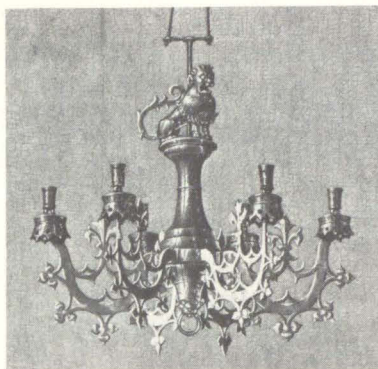


Leuchterkronen (z.B. im Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt oder im Metropolitan Museum in New York) sind wesentlich kleiner, meist nur 7–8 cm hoch und sämtlich größer in der Ausführung.

Die erworbene Figur ist 18 cm hoch, aus Messing gegossen und an den Haaren der Mähne, des Schweifes und am Kopf reich ziselirt.

Wie bei allen mittelalterlichen Löwendarstellungen, bevor Dürer in den Niederlanden einen wirklichen Löwen gesehen hatte, gleicht das Tier eher einem Hund als einem wirklichen Löwen. Er hat sich auf die Hinterbeine niedergelassen, die Schenkel sind angewinkelt und rahmen scheibenförmig die schmalen Flanken des Körpers. Die Pranken sind überdimensional groß und sorgfältig ausgebildet. Die Vorderbeine sind kräftig gegen den Boden gestemmt, die Brust ist stolz vorgewölbt, der kleine Kopf zurückgebogen. Das Maul ist weit aufgerissen, vier gefährliche Fangzähne werden sichtbar. Die großen Augen werden von kantig gebrochenen Brauen überwölbt, deren Linien unmittelbar in großem Schwung in die kleinen seitlich der Stirn angebrachten schüsselförmigen Ohren überführt werden. Eine gewaltige Mähne bedeckt in dichten Locken die Brust des Tieres, drei unregelmäßig geformte Haarbüschel sind auf der Spitze des Kopfes eingraviert. Charakteristisch erscheint die Bildung des Gesichtes mit großen Polstern seitlich der Nase, die eigentümlich punktiert sind. Die Nase selbst ist kurz und flach. Über den zierlichen Leib ist der große, wie ein flaches Band geformte Schweif zurückgebogen, der in flammenartige Haartzotten ausläuft.

Seit langem ist eine Gruppe von



2 Spätgotische Leuchterkrone  
Ausschnitt aus einem Altarbild  
mit dem Letzten Abendmahl  
Dirk Bouts, 1465  
Löwen, St. Peterskirche



3 Bronzeplatte mit dem Wappen  
der Imhoff  
Nürnberg, Ende 14. Jahrhundert  
Lauingen, Heimathaus

Tierfiguren mit diesem charakteristischen Flammenschweif als zusammengehörig erkannt worden; löwengestaltige Aquamanilien in den Museen zu München, Amsterdam, Prag, Venedig und Toledo (Ohio) gehören dazu. Ihre Entstehung vermutete man in Nord-

deutschland. Ursula Mende kommt das Verdienst zu, 1974 ihre Nürnberger Herkunft erkannt zu haben. Die charakteristische Gesichtsbildung der Flammenschweiflöwen mit dekorativ gebogenen Brauen, die sich oberhalb der vorstehenden Augen in der Rundung der kleinen Ohren fortsetzen, die bezeichnende Punktierung der geschwollenen Nasenpolster, die Bildung der Zähne in dem aufgerissenen Maul, die stolze Gesamthaltung der Tiere mit vorgewölbter Brust und kleinem zurückgenommenen Kopf und die besonders schön gravierte brustbedeckende Mähne finden sich vorgebildet auf einem Wappenschild der Nürnberger Patrizierfamilie Imhoff – dem sogenannten Imhoffischen Seelöwen –, der von einem Epitaph oder Grabstein in Lauingen stammt und heute im dortigen Heimatmuseum verwahrt wird (Abb. 3). Es kann kein Zweifel bestehen, daß diese kleine Bronzeplatte in Nürnberg gearbeitet worden ist und die gesamte Gruppe der um 1400 entstandenen Flammenschweif-Aquamanilien wie einige bronzene Löwenköpfe, die als Türzieher von Kirchenportalen dienten, unmittelbar anzuschließen sind. Offensichtlich sind in Nürnberg am Anfang des 15. Jahrhunderts auch Leuchterkronen mit Tieren dieser Art geschaffen worden. Es muß sich um einen besonders schönen und aufwendigen Kronleuchter gehandelt haben, für den wir bisher aus dem Mittelalter nur gemalte Belege kannten.

Die erworbene Löwenfigur vermag diese frühe Phase der Nürnberger Messingkunst um 1400 im Museum glanzvoll zu dokumentieren: als Tierplastik wie als Rest eines solchen Leuchters.

Rainer Kahsnitz

## Der Spanische Erbfolgekrieg

in einer Kupferstichfolge von Paul Decker, d.Ä.

Einem glücklichen Zufall ist es zu verdanken, daß die Abteilung »Historische Blätter« des Kupferstichkabinetts eine Serie von 48 großformatigen, handkolorierten Kupferstichen als Dauerleihgabe erhalten hat, die nach und nach in den Besitz der graphischen Sammlung übergehen soll.

Der Umfang des Konvoluts entspricht annähernd dem in Augsburg am Ende der 20er Jahre des 18. Jh. bei Jeremias Wolffs Erben verlegten Tafelwerk: »Paul Decker: Representatio Belli, ob successio-

nem in Regno Hispanico...«. Bei den ungebundenen Blättern der Neuerwerbung fehlen außer dem Frontispiz auch sechs Schlachten- und Belagerungsdarstellungen, sowie die Darstellungen zur Krönung und Inthronisation Karls VI.; ferner die Tafel zum Friedensschluß in Baden (Aargau) vom 6. 3. 1714, der den Spanischen Erbfolgekrieg beendete.

Die begleitenden Texterklärungen sind in Deutsch abgefaßt. Das Tafelwerk erschien ohne Jahresangabe und wurde erst nach dem Tod

von Jeremias Wolff (1724) von dessen Erben Joh. Balthasar Probst herausgegeben. Die einzelnen Blätter müssen jedoch teilweise erheblich früher entstanden sein. Jeremias Wolff wird auf allen Platten als Verleger verzeichnet und Paul Decker d.Ä. (1677–1713), der einen Großteil der Zeichnungen zu den Stichen lieferte, starb bereits 1713.

Die Bibliothek des GNM besitzt ein gebundenes Exemplar des Tafelwerks, das 58 Blätter (bzw. 59 Seiten) umfaßt. Das vorgebundene Frontispiz ist hier in Latein und



Deutsch abgefaßt; die folgende Textdoppelseite und die Bildunter- bzw. inschriften sind in italienischer Sprache, die Inschrift der letzten Tafel ist in Deutsch abgefaßt.

Im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jh. erreichte Augsburg innerhalb Deutschlands eine führende Stellung auf dem Gebiet des Kupferstichs. Er wurde ein Medium für die Vermittlung der europäischen Kunst und auch Stimulus für den Kunstbetrieb der Stadt. Durch die Verwendung fremder zeichnerischer Vorlagen und durch die Übernahme und Nachstiche von Kunstbüchern anderer Autoren – eine damals durchaus legitime Vorgehensweise – fließen hier Stile und Formen zusammen, deren Vielfalt vor allem im Kunsthandwerk Niederschlag fand und neue Maßstäbe setzte. Umgekehrt hätte die Stecherkunst nicht einen solchen Aufschwung erfahren, wenn nicht so viele Werkstätten ihre Anregungen und Ideen absorbiert hätten.

Trotz der damaligen Abhängigkeit des süddeutschen Kupferstichs von französischen, niederländischen und auch italienischen Vorbildern bringt Augsburg hinsichtlich der Produktion von Buchillustrationen, ornamentalen Vorlageblätter, Portraitstichen und Landkarten bedeutende Werke hervor. Dabei lag der thematische Schwerpunkt vor allem im historischen und theologischen Bereich.

Die neuerworbene Folge von Tafeln zum Spanischen Erbfolgekrieg (1701–1714) gehört zu den bedeutendsten Erzeugnissen der Augsburger Stecher- und Buchkunst jener Zeit. Thematisiert werden Gefechte, Belagerungen, Land- und Seeschlachten an den Hauptkriegsschauplätzen in Oberitalien, Spanien, den spanischen Niederlanden und Deutschland. Die Darstellungen nehmen jeweils die Bildmitte ein und werden oben und unten von einer kurzen Beschreibung des historischen Vorgangs, einem Festungsgrundriß oder einem Kartenausschnitt begleitet. Es lassen sich drei Kompositionsschemata unterscheiden: ein Teil der Tafeln ist wie ein Bild im Bild komponiert. Die Darstellungen werden wie ein Tafelbild in einen festen Rahmen gestellt und mit einem üppigen Beiwerk abstrakter und figürlicher Ornamentik umgeben. Bei der zweiten Gruppe gehen die Darstellungen ohne Begrenzung in schmückendes Beiwerk über, während die dritte Gruppe durch eine bühnenartige Komposition charakterisiert ist.

Wenngleich die Tafelfolge eine Gemeinschaftsproduktion verschiedener Künstler ist, so stammt doch der Hauptteil der Entwürfe für die architektonischen und figürli-



Die Belagerung von Augsburg, 1703.  
Kupferstich aus: Paul Decker, d.Ä., *Repraesentatio Belli etc.*  
Augsburg, nach 1724.

chen Rahmen von Paul Decker d.Ä., dem Schöpfer des zwischen 1711 und 1716 bei Jeremias Wolff erschienenen Architekturtraktates »Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis...«. Unter seinem Namen wurde auch das Tafelwerk über den Erbfolgekrieg veröffentlicht. Die restlichen Vorlagen zu dem schmückenden Beiwerk wurden von dem Nürnberger Paul Decker d.J. (1685–1739) und dem Augsburger Goldschmied und Wachsboosierer Abraham Drentwett (1647–1727) entworfen.

Die Tafeln sind besonders durch die phantasievolle Rahmengestaltung ausgezeichnet, die mit den besten Leistungen der zeitgenössischen Ornamentstiche vergleichbar sind. Die Spätformen des Laubwerkes (Akanthus-Ornament) und barockes Ranken- und Bandelwerk werden vermischt mit variationsreichen Formen der Grotteske, deren Verwendung von Jean Lepautre (1618–1682) und Jean Bérain d.Ä. (1637–1711) vorbereitet war und in Süddeutschland längst wiederhall gefunden hatte. Durchsetzt sind die vegetabilen Formen von allegorischen Figuren, Kriegsattributen und Portraitmedaillons, sowie den erklärenden Texttafeln.

Auf Paul Decker d.J. und mehr noch auf Georg Philip (I.) Rugendas (1666–1742) gehen die Entwürfe der »Hauptbilder«, d.h. der szenischen Kriegsdarstellungen, zurück. Die Vorlagen des Nürnbergers, der die Seeschlachten schilderte, gewinnen ihre Wirkung nicht zuletzt aus der detailgetreuen Wiedergabe der Kriegsschiffe. Die Darstellung der meist weitgeblähten Segel, Pulverdampf und Kampfgetümmel erzeugen Spannung und erhöhen den malerischen Reiz der Bilder. Die landschaftliche und architektonische Hintergrundgestaltung erinnern an die Darstellungsart von Matthäus Merian. Die Vorlagen zu den Kämpfen auf dem Land sind als Arbeiten des G. Ph. Rugendas ausgewiesen, der in zahlreichen Gefechtsszenen seine besondere Fähigkeit als Pferdemaier unter Beweis stellt. Auch er bindet die meist im Vordergrund angelegten Szenen in einen landschaftlichen Rahmen, der durch Architekturzitate identifizierbar gemacht werden soll.

Für die Umsetzung der Zeichnungsvorlagen wurde eine ganze Reihe von bekannten und weniger bekannten, meist Augsburger Stechern verpflichtet. Die fast unmögliche Scheidung ihrer Individualität



zeigt, daß sie alle in der Lage waren, den künstlerischen Intentionen der Zeichner nachzukommen. Besonders hervorzuheben ist Johann August Corvinus (1683–1738), von dem 32 der 48 Blätter gestochen wurden. Der Rest verteilt sich auf Martin Engelbrecht und Johann Balthasar Probst sowie die wenig

dokumentierten Stecher Johann Jacob Kleinschmidt, Carol Remshart, Gottfried Stein und den Nürnberger Stecher Joseph à Montalegre.

Die meisten dieser Namen tauchen auch bei der Ausführung des bereits erwähnten »Fürstlichen Baumeister« auf. Daraus läßt sich

erkennen, daß der Verleger Jeremias Wolff einen Kreis guter Handwerker um sich versammelte, die eine sorgfältige und qualitätvolle Arbeit für die Illustrationen seiner Publikationen garantierten.

Werner Broda

## Design aus Halle

Zu Beginn dieses Jahres konnte das Germanische Nationalmuseum für seine Designabteilung ein 21teiliges Teeservice besonderer Art aus dem Kunsthandel erwerben. Etwas Besonderes stellt dieses Service deshalb dar, weil in ihm neben der gestalterischen Qualität und funktionalen Eleganz auch ein Stück deutscher Kulturgeschichte zum Ausdruck kommt.

Entworfen hat das Teeservice die Keramikerin Marguerite Friedlaender-Wildenhain (1896 Lyon – 1983 Guerneville, Calif.), die, von 1919 bis zur Auflösung des Staatlichen Bauhauses Weimar im Jahre 1925 als Schülerin der Bauhaus-Keramikwerkstatt in Dornburg bei Max Krehan und Gerhard Marcks tätig,

schöpferische Individuum an, dem es »eine neue geistige Sinngebung des Handwerks, die Selbstverwirklichung im Werken, die Rolle des Handwerksstückes im menschlichen Leben« (Wilhelm Nauhaus) vermitteln wollte. Mag sein, daß wegen dieser elementaren Unterschiede im Konzept die »Burg« als Institution bislang auf weniger kunstgeschichtliches Interesse stieß als das »Bauhaus«. Dies soll sich aber schon innerhalb der nächsten Jahre ändern, zumal das Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum die schriftlichen Nachlässe bedeutender Künstler besitzt, die auf der »Burg« tätig waren.

die in die Produktion der KPM Berlin eingingen. Das abgebildete Teeservice entstand bereits 1930 und erhielt die Werksbezeichnung »Hallische Form«. Es wurde als Weißware, aber auch, wie im vorliegenden Fall mit Goldringen bemalt, gefertigt. Das Dekor »Goldring« stammt von Trude Petri-Raben (1906 Hamburg – 1968 Vancouver), die 1929 als Entwerferin in die KPM Berlin eintrat.

Wenngleich es heute sehr selten ist, wurde das Teeservice »Hallische Form« in den Dreißiger Jahren häufig ausgeformt. Die Neuerwerbung des Germanischen Nationalmuseums kam den Jahresbuchstaben der KPM Berlin zufolge 1937/1938 auf den Markt. In jener Zeit arbeitete die »Nichtarierin« Marguerite Friedlaender-Wildenhain längst in Holland, dem sie aber 1940 den Rücken kehren mußte, um in den U.S.A. eine neue, letzte Bleibe zu finden. An ihrer Schöpfung nahm die Reichskulturkammer indes keinen Anstoß, wie überhaupt das Design der Weimarer Zeit nahezu ausnahmslos im Dritten Reich weiterproduziert wurde – man denke nur an das Porzellanservice »Arzberg 1382« von Hermann Gretsch, entworfen 1931, oder an die Glasgefäße Wilhelm Wagenfelds für die Jenaer Glaswerke. Selbst der spätere »Volksempfänger« war bereits 1928 gestaltet worden.

Die stereometrisch klaren, aus verschiedenartigen Kegelstümpfen abgewandelten Formen des Teeservice »Hallische Form« sind ein Beispiel für die Möglichkeit, ursprünglich handwerkliche Töpferwaren in seriell gefertigte Massenprodukte umzusetzen. In gestalterischer Weiterentwicklung der bürgerlichen Porzellanservices mit Goldrand des frühen 19. Jahrhunderts betonen die parallelen Goldringe nicht nur die Dynamik der Form, sondern machen dieses Teeservice auch zu einem Gegenstand des gehobenen Bedarfs.

Claus Pese



Teeservice »Hallische Form«  
von Marguerite Friedlaender-Wildenhain  
Porzellan, KPM Berlin, 1930

im November 1925 zusammen mit Marcks an die »Werkstätten der Stadt Halle. Staatlich-Städtische Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein« kam. Anders als das Staatliche Bauhaus, das weitreichende gesellschaftspolitische Ziele verfolgte, sprach die Hallische Kunstgewerbeschule mehr das

Ende 1929 richtete die Staatliche Porzellanmanufaktur Berlin (KPM, da vor dem Ende des Ersten Weltkriegs »Königliche Porzellanmanufaktur«) auf der »Burg« eine Porzellanwerkstatt ein, die Friedlaender-Wildenhain leitete. Dort entstanden zwischen 1930 und 1932 zahlreiche Entwürfe für Gebrauchsporzellan,