

Fritz Theilmann
(1902-1991)
Bildhauer des Gegenständlichen

Pforzheim 2002

Umschlagfoto: "Fliegerangriff (Mutter und Kind)", Birnbaum, 1950
Foto: H. Keller

Zur Ausstellung des Kulturamts der Stadt Pforzheim
vom 20. Dezember 2002 bis 19. Januar 2003
im Pavillon des Ratssaalgebäudes
Redaktion: Bärbel Rudin

Ich bin Jahrgang 1902

Fritz Theilmann

Mein Vater und meine Mutter stammen aus dem Dorf Kieselbronn im Kraichgauer Hügelland. Dort sind meine Voreltern seit vielen Generationen im Kirchenbuch als Bürger und Bauern genannt.

Wer möchte sich wundern, daß von dieser Seßhaftigkeit her und aus der Landschaft heraus, die ja Bauernkriege und Achtundvierziger-Revolution gleichermaßen genährt hat, dem Menschen und damit auch dem Künstler eine gute Portion stolzer Beharrlichkeit eingeboren wurde. Eine Beharrlichkeit, die für mich – Antoine de Rivarol hat es gesagt – bedeutet: nicht hängen an dem, was gestern war, sondern ein Leben aus dem, was immer gilt!

Mein Vater starb, als ich sechs Jahre alt war, und meine liebe Mutter nahm mich ordentlich unter die Fuchtel, um den ungebärdigen Lausbuben nach Möglichkeit zu einem rechten Menschen zu erziehen. Der Art nach bin ich ihr sehr ähnlich; sie war eine mütterlich starke Frau, und es gibt nichts Wesentliches in meinem Denken und Tun, was nicht in ihrem Wesen seinen Ursprung hätte.

Meine Freude am Umgang mit dem Zeichenstift kam über sie von meinem Großvater und Urgroßvater auf mich. Damit wollte ich eigentlich Architekt werden, aber schließlich obsiegte die Lust am Plastischen, und so kam ich im Herbst 1921 mit 19 Jahren an die Akademie in Karlsruhe zu Prof. Schreyögg. Den Lebensunterhalt verdiente ich mir in der Staatlichen Majolika-Manufaktur. Im Frühjahr 1923 machte ich mich auf den Weg nach Indien.

Zu Fuß, mit dem Fahrrad, als Segelmatrose kam ich bis Kairo und zu den Pyramiden. Dort erinnerte ich mich, daß Napoleon auf seinem Weg nach Indien hier umgekehrt war, und daß es auch für mich an der Zeit war, heimwärts zu wandern.

Daheim nahm mich die Karlsruher Akademie in Gnaden wieder auf, und ich wurde Meisterschüler bei Prof. Schreyögg. Im Frühjahr 1925 holte man mich nach Kiel [...].

Gegen Abend. Gespräch in der Werkstatt des Bildhauers Fritz Theilmann. (Pforzheim) 1977.

Die Kieler Kunstkeramik AG

Gudrun Sievers-Flägel

Die KIELER KUNSTKERAMIK AG bestand von 1924 – 1930. Sie wurde auf Initiative der Stadt Kiel, des Stadtbaurates Hahn, gegründet; am 29. Februar 1924 fand die Änderung der bisherigen Firma F. Kadow, Skulpturenwerk AG, in die Kieler Kunstkeramik AG statt. Nachdem die Marine 1918 ihre Bedeutung für Kiel verloren hatte, mußte sich die Stadt nach dem Ersten Weltkrieg wirtschaftlich neu orientieren, da den Werften und ihren Zuliefererbetrieben nun die Aufträge aus der Marine fehlten. In der Förderung und Ansiedlung von Handel und Industrie, wie eben z.B. in der Keramikproduktion, sah man eine Möglichkeit, den wirtschaftlichen Aufbau neu voranzutreiben. Die Kieler Kunstkeramik AG

war auch entstanden vor dem Hintergrund der seit Ende des 19. Jahrhunderts bestehenden kunstgewerblichen Bewegung zur Erneuerung des zeitgenössischen und heimischen Kunstgewerbes. In einer Zeit industrieller Massenproduktion von kunstgewerblichen Produkten konnte die alte Form des Manufakturbetriebes neue Aktualität finden.

In der kurzen Zeitspanne ihres Wirkens entfaltete die Firma insbesondere im Bereich der Baukeramik eine bedeutsame Produktivität. Unter dem technischen und künstlerischen Leiter Philipp Danner (1893 – 1964), der zuvor bei der Majolika-Manufaktur in Karlsruhe tätig war, gelang es der Kieler Kunstkeramik AG, höchste Beachtung zu erlangen. Das Werk war mit allen modernen Hilfsmitteln einer keramischen Werkstatt ausgestattet und hatte auf diese Weise die besten Herstellungsmöglichkeiten. Es war von vornherein Arbeitsteilung vorgesehen. Meist wurden nach Entwurfszeichnungen verschiedener Künstler von einem Dreher oder Modelleur die Formen und plastischen Modelle hergestellt, die dann entweder durch Freidrehen, Gießen oder Ausformen vervielfältigt wurden. Anschließend war der Gegenstand nach einem ersten, dem Schrühbrand, in mehreren spezialisierten Arbeitsgängen bis zur Bemalung ausschließlich den Künstlern vorbehalten, nur die Nebenarbeiten wurden maschinell oder durch Hilfskräfte verrichtet. In der produktiven Phase der KKK wurden meist vier Töpfer beschäftigt, ein Bildhauer mit zwei Gehilfen, fünf bis sechs Werkstattstukkateure, die in der Gipserei arbeiteten und 12 – 14 ehemalige Kachelformer, die für die Modelleinrichtung der Baukeramik eingestellt wurden. Für die Malerei waren fünf bis sechs, für die Glaserei ebenfalls fünf bis sechs Mitarbeiter zuständig. Das technische Büro wurde von zwei Personen verwaltet. Der künstlerische Direktor Danner leitete zusammen mit dem kaufmännischen Direktor Schubert die Firma. Doch das Unternehmen war nicht darauf eingestellt, Massenware herzustellen (wenngleich die Gefäßkeramik auch in Serie produziert wurde), sondern war bedacht auf die Pflege edler Töpfer-Handwerkskunst. Die Produktion lief so gut, daß 1926 in Elmschenhagen-Kroog die Zweigstelle *Ziegelwerk III* errichtet wurde.

Auch bemühte sich die Kieler Kunstkeramik AG durch eine rege Teilnahme an Ausstellungen im In- und Ausland, im allgemeinen Wettbewerb bestehen zu können: Deutsche Theaterausstellung 1927 in Magdeburg, International Exhibition of Ceramic Art 1928/29 in Chicago, New York und anderen amerikanischen Städten, Ausstellung im Kunstgewerbemuseum in Flensburg 1929; schließlich war die KKK AG wohl auf allen Leipziger Messen und auf den verschiedenen Ziegelbauausstellungen der 1920er Jahre vertreten. Die Erzeugnisse – kunstgewerbliche Zier- und Gebrauchsgegenstände sowie Kamine, Kunstöfen, Brunnen, Bauornamente und Wandbekleidung – waren gediegen im Material und hochwertig in der Formgebung und Bemalung. Die künstlerischen Mitarbeiter der Manufaktur haben es verstanden, die alte Arbeitsweise mit einer neuen Formensprache zu beleben, so daß sie sich mit ihren besten Produkten in der Entwicklung der zeitgenössischen Keramik gewiß gut behaupten konnten. Für die Kieler Kunst-Keramik AG arbeiteten neben Philipp Danner viele namhafte Künstler ihrer Zeit: der Bildhauer Fritz Theilmann (1902 – 1991) als Leiter der baukeramischen Abteilung der KKK, ferner die Bildhauer Richard Kuöhl, Georg Mahr (1889 – 1967), Ludwig Kunstmann (1877 – 1961) und der in Kiel bekannte Alwin Blaue (1896 – 1958) sowie Gustl Kaiser, Philipp Becker, Arthur Götting, Ferdinand Flosdorf, der Tierbildhauer Hans Laubner, Hedwig Marquardt, Gerhard Meisel, Gertrud Wiebke Schröder und Karl Taggeselle. [...]

Der wesentlichste Produktionszweig der Kieler Kunst-Keramik ist die Baukeramik. Sie erlebte zusammen mit der norddeutschen Backsteinarchitektur in jenen Jahren eine spür-



*“Funktechnik” (FT) und “Nautik” (N), Klinker, Fensterbrüstungen der Marineversuchsstation, Kiel, 1925/26. Aufnahmen von 1995
Fotos: M. Kiesel*

bare Renaissance. Noch heute zieren Architekturkeramiken (oft mit der immer wiederkehrenden Vorliebe für eckig-harte oder im Zickzack gebrochene Formen) in manchen Kieler Stadtteilen Eingänge und Fassadenteile: am Westring oder Schülperbaum und in der Kieler Marinesiedlung an der Kleiststraße. Sie ist der besterhaltene Siedlungskomplex, in dem die Produkte der Kieler Kunstkeramik AG für die plastische Gestaltung der Fassaden, für ihre Dekoration und Gliederung die reichhaltigste Anwendung fanden. Darüber hinaus fand die Kieler Kunst-Keramik auch Verwendung außerhalb Kiels und Schleswig-Holsteins. An besonders wichtigen Arbeiten sei hier nur genannt das monumentale, von dem Darmstädter Architekten Albin Müller entworfene *Pferdetor* auf dem Ausstellungsgelände der Stadt Magdeburg. Es zeigt auf sechs freistehenden, unter durch Rundbogen verbundenen Klinkerpfählen sechs kantig geformte, glasierte Pferdegestalten, die von dem Kieler Bildhauer der KKK, Fritz Theilmann, modelliert wurden. Für das Stadthallengebäude in Magdeburg wurde zudem die Verkleidung des Wandelganges mit schwarzglasierten Kacheln in der Kieler Manufaktur hergestellt, und in Flensburg ließ man den neuen Bahnhof mit Klinkerplastik verzieren, deren Entwürfe von Richard Kuöhl stammten.

Ende des Jahrzehnts traten bei der Kieler Kunst-Keramik AG Schwierigkeiten – sowohl technischer als auch finanzieller Art aufgrund der allgemeinen Wirtschaftskrise – auf, die zum Konkurs der Manufaktur führten: am 9. März 1932 wurde die Firma gelöscht, die allerdings nur noch bis zum November 1930 produziert hatte.

Begleittext zur Ausstellung: Kieler Kunst-Keramik. Aus der Studiensammlung des Kieler Stadtmuseums. Hrsg.: Kieler Stadt- und Schiffahrtsmuseum. Kiel 1983.

Erinnerungen an die Zeit bei der Kieler Kunst-Keramik

Fritz Theilmann

In der Mitte der zwanziger Jahre kam ich aus Süddeutschland nach Kiel als Bildhauer und Leiter der handwerklichen Produktion in der neugegründeten Kieler Kunst-Keramik. Der technische Direktor, Ph. Danner, der Brennmeister und ich hatten in der Karlsruher Majolika-Manufaktur unsere Erfahrungen in Architektur-Keramik gesammelt. Aber während in Süddeutschland um diese Zeit die Architektur mit glasierter Keramik (Majolika) in Innenräumen arbeitete, war es in Norddeutschland vorerst noch die Klinker-Außenfassade, die in der Bauplastik eine Bereicherung in Klinker-Keramik erfuhr. Die kunsthandwerkliche Erfahrung, auf die es im wesentlichen ankam, war in beiden Fällen die gleiche, nur daß sich der Schwindungsprozentsatz des Materials von 8% bei der Majolika auf 12% beim Klinker erhöhte.

Kiel stand um diese Zeit noch ganz im Zeichen der Kaiserlichen Marine, die bis 1918 das Bild der Stadt geprägt hatte. Nach dem schweren Verlust dieser Wirtschaftskraft war unsere Kunstkeramik eine durchaus begrüßenswerte Neuerscheinung. Interessante Aufgaben, nicht nur aus Kiel, sondern auch aus Hamburg, ja, aus ganz Norddeutschland flossen uns reichlich zu.

Der Leiter des Städtischen Hochbauamtes in Kiel, Stadtrat Dr. Willy Hahn, war ja einer der Väter unserer Werkstätten. Und es lag im Wesen der Zeit, daß unsere Arbeit durch ihn

lebhaft Unterstützung fand. Er war auch mit mehreren Bildhauern befreundet, die dann ihre Kunstwerke in unserer Werkstatt ausführen ließen. Als Bildhauer Ernst Barlach auf Förderung von Dr. Hahn die Bronzeplastik „Der Geistkämpfer“ für Kiel schuf und ich den Sockel für das Werk in Klinker ausführte, kam die Frau von Stadtrat Hahn mit Barlach in meine Werkstatt, um den Sockel im Entstehen zu sehen. Als junger Bildhauer war ich natürlich voll Ehrfurcht vor dem großen Meister Barlach. Trotzdem konnte ich mich nicht des Eindrucks erwehren, daß der Backenbart von Barlach genauso struppig war wie sein Pelzmantel.

Viel Freude machte mir eine alte Kielerin, die mit Begeisterung von der alten Fischerstadt Kiel erzählte, als noch keine Kaiserliche Marine ganz neue Maßstäbe setzte. Auch so schöne alte Sprüche kannte sie, wie den „Wat dem enen sin Uhl, is dem annern sin Nachtigal“. Und als ich den Auftrag bekam, die Säulen am Neubau des Altersheims mit Klinker zu bekleiden, verabredete ich mit Dr. Hahn, daß ich die alten Sprüche der Nachwelt erhalten solle und mit lustigen farbigen Bildern und solchen Sprüchen den alten Menschen Freude machen sollte. Das fand dann am Bau allgemein frohen Zuspruch, bis in den dreißiger Jahren ein Zeitungsmensch anderer Meinung war und die Klinkersäulen neu und ohne Witz verkleidet wurden.

Im Jahre 1928 plante ich eine große Reise nach Persien und Indien. So machte ich im Frühjahr 1929 Schluß in Kiel und begab mich auf die Reise. Im Jahre 1932 wurde ich an die Keramische Fachschule in Bunzlau berufen.

An eine Kieler Doktorandin, 1989

Rede zur Einweihung des von Fritz Theilmann geschaffenen Gefallenendenkmals St. Michael in Kieselbronn, am 29. Juni 1929

Ernst Augenstein, Bürgermeister

Werte Weiheversammlung.

Ein ernster, ergreifender aber auch erhebenden Moment ist es, den wir in diesem Augenblick miteinander feierlich begehen. Gilt er doch jenen Männern, welche der Krieg ihren Angehörigen und gleichzeitig auch der Gemeinde entrissen hat.

Jenen Männern, welche ihr Leben für unsere Heimat u. unser Vaterland gelassen haben. Um auch jedem Einzelnen in dieser weihevollen Stunde besonders gedenken zu können, werde ich zuerst deren Namen u. Daten, soweit diese in den hiesigen Standesamtsakten verzeichnet sind zur Verlesung bringen. Es sind folgende stumme Helden: – – – Werte Versammlung, drei tief bedenkliche Abschnitte sind es, welche ich von den soeben verlesenen Daten noch ganz besonders in Erwägung ziehen möchte, es sind dies die Worte: Zeit u. Stunde des Todes unbekannt, Vermißt u. die Zahlen des blühenden Alters aller Gefallenen.

Zeit u. Stunde des Todes unbekannt – welches markerschütterndes Wort was mag dieses für den einzelnen Betroffenen bedeutet haben? In irgend einem Schlachtfeld stand er kämpfend für sein Vaterland, bis ihn das feindliche Geschloß kampfunfähig zur Boden

streckte. Rings um ihn das Toben der Schlacht, das Donnern der Kanonen, das Gejammer seiner verwundeten Kameraden, liegt er hilflos dazwischen. Es ist Nacht geworden, keine Rettung ist vorhanden, kein Tropfen Wasser, um den brennenden Durst zu stillen, kein Sanitäter, um die klaffende Wunde zu verbinden. Welche Gedanken mögen ihm durch den Kopf gegangen sein? ganz bestimmt sind diese eben an die Heimat gerichtet gewesen, an den Vater, die Mutter, die Geschwister, die Ehefrau, die Kinder, die Braut u. an alle Angehörigen, u. außer diesen seelischen noch die körperlichen Qualen. Er hört vielleicht wie einer seiner Mitkameraden den letzten Seufzer ausstößt u. dann kommt auch an ihn die Reihe, der Schnitter Tod kommt und nimmt ihn grinsend weg: aber wann – Zeit und Stunde des Todes unbekannt.

Noch grauenvoller gräbt sich das Wort: Vermißt in unsere Gedanken u. Herzen ein. Wie mag es jenen ergangen sein, welche unter diesem kurzen Ausdruck ihr Dasein beschließen mußten. Vielleicht durch Granatvolltreffer wie vom Erdboden verschwunden; oder verschüttet in irgend einem Granattrichter lebendig begraben, kein Auffinden mehr möglich, keine Spur mehr vorhanden, einfach vermißt. Vielleicht aber auch mit vielen Kameraden im Sappengang durch die Wirkung der feindlichen Granaden verschüttet. Welch fürchterliche Szenen mögen sich da abgespielt haben um ihr Leben zu retten, immer noch in der Hoffnung, dem lebendigen Grab entweichen zu können. Was für ein Ende mag es gewesen sein; welche Seelenqualen mögen sie mitgemacht haben, bis der Tod sich ihrer erbarmte. Und dies ist alles abgetan mit dem einen Wort: vermißt. Aber auch für die Angehörigen war es eine harte Qual, immer wieder in der ungewissen Hoffnung leben zu müssen. Vielleicht kommt er doch noch, vielleicht ist er nur in Gefangenschaft, vielleicht erhalte ich Nachricht, daß er noch lebt, so wird wohl manches beklommen Vater Mutter oder Gattinherz gehofft haben, aber alles umsonst, keiner ist mehr gekommen, einfach vermißt für immer.

Und nun der dritte Abschnitt.

Vom hoffnungsvollsten Jünglings bis zum besten Mannesalter waren sie alle, die uns entrissen wurden. Wieviel Liebe, wieviel Hoffnung, wieviel Glück, wieviel Treue, wieviel Kraft sank mit ihnen zu Grabe. Unaussprechlich ist dieses u. nur die Betroffenen sind in der Lage dieses richtig erfassen zu können. Aber auch wieviel Volkskraft ist mit ihnen gegangen, wenn man bedenkt, lauter Männer vom besten Alter.

Und wenn wir ihnen allen nun ein Denkmal gesetzt haben als Zeichen des Dankes u. um sie zu ehren, so sage ich, es gibt weder Worte noch Monumente die ihre Taten u. Opfer groß genug hinstellen können. Wir aber wollen Sie lebendig in unseren Herzen bewahren, u. daß wir die Dankspflicht nie vergessen, so soll dies Denkmal, das wir nun enthüllt haben, ein stetes Erinnerungszeichen sein an sie alle, die ihr Leben für uns, für unsere ganze Gemeinde u. für unser Vaterland gelassen haben. Und wenn wir in die Nähe dieses neuen Bürgers treten, welcher mit seinem Flammenschwert ihre Namen bewacht, so muß unsere innere Stimme unser Gewissen uns sagen: Ziehe Deine Schuhe aus denn der Ort darauf Du stehst ist ein Heiliges Land.

Denn wir sind zu unaussprechlichem Dank u. Ehrung ihnen gegenüber verpflichtet. Ihnen, welche durch den Einsatz ihres Lebens unsere Heimat vor den Schrecken des Krieges bewahrt haben.

Und beschämt müssen wir sagen, wie kleinlich es ist wenn wir ständig jammern und über die schlechten Zeiten klagen, die naturgemäß dem Ende des Krieges folgen mußten, wenn wir ihre Taten u. ihre Opfer in Vergleich ziehen. Und ich glaube keine größere Ehrung



*"Sankt Michael", Klinker, 3,50 m, Gefallenendenkmal in Kieselbronn, 1929
Foto: Römpler & Bolz*

für unsere Gefallenen gäbe, es als wenn wir Haß, Streit u. Mißvergunst mit den Füßen treten, so wie es in unserm Denkmal offensichtlich dargestellt ist. Noch ist die Kraft in uns u. unsern Volksgenossen vorhanden, um uns von den Folgen des Krieges erholen zu können, den Beweis haben wir in den letzten 10 Jahren geliefert. Lassen wir es an dem Mut und dem guten Willen nicht fehlen, das, was uns unsere Gefallenen durch die Hingabe ihres Lebens erhalten haben, nämlich eine ganze u. unverwüstete Heimat, in Einigkeit wieder aufzubauen.

Und dieses Wahrzeichen mit seinem markigen u. bestimmten Blick soll uns tag täglich ins Gewissen rufen:/ In Einigkeit ehret die Namen, die ich bewache, u. gedenket ihrer Opfer allezeit, so wird euer Los ein erträgliches sein.

Und so lege ich namens der Gemeinde diesen Kranz in der festen Hoffnung, daß ihr Blut nicht umsonst geflossen ist, sondern daß auf diesem Fundament ein freies einiges Vaterland sich aufbaue –
das gebe Gott.

Bärbel Rudin: Das Dorf Kieselbronn. Bd. 2: Ein Juwel im Lande Baden. Kieselbronn 2000, S. 227-230.

Alte und neue Keramik des Orients

Fritz Theilmann

Die Töpferkunst ist gestorben im Orient. An manchen Orten sieht man im Zusammenhang mit allgemeinen Wiedergeburtstrebungen der Macht und Kultur eines alten Volkes auch Versuche, die Töpferkunst verflossener Jahrhunderte neu zu beleben. Leider aber durch technisch unzulängliche Kopien alter Stücke, die genau so unerfreuliche Erinnerungen bleiben, wie die Werkstätten, wo vertrottelte Nachkommen großer Meister stolz einen grünlich-weißen Versuch von Spülbecken nach europäischem Modell vorzeigen.

Ewig ist allein das Handwerk des Krugtöpfers. Wasserkrüge auf Sizilien, auf Kreta, in Ägypten, in Palästina, in Syrien, oben in den Bergen von Kurdistan, alle haben sie die gleichbleibenden Formen der Überlieferung eines uralten Handwerks; Scherben der Krüge und Gefäße in den Steppen und Wüsten Mesopotamiens, wo sie letzte Zeugen vergessener Geschlechter sind, in den Grabhügeln Persiens, wo man Jahrtausende bestimmen kann nach den Überresten der Tonkrüge.

Die Geschichte des Orients ist von den Töpfern aufgezeichnet. Wir wühlten dünnwandige, helle Gefäße der Steinzeit, geschmückt mit Ornamenten braunroter Oxyde, aus den Grabhügeln. Manchen Tag verbrachte ich in Teheran damit, unzählige dieser Scherben zu einem Ganzen zu vereinigen. Ich möchte die Leser hinführen an einen Grabhügel im Norden Persiens, in einer weiten, toten Steppe westlich vom Urmiasee; ein Bach stößt gegen die Hügel und hat im Lauf der Jahrhunderte die Hälfte des kleinen Berges weggetragen. Im Bett dieses Baches stehend sieht man vor sich aufsteigen eine 20 m hohe Wand, von Schichten und Bändern durchzogen, Grabbeigaben, Topfscherben, Krüge. Von der Sohle angefangen findet man erst Bronzefibeln und rote Töpfchen, nachlässig geformt, denn das neue Material der Bronze hatte die Liebe und Sorgfalt bei der Herstellung von Töpfe-

reien erkalten lassen. Weiter oben am Hang erscheinen größere Gefäße oder Scherben davon; den Hang hinaufkletternd kommt man zu Stücken, welche deutliche Spuren der Drehscheibe zeigen. In den obersten und jüngsten Gräbern tauchen erstmalig Glasurscherben auf, durchsichtige Glasur über hell engobiertem, rotem Scherben, mit gravierten Ornamenten und spärlichen grünen Oxydspuren; etwa eine Parallele zu dem irdenen Geschirr unserer Landtöpfe. Diese Grabhügel reichen wohl bis in die vorislamitische Zeit. Jüngere Gräber mit den wunderschönen Glasuren der ersten, fruchtbaren Epoche des Islams fand ich auf einer Insel des Urmiasees in der Nähe einer uralten Festung. Neben großen, halbgebrannten Tontöpfen Scherben mit den schönsten blauen Glasuren, Gefäßteile mit Malereien und Glasringe, das größte Durcheinander nach Technik, Ton und Herkunft der einzelnen Stücke, anscheinend Grabbeigaben aus der Beute eines Räubernestes. Und solche Funde kann man täglich machen in dem Schutt alter Dörfer, in Steppen und Bächen, in uralten Kirchen; ja sogar in dem Mörtel dieser Bauten aus dem elften Jahrhundert fand ich Glasurstückchen und Glas.

Man kann sagen, der von Menschen früher oder heute bewohnte Boden des Orients ist durchsetzt von Trümmern irdener Gefäße; und wo Bauten von großen Epochen zeugen, sind sie eingehüllt wie von Teppichen in das leuchtende Kleid ihres glasierten Schmuckes. Farbige Steine, Mosaik oder Kacheln zieren die Wände und Kuppeln alter Moscheen und Paläste, und sogar die Ruinen reden laut von der Kultur des alten Handwerks, das diese Wunder an Ornament und Farbe geschaffen hat.

So erlebte ich den unbeschreiblichen Zauber, der noch heute von den Ruinen der blauen Moschee in Täbris ausgeht. Der gewaltige Torbau ist noch erhalten, während die Seitenwände bis zur halben Höhe zusammengefallen sind. Über die Flächen der Mauern ziehen sich prächtige Felder farbiger Ornamente, nicht etwa bemalte Platten, sondern aus kleinsten Teilen zusammengesetztes Mosaik, Blumen und Ranken aus blauen, gelben, grünen, weißen und manganvioletten Platten ausgesägt, mit unendlicher Liebe und Sorgfalt gearbeitet, eine Höchstleistung kultivierten Handwerks. Neben der größeren Möglichkeit einer lockeren Gliederung des Ornaments bestand sicher die Absicht, im Einzelbrand der verschiedenen Farben größere Leuchtkraft und Reinheit zu erreichen, der eigentliche Grund für diesen riesigen Aufwand an Fleiß und Arbeitskraft. Tatsächlich sind diese Mosaikstückchen auch der Gipfel einer künstlerisch und technisch vollkommenen Farbharmone. Vor mir liegt das Bruchstück eines Ornamentbandes, das ich unter Aufwand von Mühe und List erobert und heimgebracht habe; das ganze Farbwunder der blauen Moschee meiner Erinnerung ist für mich darin eingefangen. Keramikteile einer Sternwarte in Kurdistan und Plattenstücke aus Kasvin liegen daneben. Engobeartig dicker Auftrag des Emails der Ornamente, schönes milchiges Gelb, ein prachtvoll eingestuftes Grün und Blau, aber die Benützung der Platte als Träger der Ornamentgliederung verrät eine größere Gleichgültigkeit dem ursprünglichen Wesen der juwelenartig schmuckhaften Zierde älterer Moscheen und Paläste gegenüber.

Eine im Charakter ganz verschiedene Art dieser duftigen Kinder der Architektur erlebt man in den Mittelmeerländern, in Syrien und Palästina, ernster, zurückhaltender in Farbe und Anwendung. So die Moschee in Damaskus und der Tempel in Jerusalem. Neben farbigen, hauptsächlich blaugrünen Glasursteinen von dem märchenhaften Schimmer des Meeres, in Damaskus Platten, unter einer edlen Glasur bemalt mit warmen Tönen reiner Oxyde, während im Tempel von Jerusalem die Harmonie der farbigen Steine an der Außenseite im Innern zu einem wunderbaren Meisterwerk sich steigert, in einem Altaraufbau

von ornamentalen Fliesen. Die Mystik des Ortes, um den drei große Religionen seit Jahrhunderten als die Heimat ihres Glaubens kämpfen, die Flut des Lichtes, das durch die Portale hereinströmt in das Dunkel des Tempels, die Würde des edlen Materials, dies alles vereint sich zu einem tiefen Erlebnis. Durch glückliche Zufälle gelangte ich in den Besitz einer dieser Fliesen, heute der stolze Glanzpunkt meiner Keramikeroberungen: Ein Scherben aus gelblichem Ton, sandig weiß engobiert, sehr großzügig gemaltes Rankenornament, dessen Motiv sich über vier Platten zieht, die blauen Bänder leicht schwarz abgesetzt, die durchsichtige Glasur von Kracklinien durchzogen.

[...] Ich brannte selbst einige Plastiken bei einem persischen Töpfer und glasierte sie mit einem Spritzbesen, handelte tagelang mit den Krämern in den Basaren wegen einer Blechbüchse, um wie zufällig eine Keramik als Dreingabe zu bekommen, und erlebte, daß die Zöllner bei der Ausreise aus Persien mich für übergeschnappt hielten, als ich eine Kiste mit Scherben verfrachtete, Bruchstücke, die ich in dem ganzen weiten Lande des Sonnenlöwen zusammengesucht hatte.

Sprechsaal 65 (1932), März-H., S. 200 f.

Zwei Bildhauer in Schlesien

Hans Krause-Margraf

Die Stadt Breslau verlieh ihren Kunstpreis im letzten Jahre [1936] zwei Bildhauern, dem Breslauer Johannes *Kiunka* und dem an der Staatlichen Keramischen Fachschule in Bunzlau lehrenden Professor Fritz *Theilmann*.

Diese beiden bieten ein selten klares und aufschlußreiches Beispiel dafür, wie sehr sich Werk und Mensch zu einer bis in letzte Regungen und Äußerungen vollkommenen Einheit formen können.

Dabei gibt es in bezug auf Temperament und Schaffenskraft kaum einen größeren Gegensatz; gemeinsam ist ihnen nur die gleiche, durch nichts ablenkbare Hingabe an ihre Kunst und eine kompromißlose Ehrlichkeit. [...]

In allen Plastiken Theilmanns (soweit ich sie kenne) ist Handlung. Aber es ist keine erzählende, genrehafte oder gar programmatische Bildnerei; das Geschehen ist ihm auch nicht Anregung oder Vorwand für künstlerische Betätigung, noch attributives Beiwerk: es ist Wesen und Inhalt des Werkes selbst. Das Seelische, das Persönliche ist Theilmann nicht an sich wichtig; es gewinnt für ihn erst Bedeutung durch die Art, in der es sich beweist. Theilmann bleibt nicht an der "Oberfläche", er betrachtet die Dinge nicht; er erfaßt ihr Wesen nicht durch ihr äußeres Sein und Bild sondern durch das ihnen wesenseigene "Tat-Vermögen". Damit schaltet er – ob bewußt oder unbewußt – zwischen Schauen und Schaffen eine Überlegung ein; er beantwortet sich erst die Frage: was geschieht, wenn die der Idee des (beabsichtigten) Werkes entsprechende Energie sich sichtbar äußert? Diese Äußerung, nicht das Ding selbst ist dann Gegenstand seiner Schöpfung. Seine Kunst, die Plastik, ist ihm also nichts mehr und nichts weniger als die von ihm gestaltete Erscheinungsform nicht der Dinge, sondern der sie bewegenden seelischen Energien und Ideen.



*"Prometheus", Bronze, 3,50 m, Villa Berg, Stuttgart, 1935 (1944 zerstört)
Foto: Damerau*

Wo andere einen Männerakt schaffen, entsteht unter seinen unruhvollen Händen "Prometheus". Wie dieser Mann, dieser Gott, in der Linken das segenspendende Feuer schwingend, kraftvollen Schrittes den Berg hinab zu den Menschen eilt, das ist nicht irgend eine mythologische Kolossalfigur, das ist Gestaltung eines mächtigen lebenzeugenden Willens schlechthin.

Selbst ein so zur Darstellung verharrender Ruhe drängender Vorwurf wie ein Denkmal für die Gefallenen wird bei Theilmann zu einem, wenn auch leidvollen Geschehen. Er sieht nicht den toten Krieger als Symbol heldischen Sterbens, er sucht in der Vorstellung des Helfens und Tragens das Für- und Miteinanderstehen der Millionen unbekanntem Soldaten zu versinnbildlichen. Sogar dort, wo er – wie im Kieselbronner Denkmal – den stehenden Erzengel Michael in Unbeweglichkeit verharrend bildet, ist lebendigstes Geschehen: der entschlossen starr nach rechts gerichtete Blick, die drohende Gebärde, mit der die starken Hände das Flammenschwert umklammern, das wuchtig lastende Stehen auf dem sich krümmenden Wurm: das alles ist nicht Abbildung gegenständlichen Seins, sondern Gestaltung eines auf ein bestimmtes Ziel gerichteten tatbereiten Abwehrwillens. [...]

Theilmann ist kein Mensch, der "Maß hält". Was kümmert es ihn, ob ein Kopf auch einmal zu klein ist im anatomischen Verhältnis, wenn dadurch der Rhythmus der Bewegung geschlossener und pointierter erscheint? Was kümmert es ihn, ob er eigenwillig die vom Grabenschlamm durchtränkten Kommißstiefel bis in die kleinsten Lederfalten hinein liebevoll und vorbildgetreu durchmodelliert, die übrige Bekleidung aber, Rock und Mantel in großflächiger, alle Einzelheiten übersehender Art behandelt? Er will ja nicht unmittelbar durch die sichtbare und gestaltete Erscheinung wirken, sondern – wie wir sahen – durch die in dieser Erscheinung sich ausdrückenden "Bewegung". Die nur allein ist ihm wichtig; er unterstreicht, was den Eindruck des Bewegenden verstärken kann und mildert und schwächt, was diesen Eindruck hemmen könnte.

So verzichtet er bei dem vom Berge herabeilenden Prometheus ganz auf eine Einzelheiten kennzeichnende Oberflächenbehandlung; er läßt die Oberfläche roh; das Licht findet keine ruhige Fläche, in der es sich behaglich spiegeln könnte; an tausenderlei Unebenheiten bricht es sich und verstärkt in diffuser Unruhe den durch die allgemeine Formgebung gestalteten Eindruck des kraftvollen und ungestümen Vorwärtsstürmens. [...]

*

Kiunka und Theilmann: zwei Meister der Bildhauerkunst, auf die Schlesien stolz ist. Möge Schlesien sie sich zu erhalten wissen, auch wenn die ändern sie als die erkannt haben werden, die sie sind.

Schlesische Monatshefte 14 (1937), S. 128-132.

Die Aktion Bunzlauer Braunzeug der Keramischen Fachschule

Kristine Späth

In den bürgerlichen Kreisen kaufte man keine Tonwaren, das war nicht fein genug, höchstens für die Gartenlaube nahm man das bunt geschwämmelte Geschirr oder die dickbauchige braune Kaffeekanne. "Der Geruch der Armut", wie Georg Steller in seiner Studie über *Bunzlau, die Stadt des guten Tones* (1971) schreibt, ist von diesem Geschirr nie gewichen. Auch bei Walter Jens kann man lesen: "und zärtlich klingen die Kelche, wenn sie des Armutsgeräusches der tönernen Tassen gedenken."

Nach der Inflation, als die Währung wieder stabil geworden war, wollten die Käufer für ihr gutes Geld modernes Geschirr kaufen. Die alten Töpfer hingen immer noch am Altüberlieferten und konnten sich schwer auf die neue Zeit umstellen. Die Söhne, die fast alle die Fachschule besucht hatten, erkannten zwar den Wert der alten Handwerksarbeit, bemühten sich aber gleichzeitig, Neues zu bringen. Als dann die Zeit der Weltwirtschaftskrise herankam und wieder viele Betriebe schließen mußten, zwang die Not sie, ernstlich darüber nachzudenken, wie die Ware modernisiert werden konnte.

Man kam nun auf die Idee, ein Spritzverfahren anzuwenden, das nicht zu teuer in der Herstellung war, denn große Investitionen konnten sich die Töpfer nicht leisten. Es war dies ein einfacher mechanischer Arbeitsvorgang, eigentlich keine Handwerksarbeit. Selbst den Töpfern kam ihre Ware verschandelt vor.

Zu dieser Zeit [1932] war in Bunzlau an der Fachschule die Stelle des Leiters der Kunsthandwerklichen Abteilung frei geworden. Man fand einen jungen Künstler aus Baden. Er hatte unter anderem in Norddeutschland als Bildhauer gearbeitet, besonders Fassadenverkleidungen, Brunnen und viele figürliche Darstellungen. *Fritz Theilmann* war 29 Jahre alt und gerade von einer Reise aus Persien und Indien gekommen, die der Erforschung der dortigen Keramik gegolten hatte. Mit reicher Beute, voller neuer Anregungen war er zurückgekommen und stürzte sich mit großer Begeisterung in die neue Aufgabe, denn sofort hatte er gesehen, daß die bei den schlesischen Töpfern jetzt übliche Methode unangemessen war. Die Industrialisierung hatte überhand genommen, und alle guten handwerklichen Formen waren unschön geworden, zwar manchmal zweckmäßig, doch nicht wertvoll im Sinn alter Volkskunst. Das kam auch daher, weil viele Gefäße nicht mehr auf der Töpferscheibe gedreht, sondern gegossen wurden. Hier mußte also von der Formgebung her ganz neu angefangen werden.

Die alten Vorbilder des Meisters Altmann, die noch im Stadtmuseum von Bunzlau zu besichtigen waren und deren Technik nur noch von wenigen Töpfern angewandt wurde, diese braunglasierten Scherben mit den aufgelegten Ornamenten von Blumen und Wappen versuchte Theilmann zuerst nachzuempfinden. Aber bald merkte er: "So ging es nicht!" Das wurde zu teuer, diese Dekoration eignete sich höchstens für Prunk- und Einzelstücke. Hier mußte etwas Neues her.

In Theilmanns süddeutscher Heimat benutzten die Töpfer eine Engobemalerei aus alter Zeit, die in Schlesien völlig unbekannt war. Diese Technik entwickelte er nun auf dem Bunzlauer Scherben. Als Material wurde Ton fein gemahlen und mit durchsichtiger Glasur vermischt. Im dickflüssigen Zustand, "Engobe" oder "Schlicker" genannt, wurde die Masse auf den lehmglasierten Topf, der ungebrannt und noch leicht feucht sein mußte, aufgetragen. Man nahm dazu einen kleinen Gummi-Klistier-Ball mit einem Glasröhrchen. Doch das Röhrchen mußte öfter ausgewechselt werden, da der sandige Ton es zerstörte. Auch

lief die flüssige Masse zu schnell heraus. Es ging erst gut, als es über der Flamme des Bunsenbrenners krummgebogen worden war.

Diese Technik nannte man auch "Scharffeuer-Email", denn es lag helle und dunkle Glasur – hier mit Tonbrei vermischt – auf der rotbraunen Lehmglasur. Beides verschmolz bis zu einem gewissen Grad beim einmaligen Brennen miteinander.

Professor Berdel, der Leiter der Fachschule, prägte nun für diese braune, in leuchtendem Weiß und Schwarz dekorierte Ware die Bezeichnung "*Bunzlauer Braunzeug*". Dieser Name schlug ein und wurde bald für das ganze braune Gut verwendet. Nun mußten die Handwerksbetriebe interessiert werden, denn diese neue Aktion der Fachschule wurde von ihnen mit kritischen Augen betrachtet, da man ja den Reifall mit der Spritzmethode gerade erst hinter sich hatte. Und nun sollte man etwas machen, was sich Professoren ausgedacht hatten?

Aber einige modern denkende Töpfermeister in Bunzlau und Naumburg/Quais schlossen sich bald dieser Aktion an, die ja gerade der Belebung ihres Handwerks dienen sollte.

Die Organisation der ganzen Aktion, die von nun an

Aktion Bunzlauer Braunzeug

hieß, besorgte die Keramische Fachschule, und die Arbeitsgemeinschaft wurde am 1. Januar 1936 Wirklichkeit.

Eine ehemalige Schülerin, Elisabeth von Grunelius, die mit Theilmann die Muster für das Geschirr entworfen hatte, wurde nun "Wanderlehrerin", wechselte je nach Bedarf und Absprache die Werkstellen und malte reihum in allen dem Ring angeschlossenen Betrieben die schönen Muster. Sie sollte auch im Sinne der Handwerksförderung Lehrlinge anlernen; aber den Töpfern war es lieber, sie beschäftigte sich nicht allzuviel mit den ungeschickten jungen Mädchen, sondern widmete sich dem Malen der vorbereiteten Gefäße, denn diese Maltechnik mit der Gießbüchse erforderte eine große Übung und Geschicklichkeit, die nur sie beherrschte. Ihre Schalen, Vasen und Krüge waren wahre Meisterwerke. Brigitte Lachmann aus Naumburg war die einzige, die die vollendete Maltechnik der Lehrerin erreichte. Die großen Schalen mit der Spirale, die Fische- und Dreiblatt-Teller und die Palmettengirlande wurden nur von diesen beiden Malerinnen ausgeführt.

Gewiß hätten sich im Laufe der Zeit noch andere Malerinnen für diese Technik ausbilden lassen, und gewiß wären auch die anderen Töpfereibetriebe der Aktion beigetreten; aber der Jahre waren zu wenige, in denen sich diese Handwerksbelebung hatte entwickeln können. Denn schon in den ersten Kriegsjahren mußten die Betriebe die Herstellung von Kunstgewerbegeschirr drosseln, gerade als alles so schön angelaufen war.

Nur ein kleiner Teil davon wurde weiter produziert; aber Arbeitsdienstlager und Kinderlandverschickungsheime, in denen in den Ostprovinzen Kinder aus den bombengefährdeten Gebieten untergebracht wurden, mußten mit Gebrauchsgeschirr beliefert werden, und diese Ware wurde infolge von Farbmangel nur noch mit einem kleinen Streublümchenmuster dekoriert oder überhaupt nur noch mit der braunen Lehmglasur überzogen.

So mußte diese geglückte Fortentwicklung schlesischen Kunsthandwerks bald wieder untergehen, denn die nach 1945 im Westen Deutschlands wieder erstandenen Betriebe schlesischer Töpfer konnten diese Ware nicht mehr herstellen. Es fehlten der Steinzeugton, die braune Lehmglasur und die Fachleute, die in alle Winde zerstreut waren.

Kristine Späth: Töpferei in Schlesien. Bunzlau und Umgebung. München 1979, S. 59-62.



*Eiförmige Deckelkanne mit brauner Lehmglasur und aufgelegtem weißen Dekor, Bunzlau um 1770 (rechts). Henkelvase mit schwarzer Mattglasur und weißem Malhorndekor der Aktion "Bunzlauer Braunzeug", 1936, Werkstätte Tillendorf
Foto: E. Augenstein*

Kunst hinter Stacheldraht

Fritz Theilmann

Als Gefangene in Russland waren wir auf einem fernen Planeten, um Jahrtausende der menschlichen Entwicklung in eine improvisierte Steinzeit zurückversetzt. Kein Außenstehender kann ahnen, was es bedeutet, wenn ein Gefangener in mörderischer Kälte seine Arbeitsnorm erfüllt hat, auf seine Pritsche fällt, seine Wassersuppe löffelt, dem Ungeziefer wehrt, und nun beim kümmerlichen Schein eines blakenden Öldochtes mit dem primitivsten Werkzeug oder einem Glasscherben etwas schnitzt oder schabt, womit er sich herausreißt aus der Qual des Vegetierens hinter dem Stacheldraht.

Bei einem Bildhauer mag das verständlich sein, weil seine Hände eben einfach formen müssen, aber schließlich hat ja jeder zweite oder dritte Gefangene geschnitzt, gebastelt oder graviert und sich damit abgeschirmt gegen die Welt des Grauens und des Irrsinn, der er wehrlos ausgeliefert war.

Die geradezu steinzeitliche Umgebung hat vielleicht meine Vorliebe für die Verwendung von Knochen gefördert. Das Material war leicht zu beschaffen. Röhrenknochen von Rindern oder Pferden lagen immer in der Nähe der Küche. Sie zu spalten und dann auf einem Stein zu flachen Plättchen zu schleifen war bei einiger Geschicklichkeit und der dem Gefangenen zustehenden Geduld kein Problem. Schwieriger war es schon, etwas Werkzeug-Ähnliches zu beschaffen. In einer Situation, in der der Besitz eines aus einem Sägeblatt hergestellten Messers als verbotener Reichtum galt, grenzte die Beschaffung eines Stichels schon an Zauberei. Am Anfang waren es angeschliffene Nägel und Glasscherben. Als wir uns dann eingerichtet hatten in unserer Verdammnis, da waren die Wagenfedern von alten Autos das Ausgangsmaterial, aus dem mir ein Hufschmied Stichel und Schnitzmesser schmiedete.

Ein froher Schimmer des beseligenden Schaffens und Mühens um Form und Linie liegt über der Erinnerung, wenn ich heute diese kleinen Arbeiten aus jener bitteren Zeit in die Hand nehme. Und über die eigene Schaffensfreude hinaus schenken diese Knochenstückchen, die von Hand zu Hand wanderten, ja auch so vielen Kameraden Freude und Besinnlichkeit in unserem armseligen Leben. Wohl nie hat ein Künstler ein dankbareres Publikum gefunden, als in diesen ausgehungerten, heruntergewirtschafteten Gestalten am Rande des Massengrabes.

Für mich waren die kleinen Reliefs meist Ideenskizzen, die ich zunächst darum in die Knochen schnitzte, weil das Material zu einer präzisen Festlegung zwang, und weil man sie so gut in dem "kleinen Marschgepäck" verstecken konnte. Als dann aber meine Sammlung allmählich anwuchs, war das Miniaturformat die einzige Möglichkeit, sie durch die üblichen Filzungen hinüberzuretten.

Auch Kunststoff von einer zerbrochenen Schalttafel aus den Ruinen einer Fabrik oder Schieferstücke von den Kohlenhalden erwiesen sich als geeignetes Material. Da ist ein Schieferstück mit einem in Silber eingelegten geflügelten Löwenmädchen. Ich wollte in das schöne dunkle Grau des Schiefers ein helles Metall einlegen. Tauschieren ging nicht, weil natürlich die Ränder des Schiefers abgesprungen wären. Da kam mir eine glorreiche Idee. Im Lager hatten wir einen Zahnarzt, dessen Hauptaufgabe darin bestand, unsere wackelig gewordenen Zähne auszureißen, aber manchmal kittete er uns die Löcher in den Zähnen mit Silberamalgam zu. Und damit "tauschierte" ich nun mein etwa einen

Millimeter vertieftes Löwenmädchen. Anschließend wurde es abgeschliffen und hat seither schon manchem Fachmann ein Rätsel aufgegeben, wie das Silber wohl in den weichen Schiefer hineingehext sei.

Daß einer im Dezember 1945 im tiefgekühlten Karzerbunker hockend mit einer Feile und einem Stückchen Kupferblech für seine kleine Tochter daheim, die er seit Jahren nicht mehr gesehen hat und, weiß Gott wann, vielleicht einmal wiedersehen würde, ein Anhängerchen bastelt, ist sicher auch eine etwas ungewöhnliche Art gestalterischen Treibens. Ich war abgehauen aus einem Lager [Dobromil] und nach vier Wochen Marsch quer durch die Karpathen leider [in Ungvar] wieder geschnappt worden. Vier Wochen Karzer bei täglich 300 Gramm Brot, Wasser nach Belieben, sonst nichts, war für russische Verhältnisse eine geradezu generöse Bestrafung eines Ausbrechers. Beim postenbewachten Gang zur Latrine fand ich auch eine kleine Feile, und so entstand das Anhängerchen für ein kleines Mädchen in der



fernen Heimat. Jede Stunde mußte ausgenützt werden, in der das Tageslicht durch das kleine Bunkerfenster hereinkam. Es machte schon einige Schwierigkeiten, bis Daphne geboren war, das Mädchen Daphne, das sich in ein Bäumchen verwandelt, damit der arge Apoll ihr nichts Böses antun kann.

Viel mehr noch als der irgendwie mit dem Willen zur Selbsterhaltung gekoppelte atavistische Urtrieb des Gestalterischen scheint mir die Tatsache bemerkenswert zu sein, dass mir auf der endlosen Straße der Verdammnis nicht eine einzige Arbeit begegnete unter den vielen, vielen Werken unseres Herzeleids, der auch nur ein Schimmer von Pessimismus oder Existenzangst anhaftete. Beim Betrachten der "Sieben Schwaben" oder des "Gänsedieb" dürfte man wohl kaum auf die Idee kommen, daß dem Schnitzer in dieser Zeit langsam die Wassersucht des Hungerödems die Beine heraufgekrochen kam.

Selbst bei der Darstellung des Grausigen, wie etwa bei den Bildern "Der besuffn Mars" oder "Reitender Schnitter" ist kein Stachel zu spüren. Vielmehr möchte man das gutnachbarliche Verhältnis entdecken, das sich dem gefangenen Menschen in der täglichen Tuchfühlung mit der Majestät des Elends ergibt.

Man muß es wohl als eines der wunderbaren Regulative der Lebensfunktionen erkennen, wenn hier, wo es um die Erhaltung der Substanz ging, sich im Gestalterischen aus der Tiefe des Daseins positive Elemente mobilisierten, die den Kampf aufnahmen gegen die seelische Not und damit auch gegen den Verfall des Körpers, als dem Gefäß des Lebens.

Redemanuskript zur Wanderausstellung "Wir mahnen", um 1961.

Ein rettender Engel

Rudolf Honold

Das Lager Molodjetschno, Minks, ein Kolchosen- und Waldlager in Weißrußland, raubte mir in fast dreijähriger Kriegsgefangenschaft meine letzten Kräfte. Im September 1947 kam ich in das Schachtlager Stalino. Härteste Untertagearbeit im Kohlenbergwerk bei unvorstellbar schlechter und geringer Verpflegung machten mich so krank, daß ich ins Hauptlazarett nach Stalino kam. Dort lag ich in vierwöchigem, schwerem Fieber, das täglich über 40° stieg, auf meiner Holzpritsche in einem fensterlosen, kleinen, kalten Zimmer – im Sterbezimmer und der Hunger quälte mich trotz meines Fieberzustandes. Da kam täglich eine junge russische Ärztin zu mir und brachte mir heimlich etwas Brot, Milch, gekochte Kartoffeln und einmal sogar ein Stückchen Fleisch von ihrer eigenen Verpflegung. Sie setzte sich an den Rand meiner Schlafstelle, wischte mir den Schweiß von meiner Stirn und hielt meine Hände wie eine Mutter. Manchmal sah ich Tränen in ihren Augen. Ich war so matt, daß ich mich nicht erheben konnte. Die deutschen Sanitäter kümmerten sich kaum mehr um mich – Medizin war für mich nicht mehr da – für sie war ich schon abgeschrieben. Aber mein rettender Engel, die russische Ärztin, pflegte mich gesund. Sie kaufte von ihrem Geld für mich Medizin und besorgte Spritzen. Nach zwei Monaten konnte und durfte ich mich langsam wieder aufsetzen. Ich war ganz aufgelegen, an meinen Hüftknochen und am Rücken war die Haut durchgescheuert vom langen Liegen auf den harten, unebenen Bretterbohlen. Da wurde Ende März 1948 ein Krankentransport in die Heimat zusammengestellt. Die übliche Untersuchung kam. Vier russische Offiziere und meine Ärztin musterten die nackten, ausgelaugten Leiber der ehemaligen Soldaten, ob nicht doch von diesen Kranken noch jemand zur Arbeit verbleiben könnte. Ich konnte mich kaum auf den Beinen halten, mein Herz hatte einen schweren Treff abbekommen. Ich wankte in das Zimmer der Untersuchungskommission. Die Offiziere wollten mich nicht auf die Transportliste zur Heimkehr setzen. Ich entnahm aus ihrem Gerede, daß ich noch zu jung sei, um nach Hause fahren zu dürfen – ich war 23 Jahre alt – und daß ich in Rußland bleiben müßte, um wieder zu arbeiten. Da half mir in lautstarken Worten meine Ärztin. Sie redete auf die Lageroffiziere ein und beschwor sie, daß ich doch wegen meines kranken Herzens und des starken Untergewichts – ich hatte noch knapp über 80 Pfund – nichts mehr für Rußland tun könne. Mir lief der Schweiß vor Schwäche und Aufregung aus allen Poren. Nach langem Palaver vernahm ich das heißersehnte, von meiner Ärztin schwer für mich erkämpfte Wort: domoj, nach Hause. Mein Name kam auf die Transportliste und ehe wir zum Verladen dem Bahnhof zuwankten, drückte mir meine Ärztin stumm und fest die Hand und sah mir lange in die Augen. Im April 1948 kam ich dann über Hof-Moschen-dorf in meine Heimat. Wie gerne würde ich dieser russischen Ärztin danken.

Blumen im Schnee. Erzählungen und Berichte. Bonn – Bad Godesberg 1971, S.138 f.



*"Heimkehrer", Terrakotta-Skizze, 1979, zum Mahnmal Hof-Moschendorf (1980)
Foto: E. Augenstein*

Berückender Schmuck

Weiß man, was Frauen lieben? Versuch einer Antwort

Fritz Theilmann

Schmuck ist ein Zauberwort, an dem eine Vielfalt von Empfindungen, Wünschen und Träumen haftet. Das gilt jedenfalls für alle Töchter Evas. Und für die Männer? Für sie ist Schmuck erstens eine ornamentale Bereicherung der menschlichen Gewandung oder Anatomie, zweitens eine bemerkenswerte Kundgebung des Reichtums oder der Kreditfähigkeit und drittens eine mehr oder weniger geschickte Verbindung dieser beiden Möglichkeiten.

Dagegen scheint mir, daß bei einem weiblichen Wesen der Umgang mit einem Schmuckstück ein außerhalb jeder Überlegung sich vollziehender Vorgang ist. Wie ein duftiger Schleier legt sich die Berückung des Schmuckes über jede Geste, über die Bewegungen, das Lächeln der Augen und des Mundes steht im Banne dieser Verzauberung.

Ja schon ein Minimum des törlichten Schimmers genügt, um die Illusion wie eine Hülle auszubreiten. In Benares hatte ich eine kleine Freundin von etwa vier Jahren; ohne ihre Halskette wäre sie splitternackt gewesen. Mit der Halskette aber, einer einfachen alten Arbeit, die ihr reizend zu ihrem Gesichtchen stand, war sie gesellschaftsfähig und bettelte mir die letzten Kupferstücke aus der Tasche, wenn ich an den Verbrennungsplätzen vorbeikam, wo sie sich mit den Hunden herumtrieb.

Die Wissenschaftler behaupten und belegen es mit Beweisen, daß die herrlichen Schmuckstücke des Mittelalters ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Besitzdemonstration aufgefaßt sein wollen. Uns hat ein vorsorgliches Geschick vor diesem Vorwurf bewahrt. Ich zum Beispiel kann mich sehr wohl an dem Feuer edler Steine erfreuen und wüßte kaum ein schöneres Schauspiel, als den Wettkampf zu sehen zwischen der brennenden Sonne Ceylons und den Anhäufungen kostbarer, farbensprühender Steine in den Schaufenstern der Edelsteinhändler von Colombo. Aber weil mich die Magie der Reichtumsvorstellung nicht behext, kann ich Schmuck auch rein optisch genießen, bin also von Anfang an der Schmuckform ohne die Suggestion des Kapitalwertes zugewandt.

Oder: Mein Freund, der alte Schmuckzeichner, gerät in Verzückung, wenn er von dem Schmuckschaffen seiner Jugendzeit spricht. Wie beschwörend versuchen die alten Hände die vergangenen Formen darzustellen, während er von einem Diadem mit zweitausend Steinen erzählt oder von dem Halsband der Fürstin sowieso. Er redet von Steinen und Geschmeiden wie von einer geliebten Frau. Und er erzählt von Pforzheim, von jener glücklichen Mischung aus der Kunstfertigkeit seiner Goldschmiede und der Tüchtigkeit seiner Geschäftsleute. So war es und, so hoffen wir, wird es wieder sein, wenn sich die Safes einmal wieder öffnen, wenn ein gefestigter Wohlstand wieder nach sichtbarem Ausdruck verlangt – und wenn die Bevormundung unserer Wirtschaft uns die glitzernden Aufträge von jenseits der Grenzen nicht mehr vorenthält.

Als junger Mensch, aus der Akademie in die Freiheit entflohen, arbeitete ich als Marmorbildhauer in Torre del Greco, einer Vorstadt von Neapel, wo seit Jahrhunderten in allen Häusern und Werkstätten Korallen und Gemmen geschnitten werden. Was war selbstverständlicher, als daß ich mir von dem alten Korallenhändler Gentile einige Rohrstücke erbat und meine ersten Gemmen schnitt, die mir die Freundschaft des alten Herrn eintrugen und meiner Mutter große Freude machten, als ich sie ihr als Andenken aus der Fremde heimbrachte.

Auch später hat es mich zwischen der Arbeit an Großplastiken aus Bronze oder Stein immer wieder gelockt, die zierlichen Dinge aus Korallen, Elfenbein oder Bernstein zu schneiden. Und als die dunkle Nacht der vier Jahre hinter russischem Stacheldraht über uns hereinbrach, da war es die Freude der kargen Stunden nach des Tages Arbeit, aus den Knochenabfällen der Küche kleine Reliefs zu schnitzen, Beinschnitzereien, in denen mir heute all die Hoffnungen als teure Erinnerungen an jene Zeit umschlossen zu sein scheinen.

Ich muß gestehen, daß mich nach meiner Rückkehr in die Heimat eher der Mangel an Plastikaufträgen als die innere Neigung in die Fußstapfen meiner Vorväter treten ließ, die seit Generationen Tag für Tag aus dem stattlichen Dorf nach Pforzheim hineingingen, wie das hier alle Menschen tun, um mit ihren Bauernhänden die wundersamsten Kostbarkeiten aus Gold, Platin und edlen Steinen zu arbeiten.

Und jetzt bin ich also dem Modeschmuck verschrieben. Ich hatte früher keine besonders gute Meinung von solcher Produktion, weil ich annahm, daß sie sich zwangsläufig in der Richtung auf einen fragwürdigen Publikumsgeschmack bewegen müsse. Jetzt arbeite ich nun selber mit und sehe, daß wir an einer solchen kleinen Plastik die gleichen Formprobleme wälzen wie an einer großen Komposition. Ich sehe, daß der Geschmack des Kreises, an den sich unsere Arbeit wendet, garnicht so abwegig ist, wie ich mir das vorgestellt hatte, daß er vor allem kaum hinter den Forderungen zurücksteht, die wir selber an unsere Arbeit stellen. Es ist recht interessant, das Echo zu beobachten, das die einzelnen Schmuckstücke hervorrufen, und am deutlichsten drückt sich diese Resonanz natürlich in der Zahl der Bestellungen aus, die aus den verschiedenen Ländern auf die einzelnen Stücke in der Werkstätte einlaufen. Die besten Stücke sind auch tatsächlich die "bestsellers" und bezeichnenderweise in Deutschland, Amerika, Frankreich, Belgien und Italien beinahe gleichmäßig, mit ganz geringen Schwankungen.

Unvergleichliche Freude beim Entstehen eines Modells, wenn die ersten Glanzlichter des Metalls über die Oberfläche huschen, abgewogen werden, umgruppiert werden müssen. Dazwischen drängt sich immer wieder das Spiel mit der Vorstellung, wie das Schmuckstück am Ohr, am Hals, am Handgelenk seiner Trägerin wirken wird.

So wie das zarteste Gebinde von Gedichten, um vom Dichter zum Leser zu kommen, den prosaischen Weg durch Druckerei und Verkauf zurücklegen muß, genauso durchwandern unsere Schmuckstücke von der Idee bis zu ihrer Erfüllung als Akzent der Schönheit den Weg durch die Kette kunstfertiger Hände. Und die begeisterte Zusammenarbeit zwischen Künstler und Kunsthandwerker ist nicht wegzudenken von der künstlerischen und handwerklichen Vollendung des fertigen Schmuckes.

Und wenn ich noch einmal versuche, die eingangs angerührte Frage zu beantworten, ob wir überhaupt das Schmuckempfinden einer Frau nachfühlen können, so muß ich ehrlich sagen: Nein! Wie man sich als Schmuckschaffender diesem Fragenkomplex auch nähert, es bleibt immer nur die Möglichkeit, mit tastenden Fingern, mit spielerischer Phantasie (die Erfahrung spielt auch eine, allerdings recht unzuverlässige Rolle), sich an den Gegenstand heranzuschlängeln, vielleicht auch mit einem kühnen Vorstoß eine Idee hinzustellen, die das Interesse der Frau, und vielleicht auch der Mode fesselt. Das bedeutet, den Falter der Laune zum spielerischen Verweilen zu veranlassen, bis die Düfte neuer Blüten ihm ihre Kelche bieten.

Die Frau 5 (1950), H. 11, S. 16 f.



"Pan-Idyll", Armreif, Silber, 1973
Foto: E. Augenstein

Ist die Architektur noch die Mutter der Künste?

Fritz Theilmann

Der Satz, daß die Architektur die Mutter aller Künste sei, steht seit Olympos Zeiten wie ein ewiges Gesetz über allem Kunstschaffen. Daß aber der Architekt der Gegenwart in diesem Zusammenhang allenfalls als Rabenvater der anverwandten, von ihm vernachlässigten angewandten Künste angesprochen werden kann, steht außer Zweifel, und es wäre der Mühe wohl wert, dieser familiären Unstimmigkeit nachzugehen.

[...] Das Tempo unserer Bauweise ist enorm. Da die bildhauerischen Aufträge sowieso und prinzipiell erst nach dem Richtfest vergeben werden, muß das geforderte Tempo zwangsläufig die Qualität der bildhauerischen Arbeit drücken. Die alte Arbeitsweise, die darin bestand, daß der Künstler im Laufe der Jahre die Plastiken am Bau mit eigener Hand aus den fertig versetzten Bossen herausarbeitete, ist bei der Geschwindigkeit heutiger Bauausführung und durch die inzwischen vollzogene Trennung der Arbeit zwischen Künstler und ausführendem Handwerker geradezu undenkbar. Ich habe aus diesem Grunde immer darauf bestanden, am Bau ein rohes Modell aus Gips und Holzwolle über einem Gerüst aus Dachlatten in natürlicher Größe in wenigen Stunden aufzubauen und in der geplanten Farbe tönen zu können, um die Größe, die Einfügung in den Rhythmus der Baugliederung, die Licht- und Schattenwirkung der Flächen und Linien, den Raumkörper der Plastik im Baukörper sowie die Farbe überprüfen und abstimmen zu können. Die ausschlaggebenden Faktoren sind weder in der Zeichnung noch an einem kleinen Architekturmodell mit Sicherheit festzustellen. Wenn man allerdings sich und dieses unfertige Hilfsmodell nicht unnötig den Nörgeleien einer Baukommission aussetzen will, dann wirft man das Provisorium unverzüglich wieder herunter, es hat seinen Zweck erfüllt; das nun entstehende Modell fußt auf den Erkenntnissen an dem Provisorium, und der Bildhauer muß nun nicht mehr auf gut Glück ins Blaue hinein experimentieren.

Das Modell für eine Bauplastik im Atelier aufzubauen, und sei dieses Atelier so groß wie eine Luftschiffhalle, ist vollkommen abwegig, denn das Licht im Atelier lügt immer, und die schönste Bauplastik – nach dem wirkungsvollsten Ateliermodell – schwimmt im normalen Tageslicht am Bau einfach weg. Das Modell für eine gute Bauplastik muß unbedingt im Freien, in der gleichen Himmelsrichtung, in natürlicher Größe und wenn irgend möglich in gleicher Höhe wie am Bau aufgerichtet werden. Bildhauer, die sich mit der halben Größe des Modells behelfen, handeln so kurzsichtig wie der Architekt, der sich diese ungenügende Arbeitsweise zum Nachteil seines Bauwerkes gefallen läßt.

Ebenso wichtig wie das Spiel der Auflösung und Zusammenballung aller plastischen Momente eines Bildwerkes im Relief des gesamten Baukörpers während des Ablaufes der Tagesbeleuchtung ist die farbliche Abstimmung der bildhauerischen Arbeit am Bauwerk. Dabei überschneiden sich die Grenzen zwischen plastischen und farblichen Faktoren in mancher Beziehung. Eine Kalksteinplastik etwa, die nur bei Regenwetter plastisch lebendig erscheint, im trockenen Zustand aber blind und flach bleibt, ist in der Hauptsache plastisch mißraten, nebenbei aber auch noch farblich unzulänglich.

Man beobachtet die auf überlieferte Erfahrung aufgebaute Arbeitsweise der Meister alter Bauhütten, die an einem Dom aus rotem Sandstein für die plastischen Gliederungen scheinbar ohne System Steine verschiedener Tönung bis zum gelben Sandstein verwendeten und damit eine wohlberechnete Steigerung der plastischen Werte durch die Farbwerte erzielen konnten. Während unsere Zeit sich daran gewöhnt hat, aus Unzulänglich-



*“Spielende Panther”, Sgraffito am Haus der Jugend, Pforzheim, 1953
Foto: E. Augenstein*

keiten Tugenden und aus Zufälligkeiten Sensationen zu machen, gibt es am Werk der Alten keine Zufälligkeiten und man muß den von ihnen so sorglich beachteten Regeln unbedingt die Bedeutung zubilligen, die sie verdienen.

Die ausgesprochen farblichen Werte einer Bronze-, Aluminium- oder Keramikfigur sind von eminenter Wichtigkeit für die Relieftiefe und das Gewicht der Plastik als zwar eingeordnetem aber doch aus eigener Dynamik lebendigem Bestandteil der Architektur. Wenn die Anwendung farbiger Keramiken als Plastik am Bau in unseren Breiten zur Zeit meist im kunsthandwerklichen Versuch stecken bleibt, so liegt das wohl weniger im Material begründet als in dem mangelnden Gefühl für die gar nicht so engen, aber doch sehr strengen Grenzen der Farbigkeit. Als positives Beispiel: Bei den Keramiken an den Klinkerbauten in Norddeutschland hat sich ganz eindeutig der Dreiklang von Blau, Gelb und Grün in den stark farbigen Majolikaglasuren herausgebildet, im Grunde die gleiche Skala, derer sich schon die Babylonier und in der Renaissance die italienische Künstlerfamilie der Robbia, Meister italienischer Keramikplastik, bedienten, deren Majoliken noch heute als Juwelen der farbigen Bauplastik angesprochen werden müssen.

In der Absicht, Fürsprecher der zur Zeit mehr oder weniger gänzlich beiseite gestellten, angewandten Künste und vor allem der Bauplastik zu sein, möchte ich den heutigen Bauweatern zu bedenken geben, mit wie wenigen Mitteln man den Charakter eines Bauwerkes unterstreichen kann. Der besondere Reiz der Bauplastik kann gerade bei geschickter und sparsamer Verwendung zur Entfaltung kommen. Darüber hinaus sollte man nie vergessen, wie wir an manchem Beispiel sehen, daß gerade das Bildhafte der Plastik seine tiefe Eindrucksmöglichkeit auf den Beschauer noch nicht verloren hat, wo zum Beispiel die Plastik dem Bauwerk für alle Zeiten den Namen gab, so beim Greifenhaus am Ring in Breslau, am Mohrenhaus und anderen.

Von den seltenen Fällen abgesehen, in denen der Bauherr selber weiß, was und wie er bauen will, ist der Baumeister der Inspirator des Baugedankens und der Bildhauer muß eben warten, bis man die Möglichkeit der Steigerung des Bauausdrucks durch die Plastik neu entdeckt und der Bauplastik wieder jene Aufgabe zuweist, mit der die Architektur, als sie noch die Mutter aller Künste war, in ihren Hoch-Zeiten sich zu ihrem Vorteil geschmückt hat.

Badische Neueste Nachrichten (Karlsruhe) vom 6. 6. 1950. – Architektur und Wohnraum (1951), H. 4.

Anmerkungen zu einer Freundschaft.

Dem Friedlandpreisträger Prof. Fritz Theilmann zum 75. Geburtstag am 28. Dezember 1977

Wolfdietrich Kopelke

Freundschaften bergen in ihren Anfängen oft Schwierigkeiten, die Distanzen zu legen scheinen. Doch weist dieser Umstand darauf hin, daß Ziele Expeditionen verlangen. Schnell geschenkte Neigung gleicht dem Spaziergang, dessen Ende man kennt. Die Expedition aber enthält noch das Wagnis des ganzen Menschen. Deshalb sind Freundschaften so selten. Damals kannten wir uns nur oberflächlich. Dann fühlte Theilmann sich von mir

angegriffen. Später sagte er: Ich weiß, daß sie meine Sachen nicht mögen. Er irrte sich, denn es gibt ein Werk, das höchsten Rang hat, nicht nur innerhalb seiner Arbeiten, sondern vor vielem, das sich anderweitig in Phalanx darstellt. Es ist jenes Inbild des geschundenen Menschen, das er "Denen, die wehrlos sterben" gewidmet hat. Das früher gebrauchte Imperfekt "starben" trifft die Sache nicht, und er selbst formuliert den Titel seit langem präsentisch. Denn die Schändung der Kreatur gab es nicht nur auf der "Grubensohle des Lebens" – ein Wort von Theilmann –, sondern sie dauert an. Das Thema beherrscht ihn ständig.

Wir finden uns zusammen in einem "hoffnungslosen Optimismus".

An meiner Bücherwand ist das Foto eines neuen Opus aus dem Jahre 1971 angeheftet "Der alte Mann und das Kind"; ich sehe es täglich. Es hat mich bewegt, ehe ich die mächtige Gestalt im Original abtasten konnte. Doch nicht die Abmessung bewirkt, daß sie Macht ausübt – wenn auch das äußere Maß in spannungsreicher Beziehung zum inneren steht –, die Macht geht von anderem aus: von dem Gesicht, von den Händen. Das sind Chiffren für die Ur-Sache. Am Mantelsaum steht noch die Borke des Baums, aus dem die Figur gemacht ist.

Das war daraus geworden. Wir hatten vor mehr als zwei Jahren den Stamm gemeinsam aufgestellt. Was aus ihm heraustreten sollte, war noch nicht ausgemacht, das Ziel war ungewiß. Ein "Tumber"? Ein "Prometheus"? Von dem "Tumben" gab es ein Terrakotta-Modell, er hatte es mir eines Tages auf den Tisch gestellt mit der beiläufigen Bemerkung: Das kannst Du mitnehmen. Dann hatte er weiterhin modelliert, schon abgerückt von diesem Thema. Es kam dann jener "Prometheus" eben, auch dazu war eine Skizze vorhanden. Doch was sich eigentlich in dem "Burschen" verbarg, zeigte sich noch nicht. Die Bilder überschritten sich. Was sichtbar werden sollte, hatte sich noch nicht zu erkennen gegeben.

Der "Tumbe" steht vor meinem Schreibtisch im Fenster. Der Blick geht an ihm vorbei in den Garten, in den Busch weißen Flieders, der draußen wächst. Der "Tumbe" davor, die offenen Hände fragend erhoben, den Kopf lauschend seitwärts gewendet: der adlerhafte Bote auf seiner Schulter bringt eine Nachricht. So ist mein Blick kein Anschauen nur, ich höre.

Es lockt, ihn den Alten am Walde zu nennen. Das bezeichnet die Einsamkeit des Platzes, an dem er arbeitet, ebenso wie die seines Werkes. Es beschreibt aber auch die Summe eines Lebens. Den Mann, den nur sein eigener Motor antreibt, der das Abenteuer gesucht, den es überrascht – in sizilianischen Dörfern, auf griechischen Seglern, am Villacher Bleiberg, auf Wegen durch Palästina, bei Ausgrabungen in persischen Wüsten – der daraus liest, was er als Wesen des Menschen erkennt. Eine einfache und deshalb großartige Philosophie.

Der Wald aber, am Rande der ausgedehnten Werkstatt, die hundert Obstbäume, Blumen über Blumen, der weite Blick über Felder und Höhen, fern der Schwarzwald: von hier stammt er, hierher ist er heimgekehrt. Diese Landschaft steckt in dem Mann ebenso wie das Elend, das er gesehen hat – voran in den Jammerlagern des Nachkrieges; das ihn aufrührt, das er sichtbar machen will. Einer nannte ihn einen Expressionisten und meinte damit Anklage und Anruf, die er vor allem in den Mahnmalen erkennen wollte. Doch ist das Schlagwort nicht formal zu verstehen, und Fritz Theilmann lässt sich nicht einordnen, er ist



*"Denen, die wehrlos sterben", Birnbaum, 1950. Friedlandpreis 1961
Foto: E. Augenstein*



"Der tumbe Tor", Terrakotta-Skizze, 1967
Foto: E. Augenstein

er. Das Elend sichtbar machen: gewiss nicht in sentimentaler Reflexion, auch nicht als Motiv der Deklamation, sondern als Verhängnis. Das Elend schließt den Tod ein, die Mahnmale weisen darauf hin; dem weicht mancher aus. Doch gilt hier der Satz Solschenizyns: "Wir fürchten uns so sehr vor dem Sterben, daß wir sogar den Gedanken an den Tod verdrängen." Indessen gehört er zu unserer Natur, wir leugnen sie, wenn wir ihn von uns weisen. Doch setzt der Tod nicht das Elend voraus, wir haben es in der Hand.

Schlüssel zur Porträtplastik: es wird eine Illusion geschaffen. Der Kopf hat Farbe, reproduzierbar in der Malerei; die Plastik folgt anderen Regeln. Die Fläche, etwa der Schläfe, die Kontur, die Dimension, etwa der Stirnwölbung, sind Mittel der Übersetzung des natürlichen Objekts in das plastische Subjekt. Dazu noch dies: Das Porträt ist Summe von Jahren, Vorgängen, Entwicklungen, nicht Wiedergabe des Augenblicks, die die Fotografie leistet. Das "Stimmen" ist anderer Art. Der Künstler geht darauf aus, eine Landschaft, das Gesicht, zu entdecken, das ist vom Betrachter zu wiederholen. Der Moment des Anblicks einer Landschaft gibt nur Reize; der Eindruck, der Aufschluß – das gilt wörtlich – ist erst mit der Erforschung zu gewinnen. Das erklärt die Ratlosigkeit mancher, die das äußere Abbild suchen, nicht die innere Identität. Dazu finde ich in einem Buch von Ulrich Häussermann den Satz: "Das Maß hat die Aufgabe, die Proportionen sichtbar zu machen, die im Gegenstand selbst angelegt sind." Der Hinweis ist wichtig. Auch notiere ich die spöttische Bemerkung Goethes: "Wenn ich den Mops meiner Geliebten zum Verwechseln ähnlich abzeichne, habe ich zwei Möpfe, aber noch lange kein Kunstwerk." Wir sprechen über diese Dinge, während er arbeitet.

Fritz Theilmann, der Professor, ist Meister im genauen Sinn. Auf ihn trifft das Goethe-Wort zu: "Bilde, Künstler, rede nicht!" Er verkündet keine ästhetischen Ideen, begründet seine Arbeit nicht intellektuell, wissend, daß solche Kathederhaftigkeiten schon deshalb nur geringe Glaubwürdigkeit in Anspruch nehmen können, weil sich Theorie und Praxis bei Künstlern meist nicht decken oder auf das eigene Werk zerstörend wirken. So ist das Gesetz des Künstlers Theilmann nicht kodifiziert, es ist ursprünglich da, dringt durch ihn hindurch im Sinne des personare; damit präsentiert sich die künstlerische Persönlichkeit. Indes, eine solche Beobachtung faßt nur einen Teil des Mannes, der andere wird mit dem Wort Meister beschrieben. Hier sieht man noch den Hintergrund des Handwerks, das mit Händen geschaffene Werk. Die Wirklichkeit wird deutlich, sie bestimmt stets das Kunstwerk auch. Das wird selten gesehen.

So spürt man seine Freude, wenn er erzählt, wie er mit dem Material umgeht, wie der technische Vorgang, etwa des Tonbrennens, etwa eines Bronzegusses abläuft. Damit korrespondiert auch eine Veranlagung zur Organisation, die ihm bei Fertigungsprozessen der Schmuck- und Keramikherstellung – Bunzlau tritt in die Erinnerung – Dienste leistete. Er zeigt es, wenn er zum Beispiel eines Tages dem Publikum seine Werkstatt öffnet: sollen sie sehen, wie er "mit dem Nudelholz Kunst macht". Doch da verbirgt sich die differenzierte Fertigkeit. Schwärmer mag das irritieren, Theoretiker läßt es schier verzweifeln. Die Dinge sind nicht vordergründig zu erklären. Doch wäre daran zu erinnern, daß das Wort Kunst ursprünglich eben diese Fertigkeit meint: Die Sprachentwicklung hat es erst in neuerer Zeit ästhetisch isoliert.

Solcher Bezug auf die Wirklichkeit kennzeichnet dreierlei: erstens, daß wir stets in dieser Welt, mit der Kreatur leben; daß zweitens die Idee auf der einen und die Kraft auf der anderen Seite ihre Gestalt nur finden, wenn sie durch Disziplin gebunden werden; drittens, daß diese Wirklichkeit in allem Aufforderung ist, sie zu entziffern. Die Chiffre steht für die religio, die etwas anderes ist als die organisierte Religion.

Die religio tritt mir bei Fritz Theilmann dort hervor, wo er ein Werk schafft, wie jenes, das er aus der Verzweiflung des Geschundenen filtriert hat. Und in den vier Worten, die er bei der Arbeit wie stampfend vor sich hin spricht: Du segnest mich denn! Oder in der Frage, die er manchmal inmitten seiner sich verschwendenden Blumen, vor der großen Landschaft seiner Heimat stellt: Ich möchte wissen, wem ich dafür Dankeschön sagen kann.

Welche Frage!

Der Heimkehrer (Bonn) vom 15. 12. 1977, S. 8. – Sonderdruck: Wolfdietrich Kopelke: Dem Vogel lauschen. Fritz Theilmann zum Fünfundsiebzigsten. (Bonn-Bad Godesberg 1977).

Stoff, Gestalt, Deutung

Bärbel Rudin-Theilmann

Der Nympe "Daphne" und dem "Heimkehrer" – sie ein Kind der griechischen Mythologie, er der Zeitgeschichte – glaubt man beim ersten Hinsehen den gemeinsamen Vater kaum. Die von Apollo Verfolgte ist ein feingliedrig durchbrochenes Stück Halsschmuck, das ein Vorleben als Überrest eines ungarischen Kupferblech-Badeofens hat, und mißt, den Ovalrahmen eingerechnet, sechs Zentimeter. Der entlassene Kriegsgefangene ragt als wuchtige, bewußt signalhaft gegebene Holzplastik sechs Meter hoch. Daphnes nackter Leib bildet mit dem Lorbeergesträuch, in das er eben sich wandelt, eine schwungvoll fliehende Bewegung und wird zugleich vom Blatt- und Rankenwerk ornamental aufgefangen. Die in einen schweren Soldatenmantel gehüllte Gestalt des Mannes verharrt statuarisch im Gegenspiel zweier monumentaler Gebärden: der zurückweisenden Linken, die einen Stacheldrahtpfosten halb niederdrückt, halb sich von ihm löst, und der weit, frei, mit geöffneter Hand ausgreifenden Rechten. Daphne entstand in sowjetischer Gefangenschaft für die Tochter zu Hause. Im Heimkehrer setzte der Heimgekehrte auch denen, die nicht wiedergekommen sind, ein Denkmal. Schmuckanhänger und Kolossalfigur trennt fast alles: Funktion und Inhalt, Format und Form, Material und Arbeitsbedingungen. Was sie eint, ist die Autorschaft Fritz Theilmanns.

Mit den beiden Werken sind zwei thematische Schwerpunkte im Schaffen dieses Bildhauers umrissen. Der eine, die Darstellung von Leid und Schrecken des Krieges, wurde hinsichtlich der gestalterischen Aufgabe zu großen Teilen bestimmt vom Bedürfnis nach weithin mahnenden Erinnerungsmalen. Sie haben viel zu tun mit den Leuchtfeuern, die in einer Erzählung Johannes Bobrowskis der einzige Überlebende eines Schiffbruchs an der gefahrvollen Küste allnächtlich entzündet, und mit dem riesigen Kreuz, das er errichtet als Gedenk- und Warnungszeichen "nicht nur gegen das Vergessen, auch vor der Unachtsamkeit". In einer Reihe von Formulierungen des gleichen Anliegens fordert Theilmann

aber auch zur dringlichen, persönlichen Zwiesprache aus der Nähe auf, wofür das Bronze-relief "Dem Erfinder des Stacheldrahts", eine auf der Fläche von knapp zwei Handspannen ausdrucksstark hingeworfene Anklage, beispielhaft stehen mag.

Immer wieder hat er sich auch von Mythos und Sage der Antike anregen lassen, ohne doch seine Kompositionen und den Betrachter durch "Bildung" zu belasten. Wer in der Keramik eines an Felsblöcke geschmiedeten, unter den Schnabelhieben eines mächtigen Raubvogels qualvoll sich windenden Mannes nicht gleich den von Zeus bestrafte "Prometheus" und jenen Adler erkennt, der ihm auf göttlichen Befehl täglich die Leber zerfleischt, wird das im Widerstreit bewegter Diagonalen sich aufbäumende Halbreliet ganz unvermittelt richtig deuten als beängstigendes Sinnbild für Folter schlechthin.

Volksbücher, Märchen, Fabeln und Sprichwörter liefern einer gewichtigen dritten Gruppe die Motive. Theilmann erzählt mit Vorliebe, namentlich in der Kleinplastik, Geschichten und würde Ernst Barlachs Devise, daß, wenn der Künstler "sein Teil getan hat, nun andere, Publikum, Kritik usw., daran arbeiten müssen", gewiß für sich gelten lassen. Da wollen z. B. die jämmerlich tapferen "Sieben Schwaben" – ein Unikat, weil beim Bronzeguß das Wachmodell aus der Form geschmolzen wurde (cire perdue) – erst als vollplastische Komposition nachschaffend erfaßt und schließlich Mann für Mann auf individuelle Züge grotesk-komischer Heldenhaftigkeit abgesucht werden.

Doch Theilmann fabuliert auch aus der hohlen Hand. In matten, trauerumflorten Farb-tönen hält er die Glasur der Keramik "Mein Esel stirbt", denn ist es nicht eine Tragödie, wie dem ins imaginäre Publikum wehklagenden Zirkusclown sein armes Tier hilflos unter den Händen verendet? Freilich, das Langohr mit dem listigen Blick verrenkt seine Gliedmaßen allzu kunstfertig und wird – hoppla – im nächsten Moment schon wieder auf den Beinen stehen.

Man muß weder Fachmann sein noch Theilmanns praxisbezogene Publikationen gelesen haben, um dessen intimes Verhältnis zum Werkstoff zu erkennen. Ein Meister der Glasur, gibt er dem lustigen "Paukenschläger" in kräftig voneinander abgesetzten Tönen eine helle, leuchtende, geradezu freche Farbigkeit, deren Gelingen Kalkulation und Intuition gemeinsam verantworten. Obwohl in besonderem Maße – und wie bei einem ausgebildeten Architekten nur natürlich – von der künstlerischen Herausforderung der Bauplastik fasziniert, was die schwingende Flächengliederung des Sgraffitos "Spielende Panther" am Pforzheimer Haus der Jugend deutlich verrät, hat Theilmann sich die und den unterschiedlichsten Aufgaben gestellt. Ein gut abgelagertes Stück Eiche oder Birnbaum ist ihm noch stets Anreiz zu Bildfindung gewesen. Theilmann versteht sich auf die Elfenbeinschnitzerei, beherrscht Kunst und Technik des Gold- und Silberschmieds, hat von der spröden Schieferplatte bis zum körnigen Diabas alle möglichen Natursteine bearbeitet. Kirchenportal und Brunnenfigur, Porträtbüste und Armreif wollen in der Spannweite seines Schaffens zusammengesehen werden mit dem trotz körperlicher Wucht und Schwere nicht ohne spielerische Grazie dahertappenden "Eisbären", einer Freiskulptur in Aluminiumguß, auf der die Kinder begeistert schon herumrutschten, als sie noch Gipsmodell war.

Gegen Abend. Gespräch in der Werkstatt des Bildhauers Fritz Theilmann. (Pforzheim) 1977.



*"Paukenschläger", Majolika, Lüsterglasur, 1967
Foto: W. Pabst*

Du sollst mit dem anvertrauten Pfund wuchern . . .

Fritz Theilmann

In der Bibel handelt dieser Spruch an zwei Stellen ganz eindeutig von Geldgeschäft und hartem Zinswucher. Aber er zielt als Gleichnis um so überzeugender auf höhere Werte und Kräfte, die dem Menschen nach seinem persönlichen Maßstab als Mitgift anvertraut sind.

Wenn ich zurückschaue auf die Wegstrecke, die mir in diesem Leben bisher vergönnt war zu gehen, dann habe ich den Eindruck, daß ich mit meinen Pfunden, die mir über meine Mutter mitgegeben wurden, nach Sorte und Zuteilung recht zufrieden sein kann. Andererseits will mir im nachhinein auch scheinen, daß die Pfunde, die mir anvertraut wurden, mich nun ihrerseits ganz schön in Schwung gebracht haben.

Man hat ja als junger Mensch keine Ahnung, was einem da an Pfunden in die Wiege gelegt ist, und diese haben dann auch schon im Laufe von ein paar Jährchen ganz leise und selbstverständlich die Leitung übernommen, bis einem ihre Schubkraft bewußt wird und man nun, wenn man Glück hat, diese Mitgift als den eigenen Maßstab erkennt und als Richtschnur anerkennt. Natürlich gehört auch das frohe Gemüt dazu, um den nun anstehenden vollen Arbeitseinsatz durchzustehen, denn Arbeit und Einsatz, das ist unter "wuchern" zu verstehen. Und wenn mir nicht mindestens zwei Schutzengel zugeordnet gewesen wären, dann hätte ich mich gewiß nicht bis heute im Genuß meiner mir anvertrauten Pfunde erfreuen können.

"Du sollst wuchern, du sollst nicht vergraben", so steht es geschrieben. Als junger Mensch fand ich die vorsichtige Art des Knechtes, dem die Verantwortung einfach zu groß war, und der dann das anvertraute Gut vorsichtshalber vergraben hat, durchaus verständlich – und heute weiß ich, daß es vielen Menschen ähnlich geht, daß sie die Last der anvertrauten Pfunde nicht ertragen können und sie abwerfen.

Glücklich aber jene, denen mit dem Auftrag "du sollst" die Freude an dieser Forderung wächst, bis diese Forderung zur Herausforderung aller Kräfte wird, keine Last, keine Überforderung. Die Forderung "du sollst" hat sich gewandelt in die stille Freude "ich kann schaffen".

Und so habe ich es als Künstler erlebt und erfahren. Kunst ist ein strenger Zuchtmeister, aber wenn ich heute mit meinen achtzig Jahren noch tagtäglich in der Werkstatt stehen und arbeiten kann, dann schimmert dabei sicher die Freude durch, die Freude an der Arbeit und am Werk, die immer auch noch über der härtesten Anspannung lag. Kunst ist eine strenge Berufung, und wer das auf die bequeme Art erledigen will, der ist schon dabei, das anvertraute Gut zu vergraben. Wuchern aber, das bedeutet den vollen Einsatz und ist beim Künstler und vor allem beim Bildhauer nicht anders als bei allen anderen, die im besessenen Einsatz stehen: fünf Prozent Inspiration und fünfundneunzig Prozent Transpiration.

"Du sollst mit dem anvertrauten Pfund wuchern ..." Betrachtungen von Bildhauer Fritz Theilmann in Kieselbronn. Werkkatalog und Fotos der Arbeiten aus sechs Jahrzehnten. Pforzheim 1982.

“Aus Knete mache ich auch immer Figuren”

Interessierte Fünftklässler der Otterstein-Realschule besuchten Fritz Theilmanns Atelier

Isabel Jentner

“Die wissen ja mehr als viele erwachsene Besucher”, freute sich Bärbel Rudin, Tochter von Fritz Theilmann, am Dienstag, als die Klasse der 5b der Pforzheimer Otterstein-Realschule die Werkstatt Theilmanns ergründete.

Ein ganz besonderes Projekt wollte Christine Cremer-Krentzel, die gerade ein dreiwöchiges Praktikum an der Schule absolviert, eigentlich mit den Kindern gestalten: Mit digitalen Medien wollte man der Kunst Theilmanns näher kommen. Geplant war, die Arbeiten zu fotografieren und dann digital zu überarbeiten.

Inzwischen hat sich aber schnell herausgestellt, dass das mit diesen Idealen, mit denen wohl jeder junge Lehrer erst mal ans Werk geht, oft doch nichts werden kann.

Zu viele Schüler, 31 an der Zahl, zu wenige Computer und dann noch innerhalb von drei Wochen, das lässt sich einfach nicht realisieren.

Stattdessen dachte die Pädagogin über eine mindestens so interessante Alternative nach: Der berühmte Löwe an der Löwenapotheke war als Objekt schnell gefunden. Inzwischen wurde daraus ein großes Plakat gestaltet, eine Papiercollage.

Die nächste Aufgabe besteht darin, die Form des großen Bären in Theilmanns Garten zu erarbeiten und aus Ton nachzubilden. Deswegen liefen die 31 Fünftklässler auch übereifrig im Garten herum, um den Bären erstmal abzuzeichnen. Und auch die Inhalte der kleinen Führung durch die Werkstatt wurden sofort abgefragt. Kein Problem für die größtenteils sehr motivierten Schüler. [...]

Als Rudin erklärte, wie man Bronze gießt, rief einer der Kleinen: “Gießen, so wie Bleimännchen gießen.” Und sie erläuterte auch, daß man ein Modell ursprünglich aus Wachs formt. “Ich hab Knete zu Hause, da mach ich auch immer Figuren”, begeisterte sich ein anderer kleiner Künstler.

Und als einer der Eifrigen sogar die Medusa erkannte, war Rudin vollends begeistert. Woher er das denn wisse, fragte sie. “Ist doch klar, dass das die Medusa ist. Die kann Menschen zu Stein werden lassen. Ich hab mir immer Herkules im Fernsehen angesehen.” Schmunzeln musste die Künstlertochter da schon, aber schön ist es ja, wenn die Kinder so viel wissen.

Am Ende der Führung, inklusive Erfrischung im schönen Garten und einem Besuch bei den Schafen, zeigte sich Bärbel Rudin äußerst zufrieden: “Ihr wart gute Gesprächspartner.”

Ein großes Lob für die kleinen Künstler, denen das Tonmodellieren hoffentlich genauso gelingen wird wie das Zuhören.

Pforzheimer Kurier vom 4. 10. 2002.