

Aalener Jahrbuch

1982

Herausgegeben vom Geschichts-
und Altertumsverein Aalen e.V.

Bearbeitet von Karlheinz Bauer

Konrad Theiss Verlag
Stuttgart und Aalen

Der künstlerische Eisenguß an der Ostalb im 16. Jahrhundert

Erich Ranger

Ende des 15. Jahrhunderts wurde der Hochofen in den Verhüttungsbetrieben im südwestlichen Deutschland und östlichen Frankreich entwickelt. Wann der erste Hochofen hier angeblasen wurde, ist nicht bekannt. 1518 stoßen wir auf eine Baugenehmigung für einen solchen Hochofen, die dem späteren Teilhaber der Gewerkschaft Heidenheim, Hans Konrad Thumb aus Neuburg, erteilt wurde. Dieser Hochofen sollte in Unterkochen erstellt werden, also außerhalb der Brenztalhütten.

Bevor der erste heute bekannte künstlerische Eisenguß, eine einfache Wappenplatte aus dem Jahre 1503 der Familie von Speth entstand (heute im Heimatmuseum Riedlingen), floß aus den Hochöfen an Kocher und Brenz schon einige Zeit flüssiges Eisen. Neben Wappenplatten waren es vor allem herrschaftliche Öfen, die mit ihren großen Flächen zur künstlerischen Gestaltung geradezu herausforderten. Sie waren in dieser Zeit Luxusartikel und wurden zum Heizen von großen repräsentativen Räumen verwendet und deren Raumgestaltung angepaßt. Vielfach haben solche Öfen in Form und Gestalt zur Verschönerung der Räume beigetragen. Die Kunst blühte und was lag näher als die Übernahme von Motiven damaliger Maler und Holzbildner. Besonders geeignet waren niedrig profilierte Kunstwerke, wie sie von Holzbildnern hergestellt wurden. Diese Darstellungskunst kam der einfachen Form- und Gießtechnik ebenso entgegen wie einem betriebssicheren Verhalten des Ofens. Die Meister dieser Kunst wurden deshalb bevorzugt von den Hütten zur Herstellung der Model aus Holz, die zum Formen gebraucht wurden, herangezogen (Abb. 51). Mit welcher Sorgfalt solche Model (heute sehr selten!) hergestellt wurden, zeigt ein Exemplar, das nach dem hier besprochenen Zeitraum entstand und farblich behandelt, lange Zeit neben der damit geformten Grabplatte die Kirche in Schnaitheim an der Brenz zierte (Abb. 52).

Die Motive, mit denen die Öfen versehen wurden, spiegelten die religiösen und geistigen Strömungen ihrer Zeit wider und paßten sich der jeweiligen Kunstauffassung an. Der ursprünglich hergestellte flache Herdguß entstand direkt nach dem Abstich am Hochofen, d. h. das flüssige Eisen wurde direkt zur Form geleitet. Die Formtechnik wurde bald weiterentwickelt, man goß in geschlossene Kästen und setzte Kerne ein, so daß Gußstücke mit Hohlräumen herstellbar wurden (Abb. 53).

Aus der ersten Zeit sind noch hervorragend gestaltete Öfen und Platten vorhanden.



51 Holzmodel nach der Zeichnung „Hubertus“ von Albrecht Dürer



52 Holzmodel für eine Grabplatte in der Kirche in Heidenheim-Schnaitheim

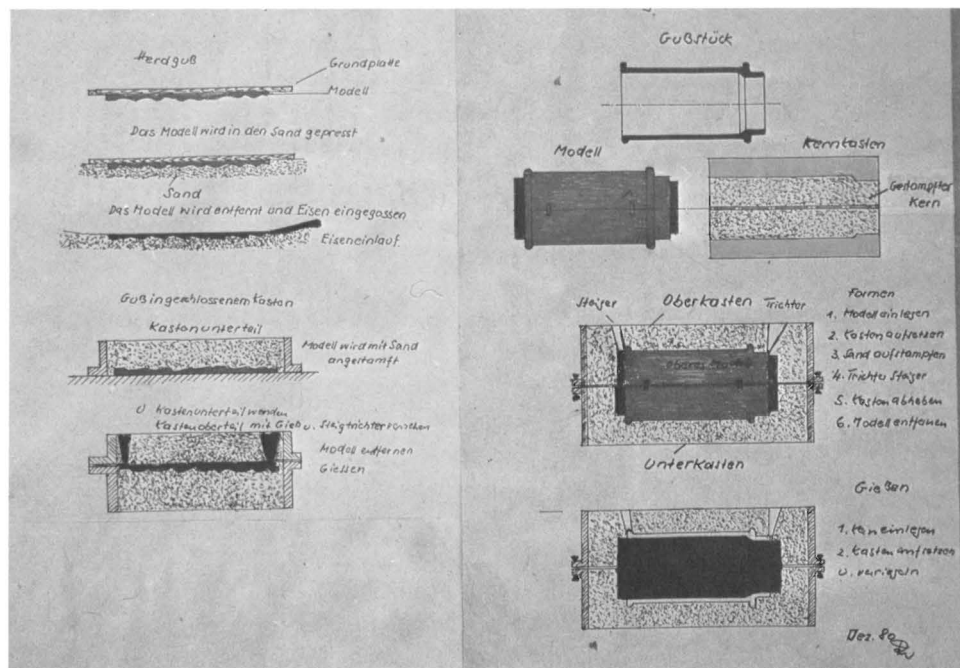
Die Jahreszahl der Herstellung ist teilweise eingegossen oder kann nach den speziellen Merkmalen der Reliefs bestimmt werden. Dabei ist das Datum der Herstellung nicht immer identisch mit der Herstellung der Model, weil diese hin und wieder abgeändert über längere Zeit verwendet wurden.

Wir haben zwar Kenntnis von den maßgeblichen Persönlichkeiten, die im 16. Jahrhundert den Hütten an Brenz und Kocher vorgestanden haben, aber von den Meistern, welche die Model zur Herstellung der Formen gestaltet haben, wissen wir sehr wenig. Gerade in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts registrieren wir die künstle-

risch wertvollsten Arbeiten. Damit wird unterstrichen, daß die Hütten mit hervorragenden Meistern zusammengearbeitet haben, aber auch daß die Öfen anspruchsvolle Abnehmer hatten. An der künstlerischen Hinterlassenschaft stellen wir fest, daß öfters gleichzeitig Model von mehreren Meistern an einem Ofen verwendet wurden.

Albrecht Kippenberger hat für alle Hüttenbetriebe in Deutschland und deren Absatzgebiete Untersuchungen an alten Öfen des 16. Jahrhunderts durchgeführt. Dabei wurde festgestellt, daß in Süddeutschland, der Schweiz und in Österreich noch eine Anzahl alter Öfen stehen, die an Brenz und Kocher hergestellt wurden. Zu dieser Untersuchung eigneten sich hauptsächlich ganze Öfen, weil nicht nur die Reliefs, sondern der Aufbau und die Details für die Zuteilung zu einer Hütte maßgeblich sind. Es gibt in Süddeutschland einige Platten aus der Renaissance – besonders in der über 400 Platten bestehenden Sammlung der Schwäbischen Hüttenwerke Wasseralfingen –, deren Hersteller nicht eindeutig feststehen. Im Rahmen dieser Abhandlung sollen aber nur Reliefs beleuchtet werden, deren Herkunft aus unserer Gegend von Fachleuten anerkannt ist.

53 Formtechnik zur Herstellung von Formen für Herd-, Kasten- und Kernguß



Leider haben die Untersuchungen keine Ergebnisse gebracht, welche Formschneider am Werk waren. Durch Vergleiche der Reliefs und der Einzelheiten an Öfen konnten die Werke der Namenlosen durch die Treue zum Stil zugeteilt werden. Kippenberger benennt die Meister nach einem ihrer Werke. Es sind dies:

	Untersuchte Werke
Der Meister des Porträtofens von Schloß Grünau	1 Ofen
Der Meister der antiken Szenen	7 Werke
Der Meister der allegorischen Figuren	8 Werke
Der Meister der Taufe Christi	3 Werke
Der Meister der Daniel-Platte	4 Werke
Der Meister des Rapperswiler Ofens	1 Ofen

Augsburg – Hochburg der süddeutschen Renaissance

Bei der Betrachtung der einzelnen Werke zeigt sich, daß alle Meister mehr oder weniger der damaligen benachbarten Hochburg der süddeutschen Renaissance Augsburg verhaftet waren. Die jüngeren Vischer, Meit, Daucher, Hering sind die bekannten Vertreter dieser Entwicklung, vor allem aber Holbein. Wir finden viel Verwandtes, müssen aber feststellen, daß die Werke nicht deckungsgleich sind, sondern eigene Stilmerkmale aufweisen. Die Reliefs sind eindeutig oberdeutsche, im besonderen schwäbische Leistungen, die Pinder „renaissancemäßig“ benannt hat.

Der Meister des Porträtofens von Schloß Grünau

Der älteste heute bekannte Ofen wurde in den Brenztalhütten 1536 gegossen; er steht im Bayerischen Nationalmuseum in München. Seine Gestaltung als Porträtofen ist einmalig. Der Ofen wurde von Pfalzgraf Otto Heinrich für ein Gästezimmer seines Schlosses Grünau bei Neuburg an der Donau in Auftrag gegeben. Mit der Ausschmückung dieses Schlosses wurden Jörg Breu d. J. und Loy Hering beauftragt. Es ist anzunehmen, daß sie auch auf die Gestaltung des Ofens Einfluß nahmen. Die fast gotische Schlankheit wird durch Querbänder, die über die ganzen Flächen führen, und durch die Aufteilung in kleine umrahmte Flächen, die wie Kacheln wirken, gemindert. Auf den freien Flächen breitet sich eine Musterung aus, die sich noch über Gesimse und Sockel fortsetzt. Diese Musterung ebenso wie die Delphine, die bei den oberen Feldern zu dem Gesims überleiten, sind Merkmale, die wir immer wieder an den Öfen



54 Teilansicht aus dem Porträtöfen von Schloß Grünau

der Brenztalhütten feststellen können. Auf den kachelartigen Flächen der Breitseiten sind Ehepartner von befreundeten Adelsfamilien und das Pfalzgrafenpaar selbst dargestellt (Abb. 54). Die Qualität der Porträts steht allerdings einer späteren Brenztalplatte in Überlingen, die König Ferdinand I. nach einem Kupferstich von Breu darstellt, nach. Trotzdem stellt der Ofen insgesamt ein geschlossenes schönes Werk des künstlerischen Eisengusses von 1536 dar. Seine Erhaltung danken wir auch der Herstellungsweise als Herdguß, bei dem die Platten sehr dick ausfielen und dadurch eine unbegrenzte Lebensdauer haben. Merkmale des Herdgusses sind an der oberen Fläche der Abdeckplatte sichtbar.

Die beschädigte Porträtplatte König Ferdinands I. ist nach dem 1556 gefertigten Kupferstich von Breu entstanden (Abb. 55). Der Abguß ist also wenigstens 20 Jahre nach Herstellung der Model für den Ofen in Grünau erfolgt. Auch wenn diese Platte mit ihrem Zierwerk den Brenztalhütten zuzuschreiben ist, war doch ein anderer Formschnneider am Werk. Das Bild des Königs ist scharf herausgearbeitet und wirkt lebendig. Auch die Kleidung ist in allen Details plastisch und exakt. Der Hintergrund mit Rautenmuster wie auch der Zierat sind Elemente der Brenztalhütten.



55 *Porträt König Ferdinands I. (Städtisches Museum Überlingen)*

Der Meister der antiken Szenen

Seine Werke gehören der Hochrenaissance an und zählen zu den schönsten Darstellungen, die der künstlerische Eisenguß bieten kann. Die Reliefs strahlen Klarheit und Ausgeglichenheit aus. Die Unruhe, das Gequälte vorangegangener Darstellungen ist einem ruhigen Verhältnis aller Teile gewichen. Freiheit und Gelenkigkeit der einzelnen Figuren zueinander und innerhalb des Bildes bis zu den einzelnen Gliedern der Figuren verdeutlichen die Lebendigkeit der Szenen. Der Meister scheint sich nur mit antiken Stoffen beschäftigt zu haben. Daß er heute nicht mehr bekannt ist, muß nicht

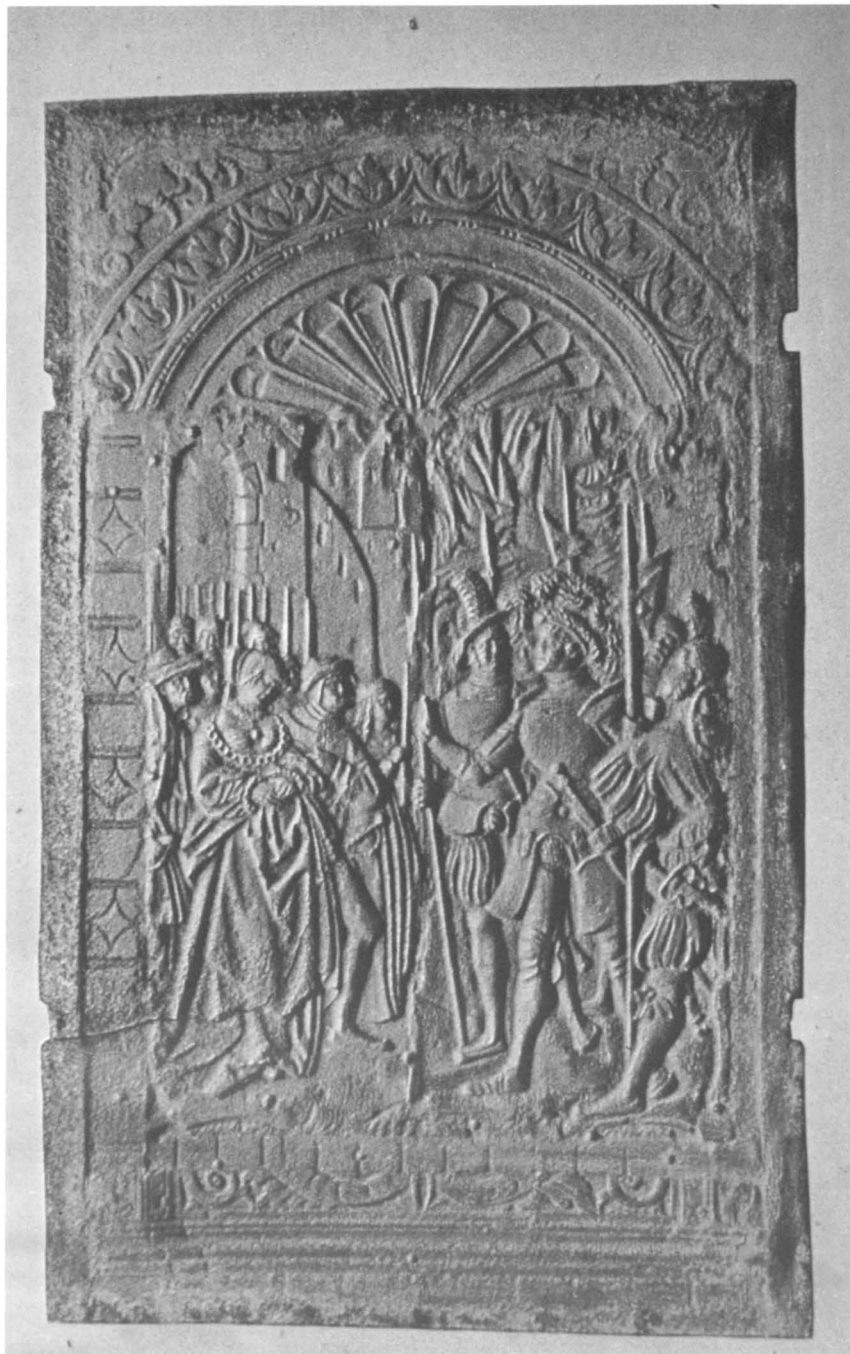
verwundern; auch sein Zeitgenosse Riemenschneider war trotz seiner vielen bedeutenden Werke Jahrhunderte verschollen.

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel seiner Kunst bietet eine Doppelplatte mit der Darstellung einer Episode aus der Geschichte Roms (Abb. 56). Coriolan, ein vornehmer Römer, hat das Heer der feindlichen Volsker gedungen und zur Belagerung der eigenen Heimatstadt herangeführt. Er wird von seiner Mutter zur Aufgabe der Eroberung überredet. Man sieht ein großes Gefolge, das sich um die Hauptfiguren gruppiert, im Hintergrund die Stadt Rom. Mutter und Sohn treten sich würdevoll entgegen. Die Atmosphäre ist spannungsgeladen. Der Sohn ist umgeben von Feldherren und, durch Lanzen angedeutet, von den Scharen der Kriegersleute, die auf seinen Befehl warten. Die Mutter mahnt in demütiger Haltung. Der Meister hält den Augenblick fest, in dem der Sohn auf das Verlangen der Mutter eingeht.

Auf der linken Seite der Platte ist der eindrucksvolle Augenblick festgehalten, in welchem Mucius Scaevola beschwörend seinen Arm ins Lagerfeuer hält, um seine Furchtlosigkeit zu demonstrieren. Mucius Scaevola, ein angesehener Römer, hatte die Absicht, den Etruskerkönig Pomena bei der Belagerung Roms im Jahre 507 v. Chr. zu

56 Doppelplatte mit Coriolan und seiner Mutter sowie Mucius Scaevola
(Historisches Museum Basel)





ermorden. Er wird zum Tode verurteilt und vor den König gebracht. Mit dem Beweis der Furchtlosigkeit überzeugt er den König, der ihm voll Bewunderung die Freiheit schenkt. Die Dramatik des Geschehens ist in einem diagonal ausgerichteten Bildwerk ausgedrückt. Vom Feuer geht die Diagonale über das Schwert und das schräge Zelt-dach nach oben. Auf dieser Achse begegnen sich die Akteure Mucius Scaevola, dem Schmerz ausgesetzt, aber noch in Kampfstellung, und der König auf seinem Thron mit einer Handhaltung, die den Freispruch andeutet. Durch die Zusammenfassung beider Bildwerke auf einer Platte in der vorliegenden Weise leidet die einzelne wie die gesamte Darstellung. Der Former mußte hier wohl aus maßlichen Gründen Konzessionen machen, d. h. die Platte beschneiden. Dies ist dem Meister nicht anzulasten. Wie schön ist dagegen das Relief als Einzelplatte, wenn der ganze Model unbeschnitten, so wie er vom Meister geschaffen wurde, zur Wirkung kommt (Abb. 57).

Der Meister der allegorischen Figuren

Die Bilder dieses Zyklus verdanken wir dem Maler und Kupferstecher Georg Penez, der in Nürnberg unter Dürers Einfluß stand. Es war sicherlich ein Wagnis, nach diesen kleinen Bildern Holzmodel für Ofenplatten zu schneiden. Dem Holzschneider gelang dies meisterlich. Mit Sicherheit, Schwung und ohne Ängstlichkeit wurden alle Einzelheiten herausgearbeitet und mit prächtigem Architekturrahmen von allerlei Schmuckwerk, wie gefüllten Pilastern, Akanthusranken und ornamentierten Bögen zu einem dekorativen Ganzen verschmolzen. Dazu ein Beispiel der Platten, die häufig auch mit Abweichungen vorkommen (Abb. 58).

Justitia ist eine üppige, weibliche Figur mit erhobenem Schwert, schreitend mit fliegendem Gewand. Die Waage hält sie halb verdeckt in der linken Hand. Luxuria in elegantem Faltengewand mit freier Brust, die rechte Hand erhoben, in der linken eine sich ringelnde Schlange, ist ein Bild des vielseitigen Anspruchs.

Eine Seitenkapelle des Münsters in Ulm birgt die Gedenktafel mit Wappen für Georg Besserer, den Hauptakteur der industriellen Eisenerzeugung an der Ostalb (Abb. 59). Besserer hat die 1529 in einer Krise stehenden Brenztalwerke außer Königsbronn sukzessive übernommen und zu hoher Leistung gebracht. Der Formschneider ist derselbe, der die schönen Model zu den zahlreichen Reliefs der allegorischen Figuren geschaffen hat.



58 *Justitia (Gerechtigkeit)*
und Luxuria (Schwelgerei)

59 *Gedenktafel mit Wappen*
für Georg Besserer (in einer
Seitenkapelle des Münsters
zu Ulm)



Der Meister der Wappen

Wenn auch die Heraldik dem Künstler in der Aufteilung der Wappenzeichen und deren Darstellung keine völlig freie Hand läßt, so ergibt doch der Vergleich solcher Wappenplatten eine erhebliche Abweichung in der künstlerischen Auffassung (Abb. 60 und 61).

Der Meister von 1551 verwendet nahezu die gesamte Platte für den Schild, so daß für die Volutenornamente noch ein Teil des Schildes erhalten muß. Die Ornamentik ist voluminös und erschlägt die Wappenzeichen. Man kann nicht abstreiten, daß durch die Stellung der Helme zueinander und deren Gestaltung Leben in das Gesamtbild gebracht wird, das in seiner Tendenz nach oben gerichtet ist und Überschwenglichkeit ausstrahlt.

Die Wappenzeichen der Platte von 1612 sind scharf ausgeprägt und leicht lesbar. Das Wappen wird von den Voluten unauffällig eingefasst und hat eine schöne räumliche Aufteilung, bei der alle Elemente einen sicheren Platz haben. Durch die vertikale Aufteilung der Platte, welche durch eine Linie bis zu den Helmen angedeutet ist, wird das Aufstrebende unterstrichen. Das Wappen schwebt förmlich auf der Horizontalen, die von einer symmetrisch geschwungenen Girlande getragen wird.

Vollwappenplatten des Herzogtums Württemberg

	1551	1612
Schild:	ist herzförmig umrahmt und nimmt vertieft den größten Teil der Fläche ein	bedeckt in seiner Höhe nur die Hälfte des oberen Plattenteils
Wappen:	Tecksche Rauten Reichssturmefahne Markgröningen Mömpelgardsche Fische Württembergische Hirschstangen	gleich = nur Rauten gleich gleich gleich
Kennzeichen:	2 Helme fehlt Tecksche Bracke Hifthorn	3 Helme Mömpelgardsches Fräulein gleich gleich
Initialen:	fehlen	J(ohann) F(riedrich) H(erzog) Z(u) W(ürttemberg)
Freie Fläche:	punktierte Fläche	punktierte Rechtecke



60 Wappenplatte
des Herzogtums Württemberg
von 1551



61 Wappenplatte
des Herzogtums Württemberg
von 1612

62 *Auferstehung
und Taufe Christi*
(Museum Zürich)



63 *Susanna im Bade*



Der Meister der Taufe Christi

Seine Figuren sind realistisch, sie tragen Bauerngesichter, ihre Bewegungen sind eigenwillig und temperamentvoll. Die Hintergründe der Bildfläche sind gleichmäßig gefüllt mit schmuckhaften Mitteln wie Girlanden, Wolken, sich ornamental biegenden Schweifen von Vögeln. Die Darstellung muß sich hier unterordnen, ohne sich jedoch völlig aufzugeben. Hier zeigt sich der Manierismus als Stilrichtung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an (Abb. 62).

Der Meister der Daniel-Platte

Die Reliefs des Meisters finden wir an Öfen in Rapperswil, Wil und Meersburg. Er stellt das Geschehen mitten in eine Landschaft oder in ein Zierwerk. Seine überladenen Bildwerke zeugen von Freude an weit gefächerter Darstellung. Sie wirken etwas naiv. Durch seine Bildsprache erzählt er, was sich alles um das Geschehen im Mittelpunkt tut.

Wie in einem Bilderbuch breitet der Holzschnitzer das Geschehen um Susanna herum aus (Abb. 63). Es ist die Geschichte der Susanna, die von Liebhabern beim Baden im Garten beobachtet wird. Dadurch gerät sie in schlechten Ruf, und der Prophet hat alle Hände voll zu tun, um diese Unterstellungen aus der Welt zu schaffen. Das Relief geht auf die verschiedenen Situationen ein, die sich zugetragen haben sollen. Ein Balkon mit Blumen, eine einladende Terrasse, ein wasserspendender Brunnen sollen Plätze der Verdächtigung sein, im Hintergrund die Villa. Der Meister hat hier seiner Phantasie freien Lauf gelassen, das Relief ist vollgepackt mit Einzelheiten, die er braucht, weil er das Wesentliche nicht darstellen konnte. Damit begibt er sich in die Nähe kleinmeisterlicher Darstellung.

Die Szene „Kambyses auf seinem Thron“ (Abb. 64) geht zurück auf die Jahre 530 bis 522 v. Chr., als der Perserkönig Ägypten eroberte und besetzte. Es handelt sich also um ein Geschehen, das vor der Zeit Daniels (167 bis 163 v. Chr.) stattgefunden hat. Aus welchem Anlaß der mächtige Kambyses diesen hier festgehaltenen Auftritt veranstaltet hat, ist nicht eindeutig feststellbar. Auf einer Vollplatte weist der Text auf die Tätigkeit als Richter hin. Kambyses sitzt im königlichen Gewand auf dem prächtig geschmückten Thron, über dem ein Haupt (Gottvater) schwebt. Der Altar trägt ägyptische Züge. Von bewaffneten Soldaten bewacht, spricht der König zu seiner Umgebung, die ihm gespannt zuhört. Der Model ist exakt geschnitten, Gesichter und Glie-

der sind ausdrucksvoll. Das Beiwerk ist in Grenzen gehalten. Nicht nur im Motiv, sondern auch in der Gestaltung steht dieses Relief denen des antiken Meisters nahe.

Die Anzahl der Reliefs, die im 16. Jahrhundert mit Sicherheit vom Model und Werkstück her den Hütten der Ostalb zugesprochen werden können, ist beschränkt. Es gibt in Süddeutschland in Museen und Sammlungen darüber hinaus noch schöne Platten mit Renaissance-Reliefs. Sie stammen aus anderen Provenienzen oder können vom Stil her nicht eingeordnet werden. Die Reliefs können analysiert werden, die Meister der Ostalbhütten bleiben unbekannt. Das hängt mit dem Dreißigjährigen Krieg zusammen, in welchem die Ostalbhütten zerstört wurden.

Quellen:

- Manfred Thier, Geschichte der Schwäbischen Hüttenwerke 1365–1802, Aalen 1965;
Thomas Brachert, Der schwäbische Eisenkunstguß, Wasseralfingen 1958;
Albrecht Kippenberger, Die deutschen Meister des Eisengusses im 16. Jahrhundert, Marburg 1931;
Albrecht Kippenberger, Der künstlerische Eisenguß, Marburg 1952;
Jakob Flossdorf, Mehrere Ausarbeitungen über den Eisenkunstguß, veröffentlicht in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen;
Walter Schumacher, Biblische Bilder in altem Eisen, Köln 1976;
Max Müller und Gerhard Taddey (Hsg.), Handbuch der historischen Stätten Deutschlands, Bd. 6: Baden-Württemberg, Stuttgart 1980