



Abb. 1: „Märchen“, Modellnummer 1287. Entwurf: Erna Rosenberg-Nonnenmacher, 1921. Aufnahme mit Ausrichtung nach rechts. Inv. Des 1575. Vermächtnis Familie Dr.-Ing. Heinz Lehnhoff.

Neuzugang in der Keramiksammlung

Die Figur „Märchen“ aus der Porzellanmanufaktur Fraureuth in Sachsen

BLICKPUNKT APRIL. Vor kurzem kam das Germanische Nationalmuseum durch ein Vermächtnis in den Besitz einer recht seltenen Porzellanfigur, deren Titel „Märchen“ zunächst verwundert. Die Figur, 21,7 cm hoch, zeigt ein weißes hirschähnliches Tier mit spitzem vergoldetem Einhorn auf der Stirn. Sein Kopf wendet sich nach hinten in Richtung eines weiblichen Akts, der mit überkreuzten Beinen auf dem Tierrücken sitzt. Der rechteckige Sockel (L. 12,5 cm, B. 5,8 cm) zeigt am Rand eine auffällige Bemalung mit einer Borte mit Fransen. Diese findet ihre Entsprechung in der als Teppich gestalteten, lang überhängenden Decke auf dem Tierrücken. Die türkisgrüne, leicht plastische Fläche ist mit einem geometrischen Muster in Gold und Gelb versehen, die Fransen sind hellgelb, ockergelb und hellblau. Vor dieser Farbfläche heben sich der in hellbrauner Inkarnatfarbe gehaltene Frauenakt und das weiße Tier gut ab. Die junge Frau beugt sich mit ihrem Oberkörper leicht nach vorn, in Richtung des Tierkopfes, während sie ihren Kopf nach hinten streckt. Nur mit ihrer linken Hand berührt sie den Tierrücken. Ihr Haar ist schwarz glasiert und wird von einem goldenen Haarreif gehalten. Neben dem Sockelrand und dem Teppich bilden das Frauenhaar und das gold-



Abb. 2: Aufnahme mit Ausrichtung nach links.

gefasste Einhorn des Tieres die markanten Farbflöcke dieser Figur.

Die Porzellanmanufaktur Fraureuth

Die unterglasurgrüne Marke auf der Unterseite der Figur zeigt, dass sie aus der Porzellanmanufaktur Fraureuth in Sachsen stammt. Die Gründung dieses Unternehmens geht auf Georg Bruno Foedisch (1839–1885) zurück. Foedisch sollte nach einer kaufmännischen Ausbildung eigentlich die Kämmeri und Wollhandlung des Großvaters Georg Beck übernehmen. Er sah jedoch – dem Trend der Zeit folgend – wirtschaftliche Vorteile vielmehr in der Aufrichtung einer Porzellanfabrik, zu der es 1865 nach dem Tod seines Großvaters schließlich auch kam. Auf Anraten des Karlsbader Porzellanfabrikanten Carl Knoll ließ er sich über Monate hinweg in der Gräflich von Thunschen Porzellanfabrik in Klösterle (Böhmen) in die Grundlagen der Porzellanherstellung einweisen. Die personelle Ausstattung der in Aufrichtung stehenden Fabrik in Fraureuth gestaltete sich zunächst schwierig, hatte der kleine Ort neben Bauern doch vor allem Weber in der Einwohnerschaft. Foedisch holte daher böhmische Porzellanarbeiter in den Ort und schaffte es 1867, in zwei Rundöfen und mit Hilfe von 60 Mitarbeitern Porzellan herzustellen. Aus Böhmen stammten übrigens auch die notwendigen Rohstoffe, das Brennmaterial besorgte man aus den Zwickauer Kohlerevieren. Wie erfolgreich das junge Unternehmen war, zeigten die im Laufe der 1880er-Jahre auf verschiedenen Messen errungenen Preise und Auszeichnungen. Foedisch selbst hat den Erfolg nur noch teilweise mitbekommen – er starb 1885.

1891 wurde das Unternehmen in eine Aktiengesellschaft umgewandelt. Der steigende wirtschaftliche Erfolg der Fabrik, die im Jahr 1910 bereits 450 Mitarbeiter besaß, kam nicht nur durch den Absatz im eigenen Land zustande, sondern vor allem durch den Verkauf ins Ausland, insbesondere nach Nordamerika. Dieser Erfolg hielt auch über die Dauer des Ersten Weltkriegs an. Gerade dies dürfte den Ausschlag dafür gegeben haben, dass man in Fraureuth 1918 beschloss, eine Kunstabteilung einzurichten, in der insbesondere figürliche Gegenstände hergestellt werden sollten. Der Ausweitung des Betriebs kam auch entgegen, dass die Firmenleitung 1919 die Porzellanmanufaktur Wallendorf (gegründet 1764) und damit auch die Porzellanmalerei in Lichte (Thüringen) erwerben konnte.

Die Künstlerin Erna Rosenberg-Nonnenmacher

Aus dem Anfang der 1920er-Jahre dürfte der Entwurf für unsere Porzellanfigur stammen. Obwohl in den Modellbüchern aus dieser Zeit häufig der Eintrag „E. W.“ für eige-

ne Werkstatt zu finden ist, geht Susanne Fraas davon aus, dass der Entwurf von Hermann Nonnenmacher (1892–1988) bzw. eher von dessen Frau Erna Rosenberg-Nonnenmacher stammt. Der 1892 in Coburg geborene Hermann hatte an der Dresdener Akademie der Bildenden Künste Bildhauerei studiert. Nach seiner Studienzeit ging er nach Berlin und führte dort zahlreiche Aufträge insbesondere in Holz aus. Dort scheint er Erna Rosenberg (1889–1980) kennengelernt zu haben. Sie hatte die Kunstgewerbeschule in Berlin besucht und war im Anschluss nach Bunzlau an die dortige Keramikfachschule gegangen. 1919 heirateten beide und wohnten in Berlin in einem Haus in der Potsdamer Straße 29, in dem auch der Künstler Lionel Feininger (1871–1956) in den Jahren nach 1910 sein Atelier hatte. Erna Nonnenmacher war ab 1920 für die Fraureuther Kunstabteilung tätig. Der Entwurf für das „Märchen“ mit der Modellnummer 1287 war, wie das Modellbuch vermerkt, in drei verschiedenen Farbvarianten lieferbar; die hier gezeigte Variante hat die Nummer 21/742. Von Erna Rosenberg, die bis 1924 für Fraureuth arbeitete, stammt eine Reihe weiterer Entwürfe, so zum Beispiel eine junge Frau mit Gänsen, eine Schlangenbeschwörer, eine groteske Tänzerin und eine in ein Reifrockgewand gekleidete Dame mit Kakadu (Fraas S. 114–115). Nach ihrer Tätigkeit bei Fraureuth entwarf Erna Rosenberg-Nonnenmacher viele Kleinbronzen, so zum Beispiel ein „Mädchen mit dem Froschkönig“. Beide Künstler scheinen sich in der Sparte der Kleinplastik gegenseitig beeinflusst zu haben, denn von Hermann Nonnenmacher ist eine Kleinbronze aus dem Anfang der 1930er-Jahre erhalten, die den Titel „Mädchen auf einem Reh“ trägt und nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch Bezüge zu unserer Märchenfigur herstellt. Nach 1933 geriet das Ehepaar unter den politischen Druck der inzwischen an der Macht befindlichen Nationalsozialisten. Ihre Arbeiten galten jetzt als „entartet“, weshalb beide 1938 nach London emigrierten.

Wie Erna Rosenbergs Fraureuth-Entwürfe deutlich machen, suchte die Künstlerin gerne nach Möglichkeiten, eine weibliche Figur mit einem Tier zu verbinden. Dem Zeitgeschmack entsprechend bildet sie jedoch keine ruhig sitzenden, statisch wirkenden Gestalten ab. Vielmehr sind die Körper in eher manierierten Drehungen dargestellt und signalisieren dem Betrachter so eine gewisse Laszivität und Sinnlichkeit, wie es für die Kunst der 1920er Jahre typisch ist.

Mythische Wurzeln des Motivs

Die Anregung, sich mit dem Thema „Einhorn“ zu beschäftigen, dürfte durch Sagenstoff erfolgt sein. Das Einhorn galt als wildes, starkes Tier, häufig in Pferdegestalt, das durch sein langes, auf der Stirn sitzendes Horn gekennzeichnet war. Die Verwandlung der ungezähmten wilden Kreatur zu einem zutraulichen Tier erfolgte durch eine Jungfrau, der es sich nähert und seinen Kopf in den Schoß legt. Die christliche Hermeneutik sah darin eine Allegorie auf Christus, der aus dem Schoß der Jungfrau Maria geboren wur-



Abb. 3: Marke auf der Unterseite.

de. Das kostbarste am Tier war nach dem Volksglauben sein Horn, mithilfe dessen sich Gift in der Nahrung nachweisen ließ oder das in gemahlener Form zu Heilzwecken diente. Vor diesem Hintergrund gelangten im Spätmittelalter und in der Frühneuzeit „Einhörner“ in fürstliche Wunderkammern. In den meisten Fällen handelt es sich dabei allerdings um Narwalzähne, Stoßzähne einer Walart im Atlantik, die zwischen ein und drei Meter lang werden können. Unsere Figur zeigt wohl eher das „gezähmte“ Tier, das sich nach der weiblichen „Reiterin“ umsieht. Das Fraureuther „Märchen“ scheint den Anstoß für eine Reihe weiterer Plastiken gleichen Themas gegeben zu haben. 1927 entwarf Lothar Otto (1893–1971) die Figur eines Einhorns für die Rosenthal-Kunstabteilung, und 1935 stellte der Bildhauer Christian Metzger (1874–1942) eine Silbergusskleinplastik mit dem Titel „Deutsches Märchen“ vor, das einen weiblichen Akt, stehend neben einem Einhorn, zeigt. Das Tier hat den Kopf gebeugt, sodass das Horn wie eine Waffe auf jemanden gerichtet ist.

Die Fraureuther Porzellanfabrik hatte nicht nur mit ihren Geschirrentwürfen großen Erfolg, sondern auch mit ihrem Figurenprogramm, das zwischen 1921 und 1925 seine künstlerische Blütezeit hatte. Insgesamt 67 Künstler schufen mit ihren Entwürfen ein beeindruckendes Spektrum an Kleinplastik in Porzellan. Mit der enormen Ausdehnung 1919 hatte sich das Unternehmen jedoch finanziell übernommen. 1926 musste der Betrieb Konkurs anmelden.

► SILVIA GLASER

Literatur: Hermann Güntert: „Einhorn“, in: Hanns Bächtold-Stäubli/Eduard Hoffmann-Krayer (Hrsg.): Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, Bd. 2, 1929/1930 Sp. 708–712. – Peter Trumm: Christian Metzger. In: Die Kunst 73, Heft 1, Oktober 1935, S. 30–32, hier S. 32. – Claudia Over: Porzellanfabrik Fraureuth. In: Trödler & Sammeln, März 2000, S. 150–159. – Detlev Lorenz: Künstlerspuren in Berlin vom Barock bis heute. Berlin 2002, S. 318–319. – Susanne Fraas: „Wachgeküsst“. Verborgene Schätze der Fraureuther Porzellanfabrik. Hohenberg 2003, S. 114.

Der Totenschild Hans Jakob Behaims. Memoria und Repräsentation zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges

Memoria und Repräsentation zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges

BLICKPUNKT MAI. Im Herbst des Jahres 1646 erreichte den Nürnberger Ratsherrn Lukas Friedrich Behaim (1587–1648) die Nachricht vom Tode seines Sohnes Hans Jakob (1621–1646), der unter dem Comte de Grançay als Ingenieur-Leutnant und Festungsbaumeister im französischen Heer gedient hatte. [Abb. 1] Behaim, der seine Heimatstadt Nürnberg mit knapp 18 Jahren verlassen und eine militärische Laufbahn eingeschlagen hatte, war im Zuge der Belagerung von Fort Mardyck beim flandrischen Dünkirchen durch einen Schuss in die rechte Hand verwundet worden, während er den Aushub von Gräben leitete, durch die sich die belagernde Armee dem Fort näherte. Ein Stück Blei war im Handgelenk steckengeblieben und der junge Ingenieur einige Wochen später im nahen Gravelines (oder Grevelingen) an einem aus der Verletzung resultierenden Fieber gestorben. Magnus Carl (gest. 1689), der Sohn des Nürnberger Zeugmeisters Johann Carl (gest. 1665) und beste Freund des Verstorbenen, beschrieb den Hergang folgendermaßen: „Als aber der feind der Arbeiter gewahr wurde, schoß Er mit Cartuschen vffs beste zu, da dann sehr viel beschädiget vnd Todt geblieben, vnd vnter andern auch Mons. Böhaim, mit einem eckhichten Stuckh Pley, aus einem mit Cartuschen geladenen Stuckh, vff die Rechte hand eines fingers breit über das gelenckh getroffen worden, vnd weiln Er einen handschuch von hir-

schen leeder angehabt, hatt solches Stuckh Pley durch die hand nicht dringen mögen, sondern ist neben der seiten vff zween zoll tief in der hand gegen dem daumen zu steckhen verblieben.“

Den Nürnberger Gepflogenheiten entsprechend gab Hans Jakobs Vater daraufhin einen Totenschild für ihn in Auftrag. Die Kosten dafür wurden in einem Ausgabeverzeichnis am 29. Mai 1647 festgehalten: „Dem Mahler von dem kirchenschildt zu mahlen 18 f. Mehr wegen dessen dem Schreiner, Schlosser vnd Meßnern zusammen, ist 1 f 12 k lb.“ Aus

dieser kurzen Notiz geht bereits hervor, welchen Weg ein Totenschild in dieser Zeit während seiner Entstehung für gewöhnlich nahm. Ein Schreiner fertigte den Schild an, den ein Maler anschließend mit dem gewünschten Motiv versah. Danach wurde er in die Kirche gebracht, in diesem Fall St. Sebald, wo die Familie Behaim eine ihrer Grablegen hatte. Einem Schlosser kam die Aufgabe zu, eine Aufhängevorrichtung in Form einer eisernen Öse und einer kurzen Kette herzustellen und diese anzubringen, damit der Totenschild schließlich an einen Haken an einer Wand zu den anderen Schilden der Familie gehängt werden konnte.

Runde und rechteckige, geschnittene und flache Totenschilde

Als Hans Jakob starb, waren in Nürnberg flache, rechteckige Totenschilde üblich. Die Form ging auf



Abb. 1: Porträt Hans Jakob Behaims, von Andreas Paul Multz, 1646/1675. GNM, MP 1814 (Foto: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg).

eine Normierung zurück, die der Kleinere Rat 1495/1496 verordnet hatte. Bis dahin hatten die Nürnberger Eliten zunächst Dreieck-, dann runde oder gelegentlich polygonale Schilde für ihre männlichen Verstorbenen in die Kirchen gehängt. Das prominenteste Merkmal eines Totenschildes besteht im Vollwappen des Toten mit Helmdecken, Helm und Helmzier. War er verheiratet, gab es in der Regel kleinere Beischilde mit den Wappen der Ehefrau(en). Vervollständigt wurde der Schild durch eine knappe, meist umlaufende Inschrift mit dem Namen des Verblichenen, seinem Todesdatum und abschließend einer Segensformel („dem Gott genad“ oder einer Variante davon). Bis ins 17. Jahrhundert hinein veränderte sich die äußere Form der Inschrift kaum. Die Wappen und Helme waren kunstvoll geschnitzt, für Helmdecken und Helmzierden kamen oftmals verschiedene Materialien wie Blech, Leder, Tierhaar oder Pappe zum Einsatz. Alles wurde aufwendig bemalt und mit Blattmetallaufgaben und farbigen Lüstern aufgewertet. Als die Schilde jedoch zunehmend größer und prunkvoller wurden, schritt der Rat ein und verbot am 19. September 1495 die dreidimensional gefertigten Schilde unter Androhung einer Geldstrafe. Stattdessen sollten nur noch bemalte, flache aus einfachem Holz erlaubt sein, die nicht mehr als drei Gulden kosten durften und über deren Größe sich die Ratsherren noch einig zu werden hatten. Im März 1496 war es schließlich soweit:

„Nach dem bißher mit auffhenckung der leichschilte zu namenn vnnd von wegen der abgestorben personen hie in den kirchen mit grossen vnnd köstlichkait manigueltiger vberfluß furgenomen vnd geprauchet, Ist ein Erber rat Got zu lobe vmb gemeins nucz vnd notturfft willen solch eitelkait, vnkosten auch sorgfeltigkeit des abfallens solcher schilt, Verhinderung der liecht vnd andere vrsachen angesehen zuuerhutten, daran komen, Ernstlich vnd vestigklich gebietende, das hinfur einich Burger oder Burgerin, noch

inwoner oder inwonerin dieser Stat, noch ir gewalt oder yemand von iren wegegn von einicher abgestorbenn person wegen In keiner kirchen oder klostern hie einichen leichschilt vber die groß vnnd maß von einem Erbern rat angesehen, gepillich vnd bedenn kirchenmeistern zu sand Sebolt vnd zu sand lorenczen gegeben, sunder auff schlecht gehobelt holczer gemalet vnd vnerhabenn vnnd vnaußgeschnitten, auch one helm mit einer schlechten, gemeynen vberschrifft, doch das der schilt mit sambt der vberschrifft die groß vnd maß oben angezaigt nit vbertreffe, nit auffhencke, noch auffhencken lassen, das dannoch mit wissen vnd gunst der kirchenpfleger gescheen sol. Dann wer das vberfure vnd darumb furgebracht vnd gerugt wurde, der sol von einer yeden vberfaren fart gemeiner stat zehen gulden verfallen sein vnnd geben vnd darczu die selben auffgehenckten schilt furderlich widerumb



Abb. 2: Totenschild für Hans Jakob Behaim (gest. 1646). GNM, KG 97 (Foto: Alice Nowack).

von dannen thun. Es mocht auch von yemant hirinnen so geuerlich gehandelt werdenn. Ein rate wollte den oder die selbenn darczu straffen." Um die überbordende Pracht einzudämmen und zu verhindern, dass sich die Geschlechter gegenseitig zu übertrumpfen versuchten, aber auch weil die zahlreichen Totenschilde die Kirchen verdunkelten sowie gelegentlich von der Wand fielen und somit eine Gefahr für die Kirchgänger darstellen konnten, wurden flache Rechtecktafeln eingeführt. Die Kirchenmeister, die die Einhaltung der Verordnung zu überwachen und gegebenenfalls die Strafen zu erheben hatten, erhielten Mustertafeln, an denen sie sich orientieren konnten. Keine von ihnen hat die Jahrhunderte überdauert, doch nach der Größe der erhaltenen Rechtecktafeln zu urteilen, müssen sie etwa 75 x 45 cm gemessen haben. Die Nürnberger hielten sich an den Ratsverlass und mit sehr wenigen Ausnahmen wurden über hundert Jahre lang keine plastischen Schilde mehr in den Kirchen der Stadt angebracht. Erst im Lauf des 17. Jahrhunderts begannen die geltenden Regeln aufzuweichen: Die Inschrift, die bis dahin mit nur gelegentlichen geringen Abwandlungen demselben Muster gefolgt war, enthielt nun zunehmend Details zu persönlichen Leistungen und politischen Ämtern der verstorbenen Personen. Schließlich fanden barocke Elemente Eingang in die Gestaltung der Schilde. Die minimalistische Rechteckform wurde vollends aufgegeben, stattdessen erfolgte eine Hinwendung zu überbordenden dreidimensionalen Formen mit aufwendigen Verzierungen und figürlichem Dekor. Das Aufkommen dieser Art Schilde, die nun vielmehr Epitaphien waren, markiert zugleich das Ende des Nürnberger Totenschildes.

Behaims Wirken und Sterben als Motive

Der Schild für Hans Jakob Behaim [Abb. 2] wurde in ebendieser Endphase der Gattung angefertigt. Es handelt sich um einen Flachschild, der in mehrfacher Hinsicht nicht mehr dem normierten Rechteckschild, wie er am Ende

des 15. Jahrhunderts durch den Rat vorgeschrieben wurde, entspricht. Mit seiner abweichenden Form, der erweiterten Inschrift und vor allem dem gemalten Part gehört er zu den Ausläufern der Gattung, bevor Totenschilde endgültig zu Wappenepitaphien wurden. Die Inschrift im unteren Drittel nennt neben dem Namen, dem Todesdatum und der Segensformel auch Behaims Tätigkeit und Ämter sowie die Umstände und den Ort seines Ablebens. Sie ist im Original nur noch teilweise lesbar, ist jedoch auch archivalisch überliefert: „Anno 1646 den 26. Augusti ist in Gott seeliglich entschlaffen der Edel, Gestreng vnd Manvest Hans Jacob Behaim, könig. May. in Franckhreich bestelter Ingenieur vnd leutenant vnter dem Gransaischen leib-Regiment zu fuß, so vor Mardyck tödtlichen verwundt, vndt hernach zu Greveling verschieden, dem Gott gnad.“

Aufgrund einer halbkreisförmigen Rundung am oberen Rand überschreitet der Schild die normierte Größe. Das Vollwappen der Familie, das in der Regel den gesamten dafür vorgesehenen Bereich über der Aufschrift einnimmt, wurde verkleinert und nach oben in das Halbrund gerückt. Der Wappenschild ist von Silber und Rot gespalten, belegt mit einem schrägrechten Wellenbalken. Darauf sitzt im

Schrägprofil ein verhältnismäßig kleiner Stechhelm mit wallenden, vielfach gezackelten rot-silbernen Helmdecken. Gekrönt wird dieser von der Helmzier der Behaim, einem silbernen auffliegenden Adler oder Phönix mit einer schwarzen Krone um den Hals. Im mittleren Teil des Totenschildes ist eine Darstellung des Verstorbenen zu sehen, im Hintergrund zahlreiche, auf sein Leben und seinen Tod Bezug nehmende Details. Die Fassung ging nach einer Freilegung teilweise verloren. Es ist jedoch eine Vorzeichnung des Künstlers Michael Herr (1591–1661) erhalten, auf der die Einzelheiten gut erkennbar sind und anhand welcher sich fehlende Teile rekonstruieren lassen. [Abb. 3] Herr malte vermutlich auch den Toten-



Abb. 3: Vorzeichnung für den Totenschild des Hans Jakob Behaim, von Michael Herr, 1646/1647. GNM, Hz 5227 (Foto: Monika Runge).

schild Hans Jakobs, er hatte 1637 bereits ein Porträt des Vaters Lukas Friedrich angefertigt (GNM, Gm 1469).

Hans Jakob Behaim ist im Vordergrund auf einer Art Plateau abgebildet, hinter ihm fällt das Land in eine Strandlandschaft ab. Ein Federhut bedeckt das schulterlange Haar des Mannes, er trägt ein Wams mit spitzenbesetztem Umlegekragen, darüber eine Schärpe, und Stulpenstiefel mit Sporen. An seiner linken Seite hängt ein Degen. In der behandschuhten Rechten hält er einen Messstab, die Linke umfasst das Gestell eines Halbkreisgeräts mit einem Winkel, Instrumente, mit deren Hilfe man ein Gelände vermessen konnte und die Behaim als Ingenieur und Festungsbaumeister ausweisen. Hinter ihm sind Teile von Festungsmauern sichtbar, die Gravelines, wo sich die französische Armee aufhielt, darstellen könnten. Daneben hebt eine Gruppe von Arbeitern einen Graben aus – wohl Trancheen, durch die sich das belagernde Heer dem Fort nähern konnte –, kommandiert von einer behüteten Figur mit Schärpe und Stab. Die Ähnlichkeit mit Behaim im Vordergrund lässt darauf schließen, dass es sich dabei um ihn selbst bei der Arbeit handelt, wohl kurz bevor er verwundet wurde. Prominent am vom Betrachter aus gesehen rechten Rand ist zudem die markante Form von Fort Mardyck wiedergegeben, das sowohl vom Land als auch vom Meer aus mit Kanonen und von Schiffen beschossen wird. Am linken Rand ist eine Kirche abgebildet, eine kleine Gruppe von Personen begleitet einen Karren mit einem Sarg, der darauf zufährt. Dabei dürfte es sich um den Transport des verstorbenen Behaim handeln. Da ihm als Lutheraner die Geistlichkeit des katholischen Gravelines ein Begräbnis in ihrer Hauptkirche verweigerte, wick man auf die zerstörte Kirche des fast verödeten, zwei Meilen entfernten Dorfes Alt-Mardyck aus, wo bereits andere gefallene französische Offiziere bestattet worden waren und das Bekenntnis keine Rolle spielte.

Mit der gemalten Darstellung biografischer Stationen Hans Jakob Behaims nimmt sein Totenschild eine singuläre Position unter den Nürnberger Schilden ein. Figürliche Malereien finden sich vor dem 17. Jahrhundert, wenn überhaupt, lediglich als schmückendes Beiwerk und nehmen nicht derart direkt Bezug auf den Verstorbenen als Individuum. Auch Porträts der Verblichenen enthalten Nürnberger Totenschilde, anders als beispielsweise Schilde in Nördlingen, die ab dem späten 16. Jahrhundert häufig ein Porträtmedaillon aufweisen, nicht. Schilde, die ähnliche biografische Darstellungen nach Art des Behaim-Schildes aufwei-

sen, bleiben auch im 17. Jahrhundert in Nürnberg selten. Mit vergleichbaren Abbildungen ausgestattet sind beispielsweise zwei Totenschilde der Familie Welser aus der Zeit um 1620, die sich in der Kirche Neunhof bei Lauf befinden. Sie zeigen die Verstorbenen allerdings in einer adorierenden Pose, ähnlich den Stifterdarstellungen auf Altären und Epitaphien und damit weit entfernt von der stolzen und repräsentativen Haltung des Festungsbaumeisters Behaim.

Das Forschungsprojekt

Der Totenschild Hans Jakob Behaims gehört zu einer Sammlung von rund 150 Schilden im GNM. Seit Juni 2014 werden sie im dreijährigen Forschungsprojekt „Jenseitsvorsorge und ständische Repräsentation. Interdisziplinäre Erschließung der spätmittelalterlichen Totenschilde im Germanischen Nationalmuseum“ von kunsthistorischer, historischer und kunsttechnologischer Perspektive erfasst, dokumentiert und untersucht. Bisher wurden Totenschilde hauptsächlich als Quelle für genealogische Studien herangezogen, darüber hinausgehende Fragen wurden jedoch nur selten an sie gestellt. Somit wird das Projekt Grundlagen für die gesamte Gattung liefern.

► KATJA PUTZER

Quellen und Literatur:

Projektmitarbeiterinnen: Anna Pawlik und Franziska Ehrl (Kunstgeschichte), Katja Putzer (Geschichte), Astrid Roth und Elisabeth Taube (Kunsttechnologie). Ein herzlicher Dank für die Informationen zu den wissenschaftlichen Instrumenten geht zudem an Dr. Thomas Eser sowie an Tilman Kühn für den Hinweis auf die Welser-Totenschilde. – Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 60a, Verlässe des Inneren Rats 322, fol. 6. – Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 59, Salbücher 2, fol. 24a. – Stadtarchiv Nürnberg, E11/II, Nr. 781. – GNM, FA Behaim, Nr. 146, 1646 August 13–1647 Januar 1. – GNM, FA Behaim, Nr. 147, Verzeichnis Mai bis Dez. 1647. – Anton Ernstberger: Abenteurer des Dreißigjährigen Krieges. Zur Kulturgeschichte der Zeit (Erlanger Forschungen. Reihe A: Geisteswissenschaften 15). Erlangen 1963, S. 91–231. – Manfred Grieb (Hrsg.): Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. München 2007, S. 217, 639–640. – Peter Fleischmann: Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, 3 Bde (Nürnberger Forschungen 31). Nürnberg 2008, S. 330.

Alphabet mit Satyrmasken

Das Musterstück einer Buchstabentafel der Spätrenaissance

BLICKPUNKT JUNI. Das Germanische Nationalmuseum besitzt ein irdenes Abc-Täfelchen. Gemeinsam mit anderen Stücken aus dem gleichen Material kam es vermutlich 1858 als Übereignung des Museumsgründers Freiherr Hans von und zu Aufseß (1801–1872) in den Bestand, wurde zunächst unter den Hausgeräten geführt, in den 1880er-Jahren aber der Skulpturensammlung zugeschlagen. Grundlage jener



Modell einer Buchstabentafel, wohl Rheinland, Ende 16. Jahrhundert, weißer Pfeifenton, gebrannt, Kanten bestoßen, H. 15,3 cm, Br. 14,5 cm, T. ca. 1,4 cm, Inv.-Nr. Pl.O. 1934 (Foto: Georg Janßen).



Knaben mit Buchstabentafel. Ausschnitt aus einer Heiligen Sippe, Nieder-rhein, letztes Drittel 15. Jahrhundert, Schrotblatt, 19,5 x 27,5 cm. Krakau, Jagiellonische Bibliothek, Inv.-Nr. 6906 (Foto: Repro).

Neubewertung war sicherlich die Erkenntnis, dass es sich weder um ein didaktisches Instrument selbst noch um ein dafür nötiges Model, sondern den Abdruck aus einer solchen Form handelt.

Handliche Lernhilfen für Kinder

Das rechteckige, unten mit einer Handhabe ausgestattete Objekt besteht aus weißem, mit einer ockerfarbigen Lasur überzogenen Pfeifenton und trägt in seinem von einer Bordüre gerahmten Spiegel das in drei Register geordnete lateinische Alphabet in Majuskeln. Es vertritt eine über mehrere Jahrhunderte verbreitete Lernhilfe zur Bildung von Kindern im Lesen und Schreiben, die als Abc- oder Buchstabentafel bekannt ist.

Solche vor allem aus Holz gefertigten Utensilien, die zur Unterweisung in der Buchstabenordnung hilfreich waren, sind bereits im 14. Jahrhundert nachweisbar. Die ältesten überlieferten Exemplare stammen aus dem 15. Jahrhundert. Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts waren sie in weiten Teilen Mittel- und Nordeuropas sowie Italiens in Gebrauch. Meist besaßen sie einen Griff, oft mit Loch, sodass sie praktisch zur Hand genommen bzw. an einer Schnur an Gürtel oder Handgelenk getragen oder aber an einem Nagel aufgehängt werden konnten.

Zu den ältesten Bilddokumenten gehört ein im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstandenes Schrotblatt mit der Darstellung der Heiligen Sippe, das in der Jagiellonischen Bibliothek in Krakau aufbewahrt wird. Es zeigt die mittels Schriftbändern als Joseph iustus und Jacobus minor bezeichneten Knaben beim gemeinsamen Rezitieren von Abc und Paternoster. Mehrfach taucht das Utensil dann auf Holzschnitten des frühen 16. Jahrhunderts auf. Eine Illustration in der 1512 edierten „Narrenbeschwörung“ des elsässischen Dichters und Satirikers Thomas Murner (1475–1537) zum Beispiel zeigt die Personifikation der Grammatik mit einem solchen Lehrmittel.

Auch ein Holzschnitt in der 1504 von Johannes Schott (1477–1548) in Straßburg unter dem Titel „Margarita Philosophica“ gedruckten Enzyklopädie des gelehrten Freiburger Kartäusers Gregor Reisch (um 1470–1525) schildert diese allegorische Gestalt mit einem solchen Täfelchen. Die zugleich als Nicostrata, die mythische Erfinderin des lateinischen Alphabets, bezeichnete Dame ist beim Aufschließen des turmartigen Tempels der Weisheit und der Übergabe einer Buchstabentafel an ihren Schüler zu sehen. Deutlicher als mit dieser Geste kann man das Abc kaum als die Grundlage allen Wissens charakterisieren. Selbst Nürnberger Rechenpfennige, etwa Hans Krauwinkels (1586–1635) aus der Zeit kurz nach 1600 reflektieren das instruktive Medi-

um. Zeigt die eine Seite des Jetons das Rechnen am Rechenrädchen, trägt die andere das in fünf Zeilen geordnete Alphabet, weswegen solche Stücke auch Abc-Pfennige genannt werden.

Aus dem 17. und 18. Jahrhundert kennt man einzelne kostbare Tafeln aus Silber und Elfenbein, die in Oberschichten Verwendung fanden. Verbreiteter waren allerdings entschieden einfachere, vielfach wohl seriell hergestellte Stücke. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurden sie in Holland und England auch aus Karton gearbeitet. Hölzerne Backmodel bezeugen darüber hinaus den Brauch der Herstellung entsprechender Leckereien, welche den Kindern wohl anlässlich der Einschulung bzw. jeweils zu Beginn eines neuen Schuljahres geschenkt wurden. Ein aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammendes Förmchen, das neben dem Alphabet auch eine Szene der Unterweisung mit Magister und Schüler trägt, wird im Bayerischen Nationalmuseum in München aufbewahrt. In einigen Gegenden erhielten die Kleinen eine solche Gabe auch zum Christfest, worauf ein südostdeutscher Holzmodell des späten 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum verweist (Raum 206), der die Buchstaben mit Gegenständen und einer Szene der Weihnachtsbescherung verbindet. Entsprechende Holzmodelle zur Lebkuchenherstellung tragen oft Initialen, wie jenes auf 1742 datierte im Reichsstädtmuseum in Rothenburg ob der Tauber (Stiftung Baumann) mit der Bezeichnung „GBS“, die wohl den Bäcker bzw. Eigentümer dokumentieren.

Der Verzehr mittels solcher Formen produzierter süßer Speisen fördere, so glaubte man schon in der Antike, aber auch noch in der frühen Neuzeit, die Lernfähigkeit auf geradezu magische Weise. In ganz rationaler Absicht dagegen empfahl Erasmus von Rotterdam (1465–1536) essbare Buchstaben zur Erleichterung des Lesenlernens. Andererseits konnte dem Beschenkten mit der bildhaften Gaumenfreude, wie Bernward Deneke zu Recht feststellte, „der Zusammenhang zwischen redlich erfüllten Lernpflichten und einer Belohnung unmittelbar anschaulich“ gemacht werden. Ähnliche Praxis verbindet sich noch heute gelegentlich mit der Buchstabensuppe oder dem in Buchstabenform gebackenen Russischbrot.

Präsentationsmuster des Hafners

Irdene Abc-Täfelchen sind nicht bekannt. Schließlich ist das zerbrechliche Material für den besagten Verwendungszweck und den Gebrauch durch Kinder gänzlich ungeeignet. Wozu diente unser aus gebranntem Pfeifenton bestehendes Objekt demzufolge? Da es offensichtlich die Ausformung eines Modells ist, kann es nur als Präsentationsmodell benutzt worden sein. Modelle für Buchstabentafeln zählten auch zur Produktpalette von Töpfern, etwa im oberfränkischen Creußen. Die geringen Dimensionen unseres Stücks legen nahe, dass das entsprechende Förmchen nicht zur Herstellung von Gebäck, sondern zur Kreation von Bildmarzipan Verwendung fand. Aus feinem Ton gefertigte Modelle sind für Marzipanmasse besonders geeignet, da sie



Typus Grammaticae. Holzchnitt aus Gregor Reischs „Margarita Philosophica“ (Ausschnitt), Straßburg, 1503. Sign. 8° Ph. 61. Postinc (Foto: Repro).



Rechenpfennig, Rückseite mit Abc, Hans Krauwinckel, Nürnberg, Anfang 17. Jahrhundert, Messing, Dm. ca. 2 cm, o. Inv.-Nr. (Foto: Hans Janocha).

die genaue Wiedergabe der Bilder bzw. Konturen garantieren.

Schwieriger zu entscheiden ist, ob unsere tönernen Abc-Tafel als Präsentationsmuster eines Konditors oder eines Töpfers Verwendung fand: Ob sie dem Besteller einer Form oder einer entsprechenden Süßigkeit eine Vorstellung davon zu vermitteln half, wie das gewünschte Produkt aussehen würde. In seinem 1890 veröffentlichten Skulpturenkatalog des Museums bemerkte Hans Bösch bezüglich in die Publikation aufgenommenen anderer irdener Werke: „Man fand noch vor wenigen Jahrzehnten große Serien solcher Modelle in alten Nürnberger Hafnershäusern, in denen noch bis auf unsere Zeit herein das Geschäft, teilweise von derselben Familie, fortgesetzt wurde, die schon im 17. Jahrhundert dort gearbeitet hatte.“ Auf jeden Fall ist unser Objekt nicht Modell im Sinne einer künstlerischen Vor- oder Entwurfsarbeit, sondern im Sinn eines Musterstücks. Zugleich ist es ein Repräsentant eines heute nicht mehr existierenden tönernen Modells bzw. ein unverderblicher Vertreter der damit gefertigten Leckereien.

Das Ornament als Anhaltspunkt

Möglicherweise war die Erkenntnis, dass Model sowohl von Hafnern als auch Bildschnitzern geschaffen wurden, der Grund für die erwähnte Eingliederung der tönernen Ausformungen in die Skulpturensammlung. Den Fragen nach

Herkunft und Datierung des Objekts ging man allerdings bislang nicht nach. Inventarisiert wurde es einst ohne Hinweis auf die Provenienz und wenig konkret als Werk des 17. Jahrhunderts.

Tatsächlich ist die Altersbestimmung nicht unproblematisch, denn die Gestalt solcher Tafeln unterlag zwischen dem Spätmittelalter und dem 19. Jahrhundert kaum einer differenzierten Entwicklung. Einen präziseren Anhaltspunkt stellt allein der Dekor der Randleiste dar. Er besteht aus kahlköpfigen, mit spitzen Ohren und buschigen Schnauzbärten ausgestatteten Masken, aus deren Mündern nach beiden Seiten perforierte Bänder wachsen, die sich an den Enden zu Schnecken einrollen. Die einander benachbarten Krümmen tragen einen ihnen eingehängten schlanken Stab, unter dem sich ein doppelt fächerförmiges Ornament entfaltet. Wir sehen also Satyrköpfe mit Rollwerk, einem Dekor, der Mitte des 16. Jahrhunderts auftauchte und gegen Ende des Säkulums hohe Verbreitung besaß, etwa auf Titelblättern der 1580er- und 1590er-Jahre.

Vermutlich bediente sich der Schöpfer des ABC-Täfelchens einer grafischen Vorlage. Sogenannte Ornamentstichblätter verwendeten unter anderem auch Goldschmiede und Stempelschneider, um sich anregen zu lassen oder die Muster sogar unmittelbar in ihre Werke zu übertragen. Allerdings lässt sich von Vorlageblättern nur bedingt auf die Lokalisierung und Datierung der Arbeiten schließen, die sie rezipie-



Buchstabentafel mit illustriertem Abc und weihnachtlicher Bescherungsszene, Südostdeutschland, um 1780, Apfelholz, H. 16,7 cm, Br. 13,2 cm, Inv.-Nr. HG 9341 (Foto: Jürgen Musolf).



Pinte mit Maskendekor, Köln, Mitte 16. Jahrhundert. Köln, Stadtmuseum, Inv.-Nr. E 1867 (Foto: Stadtmuseum Köln).

ren, da sie gehandelt wurden und weite geografische Verbreitung erfuhren. Außerdem verwendete man sie gelegentlich nicht nur unmittelbar nach dem Erscheinen, sondern auch noch Jahre oder gar Jahrzehnte später.

Das relativ einfache Ornament, das die Bordüre des Täfelchens bestimmt, ließ sich in dieser Hinsicht noch nicht auffindig machen. Die gleichzeitigen Nürnberger Ornamententwürfe, etwa Wenzel Jamnitzers (1508–1585) und seines Kreises, sind komplizierter konstruiert. Wenngleich nicht identische, so doch in ihrer simplen Anlage einfache Masken kennt die rheinische Töpferei. Ab Mitte des 16. Jahrhunderts in Köln gefertigte Krüge tragen vielfach zumindest prinzipiell vergleichbare Blatt-, Narren- oder Satyrmasken in unterschiedlicher Anordnung. Beispielhaft sei hier auf eine mit solchem Dekor verzierte Pinte im Kölner Stadtmuseum verwiesen. Dass der Model unseres Täfelchens in der zweiten Hälfte, ja wohl gegen Ende des 16. Jahrhunderts im Rheinland entstand, liegt aus dieser Perspektive nahe. Die Suche nach dem präzisen bzw. inspirierenden Vorbild für das Ornament der Bordüre wird dessen ungeachtet weiter verfolgt.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Verwendete Literatur:

Hans Bösch: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890; Franz Dornseiff: Das Alphabet in Mystik und Magie. 2. Aufl. Berlin 1925; Zofja Ameisenowa: Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts in Polen. Straßburg 1929; Hanna Kronberger-Frentzen: Die alte Kunst der süßen Sachen. Backformen und Waffeleisen vergangener Jahrhunderte. Hamburg 1959; Bernward Deneke: Die Model und ihre Motive. In: Festliches Backwerk. Holzmodel, Formen aus Zinn, Kupfer und Keramik, Waffel- und Oblateneisen. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1981, S. 6–14; Joachim Kröll: Creubener Steinzeug. Braunschweig 1980; Gisela Reineking von Bock: Steinzeug. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. 3. Aufl. Köln 1986.

Es ist nicht alles Gold oder Silber, was glänzt

Blicke in und über einen Musterkarton der „Vereinigten Leonischen Fabriken Nürnberg“ hinaus

Zu den ab dem späten 16. Jahrhundert in Nürnberg hergestellten Massenexporterzeugnissen zählte ein bestimmter Draht, dessen deutsche Bezeichnung darauf verweist, dass er über die französische Stadt Lyon an die Pegnitz vermittelt wurde: Leonischer, auch Lionischer oder Lyonischer Draht. In diesem Zusammenhang war Nürnbergs Rolle als Stadt der Fernkaufleute von besonderer Bedeutung, weil diese den Draht zunächst von dort importierten bzw. weiterverhandelten. Mit der Einbürgerung des „Verulden Trotzieher“ Antoine Fouriers aus Lyon am 9. Februar 1570 war zwar anscheinend ein vom Rat der Stadt erhoffter Technologietransfer verbunden, doch dauerte es mehr als 20 Jahre, bis 1592, bis die Herstellung leonischen Drahtes an Bedeutung gewann. In dem Jahr erhielten die Gebrüder und Vettern Hagelsheimer, genannt Held, in Nürnberg auf 15 Jahre ein kaiserliches Privileg, in und um Nürnberg im Monopol leonische Drahtwaren zu erzeugen und zu verhandeln. Dieses lukrative Privileg wurde auf weitere Familienangehörige erweitert und bis 1682 immer wieder verlängert. Am 16. Mai 1682 kaufte es der Reichsvizekanzler Graf Leopold Wilhelm zu Königsegg als Reichsmannslehen bzw. „Kayserliches Dratzugs Lehen zu Nürnberg“ und trat die Konzession

darin für 3000 Gulden an die Nürnberger Gold- und Silberdrahtzugsverleger ab. Die Herstellung leonischen Drahtes unterlag stets einer bisweilen extrem schwankenden, allerdings weltweiten Nachfrage, doch konnten sich



Abb. 1: Musterkarton der „Vereinigten Leonischen Fabriken Nürnberg“, nach 1900; Draht, Flitter, Pappe; Inv.-Nr. Z 2174 (Foto: Monika Runge).

einige Betriebe bis zur Industrialisierung des Gewerks im 19. Jahrhundert halten. Gegen Ende des Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts setzte noch einmal eine Konzentration auf wenige Unternehmen ein, aus der letztlich die heute in Nürnberg ansässige LEONI AG hervorging. In der handwerksgeschichtlichen Sammlung findet sich unter der Inventarnummer Z 2174 ein Musterkoffer eines Vorgängerbetriebs der LEONI AG, der im Folgenden erstmals besprochen wird.

Der Musterkarton

Der Innenraum des flachen, annähernd quadratischen Kartons mit ca. 30 cm Seitenlänge und 6 cm Höhe ist in sieben langrechteckige Kompartimente aufgeteilt, in denen unterschiedliche Knäuel und Kränze an leonischem Draht untergebracht sind (Abb. 1). Die Knäuel lassen sich in zwei Gruppen unterschiedlicher Größen unterscheiden. Das kleinere Format mit ca. 3,2 cm Höhe und 3,4 cm Durchmesser ist mit siebenmal Silberdraht und zweimal Golddraht mit jeweils unterschiedlichem Fadendurchmesser vertreten. Vom größeren Knäuelformat zu 5,5 cm Höhe und 5,5 cm Durchmesser sind acht Stück vorhanden. Bei diesen unterscheiden sich nicht nur die Fadendurchmesser, sondern auch die Art des Lahns: Goldlahn, Silberlahn, Gold-Silber-Lahn, farbig gestreifter Lahn, gebläuter Lahn, usw. (Lahn ist geplätteter leonischer Draht). Darüber hinaus finden sich in einem Kompartiment drei Kränze silberner und zwei Kränze goldener Leonischer Draht. Im mittleren Kompartiment sind drei flache Deckeldosen von ca. 2 cm Höhe und 6 cm Durchmesser aus Pappe (Abb. 2). Deren Korpus ziert ein auffälliges polychromes Rautenmuster. Auf den Deckeln sind jeweils ein Pfau mit aufgestelltem Rad als Firmenzeichen und die Inschrift „Trade-Mark / 2 / Registered



Abb. 2: Dose mit unterschiedlichen Flittern aus dem Musterkarton der „Vereinigten Leonischen Fabriken Nürnberg“ (Foto: Monika Runge).

No 673“ abgedruckt. Die Aufdrucke sind bei zwei Dosen rot und bei der dritten schwarz. Diese Farben markieren unterschiedliche Produkte. In den beiden Dosen mit rotem Aufdruck sind ein intensiv golden glänzender Leonischer Draht und ein fast weiß glänzender silberner Leonischer Draht. Beide Drähte sind zu einem Kranz gebunden. In der dritten Dose mit dem schwarzen Deckelaufdruck sind demgegenüber einfache scheibenförmige Flitter mit mittiger Lochung in großer Zahl. Deren Durchmesser variieren genauso, wie ihre Farbigkeit changiert: Neben goldenen und silbernen finden sich beispielsweise auch bläuliche. Die Außenseite des Kartons, dessen Deckel fehlt, ist mit rotgoldenen schimmerndem und flächig rautenförmig geprägtem Goldpapier bzw. Goldfolie beklebt.

Familiengeschichtliches und Betriebsgeschichtliches

Besonders bedauerlich ist der fehlende Kartondeckel, auf dem mit einer Firmenbezeichnung zu rechnen gewesen wäre. Hiermit hätte das Stück belastbar einem konkreten Betrieb zugeordnet und wohl auch in einen zeitlich definierten Rahmen datiert werden können. Da der erhaltene Teil des Musterkartons nur an einer weiteren Stelle Inschriften aufweist, auf den Deckeln der drei kleinen Dosen, gilt es diese vorrangig in typografischer Hinsicht zu interpretieren. Demnach spricht nichts gegen eine Einordnung des Stempels auf den Deckeln der kleinen Dosen um oder in die Zeit nach 1900. Der englische Begriff „Trade-Mark“ ist für die zeitliche Einordnung des Kartons kein besonders griffiges Indiz, da diese Angabe im Kontext der Markenschutzbewegung ab den 1860er-Jahren und noch mehr den 1870er und vor allem den 1880er-Jahren auch für Exporte außerhalb des angloamerikanischen Rechtskreises nicht auszuschließen ist: Leonische Drahtwaren wurden weltweit gehandelt. Bleibt noch die Schenkerin selbst, Frau G. Beckh-Fischer aus Nürnberg. Diese war eine Tochter von Sophia Beckh, geb. Diez (1863–1940), die wiederum eine Tochter von Georg Adam Beckh war und aus deren Nachlass der Karton 1940 als Geschenk letztlich ins Germanische Nationalmuseum vermittelt wurde. Er stammt somit mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit aus dem leonischen Draht erzeugenden Unternehmen „Vereinigte Leonische Fabriken Nürnberg“, das sich aus den Betrieben der zwei Drahtzieher Georg Adam Beckh und Ernst Schmidmer zusammensetzte. Georg Adam Beckh siedelte mit seinem Familienbetrieb im Jahr 1840 aus dem ehemals ansbachischen Schwabach nach Nürnberg über. Sollte die Schenkung des Musterkartons tatsächlich vor dem Hintergrund der Dokumentation eines nicht mehr bestehenden Familienbetriebs erfolgt sein, müsste das Stück jüngstens auf 1917 datieren, da die „Vereinigte[n] Leonische[n] Fabriken Nürnberg“ in diesem Jahr in der „Leonische Drahtwerke AG“ aufgegangen waren.

Was im Karton ist: Leonische Drahtwaren

Beim sogenannten Edeldraht wird historisch zwischen „guter Arbeit“, d. h. massivem Edelmetalldraht und versil-

berten und versilbert-vergoldeten Kupferdrähten, der leonischen Arbeit, unterschieden. Ausgangspunkt leonischer Drahtwarenerzeugung war das Strecken eines Kupferzaines zu einem langen Stab oder Strang, der versilbert oder versilbert-vergoldet wurde. Anschließend zog der Handwerker diesen durch trichterförmig gelochte Eisen mit abnehmenden Lochdurchmessern. Hierdurch vergrößerte sich gleichermaßen die Länge des Drahtstranges. Ab mittleren Drahtstärken konnte beim Drahtziehen auf die Ziehzange verzichtet werden. Der Draht wurde vielmehr zwischen zwei Rollen oder Scheiben genannten zylindrischen Spulen oder Trommeln durch das Zieheisen gezogen, daher auch die in Nürnberg gebräuchliche Bezeichnung „Scheibenzieher“. Die leonischen Drahtzieher fertigten spätestens ab dem 16. Jahrhundert mit Silber- und Goldlahn umwickelte oder überspinnene Fäden für Posamenten und Stickereien. Lahn ist geplätteter Draht, der aus versilbertem Kupfer oder versilbert-vergoldetem Kupfer besteht. Die Vergoldung und Versilberung von Kupferdraht kam auf, weil die Verarbeitung von massivem Silber- und Golddraht zum dekorativen Schmuck von Kleidung, Gepäck, Textilien aller Art, Möbeln usw. zu teuer war. Die Entwicklung des leonischen Drahtes führte demnach zur Verbilligung solcherart Zierrat und damit zur Ausweitung der Herstellungsorte und Abnehmerkreise. Im 18. und 19. Jahrhundert erweiterte sich beispielsweise der Bedarf des Militärs, weil für die Uniformen der stehenden Heere große Mengen an Kordeln, Tressen und Achselstücken benötigt wurden. Aus leonischem Draht wurde neben Lahn auch Flitter hergestellt. Hierzu wurde der Draht zunächst auf einen Eisenstift gewickelt. Von dieser Spule wurden dann einzelne oder mehrere Schleifen abgeschnitten und mit dem Hammer zu einfachen Scheiben geplättet. Bei den leonischen Drahtziehern war die arbeitsteilige Stückwerkerei üblich, sodass auf jeden Handwerksmeister eine Anzahl abhängiger, im Akkord tätiger Stückwerker, bei denen auch Frauen- und Kinderarbeit üblich waren, kam. Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts waren in Nürnberg zwölf Meister und ca. 60 Stückwerker tätig.

Mehr Geschichtliches zur Drahtherstellung in Nürnberg

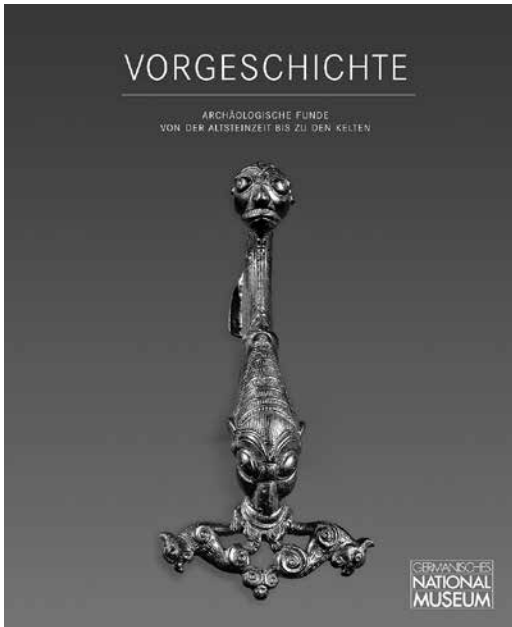
Drahtschmiede treten uns aus den Nürnberger Schriftquellen in den 1320er-Jahren entgegen, erste Drahtzieher sind – kurz nach Augsburg 1351 – um 1360 überliefert. Die gewerbliche Bedeutung von Draht kann schon zum damaligen Zeitpunkt kaum hoch genug eingeschätzt werden, weil

Draht als Zwischenprodukt für viele Gewerke nutzbar war, so zur Produktion von alltäglichen Dingen wie Angelhaken, zur Nagelherstellung oder Kettenhemdfertigung. Draht war aber auch bei Gold- und Silberschmieden sowie Kupfer- und anderen Feinschmieden und in der Textilherstellung unverzichtbar. Drahtschmiede tauchen in den Quellen nach der Etablierung der nicht nur in Nürnberg Schockenzieher genannten Grob-Drahtzieher nicht mehr auf, wahrscheinlich, weil sie durch deren rationellere Arbeitsweise verdrängt wurden. Der Begriff Schocke bezieht sich auf die innovative Einführung einer Schaukel, auf der diese Drahtzieher bei ihrer gewerblichen Verrichtung saßen. Beim Schockenzug konnte der Handwerker den Schwung der Schaukel nutzen, um so viel Kraft auszuüben, dass sich der gezogene Strang in Zwanzig- bis Dreißigzentschritten verlängerte. Zwischen 1401 und 1415 entwickelten die Nürnberger Drahtzieher einen Drahtzug mit Wasserkraft, den Albrecht Dürer 1497 in dem Aquarell als Drahtziehmühle im Pegnitztal festhielt. Weitere technische Verbesserungen und Entwicklungen sorgten dafür, dass Nürnberg etliche europäische Konkurrenzstandorte vom Markt verdrängte. Um 1621 fertigten 229 Meisterbetriebe Draht in der Stadt. Die Grob-Drahtzieher, auch „Drotzieher uffm groben Zeug“ genannt, erhielten eine letztmalig 1700 ergänzte Ordnung, die in einzelnen Bestimmungen den kontinuierlich geführten Konkurrenzkampf gegen illegale Importe auf gerichtlicher Ebene spiegelt.

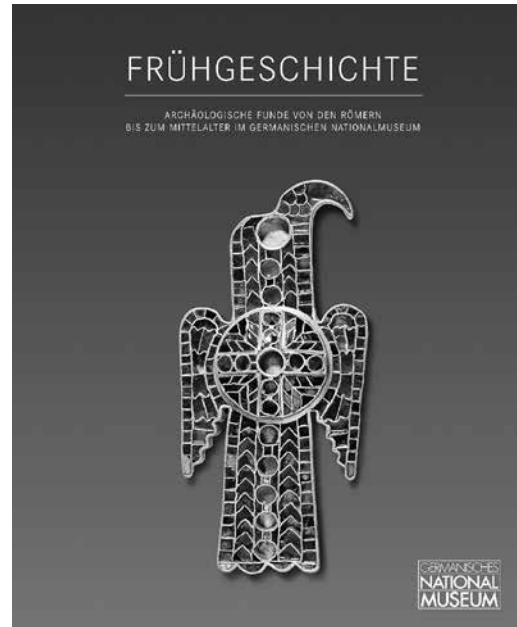
► THOMAS SCHINDLER

Literatur: Herbert Aagard: Drahtzieher. In: Reinhold Reith (Hrsg.): Das alte Handwerk (=beck'sche reihe). München 2008, S. 60–64. – Stephan Sensen: Draht. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 2. Stuttgart 2005, Sp. 1102–1106. – Friedrich Lütge: Beiträge zur Geschichte des Edelmetallgewerbes in Nürnberg und Wien. In: Otto Brunner u. a. (Hrsg.): Festschrift Hermann Aubin zum 80. Geburtstag, Bd. 1. Wiesbaden 1965, S. 336–357. – Max Bechh: Die Nürnberger echte und leonische Gold- und Silberdrahtindustrie (= Statistische und Nationalökonomische Abhandlungen insbesondere Arbeiten aus dem Statistischen Seminar der Universität München, 9). München 1917. – L. C. Beck: Die Fabrikindustrie Nürnbergs. Nürnberg 1899, S. 506–522, bes. S. 521.

Neue Bücher aus dem Germanischen Nationalmuseum



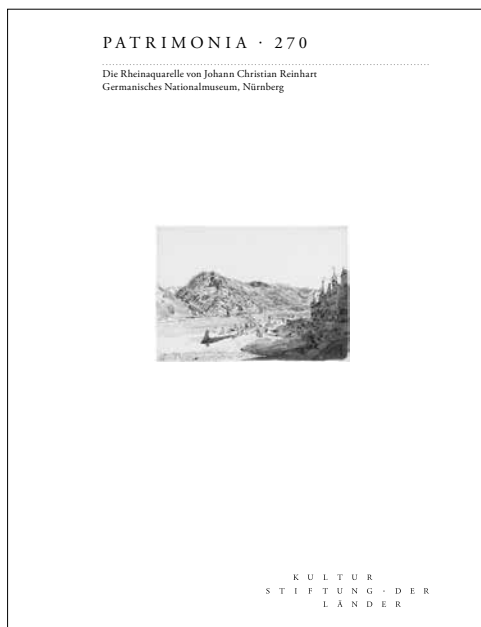
Tobias Springer, Vorgeschichte. Archäologische Funde von der Altsteinzeit bis zu den Kelten im Germanischen Nationalmuseum (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des GNM 36). Nürnberg 2015. 304 Seiten, 224 zumeist farbige Abb., 32 Tabellen und Zeichnungen, 13 eingelegte Karten, Festeinband, ISBN 978-3-936688-95-5 (Best.-Nr. 784), Preis im Museumsshop: € 34,-. Preis bei Versand und im Buchhandel: € 45,-.



Tobias Springer, Frühgeschichte. Archäologische Funde von den Römern bis zum Mittelalter im Germanischen Nationalmuseum (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des GNM 37). Nürnberg 2014, 280 Seiten, 170 farbige Abb., 25 Zeichnungen und 8 eingelegte Karten, Festeinband, ISBN 978-3-936688-88-7 (Best.-Nr. 774), Preis im Museumsshop: € 30,-, Preis bei Versand und im Buchhandel: € 40,-.



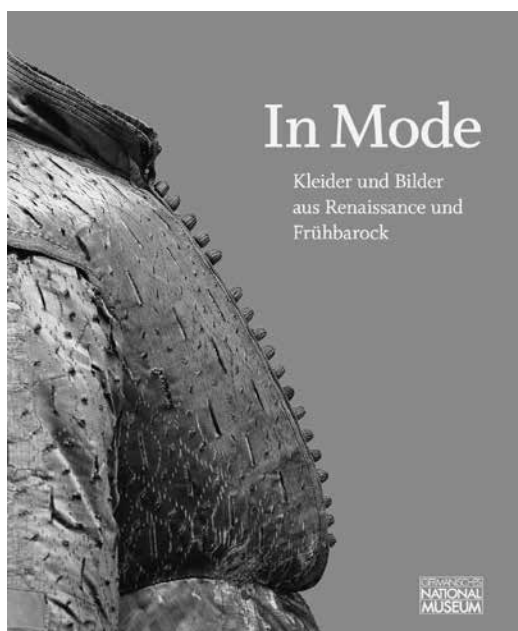
Almuth Klein, Petra Krutisch, Schränke und Kommoden 1650-1800 im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Mitarbeit von Martin Meyer und Frauke Schott, Beiträge von Martina Pall und Thomas Schindler. Ostfildern 2015. 564 Seiten in 2 Bänden, 868 zumeist farbige Abb., Festeinbände, ISBN 978-3-7757-4023-4 (Best.-Nr. 785), Preis: € 98,-.



Yasmin Doosry, F. Carlo Schmid, Rainer Schoch, Die Rhein-aquarelle von Johann Christian Reinhart (Patrimonia · 270). Hg. von der Kulturstiftung der Länder mit dem Germanischen Nationalmuseum. Berlin/Nürnberg 2015. 64 Seiten, 24 farbige Abb., Broschur, ISSN 0941-7036 (Best.-Nr. 783), Preis: € 10,-.



Claudia Valter, Die niederländischen Zeichnungen 1400–1800 im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Beiträge von Frank Matthias Kammel und Thomas Ketelsen. Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum bis 22. 5. 2016. Nürnberg 2016. 280 Seiten, 183 farbige Abb., Leinenband mit Schutzumschlag, ISBN 978-3-936688-97-9 (Best.-Nr. 786), Preis im Museumsshop: € 45,-, Preis bei Versand und im Buchhandel: € 59,80.



In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock. Hrsg. von Jutta Zander-Seidel. Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 2015. 304 Seiten, rund 300 farbige Abb., Flexbroschur, ISBN 978-3-936688-96-2 (Best.-Nr. 782), Preis im Museumsshop: € 28,50, Preis bei Versand und im Buchhandel: € 38,-.



Keramik im Spannungsfeld zwischen Handwerk und Kunst. Hrsg. von Silvia Glaser. Beiträge des 44. Internationalen Symposiums Keramikforschung im Germanischen Nationalmuseum, 19. bis 23. 9. 2011. Nürnberg 2015. 328 Seiten, 343 zumeist farbige Abb., Broschur, ISBN 978-3-936688-93-1 (Best.-Nr. 779), Preis: € 49,-.

Inhalt II. Quartal 2016

Neuzugang in der Keramiksammlung

von Silvia Glaser Seite 2

Der Totenschild Hans Jakob Beheims. Memoria und Repräsentation zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges

von Katja Putzer Seite 4

Alphabet mit Satyrmasken

von Frank Matthias Kammel. Seite 7

Es ist nicht alles Gold oder Silber, was glänzt

von Thomas Schindler Seite 11

Neue Bücher aus dem

Germanischen Nationalmuseum. Seite 14

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

18. 2. 2016
bis 22. 5. 2016

**Niederländische Zeichnungen.
Neu entdeckte Werke aus dem
Germanischen Nationalmuseum**

5. 5. 2016
bis 23. 10. 2016

**Der Deichsler-Altar.
Nürnberger Kunst um 1420**

30. 6. 2016
bis 5. 2. 2017

**Leibniz und die Leichtigkeit
des Denkens.
Historische Modelle – Kunstwerke,
Medien, Visionen**
Studioausstellung anlässlich des
Leibniz-Jahres 2016

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: 2500 Stück

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