

Christian Kruck (Hamburg 1925–1985 Frankfurt am Main). Stillleben in Blau, um 1960. Abb. aus: Christian Kruck. Steindruckmalerei. Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstverein, mit Einführung von Felix H. Man. Frankfurt am Main 1960.

Kunst ohne Grenzen

Christian Krucks Keramikskulptur aus der Sammlung Dr. Gerhard Mammel und Marino Marinis „Il Guerriero – Der Reiter“ vor dem alten Museumseingang

BLICKPUNKT OKTOBER. Christian Kruck zählte zu den Künstlern der *art informel* nach dem Zweiten Weltkrieg. Das Museum erhielt eine seiner keramischen Skulpturen aus der Sammlung von Gerhard Mammel (Unterdeustetten bei Crailsheim 1919–1989 Nürnberg), der vielen Nürnbergern in lebendiger Erinnerung ist. 1966 bis 1982 wirkte der promovierte Kunsthistoriker als stellvertretender Direktor des Bildungszentrums Nürnberg sowie Leiter der Volkshochschule. Er setzte sich mit größtem Engagement für umfassende Kulturvermittlung ein, wobei er auch mit dem Germanischen Nationalmuseum zusammenarbeitete.

Bewusste Zeitgenossen

1964 bis 1986 war Mammel ehrenamtlicher künstlerischer Leiter des traditionsreichen Nürnberger Kunstvereins, der Albrecht-Dürer-Gesellschaft. Ab 1969 kooperierte sie mehr als zehn Jahre lang eng mit dem Museum. Mammel gehörte zum Freundeskreis Arno Schönbergers (geb. 1915 in Schönberg, Bayerischer Wald), der das Museum von 1969 bis 1980 leitete. Die Albrecht-Dürer-Gesellschaft richtete in seinen Räumen bis 1983 zahlreiche Ausstellungen zu zeitgenössischer und auch außereuropäischer Kunst aus.

Ursprünglich besann sich das Museum vor dem Hintergrund seiner nationalromantischen Gründungsidee auf das 1806 geendete Heilige Römische Reich und verquickte den Rückblick mit der in der frühen Nationalbewegung aufgenommenen Idee „deutschen Volkstums“, die in den vielen deutschen Staaten ein Gefühl nationaler Zusammengehörigkeit schaffen sollte. Nach dem Zweiten Weltkrieg öffnete es sich unter der Leitung Ludwig Grottes (geb. 1893 in Halle an der Saale) der Moderne mit ihren internationalen Perspektiven. Dies demonstrierte es 1966 mit der Aufstellung eines Werkes des italienischen Bildhauers Marino Marini vor dem damaligen Haupteingang am Kornmarkt.

Grote, der 1951 nach Nürnberg kam und in der Weimarer Republik ein Förderer des Bauhauses gewesen war, hatte den am internationalen Bauhausstil orientierten Architekten Sep Ruf gewonnen, um im Krieg zerstörte oder stark beschädigte Teile der Museumsarchitektur durch Neubauten zu ersetzen; die erhaltenen, im schwelgerisch-romantischen „altdeutschen“ und reichsimperialen Stil der Kaiserzeit gehaltenen Bauten, die sich um den restaurierten Kern des Museums, das alte Kartäuserkloster, gruppierten, verband Ruf mit einer Transparenz und Sachlichkeit vermittelnden Architektur aus Glas und Stahl. Unter Erich Steingraber (geb. 1922 in Danzig-Neuteich), der 1962 Grottes Nachfolge antrat, wurden Innenhöfe und Vorplät-

ze des Museums mit Skulpturen zeitgenössischer Künstler akzentuiert. Gleichzeitig begann man mit dem Aufbau einer Sammlung zur Klassischen Moderne. „Von zwei Seiten wächst das Museum somit in die Kunst unserer Zeit hinein“, formulierte es 1966 eine Mitteilung an die Presse optimistisch.

Steingraber's Nachfolger Schönberger knüpfte in seiner Zusammenarbeit mit der Albrecht-Dürer-Gesellschaft an die von Grote begonnene Übernahme zeitgenössischer Kunstaustellungen an. So war 1953 im Germanischen Nationalmuseum eine zuvor auf der Biennale in Sao Paulo gezeigte Paul-Klee-Ausstellung zu sehen; aus dem Stedelijk Museum in Amsterdam kam 1960 eine Lasar-Segall-Ausstellung inklusive begleitendem Katalog. Für die Ausstellungskataloge der Albrecht-Dürer-Gesellschaft schrieb Mammel bisweilen Beiträge, etwa für den zur Max-Ernst-Ausstellung, die 1974 in den Museumsräumen ein Feuerwerk dadaistisch-surrealistischer Gedankenblitze entfachte.

Mammel befasste sich zudem intensiv mit Filmschaffen. 1973 brachte er die Betreiber des drei Jahre zuvor eröffneten Kinos „Meisengeige“ mit Dozenten vom Bildungszentrum zusammen und führte auf diesem Weg in Nürnberg kommunal finanzierte Filmarbeit ein. Jeden Montag fanden so in dem legendären Programmkino Filmseminare statt, „etwa zu Ingmar Bergmann, zum Heimatfilm, zum Nazi-Kino, zum Krimi“, wie Herbert Heinzelmann 2010 festhielt. Als bewusster Zeitgenosse war Gerhard Mammel nicht nur passionierter Mentor, sondern auch Sammler zeitgenössischer Kunst. Seine Frau Barbara, die an der Veit-Stoß-Realschule in Nürnberg unterrichtet hat, übereignete dem Museum den größten Teil seiner Sammlung. Sie gibt einen lebendigen Einblick in die bewegte Kunst- und Kulturszene der jungen Bundesrepublik.

Wiedergefundene Tradition

Ähnlich wie das Germanische Nationalmuseum suchten junge Künstler wie Christian Kruck im Anknüpfen an nach 1933 in Deutschland unterdrückte künstlerische und kulturelle Perspektiven die Basis für das „Hineinwachsen“ in Perspektiven für die eigene Zeit.

Kruck, ein langjähriger Freund Mammels, war als Elfjähriger mit seinen Eltern nach Nürnberg gekommen, wo er 1939 bis 1942 eine Lehre in der Lithographischen Kunstanstalt von Leonhard Ammersdörfer absolvierte. In einem Rückblick merkte er an, dass er als Lehrling die Steine für den Druck nur schleifen und zu den Meistern und Gesellen schleppen durfte. Allein ihnen sei der künstlerische

Teil, das heißt die Übersetzung der Bildaufträge, vorbehalten gewesen, wodurch er allerdings ein besonderes Gefühl für den elementaren Umgang mit den Drucksteinen, für simples „Machen mit den Händen“ entwickelt habe. Künstlerisch schulte er sich in Abendkursen und begann kurze Zeit, bevor er 1943 zum Militär eingezogen wurde, ein Studium an der Nürnberger Kunstakademie. Nach Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft setzte er es 1946 bis 1949 in Nürnberg und in Freiburg im Breisgau fort. Einer seiner dortigen Lehrer war der Maler Emil Bizer (geb. 1881 in Pforzheim), 1927 Mitbegründer der Badischen Secession. Nach ihrem Verbot im Nationalsozialismus war sie 1946 neu ins Leben gerufen worden.

Kruck begegnete in seiner Freiburger Zeit 1948 dem expressionistischen Maler Erich Heckel (geb. 1883 in Döbeln, Sachsen), der mehr als vier Dezennien zuvor, am 7. Juni 1905, in Dresden Mitbegründer der „Brücke“-Gemeinschaft gewesen war. Die jungen Maler ließen sich durch Künstler wie Paul Gauguin (geb. 1848 in Paris), Vincent van Gogh (geb. 1853 in Groot-Zundert), auch durch afrikanische und ozeanische Kunst inspirieren. Der im Dritten Reich als „entartet“ diffamierte Heckel hatte sich nach Hemmenh-



Christian Kruck in der Werkstatt in Frankfurt am Main, um 1960. Abb. aus: Christian Kruck. Steindruckmalerei. Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstverein, mit Einführung von Felix H. Man. Frankfurt am Main 1960.

ofen am Bodensee zurückgezogen. Er schilderte Kruck, wie er und seine ehemaligen Brücke-Kollegen sich vor dem Ersten Weltkrieg eine kleine Werkstatt für Druckgraphik eingerichtet hatten, in der man Bürstenabzüge machte, experimentierte, diskutierte und auch kleine Auflagen selbst druckte. Das Technische sei für sie weniger interes-

sant gewesen, „das Wichtigste war die Aussage.“

Die Brücke-Künstler lösten druckgraphische Techniken dezidiert aus dem angewandten Bereich der Illustration und machten sie zu einem Medium individuellen Ausdrucks. Ebenso anregend wie die Begegnung mit Heckel wirkte auf Kruck 1950 eine Hamburger Ausstellung mit Lithographien Pablo Picassos (geb. 1881 in Málaga, Spanien). Aus Krucks Erinnerungen spricht die befreiende Wirkung, die solche Arbeiten nach dem Dritten Reich auf ihn ausübten, die individuelle Perspektiven und Darstellungsweisen hatte auslöschen wollen.

Im ungebundenen künstlerischen Umgang mit der Steinlithographie entfaltete er einen abstrakten Expressionismus. 1949 bis 1952 lebte er freischaffend in Hamburg und holte sich Anregungen auf Studienreisen im Mittelmeerraum



Kruck Steindruckmalerei

Christian Kruck. Steindruckmalerei. Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstverein, mit Einführung von Felix H. Man. Frankfurt am Main 1960.

und in den USA. Auf Empfehlung Heckels berief ihn 1953 die Städelschule in Frankfurt am Main zum technischen Leiter ihrer Druckwerkstätten. 1961 erhielt er einen Lehrauftrag am Pratt-Graphik-Art-Center in New York und 1970 wurde er an der Städelschule Dozent für Druckgraphik. Im westlichen Kunstbetrieb war er seit den 1950er-Jahren international präsent. 1975 erhielt er den 1. Preis der Internationalen Senefelder-Stiftung und 1983 den von der Stadt Rockenhausen ausgeschriebenen Daniel-Henry-Kahnweiler-Preis.

Aufweichen von Starre bei Kruck

Seit Mitte der 1960er-Jahre befasste er sich neben der Lithographie mit plastischen Arbeiten. Seine Auffassung der Drucksteine als elementares künstlerisches Material hatte ihn dazu geführt, mit Wachs und Ton zu modellieren.



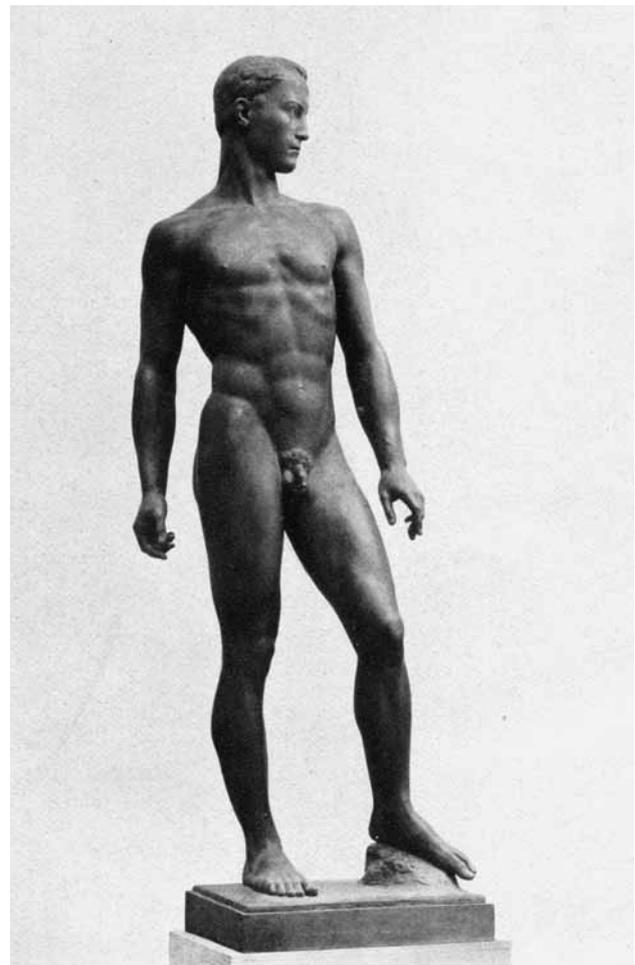
Christian Kruck (Hamburg 1925–1985 Frankfurt am Main). Keramikskulptur (männliche Figur), 1974. Bezeichnet auf der Rückseite mit schwarzer Farbe „Kruck 74“. Rosafarbener Ton, geschnitten, gerupft, modelliert, cremefarbene Glasur, im Nachgang mit schwarzen Pinselstrichen bearbeitet, H. 30,5 cm, B. 14,3 cm, T. 13 cm. Inv.-Nr. Ke 5592. Schenkung aus der Sammlung Dr. Gerhard Mammel von Barbara Mammel, Nürnberg.

Ton war in der Hierarchie der künstlerischen Materialien „im Verhältnis zu Stein und Bronze weit unten angesiedelt“, so Monika Wagner im „Lexikon des künstlerischen Materials“. Im Bereich der Bildhauerei wurde er als „armer Bruder“ von Bronze oder Marmor noch bis ins 20. Jahrhundert meist lediglich für vorbereitende Ideenskizzen zu repräsentativen Plastiken verwendet. Honoré Daumier (geb. 1808 in Marseille) wechselte in seinen in den 1830er-Jahren entstandenen „Parlamentarierbüsten“ vom spitzen Zeichenstift seiner Karikaturen bezeichnenderweise auf Ton über, um die über „nobles Material“ und „klassische Form“ verkündete fraglose Erhabenheit offizieller Porträts lustvoll aufzuweichen und als trivialen Bühnenzauber zu beleuchten. Im Zusammenhang mit Daumiers Persiflage erwähnte Monika Wagner, dass im Nationalsozialismus Ton für plastische Bildwerke gar als „charakterlos“ abgelehnt wurde. Der von der NS-Propaganda verkündete

„deutsche Herrenmensch“ sollte sich in dreidimensionalen Gestaltungen quasi wie ein jahrtausendealtes Fossil in „steinerner Härte“ manifestieren.

Hingegen nutzte die von den Nationalsozialisten verdammte Moderne das Material gerade wegen seines weichen und intuitiv zu handhabenden Charakters. Künstler wie Picasso oder Joan Mirò (geb. 1893 in Barcelona) kosteten ihn als eine dem Ton materialimmanente ästhetische Ausdrucksqualität des Lebendigen und Wandelbaren aus. Kruck hat in der Skulptur aus der Sammlung Mammel den informellen Duktus seiner lithographischen Arbeiten in das Tonmaterial übertragen, indem er es in schuppenförmige Stückchen zerrupfte, um aus ihnen die Figur skizzenhaft-expressiv aufzubauen. Hierdurch wird die in ihr anklingende Statik klassischer Figurenauffassung aufgehoben, welche die Nationalsozialisten für ihre Inszenierungen der Macht instrumentalisiert hatten, die Kruck als Heranwachsender in dem als „Stadt der Reichsparteitage“ missbrauchten Nürnberg in massiver Form erlebt hatte.

Das über einer Plinthe aufgebaute, in sich ruhende Standmotiv seiner Figur weckt im Verbund mit dem weiß schim-



Fritz Nuß (Göppingen 1907–1999 Strümpfelbach). Der Überlegene, 1941. Abb. aus: Große Deutsche Kunstausstellung 1941. Ausstellungskatalog Haus der Deutschen Kunst zu München. Offizieller Ausstellungskatalog. München 1941, Abb. 58.

mernden Schmelz der Glasur die Vorstellung an antike Marmorstandbilder. Durch die nach dem Glasurbrand mit schwarzer Farbe bemalten Tonschuppen stellt sich eine Assoziation zu aus Meerestiefen geborgenen antiken Götter- und Heroenfiguren ein, die, von Seepocken, Muscheln und Tang überwuchert, die Hinfälligkeit allen von Menschen inszenierten Scheins gegenüber dem lebendigen Wirken der Natur vor Augen führen.

Überwinden von Hybris bei Marini

Nach der Erfahrung des Zweiten Weltkrieges, des Zivilisationsbruchs durch Auschwitz und angesichts der atomaren Bedrohung des Kalten Krieges appellierte Marino Marini mit seinen Reiterdarstellungen an die Überwindung menschlicher Hybris.

Er hatte sich dem Reitermotiv Ende der 1920er-Jahre zugewandt, damals inspiriert von der heiteren Beschwingtheit antiker mediterraner Mythen, um die Einheit von Mensch und Natur darzustellen. Nach dem Weltkrieg begannen sich seine Pferde aufzubäumen, ihre Reiter abzuwerfen oder mit ihnen zu stürzen. Gegenüber den arkadischen Idyllen seiner früheren Darstellungen reflektierte die Oberfläche seiner Reiterplastiken nunmehr die Spuren einer zerstörerischen Zeit. Er gestaltete sie schrundig und zerkratzt, durchzogen von Rissen und Sprüngen, wie gewalt- sam verletzt.

Marinis für Nürnberg erworbenes Werk „Il Guerriero – Der Krieger“ wurde zusammen mit Bernhard Heiligers (geb. 1915 in Stettin) 1965/66 entstandener Bronzeplastik „Phönix“ vor dem Eingangsgebäude am Kornmarkt aufgestellt. Der von German Bestelmeyer (geb. 1874 in Nürnberg) entworfene Bau mit seiner hinter dem Portal liegenden „Ehrenhalle“ und einem reichen „germanistischen“ Dekorprogramm inklusive alter Reichskrone, Reichsschwert, Reichsadler sowie Architekturzitate bis hin zu den alten Goten, war 1920 eingeweiht worden. Den Entwurf schuf der Architekt und Hochschullehrer noch im Wilhelminischen Reich kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der mit dem Untergang des gerade erst 1871 gegründeten Deutschen Kaiserreichs endete, in dem die vielen deutschen Einzelstaaten unter preußischer Hegemonie zu einem Nationalstaat zusammengeschmiedet worden waren. Bestelmeyer, nationalkonservativ, wandte sich in der Weimarer Republik einer aggressiv anti-moderni-

stischen und radikal deutschnationalen Gesinnung zu. Er schloss sich dem 1928 von Alfred Rosenberg (geb. 1892 in Reval) gegründeten „Kampfbund für deutsche Kultur“ an und trat 1933 der NSDAP bei. Bestelmeyer wurde 1935 zum Reichskultursenator ernannt, während Vertreter des liberalen Geistes von Weimar, die sich, distanziert von ein- und ausgrenzendem Kulturnationalismus, mit wachem Gegenwartssinn für weltoffenen, toleranten Austausch künstlerischer und kultureller Perspektiven eingesetzt hatten, nach 1933 aus ihren Ämtern verjagt wurden, unter ihnen Ludwig Grote.

In Marinis Arbeit vor dem alten Haupteingang ist das Pferd mit eingeknickten Vorderbeinen zu Boden gesunken. Es wendet den Kopf zurück zu dem Krieger-Reiter, der tödlich erstarrt über seinem Körper liegt. In den kubischen Formen durchdringen sich die Leiber wie zu einem abstrakten Landschaftsgefüge. Marinis Reiter-Kompositionen symbolisieren die Aufhebung des Menschen in der Natur, die er zu beherrschen und sich in seiner Verblendung über „anderes“ Leben erheben zu können glaubt. Der Künstler beschwor in seinem Werk den Glauben an das unauflö- sliche Schöpfungsganze, den Glauben an das Geschöpf und die dem Zusammenbruch entwachsende Kraft des Neuanfangs. Ähnliche Arbeiten wie die in Nürnberg betitelt er mit „Invocazione“ (Anrufung), „Il Grido“ (Hilferuf) oder „Il Miracolo“ (Wunder).

Öffnungen der Museumsperspektive

Dass noch lange nach dem Zweiten Weltkrieg für manche die künstlerische Moderne mit ihren an den Intellekt gerichteten Abstraktionen durchaus nicht selbstverständlich war, geschweige denn im öffentlichen Raum, klingt in



Marino Marini (Pistoia 1901–1980 Viareggio). Il Guerriero – Der Krieger, 1959/60. Bronze, L. 224 cm, B. 120 cm, T. 132 cm. Inv.-Nr. Pl. 3110.

der am 28. Juni 1966 herausgegebenen Pressemitteilung des Germanischen Nationalmuseums zur Aufstellung des Werkes von Marini an, mit dem gleichzeitig die abstrakte Bronzeplastik „Ptolemäus“ des deutsch-französischen Künstlers Hans Arp (geb. 1886 in Straßburg) erworben worden war: „Jeder aber, dem der Zugang zu dem einen oder anderen Werk schwer fällt“, hieß es in dem Text, „sollte anerkennen, dass in unserer pluralistischen, freiheitlichen Gesellschaftsordnung Vieles nebeneinander möglich ist, eben auch gegenstandlose neben gegenständlicher Kunst.“

Zudem wurde die Erwerbung der beiden Arbeiten begründet: „Ein Museum, wie das allein der deutschen Kunst gewidmete Germanische Nationalmuseum, muss sich in besonderer Weise immer wieder des europäischen Aspekts seiner Arbeit bewusst sein, muss an die engen Verflech-

tungen erinnern, die die deutsche Kunst mit den anderen Völkern Europas verbinden. So stehen die Werke Arps und Marinis stellvertretend vor und im Museum, Zeichen für die vielfältigen künstlerischen Einflüsse und Anregungen, die der deutschen Kunst aus den beiden großen nachbarlichen Kunstlandschaften Frankreich und Italien zugekommen und ohne deren Leistungen weite Strecken der deutschen Kunst undenkbar sind.“ Den Blick über die Grenzen Deutschlands hinaus, der nicht zuletzt auch darauf abzielte, den Blick auf die alte Kunst aus nationalromantischen Verengungen zu befreien, wollte das Museum „nicht nur künstlerisch, sondern auch kulturpolitisch“ verstanden wissen und mit seiner Öffnung „einen entscheidenden Beitrag zum neuen Gesicht der Stadt Nürnberg“ leisten, so die Presseinformation.

► URSULA PETERS



Alter Mueumseingang am Kornmarkt mit "Phönix" von Bernhard Heiliger und "Il Guerriero" von Marino Marini.

Literatur: Zu Gerhard Mammel vgl. http://www.franken-wiki.de/index.php/Gerhard_Mammel (20. 5. 2011). – Herbert Heinzelmann: *Die Meisengeige wird 40.* 9. September 2010. <http://www.nordbayern.de/nuernberger-zeitung/nz-kultur/die-meisengeige-wird-40-1> (20. 5. 2011). – Christian Kruck: *Über meine Liebe zur Lithographie (1985).* In: *Jung nach '45. Kunst in Nürnberg. Ein Jahrzehnt und seine Generation.* Ausstellungskatalog Kunsthalle Nürnberg, bearbeitet von Lucius Grisebach in Zusammenarbeit mit Susanne Aschka, Günter Braunsberg und Joachim Haller. Nürnberg 1995, S. 160–161. – Monika Wagner: *Ton.* In: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn.* Hrsg. von Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München 2002, S. 224–231. – Zu Marinis Skulptur und dem erweiterten Sammlungsprogramm des Museums vgl. *Presse-Information des GNM vom 28. Juni 1966: Plastik des 20. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum.* – *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg. Ein Bildband zum Wiederaufbau 1945–1977, mit Geleitwort von Arno Schönberger.* Nürnberg 1977, vorletzte Seite, Abb. Eingang mit „Phönix“ und „Il Guerriero“. – Zu Bestelmeyers Eingangshalle vgl. Jörn Bahns: *Der Neubau der Gemälde-*

galerie in den Jahren 1907 bis 1934. In: *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977,* hrsg. von Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München/Berlin 1978, S. 476, Abb. S. 479. – Wolfgang Emmerich: *Zur Kritik der Volkstums-ideologie.* Frankfurt am Main 1971. – Vgl. Götz Aly: *Warum die Deutschen? Warum die Juden? Gleichheit, Neid und Rassenhass 1800–1933.* Frankfurt am Main 2011, S. 80–81. – *Zu grenzübergreifenden Perspektiven der künstlerischen Avantgarde vgl. Internationale Sprachen der Kunst. Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen der Klassischen Moderne aus der Sammlung Hoh.* Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum. Ostfildern-Ruit 1998. – *Moderne Zeiten. Die Sammlung 20. Jahrhundert (= Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Band 3).* Nürnberg 2000, S. 27–32, 62–80. – *Zur Exilierung des freien Geistes nach 1933 vgl. Ulrike Wendland: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler.* München 1999. – *Eine kürzere Fassung vorliegenden Beitrags mit weiterführender Literatur erscheint im Anzeiger des GNM 2011.*

Bausteine der Geschichte

Historische Ziegel aus Westpreußen, Berlin, Wien und Werdau

BLICKPUNKT NOVEMBER. 1868 übersiedelte der Danziger Architekt und Kunsthistoriker Rudolf Bergau (1836–1905) nach Nürnberg, um hier eine Professur an der Kunstgewerbeschule zu übernehmen. In diesem Zusammenhang schenkte er dem Germanischen Nationalmuseum 13 Ziegel und Formsteine westpreußischer Bauwerke des Mittelalters. Er hatte sich in seiner Heimat Verdienste als Denkmalpfleger erworben und war daher von August Essenwein (1831–1892) 1867 in den Gelehrtenausschuss des Museums berufen und dort mit dem Fach „Monumente der Ostseeländer“ betraut worden.

Offenbar bewahrte Bergau historische Baustoffe auf, die bei Restaurierungsarbeiten durch neues Material ersetzt worden waren. Nun übergab er sie dem Vorstand des Nationalmuseums, der eine Sammlung alter „Bautheile und Baumaterialien“ anzulegen bzw. auszubauen beabsichtigte. Denn Essenwein vertrat die Meinung, an ihnen könne man, weil sie Einfluss auf die Art des Bauens besäßen, ebenso einen

„Entwicklungsgang verfolgen, wie er sich in den Bauformen erkennen lässt“.

Manchem mag solches Sammelgebiet exzentrisch erscheinen, vergleichbar dem ausgefallenen Hobby Biglout Bjornsens, einer der Hauptfiguren in Thomas Pynchons Roman „Natürliche Mängel“ aus dem Jahr 2009: Der kalifornische Lieutenant sammelt historischen Stacheldraht in 400-Meter-Rollen. Doch die fiktive Gestalt ruft die Tatsache ins Bewusstsein, dass interessantes altes Baumaterial heute längst nicht mehr nur von Museen oder Einrichtungen der Denkmalpflege zusammengetragen wird. Eine diesbezüglich agile Konkurrenz stellen inzwischen zahlreiche Privatsammler dar, die Zeugnissen von der Zerstörung bedrohter Baukultur aus unterschiedlichsten Gründen intensiv nachjagen. Sie reichen von lokal- und handwerksgeschichtlichem Interesse bis zu bloßer Nostalgie. In der jüngeren Vergangenheit entstanden so zum Teil kenntnisreich strukturierte Sammlungen von beachtlichem



Handstrichziegel von der St.-Michaels-Kirche in Pestlin, Westpreußen, Mitte 14. Jahrhundert, L. 30,5 cm, Br. 15,5 cm, H. 9 cm, Inv.-Nr. A 83.



Profilziegel von der St.-Michaels-Kirche in Pestlin, Westpreußen, Mitte 14. Jahrhundert, L. 29,5 cm, Br. 13,5 cm, H. 8,5 cm, Inv.-Nr. A 78.



Profilziegel aus dem Kreuzgang des Klosters Zarnowitz, Westpreußen, um 1380/88, L. 28 cm, Br. 14,5 cm, H. 8,8 cm, Inv.-Nr. A 77.



Profilziegel von der Danziger Franziskanerkirche, Danzig, Ende 15. Jahrhundert, L. 29 cm, Br. 13,8 cm, H. 7,5 cm, Inv.-Nr. A 85.

Umfang: Der namhafte Berliner Stadtfotograf Karl-Ludwig Lange (*1949) beispielsweise brachte in den letzten beiden Jahrzehnten, fasziniert von „Geschichte und Erinnerung, die in jedem Stein steckt“, etwa 2000 historische, aus Berlin und Brandenburg stammende Ziegel bei. Nicht zuletzt belegt dieses Phänomen jedenfalls, dass das Germanische Nationalmuseum schon in seinen Anfangsjahren seiner Zeit in vielfacher Hinsicht merklich voraus war.

Zeugnisse der Backsteingotik

August Essenwein listete die von Bergau erlangten Objekte in seinem noch im Jahr der Schenkung veröffentlichten „Katalog der im germanischen Museum befindlichen Bauteile und Baumaterialien aus älterer Zeit“ auf. Unter anderem handelt es sich um einen Handstrichziegel von der St.-Michaels-Kirche in Pestlin (Postolin), eines westpreußischen Dorfes nahe Stuhm (Sztum). Die mit den typischen Zugspuren von Fingern gekennzeichnete Oberfläche lässt darauf schließen, dass die Ziegelmasse dieses im sogenannten Klosterformat dimensionierten, aus dem gotischen Mauerverband stammenden Backsteins in einen Holzrahmen gepresst und das überstehende Material dann mit der Hand abgestrichen wurde.

Von der Außenhaut jener dreischiffigen, Mitte des 14. Jahrhunderts errichteten Halle kommt außerdem ein Profilziegel. Er war Bestandteil des die Mauern unterhalb der Fenster gürtenden und um die Strebepfeiler herumgeführten Kaffgesimses. Aufmerksamkeit gebührt nicht zuletzt dem Pfotenabdruck, der von tierischem Besuch, wohl eines Hundes, auf dem Schlagplatz der Ziegelei zeugt, in der der Stein hergestellt worden ist. Das Profil dieses horizontalen Bauglieds setzt sich aus tropfenförmig vorkragender Wassernase und eingezogener Hohlkehle zusammen. Neben der dekorativen Funktion half es bei der Ableitung des Regenwassers.

Im Gegensatz dazu diente die Form eines Ziegels aus dem Kreuzgang des 1220 gegründeten Zisterzienserinnenklosters von Zarnowitz (Zarnowiec) unweit Danzigs allein der Herstellung einer dekorativen Struktur: Er war Teil eines der schlanken Pfeiler, die die spitzbogigen Fensteröffnungen des 1388 vollendeten Kreuzgangs mittig teilten. Ähnlich den Fensterlaibungen des Gebäudes zeigt sein Querschnitt einen Rundstab, der seitlich mittels Viertelkehlen in Birnstäbe übergeht. Seine Oberseite weist eine Nut auf, die zur Führung eines zur Stabilisierung der Verglasung notwendigen Windeisens diente. Bergau erlangte ihn vermutlich im Zuge von 1864 vorgenommenen Konservierungsarbeiten an den weitgehend erhaltenen Ost- und Westflügeln des klösterlichen Gevierts.

Vom ehemaligen Danziger Franziskanerkloster, das just in den späten 1860er-Jahren zum Städtischen Museum und Realgymnasium umgebaut wurde, kamen Formsteine von Fensterlaibungen und Einfassungen von Blendnischen. Der in der Hansestadt an der Motlau nach dem Habit der Minoriten „Graumönchenkloster“ genannte Gebäudekom-

plex aus dreischiffiger Hallenkirche mit eingezogenem Chor und nördlich daran um den Kreuzgang gelagerten Klausurgebäuden entstand im Wesentlichen zwischen 1431 und 1514. Ein an einer seiner Schmalseiten und etwa einem Drittel seiner Front besonders schön profilierter Backstein stammt wahrscheinlich von der Einfassung einer Blendnische eines der prächtigen aus Fialen und Bögen konstruierten Ziergiebel über der Westfassade bzw. dem Chor des Gotteshauses. Da die meisten dieser Architekturgebilde, die in für Danzig typischer Weise einen Kontrast zu den glatten, nur von Fenstern durchbrochenen Wandflächen bilden, erst Ende des 15. Jahrhunderts entstanden, wird unser Exponat in dieser Zeit gefertigt worden sein.

Etwa gleichzeitig ist der Formstein zu datieren, der von dem im Zweiten Weltkrieg zerstörten Bürgerhaus Langgasse 11 kam, einer der bedeutendsten Straßen der Danziger Rechtstadt. Er war Teil einer plastisch leicht hervortretenden, am Ziergiebel zu vermutenden Mauerblende und zeigt ein symmetrisch aufgebautes Profil mit einer zentralen Lisene, die von durch Hohlkehlen abgesetzten Birnstäben flankiert ist. Gemeinsam mit den anderen Ziegeln von Gebäuden jener Region bezeugt er beispielhaft die zwei Jahrhunderte lang währende Blüte mittelalterlicher Backsteinarchitektur in den deutschen Küstenländern, den damals in dieser Bautechnik führenden Kunstlandschaften.

Ein Geschenk aus Berlin

Die Sammlung historischer Bauteile und -materialien vereinte bereits 1868 in den Bereichen Fußbodenfliesen, Öfen und Ofenkacheln sowie Türen, Schlüsseln und Schlössern aussagekräftige Bestände. Elemente von Mauern dagegen waren nur in geringem Umfang vorhanden. Vermutlich hatte Bergaus auf diesem Sektor nicht unbedeutendes Geschenk Essenwein sogar wesentlich animiert, im Vorwort des oben genannten Katalogs an die deutschen Architekten zu appellieren, ihn diesbezüglich „durch Einsendung von Mustern“ zu unterstützen. Es ging dem Museumsmann insbesondere um „Gegenstände aller Art, die bei Gelegenheit von Restaurationen und in andern Fällen disponibel werden“. Vor allem war ihm an Mauerziegeln, Backsteinen, aber auch Proben von Mörtel und Mauerverputz, ja sogar Beispielen für die Vermauerung zugerichteter Natursteinquader gelegen.

In der Tat gelangten auf dem erwarteten Wege in den darauffolgenden Jahren entsprechende Bauelemente ins Museum. Besonders zahlreich waren Geschenke von Dachziegeln. Doch auch Mauerziegel sind zu verzeichnen: 1875 zum Beispiel sandte der Danziger Stadtbibliothekar Wilhelm Mannhardt (1831–1880) sieben profilierte Backsteine ein und 1904 der Nürnberger Architekt David Röhm (1846–nach 1908) ein auf das Jahr 1628 datiertes Stück.

Ein weiteres Objekt überwies 1871 die Eigentümer der auf Architektur und Denkmalpflege spezialisierten Berliner Verlagsbuchhandlung „Ernst & Korn“. Es ist ein Formstein der damals abgebrochenen Gerichtslaube des alten

Berliner Rathauses. Auffällig zeigt sich die Formung von Vorder- und Schmalseiten. Drei bzw. je eine halbrunde Vorlage und die mit Dreiviertelstäben besetzten vorderen Kanten bezeugen seine einstige Position im Blendmauerwerk eines Pfeilers mit feingliedrig strukturiertem Profil.

Möglicherweise erhielten die Spender das Objekt von Baurat Friedrich Adler (1827–1908), der das historische Gebäude erforscht hatte und seine in mehreren Lieferungen erschienene Abhandlung „Mittelalterliche Backsteinbauwerke des Preußischen Staates“ bei „Ernst & Korn“ verlegte. Die um 1270 errichtete Gerichtslaube, die Johann Heinrich Strack (1805–1880) nach dem Abriss in veränderter Form als Aussichtspavillon im Park von Schloss Babelsberg bei Potsdam wiederherstellte, gehörte zu den ältesten Profanbauten der brandenburgischen Residenzstadt.

Ernst Fidicin (1802–1883), damals Berliner Stadtarchivar, hatte schon in der Festschrift zur Grundsteinlegung des Berliner Rathausneubaus 1861 auf seine Bedeutung hingewiesen. Der in der Barockzeit überformte, ursprünglich aber im Erdgeschoss noch nach drei Seiten offene Backsteinbau war im Mittelalter Platz des öffentlich tagenden Schöffengerichts. Hier wurden Markt- und Hochgerichtsbarkeit ausgeübt. Darüber hinaus gilt er als Ort, „vor welchem die durch das Läuten der Glocke zusammengerufene Bürgergemeinde von dem in der Laube versammelten Rate über wichtige Angelegenheiten der Stadt befragt wurde



Profilziegel vom Danziger Haus Langgasse 11, Danzig, Ende 15. Jahrhundert, L. 29,5 cm, Br. 13 cm, H. 7 cm, Inv.-Nr. A 87.

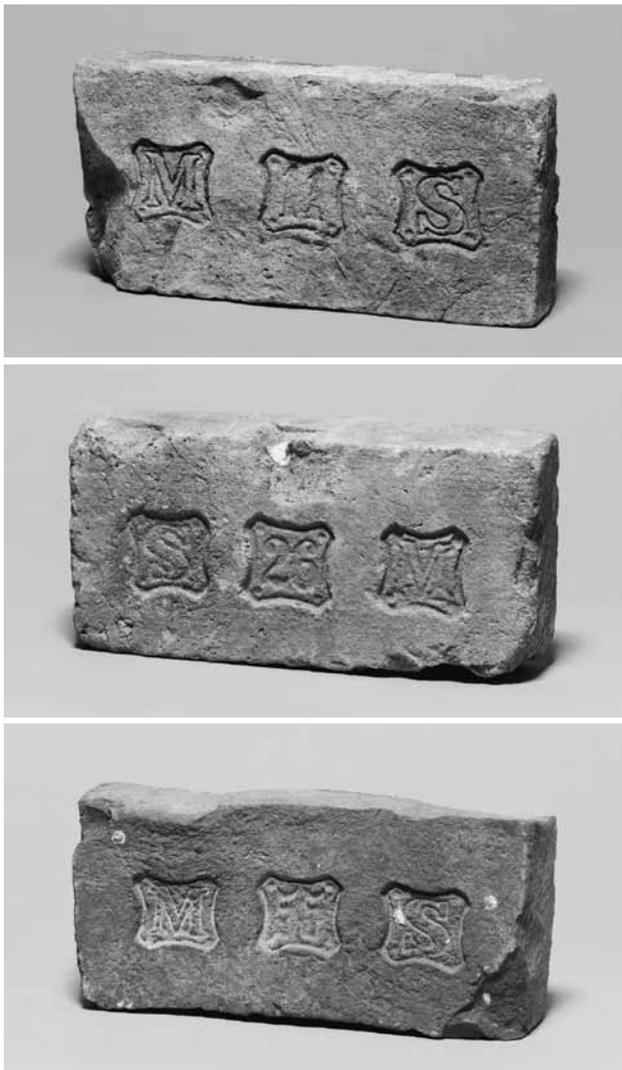


Formstein von der Berliner Gerichtslaube, Berlin, um 1270, L. 27 cm, Br. 12,5 cm, H. 9 cm, Inv.-Nr. A 930.

und auch von diesem über seine Verwaltung öffentlich Rechenschaft abhielt“. Damit gehört das Monument nicht nur zu den Inkunabeln der Backsteinarchitektur in der Mark Brandenburg. Einen besonderen Stellenwert besitzt es außerdem als frühes architektonisches Zeugnis der bürgerlichen Rechtsprechung und damit kommunaler Selbstständigkeit, schließlich des Stadtrechts schlechthin. Es manifestierte den Anspruch des Rats auf die Herrschaft des Rechts in der Stadt, seine Rechtsprechung und Rechtspflege. Diesen Aspekt sozialer Qualität der städtischen Zivilisation, den Rechtsorganismus Stadt, wird unser Ziegel übrigens in der 2012 im ehemaligen Lapidarium (Raum 2) des Museums einzurichtenden Eingangssequenz zur Mittelaltersammlung repräsentieren.

Von Bauwerken und Produzenten

Während die Sammlung im 20. Jahrhundert hinsichtlich Ziegeln und ähnlichen Bauelementen kaum Erweiterung



Drei handgeschlagene Ziegel von der Hanselburg bei Loosdorf, Niederösterreich, wohl 1811, 1826 und 1855, L. 27,8 cm, 28,3 bzw. 26 cm, Br. 13,6 cm, 13,7 bzw. 12 cm, H. 6,8 cm, 6,5 bzw. 6,8 cm, Inv.-Nr. A 3993, A 3995, A 3996.

erfuhr, wurde sie in jüngster Vergangenheit, vorrangig durch Initiativen des Generaldirektors, erneut ausgebaut: So kamen zum Beispiel ein Profiliziegel vom Domherrenhaus auf der Brandenburger Dominsel aus dem 15. Jahrhundert, Backsteine von Schloss Lieberose im Spreewald und von Burg Falkenstein in Niederösterreich hinzu. Auch ein Ziegel von der Brandmauer, die die beiden einst Lucas Cranach gehörenden Häuser am Wittenberger Hauptmarkt trennt, und einer von der Stadtkirche zu Fürstenberg an der Havel, der deren Restaurierung in der Mitte des 19. Jahrhunderts bezeugt, zählen zu den jüngeren Zugängen. 2007 wurden ein am Ausgang des 12. und ein im 14./15. Jahrhundert entstandener Backstein vom Oberen Schloss im thüringischen Greiz akquiriert, die im vergangenen Jahr in der Ausstellung „Mythos Burg“ zu sehen waren. Der Kernbau jener Anlage gehört neben der ehemaligen, 1172 geweihten Augustinerstiftskirche St. Marien im nordostthüringischen Altenburg, deren Reste als Rote Spitzen geläufig sind, zu den ältesten Denkmälern mitteldeutscher Backsteinarchitektur.

Darüber hinaus ergänzen nun Produkte der industriellen Produktion des 19. Jahrhunderts den Bestand, deren Stempelung meist ihren Hersteller bezeugen und somit wichtige Hinweise zur Industriegeschichte geben. Schon in der Ziegelverordnung Kaiser Karls VI. (1685–1740, reg. ab 1711) vom 13. April 1715 war festgelegt worden, dass in Österreich Ziegel mit Zeichen oder Buchstaben zu versehen sind, die den Produzenten kenntlich machen. Ab Anfang des 19. Jahrhunderts benutzte man dafür oft gusseiserne Stempel, die in den noch feuchten Lehmblock gedrückt wurden. Später gravierte man solche Zeichen in die Böden der Model, die zu „erhabenen“ Prägungen führten. Ab Mitte des Jahrhunderts montierte man hölzerne oder metallene Lettern dorthin, sodass die entsprechenden Ziegel oft versenkte bzw. in versenkte Facetten gesetzte Bezeichnungen aufweisen.

Von der für Fürst Johannes I. von Liechtenstein (1760–1836) errichteten Hanselburg, einer künstlichen Ruine im Wald von Loosdorf im Weinviertel, besitzt das Museum jetzt vier handgeschlagene, auf diese Weise gekennzeichnete Stücke. Das anmutige, von Joseph Hartmuth (1758–1816) entworfene und weitestgehend aus Bruchsteinen mit Ziegelbeimischung aufgemauerte Gebäude, das eine innere, aus Backsteinen bestehende Mauer- schale besitzt, entstand 1800. Drei unserer diesbezüglichen Bestandteile tragen die in zierliche Facetten gesetzten Initialen M und S (einmal in der Reihenfolge S M), die einen bisher noch nicht identifizierten Ziegeleibesitzer ausweisen, sowie die dazwischen gestempelten Zahlen 11 bzw. 26 bzw. 55.

Gemeinhin sind solche numerischen Zeichen als Hinweise auf das Jahr der Fertigung zu verstehen. Auch Differenzen in den Dimensionen sowie der Qualität der Ziegelmasse einschließlich ihrer Farbe sprechen für eine Entstehung

der drei Elemente zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Demzufolge dürfte es sich um Produkte von 1811, 1826 und 1855 handeln, die damals getätigte Erhaltungsmaßnahmen an dem Bauwerk bezeugen. Ein vierter Backstein ist mit „K 26 S“ ausgewiesen. Seitenverkehrte Prägung von Buchstaben und Zahl deuten darauf hin, dass die entsprechenden Patrizen auf den Boden des Modells montiert waren, ohne die Spiegelverkehrung am Rohling zu bedenken.

Während die Auflösung der Initialen dieser Ziegelstempel, die bisher noch nicht gelang, auf weitere Erkenntnisse zur Geschichte des famosen Gebäudes hoffen lässt, sind zwei Stücke aus einer 2010 abgebrochenen Innenwand des um 1870/80 errichteten Wiener Hauses Hofstattgasse 4 bereits heute klar zu bestimmen. Die erhaben in vertiefte Facetten gestempelten Lettern H und D kennzeichnen sie eindeutig als Erzeugnisse des Wiener Ziegelmagnaten Heinrich Drasche (1811–1880). Der zwischen die Buchstaben gesetzte Doppeladler signalisiert die Stellung des Fabrikanten als Hoflieferant.

Der zunächst in der intensiven Erschließung von Kohlelagerstätten in Österreich tätige Unternehmer, der 1868 15 Gruben besaß, hatte 1857 die im Süden Wiens gelegene „Thonwaren- und Bau-Ornamente-Fabrik Inzersdorf am Wienerberg“ seines Onkels Alois Miesbach (1791–1857) übernommen. Er entwickelte sie, begünstigt durch die explosionsartig einsetzende Stadterweiterung der Metropole und anderer Städte der Doppelmonarchie, zum führenden Baustoffproduzenten in Österreich-Ungarn. 1869 machte er sie zum Herzstück seiner „Wienerberger Ziegelfabrikations- und Baugesellschaft“, die mit zwölf Ziegel- und zwei Tonwarenfabriken damals die größte Ziegelei der Welt darstellte. Drasche war damit der bedeutendste Industrielle Wiens im 19. Jahrhundert. Das W im Brustschild des Doppeladlers auf unseren beiden Backsteinen bezeugt im Übrigen die Herkunft aus dem Mutterbetrieb seines Konzerns.

Sächsische Lochziegel der Zwischenkriegszeit

Diese letztgenannten Zugänge waren sowohl im Zuge von Untersuchungen und Restaurierungsarbeiten an den entsprechenden Gebäuden abkömmlich als auch aufgrund von Sanierung oder Abbruch verfügbar geworden. Auch ein neuerlicher Zugewinn zweier Hohlziegel basiert auf dem Teilabriss eines Fabrikgebäudes. Sowohl der kleinere Binder als auch der etwas größere gekahlte Formstein wurden im Strangpressverfahren maschinell hergestellt und gehören aufgrund zweier im Block ausgesparter Kanäle zur Gattung der Lochziegel.

Hohlziegel waren schon in der Antike bekannt. In Deutschland fanden sie, vor allem aufgrund der raschen Austrocknung, seit dem 17. Jahrhundert vermehrt Verwendung. Die industrielle Erzeugung hohler, das heißt mit Löchern versehener Verblender erfolgte erstmals in den 1854 von Albert Augustin gegründeten Laubaner Tonwerken. Nur wenig später wurden sie auch von zahlreichen anderen

Großunternehmen, etwa jenem Heinrich Drasches in Wien, produziert. Sprunghaft stieg die Herstellung in den Jahren der Kohlenot nach dem Ersten Weltkrieg an. Die Gattung fand Einzug in die Produktpalette mittelständischer Ziegeleien und Verwendung für nahezu sämtliche Bauaufgaben. Die Gründe lagen in der enormen, damals unumgänglichen Ersparnis an Material und Brennstoff. Aufgrund der eingeschlossenen Luftzellen eignen Lochziegel zudem reduziertes Gewicht und effektivere Fähigkeiten der Wärmedämmung.

Während unser Binder ein Langlochziegel ist (Hohlräume gleichlaufend zur Lagerfläche), stellt der aus einem Fenstergewände stammende Formstein einen Hochlochziegel dar (Hohlräume senkrecht zur Lagerfläche). Bezüglich ihrer Qualität sind beide Stücke Klinker, keramische, unter der Temperatur von etwa 1200 bis 1300 Grad Celsius gebrannte, wartungsfreie, form- und farbbeständige Bauelemente. Sie stammen vom Hauptgebäude der Maschinenfabrik Carl Eli Schwalbe in der westsächsischen Kleinstadt Werdau und waren an der dortigen Ostfassade in die unverputzte Außenhaut des zweischaligen Mauerwerks verfügt. Das heißt, sie fungierten als Verblender, erfüllten sie doch mit ihrer präzis geformten Oberfläche besonders hohe Anforderungen an das ästhetische Erscheinungsbild der architektonischen Hülle.

Der kurz nach dem Ersten Weltkrieg errichtete, 1922 fertig gestellte Bau war Produktionsstätte von Spinnereimaschinen, später auch Nähmaschinen. Nachdem der Gebäudekomplex der 1952 in Volkseigentum überführten



Zwei Ziegel vom Wiener Wohnhaus Hofstattgasse 4, Wienerberger Ziegelfabrikations- und Baugesellschaft, Wien, um 1870/80, L. 29 cm, Br. 13 cm, H. 7 cm, Inv.-Nr. A 4031/4032.

WERMAFA (Werdauer Maschinenfabrik) 1993 in Konkurs ging und dann über Jahre verfiel, wurden große Teile der Bausubstanz im Frühjahr 2009 für die Einrichtung eines Fachmarktzentrums auf dem verwaisten Fabrikareal abgerissen; darunter auch des denkmalgeschützten roten, von Gesimsen und Wasserschlägen aus grün glasierten Sichtbacksteinen kontrastreich strukturierten Klinkergebäudes. Die beiden aus dem Abbruchmaterial geborgene Bauelemente, die zweifellos in einer der damaligen Werdauer Ziegeleien entstanden sind, vertreten in unserer Sammlung den maschinell produzierten Hohlziegel. Darüber hinaus sind sie Zeugen der sächsischen Industriekultur der Zwischenkriegszeit. Schließlich gehören sie zu den jüngsten



Hauptgebäude der Werdauer Maschinenfabrik Carl Eli Schwalbe (Ostflügel) während des Teilabrisses, April 2009.

Objekten der Bauteilesammlung und signalisieren nicht zuletzt deren angestrebte Erweiterung um aussagekräftige Stücke aus dem vergangenen Jahrhundert. Wie Exemplare älterer Epochen dokumentieren auch sie Baukultur und Bautechnologie ihrer Zeit, repräsentieren sie bestimmte Gebäude, deren Bedeutung und Funktion in der Gesellschaft und helfen auf diese Weise Kulturgeschichte zu erzählen.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Verwendete Literatur: Das Berliner Rathhaus, Berlin 1861; Friedrich Adler: Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des Preußischen Staates, Bd. 2, Berlin 1898; Bernhard Schmid: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Stuhm, Danzig 1909; Fritz Schumacher: Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues, München 1920; Grete Merk: Zwei Pioniere der österreichischen Industrie. Alois Miesbach und Heinrich Drasche, Graz/Wien/Köln 1966; Anton Schirnböck: Beitrag zur Maßgrundlagenforschung des Mauerziegels als integrierender Bestandteil des Aufbaus einer Geschichte des Wiener Ziegels, in: Unsere Heimat. Zeitschrift des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich und Wien, Bd. 41, 1970, S. 171–185; Franz Swoboda: Kunstdenkmäler der Stadt Danzig, Bd. 5, Stuttgart 1972; Ingrid Bartmann-Kompa: Die Berliner Gerichtslaube. Geschichte einer Architekturdokumentation, in: Denkmale in Berlin und in der Mark Brandenburg, Weimar 1987, S. 127–143; Geformt, getrocknet, gebrannt. Märkische Ziegel für Berlin. Velten 1996; Willi Bender: Karl Friedrich Schinkel und sein Einfluß auf die Technologie der Backstein- und Bauterrakottenherstellung, in: Restaurator im Handwerk, H. 2, 2010, S. 5–11.



Zwei Lochziegel von der Werdauer Maschinenfabrik Carl Eli Schwalbe, Werdau, 1921/22, H. 7 cm, Br. 12 cm, T. 11,2 bzw. 18,5 cm. Inv.-Nr. A 4018/A 4019.

„Hausmuetter gießen ihre Lichter selbst“

... und Zinngießer liefern ihnen die Formen dazu

BLICKPUNKT DEZEMBER. Kerzen zählen bis heute zu den wichtigsten Leuchtmitteln weltweit. Noch im 19. Jahrhundert waren sie oft aber auch die einzige verfügbare Lichtquelle bei Dunkelheit. Die Herstellung von Kerzen war dementsprechend bedeutend und unterlag im gewerblichen Bereich entsprechend strikten Regeln. Ein Blick in die enzyklopädische Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts verrät, dass sich die Fertigung von Kerzen seit Jahrhunderten nicht grundlegend geändert hat. Es gab und gibt demnach lediglich zwei Arten, um Kerzen herzustellen: Entweder werden sie gezogen oder gegossen. Eine Voraussetzung zum Gießen von Kerzen war allerdings die Verfügbarkeit von geeigneten Gussformen. Im Folgenden wird eine Gussform für Kerzengussformen aus dem Bestand der Handwerksgehistorischen Sammlung erstmals publiziert. Es ist dies in doppelter Hinsicht eine Premiere, weil derartige Gießwerkzeuge in der jüngeren Fachliteratur als Gerätetyp bislang noch keine Erwähnung gefunden haben.

Die Gussform für Kerzengussformen

Das Gießwerkzeug mit der Inventarnummer Z 2096 dient zum Guss von zinnernen Kerzengussformen und datiert ältestens um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Es ist insgesamt 46 cm lang und setzt sich aus drei beweglichen Einzelteilen zusammen, der zweiseitigen und doppelseitigen Hohlform aus Gusseisen sowie einem zylindrischen Einsatz aus Stahl, dem sogenannten Kern. Beide Hohlformhälften bilden jeweils eine halbe Kerzenform von 29 cm Länge und einem Durchmesser von 1,45 cm ab. Um keine massiven Gussteile zu erhalten, wird vor dem Guss

der den Konturen der Kerzenhälften angepasste Kern in die Hohlform gesteckt. Dieser sorgt dann dafür, dass beim Einfüllen des flüssigen Zinns lediglich eine dünnwandige Röhre entsteht. An den Außenseiten besitzt die Hohlform zwei gegenüberliegende Dorne, auf denen ursprünglich hölzerne Hefte zur Handhabe des Gießwerkzeugs steckten. Eine der beiden Gießformhälften weist auf der Innenseite den eingeschlagenen Schriftzug „F. HOHENNER. i: ANSBACH“ und die Ziffer „8“ auf. Bei dem Schriftzug handelt es sich nicht um ein Hersteller-, sondern um ein Besitzerzeichen. Die Zahl ist wahrscheinlich eine Größenangabe.

Herkunft und Erwerb der Gussform

Der Zinngießermeister Josef Luckner, Vorbesitzer der Gießform, übernahm am 1. März 1888 die Werkstatt des Ansbacher Zinngießers Franz Xaver Pirzer. Dieser war seit 1880 in Ansbach als Meister tätig und mit einer Tochter des aus Hof an der Saale stammenden Christoph Friedrich Hohener verheiratet. Christoph Friedrich Hohener wiederum erwarb 1845 das Ansbacher Bürgerrecht und ist wahrscheinlich seitdem auch als Meister tätig gewesen (Hintze 1926, S. 19). Er war wohl der ursprüngliche Besitzer des Gießwerkzeugs, weswegen sein Besitzerzeichen in das Stück geschlagen wurde. Das vorliegende Stück wurde demnach von maximal drei Meistern verwendet, bevor es in die Sammlung des GNM gelangte. Es wurde als Teil eines Konvoluts von insgesamt sieben gleichartigen Gießformen (Inv.-Nr. Z 2095 - Z 2101) für Kerzenformen erworben. Die Gussformen wurden wiederum im Kontext der Einrichtung einer Zinngießerwerkstätte für die Schau-



Gussform für eine Kerzengussform, um 1850, Gusseisen, punziert. L. 46 cm, L. Hohlform 29 cm, Dm. 2,9 cm. Inv.-Nr. Z 2096.

sammlung des Museums angeschafft. Fachkundig begleitet wurde die Objektauswahl – wie beim Erwerb anderer Werkstatteinrichtungen auch – von einer kleinen Anzahl an Nürnberger und auswärtigen Zinngießern. So erscheint es nicht abwegig, zu vermuten, dass zumindest Josef Luckner selbst derartige Gießwerkzeuge für sein Gewerk als charakteristisch und des Darstellens wert angesehen hat. Seine eigene historische Werkzeugperspektive reichte wohl nicht über das 19. Jahrhundert zurück, was auch als Fingerzeig auf die zu diesem Zeitpunkt überhaupt noch bekannten oder erhaltenen Zinngießergeräte verstanden werden kann.

Warum Kerzengussformen aus Zinn?

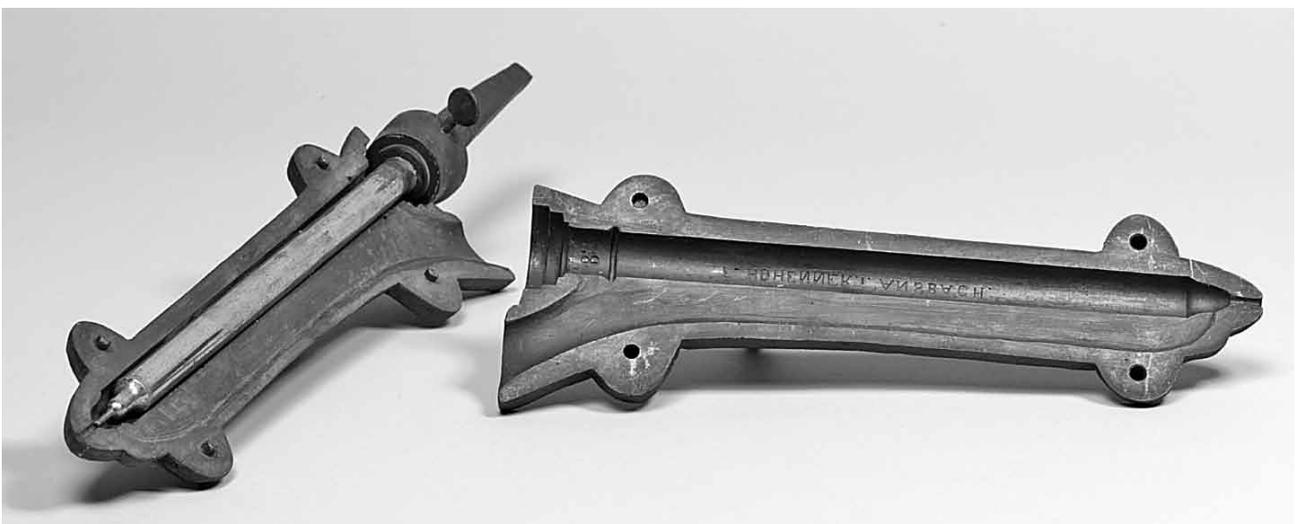
Kerzengussformen wurden zwar auch aus Eisenblech, Holz, Glas und verzinnem Kupfer hergestellt, jedoch wurden solche aus Zinn „allen anderen vorgezogen“ (Krünitz 1800, S. 103). Der zitierte Eintrag aus der bekannten Enzyklopädie hebt darauf ab, dass Formen aus Zinn im Unterschied zu solchen aus Glas besonders symmetrisch und ebenmäßig gegossen werden konnten. Zinnformen zeigten des Weiteren und anders als Kupferformen mit dem Wachs auch keine chemische Reaktion, waren also haltbarer. Zudem konnten die Zinngießer ihre Kerzengussformen in großen Stückzahlen bei gleichbleibender Qualität vergleichsweise preiswerter liefern. Hölzerne Gussformen waren zwar die billigsten überhaupt, doch mussten die relativ rauen Wirkflächen vor dem Kontakt mit dem Wachs stets zeitaufwendig gereinigt und anschließend jeweils wieder geölt werden. Das Preis-Leistungs-Verhältnis beim zinnernen Kerzengießgerät schien jedenfalls gestimmt zu haben, wenn sogar „Hausmuetter [damit] ihre Lichter selbst gießen, weil an jedem Pfunde der selbst gegossenen Lichter ein Groschen erspart“ (Krünitz 1800, S. 101) wurde.

Vorteile des Kerzengießens gegenüber dem -ziehen

Das Gießen einer Kerze erfolgte in einem Arbeitsgang. Anschließend kühlte der Guss soweit herunter, bis die Kerze ohne Bruchgefahr aus der Form gezogen werden konnte. Wenn der Guss sorgfältig vorgenommen wurde, musste der Kerzenboden allenfalls noch minimal beschnitten werden. An kalten Tagen konnten mit einer Kerzenform aus Zinn problemlos zwischen fünf und acht Güsse vorgenommen werden. Gezogene Kerzen mussten demgegenüber immer wieder in den Talg- oder Wachsbottom getunkt werden, damit sich die Gussmasse schichtartig an den Docht anlagern konnte. Am unteren Ende des Rohlings bildet sich so nach und nach ein breiter und vergleichsweise hoher Ansatz, der stets abgeschnitten wurde. Im Frühjahr, Herbst und Winter lagerte sich beim Kerzenziehen aufgrund der deutlich niedrigeren (Raum-)Temperaturen und schnelleren Abkühlung jeweils mehr Gießmasse an als im Sommer, wenn diese langsamer abkühlte. Somit fielen beim Kerzenziehen jahreszeitlich entweder mehr oder weniger Tunkvorgänge an, der Zeitaufwand variierte entsprechend stark und stand einer rationellen Fertigung entgegen. Die Vorteile des Kerzengießens gegenüber dem -ziehen fanden analog schon im 17. Jahrhundert Eingang in die Gewerbebeschreibungen, etwa bei Christoph Weigel 1698.

Wachs oder Talg?

Während die gewerblichen Hersteller von Kerzen aus Bienenwachs ausdrücklich als Wachszieher oder Wachszelter bezeichnet wurden, hießen die Talg (Unschlitt) verarbeitenden Kerzenproduzenten einfach Kerzen- oder Lichterzieher. Die Bezeichnungen Licht und Kerze lassen sich historisch nicht exakt trennen, oft wurden sie parallel verwendet. In Ulm beispielsweise wurden noch im 19. Jahrhundert nur unangezündete Lichter als Kerzen



Geöffnete Gussform mit Kern und Inschrift.



Inschrift der Gussform.

bezeichnet. In Tirol verstand man zeitgenössisch unter einer „Schusterkerzn“ ein kleines Talglicht, während in der Schweiz der Begriff „chêrz“ allgemein Talglichter meinte (Deutsches Wörterbuch 1873). Das geruchlos abbrennende Bienenwachs wurde häufig zur Herstellung von Kerzen mit repräsentativen oder liturgischen Funktionen verwendet und galt als der feinere Rohstoff. Bisweilen waren aus nahe liegenden Gründen Metzger und Seifensieder zugleich auch Kerzen- bzw. Lichtzieher. Bei Ersteren fiel das tierische Fett als Rohstoff an, während die Zweitgenannten ohnehin Talg verarbeiteten. Neben der gewerblichen Nutzung von Wachs und vor allem Talg zur Kerzenherstellung wurden diese Ausgangsstoffe spätestens seit dem 18. Jahrhundert auch privat, beim „haeuslichen Lichtziehen“ (Krünitz 1800, S. 103), zu Kerzen verarbeitet. Talg war im Privaten der deutlich verbreitetere Kerzenrohstoff, weil er aus dem Fett von Schlachtviehhäuten und dem Zellgewebe von Schlachtabfällen geschmolzen wurde und deshalb gegenüber dem Wachs deutlich preisgünstiger zu bekommen war. Üblicherweise wurden Rinder- und Hammel- bzw. Ziegentalg gemischt, um die Widerstandsfähigkeit der Kerzenkorpora gegenüber der sommerlichen Hitze zu erhöhen und ihrer Bruchanfälligkeit in der winterlichen Kälte entgegenzuwirken. Ein Nachteil von Talgkerzen war ihr unangenehmer Eigengeruch und ihr rußiges Flammverhalten.

Heute unbeachtete Raritäten

Historisches Zinngerät ist seit dem 19. Jahrhundert bei Museen wie Privatsammlern gefragtes Kulturgut. Zahllose Publikationen informieren über Herstellungstechniken und Legierungen, decodieren das Markenwesen und erleichtern die stilistische wie typologische Charakterisierung. Der Forschungsstand erscheint im Vergleich etwa zu den ebenfalls intensiv gesammelten Erzeugnissen aus Kupfer und Messing vergleichsweise hoch, teilweise ist er mit dem Niveau der Edelmetallforschung durchaus vergleichbar, an dem er sich wohl auch orientiert. Zinnerne Gießwerkzeuge zur Herstellung von Kerzen spielen in der Zinnforschung bislang jedoch keine nennenswerte Rolle. Dies verwundert einerseits kaum, weil sich die für Sammler zu unscheinbaren und unansehnlichen Gießwerkzeuge doch auch nicht in größerem Umfang erhalten haben. Andererseits verblüfft die Feststellung, weil noch im 19. Jahrhundert zinnerne Kerzengussformen weit verbreitet gewesen sein müssen, worauf ein Eintrag im zeitgenös-

sisch weit verbreiteten „Damen Conversations Lexikon“ von Carl Herloßsohn aus dem Jahr 1836 hindeutet: „Die Bereitung [der Kerzen] ist nach der Substanz sowohl als nach der größeren oder geringeren Stärke, die man ihnen geben will, verschieden und trennt sich hauptsächlich im Gießen und Ziehen. Das Gießen ist sehr einfach und wird in vielen Haushaltungen vorgenommen. Lichtformen aus Zinn, inwendig von der höchsten Politur, daher über einen Dorn von Stahl, welchem der reinste Glanz gegeben worden ist, gegossen – werden senkrecht aufgestellt mit der kleinen Oeffnung unten, mit der großen nach oben gerichtet; der Docht von Baumwolle locker gedreht und mit Wachs bestrichen, wird durch die untere Oeffnung gebracht, mit einem kleinen Knebel befestigt, straff angezogen und über ein schmales Hölzchen gespannt, welches quer über der obern weiten Oeffnung gelegt, den Docht genau in der Mitte der Form erhalten muß. Gießt man nun die geschmolzene, nicht zu heiße Masse in die Form, so kann man nach dem Erkalten das ganze Licht ohne Mühe aus derselben ziehen, und nachdem man mit einem scharfen Messer die Unebenheit des untern Randes hinweggeschafft hat, ist das Licht fertig.“

► THOMAS SCHINDLER

Literatur: Bertram Jenisch: Waldberufe. In: Unser Schwarzwald. Romantik und Wirklichkeit. Ausstellungskatalog augustiner museum städtische Museen Freiburg im Breisgau. Petersberg 2011, S. 54-55, bes. S. 55. – Albert Bartelmeß: Lebkuchen- und Wachszelter. In: Reinhold Reith (Hg.): Das alte Handwerk. Von Bader bis Zinngießer (= beck'sche reihe). München 2008, S. 140-142. – Peter R. G. Hornsby: Pewter of the Western World 1600-1850. Exton 1983, S. 361, Kat. Nr. 1253 und 1254. – Dieter Nadolsky: Altes Gebrauchszinn. Aussehen und Funktion über sechs Jahrhunderte. Gütersloh 1983, S. 339. – Erwin Hintze: Süddeutsche Zinngiesser. Teil I: Aalen/Kronach (= Die deutschen Zinngiesser und ihre Marken, Band V). Leipzig 1927, S. 19. – Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Bd. 5. Leipzig 1873. – Carl Herloßsohn (Hg.): Damen Conversations Lexikon, Bd. 6. Leipzig 1836, S. 351. – D. Johann Georg Kruenitz oekonomisch-technologische Encyklopaedie, Bd. 78. Berlin 1800. – Johann Samuel Halle: Werkstaete der heutigen Kuenste, Bd. 4. Leipzig 1765, S. 91-97. – Christoph Weigel: Abbildung und Beschreibung der gemein-nützlichen Hauptstände. Nürnberg 1698, S. 661.

Archivtruhe aus dem Dortmunder Rathaus

Mit Abschluss der Sanierungsarbeiten an der Karthäuserkirche wird auf der Galerie über den Lichthöfen zwischen der Eingangshalle und der Karthäuserkirche (Raum 138) eine Truhe in die Dauerausstellung aufgenommen, die für lange Zeit den Augen des Besuchers entzogen war.

HANE, SVARTE (2x), PRVME, LEMGAW, SCHEDINGE, BERSVORT, VNNA sind die Namen, die unter den acht Wappen auf der Truhenfront erscheinen.¹ Sie gehören Familien des Dortmunder Stadt- und des westfälischen Landadels, von denen einige spätestens seit dem 15. Jahrhundert zu den mächtigen Patrizierfamilien Dortmunds zählten und durch geschickte Heiratspolitik ihre Stellung über einen langen Zeitraum zu behaupten wussten.

Ein Blick auf die Truhe

Die Eichentruhe (H. 106/B. 205/T. 74 cm) besitzt eine zweigeschossige, einheitlich in annähernd quadratische Felder geteilte Front über einem Sockelgeschoss mit drei gleich großen, querrechteckigen Füllungsfeldern. Ursprünglich wurde sie im Germanischen Museum auf zwei an den Stirnseiten profilierten Stegfüßen präsentiert, die aber wohl nachträgliche Zutat waren und zu unbekanntem Zeitpunkt wieder entfernt wurden (Abb. 1).² Die leicht vertieft angelegten Felder rahmt ein Karnies mit Kantenwulst auf drei Seiten; die untere, vierte Seite ist – wie bei einem

Tür- oder Fensterrahmen – als Standfläche flach ausgebildet und fällt nach vorne hin leicht ab. Einem zentralen Löwenkopf entwachsendes Rankenwerk in den drei Feldern des Sockels wird von den darin zurückgesetzten Flächen getragen. Die zwischen den reliefierten Feldern verbliebene schmale Fläche bleibt glatt. An den Kanten steht leicht vor die Front tretend je ein kleines Postament mit einem schmalen, in die Tiefe gearbeiteten Spiegel auf der Vorderseite. Dieses wird in den beiden oberen Geschossen als Kantenlisenen fortgesetzt. Konstruktiv bilden sie Ständer, zwischen die die Rahmen-Füllungs-Konstruktion der vorderen und seitlichen Wände gehängt ist. Ein mit zahlreichen feinen Abstufungen reich profiliertes Gesims trennt den Sockel vom unteren Geschoss und in gleicher Weise die beiden Hauptgeschosse. Beide sind vollkommen identisch gestaltet: In der Gliederung wurden auf den seitlichen Postamenten stehend Kantenlisenen mit einer dem Sockel entsprechenden Gestaltung von dort übernommen. Dazwischen liegen in fünf Achsen mehrere Felder unterschiedlicher Breite. In der mittleren sind dies zwei Felder mit reinem Rankenwerk – in das obere wurde das Schlossblech integriert – und einem breiten flachen Rahmen mit nur seichter, innenliegender Hohlkehle. Flankiert werden sie von jeweils zwei ebenfalls rankengefüllten



Dortmunder Archivtruhe, Mitte 16. Jh., GNM (Inv.-Nr. HG 3435).

Relieffeldern, die allerdings je ein Wappen mit Helmzier und Schriftband aufnehmen. Darauf werden die eingangs genannten Geschlechter bezeichnet. Ein breites, gegen die Kantenlisenen stoßendes Profilband bildet den Übergang zum Deckel, der ebenfalls mit einem reich gestuften Profil, hier mit Klötzchenfries, ausgestattet ist. Sowohl der Deckel als auch die Seitenflächen sind in rechteckige Felder eingeteilt, oben sechs, seitlich je vier. Sie sind sämtlich mit einem mehrfach gestuften Rahmen in die Fläche versenkt. An dem die beiden Geschosse trennenden Gesims, das sich auch um die Seiten verkröpft, wurden zwei Bügelgriffe befestigt.

Das Schlossblech besteht aus einem gesägten und schematisch gravierten Eisenblech, bei dem es sich möglicherweise um eine rekonstruierende Zutat des 19. oder 20. Jahrhunderts handelt. Hinter dem Blech liegt ein neues rotes Leder; beides zusammen wurde auf ein flaches Brettchen genagelt, das grob der Kontur des Bleches folgt. Da das Schloss selbst fehlt, ist zu vermuten, dass es an dieser Stelle eine größere Reparatur oder Materialauswechslung gegeben hat. Das Innere des Möbels ist bis auf eine Beilade oben rechts ungegliedert und ungeschmückt.

Bemerkenswert ist der gute Erhaltungszustand der Truhe. Dies fällt besonders im Möbelinnern auf, wo bis auf einen größeren Schwundriss im Boden weder durch Nutzung noch durch schlechte Verarbeitung des Materials Schäden entstanden sind. Auch die Außenseite ist weder bestoßen noch durch Gebrauch offensichtlich zu Schaden gekommen. Lediglich die freistehenden Bruststücke der Helme sind bei allen acht Wappen ersetzt worden, die ebenfalls durchbrochen geschnitzten Visiere haben sich dagegen bei allen Helmen erhalten.

Das Dortmunder Rathaus

Die 1884 erworbene Truhe soll laut alter Angabe des Antiquars Lindemann (Wetter/Westfalen) aus einem Dortmunder Archiv stammen. Damit dürfte das Stadtarchiv gemeint sein, dass seit 1873 im alten Rathaus der Hansestadt am Hellweg untergebracht war (Abb. 2). Da geplant war, das alte Gebäude abzureißen, musste das Archiv schon 1883 in ein Zimmer der Höheren Töchterchule umziehen, 1894 wurde es schließlich

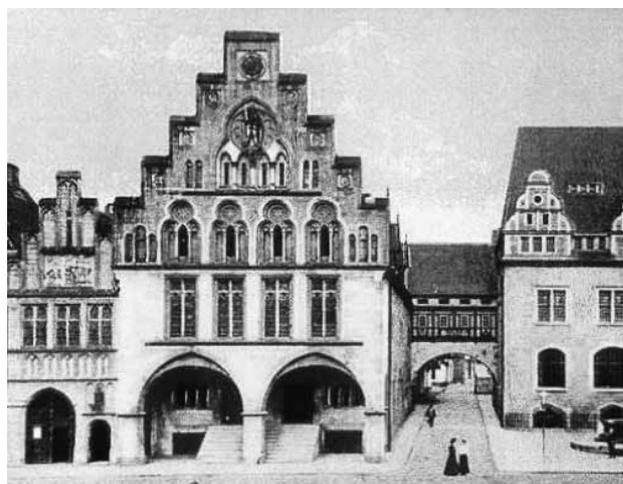


Abb. 3: Dortmunder Rathaus nach der historischen Restaurierung. Ansichtskarte, um 1920.

in einem Verwaltungsgebäude eingerichtet.³ Das Rathaus selbst wurde in den folgenden Jahren umfangreich und im historischen Sinne restauriert (Abb. 3).



Abb. 2: Dortmunder Rathaus, 1887 (aus: Ludorff 1894, Taf. 8).

Der vorgesehene Abriss des bereits früher mehrfach und am gravierendsten 1803 bis 1805 unter der nassau-oranischen Regierung veränderten mittelalterlichen Gebäudes war spätestens seit 1847 in Erwägung gezogen worden; 1869 erfolgte schließlich die Abbruchgenehmigung durch das dafür zuständige Ministerium in Berlin. 1892 lief ein Wettbewerb für einen Neubau des Rathauses, bei dem der Architekt Heinrich Wiethase (1833–1893) aus Köln als Favorit hervorging. Doch wurde die Zerstörung des Gebäudes mit Gegengutachten, unter anderem des Ersten Konservators der Kunstdenkmäler Preußens Ernst Ludwig Reinhold Persius (1835–1912) aus Berlin und des Dortmunder Bauinspektors Friedrich Kullrich (1859–1934), immer wieder verhindert. Schließlich konnte es ab 1897 restauriert werden. Beim Besuch Kaiser Wilhelms II. (1859–1941) anlässlich der Eröffnung von Hafen und Dortmund-Ems-Kanal im August 1899 waren die Maßnahmen beendet. Nach diesem langen Kampf um die Erhaltung des Gebäudes wurde das Rathaus, das seit Beginn des 20. Jahrhunderts als Museum gedient hatte, 1943 bis 1945 bei Bombenangriffen zerstört und 1955 vollständig abgebrochen.⁴

Doch auch schon vor 1873 war im Rathaus ein Archiv untergebracht. Das möglicherweise in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts errichtete Gebäude wurde 1241 vom Rat der Stadt Dortmund erworben und hatte wohl spätestens seitdem die Funktion eines Rathauses inne. Neben verschiedenen Umbauten der Innenräume wurde an der rückwärtig liegenden Südseite 1546 ein Archivturm über quadratischem Grundriss von vier mal vier Metern angefügt. Im Obergeschoss besaß er einen Raum, der nur über ein kleines vergittertes Fenster belichtet, durch zwei Eisentüren von der Ratsstube aus betreten werden konnte.

Darunter befand sich eine zweite Kammer, die allerdings ausschließlich durch eine eiserne Luke im Boden des oberen Raumes zu erreichen war, was dafür spricht, dass hier besonders wertvolle Dokumente und Gegenstände aufbewahrt wurden. Etwa um die gleiche Zeit wurde an die Ostseite des Rathauses ein zweiter Annexbau angefügt, in dem sich die Schreiberei befand.⁵ So ist vorstellbar, dass die Truhe in einem dieser beiden Gebäudeteile oder auch einem anderen Raum des Rathauses ihren Platz gefunden hat, wobei das Möbel für den engen Archivturm jedoch etwas zu groß zu sein scheint.

Dortmunder Wappenladen

Bereits seit dem späten 13. Jahrhundert gibt es Laden zur Aufbewahrung wichtiger Privilegien und Dokumente. Erhalten haben sich drei derartige Briefladen im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund. Von diesen sind zwei mit Familienwappen versehen – die eine geschnitzt (12,5/41,5/17,7 cm), die andere bemalt (10,7/37,7/20,5 cm). Die dritte, „Rosa“ genannte Lade (14,5/39,0/28,5 cm) trägt als Dekor geschnitzte Rosetten. Während das bemalte Stück aus Pappelholz gefertigt wurde, besitzen die anderen beiden einen Korpus aus Obstholz.⁶

Wie aus den geschnitzten Wappen zu schließen ist, hat es sich wohl bei diesen beiden Laden wie bei der deutlich jüngeren und größeren Truhe im GNM um Schenkungen Dortmunder Familien gehandelt.⁷ Aufgrund ihrer geringen Größe konnten die kleinen Laden aber nicht frei aufgestellt werden. Daher wurden sie wahrscheinlich im großen Saal des Rathauses in den mit Wandschränken ausgestatteten Nischen verwahrt, die in den Mauerstreifen zwischen den

Fenstern zur Rathausfassade lagen.⁸ Wann genau der Übergang von den kleinen Laden zu großen Truhen stattfand, ist leider ebenso ungeklärt wie die Frage, ob es überhaupt einen solchen Wechsel gegeben hat oder aber Truhen unterschiedlichen Formats und möglicherweise auch unterschiedlicher Funktion nicht vielmehr parallel über einen langen Zeitraum verwendet wurden.

Entstehungszeitraum der Truhe

Wenn die Truhe tatsächlich zur Ausstattung der um die Mitte des 16. Jahrhunderts neu errichteten Rathausanbauten vorgesehen war, ist sie wahrscheinlich kurz vor oder nach deren Vollendung entstanden. Dafür spricht unter anderem

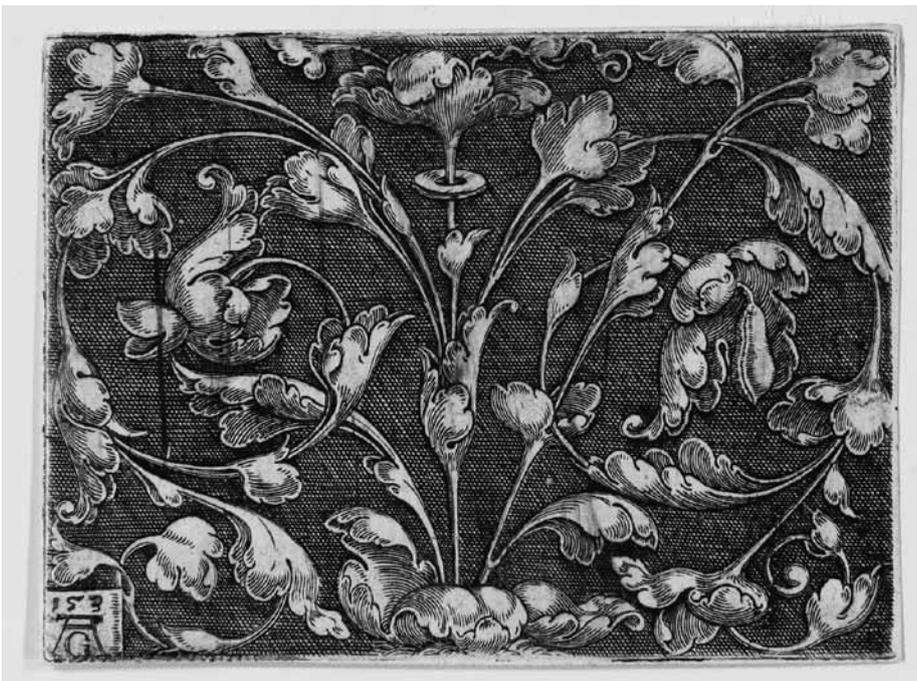


Abb. 4: Heinrich Aldegrever, Querfüllung mit Akanthuslaub, 52 x 70 cm, GNM (Inv.-Nr. St.N. 210/407).

ihre vegetabile Dekoration, die eng an wohl in den 1530er Jahren entstandene Ornamentstiche des Soester Malers und Kupferstechers Heinrich Aldegrevver (1502 – zw. 1555/61) angelehnt ist (Abb. 4). Besonders die Verbindung schlanker Stängel und filigraner Triebe mit kleinen fleischigen Blättchen, die sich teilweise kugelig einrollen, machen den Bezug zu den Stichen Aldegrevvers offensichtlich, stärker noch bei einem Vergleich der Blattranken auf der Truhe mit solchen an gleichzeitig entstandenem Mobiliar. Beispielsweise besitzt der Kapitelsaal des Doms zu Münster/Westfalen eine Wandvertäfelung mit ganz ähnlich gestalteten Feldern: Vor üppig aus einem Helm wucherndem Akanthus befindet sich je ein Wappen mit Familiennamen auf einer darunter liegenden Banderole.

Verglichen mit den strähnigen, sich natürlich in dem Rahmen drängenden Ranken des Akanthus, mit denen in der Münsteraner Vertäfelung das Feld vollständig gefüllt ist, wirkt das Rankenwerk der Truhe weich und elegant. Eine Identifizierung der ausführenden Werkstatt, die wohl mit hoher Wahrscheinlichkeit in Dortmund zu suchen ist, ist allein auf Grundlage der Rankengestaltung und verwendeten Vorlagen aber nicht möglich. Anders hingegen die zeitliche Einordnung: Denn während um 1500 und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts strengere Möbeldekorationen vorherrschten, wie das an unzähligen Beispielen auftretende, an eingerollte Pergamentbögen erinnernde Faltwerk, blüht in der zweiten Jahrhunderthälfte der Akanthus in allen Variationen auf den Schrankfronten. Daher ist davon auszugehen, dass die Truhe um die Mitte des 16. Jahrhunderts, also bald nach der Verbreitung der Stiche Heinrich Aldegrevvers, entstanden ist.

Der Stadtrat und die Familienwappen auf der Truhe

Sämtliche sieben auf der Vorderwand der Truhe inschriftlich genannten Familien sind eindeutig mit der Stadt Dortmund zu verbinden. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte die Familie Swarte den größten Einfluss im dortigen Stadtrat und belegte häufig mit zwei bis drei Personen die oberen Ratsstellen. Besonders hervorzuheben sind Hildebrand Swarte (1504 mit der Grafschaft Dortmund belehnt, gest. 1537) und sein Vetter Albert. Die Familie Berswordt (Abb. 5) hatte seit 1534 zwei Ratssitze inne, und Namen aus der Familie Prume tauchen wie aus der Familie Haene immer wieder in den Dortmunder Ratslisten auf.⁹ Die Familien Berswordt und Swarte waren gleich den Prume und Unna in Dortmund ansässige Adelsgeschlechter. Sie alle hatten bereits im 14. und 15. Jahrhundert zum Patriziat gehört und tauchen immer wieder namentlich im Stadtrat, teilweise sogar im Bürgermeisteramt, auf. Bei den anderen drei Namen handelt es sich um die westfälischen Adelsgeschlechter: Die Haene waren Burgmänner zu Kamen in der Grafschaft Mark, die Scheidingen hatten ihren Stammsitz in Werl, und die Lemgow¹⁰ kamen aus Hamm. Mitgliedern dieser drei Familien gelang es aber im 15. Jahrhundert, das Bürgerrecht in Dortmund

und später teilweise einen Sitz im Stadtrat zu erhalten. Letzterer bestand seit 1400 aus achtzehn Ratsherren. Unter ihnen nahm der erste, regierende Bürgermeister den führenden Platz ein, gefolgt vom zweiten Bürgermeister und zwei Rittmeistern. An fünfter bis achter Stelle kamen der Ratscamerarius und der Klagcamerarius, der Freigraf und der Vicecamerarius. Die Plätze neun bis zwölf besaßen keinen bezeichneten Titel oder Amt. Die sechs unteren Ratsherren, die Gildentratsherren, wurden durch Vertreter der Schuster, Bäcker, Fleischer, Schmiede, Fettkrämer und Krämer gebildet.¹¹

In den Ratslisten des 16. Jahrhunderts, die in der Regel sämtliche achtzehn Mitglieder des Stadtrats nennen, tauchen mit Ausnahme der Familie Lemgow alle genannten Familiennamen auf, jedoch nie in der auf der Truhe zu lesenden Zusammenstellung, sodass man leider nicht von einer gemeinschaftlichen Stiftung von Dortmunder Ratsmitgliedern für das Archiv des Stadtrats ausgehen kann. Bei genauerer Betrachtung der Wappen fällt zudem auf, dass einige von ihnen (Haene, Prume, Lemgow, Scheidingen, Berswordt) gespiegelt sind. Dies hat aber keine Ausrichtung zur Möbelmitte zur Folge, sondern es ergeben sich Wappenpaare. Dafür wurden nach den heraldischen Regeln der Courtoisie, nach denen sich Wappen immer einander „zuwenden“ sollen, einige gekontert dargestellt. Doch die Frage, ob diese paarweise Anordnung im Sinne von Allianzwapen gedeutet werden muss oder sie nicht doch gestalterischen Gesichtspunkten folgte, bleibt vorläufig ebenso unbeantwortet wie die Interpretation, welcher



Abb. 5: Wappen der Familie Berswordt (aus: von Spießen 1901-03, Bd. 2, Taf. 25).

Art die zu vermutenden Familienbündnisse sein könnten. Dennoch dokumentiert die Truhe in seltener Deutlichkeit das Zusammenspiel von städtischer Repräsentation durch den Rat, familiärem Geltungsbedürfnis und künstlerischem Anspruch auf der Basis aktueller Stichvorlagen.

► ALMUTH KLEIN

Literatur: (Truhe) Anton Lochner: Germanische Moebel. Eine Sammlung kunstgewerblicher Vorbilder aus dem Mittelalter von 1450 bis 1800, meist aus den Museen Nuernbergs. Stuttgart 1897, Taf. 61 unten. – Hans Stegmann: Die Holzmöbel des Germanischen Museums. In: Mitteilungen des Germanischen Museums, 1904, S. 57, Abb. 66. – Otto von Falke: Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart 1924, Abb. S. 235. – Adolf Feulner: Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum. Berlin 1927, Abb. 205b. (Weiterführend) Albert Ludorff: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Dortmund-Stadt. Münster 1894. – Gustav Mallinckrodt: Die Dortmunder Rathslinie seit dem Jahre 1500. In: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, 6, 1895. – Karl Rübel: Die Bürgerlisten der Frei- und Reichsstadt Dortmund. In: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, 12, 1903. – Max von Spießen: Wappenbuch des westfälischen Adels. Görlitz 1901-1903. – Günter Knippenberg: Das Patriziergeschlecht der Berswordt und Dortmund. In: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, 52, 1955, S. 5-107. – Franz Goswin von Michels: Genealogien Soester Geschlechter (= Soester wissenschaftliche Beiträge, 11). Soest 1955. – Horst Appuhn/Eberhard G. Neumann: Das alte Rathaus zu Dortmund. Dortmund 1968. – Horst Appuhn: „Rosa“ und die anderen Briefladen aus dem Rathaus zu Dortmund: zur Bedeutung der Sterne und Rosetten an mittelalterlichen Möbeln. In: Festschrift für Wolfgang Krönig (= Aachener Kunstblätter, 41). Düsseldorf 1971, S. 267-274. – Luise von Winterfeld: Geschichte der freien Reichs- und Hansestadt Dortmund. Dortmund 1977. – The Illustrated Bartsch, Bd. 16: Early German Masters: Jacob Bink, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever. Hrsg. von Robert A. Koch. New York 1978. – The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700, Bd. 3: Heinrich Aldegrever. Hrsg. von Holm Bevers/Christiane Wiebel. Rotterdam 1998. – Geborgene Schätze. Europäische Ornamentstiche 1500-1800. Bearb. von Lars Olof Larsson/Sabine Behrens. Ausst.Kat. Museumsberg Flensburg 2004/Emschertal-Museum Herne 2005. Flensburg 2004, Kat.Nr. 10. – Matthias Ohm: Das alte Rathaus in Dortmund: zu Baugeschichte, Ausstattung und Symbolwert. In: Städtische Repräsentation: St. Reinoldi und das Rathaus als Schauplätze des Dortmunder Mittelalters (= Dortmunder Mittelalter-Forschungen, 5). Hrsg. von Nils Büttner/Thomas Schilp/Barbara Welzel. Bielefeld 2005, S. 248-273.

Anmerkungen:

¹Angaben nach von Spießen 1901-03

²Vgl. von Falke 1924, Abb. S. 235

³Luntowski 1971, S. 65-66

⁴Appuhn/Neumann 1968, S. 82-83

⁵Ohm 2005, S. 253

⁶Appuhn 1971, S. 268-270

⁷Für die freundliche Auskunft, dass die Ausstattung des Rathauses immer wieder auf Schenkungen einzelner Familien und Gruppen zurückgegangen zu sein scheint, möchte ich mich bei Thomas Schilp/Stadtarchiv Dortmund bedanken.

⁸Appuhn 1971, S. 268

⁹Knippenberg 1955, S. 32-33

¹⁰Bei der Familie von Lemgow handelt es sich um eine patrizische Familie der Stadt Hamm, die sich mit ähnlichen Familien aus Dortmund und Soest versippt hat und um 1600 in Verbindung zum Landadel der Grafschaft Mark trat, wie Wolfgang Bockhorst/Stadtarchiv Hamm freundlicherweise mitteilte.

¹¹Schilp 1994, S. 99. – Mallinckrodt 1895, S. XIII-XIV.

Inhalt IV. Quartal 2011

Kunst ohne Grenzen

von Ursula Peters. Seite 2

Bausteine der Geschichte

von Frank Matthias Kammel Seite 6

„Hausmuetter gießen ihre Lichter selbst“

von Thomas Schindler Seite 12

Archivtruhe aus dem Dortmunder Rathaus

von Almuth Klein Seite 15

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

24. 11. 2011 bis

Die Retrospektive

1. 4. 2012

Johannes Grützke

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.