

MEDAILLE UND GEDENKMÜNZE

S | M
P | K

DIE KUNSTMEDAILLE IN DEUTSCHLAND
BAND 14

Herausgegeben von Wolfgang Steguweit

DIE MEDAILLE UND GEDENKMÜNZE DES 20. JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHLAND

Wolfgang Steguweit

mit Beiträgen von
Elke Bannicke, Martin Heidemann
Gerd Dethlefs, Ulf Dräger, Rainer Grund



Münzkabinett
Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
2000

Konzeption Katalog und Ausstellung:
Wolfgang Steguweit

Abbildungsvorlagen:
Staatliche Museen zu Berlin, Fotowerkstatt und Münzkabinett
Staatliche Münzsammlung München für alle Medaillen mit
diesem Besitznachweis
Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen, Abb. 30, Kat. 279
Münchener Stadtmuseum, Abb. 19

Layout Katalog:
Ellen Senst

Ausstellungsgestaltung:
Dietrich Dorfstecher

Abbildungen Umschlagseiten:
Hilde Broër, Paar, 1970, (Kat. 327)
Karl Albiker, Künstlerbundaussstellung Köln, 1929 (Kat. 194)

Innentitel:
Zehn Jahre Deutsche Einheit, 10 Mark 2000

Gesamtherstellung:
UNZE Verlags- und Druckgesellschaft Potsdam

© 2000 Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz
ISBN 3-88609-443-X

Buchhandelsausgabe:
Gebr. Mann Verlag
ISBN 3-7861-2387-X

2000 Printed in Germany

Die Publikation erscheint in Zusammenarbeit
mit der Gitta-Kastner-Stiftung und der
Deutschen Gesellschaft für Medaillenkunst
als Band 14 der Schriftenreihe
„Die Kunstmedaille in Deutschland“.

Institutionelle Leihgeber

Berlin, Deutsches Historisches Museum
Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz
Berlin, Bildgießerei Hermann Noack
Berlin, Münze
Bremen, Kunsthalle
Erfurt, Angermuseum
Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, Münzkabinett
Frankfurt am Main, Historisches Museum, Münzkabinett
Köln, LETTER Stiftung
Langenargen, Museum
München, Staatliche Münzsammlung
Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Münzkabinett

Private Leihgeber

Hans Karl Burgeff, Köln
Dieter Dietze †, Neukirchen
Gernot Dorau, Berlin
Wilfried Fitzenreiter, Berlin
Roland Rother, Wilmersdorf
Horst Sagert, Berlin
Manfred Schulze, München
Doris Waschk-Balz, Hamburg
Privatbesitz B., Berlin

Inhalt

Zum Geleit	7	Medaillenkunst im vereinigten Deutschland seit 1990 <i>Martin Heidemann</i>	244
Einführung	8	Rückblick und Ausblick – Die Medaille zwischen Konvention und Veränderung <i>Wolfgang Steguweit</i>	251
Medaillenkunst vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkriegs <i>Wolfgang Steguweit, Martin Heidemann</i>	12	Katalog	256
Katalog	26	Die Gedenkmünzen vom Kaiserreich zum vereinten Deutschland – Ein Überblick <i>Wolfgang Steguweit</i>	272
Medaillenkunst in der Weimarer Republik <i>Wolfgang Steguweit</i>	75	Zur Entstehung von Medaillen und Gedenkmünzen im 20. Jahrhundert in Verbindung mit der Berliner Stempelsammlung <i>Elke Bannicke</i>	279
Katalog	95	Die staatlichen Münzstätten in Deutschland im 20. Jahrhundert <i>Elke Bannicke</i>	292
Die Medaille im Nationalsozialismus <i>Wolfgang Steguweit</i>	145	Katalog der Gedenkmünzen Deutschlands 1900-2000 <i>Elke Bannicke, Wolfgang Steguweit</i>	298
Katalog	151	Anhang	
Die Medaille als Symbol der Hoffnung und des Neubeginns 1945 bis 1949 <i>Wolfgang Steguweit</i>	173	Künstlerbiographien	326
Katalog	180	Bibliographie	347
Die Medaille in der Zeit der deutschen Teilung von 1949 bis 1989 <i>Gerd Dethlefs, Rainer Grund, Wolfgang Steguweit, Ulf Dräger</i>	196	Register	360
Katalog	215		

Zum Geleit

Die Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz veranstalteten zum Jahreswechsel 2000 einen Ausstellungszyklus, der mit spezifischen Untersuchungen und Fragestellungen an Kunst und Gesellschaft in Deutschland im 20. Jahrhundert verbunden war.

Die Nationalgalerie konzentrierte sich auf Themen und Einzelwerke, die für das Jahrhundert stehen. „Gesichter der Zeit“ mit Spitzenwerken grafischer Künste stellte das Kupferstichkabinett vor. „Form ohne Ornament?“ hinterfragte das Kunstgewerbemuseum das vorige Säkulum. „Lesbarkeit der Kunst“ titelte die Kunstbibliothek ihren Ausstellungsbeitrag.

Mit einer Exposition besonderer Art zur Medaille und Gedenkmünze wartet nun das Münzkabinett auf. Es führt eine mit den Mitteln von Symbol und Aphorismus gestaltete Sonderform des Kleinreliefs in den Wechselbädern von Kunst, Politik und Kommerz vor Augen. Zweckmäßigkeit der Form und denkmalgerechte Überhöhung von Person, Ereignis und Zeitgeist sind ihr eigen.

Der Gang durch diese spezielle Form der Kleinkunst vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in unsere Tage hinein erweist sich damit als eine Art Lehrbuch für Prägnanz und Schönheit, aber auch für Gefährdung der Kunst. Die einzelnen Zeitabschnitte von Kaiserreich und Weimarer Republik über das Dritte Reich mit seinem Untergang im Zweiten Weltkrieg, die Nachkriegszeit und die getrennten Wege zweier deutscher Staaten bis zur glücklichen Vereinigung am 3. Oktober 1990 zeichnen amplitudengleich künstlerische Höhepunkte der Medaillen- und Münzkunst nach, sparen aber auch Stagnation durch politische und propagandistische Vereinnahmung nicht aus.

Dass diese Ausstellung des Münzkabinetts nicht in dessen Schatzkammer auf der angestammten Berliner Museumsinsel gezeigt wird, sondern zuerst im Schlossmuseum des Barockschlosses Friedenstein in Gotha, liefert zu dem besonderen Reiz auch einen aktuellen Grund. Schon einmal (1996) war das Münzkabinett hier für die Stiftung Preußischer Kulturbesitz mit einer Retrospektive zur europäischen Medaillenkunst von der Renaissance bis zur Gegenwart präsent. Diesmal bietet der Kongress der internationalen Medaillengesellschaft FIDEM im nahen Weimar eine willkommene Gelegenheit, die große Biennale internationaler zeitgenössischer Medaillenkunst mit den Ergebnissen des deutschen Medaillenschaffens im vorigen Säkulum zu vergleichen.

Aus dem traditionellen gesellschaftlichen Interesse an der Gattung Medaille und den Wechselbeziehungen zwischen Vorstellungen und Forderungen der Auftraggeber bei gleichzeitiger Förderung der Medaillen gestaltenden Künstler gewinnt diese spezielle Form seit der Renaissance immer wieder die Kraft zur eigenen Erneuerung und zur Anreicherung der anderen Gattungen der bildenden Kunst. Nicht zuletzt mit der Bilanz des zurückliegenden Jahrhunderts sollte die Medaille auch im neuen Jahrtausend ihre Vitalität bewahren. Das Handbuch zu dieser Ausstellung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz könnte eine Wegleitung sein.

Prof. Dr. h.c. Klaus-Dieter Lehmann
Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Einführung

In den großen Kunstretrospektiven zum 20. Jahrhundert sucht man die Medaille vergeblich. Weder als charakteristisches, eigenständiges Medium noch als *pars pro toto* für bestimmte Entwicklungen und Erscheinungsformen der Kunst ist sie darin zu finden. Unausgesprochen ist sie mit einer gewissen Eindimensionalität beschwert. Da eines der Wesensmerkmale der Medaille mit Memorialhaftigkeit umschrieben werden kann, was ihr in der Umkehrung als Konservativismus zur Last gelegt wird, nimmt sie scheinbar am Prozess der Vergeistigung und Selbstfindung der Kunst des Jahrhunderts nicht teil. So war eine Blickachse der Jahrtausstellung in der Neuen Nationalgalerie Berlin angelegt, „...um gerade das Zerstückelte, die Nicht-Identität, das Indifferente, das Ironische und Spielerische, das Inkommensurable und Subversive“¹ zu betonen.

Solche Merkmale sind in der Tat nicht der Odem der Medaille, die sich seit ihrer Herkunft im Quattrocento als „Denkmal für die Hand“ trotz aller Annäherungsversuche zu den Entwicklungen der „hohen“ Kunst eher verhalten zeigt. Dort, wo sie die Nähe zu den Trends und Tendenzen zeitgenössischer Kunst sucht, läuft sie eher Gefahr, sich in artistischen Eskapaden zu gefallen und in einer Art „Wahlverwandtschaft“ zur Relieplastik, zur Kleinskulptur, zum Schmuck, zum Objekt aufzugehen. Einige Exponate der gleichzeitig mit dieser Ausstellung in Weimar organisierten Biennale zur internationalen Medaillenkunst FIDEM tendieren dahin.

In Unkenntnis der Besonderheit des Kleinreliefs Medaille, ihrer thematischen und formalen Vielfalt vom konventionellen Scheibenrelief bis zum schwer einzuordnenden „Objekt in einer zweieinhalbfachen Dimension“ wird sie im Bewusstsein selbst der kunstorientierten Öffentlichkeit nicht selten nach dem Aschenputtelprinzip aussortiert. Die Medaille wäre etwas für Auszeichnungsbeflissene, Speziellensammler oder bestenfalls Historiker, hört man gelegentlich hinter vorgehaltener Hand, was natürlich nicht ehrenrührig sei, aber per se noch keinen künstlerischen Anspruch rechtfertige. Die Medaille als eine Art „Kunstgeld“ stünde außerdem zu nahe bei der Flachware Münze und wittere nach Geld. Geld und Kunst aber vertragen sich nicht gut.

So blicken die Medaille und ihre nächste Verwandte, die Gedenkmünze, zumeist auf sich selbst, ermöglichen Kennern und Liebhabern eine unangefochtene Besitznahme und ungeprüfte Freude. Damit könnte diese vergleichsweise kleine

Spezies der Relieplastik am Katzentisch der bildenden Kunst ganz gut leben, gäbe es da nicht doch mehr zu beachten, worauf nicht zuletzt diese eigene „Jahrtausstellung“ des Münzkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin aufmerksam machen möchte. Sie bezweckt zweierlei. Sie möchte erstmals den Versuch starten, einen Gesamtüberblick zur Medaillenkunst des 20. Jahrhunderts in Deutschland zu geben und mit der subjektiven und zwangsläufig begrenzten Auswahl auch die Frage zu ermöglichen: Welche dieser Kleinkunstwerke „inkarnieren“ auf ihre Weise gleichsam das Jahrhundert?

Einen weiteren Aspekt liefert die angedeutete Nähe der Medaille zum Münzgeld, das unter reliefplastischen Gesichtspunkten zumindest entfernte Verwandtschaft aufweist. Der Schmuckkünstler und Medailleur Alfons Feuerle (1885-1968) beklagte vor 70 Jahren die künstlerische Qualität der Münzen und machte seinem Unmut Luft, indem er eine stärkere gesellschaftliche Beachtung und staatliche Förderung des künstlerischen Nachwuchses einforderte. Als Lehrer für Edelmetallgestaltung an der Staatlichen Höheren Fachschule in Schwäbisch Gmünd galt sein *Petitum* einem konstanten Förderbetrag für jede Kunstschule und Akademie, mit dessen Hilfe Talente in internen Münzwettbewerben geschult werden könnten. Nicht nach Präsentation in Ausstellungen stand sein Sinn, sondern nach Ebnung des Weges bis dahin. Adressat für seine Wünsche war der Reichsminister der Finanzen, der zur Prüfung und Stellungnahme den Reichskunstwart im Ministerium des Innern, Edwin Redslob (1884-1973) einbezog. Feuerle schloss mit einem geradezu pathetischen Appell:

„Was nützen Tausende von Kunstausstellungen, Künstler, Bildhauer etc., wenn in einem Volke nicht einer ist, der das greifbare Objekt (nämlich ein gutes Geldstück), das der Bildung, der Kultur und der Eigenart eines Volkes entspricht und dabei zeitgemäß ist, herausbringt ...“

Zur selben Zeit hatte der „Reichsverband für Deutsche Werkkunst“ genau jenen von Feuerle in seiner Wirkung bezweifelten Weg beschritten. Er startete eine heute völlig in Vergessenheit geratene große Ausstellungsinitiative. 660 Medaillen und Plaketten von 102 deutschen Künstlern und 140 entsprechende Arbeiten von 26 Österreichern wurden zu einer Wanderausstellung *Die zeitgenössische Medaille und Münze in Deutschland und Österreich* vereinigt, die beachtliche Aufmerksamkeit erregte. Die Idee, in das Ausstellungskonzept auch die moderne Münze einzubeziehen, war

von Georg Habich (1868-1932), dem Direktor der Staatlichen Münzsammlung München und bedeutenden Erforscher der deutschen Renaissance-medaille, eingebracht worden.

Der Appell an die *beati possidentes*, den Max Bernhart, Kustos an der Staatlichen Münzsammlung München und deren späterer Direktor (1933-1948) in der Einführung zum Katalog an die Zeitgenossen richtete, blieb längere Zeit ungehört:

„... von all den Versuchen der ästhetischen Kultur, die Wesenszüge der Persönlichkeit in künstlerischen Symbolen festzuhalten ... wird sich die Medaille allzeit im vornehmsten Range behaupten. Mögen die *beati possidentes* nicht vergessen, dass hier tiefere Werte zu finden sind...“

Diese aus der Vergessenheit hervorgeholte Episode richtet die Aufmerksamkeit auf eine kurze, aber ungemein produktive Phase der Förderung der Medaillen- und Münzkunst in der Weimarer Republik. Die zwölf Jahre von der Errichtung der zentralen Kunstbehörde „Reichskunstwart“ im Jahre 1920 bis zu deren Auflösung durch die nationalsozialistischen Machthaber zu Beginn des Jahres 1933 stellen zugleich liberale Kunstpolitik und staatliche Medaillenförderung vor, wie es sie in dieser Form und Intensität längere Zeit nicht mehr gegeben hat.

In der Bundesrepublik wurde Kultur zur Länderhoheit erklärt, das Prinzip des Föderalismus obwaltete. Die Pflege dieser Kunstform blieb einzelnen „Schulen“ (Ludwig Gies, Hans Karl Burgeff, Köln) vorbehalten. In der DDR wurde die Medaille als propagandistisches Medium gelegentlich beansprucht, die Kunstmedaille blieb davon trotz aller Befürchtungen unberührt (Gustav Weidanz, Gerhard Lichtenfeld, Halle). Gefahr einer künstlerischen Austrocknung drohte ihr eher von innen, durch einen freiwillig gewählten Neoklassizismus als Abstandshalter.

Seit der „Wende“ hat das Medaillenschaffen in Deutschland einen durch gesellschaftliche Bemühungen gestützten, bislang anhaltenden Aufschwung erfahren. Die Schaffung einer seit 1998 zentralen, der Bundesregierung beigeordneten Institution für Kultur und Medien lässt überdies stärkere Förderung durch staatliche Medaillenaufträge erhoffen. Ein beachtlicher, staatlich geförderter Versuch zur Gewinnung von künftigen Münzgestaltern ist kürzlich erst mit einem künstlerischen Nachwuchswettbewerb unter dem programmatischen Thema „Das Millennium“ begonnen worden.

Aufs Ganze gesehen: Die gesellschaftlichen Zäsuren haben, wie in keinem Jahrhundert zuvor, Brüche ergeben, Gefährdungen für die Kunst der Medaille verursacht, aber auch Neuanfänge ermöglicht und Motivationsschübe ausgelöst. Das 20. Jahrhundert ist demzufolge geradezu ein Lehrbuch für „Aufstieg und Fall“ der Medaillenkunst mit wiederholten Wechseln. Man wird diese Sonderform der Reliefpla-

stik insgesamt besser verstehen, wenn man auf die Medaille des letzten Säkulums blickt.

Ausstellung und Katalog zeichnen den Weg nach. Wie selbstverständlich wird auch im Sinne von Georg Habich die Gedenkmünze mit einbezogen. Zumeist von Bildhauern und Bildhauerinnen geschaffen, mit Gespür für das Besondere dieser Kleinreliefs und deren typisch mittenbetonter, konzentrierter Komposition, liefert der Katalog zugleich ein Compendium über die deutschen Künstler auf diesem Gebiet.

In Verbindung mit dem 1980 vorgelegten Bestandskatalog der für die Jahrhundertwende vorzüglichen Medaillensammlung der Hamburger Kunsthalle hatte Sunhild Salaschek erstmals Grundzüge der Entwicklung der Medaillenkunst für das 19. und 20. Jahrhundert zu erkennen versucht. Der nach dem Tode Lichtwarks (1914) nur noch sporadisch ergänzte Bestand der Kunsthalle konnte für Analysen und zuverlässige Wertungen allerdings wenig hergeben. So existieren dort nach Aussage des Katalogs aus der Zeit der Weimarer Republik lediglich etwa 60 Medaillen, für das Dritte Reich ein Bruchteil davon.

Umfassende Studien zu einzelnen Zeitabschnitten, wie sie kürzlich Martin Heidemann für die Zeit von 1895 bis 1914 vorgelegt hat oder die Deutsche Gesellschaft für Medaillenkunst seit 1992 auch für die zeitgenössische Medaille herausgibt, sind eher die Ausnahme. Dagegen existiert eine wachsende Zahl von Corpora zum Werk einzelner Künstler, die mit unterschiedlicher Intensität auch die jeweilige Zeit reflektieren. Die Monographien von Bernd Ernsting zu Ludwig Gies sowie Vera Losse zu Rudolf Bosselt aber auch Elisabeth Wynhoff zu Hans Karl Burgeff sind verdienstvolle Beispiele aus jüngster Zeit.

Kaum übersehbar sind Darstellungen zumeist in Aufsatzform, die den Anteil einzelner Künstler und Hersteller, aber auch Mäzene und Sammler am Gesamterscheinungsbild des Medaillenschaffens eines Zeitabschnitts aufgreifen. Ingrid S. Weber hat die zu Beginn des Jahrhunderts ungemein produktive und mäzenatisch wirkende Prägeanstalt C. Poellath in Schrobenhausen gewürdigt. Das Beispiel Berlins zur Entwicklung der „Kunst und Technik der Medaille und Münze“ konnte anlässlich des XII. Internationalen Numismatischen Kongresses Berlin 1997 in breit gefächerten Studien vorgelegt werden. In diesen Zusammenhang gehört auch eine Untersuchung zum Anteil der „Halleschen Schule“, die Ulf Dräger 1996 mit einer Vorstellung von 183 Beispielen zur deutschen Medaille im 20. Jahrhundert aus dem Bestand der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle verknüpft hat.

Die mit dem vorliegenden Handbuch zur gleichnamigen Ausstellung zum vorläufigen Abschluss gebrachte Konzentration auf die Medaillenkunst des vorigen Säkulums hat zugleich der Medaillensammlung des Münzkabinetts der Staatlichen

Museen zu Berlin sammlungsstrategisch einen beachtlichen Anschluss bis in die Gegenwart gebracht. So konnte die Konzeption auf eine ausreichend breite Materialbasis aus dem Bestand des Münzkabinetts gestellt werden.

Dennoch hätten ohne die kollegiale Unterstützung und kooperative Zusammenarbeit besonders seitens der Staatlichen Münzsammlung München (Bernhard Overbeck, Manfred Stumpf) wichtigste Arbeiten aus der Weimarer Republik (z.B. Karl Knappe), dem Dritten Reich (z.B. Richard Klein) und der Nachkriegszeit bis 1949 (z.B. Dora Klopenheimer-Friedrich) – insgesamt 50 Leihgaben – nicht einbezogen werden können. Ähnliches gilt für das große Entgegenkommen der Bildgießerei Hermann Noack in Berlin, dessen Inhaber, Hermann Noack III, großzügigste Entleihe aus dem Modellbestand der Gießerei gewährte. Die Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Eef Overgaauw) steuerte drei wichtige Auszeichnungen aus dem Nachlass Gerhart Hauptmanns bei, darunter das erste Exemplar des Adlerschildes des Deutschen Reiches, die höchste Auszeichnung der Weimarer Republik. Das Werk der nahezu in Vergessenheit geratenen großen Bildhauermedailleurin Hilde Broër (1904-1987), das zum Teil im Museum in Langenargen am Bodensee bewahrt wird, konnte dank bereitwilliger Ausleihe durch dessen Leiter, Eduard Hindelang, repräsentativ ausgewählt werden.

Andere Museen wie das Deutsche Historische Museum Berlin (Michael Kunzel), das Münzkabinett des Historischen Museums Frankfurt am Main (Frank Berger), und das Münzkabinett der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle (Ulf Dräger) unterstützten das Projekt ebenfalls mit mehreren Leihgaben. Nicht zuletzt gebührt einzelnen Künstlern (Hans Karl Burgeff, Dieter Dietze †, Roland Roither, Horst Sagert) für Ergänzungen herzlicher Dank.

Das Ergebnis kann und soll kein Medaillencorpus für das 20. Jahrhundert anstreben. Das unübersehbare, vielfach unterschätzte Volumen und die Heterogenität des Materials, aber auch der noch unvollkommene Kenntnisstand über größere Zeitabschnitte des Jahrhunderts stellen ein solches Unterfangen von vornherein in Frage. Zugewinn und künftig stärkere Beachtung des Mediums Medaille können dagegen durch gezielte Untersuchungen erhofft werden, wie sie für die Weimarer Republik und punktuell für das Dritte Reich sowie die Nachkriegszeit bis 1949 unternommen worden sind. Für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die Erfassung ein „work in progress“. Hier ist nicht nur zu berücksichtigen, dass das Werk etlicher Künstler noch wächst. Vielfach steckt die empirische Aufnahme in den Anfängen. Mit welchem Umfang zu rechnen ist, belegen die etwa 1000 aufgenommenen und mit der Reihe „Die Kunstmedaille in Deutschland“ publizierten Arbeiten von nahezu 100 Künstlerinnen und Künstlern allein aus dem letzten Jahrzehnt! Die Bände jener Reihe sind daher

als Ergänzung dieses Katalogs dem Interessenten empfohlen.

Der Bearbeiter hat Auswahl und Form der Katalogisierung für die zweiten 50 Jahre des vorigen Jahrhunderts methodisch verändert. Nicht Themen, sondern die chronologische Abfolge in Zehnjahresschritten gab den Ausschlag für die Strukturierung. Die Arbeiten namhafter, aber auch bisher weniger bekannter Medailleure und unterschiedliche Handschriftenformen sich so zu einem Gefüge, das die Nähe zur Jetztzeit betont. Die zusätzliche Hervorhebung einzelner als „Außen-seiter“ tätiger oder nahezu in Vergessenheit geratener Künstlerinnen und Künstler mag anzeigen, welche Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit sich mit der Medaillenkunst der letzten Jahrhunderthälfte verbinden lässt, welche Schätze noch zu heben sind. Analog zur Praxis zeitgenössischer Kunstkataloge wurde in diesem Teil auf detaillierte Bildbeschreibung verzichtet.

Die *Deutsche Gesellschaft für Medaillenkunst*, im Prozess der staatlichen Einigung Deutschlands 1991 entstanden und seitdem kontinuierlich gewachsen, ist mit dem Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin eng verbunden. Sie hat zum XXVII. Kongress der internationalen Medaillengesellschaft FIDEM in Weimar einen eigenen Medaillenwettbewerb ausgelobt und ihn unter das Thema „Arche 2000“ gestellt. 26 deutsche Künstlerinnen und Künstler, zumeist Bildhauermedailleure, haben sich daran beteiligt. Einige Ergebnisse sind in der vorliegenden Publikation enthalten. Den „Lichtbringern“ auf Medaillen des Jahrhundertbeginns stehen somit die „Noachiden“ unserer Tage gegenüber mit ihrer gesellschaftskritischen und künstlerischen Hinterfragung, wohin die Reise der Arche des 21. Jahrhunderts gehen mag. In diesem Sinne gibt es eine sinnfällige Anknüpfung und Fortsetzung der großen Berliner Jahrtausendausstellung des Vorjahres.²

Mit der auf Medaillenforschung gerichteten *Gitta-Kastner-Stiftung* arbeitet der Verfasser als Vorsitzender des Kuratoriums eng zusammen. Insbesondere mit Martin Heidemann als dem für die Stiftung derzeit tätigen Medaillenkundler konnte seit 1995 am Münzkabinett Berlin eine kontinuierliche Gemeinschaftsarbeit entwickelt werden, deren Synergieeffekte bereits wiederholt Früchte getragen haben. Heidemann stellte auch den biographisch-bibliographischen Teil zusammen.

Mehrere Medaillenkundler und Museumskollegen haben ebenfalls an dem Projekt engagiert mitgearbeitet und die sammlensartige Kraft des Mediums Medaille³ und Gedenkmünze durch eigene Beiträge hervorgehoben.

Der Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Prof. Dr. h.c. Klaus-Dieter Lehmann, hat Ausstellung und Katalog durch seine Förderung ermöglicht, wie es bereits 1995 mit der großen Ausstellung des Münzkabinetts „Europäische Medaillenkunst von der Renaissance bis zur Gegenwart“ durch seinen Vorgänger, Prof. Dr. Werner Knopp, geschehen war.

Im Münzkabinett selbst konnten trotz widriger äußerer Bedingungen durch die Jahre währende Generalsanierung des Bodemuseums und die damit verbundenen Einschränkungen die Arbeiten an Katalog und Ausstellung fortgesetzt werden. Für Gewährung des notwendigen Freiraumes und Unterstützung weiß sich der Verfasser dem Direktor des Münzkabinetts, Bernd Kluge, dankbar verbunden.

Das Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin und die Deutsche Gesellschaft für Medaillenkunst, in deren Reihe *Die Kunstmedaille in Deutschland* der Katalog als Band 14 erscheint, widmen ihn mit der dazugehörigen Ausstellung dem vom 20. bis 23. September 2000 in der Klassikerstadt Weimar stattfindenden FIDEM-Kongress. Aus diesem Anlass wird im Goethe-Nationalmuseum eine große Ausstellung zum zeitgenössischen Medaillenschaffen von Künstlern aus 30 Ländern gezeigt. Dass die Berliner Ausstellung zeitgleich im Schlossmuseum Gotha, der früheren Wirkungsstätte des Herausgebers, gezeigt und während des Kongresses eröffnet werden kann, ist Uta Wallenstein und Bernd Schäfer zu danken.

Berlin, im September 2000

Wolfgang Steguweit

Medaillenkunst vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkriegs

Wolfgang Steguweit, Martin Heidemann

Voraussetzungen und Besonderheiten

Das 20. Jahrhundert kann als das Zeitalter der Beschleunigung bezeichnet werden. An deren Anfang und Ende stehen Phasen wirtschaftlicher Dynamisierung. Das im Ersten Weltkrieg untergegangene Kaiserreich und die vom Internet bestimmte Gegenwart eines „digitalen“ Kapitalismus sind vorläufige Eckpunkte eines kurvenreichen gesellschaftspolitischen und sozialökonomischen Weges, auf dem zwei Weltkriege mit ihren Auswirkungen und Folgen die wichtigsten Wegmarkierungen mit ungewissem Verlauf in der Zukunft darstellen.

Diese Eingangsbemerkung möchte an die Spezifik der Medaille des 20. Jahrhunderts herantühren, die anders als die Gattungen der „hohen“ Kunst stärker Themen und Anlässe aus Politik und Wirtschaft reflektiert, auch deren Indienstnahme häufiger ausgesetzt ist. Dennoch kann als Credo gelten, was die vorliegende Publikation verdeutlichen möchte: Die den Anspruch verdienende Kunstmedaille hat auf ihre Weise den Zeitgeist mit den ihr eigenen stilistischen Mitteln und technischen Möglichkeiten „auf den Punkt“ gebracht.

Einen theoretischen Ansatz für eine medaillenkundliche Studie zum 20. Jahrhundert liefert ein Memorandum des Direktors des Münzkabinetts der Königlichen Museen zu Berlin, Julius Friedländer (1813-1884), gerichtet im Jahre 1878 an die Preußische Akademie der Künste. Darin äußerte sich der Gelehrte, der sich mit Publikationen zur antiken Münzkunde sowie zu italienischen Renaissance-medailen wissenschaftlich einen Namen gemacht hatte, überraschend auch zur Situation der zeitgenössischen Medaillenkunst:

„... Die Kunstlosigkeit unserer Münzen fordert um so mehr auf, die Medaillenkunst aus dem Schlaf zu wecken. ... Denn die Medaillenprägung bildet bei uns einen Anhang zur Münzprägung, sie steht daher unter dem Finanzministerium, welches seine Aufträge dem Direktor der Münze, also einem Techniker gibt, und dieser lässt ohne weiteres die Medaillen machen. Sämtliche Mittelpersonen stehen also amtlich der Kunst fern, kein Künstler oder Sachverständiger wird bei Erfindung und Ausführung zu Rat gezogen. Medaillen sind aber Kunstwerke, sie gehören also unter die Herrschaft der Kunstbehörde, welche die Sachverständigen und Künstler kennt und berufen kann...“⁴

Interessanterweise wählte Friedländer mit seinem Appell, die Medaillenkunst „aus dem Schlaf zu wecken“ eine Meta-



Abb. 1 Emil Weigand, Wilhelm Kullrich: Auf die Siege Preußens 1870/71, Prägung, 85 mm
Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett

pher, die 15 Jahre später (1895) der große Kunsthistoriker und beispielgebende Museumspädagoge Alfred Lichtwark (1852-1914) in Hamburg unabhängig davon in „Wiedererweckung der Medaille“ abwandelte, und zwei Jahre später zum Titel eines zwar unscheinbaren, von der Medaillenkunde aber wie ein Katechismus gepriesenen Büchleins erhob.

Wie sehr man mit der prägedominierten Medaille ausgangs des 19. Jahrhunderts unzufrieden war, hatte der große Erforscher der deutschen Medaille (Schaumünze) des 16. Jahrhunderts, Georg Habich (1868-1932) in München, zugespitzt. Er beklagte eine

„...oede Leere in der Composition, steifige Langeweile im Figürlichen und trockene, glatte Nüchternheit in der plastischen Behandlung... Wie ausgeschnitten und aufgeklebt auf dem spiegelblanken Hintergrunde stehen diese Figuren da in statuarischen Posen. Porträtköpfe mit stilisierten Frisuren, leeren Augen und heroisch nackten Hälsen. Schrift, für die man sich der langweiligen Form der Drucklettern bedient.“⁵

Auf eine 85 mm große, ungemein repräsentative Prägung in Gold, Silber und Bronze, die der Münzmedaillieur Emil Weigand (1837-1906) als Siegesmedaille 1870/1871 schuf, scheint die Fundamentalkritik Habichs und anderer Zeitgenossen maßgeschneidert zu sein (Abb. 1).

Die Revolution der Medaille als erneuerte Kunstform war bekanntlich in jener Zeit von Frankreich ausgegangen. Was sich dort vollzogen hatte, wurde binnen kurzem Maßstab in Österreich und etwas zeitversetzt in Deutschland. Das neue Medaillenkonzent, das die Medaille als „Volkslied der Skulptur“ (Lichtwark) pries, strömte noch vor der Jahrhundertwende über Rhein und Donau nach Deutschland herüber. Es wandelte in vielen Fällen das altväterlich steif repräsentative Miniaturdenkmal. Themen aus dem Alltag und die Darstellung von Augenblickszuständen wurden populär. Selbst Stimmungen und Gefühle wurden medaillengerecht thematisiert. Das Ansprechen der Sinne – ganz den Themen und Formen des Jugendstils entsprechend – wurde bedeutsamer als ein bloßer Dekodiereffekt beim Betrachten des Miniaturdenkmals „Gedenkmedaille“.

Bewegung in die virtuelle Tiefe des Scheibenreliefs der Medaille oder medaillenförmigen Plakette ersetzte selbst bei „ernsten“ Anlässen die gewohnte denkmalhafte Statuarik mit ihrem Zweiebeneneffekt (Abb. 2).

Damit einher gingen raffinierte technische Experimente. Die Gussmedaille erfuhr durch optische Annäherung der Prägemedaille an die Gusstechnik eine eigenartige Renaissance. Die harten und glänzenden Konturen schwächte man durch Sandstrahlen und Patinieren nach Art des Bronzegusses ab, weich und fließend wurde die Wirkung, dem Jugendstil mit seinen malerischen Formen zuspierend.

Der neue französische Stil setzte sich trotz lebhafter Befür-



Abb. 2 Louis Oscar Roty: Beisetzung des französischen Präsidenten Sadi Carnot (Rs.), 1894, Prägung, 80 x 57 mm
Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett

wortung vor allem durch Alfred Lichtwark in Deutschland nicht durch und stieß bald schon auf heftige Ablehnung bei Künstlern und Theoretikern. Vor allem Rudolf Bosselt in Darmstadt und in München Adolf Hildebrand sind zu nennen. Bosselt entwickelte eine relieftheoretische Konzeption, die sich mit einer räumlich illusionistischen Tiefenwirkung, wie sie im Barock beliebt war und in französischen Arbeiten wiederbelebt wurde, nicht vereinbarte. Je mehr Ebenen hintereinander gestaltet würden, desto mehr werde dem Stil des Reliefs entgegengearbeitet. Die für das Relief vorteilhafteste Lage aller Teile der bildlichen Darstellung sei – so Bosselt – eine, die möglichst wenig Tiefenverschiebungen beanspruche, sodass die Blickschnittfläche einer Ebene möglichst nahe bleibe (vgl. Kat. 12, 14, 17).

Eine besonders unter deutschen Künstlern heftig diskutierte Frage der künstlerischen Berechtigung des Einsatzes der Reduziertechnik für die mechanische Herstellung des Prägestempels nach dem modellierten Makromodell, wie es bei den Franzosen gang und gäbe war, führte bei vielen Vertretern der Zunft zu ihrer entschiedenen Ablehnung. Während Bosselt die Stempelherstellung mittels des Reduzierverfahrens nicht ablehnte, war Fritz Hörnlein in Dresden ein entschiedener Kritiker. Er gehörte zu jenen Medailleuren, die alte Techniken wie die direkte Gravur des Stahlstempels (Hörnlein) oder die Verwendung von Holzmodellen (Maximilian Dasio) bzw. Steinmodellen (Paul Sturm) bevorzugten. Im Vortragsband des Internationalen Kongresses für Numismatik und zeit-



Abb. 3 Paul Sturm: Schwimmfest Leipzig, 1901, (Kat. 2)
Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett

genössische Medaillenkunst, Brüssel 1910, findet sich ein von der Hörnleinforschung übersehener Kurzbeitrag, der zu dieser Frage dezidiert Stellung bezieht:

„... Der eigentliche Medailleur, welcher den Stempelschnitt gründlich beherrscht, wird stets enttäuscht sein, wenn er sein gross modelliertes Modell verkleinert sieht, während die unzähligen Modelleure, die glauben, auch Medaillen herstellen zu können, sich herzlich freuen über das kleine Bildchen, was ihnen die Maschine geliefert hat.

Für die Weiterentwicklung der Münze und Medaille ist die Maschine direkt eine Gefahr, die eigentlichen Stempel-schneider werden verschwinden. Das sieht man bereits in den staatlichen Münzen ...“⁶

Der Blick auf die Gedenkmünzen der Gegenwart bestätigt im Prinzip Hörnleins Kritik, wenn sie auch in ihrer Generalisierung ein wenig technikfeindlich klingt.

Wie dem auch sei. Trotz aller stilistischen Neuerungen sowie motivlicher und thematischer Erweiterungen machte die deutsche Medaille die modisch-technischen Prägetrends französischer und auch österreichischer Kollegen nur bedingt mit,

was nicht ausschloss, dass andererseits die Qualitätsarbeit besonders Pariser Gießer hoch geschätzt wurde.

Lichtwarks leidenschaftliches Petition für die französische Medaille konnte nur von kurzer Wirkung sein, da er im Jahre 1914 mit bereits 62 Jahren verstarb, auf die weitere Entwicklung folglich keinen Einfluss mehr nehmen konnte. Andere Persönlichkeiten sind zu nennen, die die von Lichtwark am Ende des alten Jahrhunderts erhobene Fahne übernahmen und dabei die Richtung bestimmten. Rudolf Bosselt, sowie sein mit 51 Jahren 1911 ebenfalls früh verstorbener Lehrer Joseph Kowarzik und Paul Sturm sind drei Künstler, die die Kunstmedaille – jeder auf seine Weise – zeitgemäß erneuerten. Die engagierte Rolle Kowarziks im Umfeld von künstlerischer Erneuerung der Medaille und ihrer gesellschaftlichen Anerkennung ist dabei erst kürzlich erhellt worden.⁷

In dem historisch kurzen Zeitraum von 1900 bis 1918, der mit dem Ende des Ersten Weltkriegs zugleich die Monarchie in Deutschland begrub, können gleichsam *in nuce* Bedingungen für Höhe und Stagnation der Medaillenkunst abgelesen werden. Es begann verheißungsvoll mit einer tendentiellen Befreiung der Medaille als „Denkmal für die Hand“. Die Abkehr von konventionellen Kompositionsprinzipien ging einher mit dem Wagnis, in die Gestaltung des Reliefs als vierte Dimension die Zeit einzubringen, bewegte Formen als Ausdruck von Beschleunigung, Wachstum und zugleich Vergänglichkeit (vgl. Kat. 1-21) (Abb. 3). Es sind die mit dem Jugendstil verbundenen und aus seinem Formenkanon abgeleiteten Stilelemente. Das malerische, mit der Grundfläche zu einem harmonischen Ganzen verschmelzende Relief (Rudolf Mayer, Paul Sturm) verdrängte das strenge Relief des sogenannten „ewigen“ Medaillenstils, bei dem Relief und Grund voneinander isoliert blieben. Nie zuvor haben die kleinen Medaillenkunstwerke dadurch einen solchen Grad von Dynamik und heiterer, gelegentlich melancholischer Sinnlichkeit (vgl. Kat. 22-40) ausgestrahlt, wie zu Beginn des neuen Säkulums (Abb. 4). Allerdings überspielt diese Einschätzung den relativ geringen Anteil, den diese reliefplastischen Kleinkunstwerke an der prägedominierten Gesamtproduktion von Medaillen in dieser Zeit besaßen. Weder honorierte der Markt die Wünsche der Künstler nach durchgreifender Erneuerung, noch lösten sich einflussreiche Kulturpolitiker von einer konservativen Einstellung zum Medium Medaille. Julius Menadier, Direktor des Königlichen Münzkabinetts, war einer von ihnen. Er übertrug die offizielle Haltung damaliger preußischer Kunst- und Kulturpolitik auf die Medaillenkunst mit fester Überzeugung, dass

„...so wenig mit einer grundstürzend neuen Kunst zu rechnen (sei), dass es vielmehr gilt, sich auf das Alte zu besinnen.“

Viele Medailleure mögen sich darin sogar bestätigt gefühlt haben, andere sahen dennoch in Menadier einen



Abb. 4 Alexander Kraumann: 300 Jahre Heilquelle Bad Salzbrunn (Vs.), 1901, (Modell zu Kat. 25) Staatliche Münzsammlung München

Hoffnungsträger für die Erneuerung der Kunstmedaille, zumal dieser für den Medaillenbeitrag Deutschlands zur Weltausstellung in Brüssel 1910 – parallel zum Internationalen Kongress der Numismatik und der zeitgenössischen Kunstmedaille – verantwortlich zeichnete.⁸

Gleichsam über Nacht sollte sich mit dem Zeitgeist die Vorstellung vom Zweck der Medaille in Inhalt, Form und Technik wandeln. Ein Sendungsbewusstsein von der „Gewalt der Kunst“⁹, wie sie in Anlehnung an Albrecht Dürer die Berliner Jahrhundertausstellung von 1909 thematisierte, fiel gerade bei Medaillenkünstlern, die überwiegend über die Skulptur zum Kleinrelief gefunden hatten, auf fruchtbaren Boden. Sie bannten die Kraft des Aphorismus auf kleinstem Raum und stilisierten die Medaille zur „Läuterungsscheibe“.

Die Auffassung vom Krieg als Befreiungsschlag machte dabei, wie es unzählige Zeugnisse überliefern, selbst vor den besten Vertretern in Kunst, Kultur und Wissenschaft nicht halt.¹⁰

Böcklins berühmte „Toteninsel“ von 1883, das „Lieblingsbild der Deutschen“ voller Endzeitstimmung, war das früheste Gemälde in der Jahrhundertausstellung der Nationalgalerie von 1909. In Medaillen auf den Weltkrieg fanden eine Generation später Lethargie und Sinnkrise vieler Künstler eine Erlösung. Die Medaille des Bildhauermedailleurs Benno Elkan mit dem geradezu begeisterten Flammenopfer „Stirb und werde“ auf einen der ersten prominenten Kriegsgefallenen des Weltkriegs drückt den dringlichen Wunsch der neuen Zeit nach Veränderung aus (Kat. 72) (Abb. 5). Die Devise ist dem Gedicht Goethes „Selige Sehnsucht“ aus dem „West-Östlichen Divan“ von 1814 (!) entnommen:

„...Das Lebend'ge will ich preisen, / das nach Flammentod sich sehnet...Und solange du das nicht hast, / dieses Stirb und werde! / Bist du nur ein trüber Gast / auf der dunklen Erde.“

Im Dezember 1915, dem zweiten Kriegsjahr, riefen die Numismatiker Julius Menadier in Berlin und Georg Habich in München gemeinsam mit weiteren herausragenden Persönlichkeiten des damaligen öffentlichen Lebens eine Gesellschaft „Freunde der Deutschen Schaumünze“ mit dem Ziel ins



Abb. 5 Benno Elkan: „Stirb und werde“, Medaille auf Ludwig Frank (Rs.), 1914, (Kat. 72) Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett

Leben, mittels der Medaille Kunst- und Künstlerförderung zu betreiben.

180 Arbeiten von 44 Künstlerinnen und Künstlern entstanden in einem denkbar kurzen Zeitraum von zwei Jahren. Nach dem Vorbild der italienischen Medaille des Quattrocento wurden sie in Bronze, beziehungsweise allen Engpässen zum Trotz, in Eisen gegossen. Sie unterschieden sich von den unübersehbaren, aus vordergründig kommerziellen Interessen auf dem Prägeweg produzierten, zumeist seelenlosen Sammlermedaillen diverser Hersteller und Verleger. Diese vor allem wird Bosselt vor Augen gehabt haben, als er aus seiner Verbitterung kein Hehl machte:

„Ich brauche wohl nicht erst zu sagen, dass ich von den Erzeugnissen, die die Industrie bei uns auf den Markt geworfen hat, gerade so angewidert bin wie Sie und dass auch ich den Wunsch hätte, wir hätten an Stelle all dieser Schundmedaillen und Plaketten anständige Kunst herausbringen können. Wenn mir das letztere nun auch nicht unmöglich erscheint ...so habe ich doch das niederschlagende Gefühl, dass das eigentlich zwecklos ist. Haben wir 1813 die Mittel nicht gehabt, 1870 die Künstler nicht, so haben wir jetzt eben das Publikum nicht, das gut von schlecht unterscheiden kann; dafür aber eine Schundindustrie, die das Gewissen, was ihr fehlt, durch eine unheimliche Fixigkeit ersetzt. Wenn von vornherein die Möglichkeit bestanden hätte, diese Industrieerzeugnisse, die uns beide und andere so beleidigen, durch eine Machtverfügung zu verhindern und dafür den Künstlern freie Bahn zu schaffen, so würde ich natürlich sofort bereit gewesen sein, mein Können für die eine oder andere Aufgabe einzusetzen und natürlich auch ohne Rücksicht darauf, ob der Verkauf ein Honorar ergeben hätte oder nicht. Bei der Fülle des schon Vorhandenen erscheint es mir nun aber wirklich überflüssig, noch etwas anderes hinzuzufügen. Ich muss auch offen gestehen, dass ich vor Ekel über dies ganze Gebahren unserer Medailenkunst nicht die geringste Neigung dazu habe.... Eine Porträtmedaille eines unserer grossen Heerführer zu schaffen, wäre mir eine verlockende Aufgabe, aber ich kann mich nicht überwinden, dass, wie andere es eben tun, nach Photographie zu machen. Diese Grossen verdienen wirklich Besseres und haben zu Sitzungen natürlich jetzt keine Zeit. Leider werden sie darum, wie im Falle Hindenburg, angegangen; das Resultat ist, dass Künstlern, die es nun wirklich machen könnten, später der Weg versperrt ist. Alles das ist so niederdrückend, dass ich mich wirklich nicht zu einer Beteiligung der vorgeschlagenen Art entschließen kann ...Vermitteln Sie mir Sitzungen bei einem unserer Heerführer und ich bin bereit.“¹¹

Der Rückgriff auf die Blütezeit der Medailenkunst in der Renaissance lieferte in den besten Arbeiten der „Weltkriegsmedaillen“ Versatzstücke mit überwiegend schwerem, pathe-

tischem Gehalt, getragen von einer identitätsstiftenden, ideologischen Strömung des Nationalismus und einem mystischen Sendungsbewusstsein, das durch alle Schichten der Nation lief. So zeigt die Rückseite einer Medaille auf den Reichsschatzsekretär Helfferich eine antikisiert gekleidete Gruppe vor einem Opferaltar (Kat. 101) und die Rückseite einer dem großen Forscher Wilhelm Conrad Röntgen gewidmeten Arbeit nimmt in überhöhter Form einen Fackel schwingenden Genius als „Lichtbringer“ auf (Kat. 105). Es liegt eine gewisse Tragik über dieser Berliner Edition, dass sie genau mit diesem programmatischen Aspekt letztlich überfordert wurde. Das Konzept erwies sich bereits im Jahre 1917 als nicht mehr tragend.

Es fällt schwer, die Medailensprache mit ihrer tendentiell martialischen, sogar chauvinistischen Ausdrucksweise aus zeitlichem Abstand heraus gerecht zu beurteilen oder gar zu verstehen, zumal Selbstgerechtigkeit und Siegermentalität offenbar nicht auszumerzen sind und im 20. Jahrhundert wiederholt zu beobachten waren.

Der große Psychologe Sigmund Freud (1856-1938) hatte im Jahre 1915 das Phänomen der psychischen Blockierung in zwei Essays „Zeitgemäβes über Krieg und Tod“ erhellte. Darin beklagte er das Herabsinken der „Weltmitbürger“ von ihrer ethischen Höhe im Krieg:

„Die psychoanalytische Erfahrung ... kann alle Tage zeigen, dass sich die scharfsinnigsten Menschen plötzlich einsichtslos wie Schwachsinnige benehmen Die logische Verblendung, die dieser Krieg oft gerade bei den besten unserer Mitbürger hervorgezaubert hat, ist also ein sekundäres Phänomen, eine Folge der Gefühlserregung, und hoffentlich dazu bestimmt, mit ihr zu verschwinden.“¹²

Nur wenige Künstler, zu denen Ludwig Gies zählt, entzogen sich einer nationalistischen Vereinnahmung. Gibt es einen Kontrapost zur offiziellen deutschen „Medaillenmeinung“ im Ersten Weltkrieg, so ist dieser vor allem mit dem Namen Gies verbunden. Dessen künstlerisch stärkste Arbeiten stammen allerdings aus dem Jahre 1917, als Siegesgewissheit ohnehin dem Gefühl der „Letzten Tage der Menschheit“ (Karl Kraus) gewichen war.

Neun der reifsten Arbeiten von Gies aus der Frühzeit seiner künstlerischen Entwicklung konnten im Jahre 1999 für das Münzkabinett aus einer Privatsammlung erworben werden. Sie werden hier zum ersten Male vorgestellt. Die Gruppe gerät durch die Fabulierfreude ihres Schöpfers gelegentlich an die Grenze medaillengerechter Gestaltung, verleiht ihr dafür vielschichtige und in ihrer Eindringlichkeit erschütternde Bezüge. Auch feine Ironie, ja selbst ambivalente Interpretationsgefahr liest der Betrachter mitunter aus ihnen heraus.

„Erdbeben“ ist bereits 1912 entstanden, fügt sich jedoch gut in den Kontext der Gruppe (Kat. 19). Einer Kassandra-

Vision gleich, sah Gies die Explosivkraft der kommenden Jahre voraus, die zwar nicht „Die letzten Tage der Menschheit“ (Karl Kraus) auslösten, wohl aber die „Urkatastrophe unseres Jahrhunderts“ (George F. Kennan). Die vermeintliche Heldentat des Torpedoboots U9 mit seinem gefeierten Kommandanten Otto Weddigen, das im September 1914 gleich drei britische Kriegsschiffe im Ärmelkanal versenkte, erinnert mit seiner aus der Mitte hervorbrechenden Kraft an die Sprengwirkung der vorigen Arbeit (Kat. 73).

Die plakettenförmige Arbeit „Vertrieben“ ist in ihrer formalen Gestaltung gegensätzlich angelegt (Kat. 74). Die zur Mitte konvex gewölbten, massigen Körper eines fliehenden Paares schließen ein kleines Mädchen schützend ein. Und dennoch: Lässt man die Formen in ihrer psychologisierenden Wirkung sprechen, entsteht ein Gefühl der Enge, des Druckes, der Beklommenheit. Dominiert in „Vertrieben“ eine zur Mitte gerichtete Komposition, ist die gleichzeitige Plakette „Kriegsgericht“ eine einzige lodernde zu den Rändern ausstrahlende Erregung, die sich auf den Betrachter unmittelbar überträgt (Kat. 75). Er hat die Position der die Exekution ausführenden Scharfschützen eingenommen. Vor einer zerschossenen Mauer, zu deren Seiten Flammen züngeln, stehen drei männliche Personen mit krampfartig verrenkten Gliedmaßen, die Finger der hochgereckten Hände elektrisierend abgespreizt. Man möchte bei den Opfern des Kriegsgerichts weniger an deutsche Soldaten, eher an Zivilisten aus den vom deutschen Heer überfallenen Ländern denken.

Zwei Arbeiten des Jahres 1916 „Deutscher Riese“ (Kat. 92) und „Deutscher Gedanke“ (Kat. 93) dürften nur scheinbar als Allegorie auf deutsche Kraft und Stärke zu interpretieren sein. Der „Deutsche Riese“ ist ein im Bau befindliches hoch aufragendes Schiff. Sein scharfkantiger Bug, zu dessen Seiten fragil wirkende Gerüste in schwindelerregende Höhe aufgerichtet sind, teilt die Medaille genau in der Mitte. Fünf auf einer Vordergrundbank sitzende Arbeiter mit Schmiedehämmern haben den gefährlich steil in die Höhe steigenden Schiffskörper geschaffen, gewissermaßen pars pro toto, denn hinter und über ihnen wimmelt es von ihresgleichen amesenhaft auf den Gerüsten. Der „Deutsche Gedanke“ ist ein mächtiger, monumentaler Adler, von einer Aureole umgeben. Halb eingerüstet, gemahnt das Werk an der Turmbau von Babel. Es scheint, als würde das Gerüst nicht zur Errichtung, sondern zur nachträglichen Stützung des Monuments benötigt. Im Vordergrund ziehen Ochsen unentwegt Karren mit großen Steinblöcken in einer raumgreifenden Kurve zum Gerüst. Der letzte, sichtbare Monolith in der Form eines riesigen Eisernen (?) Kreuzes nimmt die untere Bildmitte ein. Rechts daneben sperrt ein querstehender Ochse den Nachschub ab, Vollendung oder Ende des Bauplanes andeutend. Die links im Hintergrund im Meer versinkende oder aus ihm aufsteigende Sonne



Abb. 6 Ludwig Gies: Erdbeben (1912), Guss (Kat. 19) Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett

verstärkt die empfundene Ambivalenz der künstlerischen Aussage. Zieht man die Inschrift der Rückseite zu Rate, könnte man in dieser Arbeit in der Tat eine patriotische Idee (Ernsting, S. 206) mutmaßen, die allerdings mit der Gestaltung der Vorderseite nicht recht im Einklang zu stehen scheint. Sollte nicht vielmehr eine tiefsinnigere Deutung näher liegen?

Dem „Deutschen Gedanken“ steht „Das neue Chaos“ aus dem folgenden Jahre 1917 gegenüber (Kat. 94). Über drei kausal verknüpften Bildebenen sitzt Klotho, eine griechische Schicksalsgöttin, den Lebensfaden spinnend. Die Spindel weist auf eine von Hochhäusern, Fabrikschornsteinen und gewaltigen Förderrädern geprägte Architekturlandschaft. Der Faden berührt die zweite Ebene mit übereinandergetürmtem Kriegsgerät und verläuft zur unteren Ebene, die das unabwendbare Chaos symbolisiert. Ruinen und Leichenberge überragt lediglich der Tod, dessen Sense am Schaft des Spinnrockens lehnt und damit den Kreis schließt.

Zu welcher klaren und eindringlichen Bildsprache sich Gies künstlerisch entwickelt hatte, offenbaren drei weitere Arbeiten aus dem Jahre 1917. „Amerika im Weltkrieg“ (Kat. 77) erinnert mit seiner Kulisserie aus Wolkenkratzern und einem mit Geschützen und Geldsäcken randvoll beladenen Boot an die Simultanebenen des „Neuen Chaos“. Gies geht in der Stringenz der Darstellung noch einen Schritt weiter. Indem er der Gallionsfigur des Bootes einen Zylinder aufsetzt und aus dem prall gefüllten Maul Geldstücke quellen lässt, wird eine Verstrickung aus Krieg und Kriegsgewinnlern sichtbar. Die



Abb. 6a Ludwig Gies: Eli, eli lamma sabakthani, 1917, Guss (Kat. 78)
Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett

Rundformen der Münzen finden ihre kompositorische Entsprechung in den Geschütz­mündungen und den Fensteröffnungen der für die Finanzwelt errichteten Wolkenkratzer.

„Totentanz 1914-1917“ (Kat. 76) und „Eli Eli Lamma Sabakthani“ (Vater, Vater, warum hast du mich verlassen?) (Kat. 78) beschließen die Werkgruppe des gerade 28-jährigen Bildhauermedailleurs Ludwig Gies. Der in einer zerstörten gotischen Kirchenruine stürzende Christus am Kreuz visualisiert eine beklemmende Lebensnähe, holt den wie von einer

Kugel getroffenen und mit dem Kreuz zusammenbrechenden namenlosen Zeitgenossen in den sakralen Raum. Das Motiv des gekreuzigten Christus zieht sich durch das Medaillenschaffen an den Schnittstellen des Jahrhunderts wie ein Leitmotiv (Abb. 6a). Es erfährt in späteren Arbeiten der Gieschülerin Hilde Broër einen neuen künstlerischen Höhepunkt.

Wolfgang Steguweit

Orientierung und Gestaltungsansätze

Die in der Malerei und Plastik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Durchbruch gelangten künstlerisch-stilistischen Veränderungen beeinflussten unweigerlich auch das Kleinformat der Medaille. Der von Paris wie ein „frischer Wind aus Westen“ durch eine junge Garde französischer Medailleure vollzogene Durchbruch innovativer Tendenzen in der Gestaltung wurde gegen Ende des Jahrhunderts auch diesseits des Rheins spürbar vermerkt und fand seinen Niederschlag im Schaffen der Medailleure.¹³

Es war vor allem das Verdienst des Kunsthistorikers und damaligen Direktors der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark (1852-1914), die Aufmerksamkeit von Künstlern, aber auch von Sammlern und anderen Museumskollegen auf die Entwicklung in Paris gelenkt und sie mit den Arbeiten der Hubert Ponscarne, Jules Clément Chaplain, Louis Oscar Roty (vgl. Abb. 2) oder Alphonse Eugène Lechevrel (Abb. 7) bekannt gemacht zu haben. Zugleich wertete er diese als beispielhaft qualitätvolle Kleinreliefs auf, indem er sie in den Bestand der Skulpturensammlung der Hamburger Kunsthalle integrierte. Vergleichbar dem Kupferstich erschien Lichtwark die Medaille aufgrund ihrer Vervielfältigungsmöglichkeit bestens geeignet, das Schönheitsempfinden breiter Kreise der Bevölkerung zu beeinflussen, ein typischer insbesondere das Kunsthandwerk im Jugendstil beherrschender Gedanke.

Provokativ im Hinblick auf eine Wiederannäherung des Kleinreliefs der Medaille an die zeitgenössische Kunstentwicklung auch in Deutschland formulierte er 1895 in seinem programmatisch gehaltenen Aufsatz „Die Wiedererweckung der Medaille“ in der Kunstzeitschrift Pan:

„Ein Gähnen pflegt den deutschen Kunstfreund anzuwandeln, wenn er an die moderne Medaille erinnert wird...Bei der Herstellung der Medaille waltet kaum noch die Absicht, ein Kunstwerk zu schaffen.“¹⁴

Nicht wenige Medailleure, unter ihnen Rudolf Bosselt, Benno Elkan und Georg Roemer orientierten sich in kürzeren oder längeren Studienaufenthalten unmittelbar vor Ort in Paris. Andere Medailleure wie z. B. der in Karlsruhe tätige Rudolf Mayer verschafften sich Kenntnis durch Erwerb und Aufbau eigener kleiner Sammlungen.

Stilistisch zeigte sich der Einfluss in den Bemühungen um eine neue, stärker malerisch-illusionistisch ausgerichtete Reliefgestaltung. Technisch nutzte man die modernsten Prägемöglichkeiten und bediente sich des Mittels der später zunehmend diskreditierten Reduziermaschine. Die Prägemedaille stand gleichgewichtig neben der Gussmedaille.

Was das gegenständliche Darstellungsspektrum anbelangt, so war zumal die Entwicklung und Behandlung der Medaille als selbständiges, keiner Funktion untergeordnetes

Kunstobjekt von Bedeutung. Der Gattung bisher ganz unbekannte Themen und Motive, Szenen aus der Alltags- und Arbeitswelt, das Genre, kamen nun zur Darstellung.

Mit der Orientierung an der sogenannten Salonkunst wurden bisweilen auch die Grenzen zum Kitsch überschritten. Das belegen die zumeist humoristisch intendierten Szenarien mit Märchengestalten, Putten und Tieren in ihrer übersteigerten Verspieltheit. Beliebt war das Aufgreifen allgemein verständlicher, dekorativ zu gestaltender Themen, die zugleich programmatisch für die Aufbruchstimmung und Dynamik der neuen Stilrichtung standen: „Jugend“, „Frühling“, „Tanz“.

Das Motiv des Tanzes und vor allem das der Tänzerin begegnet in zahlreichen Variationen. Neben der Erfassung des Wesentlichen der Bewegungsabläufe erregte das expressive Moment des Tanzes das Interesse der Medailleure, wie es die Bestrebungen von Isadora Duncan und Loïe Fuller (Abb. 8) oder die eurythmischen Übungen der Körperkulturbewegung ausdrückten.



Abb. 7 Alphonse Eugène Lechevrel: Hommage an die Medailleure, 1899, Prägung, Bronze, 67 x 49 mm
Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett



Abb. 8 Pierre Roche, Loïe Fuller (Vs.), um 1900, Prägung, Bronze, 72 mm
Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett

Die Medaillenkunst konzentrierte sich im föderativ verfassten Deutschen Reich, anders als in Frankreich, auf verschiedene Kunstmetropolen mit zum Teil reicher Medaillentraktion. Neben Residenzstädten wie Berlin, München, Dresden oder Darmstadt, die schon mit ihren angesehenen Akademien und Kunstsammlungen einen künstlerischen Anziehungspunkt bildeten, traten Handels- und Wirtschaftszentren wie Hamburg, Leipzig oder Frankfurt am Main hervor.

Die Anlässe in den prosperierenden Gemeinwesen reichten von Jubiläen über Einweihungen der neuen Rathäuser und Denkmäler bis hin zu Gewerbe- und Industrieausstellungen. Das Auszeichnungswesen spielte eine wichtige Rolle. Für die Entwürfe ihrer Verdienst- und Rettungsmedaillen beauftragten die Hansestädte Bremen und Hamburg mit Hermann Hahn bzw. Rudolf Bosselt zwei bedeutende Bildhauermedailleure. Offizielle Wettbewerbsausschreibungen zu Medaillen veranlassten darüber hinaus staatliche Stellen. Unter Federführung des preußischen Ministers für geistliche, Unterrichts- und Medizinangelegenheiten (Kultusminister) Dr. Bosse kam es bereits kurz vor der Jahrhundertwende zu zwei auch in der breiteren Öffentlichkeit beachteten Wettbewerben zur Beförderung der Medaillenkunst.

Auf Anregung der Preußischen Landeskunstkommission erfolgte eine Wettbewerbsausschreibung für eine Hochzeitsmedaille 1897/98¹⁵ und für eine Taufmedaille im Jahre 1898.¹⁶ Die Hochzeitsmedaille sollte als Hochzeitsgeschenk vergeben werden oder den Angehörigen der Eheleute als Erinnerungstück an die Vermählungsfeier dienen. Die Taufmedaille, die konfessionell nicht gebunden sein sollte, sollte

entsprechend als Patengeschenk oder zur Erinnerung an die Tauffeier vergeben werden.

Form und Gestaltung beider oder nur einer Seite blieben dem Künstler freigestellt. Es galt lediglich den Platz für die entsprechenden Gravuren, das Datum der Eheschließung und die Namen der Brautleute bzw. das Datum der Geburt oder Taufe und den Namen des Täuflings zu berücksichtigen. Die für eine Umsetzung in Silber und Bronze geplanten Modelle sollten bis zu einem Stichtag bei der Königlichen Akademie der Künste in Berlin eingereicht werden. Die Auswahl und Konzentration auf den Typus der sogenannten Gelegenheitsmedaille¹⁷ macht deutlich, dass auch der Aspekt des vermeintlichen Bedarfs und der „Breitenwirkung“ eine Rolle spielte. In beiden Fällen konnte man sich über eine mangelnde Beteiligung nicht beklagen. Insgesamt gingen auf die Wettbewerbsausschreibung zur Hochzeitsmedaille 87 Entwürfe¹⁸ ein, zur Taufmedaille wurden sogar 100 Arbeiten¹⁹ eingereicht. Das künstlerische Ergebnis beider Wettbewerbe, das jeweils auf der Großen Berliner Kunstausstellung im Jahr 1898 bzw. im Jahr 1899 präsentiert wurde, bot eher Anlass zur Ernüchterung.

Beim Hochzeitsmedaillen-Wettbewerb kam es zur Vergabe von zwei zweiten Preisen zu je 1000 Reichsmark, die den Entwürfen von Hermann Dürrich aus Kassel und von Wilhelm Giesecke aus Barmen zuerkannt wurden. Acht weitere Preise zu 400 Reichsmark gingen an A. Winkler und J. Eitzenberger aus Hanau, die Bildhauer Bruno Kruse, C. Maass, F. Schneider, Ernst Seger und Emil Torff (Kat. 24) aus Berlin, an Eduard Kaempffer aus Breslau, sowie an den Zeichner und Modelleur Paul Fliegner aus Hanau.²⁰

Im Wettbewerb um die Taufmedaille fällt die Preußische Landeskunstkommission, zu der u.a. die Bildhauer und Professoren Ludwig Manzel, Fritz Schaper, Rudolf Siemering und Max Unger gehörten, die Entscheidung in ihrer Sitzung vom 17./18.5.1899. Sie verlieh den ersten Preis von 2000 Reichsmark der Arbeit von Rudolf Bosselt (Kat. 22). Der zweite Preis, verbunden mit jeweils 800 Reichsmark wurde den Arbeiten von Adolf Amberg und Georges Morin zuerkannt. Mit jeweils 500 Reichsmark wurden schließlich die von Meinhard Jacoby, Edmund Gomansky und Emil Torff eingereichten Entwürfe bedacht. Nicht prämiert, aber dennoch später zur Ausführung gelangten u.a. die Entwürfe von Rudolf Mayer, Hermann Dürrich und Constantin Starck.

Vor allem der Hochzeitsmedaillen-Wettbewerb, bei dem der erste Preis von ausgelobten 2000 Reichsmark erst gar nicht vergeben wurde und auch die mit dem zweiten Preis versehenen Entwürfe trotz nachträglicher Überarbeitung beim Ministerium zur Ausführung keine Befürwortung fanden, wurde in den zeitgenössischen Artikeln und Berichten ganz unvernünftig als Misserfolg gewertet.²¹



Bemängelt wurde vor allem die künstlerische Qualität der eingereichten Arbeiten, die man u.a. mit der Abwesenheit „echter Künstler“ zu begründen suchte:

„Das Ergebnis wäre beschämend, wenn man nicht auf den ersten Blick bemerkt, dass die Künstlerschaft sich fast garnicht beteiligt, sondern den Ciseleuren und anderen Kunsthandwerkern das Feld überlassen hat.“²²

Neben einer möglichen Geringschätzung der Aufgabe dürfte ein weiterer Grund für diese Zurückhaltung wohl auch in dem öffentlichen Unverständnis liegen, das bereits der Ausschreibung entgegenschlug. So schrieb das Berliner Tageblatt: „Was in aller Welt mag Herr Dr. Bosse dabei im Schilde führen was hat unser Bosse mit einer Hochzeitsmedaille zu tun? Gilt es die Förderung der Kunst? Gilt es, den Nörglern zu demonstrieren, dass wir für Kulturaufgaben doch noch Geld haben? Heil ihm und uns, wenn es so ist!“²³

Darüberhinaus wurde spekuliert, ob man die veranschlagten 5000 Mark für den Taufmedaillen-Wettbewerb nicht sinnvoller hätte investieren können. So bezog der Berliner Feuilletonist und Theaterkritiker Alfred Kerr in ironischer Weise Stellung zu dem Geschehen und beklagte die Ausstattung des renommierten Schillerpreises mit lediglich 3000-4000 Mark.²⁴

Neben offiziellen Stellen, begleitet vom Mäzenatentum bestimmter Landesfürsten, erteilten auch private Vereine, Verbände und Komitees aus Wirtschaft und Industrie Aufträge für Medaillen.

Der Anregung eines einflussreichen Liebhabers und Sammlers schlesischer Münzen und Medaillen, des Breslauer Kaufmannes Gustav Strieboll, und der Einsicht und Initiative eines fürstlichen Mitstreiters, des Fürsten Pless, ist um 1900 eine weitere größere Wettbewerbsausschreibung zu verdanken. Den Anlass bildete das 300jährige Bestehen der Quelle

Abb. 9 Maximilian Dasio, Georg Hilt, 1907, Guss, Bronze, 71 mm, (außer Katalog)
Staatliche Münzsammlung München

Oberbrunnen in dem niederschlesischen Kurort Bad Salzbrunn im Jahre 1900.

Offizieller Ausschreiber war die Fürstlich Plessische Centralverwaltung, die auf Schloss Waldenburg ihren Sitz hatte und dem Fürsten zu Pless, Hans Heinrich XI. (1837-1907) unterstand.²⁵

Zur Jurierung kamen 33 Modelle, von denen der erste Preis in Übereinkunft zwischen Komitee und Fürsten dem Entwurf des Frankfurter Bildhauers und Medailleurs Alexander Kraumann zuerkannt wurde (Abb. 4).²⁶

Der Entwurf wurde später durch die Stuttgarter Prägefirma Mayer & Wilhelm umgesetzt (Kat. 25). Der zweite Preis wurde einer Medaille Heinz Weddigs zugesprochen und der dritte Preis ging an Richard Huchler.

Für einen wichtigen Impuls von Seiten der privaten Prägeanstalten sorgte die Firma Carl Poellath in Schrobenuhau, präziser die Person ihres Leiters Georg Hilt (1863-1923) (Abb. 9).²⁷

Den Ausschlag für die Förderung und den Verlag von Kunstmedaillen in dieser Prägefirma hatte u.a. die Bekanntheit mit dem um die Jahrhundertwende in der Künstlerkolonie Mathildenhöhe in Darmstadt tätigen Bildhauer und Medailleur Rudolf Bosselt im Jahre 1903 gegeben.²⁸

Hilts Konzept einer Förderung basierte auf einem an Sammler und Kunstfreunde adressierten Editionsprogramm freigestalteter Medaillen, zu dem ihm die Künstler die Stempel überlassen sollten. Der in den gängigen Kunstzeitschriften verbreitete Aufruf Hilt's führte dazu, dass bis zum Jahre 1906



über 60 Medaillen und Plaketten von insgesamt 14 verschiedenen Künstlern zur Ausführung gelangten, die als „geschlossene Sammlung von Medaillen zeitgenössischer Künstler“ präsentiert wurde und rasch unter der Bezeichnung „Hitl-Serie“ bekannt war.

Mit Arbeiten vertreten waren neben Rudolf Bosselt als Mitinitiator, die Münchener Künstler Fritz Christ, Maximilian Dasio, Hermann Hahn, Hugo Kaufmann, Georg Roemer, Balthasar Schmitt, Heinrich Waderé, Georg Wrba, sowie Friedrich Wilhelm Hörnlein aus Dresden, Alexander Kraumann aus Berlin, Paul Sturm aus Leipzig und der in Paris ansässige Heinrich Kautsch. Das Spektrum reichte von Porträts über Preis- und Verdienstmedaillen und Medaillen auf familiäre Anlässe bis hin zu gefälligen Genrearbeiten. Von insgesamt 48 Medaillen besaß die Prägefirma das Verlagsrecht.

Die durch Lichtwark ausgelöste Wertschätzung der zeitgenössischen französischen Medaillenkunst blieb in Deutschland zeitlich nur Episode und geriet zunehmend in den Sog eines gegen alles Französische gerichteten Chauvinismus. Man störte sich zumal von Seiten der konservativen Kunstkritik an der Reliefgestaltung. Bemängelt wurde insbesondere der „unplastische Charakter“ des Reliefs, was sogar als „raffiniert“, „technisch überfeinert“, „undeutsch“ und immer wieder als „impressionistisch-dekadent“ geschmäht wurde.

In die Schusslinie der Kritik gerieten zumal die maschinellen Arbeits- und Fertigungstechniken. Der Ruf nach einer wirklichen Reform im Medaillenwesen, nach materialgerechter, plastischer Gestaltung wurde laut, und zu einer zentralen Forderung, der sich auch Medaillenverleger wie Georg Hitl anschlossen.

Hitl ermutigte, wie auch Georg Habich, der Direktor des Königlichen Münzkabinetts in München, die Medailleure dazu, ihre Darstellungen wieder direkt in den Stempel zu

Abb. 10 Hermann Hahn: Max von Pettenkofer, 1899, Prägung, Gold, Silber, Bronze, 60 mm, (außer Katalog) Staatliche Münzsammlung München

schneiden oder positiv in der Originalgröße auf ein Holz-, Wachs- oder Steinmodell für den Guss zu übertragen, wie das in der Renaissance bereits geübt worden war. In Berlin war es die Person Julius Menadiers, Direktor des Königlichen Münzkabinetts, der infolge seiner Tätigkeit bei der Auswahl des deutschen Medaillenbeitrags für die Weltausstellung in Brüssel 1910 wichtige Kontakte zu den Medailleuren knüpfte und vorübergehend Einfluss auf die Ausrichtung der Medaillenkunst im wilhelminischen Deutschland gewann.²⁹

Das Rückbesinnen der Künstler auf die Ursprünge der Medaillenkunst führte zu verstärkt historisierenden Darstellungsweisen bis in die Bildnisgestaltung hinein.

Zu den Rezeptionen gehörte die Kombination von Porträt und Wappenseite, zum anderen die sich eng an die italienischen Renaissance-medailles anlehrende Verbindung von Porträtseite mit symbolisch-textlicher Darstellung (Impresa) auf der Kehrseite.

Erste Kombinationsform kam natürlich schon aus traditionellen, repräsentativen Gründen bei den offiziellen, das Kaiserhaus oder die Landesfürsten betreffenden Stücken zur Anwendung, andererseits aber auch bei der nicht selten durch Adelspatente aufgewerteten, wirtschaftlich erstarkten Gruppe des Großbürgertums.

Der wiederbelebten Tradition der sogenannten Impresa bzw. Devise italienischer Renaissance-medailles begegnet man auf Medaillen Hermann Hahns ebenso wie auf denen seines Münchener Kollegen Maximilian Dasio³⁰ oder weiter nördlich in Leipzig und Berlin bei Paul Sturm.

In der Kombination mehrerer Bildzeichen versuchte Hermann Hahn den Aspekt des genialen Unternehmers und Erfinders im Falle der Person Emil Rathenaus (1838-1915), des Begründers der AEG, herauszustellen (Kat. 61). Auf dem 1909 entstandenen Stück diente das Blitzbündel, zugleich Symbol der neuen elektrischen Kraft, der Verdeutlichung des genialen schöpferischen Einfalls, der Adler als Zeichen der Größe und Bedeutsamkeit, sowie die Biene als Symbol des Fleißes.

Die Orientierung an den historischen Vorbildern beschränkte sich nicht nur auf die emblematische Bildform bzw. die auf das reine Bildzeichen reduzierte Fassung. Eine wichtige Rolle spielte die Heranziehung mythologischer Stoffe oder Gestalten zur symbolischen Einkleidung einer Aussage über eine Person.

Dieser Sachverhalt lässt sich bei der von Hermann Hahn im Auftrag Münchener Bürger gestalteten Medaille auf den Arzt und Chemiker Max von Pettenkofer (Abb. 10) konstatieren, mit dem Motiv des die Hydra bezwingenden Herakles, zugleich ein Beleg für das Verarbeiten antiker Münzvorlagen (Tetradrachmon aus Phaistos).

Die Gleichsetzung und damit Überhöhung der Taten und Leistungen einer Person ins Prometheische beinhaltet seine Medaille auf den Münchener Malerfürsten Franz von Lenbach. Auf der Kehrseite schwebt ein Genius unter der Devise „Ignis de coelo“ mit einem Blitzbündel vom Himmel herab (Kat. 53).

Gleichermaßen dem Geniegedanken, seinem „Ringens mit höheren Mächten“, ist die auf Jakobs Kampf mit dem Engel Bezug nehmende Darstellung auf der Kehrseite einer Richard Wagner-Medaille verpflichtet, die Rudolf Bosselt zum 100. Geburtstag des Komponisten im Auftrag gestaltete (Abb. 11). Eine nackte männliche Gestalt, die sich als Genius des Musikers interpretieren lässt, ringt mit einer gerüsteten Engelsgestalt (Erzengel), angelehnt an die biblische Textstelle „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“. In der niederknienenden Haltung des Engels und der bis an den Rand ausgreifenden Schrittstellung der Aktfigur wird die Dominanz des Runds, werden die Gestaltungszwänge des Medailleurs anschaulich. Pathetisch-heroische Darstellungen, wie sie sich nicht nur im Œuvre Bosselts nachweisen lassen, sind wohl ohne Reflex und Einfluss der Groß- und Denkmalsplastik der Zeit nicht zu verstehen.

Das Jahr 1914 bedeutete, wenn auch keinen abrupten Bruch in der Entwicklung, so doch durch die äußeren Ereignisse bedingt, eine zunehmend stärker sich bemerkbar machende Veränderung im Medaillenschaffen. Der Enthusiasmus des Kriegsausbruches spiegelte sich unmittelbar im Medaillenbild wieder, wie dann in der Folgezeit das Kriegsgeschehen. Viele Medailleure, aber auch die sie beratenden



Abb. 11 Rudolf Bosselt, Richard Wagner, 100. Geburtstag (Rs.), 1912, Prägung, Bronze, 66 mm, (außer Katalog) Staatliche Münzsammlung München

Kunsthistoriker und Museumsleute stellten sich nur zu bereitwillig in den Dienst der „patriotischen“ Sache. Das Element der Propaganda mit ihrer Verunglimpfung bzw. Verächtlichmachung der Kriegsgegner überwog vielfach die künstlerischen Intentionen. Hinzu kam die Materialverknappung, die Requirierung von Kupfer und Zinn als kriegswichtiges Material und die Propagierung des Eisens, das mit Hinweis auf die Befreiungskriege als patriotisches und den Herausforderungen der Zeit angemessenes Metall herausgestellt wurde.³¹

Das Umschlagen der Begeisterung von 1914, genährt durch die Anfangserfolge, in Nachdenklichkeit und Resignation durch die Schrecken der in Ostfrankreich geführten Stellungskriege und verlustreichen Materialschlachten, lässt sich dabei auch im Medaillenbild ablesen, von Arbeiten wie „Singende Soldaten“ von Hans Lindl (Kat. 81) oder die „Dixmuiden“ betitelte Medaille von Paul Leibkühler mit dem Bild der im Sturmangriff vorpreschenden Kriegsfreiwilligen (Kat. 80) bis zu Theodor von Gosens „Apokalyptische Reiter“ (Kat. 97-100) und Sturms Großsteingrab mit der Inschrift „Fürs Vaterland gefallen“ (Kat. 108).

Einige dieser zeitgeschichtlich bedeutsamen Arbeiten stammen aus einer großen Berliner Edition der Jahre 1915 bis 1917. Sie wirken zwar aus heutiger Sicht in vielen Fällen übertrieben pathetisch und nationalistisch, ihre künstlerische Qualität ist jedoch durchaus differenziert zu bewerten, wie anhand der erstmals auch in Abbildung vollständig publizierten Exemplare der Edition der „Freunde der Deutschen Schaumünze“ in jüngster Zeit aufgezeigt werden konnte.³²

Ansätze einer stilistischen Orientierung zum Expressionis-

mus lassen vor allem die zum Kriegsgeschehen entstandenen Medaillen von Ludwig Gies erkennen (Kat. 73-78, 92-94). Sie weisen dabei eine inhaltliche Ambivalenz auf, die die Darstellung des wahren Gesichtes des Krieges mit seinen Auswirkungen von Hunger, Tod und Vertreibung nicht scheute.³³

Martin Heidemann

Anmerkungen (Einführung und Kapitel Medaillenkunst bis zum Ende des Ersten Weltkriegs)

- 1 Peter Klaus Schuster (Hrsg.): *das xx. Jahrhundert ein jahrhundert kunst in deutschland*. Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz 1999, S. 10.
- 2 Peter Klaus Schuster (Hrsg.): *das xx. Jahrhundert ein jahrhundert kunst in deutschland*. Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz 1999, S. 17: „Aus all den Einschränkungen und Ausweitungen folgt, daß eine Jahrtausendausstellung zur Kunst des 20. Jahrhunderts in Deutschland keine Übersichtsausstellung sein kann, sondern sich auf wenige Themen und Einzelwerke konzentrieren muß.“
- 3 Werner Knopp, in: Wolfgang Steguweit: *Europäische Medaillenkunst von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Berlin 1995, S. 7.
- 4 Archiv der Akademie der Künste: PrAdK 2.1 / 033: Antrag von J. Friedländer auf Förderung der Kunst des Medaillenprägens in Preußen vom 1. Februar 1878, Bl. 51-54.
- 5 Georg Habich: *Moderne Medaillenkunst*. In: *Kunst und Handwerk* 46, Heft 1, 1896/97, S. 8.
- 6 Fritz Hörnlein: *Zur Technik der Medaille*. In: *Procès-Verbaux et Mémoires du Congrès International de Numismatique et d'Art de la Médaille Contemporaine*. Brüssel 1910, S. 815-816.
- 7 Wolfgang Steguweit: *Das Münzkabinett und die Förderung der Medaillenkunst. Künstlerbriefe 1900-1914*. In: *Das Kabinett* 4. Münzkabinett Staatliche Museen zu Berlin, 1998.
- 8 Wie Anm. 7.
- 9 Peter Klaus Schuster: *Die Gewalt der Kunst*. Festvortrag zum 85. Geburtstag von Peter Strieder. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg 1999, S. 227-233.
- 10 Zum Medaillenprogramm und Zeitgeist, zur Rolle der Professoren im Ersten Weltkrieg, der Stimmung und dem Engagement deutscher Medailleure siehe ausführlich: Wolfgang Steguweit: *Das Münzkabinett der Königlichen Museen zu Berlin und die Förderung der Medaillenkunst. Künstlerbriefe und Medailledition zum Ersten Weltkrieg*. *Das Kabinett* 5. Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 1998, S. 10-19.
- 11 Wie Anm. 10, S. 29.
- 12 Sigmund Freud: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod (und) Das Unbehagen in der Kultur*. In: *Studienausgabe*, Bd. 9, Frankfurt 1974, S. 270. Zitiert nach: Fischer, Jens Malte: *Die letzten Tage der Vernunft*. In: *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkriegs*. Berlin 1994.
- 13 Zum französischen Einfluß und der deutschen Medaille des Zeitraums 1895 bis 1914, ihrer Entwicklung, Funktion und Ikonographie siehe Martin Heidemann: *Medaillenkunst in Deutschland von 1895 bis 1914*. Deutsche Gesellschaft für Medaillenkunst e.V. in Verbindung mit den Staatlichen Museen zu Berlin Münzkabinett. *Die Kunstmedaille in Deutschland*. Band 8. Berlin 1998.
- 14 Alfred Lichtwark: *Die Wiedererweckung der Medaille*. In: *Pan* 1, 1895, S. 34.
- 15 Geheimes Staatsarchiv (GstA), Preußischer Kulturbesitz Berlin, Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten, Rep 76 Ve Sect. 1, Abt. I, Teil I, No. 7. I, S. 161 (Schreiben vom 15.5.1897 an das Ministerium mit einer ersten Ausschreibungsversion); Ausschreibung einer zweiten Version mit erhöhtem Preisgeld vom 1.11.1897, diese erschien am 9.11.1897 im Reichsanzeiger, später im Kunstgewerbeblatt N.F. 9, 1898, S. 50).
- 16 GStA, Preußischer Kulturbesitz Berlin, Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten, Rep 76 Ve Sect. 1, Abt. I, Teil I, No. 7. II, S. 20 (Schreiben vom 6.5.1898 an das Ministerium); *Kunstgewerbeblatt* N.F. 10, 1899, S. 38.
- 17 Seit Beginn des 19. Jahrhunderts gehörten die sogenannten Gelegenheitsmedaillen zum festen Bestandteil der Verlagsprogramme der Prä-

- gefirmen wie z. B. der Berliner Medaillen-Münze G. Loos, eigneten sie sich doch durch eine stetige und gesicherte Nachfrage für die Massenfertigung. Durch Eingravierung von Text, Namen und Datierung erhielten sie dann eine individuelle Note.
- 18 Siehe GStA Preußischer Kulturbesitz, Berlin: Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten, Rep 76 Ve Sect.1, Abt. I, Teil I, No. 7. I, Meldung der Königlichen Akademie der Bildenden Künste vom 29.4.1898; Rep 76 Ve Sect.1, Abt. I, Teil I, No.7. II, S. 34 f. (Verzeichnis der Entwürfe).
 - 19 Siehe GStA Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten, Rep 76 Ve Sect.1, Abt. I, Teil I, No.7. II, Bekanntmachung des Ministers Dr. Bosse vom 19.5.1899.
 - 20 Bekanntmachung des Ministers Dr. Bosse (Acta, S. 256); Kunstgewerbeblatt N.F. IX, 1898, S. 170.
 - 21 Berliner Tageblatt vom 24.5.1898; Pniower, Georg: Kritische Streiflichter zur modernen Medaillenkunst. In: Kunstgewerbeblatt N.F. 9, 1898, S.186.
 - 22 Berliner Tageblatt vom 24.5.1898.
 - 23 Berliner Tageblatt vom 10.11.1897.
 - 24 Alfred Kerr, Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900. Herausgegeben von Günther Rühle. Berlin 1997. S. 436-437 (Brief vom 23.Oktober 1898).
 - 25 Der beachtliche Grundbesitz von 51.000 Hektar Land machte den Fürsten zu einem der zehn reichsten Personen in Preußen.
 - 26 Zu Ausschreibung und Ergebnissen siehe: Die Kunst 1, 1899/1900, S. 432; Die moderne Medaille 4, 1900, S. 24; Blätter für Münzfreunde 5, 1900, S. 114, Blätter für Münzfreunde 12, 1900, S. 161, Blätter für Münzfreunde 1, 1901, S. 203 (Ergebnisse).
 - 27 Zur Person und Geschichte der Prägefirma siehe Ingrid S. Weber: Prägeanstalt Carl Poellath Schrobenuhausen, Ausgangspunkt und langjähriges Zentrum der Münchner Medaillenkunst des 20. Jahrhunderts. In: Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte 39, 1989, S. 57-98.
 - 28 Vera Losse: Rudolf Bosselt. Erneuerer der deutschen Medaillenkunst, Bildhauer und Reformpädagoge. Mit Werkverzeichnis der plastischen Arbeiten. LETTER - Schriften Band 4. Forschungsreihe Studien zum Kleinrelief. Köln: Letter Stiftung 1995. Bosselt gehörte zu den wenigen Medailleuren, die sich auch theoretisch mit der Gestaltung dieser Form der Kleinreliefs befaßt haben.
 - 29 Siehe dazu Wolfgang Steguweit: Das Münzkabinett der Königlichen Museen zu Berlin und die Förderung der Medaillenkunst. Künstlerbriefe von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg. Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Das Kabinett 4. Berlin 1998.
 - 30 Zum Selbstbildnis und weiteren Arbeiten Dasios siehe Ingrid S. Weber: Maximilian Dasio. 1865-1954. Münchner Maler, Medailleur und Ministerialrat. Ausstellung vom 9. Oktober bis 1. Dezember 1985 in der Neuen Pinakothek München. Staatliche Münzsammlung München 1985.
 - 31 Wohlfeile Editionen geprägter Weltkriegsmedaillen wurden u. a. von den renommierten Prägefirma Lauer in Nürnberg und B.H. Mayer in Pforzheim sowie von der Firma Münzenhandlung Robert Ball Nachf. in Berlin vertrieben.
 - 32 Wolfgang Steguweit: Das Editionsprogramm der „Freunde der Deutschen Schaumünze“ im Ersten Weltkrieg. Grenzen der politischen Medaille im 20. Jahrhundert. In: Geldgeschichtliche Nachrichten 29, 1994, Nr. 159, S. 17-27. Ders. In: Das Kabinett 5. Berlin 1998. Für eine inhaltliche und stilistisch-gestalterische Analyse der deutschen Weltkriegsmedaillen, ihre Differenzierung durch Vergleiche zu französischen Exemplaren siehe: Mark Jones, The Dance of Death. Medallion Art of the First World War. The Trustees of the British Museum. London 1979, S. 1 ff.
 - 33 Bernd Ernsting: Ludwig Gies. Meister des Kleinreliefs. Mit Werkverzeichnis der Medaillen und Plaketten, Münzen und Münzentwürfe, Siegel und Trockenstempel. Köln 1995. Siehe besonders Kapitel 4.2: Ludwig Gies und der Erste Weltkrieg, S.43-90, in welchem der Autor neben der Behandlung und Einordnung der Gies-Medaillen, die bislang ausführlichste, wenngleich auch durch eine jüngst vorgelegte Publikation (s. Anm. 32, Steguweit. Das Kabinett 5, 1998) zu differenzierende Analyse der deutschen Weltkriegsmedaillen gibt.