

Thomas Pöpper

Märchenhafte Kunstgeschichte Oder: Sollte man eine schlafende Prinzessin im Museum berühren und andere Fragen

Kinder brauchen Märchen

Märchen als ‚Fenster‘ zur Kunst(geschichte)

Märchen spielten und spielen zu allen Zeiten und in nahezu allen Kulturen eine große Rolle. Auch heute noch haben sie ihren Anteil an der kindlichen Sozialisation. Märchen dienen u.a. zur Herausbildung sprachlich-kommunikativer Basisfähigkeiten und als Hinführung zur erzählenden Literatur. Sie verhandeln und vermitteln kollektive Wertesysteme und psychosoziale Muster, Geschlechter- und Rollenverhalten, Sehnsüchte und Ängste usw. Aus diesen (und anderen) Gründen sollte ihnen eine nicht geringe Bedeutung in den Lehrplänen und – damit zusammenhängend – in der Lehrerausbildung zukommen. Zwischen den Fächern Deutsch und Kunst und ggf. dem Heimat- und Sachunterricht böte sich ein fächerübergreifendes und methodisch vielfältig auszugestaltendes Lehren und Lernen an, wenn beispielsweise Märchentexte, künstlerische Märchenfiguren und -adaptionen (es gibt sie z.B. in den Gattungen Illustration, Gemälde, Brunnen und Parks sowie in der Skulptur, aber auch im Zeichentrick- und Spielfilm) sowie, ergänzend, die historischen ‚Lebensrealitäten‘ der nur scheinbar im entzeitlichten ‚Es-war-einmal‘ angesiedelten Märchenplots in Beziehung gesetzt werden (die allgemeine Möglichkeit, in diesem Zusammenhang Märchenstoffe auch gestalterisch und szenisch umzusetzen, sei hier nur angedeutet).



Dornröschen

Jeder kennt es, jeder hat
ein ‚Bild‘ von ihm

Zwar wird heute kaum ein Kind wissen, was eine Spindel ist, geschweige denn, dass eines Gefahr liefe, sich an ihr zu stechen. Dennoch gehört das Grimmsche Dornröschen nach wie vor zu den beliebtesten Stoffen. Seine zentralen Motive – Geburt, böser Zauber, Spindelstich, 100jähriger Schlaf, Schloss und Dornenhecke, Erweckungskuss, vielleicht sogar die finale Ohrfeige usw. – werden auch heute noch gekannt und mit

der aus der Zeit gefallenen Prinzessin identifiziert. Vermutlich hat auch jeder ein individuelles (aber möglicherweise von Märchenillustrationen nicht unbeeinflusstes) Dornröschen-Bild. Dieses textliche und ikonografische (Vor-) Wissen bzw. das imaginierte Phantasiebild ließen sich bei der Betrachtung der hier vorzustellenden spätromantisch-historistischen Skulptur des weitgehend unbekannteren Berliner Bildhauers Ludwig Sußmann-Hellborn mit Gewinn aktivieren und für deren Analyse fruchtbar machen (Abb. 1 s. oben).¹

(Weiterführende Fragestellungen und vertiefenswürdige Probleme des „Dornröschen“ sind – unter der Form subjektiver Anregungen des Verf. – im Folgenden in Klammern gesetzt und durch einen Pfeil [→] kenntlich gemacht; diese Hinweise mögen als Themenvorschläge für einen fächerübergreifenden oder kunstpädagogischen Unterricht verstanden werden; die Lektüre des Fließtextes sollten sie nicht stören.)

„Dornröschens“ Spindel als eine ‚Soll-Taststelle‘ der Kunstgeschichte?

Das Datum der bildhauerischen Vollendung der signierten, über zwei Meter (ohne Sockel) hohen Sitzskulptur aus feins-

tem Carrara-Marmor ist nicht bekannt (verwandte kunsthistorische Themenbereiche wären z.B. → Signieren in der Kunst; → Materialien des Bildhauers und des Plastikers usw.). Laut einer Notiz im Zentralarchiv der Berliner Museen (→ Quellen- und Archivstudien als historische Methode), hat Sußmann-Hellborn das „Dornröschen“ bereits 1878 für stattliche 35.000 Mark der Nationalgalerie angeboten (→ Was sagt der Preis über den Wert von Kunst?; Wie kommt ein Preis zustande?). Das Museum lehnte das Kaufangebot

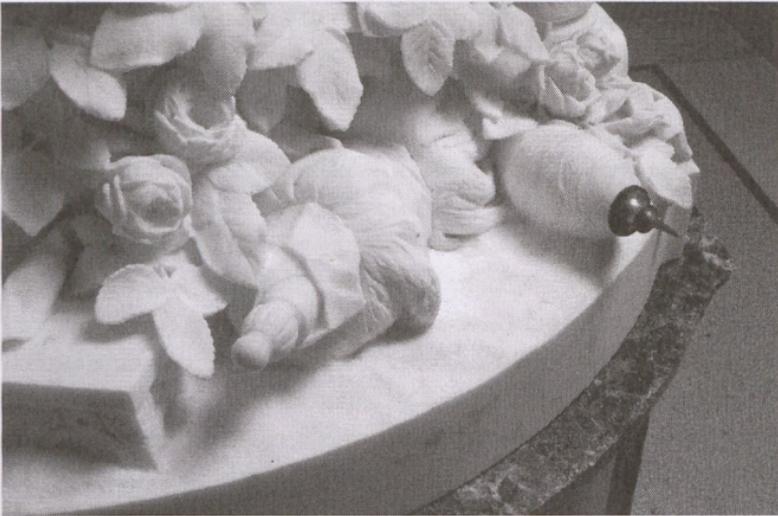


jedoch ab. Warum, ist nicht bekannt. Zehn Jahre später, 1888, im sogenannten ‚Dreikaiserjahr‘, schenkte Sußmann-Hellborn die Skulptur an die Nationalgalerie (→ Wie kommt Kunst ins Museum?). Aus welchen Gründen, ist ebenfalls unbekannt (→ Was bedeutet es für einen Künstler, zu Lebzeiten oder post mortem ‚musealisiert‘ zu werden?). Der sächliche Umgang mit der Skulptur scheint dort übrigens etwas nachlässig gewesen zu sein. Der großzügige Schenker selbst musste der Museumsdirektion ans Herz legen, den durch Staub unansehnlich gewordenen Marmor zu reinigen (→ allgemeine Problematik der Präsentation, Konservierung und Restaurierung usw.). Er bot sogar an, dies persönlich tun zu wollen. In einem Brief an den Direktor schrieb er 1898: „... ich hoffe, daß das Dornröschen nun einige Jahrhunderte weiterträumen wird. Wenn sie sich aber einmal waschen würde, so könnte dies gar nicht zum Nachteil gereichen ... [Postskriptum:] Lauwarm Wasser mit Soda!“²

Was ist zu sehen?

Der Schlummer hat die Haltung des jungen Mädchens reizvoll derangiert, man kann sein laszives Lagern weder als Sitzen noch als Liegen bezeichnen (→ Thema der Sitz- oder Liegestatuen in

der Kunst). Der Kopf „Dornröschens“ ist leicht geneigt auf die Brust gesunken und der rechte Fuß von dem kleinen Bänkchen gerutscht (Abb. 2 vorherige S.). Offen liegt ein Gliedergürtel über dem Schoß der Königstochter (→ königliche Tracht; Phantasieloküste in der Kunst). Ihre Arme ruhen abgewinkelt auf den Lehnen eines wuchtig scheinenden Throns (→ Geschichte dieses Möbels; → allgemeine Herrschaftszeichen). Er erhebt sich rückseitig über einem nur bossierten Stein und wird allseitig von der unvermeidlichen, virtuos verschlungenen Rosenranke überwachsen (→ allgemeine Übung: Beschreiben als analytisches/verstehendes Sehen). Besonders die an ihr gezeigten Unterscheidungen bezeugen höchstes bildhauerisches Können (→ bildhauerische Techniken). Zu Häupten „Dornröschens“, auf der wandstarken, konkav geschwungenen Rückenlehne des Sitzmöbels, die in Dicke und Kurvatur glücklich zu der Plinthe stimmt, erscheinen zwei fauchende Drachen mit einem floralen Ranken- bzw. Rosen-Couronnement verschlungen. Auch die Füße des Möbels sind architektonisch-struktiv gebildet. Ungewöhnlich kompakte Stützen und ebenso unkanonisch gebildete Kapitelle tragen die massive, nur an den Kanten ornamentierte Sitzfläche (→ kunsthistorische Fachterminologie). All diese historisierenden Elemente drücken Wehr- und Standhaftigkeit aus und verweisen auf ein phantastisch-fernes, verklärtes Mittelalter (→ ‚Mittelalter‘ vs. Mittelalterbild). Andere Elemente könnten eine speziellere Bedeutung haben (→ Unterscheidung: historisch-plausibles Interpretieren und ahistorisch-freies Assoziieren). Vielfach ‚umgarnen‘ dünne Seile den Thron. Möglich, dass mit diesem Schmuckmotiv zum einen auf den Fluch als Fessel (→ Rolle der Metapher, → Emblematisierung) und zum anderen auf die Technik des Verdrillens von Flachs, also das Spinnen angespielt wird (→ handwerkliche Techniken). Zu Füßen des „Dornröschens“ liegen – dazu passend – jene schicksalhaften Instrumente, mit denen erst seine Neugier geweckt und dann der böse Zauber injiziert wurden: ein Spinnrocken mit Flachs und die Spindel (→ Realienkunde). Letztgenanntes Gerät ist mehr als ein attributähnlich eingesetztes Requisit oder bloßes Neben-



ding. Bemerkenswert sind sowohl die auskragende Platzierung als auch die andersartige Materialität von marmornem Spindelkorpus und metallischer Spindelspitze (Abb. s. oben). Zwar wurden mittelalterliche Handspindeln tatsächlich meist aus zwei Materialien gearbeitet. Doch ist ausgeschlossen, dass das Ziel der künstlerisch und technisch aufwendigen Anstückung die Veranschaulichung eines realienkundlichen Sachverhaltes gewesen sein könnte. Gleichfalls deutet nichts darauf hin, dass die Spindel die Zutat eines späteren Restaurators ist (→ allgemeine Problematik der Überlieferung und des Erhaltungszustandes von Kunst). Die Kombination von hellweißem Stein und dunkler Bronze muss also als ursprünglich angesehen und als absichtsvoll verstanden werden (→ Materialheterogenität und Ikonografie in der Kunst).

Die noch ganz dem Ideal der Spätromantik (→ Epochenbegriffe und -Charakteristika) verpflichtete Kindfrau ist nicht nur frei von jedweder repräsentativen Statuarik (→ Abgrenzung vom Denkmalebegriff), sondern zudem in einem – implizit – transitorischen Moment gezeigt (→ allgemeines Darstellungsproblem: Bewegung und Transitorik in ‚statischer‘ Kunst). Da die Hecke schon Rosenblüten zeigt (während des 100jährigen Schlafes trug der Strauch bekanntlich nur Dornen), muss die

Erweckungsepisode unmittelbar bevorstehen (→ exakte Textkenntnis als Interpretationsschlüssel). Soll sich der Betrachter des „Dornröschen“ für den sprichwörtlichen Augenblick in die Rolle des privilegierten Märchenprinzen versetzt wöhnen? Jedes Kind weiß: Alles Aus- und Vorkragende, Spitze, glänzend Blanke und Metallische reizt unwillkürlich zur Berührung (→ haptisch-taktile Qualitäten der Kunst). Zwar ist jede haptische Aneignung „Dornröschens“ eine gegen den musealen Verhaltenskodex klar verstoßende Verbotsübertretung (→ Verhalten im Museum). Doch wohl schon deshalb ist sie auch eine täglich verstohlen geübte Praxis (→ Darf man Kunst berühren? Welche Kunst soll man berühren? Welches Konzept steckt möglicherweise dahinter?). So erhebt sich die Frage: Sollte man vielleicht die metallische Spindelspitze der Skulptur als eine Art mimetische ‚Falle‘ für die Betrachter und zugleich als eine durch ein habituelles Berührungsverbot bewehrte, aber unwiderstehlich verführerische ‚Soll-Taststelle‘ verstehen? Von dem Gebot, das spitze „Ding“ zu meiden, um sich nicht „stechen“ zu lassen bzw. von der (freilich dadurch erst entfachten) „Lust“, es zu berühren, handelt ja auch die Textvorlage (→ ggf. sexuelle Lesart des Dornröschen; → Spindel und Ähnliches als Phallus-Symbol?). Von auf Berührung rechnenden heilspendenden Reliquiaren und anderen religiös verehrten Kultstatuen abgesehen, ist kein profanes Bildwerk bekannt, schon gar kein älteres, das ähnlich absichtsvoll und hintersinnig zur gelenkten Tasterfahrung reizte (→ Vergleich und Bestimmung des etwaigen Vorbildes als kunsthistorische Elementarmethoden). Der männliche Betrachter, der vor dem schönen „Dornröschen“ gedanklich in die Rolle des märchenhaften Prinzen schlüpft, mag dabei schon den Kuss antizipieren und wie Pygmalion vor der elfenbeinernen Galatea (→ parallele Textlektüre: Ovid, *Metamorphosen*, X, 243-297) oder der Jüngling vor der marmornen Knidia auf Verlebendigung des Steins hoffen (→ [Pseudo-] Lucianus Samosatensis, *Erotes* [Amores], 11-17; Plinius d. Ä., *Naturalis Historia*, XXXVI, 20 ff.). Jedem Betrachter, vor allem aber der weiblichen Betrachterin, wird mit Sußmann-Hellborns „Dornröschen“ zugleich die verführerische Möglichkeit ge-

boten, die Schlüssepisode eines märchenhaften Kindheitsstoffs spielerisch nachzuempfinden (→ Märchenfiguren und – allgemeiner – Kunst in Projektions- und Identifikationsfunktionen). Vielleicht ließe sich also von einem in der Kunstgeschichte einzigartigen Angebot an tätlicher Empathie sprechen (→ Empathie als Prinzip; → Wie unterschiedlich ‚funktioniert‘ Kunst?)?

Sußmann-Hellborn, der eigentlich ein – im Wortsinn – Amateur, jedenfalls kein Berufsbildner war (er war u.a. Sachverständiger, Unternehmer in der Email-Fabrikation und Direktor der Königlichen Porzellan-Manufaktur [KPM]; → Sozialstatus von Künstlern) hatte ursprünglich beabsichtigt, die materielle Kostbarkeit der ohne Auftrag geschaffenen Skulptur noch wesentlich zu steigern (→ Auftragskunst vs. ‚autonome‘ Werke). So sollte der Thron reich mit Gold und Edelsteinen ausgeschmückt werden, vermutlich auch das Diadem und der in voller Länge über den Schoß gelegte offene Gürtel „Dornröschens“. Die beispiellose und sicher auch exorbitant kostspielige Veredelung unterblieb nur, da sich kein Käufer fand, und zwar weder für die marmorne noch für eine edelsteinerne Version (→ Kunst und Markt). Wäre sie jedoch realisiert worden, stellte die Statue eine der ersten (wenn nicht gar die erste) polychrome (d.h. mehr- oder buntfarbige, gefasste) bzw. chryselephantine (d.h. aus Gold, Edelsteinen, Elfenbein usw. bestehende) Skulptur in Deutschland dar (→ Geschichte der polychromen Skulptur, → Primatsprinzip in der Kunstgeschichte).

Die prunkstarrende Aufmachung der Thronfolgerin hätte vermutlich der stillen Aura eines Kleinods ähneln sollen (→ Charakteristika der Salonskulptur) – und sicher hätten märchenhafte Pretiosen wie Gold und Edelstein nochmals den Wunsch gesteigert, die ebenso materiell wie ideell aufgeladene Skulptur nicht nur staunend zu betrachten, sondern sie auch – wie der Märchenprinz – begehrend zu berühren (→ Projektvorschlag zum kreativen Nachschöpfen: Wie hätte „Dornröschens“ wohl aussehen sollen?)

Den Dornröschens-Stoff könnte man übrigens auch noch ganz anders ‚lesen‘, beispielsweise national-imperial, wie dies etwa der

bedeutendste gemalte Dornröschen-Zyklus des 19. Jahrhunderts ‚vorbuchstabiert‘. Die Instrumentalisierung des Märchens und seine Stilisierung zu einer Apotheose des regierenden Kaiserhauses sind in der Goslarer Kaiserpfalz mit Händen zu greifen (→ Herrscherikonografie).

Die sich auf über 600 Quadratmetern entfaltende Malerei erzählt das Schicksal der Grimmschen Märchenprinzessin als eine Art Parallel-Vita zur deutschen Reichsgeschichte, insbesondere der mittelalterlichen Kaisergeschichte bis zu deren Neuanfang im Jahre 1871 (→ Erweckungsmythen in der Geschichte). Das dominante Haupt- und Mittelbild des Kaisersaals, betitelt „Die Wiedererstehung des Deutschen Reiches“, zeigt im aufgeschlagenen Buch der dort u.a. dargestellten personifizierten „Sage“ die Inschrift: „Und tritt der alte Kaiser / aus seinem Schloß hervor, / dann blüht die Dornenrose, / das deutsche Reich empor“ (die geschichtsteleologische Lesart sei hier aber nicht weiter verfolgt, sie scheint für das Sußmann-Hellbornsche „Dornröschen“ aus verschiedenen Gründen nicht einschlägig).

Anmerkungen

¹ Der Verf. hat im Jahrbuch der Berliner Museen (2008/09) eine wissenschaftliche Abhandlung zur genannten „Dornröschen“-Skulptur vorgelegt (Märchenkult und Tast-Erfahrung. Zu Ludwig Sußmann-Hellborns ‚viel berührtem‘ Dornröschen in der Alten Nationalgalerie). Auf diese Studie sei für den Nachweis der relevanten Literatur, aber auch für eine eingehende Beschreibung und interpretatorische Analyse, für die Vita des Bildhauers und die möglichen Vorbilder des „Dornröschen“ verwiesen. – Die exakten Maße der in Berlin, Alte Nationalgalerie (Inv.-Nr.: B I 69) verwahrten Skulptur (seit 1982 im Vestibül aufgestellt) sind: 205 x 101 x 116 cm (Skulptur) und 80 x 114 x 127 cm (Sockel). Diese und andere Angaben nach Bernhard Maaz (Hg.): Nationalgalerie Berlin, Das XIX. Jahrhundert, Bestandskatalog der Skulpturen, 2 Bd., Berlin-Leipzig 2006, II, S. 782, Kat.-Nr. 1210 (Maaz). Zu Entstehung, Wirkung und Interpretation des Dornröschen siehe jetzt auch Hans-Jörg Uther: Handbuch zu den ‚Kinder- und Hausmärchen‘ der Gebrüder Grimm, Berlin - New York 2008, S. 117-122, Nr. 50

² Zentralarchiv der Berliner Museen, Autografensammlung, Mappe 1431, Blatt 2 und 3