

Claras Waschtisch

Beobachtungen zum Umbau eines Schlafzimmermöbels von Peter Behrens

BLICKPUNKT APRIL. Den Entwurf für die Ausstattung eines Toiletten- und Schlafzimmers für Clara und Theodor Schilling lieferte Peter Behrens. Das junge Ehepaar bekam die Möbel anlässlich seiner Hochzeit als Aussteuer von den Brauteltern geschenkt. Zu der vorgestellten Waschkommode (Abb. 1) gibt es ein zweites, spiegelbildlich aufgebautes Möbel in der Ausstellung „Peter Behrens. Das Nürnberger Intermezzo“. Beide stammen aus dem Jahr 1902 und wurden von der Firma Ludwig Alter in Darmstadt ausgeführt.

Beim näheren Betrachten wirkt die Waschkommode allerdings unharmonisch, da allein die Marmorplatte eine Dreiteilung mit einem vorspringenden mittleren Bereich aufweist, die Kommodenunterteile hingegen nicht. Stattdessen haben sie einseitig eine Tür und daneben zwei übereinanderliegende große Schubladen. Darüber befindet sich ein Gurt, der aus seitlich zwei schmaleren und mittig einer breiten Schublade mit zwei Griffen gebildet wird. Vergleicht man die Kommoden mit den anderen Möbeln aus dem Zimmer, etwa einer Spiegeltoilette (Abb. 2) oder einem Wäscheschrank (Abb. 3), fällt diese fehlende Dreiteilung unmittelbar ins Auge.

Spurensuche

Im Rahmen der vorbereitenden Restaurierungsarbeiten für die Ausstellung wurden die Möbel genauer untersucht, gereinigt und retuschiert. Zu der Waschkommode fehlt der ursprünglich vorhandene Marmorauflauf. Dieser wur-



Abb. 1: Peter Behrens: Waschkommode, Inv. HG 12161 (Foto: Monika Runge).

de im Laufe des Gebrauchs durch eine Massivholzplatte ersetzt. Im Zuge der Restaurierung wurde diese wieder entfernt und man entschloss sich, den fehlenden, 24 cm hohen Marmorauflauf durch eine weiß lackierte Rekonstruktion aus Holzplatten zu ersetzen, um dem Möbel wieder seine ursprüngliche Proportion und Anmutung zu geben.

Die Untersuchungen der Holzarten an den Waschkommoden ergaben folgende Erkenntnisse: Die ursprünglichen Außenflächen der Möbel sind mit Ulmenholz furniert. Das Furnier der an die großen Schubladen anschließenden Seiten und der Schubladenfronten besteht dagegen aus Eichenholz, welches durch Beizen dem vorhandenen farblichen Erscheinungsbild angepasst wurde. Auf einem der

Schubladenböden sind noch die Beizmuster zu entdecken. Die Konstruktion der hinter der jeweiligen Tür verborgenen Schubladen ist aus massivem Eichenholz, die der großen Schubladen dagegen aus Nadelholz gefertigt.

Beim Blick in das Innere der beiden Kommoden (Abb. 4) sind jeweils auf der äußeren, an die Schubladen anschließenden Seitenwand funktionslose Gratnuten zu erkennen. Öffnet man hingegen die auf der anderen Seite befindliche Tür, so sind dort eingegratete Laufleisten für die verdeckt liegenden Schubladen zu erkennen. Daraus lässt sich folgern, dass diese Einteilung/Konstruktion ursprünglich auf beiden Seiten identisch war. Weiterhin befinden sich auf den Traversenunterseiten im Bereich der mittleren kleinen Schubkästen Aussparungen, die auf ein ehemals eingelass-



Abb. 2: Peter Behrens: Spiegeltoilette, Inv. HG 12155 (Foto: Monika Runge).



Abb. 3: Peter Behrens: Wäscheschrank, Inv. HG 12156 (Foto: Monika Runge).



Abb. 4: Detail mit sichtbaren Spuren der Veränderung, Inv. 12160 (Foto: Monika Runge).

senes Drehscharnier schließen lassen. Dieser für die Zeit um 1900 typische Beschlag diente als Drehpunkt für eine Tür. Auf der Traverse des Sockels befinden sich keine Spuren eines solchen Beschlages, da dieser ebenfalls aus nachträglich verbautem Eichenholz besteht. An den Innenwänden, die heute die Türkompartimente von den Blöcken mit den großen Schubfächern trennen, kann man aufgrund der

noch vorhandenen Farbe/Beize einen ursprünglichen Rücksprung der Mittelteile um etwa 10 cm erkennen. All dies spricht für einen ursprünglich symmetrischen Aufbau der Möbel mit beidseitigem Schubladenblock hinter vorgeblendeten Türen. Auch die ehemaligen Schraubenlöcher und die Abdrücke der zweiten Innenwand auf den Rückwänden unterstützen diese Vermutung.

Aus diesen Spuren kann man schlussfolgern, dass es sich im Ursprung also nicht um eine Kommode, sondern um eine Art Halbschrank mit Marmoraufsatz und Spiegel handelte. Rechts und links befand sich demnach je eine Tür in Rahmen- und Füllungsbauweise, die auf ihren Außenseiten das für das gesamte Schlafzimmer typische Dreiecksornament trugen. Hinter den seitlich mit Scharnieren angeschlagenen Türen befanden sich jeweils drei Schubladen mit Messingknöpfen. Im mittleren Bereich des Waschtischunterbaus war unterhalb der schmalen Mittelschublade zurückspringend eine Tür eingebaut. Wie bei der Spiegeltoilette (Abb. 2) dürfte auch sie in Rahmen- und Füllungsbauweise gefertigt gewesen sein, allerdings wurde hier aufgrund der fast quadratischen Fläche nur eine einzelne und keine Doppeltür eingefügt.

Ursprüngliche Harmonie

Durch die virtuelle Rekonstruktion kommt die Formsprache des Entwerfers Peter Behrens wieder zum Vorschein. Jetzt wirkt der Übergang von Marmorplatte zu Unterbau viel harmonischer (Abb. 5) und das Möbel passt besser zum Rest des Ensembles. Was letztendlich zum Umbau des Waschtischs geführt hat, muss leider Spekulation bleiben. Möglicherweise waren es aber rein praktische Erwägungen der früheren Besitzerin, die mehr Platz für große Wäschestücke haben wollte.



Abb. 5: Digitale Rekonstruktion des Unterbaues der Waschkommode (Foto: Monika Runge, Bearb.: Daniel Kummer).

Porträtdeckel mit Wildem Mann

Schiebedeckel zu einem verschollenen Porträt des Lazarus I. Holzschuher aus der Werkstatt Jakob Elsners

BLICKPUNKT MAI. 1954 kam ein unscheinbares Gemälde als Leihgabe ins Germanische Nationalmuseum. Es handelt sich um einen auf Lindenholz gemalten sog. Wilden Mann, der vor dichtem, grünem Rankenwerk steht und zwei Wappenschilde präsentiert (Abb. 1). Er ist bärtig, sein dicht behaarter Körper ist nur mit einem roten, in einer langen Bahn nach unten fallenden Lententuch bekleidet. Den restlichen Bildraum füllen kunstvolle, sich einrollende Blattranken, in welchen drei Singvögel versteckt sind: ein Stieglitz, ein Dompfaff und ein Zaunkönig. Der heraldisch rechte Schild zeigt das Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie Holzschuher, einen schwarzen, rot gefütterten Holzschuh oder Trippen mit silberner Einfassung vor goldenem Grund. Heraldisch links befindet sich

ein Wappen mit nach links gewendetem Greifen vor goldenem Grund mit mittigem Querbalken in Silber, das als Wappen der Familie Büh(e)l identifiziert werden kann. Auf der Rückseite der Tafel ist vor schwarzem Grund die Inschrift „Tausent-vierhundert-lxxxvii-[= 1497] / ·Lazarus-holtczschuhers-gestalt- / Als-er-was-Im-funffundzwan(n)cz- / -igsten-jar“ angebracht.

Die kleine Tafel ist Teil der bedeutenden Sammlung spätmittelalterlicher Tafelmalerei des Germanischen Nationalmuseums. Seit 2013 wird der ca. 250 Gemälde umfassende Bestand umfangreich von einem Forscherteam aus Kunsthistorikern und Kunsttechnologern untersucht.* So konnten auch dem bisher im Depot des Museums schlummernden Bild mit Wildem Mann spannende Erkenntnisse zu seiner Entstehung, dem ursprünglichen Funktionszusammenhang wie auch der Bedeutung der bildlichen Darstellung entlockt werden.

Ein selbstbewusster Patrizier

Inschrift und Wappen bestätigen, dass die kleine Tafel ursprünglich zu einem Bildnis gehörte, das Lazarus I. Holz-



Abb. 1: Werkstatt Jakob Elsner, Schiebedeckel zu einem verschollenen Porträt des Lazarus I. Holzschuher, Nürnberg 1497, Lindenholz, ca. H. 45,7 cm, B. 39,5 cm, GNM, Inv. Gm 2438 (Foto: Georg Janßen).

schuher (1472–1523) darstellte. Als Mitglied einer der ältesten Familien Nürnbergs gehörte Lazarus zur städtischen Elite. Er war mehrfach Genannter des Rats, Oberster Vormundpfleger und von 1503 bis zu seinem Tod Kirchenmeister von St. Sebald. Eine Radierung des Nürnberger Kupferstechers Johann Alexander Böner (1647–1720) gibt ein nicht erhaltenes Porträt des Lazarus zusammen mit der Jahreszahl 1523, also dem Todesjahr des Dargestellten, wieder (Abb. 2). Lazarus erscheint darauf aber als relativ junger Mann, was den Schluss zulässt, dass sich Böner an einem älteren Bildnis orientierte und das Todesdatum davon unabhängig in der Bildunterschrift ergänzte. Der Dargestellte ist nach links gewandt und mit Barett und pelzverbrämter, schwarzer Damast-Schaube

bekleidet, deren Kragen er mit der linken Hand umfasst. Haltung, Kleidung und der gewählte Bildausschnitt (Oberkörper mit angewinkelten Armen) lassen sich gut mit Nürnberger Bildnissen um 1500 vergleichen. Es wäre also denkbar, dass die Radierung tatsächlich das heute verschollene, zu dem Schiebedeckel gehörende Porträt überliefert.

Lazarus Holzschuher war mit Katharina Bühl (gest. 1525) verheiratet, der Tochter von Margaretha Haller und dem Landshuter Arzt und Leibarzt des Herzogs von Bayern-Landshut, Johann Bühl (gest. 1495), auch Hans von Bayreuth genannt. Über das Jahr der Eheschließung finden sich widersprüchliche Angaben. Zutreffen dürfte wohl das im Heiratsbrief der Eheleute vermerkte Datum 1496. So konnte Lazarus ein Jahr später auf seinem Bildnis bereits beide Wappen anbringen lassen. Anlass für die Anfertigung eines Porträts könnte neben der Hochzeit die 1497 erfolgte Berufung als Genannter des größeren Rats und jüngerer Bürgermeister gewesen sein. Die Veränderung der persönlichen Lebensumstände und der sozialen Stellung war für Lazarus wie auch für viele andere Mitglieder der Oberschicht

ein geeigneter Grund, sich porträtieren zu lassen – im Bewusstsein um den eigenen Stand aber auch in dokumentarischer Absicht.

Überhaupt scheint sich Lazarus Holzschuher intensiv mit der Erinnerungspflege seines Geschlechts beschäftigt zu haben. So legte er ab 1505 eine Familienchronik an, deren zweite Ausfertigung er mit elf aquarellierten Federzeichnungen von Hans Süß von Kulmbach ausstatten ließ (Nürnberg, Stadtarchiv, E 49/III, Nr. 1). Die Zeichnungen zeigen die Ahnengalerie von Lazarus' Vorfahren in historischen Kostümen, wobei die Reihe mit ihm selbst und seiner Frau abschließt (fol. 212v). Auch für die religiöse Memoria seiner Familie traf er Vorsorge, indem er sich und seinen Nachkommen die Grablege in der Heilig-Grab-Kapelle in St. Johannis (sog. Holzschuherkapelle) sicherte; Lazarus und seine Frau Katharina wurden dort als erste ihres Geschlechts begraben. Um 1499/1500 stiftete er zusammen mit seinen Geschwistern Hieronymus und Jakob das von Albrecht Dürer ausgeführte sog. Holzschuher-Epitaph (GNM, Gm 165) für seinen Vater Karl III. Holzschuher (1423–1480) und seine Mutter Gertraud Gruber (gest. 1499), auf dem die drei Brüder durch Pelzschrauben als Ratsmitglieder besonders hervorgehoben sind.

Gut geschützt – Bildnisse mit Schiebedeckel

Die mit den Ehwappen bemalte Tafel diente ursprünglich als Deckel und damit dem Schutz des Bildnisses. Dabei wurde der Deckel wohl nicht geklappt, sondern in den Rahmen des Porträts eingeschoben. Einen wertvollen und seltenen Eindruck in die funktionelle Handhabe solcher Porträts mit Schiebedeckel vermittelt uns heute ausgerechnet das Porträt von Lazarus' älterem Bruder, Hieronymus Holzschuher (1469–1529). Das 1526 von Albrecht Dürer gemalte Bildnis (Berlin, Gemäldegalerie, Nr. 557E) besitzt noch seinen originalen Rahmen mit Schiebevorrückung wie auch den mit Wappen bemalten Deckel, der von der Seite eingeschoben werden konnte (Abb. 3). Der Schiebedeckel im GNM wurde von Beate Fückler im Rahmen des Forschungsprojektes zur deutschen Tafelmalerei des Spätmittelalters umfangreich kunsttechnologisch untersucht. Dabei zeigte der materielle Befund deutlich angeschrägte Seitenkanten des Deckels mit Abriebspuren, die darauf hindeuten, dass er nicht von der Seite, sondern von unten in den Rahmen geschoben wurde. Im GNM befindet sich noch ein weiterer, vergleichbarer Schiebedeckel (Gm 578): er gehörte zu dem 1503 von Bernhard Striegel (1461–1528) gemalten Bildnis des Hieronymus II. Haller zu Kalchreuth (München, Alte Pinakothek, BStGS WAF 1066). Auch dieser Deckel konnte von unten eingeschoben werden und besitzt noch eine hölzerne Hand-



Abb. 2: Johann Alexander Böner, Porträt des Lazarus Holzschuher, Radierung, 17./18. Jh., GNM, Inv. MP 11320, Kapsel 192 (Foto: GNM).

habe am unteren Rand, die das Greifen, Herausziehen und Arretieren erleichterte. Der Deckel des Holzschuher-Bildnisses hingegen ist am unteren Ende abgebrochen, möglicherweise besaß er aber einen ähnlichen Griff.

Klapp-, Schiebedeckel und auch Futterale dienten dem Schutz der Bildnisse. Als wichtige Erinnerungsstücke konnten sie so in Schränken oder Truhen aufbewahrt werden. Obwohl sich heute nur wenige Beispiele aus dieser Zeit erhalten haben, geht Angelika Dülberg davon aus, dass ein Großteil der eher kleinformatigen Porträts um 1500 ursprünglich mit einem Deckel versehen war. Auch wenn wenig über die konkrete Nutzungspraxis solcher Bilder bekannt ist, dürften sie in erster Linie dem privaten Familienandenken gedient haben. Die in der Anschaffung kostspieligen Porträtmalereien wurden aber sicher

auch weiteren Personen mit Stolz gezeigt, so dass sie auch repräsentative Zwecke erfüllten. Es verwundert daher nicht, dass Deckel und Rückseiten selbst Träger bildlicher Darstellungen wurden. Besonders häufig wurden im 15. Jahrhundert die Wappen der Porträtierten auf die Deckel oder auch die Rückseiten der Bildnisse gemalt, oft ergänzt durch üppige Helmzier oder Wappenhalter. Diesem Schema folgt auch der Schiebedeckel zum Porträt des Lazarus Holzschuher, wobei hier wie auch im Porträt seines Bruders Hieronymus die Ehefrau allein im Allianzwappen und damit nur als genealogisches Zeichen präsent ist.

Ungewöhnlich ist der Anbringungsort der Porträtinschrift auf der Innenseite des Deckels, da Inschriften sonst meist auf dem Bildnis selbst, auf dessen Rückseite oder dem Rahmen angebracht wurden. Lazarus Holzschuher gab dem Betrachter seine Identität damit erst in Folge mehrerer Handlungen preis: Das Bildnis musste hervorgeholt und dann enthüllt werden, wobei Identität und Alter des Porträtierten erst durch die Herausnahme und Wendung des Deckels mit Hilfe der Inschrift bestimmt werden konnten.

In späterer Zeit änderte sich die Nutzungspraxis solcher Bildnisse. So begann man während des 16. Jahrhunderts, die Porträts nicht mehr zusammen mit anderen Familiendokumenten in Truhen oder Schränken aufzubewahren, sondern an die Wand zu hängen. Im Laufe der Zeit wurden vermutlich viele Deckel als überflüssig empfunden und entfernt. Wann Deckel und Bildnis in diesem Fall getrennt wurden, ist heute nicht mehr zu sagen. Im Nachlass des Ehepaars wird das Porträt noch 1525 unter einer Reihe von bemalten Tafeln genannt: „Ein kunterfett unsers vatters seligens auff holtz gemallt.“ Danach verliert sich seine Spur. Der Deckel mit dem Wilden Mann hingegen scheint vielleicht aus genealogischem oder ikonografischem Interesse aufbewahrt worden zu sein und gelangte schließlich



Abb. 3: Albrecht Dürer, Bildnis des Hieronymus Holzschuher mit Schiebedeckel, 1526, Berlin, SMPK, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 557E (Foto: bpk / Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders).

in den Besitz der Löffelholz von Colberg'schen Familienstiftung (Hans Friedrich'sche Linie).

Ein Porträt aus der Werkstatt Jakob Elsners

In der kunsthistorischen Forschung wurde der bemalte Schiebedeckel (und damit indirekt auch das verschollene Porträt Lazarus Holzschuhers) dem Nürnberger Maler Jakob Elsner (1460–1517) zugeschrieben (Dülberg 1990). So steht etwa ein Frauenporträt (Berlin, Gemäldegalerie, Nr. 1725) in enger stilistischer Verbindung mit dem Schiebedeckel, da dort ebenfalls der Hintergrund mit grünen Blattranken ausgefüllt ist – wohl ein Markenzeichen Elsners, mit dem er versucht haben könnte, sich als Buchmaler auf dem Nürnberger Porträtmarkt zu profilieren (Schmidt 2018). Auch ein 1497 datiertes Etui, das zu einer Goldwaage für Hans Harsdörffer (gest. 1511) gehörte, wurde von Elsner oder seiner Werkstatt bemalt (Abb. 4). Die auf Papier ausgeführte und anschließend auf den Etui-Deckel aufgeklebte

Rankenmalerei ist der des Schiebedeckels so ähnlich, dass wohl vom selben Künstler ausgegangen werden muss. Die auf der Außenseite dargestellten Blattranken und das Wiesenstück entsprechen sich trotz des unterschiedlichen Formats, und wie auf dem Schiebedeckel ist auf der Waage die Grundform der dünnen Astranken in symmetrischen Bögen angelegt, welche die figürliche Darstellung einrahmen.

Trotz spärlicher Quellen über den wohl in den 1460er-Jahren geborenen Elsner ist davon auszugehen, dass er aus einem Familienbetrieb stammte und seine Werkstatt mit einem oder mehreren Mitarbeitern führte. Johann Neudörffer d.Ä. (1497–1563) bezeichnet Elsner in seinen Nachrichten zu Nürnberger Künstlern 1547 als „Illuminist“ und berichtet nicht nur von der musikalischen Begabung des Künstlers (im „Lautenschlagen“), sondern auch davon, dass er gute Freundschaften mit verschiedenen Patriziern pflegte: „Er conterfetet sie auch und illuminiert ihnen schöne



Abb. 4: Jakob Elsner (?), Etui-Deckel einer Goldwaage für Hans Harsdörffer, 1497, GNM, Inv. HG 11161 (Foto: Monika Runge).

Bücher und macht ihnen ihre Wappen und Kleinot [...]“. Die Tatsache, dass Künstler einer Doppelbeschäftigung als Tafel- und Buchmaler nachgingen, ist nicht ungewöhnlich und etwa auch für die Werkstätten Hans Pleydenwurffs (gest. 1472) und Michael Wolgemuts (1434–1519) zu belegen. Die meisten Elsner zugeschriebenen Porträts datieren ins letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, wobei nur das Bildnis des Nürnberger Bürgers Jörg Kötzer (1471–1529) von 1499 (Gm 884) namentlich für ihn bezeugt ist. Danach scheint er sich zunehmend auf die Buchmalerei konzentriert zu haben, wo die Miniaturen dreier Handschriften für ihn als gesichert gelten (Merkl 1999, Nr. 64–66).

Als bedeutendstes Werk des Buchmalers Jakob Elsner gilt das von ihm mit prächtigen Miniaturen ausgestattete Missale, welches Anton Kress (1478–1513) in seinem Todesjahr für St. Lorenz stiftete und das heute in der Bibliothek des GNM verwahrt wird (Hs 113265). Von seiner Hand stammen ferner die Randilluminationen in dem um 1507/10 entstandenen, sog. „Gänsebuch“ (Graduale der Nürnberger Lorenzkirche; New York, Pierpont Morgan Library, M. 905). Ursula Timann konnte zeigen, dass die Motive des Gänsebuchs bereits in einem um 1493/94 entstandenen Brevier auftauchen, das für Abt Johannes Stanttenat (amt. 1471–1494) von Kloster Salem geschaffen wurde (Heidelberg, UB, Cod. Sal. IXc). Diese Handschrift wurde bereits zuvor mit der Werkstatt Elsners und dem Harsdörffer-Etui in Verbindung gebracht (Väth 1993). Interessanterweise besitzt auch das monochrom gestaltete und mit hellen, quer gestrichelten Glanzlichtern modellierte Laub zahlreicher Initialen des Salemer Breviers frappierende Ähnlichkeit mit den Ranken des Schiebedeckels. Auch einzelne Motive wie die abgeschnittenen Astenden der Ranken, die dort platzierten Vögel und die Darstellung eines Wilden Mannes mit Lendenschurz stehen in einem engen Zusammenhang (Abb. 5). Dagegen lässt sich das Kötzer-Bildnis als einziges für Elsner bezeugtes Tafelgemälde nur schwer mit der figürlichen Darstellung auf dem Schiebedeckel vergleichen. Engere Gemeinsamkeit besteht in den kalligraphierten Buch-

staben der auf beiden Tafeln vorhandenen Inschriften, die auf einen als Illuministen tätigen Maler hindeuten (Schmidt 2018). Thomas Eser und Sabine Lata beobachten zudem sowohl im Kötzer-Porträt als auch im später entstandenen Kress-Missale Elsners eine Präferenz für Glanzlichter und seinen weitgehenden Verzicht auf Schattensetzungen. Gerade das Fell des Wilden Mannes auf dem Schiebedeckel mit den glänzend wirkenden Höhungen in Hellbraun auf Gesicht und Füßen entspricht dieser Gestaltungsweise.

Die hier knapp geschilderten Vergleiche bestätigen also, dass der Schiebedeckel zurecht in der Werkstatt Jakob Elsners verortet wurde; ob der Deckel und das zugehörige, nicht mehr erhaltene Porträt allerdings von Elsner selbst oder von einem seiner Mitarbeiter – möglicherweise der Maler des Salemer Breviers – ausgeführt wurden, muss offen bleiben.

Zu Elsners prominenten Auftraggebern gehörte nicht nur Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen (1463–1525), sondern auch einige der führenden Humanisten Nürnbergs, etwa Sixtus Tucher (1459–1507) und Hartman Schedel (1440–1514). Lazarus Holzschuher könnte über Freunde und Verwandte auf den Künstler aufmerksam geworden sein. So war Holzschuher mit Peter Imhoff (gest. 1528) bekannt, von dessen Bruder Konrad sich ein Elsner zugeschriebenes Porträt erhalten hat (München, BNM, Nr. MA 310) und für dessen Sohn Elsner Bücher illuminierte. Auch über den Kunstmäzen Sebald Schreyer (1446–1520), dem Lazarus als Kirchenmeister von St. Lorenz nachfolgte, könnte der Kontakt zustande gekommen sein.

Der Wilde Mann als Glücksbringer für die Ehe?

Als vielseitig deutbare, anthropomorphe Waldbewohner mythischen Ursprungs sind Wilde Männer bzw. Wilde Leute während des späten Mittelalters bis in die frühe Neuzeit in den verschiedensten Kunstgattungen vertreten. Dargestellt sind sie meist inmitten üppig und wild rankender Pflanzen, so bspw. auf Tapisserien oder in Randminiaturen der Buchmalerei. Als Wappenhalter werden sie vor allem in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zum beliebten Attribut heraldischer Darstellungen und bleiben es bis ins 16. Jahrhundert hinein. Verbreitet wurde das Motiv durch grafische Vorlagen wie etwa die Stiche Martin Schongauers, in denen sowohl der ausschreitend keulenschwingende wie auch der elegant stehende Wilde Mann als Wappenträger vorgeprägt ist. Auch Albrecht Dürer stellte mehrfach Wilde Männer als Wappenträger dar, z. B. auf den Klappflügeln des Porträts Oswolt Krells von 1499 (München, Alte Pinakothek, BStGS WAF 230, 230a, 230b) oder der sog. Haller-Madonna um 1498 (Washington, National Gallery of Art, Nr. 1952.2.16). In der 1493 erschienenen Schedel'schen Weltchronik positioniert Michael Wolgemut auf dem Eingangsbild mit der Darstellung Gottvaters zwei Wilde Männer als Wappenhalter im Vordergrund.

Als Wappenhalter scheint der Wilde Mann weitestgehend auf ein dekoratives Attribut reduziert. Dennoch zeigt sich

gerade im Fall des Schiebedeckels, dass die Figur nicht bloß schmückendes Beiwerk zur Präsentation der Wappen ist, sondern eine symbolische Funktion erfüllt. So verkörpert er mit seiner archaischen Aura ungezügelte Stärke, die bildlich in den Dienst der Wappeninhaber gestellt und der eine apotropäische Funktion beigemessen werden kann. Stärke und Potenz – betont durch das auffällig inszenierte, rote Lendentuch des Wilden Mannes – sind zudem ein Hinweis auf die zu erhoffende Fruchtbarkeit des Geschlechts. Während die Ranken noch auf die Wildnis als Lebensbereich des Wesens verweisen, deuten die darin platzierten, beliebten Stubenvögel bereits auf eine Zähmung des Wilden Mannes im Dienste der Liebe, stehen doch Dompfaff und Stieglitz in profanem Kontext für Tugend und Zuneigung – in diesem Kontext vielleicht als Anspielung auf eine harmonische Ehe des Porträtierten zu verstehen. Daneben darf bei den zeitgenössischen Betrachtern auch die Kenntnis um den spielerischen, gesellschaftsparodistischen oder erotischen Kontext vorausgesetzt werden, in welchem die Wilden Leute etwa als Erstürmer einer Minneburg oder in den beliebten Liebesgardendarstellungen begegnen. Insofern dienen die auf den Schiebedeckel gemalten Wappen nicht nur dekorativ-repräsentativen Zwecken, sondern werden in eine humorvoll-moralisierende, allegorische Darstellung eingebettet, bei welcher reizvoll mit der Vieldeutigkeit dieses Bildtypus gespielt wird.

► JUDITH HENTSCHEL

**Im Rahmen des SAW-Projekts „Die deutsche Tafelmalerei des Spätmittelalters. Kunsthistorische und kunsttechnologische Erforschung der Gemälde im Germanischen Nationalmuseum“ (2013–2017) wurde der Schiebedeckel (Gm 2438) von Beate Fückler und Judith Hentschel, das Porträt des Jörg Kötzler (Gm 884) von Lisa Eckstein und Sabine Lata kunsttechnologisch und kunsthistorisch untersucht. Die Einträge erscheinen im Bestandskatalog der fränkischen Gemälde bis 1500 am GNM (in Vorbereitung für 2019). Ein herzlicher Dank für freundl. Hinweise ergeht an Sebastian Schmidt.*

Quellen:

Lazarus Holzschuher: Genealogische Aufzeichnungen, 1506–1515. Nürnberg, Stadtarchiv E 49/III, Nr. 1, fol. 212v. (ehem. Privatbesitz, Artelhofen, Freiherr von Holz-

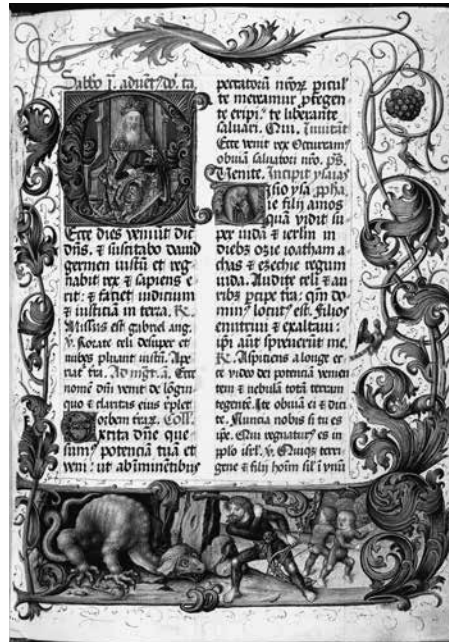


Abb. 5: Jakob Elsner (?), Brevier für Abt Johannes Stantenat von Kloster Salem (Winterteil), 1493/94, Detail, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Sal. IXc, fol. 107r (CC-BY-SA 3.0).

schuher'sches Familienarchiv; Abbildungen der Federzeichnungen bei Barbara Butts: The Drawings of Hans Süß von Kulmbach. In: Master Drawings 44, 2006, Nr. 2, S. 127–212, Nr. A21, S. 165, Abb. 6–16). – Nürnberg, GNM, Historisches Archiv, Reichsstädte: Nürnberg XVIII/ Holzschuher Nr. 6, fol. 5v, 16v (Nachlassinventar 1525).

Literatur:

Johann Neudörfer Schreibe- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547. Hrsg. von Georg W. Lochner. Wien 1875, S. 139. – Angelica Dülberg: Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert. Berlin 1990, bes. S. 33–98, 114–116. – Paula Väh: Die spätmittelalterlichen liturgischen Handschriften aus dem Kloster Salem. Frankfurt a. M. 1993, bes. S. 140–

143. – Leonie von Wilckens: Das Mittelalter und die „wilden Leute“. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst Folge 3, 45, 1994, S. 65–82. – Ulrich Merkl: Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Regensburg 1999, S. 58–62, Kat. 64–66. – Hans Belting: Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers. In: Marin Büchsel, Peter Schmidt (Hrsg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts. Mainz 2003, S. 89–100. – Barbara Welzel: Verhüllen und Inszenieren. Zur performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlungen. In: Robert Felfe, Angelika Lozar (Hrsg.): Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur. Berlin 2006, S. 109–129, bes. S. 120–121. – Heilige und Hasen. Bücherschätze der Dürerzeit. Bearb. von Thomas Eser, Anja Grebe. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2008, Nr. 36, S. 114. – Ursula Timann: Es muss nicht immer Dürer sein. Neues zur Nürnberger Buchmalerei um 1500. In: G. Ulrich Großmann (Hrsg.): Buchmalerei der Dürerzeit (Dürer-Forschungen 2). Nürnberg 2009, S. 81–101, bes. S. 85–91. – G. Ulrich Großmann: Wilde Leute im Wandel der Zeiten. In: Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik. Bearb. von Peggy Große, G. Ulrich Großmann, Johannes Pommeranz. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2015, S. 204–220. – Sebastian Schmidt: Abbild – Selbstbild. Das Porträt in Nürnberg um 1500. Diss. 2016 [erscheint 2018], Nr. 18.

Näheres zum Projekt unter: URL: <https://www.gnm.de/forschung/forschungsprojekte/die-deutsche-tafelmalerei-des-spaetmittelalters/> [14.02.2018]

Eine Gliederkrone in neuem Licht



Abb. 1: Gliederkrone, 16./18. Jh., Dm. ca. 16,5 cm, H. 9,1 cm, Inv. KG675 (Foto: Monika Runge).

BLICKPUNKT JUNI. Kronen übten über die Jahrhunderte kontinuierlich Faszination aus. Neben ihrer Funktion als Herrschaftszeichen erfüllten sie verschiedene Zwecke. So gab es etwa Grabkronen, Votivkronen, Heiligen- und Marienkronen und sogenannte Brautkronen, was ihre Vielschichtigkeit offenbart.

Eine Gliederkrone aus dem Bestand des Germanischen Nationalmuseums, deren ursprüngliche Funktion bislang nicht eindeutig feststand (KG 675, Abb. 1), wurde in den Restaurierungswerkstätten des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung vor kurzem aufwendig bearbeitet und untersucht.

Sie besteht aus neun einzelnen, gegossenen Gliedern aus vergoldetem Silber, die mit verschiedenfarbigen Schmucksteinen verziert sind. Jedes dieser Glieder besteht aus zwei Komponenten: Der zum Kronreif gehörige Teil setzt sich aus zwei profilierten, mit rechteckigen Steinen verzierten, unterschiedlich langen Rechtecken zusammen, auf welchen jeweils ein lilienförmiges Element aufbaut. Auf dem längeren Rechteck befindet sich ein größeres Gebilde, dessen Endungen, Kreuzungspunkte und Windungen jeweils durch vier Steine akzentuiert werden. Die erhabenen Punkte des Gebildes werden durch kleine, dornähnliche Fortsätze betont. Auf dem kürzeren Rechteck des Kronreifs ist das Element nur etwa halb so hoch. Es entspricht in seiner Form dem unteren Teil des größeren Aufsatzes, die Verlän-

gerungen zu den „Lilienblättern“ fehlen jedoch. Es ist nur ein Stein angebracht. Der Kreuzungspunkt der Stäbe ist durch zwei vertikale „Ärmchen“ erweitert.

Alles edle Steine?

Die Krone zieren insgesamt 63 verschiedenfarbige, unterschiedlich geschliffene Schmucksteine, von denen zahlreiche nicht gut in ihre Fassungen passen. Viele der Fassungen zeigen Spuren der Nachbearbeitung, etwa Einkerbungen und Feilspuren, einige sind zudem stark verbogen. Nur bei 17 Stück sind noch alle Krappen vorhanden. Daher kann davon ausgegangen werden, dass viele der heute gefassten Steine erst später hinzugefügt wurden. Die meisten sind facettiert geschliffen, wobei die Präzision des Schlifffes variiert. Einige sind auch gemugelt, also rundgeschliffen.

Eine Untersuchung unter UV-Strahlung bestätigte, dass sie aus vielen verschiedenen Grundmassen bestehen. Die Lumineszenzerscheinungen gaben Hinweise für weitere Untersuchungen und ermöglichten eine Einteilung in verschiedene Gruppen, unabhängig von ihrer Farbe in sichtbarem Licht. Die Frage, ob es sich um echte oder um Glassteine handelt, ist nicht nur unter kunstgeschichtlichen, sondern auch unter konservatorischen Gesichtspunkten wichtig. Ein gutes Unterscheidungsmerkmal sind Gasblasen, die während des Herstellungsprozesses der Glasmasse entstehen. Diese sind deutlich von Einschlüssen und

sogenannten Fahnen in echten Steinen zu unterscheiden. Die meisten Steine in der Gliederkrone zeigen Gasblasen. Diejenigen, die keine Blasen aufweisen, hatten jedoch auch keine Einschlüsse, wodurch diese auch nicht eindeutig den echten Edelsteinen zugeordnet werden konnten. Mithilfe der Röntgenfluoreszenzanalyse konnte letztlich gezeigt werden, dass es sich bei fünf der fraglichen Steinen vermutlich um Bergkristalle handelt. Zudem konnten bei den Glassteinen teilweise die für die Färbung oder Entfärbung der Glasmasse eingesetzten Elemente bestimmt werden, unter anderem Eisen, Kupfer, Mangan und Antimon.

Edle Steine übten seit jeher einen besonderen Reiz aus, nicht nur durch ihren Glanz und ihre Strahlkraft, sondern auch durch ihre verschiedenen, teils stark leuchtenden Farben. Doch nicht immer waren die gewünschten Steine verfügbar oder erschwinglich. Daher nutzte man schon früh Glas zur Imitation. Hier konnte bereits bei der Herstellung die Farbigkeit gezielt gesteuert werden. Oder aber man erzeugte sie durch das Hinterlegen transparenter Glasmasse mit farbigen Materialien. Dabei konnten Fasser und Goldschmiede bei der Hinterlegung und nachträglichen Färbung von Glasmasse oder blassen Edelsteinen durchaus kreativ bei der Materialauswahl werden: man verwendete eingefärbte Öle, Harze oder Wachse, gefärbte Metallfolien, aber auch Textilien, Faserbündel oder sogar bunte Federn. Das Färben von Steinen wird bereits bei Plinius d. Ä. (1. Jh. n. Chr.) beschrieben, und noch heute werden Smaragde durch gefärbte Öle in ihrer Erscheinung aufgewertet. So finden sich auch an der Krone einige Schmucksteine, bei denen eine farbige Schicht auf der Rückseite aufgebracht wurde oder zwei Teile an der Kontaktfläche eine Klebe- oder Farbschicht aufweisen, die die gewünschte Farbwirkung erzielt (Abb. 2).

Auch eine Hinterlegung mit Metallfolie erhöht die Strahlkraft, Tiefenwirkung und die Reflexion des Lichtes. Sie konnte einerseits durch die verwendete Legierung in der Farbe beeinflusst werden, andererseits durch ein intentionelles Oxidieren des Metalls, oder aber man kombinierte die

Metallfolie mit den oben beschriebenen Techniken. Diese ebenfalls von Plinius d. Ä. belegte Praxis findet ab dem 16. Jahrhundert weite Verbreitung und wird von verschiedenen Autoren beschrieben, so beispielsweise Vannoccio Birinuccio, Georgius Agricola oder Benvenuto Cellini. Letzterer erwähnt sogar, dass besagte Folien vorgefertigt angeboten wurden, was für die weite Verbreitung der Technik spricht. Dieses Vorgehen war auch bei echten Steinen keine Seltenheit, doch sind solche optischen Täuschungen bzw. Aufwertungen bei intakten Fassungen nur schwer feststellbar.

Bei der Gliederkrone konnte jedoch aufgrund der Beschädigung und dem schlechtem Sitz vieler Steine in ihren Fassungen die Hinterlegung mit Metallfolie entdeckt werden (Abb. 3). Um die Metallfolie dicht an den Stein zu bringen, wurden die Fassungen mit verschiedensten Materialien gefüllt. Gerne wurde hier Kreide oder Kalk mit einem Bindemittel, wie Wachs oder Harz, angerührt. Im Falle der Gliederkrone wurde etwas vereinfacht gearbeitet: es findet sich ein mehrlagiges Füllmaterial, das an Pappe oder dickes Papier erinnert. Die nicht durchgängige Verwendung von verschiedenen Folien lässt zudem darauf schließen, dass die Steine nicht alle aus derselben Zeit stammen.

Spuren der Zeit

Nicht nur an den Fassungen lassen sich eindeutige Spuren der Veränderung feststellen. Auch die dornartigen Fortsätze und vertikalen „Ärmchen“ sind an verschiedenen Stellen in unterschiedlichen Längen abgebrochen. Vermutlich waren hier Perlen oder durchbohrte Steine an den Dornen befestigt, die später entfernt wurden.

Es ist zu vermuten, dass diese fehlenden Teile für ein neueres, der Mode der Zeit entsprechendes Goldschmiedestück wiederverwendet wurden oder aufgrund von finanziellen Engpässen veräußert wurden. Offen bleibt dann jedoch die Frage, warum man diese Teile entfernte, jedoch nicht das schwere, massive Silbergerüst einschmolz oder die Bruchstellen nachbearbeitete. Es bestand offenbar das Bedürfnis, die leicht entfernbaren Teile einem ande-

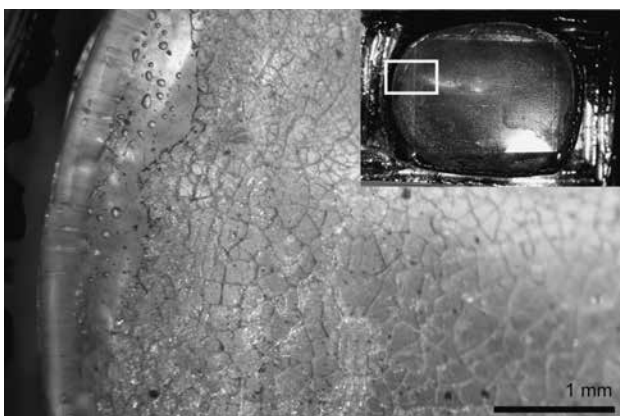


Abb. 2: Einziger ovaler Stein der untersten Reihe von KG675, Zwischenschicht mit Rissen, Blasen und roten Pigmenten (Foto: Solveig Hoffmann).



Abb. 3: Dunkelblauer Stein von KG675, am Rand sichtbare, korrodierte Folie (Foto: Solveig Hoffmann).



Abb. 4: Rückseite der Gliederkrone KG675 (Foto: Monika Runge).

ren Zweck zuzuführen, ohne die Krone selbst komplett zu zerstören. Dafür spricht auch, dass ein Großteil der Fassungen offenbar nachbearbeitet ist und viele der Schmucksteine nicht mehr zum Originalbesatz der Krone zu zählen sind. Die Krone besaß offenbar noch einen Wert oder erfüllte eine bestimmte Funktion, die jedoch ein sorgfältiges Entfernen der fehlenden Teile und ursprünglichen Steine nicht erforderte.

Neben diesen Veränderungen zeigt auch die metallene Oberfläche deutliche Spuren der Zeit. Ein früher aufgebrachter Schutzüberzug ist deutlich dunkel verfärbt, und es finden sich schwarze Silberkorrosionsprodukte auf der Metalloberfläche. Diese dunklen Korrosionsflecken waren besonders deutlich an den Stellen, an denen der Schutzüberzug fehlte und somit das vergoldete Silber nicht mehr vor den schädlichen Umwelteinflüssen geschützt war. Im Zuge der Restaurierung wurden der Überzug abgenommen und die Korrosionsprodukte entfernt. Bei der vorsichtigen Reinigung mit Ethanol war es eine besondere Herausforderung, keinerlei Feuchtigkeit oder Lösemittel in die Fassungen eindringen zu lassen, die die farbige Hinterlegung hätten angreifen können.

Die Rückseite der Krone (Abb. 4) zeigt auf den einzelnen Gliedern eine ursprüngliche, durchgehende Nummerierung, die deren Zuordnung gewährleistete. Zusammengehalten werden sie durch kleine Scharniere mit Scharnierstiften; einer davon musste ergänzt werden, um die Krone wieder in zusammenhängender, runder Form zeigen zu können.

Eine Krone, doch für wen?

Kaum ein Symbol steht deutlicher für Macht und Herrschaft als die Krone. In vielen Bildern und Zusammenhängen ist sie gar das einzige Attribut, das den Herrscher kennzeichnet und von seinen Untertanen differenziert.

Kopfbedeckungen in verschiedenen Formen waren, auch lange vor der Entwicklung der heute typischen Kronenformen, bereits Zeichen der Herrschaft. Man denke beispielsweise an die altägyptische Doppelkrone, die Pschent, oder auch die (Lorbeer-)Kränze der antiken Machthaber, aus deren lateinischer Bezeichnung „corona“ sich auch das heutige Wort ableitet. Aus diesen Formen der Herrschaftssignien entwickelten sich im frühen Mittelalter verschiedene Kronenformen, die bekannteste mittelalterliche Krone ist

dabei sicherlich die Reichskrone (Abb. 5), die den Typus der hochmittelalterlichen Bügelkronen zuzurechnen ist und mit welcher seit Konrad II. (um 990–1039) die meisten Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation gekrönt wurden. Neben der Bügelkrone mit einfachem oder gekreuztem Bügel fanden auch der Reif, die Zacken-, Lili-



Abb. 5: Albrecht Dürer, Karl d. Große mit der Reichskrone, 1511/13, Gm167 (Foto: Dirk Messberger).

en- und die Erdbeerblattkrone häufige Verwendung, diese Formen treten in späteren Zeiten auch vielfach miteinander kombiniert auf.

Die Krone als Herrschaftsinsignie stand in direkter Verbindung zur weltlichen oder auch geistlichen Machtausübung, wie beispielsweise die kronenartige Tiara den Papst als Anführer der christlichen Welt hervorhebt. Aber sie ist auch generelles Kennzeichen von Macht, Symbol des Primus, unabhängig von einer realen Machtausübung über bestimmte Personengruppen, so etwa im Falle von Jesus Christus als „rex regum“, König aller Könige, oder Maria als „corona virginum“. Auch Heiligenbilder oder -büsten und Reliquiare finden sich in bekrönter Form.

Die hier vorgestellte Gliederkrone kann aufgrund ihrer relativ großen Instabilität im zusammengesetzten Zustand (es gibt keinerlei Hinweise auf einen stabilisierenden Bügel im Innern) sowie der schlechten Qualität der Arbeiten sicherlich nicht als Herrschaftsinsignie genutzt worden sein. Auch eine Nutzung als Grabkrone ist aufgrund der mannigfachen, über einen längeren Zeitraum vorgenommenen Veränderungen nicht plausibel. Mehrere Faktoren sprechen jedoch dafür, die Gliederkrone als Heiligen- oder Marienkrone einzuordnen.

Neben der gängigen Praxis, Marien- und Heiligenbilder oder Heiligenreliquiare zu bekleiden, wurden Marienbilder besonders häufig bekrönt. Mariendarstellungen mit Krone sind seit dem 6. Jahrhundert nachgewiesen, das Bekrönen von Marienbildern reicht bis ins frühe Mittelalter zurück. Als erstes Beispiel für den Kronenschmuck eines Marienbildes gilt eine Stiftung von Papst Gregor III. (731-741) vermutlich für eine Ikone im Oratorium von Sankt Peter in Rom. Krönungen häufen sich jedoch erst im späten Mittelalter nachweislich, eine Traditionslinie bis zu Gregor III. ist nicht sicher feststellbar.

Oftmals ist bei bekrönten Marienbildern nicht mehr genau zu differenzieren, ob es sich um Teile des Bildwerkes oder um Votivgaben an das Bildwerk selbst handelt. Viele Marienbilder werden im Laufe des Kirchenjahres mehrfach gekrönt oder sind sogar förmlich gekrönt worden, beispiels-

weise durch den Orden der Diener Mariens in Mittel- und Südeuropa. Auch das nachträgliche Krönen von Bildwerken war durchaus nicht unüblich. Seit dem 17. Jahrhundert wurde es zudem durch offizielle Richtlinien des Kapitels von St. Peter geregelt, was die Bedeutung und die Verbreitung vor Augen führt. Das Bekrönen der Bildwerke steht dabei in engem Zusammenhang zum Bekleiden derselben. Diese wurden entweder als zu bekleidende Gliederpuppen geschaffen, wie viele Beispiele belegen (Immaculata, Pfarrkirche Hl. Margaretha, Oberau; Rosenkranzmadonna, Kloster Wettenhausen; Madonna mit Kind, Pfarrkirche St. Georg, Trins u.v.m.), oder sie waren vollausgestaltete Figuren, die bekleidet wurden, oder sie wurden nachträglich umgestaltet, um sie bekleiden zu können (Muttergottes im Hauptaltar, Mühlfeldkirche, Bad Tölz; Figurengruppe im Hochaltar, Wallfahrtskirche St. Anna, Annaberg; Prozessionsmadonna, Neustift). Zur Ausstattung dieser Figuren gehörte oft neben kostbarer Kleidung, Haarteilen und Schmuck auch eine Krone. Dies waren entweder von der Gemeinde oder der Kirche bereitgestellte Kleidungsstücke oder aber an die Marienbilder gespendete Objekte. Manche Marienbilder erreichten dabei einen solchen Reichtum in der Ausstattung, dass sie bewacht werden mussten.

Besagte Marienkronen wurden in einigen Kirchengemeinden neben der Bekrönung des Bildwerkes auch dazu verwendet, junge Bräute mit einer sogenannten Brautkrone auszustatten. Dies geht auf die bereits in der Antike verbreitete Bekrönung von Jungfrauen zurück, aus der sich Brautkronen in verschiedenen regionalen Ausprägungen und Dimensionen entwickelten, wie beispielsweise der sogenannte Schäpel. Tatsächlich war mancherorts der Gebrauch dieser direkt an die Jungfräulichkeit gebunden, Bräuten, die ein zweites Mal nach dem Tod ihres ersten Ehemannes heirateten, war er untersagt. Neben großen, mit Textilien, Flitter und vielen kleineren Verzierungselementen ausgestatteten Exemplaren gab es auch Modelle aus Edelmetallen, diese waren jedoch zumeist den wohlhabenden Schichten der Gesellschaft vorbehalten. In einigen Gemeinden war es deshalb üblich, eine wertvolle Krone



Abb. 6: Fragmente einer emaillierten Gliederkrone, vermutl. Norwegen, 14. Jh., Inv. KG645 (Foto: Solveig Hoffmann)



Abb. 7: Goldene Brautkrone mit Email, Inschrift „trewelich“, vermutl. 15./16. Jh., Inv. T 3567 (Foto: Jürgen Musolf).

gemeinschaftlich zu erwerben und allen Bräuten der Kirchengemeinde zur Verfügung zu stellen oder die des Marienbildes als Brautkrone bei Bedarf zu entleihen. Exemplare aus Edelmetall waren in den skandinavischen Ländern weiter verbreitet, ein Fragment einer metallenen Brautkrone, die vermutlich einer Person von hohem gesellschaftlichem Rang im 14. Jahrhundert gehörte und eventuell aus Norwegen stammt, befindet sich in den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums (Abb. 6). Eine andere, kleine Brautkrone in den Sammlungen trägt sogar die Inschrift „trewelich“, also „treulich“ (Abb. 7).

Eine Verwendung der hier vorgestellten Gliederkrone als Marien- oder als Brautkrone kann ohne weiteres Quellenmaterial nicht eindeutig nachgewiesen werden. Dafür spricht aber ihre häufige Bearbeitung. So wäre es durchaus denkbar, dass eine Gemeinde, die über die Zeiten hinweg finanzielle Engpässe kompensieren musste, Teile der Krone entfernte, ohne jedoch dabei diese als solche zu zerstören, da sie als Teil des Gnadenbildes oder als Bestandteil

der Hochzeitszeremonie weiterhin von Bedeutung für das Gemeindeleben war.

► KRISTIN BECKER/SOLVEIG HOFFMANN

Literatur:

Heinz Biehn: Die Kronen Europas und ihre Schicksale. Wiesbaden 1957. – Olle Källström: Frauenkrone-Brautkrone im skandinavischen Mittelalter. In: Festschrift Percy Ernst Schramm, Bd. 1, Wiesbaden 1964, S. 479-492. – H. Schauerle: Bekleidung der Marienbilder. In: Lexikon der Marienkunde, Bd. 1, 1967, Sp. 648-650. – Bernward Deneke: Hochzeit. München 1971. – N. Gussone: Krönung von Marienbildern. In: Marienlexikon, Bd. 3, 1991, S. 683-684. – F. Tschochner: Krone. In: Marienlexikon, Bd. 3, 1991, S. 685-690. – Jochem Wolters: Zur Geschichte der Goldschmiedetechniken. Texte, Bilder, Analysen. Leinfelden-Echterdingen 1991. S. 685-690. – Robert Webster: Gems: Their Sources, Descriptions and Identification. Oxford 1994. – Isabelle Biron, Anne Françoise Cannella: Fakes, imitation and reuse. Identification of false gems on objects from the middle ages. In: Annales du 16. congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre. Amsterdam 2003 (2005), S. 387-390. – Krone, Brot und Rosen. 800 Jahre Elisabeth von Thüringen. Ausst.Kat. Hessisches Staatsarchiv Marburg. München, Berlin 2006. – Jürgen Abeler: Kronen, Zepfer, Reichsapfel. Herrschaftszeichen der Welt. Wuppertal 2008. – Joanna Whalley: Faded glory. Gemstone simulants and enhancements. In: Contributions to the Vienna Congress, IIC The Decorative: Conservation and the Applied Arts. Hrsg. von The International Institute for Conservation. London 2012, S. 313-321. – Beate Fückler: Der Heiligen schöner Schein. Bekleidete Sakralfiguren im deutschsprachigen Raum (1650-1850). Regensburg 2017.

Provenienzforschung am Germanischen Nationalmuseum

Die Provenienzen, also die Herkunft seiner Objekte, untersucht das Germanische Nationalmuseum seit 2014 systematisch in einem Forschungsprojekt, das nun kurz vor seinem Abschluss steht. Ziel der vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste geförderten Recherchen ist die Identifikation von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, umgangssprachlich häufig unter dem Begriff „Raubkunst“ zusammengefasst. Der Fokus liegt auf Erwerbungen der Jahre 1933 bis 1945 für die Sammlungen Gemälde bis 1800,

Skulptur bis 1800, Kunsthandwerk bis 1800 und Kunst und Kunsthandwerk 19. bis 21. Jahrhundert – untersucht wurden insgesamt rund 1.200 Objekte. Mit diesem Projekt hat das Germanische Nationalmuseum mit der systematischen Erforschung der Provenienzen seiner Bestände begonnen. Ausgewählte Rechercheergebnisse werden noch bis zum 17. Juni 2018 in der Studioausstellung „Gekauft – Getauscht – Geraubt?“ und im begleitenden Katalog vorgestellt; eine Gesamtpublikation der Ergebnisse ist in Vor-

bereitung. Was also sind Hintergründe, Voraussetzungen und Methoden der Provenienzforschung? Wie kommen Provenienzforscher zu ihren Ergebnissen? Was verraten die Objekte selbst und welche weiteren Quellen stehen zur Verfügung?

Provenienzforschung als zentrale Aufgabe der Museumsarbeit

Unabhängig von der Recherche nach NS-Raubkunst ist Provenienzforschung – der Begriff leitet sich ab vom lateinischen provenire (herkommen, entstehen) – zunächst ein klassisches Teilgebiet und eine zentrale Aufgabe musealer wissenschaftlicher Forschung, die sich mit der Herkunft und Sammlungsgeschichte von Kulturgütern befasst. Die so entstehende Provenienzgeschichte umfasst sämtliche bekannte Eigentümer und Besitzer eines Objekts. Damit kann die Provenienzforschung Beiträge leisten etwa zur Frage der Zuschreibung eines Kunstwerks und zur Beurteilung seiner Originalität, zur Rekonstruktion und Entstehungsgeschichte von (Museums-)Sammlungen oder zur Einschätzung des wechselnden Marktwerts eines Objekts oder Künstleroeuvres. Nur in den wenigsten Fällen – gerade wenn es sich um Werke aus vergangenen Jahrhunderten handelt – lässt sich die Provenienz eines Objekts allerdings bis zu dessen Herstellung zurückverfolgen, vielmehr weist sie in der Regel kleine oder große „Provenienzlücken“ auf.

Suche nach „NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut“

In den letzten Jahren hat sich der Fokus der Provenienzforschung zunehmend auf die Recherche nach kulturhistorischen Objekten gerichtet, die aus Unrechtszusammenhängen stammen – neben NS-Raubkunst etwa auch Erwerbungen für ethnologische Sammlungen während der Kolonialzeit oder Kulturgutentziehungen in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) oder der DDR.

Im Vordergrund steht jedoch nach wie vor die Suche nach NS-verfolgungsbedingt entzogenen Objekten. Mit der Washingtoner Erklärung von 1998 und der ein Jahr später verabschiedeten Gemeinsamen Erklärung hat sich die Bundesrepublik Deutschland verpflichtet, in ihren öffentlichen Sammlungen – Museen, Bibliotheken, Archiven – nach Objekten zu recherchieren, die ihren ehemaligen Eigentümern entzogen wurden. Darunter fallen etwa Kunstwerke aus Beschlagnahmen, Zwangsablieferungen oder „Arisierungen“ wie auch solche, die unter Wert veräußert wurden oder allein deshalb, um die Emigration zu finanzieren oder diskriminierende Abgaben wie die sogenannte „Judenvermögensabgabe“ begleichen zu können. Bereits unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg hatten die Westalliierten gesetzliche Regelungen zur sogenannten „Wiedergutmachung“ erlassen – die später in Bundesgesetze überführt wurden –, um es Verfolgten des NS-Staats zu ermöglichen, Rückerstattung oder Entschädigung ihres entzogenen Eigentums einzufordern. Erst der Zusammen-

bruch des Ostblocks 1989/90 und die damit verbundene Rückübertragung verstaatlichten Eigentums in Privatbesitz machten das Thema der „Holocaust-Restitutionen“, also der Rückerstattung von Eigentum und der Entschädigung NS-Verfolgter, wieder aktuell. Im Hinblick auf den Bereich der Raubkunst wurde schnell deutlich, dass sich noch diverse Objekte mit ungeklärten Eigentumsverhältnissen auch in westlichen Museen befinden – ein Umstand, dem mit der erwähnten Washingtoner Erklärung Rechnung getragen wurde. Ihre Bedeutung erlangen die „Washington Principles“ auch daher, dass es heute in Deutschland keine gesetzlichen Regelungen für Restitutionsentscheidungen mehr gibt, da die Fristen der oben genannten Rückgabe- und Entschädigungsgesetze abgelaufen und die Herausgabeansprüche verjährt sind. Wesentliche Grundsätze der auf dem Prinzip der Freiwilligkeit beruhenden Erklärung sind daher die Verpflichtung zur Recherche nach und Veröffentlichung von NS-Raubkunst und zum Finden fairer und gerechter Lösungen für eine Rückgabe oder gütliche Einigung gemeinsam mit den früheren Eigentümern oder deren Rechtsnachfolgern. Aufgabe der Museen ist es, ihre Erwerbungen seit 1933 zu überprüfen. Dies betrifft nicht nur Erwerbungen aus der NS-Zeit, auch später ans Haus gekommene Objekte, die vor 1945 geschaffen wurden, gilt es, systematisch zu erforschen.

Quellen und Recherchewege

Für die Erschließung der Provenienz eines Objekts stehen zwei Wege zur Verfügung: die Forschung zum Objekt selbst und die Recherche zu den ehemaligen Besitzern. Begonnen wird in der Regel mit der Sichtung der internen, hauseigenen Quellen – Inventarbücher, Zugangsregister, Erwerbsakten, Schriftwechsel zum Ankauf, Rechnungen und dergleichen mehr – sowie der Untersuchung der Objekte, die in manchen Fällen Aufkleber, Beschriftungen, Besitzerstempel, Widmungen oder ähnliches mit Informationen zu früheren Besitzern, zu Kunstgalerien oder Auktionshäusern tragen. Auch zeitgenössische Publikationen, Bestandskataloge oder Versteigerungskataloge liefern häufig für die Provenienz relevante Hinweise. Die Recherche zu den ehemaligen Besitzern findet vor allem in externen Archiven statt, in denen etwa Personenstandsunterlagen, Handelsregister, Gewerbekarteien, Firmennachlässe des Kunsthandels und ähnliches verwahrt werden. Wichtige Quellen zu NS-Verfolgten und Raubkunst sind zum Beispiel Finanzverwaltungsakten der NS-Zeit, die die Enteignung jüdischer Bürger dokumentieren, oder die sogenannten „Wiedergutmachungsakten“ aus den oben erwähnten Entschädigungs- und Rückerstattungsverfahren der Nachkriegszeit. Online-Datenbanken, etwa zum Kunsthandel, zu genealogischen Quellen, zu Opfern der NS-Verfolgung oder zum NS-Kunstraub machen relevante Informationen und Archivalien leicht zugänglich. Für Erben der NS-Verfolgten oder heutige Besitzer, die auf zweifelhafte Objekte gestoßen sind, steht etwa die vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste



Abb. 1: Stangenglas, Nürnberg, 1582, H. 27,5 cm, Dm (Boden) 11,3 cm, Inv. GI 222 (Foto: Monika Runge).

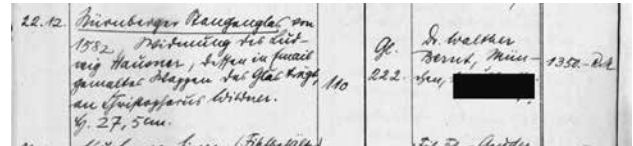


Abb. 2: Eintrag im Zugangsregister zu Inv. GI 222.

betreute LostArt-Datenbank bereit, in der Such- bzw. Fundmeldungen zu NS-Raubkunst eingestellt werden können.

Provenienzforschung zu einem Stangenglas

Am Beispiel eines am 22. Dezember 1938 erworbenen Stangenglases (Abb. 1) soll eine solche Recherche vorgestellt werden. Erste Informationen über den Erwerbvorgang stammen aus dem Zugangsregister, das alle Eingänge in den Museumsbestand verzeichnet. Aufgenommen wurden das Datum des Zugangs, dann folgen Angaben zum Hersteller des Objekts, ein Titel und/oder eine kurze Beschreibung sowie die Maße, hier: „Nürnberger Stangenglas von 1582, Widmung des Ludwig Hausner, dessen in Email gemaltes Wappen das Glas trägt, an Christophorus Wildner. H. 27,5 cm.“ und der Kaufpreis (Abb. 2). Das Objekt erhielt eine laufende Nummer des Zugangsjahres (ZR 1938/110) sowie die aus einer Buchstaben-Nummern-Folge bestehende Inventarnummer. Als Verkäufer wird der freiberuflich tätige Münchener Kunsthistoriker Walther Bernt (1900–1980) genannt. Bernt war Experte für niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts, aber auch für altes Glas, das er selbst sammelte. Nicht in jedem Fall waren diejenigen, über die Objekte ins Museum gelangten, auch deren Eigentümer. Handelten die Anbieter mit Kunstgegenständen, war es in manchen Fällen Kommissionsware, die im Kundenauftrag gegen Provision angeboten wurde. So auch das Glas: Bernt teilte dem damaligen Direktor des Germanischen Nationalmuseums Heinrich Kohlhaußen (1894–1970) mit, er habe dem „österreichischen Besitzer“ des Glases „wegen Festsetzung eines Verkaufspreises geschrieben“. Der Kunsthandel beruhte und beruht auf Diskretion, Namen von Kunden und Geschäftspartnern wurden nicht oder nur ungern preisgegeben. Daher nannte Bernt den eigentlichen Eigentümer leider nicht.

Gleichwohl enthielt das Schreiben einen Hinweis auf eine „Sammlung Strauß“ sowie eine Auktion. Die vormalige Zugehörigkeit zur dieser Sammlung bestätigt ein Aufkleber auf dem Objekt. Am eingezogenen Fuß des Glases befindet sich ein kleiner weißer, ursprünglich wohl runder Aufkleber mit schwarzer Schrift: „SAMMLUNG / Dr. MAX STRAUSS / WIEN.“ (Abb. 3). Mit diesen Informationen ließ sich in einem von der Univer-



Abb. 3: Detail (Unterseite) von Inv. GI 222 mit Aufkleber der Sammlung Max Strauß, Wien (Foto: Monika Runge).



Abb. 5: Annotierter Eintrag zu dem Glas im Auktionskatalog, Bd. 1, S. 11, Losnr. 2 (Exemplar MAK, Wien).

sitätsbibliothek Heidelberg betriebenen Online-Portal weiter recherchieren, das Digitalisate deutschsprachiger Auktionskataloge der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus den Beständen zahlreicher Kunstbibliotheken bereitstellt. Dieser Bestand ist für die Provenienzforschung von großem Nutzen, weil viele der Auktionskataloge zusätzliche handschriftliche, während der Versteigerungen notierte Anmerkungen zu Preisen oder auch Käufernamen enthalten. Wurden umfangreiche, namhafte Sammlungen versteigert, warben Auktionshäuser oft mit den Namen der vorherigen Besitzer in der Hoffnung, zahlungskräftige Interessenten anzusprechen. So war eine Versteigerung, die zu den bekannten Angaben passte, schnell gefunden. Das Auktionshaus für Altertümer Glückselig & Wärndorfer in Wien hatte 1922 Teile der „in allen Kunstkreisen bekannten und hochgeschätzten Sammlung“ Dr. Max Strauß versteigert (Abb. 4). Als „Stangenglas mit Emailmalerei“ war das Glas unter der Losnummer 2 angeboten worden.

In diesem Fall enthielt das online verfügbare Digitalisat des Auktionskatalogs keine Annotationen. Das MAK – Österrei-

chisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst in Wien besitzt jedoch annotierte Auktionskataloge von Glückselig & Wärndorfer. Im dortigen Exemplar wurde für das Glas der Zuschlagspreis sowie „Berger“ notiert (Abb. 5). Damit steht der Name der Person fest, die das Objekt auf der Auktion erwarb. Eine eindeutige Identifikation ist aber nicht möglich. Ein Nachname allein ist zu vage, um verlässliche Aussagen zu treffen, zumal weitere Quellenbelege fehlen, die es erlauben, das Objekt in einem bestimmten Besitz nachzuweisen. Denn möglicherweise befand sich das Objekt ja nur kurz bei dem Käufer, der es an andere weitergegeben haben könnte, so dass es in dem Zeitraum von 16 Jahren durchaus mehrere Besitzer gehabt haben kann. Vielleicht hatte es der ursprüngliche Käufer aber auch lange in seinem Besitz und ließ es erst 1938 über Bernt verkaufen. Hier bleibt es aber bei Mutmaßungen. Durch den Umstand, dass das Objekt anscheinend aus Österreich stammt und angekauft wurde, nachdem im Nachbarland mit der Angliederung ans Deutsche Reich im März 1938 die Judenverfolgung plötzlich und mit großer Härte eingesetzt hatte, lässt sich nicht gänzlich ausschließen, dass das Glas einem früheren Eigentümer verfolgungsbedingt entzogen worden ist. Konkrete Hinweise dazu liegen nach jetzigem Kenntnisstand aber nicht vor, sodass zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Verbleib des Glases zwischen der Auktion in Wien und seinem Zugang ins Germanische Nationalmuseum nicht geklärt werden kann.

► ANJA EBERT/TIMO SAALMANN

Herrn Mag. Leonhard Weidinger, MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien, danken wir für den Hinweis auf das annotierte Exemplar des Auktionskatalogs sowie für die Bereitstellung eines Scans.

Das Projekt zur Provenienzforschung wird gefördert von:

Deutsches Zentrum
Kulturgutverluste

Literatur:

„Kunstauktionen – Wien“. In: Der Kunstwanderer 3/1921, S. 134 (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwanderer1921/0164>) [5.2.2018]. – „Kunstauktionen – Wien“. In: Der Kunstwanderer 3/4, 1921/22, S. 205 (http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwanderer1921_1922/0247)



Abb. 4: Titelblatt des Auktionskatalogs, Auktionshaus für Altertümer Glückselig & Wärndorfer, Wien, Sig. Dr. Max Strauss, 16.-19.1.1922, Bd. 1, Bl. 5 (Exemplar UB Heidelberg).

[5.2.2018]. – „194 800 000 Kronen für die Sammlung Strauß“, in: Der Kunstwanderer 4.1922, S. 233 (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwanderer1922/0055>) [5.2.2018]. – Kunstschatze der Sammlung Dr. Max Strauss in Wien. Hrsg. von Auktionshaus für Altertümer Glückselig & Wärndorfer. Wien 1920, Taf. 15 (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glueckselig1921/0058>) [5.2.2018]. – Sammlung Dr. Max Strauss, Wien: Porzellan und deutsches Glas, Versteigerung 16.-19. Jänner 1922 (Bd. 1). Wien 1922, S. 11, Nr. 2 (http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glueckselig1922_01_16/0013) [5.2.2018]. – Grundsätze der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden (Washington Principles), 1998, (<http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/Grundlagen/WashingtonerPrinzipien.html>) [8.2.2018]. – Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz, 1999, (<http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/Grundlagen/GemeinsameErklaerung.html>) [8.2.2018]. – Handreichung zur Umset-

zung der „Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz“, 2001/07, (http://www.lostart.de/Content/01_LostArt/DE/Downloads/Handreichung.pdf?__blob=publicationFile&v=4) [8.2.2018]. – Nancy H. Yeide, Konstantin Akinsha, Amy Walsh: The AAM guide to provenance research. Washington, D.C. 2001. – Raub und Restitution: Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute. Hrsg. von Inka Bertz, Michael Dormmann. Ausst.Kat. Jüdisches Museum, Berlin; Jüdisches Museum, Frankfurt am Main. Berlin, Frankfurt a.M. 2008. – Jens Hoppe: Provenienzforschung. In: Markus Walz (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 183-186. – Gekauft – Getauscht – Geraubt? Erwerbungen zwischen 1933 und 1945. Bearb. von Anne-Cathrin Schreck, Anja Ebert, Timo Saalman. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2017. – Datenbank digitalisierter Auktionskataloge: <http://artsales.uni-hd.de> – LostArt-Datenbank: <http://www.lostart.de/Webs/DE/LostArt/Index.html>.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

- | | |
|-------------------------------|---|
| 10. 5. 2018 bis
9. 9. 2018 | Licht und Leinwand.
Fotografie und Malerei
im 19. Jahrhundert |
| noch bis
6. 5. 2018 | Peter Behrens.
Das Nürnberger Intermezzo
Ausstellung anlässlich des
150. Geburtstags des Künstlers |
| noch bis
4. 10. 2018 | Adam Kraft. Der Kreuzweg
Studioausstellung in der
Kartäuserkirche |
| 21. 6. 2018 bis
6. 1. 2019 | Richard Riemerschmid.
Möbelgeschichten
Ausstellung anlässlich des
150. Geburtstags des Künstlers |
| noch bis
17. 6. 2018 | Gekauft – Getauscht – Geraubt?
Erwerbungen zwischen
1933 und 1945 |
| noch bis
27. 1. 2019 | Warenzauber in Produktplakaten
und Werbefilmen
Studioausstellung in der
Sammlung zum 20. Jahrhundert |

Inhalt II. Quartal 2018

- Claras Waschtisch**
von Daniel Kummer Seite 1
- Porträtdeckel mit Wildem Mann**
von Judith Hentschel Seite 3
- Eine Gliederkrone in neuem Licht**
von Kristin Becker/Solveig Hoffmann Seite 8
- Provenienzforschung am Germanischen Nationalmuseum**
von Anja Ebert/Timo Saalman Seite 12

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. Barbara Rök

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 2600 Stück

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