



Souvenirtasse mit Ansicht des Crystal Palace der Weltausstellung in London, 1851

# Erinnerungen an drei Weltausstellungen

**Tasse der Firma Green mit Ansicht des Crystal Palace (London 1851) – Karl von Pilotys „Thusnelda im Triumphzug des Germanicus“ (Wien 1873) – Paul McCarthys „Chocolate Nose Bar“ (Hannover 2000)**

BLICKPUNKT JULI. Das Museum besitzt zahlreiche Objekte, die an das im 19. Jahrhundert aufgekommene Phänomen Weltausstellung erinnern. Petra Krutisch hat sich mit ihnen in Band 4 der Buchreihe „Kulturschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum“ befasst. Ein besonderes Glanzstück ist der darin abgebildete Neurenaissance-Schreibtisch der Würzburger Kunsttischlerei Barth, 1851 auf der ersten Weltausstellung in London präsentiert und damals mit einer Preismedaille ausgezeichnet.

Die in aufwändigster Einlegearbeit gestalteten Türinnenseiten zeigen unter anderem als Elfenbeinsilhouetten wiedergegebene Porträts Königin Victorias (geb. 1819 in Kensington) und ihres Gemahls Prinz Albert (geb. 1819 auf Schloss Rosenau bei Coburg). Der gebildete, liberal-konstitutionelle Anschauungen vertretende Prinzgemahl aus dem Herzogshaus Sachsen-Coburg und Gotha war führend an der Organisation der ersten Weltausstellung beteiligt gewesen.

Die Sammlung kann zwei Neuzugänge verzeichnen, die das Thema zeitübergreifend beleuchten: eine 1851 als Souvenirartikel der Londoner Weltausstellung entstandene Bildtasse sowie ein für die Expo 2000 in Hannover entworfenes Multiple des US-amerikanischen Künstlers Paul McCarthy. Vergewenigt das Stück von 1851 den damals noch ungebrochenen Glauben an den technischen und industriellen Fortschritt, so führt das im Jahr 2000 entstandene dessen Umschlagen in ein kritisches Unter-die-Lupe-Nehmen menschlicher Unternehmungen vor dem Hintergrund zeitgeschichtlicher Erfahrungen vor Augen.

## Verheißungsvolles Kulturpanorama

Bildtassen des 19. Jahrhunderts bieten ein Kulturpanorama der bürgerlichen Welt im Kleinen. Nicht selten zeigen sie Ansichten der damals durch Industrialisierung, Handel und Verkehr expandierenden Städte und ihrer neuen Bauten. Ihr Anblick erfreute die Zeitgenossen als sichtbare Zeugnisse bürgerlichen Unternehmensgeistes und des durch ihn in Gang gesetzten Fortschritts. Die erste Weltausstellung in London, die am 1. Mai 1851 im Hyde Park ihre Tore geöffnet hatte, war eines seiner Fanale. Als sie am 11. Oktober des Jahres endete, war sie von über sechs Millionen Menschen gesehen worden, an ihrem besucherreichsten Tag, dem 7. Oktober, von etwa 110 000, was die Dimensionen des Unternehmens erahnen lässt.

Allein schon das von Joseph Paxton (geb. 1803 in Milton Bryant, Bedfordshire) entworfene Ausstellungsgelände wurde als modernes Weltwunder bestaunt. Der Gartenarchitekt, erfahren auf dem noch jungen Gebiet des Baus von Gewächshäusern, hatte es ganz aus Glas und Gusseisen entworfen und die Presse taufte es bald Crystal Palace. Das Gebäude war insgesamt 563 Meter lang. Sein von einem Rundbogengewölbe überfangenes Querschiff hatte mit 33 Metern eine sol-

che Höhe, dass es vier riesige alte Ulmen des Hyde Parks aufnehmen konnte. Mit vorgefertigten Bauteilen in nur sieben Wochen errichtet, bahnte der Kristallpalast der Fertigbauweise den Weg. Paxton hatte ihn mit dem Ingenieur Charles Fox (geb. 1810 in Derby) durch eine revolutionäre Modulbauweise als beliebig erweiter- oder verkleinerbaren und obendrein mobilen Palast kreierte; nach der Welt-



Prinz Albert. Detail des 1851 in London ausgestellten Schreibtischs der Würzburger Kunsttischlerei Barth. Inv.-Nr. HG 11685.



Souvenirtasse mit Ansicht des Crystal Palace der Weltausstellung in London, 1851. Vertrieb: Firma James Green, London. Bildüberschrift: „A view on the Road from Hyde Park Corner“, Bildunterschrift: „The Building for the Exhibition in 1851/ The Works of Industry of all Nations“. Porzellan, Kupferdruck, Vergoldung, H. 8,3 cm. Inv.-Nr. HG 13121. Geschenk von Eckhard Prochaska, Maintal.

ausstellung wurde er demontiert und im Londoner Stadtteil Sydenham neu aufgestellt. Hier nahm er, nunmehr in der Funktion „als nationaler Ort der Erholung und Belehrung“, ein Museum und wechselnde Ausstellungen auf. Er lieferte das Vorbild für eine ganze Reihe von Ausstellungsbauten, so für den Münchner Glaspalast, der im Juli 1854 mit der „Ersten Allgemeinen Deutschen Industrieausstellung“ eröffnet wurde.

#### „Bester Honig“: Fortschritt der Produkte

Die Londoner Firma James Green, die Keramik und Porzellan vertrieb, gab 1851 eine Souvenir-Tasse mit einer Ansicht des phänomenalen Bauwerks heraus, das Neugierige aus aller Welt anzog. „Man fragt sich: Ist der Anblick des Ausstellungsgebäudes wirklich ein so großartiger, riesenhafter, dass er den Erwartungen entspricht, die man, angeregt durch Beschreibungen und Abbildungen aller Art, sich davon gemacht hat?“, schilderte Friedrich Wilhelm Hackländer seine Empfindungen bei der Ankunft am Hyde

Park. Der 1816 in Burtscheid bei Aachen geborene Schriftsteller, um die Mitte des Jahrhunderts einer der meistgelesenen deutschen Unterhaltungsautoren, sollte nicht enttäuscht werden. Wie er dem gespannten Leser berichtete, tat sich just in dem Moment, als er im Strom der Ausstellungspilger endlich über den Baumwipfeln das von Hunderten Fahnen in den Farben aller Nationen bekrönte Dach des Bauwerks erspähte, der Himmel auf. Es glänzte und funkelte, „als seien wir im Märchen an den Ort gelangt, wo sich den gierigen Blicken des Wanderers plötzlich der verheißene Zauberpalast zeigt. (...) Ich wüsste keinen Vergleich mit diesem Anblick; er ist unbeschreiblich groß und schön. (...) Überall durchströmt das Licht diesen gewaltigen Körper. Dort, wo die Scheiben durchsichtig geblieben sind, lässt uns eine wirre Masse von Farben aller Art die Schätze ahnen, die der Wunderbau enthält.“

Durch die Menschenmassen, die mit großem Stimmengesumme das riesige Glashaus umschwärmten, machte es auf ihn den Eindruck eines „fabelhaften Bienenkor-

bes“. Und ein Bienenkorb sei der Bau in der Tat: „Haben ihn nicht die kleinen Wesen, deren tausende neben ihm in kleinen Klumpen zusammenschmelzen, die so zwergartig die kolossalen Eingänge umschwärmen, aufgebaut und darin ihren besten Honig zusammengetragen, alles, was sie mit gierigem Mund aus den Blumen der Kunst und Wissenschaft, der Industrie und des Handels gesogen, jeder so gut er gekonnt, jeder seinen Teil? Jedes Volk hat sich dort seine Zellen gebaut und darin das Schönste und Glänzendste niedergelegt, was es hervorzubringen im Stande war.“

Hackländer übersetzte mit seiner Schilderung emphatisch den Titel der Ausstellung: „Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations“. In ihm klang etwas von der Vision allgemeiner Menschheitsverbrüderung im Zeichen von Industrie und Handel an. Auf der Green'schen Tasse, welche die aus unzähligen Glaswaben bestehende Kristallpalast-Architektur in dem kleinen Format mit staunenswerter filigraner Präzision wiedergibt, wird der Titel in der Bildunterschrift leicht abgekürzt zitiert.

Die Firma James Green – ein 1834 gegründetes Einzelhandelsunternehmen, das bis etwa 1874 existierte und nach 1842 mehrere Niederlassungen in der britischen Hauptstadt hatte – ließ sich den Entwurf ihrer Tasse mit der imposanten Gebäudeansicht von Hyde Park Corner aus schützen, ablesbar am Tassenboden an der „Diamant-Marke“, die zwischen 1842 und 1883 verwendet wurde und darauf hinwies, dass das damit versehene Produkt beim britischen Patentamt registriert war. Bei der Tasse ergibt die Aufschlüsselung der Buchstaben, Zahlen und Ziffern in der Marke, dass das Patent für das Design am 20. Januar 1851 vergeben worden war. Vom Zeitpunkt der Eintragung an wirkte der Urheberrechtsschutz drei Jahre.

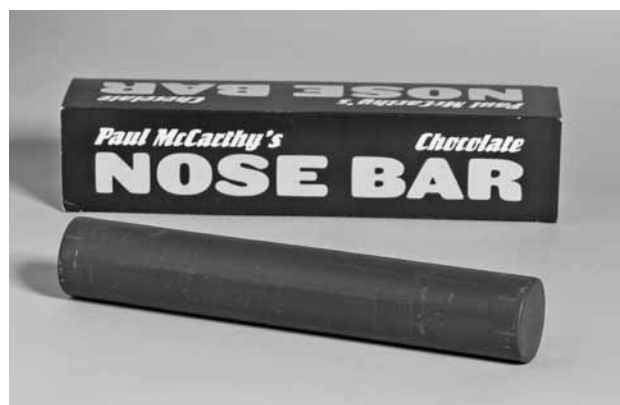
#### Genuss in Hülle und Fülle

Die Firma war offensichtlich frühzeitig davon überzeugt, dass die luzide Architektur des Ausstellungspalastes ein Menschen weltweit begeisterndes Motiv werden würde. Das Datum des Patenteintrags lässt vermuten, dass sie die Planung ihres Produkts recht bald in Angriff nahm, nachdem Ende September 1850 die ersten Gusseisensäulen der riesigen Glashauskonstruktion im Hyde Park aufgestellt waren. Das in Kupferdruck ausgeführte Bildmotiv zieht sich wie ein kleines Rundpanorama über die Tassenwandung, und die Herstellung von Druckplatten für stark gebogene Keramik- oder Porzellan-Oberflächen war technisch kompliziert und zudem sehr zeitintensiv. Blanka Ulrich erwähnt, dass ein Stecher für das Dekor etwa eines Tellers mit Fahnenbordüre circa drei Monate benötigte. Der große Vorteil bei dem Umdruckverfahren war, dass mit den fertig gestochenen Kupferplatten der Bildschmuck dann auf industriellem Weg in kürzester Zeit und hohen Auflagen produziert werden konnte. Dies bewirkte eine Preissenkung für aufwändig dekoriertes Geschirr. Vor der Erfindung des Verfahrens in Handmalerei hergestellt, war es bis dahin nur für eine reiche Klientel erschwinglich.

Der Umdruck von Kupferstichen auf Porzellan und Steingut gelang Mitte des 18. Jahrhundert im industriell fortschrittlichen England dem Zeichner und Stecher Robert Hancock (geb. 1730 in Birmingham). Seine Erfindung geriet zum durchschlagenden Erfolg. Die Voraussetzung dafür hatte eine andere, auch auf Massenvertrieb abzielende Neuerung geschaffen, nämlich das um 1720 ebenfalls in England entwickelte Feinsteingut. Mit seinem relativ harten, aufgehellten Scherben, der bald weiter verbessert wurde, gewann es nach 1750 enorme Popularität. Es war dem Porzellan nicht ganz unähnlich, das sich, wie exklusiv gemalten Bildschmuck, nur wenige leisten konnten. In solchen Erfindungen zeichneten sich Entwicklungen in die bürgerliche Gesellschaft ab. Die Industrialisierung verhalf den gemeinen Ständen auf einer breiteren Ebene zu Wohlstand, förderte ihr gesellschaftliches Selbstbewusstsein und nährte die Hoffnung auf immer allgemeineres Wohlergehen. Kein Wunder, dass der Crystal Palace in der Schilderung des in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsenen Hackländer mit der „zwischen den Wolken hervortretenden Sonne“ verbunden wurde, Theodor Fontane (geb. 1819 in Neuruppin) in ihm einen „Berg des Lichtes“ erblickte und der seit der gescheiterten Revolution 1848/49 in London im politischen Exil lebende preußische Journalist Lothar Bucher (geb. 1817 in Neustettin) ihn als „ein Stück Sommernachtstraum in heller Mittagssonne“ bezeichnete. Als ein Motiv der in bürgerlichen Kreisen ausgesprochen gerne zur persönlichen Erbauung gesammelten und in schmucken Vitrinen aufgestellten Bildtassen mochte er im Verbund mit der Lektüre solcher Schilderungen ähnliche Assoziationen wecken – oder einfach ein Stück weite Welt repräsentieren.

#### „Chocolate Outlet“

Das Multiple des international bekannten Performance-Künstlers Paul McCarthy konnte auf der Expo 2000 in Hannover für fünf Deutsche Mark aus einem der ganz alltägli-



Paul McCarthy (geb. 1945 in Salt Lake City, Utah, lebt in Los Angeles). Paul McCarthy's Chocolate Nose Bar, Multiple, ediert für die Installation „Chocolate Blockhead (Chocolate Outlet)“ auf der Weltausstellung in Hannover, 2000. Zweiteiliges Objekt, Schokoladenstange in Karton. L. 22,4 cm (Schokoladennasenstange). Inv.-Nr. Pl.O. 3399. Geschenk von Dr. Sebastian Hackenschmidt, Wien.



Paul McCarthy's Installation „Chocolate Blockhead (Chocolate Outlet)“, H. ca. 35 m, auf der Weltausstellung in Hannover, 2000. Abb. aus Dietmar Rübel: Paul McCarthy. Schmutz und Ekel aus Disneyland. In: Kunst+Unterricht, Heft 258, 2001, S. 53.

chen, landesüblichen Süßigkeiten-Automaten gezogen werden, die in seiner gut 35 Meter hohen begehbaren Plastik „Chocolate Blockhead“ (Schokoladenholzkopf) aufgestellt waren. Sie hatte die Gestalt des niedlichen hölzernen Bengels Pinocchio und das in ihrem Inneren angebotene Multiple überraschte mit einer Schokostange in Form seiner Nase.

McCarthy zitierte mit der Märchengestalt ähnlich wie mit seinen Performance-Figuren Heidi oder Santa Claus ein Disneyland heiler Welten. Unterm Kinn trug Pinocchio seine kecke Fliege, deren Knoten und Enden ebenso wie seine Arme, Hände und Füße eigentümlich wulstig ausgeformt waren und an seinem Körper wie dicke Eiformen wirkten. Er ähnelte so ein wenig der vielbrüstigen Artemis von Ephesus, einer Gottheit des „Goldenen Zeitalters“, welche die Antike als Ernährerin aller Lebewesen verehrte. McCarthy's Riesen-Pinocchio trat als Idol moderner Verheißungen auf. „Chocolate Outlet“ lautete der Untertitel der Figur. Aufgestellt im Eingangsbereich zur Weltausstellung, lockte sie wie ein Hingucker eines Einkaufszentrums mit süßen „Schnäppchen“ und versprach Genuss in Hülle und Fülle zum volkstümlichen Preis.

Die „Schokoladennasenstange“ war wie die Green'sche Tasse mit der Ansicht des Crystal Palace ein Souvenirartikel.

Mochte die Bildtasse ihren Käufer vordem daran erinnert haben, beim Gang durch Paxtons gläsernen Wunderbau die herrlichsten Dinge der Welt, den „besten Honig“ menschlichen Erfindergeistes vorgesetzt bekommen zu haben, so ließ sich dieses seinerzeit von Hackländer verwendete Bild ebenfalls mit McCarthy's Pinocchio assoziieren. Mit zum staunenden O gerundeten Mund schien er dem Auge Gebotenes gleichsam in sich aufzusaugen, um es den Besuchern in seinem Bauch symbolisch und zugleich bissfest transformiert in Form köstlicher Schokolade zu offerieren.

Als Kunstobjekt schlägt das Multiple in der Sammlung 19. und 20. Jahrhundert einen Bogen zu Karl von Pilotys (geb. 1826 in München) Gemälde „Thusnelda im Triumphzug des Germanicus“. Das skizzenhaft ausgeführte Ölbild entstand um 1864 als Kompositionsentwurf, den Piloty schließlich als Monumentalgemälde umsetzte, und zwar mit staatlichen Geldern, die ihm 1869 durch den bayerischen König bewilligt worden waren; Piloty hatte ein Angebot der Berliner Akademie erreicht und man wollte ihn in München halten. 1873 gelangte die ausgeführte Komposition als Riesensendung des zwei Jahre zuvor gegründeten Deutschen Kaiserreichs auf die Wiener Weltausstellung. Kunstobjekte waren bereits 1851 im Kristallpalast gezeigt worden und erhielten als Medium nationaler kultureller Selbstdarstellung immer größeres Gewicht.

#### **Nationale Interessensverdichtung: Hehre Fürstin und hungriger Bär**

Zu Pilotys Thusnelda-Bild in Wien bemerkte der Kunstkritiker Friedrich Pecht (geb. 1814 in Konstanz am Bodensee) 1874 in der viel gelesenen Leipziger Illustrierten Zeitung, es habe dort „den Glanzpunkt der deutschen Historienmalerei“ gebildet. Titelheldin ist die Gattin des Cheruskerfürsten Arminius (geb. um 17 v. Chr.), der im Jahr 9 n. Chr. im Teutoburger Wald drei unter dem römischen Statthalter Quintilius Varus (geb. um 46/47 v. Chr. in Cremona) stehende Legionen vernichtet hatte. Der römische Schriftsteller Publius Cornelius Tacitus (geb. um 58 n. Chr.) hatte Arminius als befähigten Kriegsführer gewürdigt und „Befreier Germaniens“ genannt. Durch Tacitus konnte Arminius gut 1500 Jahre später wiederentdeckt werden. Humanisten nördlich der Alpen wie Ulrich von Hutten (geb. 1488 auf Burg Steckelberg), Luther-Freund und „Römling“-Schmäher, stilisierten den Cherusker zu einer „deutschen“ Identifikationsfigur, „den zur gleichen Zeit Martin Luther in ‚Hermann‘ naturalisierte und der anschließend für viele zum Leitbild eines wahren deutschen Geistes wurde“, wie Jost Hermand anmerkte. Der von Tacitus übernommene Mythos der „freien“ und „unverbildeten Germanen“ tauchte lange meist in kleineren protestantischen Dynastien Mitteldeutschlands auf. Der mit antirömischer Perspektive als „Hermann der Befreier“ rezipierte Arminius blieb „in erster Linie ein protestantischer Held“, so der Historiker Tillmann Bendikowski.



„Thusnelda im Triumphzug des Germanicus. Gemälde v. Carl von Piloty. Nach einer Photographie von Franz Hanfstängel“. Abb. aus Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 1605, 4. April 1874, S. 248–249.

Heinrich von Kleist (geb. 1777 in Frankfurt an der Oder) wollte mit seinem 1808 verfassten Drama „Hermanns Schlacht“ zum Befreiungskampf gegen Napoleon (geb. 1769 in Ajaccio, Korsika) aufrütteln. Der Cheruskerfürst avancierte mit der „nationalen Erhebung“ gegen die französischen Besatzer zu einer Symbolfigur für den Zusammenhalt der Bewohner aller deutschen Staaten. Für den als „Turnvater“ bekannten preußischen Propagandisten Friedrich Ludwig Jahn (geb. 1778 in Lanz, Brandenburg) war er gar ein „Volkshelld“. Das nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 gegründete deutsche Kaiserreich mit einem protestantischen Hohenzollernkaiser feierte ihn in monumentaler Form. 1875 fand in Gegenwart Kaiser Wilhelms I. (geb. 1797 in Berlin) auf dem Berg „Grotenburg“ im Teutoburger Wald die Einweihung des „Hermannsdenkmals“ statt. Parallel zum Kult um den „deutschen“ Helden entstand ein Kult um die ihn ergänzende „Heldenfrau“.

Bei Piloty sieht man Thusnelda als Gefangene in Rom, wo sie im Jahr 17 n. Chr. vom Feldherrn Gaius Julius Caesar Germanicus (15 v. Chr. in Rom), dem „Germanenbezwiner“, mit anderen gefangenen Cheruskern Kaiser Tiberius (geb. 42 v. Chr. in Rom) vorgeführt wurde. Pilotys Intention sei gewesen, den Gegensatz zwischen „nobel kernhaf-

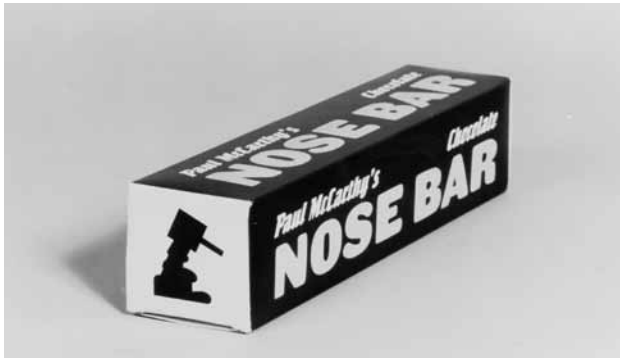
ten Germanen“ und „überfeinen verweichlichten Römern“ darzustellen, berichtete Pecht. Er schwärmte angesichts der Gestalt Thusneldas, die er als „deutsche Fürstin“ bezeichnete, von einem „Triumph deutschen Wesens“ über das „romanische“. Es scheine in dem Bild eindeutig als „sittlich höheres“ und „tüchtigeres“ auf. Man gewinne „sofort die Überzeugung, dass diese Besiegten von heute unfehlbar morgen die Sieger sein“ und die Welt „römischer Dekadenz“ „mit nerviger Faust (...) in Trümmer schlagen werden.“ Nicht nur alte Römer dienten als Abgrenzungsmodell solch „völkisch“-nationalen Denkens. Mit der Figur der Thusnelda hatte bereits Heinrich von Kleist unbändigen Übermächtsvisionen Ausdruck verliehen. In seinem „Hermanns Schlacht“-Drama, das nach der Gründung des deutschen Kaiserreichs als nationales „Weihespiel“ Bühnenerfolge feierte, ist sie Trägerin recht lüsterner Einverleibungsfantasien. Kleist ließ sie den Römer Ventidius an ihren Bären verfüttern, ein germanisches Totemtier, das in Pilotys Gemälde-Endfassung den Zug der gefangenen Germanen anführt.

Das zweijährige Deutsche Reich stellte sich in Wien mit einem gewaltigen Theaterdonner im Reigen der Großnationen vor. Deren Weltmachtstellung leitete sich von ihrer

wirtschaftlichen Macht ab, die sie durch koloniale Expansion, Eroberung von Rohstoffgebieten und Absatzmärkten ausweiteten. Technischer Fortschritt, auf dem das Wohlergehen der Menschheit aufbauen sollte, zeigte seine Kehrseite als Instrument von Ausbeutung, Unterdrückung, mörderischen Kriegen und Völkermord. Nach dem Zweiten Weltkrieg lautete 1958 das Motto der Weltausstellung in Brüssel „Dieser Welt das Menschliche zurückgeben“, während längst der Kalte Krieg auf Hochtouren lief.

### „Zwischenfälle im Erlebnispark“

Die Kunstschau zur Weltausstellung in Hannover enthielt sich dualistischer Denkmuster. Ihr Motto war „Zwischenfälle im Erlebnispark“. Die eingeladenen Künstler machten mit postmoderner dialektischer Perspektive das Phänomen



Paul McCarthy (geb. 1945 in Salt Lake City, Utah, lebt in Los Angeles). Paul McCarthy's Chocolate Nose Bar, Multiple, ediert für die Weltausstellung in Hannover, 2000 (Verpackung). Zweiteiliges Objekt, Schokoladenstange in Karton. L. 25,5 cm (Verpackung). Inv.-Nr. Pl.O. 3399. Geschenk von Dr. Sebastian Hackenschmidt, Wien.

Weltausstellung selbst zu einem Thema. So etwa schuf Franz West (geb. 1947 in Wien) in Anspielung auf den Standort der Expo in der Leinestadt eine Installation mit dem Titel „Die Welt an der Leine“. Darin ließ er den blauen Planeten von der Leine, indem er ihm Traurigkeit über bedrückende planetarische Befindlichkeiten zugestand. Er kreierte eine Weltkugel in „dull blue“, die als „trüber Klob“ an einer Stange hing. Dagegen verhiß McCarthys Pinocchio auf den ersten Blick ungetrübtes Vergnügen. Allerdings stand ihm der „Trug ins Gesicht geschrieben“, bemerkte Dietmar Rübel. In Carlo Collodis (geb. 1826 in Florenz) Märchen wird Pinocchios Nase beim Lügen lang, in Hannover waren es gar fünf Meter.

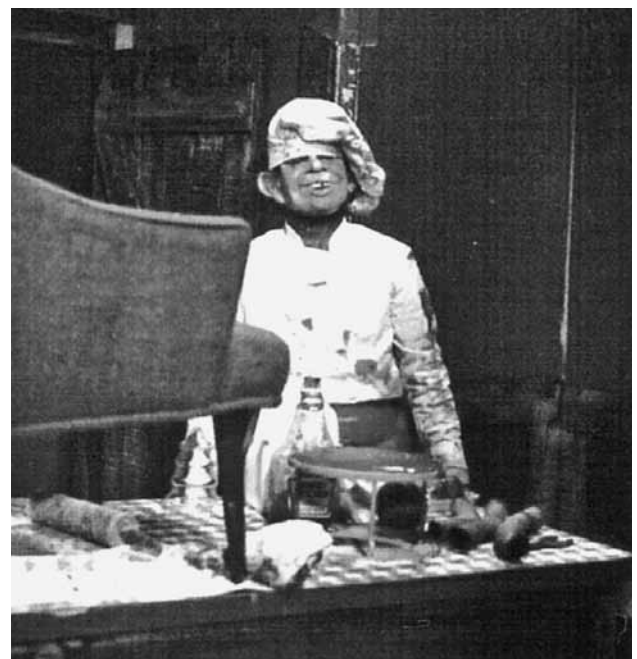
Die Figur bestand aus Gummimaterial, das durch Kompressoren in aufgeblasener Form gehalten wurde. Deren Geräusche mochten das Rattern unermüdlich produzierender Maschinen einer Schokoladenfabrik suggerieren, im Bauch der Figur auch mahlende und knackende Geräusche eines Verdauungsapparates. Dem aufmerksamen Besucher entging nicht, dass Pinocchio auf einer Art Thron saß, durch dessen Rückseite man ins Figureninnere gelangte. Kinder setzt man aufs „Thronchen“, um sie zur Reinlichkeit zu erziehen. Unter diesem Blickwinkel geriet die Interpreta-

tion der von den Automaten ausgespuckten „goodies“ ins Wanken. Die Nasenstangen mutierten zu Kotstangen der sinnbildlich entleerten Riesenpuppe.

Exkrememente gehören als Resultate des Stoffwechsels zum Leben. Im Krankenhaus werden sie wie Blut und Urin untersucht, um die Verfassung des Patienten zu analysieren, im zivilisierten Alltag hingegen als etwas Unreines und Peinliches, als „Schmutz“ aus dem Gesichtsfeld verbannt, dem gegenüber „Sauberkeit“ ein ethisches Diktum ist. In Martin Luthers Skatologie wurden sie symbolisches Konzentrat der Sündhaftigkeit schlechthin, für deren strenge Ausmerzung im geistigen und leiblichen Menschen er plädierte. Indes hält hehrer puritanischer Anspruch die schnöde Ausscheidungsmasse nicht davon ab, im Unbewussten als Chiffre verdrängter Triebabfuhr rumzugeistern, was Sigmund Freud (geb. 1856 in Freiberg, Mähren) analysiert hat. Ähnlich befasst sich McCarthy mit Grenzverwischungen.

### Komplementäre Erscheinungen

Der Künstler knüpft in seinem provokanten Werk an die „Destruction in Art“ des Aktionskünstlers Gustav Metzger (geb. 1926 in Nürnberg) an. Ebenso reflektiert er den Ansatz von Fluxus und Wiener Aktionismus. Wie die Wiener hat er sich häufig mit dem Thema Einverleibung und Stoffwechsel befasst, um gesellschaftliche Übereinkünfte und die Prägung individuellen Verhaltens durch massenmediale Strukturen zu hinterfragen. McCarthys Thema sind die Mythen der Zivilisation, wobei er den „american way of life“ als ein Modell für Träume idealer Selbstverwirklichung nimmt. Als ironische Kürzel für die Verspre-



Paul McCarthy, Performance „Bossy Burger“, Los Angeles, 1991. Abb. aus Dietmar Rübel: Paul McCarthy. Schmutz und Ekel aus Disneyland. In: Kunst+Unterricht, Heft 258, 2001, S. 54.

chungen „heiler Welten“ verwendet er häufig Supermarkt-Artikel wie Ketchup, Mayonnaise oder Schokolade, mit denen er zugleich „amerikanische Werte“, das Bild vom „sauberen Amerika“ wie überhaupt illusionistische Inszenierungen „unbefleckter“ Welten ironisiert. Die Akteure seiner als Videos vorgeführten Performances, in denen er cleane Kulissen mit aggressiven Körpern zusammenbringt, verköstigen und beschmieren sich mit ihnen hemmungslos triebhaft, wie in einem orgiastischen Rausch, wobei sie in ihrer Umgebung und an sich selbst tragikomische Verwüstungen bewirken. Einverleibtes dringt sinnbildhaft durch ihre Poren, Verinnerlichtes nach außen und klebt an ihnen wie eine abstoßende Substanz.

Der Künstler beleuchtet in seinem Werk komplementäre Erscheinungen von Selbstzucht und Gier, Regression und Aggression, Innerlichkeit und Selbstüberhebung, indem er die Hybris des „nur“ Schönen, Glanzvollen, Erhabenen und Reinen in den Blick nimmt. „Ausscheiden“ und „Verdrängen“ wird durch sie als gesellschaftliche Praxis verinnerlicht, wodurch sie mit „schmutzigen“ Kehrseiten der Zivilisation behaftet ist.

Freud definierte den Beginn menschlicher Kultur als Beginn einer Kultur der Erinnerung. Friedrich Nietzsche (geb. 1844 in Röcken bei Lützen, Preußische Provinz Sachsen), der Prophet radikaler Selbstverwirklichung, verkündete hingegen: „Zu allem Handeln gehört das Vergessen“ und formulierte in seiner Philosophie des Übermenschen: „Nicht alles darf vor dem Tage Worte haben“. McCarthy's „Schokoladenholzkopf“ symbolisierte die blinden Flecken der Wahrnehmung, in denen sich verdrängte Traumata perpetuieren, und warb als „Chocolate Outlet“ für einen Räumungsverkauf wohlfeiler Mythen. Bei Collodi verschwindet der fatale hölzerne Spieß aus Pinocchio's Gesicht, als er sich von Eskapaden in (un)heilvolle Traumwelten verabschiedet.

► URSULA PETERS

#### Literatur:

Friedrich Wilhelm Hackländer: London 1851: Weltausstellung. In: Ders.: Krieg und Frieden, Band 2. Stuttgart: Krabbe 1859, zit. von [http://www.fw-hacklaender.de/pdf/london-v2\\_1.pdf](http://www.fw-hacklaender.de/pdf/london-v2_1.pdf) (12. 5. 2011). – Blanka Ulrich: Die Reise im Spiegel der Kupferdruckgeschirre der Firma Villeroy & Boch, Mettlach. Magisterarbeit Universität Marburg 1989, S. 7–10. – Chup Friemert: Die Gläserne Arche. Kristallpalast London 1851 und 1854. München 1984. – Utz Haltern: Die Londoner Weltausstellung von 1851. Ein Bei-

trag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert (= Neue Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung im 19. Jahrhundert, Band 13). Münster 1971. – In *Between. Das Kunstprojekt der Expo 2000. Der Kunstführer*, hrsg. von Wilfried Dickhoff und Kaspar König. Köln 2000, S. 14–17, Abb. S. 14. – Stephanie Rosenthal (Hrsg.): Paul McCarthy. LaLa Land – Parody Paradise. Ostfildern bei Stuttgart 2006. – Zum Thema „Stoffwechsel“ im Umkreis des Wiener Aktionismus vgl. Heinz Cibulka in: *Vom Essen und Trinken. Darstellungen in der Kunst der Gegenwart. Ausstellungskatalog Kunst- und Museumsverein Wuppertal*, hrsg. von Ursula Peters und Georg F. Schwarzbauer. Wuppertal 1987, S. 122–124. – Zur Ästhetik „Heiler Welt“-Mythen vgl. Klaus Theweleit: *Menschliche Drohnen*. In: *Der Spiegel*. H. 9, 2010, S. 132–133. – Zum Germanenmythos vgl. Herfried Münkler: *Die Sittlichkeit der Hinterwäldler. Tacitus und der frühe Germanenmythos*. In: Ders.: *Die Deutschen und ihre Mythen*. Berlin 2009, S. 148–163. – Jost Hermand zit. von: Ders. und Michael Niedermeier: *Revolutio germanica* (= Berliner Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte, hrsg. von Wolfgang Höppner, Band 5). Frankfurt am Main 2002, S. 7. – Gerhard Schulz: *Kleist. Eine Biographie*. München 2007, S. 414–420. – Tillmann Bendikowski: *Mythos einer Schlacht. Arminius' Triumph, Varus' Untergang: Wie der Sieg der Germanen über die Römer vor 2000 Jahren die deutsche Geschichte bestimmt hat – bis zum heutigen Tag*. In: *Die Zeit*, Nr. 45, 30. 10. 2008; im Internet unter [Zeit Online](http://www.zeit.de/2011/05/germanen) (12. 5. 2011). – Stephan Berke, Elke Treude, Michael Zelle u. a. (Bearb.), Landesverband Lippe (Hrsg.): *2000 Jahre Varusschlacht, Bd. 3: Mythos*. Darmstadt 2009. – Zu Ausscheidungen als Metapher vgl. Stephen Greenblatt: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*. (New York 1990) Frankfurt am Main 1995, S. 31–53; zu Luthers Skatologie S. 46–47. – Sigmund Freud: *Charakter und Analerotik*. In: Sigmund Freud. *Gesammelte Werke*. Band 7, Werke aus den Jahren 1906–1909. London 1941). Frankfurt am Main 1999, S. 203–209. – Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874). Ders.: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (1883–1885). Zit. von: Friedrich Nietzsche. *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Berlin/New York 1967 ff.). München 1999, Band 1, S. 250, Band 4, S. 210. – In kürzerer Fassung und mit weiterführender Literatur wurden Green'sche Tasse und McCarthy's Multiple veröffentlicht in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2010. Nürnberg 2011, S. 258–259, 297–298.



# Vom Prinzen für den Präsidenten

## Die Amtskette des Norddeutschen Schützenvereins

BLICKPUNKT AUGUST. Hochstehende Repräsentanten der öffentlichen Ordnung kommen ohne entsprechende Insignien ihrer Stellung, oft repräsentative Ketten, kaum aus. Im Unterschied etwa zu Orden sind solche Symbole des gesellschaftlichen Rangs nicht personen-, sondern amtsgebunden. Sowohl diese Art Abzeichen als auch die kulturelle Praxis deren publikumswirksamen Anlegens sind auch aus weiter gefassten Bereichen des öffentlichen Lebens seit dem Beginn der Frühneuzeit (ab ca. 1500) geläufig, etwa bei den obrigkeitlich geförderten Korporationen. Hierzu zählen auch die Schützen bzw. „Schützen-gesellschaften“. Insbesondere die mancherorts erst im 19. Jahrhundert als solche bezeichneten Schützenkönige, davor oft einfach als der „Beste“ o. ä. bezeichnet, schmückten sich temporär mit repräsentativen Ketten. Die Verleihung oder Übergabe und das Tragen einer speziellen Kette galt als adäquater Ausdruck eines kurzfristigen, auf der Schießleistung beruhenden Prestiges. Entsprechend etablierte Statussymbole waren Ketten im Schützenwesen, als Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen (1831–1888) im Jahr 1872 dem „Nord-Deutschen Schützen Verein“ eine

der Überlieferung nach als „Präsidentenkette“ geltende Amtsinsignie (Inv.-Nr. Z 2211) stiftete. Diese wird im Folgenden als Beispiel der Weiterentwicklung einer gängigen Auszeichnungsform im Spannungsfeld zeitgenössischer Zuschreibungen erstmals besprochen.

### Kette und Medaille

Die „Präsidentenkette“ als Gesamtobjekt besteht aus einer 40,5 cm langen silbernen Kette mit Karabinerverschluss und einem Anhänger, dessen Durchmesser 10 cm beträgt. Die Kette läuft durch ein rückseitig auf den kreisrunden Reif des Anhängers gelötetes Öhr. In den Reif ist vorderseitig die Widmungsschrift „FRIEDRICH WILHELM KRON-PRINZ DEM NORD=DEUTSCHEN SCHÜTZEN VEREIN 1872“ graviert. Die Inschrift wird beidseitig von umlaufenden Reihen an Halbkugelreliefs, modische Interpretationen des klassischen Perlstabs, gerahmt. Oben bekrönt den Reif die Rangkrone des kaiserlich-deutschen (nicht königlich-preußischen) Kronprinzen. Den Mittelteil des Anhängers füllt ein für den heraldischem Motivschatz Preußens typischer, bei Schießprämien-Medaillen und Erinnerungszei-



„Präsidentenkette“ des Nord-Deutschen Schützen Vereins, SY&WAGNER BERLIN, datiert 1872. Silber gegossen, gelötet, punziert, graviert. L Kette: 40,5 cm; Durchmesser Anhänger: 10 cm; L Schatulle: 16,5 cm; B Schatulle: 15 cm; H Schatulle: 3 cm. Inv.-Nr. Z 2211.



„Präsidentenkette“ in Schatulle. Inv.-Nr. Z 2211.

chen häufig verwendeter heraldisch rechts orientierter, bekronter Adler mit ausgebreiteten Schwingen, der einen Blitze schlagenden Donnerkeil in seinen Fängen hält. Umgeben ist dieser Adler von einem Ring aus abwechselnden Miniaturversionen seiner selbst mit angewinkelten Flügeln sowie verkleinerten Ausgaben des in Preußen bereits seit 1842 verliehenen Ordens „Pour le Mérite für Wissenschaft und Künste“. Am unteren Abschluss dieses inneren Ringes dominiert ein verkleinerter, klassischer „Pour le Mérite“, also der höchste preußische Militärorden, der Offizieren seit 1740 für herausragende Kampfleistungen verliehen worden ist. Dieser Orden ist der Rangkrone oben am Reif gegenübergesetzt und dient zusammen mit den beiden Flügelspitzen des großen Adlers ebenfalls als Lötspur der mittigen Elemente des Anhängers am Reif. Die Rangkrone, der zentrale Adler und der innere Ring sowie der klassische „Pour le Mérite“ sind detailreich in Reliefguss gefertigt. Auf der Rückseite des Reifs sind das Herstellerzeichen „SY&WAGNER BERLIN“ sowie die Ziffer „750“ als Angabe des Silberfeingehalts eingeschlagen. Die Berliner Werkstatt der Goldschmiede François Louis Jérémie Sy und Emil August Albert Wagner wurde vom neu entstandenen Kaiserhof des Öfteren mit der Fertigung von Abzeichen aller Art, auch solche für Schützenkorporationen, beauftragt. Im Bestand des GNM befindet sich beispielsweise ein weiteres Stück aus deren Werkstatt, nämlich die 1877 entstandene Königskette des Straßburger Schützenvereins (Inv.-Nr. Z 2223). Zur Aufbewahrung der „Präsidentenkette“ dient eine flache, grünsamten ausgepolsterte Schatulle.

### **Gestaltung des Anhängers**

Die Symbolik der beiden Typen des „Pour le Mérite“ sowie die des Adlers weisen auf die hohe obrigkeitliche Wertschätzung sowie den Anspruch und die Einordnung der Tätigkeit des Kettenträgers. Im gesellschaftlichen Spannungsbogen hatte sich dieser als loyaler und damit als der Auszeichnung würdiger Untertan zu erweisen. Die Rangkrone und die Gravur auf dem Reif verdeutlichen die spezielle Gunst des Kronprinzen und heben die norddeutschen Schützen damit auf einen besonders prestigeträchtigen Rang gegenüber anderen bürgerlichen Korporationen. Einerseits orientiert sich die Wahl des Materials am erwarteten Aufwand für solcherart Auszeichnungen. Silber war sicherlich nicht unangemessen kostbar, aber auch nicht zu wertneutral. Andererseits stellen die einzelnen dekorativen Elemente des Anhängers Versatzstücke allgemein bekannter und in hohem Ansehen stehender Symbole aus dem militärischen und zivilen preußischen Auszeichnungswesen dar. Demnach erinnert das dekorative Programm des Anhängers der „Präsidentenkette“ zunächst an einen Orden. Von den vielfach verliehenen preußischen Schützen-Erinnerungszeichen und Schießprämien-Medaillen in Gestalt von Pseudo-Orden unterscheidet sich die „Präsidentenkette“ allerdings augenfällig. Während die einen zu

einem konkreten Anlass quasi en masse gestiftet wurden, sollte die „Präsidentenkette“ ein einzigartiges Kennzeichen, eine Amtsinsignie, sein. Der Anhänger ist im Vergleich deshalb nicht nur relativ groß, sondern auch dementsprechend aufwändiger, das heißt detailreicher gearbeitet.

### **Zeitgeschichtlicher Kontext**

1860 wurde der „Nord-Deutsche Schützen Verein“ in Rendsburg gegründet. Weil sich seine Mitgliedschaft aus Schleswigern und Holsteinern sowie Hamburgern und Mecklenburgern zusammensetzte, wurde er als dezidiert überstaatliche, gesamt-norddeutsche Vereinigung angesehen. Nach den 1860er-Kriegen um die Vorherrschaft im deutschsprachigen Mitteleuropa sowie der Proklamation des Norddeutschen Bundes 1867 wurde zur politischen Agenda passenden Vereinigungen eine integrative Bedeutung bei der (zivil-)gesellschaftlichen Beruhigung beigemessen. Nach dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 ließ sich dieses obrigkeitliche Anliegen noch konsequenter vor allem mit dem patriotisch-vaterländischen Enthusiasmus breiterer Bevölkerungskreise verbinden. Anders ausgedrückt bedurften die aus den Kriegen resultierenden politischen und gesellschaftlichen Konsequenzen einer historische Landesgrenzen überwindenden Integrations- und Legitimierungspolitik im neu entstandenen (klein-)deutschen Staatenverbund. Eine populäre Maßnahme zur dauerhaften Bindung von systemstabilisierenden Vereinigungen war dabei deren Aufwertung im Koordinatensystem der Korporationen mittels Schirmherrschaften und ähnlichen Huldzuwendungen durch Mitglieder der Herrscherfamilien. Äußere Zeichen solch obrigkeitlichen Engagements waren eindeutig konnotierte Abzeichen als Insignien dieser mit erheblichem Aufwand inszenierten Beziehungen. Dass es ein bestimmter preußischer Prinz war, der seine Huld den Schützen zuwandte, ist ein zentraler Teil der Inszenierung. Alle Mitglieder des preußischen Herrscherhauses und besonders diejenigen ohne tatsächliche Regierungsgewalt, die im Wartestand befindlichen Prinzen und Prinzessinnen, betrieben Öffentlichkeitsarbeit und wurden ihrem Profil, also ihren vermeintlichen persönlichen Stärken gemäß auf dem Markt der öffentlichen Wahrnehmung positioniert. Da Friedrich Wilhelm spätestens seit dem Deutsch-Französischen Krieg als gesamtdeutscher Kriegsheld galt, erschien es wohl naheliegend, die Betreuung der sportwaffenführenden Untertanen seinem Wirkungskreis zuzuweisen.

### **Schützen**

Hinweise auf ein organisiertes Schützenwesen finden sich bereits im Rahmen mittelalterlicher Satzungen, im Jahr 1415 ist beispielsweise eine Schützengesellschaft für Kempten im Allgäu belegt. In der frühen Neuzeit waren Kriegswaffen führende oder zumindest den Umgang damit übende Vereinigungen aus Laien-Militärs ein wenn auch seit dem 17. und mehr noch seit dem 18. Jahrhun-

dert abnehmend wichtiger Bestandteil der Landesverteidigung gewesen. Egodokumente wie etwa Reiseberichte, so der des italienischen Kardinals Luigi d' Aragona von 1517, kommentieren aber auch schon früher den Charakter des organisierten Schießens dahingehend, dass „jedes Dorf seinen Schießplatz [habe], wo man sich an Festtagen in Armbrust- und Büchsen schießen“ übe. Die kurze Beschreibung will also auch darauf hinweisen, die militärische Übung mit Schusswaffen hätte in einem kaum rein militärisch anmutenden Umfeld, eher in einem sportlich-geselligen, in jedem Fall aber integriert in einen weiteren öffentlichen Rahmen, stattgefunden. In Biberach etwa wurde wöchentlich ein Schießtag abgehalten, das sogenannte „Ordinari-Schießen“ und an acht Tagen pro Jahr wurde dort zusätzlich noch „um die Hosen“, das heißt den Stoff für eine Hose, als Schützenpreis geschossen. Dementsprechend hieß der Schützenkönig schlicht „Hosenmann“. Neben einer Vielzahl an bekannten Schießpreisen wie silbernen Bechern oder Geldprämien unterstreichen gerade die oft bereits vor dem 19. Jahrhundert schon so genannten Königsketten die besondere Wertschätzung temporär verliehener Würdezeichen, indem sie verdeutlichen, dass auch der Aneignungsmöglichkeit von Prestige wegen geschossen wurde. Ein Schützenkönig konnte sich mittels der Kette immerhin als solcher darstellen und seinen Status als – zeitweilig – Bester belegen oder demonstrieren. Verbunden war die Verleihung einer derartigen Kette allerdings nicht nur mit dem Recht, diese bei entsprechender Gelegenheit auch zu tragen. Zugleich galt es die Kette sicher zu verwahren und bisweilen nach Möglichkeit auch um eine Preziose, zum Beispiel einen wertvollen Anhänger, zu bereichern. Im 19. Jahrhundert erfuhr das Schützenwesen zwischen den Polen gestiegenen bürgerlichen Selbstverständnisses als neuer staatstragender Elite und traditionellen Lebens- und Herrschaftsformen und -vorstellungen einen neuerlichen Aufschwung. Schützenvereinigungen waren zu dieser Zeit weder nur politisch ausgerichtete Sammelbecken von kriegserprobten Veteranen oder vaterländischen Eiferern,

noch ausschließlich zivil-bürgerliche, liberale Schießsportgemeinschaften. Nach den napoleonischen Kriegen zu Anfang des Jahrhunderts waren sie allerdings endgültig und oft im Gegensatz zur Eigenwahrnehmung auch keine ernstzunehmende Mobilisierungsreserve mehr bzw. in dieser althergebrachten Funktion politisch nicht mehr gewollt. Eine gewisse Bedeutung als bewaffnete Macht erlangten kurzzeitig allenfalls noch die Schützen der Bürgerwehren in den 1840er-Jahren. Auffällig ist demgegenüber aber die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt einsetzende und zeitweise recht intensive obrigkeitliche Förderung des korporativen Schießsports, die ihren materialen Ausdruck in Huldbezeugungen wie der vorliegenden „Präsidentenkette“ des „Nord-Deutschen Schützen Vereins“ finden konnte.

Siegel-Weiß, Claudia: Schützensilber und Schützenwesen. In: Schätze Deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920 aus dem Germanischen Nationalmuseum. Berlin 1992, S. 45–60. – Waibel, Alfons: Biberacher Schützen in sechs Jahrhunderten. Die Entwicklung des Schützenwesens in Biberach und im süddeutschen Raum. Biberach 1990. – Hüsken, André: Katalog der Orden, Ehrenzeichen und Auszeichnungen des Kurfürstentums Brandenburg, der Markgrafschaften Brandenburg-Ansbach und Brandenburg-Bayreuth, des Königreiches Preußen, der Republik Preußen unter Berücksichtigung des Deutschen Reiches. Band 2, Ehrenzeichen, Auszeichnungen und Ehrengaben 1701–1888. Hamburg 2001, S. 200–234. – Mummenhoff, Ernst: Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1901, S. 27. – Zimmermann, Harm-Peer: „Der feste Wall gegen die rote Flut“. Kriegervereine in Schleswig-Holstein 1864–1914 (= Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins, Band 22). Neumünster 1989. – Grieshofer, Franz J.: Das Schützenwesen im Salzkammergut. Linz 1977. – Hansmann, Claus und Liselotte: Triff ins Schwarze. München 1960.

► THOMAS SCHINDLER

# „Vorimpressionistische“ Perspektiven

## Der Dresdner Spätromantiker Christian Gille in der Sammlung 19. Jahrhundert

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Christian Gille, ein Schüler von Johan Christian Clausen Dahl in Dresden, wird in der Literatur in einer Linie mit Künstlern wie Friedrich Wasmann, Karl Blechen, Adolf Menzel oder Ferdinand von Rayski gesehen. Er zählt zu den Spätromantikern, bei denen sich der Übergang zum Realismus vollzieht. Ihre male- risch-intuitive Auffassung wurde nach 1900 als „vorim- pressionistisch“ interpretiert.

Aufgewachsen ist der Maler am nördlichen Harzrand in Ballenstedt, damals Sitz der Herzöge von Anhalt-Bernburg. Sein Vater war der fürstliche Gardist Georg Gille, auf den wohl ein Strahl besonderer fürstlicher Gunst fiel. Bei der Taufe des Sohnes Christian am 3. April 1805 vertrat der regierende Herzog die Patenstelle. Der Vater besaß allem Anschein nach eine vielseitig begabte und unternehmens- freudige Persönlichkeit. Nachweislich in den 1810er-Jahren



Ferdinand von Rayski (Pegau, Sachsen 1806–1890 Dresden), Leo von Rayski als sächsischer Offizier, um 1857/59. Öl auf Leinwand, 35,1 x 26 cm. Inv.-Nr. Gm 1759. Leihgabe der Stadt Nürnberg.

wirkte er in dem Residenzstädtchen als Porträt- und später zudem als Porzellanmaler. Sein künstlerisches Talent übertrug sich auf den Sohn, der im Herbst 1825 einen der gefragten Studienplätze an der Dresdner Kunstakademie erhielt. Hierbei könnte der junge Ferdinand von Rayski, der im Frühsommer des Jahres nach Ballenstedt gekommen war, eine Vermittlerrolle gespielt haben, bemerkte Gerd Spitzer in seiner Gille-Monografie. Rayski, der sich in den 1830er-Jahren in Paris durch romantische Maler wie Delacroix und Géricault zu einem aus malerischer Einfühlung heraus entwickelten Stil anregen lassen sollte – in der Museumssammlung ablesbar am Porträt seines Bruders Major Leo von Rayski, den er ganz alltäglich in einer einfachen Arbeitsuniform darstellte –, entstammte einer alten sächsischen Offiziersfamilie. Er hatte die Militärschule in Dresden besucht, nebenher Unterricht an der Königlichen Kunstakademie genommen und nach der Ausbildung im Kadettenkorps seinen Dienst als Sekondeleutnant bei der fürstlichen Grenadiergarde in Ballenstedt angetreten. In der kleinen Provinzresidenz, deren Enge er nach wenigen Jahren entfliehen sollte und mit ihr seiner militärischen Laufbahn, um sich als freier Künstler zu entfalten, dürfte Rayski mit dem Porträt- und Porzellanmaler Gille aus den Reihen der Gardisten bekannt geworden sein; der Gedanke liegt nahe, dass er die künstlerischen Ambitionen dessen Sohnes von seiner Position aus hilfreich unterstützte.

### Unabhängige Ansichten

Wohl dem Vorbild des Vaters folgend, wollte der junge Gille zunächst im angewandten künstlerischen Bereich tätig werden und sich in Dresden zum Kupferstecher ausbilden lassen. Hierzu bot die Dresdner Akademie ein solides Ausbildungsprogramm an, da ein Schwerpunkt im Zeichenunterricht lag. Die Studenten wurden im Abzeichnen antiker Gipsfiguren und Kopieren nach Zeichnungen alter Meister ausgiebig geschult; freie Malerei wurde damals nicht in der Akademie gelehrt. Auf diesem Gebiet konnten sich Kunsteleven bei Caspar David Friedrich und Johan Christian Clausen Dahl Anregungen holen. Die Akademie hatte die bekannten Dresdner Landschaftsmaler zu Mitgliedern ernannt und ihnen angetragen, als außerordentliche Professoren zu unterrichten. Gille, zur Landschaftsdarstellung hingezogen, lernte seit 1827 bei Dahl, der sich wie sein Künstlerfreund Friedrich zeitlebens auf solche Schüler beschränkte, die ihn in seinem Privatatelier aufsuchten.

Als Romantiker der Ausbildung der individuellen Perspektive verpflichtet, mochte Dahl sich weder vom akademischen Regelwerk noch von einem akademischen Betrieb vereinnahmen lassen, was entschieden aus dem Brief

spricht, mit dem er 1828 eine ihm von der Akademie angebotene ordentliche Professur ablehnte. Seiner Ansicht nach müsse der Künstler allein seiner Eigentümlichkeit folgen und dürfe folglich „keine Verpflichtungen übernehmen, die den Gang seiner individuellen Natur hemmen könnten“, schrieb er Graf Vitzthum von Eckstädt, dem Generaldirektor der Künste im Königreich Sachsen. Gemessen am politischen Kurs der Restaurationszeit brachte er dem Minister gegenüber recht unverblümt seinen Standpunkt als souveräner Künstler zum Ausdruck, mit dem er den bürgerlich-emanzipierten Anspruch auf „Selbständigkeit“ umriss.

### „Jünger der Natur“ statt „Jünger einer Schule“

Im Postulat schöpferischer Unabhängigkeit manifestierte sich das bürgerliche Ideal der Individualität, das sich in der Kunst in einer der unermesslichen Wirklichkeit entsprechenden Fülle stets neu ansetzender persönlich gewonnener Perspektiven erfüllen sollte. Entsprechend liberal war Dahls und Friedrichs Unterricht und zog viele an. Neben sächsischen Künstlern kamen wie Gille eine Reihe von außerhalb, darunter Karl Blechen aus Berlin, der ein Beispiel dafür gibt, wie sich manche von beiden Malern inspirieren ließen und Friedrichs Innerlichkeit mit Dahl'scher Naturnähe übersetzten. Die räumliche Nähe ihrer Ateliers im gemeinsamen Wohnhaus am Elbberg kam lebendigem Austausch zugute und förderte solche Synthesen, aus denen sich neue Perspektiven entwickelten. Sie führten den Subjektivismus romantischer Betrachtung weiter, was ein erklärtes Unterrichtsziel am Elbberg war. Hier sollten die Schüler vor allem lernen, „mehr ihrem eigenen Genius als einem fremden“ zu folgen, „damit ihre Originalität sich immer mehr entwickle, und damit sie nicht Jünger einer Schule, sondern Jünger der Natur werden, die weder Schule noch Manier kennt“, wie Dahl dem Grafen Vitzthum

von Eckstädt erläuterte. Er wollte seine Zöglinge zu unabhängigem Beobachten ermuntern, ihr Selbstbewusstsein fördern, und so bedeutete für ihn Unterricht auch, „wenn ich individuell mit jedem Einzelnen spreche, (...) sie mit ins Freie nehme, um so besser belehren und überzeugen zu können, dass die Bilder nicht in der Stube zu holen sind“. Gille realisierte diesen Rat mit großer Konsequenz als künstlerisches Programm. Er hinterließ Hunderte von Arbeiten, bei denen neben stilistischen Eigenheiten ihr kleines Format und zudem ihr leicht zu transportierender Malgrund, Papier oder Pappe, darauf hinweisen, dass sie nicht nur „außerhalb der Stube“ konzipiert, sondern auch gemalt worden sind.

Dahl hatte in der Natur in Form von Zeichnungen und Farbstudien gefasste Eindrücke in der Regel als Ausgangsmaterial für die im Atelier ausgeführten Gemälde genutzt, mit denen er im Ausstellungsbetrieb reüssierte. In ihnen übersetzte er landschaftliche Elemente mit der im Klassizismus entwickelten feinpinseligen, formklärenden Manier und inszenierte mit klassischen Komponiermethoden poetisch verdichtete Gesamtansichten und romantische Ideenverbindungen. Dagegen wird bei Gille das in der Natur gewonnene Bild künstlerischer Selbstzweck. Er löste sich von romantisch-idealistischer Metaphorik zugunsten des unmittelbaren Augenerlebnisses und machte das Alltägliche der Erscheinungen zum zentralen Bildmotiv.

### Unspektakuläre Motive

Dessen akribische Beobachtung geriet bei ihm zur wahren Passion. Spitzer weist auf Arbeiten hin, in denen Gille neben Jahr, Monat und Tag die Stunden angegeben hat, in denen er sie gemalt hat. Der Künstler registrierte feine Nuancen tages- oder jahreszeitlicher atmosphärischer Übergänge. In der „Moritzburger Teichlandschaft“ ist das



Christian Friedrich Gille (Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Wahnsdorf bei Dresden). Im Plauenschen Grund, nach 1860. Öl auf Pappe, 39,5 x 55,7 cm. Inv.-Nr. Gm 1737. Leihgabe der Stadt Nürnberg.



Christian Friedrich Gille (Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Wahnsdorf bei Dresden). Moritzburger Teichlandschaft, um 1850/60. Öl auf Malpappe, 30 x 40 cm. Inv.-Nr. Gm 2316. Geschenk von Dr. Ingeborg Esenwein-Rothe, Roth bei Nürnberg.

üppige Laub der Bäume ebenso wie das im Teich wuchernde Schilf von feinen Spuren der Verfärbung durchzogen und gibt eine frühherbstliche Naturimpression wieder. Der von zartem Licht durchwobene Himmel wirkt so luzid, wie an manchen kühlen, sonnigen Herbsttagen und spannt sich weit über den kleinen Teich, in dessen blanker Oberfläche sich die Schilfbüschel spiegeln. An die Stelle romantischer Überhöhung tritt bei Gille die Betrachtung purer Phänomene. Sie werden von ihm als persönlich erfahrener Sinneneindruck übersetzt, indem er gegenüber bloßem Abbilden die künstlerischen Mittel zunehmend autonom zum Einsatz bringt. Er arbeitet mit offenen Formen, strichelndem, tüpfelndem und fließendem Duktus, um stoffliche Anmutungsqualitäten malerisch frei herauszukristallisieren, etwa das Morastige des Teichufers, das sanfte Schlingern des Wassers, die Sprödigkeit des Schilfs oder



Christian Friedrich Gille (Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Wahnsdorf bei Dresden). Moritzburger Teichlandschaft, um 1850/60. Öl auf Papier, auf Pappe, 26,9 x 38,1 cm. Chemnitz, Städtische Kunstsammlung. Abb. aus Gerd Spitzer: Christian Friedrich Gille 1805 – 1899. Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister/ Kunsthalle Bremen. Leipzig 1994, Kat.-Nr. 45, Abb. S. 97.



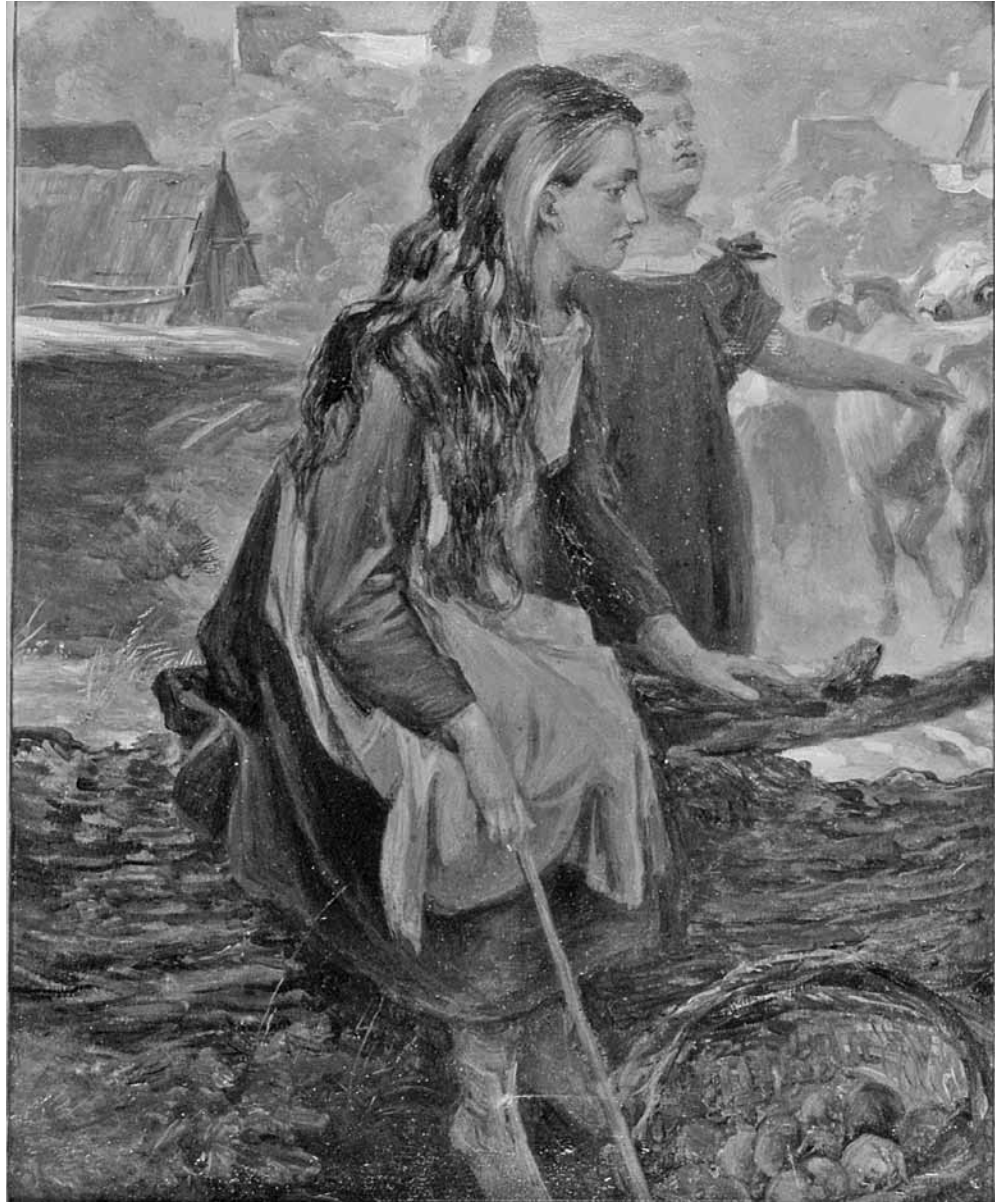
Christian Friedrich Gille (Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Wahnsdorf bei Dresden). Moritzburger Teichstudie, um 1850/60. Öl auf Papier, auf Pappe, 24,3 x 35,3 cm. Chemnitz, Städtische Kunstsammlung. Abb. aus Gerd Spitzer: Christian Friedrich Gille 1805 – 1899. Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister/ Kunsthalle Bremen. Leipzig 1994, Kat.-Nr. 46, Abb. S. 58.

demgegenüber das Weich-Wuchernde des Laubwerks der Bäume.

Wie konsequent er sich daran machte, das sinnliche Erleben malerisch zu analysieren, zeigt sich daran, dass er seine an sich unspektakulären Landschaftsmotive in immer neuen Perspektiven behandelte, um ihnen differenzierte Ansichten zu entlocken und so das Besondere ihrer Erscheinung zu ergründen. Die Arbeit in Nürnberg entstand wahrscheinlich im selben Zeitraum wie die beiden Moritzburger Teichlandschaften der Chemnitzer Kunstsammlung. In einer von ihnen blickt man von einem etwas näheren Standpunkt am Uferstreifen über den schilfigen Teich auf Büsche und Bäume am gegenüberliegenden Ufer. Die zweite Chemnitzer Arbeit zeigt einen kleinen Ausschnitt des Teichrandes, wobei sich in der nahsichtigen Betrachtung von Buschwerk, Schilf, Wasser und Verwerfungen des weichen Uferbodens, also der Elemente, welche die Landschaft prägen, ihr besonderer Charakter wie in einem modellhaften Biotop verdichtet.

Während Dahl in seinem „Atelierbildern“ den poetischen Zusammenklang der Naturelemente als Ziel einer „fertigen“ Komposition definierte, ging es ihm in seinen vorbereitenden „Freilichtstudien“ darum, konkrete atmosphärische Zusammenhänge zu vergegenwärtigen, wobei er sich wie die französischen Pleinairmaler mit den verbindenden Wirkungen des Lichtes befasste. Hierbei setzte er farbige Grundierungen als Stilmittel ein, das Gille von ihm übernahm. Sie erzeugen den Eindruck eines synthetisch-übergreifenden Farbklangs und unterstützen den Eindruck atmosphärischer Dichte. Die „Teichstudie“ hat eine sandgelbe Grundierung, die das schimmernde Blau von Himmel und Wasser und die schwereren Farbtöne von Pflanzen- und Erdreich luftig miteinander korrespondieren lässt.

Bei der Darstellung zweier Dorfkinder hebt eine ockerfarbene Grundierung den rötlichen Klang der in der Komposition dominierenden erdigen Farben hervor. Die Arbeit gehörte einmal zur Sammlung Martin Grosell in Kopenhagen, die dort im Juni 1932 bei Winkel & Magnussen versteigert wurde. Der Auktionskatalog führte das Gille-Gemälde unter dem Titel „Kinder an einem Zaun“ auf, teilte Gerd Spitzer mit, der 1994 eine umfassende Gille-Ausstellung realisiert hat. Der starke Kontrast zwischen aufgleißenden Lichtstreifen und schweren Schatten assoziiert die Stimmung eines zur Neige gehenden, heißen Sommertages. Bald werden die Kühe auf der Weide im Hintergrund zurück in den Stall gebracht. Das Mädchen, das offensichtlich nicht nur auf den kleinen Bruder aufgepasst, sondern auch die Tiere gehütet hat, hält in der Hand einen Stock zum Treiben der Kühe. Neben ihm steht ein Korb frisch ausgegrabener Rüben, die wohl für die Küche daheim bestimmt sind. Während der Junge noch Babyspeck hat und tollpatschig in die Welt blickt, ist der Ausdruck des Mädchens in sich gekehrt und ein wenig erschöpft, wie nach einem von vielen Pflichten ausgefüllten Tag.



Christian Friedrich Gille (Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Wahnsdorf bei Dresden). Kinder an einem Zaun, um 1840/50. Öl auf Malpappe, 42 x 33,5 cm. Inv.- Nr. Gm 2388. Geschenk von privat.

### Alltagsmilieu

Kinder treten in damals populären Genrebildern, auch im sogenannten „Bauerngenre“, gemeinhin adrett frisiert und gekleidet in Erscheinung, wie es sich dem bürgerlichem Sittenkanon gemäß für brave Kinder gehört. Gille malt sie in ihrer Alltäglichkeit und hält gegenüber idealisierenden Darstellungen eines behüteten Kinderdaseins fest, dass sie in kleinbürgerlichen Kreisen in das von Arbeit ausgefüllte Leben der Erwachsenen eingebunden waren; auch in einem Brief, den er 1864 an Philippine Duckwitz schrieb, schilderte er Beobachtungen des Lebensernstes von Kindern im Milieu der kleinen Leute. Bei der mit breitem, flüssigem Duktus gemalten Studie sind die Randmotive angeschnitten, was den Eindruck eines spontan festgehaltenen Wirklichkeitsausschnittes unterstützt, in dem alles so wiedergegeben ist, wie es dem Maler vor Augen gekom-

men ist: die Kinder in ihren Kittelschürzen, die kargen Fassaden der Dorfarchitektur, das verwitterte Dach einer Scheune, der aus Zweigen geflochtene Zaun, der an einer Stelle gebrochen ist und in dessen Ritzen Unkraut wächst, der von Kuhhufen zertrampelte Weidefleck, zwischen dessen Grasbüscheln der von der Sonne ausgedörrte Boden sichtbar ist.

Gille de-komponiert in solchen Darstellungen die damals beliebten idyllischen Schilderungen heimatlicher Landschaften und ihrer Bewohner. „Könnte man das Skizzieren nach der Natur überhaupt dem Landschaftsmaler abgewöhnen, damit er gleich lernte, einen würdigen Gegenstand unmittelbar geschmackvoll in einen Rahmen zu beschränken, so wäre viel gewonnen“, hatte sich 1831 der alte Goethe zum naturalistischen Trend bei der jüngeren Generation geäußert. Er hielt an der idealen Landschaft fest, die

dann in sentimentalen Ausformungen den Geschmack eines großen Publikums über das Jahrhundert hinaus prägte. Hier wollte man als Zimmerschmuck „schöne“ Gegenden, „veredelte“ Natur genießen oder sich an Landschaften mit schwärmerischen „vaterländischen“ Konnotationen erbauen. Feierlicher Idealismus eignete sich für repräsentative Zwecke und wurde offiziell gefördert. In Dresden berief die Königliche Kunstakademie 1846 den Nazarener Julius Schnorr von Carolsfeld zum Professor, der für die Münchner Residenz Bildzyklen zum Nibelungenlied sowie für den Kaisersaal entworfen hatte; in Dresden schuf er die Illustrationsfolge „Bilder zur Bibel“, deren Motive in rührseligen Andachtsbildern massenhaft Verbreitung fanden.

Die vom Dahl-Kreis vertretene naturgebundene Auffassung, zunächst wohlwollend anerkannt, geriet schließlich in die geringschätzig Kritik seitens der an der Akademie etablierten Ästhetik. Dahl'sche „Wahrnehmungskunst“ wurde gleichsam von bildhaft-symbolischer „Anschauungskunst“ überholt und entsprechend war Gilles maleisch-intuitiver Realismus nach 1850 in Dresden kaum mehr absetzbar. Deutlich geht dies aus einem Schreiben der Tiedge-Stiftung hervor, die sich um bedürftige Künstler und Schriftsteller kümmerte. Der im Alter in sehr ärmlichen Verhältnissen lebende Gille hatte sie 1890 um Verkaufsvermittlung von etwa 500 Arbeiten aus seinem Lebenswerk zum Preis von insgesamt 5000 Mark gebeten. In der Absage ist zu lesen, dass seine Studien „nur für Künstler – die natürlich nur wenig bezahlen – und für einen äußerst kleinen Kreis von Kunstsammlern“ von Interesse seien, „das kunstliebende Publikum im Großen weiß nichts damit anzufangen“.

### Wertschätzung im internationalen Kontext

Seinen Lebensunterhalt hatte sich Gille zumeist mit grafischen Auftragsarbeiten verdient, in denen er etablierten Komponiermethoden folgte, diese Brotarbeit aber zugunsten seiner freien Kunst in den Hintergrund gestellt und seinen Wohnsitz von Dresden schließlich in die Vororte und umliegenden Dörfer verlegt. Erst nach seinem Tod fand er Anerkennung. Einen großen Teil seines Nachlasses erwarb der aus Bremen stammende Sammler romantischer und frührealistischer Kunst Johann Friedrich Lahmann. 1906 waren zwei Landschaften Gilles aus der Sammlung Lahmann in der legendären Berliner „Jahrhundertausstellung Deutscher Kunst“ zu sehen, die einen Überblick über die Kunst in den deutschsprachigen Ländern von 1775 bis 1885 geben sollte. Sie wurde von Hugo von Tschudi gemeinsam mit Alfred Lichtwark und Julius Meier-Graefe konzipiert und in der Berliner Nationalgalerie gezeigt, im Kaiserreich einer der Tempel deutscher Kunst. Allerdings waren die Ausstellungskuratoren international orientiert und beleuchteten ästhetische Entwicklungen jenseits des im Wilhelminischen Reich vehement propagierten Konstruktus „deutschnationaler Kultur“. Unter ihren Augen, „die am Impressionismus geschult waren, verwandelte sich

die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts von einem nationalen Bilderhain in ein Kunstpanorama mit internationalen Zukunftsperspektiven“, so Peter-Klaus Schuster.

Sie richteten die Aufmerksamkeit auf solche Künstler, die jenseits der Akademien und des leitbildhaften Idealismus ihrer Schulen als Einzelgänger eine subtile Malkultur entwickelt hatten, und stellten sie in einen internationalen Kontext. Künstler wie Gille wurden nach ihrer Wiederentdeckung mit den französischen Malern der „paysage intime“ verglichen, die sich um 1830 im Rückzug in die Waldabgeschiedenheit des Dorfes Barbizon vom offiziellen Pariser Kunstbetrieb verabschiedet und in der Tat eine ganze Reihe deutscher Maler inspiriert hatten; in der Museumsammlung gibt unter anderem Carl Spitzweg dafür ein Beispiel. Wirtschaftlich unabhängig, hielt er entschiedene Distanz zur offiziellen Kunst. Auch ihm ging es darum, durch Malerei die persönliche Wahrnehmung zu kultivieren, was zu einem Motor der Avantgarden wurde.

Die „Jahrhundertausstellung“ fand bei einem weltläufig gebildeten Publikum große Resonanz. Französische und deutsche Impressionisten hatten durch die Aktivitäten der von staatlichem Auftrag unabhängigen Secessionen enthusiastische Sammlerkreise gefunden, die sich zu einem großen Teil aus Bürgern rekrutierten, die im unternehmerisch selbständigen Bereich Erfolg hatten. Die Ausstellung reflektierte liberale Geisteshaltungen der Zeit. Sie kamen auch im damaligen Auftreten der jungen Expressionisten zum Ausdruck, die, mit neuen ästhetischen und gesellschaftlichen Perspektiven, nunmehr als neue „Außenseiter“ die Kunstszene aufmischten.

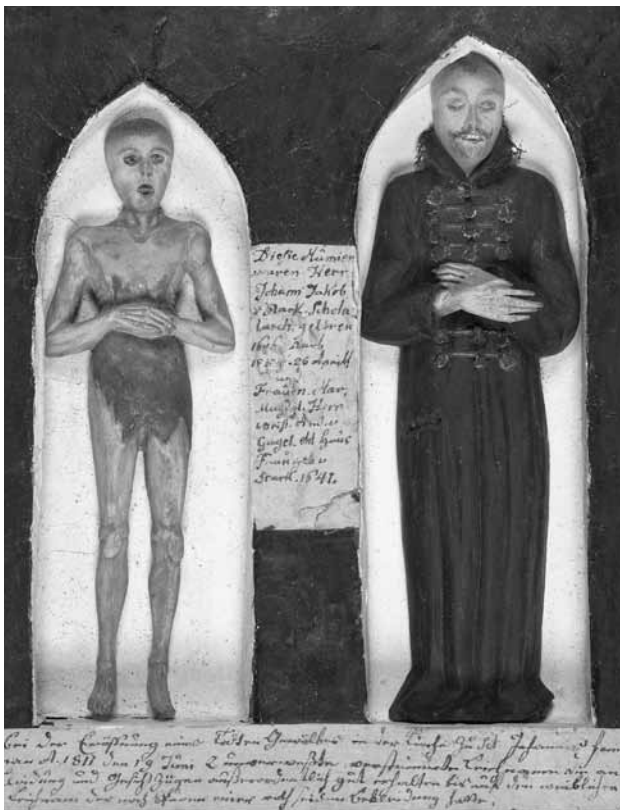
► URSULA PETERS

Literatur: Zu Christian Friedrich Gille vgl. Hans Joachim Neidhardt: Die Malerei der Romantik in Dresden. Leipzig 1976, S. 191–194; Dahls Brief an Minister Heinrich Graf Vitzthum von Eckstädt vom 27. Juni 1828, zit. ebenda S. 171; Goethes Brief an Johann Gottlob Quandt vom 22. März 1831 zit. ebenda S. 192. – Gerd Spitzer: Christian Friedrich Gille 1805–1899. Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister/Kunsthalle Bremen. Leipzig 1994; Gilles Brief an Philippine Duckwitz in Dresden vom 8. Februar 1864 abgedruckt S. 141; Brief an Gille von Professor Hugo Bürkner als stellvertretender Vorstand der Dresdner Tiedge-Stiftung vom 6. Februar 1890 abgedruckt S. 147. – Zur Übersetzung und Weiterentwicklung von Perspektiven Friedrichs und Dahls bei Karl Blechen vgl. John A. Sarn: Angst in der Natur. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Band 43. München 1980, S. 181–195. – Peter-Klaus Schuster: Die Moderne nach Berlin geholt. Hugo von Tschudi, dem Gestalter der Museumsmetropole, zum 150. Geburtstag. In: Die Welt, 7. Februar 2001 (Online). – Eine kürzere Fassung vorliegenden Beitrags mit weiterführender Literatur in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2010.



# Spektakuläre Leichenschau

## Die bildhafte Dokumentation eines Mumienfundes unter der Nürnberger Johanniskirche



Zwei mumifizierte Leichname in einer Gruft der Nürnberger St.-Johannis-Kirche, Nürnberg, 1811. Holz, farbig gefasst, Textil, Karton, H. 17,3 cm, Br. 13,9 cm, T. 2,8 cm, Inv.Nr. Pl.O. 3419 (Loeffelholzuseum A 135)

Als Depositum der Freiherrlich Loeffelholz'schen Familienstiftung bewahrt das Germanische Nationalmuseum seit 1872 ein bisher nicht veröffentlichtes Objekt auf, das nach langer Zeit wieder zu sehen ist. Seit März 2010 kann es in der neu gestalteten Schausammlung „Renaissance – Barock – Aufklärung“ besichtigt werden. Es handelt sich um die Darstellung zweier Leichname, kleinformatiger, aus Holz geschnittener und farbig gefasster Skulpturen in einem aus Karton bestehenden Kasten. Der Behälter ist in zwei spitzbogige Arkaden unterteilt, in denen die Figuren liegen. Links erblickt man eine nackte, nur von einem roten Fetzen notdürftig bekleidete Frau. Zu ihrer Linken wird sie von einem sonoren, schnauzbärtigen Herrn in einem langen schwarzen, aufwändig geknöpften Gelehrtenrock mit einem von textiler Applikation angedeuteten Pelzkragen flankiert. Beiden Gestalten sind die Hände unterhalb der Brust übereinandergelegt; jene des Mannes stehen scheinbar in Leichenstarre über dem Leib in der Luft. Offene Augen und Münder – der der männlichen Leiche sogar mit detailliert wiedergegebenem Gebiss – sind signifikante Bestandteile des Bildes von Toten.

### Die Dargestellten

Zwei auf der Front des kleinen Kastens aufgeklebte Zettel tragen mittels Tusche verzeichnete Notizen, welche die seltsame Darstellung erläutern. Zunächst klärt eine zwischen die Arkadenbögen gesetzte Inschrift über die Identität der Abgebildeten auf: „Dieße Mumien waren Toter Johann Jakob Stark Scholaharch geboren 1606 starb 1659 26. Aprill und Frauen Mar[ja] Magd[alena] Herrn Christ[oph] And[reas] Gugels eh[e]l[iche] Haus Frau geb. Stark 1641“. Ein unterhalb der Bogenstellungen befestigter Papierstreifen bezeugt den Beweggrund der bildhaften Wiedergabe: „Bei der Eröffnung eines Todten Gewölbes in der Kirche zu Sct. Johannis fand man A[nno] 1811 den 19. Juni 2 unverweßte versteinerte Leichname, die an Kleidung und Gesichts Zügen außerordentlich gut erhalten bis auf den weiblichen Leichnam der noch Parti[e]n reiner rothseiden[er] Bekleidung hatte.“

Man sieht also zwei Angehörige der im Fernhandel sehr erfolgreichen Nürnberger Patrizierfamilie Stark, die ab Mitte des 15. Jahrhunderts zum Inneren Rat gehörte und 1715 ausstarb. Maria Magdalena Stark hat in die Familie Gugel von Diepoldsdorf eingeheiratet, eine Dynastie von Großhändlern, die im 16. Jahrhundert bedeutende Juristen hervorgebracht hatte und 1729 dem Patriziat kooptiert werden sollte. 1630 ehelichte sie Christoph Andreas Gugel (1586–1646), der bis 1620 als General-Proviantmeister der Armee der evangelischen Union wirkte und dessen erste Gemahlin, eine Ursula Imhof, 1625 verstorben war.

Auch Maria Magdalena Stark selbst hatte schon eine Ehe hinter sich. Im 1748 gedruckten „Geschlechtsregister des Hochadeligen Patriziats zu Nürnberg“ hielt Johann Gottfried Biedermann (1705–1766) diesbezüglich fest, sie wäre eine „Herrn Siegemund Gabriel Holzschuher[s] von Neuenbürg hinterlassene Frau Witwe“ (Tab. XCII) gewesen. Der Gelehrte wusste darüber hinaus, dass ihr Vater Jakob Stark Zweiter Losunger, also Vorstand der obersten Nürnberger Finanzbehörde, war, ihre Mutter Magdalena eine geborene Rieter von Kornburg. Maria Magdalena Stark verschied am 18. Januar 1641; ihr Gatte überlebte sie um fünf Jahre und nahm 1632 eine Anna Lucia Stockhammer (1607–1688) zur dritten Frau.

Johann Jakob Stark, der Bruder der Maria Magdalena Stark, wird auf unserem Objekt inschriftlich als Scholaharch bezeichnet. Er gehörte also zu den seit Anfang des 17. Jahrhunderts aus dem Inneren Rat Nürnbergs gewählten drei Männern, die unter Leitung des „vordersten Scholarchen“, der auch oberster Kirchenpfleger war, die Aufsicht über das reichsstädtische Schul- und Bildungswesen führten sowie das Regiment über das städtische Armenwesen

innehatten. Die Scholarchen erliefen Schulordnungen, und ihnen oblag die Ernennung von Lehrern sowie die Festlegung deren Vergütung. Als Cancellariat bildeten sie das Aufsichtsorgan der Nürnbergschen Universität Altdorf und beriefen deren Professoren. In der 1795 erschienenen „Geschichte und Beschreibung der Nürnbergschen Universität Altdorf“ von Georg Andreas Will (1727–1798) wird Stark daher – auf Seite 29 – als „Pfleger oder Curator“ der Hohen Schule aufgeführt und als „Stark von Reckenhof“ bezeichnet. Der volle Name geht darauf zurück, dass die Familie ab 1425 Teil- und ab 1514 Volleigentümer des von den Pömer erworbenen Herrensitzes Röckenhof bei Kalchreuth im Nürnberger Land war.

### Mumifizierte Leichname

Wie andere mumifizierte Leichname der Frühneuzeit waren wohl auch die beiden Nürnberger Leichen durch besondere klimatische Bedingungen, die offenbar in den Grüften der Johanniskirche herrschten, in ihrer leiblichen Gestalt erhalten geblieben. Vermutlich führten die Zirkulation trockener Luft sowie die Beständigkeit einer niedrigen Temperatur zur raschen Austrocknung des biologischen Gewebes und unterbanden die Verbreitung von Bakterien, die den Fäulnisprozess verursachen.

Auf solche natürliche Weise mumifizierte Leichname überkamen in zahlreichen Kirchengrüften. Zu den bekanntesten zählen der über 300 Jahre alte Körper des Ritters Kahlbutz in der Dorfkirche von Kampehl bei Neustadt an der Dosse und jener des als „luftg'selchter Pfarrer“ bekannten Chorherrn Franz Xaverius Sydler de Rosenegg, der 1709 in der St.-Thomas-Kirche des oberösterreichischen Blasenstein bestattet wurde. Hohen Bekanntheitsgrad genießen zudem die Mumien in der Gruft der Wiener Kapuzinerkirche, jene unter der Jesuitenkirche von Klattau (Klatovy) in Böhmen und unter der Klosterkirche der Kapuziner in Brünn (Brno), die Toten aus der Ostkrypta – dem sogenannten Bleikeller – des Bremer Doms, die 1200 toten Leiber in der Kapuzinergruft von Palermo und die 18 Leichname aus der Krypta des Domes von Venzone, einer friaulischen Kleinstadt im unteren Kanaltal. Erst 1994 wurden die körperlichen Überreste von 265 Menschen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Grüften der Dominikanerkirche von Waitzen (Vác), einer nordungarischen Stadt an der Donau, entdeckt. Fast gleichzeitig erkannte man, dass auch die 141 Säрге in den Gewölben der Berliner Parochialkirche Mumien bergen.



Mumifizierter Leichnam aus der Domgruft in der St.-Michaels-Kapelle von Venzone.

Vielfach bildeten die Mumien bald nach ihrer Auffindung eine touristische Attraktion, und die genannten Beispiele sind teilweise bis heute Anziehungspunkte des Fremdenverkehrs. Die 1698 zufällig in der Ostkrypta des Bremer Doms entdeckten Exemplare etwa avancierten sofort zum Publikumsmagneten. Zu Beginn des Jahres 1709 musste der Bremer Domzimmermann seinen Schlüssel für diesen Raum abgeben, da er aufgrund der zahlreichen von ihm dorthin vorgelassenen Besucher kaum noch zum Arbeiten gekommen war. Alsdann verdienten sich die Domküster mit entsprechenden Führungen ein willkommenes Zubrot, denn offenbar war die Besichtigung für jeden in der Stadt weilenden Fremden ein Muss. Zu

den von den Kirchendienern eingelassenen Neugierigen gehörte zum Beispiel auch der Frankfurter Gelehrte und Ratsherr Zacharias Conrad von Uffenbach (1683–1734), der seinen Besuch des „Gewölbe(s) unter dem Dom, welches eben die Craft hat, die Körper unverweßlich zu erhalten“, in seinen 1753 postum in Ulm gedruckten „Merkwürdigen Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland“ vermerkte.

### Der zeitgenössische Bericht

In der topographischen Literatur schlug sich auch der Nürnberger Mumienfund nieder. Friedrich Mayer (1804–1857) erwähnt ihn in seinem 1843 gedruckten Büchlein über „Nürnberg im neunzehnten Jahrhundert“. Allein die Grabmäler in der Johanniskirche, so der in der Stadt ansässige Journalist, verwiesen darauf, „daß sie ganz auf Grüften steht“. Und hinsichtlich der aufsehenerregenden Entdeckung heißt es: „Als im Jahr 1810 eine von den Grüften der Kirche geöffnet wurde, fand man zwei Leichname, die



Mumifizierte Leichname im sogenannten Korridor der Männer in der Kapuzinergruft von Palermo.

vor anderthalb Jahrhunderten begraben worden waren, fast noch ganz unverseht, ein Zeichen von der trocknen Lage dieser Gräfte.“

Dass sich Mayer bei seiner Angabe um ein Jahr irrte und dass dieser Fund seinerzeit eine Sensation darstellte, bezeugt eine zeitgenössische Quelle: die handschriftliche, von Karl Friedrich Michahelles (1773–1847) angelegte Pfarrbeschreibung von St. Johannis aus den Jahren 1776 bis 1846, die sich heute im Landeskirchlichen Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern zu Nürnberg befindet (LAELKB PFA Nürnberg, St. Johannis, Nr. 122).

1809 war St. Johannis aus St. Sebald ausgepfarrt und zur eigenständigen Pfarrei erhoben worden. Michahelles war der erste Pastor der selbständigen Gemeinde geworden. Sofort initiierte er eine Reihe von Maßnahmen, um das inmitten des Johannisfriedhofs gelegene Gotteshaus der praktischen Nutzung als Gemeindekirche anzupassen. 1810 beispielsweise wurden die hier noch vorhandenen „liturgischen Gewänder aus der alten Zeit“ außer Dienst gestellt. Am 2. Dezember jenes Jahres – notierte Michahelles in seiner Chronik – sei die Abendmahlsfeier das erste Mal ohne Messgewand gehalten worden. Außerdem erneuerte man den Fußboden, um seine Gestalt den Regeln der modernen Bequemlichkeit anzupassen. Ludwig Eisen wusste in seiner 1929 gedruckten Studie über das alte St. Johannis zu berichten, im Jahr 1811 habe man die „über die ganze Kirche verstreut liegenden Grabsteine entfernt“. In der Tat ließ Michahelles, wie er schreibt, „die noch lebenden Familien“, namentlich die Tucher, Grundherr und Pömer, über das Landgericht auffordern, ihre in der Kirche liegenden Grabsteine „hinweg nehmen“ zu lassen. Es bedurfte des Platzes für neues Gestühl und des Ersatzes unebener, da reliefierter Platten durch einen glatten Bodenbelag.

Nach Vollzug war „noch ein hoher gewölbter Grabstein, gleich bey dem Eingang durch die große Thüre“ übrig geblieben, der „die Gruft der A[n]no 1715 mit einem Septimus [Mitglied des Inneren Rats] Stark erloschenen adelichen und rathsfähigen Patriarchatsfamilie der Herren von Stark“ bedeckte. „Seit 1659 war diese Gruft verschlossen. Den[n] der 1715 verstorbene Septimus Stark, der letzte s[eines] Geschlechts[,] wurde auf dem Kirchhof begraben.“ Und unter der Rubrik „Unverweset gebliebene Leichname in der Kirche von St. Johannis“ (p. 78 v) berichtet der Geistliche weiter: „Als nun die Gruft geöff[n]et und untersucht wurde, so fand man Innen noch unverweste Leichname, einen männlichen und einen weiblichen, die sich vollkommen gut erhalten hatten, besonders der männliche, der auch noch seine Kleidung fast unverwest hatte.“

Aufgrund des von den Steinschreibern angelegten Totenregisters gelang es Michahelles, die Identität der Leichen festzustellen: des am 30. April 1659 begrabenen Johann Jacob Stark, dessen Leichenrede der hoch gebildete, an St. Sebald angestellte Prediger Johann Michael Dillherr (1604–

1669) hielt, und seiner bereits am 22. Januar 1641 beigeetzten Schwester.

Am Tag nach der Entdeckung war die Johanniskirche offenbar der spektakuläre Anziehungspunkt für zahllose Schaulustige. Michahelles nämlich konstatierte: „Der weibliche Leichnam war auch noch zum Theil bedeckt, aber durch die am 20ten Juny herbey strömende Menge von Neugierigen aus der Stadt und der umliegenden Gegend wurde er, da nicht gleich die Polizei Wache vorhanden war, um die ihm noch übrige Kleidung gebracht.“ Möglicherweise wurde dem makabren Schauspiel aufgrund solcher Ausweise mangelnder Pietät ein rasches Ende bereitet. Denn „am folgenden Tag d[em] 21ten Juny mussten auf höheren Befehl die Leichname, die dem Volk den ganzen Tag gezeigt wurden, an ihre Stelle in die Gruft wieder eingelegt werden. Der Stein selbst aber wurde umgewendet und darauf gelegt; das auf dem Stein befindliche Epitaphium wurde in der Kirche aufgehängt.“

Nicht zuletzt ventilierte der Geistliche den merkwürdigen Umstand der Mumifizierung und vermittelt uns damit eine lebendige Vorstellung vom Zustand des geöffneten Grabgewölbes: „Eine eigentliche Untersuchung wurde mit den Leichnamen nicht angestellt, um auf eine kunstverständige Art den Grund zu erforschen, warum gerade diese beyd[en] Leichname allein in der Kirche zu St. Johannis unverwest geblieben sind, da weder in ihren übrigen, bey dieser Gelegenheit geöff[n]eten Gräbern noch in dieser Starkischen Gruft selbst, so der Vater dieses Johan[n] Jacob v. Stark nebst vier vor ihm verstorbenen Kindern und anderen Mitgliedern seiner Familie begraben war, sich ein ähnlicher unverwest gebliebener Leichnam entdecken ließ. Ein Totenkopf, vermutlich von dem Leichnam des Vaters dieser unverwest gebliebenen Hgb. [Hochwohlgeborenen] von Starks nebst noch mehreren anderen Gebeinen von Erwachsenen und Kindern war in der Starkischen Gruft befindlich. Die Särge, worin die beyden gut conservierten Leichname lagen, waren zerfallen, doch kon[n]te man noch auf dem Deckel des einen mehrere Worte von einer Aufschrift lesen. Einbalsamiert scheinen die Leichname nicht zu seyn, welches überhaupt in Nbg. [Nürnberg] auch damals nicht gewöhnlich war.“

#### **Erinnerungs- und Unterhaltungsmedium**

Im Gegensatz zu den heute weithin bekannten natürlich mumifizierten Leichnamen entschloss man sich in Nürnberg also gegen die fortwährende Schaustellung. Dennoch oder vielleicht gerade deshalb wurde der sensationelle Fund bildhaft festgehalten. Michahelles erwähnt, dass „die beyden Leichname“ vom Nürnberger „Kupferstecher Bock“ abgebildet worden seien. Gemeint ist Christoph Wilhelm Bock (1755–1836), einer der letzten bedeutenden Porträtstecher Nürnbergs.

Mit einem kolorierten Kupferstich hielt er die „Abbildung der unverwesten Leichname, welche am 19. Jun. 1811 in der Kirche zu S. Johannis bei Nürnberg, bei Eröffnung



„Abbildung der unverwesten Leichname, welche am 19. Jun. 1811 in der Kirche zu S. Johannis bei Nürnberg, bei Eröffnung einer Gruft gefunden wurden.“ Christoph Wilhelm Bock, Nürnberg, 1811. Kolorierter Kupferstich, Inv.-Nr. HB 9824, K. 1283a.

einer Gruft gefunden wurden“ im Sinne eines Flugblatts fest, das das sensationelle Ereignis popularisieren half. Unter dem Wappen der Stark zeigt der mit Kommentaren versehene Druck die beiden Leichen in Form von Brustbildern nebeneinander, den Scholarchen im schwarzen Rock, dessen Schwester dagegen nackt. Haut und Haare der Mumien erscheinen in bräunlichem Ton. Den Toten eignen, wie von den Kleinbildwerken dokumentiert, offene stehende Münder. Am weiblichen Leichnam lässt sich selbst die erhaltene Zunge erkennen.

Über das graphische Blatt hinaus ist die kleinformatige plastische Darstellung aus dem Besitz der Familie von Loeffelholz ein seltenes und aufgrund der gänzlichen Schilderung der Figuren ein einzigartiges bildhaftes Zeugnis, das uns von der heute vergessenen Nürnberger Mumienauffindung eine anschauliche Kenntnis vermittelt. Sicher ist die Entstehung des Bildwerks zuerst dem Wunsch der Überlieferung jener ungewöhnlichen Entdeckung geschuldet. Auf jeden Fall gehört das kleinplastische Ensemble also zu den in Kabinetten und Kuriositätensammlungen verwahrten Objekten, Raritäten, die dem Bestaunen ebenso dienen wie der Belehrung, der Freude am Außergewöhnlichen ebenso Ausdruck verliehen wie lokalhistorischem Interesse. An seiner Betrachtung ergötzte sich der Eigentümer, und dessen Gäste ließen sich von der Vorführung solcher Stücke beeindrucken und unterhalten. Mancher Betrachter mag sich, wie angesichts der Mumien selbst, dabei außerdem der eigenen Vergänglichkeit erinnern haben. Auch in der Schausammlung des Museums steht das Stück jetzt – etwas provokativ – im Kontext der Vanitas-Ikonographie, der Thematisierung der Vergänglichkeit alles Irdischen, die im Barock eine Blütezeit erlebt hatte.

Man darf davon ausgehen, dass die kleinen Figuren unmittelbar zur Zeit der Gruftöffnung entstanden, vielleicht sogar angesichts der Leichen. Gern wüsste man allerdings auch, wer ihr Schöpfer war. Ein professioneller Künstler, wie der wenig greifbare Nürnberger Bildschnitzer und Drechsler Johann Noah Fichtel, der um 1800 Genregruppen

und Porträtreliefs schuf? Oder sollte man einen Puppenmacher in Betracht ziehen? Muss man an einen begabten Laien denken, der im Nebenerwerb oder in Mußbestunden schnitzte, oder gar an Pastor Michahelles? Immerhin war der Geistliche auch als Kartograph tätig und besaß daher künstlerische Fertigkeiten. Schließlich gehörte er zu jenen Männern, denen die Mumien am längsten zugänglich waren. Für die Annahme spricht nicht zuletzt die Identität der Handschrift auf den beiden Klebezetteln unseres Ensembles mit jener der oben zitierten Chronik von St. Johannis, die der Seelsorger verfasste.

Schließlich ist von Interesse, ob unser Exponat ein Einzelstück war oder das einzige überlieferte Exemplar einer kleinen Serie ist, die wie der Bocksche Stich professionell vertrieben wurde. Oder muss man annehmen, dass der Schöpfer der Schnitzereien eine kleine Anzahl solcher Nachbildungen des Mumienfonds an seine Freunde zur Erinnerung an das denkwürdige Ereignis verschenkte? Diese Fragen lassen sich derzeit nicht beantworten. Die ständige Präsentation des Objektes in der Schausammlung des Museums aber lädt dazu ein, ihnen weiterhin nachzugehen.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Freundlicher Dank des Verfassers gilt Herrn Dr. Jürgen König, Landeskirchliches Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern, für hilfreiche Unterstützung.

## Inhalt III. Quartal 2011

### Erinnerungen an drei Weltausstellungen

Ursula Peters ..... Seite 2

### Vom Prinzen für den Präsidenten

von Thomas Schindler ..... Seite 9

### „Vorimpressionistische“ Perspektiven

von Ursula Peters ..... Seite 12

### Spektakuläre Leichenschau

von Frank Matthias Kammel ..... Seite 17

## AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

19. 5. 2011 bis

**Die Frucht der Verheißung**

11. 9. 2011

Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur

### 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.**