

## Überraschend aufwendig

Eine Bürste mit spektakulärer Verzierungstechnik in Boulle-Marketerie

BLICKPUNKT JULI. Reich verzierte, prunkvolle Bürsten, wie sie in unserer neuen Dauerausstellung „Handwerk und Medizin“ zu sehen sind, scheinen im Widerspruch zu ihrer alltäglichen Verwendung zu stehen. Eine dieser Bürsten ist mit sogenannter Boulle-Marketerie verziert. Das kunstfertige Dekor der Grifffläche zeigt ein aufwendiges Ornament aus verschiedenen Metallen und wertvollen Materialien, wie Schildpatt und Ultramarin.

Eine Bürste besteht im Wesentlichen aus zwei Komponenten, dem Bürstenkörper und dem Besatz. Der Bürstenkörper bildet die Grifffläche und nimmt auf der Unterseite den Besatz aus Schweine-Borsten auf (Abb. 1). Der Fokus unserer Betrachtung liegt auf dem Schmuck des Bürstenkörpers, der in einer Verzierungstechnik hergestellt wurde, die im

18. Jahrhundert vor allem für höfische Möbel große Verbreitung fand. Diese sogenannte Boulle-Marketerie ist nach dem Hofebenisten Andre Charles Boulle (1642–1732) benannt. Dieser arbeitete frei von Zunftzwängen für den königlichen Hof in Versailles und prägte die nach ihm benannte Technik der Marketerie. Die französischen Möbel mit Boulle-Marketerien waren bald auch an anderen europäischen Höfen en vogue. Heute gehören sie zum wertvollen Inventar von Schlössern und Museen (Abb. 2).

Anhand der Bürste im Germanischen Nationalmuseum wird deutlich, dass nicht nur Möbel der Repräsentation dienten, sondern selbst eine Bürste als Alltagsgerät mit dieser prunkvollen Technik verziert und so zum repräsentativen Gegenstand erhoben werden konnte.



Abb. 1: Bürste mit Boulle-Marketerie, wohl süddeutsch, vermutlich 1. Hälfte 18. Jh., L. 20 cm, B. 9,5 cm, H. 9 cm, Inv. HG9961 (Foto: Michele Cristale).

Was macht diese Arbeit so bemerkenswert? Um die Verarbeitung des flächigen Dekors mit einem stilisierten Akanthusrankenornament verstehen zu können, wird im Folgenden auf die Technik der Boulle-Marketerie eingegangen.

### Die Technik

Für die Boulle-Marketerie kommen Metallbleche aus Messing oder Zinn in Kombination mit dünnen Furnieren aus Horn und Schildpatt zum Einsatz. Diese Materialien werden mit Trennschichten aus Papier zu einem Paket geleimt. Anschließend wird eine Ornamentvorlage auf das Schichtenpaket übertragen und die Schichten gemeinsam an den Konturen des Ornaments mit einer dünnen Säge ausgesägt (Abb. 3).

Die einzelnen Ornamentteile können anschließend dank des Papiers als Zwischenlage wieder getrennt werden. Da also jedes Ornamentteil passgenau in mehreren Materialien vorhanden ist, kann es nach dem Aussägen zu alternierenden Positiv- und Negativ-Bildern zusammengesetzt werden. Vergleichbar wäre das in etwa einem Puzzle, dessen aus verschiedenen Materialien bestehende Einzelteile zusammengelegt und dann als zusammengefügtes Bild auf einen Träger geleimt werden. Bei der Bürste wurde das Ornament auf die Grifffläche aufgebracht (Abb. 4).

Gehen wir – wie im Fall der ausgestellten Bürste – davon aus, dass ein Messingblech, ein Zinnblech, ein Furnier aus Horn und ein Furnier aus Schildpatt im Paket ausgesägt wurden, ergeben sich demzufolge vier mögliche Ornamentvarianten. Während bei der sogenannten première partie die edleren Materialien Horn und Schildpatt den Fond bilden, bezeichnet man die Versionen, deren Hintergrund aus dem unedleren Messing- und Zinnblech gestaltet ist, als contrepattie. Da Horn und Schildpatt teilweise transparent sind, konnten sie zudem noch mit farbigen Untermalungen optisch hervorgehoben und gestaltet werden. An der Bürste ist der Fond aus Horn blau unterlegt. Als Pigment konnte Ultramarin analysiert werden, welches aus Lapislazuli gewonnen wird.



Abb. 2: Prunkschreibtisch, Ferdinand Plitzner (1678–1724), Franken, um 1715/20, Inv. HG9018 (Foto: Dirk Messberger).

Die Boulle-Marketerie stellt, wie oben erwähnt, das Dekor in einer Kleinstserie zur Verfügung, deren Umfang von der Anzahl der Materialien im Schichtenpaket abhängt, meist handelt es sich dabei um drei bis vier Exemplare.

### Restaurierung

Durch Reparaturen, die vor dem Erwerb der Bürste durch das Museum im Jahre 1944 ausgeführt wurden und insbesondere durch die dabei verwendeten Materialien war das Aussehen des Dekors erheblich verändert worden. Grau oxidierte Zinnlegierungen, Schildpatt imitierende Ergänzungen aus Kunststoff und grün verfärbte Kittungen als Ersatz des blau unterlegten Horns verfremdeten das ursprüngliche Farbenspiel. Dies hatte zur Folge, dass das Ornament als deko-

ratives Merkmal der Bürste durch das markante Schadensbild stark verunklärt wurde. Somit stellte sich die Frage, inwieweit dies der handwerklichen Qualität und dem repräsentativen Charakter dieses kunsthandwerklich anspruchsvoll gearbeiteten Objekts entsprach.

Im Zuge der Recherchen konnte schließlich im Deutschen Pinsel- und Bürstenmuseum in Bechhofen a. d. Heide ein weiteres Exemplar der Bürste ermittelt und bei einem Besuch bestätigt werden, dass es sich dabei tatsächlich um das Pendant in contrepartie handelt.

Anhand des Fundes, welcher noch im weitgehend originalen Zustand erhalten ist, war die Basis zu einer verlässlichen Rekonstruktion der fehlenden Teile des Ornaments der Bürste des GNM in première partie gegeben.

Insbesondere konnten die schlicht ausgeführten Metallergänzungen der letzten Reparatur entfernt und detailgetreu ergänzt werden. Die neu ergänzten Metalltei-

le wurden so graviert, dass sie sich der originalen „Handschrift“ des Kunsthandwerkers annähern.

Auch die Profilleiste aus Kunststoff wurde wieder gegen



Abb. 3: Schichtenpaket mit einzelnen ausgesägten Ornamentteilen, Rekonstruktion der Boule-Marketerie (Foto: Michele Cristale).



Abb. 4: Grifffläche mit Ornament, Bürste mit Boule-Marketerie, Inv. HG9961 (Foto: Michele Cristale).



Abb. 5: „Ein Bürsten-Binder“, in: Martin Engelbrecht: *Assemblage nouveau des manouvries habilles. Neueröffnete Sammlung der [...] Handwerckern und Professionen.* Augsburg [um 1730], Stich: Johann Jacob Stelzer, Sign. 4° Vh 173/1 [1]. Detail: die „niderl. Kleider-Bürsten“ (Foto und Montage: R. Schürer).

rot unterlegtes Schildpatt ausgetauscht. Die grünen Kittungen wurden entfernt und mit Ultramarin unterlegtem Horn ergänzt.

Durch die Restaurierung haben die Betrachtenden wieder die Möglichkeit, die repräsentative Wirkung der Bürste mit Boule-Marketerie abzulesen.

### Verwendungszweck der Bürste und Besitzer

Zahlreiche historische Abbildungen zeugen von einer Vielfalt an Bürsten (Abb. 5). Die Länge der Borsten und die Größe der Grifffläche sprechen für eine Verwendung zur Pflege von Textilien, z.B. als Kleiderbürste. Darauf verweist womöglich auch der Fund von Überresten einer Insektenlarve auf der Unterseite des Bürstenkörpers, die biologisch dem Pelzkäfer zugeordnet werden konnte, einem Insekt, das sich von tierischen Produkten, wie Wolle oder Seide, ernährt.

Insbesondere die mit Boule-Marketerie verzierte Grifffläche verleiht dem Objekt hinsichtlich der Verarbeitung eine besondere Stellung im Bürstenhandwerk. In Kombination mit den wertvollen Materialien ist die Bürste ein sprechendes Zeugnis für die Außergewöhnlichkeit von luxuriös gestalteten Gebrauchsgegenständen des süddeutschen Barocks.

► MICHELE CRISTALE

### Literatur:

Ralf Schürer: Bürsten. Bemerkungen zu einem unspektakulären Alltagsgerät, *Kulturgut*, IV. Quartal 2021, S. 5–10.

# Zwischen Frauenbewegung und Faschismus

Ein kunsthistorischer Artikel in der „Völkischen Frauenzeitung“

BLICKPUNKT AUGUST. Otilie Rady (1890-1987), spät verheiratete Thiemann-Stoedtner, gilt als erste habilitierte Frau in der deutschen Kunstgeschichte. Das Deutsche Kunstarchiv beherbergt den Nachlass der Kunsthistorikerin, in dem sich unter zahlreichen Dokumenten elf reich-bebilderte Artikel finden lassen, die zwischen 1936 und 1941 in der „Völkischen Frauenzeitung“ erschienen (DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-1c). Unter dem Blickwinkel der feministischen Kunstgeschichte sticht vor allem eine der archivierten Zeitungsseiten hervor: Radys Text „Liselotte Schramm-Heckmann, eine deutsche Malerin“ (Abb. 1) erschien im Januar 1939 und bezeugt ihre intensive Beschäftigung mit der zeitgenössischen Künstlerin und deren bemerkenswertem Selbstbildnis.

Es ist das Jahr 1935, als die menschenverachtende NS-Rassenideologie verpflichtend in den deutschen Schulunterricht einzieht und schließlich im Herbst mit den Nürnberger Rassegesetzen zum alltäglichen Machtinstrument wird. Im selben Jahr vermittelten Propaganda-Ausstellungen in deutschen Großstädten wie „Das Wunder des Lebens“ oder „Frau und Volk“ rassistische sowie stereotypische Menschenideale. Ebenfalls im Jahr 1935 hielt sich die Düsseldorfer Malerin Liselotte Schramm-Heckmann (1904-1995) im Kreise ihrer Familie auf einem Gemälde fest. Während sie ihren Ehemann, den Künstler Werner Schramm (1898-1970), im strengen Seitenprofil konzentriert an einer Leinwand sitzend zeigt, lässt sie die Blicke ihrer beiden Kinder vor ihr eher verträumt jeweils auf- und abschweifen. Im Hintergrund erstreckt sich eine rheinische Landschaft mit einzelnen Häusern. Umgeben von den drei blonden Köpfen sticht das Selbstbildnis der brünetten Malerin hervor, den direkten Blickkontakt zu den Betrachtenden suchend. Ein klassisches Familienporträt, könnte man zunächst meinen. Doch als solches möchte die Malerin ihr Werk eben nicht verstanden wissen. Sein Titel *Selbstbildnis mit Familie* (Abb. 2) bringt dies bereits zum Ausdruck. Auch der Zettel, welchen der Sohn in seiner rechten Hand hält, verweist auf die alleinige Autorenschaft der Künstlerin.



Abb. 1: Zeitungsausschnitt aus der Völkischen Frauenzeitung, Januar 1939. Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Bestand Otilie Thiemann-Stoedtner (Scan: DKA).

Auf diesem steht: „Dies Bild malte Liselotte Schramm-Heckmann, geb. 12.8.1904, von ihrer Familie [...] im Jahre 1935.“ Doch der emanzipative Charakter des Werks führt noch tiefer, schließlich rezipiert die Malerin womöglich die Selbstporträts der italienischen Renaissance-Malerin Sofonisba Anguissola (1531-1625). Nicht nur Haltung und Erscheinung, sondern auch der kühle, leicht erhobene Blick auf die Betrachtenden lassen an Anguissolas Bildnisse denken. Anhand einer Miniatur aus dem Jahr 1554 (Abb. 3)

wird dies ersichtlich. Damit verbindet Schramm-Heckmann offenbar ihre eigene künstlerische Fähigkeit mit jener der erfolgreichen Pionierin. Das *Selbstbildnis mit Familie* erinnert auch an das Gemälde *Bernardino Campi beim Malen von Sofonisba Anguissola* (Abb. 4), ein Bildnis der damals jungen und hochgebildeten Künstlerin, das in den 1550er Jahren entstand. Es zeigt Anguissolas Lehrer Campi, der sich zu den Betrachtenden hinwendet, während seine Rechte auf einem *appoggiamano* ruht. Diese Unterstützung der malenden Hand findet sich auch auf dem *Selbstbildnis mit Familie* wieder. Hier ist es Werner Schramm, der mit dem Werkzeug an der Leinwand Halt findet. Entscheidend ist, dass Campi während der Fertigstellung eines Porträts zu sehen ist, das die Malerin selbst, Sofonisba Anguissola, vor dunklem Hintergrund in einer braunen Robe als Aristokratin zeigt. Die halbfigurig Porträtierte blickt die Betrachtenden direkt an, die Künstlerin macht sich selbst zum Objekt und Zentrum der Malerei – die Inszenierung ihrer selbst obliegt nur ihr, nicht dem männlichen Malenden.

Schramm-Heckmann war bereits vor 1933 als Rezipientin der Renaissance-Malerei international vertreten. Sie lebte mit ihrem Ehemann in Italien und Frankreich, wo sie die Werke der sogenannten Alten Meister studierten, bevor sie 1931 nach Düsseldorf zurückkehrten. In ebendiesen Studienjahren erkannte und entfaltete sie ihr eigenes Potential. Mit Anguissolas Werk und der jüngsten Fachliteratur wird die Künstlerin vertraut gewesen sein – die Zuschreibung des Sieneser Selbstporträts war erst um 1900 erfolgt. Somit porträtierte sich die Düsseldorfer Malerin als Mutter, als Mittelpunkt der Familie, aber ebenso als gebildete Frau, die ihre künstlerischen Fähigkeiten selbstbewusst, gerade in Hinblick auf die Künstlerehe, zu präsentieren verstand. Zwar entspricht Schramm-Heckmanns Position neben dem arbeitenden Ehemann dem im Nationalsozialismus häufig postulierten Bild der „Frau als Kameradin“, allerdings ist zu beachten, dass die NSDAP bis 1936 eine strikte Kampagne gegen den ehelichen Doppelverdienst führte. Auch vor diesem Hintergrund ist die eigene zentrale Repräsentation der Porträtistin und ihrer Fähigkeiten bemerkenswert.

Noch vor dem Zweiten Weltkrieg, nur wenige Jahre nach seiner Entstehung, widmete sich Otilie Rady in einer kunsthistorischen Besprechung für die „Völkische Frauenzeitung“ geradezu euphorisch jenem *Selbstbildnis* und seiner Malerin. Radys Text gibt Auskunft darüber, dass Schramm-Heckmann im Nationalsozialismus als begabte Künstlerin galt, die auf ihre vorherigen internationalen Erfolge aufbauen konnte. Das Künstlerehepaar war in gemeinsamen wie auch in Einzelausstellungen vertreten. Ihr realistischer Stil ließ sich offenkundig auf die im Nationalsozialismus geforderte „völkische Kunst“ anwenden.

Otilie Rady (Abb. 5) hingegen hatte in den 1930er Jahren ihren akademischen Höhe- und kurz darauffolgenden Endpunkt erlebt. 1929 war ihre Habilitationsschrift über den hessischen Maler und Bildhauer Johann Baptist Scholl



Liselotte Schramm-Heckmann, *Selbstbildnis mit Familie*, 1935, Öl und Tempera, Privatbesitz. In: Liselotte Schramm-Heckmann: Werner Schramm und Liselotte Schramm-Heckmann. 2. Auflage. Ratingen 1976, S. 46.

den Jüngeren an der Technischen Hochschule Darmstadt angenommen worden, an der sie als Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte tätig war. Im selben Jahr stieg die NSDAP zur Massenpartei auf. Ab 1933 begannen mit der NS-Machtergreifung ebenfalls die politischen Kämpfe innerhalb der deutschen Bildungsstätten. In Darmstadt kam es früh zur gezielten Denunzierung jüdischer oder schlichtweg unliebsamer Lehrender. Noch im Jahr 1934 erhielt die Kunsthistorikerin den Titel des „außerplanmäßigen außerordentlichen Professor“. Dabei handelte es sich allerdings um eine Interimslösung: Ab 1935 bot sie die Vorlesung zur „Kunst der engeren Heimat“ an. Bereits um 1930 war sie dem Kampfbund für deutsche Kultur unter dem späteren NS-Chefideologen Alfred Rosenberg beigetreten, wie jüngste Forschungen des Fachbereichs Kunstgeschichte an der heutigen Technischen Universität Darmstadt zeigten. Dennoch schien sie der politischen Linie ungenügend entsprochen zu haben und teilte das Schicksal vieler ihrer männlichen Kollegen, als der Nationalsozialist Heinz Rudolf Rosemann schließlich den Lehrstuhl übernahm. Wie Dokumenten aus dem Nachlass zu entnehmen ist, strebte dieser eine Beendigung ihrer Anstellung an. Ihre Assistenzstelle, mit der sie sich als ledige Frau finanzierte, wurde nicht weiter verlängert. Damit gab sie auch ihre Lehrtätigkeit auf.

1937 nahm Rady eine Anstellung im Berliner Bildarchiv Franz Stoedtner an, welchen sie 1942 ehelichte. Die Kunsthistorikerin verstand sich stets als Anhängerin der bürgerlichen Frauenbewegung, für die sie sich bereits ab 1909 als Mitglied des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins engagiert hatte. Vor den wenigen Studentinnen der TH Darmstadt hielt sie 1929 eine Rede, in der sie die jungen Frauen zu Zusammenhalt und Disziplin im Angesicht der vehementen gesellschaftlichen Kritik am Frauenstudium aufrief (DKA, NL Thiemann-Stoedtner, Ottilie, I, B-3). Die Vernetzung innerhalb von Frauenvereinen schien der Kunsthistorikerin eher gelungen zu sein, als die Etablierung in Fachkreisen: Die Veröffentlichung ihrer Qualifikationsschriften beschränkte sie auf ein Mindestmaß und auch weitere Forschungen außerhalb ihrer Lehrveranstaltungen strebte sie nicht an. 1936 begann sie vermehrt mit dem Schreiben von Aufsätzen für die NS-Populärliteratur – wohl nicht zuletzt, um Referenzen zu generieren. In ihrer Autobiografie von 1975, die sie ihrem Vorlass in Form eines Typoskripts beilegte (DKA, NL Thiemann-Stoedtner, Ottilie, I, A-7), finden sich relativierende Worte zu ihrer freien Mitarbeit für die „Völkische Frauenzeitung“:

*Mit den Zeitungen hatte ich Glück. Es gab damals eine ganz famose Frau, sie gab auf eigene Rechnung eine Frauenzeitung heraus, die eigentlich ohne jede Tendenz war. Die Redakteurin war immer froh, wenn sie einen Aufsatz von mir über Kunst erhielt. Ich konnte diese Aufsätze auf Grund des Stoedtner'schen Archivs wunderschön illustrieren.*

Selbstverständlich waren die im Nationalsozialismus etablierten Medien keineswegs frei von „jeder Tendenz“, sondern fungierten als Multiplikatoren der politisch-ideologischen Propaganda. Die „Völkische Frauenzeitung“ erschien im Völkischen Verlag Düsseldorf, dem Gauverlag der NSDAP. Zwar war sie ein Organ der NS-Frauenschaft, gehörte aber anders als das bekanntere Heft NS-Frauenwarte nicht zu den parteiamtlichen Publikationen. Tatsächlich sind Radys Aufsätze in der NS-Populärliteratur, die sie vor allem zu Themen der deutschen wie auch niederländischen Malerei („Unser lieber Spitzweg“, „Alte, liebe Kinderbilder“ oder „Albrecht Dürer als Zeichner“) verfasste, stets reich bebildert und erstrecken sich teils über mehrere Seiten.

Im Falle des Artikels „Lieselotte Schramm-Heckmann, eine deutsche Malerin“ umrahmen vier Abbildungen von Werken der Künstlerin den Zeitungstext. Links oben eröffnet ein für die NS-Kunst klassisches Mutter-Kind-Motiv aus dem Jahr 1937 das Blatt. Das landschaftliche Idyll rund um die steinerne Sitzbank, auf der sich beide neben einigen Äpfeln zur Rast niedergelassen haben sowie die nackten Füße und großen Hände der Mutter weisen auf die Romanisierung einer ländlichen Alltagsszene hin. Die Entsprechung des „völkischen“ Sujets wird von dem arbeitenden Bauern im Hintergrund unterstrichen. Die Szene der Mutter mit Kind erinnert, nicht zuletzt aufgrund umspielender detailreicher Pflanzendarstellungen, an Mariendarstellungen der deutschen Renaissance. Die Ikonografie erfuhr

dabei allerdings eine Umdeutung auf die gebärende Frau und ihre Verpflichtung der sogenannten Volksgemeinschaft gegenüber. Die Überhöhung der Mutterschaft aufgrund bevölkerungspolitischer Bestrebungen galt als ein prägendes Motiv der NS-Propaganda, das sich auch in der bildenden Kunst niederschlug. Die Vorstellung von Familie unterlag dabei den Zielen des rassistischen Regimes. Auf der ersten Großen deutschen Kunstausstellung in München 1937 waren jene Mutter-Kind-Szenen entsprechend zahlreich vertreten. Dabei gilt es zu beachten, dass im Nationalsozialismus kein einheitliches Frauenleitbild vorherrschte. Die Position von Frauen konnte je nach politischem Zweck mit dem „Dienst am Volk“ gerechtfertigt werden.



Abb. 3: Sofonisba Anguissola, Selbstbildnis, 1554, Malerei auf Pappelholz, 19,5 x 14,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 285 © KHM-Museumsverband.

Für Schramm-Heckmann, die sich bereits auf Familienporträts spezialisiert hatte, war es ein Leichtes, der propagierten Kunstpolitik stilistisch wie inhaltlich zu entsprechen. Das abgebildete Gemälde befand sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung in staatlichem Besitz, wie eine Randnotiz verrät. Rechts daneben ist das *Bildnis der Elisabeth Lachmund* (1937) zu sehen, auf dem sie vor einem geöffnetem Fenster sitzt. Es gibt den Ausblick auf eine Hafenlandschaft frei. Unten links auf der Zeitungsseite ist ein blonder



Abb. 4: Sofonisba Anguissola, Bernardino Campi beim Malen von Sofonisba Anguissola, um 1559, Öl auf Leinwand, 111 x 110 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale. In: Ulrich Pfisterer, Valeska von Rosen (Hrsg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 2005, S. 65.

Kinderkopf, ein Ausschnitt des Porträts der *Familie Thiele* (1936), abgedruckt. Die Abbildung unten rechts zeigt schließlich das „Selbstbildnis mit Familie“, auf welches sich Rady in ihrem Text fokussierte.

Die Kunsthistorikerin wählte für den Einstieg ihres Artikels außergewöhnlich persönliche Worte zu jenem Gemälde:

*Es gibt Kunstwerke, die zu einem gehören. Wenn man ihnen zum erstenmal begegnet, verursachen sie ein leichtes Rieseln im Blut [...]. Kurzum: ohne daß man es in Worte fassen könnte, gibt das im Körper eingeschlossene Unbewußte ein Werturteil ab. Mein Unbewußtes nun sprach für dieses „Selbstbildnis“, und das hielt auch weiter stand, als mein durch vieles Kunstbetrachten kritisch geschulter Verstand einsetzte.*

Dass Rady als alleinstehende Akademikerin eine Verbundenheit mit jenem Werk postulierte, das eine Künstlerin und deren Familie zeigt, mag zunächst irritieren. Die Kunsthistorikerin selbst hatte 1915 eine uneheliche Tochter zur Welt gebracht und diese kurz nach der Geburt zur Adoption freigegeben. Ein traditionelles Ehe- oder gar Familienleben schien für Rady ab diesem Zeitpunkt nicht mehr in Frage zu kommen. Noch im selben Jahr begann sie, wohl inspiriert

von den ersten promovierten Frauenrechtlerinnen der Zeit, ihr Abitur nachzuholen und nahm später das Studium der Kunstgeschichte auf. Rady muss das emanzipative Moment in Schramm-Heckmanns Malerei bewusst gewesen sein, auf das sie ihre persönliche Begeisterung so verklusuliert bezog.

Es ist bezeichnend, dass Rady trotzdem auf die Zurückhaltung, wie sie es formulierte, eigene „Unterdrückung“ der Malerin hinweist, die zwischen malendem Ehemann und ihren Kindern sitzend kaum Raum einnimmt und von ihren eigenen Händen, die sie in ihrem Schoß belässt, ausschließlich zwei Finger zwischen einigen Akeleiblüten zeigt. Weiter betont Rady die Bescheidenheit der Malerin und schreibt zur räumlichen Komposition und Selbstinszenierung Schramm-Heckmanns: „Man muss schon ein eigener Mensch sein, wenn man sich in der Blüte seiner Jugend so schlicht darstellt.“ Erst nach dieser charakterlichen Einordnung der Künstlerin stellt Rady am Ende der Besprechung zum Gemälde einen Perspektivwechsel an. Sie schreibt: „Es ist wirklich ein ‚Selbstbildnis

mit Familie‘ und kein ‚Familienbild‘. Denn diese junge Frau, so sehr sie sich im Bildganzen auch räumlich unterdrückt, macht sich dann doch wieder zur alleinigen Sprecherin, indem nur s i e den Beschauer anblickt.“ Damit spricht Rady den wesentlichen Aspekt des Gemäldes doch noch an, allerdings ohne die zentrale Rolle der Malerin noch weiter auszuführen. Schramm-Heckmanns Zentralisierung der eigenen Person ist auch in Bezug auf den NS-Mutterkult zu verstehen – diesen Aspekt arbeitete Rady deutlich heraus: „Drei blonde Köpfe rahmen so das dunkle Haupt der Malerin, die sich darstellt inmitten alles dessen, was sie liebt.“ Schramm-Heckmann bildet den bereits angesprochenen Mittelpunkt einer blonden und blauäugigen Familie – eine bewusste Entsprechung des rassistisch-biologischen Mutterideals des Nationalsozialismus ist daher anzunehmen. Rady beschreibt die dargestellte Malerin diesem entsprechend: „Große, blaue Augen kontrastieren mit dunklem Haar. [...] Was mir aber am besten gefällt, ist der breite und bis zum Mittelhaupt ansteigende Schädel [...], eine Schädelform, die der Knabe [...] als Erbe mitbekommen zu haben scheint.“ Die Kunsthistorikerin spielt hier auf das NS-Motiv der Frau als „Erhalterin der Rasse“ an – galt doch ein länglicher

Schädel unter der pseudowissenschaftlichen NS-Rassenbiologie als angebliches Merkmal der „nordischen Rasse“.

Die Aufenthalte in Italien und Frankreich der „deutschen Künstlerin“ und ihres Ehemannes lässt Rady nicht außen vor, führt die Qualität ihrer Malerei aber nicht zwangsläufig auf die internationalen Studienjahre zurück. Vielmehr ordnet sie die Reisen des Künstlerehepaars als Erfahrungen ein, die in das „Deutschtum“ ihrer Kunst mündeten: „Sie bewunderten damals gemeinsam den großen Bildaufbau der italienischen Meister, das hervorragende maltechnische Können der Franzosen. Aber das alles diente nur dazu, die eigene Wesenheit endgültig zu erkennen, die deutsche Wesenheit nämlich.“ Des Weiteren bezeichnet Rady den Stil des Künstlerpaars als „ehrfürchtigen Realismus“, welcher von der Rezeption der Alten Meister herrühre und „der sich sehr edel abhebt ebenso von einem Realismus, der, ohne Ehrfurcht, nur das Hässliche sucht und festhält, wie von Stilarten, die überhaupt jede Bindung an die Wirklichkeit verloren haben, also der ‚entarteten Kunst‘“. Spätestens mit der Großen Deutschen Kunstausstellung in München 1937 und der parallel eröffneten Schmähschau sogenannter „entarteter Kunst“, wie die Avantgarde diffamierend bezeichnet wurde, war die NS-Kunstlinie gesetzt. Bereits in den 1920er Jahren hetzten Rasse-Kunst-Theoretikerinnen und -Theoretiker gegen die Werke der Moderne. So beschwor die Malerin und Publizistin Bettina Feistel-Rohmeder (1873–1953) unermüdlich die deutsche Romantik als wahre deutsche Kunst, deren Vertretenden in „Ehrfurcht vor der Natur“ geschaffen hätten.

Von Werner Schramm sind auch expressionistisch-abstrakte Versuche bekannt: Eine Mappe mit zwölf originalen Lithografien, die der Künstler 1921 fertigte und den Titel „Begegnungen“ trug, wurde 1937 in Dortmund von den Nationalsozialisten beschlagnahmt und zerstört. Die Ambivalenz der NS-Kunstpolitik spiegelt sich beispielhaft darin wider, dass eine Porträtzeichnung Schramms in der dritten Großen Deutschen Kunstausstellung 1939, also wenige Monate nach Erscheinen des Artikels, ausgestellt war.

Der Text schwankt inhaltlich zwischen Bescheidenheitstopoi, dem ideologisch aufgeladenen Motiv der Mutter und der Hervorhebung des Talents der Künstlerin. Daher ist es bemerkenswert, dass die Kunsthistorikerin zuletzt erneut die Qualität der Malereien Schramm-Heckmanns betont und für die Vergabe großer Auftragsarbeiten plädiert:

*Die Künstlerin drängt hin auf die ganz große Komposition, die sie am liebsten in Wandgemälden niederlegen würde. Hoffen wir, dass ihr einmal eine solche Aufgabe zufällt. Ihr reiches und gediegenes Können, ihr ehrliches, reines Menschentum verspricht ein schönes Erfüllen für alles, was man von ihr fordern würde.*

Radys Artikel beginnt also mit der Charakterisierung der Künstlerin als bescheidene junge Frau, erst danach behandelt sie den emanzipativen Aspekt des bemerkenswert vielschichtigen *Selbstbildnis mit Familie*. Am Ende des Aufsatzes bestärkt sie die weitere Etablierung Schramm-Heck-



Abb. 5: Porträtfotografie von Otilie Rady. In: Die deutsche Frau in Lehre und Forschung. Dozentinnentagung in der Reichsfrauenführung. In: Frauenkultur im Deutschen Frauenwerk 2, 1938, S. 11).

manns im Nationalsozialismus und hebt eine mögliche Ausweitung ihres Auftragsbereichs hervor. Großformatige Wandmalereien implizieren die Möglichkeit einer staatlichen Auftraggeberschaft und damit eine künstlerische Gestaltung des öffentlichen Raums zu propagandistischen Zwecken. In kaum einer anderen der erhaltenen Veröffentlichungen innerhalb der NS-Populärliteratur geht Rady so stark den rassistischen sowie kunsttheoretischen Leitmotiven des Nationalsozialismus nach. Damit lässt sie keinen Zweifel an der Konformität des Künstlerehepaars mit der vorherrschenden Kunstpolitik.

Ein ähnliches Vorgehen ist in der Publikation *Elsa Pfister-Kaufmann, Julius Kaufmann. Ein Künstlerehepaar* auszumachen, die 1939 in einer Schriftenreihe zu *Schaffenden Künstlern* erschien. Rady stellt darin die Begabungen der Darmstädter Porträtistin (1893–1995), die nicht zuletzt im faschistischen Italien erfolgreich war, klar in den Mittelpunkt ihrer Besprechung. An deren Ende preist sie Pfister-Kaufmann ebenfalls als herausragende Kandidatin für weitere Propaganda-Aufträge an. Rady, die vehement für den Zusammenhalt unter Frauen eintrat, transportiere ihre feministischen Ansichten scheinbar in ihre kunsthistorische Arbeit unter dem NS-Regime.

Die Vertreterinnen der deutschen Kunstgeschichte, die im sogenannten „Dritten Reich“ eine opportunistische Haltung

einnahmen, sind in der Fachgeschichte bislang selten in Erscheinung getreten. Damit liegen nicht nur ihre Tätigkeitsfelder, sondern auch politische Anpassungsstrategien, Vernetzungen oder ihr Umgang mit den institutionellen Veränderungen im Dunklen. Radys Publikationen geben einen Einblick in die Arbeiten sowie das Selbstverständnis jener Frauen im sogenannten „Dritten Reich“. Sie zeugen dabei von den Versuchen, die in den Jahrzehnten zuvor erreichte Selbstständigkeit mit dem Rollenverständnis des Regimes zu vereinbaren. Die differenzierte Beschäftigung mit jenen Protagonistinnen, die sich im NS-System zwischen beruflicher Emanzipation, Rasse-Kunst-Theorie und bevölkerungspolitisch aufgeladenen Rollenbildern bewegten, verspricht einen reichen Erkenntnisgewinn.

► VERENA KRIPPNER

*Dank gilt Christina Strunck, Leiterin des Instituts für Kunstgeschichte an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen, die auf eine mögliche Rezeption Sofonisba Anguissolas Werk durch Liselotte Schramm-Heckmann aufmerksam machte.*

#### Literatur:

- Beschlagnahmeinventar Entartete Kunst, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/> Suchanfrage „Schramm“; NS Inventar EK-Nr.:6560-01 bis 6560-13 [8.5.2023]. – Große Deutsche Kunstausstellung 1939 im Haus der Deutschen Kunst zu München. Bd. 3. Ausst.Kat. München 1939. – Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Hamburg 1963. – Otto Brües: Werner Schramm und Liselotte Schramm-Heckmann. Einführung in ihr Werk. Ratingen 1965. – Freia Neuhäuser: Zum 90. Geburtstag der ersten habilitierten Kunsthistorikerin Deutschlands. Frau Prof. Dr. Otilie Thiemann-Stoedtner. In: Amperland 16, 1980, S. 32–36. – Reinhard Merker: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion. Köln 1983. – Ilya Sandra Perlingieri: Sofonisba Anguissola. The First Great Woman Artist of the Renaissance. New York 1992. – Maike Christadler: Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris „Vite“ und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder. Berlin 2000. – Heinrich Dilly: Art. „Otilie Rady“. In: Die Geschichte des Kunstgeschichtlichen Institutes der Goethe-Universität (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte 17). Frankfurt a. M. 2002, S. 75–78. – Margit Wogowitsch: Das Frauenbild im Nationalsozialismus (Linzer Schriften zur Frauenforschung 27). Linz 2004. – Elke Frietsch: „Kulturproblem Frau“: Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus. In: Anne-Kathrin Reulecke u. Ulrike Vedder (Hgg.) Literatur – Kultur – Geschlecht. Bd. 41. Köln 2006. – Verena Kümmel, Uta Zybell (Hrsg.): Dokumentation der Ausstellung 100 Jahre Studium von Frauen an der TU Darmstadt. Darmstadt 2008. – Christof Dipper: Studentische Selbstmobilisierung an der TH Darmstadt. Die verspätete Bücherverbrennung am 21. Juni 1933. In: Noyan Dinçkal, Christof Dipper, Detlev Mares (Hrsg.): Selbstmobilisierung der Wissenschaft. Technische Hochschulen im „Dritten Reich“. Darmstadt 2010, S. 85–102. – Melanie Hanel: Normalität unter Ausnahmebedingungen. Die TH Darmstadt im Nationalsozialismus. Darmstadt 2014, zugl. Phil. Diss. Darmstadt 2013. – Annegret Holtmann-Mares: Otilie Rady (1890–1987). In: Hoch Drei 11, 2015, S. 18. – Michael Plata: Rassenkundliche Untersuchungen 1925–1935 in Norddeutschland. In: Demokratische Geschichte 26, 2016, S. 143–168. – K. Lee Chichester, Brigitte Sölch (Hrsg.): Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken. Berlin 2021. – Christiane Salge: Otilie Rady. Die erste habilitierte Kunsthistorikerin Deutschlands. In: Beißwanger, Lisa, Karentzos, Alexandra, Christiane Salge (Hrsg.): Zwischen Enklave und Vernetzung. Kunstgeschichte an der TU Darmstadt. Heidelberg 2022, S. 111–144.

# Zurück zu den baulichen Wurzeln des Germanischen Nationalmuseums

Neue interdisziplinäre Forschungen zum mittelalterlichen Nürnberger Kartäuserkloster

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Das 1852 gegründete Germanische Nationalmuseum ist heute das größte kulturgeschichtliche Museum des deutschen Sprachraums. Vom altsteinzeitlichen Faustkeil bis hin zur Mund-Nase-Bedeckung aus der COVID-19-Pandemie, die 2020 ihren Ausbruch fand, bieten seine Bestände eine Zeitreise durch rund 600.000 Jahre europäischer Geschichte der Hoch- und Alltagskultur. Dabei stand bis vor wenigen Jahren ausschließlich der Objektbestand des Museums im Forschungs- und Vermittlungsinteresse, während seine Museumsgebäude lange Zeit als reine Zweckbauten zur Beherbergung von Sammlung und Verwaltung betrachtet wurden. Seit dem Beginn großer Sanierungsmaßnahmen am Baubestand Ende der 1990er Jahre sowie dem Neubau eines Tiefdepots, der von 2012 bis 2015 eine bauvorgreifende archäologische Ausgrabung erforderlich machte, rückt nun auch die über 600 Jahre umfassende Baugeschichte des Museums mehr und mehr in den Fokus. So lassen sich am Gebäudekomplex vier Bauepochen ablesen, die vom spätmittelalterlichen Kar-

täuserkloster, über die historistischen Museumsbauten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie die dem Bauhaus verpflichtete Nachkriegsarchitektur der Wiederaufbauzeit von Sep Ruf, bis hin zum postmodernen Erweiterungsbau der 1980/90er Jahre reichen (Großmann 1997). Das architektonische Ensemble des Germanischen Nationalmuseums steht heute größtenteils unter Denkmalschutz. Somit ist es nicht mehr nur Museumsbau, sondern auch kulturelles Erbe, baugeschichtliches Exponat und damit selbst Gegenstand wissenschaftlicher Forschung.

## Das Nürnberger Kartäuserkloster Marienzelle

Keimzelle und Herzstück des heutigen Museumskomplexes ist das spätmittelalterliche Nürnberger Kartäuserkloster Cella Beatae Mariae (Marienzelle, Abb. 1). Der seit 1084 bestehende Kartäuserorden geht auf den hl. Bruno von Köln zurück. Das von ihm in der Abgeschiedenheit der französischen Alpen eingerichtete Gründungskloster, die bei Grenoble gelegene Grande Chartreuse (Dép. Isère, Reg. Auvergne-Rhône-Alpes), ist noch immer aktiv. Von seinem Ursprungsort ausgehend, breitete sich der Orden rasch in ganz Europa aus. Dem Vorbild der Grande Chartreuse folgend, wählte man in der Anfangszeit noch einsame und entlegene Plätze für Neugründungen aus. Später, im 14. und 15. Jahrhundert, als der Orden seine Blütezeit erlebte, kam es hingegen vor allem in den Städten zur Errichtung neuer Klöster.

Zu diesen Stadtkartäusen gehört auch das innerhalb der spätmittelalterlichen Stadterweiterung gelegene Nürnberger Kartäuserkloster. Es wurde 1380 von dem Nürnberger Kaufmann Marquard Mendel gegründet. Nachdem 1381 mit dem Bau begonnen worden war, konnte der Stifter



Abb. 1: Die älteste, idealisierte Darstellung der Nürnberger Kartause. Detail aus dem Gemälde „Ausbreitung des Kartäuserordens“, Bernhard Strigel zugeschrieben, um 1512/13, Malerei auf Fichtenholz, Inv. Gm580 (Foto: Georg Janßen).

Es wurde 1380 von dem Nürnberger Kaufmann Marquard Mendel gegründet. Nachdem 1381 mit dem Bau begonnen worden war, konnte der Stifter

bereits ein Jahr später mit den ersten Mönchen einziehen. Die Weihe der Kirche erfolgte 1383. Der Chor war zu dieser Zeit wohl schon fertiggestellt, da der 1385 verstorbene Marquard Mendel dort sein Stiftergrab erhielt. Das Langhaus wurde zu Beginn des 15. Jahrhunderts errichtet, wie ein dendrochronologisches Datum aus dem Dachstuhl (1405) belegt. Der Bau der übrigen Klostergebäude zog sich, ausweislich historischer Quellen sowie kunst- und bauhistorischer Überlegungen, noch bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts hin. Der Nürnberger Stadtkartause war jedoch nur eine kurze Lebensdauer beschieden. Ihr Ende wurde 1525 besiegelt, als sich der Rat der Stadt zu Martin Luthers Reformation bekannte, deren Gedankengut in Nürnberg rasch auf fruchtbaren Boden gefallen war. In der Folge bezogen bedürftige Witwen die Klostergebäude. Ein rascher Verfall setzte 1810 ein, als das bayerische Militär die Gebäude nutzte und in der Kirche ein Heumagazin und Pferdeställe einrichtete. 1857, fünf Jahre nach der Museumsgründung, wurden die Bauten dem Germanischen Nationalmuseum übereignet (Abb. 2).

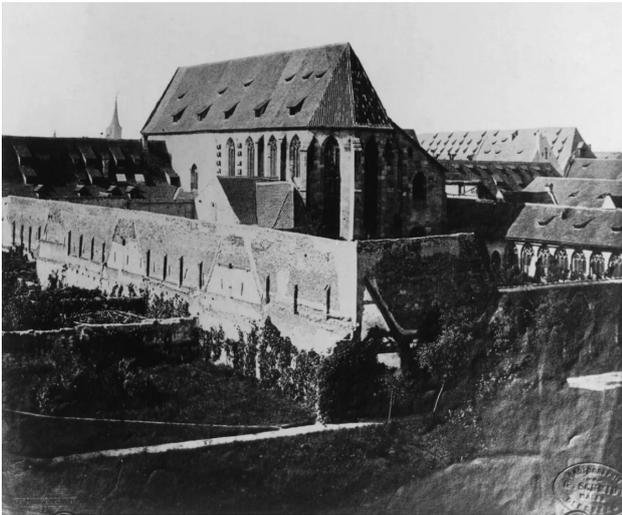


Abb. 2: Das wohl 1857 entstandene Foto zeigt die Nürnberger Kartause nach Übergabe an das Germanische Nationalmuseum. Vorne erkennbar sind die nur noch in dürftigen Mauerresten erhaltenen Mönchshäuser des südlichen Kreuzgangflügels (Foto: G. Schmidt; Stadtarchiv Nürnberg, A 47 Nr. KS-130-47).

Der Einzug des Museums bedeutete zwar einerseits eine Rettung der noch intakten mittelalterlichen Gebäude, war andererseits aber auch mit einer starken Überformung und Anpassung an die museale Nutzung verbunden. Erhebliche Schäden erlitten die Bauten auch während des Zweiten Weltkriegs, verursacht durch eine Vielzahl an Bombentreffern. Darüber hinaus reagierte der 1955 einsetzende Wiederaufbau der Museumsgebäude nicht immer sensibel auf die noch erhaltene mittelalterliche Bausubstanz, was zu weiteren baulichen Modifikationen führte. Dennoch lässt sich die ursprüngliche Grundstruktur der Klosteranlage noch gut im erhaltenen Baubestand ablesen (Abb. 3).

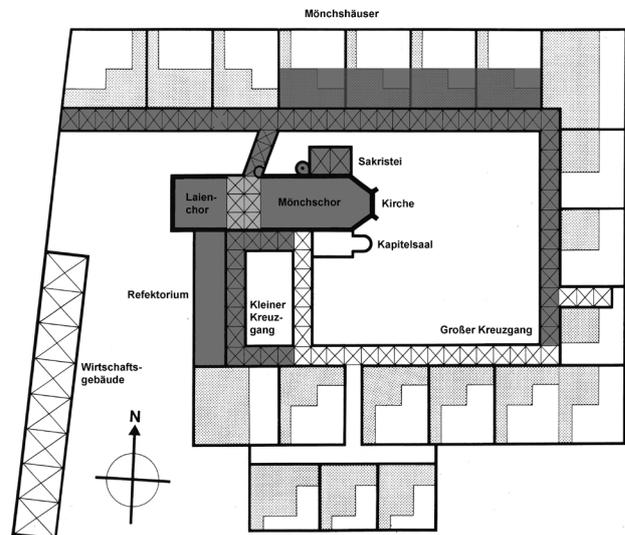


Abb. 3: Schematische Rekonstruktion der mittelalterlichen Klosteranlage. Grau markiert sind die heute noch vorhandenen Baubereiche (Plan: Nach Maué 1978, Zeichnung: Oktavian Catrici, Bearbeitung: Angelika Hofmann).

Der Kartäuserorden vereint die klösterlichen Lebensformen des Eremitentums (Leben als Einsiedler) und des Koinobitentums (gemeinschaftliches Klosterleben). Dem entsprechend leben die Mönche in einzelnen, voneinander getrennten Häusern. Allen Kartäusern gemeinsam ist der Große Kreuzgang als zentrales, raumgreifendes Bauelement, um den sich die Mönchshäuser gruppieren. Um den kleinen Kreuzgang, der nahtlos an den Großen Kreuzgang anschließt, gruppieren sich die gemeinschaftlich genutzten Klosterräume, also Kirche, Kapitelsaal und Refektorium. Trotz starker Substanzverluste, ist die Nürnberger Kartause, neben dem in Ruinen erhaltenen Mount Grace Priory in Nordengland (East Harlsey, North Yorkshire County), der heute am besten erhaltene rein mittelalterliche Klosterbau des Kartäuserordens. Damit stellt er ein Kulturdenkmal von europäischem Rang dar, dessen systematische wissenschaftliche Erforschung jedoch noch immer ein Desiderat ist. Tiefergehende Studien existieren bislang nur in Ansätzen und bleiben auf Einzelaspekte, besonders die kunsthistorische Bauforschung, beschränkt. Insbesondere die zwischen 2012 und 2015 im Großen Klosterhof durchgeführte archäologische Ausgrabung bedeutete einen wichtigen Impuls für aktuelle wissenschaftliche Forschungen zum Nürnberger Kartäuserkloster. Diese haben sowohl den Baubestand als auch den Klosterkonvent und seine Geschichte zum Gegenstand.

### Forschungen zum Baubestand der mittelalterlichen Kartause

Erste kunsthistorisch-baugeschichtliche Gesamtbetrachtungen zur Nürnberger Kartause gehen auf die Jahre 1949 und – anlässlich des 125jährigen Bestehens des Germanischen Nationalmuseums – 1977 zurück (Mühlberg 1949; Maué 1978). Ein verstärktes Interesse an bauhistorischen Fragen

setzte schließlich Ende der 1990er Jahre ein, als mit Untersuchungen am erhaltenen Langhausdachstuhl der Kirche (Großmann 1997; Fulloni 2001) und der archäologischen Untersuchung der Fundamente des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Kapitelsaals (Frieser 2000) erstmals gezielt einzelne Gebäudebereiche des Klosters näher in den Blick genommen wurden. Aktuelle Maßnahmen widmen sich insbesondere der Kirche und den an den nördlichen Kreuzgangflügel angrenzenden Mönchshäusern.

So konnte 2020 in Kooperation mit dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege in ausgewählten Teilbereichen der Klosteranlage eine geophysikalische Bodenradarprospektion durchgeführt werden (Hofmann/Linck 2023). Mit dem Georadarverfahren lassen sich mittels elektromagnetischer Wellen zerstörungsfrei archäologische Strukturen im Boden ermitteln. Ziel war es, unterirdisch noch erhaltene Baustrukturen und Befunde der mittelalterlichen Klosteranlage zu lokalisieren. Zum Einsatz gebracht wurde das Georadar im Kleinen Klosterhof sowie in den Räumen der Mönchshäuser und der Kirche (Abb. 4), die dafür soweit als möglich freigeräumt werden mussten, wofür den daran beteiligten Kolleginnen und Kollegen des Germanischen Nationalmuseums auf das herzlichste gedankt sei. Bei den schon im 19. Jahrhundert stark überprägten und im Zweiten Weltkrieg stark beschädigten Mönchshäusern sollte insbesondere der Frage nachgegangen werden, ob über eventuell noch erhaltene Mauerreste Rückschlüsse auf die ursprüngliche Raumgliederung gewonnen werden können.



Abb. 4: Mitarbeiter des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege bei der Georadarmessung im Kirchenschiff des Kartäuserklosters. Die Messung wurde im Juni 2020 unter Einhaltung der damals geltenden pandemiebedingten Hygienevorschriften durchgeführt (Foto: Angelika Hofmann).

In der Kirche stand zum einen die Suche nach Fundamentresten des verlorenen Lettners, wie er in Kartäuserkirchen typischerweise als Trennung von Chormönchen und Laien fungiert, im Fokus. Besonders wichtig war darüber hinaus die zweifelsfreie Lokalisierung der beiden Grablagen des Klosterstifters Marquard Mendel. Mendel wurde 1385 im Chor der Kirche bestattet, eine nicht dokumentierte Umbettung an den Wandbereich des Chores erfolgte nach dem Zweiten Weltkrieg. Die genauen Positionen der beiden Grabstätten waren jedoch nicht mehr bekannt. Die bei der Georadaruntersuchung erzielten Ergebnisse stehen nun zur Nachnutzung für weitere Forschungen zur Verfügung.

Zudem bilden sie eine wichtige Datenbasis für die im Zuge der anstehenden Sanierung der Klostergebäude zu planenden archäologischen Maßnahmen und Präsentationskonzepte.

Daneben konnten 2022 von den Museumsabteilungen Archäologie (Dr. Angelika Hofmann) und Bauteile/Historisches Bauwesen (Dr. Markus T. Huber) bei der von der Stadt Nürnberg verwalteten Hedwig Linnhuber – Dr. Hans Saar-Stiftung Drittmittel für das Forschungsprojekt „Wissenschaftliche Bauforschung an den Mönchshäusern des Nürnberger Kartäuserklosters“ eingeworben werden, das derzeit mit Beteiligung des Fürther Architekturbüros Conn und Giersch durchgeführt wird. Dabei sollen mittels bauhistorischer Untersuchung der vier erhaltenen, jedoch seit dem 19. Jahrhundert stark überprägten Mönchshäuser (Abb. 5) exem-



Abb. 5: Heutiger Bauzustand der an den nördlichen Kreuzgangflügel angebauten Mönchshäuser (Foto: Monika Runge).

plarisches für einen ersten Teilbereich des Klosters die Bau- und Nutzungsphasen sowie der Umfang des erhaltenen aufgehenden mittelalterlichen Baubestandes geklärt werden. Als Basis für die baugeschichtliche Analyse dienen grundlegende Archivrecherchen, Foto- und Aufmaßarbeiten sowie die Öffnung von ausgewählten Wand- und Bodenbefundstellen. Daraus resultierend sollen Baualterspläne mit den verschiedenen Bauphasen erstellt und eine visuelle Rekonstruktion der ursprünglichen Anlage erarbeitet werden.

### **Aktuelle interdisziplinäre Forschungen zum Konvent der Nürnberger Kartause**

Weitere grundlegende Forschungen widmen sich der Klostergemeinschaft und dem Klosterleben. Weitaus dürftiger als der bauhistorische ist der geschichtswissenschaftliche Forschungsstand zur Nürnberger Kartause. So wurde der bislang ausführlichste historische Überblick vor bereits mehr als einem Jahrhundert vorgelegt (Heerwagen 1902). Hier setzt das institutionenübergreifende, interdisziplinäre Forschungsprojekt „Eremiten in der Metropole – die Mönche der Nürnberger Kartause Marienzelle (1380–1525): Prosopographie, religiöses Leben und soziale Verflechtungen in interdisziplinärer Perspektive“ an, das seit Mai 2023 in Kooperation mit dem DFG-Graduiertenkolleg 2337 der Universität Regensburg „Metropolität in der Vormoderne“ durchgeführt wird. Zur Auswertung gelangen dabei sowohl historische Schriftquellen, als auch archäologische Funde und Befunde, darunter der im Großen Klosterhof freigelegte Friedhof (Abb. 6).

Das Projekt nimmt in enger Verzahnung der Disziplinen Geschichtswissenschaft/ Ordensforschung, Physische Anthropologie und Archäologie exemplarisch anhand der Nürnberger Kartause die Zusammensetzung, die religiöse Identität und soziale Lebenspraxis einer Stadtkartause am Ausgang des Mittelalters in den Blick. Hierfür wurden von den Projektverantwortlichen drei grundlegende und miteinander verknüpfte Leitfragen erarbeitet. Während Leitfrage 1 die Identitäten der Mönche und die Zusammensetzung des Nürnberger Konvents zum Gegenstand hat, widmet sich Leitfrage 2 der innerklosterlichen Lebensweise, Religiosität und Kommunikation. Leitfrage 3 geht schließlich den Interaktionen zwi-

schen dem Konvent und der Nürnberger Stadtgesellschaft sowie dem Einfluss der großstädtischen Umgebung auf das religiöse Leben im Kloster nach.

Der von Prof. Dr. Jörg Oberste (Universität Regensburg, Mittelalterliche Geschichte und Historische Hilfswissenschaften) verantwortete geschichtswissenschaftliche Projektbereich, in dem auch ein Promotionsvorhaben betreut wird, befasst sich insbesondere mit den vorhandenen Schriftquellen. So liegen bislang unedierte oder nur in Ausschnitten edierte Archivalien, wie Urkunden, Verträge und Besitzverzeichnisse, sowie Nekrologien und Bibliothekskataloge vor, die Aufschluss über die Klostergemeinschaft und ihre sozialen Netzwerke geben. Daneben ermöglicht auch die erhaltene Klosterbibliothek Rückschlüsse zu Fragen der religiösen Identität. Das von PD Dr. Jörg Orschiedt (Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie – Landesmuseum für Vorgeschichte Sachsen-Anhalt, Freie Universität Berlin)



Abb. 6: Der Große Klosterhof des Germanische Nationalmuseums während der archäologischen Ausgrabungen im August 2013 (Foto: Grabungsdokumentation BfAD Heyse).

koordinierte anthropologisch-bioarchäologische Teilprojekt widmet sich den auf dem Klosterfriedhof bestatteten Individuen. Die auf die Klosterzeit und den Konvent begrenzte Belegung stellt ein Alleinstellungsmerkmal dar und macht sie zu einer Quelle von europäischem Rang. Paläopathologische Analysen geben Aufschluss über den körperlichen Zustand der Bestatteten, Isotopenanalysen über ihre geografische Herkunft und ihre Ernährungsweise. Der von der Autorin (Germanisches Nationalmuseum) betreute archäologische Projektteil beschäftigt sich mit den sowohl aus der Klostergrabung als auch aus unbeobachteten Altbergungen stammenden Sachfunden (Abb. 7, 8) sowie mit den freige-

legten archäologischen Befunden. Zusammen mit den vorhandenen und rekonstruierbaren Baustrukturen erlauben sie Rückschlüsse auf die tägliche Lebens-, Arbeits-, Frömmigkeits- und Bestattungspraxis im Konvent.

Durch die Verbindung einer systematischen Erschließung teilweise unedierter Schriftquellen mit einer gezielten naturwissenschaftlichen Datenerhebung an den menschlichen Skeletten und einer umfassenden archäologischen Bestandsaufnahme schafft das Projekt erstmals und inno-



**Abb. 7:** Fragment eines Kruges mit aufgelegten Heiligendarstellungen, spätes 15. Jahrhundert, vor 1900 in der Nürnberger Kartause gefunden, Siegburger Steinzeug, H. 12,5 cm, Dm. 13 cm, Inv. Ke2436 (Foto: Monika Runge).

vativ den analytischen Rahmen für die „dichte“ Rekonstruktion einer spätmittelalterlichen städtischen Kartäusergemeinschaft in ihrer sozialen Zusammensetzung, alltäglichen und religiösen Lebenspraxis und ihrer Verflechtung mit der sie umgebenden Stadtgesellschaft. Die Besonderheit der Nürnberger Überlieferungslage eröffnet dabei Perspektiven, die nicht nur für die lokale und regionale Geschichte neue Erkenntnisse versprechen, sondern einen wesentlichen Baustein für die religiöse Geschichte im spätmittelalterlichen Deutschland und Europa darstellen. Die Ergebnisse des Projekts sollen im Kontext der vorhandenen Klosterarchitektur im Germanischen Nationalmuseum präsentiert und vermittelt werden.

► ANGELIKA HOFMANN



**Abb. 8:** Brille, spätes 15./frühes 16. Jahrhundert, in den 1860er Jahren in der Nürnberger Kartause gefunden, Leder und Waldglas, B. 8,8 cm, H. 4,3 cm, Inv. T157 (Foto: Georg Janßen).

#### Literatur:

Heinrich Heerwagen: Die Kartause in Nürnberg 1380–1525. *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 15, 1902, S. 88–132. – Siegfried Dietrich Mühlberg: Zur Klosteranlage des Kartäuserordens. Versuch einer Darstellung der mittelalterlichen Kartausen der deutschen Ordensprovinz Franconia. *Phil.Diss. Köln* 1949, S. 89–102. – Hermann Maué: Die Bauten der Kartause von ihrer Gründung 1380 bis zur Übernahme durch das Museum im Jahre 1857. In: Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte*. München, Berlin 1978, S. 315–256. – Georg Ulrich Großmann: *Architektur und Museum – Bauwerk und Sammlung. Das Germanische Nationalmuseum und seine Architektur (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 1)*. Ostfildern-Ruit 1997. – Claudia Frieser: Die archäologische Untersuchung des ehemaligen Kapitelsaals im Kartäuserkloster zu Nürnberg. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2000, S. 76–75. – Sabina Fulloni: Untersuchungen am Dachstuhl der Marienkirche des Kartäuserklosters zu Nürnberg. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2001, S. 177–183. – Angelika Hofmann, Roland Linck: Auf Spurensuche im Nürnberger Kartäuserkloster: Bodenradar im mittelalterlichen Kern des Germanischen Nationalmuseums. In: *Acta Praehistorica et Archaeologica* 55, 2023 (in Druck). – <https://www.gnm.de/forschung/projekte/bauforschung-moenchshaeuser/> [15.5.2023]. – <https://www.uni-regensburg.de/philosophie-kunst-geschichte-gesellschaft/metropolitaet-vormoderne/startseite/index.html> [15.5.2023].

# Mehr als nur ein Objekt

Ein vermeintlicher Tora-Vorhang in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums

Gelegentlich gelangen – meist aus dem Handel – Objekte in Museumssammlungen, die entweder Fälschungen sind oder die durch die Zusammenstellung authentischer, aber nicht zusammengehöriger Artefakte geschaffen wurden, um so einen höheren Wert zu suggerieren und erzielen zu können. Um Letzteres handelt es sich bei einem textilen Objekt, welches das Germanische Nationalmuseum 1898 von einem nordhessischen Antiquitätenhändler erwarb, seiner Textilsammlung zuordnete und um 1918 in den 1912/13 neu-geschaffenen Sammlungsbestand „Jüdische Altertümer“, der heutigen Judaica-Sammlung, überführte (Abb. 1). Auf einem ursprünglich lachsfarbenen, jetzt gelblich-braunen, unter Verwendung von Metallfäden, Gold- und Silberlahn

gewebten Grundstoff aus Seidendamast sind zwei mit Borten gefasste Felder aus blauem Seidenatlas mit ursprünglich in Gold aufgemalten, später in orange mit braunen Konturen übermalten hebräischen, 1750/51 datierten Texten aus dem Tanach, dem Mischna-Traktat Joma und einer Stelle aus dem Morgengebet für Wochentage aufgenäht. Am oberen Rand war eine Schabracke, ein „Kapporet“, montiert, der neben Darstellungen von Tempelgeräten ebenfalls eine hebräische Inschrift trägt. Diese verweist auf die Stifter und ist mit der hebräischen Jahreszahl 489 nach dem jüdischen Kalender (1728/29) versehen.

Das Objekt wurde als Tora-Vorhang (urspr. insgesamt Inv. JA17), also als Schmuck des Tora-Schreins, erworben und auch als solcher in das Inventar eingetragen. Zeitweise war es wohl auch in der Dauerausstellung des Germanischen Nationalmuseums ausgestellt. 1960/61 war es, ebenfalls als Tora-Vorhang, in der in Recklinghausen und anschließend in Frankfurt am Main gezeigten Ausstellung „Synagoga“ zu sehen, zwei Jahre später in der Ausstellung „Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein“ in Köln sowie zuletzt 1988/89 im Germanischen Nationalmuseum in der Schau „Siehe der Stein schreit aus der Mauer. Geschichte und Kultur der Juden in Bayern“.

Im Rahmen der Bearbeitung der Judaica-Sammlung mit dem Ziel, einen Bestandskatalog zu erstellen – einem gemeinsamen Projekt des Germanischen Nationalmuseums und des Jüdischen Museums München – bot sich die Gelegenheit, das Objekt genauer zu untersuchen. Es stellte sich heraus, dass es sich nicht um einen Tora-Vorhang handelt,

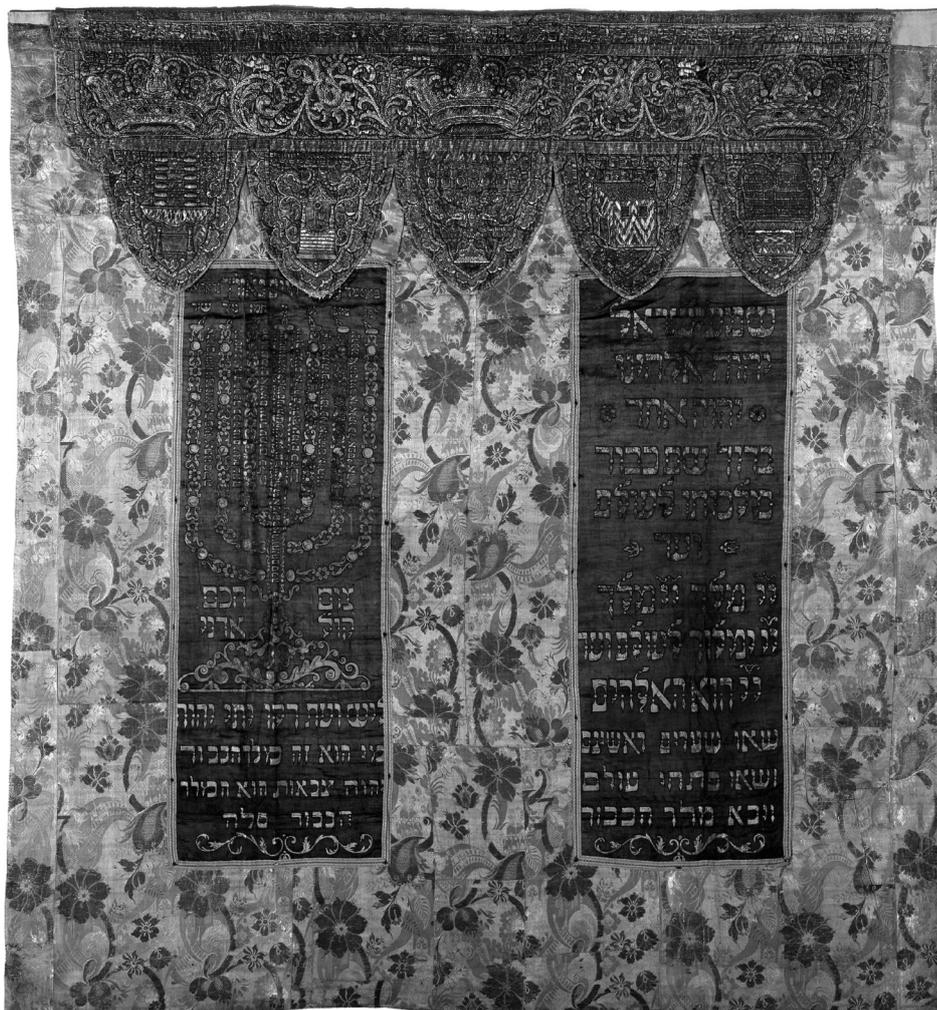


Abb. 1: Assemblage aus Kapporet, Innenbehang eines Tora-Schreins und seidener Damastdecke, Deutschland, 1729/51, Inv.Nrn. JA17 und JA67.

sondern um die Zusammenstellung verschiedener authentischer Textilobjekte, die vorgeben sollten, ein solcher zu sein. Die im Zentrum der seidenen Damastdecke unbekannter Herkunft aufgenähten Textfelder unterscheiden sich von den ansonsten bekannten Tora-Vorhängen dadurch, dass die hebräische Inschrift nicht aufgestickt, sondern aufgemalt ist. Auch inhaltlich entsprechen sie nicht dem seit spätestens dem 17. Jahrhundert bekannten Kanon von Inschriften für synagogale Textilien, die üblicherweise neben der Nennung der Stifter Preisungen der Tora, die auf einer Pergamentrolle geschriebenen Fünf Bücher Mose, enthalten. Die Textzitate des Stückes im GNM enthalten Preisungen des Herrn. Besonders sticht Psalm 67,1 hervor, dessen Buchstaben die Form einer Menora, des siebenarmigen Leuchters aus dem Tempel, wie er etwa am Titusbogen in Rom abgebildet ist, ergeben (Abb. 2).

### Menora für den Tora-Schrein

Vergleichbare Textzusammenstellungen finden sich seit dem 17. Jahrhundert auf den Innenseiten der Türen von Tora-Schreinen, etwa in den von dem polnischen Synagogenmaler Elieser Sussmann (Lebensdaten unbek.) ausgemalten Gebetshäusern in Bechhofen, Colmberg und Unterlimpurg bei Schwäbisch Hall. Erhalten haben sich ein Tora-Schrein mit weitgehend ähnlichen Inschriften aus einer Krakauer Synagoge, der heute im Israel Museum in Jerusalem verwahrt wird, und ein weiterer aus der Synagoge von Daschitz (Dašice) in Böhmen, heute im Jüdischen Museum Prag. Gegen die Darstellung der Menora, meist in Form des Psalms 67,1, gab es im Kampf gegen Aberglauben einerseits lange rabbinische Vorbehalte, andererseits bestand aber auch der Wunsch, sie als Glücks- und Schutzsymbol anzubringen. Seit dem 17. Jahrhundert setzte sich die Verwendung des siebenarmigen Leuchters am Tora-Schrein immer mehr durch. Das Anbringen an den Innenseiten der Schreintüren scheint ein Kompromiss gewesen zu sein, wenn es innerhalb der Gemeinde kontroverse Auffassungen zur Verwendung dieses Schutzamuletts gab. Auf den Umstand, dass es sich um Applikationen für die Türen eines Tora-Schreins handelt, deuten auch die mit Rostspuren behafteten kleinen Löcher an den Säumen der beiden textilen Schriftfelder hin, die ihre ursprüngliche Befestigung auf einem wohl hölzernen Hintergrund mittels Nägeln nahelegen.

Bei der an der Oberkante der Textilie befestigten Schabracke (Abb. 3 und 4, Inv. JA67) handelt es sich tatsächlich um den Teil eines Tora-Vorhangs. Im synagogalen Kontext wird er Kapporet genannt und soll an die Decke, mit der die Bundeslade mit den Gebotstafeln abgedeckt war, erinnern. Der Behang besteht aus einem Textilstreifen mit hebräischer Inschrift und fünf Lambrequins, die, ebenfalls mit hebräischen Bezeichnungen versehen, Tempelgeräte wie Bundeslade, Stiftshütte und Menora darstellen. Vergleiche mit anderen Kapporet – insgesamt sind in der Literatur zwölf fast identische dokumentiert, von denen sich nach

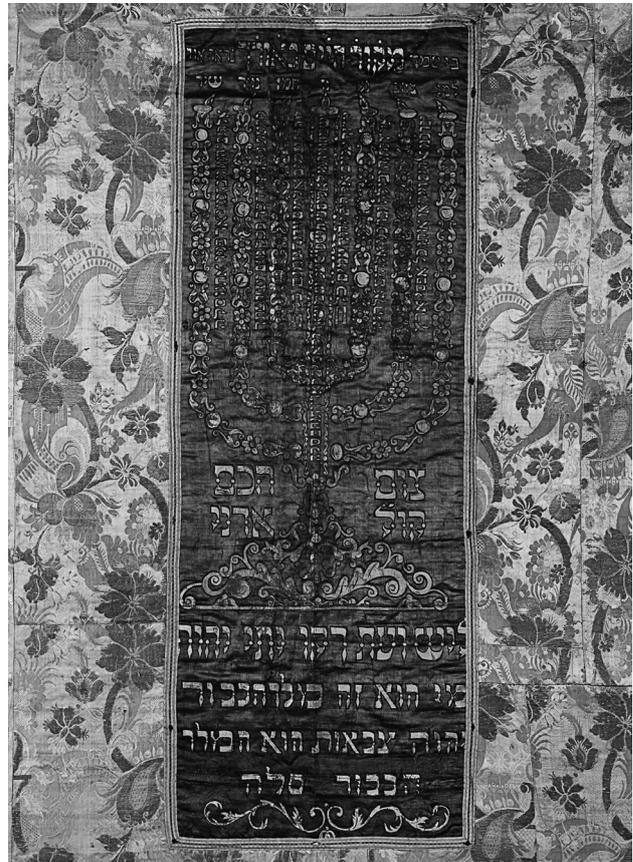


Abb. 2: Psalm 67,1 in Form einer Menora (siebenarmiger Leuchte), Detail aus der Seidenen Damastdecke, 1729/51, Seidendamast, ehemals lachsfarben, lanciert und broschiert in Seide, mehrfarbig, broschiert in Metallfäden, gold- und silberfarben, H. 205 cm, B. 190 cm, Inv. JA17 (Foto: Monika Runge).

der Schoa nur ein einziger weiterer im Judaica Museum in Riverdale bei New York erhalten hat, zeigen, dass der vorliegende Kapporet aus der Werkstätte des in Fürth tätigen Kunststickers Elkone (auch Elkanan und Elchanan) Naumburg (um 1675–1746) stammt, der zahlreiche synagogale Textilien auf höchstem handwerklichem und künstlerischem Niveau herstellte.

### Von Fürth nach Kassel

Die Widmungsinschrift am oberen Rand des Kapporet nennt „Herr Bendit, Sohn des gerechten Herrn, Herr Simon SeGal, sein Andenken sei zum Segen, und seiner Frau, die Dame, Frau Esther, die Tochter des Gerechten, des Vorstehers der Gemeinde, der Herr, Herr Juda, sein Andenken sei zum Segen, 489 nach der kleinen Zählung“ [1728/29]. Da sich nur wohlhabendste jüdische Hoffaktoren Textilien dieser Qualität leisten konnten, war es recht wahrscheinlich, die Stifter zu identifizieren. Der Verkauf des Objekts durch einen hessischen Antiquitätenhändler an das Germanische Nationalmuseum legte nahe, in dessen Region mit der Suche zu beginnen. Relativ rasch führte die Spur nach Kassel: Bei dem genannten Stifterehepaar handelt es

sich um den Kasseler Hoffaktor Benedikt (auch Bendit oder Bendix) Goldschmidt (um 1685–1737), Sohn des Hoffaktors Simon Goldschmidt (gest. vor 1729), und seine Frau Esther, geborene Prins (um 1690–1747), Tochter des Vorstehers der Hoogduitse joodse gemeente (Hochdeutsche jüdische Gemeinde) in Amsterdam, Juda Prins (gest. vor 1729). Goldschmidt zählte zu den wenigen Juden, die sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wegen ihrer engen Verbindungen zum kurhessischen Hof in Kassel aufhalten durften. Er entstammt einer weit verzweigten Familie, die 1499 aus Nürnberg vertrieben, in Frankfurt am Main aufgenommen, von dort 1614 wiederum verwiesen wurde und sich in Kassel niederließ. In seinem Wohnhaus befand sich eine seit dem 17. Jahrhundert bestehende Privatsynagoge, die 1716 durch eine kleine Gemeindesynagoge ersetzt wurde, für die der Behang wohl bestimmt war. Bereits 1722 hatte Benedikt Goldschmidt einen Tora-Vorhang für diese Synagoge gestiftet, der vor 1938 im Hessischen Landesmuseum in Kassel ausgestellt war. Die Gräber von Esther und Benedikt Goldschmidt sind auf dem Alten Jüdischen Friedhof Kassel-Bettenhausen erhalten.

Doch wie gelangte der Kapporet, der wohl zusammen mit einem heute nicht mehr erhaltenen Tora-Vorhang gestiftet wurde, aus der Fürther Werkstätte des Elkone Naumburg in das doch relativ weit entfernte Kassel? Als Antwort auf diese Frage bietet sich eine einfache Vermutung an: Der älteste Sohn Elkone Naumburgs, Samuel Naumburg (1702–1747), wirkte seit 1727 in der Kassler Synagoge als Vorsänger, und der Stifter Benedikt Goldschmidt war sein direkter Vorgesetzter.

Stücke, wie das vorliegende, die in der Zeit des Historismus für den Handel neu zusammengesetzt wurden, um etwas Anderes vorzutäuschen, als sie tatsächlich sind, zählen in Museumssammlungen nicht unbedingt zu den wohlgeleitesten. Das hier beschriebene über 125 Jahre als Tora-Vorhang verzeichnete, heute als Assemblage erkannte Textilobjekt vereint jedoch zwei Objekte von herausragender Bedeutung: Eine der wenigen erhaltenen hebräischen Innenbeschriftungen von Tora-Schrein-Türen und eine von nur zwei erhaltenen Schabracken oder Kapporet des großen Fürther Kunststickers Elkone Naumburg. Die Herkunft des Kapporet aus Fürth und jene des Stifters mit Vorfahren aus



Abb. 3: Kapporet, 1729/51, Seidensamt, braun, ursprünglich lachsfarben. Stickerei: Metallfäden, gold- und silberfarben, Spreng- und Anlegetechnik, Seide, Flachstick, Samtapplikationen, Metallborten gold- und silberfarben, H. 58 cm, B. 171 cm, Inv. JA67 (Scan: GNM).

dem spätmittelalterlichen Nürnberg machen ihn zudem zu einem bedeutenden Zeugnis regionaler jüdischer Geschichte.

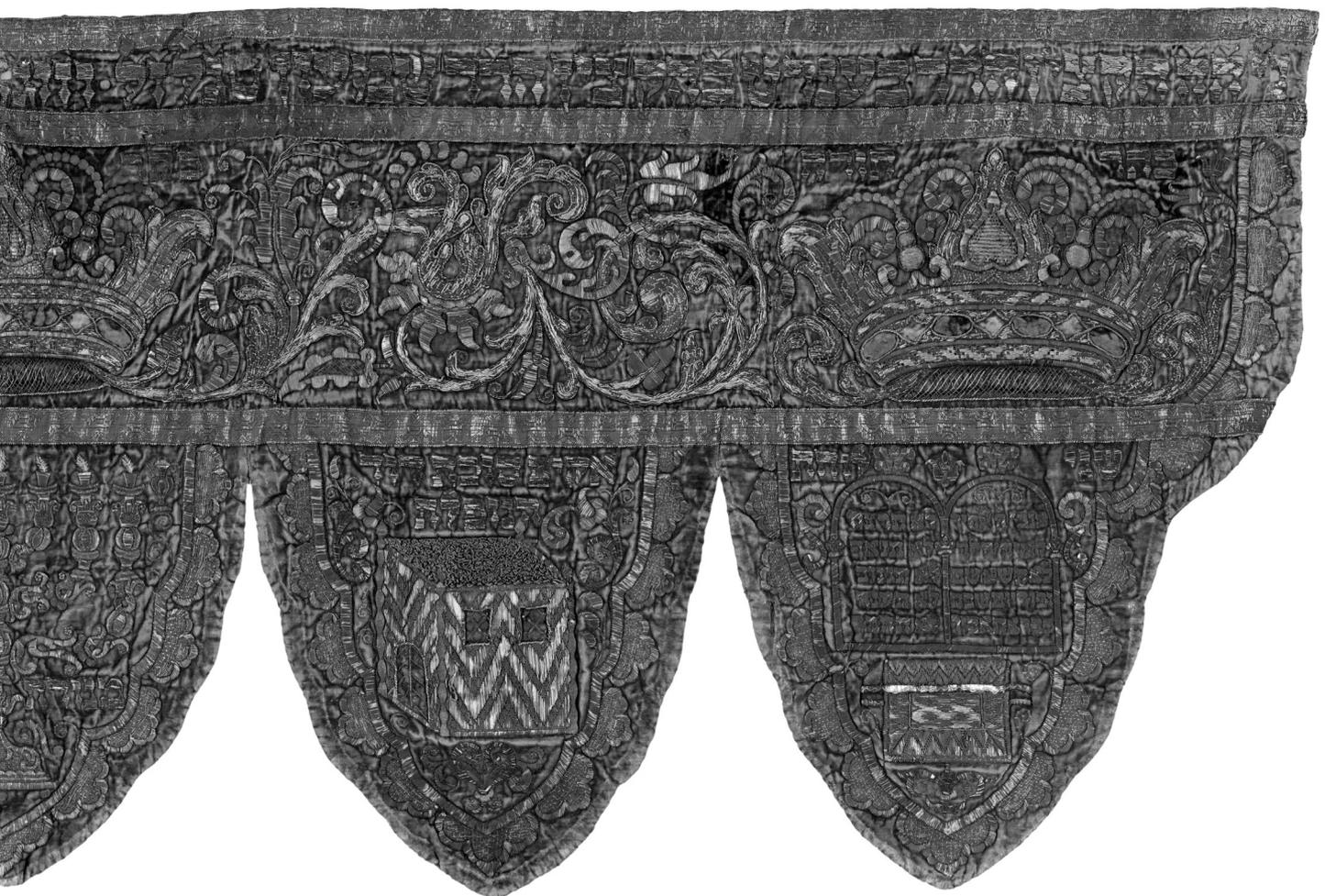
In aller Ausführlichkeit werden der Kapporet sowie rund 70 weitere Exponate der Sammlung Judaica von dem Autor in dem in diesem Quartal erscheinenden Buch „Judaica – Menschen und Objekte“ in Form eines Bestandskataloges erschlossen. Der Band beinhaltet darüber hinaus die Aufsätze von Susanna Brogi „Ungesichertes. Zum Verkauf der Nürnberger Haggadot im Jahr 1957“ und Claudia Selheim: „Spurensuche: Stiftungen und Schenkungen jüdischer Provenienz“.

► BERNHARD PURIN

*Der Verfasser dankt Sabine Martius, Institut für Kunsttechnik und Restaurierung am GNM, für die Bestimmung der Stoffarten und weitere Hinweise zu den hier vorgestellten textilen Objekten.*

Literatur:

Leopold Löwenstein: Zur Geschichte der Juden in Fürth. II. Teil. In: Jahrbuch der Jüdisch-Literarischen Gesellschaft 8, 1910, S. 65–212, hier S. 134–136. – Theodor Harburger: K'le Kodesch und Parochoth in bayerischem Synagogenbesitz. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung 5, Nr. 8, 15.4.1929, S. 119–121. – Franz Landsberger: Old-Time Torah Curtains. Apropos a New Acquisition of the Jewish Museum in New York. In: Hebrew Union College Annual 19, 1945–1946, S. 353–387. – Siehe der Stein schreitet aus der Mauer. Geschichte und Kultur der Juden in Bayern. Hrsg. von Bernhard Deneke zusammen mit Cornelia Foerster, Michael Eisenhauer, Otto Lohr u. Gerhard Renda. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 1988, S. 47–48, Kat.Nr. 3/2. – Helmut Thiele: Die jüdischen Einwohner der Stadt Kassel im 18. Jahrhundert. Kassel 2000, S. 86–94. – Michaela Scheibová, Dana Veselská: The Kapporet as a Synagogue Item. Its Origin and Development. In: Ludmila Kybalová, Eva Kosáková, Alexandr Putík (Hrsg.): Textiles from Bohemian and Moravian Synagogues from the Collection of the Jewish Museum Museum in Prague. Prag 2003, S. 47–59.



## AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

### **Horizonte. Geschichten und Zukunft der Migration**

noch bis 10. September 2023

### **Meisterwerke aus Glas**

20. Juli 2023 bis 17. März 2024

### **Das Mittelalter. Die Kunst des 15. Jahrhunderts. Preview**

noch bis 10. Dezember 2023

### **Wundertier Nashorn. Graphik aus drei Jahrhunderten**

noch bis 26. Juli 2023

### **Der Stein der Weisen**

27. September 2023 bis 30. Juli 2024

### **Frieden | Krieg**

noch bis 30. Juli 2023

### **Von der Ostsee ans Bauhaus. Lyonel Feiningers "Marine" von 1919**

1. August bis 15. Oktober 2023

Genaue Termine und Informationen zu den aktuellen Ausstellungen und Ausstellungsbereichen auf  
[www.gnm.de](http://www.gnm.de)

## Inhalt III. Quartal 2023

### **Überraschend aufwendig**

Eine Bürste mit spektakulärer Verzierungstechnik in Boule-Marketerie .....Seite 1

### **Zwischen Frauenbewegung und Faschismus**

Ein kunsthistorischer Artikel in der „Völkischen Frauenzeitung“ .....Seite 5

### **Zurück zu den baulichen Wurzeln des Germanischen Nationalmuseums**

Neue interdisziplinäre Forschungen zum mittelalterlichen

Nürnberger Kartäuserkloster ..... Seite 11

### **Mehr als nur ein Objekt**

Ein vermeintlicher Tora-Vorhang in der Sammlung des

Germanischen Nationalmuseums ..... Seite 16

## 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](mailto:info@gnm.de) · [www.gnm.de](http://www.gnm.de)

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. Daniel Hess

Redaktion: Dr. Barbara Rök

Gestaltung: Udo Bernstein, [www.bfgn.de](http://www.bfgn.de)

Produktion: Druckhaus Haspel Erlangen e. K.

Auflage: 2000 Stück

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331-110.