

Jetzt erst recht!

Die Altarstiftung des Ritters Thomas Löffelholz von Kolberg in Altötting

BLICKPUNKT JULI. Das Historische Archiv des Germanischen Nationalmuseums beherbergt mehrere Familienarchive, unter ihnen das der Nürnberger Patrizierfamilie Löffelholz von Kolberg. Zu diesem Bestand gehört ein prachtvoll ausgestattetes Familienbuch (Sign. FM-LOE-1 D.1.1), das Hans Wilhelm Löffelholz von Kolberg (1656–1716) angelegt hat. Der Kodex enthält ausführliche genealogische Notizen zu den einzelnen Familienmitgliedern, illustriert mit Kupferstichen sowie einer Reihe kolorierter Zeichnungen. Fünf Seiten sind den „Monumenta“ des Ritters Thomas Löffelholz (1472–1527) in der Stiftskirche St. Philippus und Jakobus in Altötting gewidmet (Abb. 1, 3, 4). Der Familienchronist hatte die Memorialobjekte im Jahr 1695 eigens für sein genealogisches Werk in Altötting „abreißen“, also vor Ort abzeichnen, und die Blätter „mit uncosten anhero bringen lassen“. Die Zeichnungen belegen ein beeindruckendes, eines Fürsten würdiges Ensemble, das der Nürnberger Patrizierspross in dem bayrischen Wallfahrtsort hatte anlegen lassen. Wie kam es dazu?

Der Stifter

Thomas Löffelholz war eines von sechs Kindern, die aus der Verbindung des Nürnberger Patriziers Wilhelm Löffelholz (1424–1475) mit seiner zweiten Ehefrau Barbara Hirschvogel (1442–1494) hervorgegangen waren. In seiner Heimatstadt machte Thomas durch mehrere, teils schwerwiegende Konflikte mit der Obrigkeit und Zerwürfnisse innerhalb der eigenen Familie von sich

reden. Nach einem Skandal, der im Jahr 1503 in einer vom geistlichen Gericht in Bamberg verordneten Ehe mit Katharina Rummel (gest. 1529) gipfelte, hatte er sein Bürgerrecht aufgegeben und kehrte, Frau und Kind zurücklassend, der Reichsstadt den Rücken, um seine Bestimmung im Kriegswesen zu suchen. Im Landshuter Erbfolgekrieg befehligte er als Feldhauptmann auf der Seite Herzog Albrechts IV. von Bayern-München (reg. 1465/67–1508) und König Maximilians I. (reg. 1486–1519, ab 1508 als Kaiser) einen Söldnertrupp. Albrecht, ab 1505 Landesherr Gesamtbayerns, verlieh ihm 1507 für seinen erfolgreichen Kriegseinsatz den in unmittelbarer Nachbarschaft zum Kollegiatstift Altötting gelegenen Sitz Neukolberg. Dieses Schloss war

noch keine 20 Jahre zuvor von Wolfgang Kolberger (um 1445–um 1519), dem Kanzler Herzog Georgs von Bayern-Landshut (reg. 1479–1503), erbaut worden. Als Kolberger 1502 abgesetzt wurde und in Gefangenschaft geriet, waren auch seine Besitzungen eingezogen worden und standen damit 1507 für eine erneute Vergabe zur Verfügung.

Thomas Löffelholz wurde 1515 vom Kaiser zum rittermäßigen Edelmann erhoben, verbunden mit einer Wappenmehrung. Zwei Jahre darauf setzte ihn Herzog Wilhelm IV. (reg. 1508–1550) als Pfleger in Braunau a. Inn ein. Als seine Heimatstadt Nürnberg 1524/25 die Reformation einfuhrte, kam es zu einem heftigen Streit zwischen ihm und dem Stadtregiment; Thomas distanzierte er sich von der luthe-



Abb. 1: Ehem. Annenaltar in der Stiftspfarrkirche Altötting, Vorderseite, Familienbuch des Hans Wilhelm Löffelholz von Kolberg, fol. 628, Sign. FM-LOE-1 D.1.1 (Scan: GNM).



Abb. 2: Altötting, Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus (Foto: Markus T. Huber).

rischen Lehre und verblieb im alten Glauben. Er starb am 10. März 1527 in Braunau und wurde anschließend in der Kirche des Kollegiatstifts Altötting beigesetzt (Abb. 2).

Der Stiftungskomplex

Hier hatte er für sich und seine Verwandtschaft – „mit nicht geringen uncosten“, wie Hans Wilhelm Löffelholz von Kolberg zu berichten weiß – ein prachtvolles Begräbnis errichten lassen. Mit seinem Vorhaben konnte er nahtlos an eine groß angelegte Bau- und Ausstattungskampagne anknüpfen, die von etwa 1492 bis 1509 den Neubau der Kirche als dreischiffige Halle (Weihe 1511) sowie bis gegen 1520 deren Ausstattung umfasste. Schon frühzeitig musste es Thomas Löffelholz gelungen sein, für seinen Stiftungskomplex einen Teil des Kirchenraumes unter seinen Einfluss zu bringen. Das Memorialensemble umfasste ein monumentales Grabdenkmal aus Rotmarmor mit Weihwasserbecken und Inschrifttafel (Abb. 3), Totenschilde, eine Gruft mit bildhauerisch ausgearbeiteter Deckplatte, die Farbverglasung eines Fensters sowie eine Altarstiftung. In Nürnberg, wo der Rat streng über die Einrichtung von Stiftungen wachte, wäre ihm nach seinem Bruch mit der Reichstadt die Errichtung einer derart umfangreichen Memoria unmöglich gewesen.

Der Stiftungskomplex lag in unmittelbarer Nähe zum Choraltar und beanspruchte ein Joch des nördlichen Seitenschiffs. Diese Nähe zum täglichen eucharistischen Geschehen bedeutete die größtmögliche Privilegierung für die Errichtung einer Sepultur.

Das Altarretabel

Die Stiftung verfügte jedoch auch über eine eigene Altarstelle, die mit einem Jahrtag bestiftet war. Diese war 1511 gemeinsam mit den übrigen Altären der Stiftskirche geweiht worden. Die Weiheurkunde des Bischofs Berthold Pürstinger von Chiemsee (Bischof 1508–1526) überliefert als erste Altarpatronin die hl. Anna sowie als Kopatronen die Hll. Dionysius, Rochus sowie Achatius und seine Gefährten. Gleich zwei Illustrationen im Familienbuch haben das auf dem Annenaltar errichtete Retabel zum Gegenstand. Die

Darstellung der Vorderseite trägt die Überschrift „Altar in der Stifts-Kirchen In Alt Öttingen, von Holz schön geschnitten, den Thoma Löffelholz zur lincken Handt seines grabs daselbst hat machen lassen“ (Abb. 1). Die kolorierte Zeichnung darunter zeigt den dreiteiligen Altaraufsatz – herausgelöst aus dem Aufstellungskontext. Der Zeichner hatte einige Schwierigkeiten, die künstlerische Komposition zu erfassen. Auch die Wiedergabe der Perspektive bereitete ihm Probleme, wodurch die räumlichen Zusammenhänge nicht immer eindeutig geklärt sind. Grundsätzlich lässt sich der Aufbau folgendermaßen beschreiben:

Das Retabel ist sowohl in der Horizontalen als auch in der Vertikalen dreigeteilt. Pilaster trennen den sich in einer Rundbogennische öffnenden Mittelteil von den seitlichen Figurennischen. Ein flacher profilierter Sockel mit auspringenden Postamenten sowie das durchlaufende Gebälk schließen die Teile zu einer Einheit zusammen. Ein Dreiecksgiebel bekrönt den Aufbau und ergänzt zugleich den Hauptteil, dessen Breite er aufnimmt, zur Ädikula. Rankenornamentik, bereichert durch Muschel- und Granatapfelmotive, belebt die Flächen. Das Schmuckelement im Giebelfeld ist wohl als Lorbeerstab zu verstehen.



Abb. 3: Ehem. Wandmonument für Thomas Löffelholz von Kolberg in der Stiftspfarrkirche Altötting, Familienbuch des Hans Wilhelm Löffelholz von Kolberg, fol. 631, Sign. FM-LOE-1 D.1.1 (Scan: GNM).



Abb. 4: Ehem. Annenaltar in der Stiftspfarrkirche Altötting, Rückseite, Familienbuch des Hans Wilhelm Löffelholz von Kolberg, fol. 629, Sign. FM-LOE-1 D.1.1 (Scan: GNM).

Die Mittelnische barg ein gefasstes Bildwerk. Das Zentrum der Komposition bildet eine Anna-Selbdritt-Gruppe, wobei sich Maria und Anna einander zugewandt gegenüber sitzen und das Jesuskind in ihre Mitte nehmen. Die Gruppe wird durch die hinter einer Abschränkung dargestellten Ehemänner zur heiligen Sippe erweitert. Ihre Namen sind auf Spruchbändern vermerkt. Wenngleich der Zeichner davon nur einzelne Buchstaben erkennen konnte und sie nicht zu ergänzen wusste, lassen sie sich aus dem Kontext heraus eindeutig zuordnen: Hinter Anna stehen von links nach rechts Salomas, Kleophas und Joachim; hinter Maria der hl. Joseph. In der Vertikalachse erweitert die himmlische Erscheinung des segnenden Gottvaters und der Heilig-Geist-Taube die zentrale Gruppe zu einer Trinitätsdarstellung.

Zuseiten der Mittelnische öffnen sich schmale Muschelnischen, in die auf kelchförmigen, vegetabilen Postamenten Apostelfiguren eingestellt sind. Während die rechte eindeutig den hl. Petrus darstellt, ist die Identifizierung des linken Apostels schwieriger. Am ehesten dürfte Jakobus minor, einer der beiden Titelheiligen der Kirche, gemeint sein. Bei dem mit einer Schnur oder einem Draht umwundenen Kreuzstab würde es sich dann um eine missverständliche Walkerstange handeln. Vor der Heiligen Sippe knien

zwei betende Ritter, angetan mit Harnischen und gefälten Überröcken, die Helme abgelegt, den Blick empor zum Jesuskind gerichtet. Der Zeichner hat die Bildnisse mit Namen versehen: die bärtige Gestalt links ist demgemäß Thomas Löffelholz, die jugendlich gegebene auf der rechten Seite soll ein Hanns Löffelholz sein. Zwischen beiden prangt das Vollwappen der Löffelholz von Kolberg mit der geteilten Jahreszahl „15|21“ und ergänzt um zwei Ordenswappen – das Kreuz der Grabesritter sowie den Katharinenorden vom Berg Sinai.

Die Insignien erinnern an eine Jerusalemfahrt, die Thomas Löffelholz 1498 gemeinsam mit seinem zweieinhalb Jahre jüngeren Bruder Christoph (1475–1506) im Gefolge Herzog Heinrichs von Sachsen-Meißen (reg. 1539–1541) unternommen hatte. Die Identifizierungsschrift des jüngeren Ritters scheint daher zu irren – ein Ritter dieses Namens ist nicht nachweisbar. Vielmehr muss das Bildnis Christoph Löffelholz meinen, der seinem älteren Bruder offenbar besonders nahestand und ein ähnlich draufgängerisches Leben führte wie er. Der postum geborene Christoph hatte ebenfalls eine militärische Laufbahn im Dienst verschiedener Fürsten eingeschlagen. Als er wegen eines Vergehens in Nürnberg im städtischen Gefängnis einsaß, erzwang Thomas seine Freilassung mit Waffengewalt und floh mit ihm aus der Reichsstadt. Noch ein weiteres Mal befreite



Abb. 5: Hans Leinberger, hl. Anna Selbdritt, bez. 1513, Ingolstadt, St. Johann im Gnadenthal (Foto: Markus T. Huber).

Thomas seinen Bruder aus einer misslichen Lage – nun aus der Gewalt des Heinz Baum, einem zum Räuber heruntergekommenen Nürnberger Kaufmann, der ihn verschleppt hatte, um Lösegeld zu erpressen. Mit nicht einmal 31 Jahren verstarb Christoph im Jahr 1506 und fand seine letzte Ruhe in der Familiengrablege in der Marienkapelle des Nürnberger Augustinerklosters.

Das Altöttinger Löffelholzretabel trug noch eine weitere Datierungsinschrift – sie befand sich am Giebel über der Mittelnische. Orthografie und Layout wirken etwas unbeholfen – vielleicht weil sie schon nicht mehr richtig erkennbar war, als die Zeichnung entstand. In der vom Zeichner festgehaltenen Form wäre sie mit „ANNO D(O)MIN(I) M QV(I)NGEN(T)ESIMO 10“ aufzulösen. Sie würde damit das Jahr 1510 bezeichnen, das durch den Ort der Anbringung als Herstellungsdatum des Retabels zu verstehen wäre.

Genauso detailliert wie die Vorderseite ist auch die Rückseite des Retabels festgehalten (Abb. 4): Die kurze Überschrift „Löffelholzischer Altar zu Alt Öttingen“ erlaubt – anders als auf der Vorderseite – keinen Rückschluss, ob die Bilder geschnitzt waren oder ob es sich um Gemälde handelte. August Ritter von Eisenhart schrieb ohne Quellenangabe, die Rückseite des Altaraufsatzes sei bemalt. Grundsätzlich entspräche dieser Befund freilich den Erwartungen.

Der dreiteilige Aufbau gleicht im Wesentlichen der Vorderseite, doch erscheint der Mittelteil reicher gestaltet. Die Rundbogennische steigt höher, durchbricht das Gebälk und stößt mit dem Scheitel gegen dessen Abschlussgesims. In die Nische sind Renaissance-Säulchen eingestellt, die eine Archivolte tragen. Auch der Sockel ist in der Mittelachse um ein zusätzliches Postament bereichert, dessen Zweck sich jedoch nicht klar erschließt.



Abb. 6: Meister der Altöttinger Türen, hl. Sippe, nach 1513, Neuötting, St. Anna (Foto: Markus T. Huber).

In der Hauptnische sind nun alle weiteren in der Weiheurkunde aufgeführten Altarpatrone versammelt: Die Hauptszene schildert figurenreich das Martyrium des heiligen Achatius und seiner Gefährten; unterhalb davon sind der heilige Bischof Dionysius von Paris sowie der Pestheilige Rochus von Montpellier dargestellt. Sie werden von Thomas und Christoph Löffelholz verehrt – hier nun nicht mehr eigens durch Wappen und Identifizierungsinnschriften bezeichnet. Die Seitennischen rahmen die Standbilder des hl. Johannes Evangelista sowie eines Ritterheiligen mit Schild und Lanze.

Der Altaraufsatz war nicht mehr, wie im Norden damals noch üblich, als wandelbares Retabel, also mit beweglichen Flügeln, konzipiert, sondern als flügelloser Ädikula-Aufbau in „welschen“ Formen. Wäre die Datierungsinschrift im Familienbuch korrekt wiedergegeben, hätte der Altaraufsatz als eines der frühesten Renaissanceretabel im süddeutschen Raum zu gelten. Vorbilder gab es um 1510 so gut wie keine. Nur Albrecht Dürer (1471–1528) hatte 1508 – unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Oberitalien – einen Entwurf für den Altar der Allerheiligenkapelle im Nürnberger Zwölfbrüderhaus, einer Stiftung des Kaufmanns Matthäus Landauer (um 1450–1515), nach italienischer Konvention als „pala“ und in den modernsten Renaissance-Formen vorgelegt. Das nach der Visierung gefertigte Retabel wurde schließlich 1511 mit seinem Allerheiligenbild in der Mittelnische aufgestellt (Rahmen im GNM, Inv. Pl.O. 211).

Doch ist ein derart früher zeitlicher Ansatz des Altöttinger Retabels kaum vorstellbar: Die in der Zeichnung von 1695 fixierte Figurengruppe in der Mittelnische gehörte offenbar einer Reihe von Sippendarstellungen an, deren Typus in der



Abb. 7: Werkstatt des Meisters der Altöttinger Türen, hl. Sippe, um 1520/25, Obernberg a. Inn, Pfarrkirche (Foto: Markus T. Huber).

Werkstatt des nach seinem Hauptwerk benannten „Meisters der Altöttinger Türen“ geprägt worden war. Die Bildwerke stehen allesamt in der Nachfolge von Hans Leinbergers (1475/80–um 1531) datiertem Selbtrittrelief von 1513 in Ingolstadt-Gnadenthal (Abb. 5). Dieses bedeutet die unbedingte Voraussetzung für die Werkgruppe, sodass keine der Arbeiten vor 1513 anzusetzen ist. Insbesondere die Komposition der zentralen Dreiergruppe mit dem zwischen Mutter und Großmutter spielerisch balancierenden Kind greift unmittelbar auf das Vorbild zurück. Die Darstellungen der Ehemänner mit Spruchbändern hinter einer Brüstung oder Abschränkung sind dagegen eine genuine Bilderfindung des Meisters der Altöttinger Türen.

Den Kernbestand der Werkgruppe bilden ein großformatiges Sippenrelief in der vor Neuötting gelegenen, ehemals mit einem Leprosenhaus verbundenen Kirche St. Anna (Abb. 6) sowie unterschiedlich eng damit zusammenhängende Reliefs in Obernberg a. Inn (Abb. 7), im Bayerischen Nationalmuseum (Slg. Bollert) und eine auf insgesamt 17 Personen erweiterte Variante in Bad Höhenstadt.

Dabei ist zu berücksichtigen, dass bei allen diesen Werken – zurückgehend auf Leinbergers Urbild – Maria vom Betrachter aus links sitzt und die Mutter Anna rechts. Die Zeichnung im Familienbuch zeigt die Gruppe dagegen spiegelbildlich – sodass anzunehmen ist, dass das Retabel dort insgesamt seitenverkehrt wiedergegeben wurde. Die Spiegelung kam vermutlich bei der Übertragung der vor Ort angefertigten Zeichnung in das Familienbuch zustande.

Entscheidend für die nähere Einordnung, vielleicht sogar für die Identifizierung des auf der Zeichnung wiedergegebenen Bildwerks ist ein inhaltlich nebensächliches Detail, vom Zeichner mehr zufällig festgehalten: Es ist dies das Motiv des sich über ein Geländer lehnenen hl. Joseph. Bei dem ihm gegenüber dargestellten Salomas wäre das Geländer freilich genauso zu ergänzen, doch hatte sich der Zeichner wohl mit dem Platz verkalkuliert, sodass er es hier nicht mehr unterbrachte. Dieses Detail kennt allein das heute in ein neugotisches Retabel integrierte Sippenrelief in St. Anna bei Neuötting (vgl. Abb. 6). Auch bei der Anordnung der Ehemänner im Hintergrund entsprechen sich die Zeichnung und das Relief in St. Anna – freilich, wie zu erwarten, exakt spiegelverkehrt. Bei den etwas jüngeren Werken in Obernberg und im Bayerischen Nationalmuseum ist die Komposition vereinfacht, die vier Männer werden lediglich als Halbfiguren hinter einer hohen durchgehenden Brüstung sichtbar. Das Neuöttinger Stück steht am Anfang der regionalen Bildtradition. Es scheint, da es das Vorbild am getreuesten rezipiert, in zeitlicher Nähe zu der Gnadenthaler Gruppe entstanden zu sein.

Zur Datierung des Altöttinger Annenretabels lässt sich mithin festhalten, dass die Giebelinschrift wahrscheinlich verlesen abgezeichnet wurde. Doch auch die ebenfalls vom Zeichner notierte Jahreszahl 1521 will als Entstehungszeitpunkt des Altaraufsatzes nicht recht überzeugen – zu groß

ist der zeitliche Abstand zum Tod des Bruders im Jahr 1506, als dass eine Einbeziehung in die Memoria zu erwarten wäre. Stimmig wäre dagegen eine Datierung des Retabels in die 1510er Jahre, zumal die Figurengruppe der Mittelnische dem kurz nach 1513 geschaffenen Neuöttinger Sippenrelief motivisch denkbar nahestand, ja wahrscheinlich sogar mit ihm identisch ist.

Ausblick

Nach dem Tod des Thomas Löffelholz erbt dessen Nefew Wilhelm (1501–1554) Schloss Neukolberg. Infolge des Ausbleibens männlicher Erben ging jedoch die Altöttinger Besitzung der Familie bereits nach dieser zweiten Generation wieder verloren. Geblieben ist der Name – die Löffelholz nennen sich bis heute „von Kolberg“.



Abb. 8: Altötting, Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus, Bildnisplatte vom Wandmonument für Thomas Löffelholz von Kolberg, bez. 1520 (Foto: Markus T. Huber).

Von dem einstigen Stiftungskomplex existieren in der Stiftspfarrkirche noch eine Rotmarmorplatte mit dem Bildnis des Ritters sowie der zugehörige Weihwasserkessel mit dem Familienwappen und der Datierung 1520 (Abb. 8, 9). Vieles ging in den 1790er Jahren unwiederbringlich verloren; doch scheinen die in Nürnberg sitzenden Angehörigen bereits bald nach dem Verlust des Schlosses Neukolberg im Jahr 1554 einige Memorialobjekte in die Reichsstadt verbracht zu haben, um sie dort in die bestehenden Gedächtnisorte der Familie einzugliedern.

Diese Objekte und noch viele weitere neue Forschungsergebnisse werden demnächst in einem gesonderten Beitrag zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus vorgestellt. Weitere Fäden führen von Altötting ins GNM...

► MARKUS T. HUBER

Für Hinweise und Diskussion sei Dr. Benno Baumbauer und Dr. Matthias Nuding (beide GNM) sehr herzlich gedankt.

Quellen:

Bayerische Staatsbibliothek, München, Cgm 2986 (Anton Maria Kobolt: Historisch-Chronologische Beschreibung der Herren Pröbste des uralten churfürstlichen Kollegiatstifts zu Altenötting von dessen Errichtung an bis auf unsere Zeiten, 1784). – Archiv des Bistums Passau, Administrationsarchiv Altötting, Anton Maria Kobolt: *Collectanea Diplomatico-genealogico-historica Vetero-Oettingana ex authenticis, domesticisque monumentis & Scriptoribus congesta & conscripta*. – Historisches Archiv des Germanischen Natio-



Abb. 9: Altötting, Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus, Weihwasserkessel vom Wandmonument für Thomas Löffelholz von Kolberg, bez. 1520 (Foto: Markus T. Huber).

nalmuseums, Sign. FM-LOE-1 D.1.1 (Familienbuch des Hans Wilhelm Löffelholz von Kolberg), bes. S. 132–138.

Literatur:

Johann Gottfried Biedermann: *Geschlechtsregister des Hochadelichen Patriciats zu Nürnberg*. Bayreuth 1748, Taf. CCCVI. – August Ritter von Eisenhart: *Loeffelholz von Colberg*, Thomas. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* 19, 1884, S. 96–99 unter Löffelholz von Colberg, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd13671465X.html#adbcontent> [11.5.2022]. – Gustav von Bezold, Berthold Riehl, Georg Hager: *Bezirksämter Mühldorf, Altötting, Laufen, Berchtesgaden (Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom elften bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts 1, Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern 3)*. München 1905. – Volker Liedke: *Die Baumeister- und Bildhauerfamilie Rottaler (Ars Bavarica 5/6)*. München 1976, S. 176–178. – Um

Leinberger – Schüler und Zeitgenossen. Hrsg. von Franz Niehoff. *Ausst.Kat. Spitalkirche Heiliggeist (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 22)*. Landshut 2007, S. 182, Kat.Nr. 27 (Thomas Stangier). – Peter Fleischmann: *Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert (Nürnberger Forschungen 31)*. Nürnberg 2008, Bd. 2, bes. S. 675. – Constantin Groth: *Wilhelm Löffelholz (1424–1475). Patrizisches Leben und politisches Handeln im Nürnberg des 15. Jahrhunderts (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte 76)*. Neustadt a. d. Aisch 2017, bes. S. 97–100. – Markus T. Huber: *Die Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus in Altötting. Bauen und Ausstatten für einen Wallfahrtsbetrieb um 1500 (Ars Bavarica, in Vorbereitung)*.

Bunt und vielfältig

Schmetterlinge in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums

BLICKPUNKT AUGUST. Von Frühlingsbeginn an tummeln sich tausende Insekten in Wiesen und Gartenanlagen. Darunter flattert der Schmetterling – wohl eines der anmutigsten Insekten – von Blüte zu Blüte. Nicht nur in der Natur ist er zu beobachten, auch hier im Museum gibt es eine Vielzahl von Abbildungen des Tieres zu entdecken. Oft als Nebencharakter auf Porzellan, Fayence und Möbeln, jedoch aber ebenso als Einzeldarstellung auf Schmuck und als Grafik.



Abb. 1: Schmetterling-Vase, 1. Hälfte 20. Jh., Keramik, Transparentglasur, Maldekor in Hell- und Dunkelbraun, H. 12,3 cm, B. 18 cm, T. 5 cm, GNM, VK688 (Foto: GNM).

Eine Vielzahl an Objekten

Eine der selteneren Einzeldarstellungen eines Schmetterlings zeigt eine in Braun-, Weiß- und Blautönen gehaltene Keramikvase aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Abb. 1). Der Wandschmuck in Form des auch Sommervogel genannten Insekts besitzt nachgeritzte Flügelränder und daneben eine Kreisstempelreihe. Die Form- und Farbgebung der Keramik ist stark vereinfachend und nicht naturalistisch. Die naturwissenschaftliche Präzision spielte bei diesem Objekt keine Rolle. Vielmehr erscheint der Schmetterling als außergewöhnlicher Dekorationsbestandteil. In den Maßen 12,3 x 18 x 5 cm ist er der größte hier im Museum und in Bezug auf die europäische Artenvielfalt übergroß dargestellt. Das für die Aufbewahrung von Blumensträußen genutzte Keramikobjekt bildet den Ausgangspunkt der Suche nach weiteren Beispielen für die künstlerische Beschäftigung mit diesem Insekt und deren Beweggründen.

Maria Sibylla Merian

Schmetterlingsdarstellungen sind nicht ohne Maria Sibylla Merian (1647–1717) zu betrachten. Sie hatte sowohl einen künstlerisch ästhetischen als auch einen wissenschaftlich dokumentarischen Anspruch an ihre Aquarelle und handkolorierten Kupferstiche, weshalb ihr Œuvre aus naturkundlichen Kunstwerken besteht. Trotz der Beschäftigung mit Insekten, die für eine Frau im 17. Jahrhundert für Zeitgenossen wahrscheinlich hochskurril war, erlangten Merians Werke einen hohen Grad an Beliebtheit bei Entomologen (Insektenforschern), Botanikern und Kunstinteressierten ihrer Zeit. Zwar waren Frauen von der profes-

sionellen Ausübung von Malerei auch in Frankfurt, wo sie viele Jahre lebte und arbeitete, ausgeschlossen, jedoch waren die Zeichnungen von verschiedenen Naturmotiven als Gottesandacht bei jungen Frauen durchaus erwünscht. Einige von Merians Werken sind hier im Museum zu finden, so zum Beispiel das Aquarell „Blaue orientalische Hyazinthe mit Schmetterling“ von vor 1679 (Abb. 2). Bei Merians Blättern beson-

ders hervorzuheben sind die Simultanität der Metamorphosen und deren künstlerische Komposition. Oft werden die Schmetterlinge gemeinsam mit ihren Futterpflanzen und mit in deren natürlicher Umgebung vorkommenden weiteren Insekten wie Fliegen und Käfern dargestellt. Für die damalige Zeit war dieses Layout ungewöhnlich und neu. Die Arbeit Merians wurde zwar in den wissenschaftlichen Kreisen anerkannt, jedoch auch kritisiert, denn die Darstellungsweise entsprach nicht dem geforderten und überlieferten Aufbau nach Gattungen und Klassen. Auch die deutschsprachigen Begleittexte wurden beanstandet. Der Künstlerin waren diese Diskrepanzen bewusst, deshalb merkte sie manchen Begleittexten die Hinzufügung von „unwissenschaftlichen“ Elementen als ästhetischem Bestandteil an.

Merian fertigte auch Einzeldarstellungen der Insekten an, die formatfüllend sind und so eine detailreiche Betrachtung der Tiere ermöglichen. Die naturalistische Wiedergabe der Schmetterlinge zeigt ihre entomologische Perspektive. Im 17. Jahrhundert gab es weitere zeitgenössische Künstler, die der Profession der Malerei entstammten, jedoch bei ihren Schmetterlingsdarstellungen den Fokus auf die naturkundliche Authentizität legten. Johannes Goedaert (1617–1668) etwa malte unterschiedlichste Insekten, Metamorphosen sowie Pflanzen. Er bevölkerte in „Metamorphoses Naturalis - Pars Secunda“ von 1667 das Werk mit diversen Insekten und Pflanzen nach naturwissenschaftlichen Vorgaben und nicht wie bei Merians Publikationen mit künstlerischer Komposition gemischt (Abb. 3).

Noch heute begeistern Merians Schmetterlingsdarstellungen, welche sich ambivalent zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Kontext bewegen, viele Kunstinteressierte. Drucke, Postkarten und Dosen mit Abbildungen von



Abb. 2: Maria Sibylla Merian: Blaue Hyazinthe mit Schmetterling und Insekten, 1685/91, Aquarell und Papier, H. 16,3 cm, B. 12,3 cm, GNM, Hz588 (Foto: Sebastian Tolle).

Merians Schmetterlingsbilder sind nicht zuletzt hier im Museumsshop zu erwerben.

„Papillons caractéristiques de Strasbourg“

Der Schmetterling genoss in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine steigende Beliebtheit als dekorativer Bestandteil auf Fayence und Porzellan. Die Produktion solcher Stücke nahm im Verlauf jener Jahrzehnte deutlich zu. Viele europäische Fayence-Manufakturen schlossen sich den Ideen und Motiven der Manufaktur der Hannogs in Straßburg an, die sowohl künstlerische als auch technische Vorreiter waren. Jaques Bastian spricht von dem Einzug der Insekten auf Fayence in Straßburg um 1748/54 als „papillons caractéristiques de Strasbourg“ (Setz 2010, S. 21).

Entomologischer Kontext und naturnahe Darstellung des Schmetterlings wurden in den frühen Umsetzungen auf Fayence zuerst nicht beachtet, wie man an dem Teller von 1744 aus der Fayence-Manufaktur in Fulda erkennen kann (Abb. 4). Die Flügel sind flächig gemalt, und auch das Muster der Punkte wurde unregelmäßig umgesetzt. Die Farben sind intensiv und besitzen weder Abstufungen noch Schattierungen. Mit fortlaufender Zeit wandelten sich die Insektenbilder auf Fayencen immer weiter zu einer naturalistischen Wiedergabe. Ebenso veränderten sich Farbgebung und Größe der Abbildungen. Diese wurden auch nach Vorlagen Merians ausgeführt, wobei die Maler keinen natur-

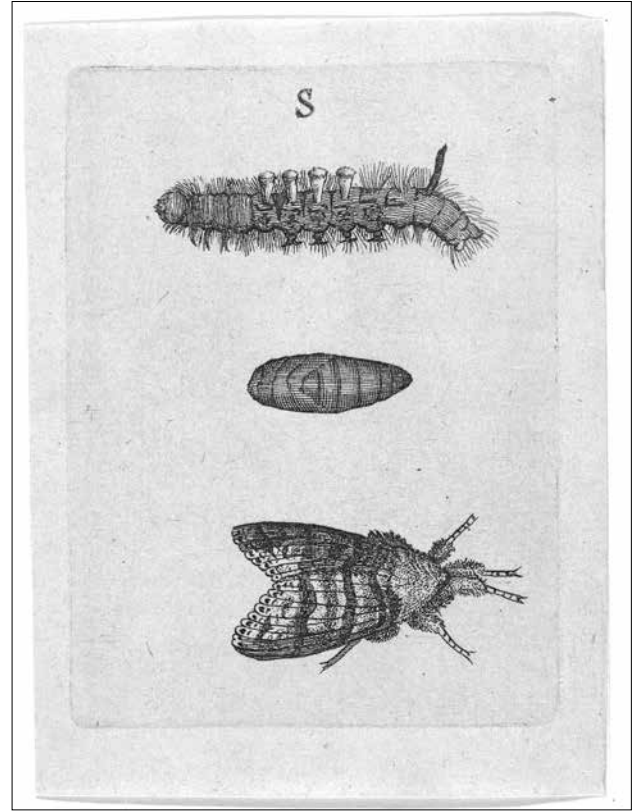


Abb. 3: Johannes Goedaert: Cocon en mot, 1662-1667, Kupferstich, H. 9,5 cm, B. 7,1 cm, Rijkmuseum Amsterdam, RP-P-OB-52.809.

kundlichen Anspruch hatten, sondern einen dekorativen Charakter anstrebten und daher die Schmetterlinge meist keinen realen Arten zuzuordnen sind. Nichtsdestotrotz wirkten die Insekten immer lebensnäher, so beispielsweise bei einem Kaffeeservice (Abb. 5), das aus der ersten Häl-



Abb. 4: Adam Friedrich von Löwenfinck, Schüssel aus Fayence, um 1744, Dm 30,5 cm, GNM, Ke304 (Foto: Georg Janßen).

te des 19. Jahrhunderts stammt, also lange nachdem die Produktion der Straßburger Keramik mit Schmetterlingsdekor 1754 abrupt abbrach. Die Falter sind hier deutlich naturalistischer in ihrer Farbgebung und Struktur. Die Flügelränder sind naturgetreu konkav und glatt dargestellt, das Muster der Flügel ist symmetrisch, und auch die Farbverläufe wirken natürlicher.



Abb. 5: Milchkännchen, 1. Hälfte 19. Jh. Nürnberg, GNM, Ke769 (Foto: GNM).

Immer bunter und größer erschienen die Flügel der Falter. Nicht zuletzt wurde diese Entwicklung vom Übergang der Brenntemperatur „grand feu“ hin zu „petit feu“ geprägt, was eine intensivere Farbgebung mit Muffelfarben ermöglichte. Die Schmetterlinge auf Tellern, Vasen und Tassen wurden meist gemeinsam mit anderen Insekten- und Pflanzenarten aufgemalt, die gleichmäßig auf den Objekten verteilt ihre Plätze einnehmen. Diese Fayencen thematisieren oft die Natur, den Frühling und den Sommer.

Außergewöhnlich erscheint die Darstellungsweise der Porzellanuntertasse, welche um 1810/15 in der königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin entstand (Abb. 6). Der Schmetterling sitzt hier alleine ohne weitere Insekten oder Pflanzen in der Mitte der Untertasse. Tasse wie Untertasse sind im Stil der römischen Mosaikmalerei der Villa Hadriana in Rom gearbeitet. Die Gestaltung des Schmetterlings unterliegt so dem nachgeahmten Medium des Mosaiks und erscheint flächig ohne jegliche naturalistische Farbverläufe. Dennoch sind die Flügel bunt und detailreich verziert. Die breiten Goldbalken auf der Unterschale führen den Blick immer wieder zum Schmetterling, so dass er, anders als bei vielen anderen Abbildungen, als alleiniger Protagonist identifizierbar ist. In der Kombination mit den auf der Tasse abgebildeten Tauben, welche eine klare christliche Symbolik des Friedens besitzen, stellt sich die Frage nach der Symbolik des Schmetterlings.

Ikongrafische Aspekte

Bereits in der griechischen Antike symbolisierte der Schmetterling den Lebenszyklus, die Seelen der Verstorbenen seien beflügelte kleine Erscheinungen, die den als Totenopfer gespendeten Honig rund um die Gräber kosteten (Forstner 2004, S. 428). Die Raupe wurde als

Sinnbild für den Menschen in eingeschränkter Form im Übergangsstadium zur Puppe – dem starren toten Körper – verstanden, von der sich die Seele löst und in schönster, „höchster“ Form, hier als Schmetterling zu verstehen, im Jenseits ankommt und dort unsterblich weiter existiert. Aus diesem Grund wurde der Schmetterling in der Antike mit körperlichen Veränderungen und dem Tod assoziiert. Vor allem der Nachtfalter galt als Sinnbild der Psyche, was ebenfalls auf die Vorstellung der schmetterlingsförmigen Seelen der Toten zurückzuführen ist. Dieser wurde dann allerdings vom Tagfalter abgelöst.

Der ins Fackelfeuer fliegende „Psyche-Falter“ erschien häufig als verbrannter oder getöteter Antagonist des Liebesgotts Eros. Auch in der christlichen Ikonografie finden sich diese beiden Bedeutungsebenen des Schmetterlings. So tritt er als Psyche-Sinnbild von naiver Liebe auf, an der er sich letztendlich verbrennt, und ebenso im Kontext der Auferstehungssymbolik. Dennoch begegnet man dem Falter als Bedeutungsträger nur selten in der christlichen Kunst.

Verschönerung des Alltags

Nicht nur auf Fayence und Keramik wird der Schmetterling rezipiert. Auch in Alltagsgegenständen findet das Tier seinen Platz. In der im GNM beheimateten Sammlung der Landesgewerbeanstalt befindet sich ein atemberaubend detailreicher Schrank von 1905, welcher mit diversen Pflanzen und Insektendarstellungen geschmückt ist (Abb. 7). An zentraler Position auf einer Schublade erkennbar sind naturalistisch wiedergegebene, große Schmetterlinge, umgeben von Grashüpfern und Käfern. Dieser Naturalismus lässt die Insekten lebendig wirken, so, als ob diese auf dem Objekt verweilen. Interessant sind hier auch die Käfer, die seitlich oberhalb auf schmalen Bildfeldern dargestellten Pflanze angeordnet sind. Möglicherweise handelt es sich hier um Kombinationen von Insektenabbildungen mit den zugehörigen Futterpflanzen, eine Einschätzung, die der Naturkunde entspringt.



Abb. 6: Königliche Porzellanmanufaktur Berlin, Tasse mit Untertasse, 1810/15, Porzellan, H. Tasse 7,2 cm, Dm. Untertasse 14,8 cm, GNM, Ke2859 (Foto: GNM).

Ein weiteres Exempel der ästhetischen Wertschätzung des Schmetterlings ist ein Schreibzeug von um 1840 (Abb. 8). Der Tintenlöscher, welcher in der Form eines Tagpfauenauges sehr detailreich und präzise gestickt wurde, ist ein echter Blickfang. Die Gänsefedern wurden schnell abgenutzt, weshalb davon auszugehen ist, dass das Set ein Geschenk war und nicht primär einen praktischen Sinn erfüllen sollte. Der aufwendig gearbeitete Schmetterling unterstreicht diese Annahme. Der Körper des Insekts setzt sich plastisch von den zweilagigen Flügeln ab. Sogar umwickelter Draht am Kopf des Schmetterlings simuliert die Fühler. Die Muster der Vorder- und der hinteren



Abb. 7: Wilhelm Rinneberg, Kunstgewerbeschule Nürnberg (Bemalung), Bücherschrank, 1905, Holz und Messing, H. 155,7 cm, B. 183,3 cm, T. 59 cm, GNM, LGA8959 (Foto: GNM).



Abb. 8: Christine Gröschel, Schreibzeug, um 1840, Schmetterling: Wollstickerie versteift, Samt, blau, Glasperlen, GNM, HG10835 (Foto: Dirk Meßberger).

Flügel sind durch konkave Nähte betont und in Anlehnung an das reale Aussehen eines Tagpfauenauges gefärbt. Insgesamt spiegelt die sorgfältige und detaillierte Ausarbeitung des Tintenlöschers sowohl den ästhetischen Anspruch des Herstellers als auch die Wertschätzung des Beschenkten wider. Das Naturmotiv wird mit den Rosen und den Stiefmütterchen, welche auf dem Holzkasten aufgestickt sind, erweitert.

Der Schmetterling diente auch bei der Herstellung von Silberfiligran als motivisches Vorbild (Abb. 9). Ein Garnknäuelhalter aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ein kleiner Begleiter des Alltags beim Stricken, ist aus Silber mit blauen Steinen gearbeitet. Die zweilagigen Flügel sind klein im Verhältnis zur Körpergröße des Tieres. Das Silberfiligran kräuselt sich gleichmäßig in Spiralen entlang der Flügelstruktur und umrahmt vier blaue Steine, die die Flügel symmetrisch schmücken. Am unteren Ende des Abdomens hängt



Abb. 9: Garnknäuelhalter, 1. Hälfte 19. Jh. (?), Silber, Silberfiligran, Steine, GNM, KI7349 (Arbeitsfoto: GNM).

ein Anhänger in Form eines langen gezackten Blattes. Die Fühler des Tieres sind zur Stabilität mit dem Silberfiligran der Vorderflügel verbunden. Der Kopf des Schmetterlings zeigt Einkerbungen, die die Facettenaugen darstellen. Obwohl bei diesem Objekt keine naturalistische Wiedergabe angestrebt wurde, erkennt man doch aufgrund der verzierten Flügel sofort, um welches Insekt es sich handelt.

Fazit

Der Schmetterling bewegt sich zwischen zahlreichen Medien und sammlungsübergreifend im Museum – sei es als naturkundliche Grafik, als Dekor auf Möbeln, Schmuck und weiteren Alltagsgegenständen oder als vereinzelter kompositorischer Bestandteil von Wiesenlandschaften auf Gemälden, auf denen er unterschiedlich naturalistisch festgehalten wurde. Die ästhetische Wertschätzung des Falters ist eine Konstante in allen aufgeführten Bereichen und reicht bis in die Gegenwart. Im Sinne der Metamorphose gilt die Schmetterlingsgestalt als Endstufe seiner Schönheit und kann physische Veränderung, Tod und Auferstehung symbolisieren. Zusammen mit diversen Blüten und anderen Tieren ergibt sich stets ein Sinnbild der warmen Jahreszeiten und der Naturliebe.

► CARLA EHLERS

Literatur:

Dorothea Forstner: Die Welt der Symbole. Innsbruck 1961, S. 428–429. – Konrad Spindler: Bunzlauer Keramik im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Nürnberg 2004, Kat.Nr. 66, S. 96. – Raupe, Puppe, Schmetterling. Maria Sybilla Merian 1647 – 1717. Naturforscherin und Künstlerin zwischen Frankfurt und Surinam. Hrsg. von Jürgen Heeg. Ausst.Kat. Universitätsbibliothek Rostock, Michaeliskloster. Rostock 2006. – Ursula Peters: Canis, der anklopfende Hund und andere Tiere zur Erbauung. In: Vom Ansehen der Tiere (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 11). Nürnberg 2009, S. 190–204, bes. S. 196. – Emil Serz: Schmetterlingsmotive auf Fayencen von Strassburg und Lunéville im 18. Jahrhundert. In: Mitteilungsblatt (Keramik-Freunde der Schweiz), H. 123, 2010, S. 21 – 27. – Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Jutta Zander-Seidel und Roland Prügel. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2014, S. 183–184, Kat.Nr. 239 (Anja Kregeloh). – Janina Majerczyk: Oskar Zwitscher. Zwischen Symbolismus und Neuer Sachlichkeit. Baden-Baden 2019, S. 312–313.

Ariadne

Ein Erfolgsservice von Wolfgang von Wersin für die Design-Abteilung des GNM.

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Als Maler, Architekt und Kunstgewerbler hat sich Wolfgang von Wersin im Laufe seines langen Lebens – er wurde 94 Jahre alt – mit vielen Sparten der Kunst beschäftigt und kann aufgrund seiner Erfolge zu den wichtigsten Designern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gezählt werden. Das Germanische Nationalmuseum konnte vor kurzem durch die Vermittlung einer Sammlerin „Ariadne“ erwerben, ein Porzellanservice, das Wersin 1937/38 für die Porzellanfabrik Thomas entworfen hat (Abb. 1).

Wersin wurde am 3. Dezember 1882 in Prag geboren. Er stammte aus einer gut situierten Familie, der Vater Friedrich war Direktor der Zementfabrik in Radotin, seine Mutter Gabriele kam aus einer Beamten- und Offiziersfamilie. Das Adelsprädikat geht auf den Großvater Karl von Wersin (1803–1880) zurück, der dieses 1874 für seine Verdienste um den Eisenbahnbau in Ostböhmen erhalten hatte.

Ausbildung

Nach Lehrjahren bei den Malern Alois Kirnig (1840–1911) und Wenzel Jansa (1859–1913) begann Wersin 1900 ein Architekturstudium an der Technischen Universität in Prag, wechselte aber 1901 an die Münchner Technische Hochschule. Der dort herrschende, stark historistisch geprägte Stil des Architekten Friedrich von Thiersch (1852–1921) entsprach jedoch nicht seinen Vorstellungen, weshalb er 1902 sein Studium an der Debschitz-Schule in München fortsetzte und damit seinen Berufsvorstellungen eine ent-

scheidende Wendung gab. Wersin nannte die Schule, die offiziell „Lehr- und Versuchsanstalt für freie und angewandte Kunst“ hieß, immer nur die Obrist-Schule, denn für ihn kam der entscheidende Einfluss dort von dem Schweizer Jugendstilkünstler Hermann Obrist (1862–1927), dem zweiten Schulleiter neben Wilhelm von Debschitz (1871–1948).

Die Hinwendung zur angewandten Kunst scheint Wersin nie bereut zu haben, denn bereits in den ersten Jahren des Schulbesuchs konnte er einzelne Arbeiten bei Ausstellungen zeigen. 1906, als er die Schule bereits abgeschlossen hatte, wurde er dort als Lehrer für Plastik und zeichnerisches Naturstudium beschäftigt. Der Tod seines Vaters im Frühjahr 1908 brachte ihm eine kleine Erbschaft und somit eine gewisse Unabhängigkeit. Wenig später, im Juni 1910, heiratete er die aus Kronach stammende Herthe Schöpp (1888–1971), die in München zur Kunstgewerblerin ausgebildet worden war. 1911 wurde der einzige Sohn Harold geboren. Bemerkenswerterweise führte Wersin vom Tag seiner Heirat an ausführlich Tagebuch und hinterließ damit ein außergewöhnliches, 69-bändiges Zeugnis seines Lebens und Wirkens.

Produktvielfalt

Erste Aufträge von deutschen Herstellern erhielt der junge Kunstgewerbler für Entwürfe von Einzelmöbeln, vollständigen Zimmereinrichtungen und passenden Beleuchtungskörpern. Wersin versuchte für die nach 1900 stark anwachsende Bevölkerung ganze Wohnungseinrichtungen zu konzipie-



Abb. 1: Service „Ariadne“, Entwurf: Wolfgang von Wersin, 1937/38; Ausführung: Porzellanfabrik Thomas, Marktrechwitz, zwischen 1939 und 1949. Porzellan mit Elfenbeinglasur, Des 1803/1-18 (Foto: GNM).



Abb. 2: Speiseservice „Helena“, Entwurf: Wolfgang von Wersin, 1936; Ausführung: Porzellanfabrik Rosenthal, ab 1936. Porzellan, weiß, undekoriert. Selb, Porzellanikon (Foto: CH. Mitko für Neumeister).

ren, die zu niedrigen Preisen angeboten werden konnten. Im Laufe der Jahre ergab sich eine enge Zusammenarbeit mit der Deutschen Werkstätten AG in Hellerau, die Wersins funktional-schlichte Möbel lange Zeit herstellten.

Daneben interessierte er sich aber auch für Porzellan. 1911 besuchte er Fritz Klee (1876–1976), den Leiter der Fachschule für Porzellan in Selb, um über eine mögliche Zusammenarbeit zu sprechen. Es blieb zunächst jedoch bei Gesprächen. 1919, fast 10 Jahre später, befasste er sich erneut mit dem Material Porzellan. Der Impuls dafür kam von Adelbert Niemeyer (1867–1932). Da Wersin offenbar Kenntnisse im Umgang mit Ton fehlten, konnte er durch die Vermittlung Richard Riemerschmids (1868–1957) an der Kunstgewerbeschule in München als Gastschüler arbeiten. Während dieser „Ausbildungszeit“ lieferte er aber bereits

Entwürfe für die selbstständige Keramikerin Gertraud Kraut (1883–1980) und für die Majolikawerkstätte Maria Janssen in Herrsching. Ab 1926 arbeitete Wersin auch mit Franz Schleiss (1884–1969) aus Gmunden (Oberösterreich) zusammen, der die Münchner Werkstätten GmbH übernommen hatte.

Ganz offensichtlich waren Wersins keramische Arbeiten inzwischen bekannt, denn 1928 bestellte die Stadt München bei ihm ein neues Tafelservice, das in der Staatlichen Porzellanmanufaktur Nymphenburg ausgeführt wurde. Damit begann seine intensive Beschäftigung mit Porzellan. Die Mehrzahl seiner Entwürfe führte die Staatliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg aus, aber auch andere Produzenten, wie C. M. Hutschenreuther in Hohenberg/Eger, Gebr. Bauscher in Weiden oder die Staatliche Por-



Abb. 3: Teller, Saucière, Terrine aus dem Service „Ariadne“, Entwurf: Wolfgang von Wersin, 1937/38 Ausführung: Porzellanfabrik Thomas, Marktredwitz, ab 1939. Porzellan, weiß, undekoriert. Porzellanikon, Bestand Rosenthal Archiv, Dauerleihgabe Oberfrankenstiftung, Bayreuth (Foto: Chandra Moenssad).

zellanmanufaktur Meißen setzten Wersins Ideen um. Die Porzellanfabrik Rosenthal bestellte 1936 bei ihm das Service „Helena“, das bis 1960 in der Produktion war. Das in schlichten Formen gehaltene Ensemble wurde anfangs in Weiß, zwischen 1938 und 1943 auch mit Elfenbeinglasur hergestellt und war außerordentlich erfolgreich, u. a. auf der Leipziger Messe und bei der Pariser Weltausstellung 1937 (Abb. 2).

Ariadne

Durch diesen Erfolg veranlasst gab Direktor Luckhardt von der Rosenthal AG bei Wersin ein „billigeres“ Service in Auftrag, das in der Porzellanfabrik Thomas in Marktrechwitz hergestellt werden sollte. So entstand 1937/38 der Entwurf für das Service „Ariadne“ (Nr. 3130), das ab 1939 produziert wurde (Abb. 1, 3). Die Kannenform zeichnen weiche geschwungene Linien aus. Über dem Fußbereich setzt eine leichte Bauchung an. Ihr folgt eine kurze Einziehung, um dann erneut unterhalb der Schulter die größte Bauchung zu bilden. Der langgezogene, ohrenförmig gebogene Henkel hat auf halber Höhe eine leichte Einziehung. Auch an den Tassen wurde diese Henkelform mit der leichten Einziehung verwendet. Die Deckelknäufe bestehen aus gedrückten Kugeln. Besonders markant bei diesem Service ist der schmale, nur ca. 1,9 cm breite Streifen eines Schuppenreliefdekors, der auf der Schulter der Kannen und Kännchen, auf den Fahnen der Teller und Schalen, den Deckelrändern und unterhalb der Terrinenränder verläuft. Er erinnert ein wenig an die mit „Ozier“ verzierten Meißener Porzellane des 18. Jahrhunderts (Abb. 4). Für die Geschirrformen, insbesondere für die Henkelbildung griff Wersin auf sein 1931 entworfenes Service „Kürbis“ (Nymphenburg) zurück.

Kurz nach dem Entwurf für „Ariadne“ war der markante Schuppentekor für ein weiteres Service vorgesehen, nämlich für ein Ensemble der Fa. Bauscher in Weiden, was aber leider nicht ausgeführt wurde. „Ariadne“ wurde bis 1956 sowohl in weiß als auch mit Elfenbeinglasur hergestellt und gehörte noch 1952 zu den vierteiligsten Sammelservices (Fritz 1989). Das Ensemble wurde undekoriert, aber auch mit 20 verschiedenen Dekoren angeboten (Abb. 5–6). Der „unauffälligste“ Dekor ziert unser neuerworbenes Ensemble, bestehend aus einer zierlichen roten Bogenkante und einem feinen gelbgoldenen Faden. Letzterer sollte wohl in Gold ausgeführt werden. Jedoch verhinderte bei unserem Ensemble die Kriegszeit die Verwendung des Edelmetalls für den Absatz im Inland. Für die Exportware gab es diese Beschränkung nicht. Erst nach 1949 war es wieder möglich, auch für die Inlandsproduktion Gold zu verwenden. Speziell bei den Golddekoren konnte u. a. zwischen Ätzmimetikante und echter Ätzmimetikante mit Wellenrankemuster gewählt werden.

Beim Streublumendekor verteilen sich auf den Geschirrflächen kleine bunte Blümchen. Auch Moosrosen und Gräser und blaue Meißener Blumen wurden aufgemalt. Einen eher auffälligen Dekor stellte u. a. „Tropicana“ dar, ein ostasia-



Abb. 4: Teller, Modell: Johann Friedrich Eberlein, April/August 1736; Ausführung: Porzellanmanufaktur Meißen, um 1740/50. München, Stiftung Ernst Schneider, Schloss Lustheim, ES1642.

tisch inspiriertes Blumenmuster mit einem Paradiesvogel (Abb. 6). Für Tierliebhaber bot man den Dekor mit Jagdtieren an. Puristen unter den Käufern dürfte die unstaffierte Ausführung in Weiß oder mit Elfenbeinglasur am ehesten entsprochen haben, kam doch die Schlichtheit und kühle Eleganz der Formen und das feine Schuppenrelief so am besten zum Ausdruck.

Als Wersin 1951 für die Rosenthal AG weitere Entwürfe liefern sollte, entsprachen diese nicht den Vorstellungen des Vorstands, und es kam keine weitere Zusammenarbeit zustande. Bezogen auf die erfolgreichen Service „Helena“ (Mod.Nr. 660, 1936) für Rosenthal und „Ariadne“ für Thomas schrieb Walter Dexel 1949/50, sie seien so begehrt und gesucht „von Leuten von Kultur und mit Geschmack wie in den ersten Jahren ihres Erscheinens auf dem Markt“.



Abb. 5: Kaffeekanne, Teekanne, Zuckerdose, Milchkännchen aus dem Service „Ariadne“, Entwurf: Wolfgang von Wersin, 1937/38; Ausführung: Porzellanfabrik Thomas, Marktrechwitz, ab 1939. Porzellan, weiß, mit blauem Blumendekor („Meißener Blumen“). Porzellanikon, Bestand Rosenthal Archiv, Dauerleihgabe Oberfrankenstiftung, Bayreuth (Foto: Chandra Moennsd).

Spätwerk

Die Verwendung eines Strukturdekors auf Porzellangeschirren blieb bei Wersin auch nach „Ariadne“ bestehen, wie etwa bei seinem Entwurf für das Service „Orion“ von 1944 (ausgeführt von der Staatlichen Porzellanmanufaktur Nymphenburg). Die Gefäße zeigen ein Stabrelief in Reihen, das versetzt auf den Wandungen verlief. Auch das Ensemble „Adonis“ von 1951 hat einen durchgehend verlaufenden Rillendekor. Das 1957/60 entstandene Service „Delphin“ schließlich zeigt die Korbreliefstruktur von Beispielen des 18. Jahrhunderts.

In den 1950er Jahren arbeitete Wolfgang von Wersin vielfach im Metallbereich. Für die Firmen Erhard & Söhne in Schwäbisch Gmünd und Fa. Bruckmann & Söhne in Heilbronn entstanden diverse Gebrauchsgefäße, unter denen der sog. „Thermolord“ (Erhard & Söhne) von 1956/58 bis heute unerreich ist. Die Thermoskanne in hochovaler Form, die es verchromt, versilbert oder vergoldet gab, wurde zum Klassiker und findet sich zum Teil heute noch in vielen Haushalten (Abb. 7).

Wersins Bemühen drehte sich zeitlebens um die „ewige Form“, die er in seinen Gefäßentwürfen zu erreichen suchte. Um diese auch in die breite Öffentlichkeit zu bringen, nutzte er viele Ausstellungen. Die Anerkennung der „Industrieform“ war ihm ein Anliegen. Für sein Engagement erhielt er vielfach Auszeichnungen, so zum Beispiel 1959 den Kulturpreis der Stadt Linz. 1963 verlieh man ihm den Bayerischen Verdienstorden. 1972 wurde er Ehrenpräsident des österreichischen Werkbundes.

Wolfgang von Wersin starb hochbetagt am 13. Juni 1976 in Bad Ischl.

► SILVIA GLASER



Abb. 6: Teller und Tasse mit Untertasse aus dem Service „Ariadne“, Entwurf: Wolfgang von Wersin, 1939; Ausführung: Porzellanfabrik Thomas, Marktrechwitz, ab 1949. Porzellan mit Elfenbeinglasur und buntem Blumenmuster mit Paradiesvogel. In: Werbeprospekt von Thomas Porzellan, um 1950.



Abb. 7: Thermoskanne, sog. Thermolord. Entwurf: Wolfgang von Wersin, 1956/58. Ausführung: Firma Erhard & Söhne, Schwäbisch Gmünd (Foto: mit freundlicher Genehmigung Dr. Heide Rezepa-Zabel).

Literatur:

Schaulade 15 B, Juli 1939, Titelseite, Abb. S. 287. – Schaulade 15 B, Nov. 1939, Abb. S. 514. – Schaulade 16 B, Jan. 1940, Abb. S. 5. – Die Kunst 84, 1940/41, Abb. S. 106. – Schaulade 18 B, 1942, Abb. S. 52. – Schaulade 11 B, 1949, S. 372 (Verbot für Golddekore). – Walter Dexel: Hausgerät, das nicht veraltet. Grundsätzliche Betrachtungen über die Kultur des Tischgeräts. Versuch einer Gesamterziehung an Beispiel und Gegenbeispiel. 4. verb. Aufl. Ravensburg 1949/50, S. 5. – Rosenthal Verkaufsdienst Nr. 28, Okt. 1952. – Rosenthal. 100 Jahre Porzellan. Bearb. von Bernd Fritz und Helga Hilschenz. Ausst.Kat. Museum August Kestner, Hannover. Stuttgart 1982, S. 81. – Wolfgang von Wersin (1882–1976). Gestaltung und Produktentwicklung. Ausst.Kat. Stadtmuseum Linz-Nordico in Zusammenarbeit mit der Neuen Sammlung, München. Linz 1983. – Bernd Fritz: Die Porzellangeschirre des Rosenthal Konzerns 1891–1979. Stuttgart 1989, S. 74. – Alfred Ziffer: Wolfgang von Wersin 1882–1976. Vom Kunstgewerbe zur Industrieform. München 1991, S. 269–328. – Karl H. Bröhan (Hrsg.): Porzellan. Kunst und Design 1889–1939. Vom Jugendstil zum Funktionalismus. Bestandskatalog Bd. V.2 des Bröhan-Museums Berlin 1996, S. 302–304 (hier ausführliche Lit.angaben S. 278). – Alfred Ziffer: Nymphenburger Porzellan. Die Sammlung Bäuml. Stuttgart 1997, S. 354–364.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Hans Hoffmann. Ein europäischer Künstler der Renaissance

noch bis 21. August 2022

Das Mittelalter. Die Kunst des 15. Jahrhunderts, Preview

noch bis 1. Oktober 2023

Wundertier Nashorn. Graphik aus drei Jahrhunderten

Studioausstellung

21. Juli 2022 bis 26. Juli 2023

Genauere Termine und Informationen zu den aktuellen Ausstellungen und Ausstellungsbereichen auf
www.gnm.de

Inhalt III. Quartal 2022

Jetzt erst recht!

Die Altarstiftung des Ritters Thomas Löffelholz von Kolberg in Altötting

von Markus Huber Seite 1

Bunt und vielfältig

Schmetterlinge in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums

von Carla Ehlers Seite 7

Ariadne

Ein Erfolgsservice von Wolfgang von Wersin für die Design-Abteilung des GNM

von Silvia Glaser Seite 11

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. Daniel Hess

Redaktion: Dr. Barbara Rök

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 2200 Stück

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331-110.