

## Historischer Boden

Betretene Relikte der Spätantike, des Hoch- und des Spätmittelalters

BLICKPUNKT OKTOBER. Innerhalb der von ihm systematisch erweiterten Bauteilesammlung des Museums richtete August von Essenwein (1831–1892), Erster Direktor des Instituts von 1866 bis 1892, einen Fokus auf alte Fußbodenbeläge. Einen Schwerpunkt legte er auf mittelalterliche Fliesen. Attraktive Einzelstücke oder ganze Rapporte von heute in historischen Gebäuden kaum noch erhaltenen Flächen sind in den Dauerausstellungen Mittelalter (Raum 16) und Spätmittelalter (Raum 2) zu sehen. Über diese Spezies hinaus war Essenwein aber auch an der Dokumentation anderer Techniken und Materialien gelegen. So bereicherte er das Museum zum Beispiel um das Fragment eines frühneuzeitlichen Bodens aus Tierknochen aus Mödling bei Wien (vgl. Kulturgut 51, 2016). Außerdem konnte er über das Netzwerk dem Germanischen Nationalmuseum verbundener Gelehrter und interessierter Laien an aussagekräftige Exponate verschiedenster Art gelangen; nicht selten auf günstige Weise in Form von Geschenken.

### Ein Ziegelparkett aus der Römerzeit

Das älteste Beispiel einer Reihe von Stücken, mit denen er den geschichtlichen „Entwicklungsgang“ der Gestaltung von Fußböden darzustellen beabsichtigte, ist das Überbleibsel eines Ziegelfußbodens aus der Therme einer spätrömischen Siedlung auf der Gemarkung von Eschenz am Rhein (Abb. 1). Der kleine Ort im Schweizer Kanton Thurgau geht auf die im 1. christlichen Jahrhundert entstandene Limesstation Tasgetium zurück, die den Rheinübergang sicherte. Die neben der militärischen entstandene Zivilsiedlung, der Vicus Tasgetium, bildete bis an die Wende vom 3. zum 4. Jahr-

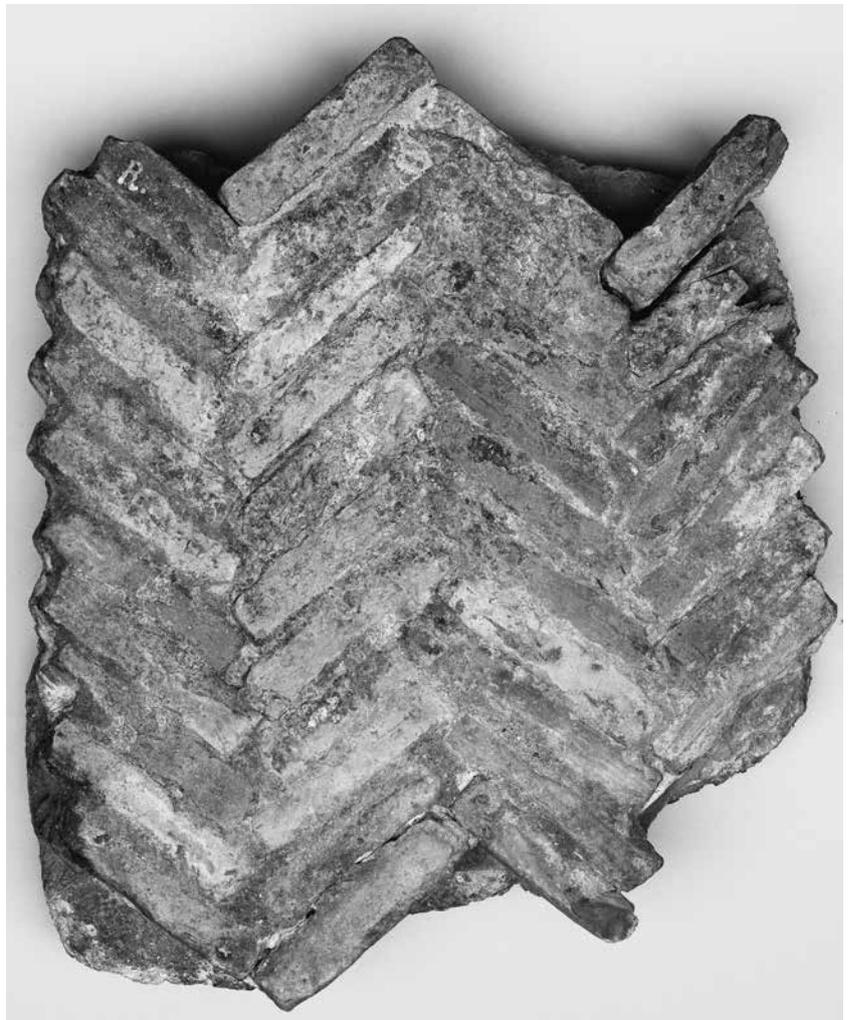


Abb. 1: Fragment eines Ziegelfußbodens, Tasgetium, 3. Jahrhundert, H. 10 cm, L. 34 cm, B. 28 cm, Inv. A1416 (Foto: Monika Runge).

hundert einen florierenden Wirtschaftsstandort. An seiner Hauptstraße, die direkt zur Rheinbrücke führte, stand ein Badehaus, ein etwa 21 x 13 m großes Gebäude aus Bruchsteinmauerwerk. Mitarbeiter des Konstanzer Rosgartenmuseums gruben seine Überreste 1874/75 unter Leitung des Schweizer Altertumsforschers Jakob Messikommer (1828–1917) und des Eschenzer Antiquitätenhändlers Bernhard



Abb. 2: Fragment eines Estrichs aus hochgebranntem Gips, Hildesheim, Mitte 12. Jahrhundert, H. 3,4 cm, L. 50,8 cm, B. 31,5 cm, Inv. A71 (Foto: Monika Runge).

Schenk aus. Man stieß auf die Relikte unterschiedlicher Fußböden, einer Fußbodenheizung und von Wandmalerei. Von einem in diesem Zusammenhang entdeckten Ziegelboden stammt das Teilstück, das 1879 nach Nürnberg gelangte. Es ist dem Konstanzer Apotheker, Regionalia-Sammler und Denkmalschützer Ludwig Leiner (1830–1901) zu verdanken. Er hatte die Grabung mitfinanziert und konnte daher eine Reihe von Funden in das von ihm gegründete Rosgartenmuseum überführen.

Dem Germanischen Nationalmuseum überließ er eine offenbar verzichtbare Doublette aus diesem Konvolut. Sie besteht aus Ziegelplättchen, die auf der Basis eines mörtelgebundenen Estrichs fischgrätenartig angeordnet sind. Der aufgrund dieser Struktur auch als Ziegelparkett bezeichnete Fußbodentyp war, wie Ausgrabungen von spätantiken Siedlungen am österreichischen Limes, in der Schweiz und in Südwestdeutschland belegen, in provinzialrömischen Gebäuden weit verbreitet. Im Bad von Tasgetium bedeckte das Ziegelparkett vermutlich die Böden der Bassins, wie das auch in anderen Badehäusern, wie etwa in den im 2. Jahrhundert errichteten römischen Heilthermen von Baden im Aargau, der Fall war. Doch auch in Bauwerken mit anderen Funktionen kamen solche hinsichtlich Form und Farbe besonders lebhaften Flächen vielfach vor.

Ob Essenwein wusste, dass das wahrscheinlich im 3. Jahrhundert entstandene Ziegelparkett aus Tasgetium vermutlich kein gängiger Fuß-, sondern ein Beckenboden war, ist nicht gewiss. Da er zunächst auf die Darstellung der historischen Entwicklung des Bodenbelags mithilfe von Beispielen

unterschiedlicher Techniken zielte, bewegten ihn darüber hinausgehende Fragen kaum. Um eine Vorstellung von der diesbezüglichen römischen Kultur auf dem Territorium inzwischen deutschsprachiger Regionen zu geben, sammelte er neben dem Ziegelparkett bald auch Reste von Mosaikböden. Wohl von dem 1868 erschienenen Bestandskatalog der Bauteile und Baumaterialien aufmerksam gemacht, schenkte der Nürnberger Altertümersammler Karl Emil von Gemming

(1794–1880) noch im selben Jahr ein „Bruchstück eines römischen Mosaikfußbodens aus einer Villa in Salzburg“ sowie eines zweiten, aus weißen und schwarzen Würfeln bestehenden Bodenmosaiks, das „in reinem Kalk eingelassen“ war. Der Mäzen kannte ihre Herkunft: Sie waren 1815 auf dem Walserfeld bei Salzburg ausgegraben worden.

Bedauerlicherweise gingen sie später ebenso verloren wie ein 1887 in die Sammlung integriertes „Bruchstück eines römischen Mosaikfußbodens“, das 1848 „unter einem Haus in Stühlingen“, einer Kleinstadt im südlichen Baden, gefunden worden war. Sein Stifter Ernst Hermann Wagner (1832–1920) stand damals den Karlsruher Sammlungen für Altertümer und Völkerkunde vor, fungierte als Vorsitzender des Karlsruher Altertumsvereins und war Mitglied des Verwaltungsrats des Germanischen Nationalmuseums.

Beide Techniken, Steinmosaik und Ziegelboden, verbindet das Mörtelbett, das die Basis der Trittschicht bildet. Solche Grundschichten bestehen oft aus einem Gemisch aus Lehm, Gips und Mörtel, gegebenenfalls unter Beimischung verschiedener weiterer Zuschlagstoffe. Man bezeichnet sie, abgeleitet vom lateinischen Begriff *astracum* (Pflaster), als Estrich. Gemeinhin meint dies einen fugenlosen Bodenbelag.

### Ein Gipsestrich aus dem Hochmittelalter

Die Technologie des Estrichs, von den Römern über die Alpen gebracht, stellte auch in nachantiker Zeit eine der besonders vornehmen Formen der Raumbodengestaltung dar. Die ältesten nachantiken Beispiele im deutschen

Sprachraum und seinen Grenzregionen wurden in der Peterskirche in Metz aus dem 6. Jahrhundert, der Klosterkirche von Hirsau bei Calw, dem Dom und dem Rathaus von Aachen sowie in St. Alban zu Mainz, sämtlich aus karolingischer Zeit, gefunden.

Ab dem 12. Jahrhundert ist die Überlieferung umfangreicher. Der von 1153 bis 1161 amtierende Hildesheimer Bischof Bruno ließ den Chor und die Vierung seiner Kathedrale mit Estri-

chen auskleiden, deren Reste man bei Ausgrabungen 1850 bzw. der Beräumung des Kriegsschutts 1948 entdeckte. Es handelte sich um inkrustierte Schmuckfußböden mit Ornamenten, Figuren und Inschriften. Das heißt, in die erhärtete Oberfläche des Estrichs wurden Zeichnungen eingeritzt und diese Vertiefungen dann mit eingefärbtem Mörtel ausgefüllt. Neben den erwähnten Exemplaren, dem um 1150 datierten Gipsestrich in der ehemaligen Benediktinerklosterkirche St. Ludgeri von Helmstedt und dem etwas jüngeren im Turm des Erfurter Doms, gehören jene von Hildesheim zu den ältesten bekannten Beispielen dieser Technik im deutschen Sprachraum.

Ein dort 1850 ans Tageslicht geholtes Fragment dieses gelblichen Estrichs gelangte bereits vor 1868 ins Germanische Nationalmuseum (Abb. 2). Trotz seines Alters bezeugt es die für Gipsestriche kennzeichnende besonders feine, glatte Oberfläche nach wie vor. Der grob gemahlene und stark gebrannte, mit dem Richtscheit über eine Sandschicht aufgezogene und mit dem Schlegel bearbeitete Gips wurde nämlich nach der mit der Kelle vorgenommenen Glättung und der Aushärtung mehrfach geschliffen und poliert.

Möglicherweise ist dieser Zugang Essenwein selbst zu verdanken, auf jeden Fall seinen Beziehungen zu Fachkollegen, die an Restaurierungen mittelalterlicher Kirchen beteiligt waren. In dem 1868 von ihm veröffentlichten Bestandskatalog der Bauteilesammlung erscheint er unter der Nummer 71 als „Bruchstück eines Estrichfußbodens im Dome zu Hildesheim“. Ein zweites aus diesem Zusammenhang stammendes Fragment gelangte 1878 als Geschenk des Hildesheimer Bildhauers Friedrich Küsthardt (1830–1900) ins



Abb. 3: Fragment eines Ziegelestrichs, Nürnberg, wohl 14./15. Jahrhundert, H. 15 cm, L. 52 cm, B. 29 cm, Inv. A73 (Foto: Monika Runge).

Museum. Der Künstler war dem Haus verbunden. Im Auftrag Georgs V. von Hannover (1819–1878) formte er 1865 die Bernwardssäule im Hildesheimer Dom für einen ins Germanische Nationalmuseum zu sendenden Gipsabguss ab. 1871 kaufte man von ihm Gipskopien mehrerer Skulpturen des Naumburger Doms, darunter zwei der berühmten Stifterfiguren, 1880 den Abguss der Chorschranken aus der Kirche St. Michael seiner Heimatstadt.

Das von ihm übereignete Estrichfragment ging im Zweiten Weltkrieg verloren. Im Gegensatz zur glatten Oberfläche des schon früher erworbenen Stücks besaß es eine künstlerisch strukturierte Trittschicht. Angeblich bestand das Geschenk neben „der Unterlagsschicht“ aus der Gipsauflage mit einem „Teil einer Bordüre“; ähnliche Exemplare bewahrt das Hildesheimer Dom-Museum bis heute. Mehr noch als das in Nürnberg erhalten gebliebene Stück bezeugte es die Bedeutung des mit Inkrustationen geschmückten Hildesheimer Domfußbodens aus romanischer Zeit auf besonders eindrucksvolle Weise.

Das erhaltene Hildesheimer Fragment befindet sich in einem Holzkasten, der sicherlich schon für dessen Transport oder aber bald nach Eingang ins Museum angefertigt wurde. Bei der Einbringung in den schützenden Behälter begradigte man die Kanten des ausgegrabenen Relikts offenbar ohne Bedenken. Während heute eine solche die Authentizität des Fundstücks beeinträchtigende Maßnahme als rigoros verpönt wäre, veranschaulicht sie die damalige Intention instruktiv: Es wurde zuallererst als Muster für ein bestimmtes historisches Gestaltungsprinzip betrachtet. Seine archäologisch angetroffene Form indessen war für die

Bezeugung der materiellen Beschaffenheit und der visuellen Gestalt mittelalterlicher Böden nicht von Belang.

### Ein Ziegelestrich aus dem Spätmittelalter

Anders verhält es sich mit einem lokalen Fund. Als Essenwein seine Amtsgeschäfte 1866 übernahm, befanden sich die Gebäude des alten Nürnberger Kartäuserklosters, die damals seit einem guten Jahrzehnt das Museum beherbergten, nur bedingt in einem dem Anspruch der neuen Nutzung genügenden baulichen Zustand. Bereits unter seinen Vorgängern Hans von und zu Aufseß (1801–1872) und Jacob Michelsen (1801–1881) waren Restaurierungsarbeiten erfolgt, die die Erneuerung von Fußböden einschlossen. Daher wusste er, dass Kirche, Kapellen, Kreuzgänge und weitere Teile der Kartause früher Estrichböden besaßen, die „aber, weil sehr ausgetreten und unreparierbar, einem anderen Fußbodenbeleg weichen mußte[n]“. Außerdem hielt er fest, dass „einige Zoll“ unter einem „rötlichen Estrich [...] noch ein älterer, blauer, wahrscheinlich der ursprüngliche, stellenweise getroffen worden“ sei, davon aber bei den „in neuerer Zeit“, das heißt unter seiner Leitung vorgenommenen Arbeiten keine entsprechenden Spuren mehr gefunden werden konnten.

Essenwein, der den Ausbau der historischen Gebäude für museale Zwecke energisch fortführte, sicherte zumindest ein Fragment eines „Estrichfußboden[s] aus Kalk, Gyps, geschlagenen Ziegeltrümmern auf Sandunterlage“, das aus dem Kreuzgang, gemeint ist sicher der Große Kreuzgang, stammt (Abb. 3). Er verzeichnete es in seinem Katalog der Bauteile unter Nummer 73 und datierte es ins „16.–17. Jahrhundert“, das heißt die Zeit, in der die Gebäude des profanierten Klosters vor allem Domizil kleinerer Handwerksbetriebe waren. Den Ausschlag für diese zeitliche Einordnung gab wohl allein die Überlegung, dass es einen ersten andersfarbigen Boden gegeben habe.

Deutlich zeichnen sich die zerstoßenen Ziegelstücke im Materialgemenge des formlosen Fragments aus Sand, Kalk und Lehm ab. Seine anfänglich sicherlich glatte Oberfläche ist weitgehend zerstört. Nur in wenigen Randbereichen blieben Reste erhalten, die die ursprünglich ebene Epidermis erahnen lassen. Zudem zeigt eine der Schmalseiten noch eine teilweise unversehrte Kante, sodass die einstige Position des Bruchstücks im Anschluss an eine Mauer zu folgern ist. Ob es zum originalen oder – wie Essenwein mutmaßte – einem sekundären Fußbodenbelag gehört, lässt sich allerdings heute nur schwer entscheiden. Für die Klärung dieser Frage sind aufwendige bauarchäologische Untersuchungen unabdingbar. Dass das Relikt ins Spätmittelalter datiert werden kann, darf jedoch in Erwägung gezogen werden.

Bis zum Zweiten Weltkrieg existierte ein weiteres, fotografisch bedauerlicherweise nicht dokumentiertes Beispiel eines laut Inventareintrag ähnlichen Estrichbodens. 1924 hatte die Kirchenverwaltung der Nürnberger Gemeinde St. Sebald dem Museum „ein Stück eines aus rot gebrannten

Tonstücken gestampften Fußbodenbelages“ als Dauerleihgabe übertragen. Vermutlich stammte das 27,5 x 23 cm große und 8,3 cm hohe Fragment des „15./16. Jahrhunderts“ aus dem mittelalterlichen Pfarrhaus der namhaften Nürnberger Kirche, aus dem gleichzeitig ein „Brett mit Rankenwerk, bemalt in roter, grüner Farbe auf gelblichem Grunde“ übergeben wurde. Aufgrund des Untergangs dieser beiden Objekte im letzten Krieg fehlt heute nicht zuletzt ein für die Datierung des Kreuzgang-Estrichs wichtiges Vergleichsstück. Schließlich unterstreicht dieser Verlust die besondere Bedeutung des überkommenen Bruchstücks für die Veranschaulichung historischer Fußbodenformen im alten Nürnberg.

### Ziele der Präsentation

Ausgestellt hatte man das 1924 eingegangene Relikt seinerzeit übrigens nicht; es kam ins Depot. Waren am Ende des 19. Jahrhunderts im Hof IV, dem heutigen westlichen Lichthof (Raum 30) an der Kartäuserkirche, noch diverse Fußbodenbeläge zu sehen, wurde diese Gattung bald nach der Jahrhundertwende offenbar nur noch durch Fliesen repräsentiert. Laut dem „Wegweiser für die Besucher“ aus dem Jahr 1904 hatte man damals in einem der als Saal 15 bezeichneten Mönchshäuser am Großen Kreuzgang „lange Entwicklungsreihen von Tonfliesen zusammengestellt“ und suchte somit die Entfaltung der Gattung von der glatten über die ornamentierte bis zur glasierten Fliese nachvollziehbar zu machen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg spielte die Spezies in der Dauerausstellung zunächst keinerlei Rolle. Wenige Exemplare gelangten erst Anfang der 1970er Jahre in die volkskundliche Schausammlung im Südbau des Museums, um die Produktpalette des Hafner- und Zieglerhandwerks darstellen zu helfen. Weitere kamen, wie eingangs erwähnt, dann in den letzten Jahren im Kontext der Neukonzeption der Dauerausstellung „Mittelalter“ und der Umgestaltung der ehemaligen Sakristei (vgl. Kulturgut 55, 2017) wieder aus dem Depot. Hier dokumentieren sie vorrangig die Bodengestaltung spätmittelalterlicher Kirchenräume. Historische, über die Fliese hinausreichende Möglichkeiten der Fußbodenformung zu thematisieren, bleibt den künftigen Neugestaltungen der Schausammlungen vorbehalten. Material dafür ist vorhanden.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

### Literatur:

August Essenwein: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Bauteile und Baumaterialien. Nürnberg 1868. – Bernhard Schenk: Die römischen Ausgrabungen bei Stein am Rhein. In: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung 13, 1884, S. 110–116. – Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim. Ausst.Kat. Dommuseum Hildesheim. Regensburg 2001, S. 242–256. – Jochen Stark, Bernd Wicht: Geschichte der Baustoffe. Wiesbaden/Berlin 2013.

# Gegossen für die Ewigkeit

Memoria und Memento Mori – 500 Jahre Nürnberger Friedhofskultur

**BLICKPUNKT NOVEMBER.** „Heut an mir, Morgen an Dir.“ Die im Bogen verlaufende Mahnschrift über dem nackten Knaben, der sich auf einer Grasnarbe an einen Totenkopf lehnt (Abb. 1), ist eine aus dem alttestamentlichen Buch Jesus Sirach 38, 23 entnommene Paraphrase. Sie verweist ebenso wie die allegorischen Motive auf die Vergänglichkeit alles Irdischen, alles auf Erden Vollbrachten und Geschaffenen und folglich auch auf die Sterblichkeit der Auftraggeber dieses 1624 geschaffenen Mementos. Das dreiteilige, bruchstückhaft überkommene Epitaph, das den Grabstein des Heftleinmachers Hans Stettner und seiner Gattin Ursula zierte, gehört zu den rund 130 metallenen Erinnerungstafeln, die von den kirchlichen Friedhöfen St. Johannis und St. Rochus stammen und heute im Germanischen Nationalmuseum als Dauerleihgabe der Protestantischen Kirchenverwaltung Nürnberg aufbewahrt werden.

Die zumeist in Messing, aber auch in Bronze gegossenen Tafeln des Totengedenkens dokumentieren in ganz besonderer Weise zum einen die ökonomische Kraft der florierenden Reichsstadt Nürnberg, wie der metallverarbeitenden Berufszweige der Rotschmiede und Erzgießer, die den Grab schmuck herstellten. Zum anderen führen die vom 15. bis ins 18. Jahrhundert geschaffenen Epitaphien mit Wappen, Hausmarken, Inschriften, biblisch-religiösen oder allegorischen Darstellungen unterschiedlichste Gestaltungsformen vor Augen, sie zeigen aber auch die Bandbreite teils ausgestorbener Berufe. Ein Heftleinmacher wie Hans Stettner, der vorwiegend kleinteilige Haken und Ösen herstellte, ist einer dieser erst im späten Mittelalter entstandenen, aber



Abb. 1: Epitaph Hans und Ursula Stettner vom Rochusfriedhof, Nürnberg 1624, Inv. Gd165 (ohne Inschriftentafel, Foto: Monika Runge).

längst erloschenen Handwerksberufe. Stettner war es mit Sicherheit ein Anliegen gewesen, dass sowohl seine tugendhafte Person als auch seine soziale Stellung und beruflichen Errungenschaften nicht vergessen werden. Sie sollten für die Nachwelt in Erinnerung bleiben, doch gleichzeitig auch dem Betrachter seine eigene Vergänglichkeit vergegenwärtigen, wie der eingangs zitierte Bibelvers verdeutlicht, der häufig auch auf Latein anzutreffen ist („Hodie mihi, cras tibi“). Doch auch der Totenkopf, die Sanduhr am Fuße des Putto mit der stetig ablaufenden Lebenszeit, die seitlich bekrönenden Reichsapfel oder die eingravierten Gräser und Ähren stehen für die Endlichkeit des Lebens, das Vergehen und Sterben. Diese Todes- und Vanitasymbole bekunden eine aus dem Mittelalter entwachsene Bildsprache, die über die gesamte Frühneuzeit nicht nur im Funeralkontext in

überbordender Zahl Gebrauch fand und den Zeitgenossen, die in weit größerem Umfang mit dem Tod konfrontiert waren als heute, vertraut waren. Symbole dieser Art fanden auch hörbar in Leichenpredigten ihren Eingang, die seit den 1530er Jahren im Druck erschienen. Eine 1654 im protestantischen Hamburg gedruckte Leichenpredigt, die nicht am Grab, sondern begleitend zur Predigt zentral im Gemeindegottesdienst gehalten wurde, leitet die ehrenvolle Verabschiedung des Toten folgendermaßen ein: „Was will der Totenkopf mit vielen Ähren haben, daß wir nicht fruchtbar sind, wir werden dann begraben [...].“

Die diesen Worten innewohnende Schwere und Düsternis wird im Epitaph Hans Stettners mit dem Wunsch nach Auferstehung und dem ewigen Leben kontrastiert, die in der

Anspielung auf die Ähren und die Fruchtbarkeit des Menschen im Tode bereits zum Vorschein tritt. Das Ährenmotiv rekurriert auf ein Zitat des Apostel Paulus (1. Kor 15, 42): „Was gesät wird, ist verweslich, was auferweckt wird, unverweslich“. Auf dem mittleren, einem Portal ähnelnden Feld flankieren Maria und Johannes das Kreuz, das einst eine plastisch ausgearbeitete Christusfigur aufwies, die nur noch durch die aufgebauchten Bahnen des Lententuches im Relief zu erahnen ist. Auch hier wird ein Totenkopf mit Beinknochen, nun unterhalb des Kreuzes, platziert. Er verweist auf das Grab Adams, das sich auf dem Berg Golgota („Schädelstätte“) an der Kreuzigungsstätte Christi befinden soll. Diese durch den Apostel Paulus (1. Röm. 5, 14) begründete Antithese stellt der Sünde Adams die Erlösertat Christi als dem zweiten und neuen Adam gegenüber, durch dessen Kreuzestod die Sünde getilgt wurde. Das Ährenmotiv wiederholt sich hier, wie auch im darunter liegenden Feld. An den Rändern knien Hans Stettner und seine Gattin, vor sich jeweils die Söhne und Töchter. Verstarb ein Familienmitglied, konnte dies durch ein nachträglich eingearbeitetes Kreuz über dem Haupt angezeigt werden. Eine jüngst aufgefundene fragmentierte Inschriftentafel ist dem Epitaph zuzuordnen. Das in diesen Memorialtafeln ins Bild gesetzte Werden, Vergehen und Auferstehen diente sowohl der persönlichen Repräsentation als auch dem Wunsch, für die Nachwelt in Erinnerung zu bleiben – stets mit dem Aufruf verbunden, sich der Endlichkeit des Lebens bewusst zu werden.

### „Norischer Christen Freydhöfe Gedächtnis...“ – kulturgeschichtliches Erbe

Der kunsthistorisch nicht eindeutig definierbare Begriff des Epitaphs (griechisch für „zum Grab gehörig“) meinte ursprünglich ein am Grab angebrachtes, mit einer Inschrift versehenes Gedächtnismal, welches an die Stelle der antiken Totenrede getreten war. Ihrer Funktion nach stellen Epitaphien keine Grabdenkmäler dar, da sie nicht zwingend an einer Grablege angebracht sein müssen. Sie fungieren als Totengedächtnismale, die einen inschriftlichen Todesvermerk und ein Bildwerk aufweisen. Die metallenen Epitaphien, die als einziger Grabschmuck auf den beiden außerstädtischen Friedhöfen Nürnbergs erlaubt waren, wurden seit dem frühen 16. Jahrhundert auf zuerst kubischen, dann sarkophagähnlichen Steingrabplatten aufgelegt. Im Laufe der Jahrhunderte veränderte sich ihr Erscheinungsbild von zumeist bescheidenen kleinen Flachreliefs, auf denen lediglich Name und Sterbedatum angebracht waren, bis hin zu mehrteiligen, großformatig ausgearbeiteten Hochreliefs, auf denen vielzeilige Inschriften von den Wünschen und Biografien ihrer Auftraggeber erzählen. Die immer anspruchsvoller werdenden Aufträge nahmen hochentwickelte Gießwerkstätten und die dazu nötigen modellierenden Bildhauer an. Zu den bedeutenden und produktivsten Herstellern in Nürnberg zählten die Werkstätten der Vischer und Wein-

mann, deren Mitglieder zum Teil selbst auf den Friedhöfen begraben sind.

Den kulturgeschichtlichen Wert dieser einzigartigen Ensembles erkannte u. a. Christoph Friedrich Gugel (1648–1702), der 1682 in seinem gedruckten Werk „Norischer Christen Freydhöfe Gedächtnis [...]“ die Epitaphien und Grabinschriften der beiden Kirchhöfe verzeichnete. Johann Martin Trechsels (1661–1735) „Verneueres Gedächtnis Des Nürnbergischen Johannis-Kirch-Hofs“, das neben der Beschreibung der Kirche auch die Epitaphien beinhaltet, erschien 1736. Diese und weitere Aufzeichnungen sind bei der Zuordnung von Gräbern oder bei der Rekonstruktion fragmentierter Tafeln von großem Nutzen. Wie die Nürnberger Chroniken zum Jahr 1617 berichten, schätzte auch ein genannter „N. Lencker Goltschmidt“, wohl der Sohn des Goldschmieds Elias Lencker (gest. 1591), die kunstvollen Stücke, jedoch eher wegen ihres Materialwertes, denn er habe „31 Meßing Schild aufm Neuen- Vnd Johannes Kirchhof gestolen“. Der Dieb kam noch einmal glimpflich davon, hätte er doch nach Entdeckung seiner Tat geköpft werden sollen. Glücklicherweise konnten die Gedächtnistafeln sichergestellt werden, allerdings, so fährt die Chronik fort, „muß ieder das seine wieder drauf machen laßen vnd ist niemand nichts erstatt worden“. Dennoch sind viele der Memorialtafeln entgegen der Absicht ihrer Auftraggeber, nicht in Vergessenheit zu geraten, im Laufe der Zeit abgenommen und wegen ihres materiellen Wertes eingeschmolzen worden, da die Familien ausstarben und die Gräber neu vergeben wurden. 128 dieser entfernten Epitaphien gingen 1871 und 1883, zwei weitere im frühen 20. Jahrhundert, zur Verwahrung ins Germanische Nationalmuseum über. Ernst Boesch, Zweiter Direktor des Hauses, stellte 1891 einen Katalog zusammen, der neben den Epitaphien der beiden Friedhöfe insgesamt 150 Objekte jener Art dokumentierte. Ein Ende der Herstellung kunstvoller Metallreliefs war damit nicht besiegelt, denn auch gegenwärtig werden kunstvolle Epitaphien kontinuierlich für die beiden Friedhöfe hergestellt – seit 500 Jahren.

### 500 Jahre Nürnberger Friedhofskultur St. Johannis und St. Rochus

Die durch den Bamberger Bischof 1519 geweihten Kirchhöfe St. Johannis und St. Rochus zählen zu den frühen Gottesäckern, die bewusst außerhalb der Stadt nicht nur als temporäre Seuchenfriedhöfe angelegt bzw. ausgelagert wurden. Infolge des demografischen Wandels, vor allem aber aufgrund mangelnder Hygiene und der daraus resultierenden Ansteckungsgefahr während der grassierenden Seuchen jener Zeit, beschloss der Nürnberger Rat, die beiden Begräbnisorte der Pfarreien St. Lorenz und St. Sebald zu schließen und vor den Toren der Stadt neue Plätze zu schaffen. Planungen dazu ergingen bereits 1517, als die Pest Nürnberg wiederholt heimsuchte. 1518 hatte der Rat die mit Widerwillen weiterhin geduldeten innerstädtischen

Bestattungen mit Unterstützung Kaiser Maximilians (1508–1519) verboten. Doch erst 1520, nach mehrmaliger Missachtung des Ratsverlasses und der nächsten Pestwelle, folgte das endgültige Bestattungsverbot *intra muros*. Der Rochusfriedhof wurde für die Gemeinde St. Lorenz beim Dorf Gostenhof neu angelegt, eingefriedet und mit einer dem Pestheiligen geweihten Kapelle durch die Patrizierfamilie Imhoff ausgestattet. Für die Pfarrgemeinde St. Sebald fügte man drei bereits vorhandene Bestattungsorte zum Johannisfriedhof mit der gleichnamigen Kirche aus dem 14. Jahrhundert zusammen: den bereits im frühen 13. Jahrhundert existierenden Siechkobelfriedhof im Süden, den Pestfriedhof im Osten und den Dorffriedhof im Norden der Kirche. Neben dem Gotteshaus St. Johannis existierte eine weitere, 1395 dem hl. Stephan geweihte Kapelle, die gegen 1508 durch die Holzschuherkapelle ersetzt wurde. Um 1490 erhielt der Nürnberger Bildhauer Adam Kraft (1455/60–1509) den Auftrag für eine sieben Stationen umfassende *Via Crucis*, die vom Neutor bis zum Zugang des Friedhofs verlief. Ein zwischen der sechsten und siebten Kreuzwegstation geschaffener Kalvarienberg und die Grablege (um 1508) an der von der Familie Holzschuher errichteten Kapelle folgten. Einen plastischen Eindruck vermittelt ein von Johann Adam Delsenbach (1687–1765) am Beginn des 18. Jahrhunderts geschaffener Kupferstich des eine Viertelstunde von der Stadt Nürnberg gelegenen Johannisfriedhofs (Abb. 2). Von Osten her gesehen, lässt der Stich die reißbrettartig angelegten Sandsteingrabsteine mit den Epitaphien rudimentär erkennen. Delsenbachs Vater wurde 1726 auf dem Johannisfriedhof bestattet. Sein geschwungenes Epitaph mit aufgerollten Enden – durch zwei darunter



Abb. 2: Ansicht des Johannisfriedhofs von Johann Adam Delsenbach, Nürnberg 1717, Kupferstich, Sign. 2°G 7884aa (Digitalisat: GNM, Bibliothek).



Abb. 3: Delsenbach-Epitaph („Delsenbachische Begräbnis. 1726.“) vom Friedhof St. Johannis, von Johann Leonhard Nidel, Nürnberg 1726, Inv. Gd236 (Foto: Monika Runge).



Abb. 4: Flachrelief hl. Sebastian vom Johannisfriedhof, Nürnberg um 1490, Inv. Gd349 (Foto: Monika Runge).

befindliche Wappen und die Inschrift „Delsenbachische Begräbnis. 1726.“ zuzuordnen – blieb erhalten (Abb. 3).

### Memoria und Repräsentation mit Maß und Ordnung

Ab den 1520er Jahren sind auf beiden Kirchhöfen die ersten Epitaphien der mittleren und höheren, folglich zahlungskräftigeren Bevölkerungsschicht nachgewiesen, nachdem ein Erlass über Maß und gebotene Schlichtheit der Gräber ergangen war. Die Sandsteingräber sollten die Norm von 1,67 m nicht überschreiten, wovon ein als Richtwert dienender Eisenstab identischer Länge an der Südwestseite der Holzschuherkapelle noch heute zeugt. Aufgrund der einschränkenden Normierungen boten die metallenen Erinnerungstafeln die meist einzige Form der memorialen Selbstrepräsentation. Das figürliche Flachrelief des gemarterten Pestheiligen Sebastian ist der älteste im

Germanischen Nationalmuseum aufbewahrte Grabschmuck und stammt vom Kirchhof St. Johannis (Abb. 4). Es kam erst 1932 ans Haus und ist daher nicht in Böschs Katalog verzeichnet. Der von Pfeilspitzen durchbohrte und an einen Baum mit kurzen Ästen gebundene Sebastian neigt sein gelocktes Haupt zur Seite, das leicht angewinkelte linke Bein ist nebst dem angrenzenden Rasenstück abgebrochen. Oben am Stamm wölbt sich der Nagelkopf, mit dem das Bronzerelief auf einem Grab montiert war. Die Datierung in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts lässt vermuten, dass es aus einem der älteren innerstädtischen, zu Beginn des 16. Jahrhunderts bereits geschlossenen Friedhöfe transloziert wurde. Nicht gesichert ist die Vermutung, das Flachrelief ursprünglich in der 1552 zerstörten St.-Sebastians-Kapelle zu verorten. Vielleicht schmückte der Schutzheilige auch auf dem

ehemaligen Sebaldler Kirchhof das Grab einer Nürnberger Patrizierfamilie, da aufwendiger Grabschmuck bei Handwerkern zu dieser Zeit eher unüblich war. Die dort bestatteten Bürger zählten zu den wohlhabenderen und sollten laut Ratsverlass zukünftig auf dem Johannisfriedhof ihre letzte Ruhe finden. Aus diesem Grund weist St. Johannis eine Reihe prominenter Bestatteter auf, darunter Albrecht Dürer, Hans Sachs, Veit Stoß oder Peter Vischer d. Ä. Hingegen diente der neu geschaffene Rochusfriedhof hauptsächlich den

weniger vermögenden Bürgern als Grabstätte. Hier fanden neben Ärzten, Amts- und Kaufleuten vornehmlich Handwerker ihre letzte Ruhe. Eines der frühen und gleichfalls von dort stammenden Epitaphien wurde für „Augustin Kolb lederer“ 1541 gegossen (Abb. 5). Mit nur 19 cm auf 21,5 cm ist es eines der kleineren Epitaphien und besteht aus einem punzierten Schriftfädelchen mit Name und Beruf in gotischer Minuskel sowie einer Tartsche in Form eines Wappenschilds mit den Handwerksinsignien und dem eingravierten Sterbedatum 1541. Letzteres kann darauf hindeuten, dass die Tafel noch zu Lebzeiten in Auftrag gegeben und die Jahreszahl nachträglich in das Metall gegraben wurde. Zwei Streicheisen, auch Scherdegen genannt, überkreuzen auf dem Wappenschild den Ledererhaken, mit dem die Haut vom Tier gelöst wurde. Mit den doppelseitig scharf geschliffenen Scherdegen schabte der Lederer (oder Gerber) Fleisch- und Fettreste von der Tierhaut. In Nürnberg begünstigten das Wasser der Pegnitz und die anliegenden Wälder, welche die pflanzlichen Gerbstoffe lieferten, den Handwerksberuf der Lederer, der sich seit dem späten Mittelalter z. B. in Rotgerber, Weißgerber,



Abb. 5: Epitaph Augustin Kolb vom Friedhof St. Rochus, Nürnberg 1541, Inv. Gd90 (Foto: Monika Runge).

Nur zwei Generationen später wurden die Erinnerungstafeln bereits weitaus aufwendiger gestaltet. Bei dem 1592 geschaffenen Epitaph des „Hans Kaiser (und) Christina sein Ehwirtin“ ist der Name – zweifelsfrei mutig inszeniert – bildhaft umgesetzt worden (Abb. 6). Zwei Karyatiden tragen den verzierten Bogen, unter dem zwei Kelche haltende Engel die kaiserliche Bügelkrone heranzuführen, in die überkreuzte Zepter gesteckt sind. Die Initialen des Auftraggebers prangen über den darunter auf Knien und in Gebetshaltung dargestellten sieben männlichen Familienmitgliedern zur Linken und acht weiblichen zur Rechten, von denen bereits zehn verstorben sind, was die Kreuze über ihren Häuptern anzeigen. Wie die unten in einer Textkartusche angebrachte Inschrift bezeugt, lebten sowohl Hans als auch Christina Kaiser zum Zeitpunkt der Anbringung noch, da ihre Sterbedaten nicht aus dem Metall genommen worden sind. Diese Vorgehensweise, sich noch zu Lebzeiten die persönliche Memoria nach dem Tod zu sichern, lässt sich an einigen der Gedächtnistafeln ablesen. Verstarben die verzeichneten Stifter, wurde das Todesdatum aus dem Steg gearbeitet. Im Falle des Kaiser-Epitaphs waren die



Abb. 6: Epitaph Hans und Christina Kaiser vom Friedhof St. Rochus, Nürnberg 1592, Inv. Gd128 (Foto: Monika Runge).

Sämischergerber oder Pelzzurichter aufteilte, wovon heute noch Straßennamen wie „Weißgerbergasse“ Zeugnis ablegen. Aufgrund des intensiven Gestanks, der durch die verwesende Haut und den chemischen Gerbprozess hervorgerufen wurde, zählte der Lederer zu den weniger angesehenen, sogenannten „unreinen“ Handwerkern, die häufig an den Stadträndern oder abgetrennt in Quartieren angesiedelt waren.

### Im Wandel der Zeit: Gesteigerter Aufwand, gesteigerte Produktion

den verzierten Bogen, unter dem zwei Kelche haltende Engel die kaiserliche Bügelkrone heranzuführen, in die überkreuzte Zepter gesteckt sind. Die Initialen des Auftraggebers prangen über den darunter auf Knien und in Gebetshaltung dargestellten sieben männlichen Familienmitgliedern zur Linken und acht weiblichen zur Rechten, von denen bereits zehn verstorben sind, was die Kreuze über ihren Häuptern anzeigen. Wie die unten in einer Textkartusche angebrachte Inschrift bezeugt, lebten sowohl Hans als auch Christina Kaiser zum Zeitpunkt der Anbringung noch, da ihre Sterbedaten nicht aus dem Metall genommen worden sind. Diese Vorgehensweise, sich noch zu Lebzeiten die persönliche Memoria nach dem Tod zu sichern, lässt sich an einigen der Gedächtnistafeln ablesen. Verstarben die verzeichneten Stifter, wurde das Todesdatum aus dem Steg gearbeitet. Im Falle des Kaiser-Epitaphs waren die

meisten Angehörigen bereits verstorben, die sie kennzeichnenden Kreuze waren zusammen mit der Tafel gegossen worden. Gleichfalls lässt sich beobachten, dass einzelne Bestandteile von Epitaphien der Kosteneffizienz wegen in Serienfertigung hergestellt wurden. In den Werkstätten waren verschiedene Zeichner oder Bildschnitzer tätig, um die wiederverwendbaren Modelle herzustellen, und Schreibkünstler zeichneten die Inschriften vor. Aus der Rotgießerwerkstatt Weinmann, dem zweitgrößten Produzenten neben der Vischer-Werkstatt, stammen beispielsweise zwei kreuztragende Christusknaben mit Weltkugel und Totenschädel (Abb. 7), die einen Zapfen aufweisen, um sie je nach Kundenwunsch in die zugehörige Tafel einsetzen zu können. Einige Objekte können nicht nur stilistisch, sondern auch aufgrund ihrer Signatur, in den meisten Fällen „IW“, Jacob Weinmann (1570–1632) zugewiesen werden. Auf den Balken des Kreuzes aus dem Jahre 1623 verlaufen zwei Sprüche, die Tod und Auferstehung miteinander verquicken: „Es ist alles volbracht!“ und „Ich lebe on Ihr solt auch lebe“. Die Kombination aus den beiden Gegensätzen Tod und Leben zeichnet über die Jahrhunderte hinweg eine Vielzahl der Metalltafeln aus, die auf den beiden Nürnberger Friedhöfen zu finden sind. Das Ensemble der unter Denkmalschutz gestellten Kirchhöfe St. Johannis und St. Rochus zeigt eine Vielfalt kunsthandwerklich und kunsthistorisch wertvoller Metallreliefs in situ über einen Zeitraum von rund 500 Jahren, wie sie wohl kaum andersorts anzutreffen sind. Das Germanische Nationalmuseum würdigt dieses kulturgeschichtlich bedeutende Kontinuum aus fünf Jahrhunderten in diesem November in einer „Blickpunktausstellung“ mit einigen ausgewählten und erstmals gezeigten Epitaphien. Im Jahr 2015 wurde der Förderverein „Nürnberger Epitaphienkunst und -kultur“ durch engagierte Bürger gegründet, der es sich zur Aufgabe macht, dieses einzigartige Kulturgut, das in diesem Jahr als immaterielles Kulturerbe in das Bayerische Landesverzeichnis aufgenommen wurde, für die Nachwelt zu erforschen und zu erhalten, aber auch ein wenig um den Auftraggebern der Epitaphien Rechnung zu tragen: nicht vergessen zu werden.

► MARKUS PRUMMER

*Mein Dank gilt besonders Dr. Claudia Maué, Heimatpflegerin der Stadt Nürnberg und erste Vorsitzende des Fördervereins Nürnberger Epitaphienkunst und -kultur e.V., und Annika Dix, Restauratorin am Germanischen Nationalmuseum.*

#### Literatur:

Georg Christoph Gugel: Norischer Christen Freydhöfe Gedächtnis [...]. Nürnberg 1682 (online). – Johann Martin Trechsel, genannt Großkopf: Verneueretes Gedächtnis des Nürnbergischen Johannis-Kirchhofs. Nürnberg 1735 (online). – Hans Bösch, August von Essenwein: Katalog der im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Bronzeepi-



Abb. 7: Teilstück Epitaph des Balthasar Hauet und seiner Gattinnen Margaretha und Elisabeth vom St.-Rochus-Friedhof, kreuztragendes Christuskind, Werkstatt Weinmann, Nürnberg, um 1623, Inv. Gd164 (Foto: Monika Runge).

taphien des 15.–18. Jahrhunderts. Nürnberg 1891. – Christa Pieske: Druckgraphische Ausgestaltung von Leichenpredigten. In: Rudolf Lenz (Hrsg.): Leichenpredigten als Quelle Historischer Wissenschaften. Marburg 1979, Bd. 2, S. 3–19. – Kurt Pilz: St. Johannis und St. Rochus in Nürnberg. Die Kirchhöfe mit den Vorstädten St. Johannis und Gostenhof. Nürnberg 1984. – Curiosa. Epitaphien und Grabdenkmale auf dem St.-Johannis-Kirchhof zu Nürnberg. Hrsg. v. Bürgerverein St. Johannis. Nürnberg 1986. – Renate Kohn: Zwischen Repräsentationsbedürfnis und Sorge um das Seelenheil. In: Mark Hengerer (Hrsg.): Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit. Köln, Weimar, Wien 2005, S. 19–43. – Adalbert Ruschel: Der Handwerkerfriedhof Sankt Rochus zu Nürnberg. Was Epitaphien erzählen können. Norderstedt 2015. – Adam Kraft. Der Kreuzweg. Hrsg. v. Frank Matthias Kammel. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2018.

# Ein Korbstuhl von Richard Riemerschmid

BLICKPUNKT DEZEMBER. Dass Richard Riemerschmid (1868–1957) sehr vielfältig gearbeitet hat, macht die bis Januar 2019 im Germanischen Nationalmuseum zu sehende Ausstellung „Richard Riemerschmid. Möbelgeschichten“ deutlich. Zwar hatte der Münchner Künstler in den frühen 1890er Jahren als Maler begonnen und besaß auf diesem Gebiet auch eine akademische Ausbildung, doch wurde er vor allem als Architekt bzw. Innenarchitekt und Entwerfer kunsthandwerklicher Gegenstände bekannt. Dabei kam er eher zufällig zum Möbeldesign: Seine vergebliche Suche nach passendem Mobiliar für die erste gemeinsame Wohnung mit seiner jungen Ehefrau Ida Hofmann (1873–1963) war der Grund dafür, dass er kurz nach seiner Heirat 1895 auf diesem Gebiet aktiv wurde. Als Ausgangspunkt für seine erste Einrichtung dienten ihm mittelalterliche Möbel, die im Bayerischen Nationalmuseum ausgestellt waren.

In Deutschland galt München am Ende des 19. Jahrhunderts als ein Zentrum der Jugendstilbewegung. Hier hatte sich eine Gruppe junger Künstler zusammengefunden, die in der Architektur und dem Kunsthandwerk die klare, reine Form in den Mittelpunkt stellte. Beim Kunstgewerbe markierten 1896 großformatige Stickereien und Mobiliar des Schweizers Hermann Obrist (1862–1927) den Neuanfang. Richard Riemerschmids erstes Jugendstilmöbel, ein Büfett aus Eibenh Holz, stammt aus dem darauffolgenden Jahr 1897. Ab jenem Zeitpunkt widmete er sich zunehmend dem Entwerfen von Mobiliar und allen erdenklichen, für das Wohnumfeld notwendigen Ausstattungsgegenständen – von Geschirr über Leuchten bis hin zu Stoffen, Teppichen und Besteck. Parallel war er auch als Grafiker, Schriftgestalter und Lehrender tätig, doch das sei in diesem Zusammenhang lediglich am Rande erwähnt.

Mit Richard Riemerschmid wird nach Henry van de Velde (1863–1957) und Peter Behrens (1868–1940) innerhalb weniger Jahre

ein dritter Künstler anlässlich seines 150. Geburtstags im Germanischen Nationalmuseum durch eine Möbelausstellung geehrt. So stehen natürlich auch jetzt wieder verschiedene Raumensembles im Mittelpunkt der Präsentation. Diesmal sind es drei an der Zahl. Sie alle wurden zwischen 1900 und 1906 entworfen, also innerhalb einer sehr kurzen Zeitspanne. An ihnen kann man gut ablesen, welche Ziele sich Riemerschmid gesetzt hatte und wie er diese realisieren konnte. Denn eines bleibt festzuhalten: Richard Riemerschmid hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur Möbel entworfen, sondern zugleich Möbelgeschichte geschrieben! Schließlich schaffte er es als Erster, dass einfaches, schlichtes Mobiliar in breiten Käuferschichten, vom Arbeiter und kleinen Angestellten bis hin zum gehobenen Bürgertum, Akzeptanz fand.

## Einrichtungen für jedermann

Einen nicht unwesentlichen Anteil an der Entwicklung einer auf Grundformen reduzierten, aber guten und preiswerten Wohnungsausstattung „für jedermann“ hatte der aus Zschopau stammende Tischler Karl Schmidt (1873–1948). Nach Wanderjahren durch Nordeuropa und England gründete er 1898 in Dresden eine erste Fabrik für Möbel und kunstgewerbliche Gegenstände. Nach mehrfachen Umstrukturierungen und Kapitalerhöhungen entstanden daraus die „Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst“ und 1907 dann die „Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst“, die noch heute ihren Sitz in Dresden-Hellerau haben. Schmidt ging insofern neue Wege, als er von Anfang an direkt Künstler zur Einreichung von Entwürfen aufforderte. Im Gegenzug garantierte er ihnen die Nennung ihrer Namen sowie einen prozentualen Anteil am Verkaufserlös. Allerdings war er auch bereit, anstelle von Tantiemen die Entwurfszeichnungen gegen einen Festbetrag



Abb. 1: Korbstuhl von Richard Riemerschmid. München 1912 (Entwurf), Ausführung Fa. Theodor Reimann, Dresden, H. 83 cm, B. 50 cm, T. 63 cm. GNM, Inv. HG 12793 (Foto: M. Runge/© VG Bild-Kunst, Bonn 2018).

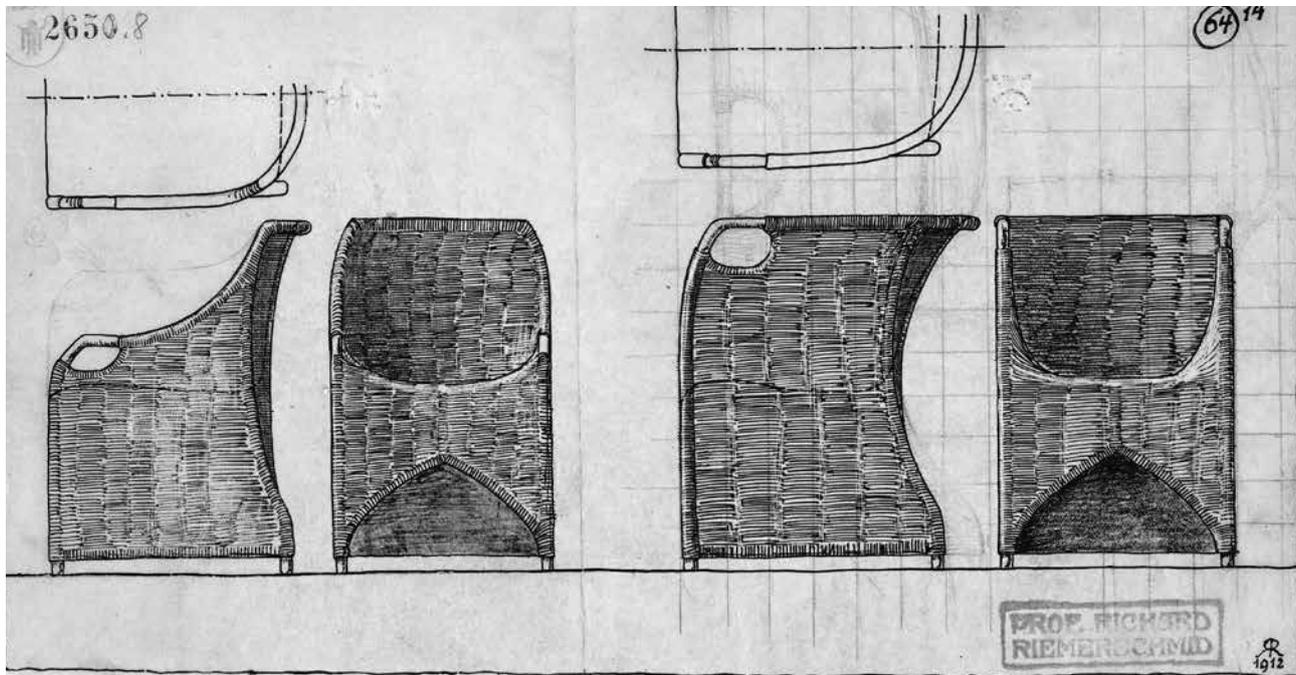


Abb. 2: Entwurfszeichnung Armlehnstuhl. Richard Riemerschmid, München 1912. München, Architekturmuseum der TU, Inv. riem\_ri-203-4 (© Architekturmuseum der TU München/VG Bild-Kunst, Bonn 2018).

anzukaufen. Archivalische Belege für eine Zusammenarbeit mit Richard Riemerschmid gibt es ab September 1902.

Gemeinsam landeten Riemerschmid und Schmidt dann einen Coup auf der „Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung“ 1906 in Dresden. Hier stellten sie nämlich erstmals ihre sogenannten „Maschinenmöbel“ vor. Bei diesen handelte es sich allerdings nicht um vollautomatisch gefertigte Stücke im heutigen Sinne, sondern vielmehr um die Weiterverarbeitung maschinell hergestellter Einzelbauteile, die speziell auf die technischen Gegebenheiten der Maschinen abgestimmt waren. Dadurch ergab sich trotz der Verwendung von Massivholz ein niedriger Endpreis. Die Besonderheit des Maschinenmöbel-Programms lag aber vor allem darin, dass explizit Wohnungseinrichtungen in drei Preiskategorien für verschiedene Käuferschichten angeboten wurden. Die Möbel unterschieden sich dabei ausschließlich in den verwendeten Materialien bzw. Oberflächen, nicht aber in Form und Gesamtgestaltung. Und da es somit im Hinblick auf das Aussehen keine Abweichungen gab, ganz gleich ob die Möbel aus farbig lackiertem Nadelholz, aus holzsichtiger Eiche oder gar aus Mahagoni gefertigt waren, konnten sich auch ausnahmslos alle (!) auf die neue Formensprache einlassen – ganz gleich, auf welcher Stufe der sozialen Leiter die jeweiligen Käufer sich befanden! Unterstützend kam sicherlich hinzu, dass die ab 1906 in bebilderten Verkaufskatalogen „à la IKEA“ angebotenen Modellserien jeweils über viele Jahre als Einzelmöbel nachgekauft werden konnten. Die Zeiten, in denen man zwangsläufig eine komplette Raumausstattung „en bloc“ erwerben musste, waren somit vorüber...

### Geflochtene Möbel

Doch nicht nur Holzmöbel wurden von Richard Riemerschmid entworfen. Auch zu Korbmöbeln lieferte er Vorlagen. Umgesetzt wurden diese unter anderem von der Dresdner Firma Theodor Reimann. Bebilderte Kataloge dienten auch bei diesem Hersteller als Verkaufsgrundlage. Den im Oktober-Blickpunkt vorgestellten Stuhl (Abb. 1) boten sie als Modell 9578 an. Riemerschmid zeichnete den entsprechenden Entwurf im Jahr 1912 als vierzehntes Objekt einer von ihm seit 1904 Stück für Stück erweiterten Korbmöbelserie, die der Künstler selbst als Modell 64 bezeichnete – so zumindest laut eigenhändiger Aufschrift auf im Architekturmuseum der TU München erhaltenen Zeichnungen (Abb. 2). Bei dem ausgestellten Exemplar handelt es sich um einen Armlehnstuhl, auch „Fauteuil“ genannt, mit einem bis zum Boden gezogenen Peddigrohrgeflecht über einem Gestell aus Rotang. Bemerkenswert sind die Handgriffe: Sie lassen an den vorderen Kanten der Lehnen den Rahmen sichtbar und bilden somit außer einem rein praktischen auch ein gestalterisches Element. Reimann bot lange Zeit neben dem Korbsessel auch ein zugehöriges zweisitziges „Sofa“ an, das in seiner Form wie ein in die Breite gezogener Stuhl aussah. Im Band 2 des Verkaufskatalogs von 1912 sind beide Möbel zusammen auf Seite 47 abgebildet und waren laut Bildunterschrift für 73,50 (Armlehnstuhl) bzw. 135 Mark (Sofa) zu erwerben. Zur Auswahl standen dem Käufer bei Reimann zu jener Zeit übrigens gut 25 verschiedene, von Riemerschmid entworfene Korbmöbelserien, allesamt laut Anbieter „gesetzlich geschützt“.

Die bei dem vorgestellten Armlehnstuhl verwendeten Materialien, Peddigrohr und Rotang, sind Teile der in den tropischen Regenwäldern Südostasiens beheimateten Rotang-Palme (Calamus), wobei es sich bei ersterem um die weichen, inneren Fasern handelt, bei letzterem um die harten äußeren Pflanzenteile. Obwohl die geschälten Oberschichten des Rotang-Rohrs schon seit dem 17. Jahrhundert für die Anfertigung von Stühlen nach Europa eingeführt wurden, gab es den großen Aufschwung im 19. Jahrhundert, als man Rotang-Stauden auf den Schiffen aus Fernost wegen ihres geringen Gewichts als Dämm- und Stauraumaterial für den Warentransport nutzte. Vor allem in Amerika entwickelte sich durch die Nutzung dieses „Abfallproduktes“ ein ganz neuer Zweig in der Möbelindustrie.

Korbmöbel im weiteren Sinne, also auch aus anderen biegbaren Geflechtes wie Weide oder Bambus, waren in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg in Europa eine regelrechte Modeerscheinung. In den meisten Fällen, besonders bei denjenigen aus dem recht feinen Peddigrohr, handelte es sich um Innenraummöbel. Sie wurden in Bibliotheken und Billardzimmern, aber ebenso auf Schiffen und in Flugzeugen aufgestellt – eben immer dort, wo optisch oder auch rein funktionell Leichtigkeit gefragt war. Gartenmöbel zeichneten sich hingegen zumeist durch die Verwendung von Rotang-Stäben unterschiedlicher Dicke und loserer Flechtung aus, zumal so nicht zuletzt eine bessere Durchlässigkeit des Regenwassers und dadurch eine größere Witterungsbeständigkeit gewährleistet war. Lediglich bei den noch heute an den norddeutschen Küsten so beliebten Strandkörben, von denen Richard Riemerschmid in seiner Modellserie 64 als Nummer 7 einen ersten Prototyp mit festem Oberteil (Abb. 3) lieferte und der von dem Dresdner Hersteller unter der Nummer 3371 vertrieben wurde, beließ man es aus Gründen des Windschutzes bei der engen Flechtweise. All diesen Modellen gemeinsam war die handwerkliche Fertigung. Sie allein machte es möglich, Gerüst und Bespannung durch Ein- und Ausflechten fest miteinander zu verbinden.

In dieser Hinsicht unterscheidet sich der ausgestellte Riemerschmid-Korbstuhl deutlich von den ab 1917 in den USA berühmt gewordenen „Loom-Chairs“. Deren Geflecht wurde nämlich nicht mehr aus Peddigrohr hergestellt, sondern aus sogenannten Fibres, d. h. Kordeln bzw. runden Bändern aus Papier mit einem Metallkern. Dieses neue Material

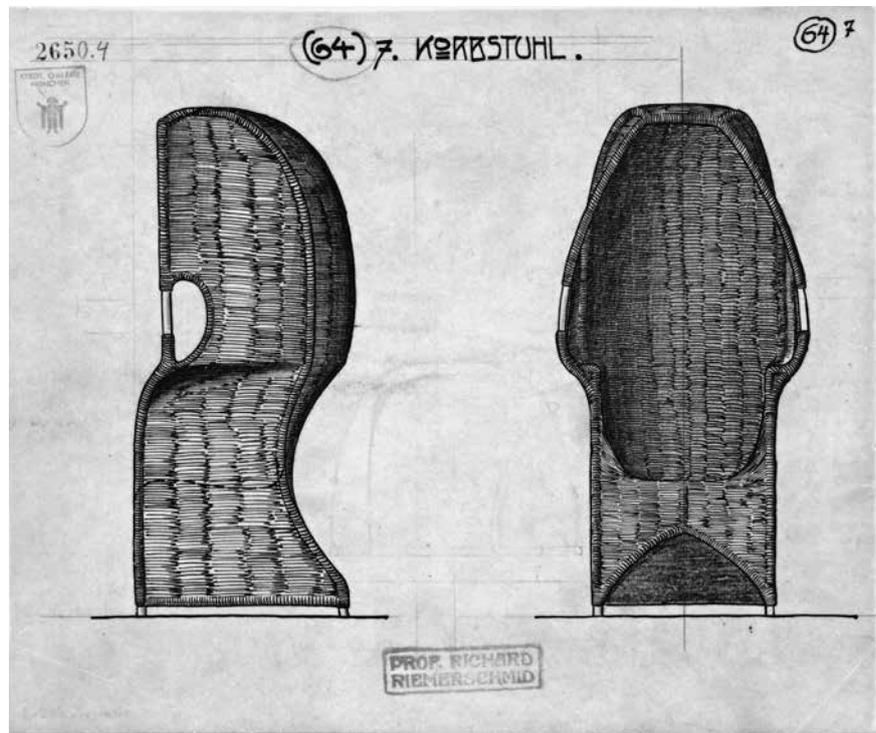


Abb. 3: Entwurfszeichnung Armlehnstuhl. Richard Riemerschmid, München 1912. München, Architekturmuseum der TU, Inv. riem\_ri-203-4 (© Architekturmuseum der TU München/VG Bild-Kunst, Bonn 2018).

hatte den Vorteil, dass man nicht mehr durch Feuchtigkeit geschmeidig gemachte Ruten zeitaufwendig per Hand verarbeiten musste, sondern zur Produktion des Geflechts maschinelle Webstühle (engl. „loom“) eingesetzt werden konnten. Als Erfinder der Methode, äußerst biegsames Bespannmateriale in Form von fortlaufenden Bahnen herzustellen und erst in einem zweiten Schritt auf vorgefertigte Bugholzgerüste zu montieren, war Marshall B. Lloyd (1858–1927). Zu hohe Produktionskosten und ein Streik seiner Arbeiter hatten ihn seinerzeit zu entsprechenden Überlegungen angeregt – doch das war mehr als zehn Jahre nach Riemerschmids ersten Korbmöbel-Entwürfen.

► PETRA KRUTISCH

#### Literatur:

Theodor Reimann, Korbmöbel (Verkaufskatalog). 2 Bde., o. O. [Dresden] 1912. – Paul Johannes Réé: Richard Riemerschmid. In: *Dekorative Kunst* 14, 1905/06, S. 265–304, bes. S. 286–287. – Eva Ottilinger: *Korbmöbel*. Salzburg/Wien 1990, bes. S. 120–125, Abb. 136. – Gudrun Weiner: *Zur Stammanatomie der Rattanpalmen*. Diss. Hamburg 1992. – Ursula Peters: *Künstlerentwürfe für Korbmöbel um 1900*. In: *Monatsanzeiger* 155, 1994, S. 3–5. – Richard Riemerschmid. *Möbelgeschichten*. Hrsg. von Petra Krutisch. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2018.

# Ein Stuhl nach Entwurf von Peter Behrens für das Krematorium in Hagen-Delstern

Neuzugang in der Design-Abteilung

Heute ist die Einäscherung eines Verstorbenen und die Beisetzung der Urne auf einem Friedhof kein außergewöhnlicher Vorgang mehr. Im Gegenteil: von den derzeit ca. 850 000 Todesfällen pro Jahr in Deutschland werden über die Hälfte, ca. 54,5 Prozent, feuerbestattet, 45,5 Prozent erdbestattet. Unter dem Gesichtspunkt, dass die Feuerbestattung im preußischen Kaiserreich erst 1911, in Bayern sogar erst 1912 legalisiert wurde, ist dies ein erstaunliches Phänomen.

Während sich die Bevölkerung in griechischer und römischer Zeit verbrennen ließ und die Urnen in Kolumbarien, also Grabkammern mit Nischen, untergebracht wurden, änderten sich diese Gewohnheiten mit der Verbreitung des Christentums. Erdbestattungen wurden

in Anlehnung an den durch Christus exemplifizierten Glauben an die Wiederauferstehung üblich. Erst mit dem Ende des 18. und im Verlauf des 19. Jahrhunderts mehrten sich Stimmen zur allgemeinen Einführung der Feuerbestattung, war sie doch nach Meinung von Fachleuten weit aus hygienischer. Zudem waren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts viele Friedhöfe in deutschen Städten an ihre räumlichen Grenzen gestoßen. Den notwendigen Friedhofserweiterungen standen vielfach städtische Wohnbaumaßnahmen im Wege. Der Vorzug von Urnenbestattungen lag vor allem in dem weitaus geringeren Platzbedarf.

Im Zuge der Französischen Revolution entwarf beispielsweise der Architekt Pierre Marin Giraud (1744-1814) 1795 einen Friedhof auf dem Montmartre in Paris, der sich auf einer Fläche von zehn Hektar ausdehnen sollte. In der Mitte der runden Anlage war als zentraler Bau eine Pyramide geplant mit insgesamt vier Öfen für die Einäscherung. Die Urnen sollten in dem großen, das gesamte Areal umfassenden Mauerring mit einer Höhe von 3,9 Metern und einer Tiefe von 81 Zentimetern Platz finden.



Abb. 1: Das Krematorium in Hagen-Delstern, Außenansicht, Entwurf: Peter Behrens (historische Aufnahme, © Bildarchiv Foto Marburg).

Die Pläne erübrigten sich jedoch, da es 1801 durch das Zusammenwirken von Vatikan und französischem Staat zum Wiederaufbau des französischen Kirchenwesens kam und in der Folge ab 1804 nur noch Erdbestattungen vorgeschrieben waren. Es sollte noch bis 1889 dauern, bis das erste Krematorium in Betrieb genommen wurde.

Für Preußen hingegen lässt sich die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als Zeitraum des zähen Ringens von Befürwortern und Gegnern der Feuerbestattung definieren. Mit der Gründung zahlreicher Bestattungsvereine entspann sich eine intensive Diskussion beider Parteien, die sich in den jeweiligen Publikationsorganen („Die Flamme“, „Deutsche Feuerbestattungszeitung“) ihre Wortgefechte lieferten. In Hagen, damals zu Preußen gehörig, heute Westfalen, existierte seit 1892 ein „Verein für Feuerbestattung“. Sein Vorsitzender, Dr. Eduard Müller, war Sanitätsrat. Er gerierte sich in der Folge gewissermaßen zur „Krematoriumsfigur“ schlechthin, denn immerhin war sein Verein mit 690 Personen der mitgliederstärkste im Reich. Ein im Jahr 1903 eingereicherter Plan zum Bau eines Krematoriums im Hage-



Abb. 2: Andachtshalle des Krematoriums in Hagen-Delstern, Entwurf: Peter Behrens, 1906/07 (© Bildarchiv Foto Marburg / Thomas Scheidt).

ner Stadtteil Delstern wurde 1904 überraschend genehmigt. Der vom Verein beauftragte Baurat Fritz Sander entwarf daraufhin im Stil der Zeit ein historistisches Gebäude, das mehr an eine Burgranlage erinnert als an einen modernen Zweckbau. Weder bei den Vereinsmitgliedern noch beim Vorsitzenden fand Sanders Vorschlag jedoch Gefallen. Eduard Müller wandte sich deshalb im Mai 1905 an den Essener Sammler und Mäzen Karl Ernst Osthaus (1874–1921), der der modernen Architektur aufgeschlossen gegenüberstand. Osthaus empfahl für die Planung Peter Behrens (1868–1940), der gerade in Düsseldorf bei der großen Gartenbauausstellung die gesamte Anlage einschließlich eines Restaurants entworfen hatte.

Behrens, damals Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, erklärte sich sofort bereit, das Bauvorhaben zu

unterstützen, und legte im Dezember 1905 seine Entwürfe vor. Im April des folgenden Jahres entstand zudem ein Gipsmodell des geplanten Krematoriums, mit dem sich Behrens an der Ausstellung moderner deutscher Kunst in London im Mai/Juni 1906 beteiligte. Formales Vorbild ist die Kirche San Miniato al Monte in Florenz. Behrens berücksichtigte bei seinem Entwurf die Lage des Gebäudes auf einer Anhöhe, zu dem Freitreppen hinaufführten. Indem er den Kamin in der Art eines Campaniles im Norden an die Trauerhalle anfügte, erinnert der Bau weitaus mehr an eine Kirche als an ein Krematorium (Abb. 1). Hinter der Halle plante er ein Kolumbarium in zwei unterschiedlichen Versionen, einmal halbkreisförmig um die Trauerhalle herum und einmal als querrrechteckigen Anschlussbau. Ein Leichenhaus mit Sezier- und Ärzteraum und ein kleines

Gebäude für einen Geistlichen kamen noch hinzu. All dieses wurde nicht realisiert. Lediglich ein in Sandsteinrustika ausgeführter, etwas erhöhter Anbau im Osten wurde an die Trauerhalle angefügt. Die Fertigstellung schritt zügig voran: Im Oktober 1906 stand bereits der Rohbau; im Sommer 1908 war der Bau abgeschlossen. Für den Außenbau hatte Behrens eine einfache Putzfassade vorgesehen, deren Wirkung – ganz dem Florentiner Vorbild folgend – durch geometrische Ornamente (Rechteck, Quadrat, Dreieck) und den Farbkontrast von Schwarz und Weiß erzielt wurde. Aufgrund der großzügigen Geldsumme, die Eduard Müller für den Bau zur Verfügung stellte, bestand er auf die Verwendung von weißem Marmor und schwarzen Granitstreifen zur Verkleidung des Außenbaus. Jedoch erwies sich der verwendete Marmor für das feuchte mitteleuropäische Klima als nicht geeignet. Die Platten fielen nach zwei Jahren von der Fassade ab. Nun endlich kam eine von Behrens von Anfang an vorgesehene Putzfassade zum Einsatz. Der Baufertigstellung Mitte des Jahres 1911 konnte jedoch nicht wie geplant die Inbetriebnahme folgen. Das preußische Innen- wie auch das Kultusministerium in Berlin hatten verfügt, dass keine Feuerbestattungen vorgenommen werden durften. Erst im September 1911 trat ein neues Gesetz in Kraft und ermöglichte nun den Betrieb.

Dem Außenbau entsprechend gestaltete Behrens den Innenraum (Abb. 2), den eine auf halber Höhe umlaufende Empore gliederte. Nach Osten öffnet sich eine halbrunde Apsis mit Kuppeldach, in der sich der Katafalk mit Versenkische befindet. Die weißen Wände in Sgraffito-Technik sind durch schwarze Streifen in hochrechteckige Felder gegliedert. Der Fußboden besteht aus schwarzen und weißen Sinzinger Platten (Tonplatten). Alle Holzteile im Raum, also Geländer der Empore, Katafalk, Rednerpult, Kassettendecke und Bestuhlung, sind in dunkel gebeiztem Eichenholz gefertigt. Einziger farblicher Akzent ist das Goldmosaik in der Apsiskuppel von Emil Rudolf Weiß (1875–1942). In

der Mitte dominiert eine kniende Figur mit Segensgestus, links davon ist ein erwachender Jüngling zu sehen, der die Auferstehung symbolisiert, rechts eine Gestalt mit geschlossenen Augen, die den Tod versinnbildlicht. Ein Spruch aus Goethes *Faust* (2,V) „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“ überspannt die Figurenszene. Außenbau, Innenraum und Innengestaltung bilden eine Einheit, wie sie Behrens wohl in kaum einem anderen Bau so vollkommen gestalten konnte.

Als Sitzmöglichkeiten hatte Behrens ca. 100 Stühle (einschließlich der Empore) vorgesehen, die in ihrer Gestaltung ganz in die Gesamtdекoration des Raumes integriert waren. Vier schlanke Beine, eine trapezförmige Sitzfläche mit



Abb. 3: Stuhl, Entwurf: Peter Behrens, 1905. Nachbau des Originalstuhls 2002. Eichenholz, schwarzbraun gebeizt, Weidengeflecht, H. 94,5 cm, Sitzhöhe, 48,5 cm, B. 43,6 cm. GNM, Inv. Des 1724 (Foto: Monika Runge).

hellbraunem Weidengeflecht und eine rechteckige Lehne, die durch eine schmale Rahmenleiste und ein kaum breiteres rechteckiges Mittelbrett gegliedert sich, fügen sich zu einem Stuhl (Abb. 3). Die schmalen Zierleisten in der Lehne links und rechts des Mittelbretts formen wiederum jeweils ein Rechteck. Die großen Durchbrüche in der Lehne in Verbindung mit den schlanken Beinen vermitteln den Eindruck von Leichtigkeit und Schwerelosigkeit. Die Luft scheint durch die Öffnungen hindurchzuströmen.

Die ursprüngliche Bestuhlung wurde 2002 im Zuge einer umfassenden Restaurierung des Gebäudes gegen eine neue ausgetauscht, die sich jedoch strikt an das Behrens-Vorbild anlehnte. Einer dieser neuen Stühle gelangte nun in die Designabteilung des Germanischen Nationalmuseums. Zusammen mit den bereits im Museum vorhandenen Möbelensembles, die im Rahmen der gerade zu Ende gegangenen Ausstellung „Das Nürnberger Intermezzo“ nach mehreren Jahrzehnten wieder gezeigt werden konnten, demonstriert das Sitzmöbel anschaulich die stilistische Entwicklung des Künstlers, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits vom Jugendstil entfernt hatte und Tendenzen späterer Bauhausarchitekturen in seinem Werk zum Tragen kommen ließ.

► SILVIA GLASER

*Herrn Prof. Dr.-Ing. Till Behrens sei hiermit herzlichst gedankt.*

#### Literatur:

Gisela Moeller: Peter Behrens in Düsseldorf. Die Jahre 1903 bis 1907. Heidelberg 1991, S. 452–463. – Henning Winter: Die Architektur der Krematorien im Deutschen Reich 1878–1918. Dettelbach 2001. – Stephan Brakensiek: Das Krematorium in Delstern – Der erste Bau der Moderne in Hagen. Eine kleine Geschichte seiner Entstehung. In: Schloß-Bote 11, 2001, S. 21–29. – Anna-Livia Pfeiffer: Das Ewige im Flüchtigen. Eine Bau- und Zivilisationsgeschichte der Feuerbestattung in der Moderne. Würzburg 2015, S. 340–351.

#### Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung  
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum  
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg  
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200  
E-Mail: info@gnm.de - www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich  
Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann  
Redaktion: Dr. Barbara Röck  
Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de  
Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen  
Auflage: 2600 Stück

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

## Inhalt IV. Quartal 2018

### Historischer Boden

von Frank Matthias Kammel . . . . . Seite 1

### Gegossen für die Ewigkeit

von Markus Prummer . . . . . Seite 5

### Ein Korbstuhl von Richard Riemerschmid

von Petra Krutisch . . . . . Seite 10

### Ein Stuhl nach Entwurf von Peter Behrens für das Krematorium in Hagen-Delstern

von Silvia Glaser . . . . . Seite 13

## AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

### Wanderland. Eine Reise durch die Geschichte des Wanderns

29. 11. 2018 bis 28. 4. 2019

### Luxus in Seide. Mode des 18. Jahrhunderts

noch bis 6. 1. 2019

### Adam Kraft. Der Kreuzweg

Studioausstellung in der Kartäuserkirche  
noch bis 7. 10. 2018

### Richard Riemerschmid. Möbelgeschichten

noch bis 20. 1. 2019

### Warenzauber in Produktplakaten und Werbefilmen

Studioausstellung in der Sammlung  
zum 20. Jahrhundert  
noch bis 27. 1. 2019

### Maß und Proportion. Architekturbücher aus dem Bestand des Germanischen Nationalmuseums

Studioausstellung  
noch bis 8. 9. 2019