

Leda in Gold

Eine Teekanne und ihre Schöpfer

BLICKPUNKT JANUAR. Im März 2016 bekam das Germanische Nationalmuseum ein skurriles, pretiös anmutendes Porzellanobjekt geschenkt. Es handelt sich um eine Teekanne (Inv. Des1695, Abb. 1) aus dem Service „Leda“ nach einem Entwurf des vorwiegend als Grafiker bekannten Paul Wunderlich (1927–2010). Der Keramikünstler Helmut Drexler (1927–2016) gab ihr im Jahr 1985 ihr wertvolles, goldfarbenes Äußeres (Abb. 2).

Paul Wunderlich, in Eberswalde bei Berlin geboren, hatte sich in den ersten Jahrzehnten seines Schaffens hauptsächlich mit der grafischen Kunst beschäftigt. Sein eigenwilliger manieristisch surrealer Stil rezipierte bisweilen auch Motive des Jugendstils und des Art Deco. In den 1960er Jahren widmete er sich auch der Malerei und Plastik. Sein „Chairman“ von 1968 transponiert seine grafische Kunst gewissermaßen in ein Bronzewerk: ein menschlicher Rumpf

mit dünnen überlängten Beinen wird zusammen mit zwei ebenfalls dünnen langen Beinen, die aus der Hüfte hervorgehen, zu einem Stuhl. In der Folge entstanden zahlreiche weitere Bronzen dieser Art, aber auch viele Entwürfe für die angewandte Kunst (Schmuck, Uhren, Teppiche etc.). Als der damalige Leiter des Rosenthal Design Studios, Henk Staal, 1978 auf Wunderlich zukam und ihn um einen Entwurf für die Kunstabteilung bat, entstand das Service „Leda“, benannt nach der mythologischen Gestalt, die der Göttervater Zeus in Gestalt eines Schwanes verführte. Als passionierter Teetrinker entwarf Wunderlich eine Teekanne, die zwar von alten Vorbildern inspiriert, aber dennoch dem Zeitgeist entsprechend modern, ja geradezu futuristisch war, zugleich funktionstüchtig und brauchbar im Alltag. Für Wunderlich war das wichtigste Element bei der Konzeption das Motiv der Feder, die seiner Meinung



Abb. 1: Teekanne „Leda“, Entwurf Form: Paul Wunderlich, 1985; Dekor: Helmut Drexler, 1985, Inv. Des 1695 (Foto: Bettina Guggenmos/Simone Hänisch).

nach „Geist und Sinne beflügelt“. Am Deckelknopf und am Ansatz der Kannenfüße am Gefäßkorpus (Abb. 3) lässt sie sich erahnen.

Die Gestalt der Kanne selbst regt Betrachter und Museumsbesucher zu ganz unterschiedlichen Eindrücken an. Auf Befragung hin assoziieren sie: edle Blumengießkanne, außerirdisches Ufo, Aladins Wunderlampe, halbiertes Straußenei u.ä. Erst der Hinweis auf den Titel „Leda“ vermag die Gestalt eines Schwanes in dem Gefäß zu implizieren und die Vorstellungskraft des Betrachters zu beflügeln. Der elegant gebogene Henkel zeigt sich ähnlich biegsam wie ein Schwanenhals. Auch der querovale Körper nähert sich dem Tierkorpus an. Die etwas plump anmutenden Füße verbildlichen, dass ein Schwan an Land nur schwerfällig und ungelentk laufen kann, seine sprichwörtliche Schönheit hingegen vor allem schwimmend auf dem Wasser entfaltet. Durch die Beschränkung der Auflage von 500 Ausformungen steht das Teeservice bei Sammlern hoch im Kurs und ist bis heute verhältnismäßig kostspielig.

Unmittelbar nach der Erstaussformung von „Leda“ 1985 erkannte der Porzellankünstler Helmut Drexler den Reiz dieser außergewöhnlichen Gefäßform und veredelte sie im Zuge seiner Kreation „Goldfeuer“ im selben Jahr. Zunächst ätzte Drexler die gesamte Oberfläche. Dadurch erhielt die Kanne eine matte samtweiche Oberfläche. Dann gestaltete er in mehreren Bränden am Objekt unterschiedliche Dekorzone. Das Korpus wurde bis knapp unterhalb der Schulter mit Marmorierungslack und einer leicht hellblau-violetten Goldfarbe überzogen. Die Füße erhielten nur Marmorierungslack. Den Bereich der Schulter betonte Drexler, indem er einen schmalen Streifen Grünlüster auf den Marmorierungslack legte. Dieser Streifen ist nicht einheitlich breit, sondern ähnelt mehr der Form eines schmalen Bogensegments. Sowohl die Form wie auch die Lackierung sind sehr schwierig herzustellen. Die waagrechte Fläche der Kannenoberseite und den Henkel zierte wieder Marmorierungslack.

Eine weitere Raffinesse zeigt sich auf dem Henkelrücken. Drexler setzte in die Mitte einen Streifen Grünlüster, der im Unterschied zur Schulterpartie aber matt erscheint. Dieser Streifen läuft in einer Spitze am Korpus aus. Der Deckelknopf zeigt dieselbe aufwendige Gestaltung. Gerade in der

exakten Platzierung der einzelnen Lüster, und Lackaufträge, die sowohl matt als auch glänzend erscheinen, zeigt sich die Meisterschaft Drexlers, denn der Verlauf der drei bis vier Dekorbrände lässt sich nicht mit absoluter Sicherheit festlegen. Kleinere Veränderungen sind nie vollkommen auszuschließen.

Helmut Drexler, wie Paul Wunderlich 1927 geboren, war bereits in jungen Jahren in den Rosenthalkonzern gekommen und zum Porzellanmaler ausgebildet worden. Angeregt durch seinen Lehrer Walter Mutze (1893–1963) erkannte Drexler, welche Vielfalt und Möglichkeiten in dem Material Porzellan stecken. Als Mutze 1960 in den Ruhestand ging, folgte Helmut Drexler ihm als Ausbilder des Porzellanmalernachwuchses nach. Während viele Porzellanmaler ihre Leidenschaft in den verschiedensten Motiven, Figuren, Blumen, Landschaften oder abstrakten Elementen entdeckten, beschäftigte sich Drexler nahezu ausschließlich mit Golddekor. Im Laufe seines Schaffens erprobte und entdeckte er eine Vielzahl von Dekorformen, experimentierte mit unterschiedlichen Wirkungen und Erscheinungsformen des glänzenden Edelmetalls auf Porzellangrund. Dass Drexler dabei sehr gerne Gefäße aus schwarz gefärbter Porzellanmasse – porcelaine noir, das Mangan-Eisen-Spinell, Kobalt-, Chrom- oder Nickeloxid enthält – verwendete, liegt nahe, ergibt sich doch damit ein exzellenter Farbkontrast. Das Aufwendigste bei der Herstellung der Drexlerschen Kunstobjekte ist jedoch die Zahl der zusätzlichen Brände. Bis zu fünf Dekorbrände, zwischen 830 Grad bis zuletzt 680 Grad, müssen die Gefäße und Kunstobjekte unbeschadet überstehen. Mit der Teekanne „Leda“ entstand ein singuläres Kunstwerk, das zwei außergewöhnliche Künstler geschaffen haben.

► SILVIA GLASER

Literatur:

Susanne Träger: Glanzlichter. Porzellanmalerei von Helmut Drexler. Hohenberg/Eger 1997. – Freundeskreis Paul-Wunderlich-Stiftung e. V. (Hrsg.): Die Heimkehr des Paul Wunderlich. Eberswalde 2007, S. 112–113. – Freundeskreis Paul-Wunderlich-Stiftung e. V. (Hrsg.): Beflügelt. Paul Wunderlich – im Spannungsfeld von Design und Objektkunst. Eberswalde 2010, S. 39–47.



Abb. 2: Malermarke H. Drexler 85 auf der Unterseite von Des 1695 (Foto: Bettina Guggenmos/Simone Hänisch).



Abb. 3: Fußansatz am Kannenkorpus von Des 1695 (Foto: Bettina Guggenmos/Simone Hänisch).

Tanzende Metzger und tierische Maskerade

Der Nürnberger Metzgeranz in den Schembartbüchern des Germanischen Nationalmuseums



Abb. 1: Typische, beschnittene Metzgeranz-Darstellung. Schembartbuch, Nürnberg 1551–1600, Sign. Merkel Hs 2° 241, fol. XXIIIv und fol. XXIVr. (Digitalisat und Montage: GNM, Bibliothek).

BLICKPUNKT FEBRUAR. Der närrische Höhepunkt der „Fünften Jahreszeit“ fällt in diesem Jahr in den Februar. Ihre Fans zeigen sich trendbewusst als pastellfarbene Einhörner und Faultiere. Altbewährt auf der Tanzfläche sind dagegen flauschige Kuhanzüge und schicke Katzenoutfits. Tierkostüme waren schon früher beliebt. Sie geben der Forschung Rätsel auf.

Handschriftliche, bebilderte Chroniken berichten als „Schembartbücher“ von Nürnbergs Vergangenheit als Fastnachtshochburg. Danach zogen ab 1449 organisierte Rotten von Narren beim „Schembartlauf“ durch die Stadt. Ihre fantasievollen Kostüme und Umzugswagen dienten dabei nicht nur der Belustigung des Publikums: In ihnen zeigen sich Kritik an menschlichen Fehlern und Streitthemen ihrer Zeit. Der weit über die Stadtgrenzen hinaus populäre Maskenumzug wurde zunehmend zur Bühne der damaligen „High Society“. Ein Ende setzte dem ausgelassenen

Treiben 1539 der sittenstrenge Luther. Erst im Nachhinein gaben Nürnberger Patrizier die besonders zahlreich erhaltenen Chroniken zu Repräsentationszwecken in Auftrag. Sie zählen in ihnen so viele einflussreiche Namen auf wie die Gästelisten der angesagtesten Partys in Köln und Rio.

In Text und Bild beschreiben viele Schembartbücher einen besonderen Tanz, der bisher von der Forschung weitgehend unberührt blieb – so auch elf Schembarthandschriften in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums. In drei Fällen werden die Chronikeinträge durch kolorierte Federzeichnungen ergänzt, deren Aufbau sich sehr ähnelt. Eine Abschrift präsentiert die Tanzdarstellung sogar als gleichzeitigen und gleichwertigen Bestandteil der Chronik. Die beiden älteren Illustrationen waren ursprünglich eigenständig. Zur thematischen Ergänzung wurden sie in die Bücher eingefügt. Beim Zuschnitt auf die passende Größe wurden Verluste in Kauf genommen (Abb. 1).

Abgebildet sind 21 Männer in lebendigen Posen. Die Tänzer bilden eine Menschenkette, indem jeder den runden Riemen ergreift, den sein Vordermann ihm reicht. Hüpfend bewegen sie sich in dieser Reigenformation über die Tanz- und Bildfläche. Für das spätmittelalterliche Nürnberg sind sie auffällig bunt gekleidet und verstoßen gegen die damals üblichen Farbcodes. Auch tragen sie keine Rockschoße unterhalb der Taille, womit sie sich der städtischen Kleiderordnung widersetzen. Ihre Hüte und Kappen sind teils schlicht, teils mit langen Federn geschmückt. Die spitz zulaufenden Schuhe wären heute wohl eher Teil eines Kostüms, entsprechen aber der damaligen Mode. Einige haben sich Schellenkränze, Attribute des Narrentums, um die Taille gebunden. Getanzt wird zur Musik von drei Blechbläsern. Von ihnen durch die Tänzerkette getrennt steht am rechten Rand eine weitere Person. Sie hält ein Bäumchen in die Höhe, das – wohl mit Wurstringen – geschmückt ist. Die fünf Männer tragen ordnungsgemäße Kleidung in den Stadtfarben rot und weiß. Die ausladenden Umhänge der Musiker machen einen feierlichen Eindruck.



Abb. 2: Bewaffneter Schembart-Hauptmann mit „Fleischpärtlein“ auf der Brust. Nürnberger Chronik, Nürnberg 1585–1592, Sign. Hs 58 a, fol. 380v. (Digitalisat: GNM, Bibliothek).

Wer hier tanzt, zeigen die stolz präsentierten Handwerkszeichen an beiden Enden des Reigens an: Der von der Fleischerbrücke bekannte Ochse weist die Personen als Metzger aus.

Lambrave Metzger in städtischen Wirren

Das bunte Treiben findet sich in einem Prolog erklärt, der einigen Schembartchroniken vorangestellt ist. Danach verbündeten sich 1349 Nürnberger Zünfte „wider vernunft“, stifteten „große Aufruhr“ an und wollten den Rat der Stadt erschlagen. Dieser sei jedoch durch einen Metzger gewarnt worden und geflohen. Während der folgenden Monate wirtschaftete ein aus dem gemeinen Volk gewählter Rat die Stadt herunter, bis schließlich der angereiste König Karl dieses neue Gremium absetzte, die Verantwortlichen hart bestrafte und mit dem alten Rat die Ordnung wiederherstellte. Den Metzgern seien daraufhin die Privilegien eines „freyen fasnacht dantz“ und des „Schonpartt“ zur Belohnung ihrer Obrigkeitstreue gewährt worden.

Diese moralisierende Legende überliefern auch die Chroniken von Hartmann Schedel und Sigismund Meisterlin. Müller fügt ihr in seinen Annalen weitere Details hinzu: Im Fleischerhaus soll einer der Ratsherren Unterschlupf gefunden haben und von Metzgern gegen einen wütenden Mob verteidigt worden sein. Diese Darstellung lässt sich aufgrund der heutigen, wenig belastbaren Quellenlage weder vollständig widerlegen, noch bestätigen.

Die von Handwerkern getragene Revolte gegen die Patrizier des Nürnberger Stadtrats 1348 ist in eine generelle Bewegung der wachsenden Städte einzuordnen. Die Zünfte waren zur Wirtschaftsmacht geworden und wollten sich dementsprechend positionieren. Ihr Streben nach Mitbestimmung und Selbstständigkeit, das sogar einige „Edle“ des Patriziats unterstützten, führte vielerorts zu Unruhen. Nach vergeblichen Finanzverhandlungen ergriff der volksferne Kaiser Karl IV. die Initiative gegen den neuen Rat: Er schloss sich mit Markgraf Ludwig dem Bayern und einigen Burggrafen zusammen, um wieder Zugriff auf Nürnberg und seine Kassen zu erlangen. Die Allianz profitierte dabei von den noch ungeordneten Machtverhältnissen in der Stadt. Nach einer wohl unblutigen Übernahme wurde der alte Rat wiedereingesetzt. Die gerade erst gewonnenen Freiheiten der Zünfte wurden stark eingeschränkt. Es scheint plausibel, dass die gut gestellte Metzgervereinigung nicht mit ihrer kaufkräftigsten Klientel, den Patriziern, brechen wollte und sich deshalb aus den Wirren heraushielt. Für die den Metzgern zugeschriebene Heldenrolle gibt es jedoch keine älteren, sicheren Belege.

Erstmals wird der Metzgertanz 1397 urkundlich erwähnt. Allerdings ist schon für die Zeit vor dem Aufstand ein reges öffentliches Leben verschiedener Handwerkervereinigungen in der reichen Fernhandelsstadt Nürnberg anzunehmen. Später wurden neben den „Fleischern“ nachweislich auch den Messerern und Tuchern besondere Veranstaltungen gestattet. Traditionell fanden diese zur Fastnacht statt.

Es ist daher anzunehmen, dass das Tanzprivileg der Metzger nicht als Lohn für ihre legendenhafte Ratsstreue verliehen wurde. Ihre Sonderprivilegien bestanden vielmehr in der Begleitung ihres Auftritts durch städtische Musikanten. Sie erhielten zudem die Erlaubnis, eine Truppe zum Schutz der Tänzer vor allzu übermütigen Zuschauern aufzustellen. Eine ähnliche Bevorzugung von Metzgerzünften ist jedoch für weitere Städte nachgewiesen und kann daher nicht als besondere Ausnahme für die treuen Nürnberger gewertet werden. Vielmehr ist diese Möglichkeit zur Eigenwerbung als ein Ausgleich für die Gewinneinbuße während der kommenden Fastenzeit zu verstehen.

Wie jedes zünftige Treiben stand der Metzgertanz nach 1348 unter strenger Kontrolle. Ratserlässe dokumentieren die städtischen Vorgaben rund um den Brauch. Getanzt wurde danach wohl während eines Umzugs über die Fleischerbrücke, der auf dem Hauptmarkt vor dem Rathaus endete. So präsentierte sich der Handwerkerstolz immer eingebunden in den sozialen Kontext der Stadt. Der Zusammenschluss hatte vollständig und geordnet zu erscheinen. Als Tänzer traten wohl die Gesellen auf.

Die Teilnehmer ihrer Schutzrotte mussten dem Rat im Voraus angemeldet werden. Als Waffen trugen sie stumpfe Holzspieße und mit Knall- und Brandzeug ausgestattete Pflanzenbuschen bei sich. Sie sollten den tanzenden Metzgern damit Platz schaffen und sie vor fastnachtstrunkenem Publikum schützen. Maskiert und in zweifarbigen Kostümen, mit dem Metzgerbeil als Zugehörigkeitsabzeichen auf der Brust, erregten sie im Laufe der Jahrzehnte zunehmend Aufmerksamkeit (Abb. 2). Tatsächlich emanzipierte sich der Umzug der Schutzrotte mit der Zeit zum Schembartlauf. Für das Jahr 1449 ist er erstmals als eigenständiges Fastnachtsevent belegt. Ab 1458 kauften junge Patrizier den Metzgern sogar das entsprechende Privileg ab, um selbst den populär gewordenen Lauf veranstalten zu können. Der Metzgertanz wurde zwar weiterhin abgehalten, verlor aber mit der Zeit an Bedeutung.

Rätselhafte Fastnachtstiere

Ein Ratserlass von 1477 erwähnt erstmals die „vasnachtier“, wie sie auch im vorliegenden Beispiel in den Randzonen oben links und unten dargestellt sind. Auf den ersten Blick scheinen vier Reiter auf verschiedenen Tieren die Tänzer zu flankieren. Ein Pferd ist kein ungewöhnlicher Anblick. Anders der berittene Widder, das eselköpfige Geschöpf mit Gans im Maul und das Einhorn, dessen Reiterin beim Zuschnitt des Blatts ihren Kopf verlor. Die Tanzillustration einer weiteren Schembarthandschrift offenbart das Wesen der Fastnachtstiere (Abb. 3). Als umgehängte Attrappen stehen sie nicht auf eigenen Beinen, sondern werden vom „Reiter“ an einem Schultergurt getragen. Die Illusion wird hier beeinträchtigt: Unter den stoffbespannten Konstruktionen lugen die Füße ihrer Träger hervor.

Eine ältere Forschungsmeinung interpretiert diese „hobby horse“-Kostüme als vorchristliche Fruchtbarkeitszeichen.

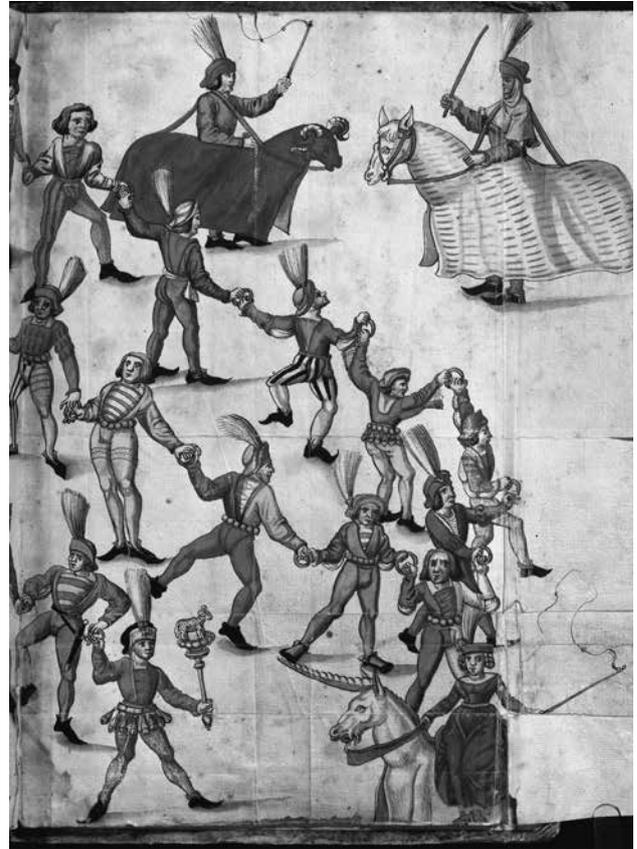


Abb. 3: „Reiter“ mit umgehängten Fastnachtstier-Attrappen, Peitsche und Gerte. Schembartbuch, Nürnberg 1551–1600, Sign. Hs 5664, fol. 67r (Detail, Digitalisat: GNM, Bibliothek).

Zusammen mit dem Tanz der Metzger und dem bekränzten Bäumchen sollten sie danach den Frühling willkommen heißen. Von dieser Deutung ist jedoch Abstand zu nehmen. Der geschmückte Baum ist ein bis heute übliches Requisit volkstümlicher Tänze des gesamten Jahreslaufs. Der Metzgertanz und seine Tiere waren dagegen fest an den katholischen Kalender gebunden. Sie sind nur vor dem Hintergrund der Fastnacht zu verstehen.

In diesem Zeitraum dürfen und durften menschliche Fehler gezeigt und gefeiert werden. Daher mag seine Einordnung als durch und durch christlich erstaunen. Doch die in Mittelalter und Früher Neuzeit omnipräsente Kirche begrüßte das närrische Treiben: Im Sinne der Zweistaatenlehre des Augustinus stellte sie damit den lasterhaften irdischen Staat dem Gottesstaat gegenüber. Im diesseitigen Narrenreich der Fastnacht regieren Sünde und Chaos mit Tänzen, Umzügen und Kostümierung. Diese übersteigerte Gegenwart gab den vorreformatorischen Gläubigen die Möglichkeit, sich auszutoben. Daraufhin sollte sich die Einsicht der eigenen Sündhaftigkeit und Schuld einstellen. Mit diesem Kloß im Hals gelang das Fasten und die Rückkehr in die kirchliche Ordnung leichter. Die Hoffnung auf Vergebung an Ostern konnte so besonders verheißungsvoll inszeniert werden.

Das Osterlamm steht mit seiner Siegesfahne für den auf-erstandenen Christus. Tiere wurden aber auch als Symbole des irdischen Übels eingesetzt. Dem Publikum der Nürnberger Metzger waren Tierallegorien nicht nur aus dem Gottesdienst wohlbekannt. Im damaligen, christlich geprägten Alltag waren sie in vielen Bereichen vertreten – vom Sprichwort bis zur Fassadengestaltung. Zur Fastnacht ist „[ihr] Vorkommen [...] so allgemein, dass man darin ein konstituierendes Element [...] sehen kann“, wie Dietz-Rüdiger Moser feststellt. Der Kulturhistoriker Jürgen Leibbrand sieht besonders in den tierischen Allegorien der sieben Todsünden ein Sündenregister der Fastnacht und vertritt damit eine zweite Theorie zu den Nürnberger Fastnachtstieren. Vergehen durch die Todsünden galten als besonders verwerflich. Für die Gläubigen zogen sie die höchste Strafe nach sich, den absoluten Gnadenverlust. Von ihnen ging eine Faszination des Schreckens aus. Als Tierallegorien fanden sie vielerorts Platz in der Fastnacht – etwa auch im Metzgeranzug?

Die Illustrationen in Schembartbüchern des GNM und anderer Institutionen zeigen nur ein Quartett von Pferd, Widder, Einhorn und des eselköpfigen Reittiers, das eine tote Gans als Attribut trägt. Diese Tiere lassen sich eventuell als Wollust, Hochmut, Zorn und Völlerei deuten – mit Sicherheit aber nur im Kontext der kanonischen Todsünden. Leibbrand interpretiert die Tänzerkette als Schlange, die für Neid steht. Auf einer unbekanntenen Metzgeranzug-Illustration stellt er zusätzliche Esels- und Wolfsdarstellungen fest: Diese Tiere würden in der vervollständigten Siebenergruppe geistige Trägheit und Habsucht symbolisieren. Leibbrand macht keine Angaben zu seiner scheinbar abwei-

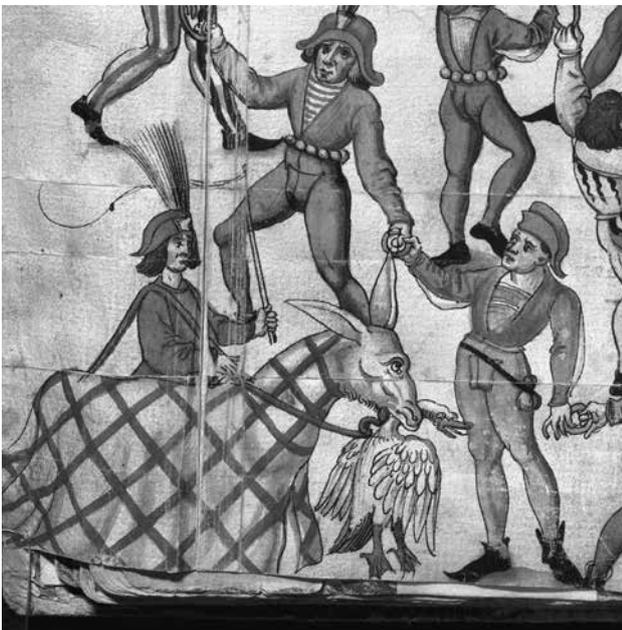


Abb. 4: Eselköpfiges „hobby horse“ mit toter Gans im Maul. Schembartbuch, 1551–1600, Sign. Hs 5664, fol. 66 v. (Detail, Digitalisat: GNM, Bibliothek).

chenden Quelle. Eventuell missverstand er die Handwerkszeichen der Metzger als Esels- und Wolfsdarstellung: Die Darstellung der im Tanz präsentierten Embleme variiert. Nicht immer sind sie auf den ersten Blick als solche erkennbar. Seine Deutung der Tänzerkette als „Schlange“ ist darüber hinaus nicht stichhaltig, da diese Reigenformation für Volks- und Zunfttänze auch außerhalb der Fastnacht zeit-typisch war. Unüblich ist für das Mittelalter und die Frühe Neuzeit dagegen die Darstellung von Sündentieren in kleineren Gruppen: Text- und Bildtradition geben die Zusammenstellung der Sieben vor. Auf zahlreichen Metzgeranzug-Illustrationen finden sich immer nur dieselben vier Reittiere. Lediglich eines davon, die mögliche Völlerei-Allegorie (Abb. 4), kann in direktem Bezug zu den Tänzern gesehen werden. Eine Selektion der übrigen lässt sich nicht begründen. Eine Interpretation der Tierkostümierungen als Sündentiere steht also auf vier statt den nötigen sieben Beinen. Sind sie womöglich doch nicht als Allegorien der Todsünden zu verstehen?

Es bleibt festzuhalten, dass die Frage nach der Bedeutung und tatsächlichen Zahl der „vasnachtstier“ aufgrund der ungünstigen Quellenlage derzeit nicht sicher zu beantworten ist. Solange keine zeitnahe Darstellung des Metzgeranzuges mit sieben Tierallegorien nachgewiesen wird, bleibt auch Leibbrands These eine Mutmaßung. Antworten könnte eventuell die Sichtung von Nürnberger Fastnachtsspielen bringen, die aus dem Spätmittelalter in großer Zahl überkommen sind und lokale Bräuche dokumentieren.

In der ehemaligen Fastnachtshochburg Nürnberg wird heute weniger getanzt und gefeiert – ohne strenge Regulierung durch den Stadtrat aber vielleicht ausgelassener. In diesem Jahr entstehen Fotos von äußerlich ähnlichen Szenen: Die „Zünfte“ der Ärzte, Gärtner, Matrosen und Polizisten reihen sich zur Polonaise ein, umringt von Einhornern, Katzen und Faultieren. Mit einigen Jahrhunderten Abstand werden diese Zeitdokumente wohl ebenfalls unlösbare Rätsel darstellen.

► SONJA RAKOCZY

Literatur:

Samuel L. Sumberg: *The Nuremberg Schembart Carnival* (Columbia University Germanic Studies 12). New York 1941. – Hans-Ulrich Roller: *Der Nürnberger Schembartlauf. Studien zum Fest- und Maskenwesen des späten Mittelalters* (Volksleben 11). Tübingen 1965. – Dietz-Rüdiger Moser: *Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der „Verkehrten Welt“*. Graz, Wien, Köln 1986. – Jürgen Leibbrand: *Speculum bestialitatis. Die Tiergestalten der Fastnacht und des Karnevals im Kontext christlicher Allegorese* (Kulturge-schichtliche Forschungen 11). München 1989. – Christiane Lauterbach: *Schembartbücher aus der Sammlung Merkel*. In: *KulturGUT* 9, 2006, S. 1–3. – Christoph Flüeler, Martin Rohde (Hrsg.): *Laster im Mittelalter / Vices in the Middle Ages* (Scrinium Friburgense 23). Berlin, New York 2009.

Ein Kühlgefäß mit Zapfhähnen von 1743

BLICKPUNKT MÄRZ. Zuweilen beeindrucken Museumsobjekte allein schon durch ihre stattliche Größe, insbesondere dann, wenn materialverwandte Vergleichsstücke selten sind oder ganz fehlen. So verhält es sich bei einem Kühlgefäß aus Zinn und Messing, das sich in der Sammlung des ehemaligen Bayerischen Gewerbemuseums erhalten hat (Abb. 1). Das beeindruckende Behältnis mit der Inventarnummer LGA 4006, das auf vier kräftigen Kugelfüßen mit Löwenpranken steht, wurde 1876 von der in der Region bekannten Antiquarsfamilie Pickert angekauft. Es misst in der Höhe 64,8 cm, in der Breite (einschließlich der Füße) 44 cm und in der Tiefe 46 cm; das Gewicht beträgt 27 Kilogramm. Entsprechend groß ist auch die Füllmenge mit ca. 22 Litern. Interessant sind drei an einer Längsseite knapp über dem Fußbereich befindliche Zapfhähne aus Messing mit jeweils einem ringförmigen Verschluss. Jedes Zapfrohr zeigt auf der Oberseite ein geformtes Gesicht. Ein großer plastischer Löwenkopf mit Ring im Maul (Abb. 2)

ist in der Mitte der Schmalseiten platziert und dient auch gleichzeitig als Tragegriff. Die vertikalen Kanten des viereckigen Behälters sind durch fein ziselierte dünne Säulchen verziert. Auf deren Eckpunkten sitzt jeweils eine kleine balusterförmige Vase. Eine der vier Vasen ist in der Farbe etwas dunkler als die anderen. Eine Röntgenfluoreszenzanalyse ergab, dass diese eine spätere Ergänzung ist, da die Zusammensetzung der Zinnlegierung (u.a. Zinn, Blei) stark von derjenigen der übrigen Teile abweicht.

Besonders interessant zeigt sich das Innenleben des Gerätes: In einem Abstand von 4,5 bzw. 4,8 cm ist ein wiederum viereckiger Kasten eingesetzt, der durch Stege mit dem äußeren verbunden ist. Dieser Kasten ist wenig höher als der äußere und im Innern zweigeteilt. Jeder der beiden viereckigen Behälter hat ein Fassungsvermögen von ca. 11 Litern. Markant ist der haubenförmige Deckel des inneren Kastens, der an eine sog. Welsche Haube erinnert. Sein wulstiger Ansatz bildet in der Mitte eine schmale rechtecki-



Abb. 1: Kühlgefäß, wohl Josef Feldtauer, Waidhofen an der Ybbs, 1743, H. 64,8 cm, B. 44 cm, T. 46 cm, Inv. LGA 4006, Frontansicht (Foto: Bettina Guggenmos/Simone Hänisch).



Abb. 2: Seitenansicht von LGA 4006 mit Löwenmaskeron (Foto: Bettina Guggenmos/Simone Hänisch).



Abb. 3: Deckelbekrönung von LGA 4006 (Foto: Bettina Guggenmos/Simone Hänisch).

ge Basis, auf der zwei kleine Vasen stehen. Zwischen diesen erhebt sich ein bärtiger Mann, der vor sich eine Wappenkartusche hält. Neben der Jahreszahl 1743 liest man auf der Kartusche das gravierte Monogramm J v H und darüber die Ziffer 4 (Abb. 3).

Wie eine genaue Inaugenscheinnahme durch die Restauratorin des Museums ergab, sind nicht nur die plastischen Teile wie Löwenköpfe, Säulchen und Füße als Einzelteile gegossen, sondern auch die einzelnen Wandungsteile. In einem zweiten Arbeitsgang wurden letztere zu einem rechteckigen Kasten zusammengefügt und mit dünnem Zinnfluss verbunden. Bedauerlicherweise sind am Gefäß – wohl im Zusammenhang mit der Kriegsauslagerung in den 1940er Jahren – Schäden entstanden. So ist eine Längswand stark nach innen gedrückt. Außerdem ist an der Ansatzstelle des mittleren Hahnes ein Riss entstanden.

Das imposante Gefäß fand als Weinkühler Verwendung. In den beiden inneren Kästen befand sich die Flüssigkeit, in den schmalen Zwischenraum zwischen innerem und äußerem Kasten wurden Eisbrocken eingefüllt, um die Getränke zu kühlen bzw. kühl zu halten. War das Eis geschmolzen, konnte es durch den mittleren Hahn abgelassen und der Zwischenraum mit neuen Eisbrocken gefüllt werden. Die beiden äußeren Hähne führen bis in die inneren Behälter. Über sie konnte jeweils Rot- oder Weißwein gezapft werden. Das große Volumen des Weinbehälters legt nahe, dass es sich wohl nicht um ein Gefäß für den privaten, sondern für den öffentlichen Gebrauch gehandelt haben muss. Ein städtisches Rathaus oder eine einflussreiche wohlhabende Zunft kommen als Auftraggeber am ehesten in Frage. Die Marken auf der Deckeloberseite sind nur teilweise gut erkennbar. Während die eine sich als Stadtmarke von Waidhofen an der Ybbs in Niederösterreich (Hintze 1965, S. 289) deuten lässt, ist die Meistermarke verschlagen und nicht eindeutig zu identifizieren. Auch muss augenblicklich offen bleiben, wer sich hinter dem Monogramm J v H verbirgt.

Bislang sind zwei weitere Exemplare solcher Prunkbehälter aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannt. Eines befindet sich in den Sammlungen des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz als Leihgabe der Stadt Rottenmann. Dieses 1738 datierte, in den Ausmaßen etwas kleinere Objekt (H. 58 cm, B. 42 cm, T. 28 cm) hat als Zunftgefäß der Rottenmanner Maurer und Zimmerleute gedient. Im Unterschied zum Nürnberger Gefäß sind alle horizontalen Kanten mit einer Art Flammleiste verziert, was den repräsentativen Charakter noch unterstreicht. Leider ist die Bekrönung, eine Figur mit einem Schild, auf dem die Zunftzeichen beider Gewerke und die Jahreszahl 1738 graviert waren, verloren. Die auf dem Deckel dieses Kühlgefäßes eingeschlagenen Stempel I M R und die Ziffern 89 deuten auf Jacob Manßrieder (auch Mansrieder, Mausrieder, gest. 1724) hin, der im Oktober 1683 Meister geworden war. Manßrieder stammte aus Bozen und blieb bis zu seinem Tod 1724 in Linz (Hintze 1965, Nr. 1104–1107). Er fertigte Schüsseln (zum Teil großen Ausmaßes), Teller, Kannen, Krüge und Schraubflaschen, von denen sich einige u. a. im Augustinerchorherrenstift St. Florian (Oberösterreich) erhalten haben. Die Datierung „1738“ auf dem Rottenmanner Weinkühler dürfte erst nach dem Tod Manßrieders angebracht worden sein. Das beeindruckende Gefäß war in der Herstellung aufwendig und vermutlich auch kostspielig. Insofern erscheint es verständlich, dass sich beide Zünfte die Kosten geteilt haben. Manßrieder hatte auch Verbindung zur Reichsstadt Nürnberg. Wie ein Ratsverlass vom 16. Dezember 1709 vermerkt (Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 61 a, Verlässe des Inneren Rates, Nr. 3167, fol. 24v.), war er mit einem Fass voller Krüge aufgegriffen worden, die er vermutlich in der Stadt verkaufen wollte. Zwei der wohl aus Zinn gefertigten Krüge wurden beschlagnahmt und in das Zoll- und Waagamt gebracht. Als zu diesem Zeitpunkt Geschworener seines Handwerks und Besitzer des Privilegs für den Handel mit venetischen Gläsern und Krügen wurde der Zinggießermeister Christoph Marx (1660–1731) eingeschaltet. Manßrieder forderte seine beiden Krüge zurück und versuchte über den Bürgermeister, Richter und Rat der Stadt Linz den Nürnberger Rat zur Rückgabe zu bewegen. Das zweite Gefäß mit 61 cm Höhe, 45 cm Breite und 28,5 cm Tiefe sowie einem Gewicht von „vierzig Pfund“ hat sich im Heimatmuseum Waidhofen an der Ybbs erhalten. Auch hier war der Auftraggeber eine Zunft, nämlich die der Sensenmacher. Auf der Vorderseite sind die Namen von Zunftmitgliedern eingraviert:

JOSEPH REITTER ZÖCHMAISTER
JOHANN SONNLEITNER ALTER FÏRGESÖLL
ANDREAS NALLER ALTER FÏRGESÖLL

sowie die Jahreszahl 1739. Ein querrrechteckiges Zinnschild mit der Aufschrift (in lateinischer Schreibschrift) „Jos. Leitgeb Zechtmeister/1901/Joh. Döberl Altgeselle“, befestigt über dem mittleren Hahn, zeugt von einer Restaurierung Anfang des 20. Jahrhunderts. Im Unterschied zum wenig jüngeren Nürnberger Behälter sind die Zapfrohre des Waid-

hofener Gerätes kantiger gearbeitet. Zudem sind die drei Hähne ganz unterschiedlich geformt. Flammleisten wie am Rottenmanner Kühlbehälter fehlen. Auch hat das Stück keinerlei Marken. Jedoch hat sich ein „Extract“ aus dem Protokoll der Handwerkerversammlung der Sensenschmiede vom 20. Dezember 1739 erhalten, aus dem eindeutig hervorgeht, dass der Waidhofener Zinngießer Joseph Feldtauer (Feldtaner) das Gefäß im Auftrag der Zunft angefertigt hat. Feldtauer war ab 1736 tätig, er verstarb 1756. Möglicherweise ist die bei Hintze 1965, Nr. 1370, aufgeführte Marke J. F. mit Josef Feldtauer aufzulösen. Dass auch das Nürnberger Exemplar von Feldtauer hergestellt worden sein könnte, legt die Ähnlichkeit zum Waidhofener nahe.

In jedem Fall belegen die erhaltenen Prunkgefäße nicht nur die handwerkliche Meisterschaft der Zinngießer in Linz und Waidhofen. Sie vermitteln auch einen Eindruck, wie in früheren Jahrhunderten größere Feste in den jeweiligen Gemeinden zelebriert wurden. Das Waidhofener Behältnis kam übrigens 1932 neuerlich zum Einsatz, als die Stadt die 400. Wiederkehr der Befreiung von den Osmanen (1532) feierte. Der Zechmeister der Sensenschmiede übergab dem

damaligen Bundespräsidenten Wilhelm Miklas (1872–1956) einen Willkommtrunk, den er am Weinkühler gezapft hatte.

► SILVIA GLASER

Literatur:

Josef Pfau: 1000 Jahre Rottenmann. Festschrift zur Jahrtausendfeier der Stadt Rottenmann. Rottenmann 1952, S. 74. – Erwin Hintze: Die deutschen Zinngießer und ihre Marken. Bd. VII: Süddeutsche Zinngießer. Osnabrück 1965. – Robert M. Vetter, Georg Wacha: Linzer Zinngießer. Wien, München 1967, S. 49–51. – Gertrud Smola: Zinngefäße von Stadt- und Landmeistern der Linzer Lade in Graz und Rottenmann. In: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1974/75, S. 24–32. – Gertrud Smola: Altes Zinn. Graz 1975, S. 18, Nr. 69, Abb. S. 20. – Andreas Kusternig (Hrsg.): Altes Zinn aus Waidhofen/Ybbs. Ybbs 1991, S. 14, 15, 87, 88.

Für freundliche Hinweise zu den Vergleichsstücken danke ich herzlich Dr. Otto Baumgärtel, München. Frau Bettina Guggenmos und Herrn Markus Raquet danke ich für die technischen Untersuchungen im Rahmen der Röntgenfluoreszenzanalyse.

Die Nürnberger Madonna

Meisterwerk, Identifikationsmodell und Inspirationsquelle

Im September des vergangenen Jahres wurde der Nürnberger Kornmarkt gut zwei Wochen lang von einer Kunstinstallation Ottmar Hörls geprägt, deren Inspirationsquelle und Ausgangspunkt die „Nürnberger Madonna“ war. Der vorrangig für seine Multiple-Projekte bekannte Künstler ordnete sechshundert goldfarbene Reduktionskopien dieser „Ikone“ der deutschen Frührenaissance, die sich seit 1877 als Dauerleihgabe der Stadt Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum befindet, auf einem tribünenförmig über den Platz geführten Riegel an (Abb. 1). Die räumlich unmittelbare Wiederholung und Reihung eines Bilds oder Gegenstands ist eine alte, aber vor allem in der zeitgenössischen Kunst vielfach realisierte Strategie der Bedeutungssteigerung. Hörl stellte das noch vor Jahrzehnten mit einem ungleich höheren Bekanntheitsgrad ausgestattete Bildwerk damit auf eine ebenso provozierende wie inspirierende Weise ins Licht einer breiten Öffentlichkeit und holte es spektakulär ins kollektive Gedächtnis zurück. Somit schrieb der Künstler den Mythos der „Nürnberger Madonna“ auf eigen-tümliche Weise in die Gegenwart fort.

Neben dem Original in der Dauerausstellung stand in dieser Zeit der 2016 entwickelte, chromoxydgrün monochro-

mierte Prototyp der Kunststofffigur, den Hörl dem Museum geschenkt hat. Diese Konfrontation veranschaulichte unter anderem, dass die Hörlsche Replik das Original nicht unmittelbar kopiert, sondern bereits auf einer der zahllosen Reduktionskopien der Skulptur basiert.

Herkunft und Bedeutung

Die nachweisbar erstmals 1876, vermutlich aber schon etwas früher als die „Nürnberger Madonna“ bezeichnete Skulptur zählt zu den bedeutendsten deutschen Bildwerken der Dürer-Zeit (Abb. 2). Ihre Noblesse resultiert aus der einheitlichen, den Körper durchströmenden Bewegung, der extremen Streckung der Proportionen sowie den großzügig gebildeten, schwingenden und sanft fließenden Faltenbahnen ihrer Kleidung. Das modische, den Leib betonende Gewand ist knapp unter der Brust gegürtet, sodass eine leichte Wölbung des Bauches sichtbar wird und der Körper von einer durchgehenden Spannung bewegt zu sein scheint. Einzigartig ist die Kombination von mädchenhaftem Antlitz und schlanker Gestalt mit Pose und Gebärde der Schmerzensmutter, der unter dem Kreuz Jesu stehenden Mater dolorosa. Gefühlsbetonte Mimik und empor-



Abb. 1: Installation der Reduktionskopien der „Nürnberger Madonna“ auf dem Kornmarkt, Ottmar Hörl, Nürnberg, 2017 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2017/Foto: Juergen Schabel).

gerichtetes Antlitz verleihen der Gestalt den Ausdruck zurückhaltender Trauer, der sich aus der inneren Versenkung und zugleich einer tiefen Bewegtheit speist. Darüber hinaus reflektiert der offene, empor gerichtete Blick die Maria in diesem Moment geschenkte Erkenntnis der heilsgeschichtlichen Bedeutung des Opfertodes Christi am Kreuz. Diese Komposition modifiziert somit ein tradiertes Motiv auf bis dahin unbekannte Weise, bricht mit den Vorstellungen spätgotischer Kunst und markiert daher nicht zuletzt den Beginn einer neuen Epoche.

Der Nürnberger Künstler, der das Bildwerk um 1510 schuf, konnte bisher nicht namhaft gemacht werden. Sämtliche Versuche der Forschung, den unbekanntem Schöpfer zu identifizieren, blieben erfolglos. Veit Stoß (um 1447/48–1533), Peter Vischer d. Ä. (um 1455–1529) sowie jüngere Mitglieder der Vischer-Werkstatt wurden ebenso in Betracht gezogen wie Hans Süß von Kulmbach (1476–1528) oder andere Maler aus dem Umkreis Albrecht Dürers (1471–1528). Bis heute trägt der Künstler deshalb einen Notnamen: Meister der Nürnberger Madonna. Im Milieu Dürers stand er allerdings gewiss.

Die Figur der in zeitgenössische Tracht der gesellschaftlichen Oberschicht gekleideten Jungfrau Maria weist Reste der originalen, einst außerordentlich prachtvollen Farbfassung auf. Ursprünglich war das Stück Bestandteil eines umfangreichen Bildprogramms in der Nürnberger Domini-

kanerkirche an der Burgstraße, nordöstlich von St. Sebald. Es gehörte zu einer dreifigurigen Kreuzigungsgruppe auf dem Lettner, der Kirchenschiff und Chor des Gotteshauses trennte. Gemeinsam mit einem sechzehnteiligen Gemäldezyklus veranschaulichte sie die biblische Historie vom Letzten Abendmahl bis zum Jüngsten Gericht mit einem Schwerpunkt auf der Passion. Plastisch betonte sie den dramatischen und heilsgeschichtlichen Höhepunkt der Vita Christi.

Als der Lettner 1633 zusammenbrach, wurde die Johannesfigur der Kreuzigungsgruppe zerstört. Das Kloster war bereits im Zuge der Reformation 1543 aufgelöst worden und an die Stadt Nürnberg übergegangen. Ab 1627 diente seine Kirche dem werktäglichen Predigtgottesdienst. Der Kruzifixus und die Schmerzensmutter des Lettners wurden zu einem Ensemble an der Westwand des Raumes vereint, die eine 1807 angefertigte Zeichnung im Staatsarchiv Nürnberg dokumentiert: Zwischen den beiden Portalen hing der Kruzifixus, und unter dem Kreuzstamm stand die Marienfigur.

Nachdem am 6. April 1807 Gewölbe und andere Teile der Kirche eingestürzt waren, trug man das Gebäude in den folgenden Jahren ab, und das Inventar wurde zerstreut. Der Kruzifixus der Kreuzigungsgruppe ist seit 1830 in der Kapelle der Kaiserburg verbürgt. Die Marienfigur gelangte in die Nürnberger Zeichenschule und diente dort als Modell zur Ausbildung angehender Künstler. Auf diese Weise kam



Abb. 2: Die Nürnberger Madonna, Nürnberg, um 1510. Lindenholz, polychromiert, H. 154 cm, Inv. Pl.O. 210. Depositum der Stadt Nürnberg (Foto: Dirk Meßberger).



Abb. 3: Modezeichnung von Georg Melchior Kraus im „Journal des Luxus und der Moden“, Oktober 1802, kolorierter Kupferstich, H. 19,2 cm, B. 11 cm. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek (Foto: SMB).

ihr der Status der Vorbildhaftigkeit zu, den man bis dahin allein hochgerühmten Bildwerken der klassischen Antike zugemessen hatte.

Popularisierung und Verklärung

Die „Wiederentdeckung“ der Skulptur ist Albert Christoph Reindel (1784–1853), dem Direktor der Nürnberger Zeichenschule, zu danken. 1828 schuf er einen Kupferstich des Bildwerks und veröffentlichte ihn im „Frauentaschen-

buch für das Jahr 1829“, einem damals vielgelesenen Almanach. Seine Beschreibung preist es als „eine der herrlichsten plastischen Arbeiten von der Hand eines altdeutschen Bildhauers, die Nürnberg aufzuweisen hat“. Die formalen Qualitäten der eleganten Gewandfigur trafen die Schönheitsvorstellungen jener Zeit, wie sie etwa von den Modezeichnungen des Weimarer Malers Georg Melchior Kraus (1737–1806) bezeugt sind (Abb. 3). Neben dieser Beförderung seiner Wertschätzung erfuhr das Marienbild auf der



Abb. 4: Replik der Nürnberger Madonna, Gießerei Burgschmiet-Lenz, Nürnberg, um 1880, Bronze. München, Privatbesitz (Foto: Pablo de la Riestra).



Abb. 5: Auguste Gräfin Harrach in der Pose der „Nürnberger Madonna“, Fotoatelier Johann Theodor Prümm, Berlin, um 1860/65, Fotografie, H. 20,9 cm, B. 10 cm, Inv. P 18927 (Foto: Monika Runge).

von der Romantik entfachten Welle der Begeisterung für die altdeutsche Kunst in den folgenden Jahrzehnten eine fast kultische Verehrung; Matthias Mende hat sie 1969 ausführlich nachgezeichnet. Die Figur avancierte zum Publikumsmagnet, zum Anlaufpunkt von Künstlern und zur touristischen Sehenswürdigkeit. Mit zahlreichen Nachzeichnungen und grafischen Reproduktionen verbreitete sich die Kenntnis des Stücks.

1840 entstand eine folgenschwere plastische Nachbildung der Skulptur. Der junge Nürnberger Bildhauer Bernhard Afinger (1813–1882), der aufgrund dieser Arbeit ins Berliner Atelier Christian Daniel Rauchs (1777–1857) berufen wurde, schuf mit ihr eine wichtige Basis für die weite Verbreitung von Kopien in originaler, aber auch in reduzierter Größe. Fortan wurden zahllose Abgüsse und verkleinerte Repliken in Gips, Holz, Bronze und anderen Materialien

hergestellt. Mit ihnen verbreitete sich die Hochschätzung des Werks als Inbegriff der Nürnberger und altdeutscher Kunst noch intensiver. Mehrere lokale Manufakturen und Kunsthandwerker befriedigten die touristische Nachfrage nach entsprechenden Souvenirs mit Statuetten aus serieller Produktion. In Originalgröße von der Nürnberger Gießerei Lenz gefertigte Bronzen zählen bis heute zu den faszinierendsten Repliken von hoher handwerklicher Qualität (Abb. 4). Im Atelier des bekannten lokalen Bildschnitzers Jakob Rothermundt (1837–1921) entstanden Gipsabformungen, die unter anderem in die von Museen und an Universitäten aufgebauten Abgussammlungen einzogen. Ab 1868 zeigte auch das Germanische Nationalmuseum einen Gipsabguss. Die an der Theologischen Fakultät der heutigen Martin-Luther-Universität zu Halle initiierte „Sammlung für christliche Archäologie und kirchliche Kunst“ besitzt nicht nur einen Gips der Marienfigur, sondern auch den Abguss eines Johannes, der möglicherweise auf einem von Rothermundt geschnitzten Ersatz der verlorenen Apostelfigur basiert.

Die Popularität der Skulptur wuchs nicht zuletzt aufgrund der 1865/66 angestrebten, letzten Endes aber gescheiterten Versuche, sie aus Nürnberg ins Bayerische Nationalmuseum nach München zu überführen. Ihre Aufstellung im Germanischen Nationalmuseum 1877 erleichterte ihre Zugänglichkeit, und ihr Bekanntheitsgrad erhöhte sich weiter. Im ersten, 1890 veröffentlichten Bestandskatalog der Skulpturensammlung des Museums erschien sie als „das hervorragendste Werk der Nürnberger Plastik der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, das nicht wenig dazu beigetragen hat, gerade der Nürnberger Kunst Weltruf zu verschaffen und dessen Schöpfer wir als den bedeutendsten Bildschnitzer seiner Zeit betrachten dürfen“.

Modellfunktion

Eine Porträtfotografie von Auguste Gräfin Harrach (1800–1873), der als Fürstin Liegnitz bekannten zweiten Ehefrau Friedrich Wilhelms III. von Preußen (1770–1840), belegt einen weiteren Aspekt der Bedeutung, die der Skulptur bereits Mitte des 19. Jahrhunderts zugemessen wurde (Abb. 5): Das Bildwerk prägte die Vorstellungen von der „altdeutschen Frau“ und stellte ein wichtiges ästhetisches wie patriotisches Leitbild dar. Anschaulich illustriert das im damals renommierten Berliner Atelier von Johann Theodor Prümm (1841–1890) angefertigte Lichtbild, das die Adlige in Pose und Gewand der bekannten Figur wiederzugeben sucht, den Stellenwert der „Nürnberger Madonna“ als Identifikationsmodell.

Dass Repliken und Nachahmungen gegen Ende des Jahrhunderts Bestandteil historistischer Schlossbauten und neugotischer Innenraumdekoration mittelalterlicher Gebäude wurden, beweist die von dem Kunstwerk ausgehende Faszination und das ihm zugewiesene Potenzial zur Dokumentation einer Blütezeit der deutschen Kultur. So sah Conrad Wilhelm Haase (1818–1902) für die Ausstattung

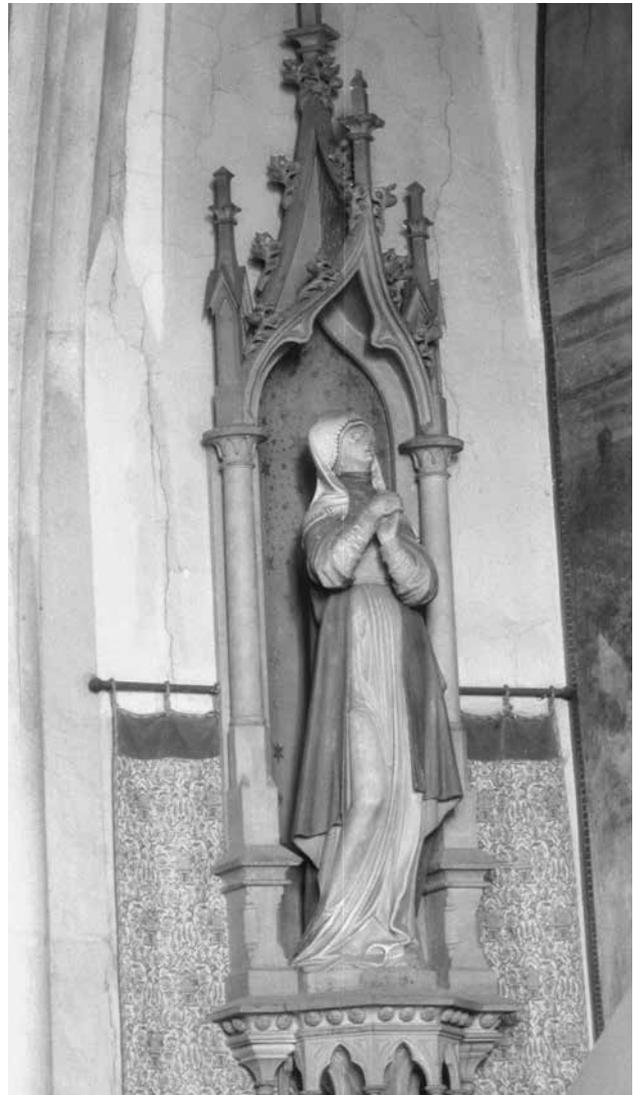


Abb. 6: Nachbildung der „Nürnberger Madonna“, Gips, polychromiert, H. ca. 140 cm, Albrechtsburg, Meißen (Foto: Bildarchiv Foto Marburg).

eines der Gästezimmer der ab 1858 für die Welfen errichteten Sommerresidenz Schloss Marienburg in Nordstemmen bei Hannover eine Nachbildung der Figur vor. Für die 1879/81 unter August von Essenwein (1831–1892) restaurierte Nürnberger Frauenkirche schuf der ortsansässige Bildschnitzer Paul Ziegler eine Triumphkreuzgruppe mit einer entsprechenden Kopie, die sich heute in der Pfarrkirche St. Theresia befindet. Ein weiteres Beispiel beherbergt die zwischen 1873 und 1885 historistisch ausgestaltete Albrechtsburg in Meißen. Die in den schlanken Proportionen das Original noch übertreffende, unter einem Maßwerkbaldachin aufgestellte Kopie schmückt eines der sogenannten Kurfürstenzimmer (Abb. 6). Wie den damals entstandenen Wandbildern kam ihr die Aufgabe zu, den durch die Nutzung als Porzellanmanufaktur beeinträchtigten Interieurs des spätgotischen Schlosses seine verlorene spätmittelalterliche Atmosphäre wiederzugeben.



Abb. 7: Mittelschrein des Heimsuchungsretabels, Kunstwerkstätten Gebr. Mezger, Überlingen, 1899, Lindenholz, polychromiert, Pfarrkirche Mariae Heimsuchung, Meersburg (Foto: Bildarchiv Foto Marburg).



Abb. 8: Form zur Herstellung einer Ofenkachel, sign. J. M. Feghelm, Heilsbronn, 1887, Gips, H. 62 cm, B. 82 cm, Inv. A 4052 (Foto: Monika Runge).

Darüber hinaus entwickelte das Standbild eine bemerkenswerte künstlerische Vorbildwirkung. So ist etwa die Maria der Heimsuchungsszene im Mittelschrein eines Retabels in der Meersburger Stadtpfarrkirche eindeutig an der „Nürnberger Madonna“ orientiert (Abb. 7). Das 1899 in den Überlinger Kunstwerkstätten Gebr. Mezger geschaffene Bildwerk zeigt sie im Gegensatz zum Vorbild allerdings mit ausgebreiteten Armen. Auch eine 1887 entstandene Gussform, die zur Herstellung großformatiger Bildkacheln für Frontseiten von Öfen diente, gibt eine weibliche Gewandfigur unter der Bogenstellung wieder, die von ihr inspiriert ist (Abb. 8). In Haltung, Faltengebung und Gestik lässt sich die berühmte Vorlage deutlich erkennen. Mit offenem Haar und bloßen Füßen wich der Schöpfer der Form jedoch von ihr ab.

Unter dem Eindruck des Versailler Vertrags, der damit verbundenen nationalen Demütigung und Rückbesinnung auf die Glanzzeiten der Nation gehörte die Skulptur schließlich zu den Katalysatoren, auf deren Basis ein „künstlerisches Nationalbewusstsein“ zu entfalten versucht wurde. So intensivierten Poesie und Belletristik die Verklärung des Kunstwerks in der Zwischenkriegszeit. Besondere Wirkung erzielte die 1923 im Reclam-Verlag erschienene Novelle „Das Geheimnis der Nürnberger Madonna“ von Franz Hermann Meißner (1863–1925). Der „verlorene“ Name

des Bildhauers und die damit verbundene Rätselhaftigkeit beflügelten die Fantasie der Leser.

Abwertung und Bekanntheitsverlust

Unmittelbar danach begann die Wertschätzung der „Nürnberger Madonna“ in der vom Expressionismus beeinflussten Kunstgeschichtsschreibung zu sinken. Ihren Höhepunkt erlebte diese Entwicklung 1929 mit ihrer Verurteilung als Dokument der Ausdrucksleere durch den Berliner Kunsthistoriker Wilhelm Pinder (1878–1947). Erstaunlicherweise führte man die bis dahin gepriesenen Formqualitäten nun als Belege der künstlerischen Schwäche der Arbeit an. Mit der Abwertung der Spätromantik in der Kunstgeschichtsschreibung und der tatkräftigen Ablehnung des Historismus nach dem Zweiten Weltkrieg, zu der die Liquidierung zahlloser Kirchengeschichtsbauwerke des 19. Jahrhunderts gehörte, sank auch der Ruhm eines Kunstwerks, das seinen Mythos diesen künstlerischen Weltbildern verdankte.

Ungeachtet dessen besaß es bis ins zweite Drittel des 20. Jahrhunderts hohe Popularität. Auch die Wahl zum Motiv der anlässlich der Hundertjahrfeier des Germanischen Nationalmuseums 1952 von der Deutschen Bundespost herausgegebenen Sonderbriefmarke belegt seine noch breite Verankerung im öffentlichen Bewusstsein (Abb. 9). Nach wie vor existierte damals ein bemerkenswerter Markt



Abb. 9: Büste der „Nürnberger Madonna“, Briefmarke der Deutschen Bundespost zur 100-Jahr-Feier des GNM 1952, Entwurf Leon Schnell, Zeichnung Alfred Goldammer, je H. 3,2 cm, B. 2,7 cm, Inv. HB 26549, Kapsel 1377a (Foto: Monika Runge).

für kleinformatige Repliken, den ein Beispiel der Zeit um 1960 im Germanischen Nationalmuseum vertritt (Abb. 10). Solche Stücke bedienten einheimische Interessenten ebenso wie den Sektor der Reiseandenken. Sie gehörten zur Dekoration von Privaträumen vorrangig gebildeter, konservativer und (lokal)patriotisch gesinnter Kreise. Eine solche, nicht in jeder Hinsicht präzise Kopie bildete im Übrigen die Vorlage für das Multiple Ottmar Hörls. Der Künstler hatte sie im Internet-Handel erworben.

Bis ins dritte Viertel des vergangenen Jahrhunderts gehörte die „Nürnberger Madonna“ zum deutschen Bildungskanon, und sie war jedem Gymnasiasten ein Begriff. Trotz des seitdem aufgrund veränderter Mentalitäten und Bildungsinhalte zu verzeichnenden Bekanntheitsverlustes ist sie bis heute aus keiner Überblicksdarstellung zur deutschen Kunst wegzudenken. In vielen Haushalten befinden sich nach wie vor Kopien des Bildwerks. Kleinformatige Repliken zählen auch jetzt noch zum Repertoire verschiedener kommerzieller Ateliers. Birgit Maria Jönsson, eine in Nürnberg ansässige Holzbildhauerin, schuf vor wenigen Jahren eine Nachbildung im Zuge ihrer Oberammergauer Ausbildung als Gesellenstück. Und erst 2017 versah Reinhold Müller im unterfränkischen Langendorf einen Gipsabguss mit einer vermeintlich der ursprünglichen Polychromie entsprechenden Farbfassung für private Zwecke.

Die Besucherresonanz auf die während der Installation Hörls in der Dauerausstellung des Museums initiierte Studio-Ausstellung zu Bedeutung und Nachruhm der „Nürnberger Madonna“ war beachtlich. Und auch die von der Presse reflektierten Reaktionen des Publikums auf die Aktion auf dem Kornmarkt selbst lassen den Schluss zu, dass die „Nürnberger Madonna“ und ihre Geschichte mit dem goldenen Multiple über die engen Kreise kunst- und lokalgeschichtlich Interessierter hinaus wieder größere Bekanntheit gewann: Die Legende lebt!

Literatur:

Hans Bösch: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890. – Alfred Schädel: Zum Meister der Nürnberger Madonna. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1976, S. 83-71. – Matthias Mende: Die Nürnberger Madonna. Zur Geschichte ihres Nachruhms. In: Mitteilungen für Geschichte der Stadt Nürnberg 56, 1969, S. 445-481. – Eike und Karin Oellermann: Die Nürnberger Dominikanerkirche und ihre Ausstattung. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 59/60, 2006, S. 181-218.



Abb. 10: Reduktionskopie der Nürnberger Madonna, unbekannter Fürther Bildschnitzer, um 1960, Lindenholz, lasiert, H. 28,6 cm, Inv. Pl.K. 1717 (Foto: Monika Runge).

Nicht jeder Schirm trotz dem Wasser

Probleme und Möglichkeiten der Restaurierung eines Behrens-Paravents

Anlässlich der vom 30.11.2017 bis 6.5.2018 im Germanischen Nationalmuseum stattfindenden Sonderausstellung zum Geburtstag des Malers, Architekten und Industriedesigners Peter Behrens (1868–1940) wurde eines der Exponate – ein Paravent – im Rahmen einer Bachelorarbeit an der Technischen Universität München untersucht sowie Konzepte und Tests zu dessen Reinigung gemacht.

Paravents und ihr Weg nach Europa

Ein Paravent ist eine mobile, an verschiedenen Orten aufstellbare Wand, bestehend aus einem oder meist mehreren Flügeln, welche durch Scharniere verbunden sind, die das Zusammenklappen und den Transport ermöglichen. Seine Standfestigkeit erhält er meist durch die gewinkelte Auf-

stellung seiner Flügel oder durch kufenartige Standfüße. Die französische Bezeichnung leitet sich vom italienischen „paravento“ ab, was so viel bedeutet wie „den Wind Abhaltender“. Im Deutschen werden daneben die Namen Wandschirm, Spanische Wand, Stellschirm, Windschirm verwendet.

Anders als die Bezeichnung „Spanische Wand“ vermuten lässt, stammt der faltbare Wandschirm ursprünglich aus Asien, wo er durch schriftliche Quellen schon seit der Chou Dynastie (4./3. Jh. v. Chr.) überliefert ist. Die ältesten erhaltenen Exemplare wurden in Nara (Japan) gefunden und stammen aus dem 8. Jahrhundert. Die ersten asiatischen Wandschirme gelangten 1584 und 1585 als Geschenke einer christlichen Gesandtschaft aus Japan an Philipp II. von Spanien und an den Papst nach Europa. Diesem Umstand ist wohl die deutsche Bezeichnung Spanische Wand zu verdanken.

Im 17. und 18. Jahrhundert wurden durch portugiesische, holländische, englische und französische Händler in großer Zahl chinesische Lackschirme und mit Papier bespannte Stellschirme importiert. Bald waren neben echten asiatischen Lackschirmen und deren Imitationen auch mit Leder, Papiertapeten, bemalter Leinwand, Tapiserie oder Seidenstoffen bespannte Wandschirme in Europa verbreitet. Der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufkommende Klassizismus und die damit verbundene neue symmetrische Raumgestaltung mit stationären Möbeln und viel freiem Raum verdrängte die Paraventmode zwar größtenteils, gegen Ende des Jahrhunderts lebte sie jedoch erneut auf: Die 1862 auf der Weltausstellung in London gezeigten japanischen Handarbeiten lösten eine Welle des Japonismus und damit auch eine erneute Verbreitung dieser Stellwände aus.



Abb. 1: Dreiteiliger Paravent. Entwurf Lilli Behrens (?), Ausführung unbek., 1902, H. 200,5 cm, B. 192 cm, Inv. HG 12170, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland (Foto: Monika Runge).

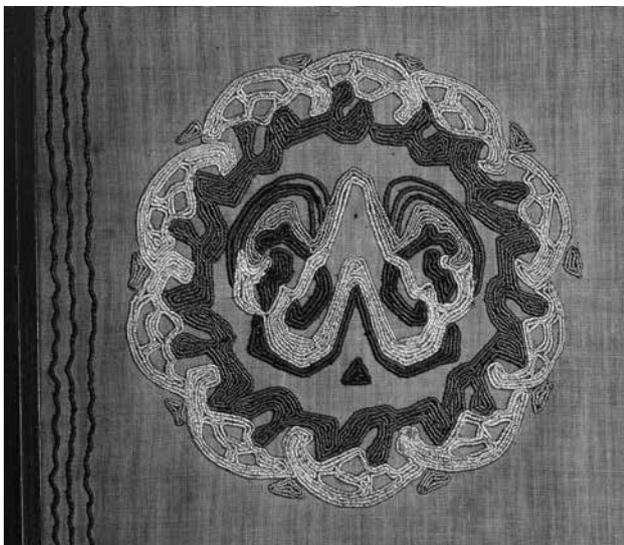


Abb. 2: Stickerei, Detail aus HG 12170 (Foto: Laura Lehmacher).

Der Behrenssche Paravent

Der Paravent von Behrens (Abb. 1) lässt durch seine leichte Bauart und seinen einfachen Rahmen sowie die textile Bespannung an die Merkmale japanischer Wandschirme denken. In seinem Aussehen entspricht er jedoch vielmehr europäischem Stilempfinden. Einzige Schmuckelemente sind die jeweils drei kreisförmigen floral bzw. organisch anmutenden Jugendstilornamente auf jedem Flügel. In seiner Gestaltung entspricht er damit dem zeitgenössischen europäischen Geschmack. Die Verwendung von Leinen anstelle der bei asiatischen Wandschirmen üblichen Seide zum Bespannen verstärkt seinen europäischen Charakter.

Der Paravent besteht aus drei Flügeln, welche sowohl in den Maßen (H. 200,5 cm, B. je 64 cm; Gesamtbreite des Paravents: 192 cm) als auch im Dekor gleich sind. Verbunden sind sie durch je drei Scharniere, welche sich in zwei Richtungen bewegen lassen, so dass der Schirm sowohl leprelloartig als auch mit den äußeren Flügeln in gleiche Richtung zeigend aufgestellt werden kann. Jeder Flügel besteht aus einem schlichten, knapp drei Zentimeter schmalen, dunkelbraun lackierten rechteckigen Holzrahmen mit 10 cm hohen Füßen. In diesen ist ein heute braun verfärbtes, ehemals hell lilafarbenes Gewebe gespannt. Die ursprüngliche Farbigkeit des Textils ist noch an kleineren, vor Licht geschützten Stellen zu sehen. Innerhalb der oberen Hälfte sind die drei Paraventflügel mit je drei zu einem auf der Spitze stehenden Dreieck angeordneten Kreisornamenten bestickt (Abb. 2). Entlang des Randes, knapp innerhalb des schlichten dunkelbraunen Holzrahmens und teilweise an diesen anstoßend, verlaufen parallel drei dunkelrot gestickte, unregelmäßige Wellenlinien. Anlässlich der Ausstellung der Behrens-Möbel 1980 im GNM wurde anhand des stilistischen Vergleichs mit handgeknüpften Teppichen von Lilli Behrens aus dem Gästezimmer

des „Haus Behrens“ die These aufgestellt, der Entwurf zur Stickerei des Paravents könnte von ihr stammen. Dies ist jedoch nicht gesichert.

Für die Herstellung der Stickerei wurden zunächst Linien in Kettstichen in verschiedenen Farben und Materialien angelegt. Aufgrund der sehr regelmäßigen kurzen Stiche, die auf der Rückseite zu erkennen sind, ist anzunehmen, dass die Kettstiche mit Hilfe einer Kurbelstickmaschine gefertigt wurden. Die sogenannte Kurbelstickerei war zur Zeit der Anfertigung des Paravents eine beliebte Technik. Um die Kettstichlinien wurden anschließend verschiedenfarbige, stark glänzende Floss-Seidenfäden (nicht verdrehte Seidenfasern) gewickelt (Abb. 3), welche nur zum Vernähen auf die Geweberückseite laufen. Dadurch treten die Linien plastisch hervor und erinnern an aufliegende Schnüre. An einzelnen Stellen ist die in blauen Linien ausgeführte Vorzeichnung zu erkennen. Von hinten sind die gestickten Bereiche kreisförmig mit einem dem Grundstoff des Paravents entsprechenden Gewebe verblendet.

Die Fasern der Stickfäden wurden mikroskopisch untersucht. Dabei zeigte sich, dass für die Kettstiche verschiedene Faserarten, in erster Linie Baumwolle, verwendet wurden. Eine Besonderheit stellt ein Garn aus einer frühen Kunstseide dar. Acetatkunstseide konnte dabei ausgeschlossen werden. Ihre Verwendung hätte eine Entstehung des Paravents nach 1904 bedeutet, da erst ab diesem Jahr Acetatkunstseide hergestellt wurde. Zwischen Nitrat-, Viskose- und Kupferkunstseide konnte nicht weiter unterschieden werden.

Technik und Konstruktion des Paravents sind recht einfach und wären theoretisch als heimische Arbeit denkbar. Das lichte Maß der Rahmen ist, an der obersten Stelle gemessen, exakt gleich, was auf eine gewisse Übung des Herstellers hinweist. Der Rahmen könnte in dieser Form von einem Schreiner angefertigt worden sein.

Die Motive der Stickerei sind jedoch von künstlerischer Qualität und sprechen gegen eine einfache häusliche Arbeit. Die Technik der Kurbelstickerei war um 1900 weit verbreitet und leicht durchzuführen. Sie wurde hier jedoch raffiniert abgewandelt durch das Umwickeln der Kett-



Abb. 3: Stickerei, Detail aus HG 12170 (Foto: Laura Lehmacher).

stiche mit Floss-Seide, was der Stickerei einen speziellen Charakter verleiht und als besonderes Stilmittel den künstlerischen Anspruch verstärkt. Bei genauerer Untersuchung finden sich Hinweise darauf, dass von zwei oder mehr Personen parallel gearbeitet worden ist, was auf die Herstellung in einer professionellen Stickwerkstatt hindeutet. Das Material der Kettstiche ist

nicht homogen, zum Teil wurden kleinere Bereiche nicht an allen Flügeln vollständig ausgeführt.

Es handelt sich bei dem Paravent folglich nicht um das Produkt einer seriellen Herstellung, für das gewiss ausreichend homogenes Material vorhanden gewesen wäre, sondern um ein Einzelstück, das entweder als solches oder als Prototyp für eventuell folgende gedacht war. Möglicherweise wurde die Stickerei unter Zeitdruck hergestellt.

Geschichte dieses Paravents

Etwa um 1897 begann der zuvor größtenteils als Maler tätige Peter Behrens, seine Tätigkeit auf das Entwerfen von Porzellan, Glas, Möbeln etc. auszuweiten und die Malerei einzuschränken. Der 1898 entstandene Farbholzschnitt „Kuss“ verhalf ihm zu größerer Bekanntheit, ein Jahr später führte der Erfolg mit dem im Glaspalast in München ausgestellten „runden Tisch“ mit Gedeck schließlich zu seiner Berufung in die Darmstädter Künstlerkolonie Mathildenhöhe.

Dieser durch Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein initiierten Künstlerkolonie gehörten neben Behrens auch Joseph Maria Olbrich (1867–1908) sowie fünf weitere Künstler an. 1901 fand dort die Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ statt, bei der auch die ausgestalteten Künstlerhäuser besichtigt werden konnten. Behrens' Haus war mit 200.000 Mark Gesamtkosten das teuerste. Nicht nur das Gebäude selbst, sondern auch dessen Inneneinrichtung war von ihm im Sinne der Auffassung des Jugendstils – des Hauses und seiner Einrichtung als Gesamtkunstwerk – bis ins kleinste Detail gestaltet worden. In der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ veröffentlicht, brachte das Haus Behrens zwar gute Kritiken ein, jedoch blieb der kommerzielle Erfolg aus. Die Möbel waren per Katalog bestellbar, jedoch erfolgte offenbar nur eine einzige Bestellung eines Teils der Möbel durch die Kommerziantgattin Emilie Reif für die Aussteuer ihrer Tochter, mit der sie vermutlich gemeinsam die Ausstellung in Darmstadt besucht hatte. Wie aus Rechnungen sowie der erhaltenen Korrespondenz zwischen Frau Reif und Peter Behrens hervorgeht, wurde zu den aus dem Haus bestellten Möbeln zusätzlich der Entwurf weiterer, nicht näher genannter Möbel in Auftrag gegeben. Keines der in „Deutsche Kunst und Dekoration“ veröffentlichten Bilder des Behrens'schen Hauses zeigt einen Paravent. Auf einem Bild des Damenzimmers sieht man jedoch ein ähnlich vegetables kreisförmiges Ornament. Daher liegt nahe, dass der Paravent eines dieser zusätzlich bestellten Stücke ist.

An den von der Familie Reif bei Behrens bestellten Möbeln für das Gästezimmer, die sich im GNM befinden, wurden unter der heute sichtbaren hellblauen und einer weiteren dunkelblauen Farbschicht Spuren von hellem Lila gefunden, das der ursprünglichen Kolorierung des Paraventgewebes entspricht. Dies ist ein Hinweis darauf, dass auch der Paravent für das Gästezimmer der Reif'schen Aussteuer bestellt worden sein könnte.

Was zwischen der Auftragserteilung und dem Eingang ins GNM mit dem Stück geschah, ist nicht überliefert. Es wurde 1980 zusammen mit weiteren Behrens-Möbeln und Haushaltsgegenständen mit Mitteln des Bundesvermögensamtes der BRD für insgesamt 230.000 DM von den Reif'schen Erben angekauft und als Dauerleihgabe dem Museum übertragen. Anlässlich dessen fand im selben Jahr eine Ausstellung der Möbel statt, bei der auch der Paravent gezeigt und publiziert wurde. Die nur knappen Angaben im Ausstellungskatalog konnten durch die erneute Untersuchung komplettiert und korrigiert werden.

Reinigungsversuche und Konservierungskonzept

Der Paravent hat im Laufe der Zeit verschiedene Schäden davongetragen: Der hölzerne Rahmen ist verzogen, die Rahmen der beiden äußeren Flügel sind stark gewölbt, was die Standfestigkeit des Möbels beeinträchtigt. Der Rahmen ist staubig und verschmutzt, hat u. a. hellgraue Schlieren und kleine weiße Farbsprenkel. Zudem ist der Lack vermutlich durch Gebrauch und Handhabung an mehreren kleinen Stellen abgerieben oder auch abgeschlagen, so dass das Holz frei liegt. Wie auf den schwarz-weiß Bildern des Kataloges von 1980 zu sehen ist, wies der Wandschirm bereits damals kleinere Gewebeschäden auf. Am auffälligsten sind jedoch die schon zu diesem Zeitpunkt vorhandenen, ausgeprägten Schwemmränder.

Aus konservatorischer Sicht und im Hinblick auf eine bessere Lesbarkeit ist eine Entfernung oder Reduzierung der Schwemmränder wünschenswert. Jedoch ist eine Reinigung immer auch mit Risiken verbunden. Bei ihr muss berücksichtigt werden, dass es sich bei dem Objekt um ein auf einen Holzrahmen gespanntes, partiell besticktes Gewebe handelt, welches nicht vom Rahmen abgenommen werden kann. Dies zieht verschiedene Anforderungen an eine Reinigungsmethode nach sich.

Im Rahmen der Bachelorarbeit wurden die Möglichkeit einer Entfernung oder Reduktion der Schwemmränder mit verschiedenen Reinigungsmethoden diskutiert und ausgewählte Methoden an Dummies auf ihre Wirksamkeit und Anwendbarkeit für den Paravent getestet. Die Vorversuche sollen einen Anhaltspunkt geben für das weitere Vorgehen, wie eventuell folgende Reinigungstests am Paravent selbst oder für eine Entscheidung gegen eine weitere Behandlung. Wie bereits erwähnt, ist am Gewebe eine sehr deutliche Farbveränderung aufgrund eines starken Lichtschadens erkennbar. Der ursprüngliche helllila Farbton ist nur noch auf den Innenseiten der Blenden zu erkennen, überall sonst ist der Stoff ganzflächig verbräunt. Das Textil weist, wie auch der Rahmen, Staub und anderen Oberflächenschmutz auf. Durch mehrfachen Flüssigkeitseintrag (vermutlich Wasser) kam es zu großflächigen dunklen Schwemmrändern, die sich über die ganze Höhe des Paravents ziehen, und vielen deutlich verschiedenfarbigen Bereichen, zum Teil ist das Gewebe innerhalb der durchschwemmten Bereiche deutlich heller. Daneben weist das Objekt verschiedene

kleinere Flecken unterschiedlicher Farbe und Herkunft auf. Die Stickerei ist trotz des Lichtschadens insgesamt in einem recht guten Zustand.

Die heute braune Färbung des Paravents zeigt Probleme für seine Erhaltung an, da sie auf Abbauprodukte der Cellulose hinweist, welche durch ihren niedrigen, also sauren, pH-Wert den weiteren Zerfall der Fasern katalytisch beschleunigen können, insbesondere bei hoher Luftfeuchtigkeit. Schmutzpartikel können zudem durch das Quellen und Schrumpfen der Textilfasern bei Klimaschwankungen an den bereits geschwächten Fasern reiben und diese weiter schädigen. Schmutz stellt außerdem einen Nährboden für Mikroorganismen dar, welche das Textil angreifen. Schädlinge, wie beispielsweise Motten, bevorzugen erfahrungsgemäß verschmutzte Textilien. Hinzu kommt, dass Schmutz oft hygroskopische Bestandteile enthält, die dazu führen, dass das Textil bei Schwankungen der Luftfeuchtigkeit stärker quillt, Säuren und Salze aktiviert werden und Mikroorganismen sich noch besser ausbreiten können.

Die Schwemmränder stellen durch die ungleichmäßige Verteilung des Schmutzes eine besondere Gefährdung des Gewebes dar. Während des Flüssigkeitseintrages wurden Schmutz und Abbauprodukte der Cellulose sowie des Farbstoffs mitgeschwemmt und in den Schwemmrändern abgelagert. Dort ist also die Schmutzkonzentration im Vergleich zur Umgebung erhöht. Innerhalb der Schwemmränder sind daher die oben erwähnten negativen Einwirkungen von Schmutz verstärkt, weshalb das Gewebe hier gefährdeter ist und schneller altern und zerfallen wird, als in den umliegenden Bereichen. Zusätzlich besteht eine erhöhte Gefahr durch mechanische Belastung bei Feuchtigkeitsschwankungen in der Luft, da die stärker verschmutzten Bereiche anders quellen und schrumpfen als die Umgebung. Es ist daher nicht nur aus optischen Gründen ratsam, den Schmutz zu entfernen und insbesondere die Schwemmränder zu mildern.

Durch die Bauweise des Paravents und seine bestickten Bereiche entstehen verschiedene Anforderungen an eine Reinigungsmethode: Das Gewebe kann nicht vom Rahmen genommen werden, ohne es zu beschädigen. Daher muss die Reinigung in situ erfolgen. Der Rahmen darf dabei nicht nass oder feucht werden. Das gleiche gilt aufgrund der Wasserempfindlichkeit und der Gefahr des Ausblutens der Floss-Seide auch für die Stickerei.

Gleichzeitig ist aber eine Entfernung bzw. Dezimierung des Schmutzes in den Schwemmrändern am ehesten mit Hil-

fe von Wasser/Feuchtigkeit zu erwarten, da der Schmutz durch den Feuchtigkeitseintrag während der Beschädigung tief in die Fasern gelangen konnte und mit rein mechanischen, trockenen Methoden nicht entfernt werden kann. Diese Ränder erstrecken sich über eine große Fläche des nur in wenigen Bereichen bestickten Gewebes. Aufgrund ihrer Größe und wegen der Gefahr der Bildung weiterer Schwemmränder im Randbereich bei einer Reinigung in mehreren Teilschritten sollte die Reinigung großflächig erfolgen.

Die wässrige Reinigung des Paravents mit herkömmlichen Methoden der Textilrestauration kam aufgrund der oben angesprochenen Anforderungen nicht in Frage. Daher wurden aus anderen Bereichen der Konservierung bekannte alternative Reinigungsmethoden an Dummies getestet. Aufgrund der leicht abweichenden Beschaffenheit der zur Verfügung stehenden Textilien bieten die Ergebnisse lediglich einen Anhaltspunkt. Als mit Abstand am besten geeignete Methode stellte sich ein in der Papierrestauration eingesetztes Reinigungsverfahren mit Hilfe eines Gore-Tex Sandwiches heraus.

Die Firma W. L. Gore & Associates Inc. fertigt aus Polytetrafluorethylen Membranen, die auf verschiedene Trägermaterialien laminiert werden können. Die GORE-TEX Membranen sind aufgrund ihrer definierten Porosität undurchlässig für Wasser und andere polare Lösemittel, sowie deren Mischungen in flüssiger Phase. Ausschließlich deren Dämpfe können passieren. So ist eine kontrollierte langsame Befeuchtung möglich. Ein GORE-TEX Sandwich zur Entfernung von Vergilbungen und Wasserrändern ist nach Singer wie folgt aufgebaut: Auf eine Melliphan-Folie wird ein nasser Löschkarton und darauf ein GORE-TEX Vlies mit der Membran nach oben platziert. Darauf wird das Objekt mit der Bildseite nach unten gelegt, so dass der Abtransport gelöster Substanzen von der Bildseite weg erfolgt. Die

nächste Schicht ist ein dicker, saugfähiger Löschkarton. Dieser saugt durch Kapillarwirkung Feuchtigkeit auf. Vom Papier bzw. Textil absorbiert, verhält sich der vom Objekt aufgenommene Dampf wie Wasser in flüssiger Phase und löst und transportiert den Schmutz in den Löschkarton.

Die Tests am Dummy zeigten, dass durch die Verwendung der GORE-TEX Membran eine nur schwache, sehr gleichmäßige Befeuchtung erfolgt, die dennoch eine deutlich sichtbare Reinigung ermöglicht (Abb. 4). Der Schmutz wurde in den Testgeweben deutlich reduziert bzw. entfernt und war im verwen-

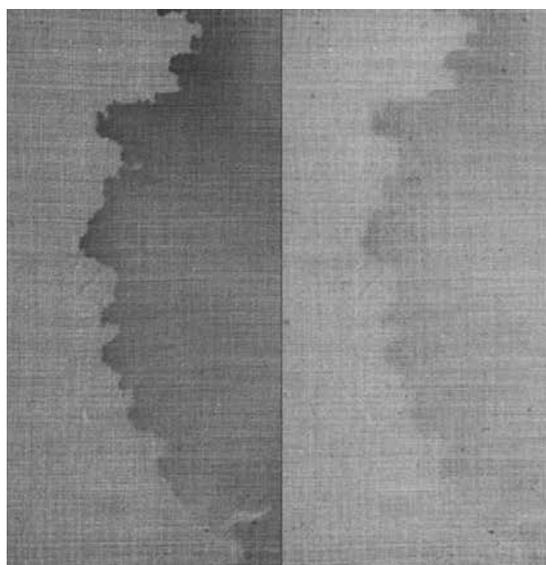


Abb. 4: Ergebnis der Reinigung eines textilen Dummies mit Hilfe von GORE-TEX Membranen (Foto: Laura Lehmacher).

deten Löschkarton sichtbar. Ausgewählte, definierte Bereiche ließen sich für eine Einwirkzeit von mindestens sechs Stunden durch bloßes Auflegen von Melliphan-Folie vor der Feuchtigkeit schützen. Obwohl diese Methode der Reinigung vielversprechend ist, kann nicht genau vorhergesagt werden, wie das Gewebe des Paravents auf diese Art der Behandlung reagieren wird, da es unmöglich ist, ein absolut gleiches Gewebe in gleich gealtertem und verschmutztem Zustand für einen Test zu finden. Für die Ausstellung wurde der Wandschirm daher nur in einigen kleinen Bereichen nähtechnisch gesichert. Die Entscheidung über eine wässrige Reinigung steht noch aus.

► LAURA LEHMACHER

Literatur:

Kurt Breysig: Das Haus Peter Behrens. Mit einem Versuch über Kunst und Leben. In: Deutsche Kunst und Dekoration, hrsg. von Alexander Koch, Bd. 9, 1901/02, S. 133–210. – Peter-Klaus Schuster: Behrens in Nürnberg und ein Nürnberger Auftrag an Behrens. In: Peter Behrens und Nürnberg: Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industrieform. Hrsg. von Peter-Klaus Schuster. München 1980, S. 95–165. – Janet Adams: Decorative Folding Screens in the West from 1600 to the present day. London 1982. – Alan Windsor: Peter Behrens. Architekt und Designer. Stuttgart 1985, S. 10–19. – Mechthild Flury-Lemberg: Textil-Konservierung im Dienste der Forschung: Ein Dokumentarbericht der Textilabteilung zum zwanzigjährigen Bestehen der Abegg-Stiftung. Bern 1988, S. 24. – Leonie von Wilckens: Geschichte der deutschen Textilkunst. Vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart. München 1997, S. 207–225. – Hannah Singer: Behandlung wasserempfindlicher Objekte mit GORE-TEX – Möglichkeiten und Grenzen. In: Bestandssicherung und Bestandsrestaurierung – ein Einblick in die praktische Arbeit. Berlin 1992, S. 122–134, bes. S. 122.

Inhalt I. Quartal 2018

Leda in Gold

von Silvia Glaser Seite 1

Tanzende Metzger und tierische Maskerade

von Sonja Rakoczy Seite 3

Ein Kühlgefäß mit Zapfhähnen von 1743

von Silvia Glaser Seite 7

Die Nürnberger Madonna

von Frank Matthias Kammel/Markus Prummer . . . Seite 9

Nicht jeder Schirm trotzt dem Wasser

von Laura Lehmacher Seite 16

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Noch bis
6. 5. 2018

Peter Behrens. Das Nürnberger Intermezzo

Ausstellung anlässlich des
150. Geburtstags des Künstlers

noch bis
17. 6. 2018

Gekauft – Getauscht – Geraubt? Erwerbungen zwischen 1933 und 1945

1. 2. 2018 bis
27. 1. 2019

Warenzauber

in Bildplakaten und Werbefilmen

22. 3. 2018 bis
4. 10. 2018

Adam Kraft. Der Kreuzweg

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. Barbara Rök

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 2600 Stück

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