

zwanglos fallenden griechischen Gewand, das statt eines präziös überformenden Reifrocks ihren Körper recht irdisch umfängt, ihrer sich, ungepudert, verselbständigenden Lockenfrisur zeigt sie sich unverblümt und unvermittelt präsent.

Die antike Stilisierung löst sich von überkommenen Formen höfischer Selbstdarstellung, die am Vorabend der Revolution längst ihre »objektive« Bedeutung verloren hatten. Dies kündigt letztendlich die Repräsentationsmüdigkeit des Adels an, der mehr und mehr vorzieht, statt höfischem Zeremoniell und Etikette ein neues Ideal des Privaten zu kultivieren. Diesen Repräsentationsüberdruß lebte die Gräfin Skavronska in Italien vor, wie Aufzeichnungen von Elisabeth Vigée-Lebrun zu entnehmen ist, die sie, mit Porträts beauftragt, in Neapel kennenlernte. »Die Gräfin war sanft und hübsch wie ein Engel«, schreibt sie aus der Erinnerung. »Ihr Oheim, der berühmte Potemkin, hatte sie mit Reichtümern überhäuft, von denen sie allerdings keinen Gebrauch machte. Es gehörte zu ihrem Glück, auf dem Divan ausgestreckt ohne Korsett und in einen großen, schwar-

zen Pelz gehüllt, zu liegen. Ihre Schwiegermutter ließ ihr aus Paris Kisten und Kasten voll der reizendsten Putzgegenstände kommen, die von Mademoiselle Bertin, der Modistin der Königin Marie-Antoinette, angefertigt waren. Ich glaube kaum, daß die Gräfin auch nur eine Kiste öffnen ließ, und äußerte ihre Schwiegermutter den Wunsch, sie in einem dieser reizenden Kleider oder Coiffuren zu sehen, antwortete sie in nachlässiger Weise: Wozu? für wen? warum?«.

Statt glanzvoller Feste, kapriziöser Machtspiele und amouröser Intrigen zieht sie es in Neapel vor, sich am Abend zum Einschlafen immer dieselbe Geschichte vorlesen zu lassen. Sie verbringt die Tage völlig müßig und geht bedeutenden Unterhaltungen aus dem Weg. »Trotzdem besaß sie«, aufgrund ihrer Anmut und ihres Wesens, »einen unbeschreiblichen Reiz. Graf Skavronski war sehr verliebt in sie.«

Als Angelika Kauffmann 1781 zum zweiten Mal in Rom eintrifft, war der malerisch »empfindsame« Stil aus dem Vorfeld der Revolution künstlerisch bereits überholt. An seine Stelle traten »dorisch-re-

publikanische« Strenge, plastische Härte sowie ein »männlicher« Puritanismus der Gefühle, wie es die Malerei von Jacques-Louis David richtungsweisend verkörperte. Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern, die diesen Stil schnell adaptierten, blieb Angelika Kauffmann dem Ideal der Empfindsamkeit treu.

Bei aller Bewunderung ihres Könnens löste sie damit die Kritik der fortgeschrittenen Ästhetik aus, was aber ihren Erfolg als Porträtistin nicht schmälerte. Eher das Gegenteil trifft zu. Während der reife Klassizismus mit seinem rigorosen Anspruch politisch ausgerichtet erscheinen konnte, war sie als frühe Vertreterin der »Wiedergeburt der Kunst« mit ihrem noch optimistisch-übergreifenden Menschheitsideal für alle Parteien akzeptabel – für die des gebildeten Bürgertums wie die des aufgeklärten Adels. Feinsinnig klingt das bei Johann Gottfried Herder an, der gegen Ende der achtziger Jahre bewundernd über sie schrieb: »Mit einem schönen Verstand, der das Ganze aufs leiseste umfaßt und jeden Teil wie eine Blume entsprechen läßt, hat sie alles harmonisch sanft geordnet.« Ursula Peters

Ein silbernes Breslauer Altarkreuz des 19. Jahrhunderts aus Glatz

In der Ausstellung »Schlesische Goldschmiedearbeiten im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg«, die durch zahlreiche private Leihgeber gefördert wurde, kann seit kurzem ein silbernes Standkreuz von 1855 gezeigt werden. Seine Ausleihe, das Kaufangebot und schließlich seine Erwerbung mit Hilfe privater Förderer des Museums sind auf die breite Resonanz der Ausstellung in der Öffentlichkeit zurückzuführen. Das Kreuz bereichert nun die Sammlungen auf dem Gebiet der religiösen Goldschmiedekunst des 19. Jahrhunderts, das bisher kaum vertreten war, weil sich die Gegenstände noch überwiegend in kirchlichem Besitz und ursprünglichem Gebrauch befinden. Dies gilt zumal für das liturgische Gerät der schlesischen Kirchen katholischen Kultus, das großenteils am angestammten Ort verblieben ist.

Das erworbene Altarkreuz war allerdings schon immer in Privatbesitz. Darauf deutet eine gravierte Widmungsinschrift auf einer Wappenkartusche am Fuß hin: »Ihrem Pfarr-Jubiläum die dankbare Stadt Glatz den 21^{ten} Septbr.



Altarkreuz, Breslau 1855
Meister Carl Julius Weiss
Silber, z.T. vergoldet, Höhe 41 cm
Inv. Nr. KG 1306

1855.« Bei der Silberarbeit handelt es sich um ein Ehrengeschenk der Stadtgemeinde an ihren Stadtpfarrer Ignaz Herzig zu seinem 25jährigen Dienstjubiläum. Der in Schlegel geborene Geistliche war zuvor Religionslehrer am Königlichen Gymnasium in Glatz und zweiter Vorsteher des Konviktes sowie späterhin auch Kreisschulinspektor.

Schöpfer des Standkreuzes war der Breslauer Silberarbeiter Carl Julius Gottlieb Weiss (1806–1873). Als Sohn eines Unteroffiziers in Breslau geboren, ging er bei Johann David Klose und Carl Gottlieb Freytag, zwei bedeutenden Breslauer Silberschmieden, von 1819 bis 1826 in die Lehre. Im April 1841 erwarb er das Bürgerrecht und wurde Stückmeister in seiner Heimatstadt, drei Monate später trat er der Innung bei. Eine seiner Spezialitäten scheint silbernes Altargerät im Stile des zweiten Rokoko gewesen zu sein. Nach seinem Tod 1871 führten seine Witwe und sein Sohn das Geschäft weiter.

Altarkreuze, kleine Standkreuze meist aus edlem Material, die bei

der Messe dem Priester gegenüber auf dem Altar aufgestellt sind, waren seit dem spätem 11. Jahrhundert gebräuchlich. Sie verweisen auf den wirklichen, unblutigen Charakter der katholischen Meßfeier und müssen deshalb mit der Figur des Gekreuzigten versehen sein. Aber erst die Bulle Papst Pius V. von 1570 schrieb die Aufstellung eines Altarkreuzes bei der Messe verbindlich vor, machte es also zum kanonischen Altargerät. Dabei unterblieben Bestimmungen über die zu verwendenden Materialien. Nur im »Caeremoniale episcoporum« von 1600 wird für das Altarkreuz an hohen Kirchenfesten edles Material, z.B. Silber, Vergoldung oder Elfenbein, gefordert. Weiterhin sollte es für die Gläubigen gut sichtbar sein. Die ziemlich geringe Größe (H. 41 cm) des Glatzer Kreuzes und die Umstände seiner Stiftung als Ehrengeschenk sprechen für seine Bestimmung zum persönlichen Gebrauch durch den Stadtpfarrer.

Beim Altarkreuz für Ignaz Herzig handelt es sich um eine qualitätsvolle Goldschmiedearbeit im Stil des Zweiten Rokoko. Im Sinne des Historismus sind ein strenger, der Renaissance verpflichteter Aufbau mit Barockformen, vereinzelt auch mit Rokoko- und neuerfundener Schmuckmotiven zu einer stimmigen



Altarkreuz, Breslau, Detail
Widmungsschrift

gen Einheit barocken Charakters verbunden.

Den runden, dreifach gestuften und flach gewölbten Fuß teilen an seiner Oberfläche geschweifte Volutenzüge mit lappigen Blattsäumen in drei Felder. Zwei davon nehmen Wappenschilder vor gerautem, punzierten Grund ein, das eine mit der gravierten Widmung, das zweite mit dem Glatzer Stadtwappen, während das dritte Feld die Arma Christi (Leidenswerkzeuge) in Treiarbeit vor aufgerautem Fond zeigt. Über einem Ring mit Blätterdekor sitzt der vasenförmige Nodus, im unteren Teil mit einem Kranz von großen fallenden Blattkelchen und im oberen mit einer Zungenreihe dekoriert.

Die Lippe läuft in sechs leicht überschlagenden Blütenblättern aus. Das folgende silberne Kreuz mit umlaufendem geriefeltem Grat trägt die vergoldete plastische Figur des toten Erlösers und über ihr den Titulus. Der Corpus (sog. Dreinageltypus) zeigt auffällig lange, gebogene Arme und ein tief auf die Schulter gesunkenes Haupt, ist also deutlich barocken Mustern nachgebildet. Die in Dreipässen endenden vier Kreuzarme füllen fein gravierte, naturnahe Blüten und Blätter in rahmenden Volutenbogen; auf der Rückseite sind auch die Kreuzbalken mit bewegten Akanthusblattgravuren geschmückt. Bemerkenswert ist die Fülle verschiedener handwerklicher Bearbeitungstechniken des Edelmetalls (Guß, Treiarbeit, Punzierung, Ziselierung, Gravur) von hoher künstlerischer Qualität, wobei Julius Weiss auf die damals gebräuchliche maschinelle Bearbeitung des Werkstückes mit Matrizen verzichtete. Auch die akzentuierende Verwendung der Feuervergoldung, vorzugsweise für die undekorierten Teile und den Fond, vor denen sich die fein ziselierten vegetabilen Ornamente silberblassen abheben, steht noch ganz in der Tradition des Goldschmiedehandwerks.

Günter Kolb

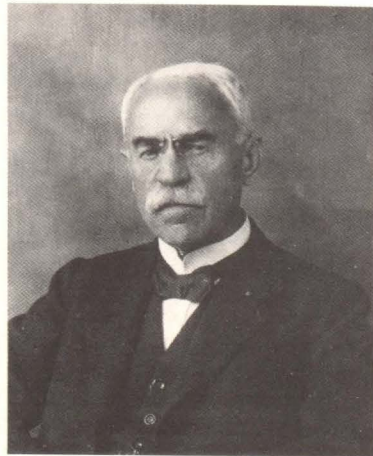
Theodor von Kramer

Zum Erwerb seines schriftlichen Nachlasses

Nach mehr als fünfzehnjährigen Bemühungen ist es dem Archiv für Bildende Kunst gelungen, den schriftlichen Nachlaß einer für die Geschichte der Nürnberger Museumslandschaft wichtigen Persönlichkeit zu bekommen. Die Förderer des Germanischen Nationalmuseums ermöglichten es, daß die Materialien aus Familienbesitz erworben werden konnten. Sie haben den Nachlaß des ehemaligen Leiters des 1869 gegründeten Bayerischen Gewerbemuseums, Theodor von Kramer (10. 2. 1852 Augsburg – 3. 7. 1927 Traunstein), angekauft.

Von 1888 bis 1919 war Theodor von Kramer Direktor des Bayerischen Gewerbemuseums, aus dem die heutige Landesgewerbemuseum Bayern (LGA) hervorgegangen ist. Nach Abschluß seiner Schulzeit in Augsburg hatte er von 1871 bis 1874 Architektur an der Technischen Hochschule München studiert. Nach Studienaufenthalten in Italien und einer ersten Tätigkeit als Architekt in München

wurde Theodor von Kramer 1878 zum Lehrer für Freihandzeichnen und Dekorationsmalerei an die Baugewerkschule in Kaiserslautern berufen. Von 1884 bis 1887 schließlich war Theodor von Kramer Direktor der Kunstgewerbeschule in Kassel.



Theodor von Kramer im Alter von 73 Jahren (Aufnahme v. August 1925)

Als Theodor von Kramer 1888 in Nürnberg die Leitung des Bayerischen Gewerbemuseums übernahm, bemühte er sich vor allem, das dort bereits bestehende Unterrichtsangebot auszubauen und die Zahl der vielfältigen Ausstellungen zu vermehren. Diese Aktivitäten hatten zum Ziel, Qualität und äußeres Erscheinungsbild der Erzeugnisse von Industrie und Handwerk zu verbessern. In diesem Rahmen sind auch die Bayerischen Landesausstellungen von 1896 und 1906 zu sehen, die beide in Nürnberg abgehalten wurden und die Theodor von Kramer plante und durchführte.

Aber auch als Architekt und Kunstfreund hatte sich Theodor von Kramer hervorgetan. Drei seiner Bauwerke haben im Nürnberger Stadtbild Akzente gesetzt: das heute noch bestehende und von der LGA genutzte Gebäude des ehemaligen Bayerischen Gewerbemuseums am Marienortgraben (1892–1897), der Saalbau des Industrie- und Kulturvereins Nürn-