



Porträtrelief der Susette Gontard, Landolin Ohnmacht, Frankfurt/Main, um 1793/95, Alabaster, H. 7,6 cm, Pl.O. 2177.

# Ein Porträtrelief der Diotima Hölderlins

## Kleinbildwerke aus der Frankfurter Zeit Landolin Ohnmachts

BLICKPUNKT OKTOBER. 1911 kaufte das Museum eine kleine Anzahl von Werken des Bildhauers Landolin Ohnmacht (1760–1834) aus dem Frankfurter Kunsthandel. Bis auf den lapidaren Eintrag der Erwerbung im entsprechenden Jahrgang des Anzeigers des Germanischen Nationalmuseums (S. 37) und der kurzen Erwähnung in einem Aufsatz Willy Cohns im selben Jahr (S. 663, Anm. 1) sind diese damals an den Beginn des 19. Jahrhunderts datierten Arbeiten des klassizistischen, aus Dunningen im Schwarzwald stammenden, in Basel, Hamburg und Frankfurt, Mannheim und Zürich sowie ab 1801 in Straßburg tätigen Künstlers bis heute nicht publiziert worden. Schon Ignaz Rohr, der unter dem Titel „Der Straßburger Bildhauer Landolin Ohnmacht“ vor genau einhundert Jahren die letzte umfassende Monographie über den Künstler veröffentlichte, vermutete weitere, ihm damals nicht bekannte Werke des Meisters im Besitz von Familien, die an Wirkungsorten Ohnmachts lebten. Zwar gab der Frankfurter Kunsthistoriker Karl Simon (1875–1948) wenig später in der Zeitschrift „Alt-Frankfurt“, 1911 und 1913, auch eine Anzahl von Kleinbildwerken des Bildhauers in Frankfurter Privatbesitz bekannt, die ans Germanische Nationalmuseum gelangten. Objekte waren ihm jedoch verborgen geblieben. Hier soll ihnen, vor allem aber einem dieser Stücke, nun besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.



Porträtrelief einer unbekanntenen Dame, Landolin Ohnmacht, Frankfurt/Main, um 1792/95, weißer Marmor, H. 7,1 cm, P.I.O. 2178.



Porträtrelief eines jungen Mannes, Landolin Ohnmacht, Frankfurt/Main, um 1792/95, Alabaster, H. 7 cm, P.I.O. 2175.

### Vier Kleinbildwerke

Nach Auffassung zur Ankaufszeit handelte es sich um sechs Medaillen-Modelle, „davon 4 aus Marmor, 2 aus Gips“. Bedauerlicherweise gab man die beiden gipsernen Objekte schon 1921 wieder ab, um im Kunsthandel andere Bildwerke dafür zu ertauschen. Die vier erhaltenen Exemplare sind sicher keine Modelle, sondern autonome Werke, die ursprünglich zweifellos gerahmt waren. Vertiefter Rand bzw. schmale unter dem Büstenabschnitt verlaufende Streifen des Fonds weisen auf den beabsichtigten Einsatz in eine Rahmung hin. Außerdem bestehen drei davon nicht aus Marmor, sondern einem leicht rötlichen Alabaster.

Zwei der Porträts zeigen Damen im Profil, wobei eine ältere mit einem auffälligen Kopfputz aus einer langen, ins Haar gewundenen Schleife gegeben ist, die andere, offenbar jüngere, mit strengem Gesichtsprofil und im Halbprofil positionierten Brustabschnitt. Ein drittes Stück schildert einen jungen Mann mit frontalem Oberkörper, aber leicht gegen die linke Schulter gewandtem Haupt. Er trägt sein Haar über der hohen Stirn mittig gescheitelt und über den Ohren zu Locken onduziert. Selbstbewusstsein spricht aus zielsicherem Blick und streng geschlossenen Lippen seines kleinen Mundes.

Das vierte Bildnis gibt eine mädchenhaft wirkende junge Frau wieder, die links einen Oberarmreif trägt: Ihr Antlitz erscheint im Profil nach links. Der mit einem ärmellosen,



Porträtreief einer jungen Frau, Landolin Ohnmacht, Frankfurt/Main, um 1792/95, Alabaster, H. 8,5 cm, Pl.O. 2176.

den Nacken freigebenden Gewand bekleidete Oberkörper ist dagegen in Dreiviertelansicht von hinten gezeigt. So blickt der Betrachter auf ihren Rücken, über den Strähnen langen Haupthaars fließen. Während dieses Bildnis und das Porträt des jungen Mannes in künstlerischer Hinsicht besonderes Interesse verdienen, da mit der komplizierten Art der Komposition ein hoher Grad an Verräumlichung des Körpers erzielt ist, soll das Augenmerk im folgenden vor allem auf das Konterfei der jungen, im Profil abgebildeten Frau gelenkt werden. Die bisher nicht identifizierte lässt sich nämlich eindeutig bestimmen. Zweifelsohne steht uns hier Hölderlins Frankfurter Muse Susette Gontard vor Augen.

### Hölderlin und Susette Gontard

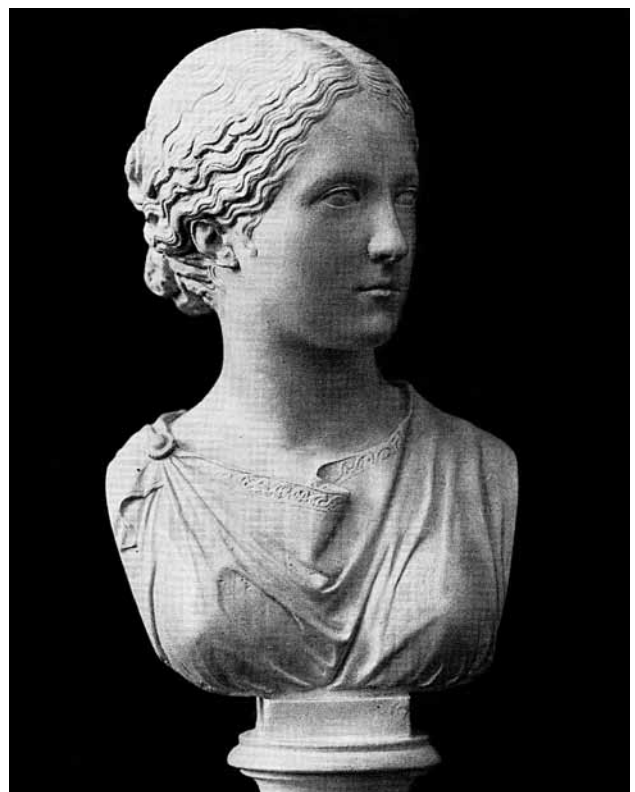
Hölderlin (1770–1843) hatte im Januar 1796 die Hofmeisterstelle im Haus des Frankfurter Großhändlers und Bankiers Jakob Friedrich Gontard (1764–1843) angetreten und war für die Erziehung dessen Sohnes Henri zuständig. In diesem Zusammenhang stand er zwangsläufig in engem Kontakt mit der Mutter des Kindes und Gattin des Geschäftsmanns, Susette Gontard (1769–1802). Wenige Monate später ging er eine Beziehung mit der kunstsinnigen und belesenen Frau ein.

Die wesenseigene Nähe zwischen Hauslehrer und Dame des Hauses barg prinzipiell gewisse Gefahren. Dies hatte der an der Hallenser Universität lehrende Theologe und Pädagoge August Hermann Niemeyer (1754–1828) in einer just im selben Jahr unter dem Titel „Grundsätze der Erziehung und des Unterrichts für Eltern, Hauslehrer und Erzieher“ erschienenen Abhandlung zu Bedenken gegeben (S. 313): „Daß der Hauslehrer vorzüglich viel Delicates-

se mit der Frau des Hauses nöthig hat, liegt in der Natur der Sache. Mit jedem zu sehr annähernden Schritt, jedem Suchen des Geheimnisses von ihrer Seite wird der weise Mann einen Schritt zurücktreten. Er wird sogar je eher je lieber das Haus verlassen, worin die Ruhe – vielleicht endlich gar die Tugend – zweyer Personen in Gefahr kommt [...] Die Flucht allein macht hier den braven Mann.“

Allein, Hölderlin war kein braver Mann. Folglich kam es aufgrund der von Gontard verständlicherweise nicht geduldeten Liaison im September 1798 endlich zur Kündigung seiner Anstellung. Bis Mai 1800 lebte die Beziehung allerdings auf der Grundlage von Briefen fort. Die Sache hatte Aufsehen erregt. Bettina von Brentano (1785–1859) beispielsweise berichtete ihrer in Hanau lebenden Freundin Karoline von Günderode (1780–1806) 1799, sie dürfe den Namen Hölderlin in Frankfurt kaum nennen, „da schreit man die fürchterlichsten Dinge über ihn aus, blos weil er eine Frau geliebt hat um den Hyperion zu schreiben“.

Die Begegnung mit Susette Gontard gilt als wesentliches Moment im Leben des Dichters, die Frau als Gestalt, die ihn entscheidend prägte. In seinem Briefroman „Hyperion oder der Eremit in Griechenland“ sowie in mehreren Gedichten verewigte er seine Geliebte und Muse als Diotima. Er bezeichnete sie also mit dem Namen der aus Platons „Symposion“ bekannten Seherin, die als Lehrerin des Sokrates beschrieben wird. Außerdem kennt man sie als weise Ratgeberin in Sachen Eros, dessen letztes Ziel nicht



Porträtbüste der Susette Gontard, Landolin Ohnmacht, Frankfurt/Main, 1793, Alabaster, H. 20.6 cm, Frankfurt, Skulpturensammlung Liebieghaus.

der begehrte andere Mensch ist, sondern das Streben nach Weisheit und Einsicht in die Ursachen der Begierden, um das eigene Wesen zu ergründen.

Die ihn mit einer erlösenden Liebe Beschenkende habe seine Traurigkeit in Freude und seinen Unglauben in Glauben verwandelt, hatte Hölderlin seinem Jugendfreund, dem Dichter Christian Ludwig Neuffer (1769–1839) bereits Ende Juni 1796 mitgeteilt: „Es gibt ein Wesen auf der Welt, wo mein Wesen Jahrtausende verweilen kann und wird [...]. Lieblichkeit und Hoheit, und Ruh und Leben, und Geist und Gemüt und Gestalt ist ein seliges Eins in diesem Wesen. Du kannst mir glauben, auf mein Wort, daß selten so etwas geahndet und wiedergefunden wird in dieser Welt.“ In einem Brief an Neuffer vom 16. Februar 1797 vergötterte er ihren „Madonnenkopf“, die Züge ihres „zarten geistigen himmlischreizenden Gesichts“. Da er es kennengelernt habe, sei sein Schönheitssinn „nun vor Störung sicher“. In dieser Frau vereinten sich „Majestät und Zärtlichkeit, und Fröhlichkeit und Ernst, und süßes Spiel und hohe Trauer und Leben und Geist, alles in ihr und an ihr zu einem Göttlichen ganzen“.

Tatsächlich wurde die Schönheit der Gontard seinerzeit viel gerühmt. Der Schriftsteller Wilhelm Heinse (1746–1803) zum Beispiel pries ihren „reinen schönen Tizianischen Teint“. Der Berner Bankierssohn Ludwig Zeerleder (1772–1810), der 1793 in Frankfurt weilte, nannte sie voll-



Porträt der Susette Gontard, Margarethe Elisabeth Soemmering, 1798, Miniaturmalerei, Frankfurt/Main, Privatbesitz.

kommen. Und Hölderlin selbst soll Neuffer anlässlich eines Besuchs in Frankfurt zugeflüstert haben „Nicht wahr, eine Griechin?“.

#### Ohnmachts Porträt der Diotima

Landolin Ohnmacht, der zunächst bei Joseph Hör (1732–1785) und wohl auch bei Christian Wenzinger (1710–1797) in Freiburg gelernte hatte, die prägende Ausbildung aber in den 1780er Jahren bei Johann Peter Melchior (1745–1825) in Frankenthal erhielt und sich überdies von der Kunst Antonio Canovas (1757–1822) beeindrucken ließ, gehört zu den namhaften klassizistischen Porträtbildhauern Deutschlands. Von 1791 bis 1796 lebte er in Frankfurt und schuf dort nachweislich unter anderem zwei Büsten der Susette Gontard. Die darin festgehaltenen ebenmäßigen „Züge eines beseelten Frauenantlitzes, in dem das Mädchenhafte noch deutlich anklingt, das Ganze in sehr zarten und melodiosen Formen bewegt“ (Wilhelm Michel), faszinierten zahllose Betrachter. Während eines der beiden Stücke, zuletzt im Frankfurter Familienarchiv Manskopf aufbewahrt, 1944 zerstört wurde, befindet sich das zweite, eine 1793 entstandene Alabasterskulptur, heute als Depositum der Familie Gontard in der Skulpturensammlung Liebieghaus.

Das kleinformatige Relief des Germanischen Nationalmuseums, das wie die Büste aus Alabaster gearbeitet ist, gibt zweifellos dieselbe Person wieder. Gesichtsschnitt und sanfte Abrundung der Konturen, Nasenform und Lippenbildung gleichen einander auffällig. Unterschiedlich reflektierte Ohrenabdeckung und verschiedenartige Fixierung des streng nach hinten gezogenen, im Nacken zum Knoten gebundenen Haars sprechen nicht gegen die Identität. In beiden Bildnissen trägt die Konterfeite ein lockeres, antikisierendes Gewand, das auf der linken Schulter von einer Agraffe zusammengehalten wird. Ganz offensichtlich ist die in sich ruhende und damit erhabene Haltung nicht zuletzt Ausdruck der von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) als künstlerische Norm beschworenen „edlen Einfalt“, sprich Einfachheit, und „stillen Größe“ und somit der Orientierung an antiker Skulptur geschuldet. Auch Frisur und Tracht nehmen Anleihen an der vorbildhaften Kunst des Altertums. Ohnmacht hatte während seines Aufenthalts in Italien 1789/90 Werke der antiken Bildhauerkunst studiert und entsprechende Gestaltungsprinzipien, etwa Formenstrenge und ausgeprägte Konturlinie, verinnerlicht.

Seine klassizistische Haltung, die er in seinen Bildnissen mit Natürlichkeit und Wirklichkeitssinn paarte, kam den Ansprüchen des Auftraggebers unseres Porträts sicherlich entgegen. Hölderlins Neuffert gegenüber geäußerter Vergleich Susettes mit einer „Griechin“ – soll heißen in jeder, auch körperlicher und physiognomischer Hinsicht vollendeten Persönlichkeit -- wurde in diesem gräzisierungsdienlichen Idealbildnis gleichsam vorweg genommen. Dass Ohnmacht die Gontard in merklichem Maße idealisierte, bezeugt nicht

zuletzt ein von Margarethe Elisabeth Soemmering (1768–1802) 1798 gemaltes Miniaturbildnis der Bankiersgattin.

Auftraggeber der Büste war sicherlich der Gemahl der Dargestellten, Jakob Friedrich Gontard selbst. Wer das Nürnberger Relief sowie ein 12 cm hohes, im Historischen Museum von Frankfurt aufbewahrtes Ovalrelief aus Biskuitporzellan mit dem in Gestalt einer Maske abgebildeten Kopf der Diotima bei Ohnmacht bestellt hat, war dagegen bislang nicht zu ermitteln. Die Dimension und somit die schlichte Anspruchslosigkeit, die denen eines Freundschaftsbildes gleichkommen, schließlich das freizügig dargestellte Dekolleté unseres Exponats, lassen jedenfalls an eine der Porträtierten besonders nahestehende Persönlichkeit denken. Das Germanische Nationalmuseum erwarb das Stück von der Frankfurter Kunsthandlung Adolf Hess Nachfahren, bedauerlicherweise ohne sich damals den vielleicht hinsichtlich unserer Frage aufschlussreichen Vorbesitzer nennen zu lassen.

Auf jeden Fall dürfte die Anfertigung des kleinen Bildwerks nicht viel Zeit in Anspruch genommen haben. Zeitgenössische Berichte verbürgen die rasche Arbeitsweise Ohnmachts. Das ebenfalls aus dem leicht zu bearbeiten-

den Alabaster bestehende, etwa lebensgroße Porträtreief des Straßburger Theologen Jeremias Jakob Oberlin (1735–1806) von 1809 zum Beispiel soll der Bildhauer, nachdem ihm ein Gehilfe den Stein bossiert hatte, im Wesentlichen in zwei dreiviertelstündigen Sitzungen gefertigt haben.

Bezüglich unseres Reliefs bleibt dessen ungeachtet noch manches zu klären. Man darf zwar sicher sein, dass es in zeitlicher Nähe zur Frankfurter Büste Susettes entstand; ob zuvor oder danach ist jedoch nicht gewiss. Auf jeden Fall besteht Hoffnung, dass sich die Frage nach der exakten Datierung im Zuge weiterer Forschungen zu Auftraggeber und ursprünglichem Eigentümer – einschließlich der Identität der in den drei übrigen kleinplastischen Porträts überlieferten Persönlichkeiten – beantworten lässt.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Über das im Text zitierte Schrifttum hinaus verwendete Literatur: Willy Cohn, Landolin Ohnmacht, in: *Der Cicerone*, Bd. 3, 1911, S. 653–663. – Wilhelm Michel, *Das Leben Friedrich Hölderlins*, Darmstadt 1965. – Adolf Beck, *Hölderlin. Eine Chronik in Text und Bild*, Frankfurt 1970. – Horst Reber, *Frankfurter Bildnisse aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts* von J. P. Melchior und L. Ohnmacht, in: *Deutscher Idealismus*, Bd. 8, hg. von Christoph Jamme und Otto Pöggeler, Stuttgart 1983, S. 373–396. – Ulrich Gaier u.a., *Hölderlin. „Gestalten der Welt“*. Frankfurt 1796–1798, Tübingen 1996.

## Tempus fugit – Sanduhren als Relikte des Handwerks

BLICKPUNKT NOVEMBER. Sanduhren, auch Stundengläser genannt, gehörten zu den verbreiteten Zeitmessgeräten der frühen Neuzeit (1500–1800). Ihr Verwendungsspektrum war breit gefächert. Sie konnten bei entsprechender Bedienung sowohl zur Überprüfung von Tageszeiten als auch zu deren Wiedergabe dienen. Der funktionale Wert rührte von der absolut exakten Darstellung eines fixen Zeitrahmens her. Dabei waren Sanduhren handlich, in der Handhabung völlig unkompliziert und darüber hinaus deutlich preisgünstiger als die zeitgleich aufkommenden mechanischen Uhren. So verwundert es nicht, dass die Stundengläser im Arbeitsalltag der Handwerker sowie bei organisatorischen Abläufen innerhalb der Handwerkskorporationen anzutreffen waren. In der handwerksgeschichtlichen Sammlung des GNM finden sich zwei dieser seltenen Belegstücke, die in den meisten Fällen, wenn überhaupt, nur noch in schriftlichen Handwerksinventaren auffindig zu machen sind.

### Fließende Zeit

Die beiden zu besprechenden Stücke werden den Nürnberger Schreibern (Z1314) und Glasern (Z573) zugewiesen. Beide bestehen aus jeweils zwei birnenförmigen Glasbehältern, die in einem nach allen Seiten hin offenen Gestell aus Holz untergebracht sind, und werden dem „Mittel-

terlichen Typ“ zugerechnet. Reste der Gestellfassungen deuten nicht nur auf einstmals mehrfarbige Korpora sondern zeigen stellenweise auch partielle Ranken- und Blattwerkornamentik in unterschiedlichen Farben. Bei dem kleineren Stundenglas (16./17. Jh.) wurde ein Gestell mit quadratischer Grundfläche und vier Streben, bei dem größeren Stück (15./16. Jh.) eines mit sechseckiger und sechs Streben gewählt. Eine Strebe von den sechsen ist ein mittig gelochtes Brett das zur Befestigung der Sanduhr an einer Wand diente. Die gewundenen Streben beider Uhren halten sowohl den Boden und den Deckel des Gestells als auch die rechteckigen Kolbenfassungen. Zwischen die gläsernen Hohlkörper ist jeweils eine Metallmembran (Messing?) eingearbeitet. Sie dient der Regulierung der Durchlaufzeit des Sandes. Die Kolben wurden mit den Membranen mittels Wachs fest verbunden, was auch dem Eindringen von Feuchtigkeit und damit dem Verkleben des Sandes vorbeugen sollte. Zur Stabilisierung sind diese Verbindungsstellen mit Papier sowie einem Geflecht aus Schnüren umwickelt. Anzumerken ist, dass es sich beim Inhalt von Sanduhren nicht um gewöhnlichen Sand handelt. Da dieser keine einheitliche Körnung aufweist, wurden vielmehr künstliche Mischungen, beispielsweise pulverisierter Marmor, Silberpulver, Zinnpulver, Kupferspäne oder zerstoßene Eierscha-

len, verwendet. Der Inhalt der kleineren Sanduhr besteht aus weißem Pulver und hat eine Durchlaufzeit von exakt 15 Minuten. In die größere Uhr wurde rot-braunes Pulver gefüllt, das genau eine Stunde lang rieselt. Die symmetrischen Profile der Kolben sind wichtige funktionale Voraussetzungen, da das obere Niveau der Sandsäule nur dann horizontal bleibt und Stundenbruchteile überhaupt kalibriert werden können.

### Sanduhrmacher in Nürnberg

Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kann die Sanduhrherstellung in Nürnberg als „freie Kunst“ nachgewiesen werden. Wegen seiner bis dato gewachsenen Bedeutung wurde das Handwerk der Sanduhrmacher im 17. Jahrhundert seitens des Rats der Stadt zu einem „gesperrten Handwerk“ erklärt. Dieser Schritt sollte die Fertigungskompetenz der Sanduhrmacher für die Stadt Nürnberg dauerhaft erhalten. Eine bedeutende Nachfrage nach Sanduhren entstand in dieser Zeit in Folge eines zunehmenden Bedarfs an Rhythmisierungshilfen einer sich immer weiter ausdifferenzierenden Gesellschaft mit begrenztem Zeitbudget, vor allem aber im korporierten wie nichtkorporierten gewerblichen, kirchlichen, medizinischen sowie amtlich-öffentlichen Bereich. Der Vielfalt an Anforderungen und Anwendungsgebieten trug das Meisterstück der Nürnberger Sanduhrmacher Rechnung. Es bestand aus vier Uhren: 1. einer kleinen



Sanduhr, Nürnberg (?), 15./16. Jh., Glas, Holz, geblasen, gedrechselt, gefasst.  
H: 14,3 cm; B: 6 cm. Inv.-Nr. Z573.

Uhr mit Bleisand, 2. einer Uhr mit vier Gläsern zur Angabe der vollen, der Dreiviertel-, der halben und der Viertelstunde, 3. einer Uhr mit zwei Gläsern, die eine halbe und eine ganze Stunde liefen, 4. einer Sanduhr, die drei Stunden Ablaufzeit hatte. Batterien von vier Uhren mit unterschiedlichen Sandmengen sollten eine Interpolierung von Minutenzeiträumen ermöglichen. Mittels einer Eich-Sanduhr wurde die Durchlaufzeit kontrolliert. Nach 1827 tauchte ein Nürnberger „Sanduhrmacher“ in der bayerischen Gewerbestatistik auf.

### Zeiteinteilung mittels Sanduhren

Zur öffentlichen Zeitanzeige dienten neben den vereinzelt noch weit ins 18. Jahrhundert verbreiteten Sonnenuhren in erster Linie mechanische Uhren. Diese wurden nach den lokal variierenden Zeitmessen einteilungen geeicht und dienten als Justierungsgrundlage im Privaten wie im Gewerbe. Da die Ganggenauigkeit oft nicht optimal gewährleistet werden konnte, wurden die mechanischen Zeitanzeigen mittels Sanduhren überwacht. Überhaupt galten Sanduhren nicht unbedingt pauschal als die nachrangigeren Instrumente zur Zeitmessung, Präferenzen entstanden vielmehr aus Kostengründen sowie dem Verwendungskontext. Erste Hinweise auf die Verwendung von Sanduhren liefern bildliche Darstellungen aus den oberitalienischen Städten Siena und Treviso um 1350. Die autonome Zeitverfügung nahm im Spätmittelalter parallel mit der Einführung von Uhren entsprechend und kontinuierlich in allen Lebensbereichen ab.

### Zeit im Handwerk

Das Vorhandensein von Sanduhren im gemeinschaftlichen Sachgut von Handwerkskorporationen wirft unmittelbar die Frage nach den konkreten Funktionen dieser Zeitmesser auf. Auszuschließen ist ein Anspruch auf oder ein Bedarf an der grundsätzlichen Zeitmessung. Hierzu hätten einerseits Sonnenuhren genügt, andererseits fanden sich verlässlich laufende und gut einzusehende Räderuhren in zunehmendem Maße an den wichtigen öffentlichen Gebäuden, etwa Kirchen oder Rathäusern. Festzuhalten ist zunächst, dass die Etablierung der Zeitmessung und damit die von Uhren im Alltag des Handwerks wohl spätestens im 14. Jahrhundert oder frühen 15. Jahrhundert anzusetzen ist. Dies belegen beispielsweise die Aufzeichnungen der Nürnberger Stadtbaumeister Steinlinger und Tucher aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in denen etwa das *stundgelt*, auch Abzüge vom Tagelohn bei Fehlzeiten oder mehr ausgezahltes Geld bei Überstunden erwähnt ist. Stundenlohn und Überstunden sowie Stundenweise Fehlzeiten konnten nur mittels Zeitmessern exakt und transparent ermittelt werden. Da Uhren insbesondere bei der Entlohnung zum Einsatz kamen, kann des Weiteren mit einiger Sicherheit davon ausgegangen werden, dass die Maurer, Steinmetzen, Zimmerleute usw., die auf den Baustellen Steinlingers und Tuchers arbeiteten, selbst ebenfalls mit den Phänomenen Zeitmessung und Zeiteinteilung vertraut

waren. Weil die Bauhandwerker korporiert waren und deshalb nur zu gleichbleibenden Konditionen arbeiteten, darf für die anderen auf Nürnberger Baustellen beschäftigten Handwerker Gleiches zumindest als höchst wahrscheinlich angenommen werden. Dass in hohem Maße Sanduhren als Arbeitshilfsmittel in der handwerklichen Produktion eingesetzt wurden, ist anhand zahlreicher bildlicher Belege mit dokumentarischem Charakter überliefert. So haben Töpfer, Bäcker oder Brauer die Brennzeiten ihrer Öfen und Kessel überwacht, in Pulvermühlen oder Hammerwerken, am Webstuhl oder beim Wollekämmen halfen Sanduhren, den Rhythmus und die Befristung der Arbeitszeit sowie die drei täglichen Pausenzeiten einzuhalten. Sanduhren dienten der Berechnung von Löhnen, also Kosten, und somit der Festsetzung von Warenpreisen. Sie kamen damit sowohl den Handwerkern wie auch deren Abnehmern zugute, da eine genauere Taxierung des gewerblichen Aufwands letztlich beiden Seiten nutzte. Um den praktischen Wert der Zeitmessung wissend, führten die korporierten Handwerke Zeitmesser in Form von Sanduhren auch zur Rhythmisierung in die Organisation ihrer turnusmäßigen Zusammenkünfte ein. Hieraus resultierten bis ins frühe 17. Jahrhundert Regelabläufe, die eine bessere Planbarkeit solcher geschäftsmäßiger Treffen ermöglichten. Das in gewisser Weise verwaltungsmäßige Vorhalten von Akten setzte einen hohen und differenzierten Organisationsgrad voraus, etwa die rechtzeitige Bereitstellung der Lade, die Einhaltung von kurzen Ladefristen zu den Versammlungen oder auch ein bestimmtes Prozedere bezüglich der Redezeiten. Einen Fingerzeig in diese Richtung stellt die bildliche Darstellung einer Versammlung der Nürnberger Bein- und Holzdrechsler auf deren Ürtentafel von 1626 (Inv.-Nr. Z 386) dar. Seit den 1620er Jahren war die Verwendung einer Sanduhr besonders zur Einhaltung der Ladezeit etwa bei den Nürnberger Schreibern bereits bindende Vorschrift. In der Gesellenordnung von 1624 ist nicht nur die terminliche Taktung von Zusammenkünften festgelegt worden, sondern *Zum Fünfften sollen vier irtengesellen die Ersten auff der herberg sein und alda wen man das beth hat außgeleut die verschlossene Ladt welche hier zu sonderlich gemacht sambt der gesellen Ordnung neben einer Viertellstunduhr auff den tisch setzen [...]. Diese Viertellstunduhr diente zur Überwachung des zeitigen Eintreffens der Gesellen: Zum sechsten so sich dan Ein oder mehr gesellen auff bestimbtan Umbfragtag [...] aller erst nach zugelassener Viertellstunduhr erscheinen soll derselben Jetweder [...] inn gemeine Laden zur Straff ein zulegen schuldig sein* (Stadtarchiv Nürnberg, Bestand E5/65, Schreinerhandwerk, Nr. 5a Gesellenordnung von 1624). Dass diese Verfahrensweise in Nürnberg als gängige Praxis angesehen werden kann, zeigt ein vergleichender Blick in weitere derartige Ordnungen, etwa die der Nagelschmiede vom 17.10.1653. Frühe Publikationen der Handwerksforschung schildern reichsweit analoge Regelungen im 18. Jahrhundert. Der zeitrhythmische Rahmen der korporierten Hand-



Sanduhr so gen. Viertelstunduhr, Nürnberg (?) 16./17. Jh., Glas, Holz, gebläsen, gedreht, gefasst. H: 10,6 cm; B: 4,5 cm. Inv.-Nr. Z1314.

*werksgewohnheiten* stellt in der Handwerksforschung jedoch bis heute einen weißen Fleck dar. Im allgemeinen wird die Handwerkskultur der frühen Neuzeit in erster Linie mit ausschweifenden Gelagen („zünftig Feiern und Trinken“), mysteriösen Bräuchen und komplizierten Ritualen in Verbindung gebracht. Diese Klischeebildung geht nicht zuletzt auf die Handwerker selbst zurück, die ihre offiziellen wie individuellen Handlungen oder die Hintergründe derselben in der Regel geheim zu halten versuchten oder zu verschleiern wussten. Alle bekannten Brauchhandlungen im Handwerk sind aber immer nur vor dem Hintergrund der dinglichen wie schriftlichen Überlieferung zu verstehen. Es ist also entscheidend, den hohen Grad an organisatorischer Struktur bei korporierten Handwerken in Bezug mit deren Funktionsgerätebestand zu setzen.

► THOMAS SCHINDLER

**Literatur:** Gutmann, Veronika: „Beim Stunden-Glas der Zeit, denk an die Ewigkeit.“ – Die Sanduhren im historischen Museum Basel, in: Jahresbericht Historisches Museum Basel 2003, S. 53-63; Ortloff, Johann Andreas: Das Recht der Handwerker, Erlangen 1803, S. 69f; Trueb, Lucien: Die Zeit der



## Brückenschlag zwischen Tradition und Moderne

### Hayno Focken und Karl Raichle, Kunsthandwerker und Designer

BLICKPUNKT DEZEMBER. Hans Rudolf Strack aus Freiburg im Breisgau schenkte dem Germanischen Nationalmuseums eine silberne Kaffeekanne des Kunsthandwerkers Hayno Focken. Seine Werkstatt in Lahr im Schwarzwald war nach dem Zweiten Weltkrieg sehr angesehen. Strack hatte bei einem Museumsbesuch die um 1935 entstandene Zinnkanne Karl Raichles, des Gründers der „Meersburger Zinnschmiede“ entdeckt und überreichte dem Museum Fockens Silberkanne als Ergänzung. Raichle, vor dem Ersten Weltkrieg zum Kunstschmied ausgebildet, und zwar in Genf sowie in Berlin, hier in Max Krügers Werkstatt für Beleuchtungskörper, ließ sich in der Weimarer Republik vom Bauhaus inspirieren. 1928 besuchte er in Dessau bei Josef Albers den Elementarunterricht. Obwohl das Bauhaus damals beim Entwurf von Gebrauchsobjekten vorrangig Industriedesign pflegte, hielt er wie der ebenfalls von dessen Formauffassung beeinflusste Hayno Focken am handwerklich-individuell gearbeiteten Einzelstück fest.

#### „Metalltöpfer“

Der Maler Julius Bissier bezeichnete seinen Freund Raichle wortspielerisch als „Metalltöpfer“, eine Charakterisierung,



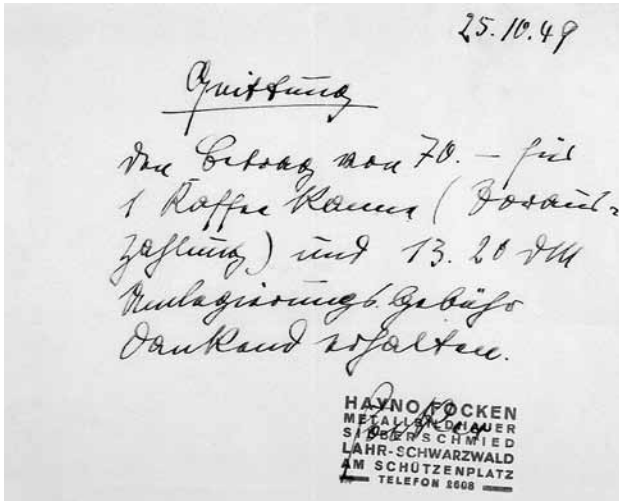
Hayno Focken (Lahr, Schwarzwald 1905-1968 Lahr, Schwarzwald). Kaffeekanne, 1949. Meisterzeichen HF, Silber, gedreht, gehämmert, gelötet, Deckelknopf Elfenbein, H. 21 cm. Inv.-Nr. HG 12958. Geschenk von Hans Rudolf Strack, Leitender Regierungsbaudirektor i. R., Freiburg im Breisgau.

die auch für Hayno Focken gelten mag. Beide Metallbildner gehören zur Gruppe der Kunstgewerbler, die modernes Design mit traditioneller Handwerkstechnik verbanden. Die aus Silberblech getriebene Kaffeekanne gibt dafür ein prägnantes Beispiel. Sie besticht durch Formschlichkeit des Entwurfs und zugleich durch die große handwerkliche Gediegenheit, mit der Focken bei der Ausführung ihrer wohl durchdachten Details brilliert. Den schlanken Korpus des Gefäßes hat er in weicher Rundung aufgezo- gen und durch sachte Einschnürung einen Übergang zum Kannenhals angedeutet. Der längsovale Querschnitt der Tülle korrespondiert mit der Bandform des Henkels, den er zwecks Griffigkeit breit ausgeformt hat. Fockens Gestaltung ist durchgängig auf die komfortable Handhabung seiner Geräte abgestellt. Der Deckel der Kanne ist mit einem Scharnier fixiert und damit er sie dicht verschließen kann, mit einer Zarge der Kannenöffnung eingepasst. Die Wandung des Gefäßes zeigt Spuren des Hammerschlages der Schmiedearbeit, die der blank polierten Silberoberfläche eine lebendig schimmernde Wirkung verleihen. Auf Ornamentierung hat Focken verzichtet, um die Qualität der Formen, des verwendeten Materials und nicht zuletzt der handwerklichen Arbeit rein zur Geltung zu bringen, der er so eine ästhetische Dimension verleiht.

Die Reduktion der gestalterischen Elemente auf einfache Formen zeigt den Einfluss von Werkbund und Bauhaus sowie dessen Metall-Ästhetik. Grundlegend ist die gebrauchtorientierte Funktionalität des Gefäßes, an ihr orientiert sich die Formgebung. Sie wird mit dem Materialcharakter in Beziehung gesetzt und erhält ebenfalls eine ästhetische Qualität. Stilistisch hat Focken bei der nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Kanne verschiedene Einflüsse verarbeitet. Im eleganten Fluss des Linienumrisses schwingt der „Stromlinien“-Stil nach, der im internationalen Art Déco der 1930er Jahre einen Höhepunkt hatte und sich im organischen Stil der Nachkriegszeit fortsetzte. Ein Einfluss des Art Déco, dessen Entwicklung in Deutschland wesentliche Impulse durch die Wiener Werkstätte erhalten hatte, ist auch an der Verbindung von schlichter Formeleganz mit kostbaren Materialien ablesbar. Den Deckel der Kanne bekrönt ein Griff in Gestalt einer zylindrischen Elfenbeinperle, welche die edle Wirkung des Materials Silber hervorhebt.

Die silberne Kaffeekanne – in Freiburg über viele Jahre hinweg alltäglich benutzt, wie Patinaspuren im Inneren bezeugen – wurde von Stracks im Jahr 2000 verstorbener Ehefrau vier Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs in Fockens Werkstatt in Auftrag gegeben. Sie selbst hatte in Weimar eine Ausbildung zur Buchbindermeisterin absol-





Hayno Focken (Lahr, Schwarzwald 1905-1968 Lahr, Schwarzwald). Quittung zur Kaffeekanne, ausgestellt in Lahr, 25. 10. 1949. Inv.-Nr. HG 12958/1. Geschenk von Hans Rudolf Strack, Leitender Regierungsbaudirektor i. R., Freiburg im Breisgau.

viert und stand der Formensprache der Moderne nahe. Als Material für die Kanne, deren Herstellungspreis sie vorab beglich, wurden offensichtlich ältere Silberteile verwendet und gegenüber dem bei Silbergerät üblichen Feingehalt von 800 auf den höheren von 925 umlegiert. Auf der am 25. 10. 1949 ausgestellten Quittung, die dem Museum ebenfalls anvertraut wurde, vermerkte Focken handschriftlich: „Den Betrag von 70.- für 1 Kaffeekanne (Vorauszahlung) und 13.20 DM Umlegungsgebühr dankend erhalten“. Unterzeichnet hat er über dem leuchtend roten Firmenstempel, „Hayno Focken/Metallbildhauer/ Silberschmied/ Lahr-Schwarzwald/Am Schützenplatz/Telefon 2608“.

### Von Lahr nach Giebichenstein

Focken war in dem Schwarzwaldstädtchen Lahr nahe Freiburg in einem literarischen Umfeld aufgewachsen; seine Mutter entstammte einer schwäbischen Dichterdynastie, sein Vater betrieb eine Buchhandlung und der Bruder des Vaters, nach dem er den Vornamen Hayno erhielt, schrieb Kurzgeschichten und Gedichte. 1924 zog es ihn in die Metropole Berlin, um sich im modernen Kunstgewerbe zu etablieren. Er wurde Mitarbeiter der Werkstatt für Beleuchtungskörper von Max Krüger, in der vor ihm schon Karl Raichle seine Metallbildner-Karriere begonnen hatte, erwarb sich hier handwerkliche Kenntnisse als Gürtler und Ziseleur und besuchte nebenher die Kunstakademie. 1929 übersiedelte er nach Halle an der Saale, um seine Ausbildung an der dortigen Kunstgewerbeschule, den „Werkstätten der Stadt Halle“ auf Burg Giebichenstein fortzusetzen. Die im 19. Jahrhundert gegründete Schule hatte sich seit 1915 unter der Leitung von Paul Thiersch, einem ehemaligen Mitarbeiter von Peter Behrens und Bruno Paul, zu einer avantgardistischen Ausbildungsstätte für Kunsthandwerker entwickelt. Von Thiersch im Sinne des Deut-

schen Werkbundes reformiert, verfolgte sie wie das 1919 von Walter Gropius im Weimar gegründete Bauhaus ein gesamt-künstlerisches Programm. Während das Bauhaus zunehmend die Einheit von „Kunst und Technik“ postulierte und den Entwurf für die industrielle Massenproduktion ins Zentrum rückte, blieb Giebichenstein vorrangig der Einheit von „Kunst und Handwerk“ verpflichtet und pflegte im Sinne der Kunstgewerbereform um 1900 das Unikat und die Kleinserie. Hierin war das Institut Einrichtungen wie etwa der Wiener Werkstatt ähnlich, deren Stil in Halle durch die Josef Hoffmann-Schülerin Maria Likarz einflussreich war, die Thiersch 1916 aus Wien für das Fach kunstgewerbliches Entwerfen und Emaillieren engagierte.

Als Focken 1929 nach Halle kam, leitete der Bildhauer und Keramiker Gerhard Marcks seit einem Jahr die Kunstgewerbeschule. Thiersch hatte ihn 1925 als Lehrer vom damals nach Dessau übergesiedelten Bauhaus geholt und Marcks brachte dessen strengere Stilauffassung mit. Focken, der in die Klasse des Metallbildners Karl Müller eintrat, pflegte enge Kontakte zu Marcks sowie Charles Crodel, der die Werkstatt für Wandmalerei und Graphik aufgebaut hatte. Beide wurden 1933 von den Nationalsozialisten entlassen und mit ihnen acht weitere Mitglieder des Lehrkörpers, insgesamt die Hälfte des Unterrichtspersonals. Angeblich waren Sparmaßnahmen der Grund. In Wirklichkeit entledigte man sich ihrer als unliebsamer Künstler. Marcks, Crodel sowie Erwin Hahs hatten gegen die NS-Rassenpolitik Stellung bezogen und sich für ihre jüdische Kollegin, die Keramikerin Marguerite Friedlaender eingesetzt. Allen Entlassenen war gemeinsam, dass sie



Karl Raichle (Dettingen unter Teck 1889–1965 Meersburg). Große Saftkanne, um 1935. Am Boden mit Schlagstempeln bezeichnet: Modellnr. „400“, Werkstattmarke „r/meersburg/handgeschmiedet/deutsches edelzinn“. Zinn, geschmiedet, H. 28 cm. Inv.-Nr. HG 12662. Erworben 1992.

freie künstlerische Gestaltung unterrichtet hatten und mit ihrer Auffassung den urbanen Geist der Weimarer Zeit vertraten. Kunst strichen die neuen Machthaber aus dem Programm der Schule, die in der Folge in „Meisterschule für das Deutsche Handwerk“ umbenannt wurde.

### „Unverdächtiges“ Kunstgewerbe

Marcks' und Crodels Biographien während des Dritten Reichs erinnern wie die von Raichle und Focken an jene Nischen, in denen es manchen Vertretern der von den Nationalsozialisten verdammt Weimarer Moderne gelang, ihre Arbeit fortzusetzen. Die meisten von ihnen arbeiteten unauffällig zurückgezogen, nicht selten in äußerster Heimlichkeit und Armut. Andere, die ihre Formensprache mit traditionellen Elementen verbanden, konnten sich eine gewisse Öffentlichkeit erhalten, auch wenn sie sich nicht ideologisch anbiederten. Hayno Focken, der nach der Ausbildung in Halle 1932 in seinem Schwarzwälder Heimatort eine eigene Metallwerkstatt eröffnet hatte, präsentierte seit 1935 seine damals meist in Messing ausgeführten Arbeiten in einem eigenem Stand auf der alljährlichen Leipziger „Grassmesse“. Sie war 1920 vom Grassi-Museum als „Treffpunkt der Moderne“ im Bereich angewandter Kunst eingerichtet worden und auf dieser Messe ausgestellt zu haben, galt schon bald für Kunstgewerber als eine Art Gütesiegel. Auch Raichle, der einem Kreis eingeschwoener Linksintellektueller angehörte und sich in Leipzig schon vor 1933 einen Namen gemacht hatte, stellte nach Hitlers Machtübernahme weiter dort aus und behielt ebenso wie Focken seinen in der Weimarer Moderne gründenden Stil bei. Ihre handgeschmiedeten Geräte konnten als Zeugnisse „deutscher Wertarbeit“ gelten. Die handwerkliche Ausführung unterschied sie von der industriellen Form des Bauhauses, das die Nationalsozialisten als „kulturbolschewistisch“ verteufelten. Sie boten keinen Stein des Anstoßes gegenüber der NS-Kulturpropaganda, die kulturelle „Gesundung“ aus der Pflege bodenständiger Handwerkstradition verkündete und in Schriften



Maurice Daurat (Bordeaux 1880–1969 Meulan) Tafelaufsatz, um 1935. Zinn, handgeschmiedet, H. 11,4 cm. Abb. aus: Metallkunst der Moderne, bearbeitet von Dedo von Kerssenbrock-Krosigk (= Bestandskataloge des Bröhan-Museum, Berlin, Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus 1889–1939, Band 6). Berlin 2001, S. 396.

zum Thema „Gesundes deutsches Handwerk“ mit völkischem Pathos beschwor. Jenseits der ominösen „deutschen Lebenssicht“, die „meisterliches Handwerk“ in den Dienst nationalistischer Indoktrination stellte, vertraten Raichle und Focken mit ihren Arbeiten einen internationalen Stil im Kunsthandwerk und hatten gewiss auch damals in Deutschland Käufer, die sie so verstanden. Raichle – den die Franzosen 1945 in ihrer Besatzungszone zum stellvertretenden Bürgermeister Meersburgs ernennen sollten – ließ sich Ende der 1930er Jahre von Julius Bissier, der als sogenannter „entarteter“ Maler Ausstellungsverbot hatte, für Gefäße und Schalen abstrakte Dekors entwerfen, die ganz und gar nicht der NS-Kulturideologie entsprachen. Dennoch wurde eine damit dekorierte Messingvase Raichles 1941 in der Zeitschrift „Die Kunst“ abgebildet, freilich ohne Nennung Bissiers.

Ideologisch „unverdächtiges“ Kunstgewerbe bot einen Freiraum, um unabhängige Auffassungen zum Ausdruck zu bringen, was auch für die Kunstpublizistik galt. Manche Kulturvertreter, die nach 1933 aus ihren Ämtern verjagt worden waren, wie etwa der mit dem Bauhaus verbundene Dessauer Museumsdirektor Ludwig Grote, befassten sich als freiberufliche Schriftsteller mit Fragen moderner Formgebung, so auch Carl Georg Heise, Will Grohmann, Wolfgang von Wersin oder Theodor Heuss, der spätere Bundespräsident der Bundesrepublik Deutschland. Er wurde 1948 zum Verwaltungsratsvorsitzenden des Germanischen

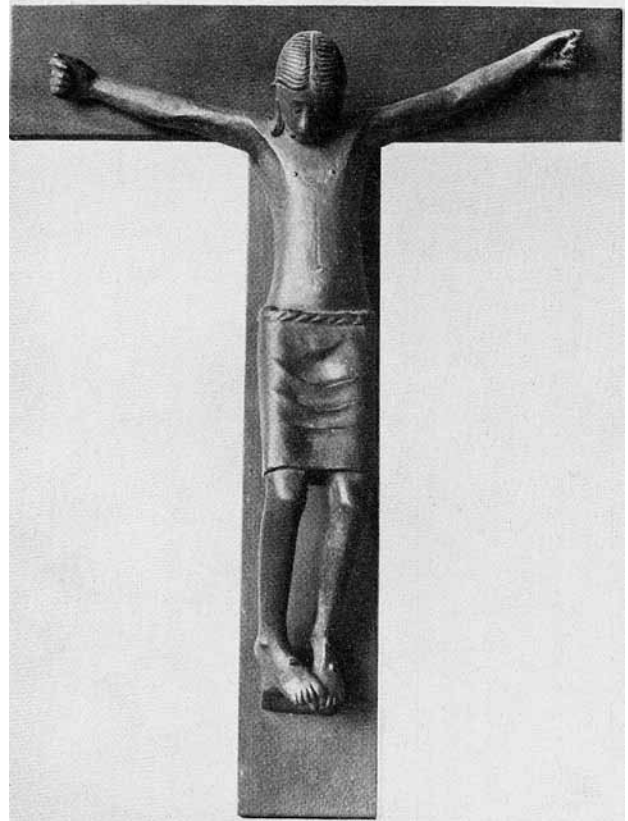


Karl Raichle (Dettingen unter Teck 1889–1965 Meersburg). Dekorentwurf der Vase von Julius Bissier. (Freiburg im Breisgau 1893–1965 Ascona). Messing, schwarzbraun feueroxydiert (Krug und Vase), Kupfer, innen gelb verzinkt, außen dunkelrot feueroxydiert (Schale). Abb. aus: Die Kunst, Band 84, 1941, S. 167

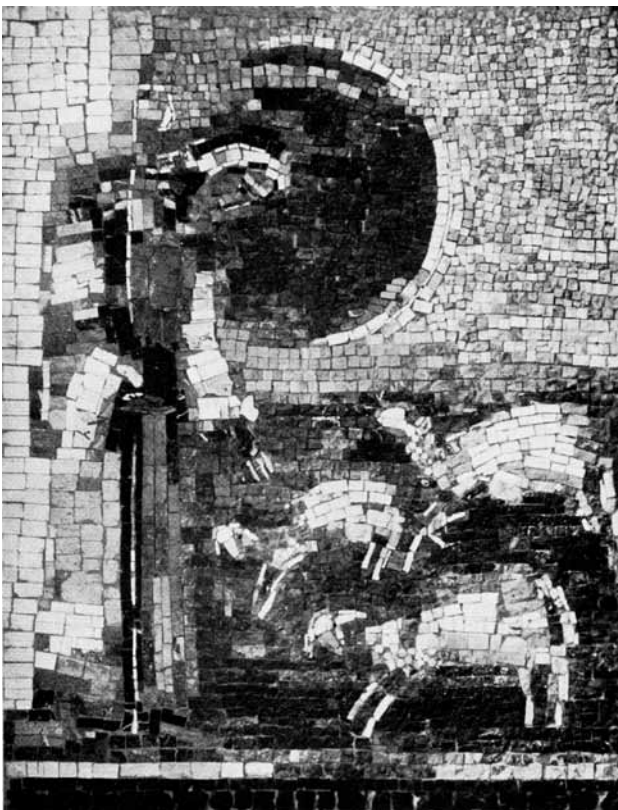
Nationalmuseums gewählt und berief 1951 als dessen Direktor den 1933 als „Kulturbolschewisten“ diffamierten Ludwig Grote nach Nürnberg.

### Metallbildner in der jungen Bundesrepublik

Hayno Focken war während des Krieges von 1941 bis 1945 Soldat. Den Lahrer Betrieb führte in dieser Zeit seine Frau Gretel weiter, die er in Techniken der Metallbearbeitung eingearbeitet hatte. Nach 1945 nahm die kleine Werkstatt einen bemerkenswerten Aufschwung. Hatte Focken bis dahin gemeinhin im eigenen Auftrag entworfene Gebrauchs- oder Schmuckobjekte angeboten, so gingen nun häufig Aufträge bei ihm ein. Im Zuge des kulturellen Neuaufbaus Deutschlands führte er zahlreiche größere Architektenaufträge zur Ausgestaltung von Außen- und Innenräumen profaner sowie sakraler Bauten aus. Der Metallbildner schuf dekorative Türen und Plastiken, Brunnen, Altäre, Kruzifixe, Taufbecken, Kanzeln und gestaltete Dekors im Stil der halbabstrakten und abstrakten Nachkriegsmode. Im Katalog der Ausstellung „Kirchliche Kunst“ die 1949, vom Kirchlichen Kunstdienst Hamburg organisiert, in Lübeck (St.-Annen-Museum), Kassel (Landesmuseum) und Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe) gezeigt wurde, sind im Katalog drei seiner Arbeiten beschrieben.



Gerhard Marcks (Berlin 1889-1981 Burgbrohl, Eifel). Altarkruzifix. Abb. aus: Kirchliche Kunst in unserer Zeit, mit Einführung von Friedrich Ahlers-Hestermann, Hrsg. Kirchlicher Kunstdienst Hamburg. Hamburg 1949, Abb. I.



Elisabeth Lacher (1949 tätig in München-Großhadern). Der Gute Hirte, Mosaik. Abb. aus: Kirchliche Kunst in unserer Zeit, mit Einführung von Friedrich Ahlers-Hestermann, Hrsg. Kirchlicher Kunstdienst Hamburg. Hamburg 1949, Abb. XIII.

### „Abendländisch-religiöse Kunst“

Die 1946 von Johann Wilhelm Naumann in München gegründete katholisch-konservative Zeitschrift „Neues Abendland“ veröffentlichte 1949 F. A. Winters „Verteidigung der abstrakten Malerei“. Winter bezeichnete sie als Kunst des „inneren, geistigen Auges“ und definierte sie als höchste Form abendländisch-religiöser Kunst. Vertreter der künstlerischen Avantgarde hatten bereits am Vorabend des Ersten Weltkrieges die abstrahierende Formensprache der Moderne als Ausdruck eines neuen „Geistigen in der Kunst“ für sakrale Kunstwerke verwendet. In der Museumssammlung geben Glasfenster von Johan Thorn-Prikker oder Harold Bengen dafür ein Beispiel, die damals allerdings heftige Proteste in Kirchenkreisen hervorriefen und hier erst in der Weimarer Republik auf breitere Akzeptanz stießen. In der Bundesrepublik, wo mit Beginn des Kalten Krieges dem im Ostblock propagierten „Sozialistischen Realismus“ die Abstraktion als „westlicher Stil“ entgegen gehalten wurde, fand sie im sakralen Bereich ein sehr weites Wirkungsfeld, wofür Abbildungen in dem erwähnten Katalog des Kirchlichen Kunstdienstes Hamburg Beispiele geben, etwa Elisabeth Lachers Mosaik mit dem Motiv „Der Gute Hirte“. Gerhard Marcks, Fockens ehemaliger Lehrer in Giebichenstein, ist in dem Katalog mit der Abbildung eines Altarkruzifixes vertreten. Die Gestaltung gründet in

der von Marcks in den 1920er Jahren entwickelten strengen, reduktionistischen Formgebung.

### Kontinuitäten

Fockens Werkstatt beleuchtet Kontinuitäten der Moderne in Deutschland und zudem ein Kapitel deutscher Nachkriegs-Kunstgeschichte. Sie florierte in der jungen Bundesrepublik und beschäftigte in den 1950er Jahren zeitweilig bis zu 26 Mitarbeiter. Als Zeitgenosse des westdeutschen „Wirtschaftswunders“ engagierte sich Focken in der Gesellschaft zur Förderung des deutsch-amerikanischen Handels. In den USA, wo der Bauhaus-Stil durch emigrierte deutsche Architekten auf fruchtbaren Boden gefallen war, erhielt er für seine Gebrauchsgeräte 1959 in Sacramento die Goldmedaille für gutes Design. Ein Jahr später wurde sein Werk in München mit dem bayerischen Staatspreis ausgezeichnet.

In Arbeiten, die er ohne Auftrag schuf, zeigt sich seine komplexe Verbundenheit mit Zeitfragen und modernen künstlerischen Entwicklungen. In den 1960er Jahren setzte er sich mit Nouveau Réalisme und Objektkunst auseinander und wandte sich dem Materialbild zu. In seinem letzten, in eigenem Auftrag entstandenen Werk „Mondlandschaft“ übersetzte er Eindrücke fotografischer Aufnahmen von Raumsonden der NASA, die zwischen 1966 und 1968 den Mond in einer nahen Umlaufbahn umkreisten; die Aufzeichnungen der Lunar-Orbite-Sonden dienten damals zur Vorbereitung der geplanten bemannten Mondlandungen der Apollo-Raumflüge.

► URSULA PETERS

**Literatur:** Zu Hayno Focken vgl. Werner Weissbrodt und Werner Goldschmit: Hayno Focken, Metallbildhauer und Silberschmied. In: *Werkkunst*, Hrsg. Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Jg. 23, H. 3, Karlsruhe 1961. – Petra Gessner: Hayno Focken (1905-1968). Silberschmied und Metallbildhauer. Magisterarbeit Universität Karlsruhe 1995. – Zu Karl Raichle vgl. „Roter Verschwörerwinkel“ am „Grünen Weg“. Der „Uracher Kreis“ Karl Raichles: Sommerfrische für Revolutionäre des Worts 1918-1931, Hrsg. Stadt Bad Urach. Stuttgart 1991. – Karl Raichle. Metalltöpfer, Ausstellungskatalog Galerie Auch, Nürnberg, bearbeitet von Helmut Klarner. Nürnberg 1993. – F. A. Winter zit. von Jost Hermand: *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965*. München 1986, S. 202. – Zur Metallbildnerei vgl. *Metallkunst im Umbruch. 1920er bis 1950er Jahre*. Sammlung Giorgio Silzer, bearbeitet von Axel Schröder und Olaf Thormann. Calbe 2006. – Vorliegender Beitrag in Kurzfassung mit weiterführender Literatur in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg 2010.

## Inhalt III. Quartal 2010

### Ein Porträtre Relief der Diotima Hölderlins

von Frank Matthias Kammel ..... Seite 1

### Tempus fugit – Sanduhren als Relikte des Handwerks

von Thomas Schindler ..... Seite 5

### Brückenschlag zwischen Tradition und Moderne

von Ursula Peters ..... Seite 8

## AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

7. 7. bis 7. 11. 2010 **Mythos Burg**

9. 12. 2010 bis **Reisebegleiter**

1. 5. 2011 Koffergeschichten 1750 bis heute

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

### 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