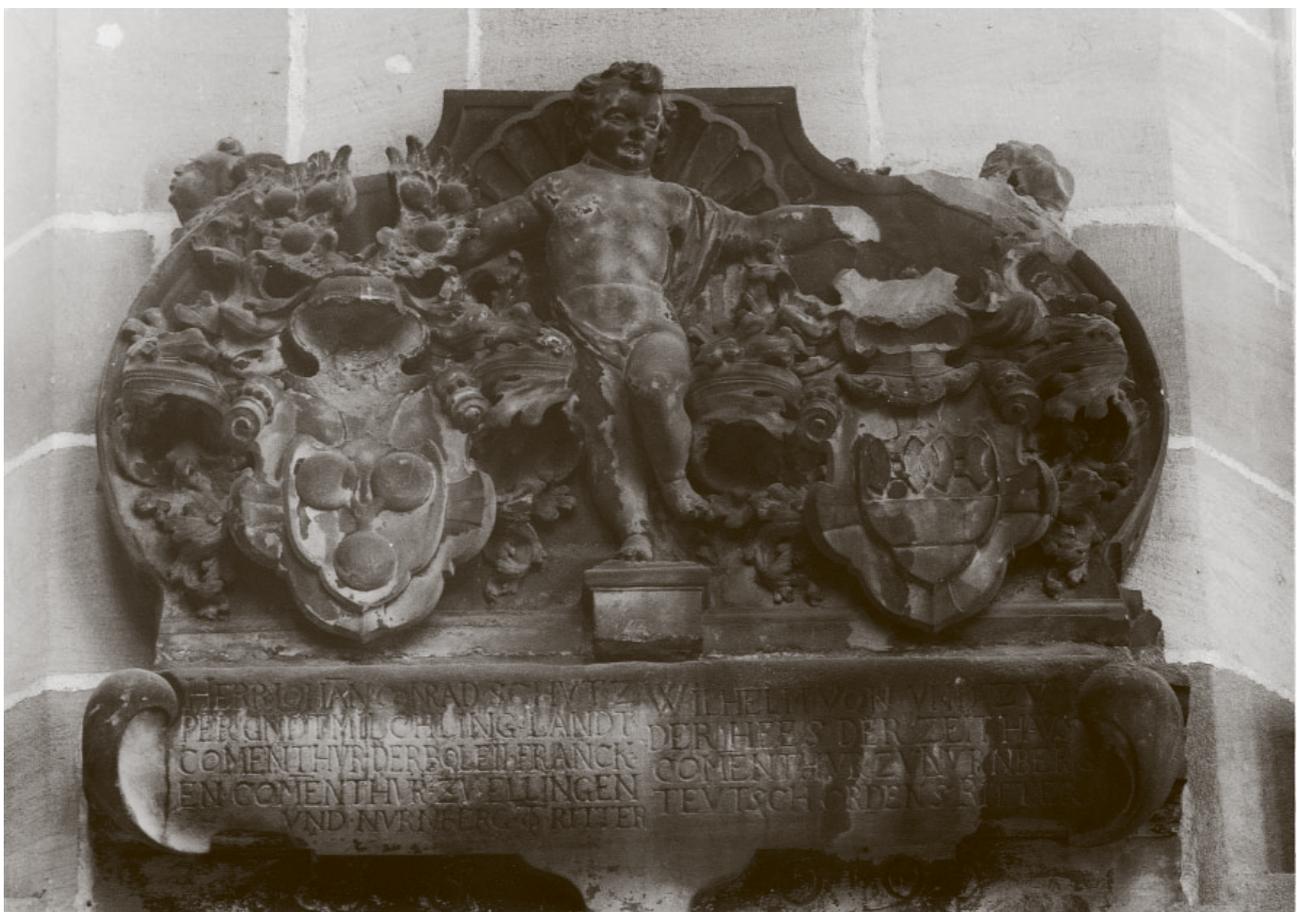


Eine Portalbekrönung des Nürnberger Deutschordenshauses



Portalbekrönung der Nürnberger Deutschordenskommande, Hans Werner, 1609, Sandstein, Breite ca. 180 cm, Höhe ca. 150 cm. Inv.-Nr. A 3761.

BLICKPUNKT OKTOBER. Wer derzeit die Ausstellung „Faszination Meisterwerk“ im Germanischen Nationalmuseum besichtigt, dürfte wohl als eines der Prunkstücke die berühmte „Scheurlische Bettstatt“ aus dem Jahr 1601 mit ihrer üppigen Dekoration aus Alabaster in Erinnerung behalten. Das Bett gilt seit seiner 1942 durch Fritz Traugott Schulz erfolgten Zuschreibung als Werk des einheimischen Bildhauers Hans Werner (* um 1560 in Mechenried, † 1623 Nürnberg). Weniger bekannt ist die Tatsache, dass das Museum weitere Werke desselben Meisters besitzt. Eines dieser in den Bereich der Bauplastik einzuordnenden Objekte ist bereits 1921 von Felix Ettinghausen als eine Arbeit Hans Werners erkannt worden. Es handelt sich um eine an der Nordwand der ehemaligen Kar-

täuserkirche angebrachte Wappenkartusche aus Sandstein, die mit einem geraden Sims abschließt. Derartige Gebilde fungierten häufig entweder als Schmuck eines Giebelfeldes oder als Portalbekrönung. Aufgrund des balkenartig geformten Unterbaus, den eine Inschrift sowie das Datum „1609“ zieren, erscheint letztere Funktion naheliegend. Original zugehörig ist der bisher im Depot verborgene plastische Aufsatz des Wapenstein in Gestalt eines kräftigen Puttos mit zwei ergänzenden Ahnenwappen der Auftraggeber. Wegen der jahrzehntelangen separaten Aufbewahrung dieser Bekrönung blieb die Zuordnung der beiden Teile der Forschung ebenso wie dem Laien unbekannt. Um ihre ästhetische und inhaltliche Vollständigkeit wiederherzustellen, sollen die beiden Fragmente

¹T und O sind ligiert, sodass die Rundung des O durch den T-Schaft gespalten ist.

demnächst wieder vereint werden. Zuvor aber wird dem Museumsbesucher eine Gelegenheit geboten, die künftig wieder in größerer Höhe montierte Bekrönung des Bildwerks einmal aus nächster Nähe zu besichtigen.

Die einst als Türsturz fungierende Fußzone des genannten Objekts, die mit zwei Inschriften bezeichnet ist, erscheint als breiter Wulst mit ohrmuschelartigen Enden. Auf ihm lagert eine ausladende Kartusche, die ihrem Umriss nach an einen Volutengiebel erinnert. Die Front dieses gerundeten und seitlich mit Engelsköpfen bestückten Rahmens ist fast vollständig mit zwei prächtigen Wappen samt Zubehör gefüllt. Präsentiert werden sie durch einen Putto, der in lässiger Pose aus einer Muschelnische hervortritt. Die eigentlichen Wappenschilder sind mit den charakteristischen Kreuz-Schilden des Deutschen Ordens hinterlegt. Darauf sitzen Turnierhelme mit einer dem jeweiligen Familienwappen entsprechenden Helmzier. Die prachtvoll gezaddeten Helmdecken erinnern in ihrer Gestaltungsweise an Akanthusranken. Aus ihrer Plastizität, Schärfe und kühnen Unterschneidung ergibt sich ein lebhafter Kontrast gegenüber dem ganz im Schatten zurücktretenden Reliefgrund. Die Einordnung der Wappen ist aufgrund zweier



Innenansicht der Kartäuserkirche mit der ehemaligen Portalbekrönung, Zustand vor 1937 (Archivfoto).

in Renaissance-Kapitalis gehaltenen Inschriften auf dem Türsturz leicht möglich. Der Text der linken Inschrift lautet:

„HERR.IOHAN.CONRAD.SCHVTZ:/
PER.G[E]N[ANN]DT.MILCHLING.LANDT/
COMENTHVR.DER.ROLEIL.FRANCK/
EN.COM[M]JENTHVR.ZV.ELLINGEN/
VND.NVRNBERG.TO.RITTER“

Die Wappenfigur des Landkomturs setzt sich aus drei Kugeln zusammen, die durch Bänder miteinander verknüpft sind und an einen Dreipass erinnern.

Das rechts daneben prangende Wappen ist inschriftlich folgendermaßen bezeichnet:

„WILHELM.VON.VND.ZV/
DER.HEES.DER.ZEIT.HAVS/
COM[M]JENTHVR.ZV.NVRNBERG/
TEVTSCHORDENSITTER“.

Zwei Mühleisen über einem Querbalken bestimmen die Darstellung des Schildes.

Die das Wappenprogramm ergänzenden kleinen Wappen des Aufsatzes dürften als kleine Ahnenprobe des Landkomturs Schutzbar zu verstehen sein. Neben dessen schon beschriebenen Familienwappen (drei Kugeln) erscheint ein Lilienwappen, das seinen Vorfahren mütterlicherseits angehören dürfte.

Bauzier an der Brauerei

Da sich die Wappen und Textinschriften auf die Komture des Deutschen Ordens in Franken bzw. Nürnberg beziehen, gilt die Herkunft der Portalbekrönung aus der Nürnberger Kommande des Ritterordens als nahezu gesichert. Der Ortswechsel des Steinreliefs dürfte mit dem weitgehenden Abbruch der Kommande in den Jahren 1862 bis 1865 verbunden gewesen sein, als man an deren Stelle die Deutschhauskaserne errichtete. Tatsächlich heißt es in der im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“ veröffentlichten „Chronik des germanischen Museums“ vom August 1862: „Der Huld Seiner Majestät des Königs Maximilian II. von Bayern verdanken wir eine grosse Anzahl architektonischer und plastischer Monumente, die bei Abbruch der hiesigen Deutschhauskaserne, welche sie früher schmückten, unserer Anstalt zugewiesen wurden.“ Keine archivalischen Belege ließen sich über die Anfertigung des Wappens erbringen, da die Jahresrechnungen der Komturei Nürnberg für den fraglichen Zeitraum nicht erhalten geblieben sind. Auch eine exakte Lokalisierung der Portalbekrönung an den Baulichkeiten des sogenannten Deutschhauses ist bisher nicht gelungen. Wahrscheinlich befand sie sich jedoch an einem älteren Gebäudeteil, der von den überlieferten Umbaumaßnahmen der 1780er-Jahre nicht betroffen war und daher bis zur Errichtung der Kaserne erhalten blieb. Genauere Hinweise sind möglicherweise den akribisch gezeichneten isometrischen Ansichten des Deutschhauses zu entnehmen, die der Steinmetz Hans Bien 1624/25 und 1629 im Auftrag des Hauskomturs und der Stadt Nürnberg angefertigt hat. Bei Betrachtung der Ansichten fällt insbesondere die reiche Bauzier der

im Norden der Anlage befindlichen Ökonomiegebäude ins Auge. Drei nebeneinander gelegene Portale mit plastischem Schmuck führten ins Innere der Schreinerwerkstatt bzw. einer „Baurenstuben“, einer Remise und der Brauerei. Über dem linken, zur Bauernstuben führenden Eingang ist mit einiger Wahrscheinlichkeit die Figur eines Ritterheiligen zu identifizieren. Die beiden anderen Pforten zieren in den Ansichten von 1624 einfache Sprenggiebel; die Ansicht von 1629 lässt hingegen, besonders über der Tür zur Brauerei, einen reichen Zierrat vermuten, der durchaus mit der fraglichen Portalbekrönung in Einklang zu bringen wäre.

Neben dem beschriebenen Bildwerk sind noch mehrere andere bauplastische Teile des Deutschhauses, vornehmlich Wappensteine, aus unterschiedlichen Epochen im Museum vorhanden. Der Form nach ist keines dieser Stücke unserer Portalbekrönung unmittelbar zu vergleichen. Zu nennen wären zwei Wappen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Inv.-Nr. A 3748 und A 3749), das Wappen des Deutschmeisters Erzherzog Maximilian vom Giebel über dem Hauptportal (Inv.-Nr. A 3760) von 1616 und schließlich zwei weitere Wappensteine des Barock (Inv.-Nr. A 3911 und A 3912; jetzt im „Lapidarium“ des Museums). Eines dieser Wappen, nämlich das des Deutschmeisters, wurde zwar wiederum Hans Werner zugeschrieben, aufgrund der deutlich kraftloseren, ebenmäßigen Gestaltung der Helmdecke und des weitgehenden Verzichts auf ornamentales Beiwerk dürfte diese Zuordnung allerdings einer sicheren Grundlage entbehren. Im Gegensatz dazu kann sich die Zuweisung der hier in Frage stehenden Portalbekrönung des Haus- und Landkomturs auf eine Anzahl handfester Hinweise stützen. Unter anderem ist es die Form der Wappenschilder mit ihren seitlichen Auskragungen und Eckvoluten, die in anderen Arbeiten des Meisters mehrfach wiederkehrt, etwa am Epitaph der Familie von Mengersdorf in Gößweinstein, am Epitaph des Georg Groß in Forchheim und am Epitaph Ernst von Mengersdorfs in St. Michael, Bamberg. In einem weiteren Werk, dem Tetzelschen Grabmonument in der Pfarrkirche zu Kirchensittenbach, findet sich die Rahmenform des Türsturzes bzw. der Inschriftkartusche unserer Portalbekrönung wieder.

Drollige Putten

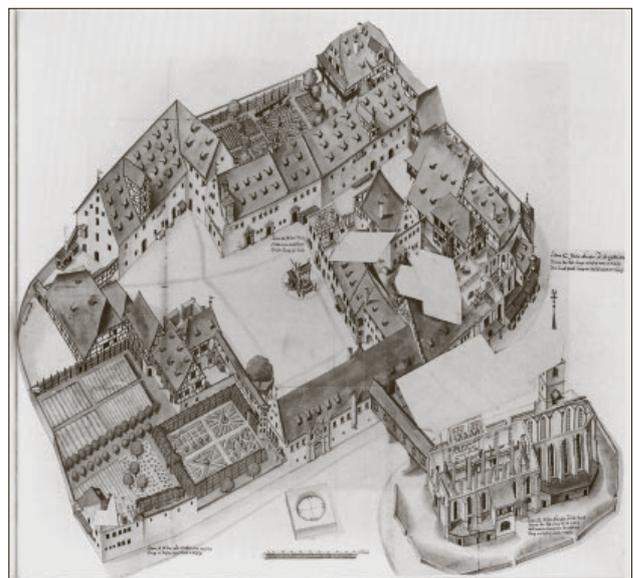
Den größten Reiz wird man freilich kaum den Wappen selbst, sondern eher den sie begleitenden Puttenfiguren zubilligen. Ihre kräftige, rundliche Leiblichkeit und dynamische Haltung lassen sie als fortschrittliche Schöpfungen ihrer Zeit erscheinen, die dem kraftvoll-lebendigen Formgefühl des Barock Vorschub leisten. Während man dem Putto im unteren Abschnitt des Bildwerks angesichts seiner Klarheit und der locker angewinkelten Stellung seines linken Fußes eine geglückte, wenn auch teilweise unmotivierte Pose attestieren wird, offenbart die manierierte Torsion des Puttos im Aufsatz zugleich auch Schwierigkeiten in Bezug auf die anatomische Genauigkeit der Darstellung. Durch ein schmales Band, welches die Blöße des Knaben bedeckt, bindet der Meister die beiden als Eckpunkte fungierenden Wappen mit der Figur zusammen.

Sucht man im Werk des Hans Werner nach vergleichbaren Figurenerfindungen, so wird man noch einmal in dem reichen Denkmälerbestand seiner Grabmalkunst fündig. So lässt sich

dem stehenden Putto im unteren Teil der Portalbekrönung ein Gegenstück am Dobschütz-Grabmal der Nürnberger St.-Johannis-Kirche zur Seite stellen. Zudem erweist sich der ruhende, mit einem knappen Tüchlein bekleidete Putto des Pfinzingschen Grabmonuments an der Pfarrkirche zu Henfenfeld als enger Verwandter des Puttos im oberen Teil der Portalbekrönung. Zu berücksichtigen sind in diesem Zusammenhang seine dralle Körperauffassung mit deutlichen Speckfalten, seine lebhaftere Drehung sowie das charakteristische Köpflein mit einzeln voneinander geschiedenen Lockenwirbeln. Das Gesicht prägen winzige Augen, Stupsnase und Doppelkinn. Eine gewisse Unbekümmertheit in der Ponderation der Figuren ist für die Putten der Portalbekrönung ebenso bezeichnend wie für viele andere Werke Hans Werners. Sie wird vielfach durch ein seitliches Festhalten oder Aufstützen der Figuren ausgeglichen.

Ein unbekanntes Werk

Dieses Prinzip eignet auch einer Allegorie der Caritas mit zwei Kindern, welche im Depot des Germanischen Nationalmuseums aufbewahrt wird. Auch hier sind es wieder besonders die beiden Kindergestalten, welche die Komposition beleben und interessant machen. Eines der Kinder führt soeben einen Granatapfel zum Mund, den es offenbar von seiner Mutter erhalten hat. Der Granatapfel, der in reifem Zustand platzt und sein Fruchtfleisch freigibt, galt als Symbol sich aufopfernder Liebe. Die im Katalog der Originalskulpturen von 1895 (Kat.-Nr. 1184) als „Rohe Arbeit“ bezeichnete und seither nicht weiter beachtete Figur dürfte wohl ihrerseits im Atelier Hans Werners entstanden sein. Über ihre Funktion liegt zwar bislang keine sichere Auskunft vor. Wie eine solche Allegorie eingesetzt werden konnte, lässt sich jedoch an dem von Hans Werner und seinem Schüler Veit Dümpele 1616 gemeinsam geschaffenen



Ansicht der Deutschordenskommande Nürnberg. Zeichnung von Hans Bien, Nürnberg, 1629. Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Oben im Bild die Ökonomiegebäude mit reichem Portalschmuck. Abb. aus: Peter Fleischmann: Der Nürnberger Zeichner, Baumeister und Kartograph Hans Bien (1591–1632). Eine Ausstellung des Staatsarchivs Nürnberg zum 400. Geburtstag des Künstlers, München 1991, S. 121.



Aufsatz von der Portalbekrönung der Nürnberger Deutschordenskommende, Hans Werner, 1609, Sandstein, Breite 70 cm, Höhe 47 cm, Inv.-Nr. A 3761.



Allegorie der Caritas, Hans Werner, frühes 17. Jahrhundert, Sandstein, Breite 67 cm, Höhe 84 cm, alte Inv.-Nr. F.P.813.

Grabmonument der Familie von Streitberg in Ahorn bei Coburg demonstrieren, das von einer Caritas bekrönt wird. Wie aus derartigen Zusammenhängen hervorgeht, ist die Würdigung des Œuvres von Hans Werner als dem wohl tüchtigsten Nürnberger Steinbildhauer der Zeit um 1600 noch keineswegs abgeschlossen. Ebenso wie ein schärferer Blick auf den Künstler, so dürften auch weitere Untersuchungen zur Deutschordenskommende Nürnberg in Zukunft noch manch überraschendes Ergebnis zutage fördern, zumal, wenn sie über die Baugeschichte der ehemaligen Kommendenkirche St. Elisabeth hinaus das ganze Areal der Kommende berücksichtigen.

► JOHANNES HAMMN

Benutzte Literatur:

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Neue Folge, Neunter Jahrgang (1862), Nr. 8, Sp. 284. – Ausstellungskatalog 800 Jahre Deutscher Orden, hg. von Gerhard Bott, Nürnberg 1990 (Germanisches Nationalmuseum), Kat.-Nr. III.10.1 und VIII.3.5. – Felix Ettinghausen: Hans Werner. Ein fränkischer Bildhauer um das Jahr 1600, Diss. Ms., Würzburg 1921. – Führer durch die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1924/25, S. 111. Joachim Hotz: Der Deutsche Orden als Bauherr in Franken, in: Jahrbuch für fränkische Landesforschung 43 (1983), S. 117–140. – Ernst Heinrich Kneschke: Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexicon, Bd. 6, Leipzig 1865. – Fritz Traugott Schulz: Ein Beitrag zur Geschichte der Plastik der deutschen Spätrenaissance, in: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1909, S. 87–144. – Ders.: Hans Werner, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler (Thieme-Becker), Bd. 35, Leipzig 1942, S. 409–412. – Peter van Treeck: Franz Ignaz Michael von Neumann (Mainfränkische Studien, Bd. 6), Volkach am Main, 1972.

Viel Silber und ein Hauch von Gold

Die Entstehung einer Goldschmiedearbeit

BLICKPUNKT NOVEMBER. Die Ausstellung „Goldglanz und Silberstrahl“, die gegenwärtig im Germanischen Nationalmuseum läuft, zeigt die breite Palette von verschiedenen Aufgaben, die die berühmten Gold- und Silberschmiede der Reichsstadt im Laufe der Jahrhunderte zu bewältigen hatten. Vom winzigen Patendöschen bis hin zum meterhohen Trinkgefäß reichte die Spanne der Arbeiten aus Nürnberger Werkstätten. In diesem weiten Spektrum fällt ein Typus besonders auf, der vor allem in der Blütezeit des 16. und 17. Jahrhunderts die Handwerker immer wieder beschäftigt hat: der Pokal. Insbesondere der gebuckelte Pokal der Jahrzehnte um 1600 ist dabei als eine Nürnberger Spezialität zu betrachten. Zwar finden wir ihn auch in der Produktionspalette anderer Städte wie Augsburg, Leipzig oder Hamburg, doch sind die Erzeugnisse aus der Noris noch heute in so großer Menge vertreten, dass man diese Form ohne weiteres als „typisch nürnbergisch“ bezeichnen kann.

Als Pokal bezeichnen wir heute ein Trinkgeschirr, das aus dem eigentlichen Gefäß, der sogenannten Cuppa, einem Fuß, einem mehr oder weniger langen Schaft und in aller Regel einem Deckel besteht. Traditionellerweise wurden diese Teile separat hergestellt und – natürlich außer dem Deckel – durch Schrauben miteinander verbunden. Ein für Nürnberg berühmter Typus war der Akeleipokal, eine Variante des Buckelpokals, bei dem die Oberfläche der Cuppa – oft auch anderer Teile – in tropfenförmige Aufwölbungen gegliedert wird. Diese sind in zwei Reihen gegenständig angeordnet und mit ihren spitzen Ausläufern verschränkt. Im Werk vieler Nürnberger Goldschmiede ist diese Form vertreten, unter anderem hat sich Hans Beutmüller (tätig von 1588 bis 1622), einer der produktivsten Meister der Zeit um und nach 1600, dieser Aufgabe gewidmet. Eine seiner Arbeiten soll hier der Veranschaulichung des Fertigungsprozesses eines derartigen Stückes dienen (Abb. 1).

Die Herstellung der Hohlkörper und des Dekors solcher Pokale verlangte vom Silberschmied die Beherrschung einer ganzen Reihe von Techniken. Die Grundelemente von Cuppa, Fuß und Deckel wurden jeweils aus einem einzigen massiven Silberblech aufgezogen. Aufziehen oder Treiben bedeutet zum Beispiel im Fall der Cuppa, dass Boden und Wand nicht einzeln gefertigt und dann zusammengelötet wurden. Weil das zum Löten benötigte Material weniger gut legiert war als das Grundsilber, schrieben die Handwerksordnungen sogar vor, dass man sich dabei auf das Nötigste zu beschränken habe. Der Handwerker formte mit der Hilfe von Hammer und Amboss stattdessen durch Auswölben und Einziehen des Bleches den gewünschten Hohlkörper, wobei die zwangsläufig auftretenden Falten im Material immer wieder eingehämmert und geglättet werden mussten. Das Metall wird durch die Bearbeitung spröde und brüchig, weswegen das Werkstück regelmäßig durchgeglüht wurde, um die erforderliche Weichheit



Buckelpokal, Hans Beutmüller, gefertigt zwischen 1609 und 1620, wohl um 1615. Privatbesitz.

wieder herzustellen. Besonderes Geschick verlangte das Austreiben der Buckel, da es meist nicht mehr möglich war, diese mit einem Hammer oder Punzen von innen herauszutreiben. Vielmehr wurde dazu ein an einem federnden Stahl befestigter Hammerkopf in das Gefäß eingeführt und durch Schlagen auf diesen Stahl in Schwingungen versetzt. Mit dieser „Prellen“ genannten Technik konnte man die oft voluminösen Buckel auch bei extrem eingeschnürten Gefäßen wie dem Beutmüllerschen Pokal erzielen.

Die Arbeit mit Hammer und Punzen setzte sich auch beim getriebenen Dekor fort, wie er hier vor allem bei dem amorph erscheinenden, gleichwohl regelmäßig gegliederten Knorpelwerk des Fußes sichtbar wird (Abb. 2). Das Relief wird von der Rückseite her angelegt und anschließend von vorne ziseliert, um die Formen zu präzisieren und verschiedene Oberflächenstrukturen zu gestalten. Demgegenüber ist das Rankenornament des Lippenrandes nicht erhaben, sondern vertieft in das Metall gearbeitet. Ein geeignetes Mittel hierfür wäre die Gravur, das heißt das Eingraben von Linien mit einem Stichel. In diesem Fall bediente sich Beutmüller jedoch eines anderen Verfahrens: Die Zeichnung wurde in das Metall geätzt, vergleichbar dem Vorgang zur Anfertigung der Druckplatte für eine Radierung (Abb. 3). Das Metall wird dabei mit einer säurefesten Schutzschicht überzogen, in die man das gewünschte Motiv einritzte. Setzt man anschließend die Oberfläche einer

Säure aus, frisst sich diese nur an den Stellen in das Metall, an denen man die Schutzschicht bewusst entfernt hatte.

Der plastische Zierrat des Trinkgeschirrs wiederum, die Spannen, Figuren und Maskarons des Röhrenschaftes, auch die kleine Vase, die den Deckel bekrönt, sind gegossen (Abb. 2). Ursprünglich in Wachs geformt und dann im Ausschmelzverfahren in Silber oder einem anderen Metall gefertigt, konnten diese einfachen, wenig anspruchsvollen Elemente im Sandguss serienell hergestellt werden. Zu Beutmüllers Zeit war es nicht unüblich, dass solches Zubehör von Spezialisten in großen Mengen produziert und an die Goldschmiedewerkstätten geliefert wurde. Daher trifft man diese Teile oft formgleich in Werken verschiedener Nürnberger Meister, mitunter sogar von auswärtigen Silberschmieden an. Ähnliches gilt für das wohl mit der Schere geschnittene, silberne Blattwerk, das zwischen Fuß und Schaft, zwischen Schaft und Cuppa, aber auch in Form des kleinen Blumenstraußes auf dem Deckel zu sehen ist. Auch solche zum Standarddekor der Zeit gehörenden Bestandteile wurden oft von spezialisierten Handwerkern, den „Blümleinmachern“, den Goldschmiedemeistern zugearbeitet, teilweise sogar mit einem eigenen Herstellerstempel versehen. Auch das „Ausbereiten“ des Werkes, die abschließenden Arbeitsgänge des Weißsiedens, das eine besonders reine Silberoberfläche erzielt, und des Polierens überließ man nicht selten anderen Handwerkern.



Gegossener Zierrat des Schaftes und getriebener Dekor des Fußes.

Die Vergoldung schließlich wurde erst dann vorgenommen, wenn das Werkstück beschaut, d.h. amtlich auf den vorgeschriebenen Feingehalt hin untersucht worden war. Sie veredelte nicht nur das Silber, sondern schützte es auch aufgrund der chemischen Trägheit des Goldes gegenüber anderen Stoffen und garantierte zudem eine bessere Geschmacksneutralität, was besonders bei Getränken eine Rolle spielte. Der Vorgang war nicht ungefährlich, wurde die sogenannte Feuervergoldung doch dadurch aufgebracht, dass man ein Amalgam, eine aus Gold und Quecksilber gemischte Paste, auf der Oberfläche verstrich und danach über Feuer das leicht flüchtige Quecksilber verdampfen ließ. Zurück blieb die hauchdünne Goldschicht, die bei Nürnberger Arbeiten in der Regel eine zarten gelben Ton besaß. Der Gefahren des Umgangs mit dem hochgiftigen Quecksilber war man sich auch in dieser Zeit bewusst. Der berühmte Florentiner Goldschmied Benvenuto Cellini empfahl beispielsweise in seinem Traktat über die Goldschmiedekunst, diesen Arbeitsschritt doch besser den Gesellen zu überlassen.

Beutmüllers Pokal ist beileibe kein Spitzenwerk der Nürnberger Goldschmiedekunst, wie man es von den überragenden Vertretern des Handwerks erwarten würde. Er vertritt vielmehr die Art von Arbeiten, wie sie – gemessen am heute noch erhaltenen Bestand – zu Hunderten in den Nürnberger Werkstätten produziert wurden. Die kursorische Schilderung der Arbeitsabläufe verrät allerdings, wie hoch die Qualität auch der eher durchschnittlichen Schöpfungen war und welch immenser handwerklicher Aufwand sich damit verband. Techniken wie Emaillieren, Filigranarbeit, die Verarbeitung von Edelsteinen und andere kamen hier nicht zur Sprache, gehörten gleichwohl zum Rüstzeug der Gold- und Silberschmiede der Zeit und sind an den zahlreichen noch vorhandenen Werken der Nürnberger Goldschmiede abzulesen. Gelegenheit dazu gibt die eingangs erwähnte Ausstellung, die bis zum 13. Januar 2008 geöffnet sein wird.

► RALF SCHÜRER



Geätzte Ranke am Lippenrand des Pokals. In der Mitte ein eingeschlagenes N, die Nürnberger Beschaumarke.

Fotos: Sabine Lata / Ralf Schürer

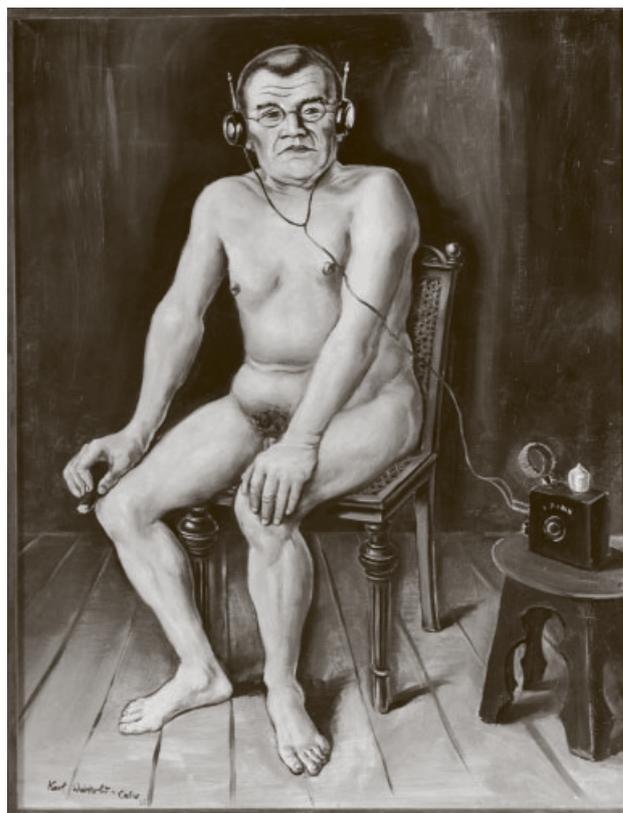
Führerstimme und Wunschkonzert

Zum neu erworbenen „Volksempfänger“ Typ DKE 38

BLICKPUNKT DEZEMBER. Mitte der 1920er-Jahre trat der private Rundfunkempfang seinen Siegeszug an, freudig begrüßt als menschlicher Horizonsweiterung dienendes, demokratisches Medium, das offenen Informationsfluss, umfassendes Bildungswissen und obendrein entspannende Unterhaltung für alle versprach. Hersteller von Rundfunkgeräten warben für ihre Produkte mit Begriffen wie „Volksgesetz“ oder „Volksgesund“ und die Zeitschrift „Arbeiterfunk“ wünschte sich 1930 gar einen deutschen „Radio-Ford“; Schriften des amerikanischen Autoherstellers, der die Gleichung „Technik + Massenkonsum = steigender Wohlstand für alle“ aufgestellt hatte, waren in deutscher Übersetzung bekannt.

Es erhoben sich auch skeptische Stimmen gegenüber dem modernen Kommunikationsmittel, das einerseits schier grenzenlose Verbindung mit der Welt verhiess, andererseits Zuhörer auf einen Apparat fixierte und so zwischenmenschlichen Austausch blockierte. Nicht nur Kulturkritiker wie Egon Friedell sahen im Rundfunk die Gefahr eines einlullenden Konsumartikels, der sich in jeden Horizont einfügen lässt, auch Künstler befassten sich mit diesem Aspekt. Kurt Weinhold malte 1929 einen „Mann mit Radio“, der in seiner engen und wie von der Welt abgekapselten Stube per Detektorapparat und Kopfhörer in den Äther lauscht, über den er offensichtlich innerlich ergriffen wird. Weinhold hatte dem Bild ironisch den Untertitel „Homo sapiens“ gegeben und notierte nach dem Zweiten Weltkrieg zu dem Motiv: „Das Radio als Mittel zur Volksverdummung, wie es im 3. Reich ausgiebig verwendet wurde. Hirnaushöhlungsmaschine, Zwang, das eigene Denken auszuschalten.“

Die Nationalsozialisten erkannten früh den Wert des Rundfunks als Medium politischer Propaganda; für Joseph Goebbels, seit März 1933 Inhaber des neu gegründeten „Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda“, war es das „allerwichtigste Massenbeeinflussungsinstrument“. Schon vor Adolf Hitlers Machtergreifung hatte die NSDAP „Funkwarte“ eingesetzt, um in die „Domäne einer marxistisch volksfremden Clique“ einzudringen, und danach erhielten die Sender



Kurt Weinhold (Berlin 1896–1965 Calw). Mann mit Radio (Homo sapiens), 1929. Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. Gm 2290. Leihgabe der Sammlung Hoh, Fürth, seit 2001.

die Vorgabe, als „Herolde des Reichsgedankens“ die Erinnerung an die Weimarer Republik und ihren pluralistisch-demokratischen Ansatz auszulöschen. „Am 30. Januar ist endgültig die Zeit des Individualismus gestorben“, so Goebbels im März 1933 in einer Ansprache an die Intendanten und Direktoren der Rundfunkgesellschaften. „Das Einzelindividuum wird ersetzt durch die Gemeinschaft des Volkes.“

Volksempfänger

1933 besaß nur etwa jeder vierte deutsche Haushalt ein Rundfunkgerät, bei den Arbeitern nicht einmal jeder zehnte. Im Hinblick auf die propagandistischen Ziele der NS-Rundfunkpolitik galt es, die Radioverbreitung zu verstärken. Goebbels' Ministerium brachte 1933 die Produktion des „Volksempfängers“ (VE) auf den Weg, eines einfach aufgebauten und entsprechend preiswerten Geräts, das schließlich in einer ganzen Reihe von Typen millionenfach vertrieben wurde und wesentlich dazu beitrug, dass sich die Anzahl der Radiohaushalte im Reichsgebiet zwischen 1933 und 1941 von 25 auf 65 Prozent steigerte. Die Herstellung wurde der deutschen Rundfunkindustrie übertragen. Die Firmen bekamen Produktionsquoten

Inhalt II. Quartal 2007

Eine Portalbekrönung des Nürnberger Deutschordenshauses von Johannes Hamm	Seite 1
Viel Silber und ein Hauch von Gold von Ralf Schürer	Seite 5
Führerstimme und Wunschkonzert von Ursula Peters ...	Seite 8
Fürstliche Konterfeis. Ein Porträt der Familie von Thurn und Taxis	Seite 12
„Leicht wie Stroh“ – eine Weinglasgarnitur von Bruno Mauder von Ursula Peters	Seite 14
Aktuelle Ausstellungen	Seite 16

zugeteilt und mussten sich verpflichten, im Niedrigpreisbereich mit keinem Markengerät in Konkurrenz zu gehen. Die auf den Markt gebrachten VE-Typen wurden als Gemeinschaftsprodukte deutscher Industrie von allen Radioherstellern modellgleich gebaut.

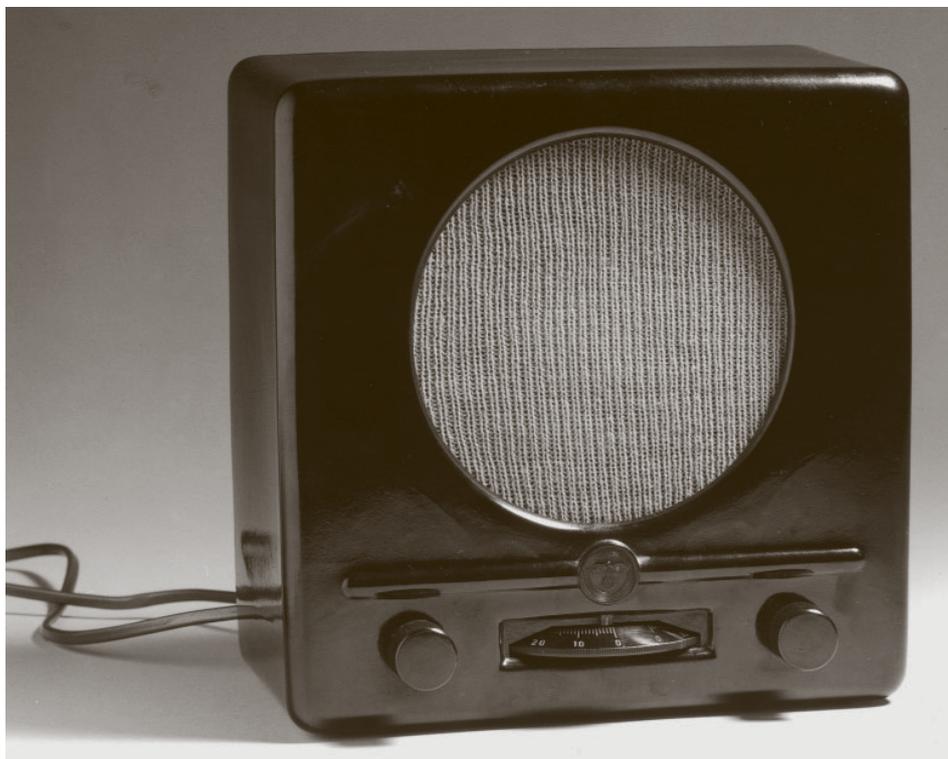
Der erste Volksempfänger mit der Typenbezeichnung VE 301 – sie huldigte Hitlers Machtergreifung am 30. Januar – wurde im August 1933 mit immensem propagandistischen Aufwand auf der Berliner Funkausstellung vorgestellt. Mit seinem Preis von 76 Reichsmark war er um mindestens 100 Reichsmark günstiger als durchschnittliche Markenempfänger und konnte auch in Ratenzahlung erworben werden. Es erschienen weitere VE-Typen und 1938 präsentierte die Funkausstellung ein Modell zum Preis von nur 35 Reichsmark, den „Deutschen Kleinempfänger 1938“ (DKE 38), von dem das Museum ein original erhaltenes, von der Firma Mende hergestelltes Exemplar erwerben konnte, das nun in Nachbarschaft zu Weinholds „Radiomann“ aufgestellt ist. Der niedrige Preis des nach einem Entwurf der Firma Lorenz gebauten Geräts, für das auch Namen wie „Kleiner Volksempfänger“, „Das kleine Wunder 1938“ oder „Der kleine Rundfunk-Kamerad“ vorgeschlagen worden waren, ergab sich aus weiterer Rationalisierung und Materialsparbarkeit (zum Beispiel wurde für die Gehäuserückwand Hartpappe verwendet), größtmöglichem Verzicht auf Eisen, Kupfer und andere devisapflichtige Stoffe sowie auf Lizenzgebühren seitens von Patentinhabern. Bis zur Einstellung der Produktion 1943 verkaufte sich das Gerät in 2,8 Millionen Exemplaren; inoffiziell wurde es bekanntlich als „Goebbels-Harfe“ oder „Goebbels-Schnauze“ bezeichnet.

Volkprodukte

Für den Propagandaminister war der Rundfunk nicht nur Mittel zur Manipulation der öffentlichen Stimmung, sondern auch eine wichtige Geldquelle. Der Großteil der Einnahmen durch Rundfunkgebühren floss in die Finanzierung seines Ministeriums. Bereits im September 1933 äußerte Goebbels in einem Schreiben die Befürchtung, ein Überhandnehmen politischer Kundgebungen könne die Hörer möglicherweise dazu veranlassen, das Radio auszuschalten oder gar den Empfang aufzugeben und die Folge wäre ein Rückgang der Rundfunknahmen. Nach anfängli-

cher massiver politischer Indoktrinierung wurde bald mehr die Unterhaltungsfunktion des Radios betont, die Programmstruktur verstärkt an Hörerwünschen orientiert und der Anteil an Musiksendungen erheblich gesteigert. Aber auch auf dem Gebiet der Unterhaltung ließ sich NS-Ideologie vermitteln. Einen vielschichtigen und elitären „Bildungsrundfunk wie in der Weimarer Republik lehnten die Nationalsozialisten explizit ab. Er entsprach nicht ihren propagandistischen Absichten und ihrer antiintellektualistischen Volkstümelei“, bemerkt dazu Wolfgang König in seiner Darstellung des Volksempfängers und anderer „Volkprodukte“ des Dritten Reichs.

Zwecks Vergrößerung der Hörerdichte initiierte das Propagandaministerium aufwendige Kampagnen. Werbewagen wurden in die deutschen Gaue entsandt und steuerten insbesondere den hinsichtlich der Hörerzahlen wenig erschlossenen ländlichen Raum sowie die kleineren Städte an. An zentralen Plätzen beschallten sie die Bevölkerung mit Programmvorfürungen, wobei Prospekte verteilt und Volksempfänger verlost wurden. Für Abendvorfürungen in festlich geschmückten Sälen wurden kleine Animationsfilme zum Thema Radio produziert. Eine werbewirksame Strategie solcher Veranstaltungen war, Volksempfänger probeweise an Interessierte abzugeben. Im Schnitt entschieden sich über zehn Prozent von ihnen, gebührenpflichtige Radiohörer zu werden. 1939 wirkte sich die Anbindung ehemals österreichischer und sudetendeutscher



Volksempfänger Typ DKE 38 (Deutscher Kleinempfänger 1938). Schwarzes Bakelit-Gehäuse, Schallöffnung mit originaler Stoffbespannung, über Sender-Wählscheibe eingepreßt Reichsadler mit Hakenkreuz im Eichenkranz, originale Innenausstattung mit Röhren VY 2 und VCL 11, Originalstecker, für moderne Schukosteckdosen zurechtgefellt, Stromkabel erneuert, Rückwand aus schwarzer Hartpappe, in der oberen Hälfte für den Luftaustausch gitterartig perforiert, in der unteren Abziehbild mit Händler-Adresse „Karl Linselen, Innsbruck, Burggr. 2“ sowie Aufdruck technischer Betriebsanweisungen, der Modellbezeichnung „Deutscher Kleinempfänger 1938“, des VDE-Zeichens (Verband Deutscher Elektrotechniker) und der Herstellerangabe „Radio H. Mende & Co.“, H. 24 cm, B. 24 cm, T. 12 cm. Inv.-Nr. HG 13204. Erworben 2007.

Gebiete an das Deutsche Reich auf den Hörerzugewinn aus. Der Kleinempfänger im Germanischen Nationalmuseum wurde seinerzeit in Innsbruck vertrieben, wie die Händleradresse auf der Rückseite des Geräts dokumentiert.

Der Volksempfänger symbolisierte den Einstieg in eine nationalsozialistische Konsumgesellschaft und war Vorbild bei der Planung weiterer Volksprodukte wie „Volkswagen“, „Volkskühlschrank“ oder die „Kraft-durch-Freude-Reisen“. Zahlreiche andere Volksprodukte wurden angedacht, ohne allerdings je in die konkrete Planung zu gehen, zum Beispiel „Volksklavier“ und „Volksboot“ oder, ein spezieller Wunsch von Hitler, die „Volksschreibmaschine“. Durchgängig handelte es sich um Güter mit einem gewissen Prestige, um Produkte gehobenen Konsums, der durch staatliche Lenkung für alle erschwinglich werden und die Akzeptanz des NS-Staates sichern sollte. „Die klassenlose ‚Volksgemeinschaft‘ war für die Nationalsozialisten auch eine Konsumgemeinschaft“, so König. Das Konzept der Volksprodukte repräsentierte das „Lebensniveau“, das laut

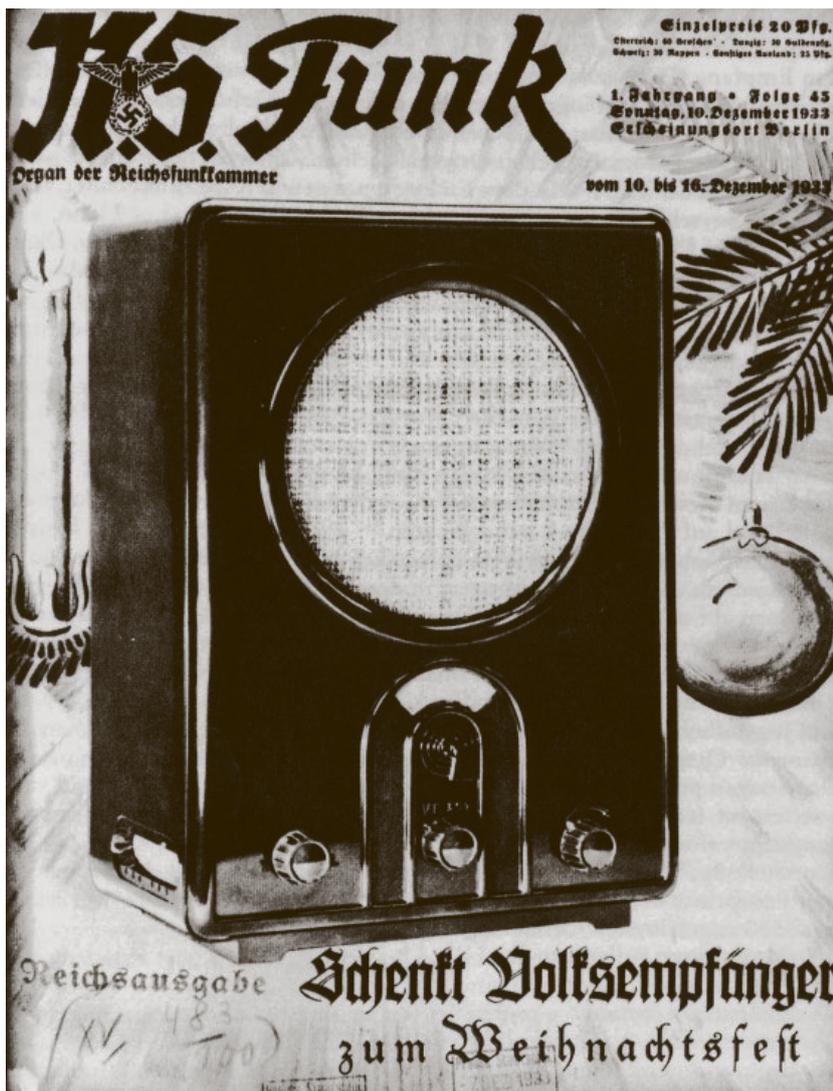
NS-Ideologie dem deutschen Volk bei seinen „Fähigkeiten und seinem Kulturstand“ zukam, wobei es nicht zuletzt dessen mythisch-biologistische Definition vermittelte: Die jüdische Bevölkerung sollte von der Teilhabe an den Volksprodukten ausgeschlossen bleiben.

Kollektivempfang

Den Volksempfänger kauften vornehmlich kleine Angestellte, deren monatliches Einkommen zwischen 200 und 300 Reichsmark etwas höher lag als das bei 160 Reichsmark liegende Durchschnittseinkommen etwa der Hälfte der deutschen Haushalte, und so musste man 1937 in Bezug auf den VE-Vertrieb feststellen, „die große Masse der Wochenlohnempfänger erreichen wir jedoch nicht“. Für viele Arbeiterhaushalte blieb der Rundfunk auch nach Einführung des Deutschen Kleinempfängers unerschwinglich, was vor allem an den laufenden Betriebskosten mit der monatlichen Rundfunkgebühr von 2

Reichsmark lag. „Der Volksempfänger verhalf der Verbreitung des Radios zu einem ‚Mittelstandsbauch‘, die KdF-Reisen und die Sparaktion für den Volkswagen lockten vor allem die Angestellten, Beamten und kleinen Selbständigen an“, hält König fest. Eine Steigerung der Kaufkraft durch Lohnerhöhung schlossen die Nationalsozialisten im Hinblick auf Rüstungsaufgaben für den geplanten Eroberungskrieg aus. „Die angestrebte nationalsozialistische Konsumgesellschaft beinhaltete die Unterwerfung und Ausbeutung anderer Länder und ihrer Menschen.“

Da „ganz Deutschland“ die Stimme des Führers hören sollte, galt bei besonderen Reden und Anlässen „Kollektivempfang“: An zentralen Orten wurden Lautsprecheranlagen aufgestellt, staatlichen Einrichtungen angeordnet, sämtliche Radioapparate einzuschalten, privaten Einrichtungen wie Betrieben und Gaststätten wurde dies nahegelegt. Die Nationalsozialistische Rundfunkkorrespondenz forderte 1937, dass sich auch die privaten Rundfunkhaushalte am Kollektivempfang beteiligten, Fenster und Türen öffneten, „dass alle Nachbarn an dem Geschehen teilhaben können, denen der Erwerb einer eigenen Rundfunkanlage noch nicht möglich ist“. Dabei wurde größte Sorgfalt bei der Einstellung der Geräte angemahnt, denn „wenn dann durch unsachgemäße Behandlung des Lautsprechers oder des Apparats die Rede des Führers zu einem misstönenden, knarrenden, unverständlichen Geräusch wird, dann vergeht sich dieser Rundfunkhörer gegenüber dem Volksganzen“.



„Schenkt Volksempfänger zum Weihnachtsfest“. VE 301-Werbung in N.S.-Funk, 10. Dezember 1933. Abb. aus: Wolfgang König, Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft. „Volksprodukte“ im Dritten Reich: Vom Scheitern einer nationalsozialistischen Konsumgesellschaft. Paderborn 2004, S. 63.

Weltempfang und Heimatfront

Die Volksempfänger waren auf den Empfang mehrerer, auch weit entfernter Sender ausgerichtet und mit der Technik des Einkreis-Geradeusempfängers ausgestattet; Empfänger mit zusätzlichen Sperrkreisen oder Hilfsfrequenzen kamen bei den niedrig angesetzten Verkaufspreisen nicht in Frage. Durch die simple Empfangstechnik konnten bei der Sendereinstellung Trennschärfe-Probleme sowie Rückkoppelungsgeräusche (sog. „Dampfradio“-Geräusch) dem Benutzer Probleme bereiten. Radiozeitschriften wie etwa der „N.S.-Funk“ informierten darüber, wie man mit Geschick bei der Bedienung und Zusatzantennen befriedigende Empfangsergebnisse und sogar ausländische Sender erreichen konnte.

Zwecks günstiger Preisgestaltung waren beim Volksempfänger nicht nur die Produktionskosten, sondern auch die Verdienstspannen für Hersteller und Händler extrem knapp berechnet und bargen für sie das Risiko großer Einbußen. Seitens der Unternehmer gab es anfangs massive Vorbehalte gegen die Einführung des billigen Gemeinschaftsgeräts, und einige Rundfunkhändler gingen so weit, zugunsten mit höherem technischen Standard ausgestatteter Markenradios ihren Kunden vom Kauf des Volksempfängers als eines minderwertigen Geräts abzuraten. Zwar wurde eine solche Unterwanderung des Schlüsselprodukts der NS-Rundfunkpolitik gestoppt, allerdings ließen die Radiohersteller es sich nicht nehmen, in ihrer Firmenwerbung die überlegenen Empfangs- und Klangqualitäten ihrer als Mehrkreiser oder, wie etwa die elegante „Siemens-Schatulle“ in der Museumssammlung, als Superhet ausgerüsteten Markengeräte hervorzuheben, die auch im Exporthandel bestehen konnten, anders als der Volksempfänger. In Abgrenzung zu diesem operierten sie gern mit dem Begriff „Welt“: Die Firma Schaub bot einen „Welt Super 34“ an, Seibt erklärte seine Radios zum „Schlüssel zur Welt“, Mende zur „Weltklasse“ und Körting pries einen „Weltempfänger“ an, der „Europa und die Welt vereinigt“. In kommerzieller Absicht wurde etwas von diesem Flair des Internationalen auch auf den Volksempfänger übertragen. So regte die Fachzeitschrift „Der Radio-Markt“ im Januar 1936 die Händler an, bei seinem Vertrieb das gewinnbringende Zusatzgeschäft mit Radiozubehör im Auge zu behalten, mit dem sich „aus dem bescheidenen VE 301 ein richtiger kleiner Europa-Empfänger“ machen ließe.



„Ganz Deutschland hört den Führer mit dem Volksempfänger“. Plakatwerbung 1938. Abb. aus: Wolfgang König, Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft. „Volksprodukte“ im Dritten Reich: Vom Scheitern einer nationalsozialistischen Konsumgesellschaft. Paderborn 2004, S. 82.

Vor dem Krieg schenkten die Nationalsozialisten dem Hören ausländischer Sender wenig Aufmerksamkeit. Es gab wohl Redakteure von NS-Rundfunkzeitschriften, die es bedauerten, ausländische Sendungen nicht am Überschreiten der deutschen Grenze hindern zu können, andererseits hoben ihre Blätter mit gewissem Stolz die VE-Kapazität zum Empfang ausländischer Sender hervor. Mit Kriegsbeginn wurde das Abhören ausländischer Sender als „Verbrechen gegen die nationale Sicherheit“ mit Zuchthausstrafe und die Verbreitung „feindlicher Nachrichten“ mit Todesstrafe geahndet. Den in Deutschland verbliebenen Juden verbot man jeglichen Rundfunkempfang und konfiszierte ihre Radios.

Fürstliche Konterfeis. Ein Porträt der Familie von Thurn und Taxis

Gemalte Familienporträts sind im ausgehenden 20. Jahrhundert eher die Ausnahme. Zu dieser selten gewordenen Gattung zählt auch das von Winfried Tonner gemalte, 1985 fertig gestellte „Große Regensburger Familienbild“. Entgegen seiner ursprünglichen Bestimmung als privates Familienbild geriet das Werk bald nach seiner Vollendung ins Zentrum der öffentlichen Wahrnehmung und brachte es bis in die Schlagzeilen der Boulevardpresse. Zu dieser Bekanntheit trug in einem nicht unerheblichen Maße auch die porträtierte Familie bei. Tonner hat nämlich in seinem Bild die bekannte Regensburger Fürstenfamilie Thurn und Taxis dargestellt.

1984 erging der fürstliche Auftrag an den Künstler, der seit 1968 in Regensburg tätig war. Der im tschechischen Brno geborene Tonner entstammte einer angesehenen böhmischen Künstlerfamilie. Sein Urgroßvater Josef Roller (1833–1893)

war Maler und Radierer; arbeitete als Kunstlehrer in Brno und verfasste 1887 ein vielbeachtetes Lehrbuch zur „Technik der Radierung“. Dessen Sohn Alfred Roller (1864–1935) lebte seit 1894 als freischaffender Künstler in Wien, gehörte zu den Gründungsmitgliedern der Wiener Secession, war Mitherausgeber der Zeitschrift „Ver Sacrum“ und seit 1909 Direktor der Kunstgewerbeschule bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1933.

Angesichts dieser Familientradition wurde dem Enkel von Alfred Roller, unserem Künstler Winfried Tonner, der Malerpinsel gleichsam in die Wiege gelegt. Tonner studierte in den Jahren zwischen 1958 und 1962 an der Akademie der Bildenden Künste in München. Eine große Kokoschka-Ausstellung, die der junge Student 1959 in München sah, hinterließ einen bleibenden Eindruck, der in den ersten, expressionistisch



Großes Regensburger Familienbildnis, 1984–1985. Tempera und Öl auf Leinwand, H. 205 cm, Br. 260 cm. Inv.-Nr. Gm 2351. Leihgabe der Witwe des Künstlers seit 2007.

geprägten Arbeiten des Künstlers manifest wurde. Gegen Ende der 1970er Jahre wandte sich Tonner einer betont nüchternen, in der Tradition der Neuen Sachlichkeit stehenden Malweise zu. Seine virtuos gemalten, auf illusionistische Effekte abzielenden Arbeiten sind dennoch alles andere als leicht zu entschlüsseln. Tonner spielt in seinen Bildern mit surrealen Einfällen, bedient sich kunsthistorischer Versatzstücke oder banaler Alltagsgegenstände und kombiniert diese in einem komplexen, labyrinthischen Bildraum. Minutiös gemalte Objekte, aber auch Reproduktionen von Kunstwerken stehen in kaum zu bestimmenden räumlichen und inhaltlichen Bezügen zueinander.

Die nüchterne Wiedergabe des Sujets ist in Tonners „Regensburger Familienbild“ Programm. Trotz, oder gerade wegen seiner Nähe zur trompe l'œil-Malerei hinterlässt das Bild einen irritierenden Eindruck. Denn die detailverliebte Wiedergabe der Objekte steht im deutlichen Kontrast zu den verschachtelten Realitätsebenen, die eine vermeintliche Objektivität des Dargestellten aufheben.

Spiegelungen und Zitate

Im Grunde hat Tonner mit seiner Arbeit nicht ein, sondern zwei Familienporträts gemalt. Als „Bild im Bild“ füllt eine überlebensgroße, hochformatige Leinwand die linke Bildhälfte. Gehalten wird sie vom Maler selbst, der sich hinter seinem Werk versteckt und in einer erwartungsvoll-ängstlichen Pose hinter der Leinwand hervorschaut. Auf dieser ist ein Porträt der Familie von Thurn und Taxis festgehalten. Stehend, im Frack und mit einer beachtlichen Ansammlung von Orden behängt, blickt das betagte Familienoberhaupt, Johannes von Thurn und Taxis, aus dem Bild. Vor ihm sitzt Fürstin Gloria mit dem jüngsten Spross des Fürstenpaares, dem Erbprinzen Albert II., auf ihrem Schoß. Gloria trägt ein blaues, schulterfreies Satinkleid und ein imposantes Halscollier. Links von ihr sind die Schwestern Alberts, Elisabeth und Maria Theresia, wiedergegeben. Wie die Eltern und der kleine Bruder sind auch die Töchter aus dem Fürstenhaus festlich gekleidet, ihre rosa Kleidchen mit Bauschärmeln und Rüschen setzen einen warmtonigen Akzent in den sonst kühl gehaltenen Farben des Bildes.

Das „zweite“ Familienporträt ist in der rechten Bildhälfte konzentriert. Die Kinder der Thurn und Taxis sind vor einem großen, über einen Kamin angebrachten Wandspiegel versammelt. Prinzessin Elisabeth und Erbprinz Albert sitzen auf dem Holzparkett, während die größere Schwester Maria Theresia steht und in ihrer Linken eine Kasperlepuppe lächelnd hochhält. Unter ihrem rechten Arm hat sie eine große, braune Zeichenmappe geklemmt. Beim näheren Hinsehen wird deutlich, dass ihr Blick und ihr Lächeln nicht dem Betrachter gilt, sondern ihren Eltern. Diese haben den im Bild dargestellten Raum, einen Saal der fürstlichen Residenz St. Emmeran in Regensburg, soeben betreten. Gloria und Johannes von Thurn und Taxis sind auch hier nicht in persona dargestellt; sie werden von dem großen Wandspiegel reflektiert. Deutlich unterscheidet sich der Habitus des Fürstenpaares im Spiegelbild von dem gemalten „Bild im Bild“ auf der linken Seite. Im Gegensatz zur offiziellen Montur des hochformatigen Bil-

des ist das Ehepaar rechts in eher alltäglichen Kleidern wiedergegeben: Fürst Johannes im zeitlosen, schwarzen Anzug mit weißer Nelke am Revers, Fürstin Gloria in einem adretten Marinekostüm. Sie lächelt entspannt und blickt wie ihr Gatte Johannes in Richtung des vom Tonner präsentierten, offiziellen Familienbildes.

Der Spiegel, der das Ehepaar wiedergibt, fängt weitere Details der Regensburger Residenz ein. Da ist zum einen, links hinter Glorias Kopf, das spiegelverkehrt wiedergegebene Porträt des Franz von Taxis (um 1459–1517), des Begründers der fürstlichen Dynastie. Dieser trat 1490 im Dienst des deutschen Königs und späteren Kaisers Maximilian I. und organisierte für ihn eine erste Form des Postwesens, ein Privileg, das die Fürsten von Thurn und Taxis bis ins 19. Jahrhundert behielten. Zum anderen zeichnet sich in einem weiteren, hinter dem Fürsten Johannes liegenden Saal eine männliche Figur in Ritterrüstung und mit einem Speer bewaffnet ab. Das Vorbild für dieses weitere „Bild im Bild“ liefert ein Wandteppich, der sich in der Regensburger Fürstenresidenz befindet und wohl um 1680 von Jan van der Borcht nach einem Entwurf von Erasmus Quellinus II (1607–1678) ausgeführt wurde. Der Teppich zeigt eine Kampfszene aus dem Leben des italienischen „Torriani“-Geschlechtes, mit dem das Haus Thurn und Taxis ihre adelige Herkunft legitimiert. Beide Darstellungen, das Porträt des Franz von Taxis sowie der siegreiche Kampf der „della Torre“ („von Thurn“) sind Hinweise auf die ruhmvolle Vergangenheit der Regensburger Adelsgeschlechtes und kein bloß zufällig eingefangener Raumschmuck. So marginal diese Details auch erscheinen mögen, sie verstärken den repräsentativen Charakter des fürstlichen Familienbildes.



Salomé (Wolfgang Cihlarz): Punk Princess – I. H. Gloria von Thurn und Taxis, 1986. Acryl auf Leinwand. H. 220 cm, Br. 180 cm. Fürstliche Sammlung, Regensburg.

Es bedarf also gewisser Kenntnisse kunst- und kulturhistorischer Fakten, um das Bild Tonners zu lesen. Das gilt auch für die Komposition des Bildes allgemein, das sich dem kunstverzierten Betrachter als Zitat nach Diego Velázquez' (1599–1660) „Las meninas“, dem berühmten Familienporträt des spanischen Königs Phillip IV. zu erkennen gibt. Wie in dem großen Vorbild im Prado ist die geschickte Vermischung der Realitätsebenen, das im Spiegelbild präsente Königspaar – bei Velázquez allerdings vor der Rückseite des gemalten Bildes stehend – in abgewandelter Form auch bei Tonner zu finden. Die Verschränkung mehrerer Wahrnehmungsebenen und das kunsthistorische Zitat, ein Merkmal von Tonners Bildern, hat er auch in dem Regensburger Familienbild konsequent umgesetzt. So ist in der Zeichenmappe, die Prinzessin Maria Theresia hält, eine Reproduktion nach Velázquez' „Infantin Margarita“, in räumlicher Nähe zum Kopf der Prinzessin Elisabeth platziert. Offensichtlich wollte Tonner auf die äußerliche Ähnlichkeit der beiden Kinder verweisen und damit die Klammer zwischen seinem Bild und Velázquez' Hofporträt verstärken. Letzterer hat das Königspaar auch als Spiegelbild wiedergegeben, ohne aber sämtliche Feinheiten des Ausdrucks auszuführen. Das ist bei Tonner anders: Hier treten uns Gloria und Johannes deutlich erkennbar entgegen; in ihren Gesichtern lässt sich Entspannung und Zufriedenheit ablesen. Ihre vornehme Heiterkeit gilt vordergründig dem hochformatigen „Bild im Bild“, das Tonner hält. Doch nimmt der Künstler mit dem lächelnden Gesichtsausdruck Glorias das vorweg, was er sich von seinem „Großen Regensburger Familienbild“ insgesamt erhoffte: das Wohlgefallen des Fürstenpaares. Er sollte sich täuschen.

Gloria, die Punk-Prinzessin

Fürstin Gloria von Thurn und Taxis war von dem komplexen, in sich verschachtelten Familienbild wenig angetan. Der Boulevardpresse zufolge, äußerte sie sich abfällig zu Tonners Bild und befand, daß der Künstler ihrem Gatten mephistophelische Gesichtszüge verpaßt habe. Die Abnahme des Werkes wurde von dem Fürstenhaus abgelehnt, ein Vorgang, der von der Presse dankbar aufgegriffen und zu einer weiteren Anekdote aus dem Leben der unkonventionellen Fürstin aufgebauscht wurde. Offensichtlich verfehlte Tonners anspielungsreiche, ikonographisch vorbelastete Arbeit den Kunstgeschmack Glorias. Wie es um diesen bestellt war, bewies die Fürstin ein Jahr später, als sie dem jungen Berliner Künstler Salomé (Wolfgang Cihlarz), der eine Serie von Porträts mit dem Titel „Frauen in Deutschland“ schuf, die Zusage für ein Einzelporträt gab. Daraufhin malte Salomé, von dem das Germanische Nationalmuseum auch eine großformatige Arbeit besitzt, ein Bild mit dem bezeichnenden Titel: „Punk Princess – I. H. Gloria von Thurn und Taxis“. Mit schnellen, lockeren Pinselstrichen hielt Salomé die Fürstin in knallbunten Farben fest. Keine Spur von vornehmer Haltung und gediegener Kleidung. Hier stützt die Fürstin ihren Ellenbogen locker-lässig auf dem Oberschenkel; ihr Fuß ruht auf einem Treppenabsatz. Mit dunklen Hosen, einem weiten Hemd und blaßblauen, steil nach oben frisierten Haaren blickt Gloria aus dem Bild. Das einzige Merkmal, das Salomé und Tonners Werk verbindet, ist der heitere Gesichtsausdruck der Fürstin. Ihr ungezwungenes Naturell muß Salomé veranlaßt haben, das Lächeln der Fürstin so gar nicht vornehm, vielmehr schelmisch grinsend wiederzugeben.

► ROLAND PRÜGEL

„Leicht wie Stroh“ – eine Weinglasgarnitur von Bruno Mauder

Bruno Mauder war von 1910 bis 1948 Direktor der Fachschule für Glasindustrie in Zwiesel, die sich unter seiner Leitung nach dem Ersten Weltkrieg vom Handwerkserzeugnis zunehmend dem Industrieprodukt zuwandte und auf die regionale Glasfabrikation wichtige Impulse ausübte. Durch den Verzicht „überflüssigen“ Dekors zugunsten einer klaren und gediegenen Wirkung sowie Besinnung auf Material- und Funktionsgerechtigkeit der Außenform wurde Mauder zu einem Wegbereiter moderner Formgebung. Er arbeitete eng mit der bayerischen Glasindustrie zusammen und pflegte zudem internationale Kontakte. Zwischen 1928 und 1930 entstanden an der Fachschule Form- und Dekorentwürfe für das New Yorker Kaufhaus Macy.

Die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten wirkte sich nicht gravierend auf den Entwurfsgedanken der Schule aus. Der Stil von Mauder war „annehmbar“, ähnlich wie etwa im Kunstbereich der Neuklassizismus eines Gerhard Marcks oder

Hermann Blumenthal. Mauder, ursprünglich vom Jugendstil insbesondere Wiener Prägung inspiriert, strebte nach organischer Gesamtwirkung und leitete die Formgebung nicht selten von vertrauten und traditionell als gediegen geltenden Gefäßformen ab, worin er sich bei aller Einfachheit und Sachlichkeit von dem nach 1933 als „kulturbolschewistisch“ verteufelten Konstruktivismus etwa der Bauhaus-Produkte unterschied. Ein Beispiel für Mauders Auffassung sind die Kelchgläser eines Trinkservices aus sogenanntem „Strohglas“, das vermutlich in der Theresienthaler Kristallglasfabrik im Bayerischen Wald in die Serienfertigung ging, mit der Mauder eng kooperierte. Die Hütte produzierte in den zwanziger und dreißiger Jahren eine Reihe von Strohglas-Trinkservices, so benannt aufgrund der strohhalm-dünnen Stiele der Gläser.

Ein Vorbild der hauchzarten Gläser waren die „Mussellingläser“ der Wiener Firma J. & L. Lobmeyr, entworfen zwischen 1920 und 1925 von Josef Hoffmann, Oswald Haerdtl und Oskar



Bruno Mauder (München 1877 – 1948 Zwiesel). 7 Gläser aus einer Weinglasgarnitur in Strohglas, Entwurf um 1935. Hersteller: wohl Theresienthaler Kristallglasfabrik, Theresienthal bei Zwiesel. Farbloses sog. Strohglas; 3 Sektgläser, H. 19,9 cm; 2 Rotweingläser, H. 17,3 cm und H. 16,7 cm; 1 Weißweinglas, H. 15,3 cm; 1 Südweinglas, H. 13, 7 cm. Inv.-Nr. HG 13125/1-7. Geschenk von Frau Krista Grosch, Freising, 2002.



Weinglasgarnitur in Strohglas. Abb. aus: Wolfgang von Wersin: Bruno Mauder. Glaserzeugung und Glasveredlung (= Werkstattbericht 11, hrsg. vom Kunst-Dienst). Berlin 1941. Sig. 8o Kz Mau 13/1 (Kapsel). Erworben 1942.



Oskar Strnad (Wien 1879 – 1935 Bad Aussee). Blumenvase, Entwurf um 1925 für J. & L. Lobmeyr, Wien. Musselinglas, H. 27,5 cm. Inv.-Nr. GI 989. Erworben mit Mitteln des Förderkreises 1994.

aus einem Trinkservice in Strohglas von Frau Krista Grosch, geb. Petersen, die aus einer Gutsbesitzerfamilie in Ostpreußen stammt. Die ursprünglich stückreiche Weinglasgarnitur war ein Geschenk zu ihrer Hochzeit 1938 mit Volkmann Grosch und seinerzeit in einem Königsberger Geschirrladen erworben worden. In der Familie wurden die Gläser wegen ihrer Leichtigkeit als „Strohläser“ bezeichnet, erinnerte sich Frau Grosch. Ende des Zweiten Weltkrieges lebte die Familie in Berlin. Das in einem Korb verpackte Service ging bis auf die jetzt ins Museum gelangten Stücke zu Bruch, als ein Soldat der Sowjetarmee bei der Durchkämmung des Hauses auf den Korb hieb, möglicherweise auf der Suche nach versteckten Waffen. Frau Grosch konnte in Nürnberg „Geschwister“ ihrer Gläser entdecken. Das Museum besitzt acht weitere Stücke der von Mauder entworfenen Weinglasgarnitur, die vordem in der Familie von Prof. Dr. Ludwig Grote, 1951 durch Theodor Heuss

Strnad. Gegenüber den Wiener Entwürfen mit ihren durch Einschnürungen, Kugel- und Scheibenelementen lebhaft gestalteten Umrisen bringt Mauder die Wirkung des Werkstoffs Glas nahezu vollkommen geklärt zur Geltung, wozu Wolfgang von Wersin, bis 1933 Leiter der Neuen Sammlung in München, in einer Würdigung Mauders anlässlich seiner dreißigjährigen Tätigkeit an der Fachschule in Zwiesel bemerkte: „Seine Stärke ist der Sinn für das eigentlich ‚Gläserne‘ am Glas: diese stets merkwürdige Verschmelzung von Starrheit und Flüssigkeit, von Festigkeit und Körperlosigkeit, von Reflexen und Durchsicht. Die Materie selbst gibt das Thema zu seinem Entwurf, der keinen anderen Inhalt sucht, als bloß schönes, als Gefäß verwendbares Glas zu sein.“

Von Königsberg und Berlin nach Nürnberg

Das Museum erhielt sieben Mauder-Gläser

zum Ersten Direktor des Germanischen Nationalmuseums berufen, benutzt wurden. Wie Wolfgang von Wersin war Grote nach der nationalsozialistischen Machtübernahme seines öffentlichen Amtes im Kulturbetrieb enthoben worden. Bis 1933 hatte er als Landeskonservator von Sachsen-Anhalt gewirkt und engagierten Kontakt zum Bauhaus gepflegt; nach seiner Entlassung aus dem Staatsdienst bemühte er sich als Freiberufler in Berlin um Unterstützung der Moderne. Die Gläser machte er dem Museum 1968 zum Geschenk.

► URSULA PETERS



Oswald Haerdtl (Wien 1899 – 1959 Wien). Ziervase, Entwurf um 1920 für J. & L. Lobmeyr, Wien. Musselinglas, H. 50,6 cm. Inv.-Nr. GI 984. Erworben mit Mitteln des Förderkreises 1994.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

22. 11. 2007 bis
24. 02. 2008

Der Dodex Aureus

Das goldene Evangelienbuch aus Echternach

bis 13. 01. 2008

Goldglanz und Silberstrahl

Nürnberger Goldschmiedekunst aus Meisterhand

bis 04. 11. 2007

Matisse Jazz

Das Musée Matisse zu Gast in Nürnberg

verlängert bis
10. 02. 2008

Weltberühmt und heiß begehrt

Möbel der Roentgen-Manufaktur in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums

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: 4 500 Stück