



Ofenkachel mit Bild des thronenden Kaisers, Südtirol, Ende 15. Jahrhundert, 25 x 22 x 10 cm, Inv.-Nr. A 3076 (Fotos: Monika Runge).

Bilder am Kachelofen

Ofenkacheln zwischen Dekor, Bekenntnis und Repräsentation

BLICKPUNKT APRIL. Die Präsentation im Raum 23 der Dauerausstellung, die das Thema der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Raumerwärmung insbesondere in Gestalt des Kachelofens vor Augen führt, wird seit einigen Monaten um eine Anzahl bis dahin im Depot verwahrter Kacheln ergänzt. Sie nahmen die Plätze von Objekten ein, die in den Raum 2 umzogen, wo unter dem Titel „Mittelalterbilder“ in die Schausammlung Mittelalter eingeführt wird.

Zu diesen gehört etwa ein braun glasiertes Keramikelement mit dem Bild des thronenden Kaisers unter einem mit Sternen verzierten Baldachin. Das Motiv des Herrschers mit den Insignien der Macht, das am Kachelofen dekorative Absicht und Loyalitätsbekundung vereint, war am Ende des Mittelalters besonders in Tirol verbreitet. Der am Ausgang des 15. Jahrhunderts entstandene Turmofen in der Landesfürstlichen Burg von Meran zum Beispiel, einer der



Ofenkachel mit Brustbild des Kaisers und Wappen, Steiermark, um 1490, 20 x 20 x 18 cm, Inv.-Nr. A 1394.

ältesten erhaltenen Kachelöfen überhaupt, besteht unter anderem aus mehreren Reihen von Kacheln mit dem unter einem Kielbogen thronenden Kaiser. Auch eines der eingangs erwähnten Stücke trägt das Bild des Potentaten in Form einer einem Schild applizierten Büste mit Zepter und Reichsapfel. Wahrscheinlich ist damit Kaiser Friedrich III. (1415–1493) gemeint. Neben einem unleserlichen Schriftband bezeichnen drei Wappenschilde seine Herrschaft über die Herzogtümer Österreich und Steiermark sowie das Heilige Römische Reich.

Das unglasierte, 1878 als Geschenk des in Graz residierenden Grafen Franz von Meran (1839–1891) ins Museum gelangte Objekt aus dem späten 15. Jahrhundert soll von

einem Ofen in dem damals zur Sommerfrische erblühten obersteiermärkischen Dorf Aflenz stammen. Ein zweites Stück aus derselben Quelle ist übrigens in der Schausammlung zur Volkskunst (Raum 206) zu sehen. Zudem wird eine identische, wohl vom selben Heizkörper herkommende Kachel im Universalmuseum Joanneum in Graz aufbewahrt. Vorausgesetzt die kolportierte Herkunft der beiden Stücke des Germanischen Nationalmuseums entspricht der Realität, liegt die einstige Platzierung jenes Raumerwärmers im spätgotischen Nordflügel des Aflenzer Propstei- und Pfarrhofs nahe, dem einzigen historisch bedeutenden Profangebäude dieses Ortes. Denn künstlerisch gestaltete Öfen dieser Art waren seinerzeit grundsätzlich nur für repräsentative Räume bestimmt.

Ähnliche Kacheln, die die Halbfigur des Kaisers samt Wappen und Spruchbändern allerdings unter einer Baldachinarchitektur zeigen, entstanden damals übrigens auch in Stein am Rhein. Davon zeugen eine grün glasierte Kachel im Museum Allerheiligen in Schaffhausen sowie ein ganzer Ofen aus Ravensburg im Landesmuseum Württemberg in Stuttgart.

Biblische Gestalten aus Sachsen

Die anderen vier der neu in der Dauerausstellung präsentierten Kacheln schenkte 1887 der Loburger Oberpfarrer Ernst Wernicke (1836–1913), ein aufgrund zahlreicher kunsthistorischer Publikationen ausgewiesener Kenner der nordmitteldeutschen Kunst und langjähriges Mitglied der Provinzialkommission für Denkmalpflege in der preussischen Provinz Sachsen. Er hatte sie auf einem Acker nahe einer Schäferei am Rand seines Wohnortes, der heute nach Möckern – etwa 30 Kilometer östlich Magdeburgs – eingemeindeten Ackerbürgerstadt, gefunden. Drei nahezu quadratische, aus ein und demselben Model stammende Stücke zeigen die in eine Bogenstellung gesetzte Halbfigur einer Dame, die inschriftlich als Ester bezeichnet ist und somit die Hauptfigur des gleichnamigen alttestamentlichen Buches vorführt. Eine vierte Kachel gibt das ins Halbprofil gedrehte Bildnis eines Herrn in einem Brustpanzer und mit federgeschmücktem Hut wieder. Diese in ein ähnliches architektonisches Rahmenwerk gesetzte Büste stellt Sanhe-



Ofenkacheln mit der Halbfigur der Ester, nördliches Sachsen, 2. Viertel 16. Jahrhundert, ca. 13,5 x 13,5 x 7 cm, Inv.-Nr. A 1580-A 1582.



Ofenkachel mit dem Brustbild des Sanherib, nördliches Sachsen, 2. Viertel 16. Jahrhundert, 15,3 x 13,5 x 7 cm, Inv.-Nr. A 1579.

rib (in der Luther-Übersetzung der Bibel Sennacherim) dar, einen assyrischen König (um 745–681 v. Chr.), der unter anderem Jerusalem belagerte, seinen Angriff aber abbrach und daher von der Bibelexegese sowohl zu den Feinden des Volkes Israel gerechnet wurde als auch ein Exempel der Macht Jahwes repräsentiert, der sein auserwähltes Volk beschützt.

Diese Kacheln vertreten einen im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts mittels zahlreicher Abformungen weit verbreiteten Typ. In Gestalt unterschiedlichster Modifikationen wurde er in fast allen Teilen Deutschlands hergestellt. Elemente dieses Typs bildeten die Bestandteile von Öfen, die biblische Figuren, aber auch Personifikationen von Tugenden und Freien Künsten vor Augen stellten.

Die unterschiedlichen Dimensionen unserer Ester-Kacheln einerseits und der Kachel mit dem Bildnis des Sanherib andererseits lassen darauf schließen, dass sie nicht zum selben Ofen gehörten. Darüber hinaus deuten verschiedenfarbige bzw. fehlende Glasuren sowie beim Brand entstandene Verformungen darauf hin, dass der Loburger Fund wohl Ausschussprodukte einer Hafnerwerkstatt umfasst, also nicht brauchbares Material, welches man vielleicht sekundär zur Befestigung eines Feldwegs benutzt hatte. Da solcherart praktischer Einsatz anderweitig nicht mehr verwendbarer Erzeugnisse fast grundsätzlich aus lokalen oder regional nahe liegenden Quellen kam, ist zu vermuten, dass der entsprechende Handwerksbetrieb in Loburg oder einer unweit davon gelegenen Kommune ansässig war. Oder sollten diese Kacheln doch die Reste von Öfen eines auswärtigen Töpfers darstellen, mit denen Räume der Mitte des 16. Jahrhunderts im Besitz der Familie von Barby befindlichen Loburger Burg, des örtlichen Rat- oder des dortigen Pfarrhauses beheizt wurden?

Wärme, Schönheit, Selbstdarstellung

Neben ganzen Kachelöfen gehören Ofenkacheln zu den seit der Gründungszeit des Germanischen Nationalmuseums systematisch gesammelten Bestandsgruppen. Der von 1866 bis 1891 amtierende Museumsdirektor August Esswein (1831–1892) widmete der Gattung des Kachelofens Aufmerksamkeit vor allem, weil dieser „für die Annehmlichkeit des Hauses besonderen Werth“ besessen habe, das heißt für die Rekonstruktion der alltäglichen Lebenskultur vergangener Zeiten von herausragender Bedeutung sei. Die Einzelkachel dokumentiere darüber hinaus, schrieb er im 1868 publizierten Bestandskatalog der Bauteilesammlung, „ein Gebiet, auf dem die Töpferei vortreffliches leistete, auf dem sie sich hoch über die gewöhnliche Handwerkstätigkeit erhob“.

Heute interessieren uns Kacheln zudem als Bildträger, die mit ihren Motiven und Programmen auf Intentionen der Besteller und Auftraggeber, etwa deren Selbstdarstellung, schließen lassen. Schließlich kam solch bildreichen Öfen über die naheliegende praktische Funktion hinaus die Aufgabe zu, Stand, ästhetische, religiöse oder politische Einstellungen ihrer Eigentümer zu demonstrieren.

Herrscherbildnisse aus Nürnberg

Während man sich im 16. Jahrhundert etwa mit Öfen, die biblische Themen oder Gestalten abbilden, als guter protestantischer Christ darstellen konnte, dessen Glaube fest auf der Heiligen Schrift basiert, vermochte die Reihung von Regentenporträts den Anspruch auf die Zugehörigkeit des Ofenbesitzers zur irdischen Herrschaftselite zu signalisieren. Ein Nürnberger Ofen im Hornzimmer der Veste Coburg beispielsweise zeigt in diesem Sinne auf den Kacheln Profilbildnisse biblischer, römisch-antiker und zeitgenössischer Herrscher.

Das Germanische Nationalmuseum besitzt eine Darstellung des Sultans Süleyman I. (1496–1566) von einer wei-



Ofenkachel mit dem Profilbildnis des Sultans Süleyman I., Nürnberg, um 1540, 25 x 25 x 5,5 cm, Inv.-Nr. A 961.

teren dieser auf quadratische Model der Jahre um 1540 zurückgehenden Serie. Der auf blauem Grund inschriftlich als „Soliman“ bezeichnete, nach rechts gewandte Kopf mit Oberlippenbart und Turban zeigt einen der bedeutendsten osmanischen Herrscher und der mächtigsten Regenten des 16. Jahrhunderts überhaupt. Unter seiner Leitung hatte das Heer der Hohen Pforte unter anderem Ungarn erobert und war 1529 bis Wien vorgedrungen. Sein Nürnberger Bildnis folgt einer gegen 1524 von Constanzo da Ferrara (um 1450 bis nach 1524) in Neapel gegossenen Porträtmedaille bzw. einem darauf fußenden Holzschnitt des anonymen italienischen Kupferstechers AA von 1526.

Eine andere, noch größere und wohl nur wenig jüngere Nürnberger Kachel trägt in einem dem quadratischen Spiegel eingeschriebenen Medaillon das inschriftlich bezeichnete Profilporträt des römischen Kaisers Vespasian (9–79). Das Bildnis des Lorbeer gekrönten gibt den ersten Herrscher der flavischen Dynastie wieder, der das Reich politisch und



Ofenkachel mit dem Profilbildnis des Kaisers Vespasian, Nürnberg, Mitte 16. Jahrhundert, 55 x 50 x 8 cm, Inv.-Nr. A 3476.

finanziell stabilisierte, zu den erfolgreichsten Regenten des Imperiums gehörte und in seiner Regierungszeit Großbauten wie das Kolosseum in Rom errichten ließ. Hinsichtlich der straffen Gesichtsbildung entspricht die Büste dem Münzbild des im Jahr 72 geschlagenen Denars mit dem Profilbildnis des Kaisers. Ob dem Schöpfer des Ofenkachelmodells eine solche Münze vorlag oder eine zeitgenössische Nachahmung bzw. graphische Abbildung des antiken Vorbilds, ist heute kaum noch zu entscheiden.

Aus derselben Nürnberger Hafnerwerkstatt und der gleichen Serie stammen zwei identische Medaillonkacheln mit dem Bildnis Kaiser Maximilians I. (1459–1519) im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe sowie im Museum of Fine Arts in Boston. Sie geben einen Hinweis auf die Bildprogramme entsprechender Öfen, die möglicherweise anti-

ke und zeitgenössische Cäsaren miteinander in Beziehung setzten. Auf der Nürnberger Kaiserburg stand bis zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg ein tönerner Heizkörper, dessen Unterbau vier große, allerdings farbig glasierte Kacheln trug, die wohl aus eben dieser Werkstatt kamen. Sie gaben ebenfalls Imperatorenköpfe wieder, die inschriftlich als Vespasian und Claudius (10 v. Chr. bis 54 n. Chr., reg. ab 41) bezeichnet waren.

Eine Kachel mit dem Wappen der Franziskaner

Vielfach bilden Wappen die Repräsentanten des Auftraggebers und Eigentümers am Ofen selbst. Vom Heizkörper eines klösterlichen Prunkraums stammt eine großforma-



Ofenkachel mit dem Franziskanerwappen, wohl Bamberg, 1708, 55 x 51 x 11 cm, Inv.-Nr. A 3936.

tige, grün glasierte Bildkachel, die sich seit 2005 in Museumsbesitz befindet. Sie zeigt das Wappen des Franziskanerordens und ist auf ihrer Vorderseite gut sichtbar auf das Jahr 1708 datiert. Das Emblem besteht aus dem Kreuz Christi, vor dem sich zwei aus Wolkensäumen ragende Arme mit durchbohrten Handflächen diagonal kreuzen. Während der nackte Arm für Christus steht, vertritt die bekleidete Gliedmaße den heiligen Franziskus (1181/82–1226), der die Wundmale des Heilands 1224 auf dem La Verna empfing. Seine Stigmatisation macht ihn zum „alter Christus“, den „zweiten“ Christus, und gilt als äußeres Zeichen seiner radikalen Nachfolge Jesu. Die Dornenkrone und das von drei Nägeln durchbohrte Herz am Fuße des Kreuzes ergänzen die Aussage des zentralen christlichen Zeichens unmissverständlich, dass Christus nämlich durch Leiden und Tod die Menschheit erlöst hat. Der Lorbeerkranz, das alte Siegesymbol, verdeutlicht die Verwandlung des Todes Christi durch seine Auferstehung in den Triumph über Tod und Teufel.

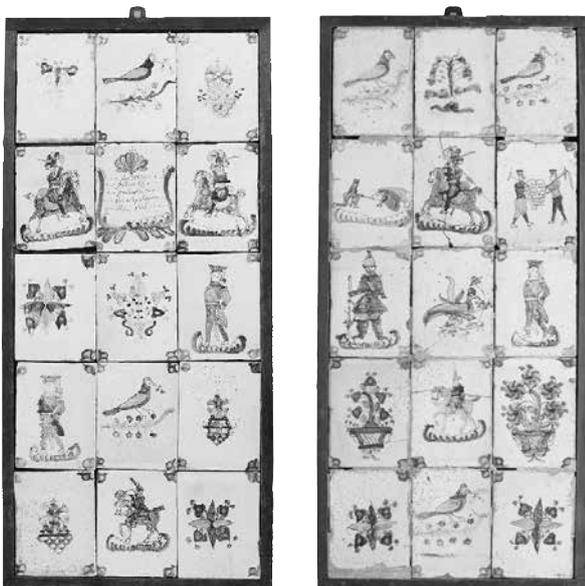
Mit hoher Wahrscheinlichkeit war die großformatige Bildkachel zentrales Schmuckelement einer Ofenfrontseite.

Ihre offensichtliche Datierung könnte auf die Ausstattung des mit dem Heizkörper einst bestückten Raumes, möglicherweise sogar den Neubau oder die Renovierung des entsprechenden Gebäudetrakts, hinweisen. Der Vorbesitzer ersteigerte das Objekt im Bamberger Kunsthandel. Weitere Kenntnisse zur Provenienz liegen nicht vor. Stilistisch spricht nichts gegen die Herkunft aus Franken. Daher darf zumindest spekuliert werden, dass das Stück aus Bamberg selbst stammt.

Die Stadt beherbergte ein Franziskanerkloster, das 1806 säkularisiert und 1811 abgebrochen wurde. Allerdings galten die Konventsgebäude Anfang des 18. Jahrhunderts als ruinös und baufällig und wurden 1718/19 neu errichtet. Die Installation eines prächtigen Ofens wenige Jahre zuvor scheint wenig plausibel. Als denkbarer Standort käme daher vielmehr das örtliche Kapuzinerkloster St. Heinrich und Kunigunde in Frage. Die 1648 bis 1653 errichteten Bauten des 1826 aufgelösten Bamberger Konvents dieses aus den Reformbestrebungen im 16. Jahrhundert hervorgegangenen franziskanischen Bettelordens mussten 1878 einem Schulneubau weichen. Über den Verbleib ihrer Einrichtung ist bis auf einige Inventarstücke der Klosterkirche nichts überliefert. Möglicherweise bezeugt unsere Kachel einen Ofen dieser Konventsgebäude.

Landleute und Soldaten aus Ostpreußen

In einem bäuerlichen Anwesen in Usdau (heute Uzdrawo) stand einst ein Ofen, von dem eine Reihe 1899 angekaufter und jüngst restaurierter Fayencekacheln erhalten blieb. Die historische Bausubstanz des ostpreußischen, nahe Neidenburg (heute Nidzica) am Südrand der Allensteiner Seenplatte gelegenen Dorfes wurde im Zuge der Schlacht bei Tannenberg im August 1914 fast vollständig zerstört.



30 Kacheln von einem Ofen, Andreas Zalewsky, Neidenburg, 1836, je 23,4 x 17-17,5 x 6 cm, Aufnahmen vor bzw. während der Restaurierung, Inv.-Nr. A 3066/3067.

Auch aus diesem Grund ist Genaueres zur Platzierung des Ofens inzwischen nicht mehr zu ermitteln. Die quadratischen Bestandteile seiner Außenhaut, weiß glasierte und mit Scharfffeuerfarben in Grün, Gelb, Manganrot und Violett bemalte Tonelemente, weisen naive Formen auf, die ähnlich auch von volkstümlicher Gebrauchskeramik geläufig sind. Diese Bildwelt besteht neben Blüten, Vögeln und Ornamenten, Blumentöpfen und Windmühlen aus Füsillieren mit abgestelltem Gewehr und Kavalleristen auf grotesken Kleppern. Ein Militärtrompeter taucht auf, ein stolzer Offizier mit ordensgeschweller Brust, eine skurrile Wildschweinjagd und schließlich bäuerliches Volk. Dabei wird die Begegnung zweier mit typischen Gerätschaften ausgerüsteter Landmänner von einer herzförmigen „Sprechblase“ kommentiert: Offenbar macht sich ein als Matku (Matthias) bezeichneter Schelm über den Arbeitseifer seines Kumpels Kuba (Jakob) lustig, da dieser nicht nur wie jener einen Rechen, sondern zugleich einen Dreschflügel und somit zwei Arbeitsinstrumente mit sich führt. In Masurisch, der Sprache der im südlichen Ostpreußen bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts ansässigen Masowier, eines westslawischen Volksstamms, der aus dem 1945 unter polnische Hoheit gestellten Landstrich fast vollständig in die Bundesrepublik übersiedelte, ist hier wohl freundlich-humorvoll die Arbeitsmoral thematisiert.

Eine der Kacheln belegt sogar den Schöpfer und die Entstehungszeit des Ofens mit der Inschrift „Andreas Zalewsky Z Niborka Dnia 20tego Serpsen Roku 1836“ (Andreas Zalewsky aus Neidenburg am 20. August 1836). Bedauerlicherweise ist über diesen Hafner aus Neidenburg – Nibork ist die masurische und alte polnische Bezeichnung der Stadt – bisher nichts bekannt. Augenscheinlich war der tönernerne, in derbem Geschmack dekorierte Heizkörper, den der Handwerker so präzise datierte, für einen Kunden masurischer Muttersprache bestimmt. Dass der Ofentöpfer dieselbe Nationalität besaß, bezeugt die für die Masuren typische Verbindung des deutschen Vor- mit dem polnischen Nachnamen. Noch im Zusammenhang der Volkszählung von 1900 bekannten sich 31,7 Prozent der Einwohner des Landkreises Neidenburg zum entsprechenden Idiom als Muttersprache.

Die Reste des Heizkörpers sind heute von mehrfacher Bedeutung, zunächst als Dokumente der regionalen Ofenhafnerei und volkstümlichen Fayenceproduktion im Südwesten Ostpreußens. Darüber hinaus dürfen sie als beredte Zeugnisse für das Leben in einer von zwei Volksgruppen bewohnten und daher mehrsprachigen Grenzregion angesehen werden, wie sie bis zum Zweiten Weltkrieg in Mitteleuropa vielfach bestanden, durch die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten und sogenannte ethnische Säuberungen, die auch andere Volksgruppen betrafen, inzwischen aber entschieden dezimiert worden bzw. weitgehend verschwunden sind. Schließlich spiegelt die Bildwelt nicht nur einen bodenständigen, vom bäuerlichen Alltag gepräg-

ten Humor, sondern auch die Bedeutung des Militärs in der damaligen Lebensordnung; Neidenburg war ab 1717 preußische Garnisonstadt.

Ein Holbein-Bildnis aus dem Nürnberger Rathaus

In ganz anderer Weise reflektiert ein am Ende des 19. Jahrhunderts gearbeitetes Exponat Aspekte der zeichenhaften wie repräsentativen Absichten der Bildwelt des Kachelofens. Von einem einst im Nürnberger Rathaus, vielleicht in dessen unter Leitung von August Essenwein 1885 bis 1889 errichteten Erweiterungsbau platzierten Heizkörper stammt ein grün glasiertes Element aus hellgrauem Scherben mit dem namentlich bezeichneten Brustbild Hans Holbeins d. J. (1497/98–1543), einem der bedeutendsten deutschen Maler der Renaissance. Das reliefplastische Bildnis wurde 1955 bei der Ruinenberäumung des kriegszerstörten Komplexes gefunden.

Der Hersteller von Kachel bzw. Ofen konnte bisher nicht namhaft gemacht werden. Allerdings ist zu vermutet, dass das Stück ein Produkt der Nürnberger Firma J. F. P. Hausleiter oder der damals ebenfalls ortsansässigen Plastischen Kunstanstalt C. W. Fleischmann ist. Das Vorbild für das keramische Porträtrelief dagegen lässt sich konkret bestimmen. Es handelt sich um einen vom Dresdner Illustrator und Graphiker Hugo Bürkner (1818–1897) gefertigten Holzschnitt. Er war Bestandteil des von Ludwig Bechstein (1801–1860) erstmals 1854 in Leipzig edierten Sammelbandes „Zweihundert deutsche Männer“, der bis 1890 in vier weiteren, vielfach ergänzten Auflagen erschien. Bürkner wiederum hatte die Holbeinsche, damals als Selbstporträt betrachtete Kreidezeichnung eines jungen Mannes mit ausladendem Barett im Basler Kunstmuseum zum Vorbild seiner Graphik genommen.



Fragment einer Ofenkachel mit dem Brustbild Hans Holbeins des Jüngeren, Nürnberg, um 1885/90, 18 x 11,5 x 4,2 cm, Inv.-Nr. A 3461. Depositum der Stadt Nürnberg.

Vermutlich bildete jener Ofen eine ganze Reihe prominenter deutscher Künstler und Geistesgrößen der Renaissance ab. Solch eine „Bildnisgalerie“ im kommunalen Verwaltungsgebäude Nürnbergs wäre demzufolge ein Beispiel dafür, wie sich die Stadt im 19. Jahrhundert als herausragendes Zentrum der ersten großen Blütezeit bürgerlicher Kultur in Deutschland darzustellen versuchte, als Ort alter deutscher Größe schlechthin. Dekor, zeichenhaft vermitteltes Bekenntnis zu Tradition und Geschichte sowie daraus folgende repräsentative Absicht und Anspruch auf Geltung verschmolzen hier in besonderer und eigentümlicher Weise.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Verwendete Literatur: Konrad Strauss, Kacheln und Öfen der Steiermark, Graz 1940; Josef Ringler, Tiroler Hafnerkunst, Innsbruck 1965; Konrad Strauss, Die Kachelkunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Bd. 1, Straßburg 1966; Rosemarie Franz, Der Kachelofen, Graz 1969; Tilmann Breuer/Reinhard Gutbier (Hrsg.), Die Kunstdenkmäler von Oberfranken, Bamberg, Bd. 6-7, München 1990 bzw. 1997; Andrew M. Burnett/Michael Andry, Roman Provincial Coinage, Bd. 2, London 1999, Nr. 1931; Gerd Hentschel: Masurisch. In: Lexikon der Sprachen des europäischen Ostens, hrsg. von Miloš Okuka, Klagenfurt 2002, S. 313–314.



Hans Holbein der Jüngere, Hugo Bürkner, Dresden, 1854, Holzschnitt in Ludwig Bechsteins „Zweihundert deutsche Männer“, 11 x 9 cm.

Zu Nürnberger Mörsern des 15. Jahrhunderts

Anlässlich einer Neuerwerbung im Germanischen Nationalmuseum

BLICKPUNKT MAI. Der beachtliche Bestand mittelalterlicher Mörser im Germanischen Nationalmuseum konnte durch ein weiteres Exemplar vermehrt werden. Insbesondere der süddeutsche Mörsertypus ist hier vertreten, vielfach mit Vermutungen über eine Herkunft aus Nürnberg.¹ Gesichert scheint das inzwischen für das bedeutendste Exemplar, einen inschriftlich datierten Mörser von 1459 (Abb. 1). Der neu erworbene Mörser gehört in dessen nahes Umfeld (Abb. 4, 6–8). Er bietet Gelegenheit, erneut nachzudenken über gotische Mörser im Zusammenhang des Gusshandwerks in Nürnberg.²

Der datierte Mörser von 1459

Der Mörser des Germanischen Nationalmuseums mit der Inventar-Nummer HG 1170 ist in Form und handwerklicher Ausführung von überragender Qualität (Abb. 1).³ Er gehört zum ältesten Bestand und stammt aus der Sammlung des Museumsgründers, Hans Freiherr von und zu Aufseß. Die schlank aufwachsende Gefäßform mit leicht ausgestelltem Fußrand weitet sich in spannungsvollem Umriss zum Lip-

penrand, der zweistufig ist. Der Griff ist abgerundet gebrochen und mit einer Zopfauflage versehen. Auf der Wandung verlaufen zierliche Rippen von wechselnder Höhe, jeweils als ein schmales Band mit aufgelegter Kordel, oben in einer Lilie endend. Drei kurze Rippen, die direkt vom Fußrand ausgehen, wechseln mit drei höher hinaufreichenden, die über stilisierten Raubtierpranken ansetzen und von diesen durch ein Profil abgesetzt sind. Die langgestreckten Glieder dieser Pranken sind mit betonten Rundungen der Gelenke und mit angedeuteten Krallen detailliert durchgebildet. Im oberen Bereich der Wandung verläuft eine Umschrift, die Namen und Datum nennt: „paul(u)s scharrer anno 1459“. Die Inschrift aus großen, präzise ausgeführten Buchstaben und Ziffern ist ohne Randeinfassung auf die Fläche gesetzt. Die genannte Person, der Auftraggeber Paulus Scharrer, hat sich bisher nicht identifizieren lassen. Die Jahreszahl 1459 ist ein wichtiger zeitlicher Anhaltspunkt für alle nahe stehenden Mörser-Exemplare, von denen kein weiteres mit einem Datum versehen ist.



Abb. 1: Mörser, Nürnberg, 1459. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 1170 (Foto: GNM, Georg Janßen).



Abb. 2: Mörser, Nürnberg, um 1450. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2411 (Foto: Bayerisches Nationalmuseum, Bastian Krack).

¹ Ursula Mende: Die mittelalterlichen Bronzen im Germanischen Nationalmuseum, Bestandskatalog, Nürnberg 2013, die Mörser S. 314–333, Süddeutschland und Nürnberg Kat. Nr. 115–124.

² Dazu beigetragen haben auch Otto A. Baumgärtel, München, und Klaus Zimmermann, Spardorf, denen vielmals gedankt sei.

³ Mende 2013 (wie Anm. 1), Kat. Nr. 115, Abb. 423–426. H. 19,7 cm, Durchm. oben 17,5 cm, Gewicht 6100 g.

Nächstverwandte Exemplare zum Mörser von 1459

In die unmittelbare Nachbarschaft dieses Scharrer-Mörser von 1459 gehört eine Reihe von Exemplaren, die bei Varianten im Einzelnen und bei unterschiedlichen Maßen so weitgehend übereinstimmen in der Gefäßform, den Reliefaufgaben und auch in der hohen Gussqualität, dass von einer gemeinsamen Werkstattshandschrift gesprochen werden kann.⁴ Als Beispiel dient hier ein Mörser des Bayerischen Nationalmuseums in München (Abb. 2).⁵ Bei gleichartigem Umrissprofil ist der Gefäßkörper in seinen Proportionen breiter ausladend, der obere Durchmesser stimmt fast überein mit der Höhe. Der eckig gebrochene Griff ist ohne Zopfauflage. Als Rippen dienen die bereits bekannten, die in einer Lilie enden; alle sechs Rippen sind gleich hoch. Als Rippenansatz wechseln zwei Motive. Das ist zum einen eine Pranke, hier stärker stilisiert, und zum anderen ein männlicher Kopf mit modischer Haar- und Barttracht. Die kurze, leicht abstehende Frisur und ein Schnurr- und Kinnbart sind zwar undeutlich, da abgegriffen und wohl auch unscharf abgeformt; besser erkennbar sind die Details an einem Mörser des Regensburger Museums (Abb. 14).⁶ Hier gehen alle Rippen – es sind nur drei – von solchen modischen Köpfchen aus und enden in gleicher Höhe, so wie ebenfalls die vier Rippen eines Mörsers im Museum von Hamburg.⁷ Alle diese Köpfchen der genannten Mörser gehen auf eine gemeinsame Model zurück, das gilt auch für alle Lilienrippen. Die Pranken dagegen kommen in Varianten vor, bei dem Münchner Exemplar etwa in mehr schema-

tischer Vereinfachung (Abb. 2), bei dem Nürnberger (Abb. 1) und übereinstimmend bei einem weiteren im Museum von Den Haag (Abb. 3)⁸ in der mehr detaillierten Durchbildung. Dieser Mörser in Den Haag gleicht, abgesehen von der fehlenden Inschrift, dem Nürnberger Exemplar weitgehend, so in den schlanken Proportionen, mit dem Zopfrelied auf dem Griff, auch mit Rippen in wechselnder Höhe. Unter dem Griff ist die Rippe ohne Lilie; hier war nicht genügend Platz dafür, der Mörser ist knapp 2 cm niedriger.

Das Motiv des männlichen Kopfes in seiner spezifischen modischen Ausstattung war erstes Argument für eine Lokalisierung nach Nürnberg. Eine kleine Gruppe von Mörsern mit reichem figürlichen Reliefschmuck steht prominenten Nürnberger Gusswerken nahe, zum einen den Glocken des Nürnberger Glockengießers Ulricus (bezeugt ab 1419, gestorben 1439), zum anderen dem Taufbecken in der Sebalduskirche in Nürnberg aus der Zeit um 1430. Einer dieser Mörser, der sich in London befindet, besitzt am Fußrand Köpfchen genau dieser modischen Ausstattung, allerdings abweichend in der Durchbildung.⁹ Das ist eine andere Handschrift, aber räumliche Nähe scheint sicher, somit Entstehung ebenfalls in Nürnberg. Zunächst nur für den Hamburger Mörser mit seinen Männerköpfchen wurde diese Verwandtschaft gesehen. Die Lokalisierung nach Nürnberg trifft aber für die ganze eng untereinander verwandte Werkgruppe zu, somit auch für das datierte Exemplar des Nürnberger Museums. Weitere Argumente können das stützen, so das bei Nürnberger Glocken geläufige Zopfmo-



Abb. 3: Mörser, Nürnberg, um 1450. Den Haag, Gemeentemuseum, Inv.-Nr. OMO-1920-0001 (Foto: Gemeentemuseum).



Abb. 4: Mörser, Nürnberg, 3. Viertel 15. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 13 323, Neuerwerbung (Foto: GNM, Georg Janßen).

⁴ Die derzeit bekannten Exemplare: Mende 2013 (wie Anm. 1), S. 316, Abb. 427–430.

⁵ München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2411. H. 15,2 cm, Durchm. oben 15,3 cm. Mende 2013 (wie Anm. 1), S. 316–318, Abb. 429–430.

⁶ Regensburg, Museum der Stadt Regensburg, Inv.-Nr. K 1949/61,4. H. 15,3 cm, Durchm. oben 13,7 cm. Mende 2013 (wie Anm. 1), S. 316.

⁷ Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1954.93. H. 15,8 cm, Durchm. oben 14,8 cm. Mende 2013 (wie Anm. 1), S. 316–318, Abb. 428.

⁸ Den Haag, Gemeentemuseum, Inv.-Nr. OMO-1920-0001. H. 18,0 cm, Durchm. oben 16,2 cm. Mende 2013 (wie Anm. 1), S. 316, Abb. 427.

⁹ London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 1166/64. Der Nürnberg-Zusammenhang bereits festgestellt von Erich Meyer: Nürnberg Bronzen der Vor-Vischer-Zeit. In: Eberhard Hanfstaengl zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Eberhard Ruhmer. München 1961, S. 22, 27, Abb. 4.

tiv, auch die gleichbleibend hohe Gussqualität., die auf ein bedeutendes Zentrum des Gusshandwerks hindeutet .

Für die Datierung der ganzen Werkgruppe ist die Jahreszahl 1459 auf dem Nürnberger Mörser ein sicherer Anhaltspunkt. Die handwerkliche Ausführung aller Exemplare ist so einheitlich, dass größere zeitliche Abstände kaum anzunehmen sind. So wird man die Entstehungszeit aller Mörser, die in unmittelbarer Nachbarschaft des Scharrer-Mörser HG 1170 stehen, ebenfalls um 1459 ansetzen dürfen, oder mit größerem Spielraum um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Das scheint allerdings relativ spät zu sein in Hinsicht auf die Haar- und Barttracht des Köpfcchens, das modische Formen des früheren 15. Jahrhunderts wiedergibt. Dieses Kopfreliief folgt einem Vorbild von der Art jenes Mörsers in London, aus dem Umkreis des Glockengießers Ulricus, also noch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammend.

Der neue Mörser in der Sammlung

Der neu erworbene Mörser mit der Inventar-Nummer HG 13 323, der hier vorgestellt werden soll, ergänzt auf schöne Weise den Nürnberger Bestand, da er dem prominenten Exemplar HG 1170, das 1459 datiert ist, verwandtschaftlich nahesteht. Dieser Mörser war bisher unbekannt; er stammt aus französischem Privatbesitz und konnte 2013 im Kunsthandel München (Georg Laue) erworben werden (Abb. 4, 6–8)¹⁰. In der Gefäßform wie im Reliefschmuck von Griff und Rippen ist die Verwandtschaft erkennbar, es gibt aber auch Unterschiede. Der Mörser ist größer und in den Proportionen breiter ausladend; Höhe und oberer Durchmesser sind fast identisch. Der Fußrand ist wieder leicht ausgestellt, die Lippe zweistufig, jedoch steiler. Die Wandung ist im unteren Drittel durch intensive Stößelarbeit ausgebeult, der Umriss somit leicht gestört. Der Griff ist im Verhältnis zur Gefäßform besonders mächtig; er ist ebenfalls mit einer Zopfauflage versehen, auch diese von besonders kräftigem Volumen. Ein Blick auf die Griffe beider Mörser-Exemplare macht deutlich, dass die spezifische handwerkliche Ausführung übereinstimmt (Abb. 5–6). Hier lässt sich doch wohl eine gemeinsame Werkstatthandschrift erkennen. Das zeigt sich auch in den sechs Rippen. Es sind die gleichen Bandstreifen mit Kordelaufgabe und Lilie, die auf dieselbe Model zurückzuführen sind wie beim Mörser HG 1170 und dessen nächstverwandten Exemplaren. Im Verhältnis zum mächtigen Gefäßkörper wirken die Rippen allerdings zierlicher. Den Rippenansatz bilden hier zwei unterschiedliche Motive im Wechsel, zum einen eine Pranke (Abb. 7), zum anderen ein männlicher Kopf über einer Pranke (Abb. 8). Beide sind von unterschiedlicher Höhe, und damit reichen auch die Rippen mehr oder weniger hoch die Wandung hinauf. Die Raubtierpranke ist ein von den bisher genannten Mörsern her vertrautes Motiv. Sie zeigt sich hier stärker ornamental stilisiert als auf dem Nürnberger Mörser HG 1170 (Abb. 1),

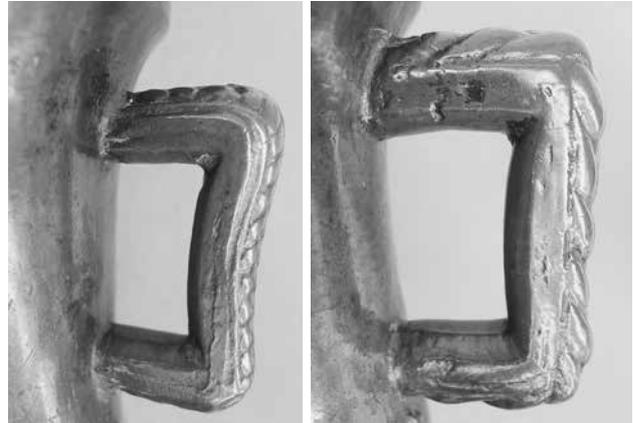


Abb. 5 (links): Mörser, Detail: Griff, Nürnberg, 1459. Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 1170 (Foto: Autorin).

Abb. 6 (rechts): Mörser, Detail: Griff, Nürnberg, 3. Viertel 15. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 13 323 (Foto: Autorin).

steht dem Exemplar in München näher (Abb. 2), ist aber nicht identisch mit diesem.

Die männliche Maske als Motiv

Bemerkenswert schlicht in der Formgebung ist das andere Motiv, das hier als Rippenansatz dient (Abb. 8). Wieder ist es ein männlicher Kopf, hier ein glattflächiges Gesichtsoval mit breiter Nase, bartlos und ohne Andeutung einer Frisur. Über der Stirn ist eine spitz zulaufende Kopfbedeckung sichtbar; darüber steigt, durch einen schmalen Ring abge-

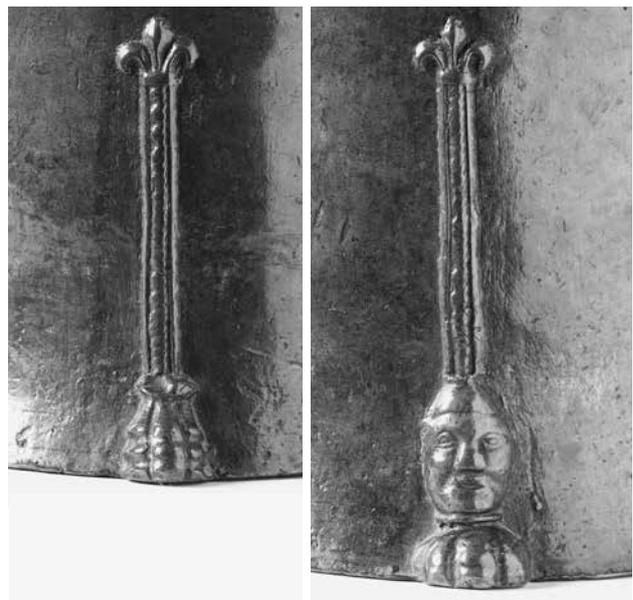


Abb. 7 (links): Mörser, Detail: Pranke mit Rippe, Nürnberg, 3. Viertel 15. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 13 323 (Foto: GNM, Georg Janßen).

Abb. 8 (rechts): Mörser, Detail: Kopf mit Rippe, Nürnberg, 3. Viertel 15. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 13 323 (Foto: GNM, Georg Janßen).

¹⁰ Maße: H. 22,5 cm, Durchm. oben 22,8 cm, Durchm. unten 16,6 cm, Gewicht 11 650 g.

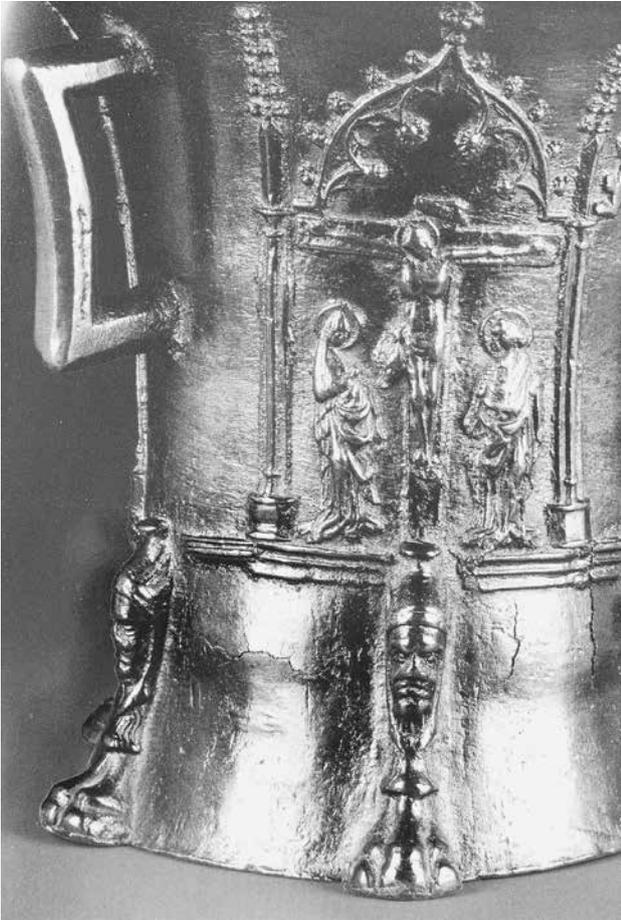


Abb. 9: Mörser, Detail mit Masken am Sockel, Nürnberg, Glockengießer Ulrich, 2. Viertel 15. Jahrhundert. Privatbesitz (Reproduktion nach: Holger Hampel, Kunstauktionen München, Auktion 18. 3. 2005: Der Dom).



Abb. 10: Plakette mit Christus am Ölberg, Detail: Die Häscher (vergrößert), Süddeutschland (?), 1. Hälfte 15. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O. 2235 (Foto: GNM, Jürgen Musolf).

setzt, die Rippe auf. Nach unten ist der Kopf abgesetzt von einem Gebilde, das ihn zu einer Büste ergänzt. Es handelt sich nochmals um eine Raubtierpranke, hier in höchst stilisierter Art, die als eine gerippte Viertelkugel die einzelnen Zehnglieder nur noch andeutet. Sie ist gedrückt und dabei besonders voluminös.

Dieser schlichte Kopf lässt sich zurückführen auf die bereits genannten frühen Nürnberger Mörser im Umkreis des Glockengießers Ulrich, hier zu dem prominenten Exemplar ehemals in der Sammlung Johannes Jantzen (Abb. 9).¹¹ Unterhalb der mit figürlichem Reliefschmuck versehenen Wandung, und von dieser durch ein Profil abgesetzt, befindet sich hier eine hohe Sockelzone, auf der sich sechsmal das Motiv eines Kopfes über einer Raubtierpranke wiederholt. Das Gesicht ist in der Länge überdehnt, der Mund grimmig in die Breite gezogen (eventuell ein Schnurrbart angedeutet), breit ist auch die Nase. Der Kopfputz umschließt das Gesicht auch seitlich und bis unter das Kinn; über einem Randstreifen steigt er spitz an und endet in einem Knauf. Dieses zusammen mit der Pranke martialisch anmutende Motiv hat auf der Sockelzone eines mit sakralem Bildschmuck versehenen Geräts vermutlich auch inhaltliche, etwa apotropäische Bedeutung. Vergleichbare Kopfbedeckung findet sich in zeitgenössischen Darstellun-



Abb. 11: Mörser aus Kloster Pfäfers, Nürnberg, 3. Viertel 15. Jahrhundert. Privatbesitz (Reproduktion nach: Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton St. Gallen, Bd. 1, 1951, Abb. 196)

¹¹ Privatbesitz Köln, ehemals Sammlung Johannes Jantzen, Bad Homburg. Meyer 1961 (wie Anm. 9), S. 22, 28, Abb. 2-3; Holger Hampel, Kunstauktionen München, Auktion 18. 3. 2005: Der Dom; Sigismundus Rex et Imperator. Hrsg. von Imre Takács. Katalog der Ausstellung Budapest und Luxemburg 2006. Mainz 2006, Kat. Nr. 5.30 (Maria Verö).



Abb. 12 (links): Mörser, Detail: Pranke mit Rippe, Süddeutschland (Nürnberg?), 2. Hälfte 15. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 8810 (Foto: GNM, Georg Janßen).

Abb. 13 (rechts): Mörser, Detail: Büste, Süddeutschland, 15. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 8811 (Foto: GNM, Georg Janßen).

gen unter Schergen, so etwa bei den Häschern auf einer Plakette mit Darstellung von Christus am Ölberg aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Abb. 10).¹² Der Kopf auf der Sockelzone des Mörsers meint vermutlich das Abbild des Bösen, in Gestalt eines Heiden, eines Orientalen.

Auf dem neuen Mörser HG 13 323 des Nürnberger Museums bleibt von der speziellen Charakterisierung dieses Kopftypus wenig mehr als die Andeutung der spitzen Kopfbedeckung. Dass die schlichte Maske wirklich in dieser Tradition steht, als eine vereinfachte Variante, das mag anhand von Beispielen einleuchten, die dem Motiv des Jantzen-Mörsers deutlicher folgen. An einem besonders qualitätvollen und vielfach Bezüge nach Nürnberg zeigenden Mörser des Bayerischen Nationalmuseums sind die Gesichter von einer Art Helm völlig umschlossen, der spitz ansteigt und in die Rippen übergeht; die Pranken darunter sind denen des Jantzen-Mörsers sehr ähnlich, und auch die Rippen in Form von Fialen verraten diese Herkunft.¹³ Stärker vereinfacht sind Pranken und Köpfe auf einem Mörser, der aus dem Benediktinerkloster Pfäfers (Kanton St. Gallen) stammt, inschriftlich den Namen des Abtes Friedrich von Reitnau (1447–1478) nennt und sich dadurch datieren lässt (Abb. 11).¹⁴ Die auch hier wie ein Helm wirkende Kopfbedeckung geht unmittelbar in die Rippen über; diese sind nur kurz

und von einfacher Stabform. Die Art der Umschrift, die hier allerdings von Ornamentleisten eingefasst wird, erinnert an den Mörser von 1459 (Abb. 1), wie auch Gefäßkörper und Griff von enger Verwandtschaft zu Nürnberger Mörsern zeugen. Auch dieses Exemplar könnte hier entstanden sein. Ein Auftrag aus dem Benediktinerkloster Pfäfers nach Nürnberg ist durchaus vorstellbar; der weit reichende Exportradius für Nürnberger Gusswerke hat auch in der Schweiz vielfach Spuren hinterlassen.

So lässt sich die Maske in ihrer reduzierten Form (Abb. 4, 8) wirklich einordnen in einem Nürnberger Umfeld und mit einer prominenten Quelle im Hintergrund. Auch die Ergänzung zu einer Büste ist als Motiv hier heimisch. Pranken in dieser gerippten Viertelkugel-Form sind bei Mörsern aus Nürnberg oder dem Nürnberger Umfeld geläufig, zumeist kombiniert mit schlichten stabförmigen Rippen, wie auch im Nürnberger Museum vertreten (Abb. 12).¹⁵ Hier gibt es zudem ein besonders reizvolles Beispiel für die Umdeutung dieser Pranke zu einer männlichen Büste (Abb. 13).¹⁶ Sie gehört zu einem zierlichen Köpfcchen mit modisch kurzer Frisur. Die in die Höhe gedehnte „Pranke“ bildet hier dessen Mantel, der in schweren parallelen Falten von den Schultern fällt und ein Stehbündchen als Kragen aufweist. Dargestellt ist ein eleganter Jüngling. Jeweils über seinem Kopf befindet sich eine stabförmige und nur kurze Rippe. Möglicherweise ist auch dieser Mörser in Nürnberg entstanden, er gehört jedenfalls in dessen Nähe und ist zumindest süddeutsch.

Ob all diesen kleinen Köpfen eine inhaltliche Bedeutung zukommt, so wie das für die Motive am Sockel des Mörsers ehemals in der Sammlung Johannes Jantzen zu vermuten



Abb. 14 (links): Mörser, Detail: Kopf mit Rippe, Nürnberg, um 1450. Regensburg, Museum der Stadt Regensburg, Inv.-Nr. K 1949/61,4 (Foto: Autorin).

Abb. 15 (rechts): Mörser, Detail: Kopf mit Rippe, Nürnberg, 1. Hälfte (?) 15. Jahrhundert. Sammlung Ernst Genz, Inv.-Nr. Galerie 681 (Reproduktion nach: B. Dubbe: Die Mörsersammlung Ernst Genz, 1993, Nr. 133).

¹² Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Pl.O. 2235. Mende 2013 (wie Anm. 1), Kat. Nr. 24.

¹³ München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MA 2402. H. 23,9 cm, Durchm. oben 21,8 cm. Hermann P. Lockner: Messing. München 1982, Abb. 280; Edmund Launert: Der Mörser. München 1990, Abb. 106.

¹⁴ Privatbesitz. Ehemals Kloster Pfäfers. H. 20,5 cm, Durchm. oben 19 cm. Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton St. Gallen, 1, 1951, S. 200–201, Abb. 196; Meyer 1961 (wie Anm. 9), S. 28, im Zusammenhang mit Nürnberger und von Nürnberg abhängigen Werken; Die Abtei Pfäfers. Hrsg. von Werner Vogler. Katalog der Ausstellung St. Gallen, Stiftsarchiv, 1983. St. Gallen 1983, Kat. Nr. 31, Abb. 42.

¹⁵ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. HG 8810. Mende 2013 (wie Anm. 1), Kat. Nr. 118.

¹⁶ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. HG 8811. Mende 2013 (wie Anm. 1), Kat. Nr. 119.

ist (Abb. 9), erscheint eher fraglich. Hier ist ja ein herber Kopf wie der am neuen Mörser in Nürnberg (Abb. 8) austauschbar gegen die eleganten, modisch definierten Formulierungen, wie sie vielfach in nächster Nachbarschaft zum Mörser HG 1170 von 1459 vorkommen, so an den Exemplaren in München (Abb. 2) oder in Regensburg (Abb. 14), übrigens gelegentlich auch in Kombination mit einfachen stabförmigen Rippen.¹⁷ Von besonderem Interesse ist eine elegante Variante an einem Mörser der Sammlung Genz (Abb. 15).¹⁸ Dieser männliche Kopf, hier ebenfalls mit Stabrippen, folgt mit der kurzen, leicht abstehenden Frisur wie auch mit Schnurr- und Kinnbart derselben modischen Richtung des früheren 15. Jahrhunderts. Die Formgebung im Einzelnen ist anders; sie findet sich aufs Nächste verwandt an dem frühen Nürnberger Einsatzgewicht des Germanischen Nationalmuseums wieder.¹⁹ Das weist auch diesen Mörser als Nürnberger Arbeit aus.

¹⁷ Dafür ein Beispiel: München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 24/207. Lockner 1982 (wie Anm. 13), Abb. 287.

¹⁸ Berend Dubbe: Die Mörsersammlung Ernst Genz. Berg a. Starnberger See 1993, Kat. Nr. 133: Inv.-Nr. Galerie Nr. 681.

¹⁹ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. WI 167. Mende 2013 (wie Anm. 1), Kat. Nr. 172.

Fazit

Der neu erworbene Mörser (Abb. 4, 6–8) war Anlass für Beobachtungen an Formdetails in räumlich enger Nachbarschaft, in Nürnberg, und in Beziehung zu dem 1459 datierten Exemplar aus dem Gründungsbestand des Museums (Abb. 1). Die Neuerwerbung gehört nicht zu den Exemplaren, die offenbar gleichzeitig in dieser Werkstatt um 1450 entstanden sind (Abb. 2–3, 14). Sie scheint aber auf dieselbe Werkstatt zurückzugehen, wie die formidentischen Teile der Reliefausstattung – die Rippen mit Kordelaufgabe und Lilien – nahelegen. Auch die Übereinstimmung der handwerklichen Ausführung, die sich an den Griffen ablesen lässt (Abb. 5–6), könnte als gemeinsame Werkstatthandschrift gelten. Anstelle des reizvollen Männerköpfchens als Rippenansatz (Abb. 2, 14) tritt das Kopfmotiv hier in anderer, und zwar in weniger qualitativvoller Form auf, als in dieser Werkstatt sonst gewohnt (Abb. 8). Die bisherige Model stand vermutlich nicht mehr zur Verfügung. Der Ersatz, jetzt eine schlichte Büste, orientiert sich an Motiv-Vorbildern, die am Ort selbst, in Nürnberg, verfügbar waren. Die Unterschiede gegenüber dem Mörser von 1459 werden ihren Grund in einem zeitlichen Abstand haben. Er muss nicht allzu groß sein. Als Datierung soll hier das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts vorgeschlagen werden.

► URSULA MENDE

Das Meer als Buch

oder „Medusa. Die weiße Qualle“ von Tina Flau

BLICKPUNKT JUNI. Das Meer als Buch. Tina Flau (geb. 1962) lebte 2013 im Quallenrausch. Zwei Unikatbücher erschienen, die von der Meeresleidenschaft der am Dialog zwischen Künsten und Naturwissenschaften interessierten Künstlerin berichten. Im Sommer 2013 entstand „Die weiße Qualle“, im Herbst „Medusa. Die weiße Qualle“. Letzteres – es unterscheidet sich von dem nur wenig jüngeren Schwesterbuch vor allem dadurch, dass es den Text der literarischen Vorlage in Gänze wiedergibt – wird an dieser Stelle erstmalig vorgestellt.

Der Titel des Werks geht auf ein gleichnamiges Gedicht des in Pirmasens geborenen Schriftstellers Hugo Ball (1886–1927) zurück. Das erstmals 1913 in der Zeitschrift „Die neue Kunst“ veröffentlichte unkonventionelle Gedicht bestimmen rhythmisch freie Langverse. Exotisch und erotisch zugleich belegt es Balls Hang zur Phantastik, die das lyrische Schaffen des Wahlschweizers bisweilen auszeichnet. Der Mitbegründer der 1916 als neue Kunstrichtung proklamierten Dada-Bewegung gibt hier der männlichen Angst vor aggressiver weiblicher Sexualität breiten Raum.

Bei seiner Beschwörung des weiblichen Eros bedient sich der Dichter verschiedener Naturmetaphern und verbindet dergestalt geradezu hymnisch die Symbolik von Leben und Meer.

In der 100 Jahre nach der Erstveröffentlichung vorgelegten Neuinterpretation stellt Tina Flau Text und Bild gleichberechtigt nebeneinander. Die in Potsdam und Dresden als freischaffende Künstlerin Tätige nutzt Handschrift, Zeichnung und Ritzzeichnung als Techniken. Ummantelt wird das Künstlerbuch von einer Box mit Kunststofffilz, das es langfristig vor Motten schützt. Es ist nicht ihr erstes Werk, das Eingang in die Buchkunstsammlung des Germanischen Nationalmuseums fand, aber bislang das Schönste. Es besticht insbesondere durch das kontrastreiche Gegenüber von Blau und Weiß, und zwar obwohl sehr unterschiedliche Materialien zur Anwendung gelangen. Aus dem Himalayagebiet stammendes, handgeschöpftes Papier aus Seidelbast und durchsichtige Kunststofffolien feiern erhabene Hochzeit. Das Papier steht für das Blau des Meeres, die Folie für die Transparenz der Quallen. Diese Farbverwandtschaft kann

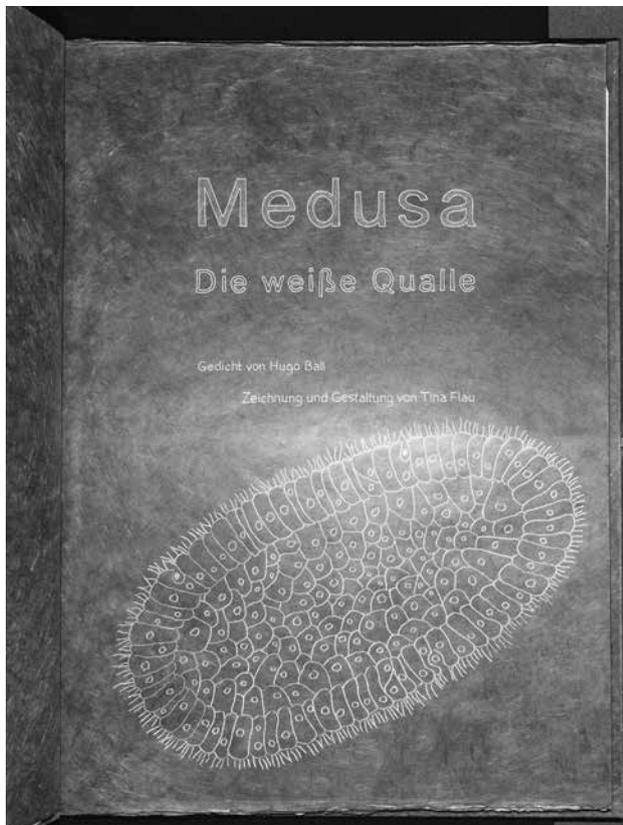


Abb. 1: Titelblatt mit Larve der Würfelqualle; aus: Hugo Ball: Medusa. Die weiße Qualle. Gedicht von Hugo Ball. Zeichnung und Gestaltung von Tina Flau. 2013. [S] gr. 2° Ol 201/6 © Germanisches Nationalmuseum, Scan: Kleer, Lena.

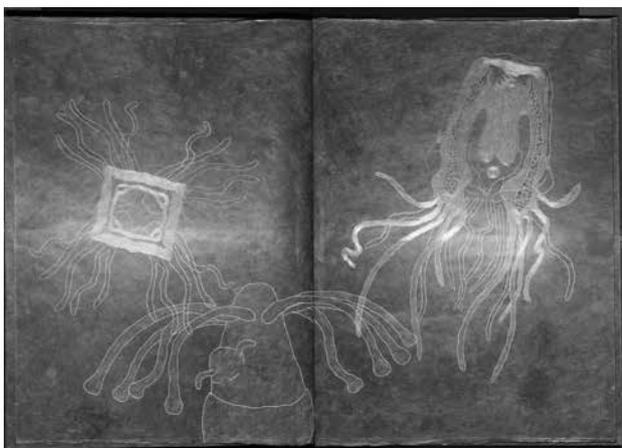


Abb. 2: Würfelqualle; aus: Hugo Ball: Medusa. Die weiße Qualle. Gedicht von Hugo Ball. Zeichnung und Gestaltung von Tina Flau. 2013. [S] gr. 2° Ol 201/6 © Germanisches Nationalmuseum, Scan u. Montage: Kleer, Lena.

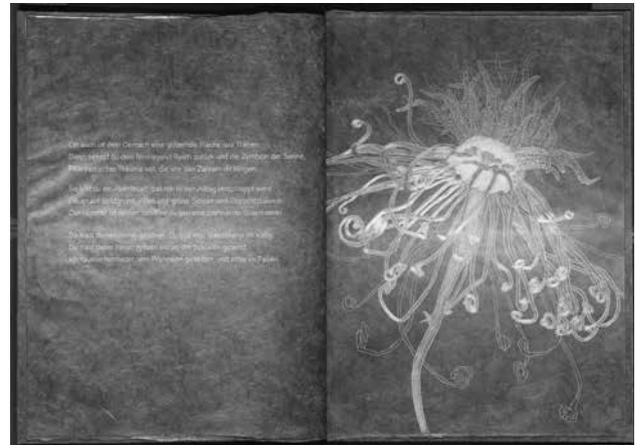


Abb. 3: Staatsqualle; aus: Hugo Ball: Medusa. Die weiße Qualle. Gedicht von Hugo Ball. Zeichnung und Gestaltung von Tina Flau. 2013. [S] gr. 2° Ol 201/6 © Germanisches Nationalmuseum, Scan und Montage: Kleer, Lena.

man ob der vollzogenen symbolischen Aufladung der Werkstoffe kaum sinnfälliger in Buchform bannen, als es Tina Flau hier gelungen ist.

In ihren Graphiken zeigt sie sich fasziniert vom medusenartigen Wesen der Qualle, das zahlreiche Metamorphosen durchläuft. Vor allem von zwei Seiten näherte sich die Künstlerin dem Thema. Naturstudien vor dem Objekt ermöglichten Tina Flau Besuche im Berliner Zoo. Außerdem inspirierten sie vor allem Zeichnungen von Ernst Haeckel (1834–1919) zu künstlerischer Auseinandersetzung und Transformation. Allein die Artenvielfalt ist enorm, was ein Blick in das Buch nahelegt. Zu den Dargestellten zählt die Würfelqualle (Abb. 1 und Abb. 2), die zu den gefürchtetsten Quallenarten zu rechnen ist. Balls Gedicht fordert ihre Wiedergabe nahezu. Die Betrachtung durch die schützende Glasscheibe ist unerlässlich, denn die Würfelqualle zählt zu den giftigsten Tieren unseres Planeten. Ungeschützte Berührungen können tödlich enden. Eine Unterklasse der Würfelklasse fand gesondert Eingang in das Unikatbuch. Die sogenannte Staatsqualle ist, wie ihr Name es nahelegt, sich als Mikrokosmos selbst genug (Abb. 3). Dieser Organismus besteht im Einzelnen aus hochspezialisierten Polypen, die jeweils ganz unterschiedliche Aufgaben übernehmen. Manche fressen, andere verteidigen, wieder andere sind für die Fortpflanzung der Art zuständig. Zumindest das Blättern im Quallenbuch bleibt für den Leser ungefährlich.

Im November 2013 wurde dieses Künstlerbuch G. Ulrich Großmann als Geschenk von Freunden, Kollegen und Förderern anlässlich seines 60. Geburtstags überreicht. Der Jubilar stiftete es der Bibliothek des Museums.

Publizistin, Frauenrechtlerin und Mitbegründerin des „Internationalen Frauentags“

Ein Portrait Clara Zetkins aus dem Jahr 1901

In der Sammlung 20. Jahrhundert, in Nachbarschaft zu Arbeiten Hannah Höchs (1889–1978), ist ein 1901 entstandenes Portrait Clara Zetkins, geb. Eißner (1857–1933) ausgestellt. Es wirft ein markantes Licht auf das gesellschaftspolitisch brisante Klima beim Aufbruch in die Moderne. Die prominente Frauenrechtlerin – sie wurde in Wiederau im Königreich Sachsen geboren – war während ihrer Ausbildung zur Pädagogin in Leipzig mit sozialistischen Ideen in Berührung gekommen. 1878 wandte sie sich der „Sozialisti-

schen Arbeiterpartei“ (SAP) zu, die durch das Bismarcksche „Sozialistengesetz“ (1878–1890) als Gefahr für das 1871 gegründete Deutsche Reich gebrandmarkt wurde und die sich 1890 als „Sozialdemokratische Partei Deutschlands“ (SPD) neu konstituierte. Clara Zetkin machte in der SPD bis zum Ersten Weltkrieg eine beachtliche Karriere. Vordem hatte sie seit 1882 mit Ossip Zetkin (1850–1889) in Paris gelebt. Nach seinem Tod kehrte sie beim Ende des „Sozialistengesetzes“ mit den Söhnen Kostja (1885–1980) und Maxim (1883–1965) nach Deutschland zurück und ließ sich 1891 in Stuttgart nieder, wo sie bis Anfang der 1920er-Jahre wirkte.

Ihr in Stuckgips modelliertes Portrait dürfte im Umkreis des Malers und Grafikers Georg Friedrich Zundel (1875–1948) entstanden sein, mit dem sie seit November 1899 verheiratet war. Er hatte sein in Karlsruhe begonnenes Kunststudium ab 1894 in Stuttgart fortgesetzt und kam hier über eine literaturgeschichtliche Vorlesung Carl Weitbrechts (1847–1904) mit der Ideenwelt des Sozialismus in Kontakt. Wohl im Zusammenhang mit dem naturalistischen Roman, durch Emile Zola (1840–1902) ein Inbegriff der Betrachtung zeitgenössischen Wandels, empfahl Weitbrecht den Studenten den Besuch einer Versammlung des Mitbegründers der deutschen Arbeiterbewegung, August Bebel (1840–1913). Mit ihm stand seinerzeit Gerhart Hauptmann (1862–1946) in Verbindung, dessen naturalistische Dramen wie „Vor Sonnenaufgang“ (1889) oder „Die Weber“ (1892) auf deutschen Bühnen reüssierten, von Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) ebenso abgelehnt wie der Realismus und Impressionismus der künstlerischen Secessionen. 1896 lernte der von Bebel beeindruckte Zundel dann während des Stuttgarter „Kunstschulstreiks“ Clara Zetkin kennen. Studenten hatten sie gebeten, ihre gegenüber konservativen Tendenzen der Schule gestellte Forderung nach geistiger und künstlerischer Offenheit zu unterstützen.

Der Schöpfer des Porträts, dessen Monogramm „K. K.“ sich bislang nicht identifizieren ließ, gehörte wie Zundel gewiss der secessionistisch gesinnten jüngeren Generation an. Physiognomische Charakteristika sind großzügig umrissen und mit „impressionistisch“ bewegter Oberfläche herausgearbeitet. Das Portrait gibt die vom Künstler erlebte Persönlichkeit wieder. Arbeitsspuren, die im Gips stehen gelassen sind, sprechen für seine intime und persönliche Auffassung. Zetkin sei nicht eigentlich schön gewesen, habe aber durch ihre lebensvolle Erscheinung sehr beeindruckt, so Luise Dornemann (1901–1992), nicht zuletzt durch ihre



Portrait Clara Zetkins, 1901. Inv.-Nr. Pl. O. 3424. Rückseitig im Gips in deutscher Schreibschrift „C. Zetkin“, Künstlermonogramm „K. K.“, „1901“, eingraviert und schwarzblau eingefärbt. Stuckgips, getönt, H. 30,6 cm. Nussbaumholzsockel H. 8,9 cm. Erworben aus Privatbesitz.

Augen, „graugrün, hell, groß, strahlend“. Die Wirkung des Porträts wird durch den offen und selbstbewusst nach vorn gerichteten Blick bestimmt.

Feministische Manifeste

Stuttgart war durch den Verleger Johann Heinrich Wilhelm Dietz (1843–1922) ein publizistisches Zentrum der Sozialdemokraten. Zetkin profilierte sich im Ressort Frauenpolitik. Sie stand durch August Bebel (1840–1913), der zu den Gründungsvätern der SPD zählt und ab 1892 einer ihrer beiden Vorsitzenden war, im Zentrum des Parteiprogramms. *„Es gibt keine Befreiung der Menschheit ohne die soziale Unabhängigkeit und Gleichstellung der Geschlechter“*, so die These Bebels 1879 erschienener Schrift *„Die Frau und der Sozialismus“*. Sie wurde eines der meist gelesenen sozialistischen Werke und erreichte allein bis 1909 fünfzig Auflagen. 1891 nahm die SPD die Forderung nach Frauenwahlrecht in ihr Programm auf, die Bebel, wenn auch vergeblich, schon in das der SAP einbinden wollte.



Ansichtskarten-Dokumentation zu Pl. O. 3424/2. Porträt des sozialdemokratischen Politikers August Bebel, nach 1898. Aufdruck auf Rückseite „August Bebel, geb. am 22. Februar / 1840 in Köln, Drechsler, zurzeit Schrift- / steller in Schöneberg bei Berlin. Mit- / glied des Reichstags 1867 bis 1877 für / Glauchau, 1877-81 für Dresden, 1883/bis 1893 für Hamburg I, 1893-98 für / Straßburg, seit 1898 wieder für Hamburg I.“, „Verlag: Buchhandlung Vorwärts, Berlin. / Druck von F. Bruckmann A.-G., München. / Nr. 155“. Lichtdruck, H. 14 cm, B. 9 cm. Erworben im Antiquariat.

Der englische Volkswirt und Philosoph John Stuart Mill (1806–1873), der sich in den 1840er-Jahren einem liberalen Sozialismus annäherte, hatte sie zehn Jahre vor Bebel in seinem großen feministischen Manifest *„The subjection of women“* gestellt. Bereits Mills der Nützlichkeitslehre verpflichtete Schrift *„Utilitarianism“* (1861) sprach sich entschieden für Rechte der Frauen aus: Eine egalitäre Gesellschaftsstruktur werde zu Zufriedenheit, zum Glück jedes Einzelnen und so zum Nutzen aller beitragen. Mill sah in der sozialen Benachteiligung der Frau ein beschämendes Beispiel kleingeistiger Selbst- und Einengungssucht. Er aktualisierte Forderungen von Zeitgenossinnen der Französischen Revolution, wie sie etwa Mary Wollstonecraft (1759–1797) in ihrem Werk *„A vindication of the rights of women“* (1792) vorgetragen hatte. In Frankreich veröffentlichte Jules Michelet (1798–1874) ab 1847 seine zehn Bände umfassende *„Histoire de la Révolution française“* und würdigte 1854 *„Les femmes de la Révolution“*.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts neu auflebende Emanzipationsbewegungen reagierten auf den durch die Industrialisierung in Gang gesetzten Wandel der Gesellschaft, in der Frauen zunehmend ins öffentliche Arbeitsleben eingebunden waren und die Entstehung des Industrieproletariats grundlegend neue soziale Fragen aufwarf. 1889, im Jahr des 100. Jubiläums des Beginns der Französischen Revolution, das Frankreich mit einer Weltausstellung und dem Bau des Eiffelturms feierte, fand in Paris ein internationaler Sozialistenkongress statt. Leiter der deutschen Delegation waren Bebel und Wilhelm Liebknecht (1826–1900). Clara Zetkin referierte über die Arbeiterinnenbewegung. Die *„Berliner Arbeiterbibliothek“* veröffentlichte ihren Vortrag und ebenso den Aufsatz Ossip Zetkins *„Charakterköpfe aus der französischen Arbeiterbewegung“*. In Stuttgart beauftragte der Dietz-Verlag Clara Zetkin mit der Herausgabe der Zeitschrift *„Die Gleichheit. Zeitschrift für die Interessen der Arbeiterinnen“*, die ab 1892 als Organ der sozialdemokratischen Frauenbewegung erschien. Zetkin wurde eine ihrer wichtigsten Organisatorinnen.

Zundel hatte in der Entstehungszeit ihres vom Museum erworbenen Porträt-Kopfes weithin Anerkennung mit Darstellungen von Menschen aus dem Arbeitermilieu gefunden. Seine Bilder wurden von Paris, Brüssel bis hin nach Wien in vielen Großstädten gezeigt. Er schilderte keine gebeugten Werk tätigen, sondern selbstbewusste, individuelle Persönlichkeiten. Gab die Sozialdemokratie Arbeitern und Arbeiterinnen eine politische Stimme in der bürgerlichen Gesellschaft, so integrierte er sie in die Tradition bürgerlicher Bildnispräsentation.

„Es war kein fundamentaler Bruch mit dem Bürgertum und Bürgerlichkeit“, als Clara Zetkin, die einer sehr bildungsorientierten Familie entstammte, „1878 ihre sozialistische Laufbahn begann“, so Tânia Puschnerat. „Die Sozialdemokratie unter dem Sozialistengesetz repräsentierte vielmehr die alten, revolutionären bürgerlichen Normen und Werte von 1789 und



Clara Zetkin auf dem Internationalen Kongress für gesetzlichen Arbeitsschutz in Zürich, 23.–28. August 1897. Abb. aus Luise Dornemann: Clara Zetkin. Leben und Wirken (1. Ausg. 1957), Berlin 1989, vor S. 113.

1848, und die Partei der diffamierten ‚Reichsfeinde‘ verließ für die bildungsbürgerlichen ‚Überläufer‘ eine Art Reformation der Idee der ‚Bürgerlichen Gesellschaft‘.“

„Neuhellenismus“

Bezeichnenderweise bezog sich Zetkin auf das „Griechenideal“ der bürgerlichen Aufklärung zur Umschreibung ihrer Vorstellung von Zukunftsgesellschaft. Sie nannte sie eine Gesellschaft des „Neuhellenismus“. Dieses Bild assoziiert sich mit dem Motiv einer im Leipziger „Arbeiter-Bücherverlag Alfred Jahn“ edierten Ansichtskarte, in der eine „Neugriechin“ mit Jakobinermütze die rote Fahne schwingt. Alfred Jahn (1886–1976), seit 1907 SPD-Mitglied, hatte seinen Verlag 1910 gegründet. Er war bis zur Auflösung 1933 der bedeutendste deutsche Verlag für sozialistische Arbeiter-Dramen und -Singspiele und unterstützte die sozialdemokratische Kulturpolitik im Sinne der Volksbühnenbewegung, die das Theater als Ort kultureller und politischer Bildung verstand. „Bildung macht frei!“ war das Leitmotiv Leipziger Arbeiterbildungsvereine gewesen, in denen der schließlich als „Kaiser der kleinen Leute“ verehrte August Bebel Anfang der 1860er-Jahre seine politische Laufbahn begann. Als brillanter Rhetoriker, diesbezüglich selbst von Otto v. Bismarck (1815–1898) hoch anerkannt, war Bebel ein herausragender Parlamentarier im deutschen Kaiserreich. Friedrich Engels (1820–1895) verglich ihn mit dem berühmten Redner Demosthenes (384–322 v. Chr.). Bebels

Porträt taucht auf der Karte des Jahn-Verlags im Felsblock neben der Freiheitsgöttin auf. Es ist in den hier unbedruckten weißen Karton geprägt. Dergestalt plastisch hervorgehoben, weckt es die Vorstellung an marmorne antike Philosophenporträts oder daran anknüpfende klassizistische Büsten berühmter Denker.

Zetkin wandte sich im Zusammenleben mit Zundel intensiv Fragen politisch engagierter Literatur und Kunst zu. In ihrem Aufsatz „Kunst und Proletariat“ schrieb sie 1911, der Sozialismus sei die konsequente Weiterentwicklung des „weltbürgerlichen Liberalismus“ und seine Kunst werde die „Fortbildung der großen, klassischen, bürgerlichen Kunst sein, die das Geschöpf dieses liberalen Gedankens gewesen ist“. In diesem Sinn stand Zundels „sozialistische“ Malerei in der Traditionslinie bürgerlicher Kunst. Zum Kreis seiner Künstlerfreunde zählte etwa Leopold Graf v. Kalckreuth (1855–1928). Ein wichtiger Mäzen Zundels war der Stuttgarter Künstler fördernde Dichter und Musiker Silvio della Valle di Casanova (1861–1924). Er stellte Zundel in seinem Schloss „San Remigo“ in Pallanza am Lago Maggiore ein Atelier zur Verfügung, in dem dieser Porträts der Familie



Ansichtskarten-Dokumentation zu Pl. O. 3424/1. Freiheitsgöttin mit roter Fahne und Porträt August Bebels, nach 1910. Verlag Alfred Jahn, Leipzig. Aufdruck auf Rückseite: „Verlag von Alfred Jahn, Leipzig, Elisenstraße 30“. Geprägtes Porträt und Farbdruck, H. 13,7 cm, B. 9 cm. Erworben im Antiquariat.

des Marchese und mit ihm befreundeter englischer Aristokraten schuf. Er malte um 1900 auch Bildnisse seiner Frau und ihrer Söhne. Zundel plante eine eigene kleine Familiengalerie. Nicht auszuschließen ist, dass der Porträtkopf Clara Zetkins einst dazugehörte.

Wie Fotografien und Erinnerungen von Weggefährten dokumentieren, pflegten sie und ihr Mann ideale bürgerliche Lebensformen mit Tendenz zum großbürgerlichen Stil, sehr ausgeprägt in ihrem 1903 im dörflichen Sillenbuch am Rande Stuttgarts bezogenen Haus. Bei ihnen trafen sich Parteifreunde, etablierte sozialdemokratische Parteintellectuelle und eine kultivierte Künstlerboheme. Der Rechtsanwalt Hugo Faißt (1862–1914) trug bei geselligen Abenden Lied-



Georg Friedrich Zundel und Rosa Luxemburg im Garten des Hauses in Sillenbuch, um 1907. Abb. aus Georg Friedrich Zundel. Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen. Bearbeitet von Götz Adriani. Tübingen 1975, S. 12.

kompositionen seines Freundes Hugo Wolf (1860–1903) vor; Clara Zetkin spielte bisweilen auf ihrem Steinweg-Klavier vor, begleitet vom jüngsten Sohn auf der Geige. Mit ihrem Mann legte sie in Sillenbuch einen großzügigen Garten an, für den der pflanzenbegeisterte Zundel manches Gewächs von „San Remigo“ mitbrachte. Zu ihrem Kreis gehörte der Industrielle Robert Bosch (1861–1942), in dessen Haus Karl Kautsky (1854–1938) wohnte, der in Stuttgart das Erfurter Grundsatzprogramm der SPD entwarf. Bosch führte in seinen „Elektrotechnischen Werkstätten“ Lohnfortzahlung im Krankheitsfall sowie den neunstündigen Arbeitstag ein. Zundel engagierte sich parteipolitisch

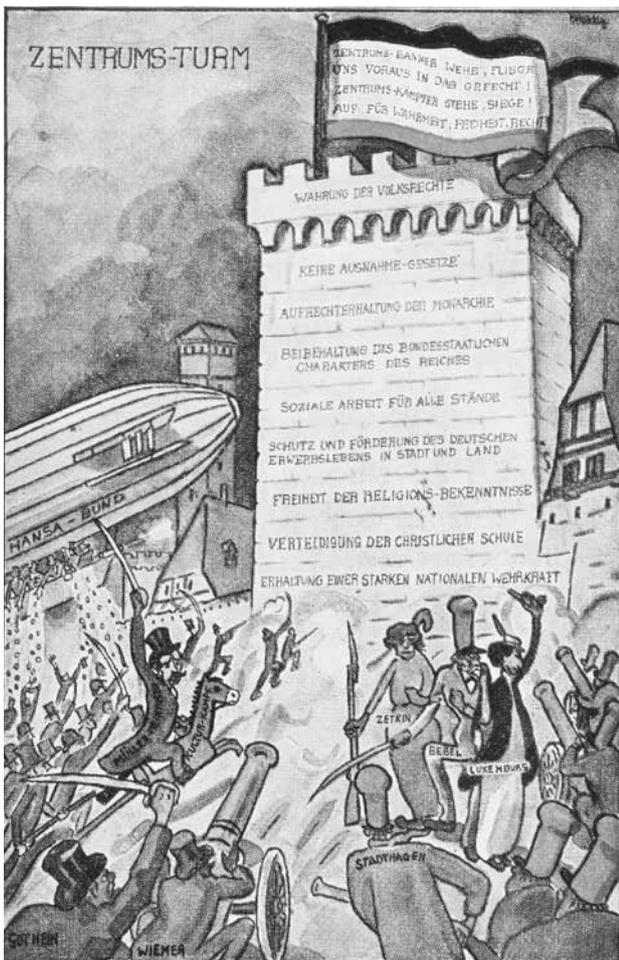
durch Plakatentwürfe, wirkte beim Stuttgarter Arbeiterbildungsausschuss mit, etwa durch Mitorganisation von Vorträgen und Konzerten, und unterstützte mit seiner Frau Arbeiter-Einrichtungen, die der Erholung und kulturellen Bildung dienten. Schrieb Zetkin in ihrem Aufsatz „Kunst und Proletariat“, jede emporstrebende Klasse suche ihre Vorbilder auf den Höhepunkten der früheren Entwicklung, so stellt sich ihre politische Perspektive hier als Frage nach egalitärer Distribution zivilisatorischer Errungenschaften dar, was in der Weimarer Republik etwa das Bauhaus und die Bewegung „Neuen Bauens“ pragmatisch durch Ausschöpfung modernster industrieller Möglichkeiten umzusetzen versuchten.

Internationaler Frauentag und pazifistische Bewegung

1907 war Stuttgart Veranstaltungsort eines internationalen Sozialistenkongresses mit Delegierten aus 25 Ländern Europas, Asiens, Amerikas, Australiens und Afrikas. In seinem Rahmen fand am 17. August die erste internationale Konferenz sozialistischer Frauen mit Teilnehmerinnen aus 15 Ländern statt. Sie gründeten ein „Internationales Frauensekretariat“ und wählten Zetkin zur Vorsitzenden. Im August 1910, auf der „Zweiten Internationalen Sozialistischen Frauenkonferenz“ in Kopenhagen, kam es auf ihren und Käthe Dunckers (1871–1953) Vorschlag hin zum Beschluss eines „Internationalen Frauentages“; für ihn sollte schließlich der 8. März zum festen Datum werden. Die Idee zu einem politisch motivierten Frauentag stammte aus den USA. Hier hatten Frauen der „Sozialistischen Partei Amerikas“ 1908 einen nationalen Frauentag zwecks Einforderung des Frauenwahlrechts beschlossen, der sich als öffentlichkeitswirksame Einrichtung bewährte.

Der „Internationale Frauentag“ wurde nicht zuletzt ein wichtiges Forum für Friedensaktivistinnen. Effie Böhlke stellte 2009 anhand von Schriften Zetkins den sozialistischen Diskurs über internationale Solidarität dar. Ein Fanal der bürgerlichen Friedensbewegung war Bertha v. Suttners (1843–1914) 1889 erschienenes, bald in viele Sprachen übersetztes Buch „Die Waffen nieder!“. Der zunächst als Denkströmung aufgeklärter „Weltbürger“ auftretende Pazifismus manifestierte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts in Nordamerika und Europa in zahlreichen Organisationen. Sie unterhielten seit 1892 in Bern ein „Internationales Friedensbüro“ mit Suttner, Gründerin der „Österreichischen Gesellschaft für Friedensfreunde“, als Vizepräsidentin. Hans-Ulrich Wehler merkt an, dass der Pazifismus im internationalen Vergleich in Deutschland vor 1914 indes kein akzeptables Element der politischen Kultur wurde. Das 1871 gegründete Deutsche Reich war aus drei Kriegen hervorgegangen und die „militärstaatlichen Traditionen waren in der Sozialmentalität tief verankert“, so Wehler. „Jeder prinzipielle Zweifel am Wert der Streitkräfte verletzte, lautete die Anklage, die tiefsten Überzeugungen der Nation; der Pazifismus destabilisiere die kostbare ‚Wehrkraft‘.“

In einer Wahlpostkarte der katholischen Zentrumsparterie feuern Clara Zetkin, August Bebel und Rosa Luxemburg eine aufrührerische Horde an, den „Turm des Zentrums“ zu stürmen. Auf ihm prangen Leitsätze seines Programms, zuunterst – nah an der Ebene der „Unruhestifter“ – „Erhaltung einer starken nationalen Wehrkraft“. Bebel und seine SPD-Mitstreiterinnen wecken mit Bajonett, Säbel und Pistole die Vorstellung an „brandgefährliche“ revolutionäre Freischärler. Das Zentrum war in allen sozialen Schichten



Ansichtskarten-Dokumentation zu Pl. O. 3424/4. Karte 2 der Zentrumsparterie: „Zentrums-Turm“. Wahlpostkarte mit Karikaturen Clara Zetkins, August Bebel und Rosa Luxemburgs. Aufdruck auf Vorderseite u. a. „Zentrums-Turm“, „Zentrums-Banner wehe, fliege / uns voraus in das Gefecht! / Zentrums-Kämpfer stehe, siege! / Auf für Wahrheit, Freiheit, Recht“ (auf der Flagge), „Hansa-Bund“ (auf Zeppelin), „Müller-Meinungen / Kulturkampf“, „Gothein“, „Wiener“, „Stadthagen“, „Zetkin“, „Bebel“, „Luxemburg“ (auf Figuren), rückseitig u. a. „Das Zentrum / ist eine wahre Volkspartei! / betreibt keine / Interessenpolitik! / kämpft für Thron und Altar!“, „Das / Programm des / Zentrums ist klar, / aufrichtig und stetig“, „Weckruf / Ihr schlaft, Gefährten? Der Morgen graut. / Ihr schlaft! Und hört ihr nicht den Laut / des gellenden, weckenden Hornes? / Wacht auf, ihr Kämpen! Der Feind rückt an! / Braucht's noch des beissenden Spornes? / Die Aussenwerke sind schon besetzt / Von Feindesscharen, die uns zuletzt / Bedrängen im eigenen Hause. / Zum Wall! Dass der Speere eiserne Wucht / Auf die Köpfe der Stürmenden sause. / Wacht auf, ihr Kämpen! Die Zahl ist klein. / Wir ringen im Streite mit endlosen Reihen / Ein Häuflein wackerer Krieger. / Und dennoch – es hilft der allmächtige Gott – / Und dennoch bleiben wir Sieger.“, „Ansichtpostkarten-vertrieb G. m. b. H. Cöln a./Rh.“, 4-Farben-Autotypie, H. 13,9 cm, B. 8,8 cm. Erworben im Antiquariat.

verankert und gegen die Verteufelung der SPD wandten sich Kreise der katholischen Arbeiterbewegung. Einer ihrer Vertreter, der Abgeordnete Johann Giesberts (1865–1938) – er zählte wie der nach dem Ersten Weltkrieg von Rechtsradikalen ermordete Matthias Erzberger (1875–1921) zum linken Zentrumsflügel – handelte sich 1907 den Vorwurf ein, er sei für die bestehende Staatsordnung ebenso gefährlich wie Bebel.

Clara Zetkins pazifistisches Engagement leitete ihren Bruch mit der SPD ein. Als Vertreterin des radikal linken Flügels der Partei lehnte sie deren „Burgfriedenpolitik“ im Ersten Weltkrieg ab und organisierte im März 1915 in Bern eine internationale sozialistische Frauenkonferenz gegen den Krieg. 1917 zählte sie zu den Mitbegründern der „Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei Deutschlands“ (USDP). Nach der Ermordung ihrer Freunde Rosa Luxemburg (1871–1919) und Karl Liebknecht (1871–1919) radikalisierte sie sich und schloss sich der zum Jahreswechsel 1918/19 gegründeten „Kommunistischen Partei Deutschlands“ an, für die sie bis zum Ende der Weimarer Republik Mitglied des Reichstags war.

Strömungen der Frauenbewegung

Im kulturgeschichtlichen Spektrum des Museums lenkt das Zetkin-Porträt die Aufmerksamkeit auf die vielfältigen Strömungen der Frauenbewegung, die sich seit den 1880er-Jahren in allen industrialisierten Ländern auf zunehmend breiter Ebene Bahn brach. In England forderten Arbeiterinnen das Wahlrecht für Frauen mit dem pragmatischen Argument, nicht anders als Männer in die Arbeitswelt eingebunden zu sein. Um ihr „Give women a vote“ weithin publik zu machen, traten sie spektakulär mit Musikkapellen und, nachdem die Regierung die geforderte Wahlrechtsreform immer wieder vertagte, einige schließlich mit kämpferischen Einzelaktionen auf. An die Forderungen der Suffragetten knüpften in Deutschland Feministinnen wie Anita



Antifeministische Ansichtskarten-Dokumentation zu Pl. O. 3424/7. „Zur Frauenbewegung. Zukunftsbild des Landsturms“, um 1914/15. Aufdruck auf Vorderseite wie im Titel und „Die Schwiegermütter, welch Plaisir, / Zum Landsturm rekrutieren wir!“, „Tauglich zum Landsturm“, „Nach Frankreich“, „Doch ist es mit dem Mut bald aus / Zeigt sich der Feind, nehmen sie Reissaus“, im Bild, „No. 382“, „Ges. geschützt“, „Fentzke, Berlin Lothringerstr. 38“, rückseitig „Postkarte“, Farbdruck, H. 9 cm, B. 14 cm. Erworben im Antiquariat.



Die Suffragetten Christabel Pankhurst (links) und Mary Gawthorpe, Manchester 1909. Abb. aus: Philipp Blom: Der taumelnde Kontinent. Europa 1900–1914. (The Vertigo Years, 2008) München 2011, S. 258.

Augspurg (1857–1943) und Lida Gustava Heymann (1868–1943) mit ihrer „Zeitschrift für Frauenstimmrecht“ an.

Wenngleich Zetkin sich sehr für Frauenwahlrecht einsetzte, relativierte sie feministische Forderungen. Als Vertreterin des revolutionär marxistischen Flügels der SPD befand sie eine separat gestellte Frauenfrage als „bourgeoise“ Ablenkung von eigentlichen Problemen. *„Der Sozialismus, sagte sie, werde eine klassenlose Gesellschaft schaffen, ohne dass Frauenrechte unabhängig davon eingefordert werden“* müssten, so Philipp Blom in seiner vergleichenden Betrachtung von Strömungen der Frauenbewegung in Europa. Zetkins Dogmatik stieß auch in der SPD auf Widerspruch.

Gegenüber internationalen Strömungen, ob „bourgeois“ oder „sozialistisch“, positionierte sich im Wilhelminischen Reich der „Vaterländische Frauenverein“. Er knüpfte an das nationalromantische Konstrukt der „Volksgesittung“ an, mit dessen Geschlechterrollen-Definition sich Karen Hagemann 2002 befasste. Für pauschale nationalistische Charakterisierungen gibt der bei Wehler erwähnte Kulturforscher Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897) ein Beispiel. Die zur Deutschtum-Ideologie tendierenden vaterländischen Frauen hielten die Frauenrolle im Patriarchat hoch und spielten antifeministischen Positionen zu, gleichwohl diese natürlich auch international waren. Ansichtskarten chauvinistischer Observanz spiegeln eine banale Tendenz zum Hämisschen und Schlüpfriegen.

Die deutsche Frauenrechtlerin Hedwig Dohm, geb. Schlesinger (1831–1919) bezog Stellung gegenüber „Meinungsmachern“. Sie setzte sich seit 1872 publizistisch für die völlige Gleichberechtigung der Frau ein – ihre Enkelin Katia Mann, geb. Pringsheim (1883–1980) sollte als eine der ersten Frauen an der Münchner Universität studieren. 1902 veröffentlichte Dohm ihr mit blitzender Satire verfasstes Buch „Die Antifeministen“. Sie bezeichnete deren zotige Späße und Grobheiten als „Harlekins-Einfälle“ und konstatierte zum „Herrenrechtler“, sein *„schönes Bewusstsein als Mann gleicht dem eines Ariers dem Juden gegenüber; ist er auch nichts, aber auch gar nichts anderes als ein Arier, so ist er doch wenigstens kein Jude, und er darf im Hinblick auf die hebräische Hakennase, auf seine Vivatnase (natürlich nur wenn er sie hat) stolz sein“*. Ute Planert konstatiert in ihrer Betrachtung des Antifeminismus im deutschen Kaiserreich gleichzeitiges Auftreten von Antisemitismus in Teilen der Gesellschaft, die mit der Modernisierung einhergehende Emanzipationsansprüche als Bedrohung empfanden.

In Wien warfen Feministinnen gegenüber antifeministischen Affekten die Frage nach Blockaden durch einen anachronistischen Männlichkeitswahn auf. Blom weist auf die scharfsichtigen Analysen Rosa Mayreder (1858–1938) und Grete Meisel-Heß' (1879–1922) hin, die wie Schrif-



Grete Meisel-Heß, Wien 1901. Abb. aus Philipp Blom: Der taumelnde Kontinent. Europa 1900–1914. (The Vertigo Years, 2008) München 2011, S. 277.

ten Dohms Perspektiven der Gender-Forschung anbahnen. Deren Beleuchtung von Mentalitäten begegnet man nach dem Ersten Weltkrieg bei der Dadaistin Hannah Höch (1889–1978).

Das Dritte Reich schaffte den „Internationalen Frauentag“ gleich ab. Gemälde von Sepp Hiltz (1906–1957), Lena Körchner (geb. 1906) oder auch Elvira Bauers (geb. 1915) Mädchendarstellung in der Museumssammlung zeigen ideale Weiblichkeit im Spiegel nationalsozialistischer Propaganda.

„Weltfrauentag“ der Vereinten Nationen

Die Generalversammlung der Vereinten Nationen fokussierte das universelle Erbe emanzipatorischer Bewegungen, als sie 1977 beschloss, den 8. März als Datum für den „Internationalen Frauentag“ anzuerkennen. Als solcher bzw. als

„Weltfrauentag“ oder „Tag der Vereinten Nationen für die Rechte der Frau und den Weltfrieden“ wird er von Frauenorganisationen in allen Kontinenten begangen. Die UN stellt mit ihm mangelnde Gleichstellung und komplementäre Themen wie Diskriminierung, Sexismus, wirtschaftliche Ausbeutung, sexuelle Gewalt oder Fremdenfeindlichkeit in den Blickpunkt.

► URSULA PETERS

Literatur:

Unveröffentlicht – Georg Friedrich Zundel. Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen. Bearbeitet von Götz Adriani. Tübingen 1975, S. 59–73 Abdruck von Clara Zetkin: Kunst und Proletariat. Vortrag, gehalten am ersten Künstlerabend des Bildungsausschusses der Stuttgarter Arbeiterschaft. Stuttgart 1911. – Klaus Scharfen: Gerhart Hauptmann im Spannungsfeld von Kultur und Politik 1880 bis 1919. Berlin 2005, S. 21–31. – Tânia Puschnerat: Clara Zetkin. Bürgerlichkeit und Marxismus. Eine Biographie. Essen 2003. – Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Band 3: 1849–1914. München 1995. – Effie Böhlke: Clara Zetkin und die internationale Solidarität. Studie im Auftrag der Rosa-Luxemburg-Stiftung, 2009 (Online). – Laurie R. Cohen: Freche Frauen. Fallbeispiele von Friedensaktivistinnen und Weltbürgerinnen im transatlantischen Vergleich (1914–1939). In: Doris G. Eibl / Marion Jarosch / Ursula A. Schneider / Annette Steinsiek (Hg.): Innsbrucker Gender Lectures I. Innsbruck 2012, S. 87–110. – Ute Planert: Wie reformfähig war das Kaiserreich? Ein westeuropäischer Vergleich aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive. In: Sven-Oliver Müller / Cornelius Torp (Hg.): Das Deutsche Kaiserreich in der Kontroverse. Göttingen 2009, S. 165–184. – Karen Hagemann: „Männlicher Muth und Teutsche Ehre“. Nation, Militär und Geschlecht zur Zeit der Antinapoleonische Kriege Preußens. Paderborn 2002, S. 204–393. – Neil MacGregor: Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten. (A history of the world in 100 objects, 2010), München 2012, S. 709–718: Suf fragetten-Penny. – Nina Hausmeister: 8. März. Internationaler Frauentag (2012). <http://akademieintegra.wordpress.com/2012/03/08/8-marz-internationaler-frauentag/> (14. 12. 2012).



Internationaler Frauentag

Ansichtskarten-Dokumentation zu Pl. O. 3424/9. Karte zum „Internationalen Frauentag“ mit Clara Zetkin und Rosa Luxemburg, 1980er Jahre. 4-Farben-Offsetdruck, H. 14,8 cm, B. 10,5 cm. Geschenk von Bianca Slowik, Nürnberg.

Stempel drauf!

Produktmarkierung durch Hieronymus Pius Meinecke

Im Jahr 1913 erhielt das Germanische Nationalmuseum von dem Nürnberger „Privatier“ Jakob Hoffmann „Goldschläger-Instrumente“ aus dem Besitz des „Goldschlägermeisters Hieronymus Pius Meinecke“. Bei diesen Instrumenten handelte es sich dem gleichen, leider unvollständigen Zugangsregistereintrag zufolge allerdings nur um eine „Marmorkugel [...] um 1800“. Tatsächlich ist der vorhandene Bestand an historischen Werkzeugen zur Blattgoldherstellung in der handwerksgeschichtlichen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums umfangreicher. Die Provenienz dieser erstmals im Zuge der Nachinventarisierung im Jahr 2001 erfassten Werkzeuge ist allerdings unklar. Die Vermutung liegt zwar nahe, dass zwischen der „Marmorkugel“ und diesen weiteren Werkzeugen ein Erwerbzusammenhang bestanden haben könnte, doch lässt sich dies nicht abschließend verifizieren. Im Zuge der weiteren Neubearbeitung der frühneuzeitlichen Werkzeugsammlung konnten 2011 darüber hinaus zwei bislang als „Prägestempel der Buchbinder“ geführte Objekte als Werkzeuge eines Goldschlägers identifiziert werden. Deren Bezug zu Hieronymus Pius Meinecke ist – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – ebenfalls offensichtlich, doch können sie ebenso wenig mit den 1913 erworbenen „Goldschläger-Instrumenten“ in direkten Zusammenhang gebracht werden. Diese beiden Stücke werden in ihrem vielschichtigen Kontext im Folgenden erstmals vorgestellt.

Die vermeintlichen „Buchbinderstempel“

Beide Stempelwerkzeuge sind flach scheibenförmig und von gestaucht ovaler Form. Ihre schauseitige Bearbeitung erfolgte jeweils mittels eines relativ groben Spanwerkzeugs, eventuell einem stählernen Gravierstichel mit relativ breiter Klinge bzw. einem oder mehreren kleinen Meißeln. Die größere Platte ist 6,8 cm lang, 6,1 cm breit und 5 mm stark. Sie zeigt schauseitig einen umlaufenden Blattkranz als Rand. Entlang dessen Innenseite läuft die Inschrift „HIERONYMUS PIUS MEINECKE IN NURNBERG“. Die Inschrift umgibt wiederum eine volle Weinrebe mit zweifachem Astansatz und zwei Blättern. Bei der kleineren Platte, die 6,1 cm lang, 5,3 cm breit und 1,1 cm stark ist, fehlt die Inschrift zwischen Blattkranz und Rebe. Die bei beiden Stücken vorhandenen Elemente gleichen sich bei geringem Größenunterschied. Aufgrund der starken Ähnlichkeit ist wohl davon auszugehen, dass sie einerseits aus der Hand desselben, unbekanntes, Stempelschneiders stammen. Andererseits ist anzunehmen, dass sie auch nur für einen Kunden, Hieronymus Pius Meinecke, angefertigt worden waren. Eine Interpretation der beiden Stücke als Buchbin-

derstempel erscheint zunächst durchaus nachvollziehbar. Stempelwerkzeuge für das dekorative Prägen von Ledereinbänden waren bei den Buchbindern mindestens seit dem späten Mittelalter gebräuchlich. Neben der eigentlichen Darstellung konnten diese Werkzeuge durchaus auch Herstellerzeichen aufweisen, etwa Initialen. Ganze Namenszüge oder Ortsangaben sind in dieser Hinsicht allerdings auch im 18. und frühen 19. Jahrhundert eher ungewöhnlich, was eine Deutung der beiden Stücke als Buchbinderstempel nicht zwingend unterstützt. Bei personalisierten Druckwerkzeugen wurden entsprechende Kennzeichnungen typischerweise zudem eher randständig angebracht oder zumindest nicht als große Adresszeile im Zentrum einer Darstellung platziert. Das vorliegende Exemplar mit Namensnennung und Ortsangabe weicht demnach von einem wichtigen formalen Kriterium ab. Darüber hinaus erscheint es lohnenswert, zu hinterfragen, ob die nur grob konturierte und konturierende Ausführung des Stempelmotivs überhaupt dazu geeignet gewesen sein könnte, zur ästhetischen Aufwertung einer Lederoberfläche beizutragen. Sowohl das einfach strukturierte Motiv als auch der flächige Eindruck der Stempel erinnern viel eher an Etiketten. An Buchbinderetiketten?

Zweimal Hieronymus Pius Meinecke

Eine schlüssige Interpretation der beiden Stempel setzt voraus, dass der namentlich Genannte mittels historischer und biografischer Kontextualisierung als historische Person identifiziert wird. Wichtigste Ansatzpunkte diesbezüglich finden sich in den Tauf-, Heirats- und Sterberegistern der Nürnberg Kirchengemeinde im Landeskirchlichen Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern zu Nürnberg sowie den historischen Akten des Nürnberger Goldschlägerhandwerks im Stadtarchiv Nürnberg (StAN, Bestand E5/30). Erste Anlaufstation ist das Landeskirchliche Archiv, um die Profession und die relevanten Lebensdaten von Hieronymus Pius Meinecke zu recherchieren. Dieser erblickte demnach im Jahr 1752 als Sohn des „Goldschlägers“ und Gärtnersohns Jakob Meinecke das Licht der Welt. Er lernte seines Vaters Handwerk in einer anderen Nürnberger Werkstatt, arbeitete anschließend als Geselle und wurde am 1. 7. 1778 Goldschlägermeister. Hieronymus Pius Meinecke übernahm im gleichen Jahr die Werkstatt seines Vaters Jakob und auch dessen Meisterzeichen, die von einem Blattkranz gefasste Weinrebe an zwei kurzen Ästen mit Blättern: „Anno Christi 1778 den 1. July bin ich Hieronymus Pius Meinecke von einem Hochlöblichen Ruchs-Amt [Rugamt] zum Meister gesprochen worden, und



Stempel des Hieronymus Pius Meinecke, Nürnberg, 19. Jh., Messing, geschnitten; L. 6,8 cm, B. 6,1 cm, Stärke 5 mm; Inv.-Nr. Z 2677.



Stempel des Hieronymus Pius Meinecke, Nürnberg, 19. Jh., Messing, geschnitten; L. 6,1 cm, B. 5,3 cm, Stärke 1,1 cm; Inv. Nr. Z 2676.

wie durch die 3 Hr: Geschworne benamentlich Johan[n] Caspar Schmidt Wolfgang Jacob Pauli Peter Kritzamer meines seel: Vatter Zeichen eingedrückt worden“ (StAN, Bestand E5/30, Nr. 3, Zeichenbuch der Goldschläger). Im gleichen Jahr heiratete er Barbara Federreither, die Tochter des Nürnberger „Großpfrangers“ (Pfranger = (Klein)Händler) Georg Salomon Federreither. Seine Frau verstarb allerdings früh, weswegen er im Jahr 1800 ein zweites Mal heiratete, diesmal eine Magd, von der lediglich der Nachname „Schauppmayer“ überliefert ist. Hieronymus Pius Meinecke starb am 26. 5. 1813. Sein ältester Sohn, der ebenfalls Hieronymus Pius hieß und dessen weitere Lebensdaten unbekannt sind, wurde am 15. 11. 1815 Goldschlägermeister in Nürnberg und übernahm die übergangsweise wahrscheinlich von seiner Mutter geleitete Werkstatt. Auch er behielt das großväterliche Meisterzeichen bei. Die Rebe war zu diesem Zeitpunkt offensichtlich zu einem gut eingeführten Warenzeichen geworden, das für die Qualität der Werkstatt Meinecke bürgte.

Druckstempel von Goldschlägern

Aufgrund der Namensgleichheit von Vater und Sohn sowie der Kontinuität bei der Meisterzeichenverwendung ist es nicht möglich, die beiden Stempel einem der beiden genannten Meineckes zuzuordnen. Im Stadtarchiv Nürnberg werden allerdings 16 weitere hölzerne und messingene Stempel von Goldschlägern aufbewahrt (StAN, Bestand E5/30, Nr. 89), deren Gestaltungen stark an die der vorliegenden Exemplare erinnern. Diesen Stücken gemein sind ihre runde bis ovale Form sowie ein umlaufender Blattkranz, der den Rahmen für ein zentrales Motiv bildet. Bei zwei dieser Stempel läuft auf der Innenseite des Blattkranzes eine Inschrift, die einen Namen, „Nicolaus Krafft“ und „Leonhard Mittler“ und die Ortsangabe „in Nürnberg“ umfassen. Im Zentrum befindet sich jeweils eine gegenständliche Darstellung mit symbolischer Bedeutung, etwa eine Müllerhaue bei Leonhard Mittlers Stempel. Diese Stempel dürfen sicherlich als Fingerzeig dafür gelten, dass derartig gestaltete Stempelwerkzeuge im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert im Nürnberger Goldschlägerhandwerk verbreitet waren. Diese Überlegung bekommt weitere Kontur durch den Abgleich der dinglichen Überlieferung mit den Abdrücken im „Zeichenbuch des Erbar[n] und Kunstreich[n] Handwercks der Goldschlager [...] darinnen die Nahmen aller Meister und deren Zeichen wie sie solche auf Ihre Arbeit zu drucken pflegen“ (StAN, Bestand E5/30, Nr. 3). Darin finden sich die beiden genannten Goldschläger mit ihren Meisterzeichen gleichermaßen wie das „Werkstattzeichen“ der Meineckes.

Zeichnungswesen der Goldschläger

Bereits 1556 musste jeder Goldschlägermeister zur Kennzeichnung seines Blattgolds ein eigenes Zeichen führen. Diese Zeichen wurden in verkleinerter Form in eine in der Lade aufbewahrte Bleiplatte geschlagen und mussten auf

die Außenseiten der sogenannten Blattgoldbücher gedruckt werden „damit man darbei einer und deß andern Meisters Arbeit erkennen möge“. Die Zeichnungspflicht betraf aufgrund der Fragilität der „Blaettchen an geschlagen Gold“ (Zedler 1735, Sp. 123) nicht das Produkt selbst. Die Kennzeichnung eines Päckchens erschien wohl ausreichend, weil einerseits die Anzahl der Blätter pro Päckchen vorge-schrieben war und andererseits alle Blätter einheitliche Seitenlängen aufweisen mussten. Letzteres scheint immer wieder Anlass zu Auseinandersetzungen geboten zu haben, weswegen der Rat der Stadt Nürnberg 1577 spezielle Maßstäbe zur Warenschau genehmigte. Der Rat der Stadt reagierte bezüglich der Goldqualität je nach Wirtschaftslage allerdings auch flexibel, indem die ursprünglichen Regelungen temporär außer Kraft gesetzt wurden. Mit der extremen Verteuerung des Goldes während des Dreißigjährigen Krieges beispielsweise durften die Goldschläger die Blätter ab 1637 etwas kleiner ausschlagen. 1691 ändern sich die Maße wiederum.

Abriss zur Werkgeschichte in Nürnberg

Die Erforschung der Nürnberger Blattgoldherstellung steht noch am Anfang. Verfügbare Übersichtsdarstellungen beziehen sich meist nur auf die normative Handwerksordnung der Goldschläger und verweisen auf die wirtschaftliche Bedeutung dieses Gewerks für die Reichsstadt. Die Handwerker selbst treten uns in Nürnberg erstmals 1373 in den Schriftquellen entgegen, indem ein „ungestüm goltslaher“ urkundliche Erwähnung fand. Bis 1554 galt das Blattgold erzeugende Gewerk als „freie Kunst“, genoss demnach nicht alle Privilegien einer regulären Handwerkskorporation. In dem Jahr erhielten die Handwerker eine eigene „Goldtschlagerordnung“. Fortan wurde die Goldschlägerei als ein „geschenktes Handwerk“ betrieben, wenngleich für die Gesellen kein expliziter Wanderzwang bestand. Seit diesem Jahr war auch die Anzahl der Werkstätten auf 12 Betriebe in der Stadt und im Landgebiet beschränkt. Die Ordnung gestand einem Meister und damit einer Werkstatt maximal einen Lehrjungen, eine Lehrmagd und drei Gesellen zu. Gesellen, die nicht in Lohn und Brot gestellt werden konnten, durften maximal einen Monat mitarbeiten, um Geld für ihre Weiterreise zu verdienen. Um 1600 konnten zugewanderte Gesellen nur noch dann aufgenommen werden, wenn sie eine Kundschaft vorzeigten, die ihnen ihre Unbescholtenheit bescheinigte. Im letzten Lehrjahr musste dem Lehrjungen ein Wochenlohn gezahlt werden, und wenn dieser schließlich ausgelernt hatte, war ein „Gesellenkleid“ fällig. Die Goldschläger zählten zu den eher wohlhabende-

ren Handwerkern und ihre Gesellen wurden zu den mit am besten entlohnten Gesellen überhaupt gerechnet. Verkaufen durften die Goldschläger ihre Ware ausschließlich „hiesigen Burger, Kauffleut, Krämer und Faktorn“ (Jegel 1965, S. 69). In Nürnberg sind von 1720 bis 1835 im Mittel jeweils 12 Meister nachzuweisen. 1882 produzierten am Standort Nürnberg noch insgesamt 69 Betriebe mit immerhin 850 Beschäftigten. Erst im 20. Jahrhundert entwickelte sich das nahe Schwabach zum wichtigsten deutschen Herstellungsort für Blattgold.

Herstellung und Nutzungsmöglichkeiten von Blattgold

Ein Nürnberger Goldschläger konnte unter Verwendung seiner Körperkraft mittels Hammerschlägen aus dem Goldgehalt eines Dukaten (986/1000), ca. 3,40 bis 3,44 g, 300 Blattgoldblättchen von drei Zoll Breite (= 7,59 cm) schlagen. Hochgerechnet auf eine Tonne Rohgold entspricht dies rund 100 Millionen Blättchen. Goldschläger waren dazu angehalten, sich auswärtiges Gold zu besorgen, da man die eigene Währung durch den Entzug des „Dukatengoldes“ gefährdet sah. Ein geübter Goldschläger konnte bis zu 2000 Blättchen pro Tag herstellen. Der Jahresbedarf eines kontinuierlich beschäftigten Handwerkers soll etwa 4000 Dukaten umfasst haben. Verboten war das Einschmelzen von landesherrlichen Prägungen, die des Kaisers sowie anderer deutscher Reichsstädte. Die Herstellung des extrem dünnen Blattgolds konnte nur durch die erfahrene Hand eines Goldschlägers erfolgen, es ließ sich nicht maschinell herstellen. Dieser hieb mit schweren Hämmern so lange kontinuierlich auf kleinste Goldplatten, bis die gewünschte Stärke und Größe eines Blattgoldblättchens erreicht war. Hierbei wurden die dünner werdenden Blätter zu Bündeln zusammengefasst, wobei die einzelnen Blätter jeweils ein mit einem Feuchtigkeit absorbierendem Pulver, dem Braun oder Bräunen, bestrichenes Blatt Pergament voneinander trennte. Diese Zwischenlagen wurden im großen Stil aus Tierhäuten, etwa Därmen, gewonnen, oder als Altmaterial nach Gewicht aus Archiven gekauft. Neben dem Vergolden von „Metallen, Holz, Gyps, Leder, Papier ec.“ (Oeconomische Encyclopaedie [...] 1788, S. 358) wurde Blattgold auch in weniger offensichtlichen Bereichen verwendet, so in Apotheken, denn es „macht auch denen Artzneyen ein besseres und schoeneres Ansehen, indem es als wie Fuencklein oder Flitterlein darinne erscheint“. Beliebt war es auch bei Konditoren, die Blattgold für ihre „zierlichen Schau-Essen und Zucker-Wercken“ (Zedler 1735, Sp. 123) benötigten.

Literatur:

Reinhold Reith: Goldschlager. In: Reinhold Reith (Hrsg.): Das alte Handwerk. Von Bader bis Zinngießer. München 2008, S. 97-101. – Michael Diefenbacher / Rudolf Endres (Hrsg.): Stadtlexikon Nürnberg. Nürnberg 1999, S. 369. – August Jegel: Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen. Reichelsdorf 1965, S. 69. – Oeconomische Encyclopaedie [...] von D. Johann Georg Kruenitz, Bd. 19. Bruenn 1788, S. 358. – Grosses vollstaendiges Universal Lexicon [...] Im Verlag Johann Heinrich Zedlers, Bd. 11. Halle und Leipzig 1735, Sp. 123. – Christoph Weigel: Abbildung und Beschreibung der gemein-nützlichen Hauptstände. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Regensburg 1698. Mit einer Einführung von Michael Bauer. Nördlingen 1987, S. 297-300.

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

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

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann

Redaktion: Dr. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 3600 Stück

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

Inhalt II. Quartal 2014

Bilder am Kachelofen

von Frank Matthias Kammel Seite 2

Zu Nürnberger Mörsern des 15. Jahrhunderts

von Ursula Mende Seite 7

Das Meer als Buch

von Ursula Mende Seite 12

**Publizistin, Frauenrechtlerin und Mitbegründerin
des „Internationalen Frauentags“**

von Ursula Peters Seite 14

Stempel drauf!

von Thomas Schindler Seite 21

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

27. 3. 2014
bis 21. 9. 2014

Wege in die Moderne
Weltausstellungen, Medien und
Musik im 19. Jahrhundert

27. 2. 2014
bis 25. 1. 2015

Kunstwerke im Kleinformat
Deutsche Exlibris vom Ende
des 15. bis 18. Jahrhunderts

1. 5. bis
27. 7. 2014

Die Gumbertusbibel
Goldene Bilderpracht der Romanik

bis 19. 10. 2014

Ausstellungsplakate 1882–1932