



Sitzgruppe von Josef Trier, Darmstadt, um 1895. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Foto: Monika Runge).

Liebe Leser unserer Vierteljahresschrift,

die in den Blickpunkt-Beiträgen besprochenen Objekte können wegen Umbauarbeiten im ersten Quartal 2011 leider nicht, wie sonst üblich, in einer Vitrine gezeigt werden.

Wir bitten um Verständnis.

Aus Darmstadt in die Welt – eine Sitzgruppe der Hofmöbelfabrik Josef Trier

BLICKPUNKT JANUAR. Eine kleine im GNM verwahrte Sitzgruppe besteht aus einer Bank, einem Stuhl mit und einem ohne Armlehnen sowie einem Tischchen (Abb. 1). Sie bilden eine zusammen gehörende Gruppe, wenngleich sich die einzelnen Möbel durch eine ganz individuelle Gestaltung von den anderen unterscheiden. Das in seinem Aussehen auffälligste Möbelstück des Ensembles ist die asymmetrisch gearbeitete Bank (81 x 114 x 59 cm, HG 12897), deren Rückenlehne aus zwei sehr unterschiedlichen Teilen besteht. Der rechte, etwa zwei Drittel der gesamten Breite für sich beanspruchende Teil ist wie ein Pfauenrad aus antikisierenden Rankeneinlagen aufgefächert. Zur rechten Armlehne ist sie ebenso mit einer bogenförmigen Strebe verbunden wie nach links. Hier läuft sie direkt in den Rahmen eines zweiten Lehnenteils, wird auf der anderen Seite der Lehne gespiegelt und durch eine S-förmige Strebe auf den Rahmen der Sitzfläche geführt. Diese zweite – gepolsterte – Rückenlehne legt sich mit ihren Verstrebungen bogenförmig um die am linken Abschluss halbrund geführte Sitzfläche. Die rechte Kante

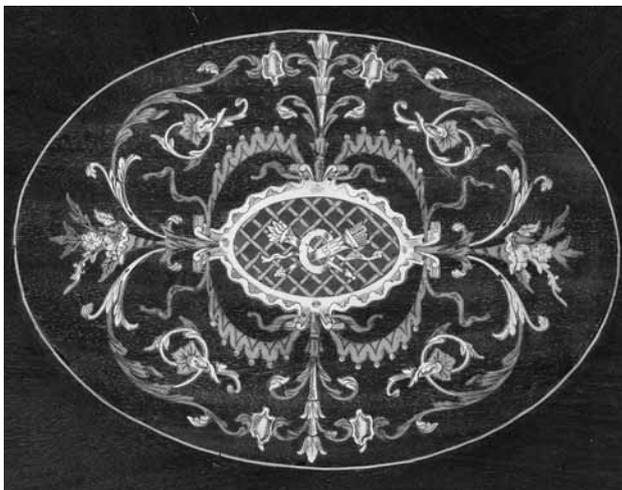


Abb. 2: Detail der Tischplatte (Foto: Monika Runge).

der Sitzfläche verläuft gerade, wohingegen ihre Lehne in der Aufwärtsbewegung einen leichten Bogen vollzieht. Sie besteht aus einem Rahmen, in dem schmale, parallel angeordnete Stäbe stehen. Dieser komplizierten Lehnengestaltung steht ein schlichtes Untergestell gegenüber. So ruht die Bank auf vier Beinen, von denen die beiden vorderen diagonal gestellt und mit einem leichten Knie geschwungen in kleinen Tellerfüßen endigen. Die beiden hinteren werden auf annähernd quadratischer Standfläche in nur leichtem Bogen nach hinten geführt. Die leicht geschwungenen Knie der Beine sowie Teile der Rückenlehne sind mit reicher Ornamentik versehen, die teilweise gemalt, teilweise in farbigen Hölzern eingelegt wurde.

Der Armlehnstuhl (83 x 53 x 58,5 cm, HG 12900) nimmt einige Motive der Bank auf, so die diagonal gestellten, hier allerdings in Kugeln endenden Vorderbeine sowie die einfacheren Hinterbeine, die im S-Schwung auf die Sitzfläche geführten Armlehnen und die in schmalen Streben aufgefächerte Rückenlehne. Letzere erhält ihren oberen Abschluss jedoch nicht in Form eines Bogens, sondern durch eine horizontale Strebe, deren untere Kante durch kleine Rundbögen aufgebrochen wird. Parallel dazu verläuft darüber das obere Rahmenbrett der Rückenlehne, dekoriert mit Ranken und zwei gegenständig angeordneten Vögeln.

Auch der lehnenlose Stuhl (85 x 45 x 52,2 cm, HG 12899) besitzt ein vergleichbares Gestell, nur ist die Zarge der Sitzfläche bei diesem wie bei der Bank gerade, während die des Armlehnstuhls leicht gewellt ist. Die Rückenlehne entwickelt sich aus zwei in steilem Bogen ansteigenden Streben, die am Kopf der Lehne durch ein geschweift gesägtes und gepolstertes Brett verbunden sind. Dieses wird von einem balusterartig gesägten Brett mit reicher Ornamentik getragen.

Vervollständigt wird die Sitzgruppe durch ein kleines Tischchen (72 x 70 x 52 cm, HG 12898). Es besitzt eine verschliffen rautenförmige Platte mit geschwungenen Kan-

ten und in kleine, durch Vierpässe aus Blattwerk betonte Kreise aufgelöste Ecken. In ihrem Zentrum nimmt sie ein großes Oval aus reichem antikisierenden Rankenwerk mit mittlerem Medaillonfeld auf (Abb. 2). Eine geschwungen gesägte Zarge bildet den Übergang zu den vier Beinen, die jeweils unter den Kreisen der Platte angeordnet dieselbe tragen. In der unteren Hälfte der S-förmig geschwungenen Beine sind sie durch eine aus hängenden Bögen gebildete Kreuzverstrebung mit zentraler, vierpassförmiger Platte verbunden.

Sheraton und Hepplewhite – „Import aus London“

Der Kontrast zwischen dunklem Holz und hellen Dekorbändern fällt dem Betrachter neben den stark aufgegliederten Formen bei der Sitzgruppe am stärksten ins Auge. Sämtliche Konturen der Möbel sowie der größte Teil der Ornamente sind mit hellen Hölzern eingelegt und die Rankenmotive auf den Knien der Beine wurden aufgemalt. Sie sind entfernt römisch-antiker Ornamentik entlehnt, wie sie in Vorlagewerken für Kunsthandwerker publiziert wurden (so Franz Sales Meyer: Ornamentale Formenlehre: eine systematische Zusammenstellung des Wichtigsten aus dem Gebiete der Ornamentik; zum Gebrauch für Schulen, Musterzeichner, Architekten und Gewerbetreibende. 1. Aufl. Leipzig 1886). In den Jahren 1895 bis 1899, dem anzunehmenden Entstehungszeitraum der vorgestellten Sitzgruppe, werden die hier gezeigten Möbel mit dem Begriff „Sheraton“-Stil in einer Serie von Werbeanzeigen angepriesen. Sie wurden in der von Alexander Koch herausgegebenen „Zeitschrift für Innen-Dekoration“ inseriert. So findet man z.B. in der Dezemberausgabe von 1895 die Bank mit der Katalog-Nummer 271, den Stuhl ohne Armlehne mit Kat. Nr. 279, sowie den Tisch mit der Nummer 283b (Abb. 3). Die Anzeigen geschaltet hat Louis Trier (1849-1918), dessen Vater Joseph Trier (1816-1865) bereits seit 1855 in Darmstadt das Möbelgeschäft führte. Zunächst hatte er sich als Lieferant von Hoteleinrichtungen etabliert und zusätzlich wohl auf den Import von chinesischen und japanischen Textilien spezialisiert. Seit 1876 produzierte er Möbel und spätestens seit 1892 warb er zusätzlich mit dem Import von „echt englischen Möbeln“ und einer Zweitadresse in London. Neben den Arbeiten aus seiner eigenen Werkstatt in Darmstadt verkaufte er Erzeugnisse der Gebrüder Weber in Stuttgart, mit denen er bereits 1882 einen Partnerschaftsvertrag

geschlossen hatte, und von W. Kümmel in Berlin (1901 in einer Anzeige genannt).

Im Vergleich zu dem heute bestehenden Bild deutscher Möbelkunst der späten Gründerzeit, die häufig in schweren Formen den Stil der Gotik und der Renaissance und in überreichem Dekor das französische und deutsche Rokoko wieder aufleben ließ, muten die hier gezeigten Möbel leicht und filigran an – der Schritt zum Jugendstil und den Entwürfen von Emile Gallé oder Joseph Maria Olbrich (Abb. 4) scheint nur noch gering. Und doch waren die Möbel für ein Publikum gedacht, das weniger dem neuen als den älteren, immer wieder neu variierten und arrangierten Stilen den Vorzug gab. Die genannten „echt englischen Möbel“ mit „Sheraton-Einlagen“ verraten die Quelle der Entwürfe aus dem englischen Rokoko ebenso wie eine weitere Anzeige aus dem Jahr 1895: Hier wirbt Trier für seine „Spezialität

JOSEPH TRIER, DARMSTADT
 25. Wilhelminenstrasse 25.
 Eigenes Haus in London: S. Trier & Co. 24 Brewer Street. – Oxford Street. Alle Correspondenzen bitten nach Darmstadt zu richten.
 Telegramm-Adresse für Darmstadt und London: „Treviri“.

Ausführung: Dunkel Mahagoni poliert mit Einlagen.

Nr. 271. Nr. 271. Nr. 283.

Ausführung: Dunkel Mahagoni poliert mit Einlagen.

Nr. 279. Nr. 280. Nr. 281.

Ausführung: Dunkel Mahagoni poliert mit Einlagen oder Schnitzerei. Mit Schnitzerei.

Nr. 285. Nr. 283 a. Platte 61 > 69 cm. Nr. 283 b. Platte 69 > 81 cm. Nr. 286. Nr. 286. Nr. 281.

Director Import und Fabrikation
**ausländischer Möbel und
 Fantasie-Gegenstände.**

Spezialität und grösste Auswahl
 in **englischen, französischen u.
 amerikanischen Möbeln.**

Man verlange gef. meine illustrierten Kataloge Nr. I. u. II.

Abb. 3: Werbeanzeige von Josef Trier (aus: Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innen-Dekoration, Dezember 1895).



Abb. 4:
Stuhl von Joseph
Maria Olbrich aus
der Villa Fried-
mann, 1899. Wien,
Hofmobiliendepot
(aus: Joseph Maria
Olbrich 2010).

in englischen Sitz- und Kasten-Möbeln in Chippendale-, Sheraton- und Queen-Anne-Style“, was auch der Vergleich vor allem mit Stühlen der englischen Kunststischler Hepplewhite (Abb. 5) und Sheraton bestätigt. Die englischen Vorbilder sind häufig aus gefassten und mit feinen Ornamentmalereien dekorierten Hölzern, aber auch aus geschnitztem und/oder mit Intarsien versehenem Mahagoni- und Nussbaumholz gefertigt. Dem Vorbild folgend bot Joseph Trier seine Möbel unter anderem in „dunkel Mahagoni poliert mit Einlagen oder Schnitzerei“ an.



Abb. 5:
Stuhl von Thomas
Sheraton, 2. Hälfte
18. Jahrhundert
(aus: Hinckley
1987).

Joseph Trier – Darmstadt

Seit wann der Einfluss Englands auf die Darmstädter Kunst- und Möbelproduktion bestand, ist nicht genau auszumachen. Doch spätestens durch Prinzessin Alice (1843-1878), einer Tochter der englischen Königin Victoria (1819-1901), die 1862 Großherzog Ludwig IV. von Hessen und bei Rhein (1837-1892) geheiratet hat, wird es zu einem Austausch gekommen sein. Ihr Sohn Ernst Ludwig (1868-1937) ließ 1898 die von Mackay Hugh Baillie Scott (1865-1945) für das Empfangszimmer im Darmstädter Neuen Palais – in unmittelbarer Nachbarschaft von Triers Geschäft – gestalteten Möbel durch die „Guilda and School of Handicraft“ in London ausführen. Im darauffolgenden Jahr gründete Ernst Ludwig mit der gleichzeitigen Berufung von Joseph Maria Olbrich (1867-1908), Peter Behrens (1868-1940) und fünf weiterer Künstler die Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe.

Gleichzeitig mit der Eröffnung der ersten Ausstellung der genannten Künstlerkolonie unter dem Titel „Ein Dokument Deutscher Kunst“ im Jahr 1901 erfolgt ein Bruch in der Trier'schen Möbelproduktion. Parallel zur auf der Mathildenhöhe gezeigten Ausstellung lädt Trier zu einer Sonderpräsentation in sein Geschäft ein, in der er „die auserlesensten Produkte der neuen Kunstrichtung“ zeigt. In der Folgezeit scheint er zwar die alten Produkte weiter zu führen, lässt aber auch durch die Gebrüder Weber in Stuttgart Jugendstilmöbel, sowohl der floralen französischen Richtung als auch der strengeren in Wien und Darmstadt beheimateten, anfertigen. Doch mindestens für den Zeitraum von 1895 bis 1899 scheint die Möbelserie, aus der die Sitzgruppe des GNM stammt, den Grundstock von Joseph Triers Lagerbeständen gebildet zu haben. In den Anzeigen der Jahre 1900 und 1901 werden bereits andere Möbel beworben, teilweise ebenfalls an Entwürfe von Sheraton und Hepplewhite angelehnt.

Das Trier'sche Geschäft befand sich seit seiner Gründung in sehr guter Lage in der Wilhelminenstraße, die zur so genannten Mollervorstadt unterhalb der ebenfalls von Georg Moller (1784-1852) errichteten Ludwigskirche zählte, und damit in unmittelbarer Nachbarschaft des Neuen Palais, Wohnsitz der Großherzoglichen Familie. Um 1905 richtete er eine neues Ladengeschäft in der Wilhelminenstraße/Ecke Elisabethenstraße ein. Dort bot er ab sofort wohl ausschließlich Jugendstilmöbel und -einrichtungsgegenstände an, die er von dem Wiener Künstler Otto Prutscher (1880-1949) entwerfen ließ. Auch für die späteren Ausstellungen der Künstlerkolonie fertigte Joseph Trier Möbel, von denen sich bislang allerdings nur wenige Objekte nach Entwürfen von Albin Müller (1871-1941) nachweisen lassen.

Trier'sche Exporte an europäische Höfe – St. Petersburg und Friedrich Johann Meltzer

Joseph Trier soll verschiedene Höfe, namentlich Den Haag, Coburg und Darmstadt, mit seinen Produkten beliefert

haben. Dies konnte allerdings bislang nur archivalisch und nicht anhand von erhaltenen Beispielen belegt werden. Lediglich in St. Petersburg finden sich verschiedene Möbel, die direkt den Werbeanzeigen Triers entnommen scheinen, so beispielsweise eine Eckbank, die 1897 und 1898 in Anzeigen der „Innen-Dekoration“ beworben wird. Die Übereinstimmungen betreffen neben dem Entwurf auch die Ausführung, sind doch beispielsweise die wie Elfenbein anmutenden weißlichen Einlagen der Rankenornamente aus Celluloid gebildet, das in den 1860er Jahren als Ersatz für Elfenbein entwickelt wurde. Bei dem Material der übrigen Einlegearbeiten handelt es sich um unterschiedliche Hölzer.

Allerdings stammen die Petersburger Möbel wohl nachweislich von dem dort ansässigen Möbelfabrikanten Friedrich Johann Meltzer (1831-1922). Dieser hatte an der 1879 aus der „Musterzeichen- und Modellierschule für Gewerbetreibende“ hervorgegangenen Kunstgewerbeschule in Mainz gelernt, bevor er in den 1890er Jahren die Petersburger Möbelfabrik Tubor erwarb und unter eigenem Namen zusammen mit seinem Bruder, dem Architekten Roman Fjodorowitsch (1860-1929) die Möbelproduktion fortsetzte. Da sich in den Beständen des Mainzer Stadtarchivs allerdings keine Hinweise auf Friedrich Johann Meltzer finden und es auch keine Matrikellisten der Kunstgewerbeschule gibt, lässt sich Meltzers Ausbildung heute nicht mehr rekonstruieren.

Die oben genannte Eckbank (Abb. 6) ist wohl kurz nach der Jahrhundertwende entstanden und befand sich in einem Zimmer der Zarentöchter Olga (1895-1918) und Tatjana (1897-1918). Hat Meltzer die Möbel nach Trier'schem Vorbild gearbeitet? Ausschließen lässt sich das nicht, denn der letzte russische Zar Nikolaus II. hat Alexandra Fjodorowna (1872-1918), die Schwester Großherzog Ernst Ludwigs, geheiratet, die die Trier'schen Möbel wahrscheinlich kannte und nun als mögliche Auftraggeberin Meltzers in Betracht zu ziehen ist. Bislang liegt es jedoch noch vollkommen im Dunkeln, ob und wie ein Kontakt zwischen Josef oder Louis Trier und Friedrich Johann Meltzer zustande kam und auf welchen der beiden Fabrikanten der Entwurf der Möbelerie tatsächlich zurückgeht.

► ALMUTH KLEIN



Abb. 6: Fotografie eines Wohnraums der Prinzessin Olga, St. Petersburg, nach 1900 (aus: Barkovets/Tenikhina 1998).

Literatur: Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innen-Dekoration, Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume. Hrsg. von Alexander Koch. Darmstadt. 1890, S. 17; Juli 1892, Inseraten-Beilage S. LII; März 1893, S. 57; März 1895, Inseraten-Beilage S. XX; September 1895, Inseraten-Beilage S. LXIX; Dezember 1895, Inseraten-Beilage S. XCII; Januar 1897, Inseraten-Beilage S. IV; November 1897, Inseraten-Beilage S. LXXXV; Januar 1898, Inseraten-Beilage S. 6; April 1898, Inseraten-Beilage S. 28; Februar 1899, Inseraten-Beilage S. 15; März 1900, Inseraten-Beilage S. 22; Dezember 1900, Inseraten-Beilage S. 99; Januar 1901, Inseraten-Beilage S. 8; Juni 1901, Inseraten-Beilage S. 56; März 1902, Inseraten-Beilage S. 33; November 1902, Inseraten-Beilage S. 136; April 1903, o. S.; Juni 1903, o. S.; Oktober 1903, Inseraten-Beilage o.S.; Dezember 1903, Inseraten-Beilage o.S.; 1906, S. 111-120. – Eckhart G. Franz (Hrsg.): Juden als Darmstädter Bürger. Darmstadt 1984, S. 282-286. – F. Lewis Hinckley: Hepplewhite, Sheraton & Regency Furniture. New York 1987, Abb. 60, 107-108, 111-113, 118, 123, 127. – Elena A. Borisowa/Grigori J. Sternin: Jugendstil in Rußland. Architektur, Interieurs, bildende und angewandte Kunst. Stuttgart 1988. – Möbel vom 18. Jahrhundert bis Art Déco. Hrsg. von Adriana Boidi Sassone u.a., Köln 1988, S. 696-670. – A. I. Barkovets/V.M. Tenikhina: Nicholas II: the imperial family (= Treasures of Russia, 13). St. Petersburg 1998. – Museum Künstlerkolonie Darmstadt. Museumskatalog. Hrsg. von Renate Ulmer/Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Berlin 1999. – Ullrich Hellmann: Kunstschulen in Mainz seit 1757. Die Geschichte zu einer 250-Jahr-Feier der Akademiegründung. Mainz 2004. – Joseph Maria Olbrich. 1867-1908. Architekt und Gestalter der Frühen Moderne. Ausst.Kat. Darmstadt/Wien 2010. Hrsg. von Ralf Beil. Ostfildern 2010.

Rekonstruierte Bögen und Pfeile

aus dem alamannischen Gräberfeld von Seitingen-Oberflacht, Lkr. Tuttlingen, Baden-Württemberg, im Germanischen Nationalmuseum

BLICKPUNKT FEBRUAR. Eine neue, mehr als 2 m lange Vitrine wurde ergänzend für die Schausammlung zur Vor- und Frühgeschichte fertiggestellt. Mit ihr ist es jetzt möglich, auch den zweiten Baumsarg aus dem Gräberfeld von Oberflacht zu zeigen. Dies nehmen wir zum Anlass, im „Blickpunkt“ auf einige Objekte hinzuweisen, die normalerweise im Depot verborgen bleiben. Es handelt sich nämlich nicht um Originale, sondern um alten, einst wohl als didaktische Zutat erworbenen Bestand.

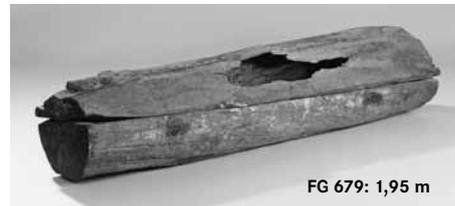
Das Gräberfeld

Das alamannische Gräberfeld von Oberflacht datiert in die Merowingerzeit. Sie begann 482 mit dem Todesjahr Childerichs und dauerte nach archäologischen Gesichtspunkten bis zum Ende der Beigabensitte im frühen 8. Jh. oder aus historischer Sicht bis 751, dem Jahr, in dem Pippin III. fränkischer König wurde. 28 Dendrodaten aus Oberflacht belegen eine Nutzung des Friedhofes von ca. 545 bis 605 n. Chr.¹

Auf die ersten Grabanlagen von Oberflacht stießen 1809 Arbeiter beim Lehmabstechen für eine benachbarte Ziegelbrennerei. Eine planmäßige Grabung erfolgte jedoch erst 1846 durch den Württembergischen Altertumsverein, Stuttgart. Mehreren Untersuchungen folgte schließlich 1933-34 eine abschließende Grabung unter Walther Veeck².

Die lokale Bodenbeschaffenheit – die Gräber befanden sich in einer tonigen Schicht unterhalb des Grundwasserspiegels – führte zu einer hervorragenden, da luftdichten Erhaltung von Gegenständen aus organischem Material. Vor allem für seine Holzgegenstände wie Särge, Totenbäume, Mobiliar, Geschirr, Gerätschaften, (Schutz-)Waffen und Musikinstrumente (zwei Leiern) ist das Gräberfeld von Oberflacht berühmt. Zwei dieser Totenbäume oder Baumsärge – diese Bestattungsform ist auch schon aus der Nordischen Bronzezeit (ca. 1900–750 v. Chr.) bekannt – gehören zu den auffälligsten Exponaten in der vor- und frühgeschichtlichen Dauerausstellung des Germanischen Nationalmuseums (FG 679 und FG 680). Auf einem von

ihnen (FG 679) ist auf dem Deckel noch heute eine kunstvoll geschnitzte Schlange mit je einem Kopf an jedem Körperende zu erkennen. Dieser Baumsarg enthielt zudem das bekannte seidene Kreuz, das neben dem Baumsarg in der Dauerausstellung gezeigt ist³.



FG 679: 1,95 m

Baumsärge aus Oberflacht.



FG 680: 2,19 m

Bögen und Pfeile

Weniger bekannt ist, dass das Germanische Nationalmuseum auch Rekonstruktionen von Bögen und Pfeilen aus Oberflacht besitzt. Es handelt sich dabei um zwei Nachbauten ein und desselben Bogens sowie sechs Pfeile. Wann und von wem sie an das Germanische Nationalmuseum übergeben wurden, ist nicht bekannt. Lediglich ein Stempel auf den Bögen mit der Inschrift „RGMUS MAINZ“ weist auf das heutige Römisch-Germanische Zentralmuseum in Mainz. Die Rekonstruktionen befanden sich bis 2007 im Depot der Sammlungsabteilung für historische Waffen (Waffen ab 1000 n. Chr.) und waren bis vor kurzem noch nicht inventarisiert.⁴ Schon längere Zeit waren sie als Waffen aus Oberflacht erkannt worden, und Dr. Johannes Wilbers, bis Ende 2006 Leiter der genannten Abteilung, hatte angeregt, sie der vor- und frühgeschichtlichen Sammlung zu übergeben.

¹ Bernd Becker, Eine Eichenchronologie der alamannischen Totenbäume und Grabkammerbretter von Hüfingen, Oberflacht und Zöbingen. Fundberichte aus Baden-Württemberg, Bd. 1, 1974, S. 545-564. - Helga Schach-Dörge, Oberflacht. §1. Archäologisches. In: Heinrich Beck u.a. (Hrsg.), Reallexikon der germanischen Altertumskunde, Bd. 21, 2002, S. 476-479, bes. 477.

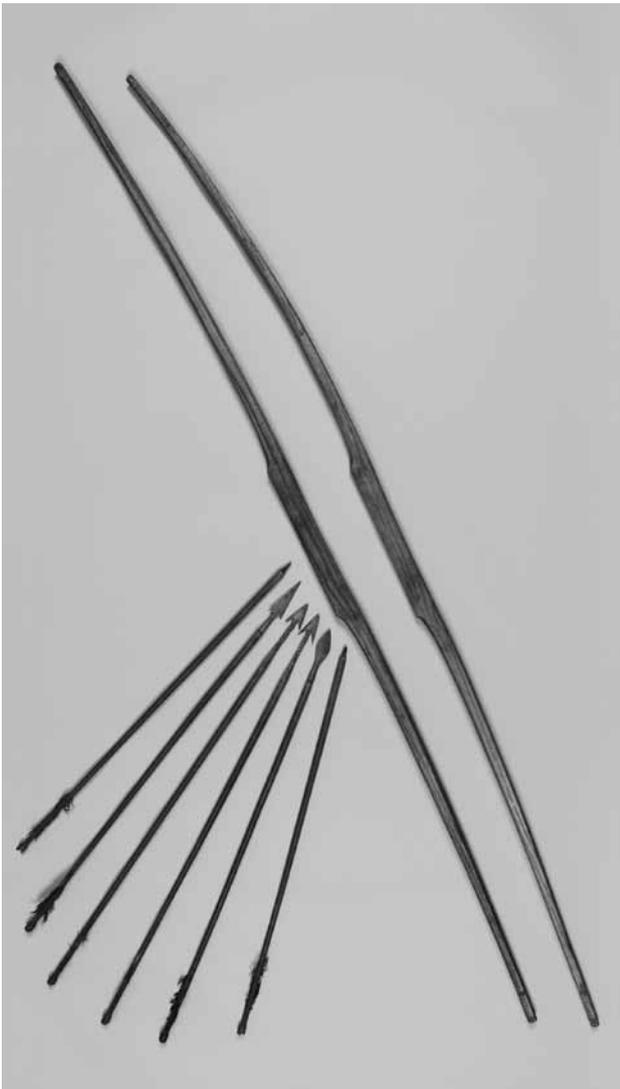
² Ferdinand von Dürrich, Wolfgang Menzel, Die Heidengräber am Lupfen (bei Oberflacht). Aus Auftrag des württembergischen Altertums-Vereins geöffnet und beschrieben von Hauptmann von Dürrich und Wolfgang Menzel. Stuttgart 1847. - Walther Veeck, Die Alamannen in Württemberg, Bd. 1-2. Germanische Denkmäler der Völkerwanderungszeit, Bd. 1. Berlin 1931. - Siegwalt Schiek, Das Gräberfeld der Merowingerzeit bei Oberflacht (Gemeinde Seitingen-Oberflacht, Lkr. Tuttlingen).

Mit Beitr. von Paul Filzer, Hans-Jürgen Hundt, Franz Zauner. Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg, Bd. 41, I. Stuttgart 1992, S. 18-23.

³ Hans-Jürgen Hundt, Anhang I: Die Textilreste von Oberflacht. In: Schiek 1992, S. 105-120, bes. 105-107. - Anneliese Streiter, Erika Weiland, Das seidene Aufnahmekreuz aus Oberflacht. Gewebeanalyse und Musterrekonstruktion. In: Lise Bender Jørgensen u.a. (Hrsg.), Textilien aus Archäologie und Geschichte. Festschrift für Klaus Tidow. Neumünster 2003, S. 142-147.

⁴ Die neu vergebenen Invernarumnummern der Nachbildungen lauten: FG 2646,1-8.

Erste Rekonstruktionen wurden unmittelbar nach Auffindung der Originale angefertigt. In feuchtem Milieu gelagertes Holz verformt sich beim Trocknen stark, und da zum damaligen Zeitpunkt die konservatorischen Möglichkeiten noch nicht ausgereift waren, um das Holz im Auffindungszustand zu bewahren, war dies neben der zeichnerischen Dokumentation die einzige Möglichkeit, das Aussehen der Originale für die Nachwelt zu erhalten.



Bögen und Pfeile (FG 2646, 1-8).

Die originalen Bögen aus Oberflacht

Insgesamt brachten die einzelnen Grabungen in Oberflacht ca. 18 Bögen bzw. Bogenbruchstücke zutage. Drei von ihnen waren bei der Auffindung sehr gut erhalten.⁵ Sie bestehen aus Eibenholz, einer Holzart, die für den Bogenbau besonders geeignet ist, weil sie biegsam und gleichzeitig robust ist. Zudem machte man sich die unterschiedlichen Materialeigenschaften der einzelnen Holzteile – elastischeres Splintholz und härteres Kernholz – zunutze. Die Bögen wurden so aufgebaut, dass das dehnbare Splintholz die Außenseite des gespannten Bogens, die auf Zug beansprucht wird, bildet, während die Innenseite, die starken Druck aushalten muss, aus dem stabilen Kernholz besteht.⁶

Der Bogen aus Grab 7 – Vorbild für die beiden Nachbauten im Germanischen Nationalmuseum

Der Bogen wurde im Baumsarg des Männergrabes Nr. 7 gefunden, das 1846 ausgegraben wurde. Der Baumsarg trug eine doppelköpfige Schlange als Deckelverzierung, die einzige weitere Beigabe war eine Holzschale. Die Länge des Bogens wird mit ca. 171,5 cm angegeben, die Sehnenlänge mit 169 cm.⁷ Das Holz ist geglättet und poliert.

Die Mitte des Bogens ist verstärkt und bildet den Griffbereich. Die Griffbereiche der Oberflachter Bögen sind länger als die anderer bekannter vor- und frühgeschichtlicher Bögen. Dadurch werden sie beim Spannen in die Krümmung mit einbezogen, was wiederum eine erhöhte Steifigkeit des Bogens zur Folge hat. Zusätzlich wird die aktive Wurfarmlänge verringert. Der Bogen nimmt damit bei Aufziehen mehr Energie auf und kann diese beim Abschuss an den Pfeil weitergeben.⁸

Der Querschnitt des Bogens – dies gilt für alle drei genannten erhaltenen Bögen aus Oberflacht – zeigt, dass er an den verschiedenen Partien des Wurfarms unterschiedlich gestaltet ist. Dabei bleibt der Querschnitt in seiner Grundform immer annähernd fünfeckig.⁹ Berechnungen zu verschiedenen vor- und frühgeschichtlichen Bogentypen haben ergeben, dass ein Bogen mit fünfeckigem Querschnitt beim Schuss mehr Energie abgeben kann als einer mit rundem, ovalem oder D-förmigem Querschnitt. Wurfarmlänge mit höherem und sich veränderndem Querschnitt sind zudem weniger anfällig für störende Schwingungen. Der Nachteil liegt bei dieser Konstruktion allerdings in einer erhöhten mechanischen Belastung beim Bogenspannen¹⁰. Die Sehnenkerben der Oberflachter Bögen waren ca. 5 cm vor den Enden der Wurfarmlänge einseitig eingebracht. Ihrer

⁵ Württembergisches Landesmuseum Stuttgart: Inv.-Nr. A.V. III,104; Inv.-Nr. A.V. III,105; WML, Inv.-Nr. 83,100. - Schiek 1992, Grab 7, Nr. 2: S. 26, S. 27, Abb. 7, Taf. 10 B; Grab 8, Nr. 3a: S. 26, S. 28, Abb. 8; Grab Nr. 21, Nr. 2: S. 33, S. 98, Nr. 20, S. 97, Abb. 23. - Rotraut Wolf, Schreiner, Drechsler, Böttcher, Instrumentenbauer. Holzhandwerk im frühen Mittelalter. In: Karlheinz Fuchs (Hrsg.), Die Alamannen. Begleitband zur Ausstellung „Die Alamannen“, 14. Juni bis 14. September 1997, Südwest-LB-Forum, Stuttgart. Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg. Stuttgart 1997, S. 379-388, bes. 386, Abb. 438.

⁶ Rotraut Wolf, Sibylle Ritter, Leier - Leuchter - Totenbaum. Holzhandwerk der Alamannen. Texte der Sonderausstellung vom 29.05. - 10.11.1991. Stuttgart 1991, S. 34.

⁷ Schiek 1992, S. 26. Ausführliche Messungen auch der einzelnen Komponenten bei:

Holger Riesch, Alamannische Pfeile und Bogen. In: Alrune Flemming u.a., Das Bogenbauer-Buch. Europäischer Bogenbau von der Steinzeit bis heute. Ludwigshafen ⁵2005, S. 109. Hier ist die Gesamtlänge „gemessen über der Bogenoberseite“ 169,10 cm.

⁸ Riesch ⁵2005, S. 105-124, bes. 108 f.

⁹ Holger Riesch, Pfeil und Bogen zur Merowingerzeit. Eine Quellenkunde und Rekonstruktion des frühmittelalterlichen Bogenschießens. Wald-Michelbach 2002, S. 21 f., S. 22, Abb. 7. - Riesch ⁵2005, S. 109, Abb. 4.

¹⁰ Rudolf Schmand, Untersuchungen zum statischen und dynamischen Verhalten von historischen Langbögen mit der Methode der finiten Elemente. FH Bingen, Fachber. Maschinenbau, Dipl.-Arbeit 1996 (unveröff. Korrektorexemplar), vgl. Riesch ⁵2005, S. 109.

Größe nach zu urteilen, ist mit einer Stärke der Sehnen von ca. 3 bis 4 mm zu rechnen.¹¹ Oberhalb der Sehnenkerbe des einen Wurfarms sind bei dem Bogen aus Grab 7 zwei gegenüberliegende Kerben eingearbeitet, mit denen möglicherweise ein sogenannter Sehnenhalter fixiert werden konnte, d. h. ein Faden, der die Sehne mit dem Wurfarm oberhalb einer der Nocken verbindet, damit im nicht gespannten Zustand die Sehnen Schlaufe nicht am oberen Wurfarm herunterrutscht.¹²

Bogensehnen selbst haben sich im Gräberfeld nicht erhalten, wahrscheinlich kamen aber Leinen- oder Bastfasern zum Einsatz, wie ein vergleichbarer Bogen samt Sehne nahelegt, der in einem alamannischen Grab in Altdorf, Kanton Uri, Schweiz, geborgen wurde; hier war die Sehne dreifach gezwirnt.¹³ Durch das Einreiben von Harz und Wachs konnten diese Pflanzenfasern elastisch gehalten werden.

Die Nachbauten des Bogens im Germanischen Nationalmuseum

Im Gegensatz zu ihren Vorbildern aus Eibenholz bestehen die Nachbauten aus Eschenholz, das geschnitzt, geglättet und poliert wurde. Über praktische Versuche mit den beiden Nachbauten aus dem Germanischen Nationalmuseum ist nichts bekannt. Dagegen wurden in jüngerer Zeit mehrere Rekonstruktionen des größten der drei Bögen aus Oberflacht (aus Grab 21) für Schussversuche hergestellt. Dabei lag das Zuggewicht bei bis zu 35 kg. Schussversuche haben eine Reichweite von bis zu 170 m ergeben, doch scheinen sie ihre bautechnischen Vorteile am besten auf geringere Entfernungen von 10 bis 40 m auszuspielen.¹⁴

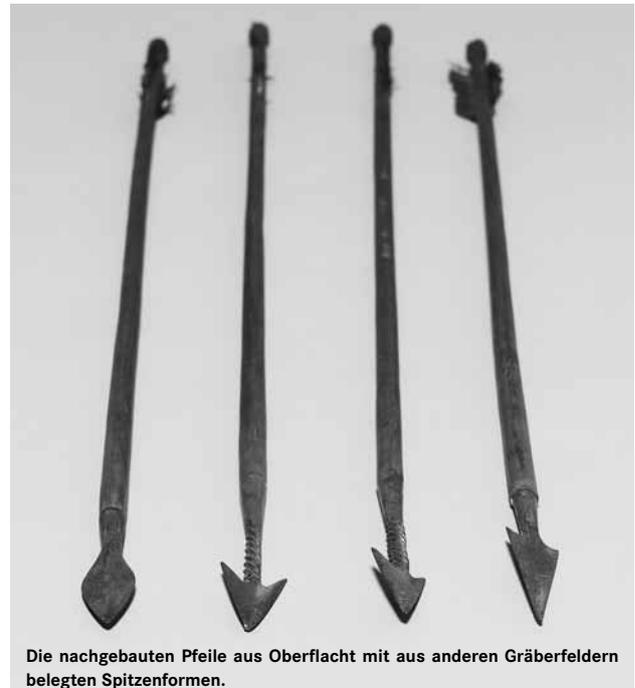
Die originalen Pfeile aus Oberflacht

Die in Oberflacht gefundenen Pfeile messen ca. 58 cm und sind an der Spitze etwas stärker als am Ende. Dies verleiht ihnen vielleicht eine stabilere Flugbahn, da die größere Masse vorne vom leichten Pfeilende zum Ziel gelenkt wird. Mitunter waren noch Reste des Pechs, mit dem die für die Ausrichtung des Pfeils in der Flugbahn wichtige Befiederung fixiert gewesen war, erhalten. Am Ende ist der Pfeil kurz und zylindrisch zu einer sogenannten Nocke verdickt, in deren Kerbe die Sehne eingelegt wird.

Fast nie haben sich die Metallspitzen erhalten, dafür waren gelegentlich noch kleine Nägel vorhanden, mit denen die Spitzen am Schaft befestigt gewesen waren.¹⁵ Eine Ausnahme bildet das Grab 84, in dem zusätzlich zu Pfeilbruchstük-

ken zwei Pfeilspitzen aus Eisen geborgen wurden: Die eine besaß ein rautenförmiges Blatt (erhaltene Länge: 8 cm), während die andere mit Widerhaken versehen war (erhaltene Länge: 7,2 cm).¹⁶ Ob es sich um Ganz- oder Schlitztüllen handelt, bleibt offen. Beide Tüllenkonstruktionen kommen bei alamannischen Pfeilspitzen vor. Bei einigen Pfeilschäften war das Ende, auf dem die Spitzen saßen, zinnoberrot gefärbt.¹⁷

Die Rekonstruktionszeichnung eines bei der Ausgrabung gut erhaltenen Pfeils – der aber heute nicht mehr vorhanden ist – zeigt im Bereich der Befiederung parallele Riefen ringsum den Schaft eingeritzt.¹⁸ Die Pfeile wurden in den Gräbern von Oberflacht nicht in Köchern, sondern lose beigegeben. Dabei handelte es sich fast immer um drei Exemplare.¹⁹



Die Nachbauten der Pfeile im Germanischen Nationalmuseum

Wie die nachgebauten Bögen bestehen auch die rekonstruierten Pfeile aus Eschenholz, das zudem dunkelrot angestrichen sind. Vier der sechs Nachbauten sind mit eisernen Spitzen versehen. Mit einer Tülle wurden sie auf den Pfeilschaft aufgeschoben. Eine Fixierung, etwa durch Nägel,

¹¹ Riesch 5200⁵, S. 110, Abb. 6.

¹² Riesch 2002, S. 22 f., S. 23, Abb. 8. - Riesch ⁵2005, S. 110 f. Damit ist zugleich eine Einteilung des Bogens in „oben“ und „unten“ vorgenommen. Demnach markieren die zwei gegenüberliegenden Kerben den oberen Wurfarm.

¹³ Reto Marti, Das Grab eines wohlhabenden Alamannen in Altdorf UR, Pfarrkirche St. Martin. Jahrbuch der schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte, Bd. 78, 1995, S. 83-130. - Riesch 2002, S. 24-26; 40.

¹⁴ Riesch 2002, S. 23 f. - Riesch 2005, S. 112-114. Das Zuggewicht ist die vom Bogenschützen aufgewendete Kraft und wird in den Wurfarmen gespeichert. Es wird üblicherweise in englischen Pfund (1 lb = 0,453 kg) angegeben.

¹⁵ Zum Beispiel ein Pfeilschaft mit Nagelloch am Übergang von der Spitze zum Schaft aus „Grab 71-72“, Nr. 2 (Schiek 1992, S. 45, Taf. 41, B 4).

¹⁶ Württembergisches Landesmuseum Stuttgart: Inv.-Nr. Ilc 4525a, Inv.-Nr. Ilc 4524b. - Schiek 1992, S. 55 f. (Grab 84, Nr. 6).

¹⁷ Schiek 1992, S. 30 (Grab 12, Nr. 3).

¹⁸ Schiek 1992, S. 31 (Grab 14, Nr. 3), Taf. 19,3 (Anm. zu S. 31: die drei Pfeilschäfte unter Nr. 3 sind fälschlicherweise der Nr. 2c auf Taf. 19 zugeordnet).

¹⁹ Auch in anderen alamannischen Gräberfeldern kommen Pfeile meist „in der häufig zu beobachtenden symbolträchtigen Dreizahl“ oder einzeln vor (Matthias Knaut, Die alamannischen Gräberfelder von Neresheim und Köisingen, Ostalbkreis. Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg, Bd. 48. Stuttgart 1993, S. 123).

wie in manchen Befunden aus Oberflacht belegt, ist hier nicht zu erkennen.

Ursprünglich handelte es sich wohl um zwei Sätze dreier verschiedener Pfeilspitzen.

Die beiden verlorenen Spitzen dürften den beiden Typen entsprochen haben, die jeweils nur noch in einem Exemplar vorhandenen sind.

Spitzentyp 1: Zwischen Tülle und Blatt ist die Spitze tordiert. Das dreieckige Spitzenblatt ist mit langen, schmalen

²⁰ Stellvertretend für die zahlreichen Publikationen alamannischer Gräberfelder mit entsprechenden Pfeilspitzen seien hier genannt: Kirchheim am Ries, Ostalbkreis, Baden-Württemberg (Neuffer-Müller, Christiane, Der alamannische Adelsbestattungsplatz und die Reihengräberfriedhöfe von Kirchheim am Ries (Ostalbkreis). Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg, Bd. 15. Stuttgart 1983, S. 33), Bülach, Kanton Zürich (Joachim

und relativ weit nach außen stehende Widerhaken versehen.

Spitzentyp 2: Das Spitzenblatt ist eher blattförmig bzw. schlank-oval als rautenförmig.

Spitzentyp 3: Das dreieckige Spitzenblatt zeigt sehr kurze, eng anliegende Widerhaken.

Alle drei genannten Spitzentypen sind auch aus anderen alamannischen Gräberfeldern belegt.²⁰

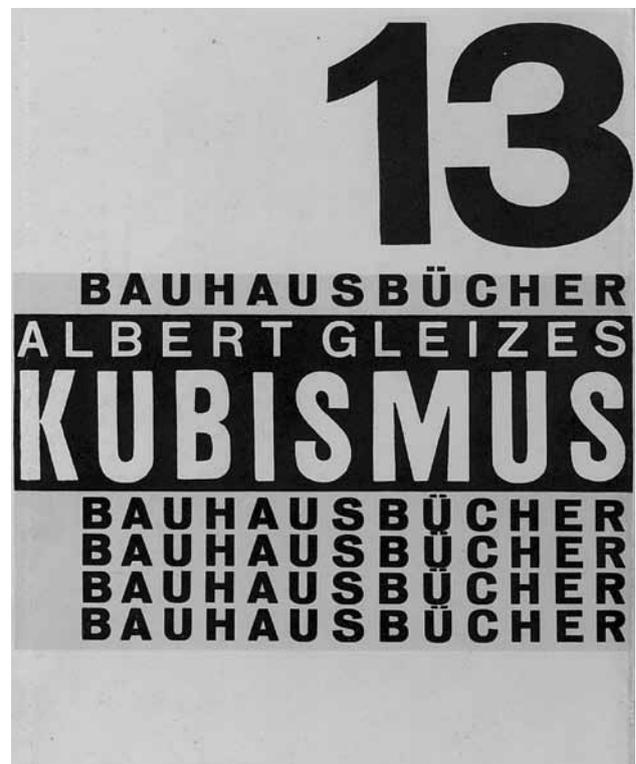
► KATHRIN VOGELSANG

Werner, Das alamannische Gräberfeld von Bülach. Monographien zur Ur- und Frühgeschichte der Schweiz, Bd. 9. Basel 1953, S. 63f., Taf. XXXVIII. - Riesch 2002, S. 50) und Fridingen a.d. Donau, Tuttlingen (Alexandra von Schnurbein, Der alamannische Friedhof bei Fridingen an der Donau, Kreis Tuttlingen. Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg, Bd. 21. Stuttgart 1987, S. 36).

Ein Objektkasten von Jean Peyrissac im Bauhaus-Raum

BLICKPUNKT MÄRZ. Das Museum beherbergte über zwei Jahrzehnte zahlreiche Gemälde und Skulpturen der Sammlung von Alfred und Elisabeth Hoh. Das Fürther Sammlerpaar hat den komplexen Verflechtungen und Querverbindungen innerhalb der europäischen Avantgarde seit dem Vorabend des Ersten Weltkrieges nachgespürt und deren Verankerung im deutschen Kulturbetrieb insbesondere am Beispiel der Ausstellungsaktivitäten des Berliner Galeristen Herwarth Walden sowie des künstlerischen Austauschs in der Weimarer Republik beleuchtet. Die Sammlung fokussierte die internationalen Sprachen der Kunst der Klassischen Moderne, die als Medium urbaner Lebenskultur fungierten. Der größte Teil der exzellenten Kollektion gelangte im Sommer 2008 auf den Londoner Kunstmarkt und fand dort größte Beachtung. Durch eine Reihe als Ankauf, Stiftung, Geschenk oder Leihgaben in Nürnberg verbliebene Arbeiten ist ihre Perspektive weiterhin in der Sammlung 20. Jahrhundert präsent und hebt die transnationalen Positionen der Moderne hervor, die ihren Bewegungen nachhaltige Lebendigkeit verliehen.

Unter diesen Arbeiten befindet sich eine Materialkomposition aus bemalten Holzteilen, Kordeln und Metallstücken, die in einem verglasten Holzkasten wie in einem kleinen Bühnenraum in Szene gesetzt ist. Jean Peyrissac, der Schöpfer des 1923 datierten Objektkastens, hat sich im Verlauf seiner Entwicklung mit Kubismus, Surrealismus und Konstruktivismus auseinandergesetzt. Er zählt zu den französischen Künstlern, die sich mit dem Bauhaus befassten, das seinerseits in der internationalen Reihe der Bauhausbücher eine Schrift Albert Gleizes', des form-



Albert Gleizes (Paris 1881–1953 Avignon). Kubismus. Bauhausbücher Nr. 13, München 1928, 8° Kz Gle 192/2.

theoretischen Begründers des Kubismus in Frankreich veröffentlichte, der in Deutschland bereits 1913 durch Herwarth Waldens legendären „Ersten deutschen Herbstsalon“ bekannt geworden war.

Kosmopolitisches Künstlerleben

Peyrissac hatte nach dem Besuch des Jesuiteninternats in Montauban eigentlich vorgehabt, wie sein Vater Arzt zu werden. Jedoch unterbrach der Ausbruch des Weltkrieges schon bald das begonnene Medizinstudium. Mit Neunzehn wurde er Soldat, sah das massenhafte Sterben an den Fronten, eine Erfahrung, die ihn zutiefst prägte. Statt sein Studium wieder aufzunehmen, versenkte er sich in seine Passion Malen und Zeichnen und beschloss, sein Leben ausschließlich der Kunst zu widmen. 1920 ließ er sich in Algerien nieder. Die Eltern seiner frisch angetrauten Ehefrau Denise Melia, Unternehmer spanischer Herkunft, besaßen in dem Dorf Saint-Eugène bei Algier ein Landhaus, das er in Verbindung von Architektur und Natur als paradiesisches Gesamtkunstwerk gestaltete. Er lebte fast vier Jahrzehnte in der französischen Kolonie und ging 1957, betroffen von den Ereignissen im Algerienkrieg, mit seiner Familie zurück nach Frankreich.

Trotz der geographischen Entfernung seiner nordafrikanischen Wahlheimat zu den europäischen Kunstzentren stand er deren aktuellen Entwicklungen nahe. Er hielt sich durch Kataloge und Kunstzeitschriften auf dem Laufenden, besuchte Ausstellungen in Paris, wo er 1920 mit der künstlerischen und intellektuellen Avantgarde in Berührung gekommen war und sich 1926 erstmals am Herbstsalon beteiligte. Den Sommer verbrachte er bisweilen in französischen Ferienorten, etwa in Luchon oder Dinard, einem seinerzeit beliebten Treffpunkt für Künstler und Literaten, an dem er sich 1930 zusammen mit Picasso und James Joyce aufhielt. Er stand in regem Austausch mit namhaften

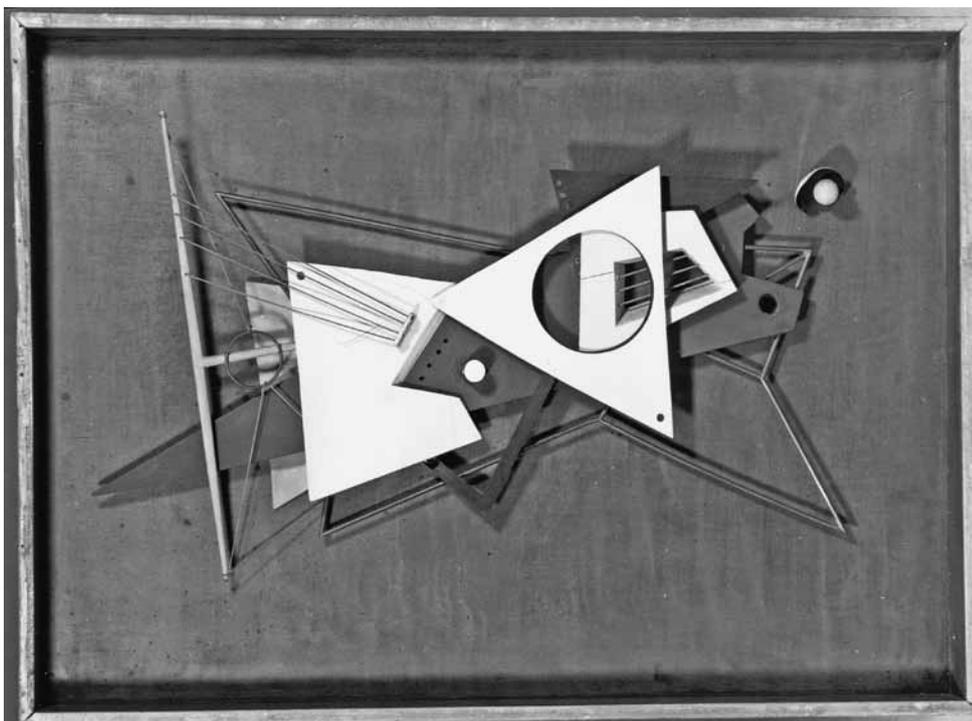
Kuratoren, Künstlern und Schriftstellern, unter ihnen Paul Éluard und André Breton. Manche besuchten ihn in Saint-Eugène, etwa Le Corbusier, der vom menschlichen Maßstab seines Lebensraums begeistert war oder Antoine de Saint-Exupéry, mit dem er freundschaftlich und geistig sehr verbunden war; während der Flieger „Le Petit Prince“ und „La Citadelle“ vollendete, konzipierte der Künstler seine „Cosmogonies“.

Zudem unternahm Peyrissac Kunstreisen durch Europa. Bei seiner ersten, zu der er bald nach seiner Ankunft in Algerien aufbrach, befasste er sich in Italien mit der Silberstiftzeichnung der Renaissance und kopierte in Madrid Werke El Grecos, den der in Paris und Berlin wirkende deutsche Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe als Vater der Moderne interpretierte. El Grecos expressive Formverdichtung inspirierte viele Künstler, woran in der Museumsammlung eine Arbeit von Jacob Steinhardt erinnert.

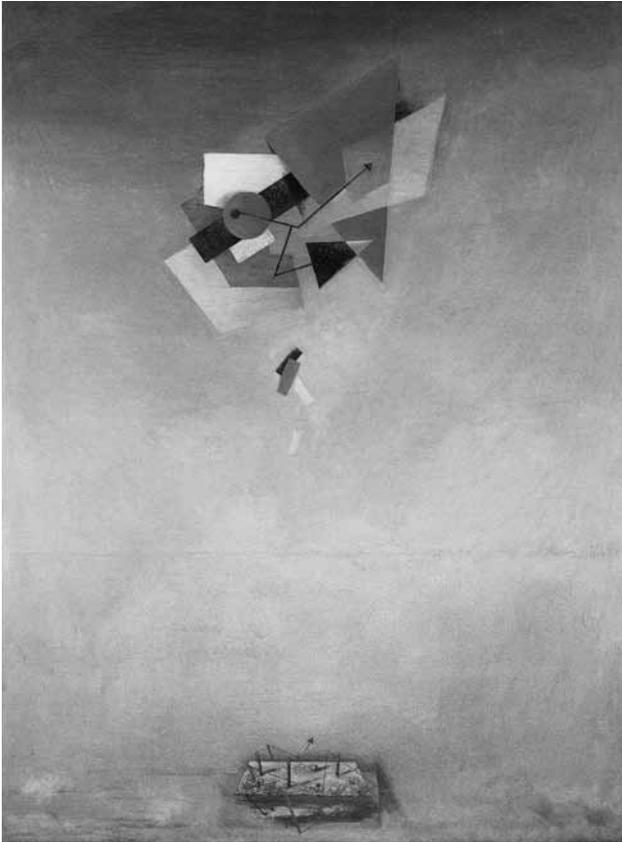
Beziehungen zwischen Formen und Raum

Ein Hauptthema Peyrissacs Anfang der 1920er Jahre waren Personenstudien in der Kasbah von Algier, die er gemeinsam mit Albert Marquet, Mitbegründer des Fauvismus, und Jean Launois betrieb; Launois hatte durch Vermittlung von Léonce Bénédite, Kurator des Pariser Musée du Luxembourg, ein zweijähriges Algierienstipendium erhalten und logierte 1920-1922 in der Villa Abd-el-Tif in Algier, einem der von Deutschland in Rom unterhaltenen Villa Massimo vergleichbaren Quartier für Kunststipendiaten.

Peyrissac wandte sich in den folgenden Jahren zunehmend der Abstraktion zu. Hier sah er den Weg, Formen ihre



Jean Peyrissac (Cahors 1895–1974 Paris). Konstruktion, 1923. Metall, Kordel, bemaltes Holz, teilweise geklebt und von der Rückseite verschraubt, montiert in verglastem Holzkasten, H. 69, 5 cm, B. 95,7 cm, T. 9,7 cm. Inv.-Nr. Gm 2352. Leihgabe Sammlung Hoh, Fürth.



Jean Peyrissac (Cahors 1895–1974 Paris). *Le Cerf-Volant*, ca. 1922. Öl auf Leinwand, Privatsammlung, Abb. aus: Peyrissac. Cahors 2002, S. 83.

Freiheit des Ausdrucks zu verleihen und zudem objektive Beziehungen zwischen den Formen sowie zwischen Formen und dem Raum zu ergründen. Dies war ein Thema, das vom Kubismus inspirierte Künstler zu ganz innovativen gestalterischen Lösungen führte, wofür Rudolph Bellings 1919 konzipierte Plastik „Dreiklang“ ein Beispiel gibt. Der die Formen umgebende „Luftraum“ wird hier zum integralen Bestandteil des plastischen Werks.

Peyrissac malte geometrische Figurationen, die er in surreale Sphärenräume versetzte und begann schließlich mit dem Bau von Objektkästen, bei denen die räumlichen Schichtungen simpler Materialien, der enge kastenähnliche Rahmen und die Schattenbildungen der Gegenstände einen magischen Umraum erzeugen. Magie und Poesie werden hier durch konkrete Dinge, konkrete Form- und Raumbeziehungen hervorgerufen.

Einer seiner ersten Objektkasten-Entwürfe ist 1922 datiert. Der 1924 nach ihm ausgeführte Kasten mit dem Titel „L'Œil D'Arlequin“ befindet sich im Musée de Grenoble und ist dort zusammen mit Werken von Künstlern wie Auguste Herbin, César Domela, Léon Tutundjan oder Carl Buchheister ausgestellt. Auf der Rückseite der Arbeit in Nürnberg – hier präsentiert in Nachbarschaft zu Kunst und Design des Bauhauses, der „Abstrakten Hannover“ sowie zum „Sturm“-Kabinett – vermerkte Peyrissac neben der Signa-

tur „Bagnères-de Luchon, Aout 1923“. Den Badeort in den französischen Pyrenäen kannte er seit seiner Schulzeit. Damals verbrachte er dort mit seinen Eltern die Sommerferien und war während eines dieser Aufenthalte als Teenager Denise Melia begegnet. Von Algerien aus hatte er Luchon bereits 1922 im Sommer aufgesucht und dort Entwürfe zu Arbeiten geschaffen.

Umfassend gebildet, begeisterte er sich wie zahlreiche Vertreter der künstlerischen Avantgarde zwischen den Weltkriegen für Mathematik und moderne Naturwissenschaften. Sie inspirierten eines ihrer zentralen Themen, nämlich auf dem Weg der Abstraktion allseitige Zusammenhänge und ein Spiel unendlicher Konstellationen zu reflektieren. Marianne Le Pommeré charakterisierte Peyrissac 2002 als „rêveur du cosmos“. Ende der 1920er Jahre gelangte er mit seinen „Plastiques animées“ zur Kunstform des Mobile. Mit seiner Synthese von Ruhe und Bewegung, in der sich Raum und Zeit verdichten, erstrebte er Gedankenmodelle des grenzenlosen und unermesslichen Universums. Seine Kunst richtete sich an den „homme éclairé“.

Universelle Perspektiven

Die Vermittlung universeller Perspektiven hatte in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg Herwarth Walden



Robert Delaunay: Bildnis Walter Mehring. 1923, Bleistift.

Robert Delaunay (Paris 1885–1941 Montpellier). *Portrait Walter Mehring*, 1923, Bleistiftzeichnung, Abb. aus: Walter Mehring. Düsseldorf 1983, Tafel 9 nach S. 160.

zum erklärten Programm seiner „Sturm“-Galerie gemacht. Im Kreis der mit ihr Verbundenen entstand ein Netzwerk, das sich nach deren „Sturm“-Zeit weiter entwickelte und in dem dann auch Peyrissac auftaucht. Anfang Juni 1927 hatte die Pariser Galerie des Quatre-Chemins seine erste, von dem bekannten Kritiker und Kubismus-Förderer André Salmon hoch gelobte Einzelausstellung eröffnet. Im Anschluss war er nach Berlin gefahren, um sich dort mit Walter Mehring zu treffen. Wahrscheinlich kannte er ihn aus Paris. Mehring – der seine Schriftstellerlaufbahn 1916 in Waldens „Sturm“-Zeitschrift begonnen hatte, sich nach dem Krieg den Dadaisten anschloss und neben Kurt Tucholsky zu den Begründern des politisch-literarischen Kabarets in Berlin zählt – war damals Mitarbeiter der Wochenzeitschrift „Die Weltbühne“ und lebte als deren Auslandskorrespondent 1922 bis 1928 die meiste Zeit in Frankreich. Ein ehemaliger Dada- sowie Schriftstellerkollege der „Sturm“-Zeitschrift, der rumänische Schriftsteller Tristan Tzara, hatte ihn in die Pariser Szene eingeführt, wo er viele Künstler treffen konnte, deren Auffassung er durch seine „Sturm“-Prägung teilte: „Jede in das Abstrakte und Geistige gesteigerte Idee spricht durch den Künstler zu allen Menschen“, hatte Mehring 1916 in seinem für die „Sturm“-Zeitschrift verfassten Aufsatz „Die Neue Form“ geschrieben und damit soziale und nationale Grenzen übergreifende Perspektiven der Avantgarde artikuliert.

Peyrissac folgte während seines Berlin-Aufenthaltes einer Einladung Lyonel Feiningers zu einem Besuch des Bauhauses in Dessau, wo er auch Wassily Kandinsky und Paul Klee traf. Den Kontakt zu Feininger – der 1917 seine erste Einzelausstellung im Waldens Galerie gehabt hatte – wird ihm Mehring verschafft haben, der den Maler von Kind an kannte; sein Vater war mit Feininger freundschaftlich verbunden gewesen. Peyrissac knüpfte in Berlin zudem Galeriekontakte. Der Kunsthändler Rudolf Wiltschek lud ihn 1927 zu einer Ausstellung ein.

Elementare Formen und alltägliche Materialien

Peyrissacs 1920 getroffener Entschluss, in Nordafrika zu leben, erinnert an die Sehnsucht nach dem Elementaren, die seit Gauguin und seiner Flucht aus der Zivilisation in die Südsee ein Leitmotiv der Avantgarde wurde, von den Kubisten um Picasso in Paris bis hin zu den russischen Rayonnisten, den Mitgliedern der „Brücke“ in Dresden oder denen des „Blauen Reiters“ in München. In ihr spiegelte sich Kritik an überheblichem Eurozentrismus, engstirnigem Nationalismus, bürgerlichem Klassendünkel, an allen ausgrenzenden gesellschaftlichen Denkweisen. Sie zeichneten sich in ihren Augen auch im Illusionismus und exklusiven Glanz akademischer Kunst und „kunsthistorischer“ Themen ab, die sie angesichts der sich durch Industrialisierung und Globalisierung rapide wandelnden Welt als steril und wirklichkeitsfern empfanden. Ihnen ging es um Neuüberdenken des Verhältnisses des Menschen zu seiner Welt. Ihr Postulat der Einheit von Kunst und Leben



Gerrit Thomas Rietveld (Utrecht 1888-1964 Utrecht). Stuhl „Zickzack“, Entwurf 1934. Rietveld-Ausführung für die Familie Jesse in Ameiden, 1942. Fichtenholz, Sitzhöhe 42 cm, Inv.-Nr. HG 12670. Erworben mit Mitteln des Fördererkreises.

wurde zu einem wesentlichen Merkmal der Avantgarde des 20. Jahrhunderts, ebenso wie ihre Hinwendung zu abstrahierenden Auffassungsweisen, um durch sie auf modellhaftem Weg Perspektiven auf komplexe Strukturzusammenhänge zu gewinnen und mit abstrakten Elementen ein Spiel wandelbarer Konstellationen sowie die Möglichkeit neuer Konstruktionen von Wirklichkeit vor Augen zu führen.

Peyrissacs kosmopolitisches Künstlerleben reflektiert die Idee kultureller Internationalität im Gegenzug zu den politischen und weltanschaulichen Kräften, die das Inferno weltumspannender Kriege evozierten. Seine Hinwendung zu unpräzisen, „armen“ Materialien in seinem plastischen Werk, das sich von der Materialästhetik traditioneller Kunst dezidiert absetzt, spiegelt Überlegungen zu Aufgaben des Künstlers jenseits des Anspruchs auf exklusive Repräsentation, mit denen sich Maler und Bildhauer von Picasso bis hin zu Dadaisten, Surrealisten und Konstruktivisten befassten. Auch junge Designer, etwa der niederländischen De Stijl-Gruppe, des Bauhauses oder des „Neuen Bauens“ beschäftigten sich damals mit den ästhetischen Qualitäten einfacher Materialien, um sie im Hinblick auf Erfordernisse der modernen Massengesellschaft

gestalterisch nutzbar zu machen, wofür die Sammlung zum 20. Jahrhundert von Gerrit Thomas Rietvelds „Zickzack“-Stuhl bis hin zu Margarete Schütte-Lihotzkys „Frankfurter Küche“ zahlreiche Beispiele bietet.

Nach 1945

Nach dem Zweiten Weltkrieg war Peyrissac wie vordem im internationalen Kunstgeschehen präsent. Zugunsten der Erforschung räumlicher Rhythmen hatte er nach 1939 die Malerei aufgegeben. Er widmete sich nun ganz seinen „Plastiques animées“, welche die Pariser Galerie Aimé Maeght 1948 in einer Einzelausstellung vorstellte. Die Galerie war



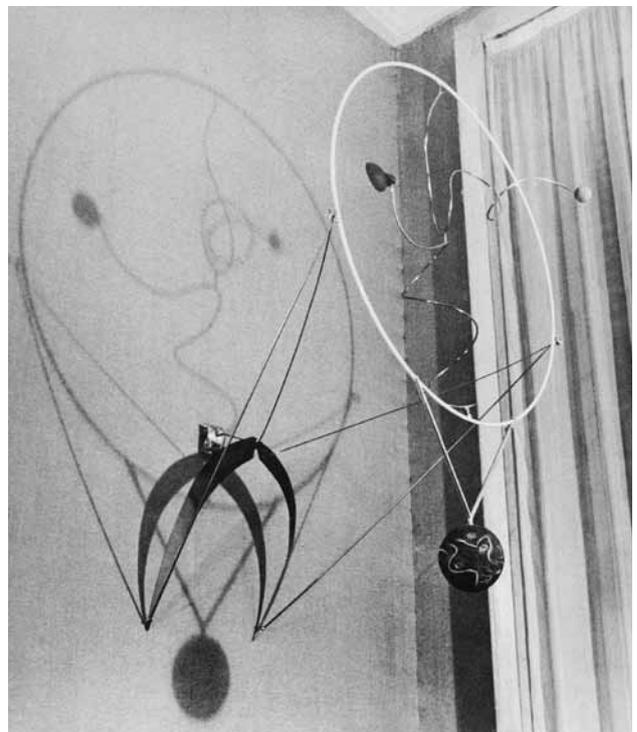
Willy Maywald (Kleve 1907-1985 Paris). Portrait Peyrissac, Galerie Maeght, Paris 1948. Abb. aus: Peyrissac. Cahors 2002, S. 5.

damals einer der Auftraggeber des aus Deutschland stammenden Fotografen Willy Maywald, der selbst zur Szene der Kreativen in der Seine metropole zählte. Maywald, der längst seinen Platz in der Geschichte der Fotografie hat, schuf unter anderem eindrucksvolle Portraits von Künstlern und ihrem Werk, etwa von Hans Arp oder Le Corbusier und auch von Jean Peyrissac während dessen damaligen Aufenthaltes in Paris.

1957 beteiligte sich Peyrissac an dem vom internationalen Auschwitz-Komitee ausgeschriebenen Wettbewerb für ein internationales Denkmal im ehemaligen Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. Seit den 1950er Jahren stellte der Künstler im „Salon des réalités nouvelles“ aus, schuf, noch in Algerien, Arbeiten für ein Skulpturenprojekt der Unesco in Paris, pflegte enge Kontakte zur Gruppe „Cobra“ und schloss sich André Blocs Gruppe „Espace“ an. Sie fasste Kunst dezidiert als soziales Phänomen auf und engagierte sich für die Einbindung der Moderne im öffentlichen Raum. Auch in Deutschland beteiligte sich Peyrissac an Kunstprojekten. 1957 zeigte er Werke in der Kunsthalle Recklinghausen und 1969 war er in der Ausstellung „Die Malerei des Surrealismus“ des Kunstvereins Hamburg vertreten.

► URSULA PETERS

Literatur: Marianne Le Pommeré und Laurent Guillaud: Peyrissac. Ausst. Kat. Musée de Cahors Henri-Martin. Cahors 2002. - Walter Mehring: Verrufene Malerei. Berlin Dada. Erinnerungen eines Zeitgenossen und 14 Essais zur Kunst. (1. Ausgabe Zürich 1959) Düsseldorf 1983 - Eine gekürzte Fassung vorliegendes Beitrags mit weiterführender Literatur erscheint in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2010



Willy Maywald (Kleve 1907-1985 Paris). Jean Peyrissac: Spirale suspendue dans son cercle, ca. 1947, Galerie Maeght, Paris 1948. Abb. aus: Peyrissac. Cahors 2002, S. 20.

Adolf Reichs Gemälde „Um Haus und Hof“ und Walter Mehrings „Müller“-Roman

Das Gemälde entstammt der ehemaligen Sammlung „Haus der Deutschen Kunst“. Adolf Hitler hatte sie durch Ankäufe aus der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ aufgebaut, der zwischen 1937 und 1944 im Münchner „Haus der Deutschen Kunst“ alljährlich stattfindende Leistungsschau offiziell gültigen Kunstschaffens im nationalsozialistischen Deutschland. Die Kunstwerke dienten einst der Ausstattung von Regierungsgebäuden und öffentlichen Einrichtungen oder wurden für das von Hitler geplante Museum in Linz erworben. Die Alliierten beschlagnahmten die Sammlung nach dem Zweiten Weltkrieg und übergaben sie als ehemaligen Reichsbesitz der Oberfinanzdirektion in München zur Verwahrung. Inzwischen ist sie längst Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung zu Kunst und Propaganda im Nationalsozialismus. 1998 übernahm sie das Deutsche Historische Museum in Berlin (s. Monika Flacke [Hrsg.]: Bilder aus NS-Reichsbesitz, CD-ROM des DHM, Berlin 1999). Das DHM überließ dem GNM einige Arbeiten als Leihgaben, darunter das Gemälde von Adolf Reich.

Der in Wien geborene Maler hatte seine Laufbahn als Bühnenbild-Assistent am Deutschen Volkstheater in Wien begonnen und sich anschließend als Pressezeichner etabliert. Während des Ersten Weltkrieges war er Bildberichterstatter der „Leipziger Illustrierten Zeitung“ und später in München, wo er sich Anfang der 1930er Jahre nieder ließ, Zeichner der „Süddeutschen Post“ und der „Münchner Illustrierten Zeitung“. Nach 1933 schuf er für die NSDAP Propagandaplakate, etwa zum „Deutschen Erntedankfest“. Als Maler Autodidakt, befasste er sich seit den 1920er Jahren mit Portraits, Landschaften und figürlichen Szenen. Auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München stellte er unter anderem Gemälde aus, die sich mit dem Ersten Weltkrieg, Kleidersammlungen im Zweiten Weltkrieg oder der Untergrundzeit der NSDAP in Österreich befassten. Zu letzterem Themenkreis gehört indirekt das Gemälde „Um Haus und Hof“, ausgestellt 1940 im Münchner „Haus der Deutschen Kunst“. Es ist beispielhaft für Reichs Anlehnung an den Erzählstil des bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts und zeigt in plakativ vergrößerter Form eine Nähe zu Ferdinand Georg Waldmüller, der sich in Genrebildern mit Freuden und Nöten des einfachen Volks befasst hatte und zu Adolf Hitlers Lieblingsmalern zählte.

NS-Propaganda

Das Bild schildert eine Szene in einem österreichischen Notarbüro im Jahr 1934, wie dem Kalender abzulesen ist,

der über dem Schreibtisch neben der Bescheinigung des Notars hängt. Die Wände der Kanzlei sind mit Plakaten der „Vaterländischen Front“ bestückt. Zwischen ihnen prangt ein Portrait ihres Initiators, des österreichischen Bundeskanzlers Engelbert Dollfuß. Die Gründung der „Vaterländischen Front“ am 20. Mai 1933 zielte nach dem Muster der Diktatur Benito Mussolinis darauf ab, andere politische Parteien aufzuheben und die nach dem Ersten Weltkrieg festgelegte parlamentarische Demokratie abzuschaffen. An ihre Stelle sollte eine ständische Organisation des Volkes treten. Dollfuß verkündete am 11. September 1933 in seiner Rede auf dem Wiener Trabrennplatz als politisches Programm den „sozialen, christlichen deutschen Staat Österreich auf ständischer Grundlage, unter starker autoritärer Führung.“ Symbol der Vaterländischen Front war das Kruckenkreuz, ein Kreuzfahrerzeichen, das auf einem der Plakate in Reichs Gemälde zu sehen ist. Es war ein Gegensymbol zum Hakenkreuz der Nationalsozialisten und zu Hammer und Sichel der Kommunisten, deren Parteien unter Dollfuß in Österreich verboten wurden, ebenso sozialdemokratische Organisationen und Gewerkschaften. „Wer Österreich liebt und schützen will, hinter die vaterländische Front“, liest man auf einem der Plakate neben dem Porträt ihres Begründers, während ein anderes den „öster-



Adolf Reich (geb. 1887 in Wien, ab 1946 ansässig in Salzburg). Um Haus und Hof, 1940. Signiert und datiert unten links: „Reich, 1940 Mchn“. Öl auf Leinwand, H. 130 cm, Br. 121 cm, Inv.-Nr. Gm 2168, Leihgabe Deutsches Historisches Museum, Berlin.

reichischen Menschen“ zur Gefolgschaft des „christlichen Ständestaats“ aufruft. Dessen Kooperation mit Mussolinis Italien verband sich mit der Absicht, Hitlers „großdeutschem“ Machthunger ein Schutzbündnis entgegen zu setzen. „Deutschösterreich“ müsse wieder zurück zum „großen deutschen Mutterlande“, hatte Hitler 1925 in „Mein Kampf“ gleich in der Einleitung zu seinen reichsmythisch beeinflussten, rassistisch-völkischen politischen Visionen geschrieben, „Gleiches Blut gehört in ein gemeinsames Reich.“

Unter dem Dollfuß-Portrait sitzt ein Klient am Schreibtisch des Notarbüros. Ihm liegt ein Dokument zur Unterschrift vor. Der Mann mit altersweißem Haupt wirkt sehr rechtschaffen, ebenso seine Frau, die etwas abseits von ihm Platz genommen hat und anrührend fürsorglich seinen Hut hält. Ihr sorgenvoller Gesichtsausdruck und die verzagte Geste, mit der sie mit einem Taschentuch den Mund bedeckt, wie um ein Schluchzen zu unterdrücken, macht deutlich, was der Titel des Bildes besagen soll: Die Unterschrift, zu der zwei zwielichtige Typen ihren Mann drängen, wird das alte Ehepaar „um Haus und Hof“ bringen. Das Gemälde bediente die Hasspropaganda von den „betrügerischen Juden“. Reich präsentierte sie, unverkennbar im Stil von Julius Streichers obszömem Hetzblatt „Der Stürmer“, als „volksfremde Schädlinge“. Während sie Klischees des „Undeutschen“ verkörpern, „listig“ und „lichtscheu“ in einer dunklen Ecke agieren, fällt auf die „braven“ Eheleute helles Sonnenlicht. Bei Reich waltet der Notar neben dem Schreibtisch steif seines Amtes und hat die Augengläser abgenommen. Er stellt sich blind, suggeriert Reichs Bild, das einen infamen Kommentar zu den Plakaten der „Vaterländischen Front“ gibt, die Österreichs Schutz versprechen.

Im Gegensatz zum Nationalsozialismus schloss der Austrofaschismus den Antisemitismus als politisches Programm aus. Zwar gab es in Österreich antijüdische Strömungen bekanntlich auch in staatstragenden Organisationen, ausgeprägt etwa in faschistischen Heimwehren, auch bei manchen Kirchenvertretern wie dem Bischof Alois Hudal. Jedoch garantierte die Verfassung des Ständestaats seinen jüdischen Bürgern die Gleichberechtigung. Sie waren im Staatsrat und Bundeskulturrat vertreten und konnten Mitglied der „Vaterländischen Front“ werden.

Satirischer Roman

Ein Beispiel für die Haltung in österreichischen Regierungskreisen gibt der Fall Walter Mehring. Der 1933 aus Deutschland emigrierte jüdische Schriftsteller, der seit 1934 in Wien als Journalist tätig war, hatte 1935 im Wiener Gsur-Verlag seinen Roman „Müller. Chronik einer deutschen

Sippe von Tacitus bis Hitler“ veröffentlicht, den ersten satirischen Roman über den Nationalsozialismus, den die Museumsbibliothek in einer Neuausgabe des Düsseldorfer Claassen-Verlages erworben hat. Sein Protagonist, Dr. Arminius Müller, erforscht in dem Roman für seinen Ariernachweis mit der den Müllers eigenen Gründlichkeit seine Sippengeschichte bis hin in die Zeit des „ersten Deutschen“, des legendären Arminius im nebulösen Germanien. Mehring beleuchtete mit seinem Geschichtspanorama das Unsaubere und Abgründige „völkisch“-nationalen „Wurzeldenkens“. Er thematisierte die Selbsttäuschung der von seiner Irrationalität Ergriffenen, die für Arminius Müller tödlich endet. Der deutsche Botschafter in Wien fühlte sich sogleich veranlasst, bei der österreichischen Regierung gegen das „Machwerk“ zu intervenieren: Es beabsichtige, „das Deutschtum“ in empörendster Weise herabzuwürdigen. Zwecks „Wahrung der Sittlichkeit“ und im Hinblick auf „damit verbundene gesamtdeutsche Interessen“ legte er nahe, den Roman aus dem Verkehr zu ziehen. Das österreichische Außenamt lehnte das ab. Es befand Mehrings Werk nach Prüfung als „lehrreich“.



Walter Mehring (Berlin 1896-1981 Zürich). Müller. Chronik einer deutschen Sippe von Tacitus bis Hitler. Umschlaggrafik: George Grosz (1893-1959 Berlin). (Erstausgabe Wien 1935) Düsseldorf: claassen Verlag 1983. Sig. 8° Om 198/171.

Gegenüber der rassistischen nationalsozialistischen „groß-deutschen“ Reichspropaganda dachten manche Österreicher nunmehr nostalgisch an die Vielvölkerstaat-Tradition der untergegangenen Donaumonarchie zurück, was der „Habsburg-Mythos“ bei Schriftstellern wie etwa Joseph Roth widerspiegelt. Er wurde Gedankenmodell eines „besseren“ deutschen, in europäischen Traditionen verwurzelten Kulturbewusstseins. Auch die Salzburger Festspiele – 1919 mitbegründet von dem Theaterregisseur Max Reinhardt (Baden b. Wien 1873-1943 New York), der bis 1933 in Berlin wirkte – hielten das Konzept des Europäertums dem nationalsozialistischen Deutschland entschieden entgegen. Dieses bezeichnete die Salzburger Festspiele als „jüdischen Hexensabbath“.

„Ostmark-Anschluss“

Reichs Darstellung feierte den Anschluss Österreichs an Deutschland, das nach Hitlers Worten den „organischen völkischen Staat“ anstrebte, was es mit der durch sein „Blutschutzgesetz“ eingeleiteten Ausgrenzung und Entrechtung der Juden demonstrierte und in dem Ende 1939 erste Deportationen begannen. Zugleich ehrte der Künstler mit seiner ins Jahr 1934 verlegten Szene die Mörder von Dollfuß, den österreichische Nationalsozialisten am 25. Juli 1934 bei ihrem Putschversuch im Bundeskanzleramt in Wien erschossen hatten. Die gefassten Attentäter waren kurz darauf zum Tode verurteilt worden.

Dollfuß' Nachfolger Kurt Schuschnigg wurde nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich am 13. März 1938 von den neuen nationalsozialistischen Machthabern sogleich unter Arrest gestellt, zum Verhör nach Berlin

gebracht und dann bis 1945 in den Konzentrationslagern Dachau, Flossenbürg und Sachsenhausen inhaftiert. Mehring, dem bereits 1933 in Deutschland Verhaftung gedroht hatte, gelang nach dem „Gewalt-,Anschluss' der Ostmark“, so der Schriftsteller, die Flucht nach Frankreich. Hier entzog er sich 1941 den Häschern des Vichy-Regimes durch Emigration in die USA, wo er aus Deutschland verjagte Künstlerfreunde wie etwa George Grosz und Lyonel Feininger wiedertreffen konnte.

► URSULA PETERS

Literatur: Zu Mehrings „Müller“-Roman vgl. Bettina Widner: Die Stunde des Untertanen. Eine Untersuchung zu satirischen Romanen des NS-Exils am Beispiel von Irmgard Keun, Walter Mehring und Klaus Mann. Dissertation Freie Universität Berlin 1998, S. 66-111. – Zu Tacitus und dem Arminius- bzw. Herrmanns-Mythos vgl. Lion Feuchtwanger: Die Geschwister Oppermann. (1. Ausg. Amsterdam 1933) Berlin 2008, S. 57-68, 187-200, 222-229. – Zum Wiener Gsur-Verlag vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Abschied von Habsburg. In: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933, hrsg. von Bernhard Weyergraf (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Band 8). München/Wien 1995, S. 507-508. – Zu Joseph Roth und dem österreichischen Habsburg-Mythos vgl. Wilhelm von Sternberg: Joseph Roth. Eine Biographie. Köln 2009, S. 393-401, 412-415, 432-434, 484. – Zu den Salzburger Festspielen vor 1938 vgl. Robert Kriechbaumer (Hg.): Der Geschmack der Vergänglichkeit. Jüdische Sommerfrische in Salzburg (= Schriftenreihe des Forschungsinstituts für politisch-historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek, Salzburg, Band 14). Wien/Köln/Weimar 2002, S. 322-327, 336-337. – Zu einer französischen Perspektive auf den deutschen Reichsmythos vgl. Hélène Berr: Pariser Tagebuch 1942-1944. München 2009, S. 206-207. – Zu „Anschluss“-Betrachtungen nach 1945 vgl. Willi Forst: Nachwort zum Fall „Piefke“. In: Der Spiegel, 29. Januar 1949 (online). – Eine kürzere Fassung vorliegenden Beitrags mit weiterführender Literatur erscheint in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2010.

Inhalt II. Quartal 2011

Aus Darmstadt in die Welt – eine Sitzgruppe der Hofmöbelfabrik Josef Trier	
von Almuth Klein	Seite 1
Rekonstruierte Bögen und Pfeile	
von Kathrin Vogelsang	Seite 6
Ein Objektkasten von Jean Peyrissac im Bauhaus-Raum	
von Ursula Peters.	Seite 9
Adolf Reichs Gemälde „Um Haus und Hof“ und Walter Mehrings „Müller“-Roman	
von Ursula Peters.	Seite 14

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 091 1/1331 110.

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: 3600 Stück

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

9. 12. 2010 bis **Reisebegleiter**
1. 5. 2011 Koffergeschichten 1750 bis heute