

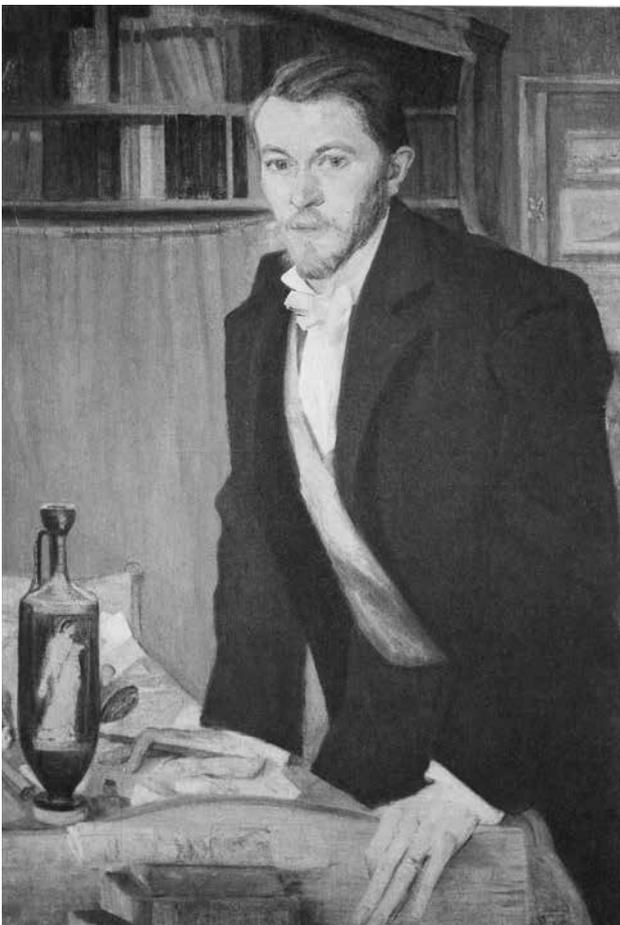


Will Lammert (Altenhagen 1892–1957 Ostberlin). Porträt der Tänzerin Ruth Tobi, 1919. Postumer Bronzeabguss von originaler Gipsplastik, H. 57 cm, Br. 45 cm, T. 31 cm. Pl. O. 3404. Schenkung Sammlung Hoh, Fürth.

# Der Bildhauer Will Lammert (1892–1957)

und der Hagener Mäzen Karl Ernst Osthaus (1874–1921)

BLICKPUNKT JANUAR. Der in Hagen aufgewachsene Will Lammert erhielt 1910 den Impuls zu einer Laufbahn als freischaffender Bildhauer durch den Künstlerkreis um Karl Ernst Osthaus. Dieser hatte 1896 die Idee gefasst, sein Erbe der Großeltern, die als Industrielle immenses Vermögen erworben hatten, der Kulturförderung in der westfälischen Provinz zu widmen. 1899 legte der 25-Jährige in seiner Heimatstadt Hagen den Grundstein für das Folkwang-Museum. Den Entwurf im Stil der Neurenaissance, durchmischt mit Spätgotik und Barock, lieferte der Berliner Regierungsbaurat Carl Gérard (1843-1913), der schon die Villa seines Vaters gebaut hatte. Mit dem Museumsnamen zitierte Osthaus den Palast der Freyja, der germanischen Schwester der Aphrodite, wie diese für Liebe und Schönheit zuständig und als Führerin der Walküren obendrein für gefallene Krieger und Helden. Assoziiert sich der Name mit „Deutschem Mythos“, so mutet es wie ein Paradox an, dass das Hagener Museum bald nach seiner Eröffnung 1902 den Ruf als weltweit erstes Museum für zeitgenössische europä-



ische Kunst erlangte; nach Osthaus' Tod sollte die berühmte Sammlung von der Großstadt Essen übernommen werden.

Die Anregung zu dem Sammlungskonzept kam von Henry van de Velde (1863-1957). Ihn hatten Gedanken englischer Sozialreformer inspiriert, die auf die Schattenseiten der Industrialisierung reagierten. Osthaus, der etwas für sein Volk tun wollte, war auf den belgischen Architekten durch einen Aufsatz Julius Meier-Graefes (1867-1938) in der Zeitschrift „Dekorative Kunst“ aufmerksam geworden. Die Ideen van de Veldes, der in einer ethisch-ästhetischen Erneuerung den Weg zu Ausgleich und Erneuerung der Gesellschaft sah, elektrisierten ihn so, dass er ihn im Frühjahr 1900 als Innenarchitekten engagierte. In der Folge baute er eine Sammlung mit einem Schwerpunkt in moderner Kunst aus Frankreich auf.

Noch vor 1900 war Osthaus glühender „Deutschtum“-Vertreter mit Ablehnung des „Welschen“ und Sehnen nach wahren „vaterländischen Schöpfungen“ gewesen. Als Student trat er 1895 in Straßburg einer Korporation im „Alldeutschen Verband“ bei, der sich das junge Hohenzollernreich so weit erträumte, wie „deutsche Zunge klingt“. In Wien begeisterte er germanisierende Kreise mit schwungvollen Reden, bis ihn die österreichischen Behörden außer Landes wiesen, woraufhin er sich mit seiner alldeutschen Mission alsbald zu einem flämischen Literaturkongress nach Belgien begab; für Apologeten des völkischen Gedankens wie etwa den seinerzeit populären „Rembrandtdeutschen“ Julius Langbehn (1851-1907) waren flämische Belgier ebenso wie Niederländer „germanische Blutsverwandte“.

In Zusammenarbeit mit van de Velde trennte sich Osthaus peu à peu von seiner völkisch-nationalistischen Kulturbrille. Er wurde mit Vertretern der „Libre Esthétique“ und engagierten Pariser und Berliner Galerien moderner Kunst bekannt und sein Museum – anders, als es sein „*deutsch-mythologischer Name*“ vermuten ließ – ein „*Dokument des Neuen Stils und eine eher internationale Institution*“, so van de Velde in seinem Lebensrückblick.

## „Die Moderne siegt in Hagen“

Osthaus ließ Werke in ihrer individuellen Perspektive auf sich wirken und öffnete sich über Jugendstil und Impressionismus hinaus jüngsten avantgardistischen Strömun-

Ida Gerhardt (Hagen 1862–1927 Lüdenscheid). Karl Ernst Osthaus mit attischer Kanne (ca. 435 v. C.), 1903. Gemälde, Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen. Abb. aus Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus (= Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet, 6 Bände, Band: Hagen). Ausstellungskatalog Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen, bearb. von Anna. Christa Funk-Jones und Johann Heinrich Müller. Essen 1984, S. 33.

gen. Er vergegenwärtigte die im Almanach des „Blauen Reiter“ vertretene „Weltkunst“-Perspektive, indem er in seine Sammlungen außereuropäische Kunst integrierte, und machte sein Museum zu einer Schule „unvoreingenommenen Sehens“, wie es die jungen Expressionisten postulierten. „Die Moderne siegt in Hagen“, schrieb 1907 Christian Rohlf (1849–1938). Der über Pleinair-Malerei zur freien Farbmodulation gelangte Maler kam 1901 auf Osthaus' Einladung hin nach Hagen. Der Mäzen plante sein Folkwang-Projekt als Kreativzentrum inklusive Ausbildungsangebot für junge Künstler und Handwerker. Lammert ließ sich von seinem Geist beflügeln.

Der Avantgarde galt die Abstraktion als Königsweg, um das Schöpferische und mit ihm das humanitäre Ideenpotenzial neu zu entbinden, das den Aufbruch in die bürgerliche Gesellschaft inspiriert hatte und das sie in Historismus, neureichem Repräsentationsdrang, Illusionismus und Populismus offiziöser Kunst versandet sah. Zu einem Leitbild gegenüber historistischem Prunk gerieten die Schlichtheit und der klare Konturenstil des „bürgerlichen“ Klassizismus um 1800, der sich an griechischer Antike orientiert hatte, was in Ida Gerhardis Porträt des Hagener Mäzens anklingt.

Lammert gelangte vor dem Ersten Weltkrieg als figürlich arbeitender Bildhauer in Auseinandersetzung mit Art Nou-

veau, Expressionismus und Kubismus zu einer abstrahierenden Formensprache. Der in der Weimarer Republik sehr erfolgreiche Bildhauer emigrierte 1933. Von seinen wenigen erhaltenen vor 1933 entstandenen Arbeiten ließ seine Familie nach seinem Tod in kleiner Auflage Bronzeabgüsse erstellen. Die Sammlung Hoh, Fürth, überließ dem Museum 2007 vier Abgüsse als Leihgaben, die sie ihm 2012 im Hinblick auf die Wiedereröffnung der renovierten Räume der Sammlung 20. Jahrhundert als Schenkung überließ. Sie sind in Nachbarschaft von Werken Rohlf's und des Glaskünstlers Jan Thorn Prikker (1868–1932) aufgestellt, die zu Weggefährten Lammerts am Beginn seiner Künstlerlaufbahn in Hagen zählten.

### Von Hagen nach Paris

Lammert hatte 1910 in Hagen eine handwerkliche Ausbildung als Stuck-, Holz- und Steinbildhauer abgeschlossen und war noch vor Ende seiner Lehrzeit bei einem Bauplastiker mit Künstlern um Osthaus in Kontakt gekommen. „Rohlf, Thorn Prikker, Kogan und der Keramiker Nienhuis wurden meine Lehrer und blieben mir Freunde“, so Lammert 1952 in seinem Lebensrückblick. Er hatte Anfang 1910 einige Wochen bei Moissej Kogan (1879–1943) gearbeitet. Osthaus hatte den russischen Bildhauer eingeladen, in Hagen zu unterrichten. Er galt mit seinen luziden Formreduktionen als innovativer und technisch brillanter Vertreter seines Faches. Kogan war 1903 nach Deutschland gekommen und pendelte in den folgenden Jahren zwischen München und Paris. In München hatte er sich 1909 der von seinen Landsleuten Alexej v. Jawlensky (1864–1941) und Wassily Kandinsky (1866–1944) mitbegründeten „Neuen Künstlervereinigung“ angeschlossen.

Osthaus vermittelte Lammert ein Stipendium, sodass er seiner handwerklichen eine künstlerische Ausbildung anschließen konnte. Er studierte 1911 bis 1914 an der fortschrittlichen Hamburger Kunstgewerbeschule in der Klasse des aus Wien kommenden Richard Luksch (1872–1936). 1912 wurde ihm ein Studienjahr in Paris bewilligt, das international als Zentrum der Künste galt und an dem sich aus ganz Europa Protagonisten neuer Strömungen sammelten. Er traf Kogan wieder und kam über ihn in nahen Kontakt zu Otto Freundlich (1878–1943) sowie Alexander Archipenko (1887–1964), der 1910 bei Osthaus in Hagen ausgestellt hatte. Alle drei hätten ihm wichtige Anregungen für seine spätere Entwicklung vermittelt, so Lammert.

Archipenko und Freundlich standen dem Kreis der Kubisten nahe. Wie Kogan ließen sie sich bei ihrem Ausbruch aus akademischen Konventionen von archaischer und außereuropäischer Kunst inspirieren. Freundlich, der in abstrakten Kompositionen über den gesellschaftlichen Raum nachdachte, war mit Pablo Picasso (1881–1973) freundschaftlich verbunden, der 1907 mit seinem Gemälde „Demoiselles d'Avignon“ in Auseinandersetzung mit afrikanischer Skulptur zur kubistischen Formensprache gefunden hatte. Archipenko gestaltete die fließend stilisierten Formen seiner



Will Lammert (Altenhagen 1892–1957 Ostberlin). Stehender Akt mit Tuch, 1912/13. Postumer Bronzeabguss von originaler Gipsarbeit, H. 66,5 cm, Br. 17 cm, T. 11 cm. Pl. O. 3406. Schenkung Sammlung Hoh, Fürth.

Skulpturen seit 1910 immer abstrakter und übertrug den Kubismus von der Malerei in die Bildhauerkunst.

Die kubistische Auffassung, bei der die Unterscheidung von Figur und Raum durch sich untereinander durchdringende geometrisch abstrahierte Formen aufgehoben wird, klingt in Lammerts „Stehender Figur mit Tuch“ an (Abb. S. 3). Die rhythmisch bewegten Formverschränkungen, eingeleitet durch die sich bauschenden Falten des Tuchs, suggerieren bei der statisch aufgefassten Frauenfigur tänzerische Bewegung.

Lammerts Lehrer Kogan verkehrte in München im Kreis des zum „Blauen Reiter“ gehörenden Tänzers Alexander Sacharoff (1886–1963). Er arbeitete mit Kandinsky und dem Komponisten Thomas de Hartmann (1885–1956) am synästhetischen Kunstwerk, in dem alle Kunst- und Kulturformen verschmelzen sollten. Strebte der avantgardistische Tanz danach, Musik als in Klänge verwandelte Seelenzustände sichtbar zu machen, so die avantgardistische Kunst, Sichtbares im freien Formenspiel zu transzendieren und im Erleben wie eine Musik zum Klingen zu bringen. Osthaus lud Sacharoff 1911 anlässlich einer Theaterkunst-Ausstellung zu einem Tanzabend nach Hagen ein.

Lammert befasste sich mit dem Motiv des Tanzes bis nach dem Ersten Weltkrieg in einer ganzen Reihe von Werken. Sein 1919 entstandenes „Porträt der Tänzerin Ruth Tobi“ intendiert mit kontrapunktisch angelegter kubistischer Komposition die Wirkung sich frei im Raum entfaltender Bewegung.



Will Lammert (Altenhagen 1892–1957 Ostberlin). Porträt der Tänzerin Ruth Tobi, 1919. Postumer Bronzeabguss von originaler Gipsplastik, H. 57 cm, Br. 45 cm, T. 31 cm. Pl. O. 3404. Schenkung Sammlung Hoh, Fürth.

### Kunst ohne Grenzen

Das Programm des 1902 eröffneten Folkwang-Museums war wie das der sich vor 1900 bildenden Sezessionen ein Komplementär und Antipode zur offiziellen Kunstpolitik des kaiserlichen Berlin. Für die urbane Kulturszene waren nationale „Siegesmale“ ebenso wenig Leit motive nationaler kultureller Entwicklung, wie der von Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) unterstützte Ruf nach einer Kunst, die in dem jungen Deutschen Reich nationale Einheit repräsentieren sollte. Jenseits nationalistischer Bewegtheit des 19. Jahrhunderts entwickelte sich Kunst wie vordem in der durch den europäisch vernetzten Adel geprägten Kulturlandschaft im transnationalen Kontext, nicht anders als Industrie und Handel, deren grenzenübergreifender Horizont ab 1851 in den Weltausstellungen imposant zur Darstellung kam.

Unter Osthaus' Vorsitz wurde 1909 in Düsseldorf der „Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“ gegründet, der bis 1915 existierte und ähnlich wie etwa in Berlin Herwarth Walden (1878–1941) mit seiner 1912 gegründeten Galerie „Der Sturm“ eine der bedeutendsten deutschen Ausstellungsinitiativen zur Vermittlung der europäischen Moderne war. Hier betonte man die Einbindung Deutschlands in europäische Entwicklungen; das im kulturellen Bereich ausgesprochene Bekenntnis zu Europa sollte in der 1949 gegründeten Bundesrepublik im Grundgesetz verankert werden. Mit Seitenblick auf die deutsch-tümelnden Tendenzen in Teilen der Öffentlichkeit im Wilhelminischen Reich schrieb Richard Reiche (1876–1943) 1911 im Vorwort des Katalogs zur damals in Düsseldorf stattfindenden Sonderbundaustellung: *„In den gegenwärtigen Zeitläufen, da enge Geister deutsche Kunst in enge Grenzen bannen möchten, ist es uns Bedürfnis und Freude, Frankreichs Künstler besonders herzlich willkommen zu heißen.“* Lammerts Werdegang vergegenwärtigt eindrucksvoll die weitgespannten Netzwerke der Bruderschaft der Kunst.

Seine Komposition des „Sitzenden Mädchens“ entwickelt sich aus weich fließenden Umrisslinien, worin einerseits Art-Nouveau-Vorlieben für organisch bewegten Schwung nachklingen, andererseits wie bei Lammerts Lehrer Kogan die Auffassung französischer Bildhauerei in Nachfolge der Nabis zum Tragen kommt. An die Stelle klassisch-realistischer Durchgestaltung von Körperformen tritt die Dezent feinfühligere Andeutung.

Zu den Inspirationsquellen der Nabis zählten archaische Bildwerke. Kogans Begeisterung galt neben altgriechischen Tanagra-Figuren altägyptischer, fernöstlicher und indischer Kunst. Einer seiner Lieblingsorte in Paris war das Musée Guimet mit seinen ostasiatischen Sammlungen. Kogan, der auch bei expressiven Ausdrucksformen alles Kantige und Eckige vermeidet, fühlte sich durch die Spiritualität fernöstlicher Kunst angesprochen, die er in ihren reduzierten Formen und sanften Konturen gespiegelt sah. Lammert hat solche Eindrücke in seiner Kleinplastik „Sitzendes Mädchen“ durch Klärung der Form in anrührender Zartheit übersetzt.



Will Lammert (Altenhagen 1892–1957 Ostberlin). Sitzendes Mädchen I, 1913. Postumer Bronzeabguss von originaler Keramik, H. 29 cm, Br. 20 cm, T. 25 cm. Pl. O. 3407. Schenkung Sammlung Hoh, Fürth.

Erzählerische Momente sind zurückgenommen. Den Ausdruck innerlicher Beseeltheit erzielt er mit minimalen Mitteln, der anmutigen Haltung von Kopf und Armen, die mit dem sich zum Oval schließenden weichen Fluss des Körperumrisses korrespondiert.

Lammert entwarf die ursprünglich in Keramik ausgeführte Arbeit auf Anregung seines Förderers Osthaus. Er war sehr angetan von seinen Fortschritten in Frankreich und hatte Lammert Ende 1913 vorgeschlagen, für die geplante Ausstellung des „Deutschen Werkbundes“ 1914 in Köln Zierplastik-Entwürfe für die Steingutfabrik Vordamm zu schaffen. Osthaus, der sich für die Nutzbarmachung moderner künstlerischer Errungenschaften im allgemeinen Leben engagierte – seine zweite Hagener Museumsgründung war 1909 das „Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe“ –, zählte zu den Vorstandsmitgliedern des 1907 zwecks Förderung zeitgemäßer Formgebung im Kunstgewerbe gegründeten Werkbundes.

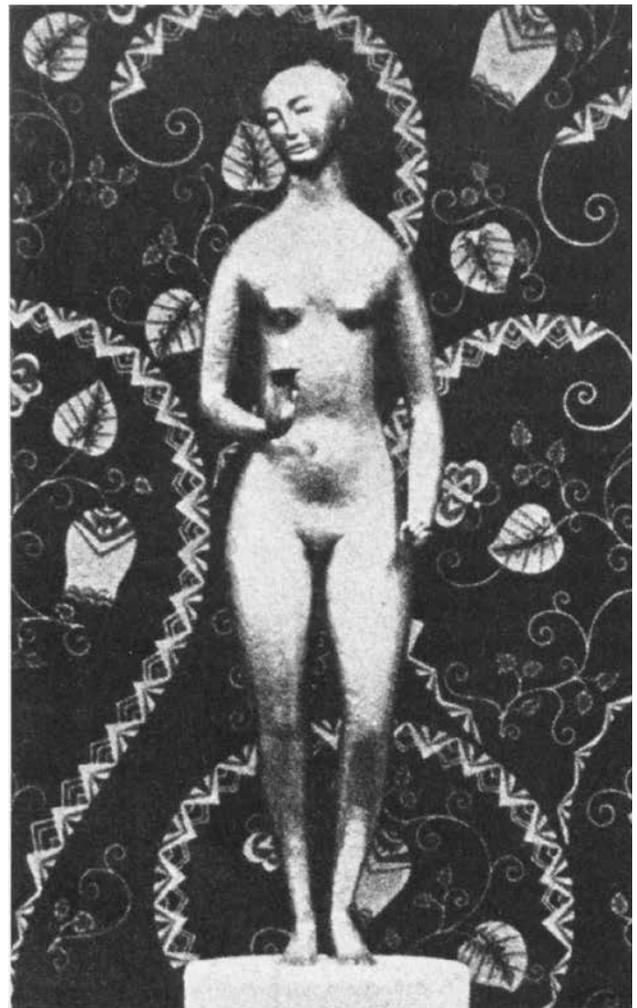
Die ihm nahestehende Hamburger Kunstgewerbeschule richtete auf der Kölner Werkbundschau einen Raum mit Schülerarbeiten ein, für Osthaus eine der „schönsten Partien der Ausstellung“. Lammert präsentierte zwei große „Goldene Figuren“. Sie kamen vor den schwarz gestrichenen und mit extravaganter sezessionistischer Blumenornamentik überzogenen Wänden des Raums eindrucksvoll zur Geltung. Lammert stellte seine „Goldenen“ nach dem Ersten Weltkrieg noch mehrmals aus, unter anderem 1919 in Düsseldorf in der Ausstellung „Auf dem Wege zur Kunst unserer Zeit. Vorkriegsbilder und -bildwerke“ der Galerie von Alfred Flechtheim (1878–1937); der aus Westfalen stammende Galerist, einer der frühesten Picasso-Sammler,

hatte wie Osthaus zu den Gründungsmitgliedern des Sonderbundes gezählt.

#### Universale Kunst: Geistige Ordnung

Von den „Goldenen Figuren“ blieb nur einer der Köpfe erhalten. 1920 gingen die empfindlichen Gipse bei einem Transport zu Bruch, wonach Lammert wohl nur noch den Kopf aufbewahrte, den er leicht überarbeitete und 1933 einer seiner Schülerinnen übergab (Abb. S. 6). Er erinnert mit seinen mandelförmigen Augen und dem weich in sich ruhenden Ausdruck an einen Buddha-Kopf, was wiederum wie ein Zitat des kontemplativen Gesamteindrucks der Figuren wirkt, mit denen sich Lammert in Köln erstmals einem großen Publikum vorgestellt hatte.

Zu sinnender Betrachtung stimmt auch die Zeichnung „Zwei Sitzende“ ein (Abb. S. 6). Sie gehört zu den wenigen erhaltenen Arbeiten, die im Umfeld der „Goldenen Figuren“



„Goldene Figur“ von Will Lammert in der Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Köln 1914. Abb. aus Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914 (= Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet, 6 Bände, Band: Köln). Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Dirk Teuber/Angelika Thiekötter. Essen 1984, S. 327.



Will Lammert (Altenhagen 1892–1957 Ostberlin). Kopf einer „Goldenen Figur“, 1914. Postumer Bronzeabguss vom Fragment einer vergoldeten Gipsfigur, H. 16,5 cm, Br. 13,5 cm, T. 17 cm. Pl. O. 3405. Schenkung Sammlung Hoh, Fürth.

entstanden. Die Figuren der Zeichnung sind in einen Kreis eingebunden, den die Linien der Körperumrisse ornamental füllen. Ihr gegenläufiger Schwung, in der Kreisform zur Einheit gebunden, assoziiert sich mit dem Symbol der in chinesischer Philosophie als kosmologische Prinzipien auftretenden Begriffe „Yin“ und „Yang“. Sie wurden seit der Sung-Zeit in der zeichenhaft-abstrakten Darstellung des „großen Uranfangs“ (T'ai-ki) als einander ergänzende und bedingende Urkräfte zusammengefasst. Lammerts Zeichnung umschreibt sie durch die auf- und abwärts gerichteten, zum Himmel strebenden und sich sanft zur Erde neigenden Armhaltungen der Figuren. Ihr rhythmischer Wechsel zeigt ein fließendes Spiel des Übergangs von Bewegung in Ruhe und umgekehrt. Die Komposition reflektiert das Relative von Gegensatzpaaren und die „Einheit hinter den Gegensätzen“ als geistige Ordnung.

Künstler und Intellektuelle, die auf die politischen und sozialen Spannungen der Zeit reagierten, ließen sich von fernöstlichen Meditations- und Weisheitslehren inspirieren. Ein



Will Lammert (Altenhagen 1892–1957 Ostberlin). Zwei Sitzende, 1913/14. Bleistift auf Pauspapier, H. 26,8 cm, B. 21,3 cm (Blatt); H. 11,3 cm, B. 11,3 cm (Darstellung). Hz 9976. Geschenk von Mark Lammert, Berlin.

großer Kogan-Verehrer war der sehr am Buddhismus interessierte Schweizer Unternehmer Georg Reinhart (1877–1955). Er förderte auch Hermann Hesse (1877–1962). Der Schriftsteller wiederum gehörte zu den Mitgliedern des „Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“. Er war 1906 Mitbegründer und bis 1912 Mitherausgeber der im Münchner Verlag von Albert Langen (1869–1909) erschienenen linksliberalen antiwilhelminischen Zeitschrift „März“, die unter anderem als ein Forum deutsch-französischer Annäherung diente. Hesses nach jahrelangen Studien Indiens und Chinas 1922 vorgelegter Roman „Siddhartha“ machte die Suche nach allumfassender Wesensschau der Schöpfung zum Thema.

„Warum die europäische Kunst sich so eingehend mit der ostasiatischen, afrikanischen und“, wie etwa Paul Klee (1879–1940), mit „Indianerkunst auseinandersetze“, fragte Otto Freundlich einleitend in einem 1935 in Paris verfassten Manuskript, um zu erläutern: „Weil dies der Beginn einer universalen Kunst verlangte“. Zu Kogan, der den Begriff „Weltkultur“ durch Synthesen unterschiedlicher kultureller Einflüsse reflektierte, schrieb Ernst Schreyer 1934 in einem Katalog der Amsterdamer Galerie Goudstikker, der Künstler habe einen von „jeglicher Mode, jeglicher Nationalität, jeglicher Rasse“ unabhängigen Stil entwickelt, die Anonymität einer Kunst des Anfangs erreicht.

### Streit um Kunst

Freilich wirkte die Moderne, nicht nur in Deutschland, polarisierend. Auf der Kölner Werkbundaussstellung hatten Lammerts „Goldene Figuren“ im Mittelpunkt eines „Nuditätenskandals“ gestanden. Im Vergleich zu akademisch aufgefassten Akten sahen seine Figuren natürlich anders aus, wodurch sich einige Zeitungskritiker düpiert fühlten. Entkleidet von vertrauter „Kunstnacktheit“ wirkten sie in manchen Augen geradezu schamverletzend ausgezogen, wie Protestnoten katholischer Vereine dokumentieren. Der für Freiheit der Kunst Eintretende Osthaus setzte nicht zuletzt auch gegen den von seinem Werkbund-Kollegen Hermann Muthesius (1861–1927) initiierten Angriff auf die „Modernität“ mancher Werke durch, dass sie in der Ausstellung blieben. Damit stand er in Konsens mit liberalen Organen wie etwa der „Rheinischen Zeitung“, die sich obendrein über den Kunststreit lustig machte. Ihre satirische Kolumne warnte vor der „Lebensgefahr“, auch nur ein Bein in die Werkbundschau zu setzen, denn Redakteure konservativer Blätter seien sicher dazu angehalten, alle Tage einen Rosenkranz zu beten, auf dass ein Platzregen von Pech und Schwefel über sie komme.

Von einer Katastrophe wurde die Werkbundaussstellung wirklich betroffen. Durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs im August musste sie vorzeitig ihre Tore schließen.

### „Zeitgeschichte“

Unter der Überschrift „Zeitgeschichte“ veröffentlichte Herwarth Walden 1913 einen Artikel, der sich mit den verschie-

denen Tendenzen der harschen Kritik an der Moderne in Deutschland befasste. Der von Walden als „Wacht an der Wupper“ apostrophierte Maler Ludwig Fahrenkrog (1867–1952), Kunstlehrer an der Barmer Gewerbeschule und ehemaliger Meisterschüler des Staatskünstlers Anton v. Werner (1843–1915), gehörte zu denen, die sich über „Ausländererei“ echauffierten. Er hatte gefordert, der wie Osthaus dem „Sonderbund“ angehörende Direktor des Barmer Kunstvereins Richard Reiche möge doch Gemälde der „Pollacken“ Bechtejeff und Jawlensky entfernen. Fahrenkrog, Gründer der „Germanischen Glaubensgemeinschaft“, ein Künstlerfreund des sich Fidus nennenden Hugo Höppener (1868–1948), der mit völkisch-mythischen Bildwelten und „lichtdeutschen“ Akten in schmackigem Illusionismus ins Populäre und Populistische zielte, wünschte „Volkserhebendes“ und kündigte die Gründung eines „Vereins deutscher Kunst“ an. Die aus liberalen Bürgern und Unternehmern



Kunstpostkarte, Verlag Hermann A. Wiechmann, München. Ludwig Fahrenkrog: Der Väter Land. Gemälde von 1920. Farbdruck, H. 9 cm, B. 14 cm. Dokumentation zu Pl. O. 3404. Erworben im Antiquariat.

zusammengesetzte Trägerschaft des Barmer Kunstvereins, der sich der Vielfalt künstlerischer Perspektiven widmete – auch Bilder von Fidus und Fahrenkrog zeigte er in einer Ausstellung –, hatte seiner „Pollacken“-Eingabe nämlich nicht stattgegeben. „Barmen ist verloren“, kommentierte Walden ironisch.

Vertrat die vom liberalen Großbürgertum gestützte urbane Kulturszene statt des Rufs nach „Wurzeldeutschem“ mit nonchalanter Sachlichkeit die Perspektive „Kunst in Deutschland“, so schwollen Stimmen wie die Fahrenkrogs nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg umso greller an. Sie verbanden sich mit Furor gegen die mit seinem Ende ausgerufene Weimarer Republik, auf den der 1919 gegründete programmatisch antidemokratische, antipluralistische und antisemitische „Deutschvölkische Schutz- und Trutzbund“ ein scharfes Licht wirft.

### Demokratische Kultur und Kultur der Toleranz

Mit Blick auf völkisch-nationalistische Verächter der Moderne schrieb Max Schulze-Soelde (geb. 1887) 1919 im Vorwort des zu einer Gemeinschaftsausstellung von ihm

und Lammert erschienenen Katalogs der Galerie Flechtheim, bei ihnen sei „niedersächsische Kraft in Verbindung mit romanischer Kultur“ gekommen, „gewiss nicht zu unserem Schaden“. Picasso sei für sie beide entscheidend gewesen. „Und nun heran, Ihr Pfahlbürger, Ästhetiker, Historiker, Klugredner und Kritiker, nun mögt ihr lästern und spotten und registrieren, katalogisieren, analysieren und verballhornisieren: Wir lachen über Euch.“

In dem Katalog ist Lammerts „Porträt der Tänzerin Ruth Tobi“ abgebildet, von dem Flechtheim mehrfach Abgüsse verkaufte (Abb. S. 4). Flechtheim gründete in der Weimarer Republik die Zeitschriften „Querschnitt“ und „Omnibus“. Die Namen weisen auf das Engagement passionierter Verfechter der Moderne für demokratische Kultur und eine Kultur der Toleranz.

► URSULA PETERS

Literatur: Will Lammert. Hrsg. mit Unterstützung des Kulturfonds der Deutschen Demokratischen Republik mit Vorwort von Fritz Cremer, Einleitung von Peter H. Feist und Werkverzeichnis von Marlies Lammert. Dresden 1963. – Anita Beloubek-Hammer: Die schönen Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld (= LETTER Schriften, 16). Köln 2007, Band 1, S. 261. – Karl Ernst Osthaus. Reden und Schriften. Folkwang, Werkbund, Arbeitsrat. Hrsg. Rainer Stamm. Köln 2002. – Birgit Schulte: „Die Moderne siegt in Hagen“. Karl Ernst Osthaus als Förderer der Avantgarde in der Provinz. In: Avantgarden in Westfalen? Die Moderne in der Provinz 1902–1933. Hrsg. vom westfälischen Museumsamt, Münster, bearbeitet von Sophie Reinhardt. Münster 1999. – Jürgen Fitschen/Christiane Zangs (Hrsg.): Moissej Kogan. Ausst.-Begleitbuch Clemens-Sels-Museum, Neuss/Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, mit Beiträgen von Gisela Götte/Arie Hartog/Helen Shiner. Bremen 2002. – Uli Bohnen (Hrsg.): Otto Freundlich. Schriften. Köln 1982, S. 195–196. – R. Reiche zit. von Günter Aust: Die Ausstellung des Sonderbundes 1912 in Köln. In: Europäische Kunst. Zum 50. Jahrestag der Ausstellung des „Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“ in Köln. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Köln 1962, S. 24; zu H. Hesse vgl. S. 23. – Zu L. Fahrenkrog und H. Höppener vgl. Günter Aust: Sammlungen und Ausstellungen in Elberfeld und Barmen. In: Stadtentwicklung, Sammlungen, Ausstellungen (= Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet, 6 Bände, Band: Wuppertal). Ausst.-Kat. Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal. Essen 1984, S. 70 f., 139, 158. – Jost Hermand: Fidus: Das Haupt des Führers (1941). In: Jost Hermand. Politische Denkbilder. Von Caspar David Friedrich bis Neo Rauch. Köln/Weimar/Wien 2011, S. 201–220. – Herwarth Walden: Zeitgeschichte. In: Der Sturm. 3. Jahrgang, Nr. 152/53, März 1913, S. 286–287.

## Geburtstag – ein Anlass für Geschenke

Wie ein Porzellanreiherr von Rosenthal in die Sammlungen des GNM kam

BLICKPUNKT FEBRUAR. Geburtstage bringen in aller Regel Geschenke mit sich, über die sich der zu Feiernde freut. Je jünger er ist, umso größer ist im Allgemeinen die Freude und umso leichter ist es auch für den Schenkenden, das Richtige zu finden, denn Kinder und junge Menschen haben noch Wünsche und machen es den Geschenkgebern so auch leicht. Je älter der Jubilar jedoch wird, desto schwieriger ist es nicht nur für ihn selbst, Wünsche zu formulieren, sondern auch für den Schenkenden, ein passendes Donum zu finden. Oft stellen die Menschen dabei fest, dass sie im Grunde wunschlos glücklich sind und keinerlei Präsente mehr brauchen. Letztendlich zählen für sie ab einem bestimmten Alter nur Gesundheit und persönliches Wohlergehen, materielle Dinge verlieren an Bedeutung. Solche Überlegungen hegte auch eine Nürnbergerin und kam dabei auf eine ungewöhnliche Idee. Anstelle sich selbst beschenken zu lassen, übergab die Jubilarin anlässlich ihres 75. Geburtstags dem Germanischen Nationalmuseum eine Porzellanfigur aus ihrer eigenen pretiösen Kollektion. Sie hatte diese Figur vor etlichen Jahren von ihrer Mutter geerbt.

Bei der Figur handelt es sich um einen 31,7 cm hohen Fischreiherr (Abb. 1), der mit seinen langen gelben Krallenfüßen auf ovalem Sockel zwischen einzelnen grünen Schilfgrashalmen steht. Während der Hals und die Bauchpartie weiß geblieben sind, formen sich der leicht buckelige Rücken und die Flügel aus drei verschiedenen Federarten, die in zarten bräunlichen, blauen und rosa Unterglasurfarben nuancenreich bemalt sind. In einem langen gelben Schnabel endet der Kopf, der noch einmal das Blau-Braun der Rückenfedern aufnimmt. Der s-förmig gebogene Hals ist bis auf einen rosafarbenen Hautlappen weiß geblieben. Die Marke auf der Unterseite weist das Tier mit der Modellnummer 5282 als Erzeugnis der Firma Rosenthal in Selb aus.

Der Reiherr (ursprüngliche Modellnummer B 964, später B 1212) geht auf einen Entwurf von Max Daniel Hermann Fritz (1873–1948) zurück. Fritz wurde 1873 in Neuhaus (am Rennweg) in Thüringen geboren. Er hatte das

Glück, dass er unter Louis Hutschenreuther (1841–1915) an der Zeichen-, Mal- und Modellerschule in Lichte – in unmittelbarer Nähe seiner Heimatstadt – ausgebildet wurde. Diese Schule (1862–1952) war eine gemeinschaftliche Gründung Herzog Bernhards II. von Sachsen-Meiningen (1800–1882), des Fürsten Friedrich Günther von Schwarzburg-Rudolstadt (1793–1867) und der ortsansässigen Fabrikbesitzer und hatte vor allem die Generierung von Nachwuchs für die aufstrebende Porzellanindustrie Thüringens, Sachsens und Bayerns zum Ziel. 1898 siedelt Fritz nach Dresden über. Die sächsische Residenzstadt bot ihm nicht nur die Möglichkeiten, seine Kunstwerke im Rahmen von Ausstellungen einem breiten Publikum zu präsentieren, er erhielt dort auch zahlreiche Aufträge für Grabdenkmäler, schuf beispielsweise eine lebensgroße Christusfigur



Fischreiherr, Inv. Des 1545, H. 31,7 cm, Mod.-Nr. 5282, 1941–45, unterglasurgrüne Rosenthalmarke, gepresst M. H. FRITZ, Ausführung um 1960/70.

für die Kirche in Harthau (Chemnitz), entwarf Porträtbüsten, Bronzestatuetten, Plaketten und Medaillen. Auch die Meißener Manufaktur wurde auf ihn aufmerksam. Im Laufe seiner ersten Jahre in Dresden hatte sich allmählich herausgestellt, dass sein Talent vorrangig in der Kleinplastik und hier insbesondere in der Tierdarstellung lag. Die Beteiligung an der Großen Deutschen Kunstausstellung 1904 in Dresden war für Max Fritz der Beginn einer fortwährenden Ausstellungstätigkeit, die ihn schnell berühmt machte. 1908 zeigte er bei der Münchner Jahresausstellung Reliefs und Tierfiguren. Auch an den großen Schauen der Münchner Secession 1910 und 1911 war er beteiligt. Neben Meißen führte seit 1907 die Firma Hutschenreuther seine Entwürfe aus. Auch die sächsische Porzellanfabrik in Fraureuth beschäftigte den inzwischen renommierten Tiergestalter. Sein 1925 vorgestellter „Afrikanischer Elefant mit hoch erhobenem Rüssel“ fand in den einschlägigen Fachorganen große Anerkennung (Ludwig Heck, in: Schaulade 1925, S. 419).

Schließlich begann 1926 die enge und intensive Zusammenarbeit mit der Kunstabteilung Rosenthal in Selb und Selb-Bahnhof, die wohl bis kurz vor seinem Tod 1948 andauerte. Auch für sie entwarf Fritz hauptsächlich Tiere in naturalistischen Darstellungen, aber auch Mensch-Tier-Gruppen (zum Beispiel Putto mit Windspiel, Putto mit Zicklein, Putto mit Seehund usw.). Mit insgesamt 92 Entwürfen gehörte er neben Theodor Kärner (1884–1966) zu den besten Modelleuren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Kärners Stellung übernahm 1936/37 Hugo Meisel (1887–1966), ein Künstler, der aus der 1936 in Kon-

kurs gegangenen Ältesten Volkstedter Porzellanfabrik AG Rudolstadt-Volkstedt bzw. den Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst kam. Meisel hatte dort einen Reiher entworfen, der nun in Selb-Bahnhof ausgeformt wurde. Diese Figur mit der Modellnummer 868 zeichnet sich durch einen geschlosseneren Kontur aus, jedoch beschränkte sich Meisel auf Brauntöne und blieb damit weit hinter Fritz' zarten blau und rosa Farbtönen zurück. Leider fehlen Angaben zur Datierung des Fritzschen Reihers – er dürfte wohl zu Beginn der 1940er-Jahre entstanden sein. Die Figur wurde nach 1945 in die Kunstabteilung Selb aufgenommen. Unter den Porzellanliebhabern sind die Tiere von Max Hermann Fritz bis heute sehr geschätzt, was sich auch an Auktionspreisen diverser Versteigerungshäuser ablesen lässt. Für die Porzellan-Sammlung des Germanischen Nationalmuseums ist der Reiher ein bemerkenswerter Erwerb, der in der Art seines Zugangs hoffentlich Nachahmung findet.

► SILVIA GLASER

#### Literatur:

Emmy Niecol: Rosenthal. Kunst- und Zierporzellan 1897–1945. 5 Bde. Wolnzach 2001–2004. – Dagmar Rödiger-Lekebusch: Die Porzellanfiguren von Gebrüder Heubach in Lichte (Thüringen) im Wandel der Zeiten (1843–1938). Hamburg 2004 (microfiche), S. 50. – Wilhelm Siemen (Hg.): Faszination Tier. Meisterwerke europäischer Tierplastik. Die Sammlung Gerhard P. Woeckel. Hohenberg/Eger 2004, Nr. 595.

# Ein spätgotischer Klemmfederleuchter aus Nürnberg

Neuerwerbung im Germanischen Nationalmuseum

**BLICKPUNKT MÄRZ.** Ein spätgotischer Leuchtertypus besonderer Raffinesse war in den Sammlungen des Museums bisher nur durch ein Bruchstück vertreten (Abb. 9). Im Münchner Kunsthandel (Georg Laue) konnte im Jahr 2013 ein Exemplar erworben werden, das diese Lücke auf schöne Weise ausfüllt (Abb. 1–3). Dieser Leuchtertypus zeichnet sich durch die spezifische Art der Kerzenhalterung aus; sie geschieht mithilfe von elastischen Bügeln (Klemmfedern).

## Form und Funktion

Der Leuchter (Inv.-Nr. HG 13324) ist zweiarmig; er besteht aus Messing und ist in vier Teilen gegossen, die teils ineinander gesteckt, teils vernietet sind; das sind der Fuß, der Schaft mit zwei Kerzentüllen und die beiden seitlichen Klemmfedern. Die Höhe von 29,5 cm ist unvollständig, denn der abschließende Knauf des Schaftes ist verloren; der Fußdurchmesser beträgt 12,8 cm, das Gewicht 700 g. Der Fuß steigt glockenförmig an, ist zart profiliert und weitet sich zu einer flach gewölbten Traufschale (Abb. 2). Er ist dünnwandig gegossen und abgedreht, dazu mit feinen Drehrillen versehen, und er ist auch auf der Unterseite sorgfältig geglättet und poliert. Die leicht ansteigende Mitte ist mit einer Öffnung versehen, in die der Leuchterschaft eingesteckt und vernietet ist. Dessen Ansatz besteht aus einem flachen Quader, in dem zu beiden Seiten eine Nut ausgespart ist, die den Klemmfedern Halt bietet. Der Schaft hat rautenförmigen Querschnitt, nimmt nach oben an Stärke zu und sendet nach beiden Seiten kurze Arme mit Kerzentüllen aus (Abb. 3). Auch diese Arme haben rautenförmigen Querschnitt. Die Tüllen sind außen sechsfach facettiert, der untere Rand ist bandartig verstärkt, der obere schlicht profiliert. Innen sind die Tüllen rund zur Aufnahme der Kerzen (Höhe 3 cm, lichter Durchmesser 2,4 cm); auch nach unten hin sind sie offen. Das obere Schaftende verjüngt sich, ist dort leider abgebrochen und endete ursprünglich in einer Art schlichten Kreuzblume, wie dies von vollständigen Exemplaren bekannt ist (Abb. 6–7).

Klemmfederleuchter ist der üblich gewordene Terminus für diesen Typus, der die spezifische Konstruktion kennzeichnet. Mithilfe von zwei Bügeln, die unter Spannung stehen und von unten in die Tüllen hineinreichen, können die Kerzen in den beiden Tüllen festgeklemmt werden. Für diese Funktion enden die Bügel – die Klemmfedern – oben in Form von gebogenen Schaufeln, die zum äußeren Tüllenrand hin gerichtet sind und durch die Spannung die Kerzen hier andrücken (Abb. 3). Diese Spannung wird gelöst, indem man beide Bügel leicht zusammendrückt.

Dazu dienen die beiden halbkreisförmigen Abzweigungen; aber auch von außen lassen sich die Bügel umfassen und drücken. Sie sind am unteren Ende s-förmig gebogen, leicht zugespitzt und eingeschoben in die Nut zu beiden Seiten des Quaders am Schaftansatz. Diese Klemmfedern sind bei dem Exemplar des Germanischen Nationalmuseums von selten guter Erhaltung, nicht verbogen oder ausgebrochen, und so wäre dieser Leuchter voll funktionsfähig.

Der Zweck dieses raffiniert konstruierten Leuchtertypus war offenbar ein sparsamer und praktischer Umgang mit dem zu damaliger Zeit sehr kostbaren Kerzenwachs. Es konnten auch Kerzen benutzt werden, die sehr viel dünner waren als der Tüllendurchmesser. Zudem wurden beim



Abb. 1: Klemmfederleuchter, Nürnberg, um 1500. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 13324 (Foto: GNM, Georg Janßen).



▲ Abb. 2: Klemmfederleuchter, Detail: Leuchterfuß, Nürnberg, um 1500. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 13324 (Foto: GNM, Georg Janßen).

▼ Abb. 3: Klemmfederleuchter, Detail: Tüllen mit Klemmfedern, Nürnberg, um 1500. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 13324 (Foto: GNM, Georg Janßen).



Herunterbrennen der Kerzen auch die Reste in den Tüllen festgehalten, sie tropften nach unten in die Traufschale ab und konnten schließlich auf einfache Weise aus den durchgehend offenen Tüllen entfernt werden. Das war bequemer als bei den zumeist unten geschlossenen Kerzentüllen gotischer Messingleuchter. Die Exemplare dieses Klemmfederleuchter-Typus waren allerdings auch empfindliche Gebilde. Das Gestänge konnte verbiegen, ausbrechen und verloren gehen. Auch die Vernietung des Schafts im Fuß war selten dauerhaft und zeigt sich zumeist erneuert. So scheint sich dieser Typus im praktischen Gebrauch nur bedingt bewährt zu haben und wurde wohl nur über einen relativ kurzen Zeitraum hergestellt. Die erhaltenen Exemplare sind nicht zahlreich und zudem oft schadhaft.

### Bildzeugnis eines zeitgenössischen Leuchters

Ein ähnlicher Leuchter findet sich bildlich dargestellt auf einer oberrheinischen Bildtafel der Zeit um 1460/65, die die Geburt Mariens darstellt (Abb. 4).<sup>1</sup> Auf einer Truhe steht neben einer Zinnkanne ein Leuchter von vergleichbarem Aufbau, jedoch abweichend in den Einzelheiten. Da er von gleicher Farbigkeit wie die Kanne ist, handelt es sich vermutlich um eine Schmiedearbeit aus Eisen, die möglicherweise verzinkt ist. Anderes Material und andere Technik erklären die Detailunterschiede zu unserem Messingleuchter. Das Prinzip ist dasselbe; es gibt wieder die beiden Klemmfedern seitlich des Schaftes, von dem die Arme mit den Kerzentüllen abzweigen, die hier von hoher zylindrischer Form sind. Nur rechts ist eine Kerze eingesteckt, die auch mit ihrem unteren Ende aus der Tülle herausragt. Der Schaft endet in einer zierlichen Lilienform; statt des Leuchterfußes findet sich hier ein zweigeteiltes Gebilde auf abgespreizten Beinen, das als Traufschale für



Abb. 4: Klemmfederleuchter auf der Bildtafel: Tod Mariens, Oberrhein, um 1460/1465. Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv.-Nr. 5278 (Foto: P. Frankenstein, H. Zwietasch; Landesmuseum Württemberg, Stuttgart).

<sup>1</sup> Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv.-Nr. WLM 5278. Spätmittelalter am Oberrhein, Teil 1: Maler und Werkstätten 1450–1525. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2001–2002. Stuttgart 2001, Kat.-Nr. 141.

das Wachs der Kerzen dient. Eisenleuchter mit Klemmfedern waren anscheinend ein langlebiger Typus. Varianten, teils für eine, teils für zwei Kerzen, befinden sich in der von Ladislaus Benesch zusammengetragenen Sammlung von Beleuchtungsgeräten in Wien. Diese gehören aber in sehr viel spätere Zeit, sie werden in das 18. und 19. Jahrhundert datiert.<sup>2</sup>

### Weitere Exemplare

Der Leuchter des Museums Angewandte Kunst in Frankfurt a. M. (Abb. 5) steht hier stellvertretend für die weiteren bekannt gewordenen Exemplare messinggegossener Klemmfederleuchter, wie sie sich in bedeutenden musealen Sammlungen, so in Berlin, München und Wien, erhalten



Abb. 5: Klemmfederleuchter, Nürnberg, um 1500. Frankfurt a. M., Museum Angewandte Kunst, Inv.-Nr. Mu St 42 (Foto: Frankfurt a. M., Museum Angewandte Kunst).

haben, wie sie auch in Privatbesitz zu finden, oder dort nachgewiesen sind.<sup>3</sup> Der Frankfurter Leuchter (Inv.-Nr. Mu St 42) ist von besonders gutem Erhaltungszustand; hier zeigt sich der Schaft in voller Höhe von 32,5 cm mit seinem oben abschließenden Knauf. So hat man sich die vollständigen Proportionen auch bei dem Nürnberger Exemplar vorzustellen. Der Knauf ist stets in Art einer Kreuzblume gebildet. Dabei sind Varianten zu beobachten, etwa

im Vergleich zwischen dem Frankfurter Leuchter (Abb. 6) und demjenigen des Kunstgewerbemuseums Berlin (Inv.-Nr. 66,8); beim letzteren ist die Kreuzblume von besonders sorgfältiger Durchbildung (Abb. 7). Insgesamt sind unter den bekannt gewordenen Exemplaren nur geringfügige Abweichungen in Form und Ausführung festzustellen, etwa beim Profil des ansteigenden Fußes oder dem Randprofil der Tüllen. So stimmen auch der Frankfurter und der neu erworbene Nürnberger Leuchter weitgehend überein, auch in ihren Maßen.<sup>4</sup>

In der Mitte des 19. Jahrhunderts befand sich ein solcher Leuchter im Besitz des Verlagsbuchhändlers Karl Etlinger in Würzburg, der in einer Nachzeichnung veröffentlicht wurde, hier wiedergegeben nach einem kolorierten Exemplar (Abb. 8).<sup>5</sup> Hier ist das Funktionieren des Klemmfederleuchters deutlich ablesbar. Er ist mit zwei Kerzen bestückt, die das Rund der Tüllen nicht ganz ausfüllen, die innen Platz lassen für die



Abb. 6: Klemmfederleuchter, Detail: Knauf, Nürnberg, um 1500. Frankfurt a. M., Museum Angewandte Kunst, Inv.-Nr. Mu St 42 (Foto: Autorin).



Abb. 7: Klemmfederleuchter, Detail: Knauf, Nürnberg, um 1500. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 66,8 (Foto: Autorin).

<sup>2</sup> Ladislaus von Benesch: Das Beleuchtungswesen vom Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, aus Österreich-Ungarn, insbesondere aus den Alpenländern und den angrenzenden Gebieten der Nachbarstaaten. Wien 1905, S. 4–5, 27, Tafel 9. – Die Sammlung in Wien, Österreichisches Museum für Volkskunde.

<sup>3</sup> Ursula Mende: Die mittelalterlichen Bronzen im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Nürnberg 2013, S. 268–269.

<sup>4</sup> Frankfurt, Museum Angewandte Kunst, Mu St 42: Fußdurchmesser 13 cm, Höhe der Tüllen 3 cm, deren lichter Durchmesser 2,4 cm. Die Halterungen für die Kerzen reichen hier über den oberen Tüllenrand hinaus.

<sup>5</sup> Carl Becker und Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck: Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1863, S. 62–63, Tafel 71 A.

gebogenen Schaufeln, damit diese die Kerzen nach außen drücken. Die Klemmfedern sind dadurch steil aufgerichtet. Der Schaft oben ist abgebrochen, und zwar in etwa gleicher Höhe wie beim Nürnberger Exemplar. Berücksichtigt man die Grenzen der Genauigkeit bei einer Nachzeichnung, so könnte tatsächlich das hier abgebildete Gusswerk mit dem neu erworbenen in Nürnberg identisch sein. Damit ließe sich dieses Exemplar bereits um 1863 nachweisen, und zwar in Würzburger Sammlerbesitz.<sup>6</sup>

Nur durch ein Fragment (Inv.-Nr. KG 1129) war dieser Leuchtertypus bisher im Germanischen Nationalmuseum vertreten (Abb. 9).<sup>7</sup> Interessant ist dieses bescheidene Stück durch Varianten im Detail, so durch den sechskantigen Schaftquerschnitt und durch die Tüllen mit Bandaufgabe unten und oben; diese sind zudem mit 2,2 cm Höhe niedriger. Am unteren Schaftende ist die Nut zum Einschleiben der Klemmfedern erkennbar; mit dem nur wenig überstehenden Material war der Schaft im dünnwandigen Fuß vernietet. In der Materialanalyse stimmen dieses Fragment und die Neuerwerbung weitgehend überein, wie die auf Seite 14 stehende Tabelle zeigt. Interessant ist das Fragment vor allem durch seine Provenienz. Es ist ein Bodenfund, wie auch die patinierte und korrodierte Oberfläche bezeugt, und zwar aus Nürnberg, vom Gelände des ehemaligen Kartäuserklosters, somit vom Gelände des Museums selbst.<sup>8</sup>

#### Lokalisierung und Datierung: Nürnberg, um 1500

Für die Lokalisierung des neu erworbenen Klemmfederleuchters und der mit ihm eng verwandten Exemplare ist der Nürnberger Bodenfund des Fragments von besonderer Aussagekraft. Auch bisher schon wurde eine Nürnberger Herkunft für diese Leuchter angenommen, und zwar wegen der technisch perfekten Ausführung der Leuchterfüße. Ihr dünnwandiger Guss, der auf der Drehbank abgedreht und mit Drehrillen verziert wurde, ist Kennzeichen des auf hohem Niveau stehenden Nürnberger Gusshandwerks.<sup>9</sup> Das Fragment aus dem Nürnberger Boden als Zeugnis heimischer Produktion kann diese Lokalisierung stützen. Auch Funde aus der Nürnberger Nachbarschaft können zur Bestätigung herangezogen werden. In Langenzenn (Kreis Fürth) kamen auf dem Gelände des alten Spitals ein Leuchter und das Fragment eines Leuchterfußes zutage.<sup>10</sup> Bei beiden sind die dünnwandig gegossenen Füße von jener spezifischen Ausführung, die als Nürnberger Arbeit zu erkennen ist. Auch andere Leuchtertypen, nicht nur die Klemmfeder-

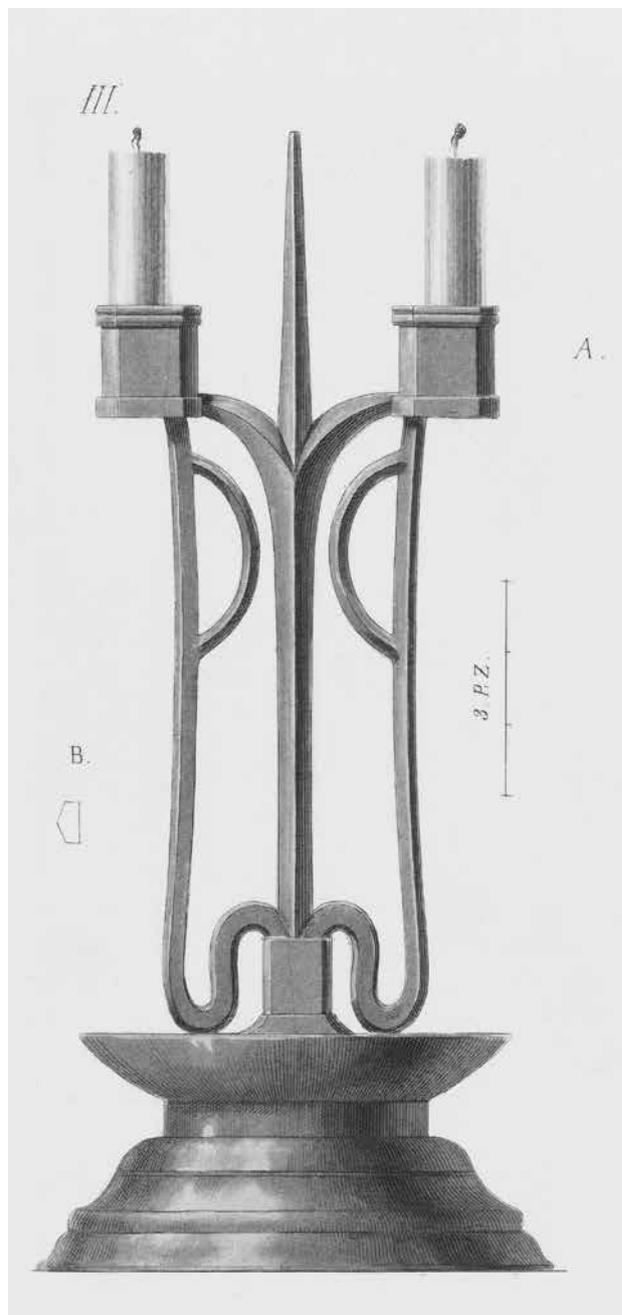


Abb. 8: Carl Becker und Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck: *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1863, Tafel 71 A: Leuchter im Besitz von Karl Etlinger, Verlagsbuchhändler in Würzburg (Foto: GNM, Georg Janßen).

<sup>6</sup> Ein sicherer Nachweis erst sehr viel später im Auktionshandel: Hampel Kunstauktionen, München, 5. 7. 2008: Allgemeine Kunstauktion, Nr. 888.

<sup>7</sup> Mende 2013 (wie Anm. 3), Kat.-Nr. 92.

<sup>8</sup> Julius Baum/Adolf Feulner: *Sammlung Hubert Wilm. Deutsche Bildwerke und Werkkunst des 12.-18. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. Kunstverein München, 1931. München 1931, Nr. 301: „Gefunden im Bauschutt des ehemaligen Karthäuserklosters in Nürnberg.“ Aus der Versteigerung der Sammlung Wilm 1952 wurde das Fragment durch das Germanische Nationalmuseum erworben.

<sup>9</sup> Otto A. Baumgärtel: *Wie erkennt man Nürnberger Messinggerät? Grundlagen für die Lokalisierung und Datierung*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2002, S. 183, Abb. 10.

<sup>10</sup> Langenzenn, Heimatmuseum. *Funde um oder vor 1888*. Bayerische Vorgeschichtsblätter, Beiheft 12, 1999, S. 186, Abb. 100,2 (Fundchronik 1996); Mende 2013 (wie Anm. 3), S. 258, 264–265, Abb. 333.

Lfd.-Nr.	Objekt	Cu	Sn	Pb	Zn	Fe	Ni	Ag	Sb
1	Leuchter HG 13324 P1 Fuß, Rand	78,751	2,024	1,864	16,238	0,586	0,255		0,048
2	Leuchter HG 13324 P2 Schaft	79,101	1,983	2,519	15,408	0,421	0,251		0,097
3	Leuchter HG 13324 Probe 3 Tülle	79,268	1,866	2,690	15,170	0,444	0,251		0,086
4	Leuchter HG 13324 P4 Feder	78,854	1,939	2,915	15,263	0,435	0,231		0,097
5	Leuchterfragment KG 1129	75,09	2,19	4,37	16,85	0,73	0,28	0,07	0,07

Die Analysen des Leuchters HG 13324 (lfd. Nr. 1-4; Auswahl aus weiteren vorhandenen) wurden ausgeführt durch Markus Raquet und Roland Schewe, Institut für Kunsttechnik und Konservierung am GNM, 2013, mit einem mobilen RF-Spektroanalysator Typ Niton XL3t Hybrid + mittels Röntgenfluoreszenz, die Analyse des Fragments KG 1129 (lfd. Nr. 5) durch Josef Riederer, Rathgen-Forschungslabor der Staatlichen Museen zu Berlin, 2002 (Atomabsorptionsspektroanalyse).

leuchter, wurden in Nürnberg mit Füßen dieser Art versehen<sup>11</sup>. In Langenzenn ist das (fast) vollständig erhaltene Exemplar ein Tischleuchter für eine Kerze.

Als ungefähre Entstehungszeit der Klemmfederleuchter wurde stets die Zeit um 1500 angenommen; das hat auch seit der Lokalisierung nach Nürnberg weiterhin Gültigkeit<sup>12</sup> und lässt sich im Zusammenhang anderer Nürnberger Leuchterformen vorläufig nicht präziser fassen. Die Tafel mit der Mariengeburt von etwa 1460/1465 zeigt, dass es in anderem Material auch früher bereits die Klemmfederkonstruktion gab (Abb. 4). Aus der hier dargestellten Szene lässt sich auch ablesen, zu welchem Milieu dieser Leuchtertypus gehört, nämlich zum Inventar eines ansehnlichen Hausstandes.

► URSULA MENDE



Abb. 9: Fragment eines Klemmfederleuchters, Fund Nürnberg, Gelände des ehemaligen Kartäuserklosters, Nürnberg, um 1500. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. KG 1129 (Foto: GNM, Georg Janßen).

<sup>11</sup> Zur Vielfalt Nürnberger Leuchtertypen seit dem späten 15. Jahrhundert: Otto Baumgärtel: Das Inventar der Katharina Amman von 1529. Eine Quelle zur Geschichte des Nürnberger Rotschmiedehandwerks, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 69, 1982, S. 174–175, 177, 182.

<sup>12</sup> Baumgärtel 2002 (wie Anm. 9).

# Neue Lichtgestalten

## Zwei Nürnberger Leuchterengel von Tragstangen

Seit etwa fünf Jahren ist die Schausammlung „Spätmittelalter“ in Raum 38 um zwei ansprechende Ausstellungsstücke reicher. Als langfristige Dauerleihgabe wurde dem Museum aus Privatbesitz ein Paar spätgotischer Leuchterengel zur Verfügung gestellt. Nach der Restaurierung beider Skulpturen, an der sich der Eigentümer dankenswerterweise mit einem maßgeblichen Betrag beteiligte, ergänzen die beiden nun auf moderne Stäbe montierten Stücke die Darstellung der kirchlichen Kunst des ausgehenden Mittelalters und deren Funktion im Ritual: Handelt es sich doch um Bildwerke, die einst als Aufsätze von Wandelstangen dienten, also bildnerische Teile von Prozessionsgerätschaften.

### Herkunft und Datierung

Die beiden einst farbig gefassten Engel besitzen die Form von Halbfiguren, die aus stilisierten Wolkensäumen emporwachsen. Ursprünglich ragten aus ihren Rücken Flügel hervor. Deren Einsatzlöcher bezeugen den entsprechenden Verlust eindeutig. Die Gestalten tragen gegürtete Alben mit dem vor dem Jochbein sichtbaren Amikt, einem Schultertuch, und vor der Brust gekreuzte Stolen. Ihre Tracht ist die im Mittelalter übliche Kleidung des Akolythen, eines niede-

ren geistlichen Weiheamts. Sie kennzeichnet sie als Helfer im liturgischen Dienst.

Über der Stirn der Engel prangen zierliche Reifen, die wohl vergoldet und – worauf Befestigungsspuren hinweisen – mit schmückenden Applikationen, frontal vielleicht mit einem Kreuz, besetzt waren. Beide senken ihre von freundlichen Gesichtern und nackenlangem Haar geprägten Häupter leicht nach einer Körperseite, während sie den Leuchter nach der jeweils anderen halten. Die aus kreisrundem Fuß, Kerzenteller mit Dorn und geschraubtem, in halber Höhe vom ringförmigen Nodus besetzten Schaft bestehenden Geräte werden jeweils von einer Hand der Himmelswesen an der Basis unterfasst, mit der anderen am Schaftknauf gegriffen. In ähnlicher Weise trägt im Übrigen der benachbarte ausgestellte, ebenfalls von einer Wandelstange stammende und um 1500 datierte, jedoch als stehende Ganzfigur gebildete Leuchterengel Kölner Provenienz den Kerzenhalter.

Entstanden sind die beiden kleinformatischen Figuren in Nürnberg. Dafür sprechen scharf geschnittener Faltenstil und eigentümliche Antlitzbildung, das heißt volle, kindlich weiche, ohne prägnante Züge modellierte Gesichter. Die in harte Knitterfalten drapierten, dem Körper aber eng anliegenden Kleider, etwa die sich an den Ärmeln bildenden kantigen Stege, legen eine Datierung ans Ende des 15. Jahrhunderts gegen 1480 nahe.

Gleichartige Gewandformen und vor allem vergleichbarer Augenschnitt kennzeichnen etwa Skulpturen, wie den um 1475 entstandenen Erzengel Michael am nördlichen Langhauspfeiler der Nürnberger Lorenzkirche, jene im Schrein des Petersaltars im Westchor der Sebalduskirche (1477/78) oder die Figur einer heiligen Maria Magdalena im Bayerischen Nationalmuseum in München, die um 1480/85 in Nürnberg entstanden ist. Aus der Werkstatt, aus der diese Arbeiten hervorgingen und die unter anderem wohl für den Skulpturenschmuck des 1479 unter der Leitung Michael Wolgemuts vollendeten Hoch-



Abb. 1: Leuchterengelpaar, Nürnberg, um 1480, Lindenholz, ursprünglich farbig gefasst, H. 30 cm. Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 3412. Dauerleihgabe aus Privatbesitz (Foto: GNM, Monika Runge).

altarretabels der Zwickauer St.-Marien-Kirche verantwortlich war, stammen auch unsere beiden Leuchterengel.

Für ihre Entstehungszeit altertümlich erscheinen die zu gekräuselten Säumen stilisierten Wolken, eine schon zu Beginn jenes Säkulums übliche Formulierung. Hinter dem Motiv der aus der Wolke ragenden Halbfigur steht letzten Endes die freilich noch ältere Vorstellung vom Engel als leiblosem Geschöpf. Ein dagegen um 1480 höchst aktuelles formales Element ist der Dekor der Leuchter in Form um die Schäfte schraubenartig verdrehter Vierpässe.

### Der Figurentyp

Hinsichtlich des Figurentyps vergleichbar sind zum Beispiel zwei nur geringfügig kleinere und etwas jüngere Engel im Ulmer Museum. Diese ebenfalls aus stilisierten Wolkensäumen wachsenden Halbfiguren tragen allerdings Kerzenhalter, die eine einfachere Form als die Nürnberger Exemplare aufweisen. Sie besitzen die Gestalt simpler schlanker Säulen. Zwar sind die Alben der Ulmer Engel ebenfalls in der Taille gegürtet, doch gehören hier weder Stirnreifen noch Stolen zur Tracht.

Unschwer ließen sich entsprechende Exemplare dieses Bildtyps auch aus verschiedensten anderen Kunstlandschaften notieren. Neben der Halbfigur und der stehenden Ganzfigur bildet ein anderer, ebenfalls weit verbreiteter Typ des Leuchterengels eine kniende Figur mit dem auf deren Oberschenkel abgestellten Kerzenhalter ab. Auf Burg Kreuzenstein bei Wien befinden sich drei solche, der Zeit um 1500 zuzurechnende Engelstangen, die Hans Graf Wilczek Ende des 19. Jahrhunderts in Süddeutschland erwarb. Zwar überkamen sie nicht paarig, vermitteln dafür jedoch einen Eindruck von der Gestaltung der zeitgenössischen Stangenschäfte in Form dünner, mit ornamentalen Schnitzereien verzierter Säulen bzw. Pfeiler, die man ähnlich auch für das Nürnberger Paar vermuten darf.

### Bedeutung und Gebrauch

Den ältesten Nachweis künstlerisch gestalteter Leuchterengel auf Wandelstangen geben schriftliche Quellen des 13. Jahrhunderts. In dem um 1260/75 von Albrecht von Scharfenberg verfassten „Jüngerer Titirel“, der Ergänzung eines gut zwei Generationen

zuvor von Wolfram von Eschenbach niedergeschriebenen Heldenepos, ist von „gestabten engel kerzen“ die Rede. Die üblicherweise paarige Anordnung solcher Stableuchter orientierte sich an den beiden goldenen, biblisch verbürgten Cherubim im Heiligtum des alttestamentlichen Volkes Israel, die auf beide Seiten des Gnadenthrones gesetzt waren (vgl. 1. Könige 6,23) und an den Leuchtern im Jerusalemer Tempel (vgl. 2. Chronik 4,19).

Im Spätmittelalter standen Leuchterengelpaare in Kirchen deshalb oft neben, vor oder auf Altären bzw. Velumsäulen und dienten dort der besonderen Verehrung der im Ostensorium, einem Schaugefäß, ausgesetzten Allerheiligsten. Sie konnten auch als Sanctusleuchter fungieren, das heißt Träger von Kerzen, die erst beim Anstimmen des Sanctus-Gesangs der heiligen Messe entzündet wurden, um auf diese Weise die reale Gegenwart Christi in der in dessen Fleisch gewandelten Hostie und in dem zu dessen Blut konsekrierten Wein anzuzeigen. Vielerorts standen sie wohl auf der Mensa vor dem Altarretabel, wie etwa die beiden aus Oberbayern kommenden, rückseitig abgeflachten Bildwerke in der Berliner Skulpturensammlung. Ein beeindruckendes, bis heute erhaltenes Beispiel für frei im Raum positionierte Bildwerke ist dagegen das Engelpaar im Chor der evangelischen Stadtkirche St. Viktor im westfälischen Schwerte. Die beiden aus der Zeit um 1500 stammenden Statuetten stehen auf Stelen aus Schraubensäulchen beid-



Abb. 2: Leuchterengel, Oberschwaben, um 1500, Lindenholz, ursprünglich farbig gefasst, H. 25 cm. Ulm, Ulmer Museum, Inv.-Nr. AV 920 (Foto: Ulmer Museum).

seits des dortigen Hochaltars.

In der Nürnberger Frauenkirche etwa bestückte man den Marienaltar im Spätmittelalter ab dem Fronleichnamfest eine Woche lang, da dort das Allerheiligste in der Monstranz ständig zur Anbetung ausgesetzt war, mit „zwen engell und vier cleine zyneine leuchterlein“ bzw. sogar sechs Zinnleuchtern und vier Kerzenhaltern in Engelsgestalt. Auch in St. Lorenz und St. Sebald übte man diesen Brauch. Für die letztgenannte Kirche hatte die Witwe Dorothea Endres 1475 sechs Engelleuchter gestiftet. Beispielhaft für diesen Typ des anthropomorphen Kerzenhalters sei auf ein im Germanischen Nationalmuseum verwahrtes Paar



Abb. 3: Drei Engelstangen, Süddeutschland, um 1500, Holz, farbig gefasst, Höhe der Skulpturen 41 bzw. 50 und 35 cm. Leobendorf, Burg Kreuzenstein (Foto: Repro).

Nürnberger Provenienz aus dem frühen 16. Jahrhundert verwiesen, das sicherlich ebenfalls in einer der hiesigen Kirchen in Gebrauch war.

### Prozessionsgeräte

Während solche Bildwerke auf Altären positioniert waren, begleiteten auf Tragstangen montierte Leuchterengel das in Ziborien oder Ostensorien geborgene Allerheiligste auf Prozessionen. Von entsprechenden anlässlich des Konstanzer Konzils zelebrierten Umgängen, so Ulrich von Riechental in seiner um 1420 verfassten Chronik des von 1414 bis 1418 abgehaltenen kirchlichen Großereignisses, heißt es bezüglich geistlicher Teilnehmer des Umzugs: „Ettliche trugend an den steken verguldet engel“.

Auch in zahllosen theophorischen – das heißt die Eucharistie mitführenden – Prozessionen, die sich an das im späten Mittelalter vielerorts gefeierte Engellamt anschlossen, eine vor dem ausgesetzten Allerheiligsten zelebrierte heilige Messe, wurde das vom Priester getragene Ostensorium mit der konsekrierten Hostie von solchen figürlich gezierten Stableuchtern begleitet.

Gelegentlich waren diesen Geräten über die Verehrung des Altarsakraments mittels Kerzen hinausreichende Funktionen eigen. In der Dorfkirche von Basedow in Vorpommern etwa überkamen zwei Stangen aus der Zeit um 1500, deren ganzfigurige, in Alben und Dalmatiken gekleidete Engel in je einer Hand einen Leuchter, in der anderen ein Glöcklein trugen. Zwei um 1520/25 datierte und aus Kärnten stammende Leuchterengel im Universalmuseum Joanneum in Graz besaßen ursprünglich durch einen Schnurzug bewegliche Glöckchen in einer der Hände. Und das Kölner Museum Schnütgen beherbergt zwei gegen 1470 geschaffene Stangenengel, die neben Kerzen Glöcklein oder Weihrauchfässer griffen, die früher mechanisch bewegt werden konnten.

Obgleich ohne akustische bzw. bewegliche Ausstattung ausgeführt, stellten einst auch die beiden hier erörterten Skulpturen solch eine „engelische Eskorte“ dar, die das Prozessionsritual bildhaft bereicherten. Vielerorts wurde solcherart Begleitung übrigens auch gemimt, das heißt von in Engelsgewänder mit Flügeln gekleideten Knaben dargestellt. Sie trugen Kerzen oder Glöckchen, streuten Blumen und traten somit als himmlische Liturgen auf. Der Fronleichnamprozession im oberschwäbischen Biberach zum Beispiel gehörten im 15. Jahrhundert sechs bis acht Knaben an, die das vom Priester getragene Sakrament neben Fähnlein und Laternen auch mit Kerzen auf Leuchtern in Engelsgestalt begleiteten. Die Mainzer Domprozession an Fronleichnam wurde von zwei Schülern in Engelsgewän-

dern angeführt, die brennende Kerzen hielten. In Franken ist der Brauch für Hilpoltstein belegt, wo ihn der damalige Stadtpfarrer Stephan May 1511 notierte. Und in Nürnberg beispielsweise begleiteten Knaben mit „vergullt flügel“, vergoldeten Flügeln, die spätmittelalterlichen Fronleichnamsprozessionen von St. Sebaldus zur Frauenkirche und von Heilig Geist nach St. Lorenz.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Verwendete Literatur: Fritz Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln, Köln 1902. – Julius Leisching, Figurale Holzplastik, 1. Bd. Wiener Privatbesitz, Wien 1908. – Johann Baptist Götz, Das Pfarrbuch des Stephan May in Hilpoltstein vom Jahre 1511. Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, Bd. 47/48, Münster 1926. – Gottfried Biedermann, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum. Katalog der mittelalterlichen Kunst, Graz 1982. – Helene und Thomas Finkenstaedt, Stanglsitzerheilige und große Kerzen, Weibenhorn 1968. – Andrea Löther, Prozessionen in spätmittelalterlichen Städten, Köln/Weimar/Berlin 1999.



Abb. 4: Leuchterengelpaar, Oberbayern, um 1500, Nadelholz, farbig gefasst, H. 35 cm. Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung (Foto: SMB).



Abb. 5: Engel eines Leuchterpaars, Nürnberg, 1. Viertel 16. Jahrhundert, Lindenholz, ursprünglich farbig gefasst, H. 60 cm. Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 169 (Foto: GNM).

## Exil und Rückkehr

Zu Will Lammerts Figurenentwürfen für das Mahnmal im ehemaligen Frauenkonzentrationslager Ravensbrück, 1957

Will Lammert, der seine künstlerische Laufbahn 1910 im Umfeld des Hagener Mäzens Karl Ernst Osthaus (1874–1921) begann, war in der Weimarer Republik ein renommierter Bildhauer. Er sei ein künstlerischer „Mittelpunkt des Ruhrgebietes und darüber hinaus des damaligen Rheinlandes und Westfalens“ gewesen, so Fritz Cremer (1906–1993), der als junger Steinmetzgeselle einige Plastiken nach Lammerts Modellen ausführte, wie auch Hermann Blumenthal (1905–1942), von dem in der Sammlung 20. Jahrhundert Arbeiten ausgestellt sind. In Lammerts Atelier trafen sich aufstrebende junge Kräfte.

1922 hatte er sich mit seiner Frau Hedwig („Hette“), geb. Meyerbach (1895–1979), einer jungen Ärztin, die er 1920 heiratete, auf der Essener Margarethenhöhe niedergelassen. Die Stadt förderte hier nach dem Ersten Weltkrieg die Ansiedlung von Künstlern und Kunsthandwerkern. Kurz nach Lammert war die Goldschmiedin Elisabeth Treskow (1898–1992) zugezogen, mit der er freundschaftlich-kollegial verbunden war, wie auch mit dem Emailleur und Maler Kurt Lewy (1898–1963) oder dem Fotografen Albert Renger-Patzsch (1897–1966).

Lammert arbeitete in freier und angewandter Kunst und richtete eine keramische Werkstatt ein, die zugleich Lehrbetrieb war. Er befasste sich intensiv mit der Entwicklung von Verfahren zum Brennen großformatiger Bauplastik und kooperierte mit namhaften Essener Architekten. Im Sommer 1931 erhielt er den Rom-Preis der Preußischen Akademie und arbeitete bis Juli 1932 in der Villa Massimo. Zu seinen Mitstipendiaten zählten u. a. Hermann Blumenthal, Ernst Wilhelm Nay (1902–1968) sowie Werner Gilles (1894–1961), mit dem er sich besonders anfreundete. Ihre Arbeiten in der Museumssammlung laden zum Vergleich mit Lammerts Werken ein.

Seine in Rom entstandenen Gipsarbeiten, luzide Sinnzeichen des Individuellen und Übergreifenden menschlicher Existenz, gelten in der Literatur als beeindruckende bildhauerische Ergebnisse der Weimarer Moderne, wenngleich sie allein durch Aufnahmen des deutsch-französischen Malers Edgar Jené überliefert sind, der ebenfalls als Stipendiat der Preußischen Akademie in der Villa Massimo weilte.



Edgar Jené (Saarbrücken 1904–1984 La Chapelle St. André). Gipsfiguren Will Lammerts, Rom, Villa Massimo, 1931/32. Glasnegativ-Abzug. Abb. aus Will Lammert (1892–1957). Plastik und Zeichnungen. Ausst.-Kat. Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1992, S. 38.



Edgar Jené (Saarbrücken 1904–1984 La Chapelle St. André). Gipsfiguren Will Lammerts, Rom, Villa Massimo, 1931/32. Glasnegativ-Abzug. Abb. aus Will Lammert (1892–1957). Plastik und Zeichnungen. Ausst.-Kat. Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1992, S. 39.

### Exil und Rückkehr

Trotz Lammerts damaliger Anerkennung ist von seinem frühen Werk wenig erhalten geblieben. Er hatte vor 1933 offen Position gegen die Nationalsozialisten bezogen, die mit völkischen Parolen gegen den Weimarer Staat agierten und die Moderne als „kulturbolschewistisch“ attackierten. Lion Feuchtwanger (1884–1958), der sich 1931 an der von der Zeitung „Die Welt am Abend“ initiierten Umfrage zum Thema „Wie kämpfen wir gegen ein Drittes Reich?“ beteiligte, schrieb einleitend in seiner Stellungnahme: *„Schon dadurch, dass Geist und Kunst übernational sind, sind sie dem Nationalismus im tiefsten verdächtig und verhasst.“* Der Schriftsteller bezeichnete den Nationalsozialismus als „Organisierte Barbarei Deutschlands“ und sagte hellsichtig voraus, *„was die Künstler und Intellektuellen zu erwarten haben, wenn erst das Dritte Reich sichtbar errichtet wird.“* Der Schriftsteller bezeichnete den Nationalsozialismus als „Organisierte Barbarei Deutschlands“ und sagte hellsichtig voraus, *„was die Künstler und Intellektuellen zu erwarten haben, wenn erst das Dritte Reich sichtbar errichtet wird.“* Lammert, der die linksorientierte Haltung vieler von ihnen einnahm und dessen Frau einer jüdischen Familie entstammte, schloss sich im Herbst 1932 der kommunistischen Partei an. Sie bezog für ihn am eindeutigsten gegen eine drohende NS-Herrschaft Stellung.

Um der nach Hitlers Machtergreifung einsetzenden Verhaftungswelle politischer Gegner zu entgehen, entschlossen sich Will und Hette Lammert im Frühjahr 1933 zur Emigration. In Deutschland setzte alsbald eine Hetze gegen sein Werk ein: *„Solche Kunst mag vielleicht im Morgenlande heimisch sein, mit deutschem Empfinden hat sie nichts weiter zu tun, als daß sich dieses verletzt fühlen muß“*, so im Februar 1934 die „Essener Lokalpost“. Lammerts Atelier wurde demoliert, öffentliche Werke ab 1936 systematisch zerstört, andere gingen im Bombenhagel des Zweiten Weltkriegs verloren. Die Femeschau „Entartete Kunst“ stellte seine 1913 entstandene Arbeit „Sitzendes Mädchen“ an den Pranger. Der Bronzeguss, den das Museum erhielt, entstand nach einem Keramikexemplar, das in der Emigration seiner Besitzer überdauerte (Abb. S. 5).

Von ihrer ersten Exilstation Paris gelangten die Lammerts 1934 in die Sowjetunion. Ihre großen Hoffnungen auf einen Neubeginn entpuppten sich als Illusion. Der im Pariser Exil lebende Schriftsteller Bodo Uhse (1904–1963) notierte im Februar 1938: *„Am Nachmittag erzählt Th. von Hette und Will Lammert, die von drüben geschrieben haben. Lammert hat keine Arbeit gefunden und möchte zurückkommen, was wohl nicht möglich ist.“* Nach dem deutschen Angriff auf die Sowjetunion wurden sie zwangsweise von Moskau nach Kasan evakuiert. In der Maschinerie stalinistischer Überwachung schließlich als „Verbannte“ eingestuft, konnten sie erst 1951 in die DDR ausreisen. *„Der Formalist ist wieder da“*, soll Walter Ulbricht (1893–1973) die Ankunft Lammerts kommentiert haben.

Obwohl sich der Bildhauer bei den wenigen Aufträgen, die er in der Sowjetunion ausführen konnte, mit dem sozialistischen Realismus auseinandersetzte, hatte ihn seine im Individualismus der internationalen Moderne wurzelnde

Grundhaltung mit kollektivistischer Doktrin in Konflikte gebracht. Werkverträge mit Passagen wie *„Alle vom künstlerischen Rat gegebenen Hinweise über notwendige Korrekturen sind für den Bildhauer bindend und müssen von ihm ausgeführt werden“* wirkten auf den im geistig offenen Umfeld des Osthaus-Kreises konditionierten und in seinem Metier gestandenen Lammert als degoutante, zermürbende und zutiefst deprimierende Schulmeisterei. Lammerts Emigrationsjahre seien sehr schlimm gewesen, notierte 1958 Bodo Uhse. *„Er brach entzwei.“*

Lammert, am 10. November 1952 unter der Präsidentschaft Arnold Zweigs (1887–1968) zum Mitglied der Deutschen Akademie der Künste berufen, traf in Berlin Kollegen wieder, mit denen er die Vergangenheit der Weimarer Zeit teilte. Die Kunstpolitik der DDR behagte ihm nicht, aus Kunstdebatten hielt er sich heraus. Nach jahrelanger künstlerischer Schaffensabstinenz in Kasan war er darauf konzentriert, für sich zu einer Position zurückzufinden. An seiner Utopie sozialistischer Gemeinschaft hielt er gleichwohl fest.

### „Pietà von Ravensbrück“

Aufträge für Arbeiten erhielt er seit Anfang 1952. Im Herbst 1953 begann er mit einem Werk, das ihn bis zu seinem Tod beschäftigen sollte, einem Mahnmal für die Gedenkstätte des ehemaligen Frauenkonzentrationslagers in Ravensbrück. In Moskau hatte er sich um 1937 in Zeichnungen zum Thema „Faschistische Barbarei“ mit Schilderungen der Gewalt in Frauenkonzentrationslagern befasst.

Das Museum erhielt acht im Rahmen des Ravensbrück-Projekts entstandene Figuren als Leihgabe. Es handelt sich um Gipse und Bronzen, die Lammerts Familie postum von Tonfiguren der zweiten 1:2-Modellfassung seines Denkmalentwurfs abgeben ließ, an der er bis Juli 1957 arbeitete. Diese und zwanzig weitere Figuren sollten in Lammerts ursprünglichem Konzept für das Mahnmal die zwei Jahre nach seinem Tod in Ravensbrück ausgeführte sieben Meter hohe Stele mit der „Tragenden“ säumen. Sie wurde zwischen einem Massengrab und dem Schwedtsee errichtet, in den vordem die Asche aus dem KZ-Krematorium geschüttet wurde, über den die eine tote Mitgefangene tragende Frau blickt. Die Figurengruppe wurde bald als „Pietà von Ravensbrück“ bezeichnet (Abb. S. 22).

Ihre Entwurfsidee geht auf eine Erinnerung von Überlebenden des Lagers zurück, laut der sich während eines Appells eine der Frauen aus den Reihen löste, um eine zusammengebrochene Mitgefangene vom Platz zu tragen, ungeachtet der Gefahr, dafür bestraft, wenn nicht gar erschossen zu werden. Lammert, den die Schilderung sehr beschäftigte, nahm sie als gedanklichen Ausgangspunkt für seinen Entwurf, der sich an die Überwindung von Barbarei durch menschliche Solidarität richtete.

Er variierte das Thema in einer Reihe von Denkmalmodellen mit Figuren, die sich am Fuß der Stele eng zusammenschließen. Ihre Vielzahl sollte symbolisch für die vielen Nationalitäten der ehemaligen Lagerinsassinnen stehen,

von denen manche mit ihren kleinen Kindern deportiert worden waren. Dem als Arbeitslager dienenden Frauen-KZ, in dem SS-Ärzte medizinische Versuche an Gefangenen durchführten, wurde 1941 ein kleineres Männerlager angeschlossen. Zwischen 1939 und 1945 registrierte der Komplex ca. 132 000 Frauen und Kinder, 20 000 Männer und 1000 weibliche Jugendliche. Mitte Januar 1945 umfasste das Frauenlager über 46 000 Häftlinge, von denen vor Kriegsende Tausende ermordet wurden.

Nach jahrelangen Vorstudien zu dem Mahnmal, begleitet von Gesprächen mit Lagerüberlebenden, schuf Lammert von Februar bis Mai 1957 eine erste Modellfassung im Maßstab 1:2. Auf Wunsch des Denkmalkuratoriums nahm er in einer zweiten 1:2-Fassung eine wesentliche Reduktion der Figurenanzahl am Fuß der Stele vor. Mit seiner Erkrankung im Juli brach die Arbeit an dem Modell ab. Bald nach seinem Tod am 30. Oktober wurden die durch Austrocknung gefährdeten Tonfiguren in Gips, später teilweise in Bronze gegossen und blieben so erhalten. Seit Ende der 1950er-Jahre zeigte man sie häufig in Ausstellungen. Gegenüber dem geglätteten Realismus offizieller Kunst beeindruckte die existenzielle emotionale Aussage ihrer skizzenhaft-intim angelegten Oberflächenmodellage. Bei manchen Figuren fehlen Arme oder Hände, wozu Marlies Lammert 1963 im Werkverzeichnis festhält, dass sich das vor allem durch das Auseinanderschneiden der im Gesamtmodell aneinandergefügt Figuren erklärt. Der Schellacküberzug der Gip-

se dokumentiert, dass von ihnen Formen für Bronzegüsse abgenommen wurden.

Lammert ließ sich in seinen Darstellungen der von Hunger, Überarbeitung, Demütigung und Todesdrohung gezeichneten Gesichter, der kahlgeschorenen Köpfe und in lumpige Kittel gehüllten Körper von Schilderungen ehemaliger KZ-Häftlinge leiten, die er mit ins Karge gewendeter Formensprache expressiv verdichtete. Die Figuren zeigen die „*Gleichmacherei des Terrors*“, wie es Peter H. Feist 1963 formulierte, um hinzuzufügen: „*Aber sie tragen die Köpfe hoch.*“ Der Künstler stellt sie in ihrem Elend ruhig und gefasst vor die Augen des Betrachters. Sie verkörpern die Erfahrung tiefster Abgründe dumpfer Hybris und Menschenverachtung, der Lammert in dialektischer Perspektive das Festhalten am Glauben an die unveräußerliche Würde des Menschen gegenüberstellt. Der Bildhauer verleiht seinen Figuren respektvoll die Aura der Distanz, die es bei keinem Menschen zu überschreiten gilt, und lässt sie gleichzeitig nah erscheinen. Er bringt mit ihnen Bestürzung und Trauer zum Ausdruck. Lammerts Lehrer Moissej Kogan wurde 1943 in Auschwitz, Otto Freundlich, von dem er 1912 in Paris Anregungen empfing, in Majdanek in der Gaskammer umgebracht.

#### **Buchenwald-Denkmal und Ravensbrück-Mahnmal**

Lammerts Mahnmal-Konzept stieß anfangs auf Vorbehalte. Es unterschied sich von antifaschistischen Mahnmalen der DDR durch Verzicht auf Kämpferisch-Heroisches. Als



Will Lammert (Altenhagen 1892–1957 Ostberlin). 8 Figurentwürfe für die Mahn- und Gedenkstätte im ehemaligen Frauenkonzentrationslager Ravensbrück, 1957. Aufnahme in der Ausstellung „Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89“, Germanisches Nationalmuseum, 2009. 3 Gips- und 5 Bronzegüsse vom Originaltonmodell, größte H. 127 cm. Pl. O. 3421/1-8. Leihgabe der Familie des Künstlers, Berlin.

„Meisterwerk des sozialistischen Realismus“ galt Fritz Cremer im September 1958 enthülltes Buchenwald-Denkmal. Cremer folgte dem Auftrag, den Nationalsozialismus als „abgeschlossene“, jenseits der DDR-Realität liegende Vergangenheit zu betrachten. Definierte der sozialistische Staat Faschismus als Auswuchs des Kapitalismus, so bezeichnete er sich gegenüber der von ihm als „westlich-imperialistisch-kapitalistisch“ angeprangerten Bundesrepublik als „ersten antifaschistischen deutschen Staat“. Cremers Erzählung heldenhaften Aufbruchs diene mehr denn mahnender Erinnerung an deutsche Vergangenheit der Verherrlichung der DDR als Land der Verheißung. Diese Zielrichtung bejahend, schrieb Ingrid Beyer 1959 unter der Überschrift „Parteilichkeit – wichtigstes Kriterium des sozialistischen Realismus“ in der Zeitschrift „Bildende Kunst“ zu Lam-

merts Figur der „Tragenden“: *„Sie steht am Ende der Vergangenheit, nicht am Anfang der Zukunft. Darin liegt aber auch zugleich die Begrenzung, die das Werk vom sozialistischen Realismus trennt.“* Cremers Buchenwald-Denkmal sei dem Werk Lammerts *„um eine ganze historische Epoche voraus.“* Lammerts Werk klage an, so Beyer, es verkörpere jedoch nicht *„den Kampf um die große gesellschaftliche Erneuerung“.*

Vollends abgenabelt von Geschichte hatte man sich freilich nicht. Das Nationale habe eine Renaissance erlebt, so Anetta Kahane. Wie im 19. Jahrhundert diene Historien-erzählung der Begründung von „Volksidentität“, nunmehr fokussiert auf die – von Andreas Schätzke 1993 als wohlfeil bezeichnete – Bauernkriegsthematik, die als ein Thema der in marxistischer Sicht als frühbürgerliche Revolution gedeuteten Reformation gewiss auch mit protestantisch geprägten Traditionen des DDR-Gebiets kompatibel war. Lammert kam ihr mit Entwürfen für eine 1957 im thüringischen Mühlhausen realisierte Thomas-Müntzer-Skulptur nach. Das Werk des Bildhauers lenkt auf komplexe Weise den Blick vom 1871 als erstem deutschem Nationalstaat gegründeten Kaiserreich über die Weimarer Republik und das Dritte Reich in die Gründerjahre zweier deutscher Staaten. Nach dem Mauerfall, mit dem Beginn der Berliner Republik, begann Fritz Stern (geb. 1926), diesem Zeitbogen Familien- und eigene Erinnerungen zu widmen.

### Wissende Erinnerung

Lammert, dem undogmatischen Kommunisten und „Formalisten“, wurde zu Lebzeiten in der DDR geringe öffentliche Aufmerksamkeit zuteil, konstatiert Andreas Schätzke. Anders als Cremer gab er seinen vom Individuum ausgehenden Standpunkt nicht auf und hielt sich zudem vom Gedränge um kulturpolitische Ämter fern. Durch die Eigenwilligkeit von Persönlichkeiten wie Lammert blieben Traditionslinien der Klassischen Moderne wirksam. *„Trotz mancher Vorbehalte stieß sein Werk in der DDR nach seinem Tod auf Resonanz.“* 1959 wurde ihm *„postum der Nationalpreis“* zuerkannt, aus dessen Mitteln seine Witwe Hette Lammert einen eigenen Preis stiftete. Der seit 1962 von der Akademie der Künste verliehene, Will-Lammert-Preis' galt als anerkannte und zudem von politischen Vorgaben weitgehend freie Auszeichnung für junge Bildhauer in der DDR“, hält Schätzke fest.

Dreizehn der von Lammert für die Ravensbrück-Stele konzipierten Figuren fanden im



Ansichtskarten-Dokumentation zu Inv.-Nr. Pl. O. 3421/1-8/1. Mahnmahl Ravensbrück, um 1960. Aufdruck auf Rückseite „Nationale Mahn- und Gedenkstätte/Ravensbrück/Plastik von Will Lammert auf dem/Monument am See“, „VEB Bild und Heimat Reichenbach i. V.“. Schwarzweiß-Fotodruck, H. 13,8 cm, B. 8,7 cm. Erworben im Antiquariat.

Mai 1985 im Bronzeguss einen dauerhaften Platz in der Öffentlichkeit. Sein Enkel Mark Lammert (geb. 1960) hatte mit ihnen eine Gruppe für die Aufstellung am Alten Jüdischen Friedhof an der Großen Hamburger Straße, Berlin-Mitte, konzipiert. Mit ihr erhielt Berlin das erste Denkmal für die jüdischen Opfer des Nationalsozialismus. Das ehemals benachbarte jüdische Altenheim war ab 1942 eine Sammelstelle der Gestapo, von der aus ca. 50 000 jüdische Bürger in Konzentrationslager deportiert wurden.

Die Figurengruppe im Germanischen Nationalmuseum gelangte 2009 anlässlich der Ausstellung „Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–1989“ nach Nürnberg. Sie wurde noch kurz vor Eröffnung ins Konzept eingebaut und war (außer Katalog) zusammen mit Raffael Rheinsbergs (geb. 1943) Installation „Hand und Fuß“ aus dem Jahr 1980 in der Kartäuserkirche ausgestellt.

Mark Lammert, der in der Ausstellung mit Gemälden und Zeichnungen aus den 1980er-Jahren vertreten war, erstellte den Entwurf für ihre Aufstellung. (Abb. S. 21)

Die 1957 entworfenen Plastiken lenken den Blick in den Außenbereich des Museums. Mit seinem Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg fanden vor dem alten Eingangsbau am Kornmarkt 1966 die Bronzeplastiken „Phönix“ Bernhard Heiligers (1915–1995) sowie Marino Marinis (1901–1980) „Il Guerriero – Der Reiter“ Aufstellung. Heiligers Phönix (1965/66), dessen schrundige Oberfläche die Spuren der Asche assoziiert, aus der er aufsteigt, vergegenwärtigt wie Marinis stürzender Kriegerreiter (1959/60) und Lammerts Ravensbrück-Figuren die wissende Erinnerung als Ausgangspunkt für einen Neubeginn.

Mit ihr verbindet sich Dani Karavans (geb. 1930) „Way of Human Rights“ in Form eines begehbaren Kunstwerks. Sein Environment in der Kartäusergasse entstand im Rahmen des 1993 eingeweihten Erweiterungsbaus des Museums. Die Presse bezeichnete es bei seiner Einweihung als „Weltkunstwerk“. Es befindet sich nicht weit entfernt vom Frauentorgraben, wo einst das Gebäude des Industrie- und Kulturvereins stand, in dem die Nationalsozialisten 1935 ihre Rassengesetze beschlossen, mit denen sie die Grundlage zu systematischer Ausgrenzung, Verfolgung und Ermordung von Millionen Menschen legten. Als Antwort auf völkisch-nationalistischen Wahn zitiert Karavan die 1948 von den Vereinten Nationen in Paris

unterzeichnete „Allgemeine Erklärung der Menschenrechte“. Sein „Weg der Menschenrechte“ reflektiert die universelle Perspektive, die junge Schriftsteller und Künstler wie Lammert bei ihrem Aufbruch in die Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts als Brücke zu Humanität und Toleranz beflügelte.

► URSULA PETERS

Literatur: Will Lammert. Hrsg. mit Unterstützung des Kulturfonds der Deutschen Demokratischen Republik mit Vorwort von Fritz Cremer, Einleitung von Peter H. Feist und Werkverzeichnis von Marlies Lammert. Dresden 1963. – Will Lammert, Zeichnungen, 1932. Mit einem Essay von



Dani Karavan (geb. 1930 in Tel Aviv). Way of Human Rights, 1988/93. Abb. aus Ursula Peters: *Moderne Zeiten. Die Sammlung 20. Jahrhundert (= Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Band 3)*. Nürnberg 2000, S. 281.

Matthias Flüge, Hrsg. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Dresden 2002, S. 98 zu W. Gilles und E. Jené. – L. Feuchtwanger zit. von Michael Stark (Hrsg.): Deutsche Intellektuelle 1910–1933. Aufrufe, Pamphlete, Betrachtungen (= Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, 58. Veröffentlichung). Heidelberg 1984, S. 361–362. – Ernst Schmidt: Verwischte Spuren. Erinnerungen an den Bildhauer Will Lammert. In: Lichter der Finsternis. Widerstand und Verfolgung in Essen 1933 bis 1945. Erlebnisse, Berichte, Forschungen, Gespräche. Frankfurt am Main 1979, S. 158–165. – Marlies Lammert: Ein Denkmalsprojekt für Berlin. Zur Aufstellung einer Plastikgruppe von Will Lammert. In: Studien zur Berliner Kunstgeschichte, Hrsg. Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig 1986, S. 281–297. – I. Beyer und B. Uhse zit. von Andreas Schätzke: Will Lammert. Exil und Rückkehr eines Bildhauers. In: EXIL. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse. Hrsg. Edita Koch, 8. Jg., H. 2, Frankfurt am Main 1993, S. 27, 31, 33. – Anetta Kahane: Ich sehe was, was du nicht siehst. Meine deutschen Geschichten. Berlin 2004, S. 170. – Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89. Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art/Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg/Deutsches Historisches Museum, Berlin. Hrsg. Stephanie Barron/Sabine Eckmann. (Art of two Germanys. Cold War Cultures. New York 2009) Köln 2009, S. 108–109 zu F. Cremer; S. 286–287 zu R. Rheinsberg; S. 290–292 zu M. Lammert. – Ursula Peters: Kunst ohne Grenzen. Marino Marinis „Il Guerriero – Der Reiter“ vor dem alten Museumseingang und Christian Krucks Keramikskulptur aus der Sammlung Dr. Gerhard Mammel. In: KulturGut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums, H. 31, 4. Quartal 2011, S. 2–7. – Fritz Stern: Fünf Deutschland und ein Leben. Erinnerungen. (Five Germanys I have known. New York 2006) München 2007.

#### 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.**

## AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

bis 19. 1. 2014

### Aufbruch der Jugend

Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung

bis 12. 1. 2014

### Der Alles-Könner

Arbeiten von Henry van de Velde aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums

bis 26. 1. 2014

### Rembrandt. Meister der Radierung

Studioausstellung

bis 19. 10. 2014

### Ausstellungsplakate 1882–1932

Studioausstellung

27. 2. 2014

bis 25. 1. 2015

### Kunstwerke im Kleinformat

Deutsche Exlibris vom Ende des 15. bis 18. Jahrhunderts

27. 3. 2014

bis 21. 9. 2014

### Wege in die Moderne

Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert

## Inhalt I. Quartal 2014

### Der Bildhauer Will Lammert (1892–1957)

von Ursula Peters. . . . . Seite 2

### Geburtstag – ein Anlass für Geschenke

von Silvia Glaser. . . . . Seite 8

### Ein spätgotischer Klemmfederleuchter aus Nürnberg

von Ursula Mende . . . . . Seite 10

### Neue Lichtgestalten

von Frank Matthias Kammel . . . . . Seite 15

### Exil und Rückkehr

von Ursula Peters. . . . . Seite 19