



Tintenlöcher mit Porzellanbild, um 1900, Königliche Porzellanmanufaktur, Berlin.

Reichsapfelmarke in Rot auf Rückseite des Porzellanbildes. Porzellanteile mit Aufglasurmalerei und Glanzvergoldung, H. 0,9 cm, B. 11 cm, T. 6,2 cm (Porzellanplatte); Wiege: Bronze, gedrückt, punziert, vergoldet, innen Holzkern und Leder, 13 Lagen Löschpapier verschiedener Qualität, H. 7,9 cm, Br. 11,7 cm, T. 6,7 cm (Wiege inklusive Griff). Inv.-Nr. HG 13292. Geschenk von Dr. Maria-Luise v. Graberg.

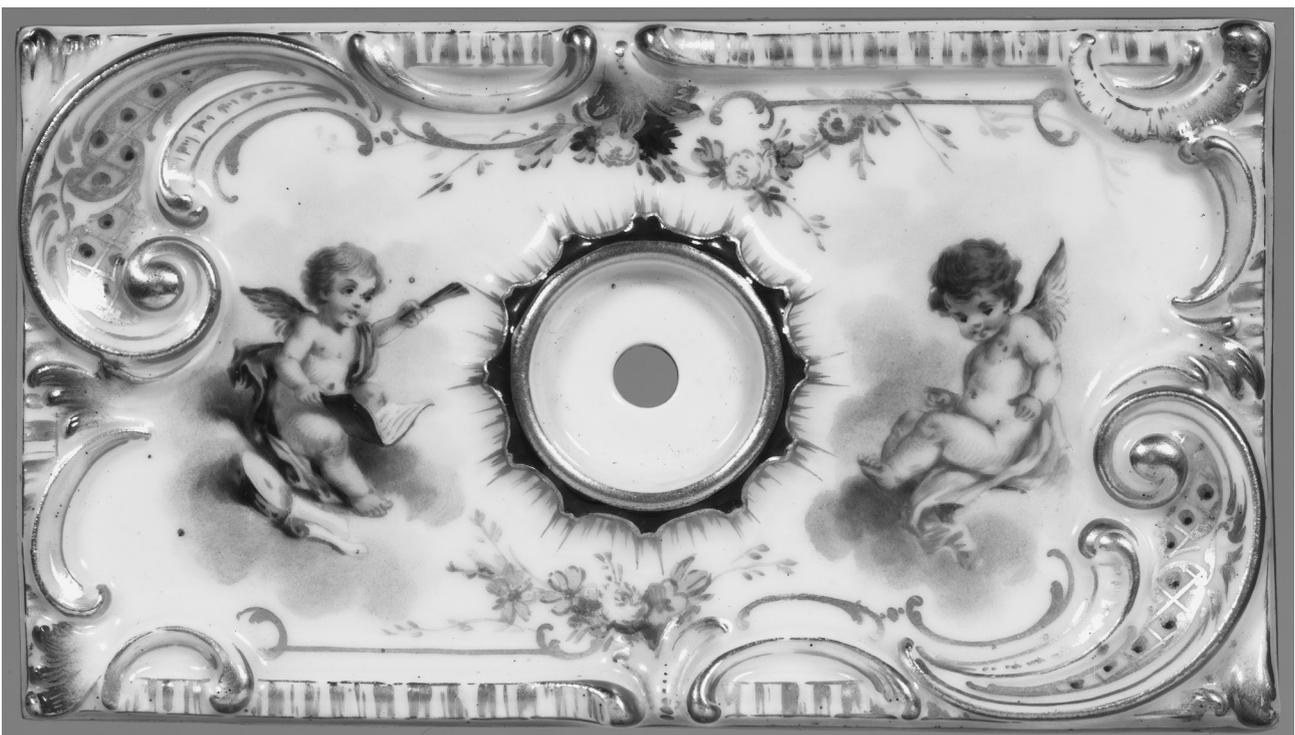
# Präsent der deutschen Kaiserin Auguste Viktoria

Tintenlöscher mit Porzellanbild der Königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin

BLICKPUNKT JANUAR. Tintenlöscher, auch als „Tintenwiegen“ bezeichnet, verbreiteten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Schreibtischutensilien, und zwar als Folge der Erfindung des Löschpapiers. Das ungeleimte, wenig gepresste und Flüssigkeiten wie Tinte sehr schnell aufsaugende voluminöse Fließpapier verdrängte auf Schreibtischen die altertümlichen Streusanddosen, derer sich noch die Brüder Jacob (1785–1863) und Wilhelm Grimm (1786–1859) bedient hatten; in der Sammlung 19. Jahrhundert sind die Grimmschen Schreibsanddosen in einem Vitrinenschrank neben Wilhelm Grimms Schreibtisch ausgestellt, an dem drei Bände des „Deutschen Wörterbuchs“ entstanden.

Die Tintenlöscher bestehen aus drei Teilen: a) der Wiege, über die das Löschpapier gespannt wird, b) einem Schraubgriff, c) einer Deckplatte, die mit dem Griff mit der Wiege lose verschraubt ist, damit sie zum Papierwechsel abgenommen werden kann. Bei dem Stück mit dem Porzellanbild als Deckplatte ist der Holzkern der Wiege an der Abrollfläche mit einem dicken Lederstreifen überblendet, wodurch ihr Aufsetzen auf der Papierunterlage abgefedert wird.

Nicht selten wurden Tintenlöscher im 19. und frühen 20. Jahrhundert mit aufwendigem Dekor und aus noblen Materialien hergestellt, etwa aus Marmor oder ganz aus feuervergoldeter Bronze. Im 17. Jahrhundert hatte sich der Schreibtisch in hochgestellten und wohlhabenden Kreisen vom schlichten Pult in einen anspruchsvollen, mit schmückenden Accessoires versehenen Einrichtungsgegenstand verwandelt. Damals entstanden ganze Schreibtisch-Ensembles in Gold- und Silberschmiedearbeit mit Tablett, Tintenfass, Streusandbüchse, Tischglocke und Haltern für Kerzen zur Beleuchtung sowie zum Schmelzen von Siegellack. Die Zusammenstellung solcher Schreibtisch-Ensembles hielt sich in Kontoren, Kanzleien, Herrenzimmern oder Salons der Dame bis hin ins 20. Jahrhundert mit kleinen Variationen, eben Tintenwiegen statt Schreibsandbüchsen, Füllfederablagen statt Tintenfassern, elektrischen Klingelknöpfen oder Hausteletonen zum Anläuten statt Tischglocken, Schreibtischlampen statt Kerzen, die man auch nicht mehr zum Siegellackschmelzen brauchte, denn schließlich gab es nun Gummistempel mit Stempelkissen sowie mit dem Namenszug bedrucktes Briefpapier und Korrespondenzkärtchen.



Porzellanplatte des Tintenlöschers.



Teile eines Tee-, Kaffee- und Schokoladenservices, bemalt mit „fliegenden Kindern“, 1765–1768, Königliche Porzellanmanufaktur, Berlin. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. Abb. aus Erich Köllmann/ Margarete Jarchow: Berliner Porzellan. Band 2, München 1987, S. 496.

### „Fliegende Kinder“

Der Tintenlöscher der Königlichen Porzellanmanufaktur ist im Neorokoko gestaltet. Er zitiert so den ersten glanzvollen Abschnitt ihrer Produktion nach ihrer Gründung 1763 durch den preußischen König Friedrich II. (1712 bis 1786), einem großen Liebhaber der spielerischen Eleganz des Rokoko. Der Knauf und die Deckplatte aus Porzellan sind wie die vergoldeten Bronzeverkleidungen der Wiegenwangen reich mit Rocaillen dekoriert. Auf der Porzellanplatte schweben inmitten gold- und purpurstaffierter Rocaillen und duftigen Blumengirlanden zwei Putten auf Wolken. Der muntere linke Kinderengel ist mit einer kleinen Trommel, Flöte und einem aufgeschlagenen Notenheft ausgestattet. Er weist auf sein gleichermaßen liebreizendes beflügeltes Gegenüber hin, das beinahe wie auf einer komfortablen Bergère nonchalant auf seiner Wolke lagert.

Putten zwischen Wolken tauchen in Berliner Services nach Mitte der 1760er-Jahre auf. Sie entstanden nach Vorbildern des französischen Malers François Boucher (1703–1770) und wurden in Berlin „fliegende Kinder“ genannt. Das 1869 in Nürnberg gegründete „Bayerische Gewerbemuseum“, dessen Bestände 1988 ins Germanische Nationalmuseum gelangten, erwarb 1879 für seine Vorbildersammlung von der Nürnberger Antiquitätenhandlung Pickert vier Teile eines um 1780 entstandenen Berliner Services mit „fliegenden Kindern“ in Purpurcamieu-Malerei.

Nach 1770 traten in der Manufaktur gegenüber der bis dahin dominierenden Blumenmalerei figürliche Motive in den Vordergrund. Neben Bouchers „fliegenden Kindern“ findet man Motive nach Darstellungen Jean-Antoine Watteaus (1684–1721) und anderer berühmter Maler. Der preußische König, der sich bevorzugt der europäischen Hofsprache, des Französischen, bediente, verehrte französische Kultur und Aufklärungsphilosophie. Mit der damals in kleinen Zirkeln mittel- und kleinständischer protestantischer Kreise aufkommenden Begeisterung für Nibelungenlied und mittelalterliche Dichtung konnte er nichts anfangen. Er sah im Mittelalter nur einen Widerschein ferner, dunkler Zeiten und war als ein vom Rationalismus der Aufklärung inspirierter Geist an zivilisatorischem Fortschritt orientiert.

### Neorokoko

In der Zeit des Späthistorismus fand in der Königlichen Porzellanmanufaktur an der Spree unter Alexander Kips (1858–1910) eine Neuauflage friderizianischen Rokokos statt. Der Berliner Kunstmaler hatte 1888 bis 1908 ihre künstlerische Leitung inne und stellte nach einer ausgiebigen Phase der Neurenaissance (inklusive Porzellannachahmungen als sehr „altdeutsch“ geltender Rheinischer Steinzeugkrüge) seit 1890 das Neorokoko in den Vordergrund. Unter seiner Ägide dürfte der Tintenlöscher entworfen worden sein. Er wurde von der letzten deutschen Kaiserin Auguste Viktoria (1858–1921), Gemahlin Kaiser Wilhelms II. (1859–1941) und Tochter des Herzogs Friedrich VIII.



Teile eines Services mit „fliegenden Kindern“ in Purpurcamieu-Malerei, um 1780, Königliche Porzellanmanufaktur, Berlin. Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. LGA 5922-5925.

zu Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (1829–1880), als Geschenk verwendet; das preußische Königshaus benutzte seit Friedrich II. Porzellane der Manufaktur als Hofpräsente. Auguste Viktoria überreichte das charmante Schreibtischutensil vermutlich nach 1900 Alice Freifrau v. Bissing, die bei Hofe verkehrte. In hohen Jahren gab diese den Tintenlöscher, da jahrzehntelange Bindungen zwischen den Familien v. Bissing und v. Graberg bestanden hatten, als freundschaftliche Geste an letztgenannte weiter. Das Geschenk der Kaiserin an Freifrau v. Bissing mag daran erinnern, dass der galante Stil des Rokoko im bürgerlichen 19. Jahrhundert als prädestiniert für den Salon der Dame definiert wurde. War in der höfischen Kultur des Ancien Régime das „Galante“ ein die Geschlechter übergreifendes Ideal gewesen, so wurde seine Kultivierung in der bürgerlichen Welt der Frau zugesprochen. Während der Mann den „sachlichen“ öffentlichen Bereich von Politik, Wirtschaft und Kultur vertrat, sollte sie für die Ausgestaltung des Privaten und Intimen zuständig sein, das „sinnlich“ Beglückende repräsentieren, ein Motiv, das schon seit dem Biedermeier in Damenbildnissen im Verbund mit stilistischen Zitaten des Rokoko auftaucht; ein Beispiel in der Museumssammlung gibt das Porträt der Frau Plach, ein Werk des bekannten Wiener Gesellschaftsmalers Friedrich von Amerling (1803–1887).

#### Glanz des Hauses Hohenzollern

Abgesehen von solchen „bürgerlichen“ Besetzungen war das Rokoko mit dem Beginn der Restauration nach der Niederlage Napoleons vom europäischen Adel als Repräsentationsstil wiederbelebt worden, im deutschen Raum zuerst in Preußen. Robert Stalla zitierte in seiner Darstellung der Rokoko-Renaissance im frühen 19. Jahrhundert den preußischen Architekten Ludwig von Persius (1803–1845), der 1837 pikiert an Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) geschrieben hatte: „Was Sie gepflanzt haben, wird niedergetreten, um Rokoko an dessen Stelle pflanzen zu können. (...) Auch der Kronprinz schwört schon zu diesem Panier; für ihn muß ich Rahmen mit ein wenig Rokoko anfertigen lassen.“ Bis dahin waren Klassizismus und Biedermeier ausdrücklich als antifranzösische Stile gefördert worden, konstatierte Stalla. Dies war ein Nachklang der Verdammung „französischer Moden“, die während der Erhebung gegen Napoleon von preußischen Propagandisten wie dem als „Turnvater“ bekannten Friedrich Ludwig Jahn (1778–1852) zwecks nationaler Konsolidierung im Umlauf gebracht wurde. Und nun wurde in Berlin und Potsdam „ausgerechnet das Rokoko favorisiert – jener Kunststil also, der im frühen 18. Jahrhundert von Frankreich ausgegangen war und dort, nach der Rückkehr der Bourbonen 1815, rasch wieder aufgegriffen wurde“, so Stalla. „Nach der

gescheiterten Französischen Revolution war Rokoko also gleichsam das äußere Zeichen einer politischen „restauration“ – Rückkoppelung und Rückbesinnung auf das Ancien Régime.“

Die „Königsstile“ des Barock symbolisierten herrschaftliche Machtfülle. Der preußische Kronprinz und spätere König Friedrich Wilhelm IV. (1775–1861) hatte 1815 im Berliner Schloss die Rokokogemächer Friedrichs II. bezogen, durch dessen militärische Behauptung im Siebenjährigen Krieg (1756–1763) Preußen zu einer europäischen Großmacht aufgestiegen war. Friedrich Wilhelm wählte nach seiner Thronbesteigung 1840 Friedrichs Schloss Sanssouci in Potsdam als Hauptresidenz und ließ die ursprüngliche Einrichtung teils rekonstruieren, teils durch Neurokoko ergänzen. Anzumerken ist, dass gegenüber

der Politik der Restauration bürgerlich-liberale Kräfte des Vormärz Friedrich II. als Freund Voltaires (1694–1778) und „Philosophen von Sanssouci“ verehrten und ihn dabei idealisierend in den Rang eines aufgeklärten „Musterkönigs“ erhoben, den sie dem jeweils amtierenden preußischen König entgegenhielten. Sie stilisierten Friedrich II. zu einem Kämpfer gegen „Pfaffen“ und die alte Feudalaristokratie, deren höfischen Prunk er verlacht habe. Der Parteigeist des 19. Jahrhunderts beförderte pluralistische Mythenrezeptionen und Mythenkonstruktionen.

Kaiser Wilhelm II. kultivierte glanzvolle Formen der Selbstdarstellung, wobei er sich in der Repräsentation mit „Rococo revival“ auf den großen Preußenkönig bezog. Unter anderem ließ er 1889, ein Jahr nach seiner Krönung zum deutschen Kaiser, in der Königlichen Porzellanmanufaktur das Rokocoservice „Neuosier“ auflegen, das im 18. Jahrhundert erstmals für Friedrich II. ausgeformt worden war. Am Berliner Hof symbolisierte friderizianischer Stil den Glanz des Hauses Hohenzollern, unter dessen Vormacht 1871 das deutsche Kaiserreich als erster gesamtdeutscher Staat gegründet worden war.

► URSULA PETERS



Ansichtskarte: Kaiserin Auguste Viktoria.

Aufdruck auf Vorderseite „Kaiserin Auguste Viktoria“. Chamois-Fotodruck, H. 13, 8 cm, B. 9 cm. Dokumentation zu HG 13292. Erworben im Berliner Antiquariat.

*Literatur: Unveröffentlicht. – Wisso Weiss: Zur Geschichte des Löschpapiers. In: Gutenberg-Jahrbuch 1962, S. 13–18. – Friedrich E. Linscheid: Werkzeuge des Geistes. Schrift und Schreibzeuge vom Altertum bis in die Gegenwart. Klagenfurt 1994. – Robert Stalla: „... mit dem Lächeln des Rokoko ...“. Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert. In: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien/Akademie der Bildenden Künste in Wien, hrsg. von Hermann Fillitz. Wien 1996, S. 221–237. – Zur Verehrung Friedrichs II. im deutschen Kaiserreich vgl. Tillmann Bendikowski: Friedrich der Große. München 2011, S. 174–196; zu Friedrichs Vorbehalten gegenüber der deutschen Sprache und mittelalterlicher Dichtung ebenda S. 128 bis 129; zur Verehrung Friedrichs als Philosoph von Sanssouci S. 162–163. – Zur Kunsthandslung Pickert vgl. Norbert Jopek: Von „einem Juden aus Fürth“ zur „Antiquitätensammlung des verdienstvollen Herrn Pickert“. Die Kunsthändlerfamilie Pickert und die Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums. (1850–1912). In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2008, S. 93–105. – Eine kürzere Fassung vorliegenden Beitrags mit weiterführenden Literaturangaben erscheint im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012.*

# Modefigurinen oder Meisterporträts?

Deutungsvorschläge zu einem frühneuzeitlichen Satz Kupferschilder mit Männerdarstellungen

**BLICKPUNKT FEBRUAR.** Am 7. Oktober 1875 schenkte der Nürnberger Zinngießermeister Johann Lehmann dem Germanischen Nationalmuseum vier Schilder mit männlichen Ganzkörperfiguren. Im Zugangsregister erscheinen sie als „4 Portraits von Zunftmeistern“. Entsprechend dieser Zuordnung wurden sie der „Zunftaltertümersammlung“ hinzugefügt und noch im 19. Jahrhundert in die Schausammlung aufgenommen.

## Beschreibung der Schilder

Die ovalen Schilder sind getriebene Kupferbleche. Ihre Schauseiten sind entlang des Randes rundum jeweils mit einem Blüten- und Akanthusblattrelief versehen. Vor goldenem Fond sind mittig polychrom gefasste Männerfiguren auf freiem Feld als Flachreliefs ausgebildet. Den unteren Abschluss der Schilder markiert die aufgemalte Jahreszahl „1679“. Rückseitig ist am oberen sowie am unteren Ende je ein Ohr zur Anbringung eines Riemens angelötet.

Dargestellt sind Männer unterschiedlichen Alters: Zwei der Männer geben sich durch ihre Haartracht als betagte Herren zu erkennen (Abb. 1). Beide sind mit langem, ergrauten Vollbart, einer zudem mit Halbglatze abgebildet (Abb. 2). Der kurze, schwarzgraue Bart des Dritten weist ihn als Herrn mittleren Alters aus (Abb. 3). Frisur und Barttracht des Letzten weichen gänzlich von den anderen ab und lassen ihn deutlich jünger erscheinen (Abb. 4). Die schwarzen Haare trägt er nach aktueller Mode gewellt und über die Schultern hinabhängend. Der Bart ist zum Knebelbart frisiert. Alle Dargestellten sind mit einem geknöpften Wams, einer knielangen Pluderhose und einem weiten schwarzen Mantel bekleidet. Ein breittrempiger schwarzer Hut sowie ein paar Handschuhe bilden die Accessoires. Unterschiede zeigen sich hinsichtlich der Farbgebung sowie der Kragenmode. Die Kleidung der drei

älteren Männer ist in dunklen Braun- und Schwarztönen gehalten. Wams und Hose des Jüngsten sind hingegen gelblich-beige, die Strümpfe weiß. Der halbkreisförmige, über dem Mantel getragene Hemdkragen der älteren Herren ist mit Spitzen versehen und liegt flach auf den Schultern auf. Der Mann mittleren Alters trägt hingegen einen beborteten, nur noch leicht gerundeten Kragen, der auf der Brust aufliegt. Der jüngste der Männer ist mit einem



Abb. 1: Schild mit Personendarstellung, Nürnberg (?) 1679, Kupfer, getrieben, gefasst. H 32 cm; B 23 cm. Inv.-Nr. Z 1712\_1.



Abb. 2: Schild mit Personendarstellung, Nürnberg (?) 1679, Kupfer, getrieben, gefasst. H: 32,0 cm; B: 23,0 cm. Inv.-Nr. Z 1712\_3.



Abb. 3: Schild mit Personendarstellung, Nürnberg (?) 1679, Kupfer, getrieben, gefasst. H: 32,0 cm; B: 23,0 cm. Inv.-Nr. Z 1712\_2.

rechteckigen, auf die Brust hängenden Beffchen (lat. Biffa = Halsbinde) bekleidet. Das In-Mode-Kommen langer Haare brachte eine Veränderung der Kragenform von auf den Schultern zu auf der Brust aufliegenden Krägen mit sich. Auch die Trageweise von Hut und Handschuhen sowie die Körperhaltung der Figuren weichen partiell voneinander ab, ähneln sich jedoch bei jeweils zweien der Schilder. Hierdurch ergibt sich der Eindruck zweier zusammengehöriger Paare: Der Herr mit Halbglatze sowie der langhaarige junge Mann halten ihre Hüte in der rechten bzw. linken Hand, die Handschuhe in der jeweils anderen. Der zweite ältere Herr sowie jener mit kurzem Vollbart tragen ihre Hüte auf dem Kopf, die Handschuhe wiederum in der rechten bzw. linken Hand. Beide sind jeweils einander zugewandt, wodurch sie wie gespiegelt wirken.

Die individuellen Körper- und Kleidungsmerkmale sprechen für Porträts.

#### Deutung der Schilder

Im 1875 erschienenen Erwerbsbericht in der Beilage zum Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit ist genau wie im Zugangsregister von „4 Portraits von Zunftmeistern“ die Rede. Karl Gröber deutete die auf den Schildern befindlichen Figuren 1936 hingegen als „Modelfiguren“ einer „Nürnberger Zunft“. Ähnlich dreidimensionalen Tragefigürchen seien sie bei „Zunftumzügen von den Gesellen

und Lehrlingen feierlich mitgetragen“ worden, um den Meistern die zu bestimmten Anlässen vorgeschriebene Kleidung anzuzeigen. Meisterporträts oder Modelfiguren – zwei Deutungsvarianten, denen im Folgenden nachgegangen wird.

Als Indiz für seine Interpretation nennt Gröber die auf der Rückseite angebrachten Riemen, die als Tragegriffe bei Umzügen gedient hätten. Zwar ist eine Funktion der Riemen als Halte- oder Befestigungsmöglichkeiten durchaus anzunehmen. Hieraus sowie aus der Darstellung gewandelter Ganzkörperfiguren eine Verwendung als Modelfiguren abzuleiten, scheint jedoch zu unsicher. Zudem wirft die genannte Deutungsmöglichkeit weitere Fragen auf. Wieso sollten beispielsweise Figuren, die einzig zur Präsentation von ständischer Kleidung dienten, mit individuellen Gesichtszügen und Körpermerkmalen dargestellt werden? Ließe eine Funktion als Modelfiguren für bestimmte Anlässe zudem nicht die Präsentation gänzlich unterschiedlicher Kleiderkombinationen vermuten? Stattdessen weist die Bekleidung der Figuren große Ähnlichkeiten auf. Die genannten Abweichungen in der Farbigkeit der Kluft sowie der Haarmode des Jüngsten der Männer scheinen ihre Ursache vielmehr im Alter des Abgebildeten, als in der Darstellung einer anlassspezifischen Kleidungsnorm zu haben.

Für die von Gröber vermutete Provenienz der Schilder aus dem Nürnberger Raum könnte sprechen, dass die Schenkung durch einen Nürnberger Zinngießermeister erfolgte. Allerdings muss bedacht werden, dass viele Korporationen ihre Requisiten bereits im frühen 19. Jahrhundert zu veräußern begannen und sich diese auf einem überregionalen Antiquitätenmarkt für „Zunftaltertümer“ wiederfanden. In den Rechnungsbüchern der Zinngießer, ebenso in jenen der anderen Nürnberger Handwerkskorporationen, finden „Modefigurinen“ keine Erwähnung. Eine Herkunft aus Nürnberg ist demnach möglich, jedoch nicht zwangsläufig anzunehmen. In jedem Fall ist hier terminologische Vorsicht geboten. Gröber spricht von einer „Nürnberger Zunft“, welche die Schilder in Verwendung gehabt hätte, und verweist damit unmittelbar auf ein Missverständnis der Handwerksterminologie. Da Zünfte in der Pegnitzstadt vor und nach 1348/49 obrigkeitlich verboten waren, ist stattdessen von „Handwerken“ zu sprechen. Gleiches ist für die Deutung als „Portraits von Zunftmeistern“ zu konstatieren. Zwar wird hier nicht unmittelbar eine Provenienz aus Nürnberg angenommen. Da eine solche nicht ausgeschlossen werden kann, soll im Folgenden jedoch der Begriff der „Handwerksmeister“ Verwendung finden.

Falls es sich tatsächlich um Porträts handeln sollte, stellt sich zunächst die Frage, anhand welcher Merkmale sich die Dargestellten als Handwerksmeister identifizieren ließen. Die Schilder weisen keinerlei Inschriften oder Handwerkszeichen auf, die auf einen Zunftzusammenhang hindeuten könnten. Somit bleiben allenfalls vage Annäherungsmöglichkeiten beispielsweise über die Kleidung der Dargestellten. Die Kostüme sind insgesamt dunkel gehalten und scheinen eher schlicht in der Ausführung. Lediglich die Krägen der beiden älteren Herren sind mit Spitze verziert. Ein Blick in die Nürnberger Kleiderordnung von 1657 zeigt, dass die Handwerker der Stadt abhängig von der Mitgliedschaft im kleinen Rat, dem Gewerk sowie dem individuellen Vermögen den Ständen drei bis fünf zugeordnet waren. Verboten waren insbesondere kostbare Textilien sowie die Verbrämung mit aufwendigen Pelzen und Spitzen. So durften beispielsweise im vierten Stand Hose und Wams nicht aus „gute[m] Sammet“, Atlas oder Damast gefertigt werden. Spitzenkrägen waren nur bis zu einem Wert von drei bis vier Gulden zugelassen. Da sich die Stofflichkeit und Qualität der Kleidung an den Porträts jedoch nicht ablesen lässt und sich zudem auch andere Bevölkerungs- und Berufsgruppen in den genannten Ständen befanden, bieten die Kleidernormen jedoch keine große Deutungshilfe. Ein Vergleich mit zeitgleichen Meisterporträts auf korporativen Klapptafeln wie jener der Steinmetze und Maurer in der handwerksgeschichtlichen Schausammlung des Germanischen Nationalmuseums (Inv.-Nr. Z 2249) zeigt, dass die darauf dargestellten Handwerksmeister hier ebenfalls in dunkler Kluft und mit der erläuterten Kragenmode abgebildet wurden. Dies lässt jedoch allenfalls



Abb. 4: Schild mit Personendarstellung, Nürnberg (?) 1679, Kupfer, getrieben, gefasst. H: 32,0 cm; B: 23,0 cm. Inv.-Nr. Z 1712\_4.

den Schluss zu, dass es sich durchaus um Meisterporträts handeln könnte, jedoch nicht muss.

Die Vierzahl, bezogen auf Schilder, spielt an anderer Stelle in den Korporationen durchaus eine Rolle, vor allem bei Funeralrequisiten wie Bahrtuch- oder Kerzenschildern. Die Herkunft des vorliegenden Schildersatzes aus korporativem Kontext lässt sich hieraus jedoch nicht ableiten. Somit bleibt festzuhalten: Die Identifizierung der Dargestellten als Handwerksmeister ist anhand der Schilder nicht zu belegen. Wie lässt sich dann jedoch die dahingehende Zuordnung im Zugangsregister erklären? Handelt es sich schlicht um eine Fehldeutung oder lieferte eventuell der Schenker Johann Lehmann entsprechende Kontextinformationen? Zugangsregister und Erwerbsakten geben hierzu keine Auskunft. Eines lässt sich abschließend jedoch mit Bestimmtheit sagen: Die Schilder zählen zu den rätselhaften Stücken der handwerksgeschichtlichen Sammlung und lohnen in jedem Fall eine nähere Betrachtung.

► ANKE KELLER

*Literatur: Beilage zum Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit (10) 1875, Sp. 314 [Erwerbsbericht]. – Karl Gröber: Alte deutsche Zunftherrlichkeit. München 1936, S. 73. – Des Rathes der Stadt Nürnberg erneuerte Kleider- und Hoffarts-Ordnung. Nürnberg 1657.*

# Kerzenschilder, keine Sargschilder!

Nürnberger Kerzenschilder – unbekannte Relikte handwerklicher Funeralkultur

BLICKPUNKT MÄRZ. Verstorbene Handwerksgenossen wurden in der Regel gemeinschaftlich zu Grabe getragen. Hierzu unterhielten die Korporationen einen gewissen Requisitenbestand. Zu diesem zählt die museale Forschung auch sogenannte Sargschilder, kleinformatige Varianten von Bahrtuchschildern. Diese seit Jahrzehnten gängige Interpretation impliziert, es handle sich bei diesem Schildertyp um repräsentativen Sargschmuck. Ein Quellenbeleg für diese Deutung ist allerdings bislang nicht gefunden: Stellt sich die Frage, ob die Stücke nicht auch eine andere Funktion besessen haben könnten. In den zahlreich im Stadtarchiv Nürnberg überlieferten Rechnungsbüchern der „Handwerk“ genannten Handwerkskorporationen taucht in gewisser Regelmäßigkeit ein für diese Fragestellung interessanter Ausgabenposten auf, die Kerzenschilder, auch „Kürzenschilder“ oder „Körzenschildlein“ bzw. „kleine Schildlein“. Diese dem Vernehmen nach kleinformatigen Schilder wurden zum Schmuck der bei korporativen Leich-

begängnissen verbindlich mitgeführten vier Kerzenstangen benutzt. Im Folgenden werden erstmals zwei als Kerzenschilder aufgefasste Stücke unterschiedlicher Nürnberger Handwerkskorporationen als solche publiziert. Weitere Beispiele, auch mit nicht Nürnberger Provenienz, haben sich zwar im Bestand des Germanischen Nationalmuseums erhalten, doch vermitteln bereits die zwei vorgestellten Exemplare einen Eindruck vom Spektrum.

## Das Kerzenschild der Nürnberger Schwertfeger

Das hochovale Schild aus gegossener Bronze von 15 cm Höhe und 9,9 cm Breite setzt sich aus zwei Elementen zusammen, der konkav gewölbten Mittelplatte und dem angestückten, reich durchbrochenen Rand (Abb. 1). Letzterer weist oben einen Totenschädel mit gekreuzten Langknochen auf. Diesem ist am unteren Ende eine plastische Sanduhr gegenübergestellt. Demnach handelt es sich um ein Memento Mori. Links und rechts sind weibliche Genien mit entblößten Oberkörpern als Halbfiguren zu erkennen. Ihre Blicke sind dem Betrachter freundlich lächelnd zugewandt. Die Mittelplatte weist reliefierten und punzierten Dekor auf. Symmetrischer Akanthusrankenschmuck umgibt eine wappenförmige Kartusche, auf der zwei aufrecht stehende Löwen eine Krone („Messererkrone“) halten, durch die von oben zwei Säbel und ein Degen gesteckt sind. Auf der Kartusche sitzt ein Kolbenhelm auf, der wiederum von einem sitzenden männlichen Löwen bekrönt wird. Dieser hält in seinen Pranken eine dreifach gelochte Tafel, in der ursprünglich ebenfalls drei Miniaturblankwaffen gesteckt haben könnten. Der Oberkörper des helmbekrönenden Löwen ist rückseitig an die Platte geschraubt. Erworben wurde das Schild 1871 von dem Nürnberger Rotgießermeister B. Wild.

## Das Kerzenschild der Nürnberger Feilhauer

Das leicht kolbenförmige Stück wurde 1894 aus dem Nürnberger Antiquitätenhandel käuflich erworben und misst 12,6 cm in der Höhe, 8 cm in der Breite (Abb. 2). Es besitzt eine breite Rahmenzone, die sich aus der Fleur-de-lis-bekrönten Initialenkartusche „P G“ oben, geflügelten und halb entblößten seitlichen Todesgenien und einem Vanitasmotiv aus Totenschädel, gekreuzten Langknochen, sich windenden Schlangen, Fledermausflügeln und Sanduhr unten zusammensetzt. Auf das zentrale, blanke Feld des Schilds sind drei versilberte Feilen appliziert. Diese repräsentieren drei konkrete Werkzeugtypen und bilden das Meisterstück der Nürnberger Feilhauer ab. In die Angel der linken Feile ist ein dreiblättriges Kleeblatt oder ein Dreipass eingeschlagen. Hierbei könnte es sich entwe-



Abb. 1: Kerzenschild der Nürnberger Schwertfeger; Nürnberg, 17. Jh. (?); Bronze, gegossen, punziert, graviert; Inv.-Nr. Z 1738.



Abb. 2: Kerzenschild der Nürnberger Feilenhauer; Nürnberg, 17. Jh. (?); Bronze, gegossen, punziert, graviert, vergoldet, Silber; Inv.-Nr. Z 142.



Abb. 3: Bahrtuchschild der Nürnberger Feilenhauer; Nürnberg, 1755; Kupfer, getrieben, punziert, graviert, vergoldet, versilbert; Inv.-Nr. Z 141.

der um das Meisterzeichen des Schildherstellers oder das Meisterzeichen des Goldschmieds handeln. Die drei Feilen sind rückseitig angeschraubt. Auf der Rückseite weist das Schild einen gekürzten Gewindestift auf, der ursprünglich länger war und der Verschraubung des Schildes mit der Kerzenstange diente. Das vorliegende Kerzenschild erinnert in seiner schauseitigen Gestaltung an zeitgenössische Bahrtuchschilder in Treibarbeit. Erst auf den zweiten Blick ist der Korpus als Gusserzeugnis zu erkennen. Diese nur bei genauer Inaugenscheinnahme zu treffende Bewertung der Herstellungstechnik scheint beim Erwerb keine Rolle gespielt zu haben, wurde das Schild der Feilenhauer doch als „messinggetrieben“ angesprochen. Wahrscheinlich wurde von dem deutlich größeren Bahrtuchschild der Feilenhauer ausgehend eine bei diesem Stück korrekte fertigungstechnische Einschätzung übernommen (Abb. 3).

Eine Unterscheidung in getriebene und gegossene – und nicht nur Nürnberger – Funeralschilder von Handwerkskorporationen ist anhand einiger Charakteristika zu treffen, von denen zwei verständnis halber kurz vorgestellt werden sollen. Auffällig ist zunächst das deutlich höhere Gewicht gegossener Kerzenschilder gegenüber getriebener. Grund hierfür ist insbesondere die Materialstärke. Korpora getriebener Schilder sind aus weniger als millimeterstarkem Blech spanlos umformend bildnerisch durch Strecken und Stauchen herausgearbeitet, während gegossene Stücke mit mehreren Millimetern im Querschnitt aufgrund dieser Massivität schon fast an Platten erinnern: Bei den beiden vorgestellten Stücken sind es jeweils über 2 mm. Darüber hinaus sind die Oberflächen gegossener Stücke gleichförmig-glatte, während nach einer Vorlage getriebene Stücke in Details stets die individuelle Hammerführung spiegeln. Bei kleineren Werkstücken in Treibarbeit ist die Könnerschaft des ausführenden Kupferschmieds besonders herausgefordert. Insofern erwies sich der Guss gerade für derart kleine Schilder sicherlich nicht nur als die rationellere Fertigungsmethode, sondern auch eine gestalterisch naheliegende, da die Gussformen lediglich einmal hergestellt werden mussten.

#### Kerzenschilder & Co

Korporierte Handwerker wurden in einem prozessionsartigen Umzug, dem sogenannten Leichenbegängnis, von ihren Gewerkgenossen gemeinschaftlich zu Grabe getragen. Um diesem Umzug einen würdevollen Rahmen sowie ein feierliches Gepräge zu verleihen, schafften sich viele Handwerke eine Funeralrequisitenausstattung an. Diese umfasste in der Regel einen Vorhang, mit dem die Tür des Zimmers mit dem Verstorbenen im Trauerhaus verhängt wurde, ein Bahrtuch, das über den vom Trauerhaus zum Friedhof getragenen Sarg gelegt wurde, vier Bahrtuchschilder, die das Bahrtuch zu beiden Langseiten schmückten, sowie vier mehrere Meter lange (hohe) Kerzenstangen, an die ebenfalls kleine Schilder geschraubt wurden, die Kerzenschilder. Die Gestaltung der Funeralrequisiten war rela-

tiv schematisch. So war auf die überwiegend schwarzen Tücher ein farblich abgehobenes – zum Beispiel weißes – Kreuz und ein buntes Handwerkszeichen genäht. Dieses Handwerkszeichen war bei den Metzgern häufig ein Agnus Dei oder bei den Bäckern eine Brezel. Die Vorhänge waren durchschaubare Filetarbeiten, die biblische Sterbeszenen – etwa die Kreuzigung Christi –, profane Handwerkszeichen, Stifterinitialen und Jahreszahlen sowie Inschriften zeigen konnten. Bahrtuchschilder konnten in Textil oder Metall, selten in Holz gearbeitet sein und waren ähnlich gestaltet, indem sie fast immer ein Memento Mori, Todesgeniendarstellungen sowie ein Handwerkszeichen, Stifternamen oder -initialen und Jahreszahlen beinhalteten. Auffällig oft sind die metallenen Vertreter dieses Funeralrequisitentyps aus vergoldetem oder versilbertem Messingblech. Sie wurden genau wie die deutlich kleineren Kerzenschilder in Sätzen zu vier Stück erworben und ihre Motivik ist oft paarweise anzutreffen. Kerzenschilder erscheinen in Form und Gestaltung als Miniaturvarianten der Bahrtuchschilder. Wobei die kleineren Schilder nicht zwangsläufig von den größeren inspiriert sein müssen. Vielmehr erbringt eine systematische Durchsicht der Rechnungsbücher der Nürnberger Handwerke hierüber kein eindeutiges Ergebnis. Festzuhalten ist lediglich, dass die Handwerker mit gewisser Priorität ein Bahrtuch sowie die Kerzenstangen anschafften und in den Quellen erst im Nachgang die zur Dekoration dienenden Schildertypen auszumachen sind. Dies hängt wiederum häufig damit zusammen, dass die schmückenden Schilder häufig gestiftet wurden und demnach als Ausgaben nicht in den Rechnungsbüchern erscheinen. Oft werden Schilder in dieser Quellenart erst erwähnt, wenn sie repariert oder „renoviert“ werden müssen.

Die Funeralrequisiten einer Nürnberger Handwerkskorporation wurden in der für den betreffenden Sprengel zuständigen Kirche aufbewahrt. Im Kirchenraum öffentlich sichtbar waren eine große, funktional einfache Truhe mit Schloss, in der wohlverschlossen das oder die Bahrtücher, ein oder mehrere Sätze Bahrtuchschilder, die Kerzenschilder, der Vorhang und die Handquellen genannten Handtücher aufbewahrt wurden. Die Schlüsselgewalt über das Aufbewahrungsmöbel lag nicht bei der Kirche, sondern wurde in der Regel auf mindestens zwei Handwerker, eventuell vorrangig die Handwerksvorsteher oder andere vertrauenswürdige Handwerksvertreter verteilt. Bisweilen waren diese Truhen mit einem Beschlag in Form eines gravierten oder bemalten Schildes versehen, um sie erkennbar als Eigentum eines bestimmten Handwerks zu markieren. Immer wieder in den Nürnberger Rechnungsbüchern auftauchende Reparaturen der Kastenkorpora durch Schreiner und von Schlossern neu eingebaute Schlösser verweisen darauf, dass diese Schlüssel öfter verloren gingen. Andererseits belegt die Übertragung der Schlüsselgewalt auch, dass nicht die Kirchenvertreter die Hoheit über die Funer-

alrequisiten besaßen. Diese erhielten vielmehr eine Auf- oder Unterstellungsgebühr sowie eine Sonderzahlung bei Entnahme im Bedarfsfall. Neben der Truhe standen vier in als „Steine“ bezeichneten Halterungen steckende „Körzen“, also die mit Kerzen bestückten Kerzenstangen. Die „Steine“ waren ebenfalls gefasst und zeigten wohl ebenfalls Handwerkszeichen. Über der Truhe hing ein schwarz bemalter und mit dem Handwerkszeichen versehener Korb, der „Tragkorb“, in dem das Bahrtuch, die Bahrtuchschilder, der Vorhang und die Handquellen zum Trauerhaus getragen wurden. Diesen Dienst übernahm entweder einer der jüngsten Meister, ein Geselle oder eine hierfür bezahlte Magd. Die Kerzenschilder waren nicht dauerhaft an die Kerzen montiert, sondern wurden ebenfalls erst im Bedarfsfall der Aufbewahrungstruhe entnommen. Dies nicht ohne Grund, stellten sie doch ebenfalls Wertgegenstände dar, die offenbar nicht öffentlich zugänglich in den Kerzen bereitgehalten werden konnten.

Nach der Aufbahrungszeit wurde der Tote im Trauerhaus in eine Holzkiste oder einen Sarg gelegt und über dieser oder diesem – wie bereits beschrieben – das Bahrtuch ausgebreitet. Den Verstorbenen trugen dann mindestens vier Handwerker, oft wiederum die jüngsten Meister oder aber auch Gesellen, zum Friedhof. Hierbei kamen die Handquellen zum Einsatz, indem die Träger die Trage nicht direkt anfassten. Dem Sarg schritten unter anderem vier Schüler voran, die die Kerzenstangen dem Prozessionszug, zu dessen Teilnahme alle Handwerker des betreffenden Gewerks verpflichtet waren, vorantrugen. Demnach erfüllten die Kerzenschilder eine wichtige Funktion. Sie zeigten den umstehenden Passanten von Weitem und an der Spitze des Zuges an, welches Gewerk in Trauer um einen Handwerksangehörigen war. Abgesehen davon signalisierten diese den Entgegenkommenden aber auch, dass ein für solche Anlässe angemessen und wohl ausgestattetes Handwerk auf dem Weg zum Friedhof war.

► THOMAS SCHINDLER

*Literatur: Thomas Schindler: Funeralschilder als Handwerkszeichen. Zur Objekt- und Kulturgeschichte eines Zeremonialgeräts. In: KulturGut. Aus den Forschungen des Germanischen Nationalmuseums (2009), H. 22, S. 5–7. – Reiner Sörries: ... mit Licht und Stang ... – Zur Verwendung von Leichenkerzen im protestantischen Leichenbegängnis im Nürnberger Land. In: Andrea K. Thurnwald (Hrsg.): Trauer und Hoffnung. Sterbebräuche, Totengedenken und Auferstehungsglauben in evangelischen Gemeinden (= Schriften und Kataloge des Fränkischen Freilandmuseums, 41). Bad Windsheim 2003, S. 89–104. – Klaus Pechstein u. a.: Schätze deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920 aus dem Germanischen Nationalmuseum. Berlin 1992, S. 284–285. – Klaus Pechstein u. a.: Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum. Berlin 1987, S. 310–313.*

# Sitzen für den guten Zweck

## Die Kirchensitzordnung der Nürnberger Glaser

Zünfte übernahmen über ihre rein gewerblichen Aufgaben hinaus auch öffentliche, meist ehrenamtliche Pflichten zur Sicherstellung des städtischen Gemeinwohls. Dies betraf neben dem Militär- und Feuerlöschwesen vielerorts auch das Einsammeln des kommunalen Almosens. Um die ordnungsgemäße Durchführung dieser Aufgabe gewährleisten zu können, schafften sich die Handwerkskorporationen bestimmte Funktionsrequisiten an. Hierzu zählten unter anderem sogenannte Almosen- oder Kirchensitzordnungen. Jene der Nürnberger Glaser ist Teil der Handwerks-geschichtlichen Sammlung des Germanischen National-museums.

### Beschreibung der Ordnung

Die Ordnung besteht aus zwei hochrechteckigen, nach außen durch Blendbretter geschlossenen Holzrahmen, die jeweils eine flache Tafel fassen und mittels zweier, mit gekerbtem Dekor versehener Scharniere verbunden sind [Abb. 1]. Von den ursprünglich vorhandenen zwei Messingschließen ist heute nur noch die untere vollständig erhalten. Beide Innenseiten der Tafeln sind mit Papier beklebt. Die linke Seite zeigt eine numerische Namensliste, die mit „Verneuert An[n]o 1782“ überschrieben ist. Aufgeführt werden insgesamt 17 Männernamen, sieben davon sind mit einem Kreuz versehen. Hinter jedem der

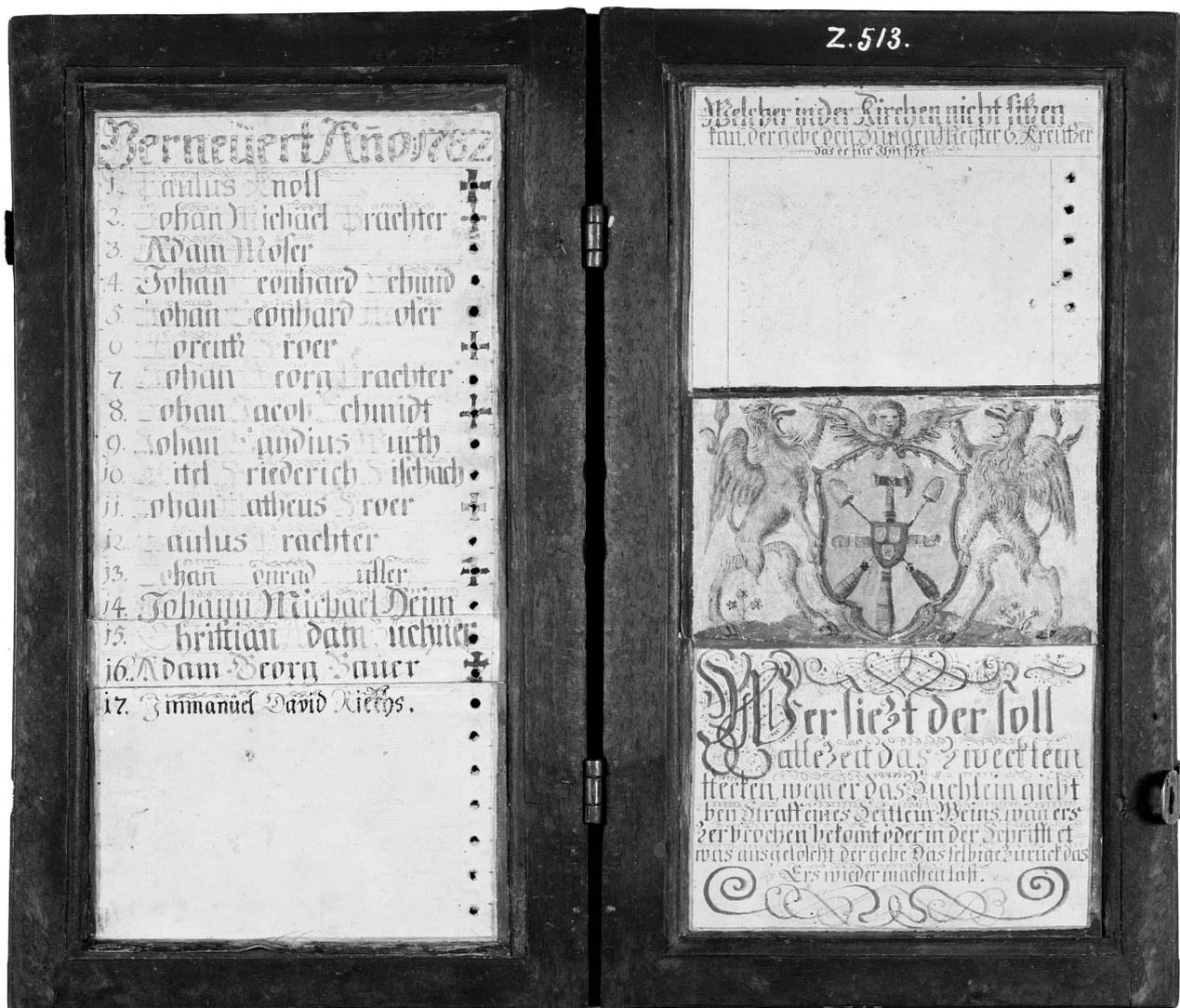


Abb. 1: Kirchensitzordnung der Nürnberger Glaser, dat. 1782. Holz, Messing, Papier. H. 31,1 cm, B. geöffnet 35,8 cm. GNM, Inv.-Nr. Z 513.

Namen wurde ein kleines Loch in die Tafel eingebracht. Die Fortsetzung der Lochreihe bis zum Ende der Seite verweist darauf, dass die Liste auf Erweiterung ausgelegt war. Die rechte Seite gliedert sich in drei etwa gleich große Felder. Im oberen ist der Satz zu lesen: „Welcher in der Kirchen nicht sitzen kan, der gebe den Jungen Meister 6. Kreuzer das er für Ihn sitze“. Darunter befinden sich wiederum fünf rechtsbündig untereinander angeordnete, kleine Löcher. Das zweite Feld in der Mitte der

Tafel zeigt das heraldisch anmutende Handwerkszeichen der Glaser. Dargestellt ist ein von zwei Greifen gehaltenen Wappenschild mit vier gekreuzten Werkzeugen: zwei keulenförmigen LötKolben, einem Glaserhammer mit Bart sowie einem Kröseleisen zum Brechen von Glaskanten. Im Zentrum des Bildfeldes ist das Handwerkszeichen der Glasmaler, ein Schild mit drei kleinen Schilden darin, zu sehen. Bekrönt wird die Kartusche von einem Puttenkopf. Unterhalb der Darstellung ist in einem dritten Feld eine

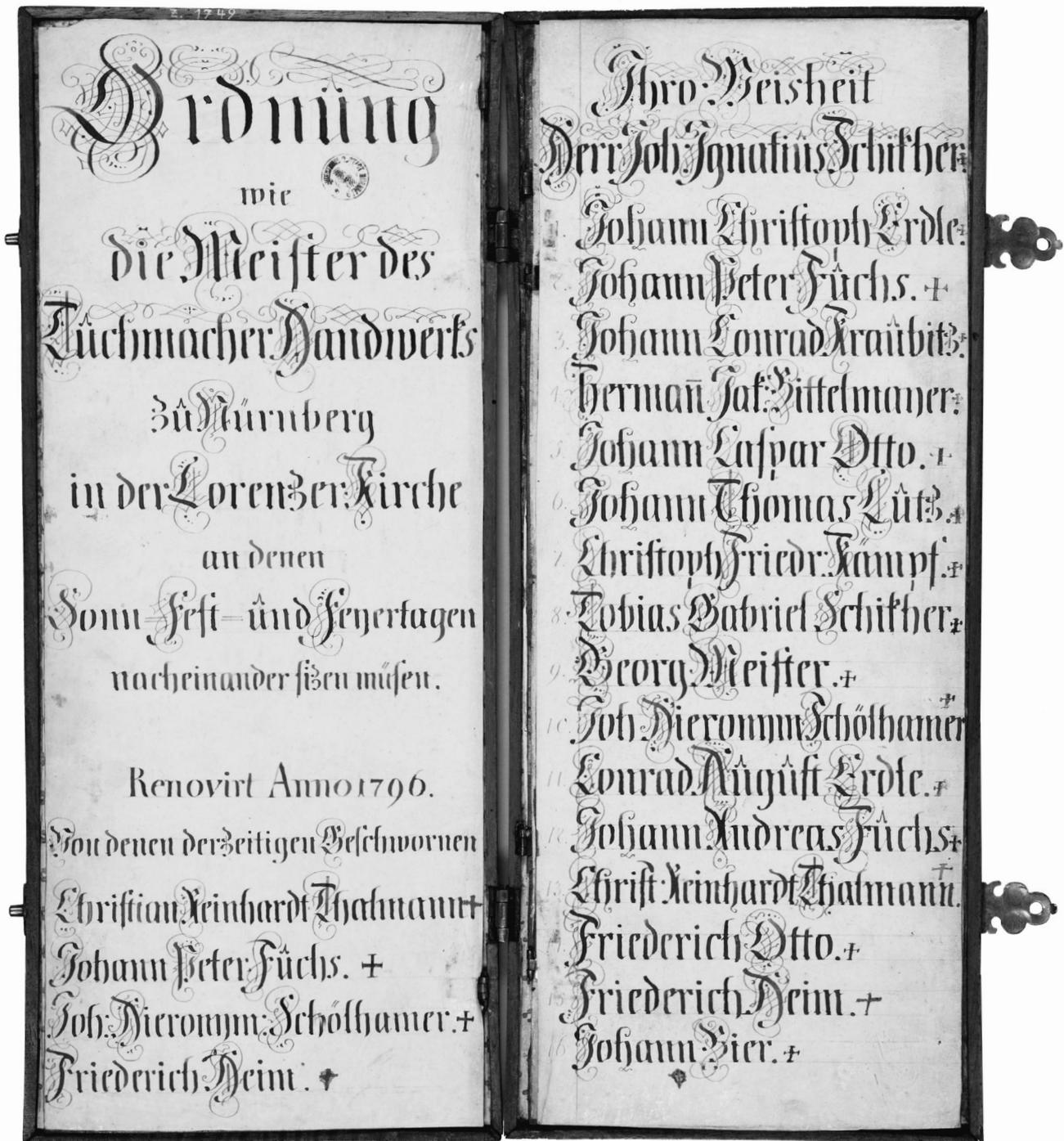


Abb. 2: Kirchensitzordnung der Nürnberger Tuchmacher, dat. 1660/1796. Holz, Messing, Papier. H. 37,5 cm, B. geöffnet 31 cm. GNM, Inv.-Nr. Z 1949.

weitere Aufschrift zu lesen, die weitere Hinweise zur vorschriftsmäßigen Verwendung der Ordnung gibt: „Wer sitzt der soll alle Zeit das Zwecklein stecken, wem er das Büchlein giebt bey Straff eines Seitlein Weins, wan ers zerbrochen bekommt oder in der Schrifft etwas ausgelöscht der gebe Das selbige zurück das Ers wieder machen läst.“

### **Das Almosensammeln der Nürnberger Handwerke**

In Nürnberg waren die städtischen Handwerker seit einem Ratserslass von 1588 für die Sammlung des kommunalen Almosens zuständig. Hierzu wurden an den Eingängen der Kirchen Almosen- oder Kirchensitzstühle aufgestellt. Die Meister der unterschiedlichen Gewerke hatten diese Stühle während des Gottesdienstes an Sonn- und Feiertagen zu besetzen. Eine auf 1718 datierte Liste führt 53 Gewerke auf, die „von alters her bei den Almosschüsseln in den Kirchen [...]“ saßen, wobei nicht alle auch über einen eigenen Stuhl verfügten. Zum Sammeln des Geldes dienten Zinnteller, sogenannte Almosen- oder Kirchenschüsseln, die in eine am Stuhl angebrachte Fassung eingesetzt wurden und nicht selten mit zum Sammeln animierenden Sprüchen versehen waren. Laut der städtischen Kirchenstuhlordnung für die Holz- und Beindrehler vom 29. Mai 1663 mussten diese vor Gottesdienstbeginn in der Sakristei abgeholt und nach Gottesdienstende „mit dem gesambleten Almosgeld wieder dahin, wo ers genommen“ zurückgebracht werden „bei Straf zweier Maß Wein oder dafür 24 Cr[euzer]“.

Die Kirchensitzordnungen halfen bei der Festlegung bzw. Koordination der Reihenfolge, in der die Meister die Sammlung durchführten. Die Ordnung der Glaser listet insgesamt 17 Meisternamen auf: „1. Paulus Knoll 2. Johan[n] Michael Prachter 3. Adam Moser 4. Johan[n] Leonhard Schmid 5. Johann Leonhard Moser 6. Lorenz Froer 7. Johan[n] Georg Prachter 8. Johan[n] Jacob Schmidt 9. Johan[n] Egidius Wurth 10. Eitel Friederich Fischach 11. Johan[n] Matheus Froer 12. Paulus Prachter 13. Johan[n] Conrad Müller 14. Johann Michael Heim 15. Christian Adam Büchner 16. Adam Georg Bauer 17. Immanuel David Riechs“. Die Anordnung geschah hierbei nach dem Jahr der Meisterwerdung in aufsteigender Reihenfolge, begonnen mit Paulus Knoll, der 1742 das Meisterrecht erhalten hatte. Neu hinzukommende Meister konnten somit am unteren Ende der Liste ergänzt werden. Dies war offensichtlich bei den drei letztgenannten der Fall, deren Meisterwerdung in die Jahre 1786 und 1788 fiel.

Die Koordination des Sammelns erfolgte in diesem Fall durch Einstecken eines Stäbchens hinter den Namen des betreffenden Meisters, wie wir aus der Ordnung selbst erfahren. So hatte derjenige Meister, der mit dem Sammeln des Almosens an der Reihe war, den auf ihn folgenden auf diese Weise in der Liste zu markieren. Wer dies vergaß, hatte mit einem „Seitlein“ Wein zu büßen, einer Menge, die auch die ehrenamtlichen Vorgeher einmal jährlich als Dank für ihre Dienste erhielten. Nach Zedlers Universallexikon war dies eine „halbe Kanne oder halbes Quart [...]

und nach dem Apotheker-Gewichte ein Pfund“. War der zuständige Meister verhindert, sollte der „junge Meister“ für ihn einspringen. Aufgrund ihrer Jugend fungierten die jüngsten Meister einer Handwerkskorporation stets als ehrenamtliche Knechte und übernahmen unliebsame Aufgaben. Um jedoch dem grundlosen Fernbleiben eines Meisters vorzubeugen, wurde in diesem Fall eine Zahlung von sechs Kreuzern für die Übernahme dieses Dienstes festgelegt. Auch für den Schadensfall wurde in der Ordnung Vorsorge getroffen. So hatte jeder Meister, der die Ordnung empfing, diese auf etwaige Schäden zu prüfen und bei Feststellung derselben an die Zunft zurückzugeben. Für den Schaden hatte der Verursacher persönlich, nicht etwa die Korporation als Ganzes, zu haften.

Inhaltlich kombinierte die Ordnung somit eine administrativ zur Koordination des Sammelns nutzbare Meisterliste mit rein auf den Ablauf des Almosensammelns Bezug nehmenden Anweisungen sowie Anordnungen, die den konkreten materiellen Umgang mit der Ordnungstafel betrafen. Damit ist sie ein weiterer Beleg für das in der Regel auf Pragmatismus und Effizienz ausgerichtete Handeln der Handwerkskorporationen: Die Ordnung enthielt alle notwendigen Informationen in knapper, aber gut verständlicher Form. Darüber hinaus war sie robust genug gebaut, um als viel genutzter Gebrauchsgegenstand eine gewisse Zeit ohne Schäden zu überdauern. Gleichzeitig verlieh ihr das wappenähnlich gestaltete Handwerkszeichen auch eine repräsentative Komponente und legitimierte sie für den Gebrauch innerhalb der Korporation. War die bisherige Meisterliste veraltet, konnte die Ordnung durch einfaches Überkleben aktualisiert und weiter genutzt werden. Wie uns die Überschrift auf der linken Tafelseite verrät, geschah dies unter anderem im Jahr 1782. Das Rechnungsbuch des Gewerks aus dem 16. bis 18. Jahrhundert vermerkt zudem eine weitere, zuvor erfolgte Aktualisierung im Rechnungsjahr 1742/43. Hier heißt es unter den Ausgaben: „Die Meister Sitz Taffel zu renovieren f - x 30“. Für die „Renovierung“ wurden somit 30 Kreuzer ausgegeben.

### **Weitere Requisiten zum Almosensammeln aus dem Bestand des GNM**

Neben der Kirchensitzordnung der Nürnberger Glaser beherbergt das Germanische Nationalmuseum noch weitere Ordnungen dieses Typs. Ein Beispiel hierfür ist die Kirchensitzordnung der Nürnberger Meister des Tuchmacherhandwerks von 1660/1796 in der Handwerksgeschichtlichen Dauerausstellung (Inv.-Nr. Z 1749) [Abb. 2]. Sie setzt sich ebenfalls aus zwei langrechteckigen, mit Messingschließen versehenen Holzdeckeln zusammen, zwischen denen sich drei von je zwei Messingscharnieren gehaltene und mit Papier beklebte Bretter befinden. Unter der Überschrift „Ordnung wie die Meister des Tuchmacher Handwerks zu Nürnberg in der Lorenzer Kirche an denen Sonn- Fest- und Feyertagen nacheinander sitzen müssen Renoviert 1796“ werden insgesamt 51 Meisternamen



Abb. 3: Kirchen- oder Almosenschüssel der Nürnberger Posamentierer, dat. 1718. Zinn, gegossen, graviert. Dm. 31,5 cm. GNM, Inv.-Nr. HG 3834.

aufgeführt. Das bei der Glaserordnung zu beobachtende Stecksystem zur Festlegung der Reihenfolge fand hier keine Anwendung. Eine weitere Kirchensitzordnung ist jene der Nürnberger Plattner- und Harnischpolierermeister von 1745/1856 im Historischen Archiv des Museums (Archiv Bestand Rst. Nürnberg, Nr. XII/49, Plattner, Meisterbuch der Plattner und Harnischpolierer). Im Gegensatz zu den vorgenannten Beispielen ist sie als repräsentatives Buch gestaltet. Dieses umfasst zwei Listen mit Meisternamen: Eine mit 38 Namen verstorbener Handwerker sowie eine weitere Liste mit 46 Meistern, die die Besetzung des Kirchensitzstuhls von 1856 spiegeln. Offensichtlich kam es den noch lebenden Meistern in diesem Fall darauf an, sich in die Tradition ihrer Vorgänger zu stellen und damit auf die Kontinuität ihres Tuns zu verweisen. Auf dem kalligrafisch aufwendig gestalteten Titelblatt des Buchs wird darauf Bezug genommen, dass die Plattner und Harnischpolierer seit 1613 einen eigenen Kirchensitzstuhl besaßen und seither Kirchensitzbücher führten.

Neben einigen Almosenordnungen befinden sich auch ein Kirchensitzstuhl sowie diverse Kirchenschüsseln im Bestand des GNM. Dies ist der Kirchensitzstuhl der Nürn-

berger Weber (KG 20) sowie unter anderem die Kirchenschüsseln der Nürnberger Bierbrauer (HG 3830), der Nürnberger Seiler (HG 3827) und der Nürnberger Posamentierer (HG 3834) [Abb. 3], alle zu finden in der Handwerks-geschichtlichen Dauerausstellung des Museums. Letztere verweist mit einer Inschrift auf den göttlichen Lohn für die erwiesene Mildtätigkeit: „Was hier milde Hand aus Lieb zu Gott einleget. / Bezahlet Jesus selbst mit Seegen tausent mahl. / Es ist ein kleiner Saam der grosse Früchte trägt. / So wohl in dieser Welt als dort im Himmels Saal.“

ANKE KELLER

#### Literatur:

StadtAN, Bestand E 5/25 Glaser, Nr. 5: Meisterbuch, Fol. 8v-9v; StadtAN, Bestand E 5/25 Glaser, Nr. 12: Rechnungsbuch ab 1777, bes. Rechnungsjahr 1782/83. – Siegfried Freiherr von Scheurl: Handwerkerstühle in Nürnberger Kirchen. Ein Stück Stadtgeschichte. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 69, 1982, S. 142-166, bes. S. 148-150, S. 149 Anm. 28, S. 151 Anm. 33. – Johann Heinrich Zedler: Großes vollständiges Universallexicon, Bd. 24, Leipzig/Halle 1740, s. v. „Nössel, Seidlein, Seidl“, Sp. 1165.

# König Artus und das Ölwunder des Propheten Elischa

Zeugnisse des deutschen Eisenkunstgusses der Renaissance

Neben Kachelöfen gehörten Raumwärmer aus Gusseisenplatten sowohl am Ausgang des Spätmittelalters als auch in der frühen Neuzeit zu den verbreiteten Heizgeräten im deutschsprachigen Raum. Wie die irdenen zählten allerdings auch die metallenen Heizkörper zunächst fast ausschließlich zur Ausstattung von Repräsentationsräumen auf Burgen und Schlössern, in Klöstern und Rathäusern, bis sie im Laufe des 17. Jahrhunderts auch in bürgerliche Behausungen einzuziehen begannen. Aus der Frühzeit dieser Gattung blieben nur wenige Exemplare gänzlich erhalten. Das älteste ist der sogenannte Riesenofen der Veste Coburg, entstanden 1501. 1529 ist der Kastenofen auf der

Burg Trausnitz in Landshut datiert. Zu den nächstjüngeren zählen die 1536 geschaffenen Öfen in Schloss Büdingen in Hessen und aus Schloss Grünau bei Neuburg an der Donau im Bayerischen Nationalmuseum in München, schließlich das im Folgejahr gefertigte Exemplar in der Fritzlärer Dombibliothek.

Das Germanische Nationalmuseum kann sich keines solchen Ofens rühmen. Allerdings besitzt es eine stattliche Sammlung entsprechender Einzelteile, mit Bildreliefs geschmückter gusseiserner Platten. In der Schausammlung sind seit Kurzem zwei Exemplare aus dem 16. Jahrhundert ausgestellt.



Ofenplatte mit der Darstellung des Königs Artus.  
Meister GV, Werfen (Pongau), um 1545/50, Eisen, gegossen, H. 78 cm,  
B. 46 cm, Inv.-Nr. A 2983.



Ofenplatte mit der Darstellung Hectors von Troja.  
Meister GV, Werfen (Pongau), 1546, Eisen, gegossen, H. 78,5 cm, B. 46 cm,  
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

### König Artus von einem Heldenofen

Die Platte mit dem Bild des inschriftlich bezeichneten Königs Artus ist in einem der Mönchshäuser zu sehen (Raum 24), wo Alltagskultur bis 1700 thematisiert wird. Unter einem Arkadenbogen, dessen Pfeilern kannelierte Balustersäulen mit Kapitellen aus Masken vorgeblendet sind, steht die Figur auf einem pittoresken Sockel. Der Korpus dieses Elements erhebt sich auf kreisrunder Grundfläche, ist mit Blattwerk geziert und verjüngt sich mittig scheinbar mittels einer um den Schaft geschnürten Kordel. In altertümlicher Rüstung und mit Krone, Hellebarde, Schwert und Schild bewaffnet hat sich der legendäre Ritter, die Beine maniert über Kreuz gestellt, auf einem Block mit seinem Namenszug „KINIG ARTVS“ postiert.

Das seit gut 120 Jahren als Dauerleihgabe der Stadt Nürnberg im Museum befindliche Stück wurde 1882 bei der Renovierung des hiesigen Rathauses gefunden. Es ist anzunehmen, dass es von einem dort einst installierten Ofen stammt, der die Neun Guten Helden abbildete. Artus gehört zu dieser seit dem 14. Jahrhundert bekannten, aus je drei Gestalten der heidnisch-antiken, der alttestamentlichen und der christlichen Epochen gebildeten Gruppe tugendhafter, durch Mut und Tatkraft ausgezeichnete Herrscher, die in der künstlerischen Ausstattung von Rathäusern lange Zeit eine wichtige Rolle spielte. Als symbolischer Ausdruck der guten Regierung war sie bildhafter, mit hohen Idealen operierender Appell an die Amtsträger, ihre Macht gewissenhaft, gottesfürchtig und dem Gemeinwohl verpflichtet auszuüben.

Eine Nürnberger Arbeit ist die Platte nicht. Eisenguss wurde in der Reichsstadt nicht praktiziert. Woher also hatte man den Ofen importiert? Der Herstellungsort war die Eisenhütte von Werfen. Der am Eingang des Blühnbachtals, eines westlichen Seitentals der Salzach im Pongau, etwa 40 Kilometer südlich von Salzburg gelegene Ort gehörte bis 1816 zum Herrschaftsbereich des Fürstbischofs von Salzburg. In Werfen goss man Mitte der 1540er-Jahre eine Reihe von Platten mit Heldendarstellungen, die wahrscheinlich für die Innsbrucker Hofburg bestimmt waren. Drei Segmente mit Julius Cäsar (datiert 1547), Hektor von Troja (datiert 1546) und König Artus sind bis heute erhalten und befinden sich im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck. In Darstellung, Ornamentik und Dimensionen entspricht die Artus-Platte des Germanischen Nationalmu-



Drei gute Helden.  
Hans Burkmeier, Augsburg, um 1519, Holzschnitt, H. 19,5 cm, B. 13 cm.

seums jenem Innsbrucker Exemplar vollkommen. Zudem sind beide im Flügelrad auf dem Kapitell der linken Balustersäule mit den ineinander verschlungenen Initialen GV bezeichnet. Die auf dem gegenüberliegenden Kapitell aufgetragene Jahreszahl ist unleserlich. Beide Stücke gehen also auf dasselbe Gussmodell zurück.

Dass sich mit der Bezeichnung „GV“ der Schöpfer der den Güssen zugrunde liegenden Holzmodelle verewigte, ist höchst wahrscheinlich. Auf jeden Fall weisen mehr als ein Dutzend derselben Hand stilkritisch zugeschriebene und teilweise mit dem Buchstabenkürzel bezeichnete Platten darauf hin, dass jener Meister in größerem Umfang und über längere Zeit Vorlagen für den Werfener Kunstguss geliefert hat. Fest steht außerdem, dass sich der Autor der Gussmodelle Holzschnitten des Augsburger Malers Hans

Burgmair (1473–1531) bediente. Die Vorlage für seine Gestalt des Königs Artus fand er in einem um 1519 entstandenen Blatt mit dem Bild dreier christlicher Herrscher, das die britannische Sagengestalt zwischen Karl dem Großen und Gottfried von Bouillon abbildet.

Der Schnitzer orientierte sich hinsichtlich der Rüstung, der kompositorischen Anlage des Körpers einschließlich der Beinstellung relativ eng an dieser grafischen Darstellung. Haupt und Waffen dagegen modifizierte er merklich. Obwohl der Unbekannte die extravagante Komposition der Figur also einer Vorlage entlehnte und möglicherweise

die Räumlichkeit des Bildes herstellenden Architekturelemente von einem anderen Vorbild übernahm, wies er sich in der gekonnten Art der Übersetzung zweidimensionaler Motive ins Relief als Künstler von Rang aus.

#### Das Ölwunder des Elischa

Im Gegensatz zum frühen Kunsteisenguss im Salzburger Land, den die Artus-Platte vertritt, bezeugt das zweite, 1912 erworbene, bisher unveröffentlichte und jetzt in Raum 138 installierte Exemplar jenen an der Lahn und in ihren benachbarten Taunustälern. Sie bildet das im Alten



Ofenplatte mit dem Ölwunder des Propheten Elischa.

Peter Sorge, Kraftsolms (Taunus), 1585, Eisen, gegossen, H. 70 cm, B. 68,5 cm, Inv.-Nr. A 2840.



Ölwunder des Propheten Elischa.  
Jost Ammann, Nürnberg, 1564, Holzschnitt, H. 10,7 cm, B. 15,5 cm.

Testament berichtete Ölwunder des Propheten Elischa (Eli-säus) ab. Im Zweiten Buch der Könige (Kap. 4, 1–7) wird erzählt, dass der Gottesmann von einer Witwe in Samarien um Hilfe angerufen wurde: Sie hatte Schulden. Aufgrund der ungeduldigen Gläubiger drohte ihren beiden Söhnen das Los der Sklaverei. Die Frau besaß nichts mehr außer einem Krug voll Öl. Elischa wies sie nun an, alle in der Nachbarschaft erreichbaren Gefäße zu sammeln, ihre Tür zu verschließen und den Krug in diese Behälter zu leeren. Auf wunderbare Weise füllte sie so sämtliches Geschirr. Vom Verkauf des kostbaren Guts konnte sie ihre Schulden begleichen und mit ihren Söhnen unbeschwert leben.

Das Bildfeld der gusseisernen Platte zeigt rechts im Vordergrund die das Öl ausschenkende Witwe mit ihren beiden ihr assistierenden Söhnen. Links vorn und im Mittelgrund sind herzueilende, geschäftige Gestalten zu sehen. Gestapelte Fässer und gereihte Krüge vermitteln die grandiose Menge der empfangenen Gabe. Eine prächtige, gestaffelte Bogenarchitektur suggeriert einen tiefen Handlungsraum.

Kleinformatige Figuren und überdimensionierte Arkaden sind im Übrigen ebenso typisch für den frühneuzeitli-

chen Eisenkunstguss in Oberhessen wie der zweizonige Plattenaufbau aus Bild- und Texttafeln. Unter der Darstellung befinden sich nämlich zwei Schriftfelder. Das obere nennt Entstehungsjahr und Schöpfer des Werks: „PETER.SORGE.SMELSER.VND.SMIEHEN.M[eister] ZV.KRAFTSOLMVS.1.5.8.5“, den in Kraftsolms, einer Gemeinde im Solmsbachtal im Taunus tätigen Schmelzer, das heißt Hüttenbesitzer, und Schmiedemeister Peter Sorge. Bis auf die Tatsache, dass er ein erfolgreicher und umtriebiger Unternehmer gewesen sein muss, weiß man nichts über ihn. Für das Jahr 1593 beispielsweise ist er aktenkundig, weil er damals das Recht erwarb, bei Altweilnau nach Blei und anderen Metallen zu schürfen. Zu jener Zeit gründete er außerdem Hütten in Emmershausen und in Weilmünster im Weital sowie in Gerolstein an der Wisper.

Dass er nicht der Autor des Gussmodells war, ist ziemlich sicher. Wahrscheinlich geht es auf Conrad Luckeln (nachweisbar zwischen 1551 und 1575) zurück, einen wohl aus Korbach stammenden Bildschnitzer, der bei Philipp Soldan (um 1500 bis nach 1569) in Frankenberg gelernt hatte. Sollte der Schöpfer des Modells nicht bereits eine ältere Platte bzw. deren Modell rezipiert haben, bediente er sich

wahrscheinlich eines 1564 entstandenen Holzschnitts des aus Zürich stammenden, ab 1561 in Nürnberg ansässigen Kupferstechers Jost Ammann (1539–1591). Dieser Inspirationsquelle entlehnte er die Komposition aus zwei Bildebenen sowie jene der drei Hauptfiguren und die Reihung der Krüge.

Die zweite Inschrift unserer Platte bezieht sich auf die Darstellung selbst. Allerdings erklärt sie nicht nur das abgebildete Ereignis: „DAS OLL GAR RICHLICH SICH VORMEHRT/ DER SON VOM DOT ZVM LEBEN KERET/ IM TOT SICH GOTES GVT BEWEIST/ MIT WENIG BROTS VIL MENSCHEN SPEIST“. Die Verse benennen nämlich sowohl das Ölwunder, als auch eine im biblischen Text im Anschluss daran geschilderte Begebenheit: die Erweckung eines Knaben, des Sohns einer Frau aus der Stadt Schunem, vom Tod (2. Kön. 4, 32–37). Außerdem schlagen sie die Brücke vom alttestamentlichen Wunder der Ölvermehrung zur wunderbaren Brotvermehrung Christi im Neuen Testament und erklären jenes Ereignis damit zum Vorbild der Heilstat Jesu. Schließlich wird auf Gottes Güte verwiesen. Gemeinsam mit dem Bild appelliert der Text also daran, das Gottvertrauen auch in Zeiten von Hunger, Not und Leid nicht zu verlieren.

Vermutlich liegt in der ermutigenden Verheißung, dass der

Gottesfürchtige keinen Mangel leiden wird, der Grund für die weite Verbreitung dieser Art Ofenzier. Das Ölwunder des Elischa gehört nämlich zu den häufigsten biblischen Motiven auf Ofenplatten. Heute sind weit über 70 Varianten bekannt. Die Variationsbreite deutet darauf hin, dass man nach alten Vorbildern bis ins 18. Jahrhundert immer wieder neue Modelle schnitt und gießen ließ. Zwei unserer Platte hinsichtlich des Bildes besonders eng verwandte, aber mit anderen Texten versehene Varianten bewahrt das Historische Museum in Basel auf. Zumindest eines dieser nach Nordhessen lokalisierten, wohl 1682 und 1697 entstandenen Exemplare war nachweislich Teil eines Ofens in einem stattlichen Anwesen in Basel selbst und belegt somit die weite räumliche Verbreitung und somit die Wertschätzung solcher Güsse.

Erwiesen ist außerdem, dass die hölzernen Modelle des 16. Jahrhunderts oft über lange Zeit benutzt, das heißt über Generationen hinweg weitergegeben wurden. Ein mit dem Bild unserer aus dem Jahr 1585 stammenden Ofenplatte identisches Stück im Düsseldorfer „Stahlinstitut VDEh“ entstand 1663 in Kraftsolms, ein zweites ebenfalls dort aufbewahrtes in der Hütte von Johann Conrat Brender in Braunfels. Es ist 1677 datiert.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

## AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

noch bis 3. 2. 2013	<b>Tagträume – Nachtgedanken</b> Phantasie und Phantastik in Graphik und Photographie
noch bis 3. 2. 2013	<b>Merians Krönungswerk</b> Die Wunderwelt der Tropen
6. 12. 2012 bis 1. 4. 2013	<b>Der Alles-Könner</b> Arbeiten von Henry van de Velde aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums
21. 2. bis 2. 6. 2013	<b>Wagner – Nürnberg – Meistersinger</b> Richard Wagner und das reale Nürnberg seiner Zeit

## Inhalt I. Quartal 2013

<b>Präsident der deutschen Kaiserin Auguste Viktoria</b> von Ursula Peters. . . . .	Seite 1
<b>Modelfigurinen oder Meisterporträts?</b> von Anke Keller . . . . .	Seite 6
<b>Kerzenschilder, keine Sargschilder</b> von Thomas Schindler . . . . .	Seite 9
<b>Sitzen für den guten Zweck</b> von Anke Keller . . . . .	Seite 12
<b>König Artus und das Ölwunder des Propheten Elischa</b> von Frank Matthias Kammel . . . . .	Seite 16

### Benutzte Literatur:

Albrecht Kippenberger: *Die Kunst der Ofenplatten, Düsseldorf 1928*; Erich Egg: *Gusseiserne Ofenplatten aus Salzburg, in: Salzburger Museum Carolino Augustaeum, Jahresschrift 1959, Salzburg 1960, S. 109–123*; Adam von Bartsch: *German Masters of the Sixteenth Century, Bd. 11 (Burkmair), Bd. 20 (Ammann), New York 1980 bzw. 1985*; Karlheinz Driesch: *Handbuch der Ofen-, Kamin- und Takenplatten im Rheinland, Köln 1990*; Kevin Heiniger: *Schwarze Kunst, Bilder in Eisenguss 1500–1800, Basel 2009*.

### Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung  
des Germanischen Nationalmuseums  
Germanisches Nationalmuseum  
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg  
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200  
E-Mail: info@gnm.de · www.gnm.de  
Erscheint vierteljährlich  
Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann  
Redaktion: Dr. Tobias Springer  
Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de  
Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen  
Auflage: 3600 Stück

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