermann und der in Prag geborene Kunc hatten bei Joseph Beuys studiert; Jan Knap, wie Kunc in der ehemaligen Tschechoslowakei geboren, war Schüler von Gerhard Richter. Der Name der Gruppe war selbstverständlich Programm und trug auf paradoxe Weise dazu bei, dass die Maler – wo auch immer sie auftraten – sogleich wie Geisterfahrer den avantgardistischen Kunstbetrieb schockierten, bemerkte Georg Bussmann. Die Künstler gehörten zu jener Generation, deren Auftreten Ende der 1970er-Jahre unter dem Begriff „Neue deutsche Malerei“ eine heftige Diskussion in Gang setzte. Mit ihrem Interesse an figurlicher Malerei, anekdotischen Bildgegenständen und ihrer Forderung nach sinnlichem Ausdruck formulierte „Normal“ eine Gegenposition zur intellektuellen Konzept-Kunst, die in der damaligen Avantgarde dominierte; allerdings wurde

diese „Gedankenkunst“ von einem voreingenommenen Publikum nicht selten als unverständlich abgelehnt oder gar als unkünstlerischer Bluff angegriffen.

Die „Normal“-Maler gingen spielerisch-ironisch auf beides ein. Sie nahmen den offenen Kunstbegriff des konzeptuell arbeitenden künstlerischen „Übervaters“ Joseph Beuys beim Wort und gestatteten sich die Freiheit, „schöne“ Bilder zu malen, eben wieder ganz „normale“ Kunst zu produzieren, zu welcher auch der an seinen verinnerlichten Sehgewohnheiten hängende „Normalbetrachter“ gleich Zugang finden sollte. Milan Kunc, der als Spezialthema den „Peinlichen Realismus“ und eine Persiflage auf den „Sozialistischen Realismus“ schuf, setzte sein künstlerisches Programm später unter dem Motto „Internationale Folklore“ um, das sich auf eine allgemein verständliche Kunst für das Volk bezog, was auch „Normal“-Programm war, ablesbar an Angermanns Bildthemen. Zwanglos greift er Gegenstände auf, die jedermann gleich erkennt, mit denen jedermann etwas anfangen kann und die – wie zum Beispiel solche aus der sagenhaften Vorzeit – jedermann anziehen.

Angermann benutzt in seiner Malerei geläufige Motive der Kunst- und Kulturgeschichte (darunter viele Tiere, unter anderem Bären), setzt aus der Romantik bekannte Elfen, Nixen, Zwerge, verwunschene Burgfräuleins und Froschprinzen in Szene, arbeitet mit Sujets wie Märchen-, Tier- und Heimatbild, also mit Gegenständen, die in der Kunst gemeinhin als abgegriffen, als sentimentaler Kitsch gelten, die aber dennoch gerne gesehen werden, wie der Unterhaltungsfilm oder die Werbung beweisen. Ungeniert kombiniert er ein Spektrum an Darstellungsformen, etwa die Bildsprache des Comic mit packenden Perspektiven und Verkürzungen des Barock. Ein solches Stil-Mix-up bringt er in dem Gemälde „Aus grauer Vorzeit“ passend zum Bildtitel mit der altmeisterlichen Technik der Grisaillemalerei zusammen und evoziert damit ein Gedankenspiel über das, was am Kunstwerk traditionell als künstlerisch wertvoll empfunden wird.

Die Mitglieder von „Normal“ stellten vielschichtig und mit der Geste burlesker Magier die Frage nach der Sinnlichkeit, dem Beeindruckenden, Überwältigenden sowie der verlorenen, und

manchmal verlogenen Unschuld der Kunst. Sie vertraten eine auf typische Weise postmoderne Position. Über seine „wahren Absichten“ ließ Angermann sein Publikum „im Unklaren: Das müssen Sie schon selbst wissen, ob Ihnen ein Liebespärrchen“ – etwa in Gestalt von verzauberten Königskindern, Bären oder Dinosauriern – „bei Sonnenuntergang (noch dazu gemalt von Angermann) ein Gräuel ist oder eine Freude, ob Ihnen nicht überhaupt Gräuel Freude machen und umgekehrt, oder nicht. Oder nicht?“

Angermanns subtiler Blick auf romantische, sentimentale, märchenhafte Motive machen ihn auch außerhalb der Malerei zu einem gefragten Künstler. 1999 stattete er für die Oper Nürnberg das Humperdinck-Singspiel „Hänsel und Gretel“ aus. Bekanntlich verirrt sich Hänsel und Gretel im grünen Wald, wo ihnen in einem zuckersüßen Lebkuchenhaus Abgründiges begegnete.

► URSULA PETERS



Peter Angermann (geb. 1945 in Rehau/Bayern, lebt in Bayern). Aus grauer Vorzeit, 1979. Kasein auf Leinwand, H. 170 cm, B. 200 cm. Inv.-Nr. Gm 2164. Leihgabe aus Privatbesitz im Germanischen Nationalmuseum.

Literatur

Georg Bussmann: Gruppe Normal. Das Museum als Oase oder Normal-Revival. In: Von hier aus – Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, hrsg. von Kaspar König, Köln: Dumont 1984, S. 218 ff. – Vom Essen und Trinken. Darstellungen in der Kunst der Gegenwart, hrsg. von Ursula Peters und Georg F. Schwarzbauer. Ausst.-Kat. Kunst- und Museumsverein Wuppertal im Von-der-Heydt-Museum 1987, S. 101 f. und S. 267.

Figura serpentinata

Rudolf Bellings „Gruppe Natur“

Das Werk des Bildhauers Rudolf Belling blieb in Deutschland lange unbeachtet, obwohl er zu den großen Repräsentanten der deutschen expressionistischen Bildhauer-Avantgarde zählt. Nach dem Amtsantritt Hitlers 1933 galten seine Werke als „entartet“; um den Repressalien der NS-Kulturpolitik zu entgehen, hatte er Deutschland 1935 verlassen. Er nahm zunächst einen Lehrauftrag in New York an und ließ sich 1936 in Istanbul nieder, wo er sein künstlerisches Werk fortsetzte und an der dortigen Kunstakademie unterrichtete. Die Türkei sollte für 20 Jahre seine Heimat werden. Erst 1966 kehrte der damals in Deutschland weitgehend vergessene Künstler in sein Geburtsland zurück.

Belling hatte von 1905 bis 1907 eine Ausbildung zum Kunstgewerbler absolviert und in der Folgezeit Bühnenbilder und Theaterdekorationen gestaltet; die Tätigkeit in diesem Bereich sollte ihm noch oft Anregungen für seine Werke liefern. Zwischen 1911 und 1921 studierte er an der Kunstakademie Berlin-Charlottenburg Bildhauerei und war 1918 Mitbegründer der progressiven Künstlervereinigung „Novembergruppe“, die Künstler wie Lyonel Feininger, Ludwig Mies van der Rohe u. v. a. versammelte. Während der zwanziger Jahre beteiligte sich Belling an vielen nationalen und internationalen Ausstellungen, so etwa an der jährlichen „Großen Berliner Kunstausstellung“ der Novembergruppe. Sein künstlerisches Schaffen war in der Weimarer Republik und weit über diese hinaus bekannt.

Das Museum, das einen Bronzeguss von Bellings Skulptur „Dreiklang“ aus dem Jahr 1919 (Inv.-Nr. Pl 3037) besitzt, erhielt als Leihgabe der Sammlung Hoh einen Gipsabguss seiner 1918 entstandenen Skulptur „Gruppe Natur“. Ein weiterer Abguss befindet sich in der Nationalgalerie Berlin; das Original-Gipsmodell ging wahrscheinlich 1944 während eines Bombenangriffs auf Berlin verloren, bei dem das Atelier Bellings zerstört wurde. Die „Gruppe Natur“ war ein Vorentwurf der Skulptur „Große Gruppe Natur“, die Belling für die von Walter Würzbach gebaute Villa des Berliner Verlegers Wolfgang Gurlitt entworfen hat. Sie war hier in einer Nische der Hofdurchfahrt aufgestellt. Villa und Skulptur wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Die „Gruppe Natur“ wurde von Belling nach einem Entwurf des Künstlers César Klein in Goldbronze sowie schwarzer, roter und grüner Farbe gefasst; Klein war in der Villa Gurlitt mit der farblichen Gestaltung der Wände befasst. Anders als die Goldbronze ist die Farbe größtenteils abgeblättert und nur noch an vereinzelten Partien, zum Beispiel den mandelförmigen Augen der mittleren Figur sowie ihrem Lententuch, zu erkennen. Das Werk ist im Gegensatz zum „Dreiklang“ noch weitestgehend naturalistisch gestaltet, Ansätze von Abstraktion sind aber schon deutlich sichtbar.

Die Figurengruppe erhebt sich aus einem über Eck gestellten, zweifach getreppten Sockel. Die mittlere Figur, die Sym-

bolgestalt der Natur, wird von zwei am Boden sitzenden Figuren flankiert, einer männlichen und einer weiblichen, die als Adam und Eva zu deuten sind. Die Körperhaltung der „Natur“ mit dem angewinkelten rechten Bein und den anmutig erhobenen Armen ist von fernöstlichem Tanz inspiriert und erinnert an Bellings Plastik „Tänzerin“ aus dem Jahr 1916. In ihrer Rechten hält die „Natur“ eine Rose, ein Sinnbild für das Paradies, deren Blüte sie mit ihrer linken, über den Kopf geführten



Rudolf Belling (Berlin 1886 – 1972 Krailling b. München). Gruppe Natur, 1918. Gips, gefasst in Goldbronze, Schwarz, Rot und Grün, 75,5 x 31,5 x 20 cm. Inv.-Nr. Pl.O. 3316. Leihgabe aus Privatbesitz seit 2000.

Hand berührt. Die Gestalt der Eva stützt mit ihren erhobenen Armen eine wie zu einer kleinen Menschenkette aufgereihte Gruppe von Säuglingen, die am Schoß der Natur vorbei schwerelos emporzuschweben scheint.

Raumhaltige Figur und fruchtbare Natur

Belling hatte sich während seiner Studienzeit intensiv mit den Schriften des Bildhauers Adolf von Hildebrand auseinandergesetzt, besonders mit dem Buch „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“. Er befasste sich vor allem mit dessen Postulat der Einansichtigkeit plastischer Werke, der er allerdings energisch widersprach. Vielmehr wollte Belling in seinem Werk einen Schlüssel für die Mehransichtigkeit der plastischen Form entwickeln, was selbst an der als Nischen-skulptur entworfenen „Gruppe Natur“ ablesbar ist, deren Rückseite entsprechend ihrer Aufstellung nur in groben Zügen modelliert ist. So hat er Elemente eingebaut, die für eine vielseitig wahrnehmbare Rundplastik typisch sind, wie etwa den über Eck gestellten Sockel, der Mehransichtigkeit assoziiert. Belling, deutlich vom Kubismus inspiriert, reduziert die Körpervolumen zu geometrisierenden Einheiten, die den sie umgebenden „Luftraum“ als Volumen einbeziehen. Durch diese Verspannung positiver und negativer Volumen gestaltet er konkret den „Raum“; diesen bildhauerischen Ansatz hat er in seinem berühmten „Dreiklang“ vollendet ausformuliert.

Das zentrale kompositorische Merkmal der Skulptur ist aber das Schrauben- bzw. Spiralmotiv. Die spiralförmige Bewegung, die im Standmotiv der „Natur“ ansetzt, fließt durch den gebogenen Körper der „Eva“, entlang der Prozession der Kinder, mündet in den Ellenbogen der „Natur“ und leitet über deren Arme in die Körper des zu ihren Füßen sitzenden Menschenpaares zurück. So entsteht eine die ganze Skulptur erfassende Bewegung, welche die einzelnen Elemente untereinander verspannt, gleichsam eine moderne Figura serpentina.

In ihrer Gesamtheit erinnert die Skulptur mit ihren stilisierten naturalistischen Formen noch an den Jugendstil; die „fruchtbare Natur“ ist ein bekanntes Motiv dieser Epoche. Aber auch liberale Vorstellungen der Reformbewegungen um 1900 können in der Personifikation erkannt werden.

► CHRISTOPHER FRANZ

Inhalt II. Quartal 2008

Ein Gefäß der Nienburger Gruppe aus Warpe, Kr. Nienburg von Tobias Springer	Seite 1
Die Hohkönigsburg im Elsass von Claudia Hagenguth	Seite 4
Sperriger Zeitzeuge von Frank Matthias Kammel	Seite 8
Sagenhafte Tiere aus grauer Vorzeit von Ursula Peters	Seite 13
Figura Serpentina von Christopher Franz	Seite 13
Aktuelle Ausstellungen	Seite 16

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

6. 3. bis 8. 6. 2008	100 Meisterzeichnungen Aus der Grafischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg
2. 4. bis 4. 5. 2008	Tier und Mensch
8. 5. bis 9. 11. 2008	Der Liebe Spiel Neupräsentation des „Spiele- teppichs“ in der Schausammlung Mittelalter

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

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. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 4 500 Stück