

Ein Paravent aus dem 18. Jahrhundert mit der Darstellung der Niagarafälle

BLICKPUNKT APRIL. Die Dekoration eines aus dem Kunsthandel stammenden Paravents im Besitz des GNM (HG 8982), die auf den ersten Blick aus verschiedenen, auf zartrosa und weißem Grund liegenden Landschaftsdarstellungen gebildet ist, entpuppt sich auf den zweiten Blick als eine etwas ungewöhnliche Zusammenstellung nach unterschiedlichen Bildvorlagen (Abb. 1). Der Wandschirm (H. 178 cm, B. 396 cm) besteht aus einer sechsflügeligen Holzrahmenkonstruktion in Leporellofaltung, auf der bemalte Leinwand befestigt wurde. Auf der Vorderseite befinden sich fünf Bildkartuschen auf weißem Grund. Die beiden äußeren

Flügelpaare nehmen in den Bildfeldern je zwei übereinanderliegende Kartuschen auf, das mittlere hingegen nur eine große. Durch deren wegen seiner Größe und reichen Dekoration deutlich herausgehobenen Rahmen hindurch fällt der Blick auf eine weite Ebene mit einer Flusslandschaft – einer Darstellung der Niagarafälle. Die vier übrigen Kartuschen rahmen zwar ebenfalls Landschaftsansichten, doch steht hier jeweils eine Burg oder ein Schloss im Bildmittelpunkt. Bei den abgebildeten Bauwerken handelt es sich jedoch nicht um Beispiele in Amerika. Vielmehr ist auf der linken Seite oben die Schwebpenburg



Abb. 1: Paravent, 3. Viertel 18. Jh., Vorderseite.

im Brohltal bei Andernach dargestellt und unten links die Winterburg bei Rheinbach-Queckenberg. Auf dem rechten Flügelpaar folgt oben Schloss Andrimont in der Provinz Lüttich und unten Schloss Müddersheim in der Nähe von Zülpich. Alle vier Anlagen verbindet, dass sie zwischen 1726 und 1784 im Besitz der Familie Geyr von Schweppenburg waren. Die Familie stammt ursprünglich aus dem Paderborner Patriziat, ist aber seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts mit ihrer Hauptlinie in Köln nachweisbar. Rudolph Adolph von Geyr (1672–1752) erhielt 1714/17 den Reichsritterstand und nahm in diesem Zusammenhang den Namenszusatz „von Schweppenburg“ an; 1743 wurde er in

den Reichsfreiherrnstand erhoben. 1707 hatte er den Rittersitz Müddersheim, 1716 die Schweppenburg und 1718 die Winterburg ankaufen können. Durch die Vermählung seines Sohnes Ferdinand Joseph Balthasar (1709–1784) mit Alida-Agnès de Fays gelangte schließlich auch Schloss Andrimont 1726 in den Besitz der Familie. Im Hintergrund der Darstellung des zuletzt genannten Schlosses auf dem rechten Flügelpaar des Wandschirms ist das Verwalterhaus zu sehen (Abb. 2). Auf seiner Nordseite befinden sich der Marstall mit dem dazugehörigen Torbau und im Süden das Altschloss aus dem 17. Jahrhundert.

Während der ausführende Maler des Paravents unbekannt ist, liegt dem Bild des Schlosses Andrimont eine Tuschezeichnung von Renier Roidkin († 1741, Spa) zugrunde, auf der sich nur die Anordnung der Staffagefiguren unterscheidet (Abb. 3). Die zahlreichen Beispiele aus Roidkins Skizzenbuch, das sich heute im Rheinischen Amt für Denkmalpflege befindet, lassen den Eindruck entstehen, dass der Zeichner wahrscheinlich ausschließlich Vorlagen für Veduten von Schlössern, Burgen und wenigen Ortschaften anfertigte. Dies zeigen beispielsweise auch die von Kurfürst Clemens August in Auftrag gegebenen Ansichten von Schloss Falkenlust in Brühl. In diesem Fall sind die Gemälde erst etwa zwanzig Jahre nach den Zeichnungen entstanden. Einen Auftrag für Zeichnungen von ihren Besitzungen hatte Roidkin wohl auch von der Familie Geyr erhalten. Möglicherweise war die erwähnte Hochzeit Ferdinand Joseph Balthasars Geyrs 1726 der Anlass, denn die wenigen datierten Blät-

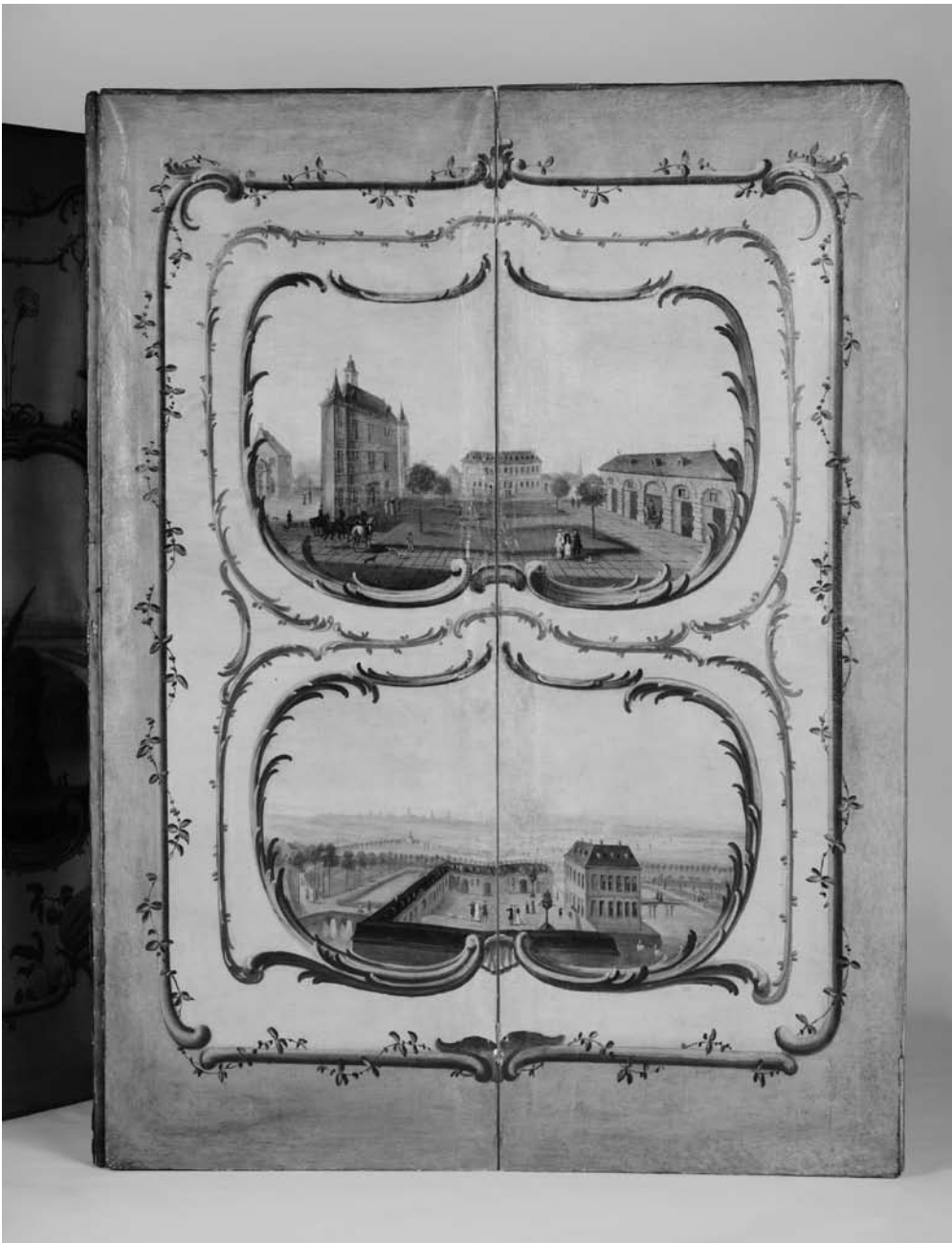


Abb. 2: Paravent, Schloss Andrimont (oben) und Schloss Müddersheim (unten), rechtes Flügelpaar.

ter aus dem Skizzenbuch lassen vermuten, dass der Künstler in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts im Rheinland gewesen ist. Auch bei den anderen drei Schlossdarstellungen auf dem Wandschirm, für die es in dem Skizzenbuch allerdings keine direkten Vorlagen gibt, ist davon auszugehen, dass sie nach Roidkins Entwürfen entstanden sind. So ist in dem Bildfeld unterhalb von Schloss Andrimont das Müddersheimer Schloss dargestellt. Diese Anlage ließ Rudolph Adolph Geyr zwischen 1718 und 1720 anstelle einer älteren Wasserburg im Typus der *Maison de plaisance* wahrscheinlich durch Guillaume d'Hauberat, den Architekten von Schloss Clemensruhe, neu errichten.

Auf dem linken Flügelpaar des Paravents befindet sich im oberen Bildfeld die Darstellung der Schweppenburg, die im Brohlthal vom gleichnamigen Bach umflossen wird. Die Abbildung zeigt die Ostfassade mit ihrem zwischen den beiden polygonalen Ecktürmen liegenden Schweifgiebel. Im darunter liegenden Bildfeld ist die Winterburg dargestellt, die 1771 einem Neubau weichen musste.

Als Rudolph Adolph Geyr 1752 verstarb, war sein Sohn Ferdinand Joseph Balthasar, zu jenem Zeitpunkt bereits Besitzer von Schloss Andrimont, Alleinerbe, sodass nur ihm alle

vier Anlagen gleichzeitig gehört haben können. Daher ist wohl auch er als Auftraggeber des Paravents anzusprechen, der sich somit in das dritte Viertel des 18. Jahrhunderts datieren lässt.

Die vier Schlossansichten rahmen die mittlere und zugleich größte Bildkartusche (Abb. 4). Auf ihr sind wie erwähnt die Niagarafälle abgebildet. Der Blick des Betrachters wird in eine weite, von Flüssen durchzogene Ebene geführt, in deren Vordergrund der große Wasserfall, durch Goat Island in die beiden Läufe der Horseshoe Falls und der American Falls gespalten, über eine schroffe Geländestufe stürzt. Von rechts werden die American Falls von den Bridal Veil Falls überschritten – zwar nicht in exakter Naturgetreue, aber anschaulich ihrem Namen entsprechend wie ein wehender Brautschleier. Zu beiden Seiten des Flusses befinden sich Staffagefiguren, die dem Naturschauspiel beiwohnen. Am Horizont ist vom Maler die Silhouette einer Stadt ebenfalls als Staffage in die damals noch größtenteils unbesiedelte Landschaft eingefügt worden. Auch hier diente ein Stich als Vorlage: Die Niagarafälle, die sich erst seit dem 19. Jahrhundert zur touristischen Attraktion entwickelten, wurden bereits Ende des 17. Jahr-

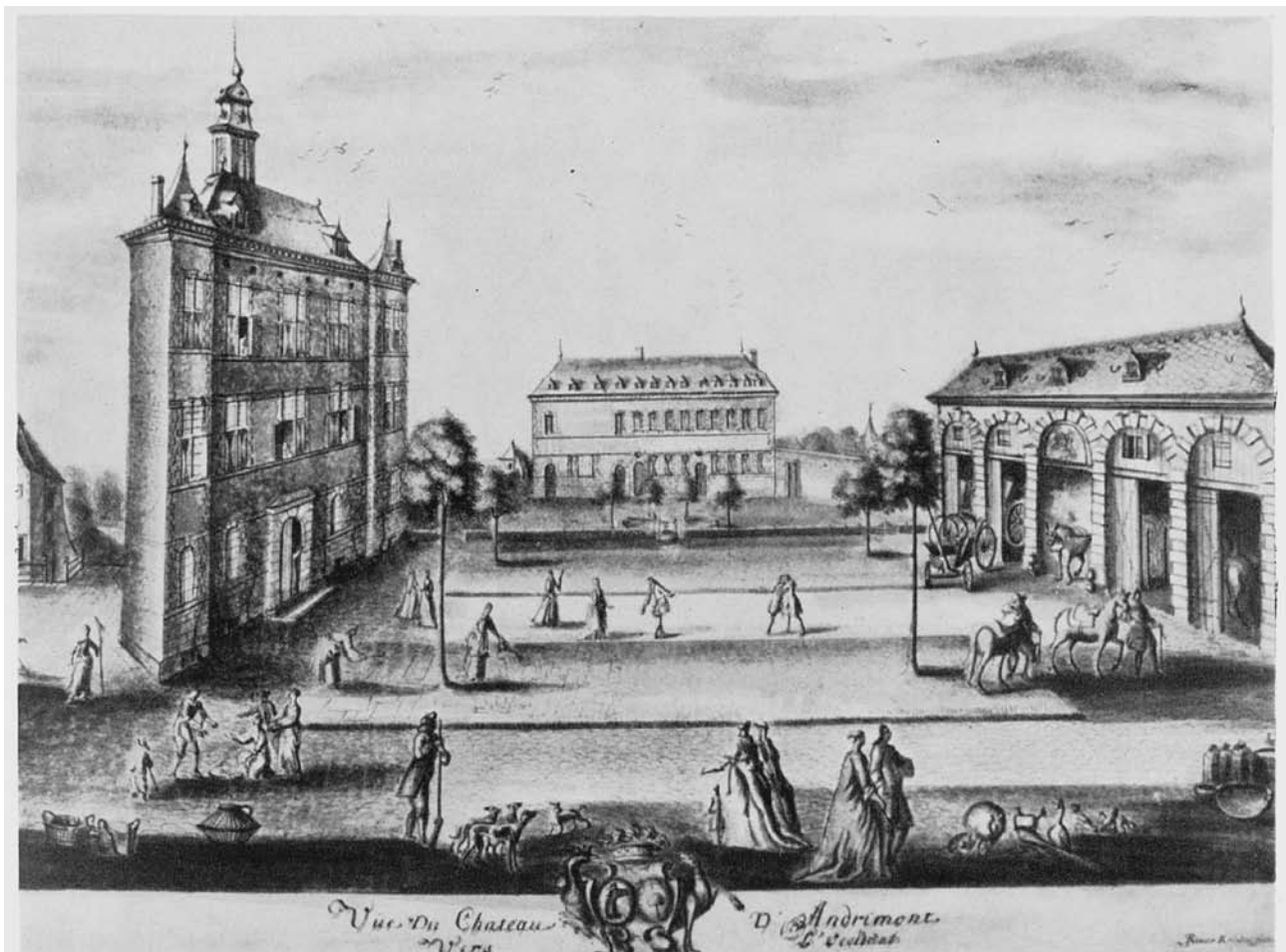


Abb. 3: Schloss Andrimont, Renier Roidkin, Skizzenbuch, 2. Viertel 18. Jh. (aus: Zimmermann/Neu: Das Werk des Malers Renier Roidkin. 1939.)



Abb. 4: Paravent, Darstellung der Niagarafälle, mittleres Flügelpaar.

hundreds durch den Franziskaner Louis Hennepin (1626–1705) beschrieben und nach seiner Heimkehr in Europa anhand seines Textes bildlich dargestellt. Hennepin war 1675 als Missionar nach Neufrankreich gegangen und acht Jahre später nach Frankreich zurückgekehrt, wo er 1683 und 1698 zwei Werke zu den Expeditionen, an denen er beteiligt war und in deren Zuge auch die Niagarafälle entdeckt worden sind, veröffentlichte: „Description de la Louisiane, nouvellement découverte au Sud’Oüest de la



Abb. 5: Ansicht der Niagarafälle (aus: Louis Hennepin: Description de la Louisiane, nouvellement découverte au Sud’Oüest de la Nouvelle France. 1698).

Nouvelle France (1683)“ und „A New Discovery of a Vast Country in America (1698)“. Der 1698 abgedruckte Stich zeigt die Wasserfälle aus dem gleichen Blickwinkel wie die Darstellung auf dem Paravent (Abb. 5). Lediglich die Staffagefiguren, die im Stich mit deutlichen Gesten den Donner und die Gewalt des Naturschauspiels zeigen, und einige Bäume wurden verändert. Außerdem fehlt in der Grafik die Stadt am Horizont. Sicherheit erhält die Vermutung, dass der Stich die unmittelbare Bildvorlage gewesen sein muss, durch die in beiden Bildern gleich dargestellten Bridal Veil Falls. Andere im 18. Jahrhundert entstandene Darstellungen dieser Landschaft unterscheiden sich deutlich von der Vorlage Hennepins durch eine Variante in der Wahl des Blickwinkels oder durch Veränderungen an den Fällen, etwa, wenn die Bridal Veil Falls nicht angegeben werden. Höchstwahrscheinlich hat sich die „Description“ Hennepins im Besitz Ferdinand Joseph Balthasar Geyrs von Schweppenburg befunden. Das Buch wurde früh in einer hohen Auflage gedruckt und lag zusätzlich bereits seit 1699 auf Deutsch vor, sodass es Eingang in zahlreiche Bibliotheken fand. Ein allgemeines Interesse an der Geografie, insbesondere den fernen Ländern, war weit verbreitet; möglicherweise wurde aus diesem Grund das Motiv des Naturschauspiels als Hauptbild für den Paravent ausgewählt.

Auf der Rückseite des Wandschirms sind Monatsarbeiten und -beschäftigungen dargestellt, die auf dieselbe Leinwand wie die Schlossansichten gemalt sind, wodurch hier die Holzrahmenkonstruktion sichtbar bleibt (Abb. 6). Sie trägt eine blaugrüne Fassung und unterstützt die Unterteilung der Gesamtfläche in die für den Jahreszyklus notwendigen zwölf Bildfelder. Die einzelnen Bilder sind von dunklen, blaugrünen Ranken, die annähernd rechteckige Felder ausbilden, auf blassgrünem Hintergrund gerahmt. Je Flügel liegen zwei Bildfelder übereinander, wobei die Monatsdarstellungen oben links mit Januar beginnen und unten links mit Dezember enden, die Leserichtung also in der oberen Reihe von links nach rechts, in der unteren aber umgekehrt verläuft. Eislaufen steht für Januar, Pflügen auf dem Feld für Februar. Ein Spaziergang zwischen den hohen Hecken eines Schlossparks illustriert den März, ein Ausflug mit Picknick am Flussufer den April. Im Mai sieht man die Obsternte, im Juni die Schweineschlachtung, im Julibild treibt ein Hirte seine Kühe an einem Flussufer entlang. Die drei Erntemonate August, September und Oktober zeigen die Weinlese und zweimal die Getreideernte. Im November folgt eine zweite Darstellung der Feldarbeit und des Pflügens; der Zyklus endet mit dem Holz sammeln im Dezember. Alle Szenen zeigen Landschaftsdarstellungen in einer durchaus am Niederrhein zu lokalisierenden Ebene mit tief liegendem Horizont; häufig werden die Landschaften von Gewässern durchzogen. Ob es hierfür grafische Bildvorlagen gibt, ist nicht bekannt.

Die ungewöhnliche Zusammenstellung der Bilder auf Vorder- und Rückseite des Wandschirms wird durch das



Abb. 6: Paravent, Rückseite mit Monatsdarstellungen.

gemeinsame Thema der Flusslandschaft verbunden. Ein tatsächlich inhaltlicher Zusammenhang scheint allerdings nicht gegeben. Die Schlossveduten dienten sicherlich der Repräsentation, was möglicherweise durch die Ansicht der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Europa größtenteils noch unbekanntem Niagarafälle gesteigert werden sollte. Ob ein Familienmitglied der Geyr von Schweppenburg in Amerika gewesen ist, muss Spekulation bleiben; denkbar wäre beispielsweise eine Beteiligung am Franzosen- und Indianerkrieg (1754-1763) als Nebenschauplatz des Siebenjährigen Krieges, ohne dass sich dies bislang nachweisen ließ. Viel wahrscheinlicher hingegen sind wohl die motivischen Bezüge, die den Paravent mit der monumentalen Darstellung der Wasserfälle des Niagara zu einem wahren „Eyecatcher“ werden lassen.

► ALMUTH KLEIN

Literatur: Walther Zimmermann/Heinrich Neu: Das Werk des Malers Renier Roidkin. Ansichten westdeutscher Kirchen, Burgen, Schlösser und Städte aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Rheinischer Heimatbund, 32, 1939, S. 3-172. – Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexicon, Bd. 3. Leipzig o. J. (Nachdruck Neustadt a. Aisch 1995), S. 508. – Friedrich von Klocke: Die ständische Entwicklung des Geschlechtes Geyr (v. Schweppenburg). Görlitz 1919. – Alexander Duncker (Hrsg.): Rheinlands Schlösser und Burgen. Zur Hundertjahrfeier der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde neu herausgegeben und kommentiert von Wilfried Hansmann und Gisbert Knopp. Bd. 2. Düsseldorf 1981. – Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie, Bd. 12: Province de Liège, Arrondissement de Verviers, Bd. 1. Lüttich 1984, S. 225-227. – Bernhard Gondorf: Die Burgen der Eifel und ihrer Randgebiete. Köln 1984. – Vgl. Dietrich von Frank: Die „maison de plaisance“. Ihre Entwicklung in Frankreich und Rezeption in Deutschland. Dargestellt an ausgewählten Beispielen, Diss. München 1987. München 1989. – Wilfried Hansmann: Schloss Falkenlust in Brühl. Worms 2002.

Nach „Nieder Land“ und für „Bulgarische Weiber“?

Mustertafeln der Nürnberger Flitterschläger

BLICKPUNKT MAI. Das mengenmäßig produktivste frühneuzeitliche Handwerk Nürnbergs ist heute nur noch wenigen Fachleuten, Wissenschaftlern und Sammlern ein Begriff. Es handelt sich um die Flitterschläger, in den Nürnberger Quellen auch als Flinder- oder Flinderleinschläger bezeichnet. Ihr in Großzahl hergestellter „Kleinigkeitskram“ waren dekorativ gestaltete Messingplättchen in vielerlei Variationen, die anderen Gewerken zur Weiterverarbeitung dienten. Schneider veredelten mit den goldgelb glänzenden Flittern Textilien, Schuster erhöhten ihren Absatz mit prächtig funkelnden Schuhen. Johann Ferdinand Roth wies darüber hinaus 1801 darauf hin, dass Flitter in erheblicher Zahl auch in Klöstern verarbeitet worden seien – zur optischen Aufwertung der sogenannten Klosterarbeiten, Fatschenkinder usw. Flitter wurden in großen Mengen hergestellt und in als „Briefe“ bezeichneten Chargen zu mehreren Hundert gehandelt. Die Nürnberger Flitterschläger scheinen über Jahrhunderte hinweg einen Massenmarkt mit europäischer Dimension bedient zu haben. Weil die einzelnen Flitter hohen Qualitätsansprüchen genügen mussten, wurden seit 1610 Mustertafeln zur Qualitätskontrolle geführt. 14 solcher Tafeln aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert haben sich – nicht zufällig – in den Sammlungen des GNM erhalten.

Flitterschläger

Um 1720 waren in Nürnberg laut Gewerbestatistik neun Flitterschläger sowie neun Rechenpfennigmacher tätig. Tatsächlich handelt es sich aber nicht um 18 Handwerker. Vielmehr arbeiteten die Flitterschläger seit jeher auch als Rechenpfennigmacher und umgekehrt. Amtlicherseits meinten beide Bezeichnungen den gleichen Handwerkszweig. In den Nürnberger Ratsverlässen finden sich „flinderlin“, „flinderle“ und „flinderlein“ als handwerkliche Produkte der Goldschmiede schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts. Diese fertigten aus dünnem Edelmetallblech sowie -drähten und edelmetallhaltigen Legierungen Flitter bzw. Flinder etwa für die bekannten Flinderhauben von Bräuten. Der älteste bekannte Hinweis auf in erster Linie mit Messing arbeitende Flitterschläger datiert ins Jahr 1572, indem ein Rechenpfennigmacher auch als Hersteller von „Geflinder“ angesprochen wird. Rechenpfennigmacher wiederum zählten zur Sammelkorporation der Messingschaber und Spengler. Dass die Herstellung von kleinformatigen Beschlagplättchen auch schon vor 1572 Teil der Arbeit eines Rechenpfennigmachers gewesen sein konnte, geht aus einem Artikel von 1568 zur Handwerksordnung hervor. Darin zählt Spangenarbeit zum Beschlagen von [...] Sesseln zu den gängigen Produkten eines Rechenpfennig-

makers (Spange = Blech; Spengler = Blechschmied). Im frühen 17. Jahrhundert trat die Bezeichnung Flitterschläger gleichberechtigt neben die der Messingschaber und Rechenpfennigmacher. Das Handwerk galt spätestens seit 1634 als gesperrt, das heißt, die Flitterschläger durften Nürnberg weder verlassen noch weiterwandernde Gesellen beschäftigen.

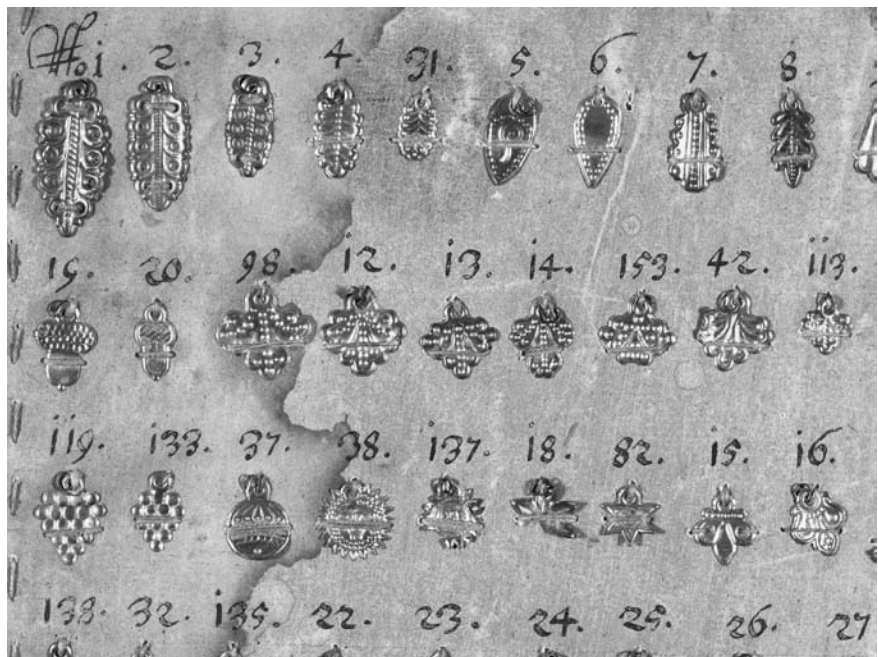
Flitter

In Gatterers „Technologischem Magazin“ von 1790/91 werden Flitter als „nach unzähligerley Mustern vermittels eigener, mit einem schneidenden Rande und irgendeinem Gepräge versehener Stempel ausgehauene Stücke“ bezeichnet. Es handelt sich demnach ganz allgemein um Metallplättchen mit reliefierten Schauseiten, die mittels eines Stempeleisens mit schneidendem Rand aus einem größeren Blech geschlagen wurden. Diese Trenn- und Prägwerkzeuge wurden nicht nur von den Sigelgrabern, sondern auch von den Flitterschlägern selbst hergestellt. Und dies wohl nicht zuletzt deshalb, weil sie Dutzende oder Hunderte Punzen unterschiedlichster Größen und Motive nebeneinander verwendeten und funktionsfähig erhalten mussten! Das Motivspektrum der Flitter reichte von einfachen kreisrunden Scheiben über Perlstableisten und Buckelscheiben, Palmetten, Eichenblätter und Eicheln, Glocken und Schellen, Engeln und Engelsköpfen, Tierdarstellungen, Varianten von Sonne, Mond und Sterne, dem gekreuzigten Christus und bekrönten Marieninitialen, Weinreben und Kreuzen, Blumen und Blüten bis hin zu kaiserlichen bzw. königlichen Porträtköpfen, Kronen und Doppeladlern. Besonders interessant sind Motive von Rechenpfennigen als Flitterversion, etwa der Einmaster der berühmten Schiffspfennige, Ludwig IV. als Profil oder Figuren der römischen Mythologie. Solche ikonografischen Belege können nicht nur dazu beitragen, motivische Dauerbrenner auszumachen, sondern sie werfen auch ein Schlaglicht auf die Verkaufsstrategien und potenziellen Absatzmärkte des Gewerbes der Rechenpfennigmacher und Flitterschläger. Die in einer kaum überschaubaren Formenvielfalt gearbeiteten Plättchen repräsentierten als Einzelstücke keinen Geldwert. An sich waren die folienartig dünnen, überwiegend aus Messing oder einer allenfalls gold- bzw. silberhaltigen Legierung gefertigten Plättchen vielmehr wertlos. Für das 18. Jahrhundert sind Materialstärken einzelner Flitter von 0,04 mm nachgewiesen (Z2014_39, Nr. 87 oder Z2014_41, Nr. 79). Manche der Flitter scheinen mit einer Lackschicht überzogen worden zu sein, was ihnen bis heute einen gegenwärtig nicht näher spezifizierbaren Perlglanzeffekt verleiht. Eine dekorative Wirkung entfalteten die Flitter erst in größerer Zahl und

in entsprechend großen Stückzahlen wurden sie auch ver- bzw. gekauft. Insofern wird auch nachvollziehbar, weswegen das Meisterstück der Flitterschläger laut Zedlers Universallexikon von 1735 „7000 aus subtilem Messing vermittelt derer Puntzen geschlagene und erhabene Loewen-Gesichter“ umfasste – und zwar in gleichbleibender Qualität.

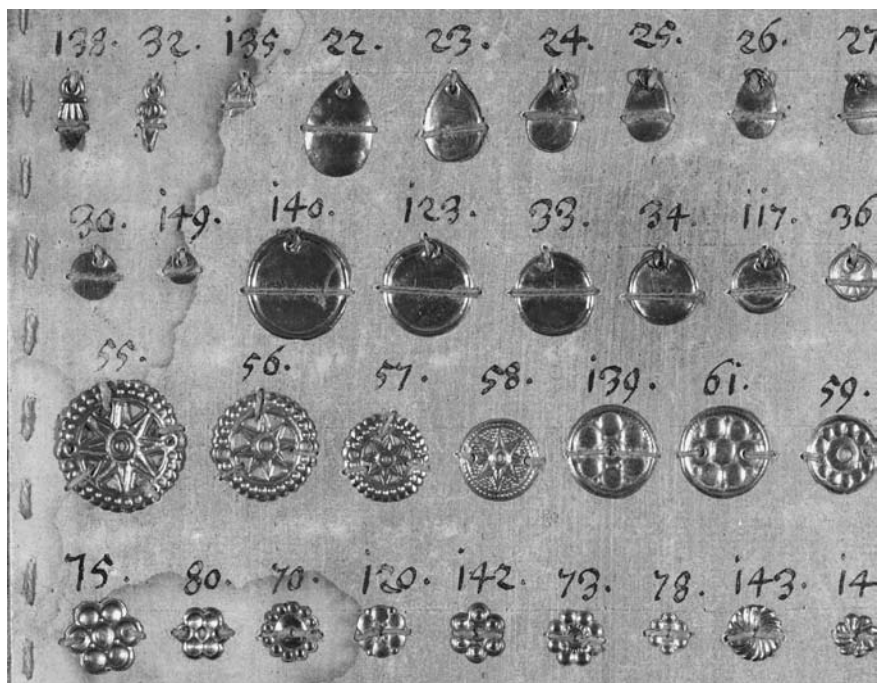
„Musterdaffeln“

In die Zeit um 1600 fällt eine gesteigerte Nachfrage nach dekorativen Massenartikeln, so auch nach Flittern. Jedenfalls hatte der Gewerbezweig der Flitterschlagerei eine genügend große Bedeutung erlangt, dass der Rat der Stadt die bestehende Handwerksordnung um einen Artikel zur Qualitätskontrolle und Chargenvereinheitlichung erweitern ließ. Seit dem 15.12.1610 hatten demnach alle aktuell tätigen Flitterschläger eine Mustertafel mit jeweils allen Exemplaren der von ihnen angebotenen Flitter in der Handwerkslade zu hinterlegen. Die geschwornen Meister mussten mindestens einmal im Monat alle Werkstätten überprüfen und stichprobenartig die vorgefundenen Flitterchargen mit den Referenzstücken auf den Tafeln vergleichen. Den Hintergrund der scharfen Kontrollen erklärt der einleitende Satz des entsprechenden Artikels in der Handwerksordnung: zu viele Mangel Exemplare und Betrugsfälle bei der Bestellmengenbearbeitung aus Mangel an gehabter Ordnung. 14 Tafeln aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert verblieben bis 2009 in der im Jahr 1917 als Schenkung des Sohnes des letzten Handwerksvorgehens der Flitterschläger, Messingschaber und Rechenpfennigmacher ins GNM gekommenen Handwerkslade. Als Norm solcher Tafeln galten rechteckige Papier- oder Pappformate, entsprechend der Angebotsmenge auch als Klapptafeln, auf die die einzelnen Flitterplättchen genäht zu sein hatten. Darüber hinaus mussten die Plättchen fortlaufend nummeriert sein, was wohl insbesondere Verwechslungen zwischen den mitunter sehr ähnlichen Stücken identischen Motivs, aber unterschiedlicher Größe vorbeugen sollte. Die mutmaßlich älteste Tafel mit 71 aufgenähten Flit-

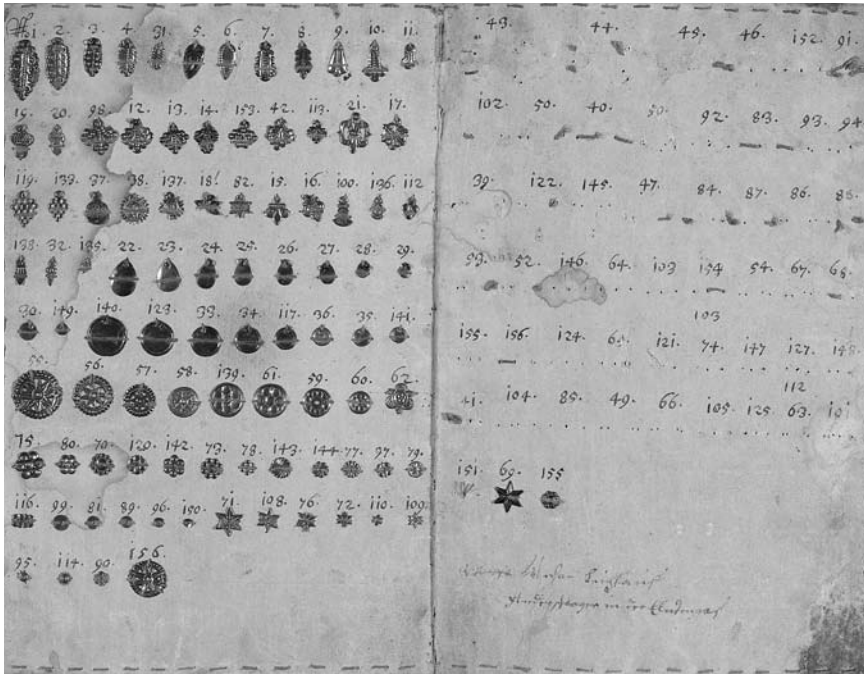


Detail der Mustertafel von Michael Leykauf, u. a. mit Palmetten, Eicheln und Weinreben.

tern in Form von Blüten unterschiedlicher Größen, Varianten von Sternen, einem Engelskopf, Schellen absteigender Größen, einem Löwenkopf sowie Blättern (Z2014_29) zeigt ein Meister- oder Werkstattzeichen. Es handelt sich um eine geprägte Kartusche als Perlkreis, die die Initialen HS über einem galoppierenden Pferd fasst. Dieses Zeichen weist die Tafel als Warenprobe von Hans I. Schollenberger [1611 Meister] bzw. dessen Sohn Hans II. Schollenberger [1641 Meister] aus. Zwei weitere Tafeln tragen das gestem-



Detail der Mustertafel von Michael Leykauf, u. a. mit unterschiedlich großen Sternen und Blüten.



Mustertafel mit 95 Flittern. Nürnberg, Michael Leykauf, dat. 1724. Pappe, Messing. Breite: 35,9 cm, Höhe: 26,6 cm. Inv.-Nr. Z2014_28.

pelte Meisterzeichen von Johann Georg Kunstmann [1761 Meister], einen Viertelmond mit Gesicht im Profil sowie den Initialen IGK in einem Blattkranz. Sie verweisen darauf, dass sich die Angebotspalette eines Flitterschlägers mit der Zeit verändern konnte, sowohl im Umfang als auch in den Motiven der Flitter. So sind auf die jüngere der beiden Tafeln (Z2014_30) deutlich weniger Plättchen, aber immer paarweise eine größere und eine kleinere Variante des gleichen Motivs, genäht. Das ältere Exemplar, eine zweiseitige Klapptafel und zugleich die quantitativ umfangreichste Tafel überhaupt, zeigt 225 Nummern, wobei sich nur 181 unterschiedliche Flitter erhalten haben. Auf dieser mit der Jahreszahl 1775 datierten Tafel sind von vielen Flittern bis zu drei Größenvarianten befestigt. Von den insgesamt 14 Tafeln sind lediglich drei mit 1724, 1775 bzw. 1779 datiert. Einzelne Tafeln sind außenseitig oder innenseitig mit Hinweisen auf konkretere Exportziele versehen, etwa mit „nach Weimar“ (Z2014_30) oder mit „Nach Niederland gehende Musterdaffel“ (Z2014_22). Andere weisen den Namen des Handwerkers auf, so etwa „Michael Leykauf“ [1724 Meister] (Z2014_28), „Bern Gotz“ [Johann Bernhard Gotz, 1750 Meister] (Z2014_31) und „Michael Memdörffer“ (Z2014_39). Auf manchen Tafeln stehen innen charakterisierende Informationen wie etwa „dinne Dantes“, „dicke Dantes“ (Dantes = Bayerisch-fränkische Bezeichnung für Rechenpfennige), „Aufhänger-Stücke“, „Kreuzlein“ oder „3 Königs Medaille“ (alle Z2014_38). Die Beschriftung gerade dieser Mustertafel offenbart, dass einzelne Meister wohl in unterschiedlichen Materialstärken gearbeitet haben und sich die Verarbeitungsqualität und damit der Preis auch nach dem Materialeinsatz richten konnte.

Die Reichweite des Flitterhandels

Als Erstabnehmer des „Kleinigkeitskrams“ der Flitterschläger kommen zunächst Zwischenhändler in Betracht, denn noch im 19. Jahrhundert war der unberechtigte Verkauf von Flittern in Nürnberg verboten. Als deren wichtigste Kundenkreise können Privatpersonen, textil- und lederverarbeitende Handwerke sowie Klöster angenommen werden. Neben dem lokalen und regionalen Absatz spielte der überregionale Handel eine bedeutende Rolle. In Bezug auf Privatpersonen als Endkunden denke man über die „geflinterte Haube“ der Mägte – in Bildform belegt etwa in Johann David Tyroffs „Deutlichen Vorstellung der Nürnberghischen Tracht“ von 1766 – hinaus beispielsweise auch an die Linzer Goldhauben als Brautschmuck. Des Weiteren sei an die viel zitierte, mit Nürnberger Flittern benähte Tracht der „Bul-

garischen Weiber“ aus der 1685 und 1711 in Nürnberg auf deutsch publizierten Reisebeschreibung des Engländers Eduard Browns erinnert. Ebenfalls vermeintlich konkrete Handelswege nach „Moscow / Hungarn und Spanien“ beschreiben lexikalische Angaben des 18. Jahrhunderts, so in Mappergs Handelsmagazin. Inwieweit solche Angaben zutreffend sind, ist offen. Es könnte sich dabei lediglich um Floskeln handeln, die auf einen potenziellen oder vermuteten Absatzmarkt hinweisen sollen. Vielleicht wurden die Absatzmärkte für Flitterwaren einfach mit denen für Rechenpfennige gleichgesetzt. Und diese wurden bekanntermaßen über Kaufleute en gros „zu den Engelländern und Niederländern“, nach „Frankreich“ und „Hispanien“ verkauft, fanden ihren Weg nach „Ostindien“ und „Westindien“. Der gegenwärtige Forschungsstand lässt diesbezüglich bedauerlicherweise jedoch keine nachvollziehbare Einschätzung zu.

Literatur:

Grieb, Manfred H. (Hg.): Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Band 2. München 2007; Müller, Heidi A.: „Tand“ und Nürnberger Waren. In: Großmann, Ulrich G. (Hg.): Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg 1400–1800. Passau 2002, S. 75–93; Deneke, Bernward: Die Flittern. In: Ländlicher Schmuck aus Deutschland, Österreich und der Schweiz (= Kataloge des Germanischen Nationalmuseums). Darmstadt 1982, S. 49/50; von Schrötter, Friedrich (Hg.): Wörterbuch der Münzkunde, 2. unveränderte Auflage. Berlin 1970, S. 120; Jegel, August: Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu andern. Neustadt an der Aisch 1965, S. 260–263; Hampe, Th.: Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler [...], 1. Band (= Sonderausgaben der Quellschriften für Kunstgeschichte). Wien/Leipzig 1904.

Die Burgensammlung des GNM – Zeichnungen von Graf Stolberg-Wernigerode

BLICKPUNKT MAI. Zur Vorbereitung der Ausstellung „Mythos Burg“, die vom 8. Juli bis zum 7. November 2010 im Germanischen Nationalmuseum gezeigt wird, hat das Museum seine Bestände zum Themenkomplex „Burg“ intensiv gesichtet und neue Forschungen zu historischen und kulturgeschichtlichen Aspekten der Burgen im deutschsprachigen Raum in Gang gesetzt. Inzwischen hat sich gezeigt, dass von der Definition des Begriffes „Burg“ bis zur Geschichte der Burgen in der Neuzeit, besonders im 16. bis 18. Jahrhundert, vieles ganz neu gesehen werden kann.

1852 wurde das Germanische Nationalmuseum gegründet, um die Werke der Kunst und Kultur der deutschsprachigen Länder an zentraler Stelle zu erforschen und exemplarisch zu sammeln. Von vielen Seiten wurde das Museum intensiv unterstützt, sei es durch Spendengelder (Mitgliedsbeiträge), sei es durch Überlassung von Sammlungen und Kunstwerken. Bereits im 19. Jahrhundert hat das GNM eine „Burgensammlung“ angelegt, die sich vornehmlich auf grafische Werke stützte. Zu den Beständen gehört eine bisher kaum bekannte Sammlung von rund 30 000 gedruckten Burgenansichten des 16. bis 19. Jahrhunderts, ergänzt um mehr als 1 500 Zeichnungen und einige Dutzend Aquarelle, die der ursprüngliche Sammler der Drucke selbst angefertigt, kopiert oder erworben hat. Es handelt sich um Graf Botho von Stolberg-Wernigerode.

Graf Botho erblickte am 4. Mai 1805 im hessischen Gedern als viertes Kind des Erbgrafen Heinrich zu Stolberg-Wernigerode (1772–1854) und seiner Gemahlin Eberhardine v. d. Recke (1785–1851) das Licht der Welt. 1826 ließ er sich an der Universität Heidelberg in der juristischen Fakultät immatrikulieren. Anschließend wirkte er an der Verwaltung der eigenen Herrschaft Gedern mit. Nach dem frühen Tod seines älteren Bruders Hermann (1802–1841) trat er auf Wunsch des Vaters in die Regierung der Grafschaft Wernigerode ein und stand dieser bis zur Volljährigkeit seines Neffen Otto (1837–1896) vor. 1843 hatte er Adelheid von Erbach-Fürstenau (* 10.1.1822 † 21.4.1881) geheiratet. 1858 konnte er sich weitgehend aus der politischen Arbeit zurück ziehen und ein Leben als Privatier führen, das es ihm erlaubte, sich ganz der geschichtlichen Forschung zuzuwenden. Graf Botho verstarb am 4. August 1881 in Ilsenburg, wenige Monate nach seiner Gemahlin. Das Germanische Nationalmuseum unterstützte Graf Botho von Anfang an und vermachte dem Museum testamentarisch seine umfassende Sammlung von Drucken, Zeichnungen und Notizen zu Burgen sowie Trachten.

Gesammelt hat er Darstellungen von Burgen in ganz Europa, Schwerpunkte liegen aber in Mitteleuropa und hier insbesondere im mittleren Rheinland, in Tirol und in der Schweiz, seinen bevorzugten Reisezielen.

In Südtirol hat sich der Graf nicht auf das Zeichnen oder das Sammeln gedruckter Ansichten beschränkt und auch nicht mit dem Exzerpieren von Fachliteratur begnügt, vielmehr hat er selbst umfangreiche Beschreibungen vorgenommen, die einen baulich und kunsthistorisch geübten Blick verraten, selbst wenn Datierungskriterien heute viel strenger angewendet werden. Unter den vielen Zeichnungen greifen wir hier die Darstellung von Hocheppan heraus. Auf der Rückseite ist sie mit „17.4.1863“ datiert (ZR 10007/2009-365). Mit weichem Bleistift hat der Graf die Burg von Süden gezeichnet, als Standort muss er den felsigen Weg gewählt haben, der Hocheppan mit der Burg Boymont verbindet, die er ebenfalls gezeichnet hat. Die Burg ist in die Landschaft eingebettet, man sieht auf steilen Felsen den Bergfried, links davor den Wohnbau,



Sammlung Stolberg; Wilhelm Gebhardt (Dresden): Aquarell der Eingangsseite von Schloss Hinter-Glauchau.



Botho Graf zu Stolberg-Wernigerode: Zeichnung der Burg Hocheppan bei Bozen, 1863.

rechts daneben einen weiteren Wohnbau und vor diesem, durch den Dachreiter zu erkennen, die Kapelle. Details wie Mauerwerksstrukturen sind auf dem Blatt nicht dargestellt, dass er sich auch damit beschäftigt hat, kann man den separaten Beschreibungen entnehmen, die Graf Stolberg in ein Tagebuch notierte und später in Reinschrift bringen ließ. Die Abschriften sind im GNM erhalten.



Adelheid Gräfin zu Stolberg-Wernigerode: Zeichnung der Burg Rodeneck im Pustertal nach einem älteren Aquarell (irrtümlich bezeichnet als „Rotheneck bei Trient“), 1874.

Tagebuch und datierte Zeichnungen belegen den Reiseverlauf Graf Stolbergs in Tirol. Zuerst war er 1857 dort und reiste, von Salzburg über Rattenberg (Burg Matzen) kommend, durch den Vinschgau nach Mautasch und Sigmundskron nahe Bozen. Ein längerer Südtirol-Aufenthalt schloss sich 1863 an, wo er sich von Februar bis April vor allem zwischen Meran und Bozen aufhielt. Bei den Reisen begleitete ihn seine Frau Adelheid, die teilweise eigene Zeichnungen anfertigte, häufig aus anderer Perspektive als ihr Mann, gelegentlich aber auch ältere Darstellungen abzeichnete, ein im 19. Jh. grundsätzlich übliches Verfahren. Die Zeichnung einer angeblichen Burg Rotheneck bei Trient (ZR 10007/2009-704), mit romantisch steilen Dächern und Turmhelmen, kopierte sie nach einem Aquarell, das das Paar vermutlich in einer Tiroler Sammlung vorfand. Tatsächlich handelt es sich um die Burg Rodeneck bei Brixen, am Ausgang des Pustertals. Ein bis 1945 im Dresdner Kupferstichkabinett nachgewiesenes Aquarell von 1861 ist mit der gleichen – offenbar irri- gen – Zuordnung nach einer Burg Rotheneck bei Trient versehen. Wahrscheinlich zeichnete Adelheid dieses Blatt auf der Reise 1874.

Graf Stolberg hat auch zahlreiche Zeichnungen von anderen Burgeninteressierten und Forschern erhalten, offenbar war gegenseitiges Kopieren weit verbreitet; immer wurde die Quelle notiert. Gelegentlich hat Stolberg auch Zeichnungen gekauft. Die Ansicht des Schlosses Glauchau von Wilhelm Gebhardt (1827 – um 1894) wurde laut Vermerk auf dem alten Passepartout für „2 Thaler“ erworben (ZR 10007/2009-167). Das Aquarell zeigt die Eingangsseite von Schloss Hinter-Glauchau am Rande des Erzgebirges, von der Vorburg („Forder-Glauchau“) aus gesehen, und gehört zu einer wohl mehrfach kopierten Serie von 1867, von der sich mehrere Blätter im Museum des Schlosses erhalten haben. Wenigstens zwei weitere Aquarelle dieses als Schüler Ludwig Richters (1803–1884) bekannten Künstlers sind in der Stolberg-Sammlung erhalten, deren größter Wert jedoch nicht im Anteil künstlerischer Arbeiten liegt, sondern im dokumentarischen Interesse, das den Grafen bewog, Zehntausende derartiger Abbildungen zu sammeln, zumeist historische sowie seinerzeit aktuelle Drucke, und selber Zeichnungen anzufertigen. Das Germanische Nationalmuseum verfügt damit über eine der größten Sammlungen historischer Burgenansichten in Mitteleuropa, wenn nicht darüber hinaus.

► G. ULRICH GROBMANN

Hinweis:

Zum Bestand der Zeichnungen von Graf Stolberg-Wernigerode sowie des Burgenforschers Karl von Cohausen in der Grafischen Sammlung des GNM erscheint im Juli ein Katalog. Nina Günster: Die Burgen- sammlung des Germanischen Nationalmuseums. Hrsg. von U. Großmann. Verlag des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 2010.

Ein „Paris-Urteil“ von Wolf Traut

Spanschachteln

Als ein universelles Aufbewahrungs- und Verpackungsmittel war bis Ende des 19. Jahrhunderts die Spanschachtel verbreitet, ein aus hauchdünnen Holzbrettern und -spänen gefertigtes ovales oder rundes Behältnis.¹ Bis ins 16. Jahrhundert zurück datieren Nachrichten, die auf die serienmäßige Herstellung dieses praktischen Produktes schließen lassen. Die Herstellungszentren lagen in holzreichen Gegenden, zu denen im deutschen Raum neben Thüringen, dem Erzgebirge, Berchtesgaden und Böhmen auch das Nürnberger Umland gehörte. Sind die meisten der erhaltenen Spanschachteln blank, so haben sich in geringerem Umfang aber auch bemalte oder mit Druckgrafik beklebte Stücke erhalten.

Der Holzschnitt

Mit der zuletzt genannten Technik ist auch der Deckel einer kreisrunden Spanschachtel geschmückt, die im Zuge der Neueinrichtung des Galeriebaus des Germanischen Nationalmuseums wieder ans Licht kam (Abb. 1). Sie wird ins 16. Jahrhundert datiert und stammt damit aus einer Zeit, aus der sich erstmals eine größere Anzahl solcher Schachteln erhalten hat. Die ältesten vollständig überlieferten und daher seltenen Stücke stammen aus dem 14. Jahrhundert.

Der bereits als Medaillon konzipierte, mit einer zarten Linie eingefasste und kolorierte Holzschnitt zeigt das Urteil des Paris. Diese zum Sagenkreis des Trojanischen Krieges gehörende Episode handelt von dem trojanischen Prinzen Paris, der als Hirte verkleidet auf dem Ida-Gebirge von den Göttinnen Hera, Aphrodite und Athene aufgefordert wird, der Schönsten einen Apfel zu überreichen. Folgeschwer entscheidet sich Paris gegen Hera und Athena, die ihm Macht und Kriegsglück in

Aussicht gestellt hatten. Stattdessen wählt der trojanische Prinz die Liebesgöttin, die ihm als Belohnung die Hochzeit mit Helena, der schönsten aller Frauen versprochen hatte. Mit der Entführung der bereits mit Menelaus verheirateten Helena löste Paris den Trojanischen Krieg aus.

Die Paris-Geschichte wurde in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Trojaliteratur von vielen Autoren adap-

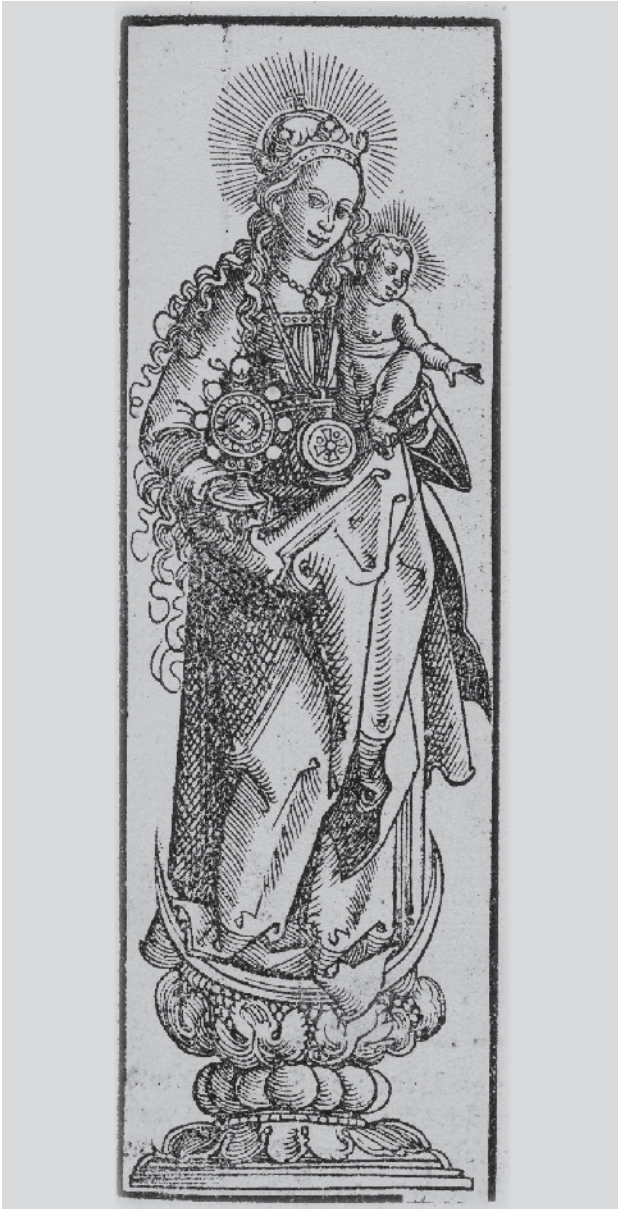


Wolf Traut, Paris-Urteil, Holzschnitt auf Spanschachtel geklebt, um 1516/20, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, HG 328.

tiert und entwickelte sich zu einem der beliebtesten Erzählstoffe.² Der zwischen 1160 und 1165 von Benoît de Sainte-Maure verfasste „Roman de Troie“ gehörte dabei zu den einflussreichsten Trojaromanen. Der Autor verwandelt den trojanischen Spross in einen edlen Ritter, der, von der Jagd erschöpft, in der Nähe

1 Zur Spanschachtel: „Packen wir's ein!“. Von alten Schachteln und buntem Papier. Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung der Staatlichen Museen Kassel im Hessischen Landesmuseum Kassel. Kassel 2002.

2 Klemens Alfen / Petra Forchler / Elisabeth Lienert: Deutsche Trojatexte des 12. bis 16. Jahrhunderts. Repertorium. In: Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen. Hrsg. von Horst Brunner. Wiesbaden 1990, S. 7-196.



Wolf Traut, Marienreliquiar, Hallesches Heiltumsbuch, 1519/20, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, K. 1603.



Wolf Traut, Hallesches Heiltumsbuch, Rochusreliquiar, 1519/20, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, K. 1603.

eines Brunnens unter einem Baum einschläft. Die drei Göttinnen erscheinen dem Jüngling, angeführt von Merkur, nur im Traum. Paris kann sich nicht entscheiden und bittet die Damen deshalb, sich zu entkleiden. Das Paris-Urteil war in der Kunst der frühen Neuzeit äußerst beliebt, bot es doch die willkommene Gelegenheit, profane weibliche Akte darzustellen.³ Entgegen zahlreichen Bildformulierungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, etwa von Lucas Cranach d. Ä. und Albert Altdorfer, hat sich auf dem Holzschnitt der Spanschachtel

nur eine Göttin entkleidet. Die Langhaarige blickt derweil kokett den Betrachter an, während ihre als Rückenfigur dargestellte bekleidete Konkurrentin auf den in waldiger Umgebung schlummernden Paris weist. Seine Rüstung, Baum und Brunnen verraten die literarische Tradition, die von Benoît de Sainte-Maure begründet wurde. Die Jagd und das müde Pferd werden dagegen in der 1287 entstandenen „Historia destructionis Troiae“ von Guido de Columna ausführlicher beschrieben.⁴ Der im Unterschied zu anderen Darstellungen des Themas schlicht gekleidete Merkur hält

³ Karl Reinhardt: Das Parisurteil in Tradition und Geist. Frankfurt a. M. - Inge El Himoud-Sperlich: Das Urteil des Paris. Studien zur Bildtradition des Themas im 16. Jahrhundert. Diss. München 1977.

⁴ Guido da Columnis. Historia destructionis Troiae. Hrsg. von Nathaniel Edward Griffin. Cambridge / Massachusetts, Liber VI, S. 60-62.

Paris den Apfel hin und trägt ihm den Auftrag der Göttinnen an.

Bedeutung des Themas

Das Urteil des Paris wurde in den literarischen Bearbeitungen des Stoffes ambivalent bewertet. Einerseits galt der Schiedsspruch bereits in der Antike als fatales Fehlurteil, weil es den Trojanischen Krieg und die damit verbundene Zerstörung Trojas auslöste.⁵ Bis in die Frühe Neuzeit wurde Paris als Paradebeispiel eines schlechten, da bestechlichen Richters angesehen, der zugunsten der Wollust auf Weisheit und Reichtum verzichtete. Das Paris-Urteil berührt damit den Themenkreis der Weibermacht, also Geschichten von weisen, starken und gerechten Männern, die sich durch die Liebe zu einer Frau der Lächerlichkeit preisgeben.

In anderen Bearbeitungen des Paris-Stoffes wird hingegen die Unbesonnenheit des Paris gemildert, indem nicht sein Urteil, sondern andere Umstände zum Raub der Helena führen. Heldentum, Ritterlichkeit und der Schiedsspruch im Sinne eines Triumphes der Liebe werden betont. Darstellungen der Paris-Episode auf italienischen Brauttruhen oder die szenische Aufführung des Paris-Urteils bei höfischen Hochzeitsfeiern zeigen ebenfalls eine positive Konnotation.

Neben religiösen Motiven waren Bilder, die die Liebe zwischen den Geschlechtern thematisierten, auf mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Spanschachteln am häufigsten zu sehen. Als zwei wesentliche Verwendungszwecke wurden entsprechend die Aufbewahrung sakraler Objekte und die Verwendung als Liebesgaben angenommen.⁶ Die Spanschachtel im Germanischen Nationalmuseum könnte in den zuletzt genannten Kontext gehören.

Zuschreibung und Datierung

Der bis dato anonyme Holzschnitt auf der Oberseite des Deckels kann mit guten Gründen dem Nürnberger Maler und Zeichner für den Holzschnitt Wolf Traut zugeschrieben werden.⁷ In stilistischer und formaler Hinsicht lassen sich etliche Gemeinsamkeiten zwischen dem „Paris-Urteil“ und der bekannten Druckgrafik Wolf Trauts erkennen.

Charakteristisch für diesen Nürnberger Künstler ist allgemein der einfache Aufbau der Bildkompositionen, bei denen Vorder-, Mittel- und Hintergrund ohne weitere Verschleifungen hintereinander gestaffelt sind, die Art der

Darstellung von Blättern und Pflanzen, das Motiv des bauchig auf die Schulter gelegten Mantelendes⁸ sowie die Tendenz, Körper vorzugsweise mithilfe von Parallelschraffuren zu modellieren.⁹

Hinzu kommt, dass die für das „Paris-Urteil“ verwendeten Figurentypen zu Wolf Trauts Typenkanon gehören. Großäugige und rundbackige Frauengesichter mit von schweren Lidern stark überschrittenen Augen, wie die aus dem Bild herauschauende Göttin, finden sich häufig in Trauts Werk, etwa bei der Maria eines Marienreliquiars im 1519/20 entstandenen Halleschen Heiltumsbuch (Abb. 2). Hier finden sich auch bärtige Greisenköpfe, die jenem des Merkur sehr nahe kommen (Abb. 3). Vergleichbare Häuser mit rauchenden Schornsteinen im Hintergrund und ein mit doppelter Umrisslinie gezeichneter knorriger Baumstamm finden sich auf dem von Wolf Traut monogrammierten und 1516 datierten Einblattholzschnitt „Abschied Christi von seiner Mutter“ (G. 1406). Der Panzer des Paris gleicht jenem des hl. Mauritius auf den Tafelbildern des Mauritius-Vincentius-Retabels in der Klosterkirche in Heilsbronn.¹⁰

Die schlichtere Gestaltung der Gewandfalten, die nicht mehr überlängten, sondern ausgewogenen Körperproportionen sowie Parallelen der Gesichtstypen zu jenen auf Werken der um 1516/1520 entstandenen Werke sprechen für eine Datierung des Holzschnittes in eben diese Zeit.¹¹

Wolf Traut

Wolf Traut wurde zwischen 1482 und 1486 als Sohn oder Neffe des in Nürnberg arbeitenden Malers Hans Traut geboren, dem er vermutlich seine erste künstlerische Prägung verdankte. Später geriet er in den Einflussbereich Albrecht Dürers. Mehrfach arbeitete Wolf Traut für die Äbte der Zisterzienserklsterkirche in Heilsbronn, schuf aber auch für etliche Nürnberger Kirchen Epitaphien und Retabel. Neben seiner Tätigkeit als Maler war er auch als Zeichner für den Holzschnitt tätig. Seine Fähigkeiten dokumentieren sich nicht nur durch seine Mitarbeit an Projekten wie dem unter der Regie Dürers hergestellten Riesenholzschnitt der „Ehrenpforte“, sondern auch anhand von kleinformatigen Buchillustrationen und Einblattholzschnitten. Mit dem „Urteil des Paris“ konnte das druckgrafische Œuvre Wolf Trauts nun um ein qualitativ und thematisch besonders reizvolles Blatt erweitert werden.

► SABINE LATA

5 Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Erste Reihe. Begonnen von Georg Wissowa. Hrsg. von Konrad Ziegler und Karl Mittelhaus (24. Bde. Stuttgart 1893-1963). 36. Halbband, letztes Drittel (18,2) 1949, (Sp. 1484-1537), Sp. 1499-1500.

6 Kurt Dröge / Lothar Pretzell: Bemalte Spanschachteln. Geschichte, Herstellung, Bedeutung. München 1989, S. 14.

7 Sabine Lata: Wolf Traut als Maler (=Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, Bd.63) Nürnberg 2005..

8 S. Lata (Anm. 7), Kat.Nr. Z-6, Abb. 114

9 S. Lata (Anm. 7), S. 39-42 und Abb. 126 (hl. Sebastian)

10 S. Lata (Anm. 7), Kat.Nr. 11a, Abb. 52.

11 Zu den Kriterien der Datierung s. S. Lata (Anm. 7), S. 46-50.

Keramiken von Clara von Ruckteschell-Truëb



Walter von Ruckteschell: Porträt Clara von Ruckteschell-Truëb, 1910. Münchner Stadtmuseum, Inv. Gm 76/45.

Am 24. November 2009 jährte sich der Todestag von Clara von Ruckteschell-Truëb (Abb. 1) zum 40. Mal. Eng verbunden mit dem Namen dieser bedeutenden Keramikerin der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist einmal die Leitung der 1907 in Herrsching neu eingerichteten Keramik-Abteilung der „Lehr- und Versuchsateliers für freie und angewandte Kunst Hermann Obrist, Wilhelm von Debschitz München“ und zum anderen die 1928 gegründete eigene Werkstatt für Keramik in Dachau. Dabei hatte sich die begabte, aus der Schweiz stammende Künstlerin (geboren 1882 in Basel) zunächst eher den klassischen Kunstrichtungen Malerei und Bildhauerei zugewandt. Zusammen mit ihrer Schwester Margret war sie 1904 aus der Schweiz nach München gekommen und hatte sich an der neu gegründeten, später sogenannten Debschitz-Schule eingeschrieben. Diese 1902 ins Leben gerufene Einrichtung, deren Initiator Hermann Obrist war, sollte als Ausbildungsstätte genau zwischen einer Akademie, die nach Meinung von Zeitgenossen zu sehr auf die klassischen Künste ausgerichtet war, und einer explizit das Praktische lehrenden Gewerbeschule angesiedelt sein. Die Leitung hatte der junge Maler Wilhelm von Debschitz (1871–1948) übernom-

men. Das Prinzip der Schule brach die bis dahin üblichen strengen Klasseneinteilungen der Akademien auf. Jeder Schüler konnte in allen Feldern der freien und angewandten Kunst arbeiten. Verpflichtend war nur eine Art künstlerische Grundlehre, die vor allem das Zeichnen nach der Natur und nach der Erinnerung üben sollte. Dazu boten u. a. die Kurse beste Gelegenheit, die während des Sommers in der nahen und weiteren Umgebung Münchens, zum Beispiel in Peißenberg, Wildenroth, Grafrath und Ammersee, abgehalten wurden. Die rasch ansteigende Zahl der Schüler (bei der Gründung 1902 fünf, im Schuljahr 1906/07 bereits 240) führte rasch zum Aufblühen ihrer angegliederten Werkstätten. 1902 entstand eine Metallwerkstatt mit Goldschmiede-Abteilung, 1904/06 wurden Werkstätten für Handtextiltechniken, Handtapetendruck, grafische Künste und Architekturplastik (einschließlich Stuckatur) ins Leben gerufen, 1907 solche für Keramik- und Möbelherstellung. Für den Vertrieb der angefertigten Objekte sorgten die Ateliers und Werkstätten für angewandte Kunst.

Während ihrer Zeit an der Debschitz-Schule scheint sich Clara Truëb besonders der Keramik zugewandt zu haben. Arbeiten aus dieser Zeit, hauptsächlich Gebrauchsgefäße aus Irdenware von überschaubarer Größe, zeichnen sich durch solide handwerkliche Arbeit aus; die strengen geometrischen Formen werden häufig mit farbigem Dekor verziert. Sie scheint damit den Vorstellungen Debschitz' entsprochen zu haben, denn dieser berief sie nach Ende ihrer Ausbildung im Jahr 1907 zur Leitung der gerade neu eingerichteten Keramikwerkstatt. Mit den 1909 eingerichteten Vertragswerkstätten in Herrsching bei München, die der Keramiker Otto Koebcke (1882–1959) leitete, eröffneten sich für Clara Truëb weitere Möglichkeiten, im keramischen Bereich tätig zu sein.

1911 heiratete sie den Bildhauer Walter von Ruckteschell (1882–1941). Ruckteschell, der zunächst an der Münchner Akademie studiert hatte, war später zur Debschitz-Schule gewechselt und hatte dort seine spätere Frau kennengelernt. 1913 ging das Paar für mehrere Jahre nach Ostafrika, wo Walter von Ruckteschell Denkmäler und Skulpturen für öffentliche Plätze und Einrichtungen schuf. Über Claras Tätigkeit in dieser Zeit ist leider wenig bekannt. Hin und wieder findet sich in der Literatur der Hinweis, sie sei als erste Frau 1914 bei einer Expedition zur Besteigung des Kilimandscharo dabei gewesen.

1919 kehrte sie nach Europa zurück und wohnte zunächst wieder in Basel. Ab 1922 war sie jedoch als freie Künstlerin in Herrsching tätig. Mit der Überzeugung, in der Keramik den für sie richtigen Werkstoff gefunden zu haben, wagte sie 1928 schließlich einen völligen Neuanfang und gründete in Dachau eine eigene Werkstatt.



Kanne mit Tasse, Kanne, um 1930–1940. Des 1442/1-2, 1444.



Service, um 1920, Des 1441/1-13.

In der zeitgenössischen Literatur werden vor allem die Gartenkeramiken gerühmt, die in ihrem Atelier entstanden. Die zum Teil großförmigen Gefäße fanden u. a. auch wegen der Glasurtechniken in der Presse große Anerkennung. Kleinere Arbeiten aus dieser Zeit zeigen Gefäße, deren Glasuren wie zufällig auf dem Scherben stehen bleiben. Sie bilden teilweise einen starken farblichen Akzent zum Scherben oder sind mit einem durchgehenden Craquelé überzogen. Auf diese Weise entstehen Verfremdungseffekte, die den keramischen Oberflächen einen ganz besonderen Reiz verleihen.

Die vor Kurzem in das GNM gekommenen Arbeiten der Keramikerin stammen aus unterschiedlichen Schaffensphasen. Das Service aus Irdenware (Abb. 2), mit der schwarzen, mit einem hohen Anteil an Eisenoxiden versetzten Glasur an der Außenseite dürfte aus den 20er- bzw. frühen 30er-Jahren stammen. Die formale Gestaltung der einzelnen Teile lässt Einflüsse des Bauhauses erkennen. Die beiden Kannen (Abb. 3) scheinen aus späteren Jahren zu stammen, wohl um 1935 bis 1940. Gestalterisch bemerkenswert ist die mattgrüne Kanne (Abb. 3 rechts). Sie ist innen mit einer Fayenceglasur versehen und hat ein relativ hohes Scherbengewicht. Außen hingegen sorgt ein Anteil von Zink für die matte Oberfläche der kupfergefärbten Glasur. Zur weiß glasierten Kanne, bei der ganz gezielt der rote Tonscherben durch die Glasur durchscheint, gehört eine kleine Tasse.

Clara von Ruckteschell-Truëb, die sich in späteren Jahren wohl auch im Zusammenhang mit internationaler Ausstellungstätigkeit Clary nannte, beteiligte sich 1937 bei der Weltausstellung in Paris und erhielt für ihre Arbeiten eine Goldmedaille.

Bis 1955 leitete sie ihr Atelier in Dachau. Ihre letzten Jahre verbrachte sie in Geisenbrunn bei München, wo sie schließlich 1969 starb.

► SILVIA GLASER

Literatur: Hans Vollmer: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Bd. 4, Leipzig 1958, S. 123.
 Ekkart Klinge: Deutsche Keramik des 20. Jahrhunderts. Kataloge des Hetjens-Museums Düsseldorf II. Düsseldorf 1978, S. 157.
 Gisela Reineking von Bock: Meister der Deutschen Keramik von 1900 bis 1950. Köln 1978, S. 266.
 Gisela Reineking von Bock: Keramik des 20. Jahrhunderts. München 1979, S. 271.
 Dagmar Rinker: Die Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule) München 1902–1914. München 1993, S. 47 f.
 Horst Makus: Phantastische Linienführung. In: Antiquitätenzeitung 8, 1995, S. 282 f.
 Bezirksmuseum Dachau (Hg.) Bildhafte Keramik, Clara von Ruckteschell-Truëb, Antje Tesdicta Nives Branca. Dachau 1997.
 Horst Makus: Keramik der 50er-Jahre. Stuttgart 2008, S. 515.
 Thormann, Olaf: Gefäß - Skulptur: deutsche und internationale Keramik seit 1946. Stuttgart 2008, S. 39.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

bis 11. 4. 2010	Plakativ! Produktwerbung im Plakat
bis 11. 4. 2010	Wunderbare Bücherwelten Moderne Druckkunst aus Hamburg
ab 18. 3. 2010	Renaissance. Barock. Aufklärung. Kunst und Kultur 16. – 18. Jahrhundert Neupräsentation der Schausammlung

Inhalt II. Quartal 2010

Ein Paravent aus dem 18. Jahrhundert mit der Darstellung der Niagarafälle

von Almuth Klein Seite 1

Nach „Nieder Land“ und für „Bulgarische Weiber“?

von Thomas Schindler Seite 6

Die Burgensammlung des GNM – Zeichnungen von Graf Stolberg-Wernigerode

von G. Ulrich Großmann. Seite 9

Ein „Paris-Urteil“ von Wolf Traut

von Sabine Lata Seite 11

Keramiken von Clara von Ruckteschell-Truëb

von Silvia Glaser. Seite 14

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

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