

# Schöner kommt ein schönes Bild, wann es steht in schwarzen Räten\*

Georg Strauchs Porträt einer unbekanntenen Dame aus dem Gemäldedepot des GNM

Schwarze Rahmen schätzten protestantische bürgerliche Auftraggeber des 17. Jahrhunderts für die Porträts ihrer Familienangehörigen besonders. Ein wertvolles Beispiel eines solchen schwarzen Rahmens mit aufgelegten Profilen von höchster dekorativer Qualität hat sich im GNM mit dem Bildnis einer unbekanntenen Dame von Georg Strauch (GNM, Gm. 1454) erhalten.

Gerahmt von schmalen Wellenleisten steigt nach innen zu eine glatte Hohlkehle steil an. An den Ecken ist sie verkröpft und mit Zierflammeleisten in Furnierstärke besetzt (dabei zeigen die vertikal eingesetzten Flammleisten links oben und rechts unten die Ansätze des Hobels). Ein Flammleistenrundstab greift weiter innen die rechteckige Bildform wieder auf und steigt über einer zweiteiligen, geriffelten Wellenleiste wieder ab zu den eigentlichen Bildleisten, die das mit Ölfarben auf Eichenholz gemalte Porträt bergen.

Die geometrisch strukturierte, zum Teil wellen- und korbmusterförmig bewegte, zum Teil glatte Rahmenoberfläche spiegelt und absorbiert das Licht. Mit dem sich im Tageslauf verändernden Lichteinfall entwickelt der mehr Fläche als das Porträt selbst beanspruchende Rahmen eine Dynamik von Licht und Schatten um das Porträt, die es von der umgebenden Wand separiert. Das augenscheinliche handwerkliche Geschick des Rahmenma-

chers erinnert an die Tradition der Kabinettschreiner und Ebenisten, deren kostbaren Werkstoff Ebenholz er mit schwarz lackiertem Birnbaumholz geschickt zu ersetzen wußte.

Gegen Ende des letzten Jahrhunderts lokalisierte man solche, mit Wellenarbeit bedeckte Rahmen noch bevorzugt in Holland. Ein 1995 abgeschlossenes Rechercheprojekt des Rijksmuseums in Amsterdam, das sich aus der Frage nach adäquaten Rahmen für die Gemälde des Museums entwickelt hatte, bestätigte jedoch eine von Josef Maria Gerber seit den 30er Jahren in holztechnischen Publikationen geäußerte These. Gerber war sicher, daß der Ursprung der Wellenleisten in Süddeutschland zu suchen sei, genauer in Nürnberg. Hierher war – wie Joachim von Sandrart und Johann Gabriel Doppelmayr überlieferten – Hans Schwanhardt im Jahr 1600 gezogen. Er soll das »geflamte Hobeln« erfunden haben, das sein Schwiegersonn Jakob Hepner in der Nürnberger Werkstatt nach Schwanhardts Tod erfolgreich weiterbetrieb. Die neue Technik der Oberflächenbearbeitung mittels Ziehen des Holzes durch eine Führung mit abschabenden Klingen verbreitete sich rasch bei den Kunstischlern Mitteleuropas. Spezielle Wellenleistenmaschinen wurden entwickelt; für manche Möbeltypen, z.B. die Egerer Kabinettschränke, war die Wellenleiste ein Charakteristi-

kum. So schnell wie sich die Wellenleiste ausbreitete, so unvermittelt kam sie gegen 1700 aus der Mode. Erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wurde sie wieder modern. Vermutlich hat man damals die Wellenleiste an der oberen Rahmenkante durch eine Flammleiste ersetzt und die obere Profilleiste ergänzt. Dies geschah vielleicht 1869: Damals kam das Gemälde als Geschenk von Dr. med. Johann von Dietz, Mitglied des Verwaltungsrats des GNM und Professor für Chirurgie in Erlangen, in die Sammlungen des GNM.

1664 datierte und signierte der Nürnberger Maler Strauch das im Rahmen eingeschlossene, nur 23 cm hohe und 18 cm breite Bildnis der unbekanntenen Dame. Wir kennen den Namen der Dargestellten nicht – weder ein Schriftzug noch ein Wappen verraten ihn. Sie mag etwa 40 Jahre alt gewesen sein, als Strauch sie porträtierte. Die kunstvoll gebundenen Schleifen ihres schwarzen Obergewandes halten bauschig hervorquellende Unterärmel. Zwei mit Spitzen verzierte Krägen und vor allem die kostbar mit silbernen und goldenen Blüten bestickte Haube verraten die Zugehörigkeit der Dargestellten zu einem höheren Stand. Auf dem Tisch seitlich von ihr liegen – vom Maler sorgfältig kompositionell arrangiert – zwei mit roten und weißen Bändern geschmückte Handschuhe. Deutet die Dame mit der Geste ihrer Linken auf diese Handschuhe?

Im Rechtsbrauchtum symbolisierte die Übergabe von Handschuhen seit alters Eigentumsübertragungen und Vertragsabschlüsse. Handschuhe wurden bei der Verlobung als Gelöbnispfand überreicht. Auch in einigen Fassungen der berühmtesten Liebesdichtung des Mittelalters, des Epos' von Tristan und Isolde, spielt der Handschuh eine Rolle: König Marke entdeckt die Schlafenden Tristan und Isolde. Er weckt sie nicht, sondern legt einen Handschuh auf die schlummernde Isolde. Es ist der Handschuh, den sie ihm als Hochzeitsgeschenk überreicht hatte, mit ihm gibt er ihr Treuegelöbnis zurück. Noch Hans Sachs erwähnt in seiner Tragödie »Von der strengen lieb herr Tristrant mit der schönen Königin Ysalden« diese Handschuhniederlegung; sie muß ihm als rechtssymbolische Handlung bekannt gewesen sein. Beim holländischen Hochzeitszeremoniell des 17. Jahrhunderts wurden der Braut reich bestickte Handschuhe geschenkt. In Schweden überreichte die Braut noch im ausgehenden 19. Jahrhundert dem Bräutigam als Unterpfand ihres Treuegelöbnisses einen Handschuh.

Auf gemalten wie graphischen Bildnissen von Nürnbergerinnen des 17. Jahrhunderts nun sind Handschuhe häufig

\*Zitat: Friedrich von Logau, *Deutscher Sinn-Getichte*, 1654

dargestellt. Ob bei Strauchs Porträt die rechtssymbolische Bedeutung des Accessoires im Vordergrund stand oder der Auftrag an den Maler lautete, in Einklang mit der Bildtradition ein optisch attraktives Statussymbol attributiv zu präsentieren, kann an dieser Stelle nicht entschieden werden.

Möglicherweise weist unsere Unbekannte über die Handschuhe hinaus und ihre Geste galt einem imaginären Gegenüber. Die nach links gewandete Komposition des kleinen Gemäldes läßt es als Pendantbildnis erkennen: Strauch hat vermutlich in einem zweiten, gleichzeitig entstandenen und gleichformatigen, aber wohl untergegangenen Porträt den Gatten der Dargestellten gemalt. Bei Ehepaarbildnissen war es üblich, den Mann auf der vom Betrachter aus linken Seite darzustellen. Es fügt sich jedoch keines der als Graphik oder Zeichnung überlieferten, bisher bekannten, zahlreichen Herrenporträts Strauchs zu unserer Dame.

Strauch war auch als Emailmaler tätig, was sich in der akribischen Feinmalerei dieses kleinformatigen Ölbildnisses widerspiegelt. Mit strengen Gesichtszügen charakterisiert er die Unbekannte. Sie trägt wenig Schmuck – nur eine Halskette mit Anhänger und einen Ring am kleinen Finger der rechten Hand. Mit der Rechten hält sie eine rot-weiß geflammte Tulpe und eine Dichternarzisse. Auf der steinernen Brüstung,

\*)  
Dieses Bildnis wird im August in der Eingangshalle in den Blickpunkt gerückt.



Georg Strauch, Porträt einer unbekannten Dame, Öl auf Eichenholz, sign. und dat. 1664, in zeitgenössischem Rahmen Maße mit Rahmen: Höhe 50,4 cm, Breite 44,3 cm, größte Tiefe 5,8 cm [GNM, Gm. 1454]

die den Blick auf den von Wolken überzogenen blauen Himmel im Hintergrund freigibt, ist in einer bauchigen Steinzeugvase ein Blumenbouquet aus Tulpen, Anemonen, einer Pfingstrose u.a. plaziert. Blüten, die dem zeitgenössischen Betrachter die Vergänglichkeit irdischer Pracht bedeuteten.

Doris Gerstl

Weitere Zeugnisse der Kunst und Kultur der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts können Sie noch bis einschließlich 16. August in der Ausstellung »1648–1701. Von deutscher Not zu höfischer Pracht.« in der großen Ausstellungshalle des GNM sehen.

*Literatur* (Auswahl): H.-F. Rosenfeld, Handschuh und Schleier, Helsingfors 1957; V. Jutzi u. P. Ringger, Die Wellenleiste und ihre maschinelle Herstellung, in: Maltechnik (Restauro) 2, 1986, 34-62; A. Tacke, Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im GNM, Mainz 1995, 244 f.; P.J.J. van Thiel u. C.J. de Bruyn Kops,

Framing in the Golden Age,  
Amsterdam 1995.  
(Früherer Hinweis von Martin  
Meyer, Institut für Kunsttech-  
nik und Konservierung am  
GNM.)



## Ist der Ölberg noch zu retten?

Die Skulpturengruppe an der Kartäuserkirche: Geschichte, Schadensbild und Perspektiven

Nur von fern und im Vorübergehen nehmen die meisten Museumsbesucher die an der Ostseite der Kartäuserkirche malerisch aufgestellte Ölberggruppe wahr. Wer aber die Gelegenheit hat, die lebensgroßen Skulpturen aus einheimischem, hellrötlichen Buntsandstein aus der Nähe zu betrachten, der wird entsetzt sein über den Zustand. Fragen nach Erhaltung und Restaurierung werden öfters gestellt und belegen das große Interesse an den historischen Zeugnissen Nürnberger Kunst. Tatkräftig aber wurde die Sorge um das Monument bisher nur von einer Besucherin zum Ausdruck gebracht, die für zielgerichtete Maßnahmen am Ölberg dem Museum eine Spende von einhundert Mark übergab.

1499, so sagt es das Familienbuch der Freiherren von Harsdörfer, habe Peter Harsdörfer III. einen Ölberg für das Kartäuserkloster gestiftet, der 63 Gulden, 5 Pfund und 6 Heller gekostet hat. Johann Neudörfer berichtete 1546 von der Gruppe als einem Werk Adam Krafts, und Christoph Gottlieb von Murr schrieb diese Ansicht 1778 fort. Auch Ferdinand Roth, der 1790 meinte, daß die Figuren »so fleißig gearbeitet« seien, »daß man an den

Händen die Adern sieht«, tradierte diese Zuschreibung. Noch 1897 hielt Berthold Daun den Ölberg unzweifelhaft für eine Arbeit des berühmten Steinbildhauers, »da die Figuren ganz und gar Krafts Charakter« besäßen. Allerdings konnte er aufgrund der fortgeschrittenen Verwitterung »von der Kraftschen Technik nichts mehr entdecken«. Dorothea Stern sah knapp zwanzig Jahre später in diesem Figurenensemble nur noch eine »Ruine«, die »für die Stilkritik nicht in Betracht kommt«. So reihte man es alsdann unter die Werkstattarbeiten des großen Meisters, die er entworfen, aber nicht eigenhändig ausgeführt habe, ein.

Daß es sich um eine eigenhändige Arbeit Krafts handelt, wird heute niemand mehr ernsthaft vertreten. Zahlreiche Motive wie die geäderten, kräftig markierten Handrücken und Finger, die Strählung des Haupthaars bei Jacobus und Christus sowie die zu Spiralen gedrehten Bartrachten sprechen jedoch beredt von der Vorbildhaftigkeit Kraftscher Bildwerke. Das von Falten durchzogene Antlitz des Petrus erinnert an die Epidermisbildung des Meisters. Die Vergrößerung des Faltenstiles, das Eckige, Scharfe und Kanti-

Betender Christus  
von der Ölberggruppe  
H. 175 cm  
Gegenwärtiges Schadensbild

Der Ölberg  
am Chor der Kartäuserkirche, 1499  
Sandstein  
Inv.Nr. Pl.0. 2427