

Die Feier der Einweihung des Hermanns-Denkmals im Teutoburger Wald am 16. August. Originalzeichnung von H. Lüders.

Die Feier der Einweihung des Hermanns-Denkmals im Teutoburger Wald am 16. August 1875. Zeichnung von H. Lüders. Links Tribüne mit dem deutschen Kaiserpaar. In: „Illustrierte Zeitung“. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart, über Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik, Theater und Mode. Leipzig, Nr. 1680, 11. September 1875, S. 196–197. Sig. 2° L 2723.

Carl Maria von Webers Totenmaske und das Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald

„Letztes Bildnis“ eines Musikgenies und Ikone der deutschen Nationalbewegung

BLICKPUNKT JULI. Carl Maria von Weber verstarb am 5. Juni 1826 in London nach den ersten Aufführungen seiner enthusiastisch aufgenommenen Oper „Oberon“. Die Familie in Dresden wusste lange nicht, dass von seinem Antlitz eine Totenmaske existierte. Umso bewegter war Webers Sohn Max (1822–1881), als er 1844 das väterliche Sterbezimmer im Haus des Dirigenten Sir George Thomas Smart (1776–1867) besuchte und die am Totenbett abgenommene Maske überreicht bekam. Ein Nachguss ist in der Ausstellung „Wege in die Moderne“ zu sehen.

Der im 18. Jahrhundert aufkommende Geniekult feierte das schöpferische Individuum. Totenmasken herausragender bürgerlicher Persönlichkeiten und nach ihnen geschaffene „letzte Bildnisse“ gerieten zu Objekten nachsinnender Betrachtung. Sie verkörperten Teilhabe an einem geistigen Erbe. In England kreierte Josephus John Pinnix Kendrick (1791–1832) schon einen Monat nach Webers Tod nach seiner Maske eine Büste. Die Zeitung „The Times“ besprach sie im Juli 1826 mit größtem Lob.

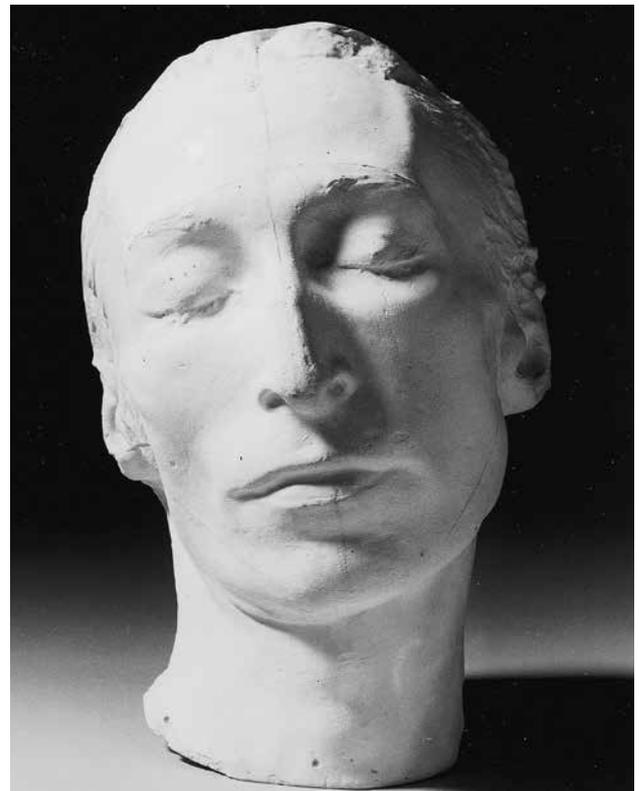
„Leyer und Schwert“

Max Maria von Weber hatte 1844 in London die Überführung der Gebeine seines Vaters aus der Gruft der Moorfields-Chapel nach Dresden vorbereitet. Die Idee, dem „deutschen Sänger ein Grab in deutscher Erde zu bereiten“, sei 1841 in patriotischen Kreisen aufgekommen, erwähnt er in seiner 1864 in Leipzig erschienenen Biographie des Vaters. Zu ihrer Umsetzung entstand ein Komitee, in dem sich der damalige Dresdner Kapellmeister Richard Wagner (1813–1883) sehr engagierte. Er hielt auch im Dezember 1844 die Dresdner Grabrede, in der er kundgab, zwar könnten der Engländer und der Franzose Weber bewundern, doch lieben könne ihn nur der Deutsche. Denn Weber sei „ein warmer Tropfen seines Blutes“, und wer wolle tadeln, dass seine Asche auch ein Teil „seiner Erde, der lieben deutschen Erde sein sollte?“

Weber, Komponist des als deutsche Oper gepriesenen „Freischütz“ und Vertoner von Theodor Körners (1791–1813) feurigen Kriegs- und Freiheitsversen der Gedichtsammlung „Leyer und Schwert“, wurde zu einer Flaggefigur der deutschen Nationalbewegung. Zu seinem 1814 komponierten Liederzyklus nach den Körner-Gedichten schrieb der Sohn 1864, er sei „auf dem Boden des preußischen Enthusiasmus“ nach der Bezwingung Napoleons gewachsen und habe „nicht wenig dazu beigetragen, die Liebe zur Freiheit und das Gefühl für Völker- und Manneswürde im

deutschen Volke heimisch“, ja „das deutsche Volk sich seines Wertes bewusst zu machen“. Der nationale Totenkult ist mit dieser Perspektive aufs Engste verbunden.

Webers Liederzyklus gehörte zum Standardrepertoire männerbündischer Sängervereine. Wie die burschenschaftlichen Studentenverbindungen, Turnerbünde oder Schützenvereine waren sie wichtige Träger der deutschen Nationalbewegung. Sie „verstanden sich vom frühen 19. Jahrhundert bis zur Reichsgründung als Sprachrohr des aufstrebenden Bürgertums“, so Dietmar Klenke. „In Opposition zum adligen Herrschaftsstand ging es ihnen zum einen um mehr politische Mitbestimmung und um staatsbürgerliche Freiheitsrechte, zum anderen aber auch um ‚vaterländische‘ Gemeinschaftsideale“ und hier, in Übertragung des aristokratischen Kriegsprivilegs, besonders um „nationale“ Wehrkraft. Dieser Impuls war vom Standesgrenzen einebnenden, revolutionären Korpsgeist der französischen Truppen ausgegangen. Nicht mehr für Thron und Altar, für Volk



Totenmaske Carl Maria von Webers (Eutin, Herzogtum Oldenburg 1786–1826 London), Nachguss nach 1900. Stuckgips, in 6 Teilen gegossen. Inv.-Nr. Pl.O.3398. Geschenk von Anna und Regine Schinnerer, Haimhausen, 2006.



Theodor Körner als Lützower Jäger, gezeichnet von seiner Schwester Anna. Aus der Ansichtskarten-Mappe: „Deutsche Männer aus den Befreiungskriegen“. 12 historische Bildnisse (= Ackermann's Künstlerkarten und Portrait-Galerie, Serie 701). F. A. Ackermann's Kunstverlag, München, um 1913. Sig. 8° 191/4.

und Vaterland wurde gekämpft, die Nation zum Heiligtum erhoben. Krieg erhielt eine neue Dynamik. Preußens und Österreichs Erhebung gegen Napoleon folgte dem französischen Vorbild der levée en masse und rief den Bürger zu den Waffen. „Mit den Befreiungskriegen rückte das Leitbild des heroisch-kämpferischen ‚deutschen Mannes‘ zur wichtigsten Orientierungsgröße der Nationalbewegung auf.“

„Ja gutes Schwert, frei bin ich,/ Und liebe dich herzinnig,/ Als wärest du mir getraut,/ Als eine liebe Braut./ Hurra!“, ließen „deutsche Sänger“ beim „Schwertlied“ erschallen, Körners berühmtestem Gedicht. Er verfasste es kurz vor seinem Tod bei einem Scharmützel des Lützowschen Freikorps im August 1813. Weber vertonte es im September 1814, wie auch „Lützows wilde, verwegene Jagd“. Das Jagdhornmotiv untermalt die Franzosenjagd der Lützower wie ein „tönender Atemzug“ kämpferischen Elans. Als mit Anbruch der Restauration die Throne wieder erstarkten, richtete er sich auf nationalliberale Ziele. Promotor waren die Burschenschaften. Körners ein Jahr nach ihm gefallener Kamerad Friedrich Friesen (1784–1814) hatte mit dem

als „Turnvater“ bekannten Friedrich Ludwig Jahn (1778–1852) 1812 die Denkschrift „Ordnung und Einrichtung der deutschen Burschenschaften“ verfasst. Um den Rand des Wappens auf einem Pokal der deutschen Burschenschaft läuft die Devise „Ehre, Freiheit, Vaterland“ der 1815 in Jena gegründeten „Urburschenschaft“. Das nach 1818 entworfene Wappen zeigt unten rechts neben der „deutschen Eiche“ das Motiv „Leyer und Schwert“.

„Banner der deutschen Musik“

Webers Totenmaske konnte als letztes Bildnis eines genialen Komponisten betrachtet werden, von deutschen Patrioten aber auch als eine „nationale Reliquie“, ähnlich wie Hinterlassenschaften Körners, etwa sein Ladestock, der 1866 als Geschenk ins Germanische Nationalmuseum gelangte. Die Totenmaske Webers wurde in deutschen Staaten erstmals einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, als am 11. Oktober 1860 in Dresden die Enthüllung des mit der „Heimbringung“ seiner Gebeine angestrebten Denkmals stattfand. Sein Schöpfer, der Bildhauer Ernst Rietschel (1804–1861), ließ sich bei der Gestaltung seines Weber-Bildes von der Totenmaske inspirieren. Die Leipziger „Illustrierte Zeitung“ stellte sie in ihrem großen Bericht über die Einweihung in einer Zeichnung nach einer 1860 vom Dresdner Atelier Gebrüder Schwendler vertriebenen Fotografie vor. Sie wurde für die Aufnahme auf ein Prunkkissen gebettet und mit Lorbeer bekränzt (Abb. S. 4).

Die Leipziger „Illustrierte“ zitierte aus der Festrede, die Weber gerühmt hatte, ihm gebühre „der Name des volksthümlichsten, des deutschesten unter unseren Tondichtern“.



Wappen der deutschen Burschenschaft mit „Leyer und Schwert“ auf Pokal zur „Erinnerung an die 50jährige Jubelfeier der deutschen Burschenschaft in Jena am 15. August 1865“. Steingut, Kaltbemalung, Vergoldung, plastisches Dekor; Pokalhöhe 20 cm. Inv.-Nr. HG 13197. Geschenk von Dr. med. Martin, Bad Nauheim, 1919. Abb. des Pokals in: Mythos Burg. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum. Hrsg. G. Ulrich Großmann. Dresden 2010, S. 349.

sche Gestalt eine ausgesprochen facettenreiche europäische Karriere, die Klaus Kösters nachgezeichnet hat. Ulrich von Hutten (1488–1523) zitierte Arminius in seiner Kritik am päpstlichen Rom, während sein Stern in Hommagen an den römisch-deutschen Kaiser in einem universalistischen Spektrum leuchtete. In italienischen Barockopern begeisterte er als ritterlicher Held, auch wirkte er als Sprachrohr von Ideen der Aufklärung, etwa in Jean Grégoire Bauvins (1714–1778) Theaterstück „Les Chérusques“.

Im Siebenjährigen Krieg verließ er den Bereich des abstrakten gelehrten Diskurses. Während der Auseinandersetzung zwischen den beiden deutschen Staaten Österreich und Preußen trat er als preußische Propagandafigur auf, beispielsweise in Kriegsliedern Wilhelm Ludwig Gleims (1719–1803). In Verbindung mit „*protestantischem Nationalbewusstsein*“ vermochte sich die Hermannsfigur gegen das römisch-deutsche Kaisertum mit seiner übernationalen Rechtsordnung zu richten. Nicht eher „als mit dem Untergang des alten Kaisertums 1806“ konnte die Figur „zu einem wirklichen nationalen Symbol werden“, bemerkt Wolfgang Burgdorf.

Im Zuge der Erhebung gegen Napoleon wird Hermann als Identifikationsfigur „aller Deutschen“ beschworen. Preußische Propagandisten wie Jahn oder Ernst Moritz Arndt (1769–1860) riefen zum neuen Hermannskampf auf. „*Der Gott der Eisen wachsen ließ / Der wollte keine Knechte*“, setzt Arndts „Vaterlandslied“ an, um mit martialischem Pathos zu schließen, „*So ziehn wir aus zur Hermannsschlacht / Und wollen Rache haben*“. Die Franzosen wurden in der Propaganda zu neuen Römern, ihre Überwindung zum neuen „Hermannssieg“, während die Varusschlacht mit nachhaltiger publizistischer Verve zum Gründungsakt der „germanischen Nation“ mutierte. Bandel plante als Inschrift für das Schwert seines weit über 20 Meter hoch konzipierten Hermann, „*Deutsche Einigkeit meine Stärke / Meine Stärke Deutschlands Macht*“.

Die Leipziger „Illustrirte“ rief zu Spenden auf für das Denkmal des „*Helden vom Teutoburger Wald*“, der „sieggekrönt am Eingange unserer vaterländischen Geschichte“ stehe und „*dem wir die Reinheit unserer Sprache verdanken*“. Die nationaldeutsche Gemeinschaftsidee artikulierte sich machtbetont und mit dem Postulat von Sprachreinheit in kultureller Abgrenzung nach außen. Das bei Klenke zitierte Festblatt zum „Deutschen Sängerbund“ 1861 in Nürnberg erbot Hermann einen besonderen Gruß und appellierte an die Sänger, „*deutsche ‚Kraft und Ehre‘ dem Ausland gegenüber gebührend zur Geltung zu bringen*“.

In der „Illustrirten Zeitung“ ist Bandels Hermannsfigur mit dem siegreich erhobenen Schwert gleich zweimal zu sehen. In der grafischen Gestaltung der Zeitungsseite wirken die Figuren wie ein Ehrengelicht Carl Maria von Webers. Der Komponist, musikalisch in europäischer

Klassik und Romantik beheimatet, wird als Träger von „Hermannsgeist“ präsentiert. „*Nation und Nationalismus erschöpften sich nicht in der Mythenkonstruktion*“, so Dieter Langewiesche. „*Ihre Aufgabe ist es, die historische Zeit zu vernichten, um die Anfänge der eigenen Nation in mythische Ferne verlegen zu können*.“ 1865, beim „1. Deutschen Sängerbundesfest“ in Dresden, verkündete der Vertreter des Festausschusses, die Bundesfahne stehe für die „*hohe Mission der idealen Volksnatur der Deutschen*“, auf die „*der welterlösende Beruf des Germanentums*“ überkommen sei.

Gewiss verinnerlicht nicht alle Verfechter nationaler Einheit solche hehren Parolen. Zunächst hatte in der bürgerlichen Vereinsbewegung der egalisierende Impetus im Vordergrund gestanden. Das „deutsche Lied“, das die Sän-



„Der große Nürnberger Sängerbund am 22. Juli 1861“. Bildauschnitt mit Sängergruppen aus Innsbruck, Kiel und Immenstadt. In: „Die Gartenlaube“. Illustriertes Familienblatt. Verlag Ernst Keil. Leipzig, H. 37, 1861, S. 588–589. Sig. 4° L 2658.



„Die Enthüllung des Standbildes Carl Maria von Weber's in Dresden am 11. October. Originalzeichnung von A. Reinhardt“. In: „Illustrierte Zeitung“. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart, über Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik, Theater und Mode. Leipzig, Nr. 904, 27. Oktober 1860, Titelseite. Sig. 2° L 2723.

ger als gemeinsamen Nenner pflegten, diene stände- und schichtenübergreifender Einbindung, was in einem bei Klenke zitierten Festgedicht von 1838 des „Liederkranzes“ in Frankfurt am Main anklingt: „Ob er Christ sei, Jude, Heide; aus der Nähe, aus der Weite; Volksmann oder Royalist, wenn er nur ein Sänger ist.“ In Vereinen fanden „gleichberechtigte Bürger“ zusammen.

Auffassungen, wie ein künftiger Nationalstaat auszusehen habe, waren innerhalb der nationalliberalen Szene so vielfältig wie die Staaten des Deutschen Bundes und Perspektiven ihrer Bewohner. Als Topos, der über alledem starke Gemeinschaftsgefühle zu entfachen vermochte, bewährte sich der Befreiungskrieg-Mythos einer gemeinsamen „nationalen Erhebung“ gegen Frankreich. „Mangels eines tragfähigen Nationalstaatskonzepts, in dem sich Demokraten und Liberale, Großdeutsche und Kleindeutsche, Katholiken und Protestanten gleichermaßen wiederfinden konnten, blieb der nationale Selbstfindungsprozess auf den gemeinsamen Feind verwiesen“, so Nikolaus Buschmann. Er erwähnt, dass 1866, als sich der Krieg zwischen Preußen und Österreich anbahnte, manche sich gar eine französische Invasion herbeisehnten, damit dieser „Bruderkrieg“ durch Besinnung auf einen gemeinsamen Feind abgewendet werde.

Propreußische Propaganda beschwichtigte. Im Falle eines Krieges würde „in der großen Mehrzahl der österreichi-

schen Regimenter das kriegerische Feuer angezündet werden durch den uralten Haß des Slawen, des Magyaren gegen die an Wohlstand und Bildung bevorzugte deutsche Nationalität“. Das Feindbild des „Slawen“ war in den 1850er-Jahre im Zuge russisch-französischer Annäherung zu dem des „Romanen“ hinzugekommen. Es beflügelte auch die Sänger, die sich teilweise extrem kulturelnationalistisch über das „deutsche Lied“ konsolidierten. Das Feindbild des „Romanen“ feuerte seit Frankreichs Unterstützung der Italiener doppelt an. „Die Deutschen singen fest im Takt, so haben sie auch das Schwert gepackt und stehen alle Mann für Mann: Auf Ungarn, Rußland kommt heran! Und komm nur her Italia! Für dich ist auch ein Hermann da“, hieß es im Festgruß zum „Deutschen Sängerfest“ 1861.

Bürgerliche Helden

Die Nationalidee, zunächst von kleinen bildungsbürgerlichen Zirkeln getragen, hatte sich mit der „kommunikativen Revolution“ durch Ausweitung etwa von Presse- und Vereinswesen seit den 1830er-Jahren auf breiterer Front entwickelt. Zum Rückschlag wurde die gescheiterte 1848er Revolution. Für das Vereinswesen im Königreich Sachsen galt bis 1863 das Verbot, sich mit „ausländischen“, das heißt nichtsächsischen Bündnen zusammenzuschließen, hält Klenke fest. Die Regierungen banden „Nationalstolz“

traditionell an dynastische und regionale Loyalitäten und kultivierten einzelstaatliches Nationalbewusstsein. In der Hauptstadt des Königreichs Bayern öffnete 1867 das „Bayerische Nationalmuseum“ seine Tore.

Einen Seitenblick auf den Partikularismus mochte 1860 die Bemerkung in dem zitierten Artikel zur Dresdner Weber-Denkmal-Einweihung beinhalten haben, nämlich dass es wünschenswert sei, das Gedenken an große Tote würde „sich mehr über den Standpunkt des Lokalpatriotismus“ erheben, „als dies gegenwärtig in der Regel geschieht“. Der Bildbericht hebt gegenüber dem links vor der Front des Hoftheaters aufgebauten königlichen Festzelt rechts im Vordergrund einen Leiterwagen mit bürgerlichem Publikum hervor, der im Kontext mit dem Wortbeitrag etwas von einem Appell ans Volk hat. Wie eine leise Anmahnung „nationaldeutscher Ehrenpflichten“ wirkt auch Max Maria von Webers Hinweis, dass es vom ersten Spendenaufruf für das Denkmal im Dezember 1844 fast 16 Jahre bis zur Sicherung seiner Finanzierung gedauert habe. „Wer hätte gemeint, daß es so schwer halten sollte, für das Denkmal des populärsten Componisten unter 42 Millionen Deutschen (...) 8 bis 9000 Rthl. zusammen zu bringen!“

1863, im 50. Gedenkjahr der Leipziger „Völkerschlacht“, traten Verfechter nationaler Einheit höchst öffentlichkeitswirksam auf. Den Todestag Körners, des „Helden der Befreiungskriege“, begingen patriotische Vereine von der Ostsee bis zum Bodensee mit festlichen Umzügen und Gedenkstunden. Der Dresdner Kohlmarkt, an dem das Elternhaus des Dichters stand, erhielt den Namen Körnerstraße. Die liberale Zeitschrift „Die Gartenlaube“ veröffentlichte 1863 gleich zwölf Beiträge über den „Freiheitsmärty-



„Körnergräber bei Wöbbelin“. Inschrift des Denkmals mit „Leyer und Schwert“: „Hier wurde Carl Theodor Körner von seinen Waffenbrüdern mit Achtung und Liebe zur Erde bestattet“. In: „Die Gartenlaube“. Illustriertes Familienblatt. Verlag Ernst Keil. Leipzig 1863, H. 35, S. 549. Sig. 4° L 2658.

rer“, darunter einen über sein Grab unter einer Eiche beim Dorf Wöbbelin im Großherzogtum Mecklenburg-Schwerin, an dem Körners Vater 1814 ein Denkmal mit „Leyer und Schwert“ errichten ließ. In bürgerlicher Anverwandlung dynastischen Gräberkults wurden dort auch Angehörige des Dichters bestattet.

Zum Wöbbeliner Nationalfest 1863, von dem sich die großherzogliche Regierung entschieden distanzierte, kamen 9000 Menschen zu den Körnergräbern. 1861 hatte die „Gartenlaube“ in Heft 50 über Körners Tod beim Gefecht im Rosenower Forst berichtet. Dort stand seit 1850 ein Obelisk mit dem Motiv „Leyer und Schwert“, dem Körner-Vers „Wachse, du Freiheit der deutschen Eichen, / Wachse empor über unsern Leichen, / Vaterland, höre den heiligen Eid!“, sowie der Widmung „Hier fiel Theodor Körner, ein deutscher Mann, am 26. August 1813. Gewidmet von Karl Griefhagen auf Rosenhagen“. 1863, im großen Gedenkjahr der „nationalen Erhebung“, lieferte Webers Sohn Max für die „Gartenlaube“ den Artikel, „Wie und wo Körners ‚Leyer und Schwert‘ von C. M. v. Weber komponiert wurde“.

Gutbürgerlicher Treffpunkt: Gaststätte „Theodor Körner“

Zu Ehren des Dichters wurden vielerorts „Körnereichen“ oder „Körnerlinden“ gepflanzt, Gedenksteine aufgestellt, auch Lokale nach ihm benannt. In Nürnberg, das der romantische Nationalismus zur „deutschen Stadt“ und Symbol freien Bürgersinns erkoren hatte, betrieb Emil Schafft, 1868 Gründer einer erfolgreichen Wurstwarenfabrik, die Gaststätte „Theodor Körner“. Er bewarb sie modern mit Ansichtskarte (Abb. S. 8). Wie das Exemplar in Farbblithographie sehr pittoresk schildert, lag das Lokal an der „schönen blauen Pegnitz“ auf der idyllischen Kleinen Insel Schütt, einem damals beliebten Ausflugsziel der Nürnberger, und mit Blick auf das mittelalterliche Heilig-Geist-Spital sowie die 1874 am Spitalplatz mit dem Hans-Sachs-Denkmal eingeweihte Synagoge. Über den prächtigen Neubau, entworfen von Stadtbaurat Adolf Wolff (1832–1885), hatte die Leipziger „Illustrierte Zeitung“ in ihrer Ausgabe vom 10. Juli 1875 mit ganzseitiger Abbildung berichtet und aus der von liberalem Geist getragenen Rede des Ersten Nürnberger Bürgermeisters Freiherr v. Stromer zitiert. Er hatte die Synagoge am Tag ihrer Einweihung für den eintreffenden Festzug geöffnet. Richard Wagner verpönte sie.

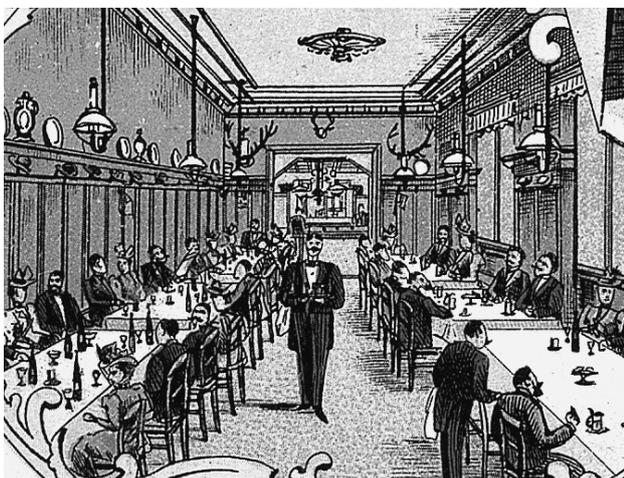
Das Lokal „Theodor Körner“ besaß für die Sommerbewirtung einen schattigen Garten, von dem aus man über die Pegnitz gleitende Ruderboote betrachten konnte. Es hatte ein Billard-Zimmer sowie einen „altdeutschen Saal“ mit Wandvertäfelung und nostalgischem Zierrat auf den Borden. In seiner Darstellung auf der 1899 verschickten Ansichtskarte sind zahlreiche Gäste an der Table d’Hôte vereint, umsorgt von eleganter Bedienung. Auf den langen, weiß gedeckten Tafeln stehen Gebäck-Etagere, schlanke Weinflaschen und zierliche Gläser, am Platz einiger Her-



Ansichtskarte: Gruss aus der Restauration „Theodor Körner“. Besitzer: Emil Schafft. Nürnberg“, gelaufen August 1899. Aufdruck auf Vorderseite wie oben und „1876.“, „Wurstfabrik“, „Restauration mit/ schattigen Garten-Anlagen“, „(Restaurations-Lokal.)/ Billard-Zimmer. Altdeutscher Saal.“, „Landes-Ausstellung 1896 / Höchste Auszeichnung“ (unter Darstellung des Schafftschen Wurstwarenstandes), „Franz Schemm, Kunstanstalt. Nürnberg“, rückseitig „Königreich Bayern. Postkarte“, handschriftlich „Herrn Hermann Dienstbach / Werkmeister / Stuttgart / Feuerseeplatz 4“, auf Vorderseite „26. 8. 99 / In Corona ist heute vollzählig und/ sendet beste Grüße Sievers / Alois / Stummer Dr. Bleisch Scheiderer / Heßler Dr. Wiesmann / J. Dinser Haccius Buck“, Briefmarke entfernt, Rest Nürnberger Ausgangsstempel. Farblithographie. Dok. zu Inv.-Nr. Pl.O. 3398. Erworben 2013.

ren Deckelhumpen für Biergenuss. Die Gäste haben sich fürs Ausgehen fein gemacht und die Damen tragen im Modestil der Belle Epoque chic dekorierte große Hüte.

► URSULA PETERS



Detail der Grußkarte aus der Restauration „Theodor Körner“: „Altdeutscher Saal“ mit Gästen.

Literatur:

Stefanie Gebler: Totenmasken aus dem Nachlass Adolf Schinnerers. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2010, S. 254–255. – Richard Wagner: Bericht über die Heimbringung der sterblichen Überreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen entzogen). In: Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Band 2, Leipzig 1871, S. 55–64; vgl. Olaf B. Rader: Grab und Herrschaft. Politischer Totenkult von Alexander dem Großen bis Lenin. München 2003, S. 68–71. – Heinrich Heine. Sämtliche Schriften, Hrsg. Klaus Briegleb. Band 2 (München/Wien 1976), München 1995, S. 30, 55–56. – Reiner Sörries: Zur Geschichte der Totenmaske. In: Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum Marbach. Marbach 1999, S. 21–26; vgl. ebenda S. 42–43 zur politischen Instrumentalisierung von Totenmasken. – Dietmar Klenke: Der singende „deutsche Mann“. Gesangsvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler. Münster / New York / München / Berlin 1998. – Zum Lützowschen Freikorps vgl. Andreas Plathaus: 1813. Die Völkerschlacht und das Ende der Alten

Welt. Berlin 2013, S. 49–50. – Wilhelm Schröder: Eine Reliquie von Theodor Körner. In: „Die Gartenlaube“. Illustriertes Familienblatt. Verlag Ernst Keil. Leipzig 1863, H. 18, S. 288. – René Schilling: „Kriegshelden“. Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813–1945. Paderborn 2002. – Klaus Kösters: Mythos Arminius. Die Varusschlacht und ihre Folgen. Münster 2009. – Zu „Hermann dem Deutschen“ vgl. Ursula Peters: Ritter-Mohn. Pokal der „Wildensteiner Ritterschaft zur blauen Erde“ (1815/20). Erinnerung an Ritterbünde des langen 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In: Kulturgut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums. Heft 26, 3. Quartal 2010, S. 13. – Dieter Langewiesche: „Nation“, „Nationalismus“ „Nationalstaat“ in der europäischen Geschichte seit dem Mittelalter. Versuch einer Bilanz. Zit. von: Dieter Langewiesche / Georg Schmidt (Hrsg.): Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg. München 2000, S. 21; ebenda Nikolaus Buschmann: Volksgemeinschaft und Waffenbruderschaft. Nationalismus und Kriegserfahrung in Deutschland zwischen „Novemberkrise“ und „Bruderkrieg“, S. 83–114. – Zu Nürnberg als nationalromantischem Motiv freien Bürgersinns vgl. Ursula Peters: Domenico Quaglio, Hauptmarkt zu Nürnberg, 1819. In: 1848: Das Europa der Bilder. Michels März. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum, Bearb. Yasmin Doosry / Rainer Schoch. Nürnberg 1998, S. 288.

nalstaat“ in der europäischen Geschichte seit dem Mittelalter. Versuch einer Bilanz. Zit. von: Dieter Langewiesche / Georg Schmidt (Hrsg.): Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg. München 2000, S. 21; ebenda Nikolaus Buschmann: Volksgemeinschaft und Waffenbruderschaft. Nationalismus und Kriegserfahrung in Deutschland zwischen „Novemberkrise“ und „Bruderkrieg“, S. 83–114. – Zu Nürnberg als nationalromantischem Motiv freien Bürgersinns vgl. Ursula Peters: Domenico Quaglio, Hauptmarkt zu Nürnberg, 1819. In: 1848: Das Europa der Bilder. Michels März. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum, Bearb. Yasmin Doosry / Rainer Schoch. Nürnberg 1998, S. 288.

Kriegsgerät auf Porzellan

Zwei Teller mit Motiven zum Ersten Weltkrieg

BLICKPUNKT AUGUST. Die 100. Wiederkehr des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs im August 2014 lenkt den Blick des Museumswissenschaftlers derzeit auf Objekte in den Sammlungsbeständen, die im Zusammenhang mit diesem welthistorischen Ereignis stehen. In der Designsammlung befindet sich ein in hellen und dunkleren Blautönen bemalter Teller, der – von drei Soldaten umringt – ein großes Feldgeschütz zeigt (Abb. 1). Das in einer Diagonale von



Abb. 1: Teller „UNSERE ARTILLERIE 1914“. Inv.-Nr. Des 1515, Motiventwurf: Anton Hoffmann (1863–1938). Unterglasurblauer Dekorentwurf: Julius Vilhelm Guldbrandsen (?). Ausführung: Porzellanfabrik Rosenthal, Selb, 1915–1917. Form-Modell Nr. S (Entwerfer unbekannt). Marken: Rosenthal-Kunstabteilung SELB-BAVARIA 1915–1917 in Unterglasurgrün. Porzellan, weiß, unterglasurblau bemalt. Durchmesser 24 cm. Erworben 2012 im Kunsthandel.



Abb. 2: Rückseite mit Porzellanmarke

links unten nach rechts oben platzierte Geschütz nimmt breiten Raum ein, die drei Personen sind links und rechts am Rande positioniert. Die Umschrift auf der Fahne lautet „Unsere Artillerie 1914“. Zu diesem Teller, der aus der Porzellanfabrik Rosenthal in Selb stammt (Abb. 2), gibt es eine Variante, bei der das Feldgeschütz genau in spiegelbildlicher Position steht. Die Vorlagen für diese beiden Motive stammen von dem Schlachtenmaler Anton Hoffmann (1863–1938). Der in Bayreuth geborene Hoffmann hatte sich nach neun Jahren Dienst in der Armee Bayerns an der Kunstakademie in München eingeschrieben. Dort wurde er Schüler von Wilhelm von Diez (1839–1907), einem berühm-



Abb. 3: Postkarte „Beschiessung eines Sperrforts durch schwere Artillerie“. Motiv: Anton Hoffmann. Gedruckt: 1914–1915

ten Landschaftsmaler der Münchner Schule. Hoffmann wandte sich frühzeitig der Historien- und Schlachtenmalerei zu und fand hier ein großes Betätigungsfeld. Er zeichnete unter anderem Serien zur Geschichte der Uniformen der Bayerischen Armee, illustrierte aber auch Kinder- und Jugendbücher, Geschichtswerke und die „Fliegenden Blätter“. Da sich Hoffmann mit den einzelnen Waffengattungen gut auskannte, dokumentierte er nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges einzelne Kriegsstationen. In diesen Zusammenhang gehört auch eine Postkarte von Hoffmann, auf der unser Tellermotiv gewissermaßen in Vollständigkeit gezeigt ist: Vor einem Erdwall steht in Feuerstellung ein Flachbahngeschütz im Feld mit der Bedienungsmannschaft (sechs Soldaten). Die Zugehörigkeit letzterer zur Artillerie erkennt man an der Kugel auf der Pickelhaubenspitze. Links am Bildrand sind weitere Feldgeschütze der gleichen Batterie postiert. Weit im Hintergrund sieht man Hügel und Bäume. Die Karte trägt die Bezeichnung: „Beschiessung eines Sperrforts durch schwere Artillerie“ (Abb. 3). Obwohl von Hoffmann viele Motive sowohl mit Einheiten der Artillerie, Infanterie und Kavallerie bekannt sind, hat Rosenthal nur wenige als Vorbilder für Porzellanbemalungen rezipiert (Ulanen, Kürassiere, Lanzenreiter und Infanterist). Ob der dänische Maler Julius Vilhelm Gulbrandsen (1869–1960) die Motive Hoffmanns auf die Porzellanfläche übertragen

hat, lässt sich nicht sicher sagen, dürfte aber wahrscheinlich sein, da Gulbrandsen zwischen 1910 und 1924 künstlerischer Leiter der Rosenthal-Kunstabteilung in Selb war. Die in nur begrenzter Auflage hergestellten Teller fanden ihre Abnehmerkreise in den national geprägten Kreisen der Bevölkerung, insbesondere während der ersten Kriegsjahre. Die zum Teil vielfigurigen und expressiven Bildgestaltungen auf Hoffmanns Postkarten verfehlten ihren Eindruck bei den Empfängern in der Heimat ebenso wenig wie die Porzellanteller an den Wänden. Die Betrachter fühlten sich förmlich in die Kampfhandlungen einbezogen. Hier dürfte wohl auch der Grund zu suchen sein, dass beispielsweise Motive der Kaiserlichen Marine aus dem Ersten Weltkrieg kaum zu Bildthemen verarbeitet wurden, denn Schlachtschiffe und U-Boote erzielten bei Weitem nicht die Wirkung wie etwa Soldaten im Feldeinsatz, ein Umstand, der sicherlich noch mit den durch den Krieg 1870/71 geprägten Vorstellungen zusammenhängt.

Die Selber Porzellanfabrik verzichtete ganz auf solche Motive. Anders die Meißener Porzellanmanufaktur: Sie stellte zwar in der Mehrzahl auch Teller mit Szenen der Artillerie, Infanterie und Kavallerie her, es gehörten aber auch ein paar wenige Teller mit Motiven der deutschen U-Boot-Flotte zum Programm. Dies mag vielleicht dem Umstand geschuldet sind, dass gerade die Marine,



Abb. 4: Teller mit Darstellung des U-Bootes „U9“, Inv.-Nr. LGA 9885. Entwurf: unbekannt. Ausführung: Meißen, um 1914. Bez.: Blaue Schwertermarke und mehrere Pressmarken. Porzellan, weiß, unterglasurblau bemalt. Durchmesser 25,4 cm. Erworben im Juli 1939 von der Zweigstelle der LGA in Würzburg.

zu der die U-Boote gehörten, in der besonderen Gunst Kaiser Wilhelms II. (1859–1941, reg. 1888–1918) stand. In der Sammlung des Gewerbemuseums hat sich ein Exemplar mit der Darstellung des U-Bootes „U9“ (Abb. 4) erhalten. Wie im Falle des Artillerietellers wurde auch hier nur in Unterglasurblau gemalt. Der Teller zeigt den oberen, vorderen Teil eines U-Bootes mit Bug und Turm, Auspuff und Mast auf stürmischer See vor einem stark bewölkten Himmel. Am Mast weht die Reichskriegsflagge. Auf dem Turm stehen zwei Soldaten. Am Bug ist die Bezeichnung „U9“ erkennbar. Weit im Hintergrund erkennt man ein weiteres Schiff. Der Fahnenrand ist weiß belassen und trägt lediglich am unteren Rand die Beschriftung „U9“. „U9“ gehörte 1914 zu den ältesten U-Booten der Marine, die bei Kriegsausbruch in Kiel stationiert waren. Es wurde befehligt von Kapitänleutnant Otto Weddigen (1882–1915). Weddigen war nach seiner Gymnasialzeit als Offiziersanwärter in die Kaiserliche Marine eingetreten. 1902 war er Fähnrich, 1904 Leutnant zur See. Nach Einsätzen in China war er Ende 1908 zur U-Boot-Waffe gekommen und erhielt sein erstes Kommando auf „U4“, im Oktober 1911 schließlich auf „U9“. Der erste Kriegseinsatz von „U9“ und neun weiteren Booten im August 1914 misslang. „U9“ wurde beschädigt, zwei weitere Boote gingen vollständig verloren. Wenig später konnte das U-Boot aber den ersten Erfolg verzeichnen. Am 22. September 1914 versenkte es 50 km nördlich der holländischen Küste die britischen Panzerkreuzer HMS Aboukir, HMS Cressy und HMS Hogue, am 24. Oktober 1914 den britischen Kreuzer HMS Hawle. Weddigen wurde

aufgrund dieses Erfolges bei seiner Rückkehr begeistert gefeiert und erhielt daraufhin das Eiserne Kreuz II. und I. Klasse verliehen. Auch das U-Boot durfte von da an das Eiserne Kreuz am Turm führen. Im Februar 1915 übernahm Weddigen das „U29“ und fuhr in die irische See. Nach anfänglichen Erfolgen geriet das U-Boot unter Beschuss der Briten, wurde gerammt und versenkt. Weddigen und seine Mannschaft fanden den Tod. „U9“ wurde unter seinem neuen Kapitän Johannes Spieß zum Minenleger umgebaut. Ein weiterer Kriegserfolg gelang dem Schiff im November 1915 mit der Zerstörung eines russischen Minensuchbootes. Die Kriegseinsätze des „U9“ waren jedoch im April 1916 beendet. Von diesem Zeitpunkt an diente es nur noch als Schulboot im Kieler Hafen. Nach dem Ende des Weltkriegs 1918 musste es im November an Großbritannien ausgeliefert werden und wurde ein Jahr später abgewrackt.

Formal ähneln sich die beiden fast gleich großen, flachen Geschirre. Die Verwendung als Bild an der Wand machte einen tiefen Spiegel überflüssig. Die meist weiß belassene Fahne ist kaum vom Spiegel abgesetzt. Auf der Rückseite sind in den Standring jeweils zwei Löcher eingestochen, um die Teller aufhängen zu können. Aus heutiger Sicht erscheint uns diese Form des Wandschmucks mit todbringendem Kriegsgerät als Bildmotiv vollkommen unverständlich. Als Teil einer kriegsverherrlichenden Propagandastrategie sollten die Teller bei den Angehörigen in der Heimat den Glauben an den Sieg stärken, ohne dass den Besitzern bewusst gewesen sein dürfte, welche verheerende Wirkung von den dargestellten Waffen ausging. Umso mehr sollten sie uns heute als Mahnung dienen, den Frieden als höchstes Gut der Menschheit zu bewahren.

Literatur:

Hermann Bauer: Die deutschen U-Boote im Weltkriege. In: Eberhard von Mantey (Hrsg.): Unsere Marine im Weltkrieg 1914–1918. Berlin 1927, S. 275–304. – Saur, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 74, 2012, S. 90. – Emmy Nicol: Rosenthal. Kunst- und Zierporzellan 1897–1945, Wolnzach 2001, Bd. 1, S. 213, Anm. 11, Bd. 2, S. 126, Bd. 4, Nr. 3.2000 und 3.199. – Georg Duwe: Wer treu gedient hat ... Die Regiments- und Erinnerungsteller der Meißener Porzellanmanufaktur 1900 bis 1945. Osnabrück 1985, S. 13. – Für Hinweise sei Dr. Johannes Willers, Nürnberg/Bamberg, herzlich gedankt.

Ein Meisterstück zur Hochzeit?

Der Speisenwärmeofen des Melchior Nurnberger von 1582

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Kunsthandwerkliche Objekte besitzen immer auch eine über die Ästhetik hinausweisende Facette. Neben ihrer Funktion als Belegstücke handwerklicher Fertigkeiten sind sie stets auch biografische Realia, was für anlassgebundene Stücke in besonderem Maße gilt. Dieser Aspekt spielt auch bei der musealen Präsentation eine große Rolle, weil sich aus wissenschaftlichen Interpretationsansätzen weitere thematische Darstellungsmöglichkeiten ergeben. Ein besonderer Glücksfall sind Gegenstände, welche Hinweise wie Inschriften



Abb. 1: Speisenwärmeofen, Nürnberg, Melchior Nurnberger, dat. 1582, Messing, gebohrt, gesägt, graviert; H. 16,2 cm, Durchmesser. Rand 14,2 cm, Wandungsstärke 1 mm; Inv.-Nr. HG 11994.

enthalten, die anhand anderer Quellen in einen klar zu umreißenen Kontext eingebettet werden können. Im Folgenden wird ein 1980 im Innsbrucker Kunsthandel erworbener Speisenwärmeofen (Réchaud) vorgestellt, dessen ästhetische Anmutung als kunsthandwerkliches Belegstück eigentlicher Erwerbgrund war (Abb. 1). Die eingehendere Betrachtung des kleinen Ofens (Inv.-Nr. HG 11994) sowie die Ausleuchtung der Biografie seines mutmaßlichen Herstellers, der Nürnberger Rotgießer bzw. Leuchtermas-

cher Melchior Nurnberger (Nürnberger), machen darüber hinaus deutlich, welchen kulturhistorischen Quellenwert er tatsächlich besitzt.

Der Speisenwärmeofen

Der Rohling des vorliegenden Messingofens wurde im Gussverfahren hergestellt. Das Gefäß von 16,2 cm Höhe besitzt einen zylindrischen Körper, der unten über einen abgeflachten Profilgrat in einen am unteren Rand leicht nach außen gewölbten Hohlfuß mit 16 cm Durchmesser übergeht. Oben mündet die rund 1 mm starke Wandung in einer schmalen, auskragenden Lippe. Entlang der 14,2 cm weiten Mündung ist innen ein streifenförmiges Blech von 1,7 cm Breite eingesetzt. Dieser Streifen und die Lippe bilden die Ablage für ein nicht mehr vorhandenes Gefäß unbekanntes Typs, eventuell einen Teller oder eine Schale. Die Wandung weist eine abgestimmte Gesamtgestaltung in Form feingliedriger Durchbruchsarbeit auf, deren Anlage auf der Einhaltung eines symmetrischen Gesamtentwurfs, wohl einer abgepausten Vorzeichnung, beruht. Zu erkennen sind zwei gegenüberliegend angeordnete Szenen, die jeweils ein Blattkranz haltendes Figuren paar, in spanischer Kleidermode des 16. Jahrhunderts gewandet, umfassen. Ein Paar setzt sich aus zwei festlich gekleideten, aber auch mit Arbeitsschurz versehenen Männern im Halbprofil zusammen. Einer der beiden hält in seiner rechten Hand ein großes Glas mit Wandungsrippen. Die zwei Männer



Abb. 2: Detail mit Meisterzeichen (?); Inv.-Nr. HG 11994.



Abb. 3: Detail mit Familienwappen Nürnberger; Inv.-Nr. HG 11994.

halten den Kranz, der Erzeugnisse eines Rotschmiedes – zwei Kanonenrohre, eine Waage, einen großen Hängeleuchter, zwei Kerzenleuchter, einen Mörser mit zwei Stößeln, zwei Feuerspritzen, zwei Zapfhähne, drei Schellen, zwei kleine Glocken, einen Schlüsselring und eine große Glocke – umfasst. In die große Glocke ist mittig ein Zeichen in Form eines liegenden „C“ mit aufsprießendem christlichem Kreuz, eventuell das Meisterzeichen des Rotschmieds, eingeschnitten (Abb. 2). Das andere Figuren paar bilden ein Mann und eine Frau, die einen gleichartigen kreisrunden Kranz halten. Dieser fasst einen dreifach gespaltenen Wappenschild mit der gemeinen Figur eines aufrecht schreitenden Bocks, der auch als wachsende Helmzier verwendet wird (Abb. 3). Der Bock hält einen sechsstrahligen Stern im Maul. Demzufolge handelt es sich um das bekannte Familienwappen der Nürnberger. Die Frau trägt ein langes Kleid mit Puffärmeln und Reifrock. Sie hält ihre linke Hand vor ihre Hüfte (Abb. 4). Auf ihrem Haupt ist ein schmaler Kranz zu erkennen. Der Mann erscheint mit umgürtetem Degen in Wams und Pluderhose. Er stützt seine rechte Hand auf die Hüfte. Alle Wandungszwischenräume sind mit einem flächigen Ornamentschmuck aus Voluten, Blattranken, Rollwerkkartuschen, Früchten sowie zwei Maskarons gegliedert. Dieses strenge Gestaltungsschema wird jedoch insofern aufgelöst, als die Ornamentik asymmetrisch in nur noch formverwandtes und von Früch-

ten durchsetztes Blattwerk auffächert. Bemerkenswert eindeutig ist die Durchbruchstechnik nachzuvollziehen. Der Handwerker bohrte alle zu durchbrechenden Stellen zunächst an. Anschließend setzte er zur Konturbildung bei den größeren Bohrlöchern eine fein spanende Säge ein. Zuletzt feilte er die Sägeschnitte nach. Schwierig zu sägen waren offensichtlich alle Rundungen und Bögen, zumindest sind die Sägespuren an diesen Stellen am unsaubersten ausgeführt worden. Kleine Durchbrüche erscheinen etwas derb, lediglich als einfache Bohrlöcher im Größenbereich zwischen etwas über 3 mm und 1 mm Durchmesser (Abb. 5). Demnach orientierte sich der ausführende Handwerker bei den Durchbrüchen nicht am handwerklich oder technisch Möglichen, sondern eher am ästhetisch Nötigen. Alle schauseitigen Flächen sind aufwändig graviert und verleihen den durch die Bohrungen und Sägunen konturierten Flächen ihren motivischen Ausdruck. Die im Unterschied zu den Durchbrüchen deutlich gekonnter ausgeführten Gravuren, etwa die schraffierten Faltenwürfe oder Gefäßrundungen sowie die fein gezeichneten Gesichtspartien, lassen vermuten, dass nicht der Rotschmied selbst graviert hat, sondern ein professioneller Graveur. Ungraviert blieben nur zwei gegenüberliegende, näherungsweise hochrechteckige bzw. zungenförmige, aber unterschiedlich dimensionierte, nahezu blanke Felder. Eines besitzt an vier Stellen scheibenförmige Bohrlöcher, das andere an zwei Stellen scheibenförmige Bohrlöcher und an einer Stelle einen rechteckigen Durchbruch. Hierbei handelt es sich um Wandungsabschnitte, an denen Applikationen unbekannter Form und Art angebracht gewesen waren. Der Vergleich mit den wenigen publizierten zeitgenössischen Speisenwärmeöfen legt Verblendungsbleche mit Ösen für Griffe, etwa Trageringe, nahe. Eines der nicht gravierten



Abb. 4: Detail mit Frau und Granatapfel; Inv.-Nr. HG 11994.

Felder weist oberflächliche Kratz- oder Ritzspuren mit Konturen in Form von spiegelsymmetrischer Volutenornamentik auf. Worum es sich dabei handeln könnte, ist unklar. Denkbar wären beispielsweise Vorzeichnungen dann doch nicht ausgeführter Aussägungen oder aber Abdrücke der Verblendungsbleche im Trägerfeld. Oberhalb des unteren Abschlusses des Ofens ist das umlaufende Schriftband „MELCHIOR NVRMBERGER / HOFT AVF GLICH / 1582“ ausgesägt. Neben dem Detailreichtum der Durchbruchsarbeit spricht dieses Inschriftenband dafür, dass der Ofen zur Platzierung an gut einzusehender und repräsentativer Stelle, eventuell auf einem Tisch, gedacht gewesen sein könnte. Vermutlich benennt das Band den Hersteller des Gefäßes und hält gleichzeitig ein beispielsweise für dessen eigene Biografie wichtiges Datum fest. Nur welches?

Biografisches zum mutmaßlichen Hersteller

Der spätere Leuchtermacher Melchior Nurnberger wurde am 6.10.1556 als Sohn des Rotschmieds Lienhardt Nurmberger getauft. Die unterschiedlichen Schreibweisen des Nachnamens sollten nicht verwirren. Weil eine verbindliche Rechtschreibung nicht existierte, konnte die Ausschreibung eines Namens zeitgenössisch etwas variieren. Melchior, der verschiedentlich auch als „Melcher“ angesprochen wird, lernte das Rotschmiedehandwerk und spezialisierte sich offenbar irgendwann auf die Leuchtermacherei. Am 10.12.1581 starb sein Vater, sodass er 1582 als ältester Sohn dessen Werkstatt in der Alten Ledergasse Nr. 9 im Sprengel von St. Sebald übernehmen konnte bzw. musste. In der Meisterliste der Nürnberger Rotschmiede wird er im Jahr 1582 als 329. Meister des Handwerks geführt: „Melchior Nürnberger [Schriftwechsel] G. A. 1592 Leu: [= Geschworener Anno 1592 Leuchtermacher]“ (StAN, Bestand E5/56, Nr. 79 Meisterbuch). Im selben Jahr, am 7.8.1582, heiratete er Helena Jonapech (Jonapechin). Ihr erster Sohn „Melchior“ starb, bevor er zwei Jahre alt war, weswegen sie ihren Zweitgeborenen 1591 „Melcher“ nannten. Dieser hatte eine ältere Schwester, Susanna, und eine jüngere, Magdalena. Im Jahr 1592 wurde Melchior zum Geschworenen gewählt, also zum Prestige versprechenden ehrenamtlichen Handwerksvorsteher. In der Geschworenenliste findet sich dementsprechend der Eintrag: „Melchior Nürnberger. Leucht: M. A. 1581 [= Leuchtermacher Meister Anno 1581]“ (StAN, Bestand E5/56, Nr. 79 Meisterbuch).

Bisherige Deutungsansätze

Klaus Pechstein charakterisierte den Ofen 1982 als „eine Arbeit, die insbesondere die künstlerischen Bearbeitungsmöglichkeiten der Messinggüsse in großer Feinheit vorführt: präziser Guß, Ziselierarbeit, Durchbruchsarbeit und Gravierungen sind von großer Qualität. In Durchbruchsarbeit ist eine Inschrift zu lesen: Melchior Nurmberger, Hoftauglich 1582. Auch diese Inschrift ist eher ungewöhn-

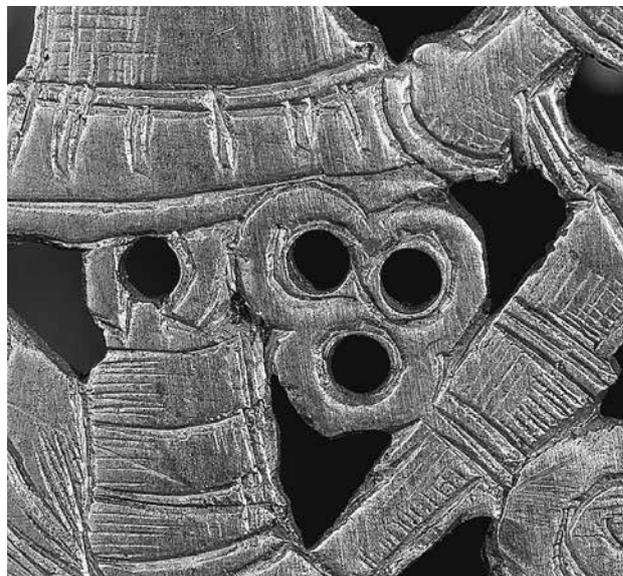


Abb. 5: Detail mit Bohrung; Inv.-Nr. HG 11994.

lich, denn im allgemeinen mußte der Rotschmied nur seine Marke einstempeln, die die Qualität der Ware garantierte.“ Demnach sprach er dem Stück eine außergewöhnliche Qualität zu und interpretierte die Inschrift als ein ungewöhnliches Meisterzeichen. Die vorsichtige Formulierung lässt dennoch vermuten, dass er nicht völlig ausschließen wollte, es mit einem Meisterstück zu tun zu haben. Bei dem Speisewärmeofen handelte es sich zum damaligen Zeitpunkt bereits um ein in Fachkreisen relativ prominentes Stück, das auch Hermann P. Lockner in seiner wegweisenden Veröffentlichung zu den Merkzeichen der Nürnberger Rotschmiede von 1976 erwähnte. Lockner übernahm hierbei ein Zitat, das insbesondere auf die Funktion des Gefäßes abhob: „Im österreichischen Kunsthandel befindet sich – 1976 – ein durchbrochenes zylindrisches Bronze-Gefäß mit bandförmiger Inschrift: ‚Melchior Nürnberger hoftauchlich 1582‘. Der Glockengießer Zunft Gefäß. Deckel und Einsatz fehlen.“ Diese Interpretation stützt sich wohl in erster Linie auf die Deutung der in dem einen Blattkranz dargestellten Rotschmiedeerzeugnisse. Beiden Ansätzen gemein ist die fehlerhafte Wiedergabe der Inschrift, bei Lockner stimmen nur die Angabe des Vornamens und die Jahreszahl, während bei Pechstein nur der komplette Namen und die Jahreszahl korrekt wiedergegeben wurden. Diese Feststellung ist in Bezug auf beide Ansätze insofern von Relevanz, als gerade dieser Lesefehler den Blick für eine weitere Deutungsmöglichkeit verstellte: ein Meisterstück als Hochzeitsgeschenk.

Grafisches Vorbild der Wandungsgestaltung?

Bereits Klaus Pechstein erkannte in den vier dargestellten Figuren die wahrscheinlichen Vorbilder aus Hans Weigels 1577 in Nürnberg gedrucktem Trachtenbuch. Er hat-

te erkannt, dass diese große Ähnlichkeit mit den Tafeln VII „Ein Breutigam vom Geschlechte zu Nuernberg“, VIII „Tracht wie man einen Geschlechter Breutigam mit zweien Knaben sampt einem Diener fuehrt in Nuernberg“, IX „Ein Braut zu Nuernberg von Geschlechtern, welche von zweien jungen Ratsherrn wird in die Kirche gefuehret“ sowie XXII „Ein gemaine Braut / sambt iren Tisch-Junckfrauen“ aufweisen. Dieser Interpretationsansatz berücksichtigt einerseits die zeitliche Nähe von Weigels viel beachteten Buch und damit die in modischen Fragen stets wichtige Aktualität. Andererseits schließt er ein in vielen Handwerken gängiges Phänomen mit ein, die Arbeit nach Vorlagen und mit Pausen. Die Übernahme von konkreten motivischen Vorbildern sowie Versatzstücken davon und die Imitation von Erzeugnissen galt im Handwerk bis zur Einführung des Schutzes von Reproduktionsrechten und Gebrauchsmustern im 19. und 20. Jahrhundert nicht als Ausweis mangelnder eigener Kunstfertigkeit, sondern als legitimes absatzförderndes Zitat. Besonders häufig wurden grafische Blätter kopiert, wahrscheinlich weil sie in vielerlei Hinsicht besonders einfach abzupausen waren.

Eine Braut? Details der Frauendarstellung

Die auffälligsten Parallelen zwischen grafischer Vorlage und Ofen bestehen zwischen der Frauendarstellung und der Tafel XXII „Ein gemaine Braut / sambt iren Tisch-Junckfrauen“ aus Hans Weigels Trachtenbuch. Nicht nur, dass sich die Perspektiven der Darstellungen ähneln. Auch der Gesichtsausdruck sowie die Haltung und Kleidung erscheinen eng verwandt. Rechter Hand neben der Frau, etwa auf Hüfthöhe, findet sich die einzige eindeutig zu identifizierende Frucht auf der Wandung, ein geöffneter Granatapfel. Dessen symbolische Bedeutung verweist in der christlichen Ikonografie auf drei weibliche Eigenschaften, den christlichen Lebenswandel und damit Tugendhaftigkeit, Schönheit sowie Fruchtbarkeit: Das alttestamentarische Hohelied Salomons schildert am Beispiel des Granatapfels die Schönheit der Frauen, das Urteil des Paris bestand in der Übergabe eines Granatapfels an Aphrodite und die Vielzahl der Granatapfelkerne signalisiert einen reichen Kindersegen, um bekannteste Beispiele hierfür zu nennen.

Meisterstück der Rotschmiede in Nürnberg

Eine Geschichte der frühneuzeitlichen Nürnberger Rotschmiedegewerke und Rotschmiedeerzeugnisse ist noch nicht verfasst worden, vielmehr überwiegen bislang lediglich historische Schilderungen und Eckdaten. Ein für die Deutung des vorliegenden Stücks relevanter Aspekt findet sich in der Handwerksordnung. Punkt 10 der Ordnung schrieb vor, dass jeder „mit seiner Hand drei gegossene Stuck wol und meisterlich machen“ herzustellen im Stande sein müsse. Um welche Art Gefäße oder Gegenstände es sich bei den drei Stücken handeln sollte, ist fraglich. Bisher

wurde nur ein Speisewärmeofen als Meisterstück eines Nürnberger Rotschmiedes publiziert. Wahrscheinlich hing die Anfertigung dieser Arbeitsproben nicht zuletzt von der Spezialisierung des künftigen Meisters ab. Anspruch darauf, ein Meisterstück einzureichen, hatte nur, wer vier bzw. sechs Lehr- und vier Gesellenjahre absolviert hatte und in dieser Zeit keine Ehe eingegangen war. Ausnahme war nur die Heirat eines Gesellen mit einer Meisterwitwe „mit angerichteter Werkstatt“. Setzt man diese Vorgaben in Bezug zu den bekannten biografischen Daten Melchior Nurmbergers und der Inschrift des Ofens, wird klar, welchen besonderen Stellenwert das Jahr 1582 für ihn gehabt haben mag. Wahrscheinlich fertigte er in der ersten Jahreshälfte sein Meisterstück im festen Glauben daran an, in der zweiten Jahreshälfte auch wirklich heiraten zu können. Somit läge einerseits ein Meisterstück vor, das andererseits im Kontext der geplanten Hochzeit gedeutet werden kann. Hierzu würde ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein gehören, das in doppeltem Wortsinn auf handwerklichem Vermögen sowie einer Braut, die sich traut, gegründet haben musste. Mit anderen Worten: „MELCHIOR NVRMBERGER HOFT[e] AVF GLICH“!

► THOMAS SCHINDLER

Literatur:

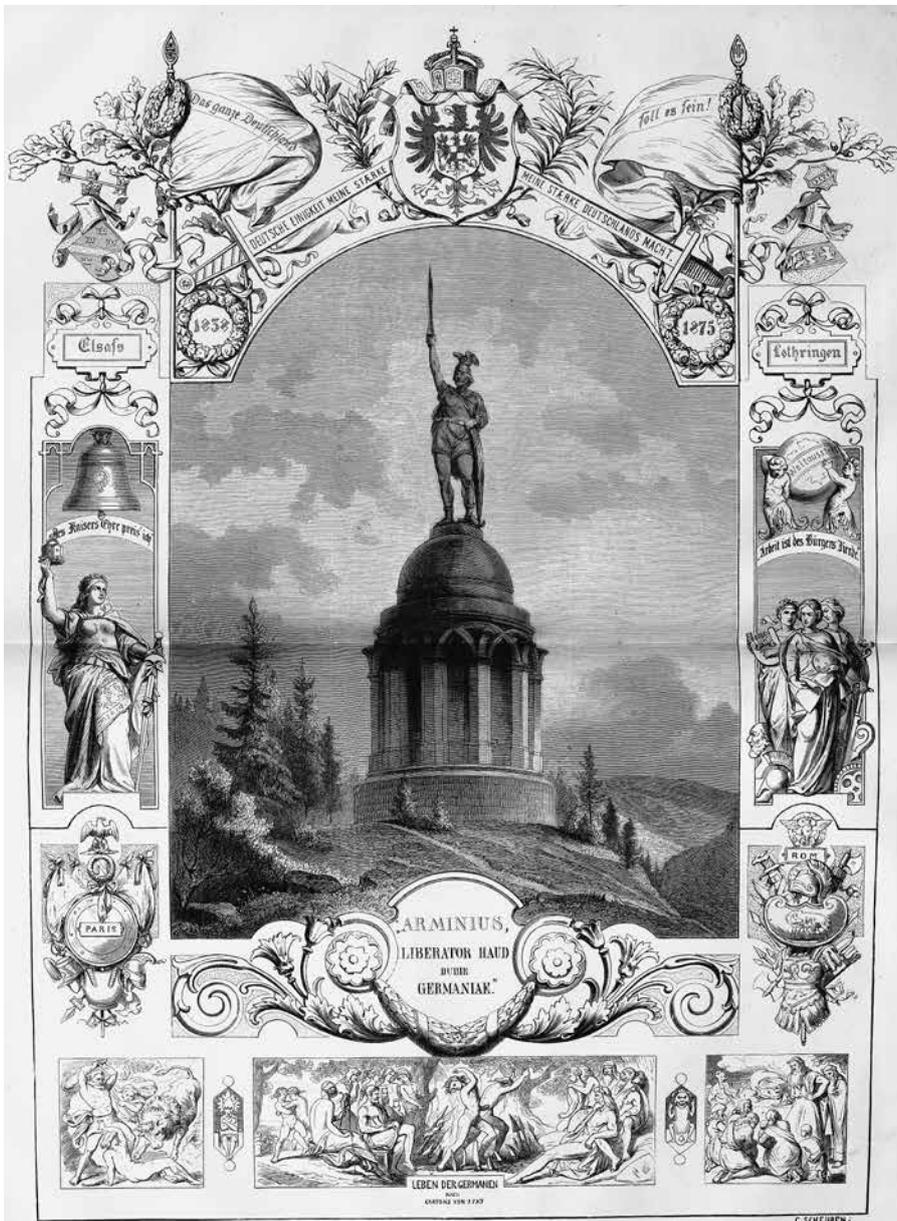
Hermann P. Lockner: Messing. Ein Handbuch über Messinggerät des 15.-17. Jahrhunderts. München 1982. – Hermann P. Lockner: Die Merkzeichen der Nürnberger Rotschmiede (= Forschungshefte des Bayerischen Nationalmuseums, 6). München 1981, S. 62 und S. 82 – Klaus Pechstein: Wärmeöfchen. In: Hans Sachs und die Meistersinger in ihrer Zeit. Eine Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums im Neuen Rathaus in Bayreuth vom 26. Juli bis 30. August 1981. Neustadt an der Aisch 1981, S. 102. – Klaus Pechstein: Wärmeöfchen. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1981, S. 159–160. – Bernward Deneke: hochzeit (Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte, 31). München 1971, S. 81–83. – August Jegel: Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen. Reichelsdorf 1965, S. 243–244. – Hans Weigel: Habitus praecipuorum populorum [...]. Trachtenbuch [...]. Nürnberg 1577.

Reichsnationale Helden und Antihelden

Offiziöser Nationalismus und secessionistische Gegenläufe:
Vom Hermannsdenkmal zu Ernst Ludwig Kirchner

Eines der ersten Duplikate der Totenmaske Carl Maria v. Webers, die 1860 in der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ zusammen mit Ernst von Bandels Hermannsdenkmal-Projekt vorgestellt wurde (vgl. Abb. S. 4), entstand nach 1847 für den Gesangslehrer und Musikschriftsteller Friedrich Wilhelm Jähns (1809–1888). Es gelangte 1881 mit dessen

Weber-Sammlung in die Berliner Bibliothek, wonach Max Maria von Weber einen weiteren Guss für den großen Verehrer seines Vaters anfertigen ließ. Ihn erhielt nach Jähns Tod das Dresdner Körner-Museum, das überdies mit Briefen Webers des Vertoners Körners Kriegsliedersammlung „Leyer und Schwert“ gedachte (vgl. S. 2-3).



Das im Zweiten Weltkrieg zerstörte Museum wurde 1875 eröffnet, vier Jahre, nachdem im Anschluss an den Deutsch-Französischen Krieg das deutsche Kaiserreich unter preußischer Vormacht proklamiert worden war. Durch eine „Revolution von oben“ entstand der erste deutsche Nationalstaat auf sogenannter „kleindeutscher“ Grundlage, das heißt ohne Österreich und die Habsburger, die über Jahrhunderte Träger der römisch-deutschen Kaiserkrone waren.

Große Feier

In dem aus 25 Bundesstaaten und dem sogenannten „Reichsland“ Elsaß-Lothringen gebildeten Deutschen Reich wurde mit deutschnationalen Motiven nunmehr machtvolle nationale Einheit inszeniert. Bürgerliche Freiheitshelden mutierten zu reichsnationalen Helden. Das mit Sockel fast 54 Meter hohe Hermannsdenkmal gelangte 1875 durch Zuwendungen Kaiser Wilhelms I. (1797–1888) zur Vollendung (vgl. Abb. S. 1). Es war seinerzeit das höchste Standbild der Welt. Das junge deutsche Kaiserreich feierte den deutschen Mythos mit imperialer Herrlichkeit. In einer Zeichnung Caspar Scheurens (1810–1887) prangen über Hermann der Reichsadler und die Krone des deutschen Kaisers. Ihr Entwurf aus dem Jahr 1872 lehnte sich an die in Wien in der Schatzkammer

„Das Hermanns-Denkmal im Teutoburger Wald. Originalzeichnung von Professor C. Scheuren“, 1875. In: „Illustrierte Zeitung“. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart, über Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik, Theater und Mode. Leipzig, Nr. 1675, 7. August 1875, S. 104–105.

der katholischen Habsburger aufbewahrte Krone des 1806 geendeten vor- und übernationalen Heiligen Römischen Reichs an.

Um das Hoheitszeichen des Hohenzollernkaisers wehen Fahnen mit dem Satz „*Das ganze Deutschland / soll es sein!*“ aus Arndts Gedicht „Des Deutschen Vaterland“ von 1813. Die von Eichenlaub umkränzten Enden der Fahnenstangen krönen rechts ein christliches und links das Eiserne Kreuz. Auf den zwei Schwertern darunter stehen die Inschriften von Bandels Hermannsschwert: „*Deutsche Einigkeit meine Stärke / Meine Stärke Deutschlands Macht*“. Am unteren Bildrand schildert ein Fries „Leben der Germanen“. Die zentrale Szene, genau gegenüber der Kaiserkrone, zeigt einen Waffentanz. Darüber wird Tacitus' berühmter Satz zitiert, „*Arminius, liberator haud dubie Germaniae*“ – „*Arminius, ohne Zweifel der Befreier Germaniens*“. Er war „*in den Schlachten von wechselndem Erfolg*“, schrieb Tacitus weiter, doch „*im Kriege unbesiegt*“ – „*bello non victus*“.

Bandels Figur ist nach Westen, gegen Frankreich ausgerichtet. In Scheurens Zeichnung wird das Tacitus-Zitat von Trophäen mit den Inschriften „Paris“ und „Rom“ flankiert. Der im antinapoleonischen Krieg propagandistisch in Umlauf gebrachte Hermannsmythos verbindet sich mit „kleindeutscher“ Geschichtskonstruktion. Das mit dem Sieg im Deutsch-Französischen Krieg gegründete Kaiserreich wird gleichsam als Triumph „germanischen“ Kampfesmutts, als Vollendung „germanischer“ Geschichte dar-

gestellt. Der Berliner Historiker Heinrich von Treitschke (1834-1896), der für weltanschauliche und kulturelle Homogenität des nationalen Selbstverständnisses eintrat, sollte 1879 in den „Preußischen Jahrbüchern“ in seinem Aufsatz „Unsere Aussichten“ mit wurzelmythischem Schwall von „*Jahrtausenden germanischer Gesittung*“ reden. In den Augen des österreichischen Kronprinzen Rudolf (1858-1889), der die Idee des Alten Reichs durch seinen supranationalen Charakter verkörpert sah, war das junge deutsche Kaiserreich ein Parvenü.

Bei Scheuren verweisen im oberen Teil der seitlichen Randzeichnungen Kartuschen mit den Inschriften „Elsass“ und „Lothringen“ auf die 1871 annektierten Gebiete, die 200 Jahre vorher aus dem Verbund des Alten Reichs an das Königreich Frankreich übergegangen waren. Unter der rechten Kartusche ist eine Weltkugel mit dem Wirtschaftsdynamik signalisierenden Wort „Weltausstellung“ dargestellt. Der Spruch darunter lautet, „*Arbeit ist des Bürgers Zierde*“. Gegenüber ist die aus 500 Zentnern Geschützbronze gegossene „Kaiserglocke“ für den damals vor seiner Vollendung zu einem „nationalen Siegesmal“ stehenden Kölner Dom zu sehen. „*Des Kaisers Ehre preis' ich*“ ist unter ihr zu lesen, ein Satz der Inschrift der damals größten läutbaren Glocke der Welt. Die Germania unter der „Kaiserglocke“ hält Krone und Schwert. Der Figur, die ihr in der rechten Randzeichnung in der die Künste verkörpernden Dreiergruppe unter dem Bürgertugend-Zitat gegenübersteht, ist die Leyer zugeordnet.



„Mannengruppe“ in Richard Wagners Ring der Nibelungen, Bayreuth 1876. Abb. aus Klaus Kösters: Mythos Arminius. Die Varusschlacht und ihre Folgen. Münster 2009, S. 248.

„Nachfolger des Cheruskers“

Wilhelm hatte sich bereits 1869, zwei Jahre vor seiner Proklamation zum Kaiser, für das Hermannsdenkmal-Projekt engagiert. Die Presse pries ihn als „*würdigen Nachfolger des Cheruskers*“. Entsprechend rühmten ihn am vollendeten Denkmal Inschriften der Sokelnischen: „*Der lang getrennte Stämme vereint mit starker Hand / Der welsche Macht und Tücke siegreich überwand; / Der längst verlorene Söhne heimgeführt zum deutschen Reich / Armin, dem Retter ist er gleich*.“ Solche Sätze machten Kaiser Wilhelm zu einem glanzvollen Werbeträger für Germanenfiguren. Ins „volkhafte“ Hehre und Kernige stilisiert, begeisterten sie auf Theaterbrettern und in Fest-

umzügen. Ansichten des Hermannsdenkmals, das auf der Grotenburg, einer auch als Teutberg bezeichneten Erhebung im Teutoburger Wald, errichtet wurde, kamen mit dem Durchbruch der Bildpostkarte en masse in Umlauf. Die Arminiusfigur wirkt in Fernsicht wie von den hohen

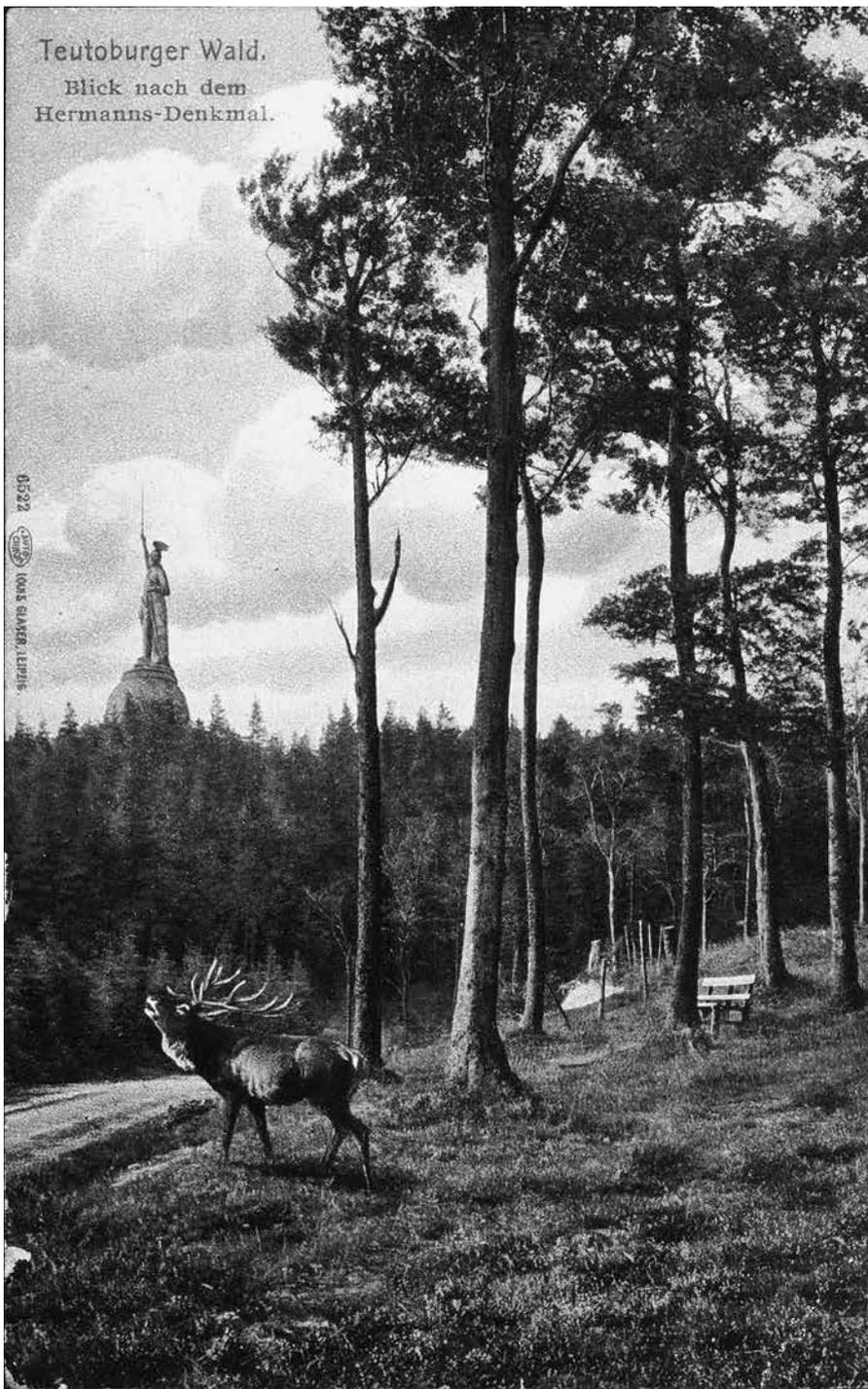
Tannen des Hügels getragen. Im Verbund mit dem mystifizierten Bild des „deutschen Waldes“ suggerierte sie eine ins Phantastische erhebende Vision „deutscher Natur“. Die imposante Erscheinung des Denkmals wird in einer Ansichtskarte durch das Motiv des röhrenden Hirschs

hervorgehoben. Die moderne Massenkultur beförderte Trivialkunst inklusive politischen Kitschs. Der „König des Waldes“ richtet sich wie Arminius gen Westen.

Der Riesenhermann geriet durch das beschleunigte Verkehrswesen und moderne Freizeitkultur zur Attraktion für Sonntagsausflügler und Touristen. Davon profitierten umliegende Restaurants. „C. Reinekes Gasthof zum Hermannsdenkmal“, dessen Inhaber sich Hoflieferant nennen durfte, nutzte die Figur in seiner Ansichtskartenwerbung als kapitalen Lockvogel. Nationalismus paarte sich mit kommerziellen Interessen. 1909, beim großen Detmolder Volksfest zur 1900-Jahr-Feier der Varuschlacht, bei der ein Umzug mit 900 als Germanen verkleideten Teilnehmern stattfand, wurden gar „Germanenbutterbrote“ und „Hermannswürste“ verkostet.

„Liedgesang und Schwerterklang“

Zum Requisitenfundus von Germanen-Inszenierungen gehörten Trinkhörner. In der Scheuren-Zeichnung sind zwei Zuschauer des Waffentanzes damit ausgestattet. Sie waren als Vereinsrequisiten und studentisches Trinkgerät beliebt, wie etwa ein Exemplar aus dem ehemaligen „Burschenschaftsmuseum“ im Museum dokumentiert (Abb. S. 20). Aus dieser 1893 eingerichteten, im Zweiten Weltkrieg im Zuge von Auslagerungen dezimierten Spezialsammlung stammt ebenfalls der Burschenschaftspokal, dessen im vorliegenden Kulturgutheft abgebildetes Wappen das an Theodor Körner und Carl Maria von Weber erinnernde Motiv „Leyer und Schwert“ zitiert. (Abb. S. 3)



Ansichtskarte „Teutoburger Wald. Blick nach dem Hermanns-Denkmal“, gelaufen 13. 3. 1912. Aufdruck auf Vorderseite wie oben angegeben und „6522“, „Louis Glaser, Leipzig“, im Umriss einer Palette „Autochrom“, rückseitig „Postkarte“, handschriftlich „M. 13. III. 12/ Liebe Eltern! Für das erh. Geld besten Dank. Sonst/ gehts noch gut./ Viele herz. Grüße/ Euer dankb./ Albert“, „Herrn/ L. Vollmer/ Lehrer/ Benniehausen/ b. Göttingen“, 5-Pfennig-Germania-Briefmarke, Ausgangsstempel Münchhof, Harz, 13. 3. 1912, Autochromdruck. Dokumentation zu Inv.-Nr. Pl.O. 3398. Erworben 2013.

Das Dresdner Körner-Museum befand sich im Elternhaus des Dichters; sein Vater, der Gerichtsrat Christian Gottfried Körner (1756–1831), hatte zum Freundeskreis des als Nationaldichter verehrten Friedrich Schiller (1759–1805) gezählt. Zur Eröffnung des Museums schrieb Reinhold Billig 1875 in der Familienzeitschrift „Die Gartenlaube“, es „sei der deutschen Jugend eine Ruhmeshalle, die zum fröhlichen Liedgesange und Schwerterklänge sie begeistern soll“. Er pries das Museum als ein „Werk für Deutschlands Jugend“. Johannes Saltzwedel verweist in solchen Zusammenhängen auf das 1904 in Leipzig erschienene Buch „Wehrkraft durch Erziehung“. Es zitiert Freiheitskrieger des frühen 19. Jahrhunderts als Vorbilder für die Heranbildung „wehrfreudigen“ und „waffenstarken“ Nachwuchses“. Einer der Herausgeber, Hermann Lorenz, war Direktor der GutsMuths-Realschule in Quedlinburg, benannt nach dem Pädagogen Johann Christoph Friedrich GutsMuths (1759–1839). Bei ihm hatte der „Turnvater“ Jahn (1778–1852), der den Gedanken der Wehrrüchtigung des Volkes als patriotisches Motiv populär machte, als junger Mann Leibesübungen studiert. Ein Antipode zu der Publikation von 1904 war 1907 der friedenspädagogische Aufruf „Militarismus und Antimilitarismus“ des Rechtsanwalts Karl Lieb-

knecht (1871–1919). Seine Absage an den Militarismus brachte ihn vor Gericht.

Ein anderes Exemplar von Webers Totenmaske war ab 1906 in Leipzigs Universität ausgestellt. Sie hatte es mit der Schädel- und Abguss-Sammlung des Dresdner Arztes, Naturwissenschaftlers und Malers Carl Gustav Carus (1789–1869) geerbt. Er war der Schwiegervater Ernst Rietshels, der 1860 das Dresdner Weber-Denkmal schuf.

Polarisierungen

Mit zunehmender Öffentlichkeit Webers Totenmaske mehrten sich ihre Abgüsse. Das Exemplar des Museums gehörte einst dem Maler Adolf Schinnerer (1876–1949). Künstler nutzten Gipsmasken von Lebenden und Toten seit der Renaissance für zeichnerische Studien. Schinnerer war Mitglied der „Neuen Münchener Secession“. Die sich vom offiziellen Kunstbetrieb abspaltenden Sezessionen vertraten den Individualismus künstlerischer Positionen. Schinnerer befasste sich mit in Frankreich entwickelten impressionistischen Auffassungen. Für deren Vermittlung und überhaupt für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen europäischen Strömungen engagierten sich im Kai-



Ansichtskarte „C. Reinekes Gasthof zum Hermannsdenkmal“, gelaufen 3. 8. 1902. Aufdruck auf Vorderseite wie oben angegeben und „Hermanns-Denkmal“, umlaufend um Porträt „E. v. Bandel erdacht u. gemacht“, „R. Lederbogen, Halberstadt“, „Gruß von der Grotenburg“, handschriftlich „sendet Ihnen Frau Loebw. / Carl Loebw.“; rückseitig „Gasthof zum Hermanns-Denkmal C. Reineke, Hoflieferant“, „Deutsche Reichspost / Postkarte“, „An“, „in“, „Wohnung / (Straße und Hausnummer)“, handschriftlich „Frau Ingeneur (sic) Boos / Köln-Bayenthal / Brühlerstraße N^o 60. /^{er}“, Germania-Briefmarke, Ausgangsstempel 3. 8. 1902 Detmold, Eingangsstempel 4. 8. 1902 Cöln-Bayenthal. Lithographie. Dokumentation zu Inv.-Nr. Pl.O. 3398. Erworben 2013.

serreich zahlreiche Museumsleiter, Galeristen und Kunstschriftsteller, zum Beispiel Hugo von Tschudi (1851–1911), Harry Graf Kessler (1868–1937), Paul Cassirer (1871–1926) oder Julius Meier-Graefe (1867–1935), der zu den Entdeckern Vincent van Goghs (1853–1890) und Edvard Munchs (1863–1944) zählt.

In Nürnberg erwarben die Städtischen Kunstsammlungen 1928 ein von Eugen Spiro geschaffenes Porträt Meier-Graefes. In der Weimarer Republik hatte die Stadt von 1920 bis 1933 mit ihrem Oberbürgermeister Hermann Luppe (1874–1945) einen Schirmherrn der Kunst, der sich sehr für zeitgenössisches Kunstleben mit seiner Vielfalt von Perspektiven einsetzte; er war wie Walther Rathenau (1867–1922) Mitglied der nach Ausrufung der Republik im November 1918 gegründeten Deutschen Demokratischen Partei. In dem mit impressionistischer Verve gemalten Spiro-Gemälde aus dem Jahr 1913 – Luppe war ein großer Impressionismus-Freund – steht auf dem Kaminsims hinter dem Publizisten zwischen Büchern eine Arbeit Wilhelm Lehmbrucks (1881–1919), der in der Entstehungszeit des Bildes erfolgreich in Paris wirkte und über Auguste Rodin (1840–1917) und Aristide Maillol (1861–1944) eine expressive Formensprache entwickelte.

In der Kaiserzeit hatten rigide Verfechter der „Deutschum“-Ideologie den Impressionismus und ihm folgende avantgardistische Strömungen bekanntlich als „artfremd“ und „undeutsch“ geschmäht. Der Ruf nach „arteigener“

Kunst erinnert an männerbündische „deutsche Lieder“, in denen ein „tückischer Feind“ zum stimmungsgewaltigen Einsatz für „deutsche Kraft und Ehre“ herausforderte. Sie fanden einen Resonanzraum. Die *„Fixierung auf ein militantes Gemeinschaftsideal der ‚martialischen Nation‘ (...) ließ im Kaiserreich den Mythos der Befreiungskriege immer mehr zu einer Hypothek für das deutsche Nationalbewusstsein werden“*, so der Historiker Horst Carl.

Der Politologe Herfried Münkler merkt an, prominenter als in den meisten anderen europäischen Ländern habe man in Deutschland Kunst und Kultur *„die Rolle des Stifters politischer Identität“* angesonnen. Manche hatten geglaubt, mit dem 1871 entstandenen deutschen Nationalstaat müsse auch eine spezifisch deutsche Kunst zum Durchbruch gelangen. Zeitgenossen, die zu bemühten Konstrukten nationaler Identität und ins Fahrwasser völkischer Ideologie geratenden Perspektiven Distanz hielten, bedachten deren Ein- und Ausgrenzungsmechanismen mit blitzender Ironie und unterzogen sie kritischer Analyse; ein Beispiel geben in Otto Ladendorfs (1873–1911) *„Historischem Schlagwörterbuch“* (1906) die Einträge zu „Deutschheit“, „Deutsche Gemütlichkeit“ und „Deutschland, Deutschland über alles“.

Gegen „Renommisten des Deutschtums“

In liberalen Kreisen genoss Heinrich Heine (1797–1856) große Verehrung. Daran erinnert in der Museumssammlung Theodor von Gosens (1873–1943) *„Zimmerdenkmal“* des Dichters. Es präsentiert ihn in nachdenklicher Haltung. Heine, einstiger Burschenschafter, hatte zu dem Kreis gezählt, der den bürgerlichen Freiheitsanspruch sachlich im Hinblick auf eine liberale Verfassung verfocht. Er hatte Definitionen des Deutschen durch Abgrenzung von sogenannten „äußeren und inneren Feinden“ entschieden zurückgewiesen und gegen nationale Vorurteile und Engsinnigkeit angeschrieben. In der exkludierenden Perspektive von *„Renommisten des Deutschtums“* – die im



Studentisches Trinkhorn, um 1880. Rinderhorn, Messing, Silber, L. 39,5 cm. Inv.-Nr. HG 13191. Geschenk nach 1893. Abb. aus Mythos Burg. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum. Hrsg. G. Ulrich Großmann. Dresden 2010, S. 371.

Grußtext einer 1920 verschickten Ansichtskarte des Hermannsdenkmals aufscheint (Abb. S. 22) – sahen rationale Zeitgenossen einen Angriff auf die Zivilisation. Heinrich Mann (1871–1950) begann in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg mit seiner Romanfigur Diederich Heßling chauvinistische Verengungen zu beleuchten. Kurt Tucholsky (1890–1935) bezeichnete den nach dem Krieg erschienenen „Untertan“-Roman als „Herbarium des deutschen Mannes“. Er veröffentlichte seine Rezension 1919 in der Zeitschrift „Weltbühne“. In ihrer Ausgabe vom 13. März schrieb er mit Blick auf verbohrtten Kastengeist, „Wir können nicht zu einem Land Ja sagen, das von Kollektivitäten besessen ist, und dem die Korporation weit über dem Individuum steht“.

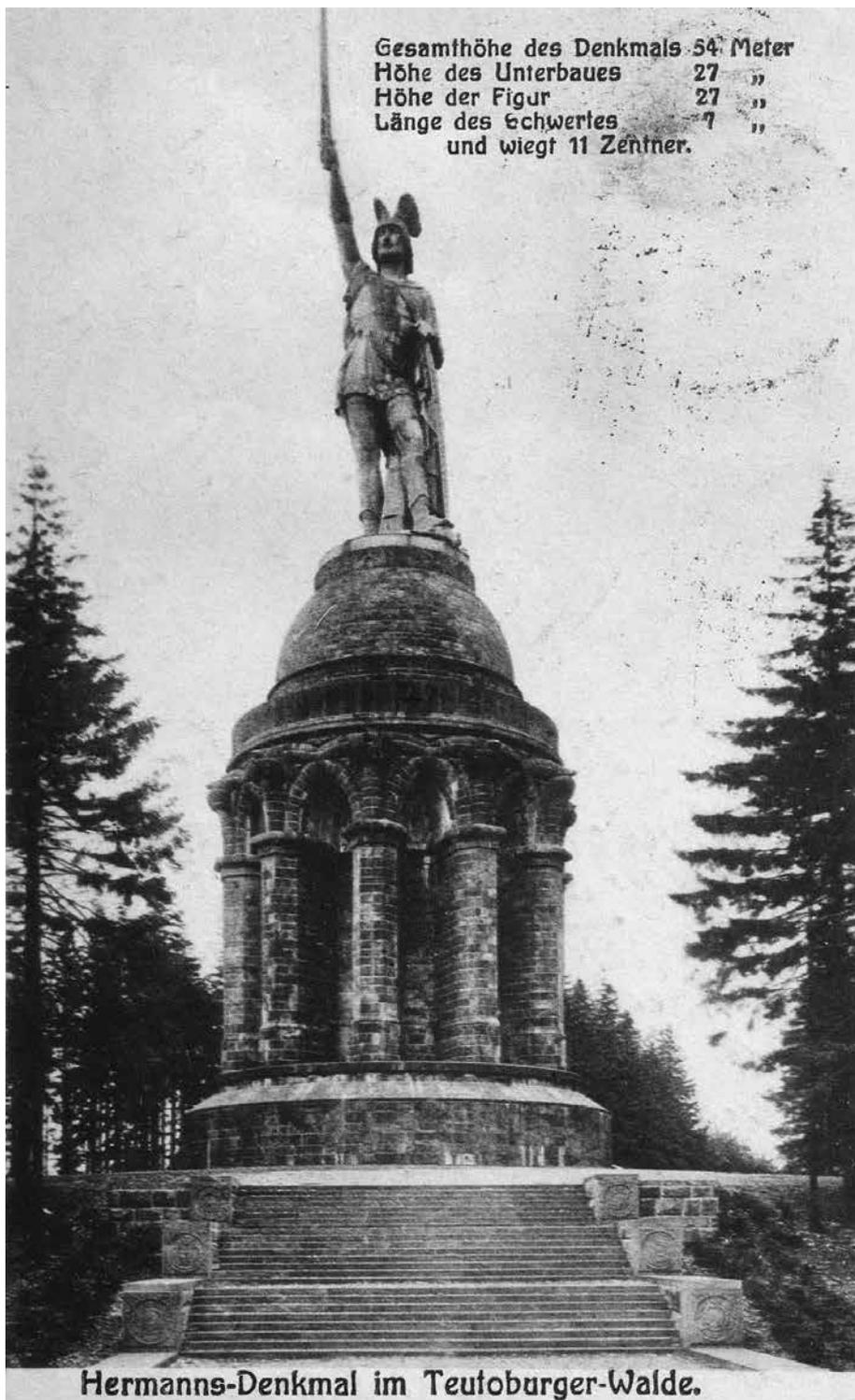
1905 hatten Julius Meier-Graefe und der Lyriker Richard Dehmel (1863–1920) eine Rundfrage geplant, inwieweit

Nationales bei ästhetischen Fragen mitzusprechen habe. Es ging ihnen darum, „der ‚volkstümlichen‘ Kunst mal ordentlich hinter die Vorhänge“ zu leuchten, wie Dehmel in einem Brief formulierte. Sie entwarfen einen zwanzig Punkte umfassenden Fragenkatalog, der einsetzte: „Sind die Formen der Kultur stabil? Wenn nicht, was bildet den stärksten Entwicklungsfaktor: der natürliche Rassencharakter (Charakter) jeder Nation oder die international humanen, kosmopolitischen Ideale?“ Bezogen auf den Chauvinismus mancher Wagnerverehrer lautete die Frage, „Ist Richard Wagner’s nationale Dogmatik in seinen Kunstschöpfungen zu spüren? Hat sie die deutsche Musik gefördert? Oder vielleicht die deutsche Kultur?“ Eine andere Frage lautete, „Hat es je exklusiv nationale Kulturen gegeben? Oder strebt jede reife Kultur nach kosmopolitischer Tragweite?“ In München bekannte sich der „Der Blaue Reiter“ 1912 explizit zum „Prinzip des Internationalen“ – das einerseits, ganz traditionell, auf Austausch beruhenden künstlerischen Entwicklungsverläufen entsprach und zugleich eine Antwort auf den durch Imperialismus und Nationalismus aggressiv aufgeladenen Zeitgeist war.

Ein markantes Beispiel für die Absage an mentale Uniformierung gibt Ernst Ludwig Kirchners bald nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs im August 1914 in Berlin entstandenes Selbstbildnis, das als ein Schlüsselwerk des Expressionismus gilt (Abb. S. 23). Während unter Kirchners Atelierfenster von „Hermannsgeist“ berauschten Hurra-geschrei zu den Schlachtfeldern aufbrechender Soldaten erschallte, malte er sich mit resignierender Geste in der Rolle des Außenseiters. Ins Zentrum der Komposition stellte er ein giftgrünes Glas als Symbol für die Verwerfung der Zeit.



Eugen Spiro (Breslau 1874–1972 New York), Bildnis Julius Meier-Graefe, 1913. Öl auf Leinwand. Inv.-Nr. Gm 1777. Erworben von der Städtischen Kunstsammlung, Nürnberg, 1928. Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1974.



Ansichtskarte „Hermanns-Denkmal im Teutoburger-Walde“, gelaufen 2. 9. 1920. Aufdruck auf Vorderseite wie oben angegeben und „Gesamthöhe des Denkmals 54 Meter / Höhe des Unterbaus 27 " / Höhe der Figur 27 " / Länge des Schwertes 7 " / und wiegt 11 Zentner.“; rückseitig „A. Hachmeister, Lith. Anstalt, Rinteln. Nr. 3797.“ Stempel „Hermannsdenkmal/ 31. August 1920/ Grotenburg“, handschriftlich „Sehr geehrter Herr Fulda/ Erlaube mir Ihnen von hier / aus meinen herzlichsten Dank für/das Hochzeitsgeschenk / auszusprechen. Der Teutoburger Wald/ ist doch ein herrliches Stückchen Erde / Germanischer Geschichte – Juden sind/ auch hier, doch muß ich mich/ fragen was wollen die hier! / Mit besten Grüßen von mir u meiner / Frau Ihr A Erbe“, „Herrn Rudolf Fulda jr. / Schmalkalden / Weidebrunner Landstr“. 15-Pfennig-„Deutsche Nationalversammlung 1919“-Briefmarke, Ausgangsstempel Detmold 2. 9. 1920. Lichtdruck. Dokumentation zu Inv.-Nr. Pl.O. 3398. Erworben 2013.

Literatur:

Reinhold Billig: Ein Werk für Deutschlands Jugend. In: „Die Gartenlaube“. Illustriertes Familienblatt. Hrsg. Ernst Keil. Nr. 24, 1875, S. 397–399.

– Brigitte Hamann: Kronprinz Rudolf (Wien 1978). München 2006, S. 9, 328–329; vgl. Philipp Blom: Der taumelnde Kontinent. Europa 1900–1914 (The Vertigo Years, 2008). München 2011, S. 66–70.

– Horst Carl: Der Mythos der Befreiungskriege. Die „martialische Nation“ im Zeitalter der Revolutions- und Befreiungskriege 1792–1815. In: Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg. München 2000, S. 63–82.

– Ursula Peters: Miniaturausgabe der „Kaiserglocke“ des Kölner Doms. Ein Souvenir zur nationalen Erbauung. In: Kulturgut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums. II. Quartal 2004, S. 8–11.

– Herfried Münkler: Kunst und Kultur als Stifter politischer Identität. Webers „Freischütz“ und Wagners „Meistersinger“. In: Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. Schliengen 2001, S. 60; vgl. Sven Oliver Müller: Die musikalische Weltmacht. Zum Stellenwert der Musikrezeption im Deutschen Kaiserreich. In: Das Deutsche Kaiserreich in der Kontroverse. Göttingen 2009, S. 246–261.

– Otto Ladendorf: Historisches Schlagwörterbuch. Straßburg/Berlin 1906, S. 54–58; vgl. Was ist Deutschtum? In: Mitteilungen aus dem Verein zur Abwehr des Antisemitismus. Berlin, 22. Jahrgang, Nr. 18, 28. August 1912.

– Vgl. Per Leo: Der Wille zum Wesen. Weltanschauungskultur, cha-

rakterologisches Denken und Judenfeindschaft in Deutschland 1890–1940. Berlin 2013, S. 350–363 zu R. Wagner. – H. v. Treitschke zit. von Julius H. Schoeps: Das Evangelium der Intoleranz. 2003 (zeitonline). – Uwe Puschner: „Hermann, der erste Deutsche“ oder: Germanenfürst mit politischem Auftrag. Der Arminius-Mythos im 19. und 20. Jahrhundert. In: 2000 Jahre Varusschlacht. Geschichte–Archäologie–Legenden. Berlin/Boston 2012, S. 257–286. –

Johannes Saltzwedel: „Vergiftung der Seelen“. In: Die Erfindung der Deutschen. Spiegel Special Geschichte, Heft 1, 2007, S. 144–145 (spiegelonline). – Zu H. Lorenz vgl. Christoph Schubert-Weller: „Kein schöner Tod ...“. Die Militarisierung der männlichen Jugend und ihr Einsatz im Ersten Weltkrieg 1890–1918. München 1998, S. 66–97. – Peter Paret: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland. Berlin 1981, S. 246–

285. – Ursula Peters: Ein Zimmerdenkmal für den liberalen Bürger. Theodor v. Gossens Bronzestatue Heinrich Heines, 1898. In: Kulturgut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums, Heft 11, 4. Quartal 2006, S. 13–16. – Peter Merseburger: Mythos Weimar. Zwischen Geist und Macht. Frankfurt am Main/Wien 1999, S. 242–284: Kesslers und van de Veldes Kampf gegen Reichsbeseeler und Heimatkunst. – Catherine Kraemer (Hrsg.): Julius Meier-Graefe. Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente. Göttingen 2001, S. 113–114. – Zu E. L. Kirchner vgl. Ursula Peters: Moderne Zeiten. Die Sammlung zum 20. Jahrhundert (= Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Band 3). Nürnberg 2000, S. 34, 58–59, 95. – Sigmund Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse. (1921). In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke (London 1940). Frankfurt am Main 1999, S. 71–162.



Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg 1880–1938 Frauenkirch bei Davos), Selbstbildnis (Der Trinker), 1914. Öl auf Leinwand. Inv.-Nr. Gm 1667. Erworben 1967.

Inhalt III. Quartal 2014

Carla Maria von Webers Totenmaske und das Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald

von Ursula Peters Seite 2

Kriegsgerät auf Porzellan

von Silvia Glaser Seite 9

Ein Meisterstück zur Hochzeit?

von Thomas Schindler Seite 12

Reichsnationale Helden und Antihelden

von Ursula Peters Seite 16

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

1. 5. bis
27. 7. 2014

Die Gumbertusbibel
Goldene Bilderpracht
der Romanik

27. 3. 2014
bis 21. 9. 2014

Wege in die Moderne
Weltausstellungen, Medien
und Musik im 19. Jahrhundert

27. 2. 2014
bis 25. 1. 2015

Kunstwerke im Kleinformat
Deutsche Exlibris vom Ende
des 15. bis 18. Jahrhunderts
Studioausstellung

15. 10. 2013
bis 19. 10. 2014

Ausstellungsplakate 1882–1932
Studioausstellung

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

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