

Galanter Stil in der Belle Époque

Pfeffer- und Salznapfe in Etui im Stil des Neurokoko

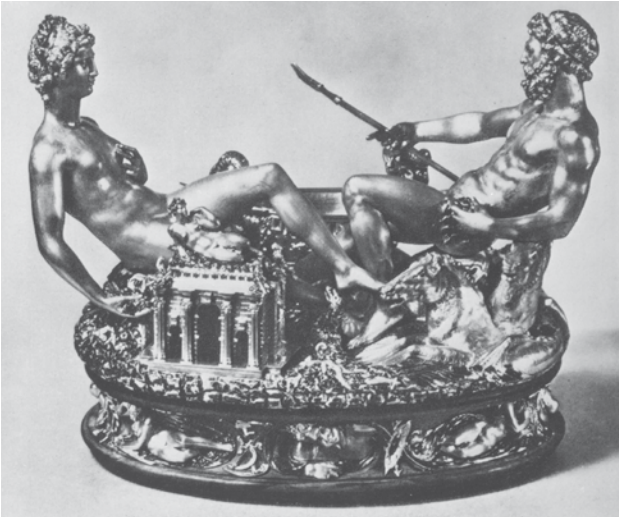
BLICKPUNKT APRIL. Das Museum erhielt das Tischgewürz-Ensemble als Geschenk aus dem Besitz v. Graberg, ehemals Berlin. Es ist aus sogenanntem Neusilber, einer Legierung aus Kupfer, Nickel und Zink, für die es, mit diversen Metalleicherungen, auch die Bezeichnungen Alpaka, Argentan, Hotelsilber oder die aus dem Chinesischen stammende Bezeichnung Packfong gibt. Metallwaren dieser Legierung gelangten im 17. Jahrhundert aus dem Kaiserreich China nach Europa, wo man mit Versuchen begann, sie nachzuahmen. Ähnlich gut formbar wie Silber, dabei preisgünstiger und obendrein durch Verschleißarmut ausgezeichnet, wurde Neusilber schließlich für die industrielle Produktion von Tafelgerät verwendet. Auf diesem Weg fand es Eingang in die mit den Städten anwach-

sende Restaurantkultur. Mit dem Begriff „Hotelsilber“ verbindet sich die Vorstellung an die mit zunehmendem bürgerlichen Wohlstand entstehenden „Palasthotels“ der Belle Époque. Man benutzte es auch in gut situierten Privathaushalten. Das für Korrosion weniger anfällige und entsprechend leichter zu pflegende Neusilber wurde als fortschrittliches Material geschätzt und man begrüßte technische Neuerungen, die zur Ausweitung von Komfort beitrugen.

Die Gestaltung der Napfe mit lebhaft gerillter Wandung und zierlich geschwungenem Wellenrand assoziiert die Verspieltheit des Rokoko. Sein Stil wurde schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem Inbegriff des weltläufig Galanten und fand mit dem Historismus überall in Europa



Ensemble für Pfeffer und Salz, um 1900
2 dreifüßige Napfe und 2 Löffel, Neusilber (Hotelsilber), gedreht, gegossen, vernickelt oder verchromt, partiell vergoldet, H. 3,3 cm, Ø 4,6 cm (Napfe), L. 5,7 cm, Br. 1,9 cm (Löffelchen). Inv.-Nr. HG 13295/1-4. Geschenk von Dr. Maria-Luise v. Graberg.



Benvenuto Cellini (Florenz 1500–1571 Florenz). Saliera, 1543
Gold, teilweise emailliert, H. 26 cm. Abb. aus Stefan Bursche: Tafelzier des Barock. München 1974, Abb. 228.

als grenzübergreifender Botschafter verfeinerter Lebensformen und kultivierter Sinnenfreude weite Verbreitung. Viele Gewürze, wie auch Salz und Pfeffer, waren lange Zeit sehr teure Genussmittel gewesen. Entsprechend exquisit wurden sie vordem in der Tafelkultur zelebriert und hatten seit der Renaissance Kunsthandwerker zu prächtigen und teilweise höchst extravaganten Gefäßkreationen angeregt; ein berühmtes Beispiel gibt die von Benvenuto Cellini für den französischen König Franz I. (1494–1547) geschaffene „Saliera“, in welcher der von einer anmutigen weiblichen Gestalt verkörperten Erde ein Gefäß für Pfeffer und der des

Meeresgottes Neptun eines für Salz zugeordnet ist. Solche großen Gewürzgefäße wurden seit dem späteren 17. Jahrhundert durch Veränderung der Tafelarrangements am französischen Hof von viel kleineren, über die Tafel verteilten Silberschälchen für Pfeffer und Salz verdrängt; Paris war damals das stilbildende Zentrum europäischer aristokratischer Kultur, von dem immer neue Tischgepflogenheiten ausgingen. Salz hatte zu jener Zeit seine alte zeremonielle Bedeutung verloren und war nunmehr eine „für jeden leicht zugängliche Würze, die nach Wunsch der Speisenden verwandt wurde“, so Carl Hernmarck. Das historische Pfeffer-und-Salz-Ensemble aus dem Graberg-Besitz knüpft an diese Tradition an. Zu ihm gehören zwei mit gedrehten Stielen versehene Löffelchen, mit ihrem grazilen Format bestens dazu geeignet, bei Tisch wohl dosiert nach individuellem Gusto nachzuwürzen.

Außerhalb des Gebrauchs wurde das Tafelgewürz-Ensemble in einem mit Schnappverschluss versehenen, außen mit geprägtem schwarzen Papier kaschierten kleinen Holzkasten aufbewahrt. Seit alters her verstaute man wertvolle, fragile oder oberflächenempfindliche Gegenstände in Futteralen, eben auch Silbergerät. So wurde seine Oberfläche vor Kratzern und Anlaufen geschützt. In der Regel sind die Etuis mit weichem Material wie Samt, Velours oder, wie bei dem Napfkästchen, mit Seide ausgeschlagen. Die Raffung der zartgelben Seide im Kastendeckel wird durch ein smaragdgrünes Band gehalten und ist zum Schutz der Objekte mit einem watteartigen Material unterpolstert, sollte das Kästchen zufällig einmal auf den Kopf gestellt in einen Schrank gelangen. Mit dem Seidenstoff sind auch die kleinen Halterungen für die Löffel kaschiert und am Kastenboden kräuselt er sich um die



George Daniel Fournié (Fournier), Berlin
Salzschalen, um 1765. Silber, gegossen, teilvergoldet, H. 3,7 cm. Abb. aus Klaus Pechstein / Heiner Meinighaus / Ursula Timann / Claudia Siegel-Weiß: Schätze deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920. Berlin 1992, Abb. S. 331.



Ensemble für Pfeffer und Salz mit Etui

Vgl. Abb. 1. Etui Holz, schwarzes Papier mit geprägtem Rautenmuster, Seidenstoff, Seidenband, Messing, vernickelt oder verchromt, L. 15,7 cm, Br. 8,8 cm, H. 4,8 cm, HG 13295/1-4. Geschenk von Dr. Maria-Luise v. Graberg.



Napffüße zu einem malerischen Faltenmeer; im Kontrast zur äußeren Schlichtheit des Etuis tut sich beim Öffnen des Deckels dem Auge eine verzaubernde „Silberlandschaft“ auf, die im Miniaturformat den verheißungsvollen Glanz einer schön gedeckten Tafel aufscheinen lässt.

Die Aufbewahrung bekundet einen sehr sorgfältigen Umgang mit den Dingen und zudem die Freude daran, selbst banalen Gebrauchsdingen wie einem Etui den Char-

me verspielter Eleganz zu verleihen. Solche Kästchen gehörten zur Produktpalette der vor der Mitte des 19. Jahrhunderts auftretenden Galanteriewarenfabrikanten. Sie bedienten ihre Kundschaft mit kleinen praktischen und dabei schmuckfreudig gestalteten Dingen wie etwa Bilder-alben, Briefschatullen, Adressmappen, Reiseneccessaires, Schmuckkassetten, Briefmarkenschachteln bis hin zu besonders hübschen Einladungs- und Glückwunschkarten.

In der Bezeichnung „Galanteriewaren“ lebte der Begriff des „Galanten“ weiter, seit dem 17. Jahrhundert dazu genutzt, das Streben nach freundlicher Weltanverwandlung und ausgleichenden Verhaltensweisen im menschlichen Miteinander zu umschreiben. Die galante Conduite setzte über „französische Moden“ die Konsumkultur eines „galanten Europa“ in Gang, die eine kosmopolitische Vielfalt von Moden inklusive Chinoiserien und orientalischem Maureskenstil vereinte. Im 19. Jahrhundert wurde der „galante Stil“ mit dem in der Französischen Revolution untergegangenen Ancien Régime gleichgesetzt. Parallel zu dessen politischer Diskreditierung konterkarierte man ihn mit Forderungen wie etwa nach „bürgerlicher“ Biederkeit und Schlichtheit und propagierte gegenüber „höfischer“ Extravaganz und Ausschweifendem einen „bodenständig“-nationalen Stil. Indes lebte der Stil der „galanten Epoche“ seit der Restauration im Historismus in einer pluralistischen Fülle von Rezeptionslinien weiter, was Robert Stalla 1996 dargestellt hat. Die Freude an Stilformen des Ancien Régime um 1900 wird in der Museumssammlung prägnant durch eine Schmuckkassette aus Neusilber dokumentiert, auf deren Wandung ein Mann auf Knien um eine junge

Schöne wirbt. Vielleicht war die Neurokoko-Kassette seinerzeit ein Geschenk, um Liebe zu wecken?

Galanter Stil ging auch, wenngleich in trivialisierter Form, in die mit Ausweitung der Industrialisierung aufkommende Produktwerbung ein, zu der hübsche Verpackungen und überhaupt „entzückende“ Werbemittel ebenso dazugehören, wie etwa kleine, den Kunden angenehm überraschende Werbegeschenke.

► URSULA PETERS

Literatur: Carl Hernmarck: Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede 1450 bis 1830. München 1978, S. 184, Kat. Nr. 443-452. - Robert Stalla: „... Mit dem Lächeln des Rokoko ...“ Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert. In: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien/Akademie der Bildenden Künste in Wien, hrsg. von Hermann Fillitz. Wien 1996, S. 221-237; zu „galanter“ Werbung ebenda S. 233. - Zu „Galant“ und Galanteriewaren vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Galant> (7. 9. 2011). - Zu „Neusilber“ vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Neusilber> (7. 9. 2011). - Vorliegender Beitrag erscheint mit weiterführender Literatur im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012.



Schmuckkassette, um 1900

Neusilber, getrieben, gegossen, innen mit Seide ausgeschlagen, H. 8 cm. Inv.-Nr. HG 11953. Abb. aus Klaus Pechstein: Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum. Berlin 1987, Abb. S. 84.

Kursächsische Bergbarte – Requisit einer „Volksparade“

BLICKPUNKT MAI. Das Tragen einer einheitlichen Berufstracht bei feierlichen Anlässen reicht im sächsischen Bergwesen wahrscheinlich bis ins späte 17. Jahrhundert zurück. Für diesen „Berg-Habit“ wurden der zeitgenössischen bergmännischen Berufskleidung zwar einzelne Funktionselemente entnommen, etwa das „Arschleder“ zur Schonung des Hosenbodens. Wesentlicher war jedoch ein gleichförmiges und militärisch wirkendes Erscheinungsbild dieser Kluft, weswegen Schnitt, Material und Farben nicht zufällig an Uniformen erinnern. Die Berufstracht der sächsischen Bergleute entstand nicht als Ausdruck eines Repräsentationsbedürfnisses der Bergleute selbst, sondern unterlag einem obrigkeitlichen Konzept zur Integration dieser strategisch wichtigen Berufsgruppe in unterschiedliche öffentliche und offizielle Kontexte, etwa höfische Feste oder Umzüge bei Turnieren. Passenderweise führten die Untertagetragtrichter ranggebundene und -einheitliche, wenn auch fantasievoll gestaltete Paradowaffen und -werkzeuge mit sich. Im Folgenden wird das einzige derartige Stück im Bestand der handwerksgeschichtlichen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums, eine Bergbarte, en detail und im Kontext vorgestellt.

Eine sächsische Paradowaffe

Das vorliegende Stück setzt sich aus einem Helm (Halm) genannten Stiel aus Obstholz und einer eisernen Klinge, dem Bart, zusammen. Sie misst in der Länge insgesamt

90 cm, wobei 70 cm auf den Helm entfallen (Abb. 1). Dieser weist einen ovalen Querschnitt und einen abgeflachten Rücken auf. Beide Flanken des Helms sind mit reichem Dekor in Form von spiegelsymmetrisch eingelegten und teilweise mit Messingnägeln fixierten Beinplättchen versehen. Die kleinsten Plättchen sind scheibenförmig und umspielen größere herzförmige und rechteckige Einlagen, in deren Oberflächen ebenfalls spiegelsymmetrisch überwiegend Rosetten, Blüten, Blumen und volutenartige Wirbel graviert sind. Die größeren Plättchen sind ihrer Form nach abwechselnd gereiht. Auf beiden Seiten ist in das dritte Plättchen von vorne eine kniende männliche Figur in zeitgenössischer Kleidung mit gefalteten Händen eingraviert. Zum hinteren Ende hin ragen auf den Stielflanken jeweils zwei spitzdreieckige Plättchen mit Volutendekor Richtung Helmspitze. In den planen Rücken des Helms ist am vorderen Ende ein gekreuzigter Christus mit merkwürdig überlangen Beinen eingelegt. Da sich die beiden Knienden auf den Flanken auf Höhe des Christus befinden, dürften sie sich auf diesen beziehen und bilden in ikonografischer Hinsicht eine Anbetungsszene. Richtung Helmende folgt auf dem Rücken des Helms ein Muster aus kleinen Scheiben sowie ein rechteckiges Plättchen mit Voluten. Ein spitzdreieckiges Plättchen mit Schuppendekor leitet zum eigentlichen Helmende über. Auf diesem steckt ein näherungsweise L-förmiges Knochenstück, das mit drei Nägeln am Holzkorpus des Stiels



Bergbarte, Kursachsen, dat. 1683, Obstholz und Bein; L. 90 cm, L. Klinge: 25,7cm, Br. 23,8 cm.

fixiert ist. Die Nagelköpfe werden von kleinen Beinscheiben verdeckt. Dieses Endstück des Helms ist wohl ein Teil der Meta- und Epiphyse eines großen Langknochens oder Beckenknochens, etwa vom Rind. Die Außenflächen des Knochenstücks sind ebenfalls mit graviertem Dekor versehen. Dieser setzt sich aus zwei aufeinander Bezug nehmenden Einzelmotiven zusammen, die von Blättern, Rosetten und Tulpen umrankt und eingerahmt werden. Zum einen ist ein Reiter im Halbprofil auf einem steigenden Ross mit wallender Mähne und gekämmtem Schweif zu erkennen. Der Reiter mit spitzem Schnurbart und schulterlangem Haar trägt einen kronenartigen Hut, einen knielangen Mantel mit Pelzbesatz, kniehohe Schaftstiefel und führt in seiner rechten Hand offenbar ein Schwert. Rechts neben seinem Kopf ist eine bekrönte wappenförmige Kartusche mit hochovalen Feld zu sehen. Dieses ist auf halber Höhe geteilt und zeigt im Vordergrund zwei schräg gekreuzte Schwerter. Die obere Hälfte des Feldes ist zwölfmal geteilt. Rechts von diesem Wappen ist unterhalb eines von zwei gekreuzten Schwertern überlagerten Herzens wiederum eine hochovale Kartusche angeordnet. Deren Feld mit gekreuztem Schlägel und Eisen sowie der Jahreszahl „1683“ wird von einem umlaufenden Band gefasst. Die eiserne Klinge der Barte setzt sich aus einem kurzen Haupt, in dem das vordere Ende des Helms steckt, einer erhabenen und schachbrettartig geriffelten Schlagplatte sowie einem angedeutet trapez-

förmigen Blatt zusammen. Das schmale Blatt ist exzentrisch zum Helm angeordnet und besitzt eine einseitig angefastete stumpfe Schneide. Sein vorderes Ende, die Zehe, ist zu einer langen dreieckigen Spitze ausgeschmiedet und mündet in einer messingenen Kugel. An zwei diagonal zueinander versetzten Stellen weist das Blatt drei zu einem Dreieck angeordnete kreisrunde Durchbrechungen auf. Im Unterschied zu der mittigen dreipassförmigen Durchbrechung, die dem Aufhängen der Barte dient, sind diese rein dekorativen Charakters. Die Durchbrechungen sind insofern bemerkenswert, als sie sich bei etlichen erhaltenen Stücken, sowohl Einlegebarten als auch Holzbarten sowie Röhrenbarten des 17. und 18. Jahrhunderts, finden, bei-



Detail des Helmes mit Darstellung Johann Georg III.

spielsweise in der Sammlung des Stadtmuseums Zwickau. Unterhalb des Haupts sind die Initialen „CK“ in das Blatt geschlagen, eventuell handelt es sich dabei um ein bislang nicht zu deutendes Meister- oder Besitzerzeichen. Die dekorative Gestaltung des Helms mit Beineinlagen und das Hellebarden ähnliche, aber für Kampfzwecke untaugliche Blatt sind charakteristisch für einen bestimmten Typ bergmännischer Paradewaffen, die Bergbarten. Man unterscheidet zwischen drei Bergbartentypen: den Einlegebarten, Holzbarten und Röhrenbarten. Holzbarten weisen bei hölzernem Helm ausschließlich gemalten Dekor auf, während Röhrenbarten um einen Kern aus Holz eine vollständig beinerne Oberfläche besitzen. Das vorliegende Stück ist aufgrund der Beineinlagen im Helm als Bergbarte des Typs Einlegebarte anzusprechen.

Das „Wappen“ und der Reiter

Die Bergbarte entstand in der von 1680 bis 1691 dauernden Regierungszeit Johann Georg III. (1647–1691) von Sachsen. Dieser war ein Spross der albertinischen Linie des Hauses Wettin. Hierauf nimmt die schraffierte obere Hälfte des Wappenfeldes Bezug, wenngleich der zugehörige schrägrechte Rautenkranz fehlt. Darüber hinaus ist diese obere Hälfte zwölfmal anstatt neunmal geteilt, was darauf hinweist, dass dem Graveur eine exakte heraldische Darstellung nicht wichtig oder möglich war, z. B. weil er die Bedeutung der Teilung nicht kannte. Die untere Hälfte des Gesamtfeldes ist blank. Die horizontale Teilung des gesamten Feldes ist ebenfalls heraldisch nicht korrekt, weil es – wenn überhaupt – vertikal gespalten hätte sein müssen. Zwei schräg gestellte Schwerter sind dem geteilten Feld vorgeblendet. Sie weisen den Wappenführenden als Inhaber des Reichs-Erz-Marschall-Amtes aus, welches von jeher vom Kurfürsten von Sachsen ausgeübt wurde. Das dilettantisch komponierte „Wappen“ auf der Bergbarte erinnert in seinem Aufbau aus Versatzstücken am ehesten noch an das Herzschild des seit Mitte des 16. Jahrhunderts gebräuchlichen Kurfürstlich Sächsischen Wappens. Der Reiter mit gezogenem Schwert neben dem Wappen soll wohl Johann Georg III. selbst darstellen (Abb. 2). Hierfür sprechen sowohl der charakteristische Schnurrbart als auch die offen getragenen schulterlangen Haare. Porträts dieses Kurfürsten zeigen ihn fast ausnahmslos mit beidem, während sein jung verstorbener Nachfolger Johann Georg IV. ausschließlich bartlos porträtiert wurde. Johann Georg II., sein Vater, wurde zwar ebenfalls schnurbärtig und mit offenem schulterlangen Haar dargestellt, doch galt er seinen Zeitgenossen als schwacher, dem Trunke zugeneigter Herrscher, was nicht so recht zu einem Reiter auf steigendem Pferd und mit gezogener Klinge passen mag. Dieses Bild passt demgegenüber gut zum Selbstverständnis Johann Georg III., der aufgrund seiner auf vielen Feldzügen gezeigten Kriegstüchtigkeit als „Sächsischer Mars“ angesehen wer-



Detail des Helmes mit Darstellung des Gewerkszeichens der Bergleute.

den wollte. Er verstand sich als oberster Kämpfer des Reiches und interpretierte sein zeremonielles Erzamt als Träger des Reichsschwertes in einem ursprünglichen Sinn. Johann Georg III. befehligte 1683 nicht nur das sächsische Truppenkontingent im Einsatz vor Wien, sondern tat sich auch im Pfälzischen Erbfolgekrieg gegen die Franzosen hervor. So erscheint denkbar, dass sich die eingravierte Jahreszahl auf die Waffentat vor Wien beziehen könnte. Die Anbetungsszene würde dieser Interpretation zumindest nicht entgegenstehen, weil das Waffenglück gegen die Osmanen nur unter himmlischem Segen möglich schien und als Gottesurteil galt. Immerhin waren

nicht nur die sächsischen Soldaten vor Wien auf Johann Georgs Wirken hin auch mit dem offiziellen Schlachtruf „Jesus und Maria hilf“ ins Feld gezogen.

Das Gewerkszeichen

Gekreuzte Schlägel und Eisen sind die seit dem Spätmittelalter von den Bergleuten selbst verwendeten Gewerkszeichen (Abb. 3). Sie finden sich auf allen möglichen Requisiten der Knappschaften, Bergbruderschaften usw., so auf Siegelstempeln oder Funeralgeräten. Die beiden derart arrangierten Werkzeuge verweisen allerdings nicht auf eine bestimmte lokale oder regionale Korporation, nicht einmal den abgebauten Rohstoff. Schlägel und Eisen wurden von allen Bergleuten als Symbole ihres Gewerks akzeptiert und sind lediglich ein eindeutiger Hinweis darauf, wie, womit und vor allem in welcher Umgebung gearbeitet wurde: unter Tage. Im Einsatz diente das Eisen als geschäfteter Meißel, welcher an die zu bearbeitende Stelle angesetzt wurde und auf dessen hinteres Ende der Bergmann mit dem Schlägel genannten Handhammer schlug. Auf diesem Wege konnten sowohl erzhaltige Brocken wie auch Kohle aus dem umliegenden Gestein gebrochen werden. Das bergmännische Symbol auf der Barte ist wohl nicht als zusätzliche Kennzeichnung des Stücks als Paradowaffe eines Bergmanns gedacht gewesen, weil Bergbarten ohnehin nur von Bergleuten geführt wurden. Wahrscheinlicher ist, dass die Kartusche mit Schlägel und Eisen Johann Georg III. gegenübergestellt sein sollte, um die Verbundenheit beider Seiten miteinander zum Ausdruck zu bringen – oder die gegenseitige Abhängigkeit voneinander.

Klingenform und Funktion

Bei der Klinge der Bergbarte handelt es sich typologisch um die einer Beschlagaxt bzw. eines Beschlagbeils. Die Wahl dieser Klingenform für ein Parade-requisit ergibt im bergmännischen Bereich durchaus Sinn, weil die Bergleute solche Werkzeuge zur Herstellung von Vierkantbalken aus Stammholz mit rundem Querschnitt, die im Stollenbau als Stützen benötigt wurden, zu benutzen wussten. Das vordere Ende der Klinge, die sogenannte Zehe, ist zu einem relativ langen und spitzkonisch zulaufenden Ende zugeschmiedet. Ihre Spitze ist durch eine aufgepfropfte Messingkugel buchstäblich entschärft. In Summe ähnelt die Klinge damit der einer Hellebarde, also einer zu Hieb und Stich geeigneten Stangenwaffe des Fußvolks. Deren Funktion im Gefecht, etwa zur Bekämpfung von Berittenen, konnte eine Bergbarte jedoch nicht übernehmen. Hierfür war ihr Stiel viel zu kurz. Gegen den Einsatz von Bergbarten als „echte“ Kriegswaffen im Nahkampf sprechen darüber hinaus die ergonomisch nicht optimale Anordnung der viel zu leichten Klinge und nicht zuletzt der einseitige Anschliff derselben. Die Gründe, die gegen einen gefechtsmäßigen Einsatz von Bergbarten sprechen, unterstützen

andererseits eine Deutung als reine Paraderequisiten ohne konkretes historisches Funktionsäquivalent, vor allem der kurze Stiel und das geringe Gewicht. Die Forschung interpretiert die Bergbarten aus diesem Grund als ausschließlich „symbolische Wehr“, die bei Umzügen in erster Linie von einfachen Bergleuten geschultert mitgeführt wurde. Bergbarten sind aus Sachsen, der Steiermark und Schweden bekannt. Spätestens seit dem frühen 18. Jahrhundert wurden sie endgültig als Attribut des Tracht tragenden Bergmanns vermittelt. Als Typenvorbild aller nachfolgenden Bergbarten gilt die im Historischen Museum Dresden (Rüstkammer) aufbewahrte „Freiberger Bergbarte von 1629“, die dem Kurprinzen Johann Georg I. als Willkommgeschenk des Rates der Stadt Freiberg anlässlich eines Besuchs der kurfürstlichen Familie überreicht wurde. Der erste quellenmäßig fassbare „Berghäuerzug“, bei dem Bergbarten mitgeführt wurden, fand 1719 im Plauenschen Grund bei Dresden anlässlich der Hochzeit des sächsischen Kurprinzen August III. mit der österreichischen Erzherzogin Maria Josepha statt. Dieser Aufzug war im Stil einer militärischen Parade gehalten und die Bergleute konnten bzw. mussten dabei derart ihre wirtschaftliche Bedeutung für den Staat sowie ihre Obrigkeitstreue darstellen. Diese „Machtdemonstration“ des Kurhauses wie der Bergleute hatte Vorbildcharakter, so paradierten nach sächsischem Vorbild ausgestattete Bergleute beispielsweise 1765 in Leoben anlässlich des Besuchs Maria Theresias und ihres Hofes. Für die mediale Vermittlung des Bildes vom Untertagetragtrichter sorgten anschließend Verlage wie der Nürnberger von Christoph Weigel, etwa mit der 1721 herausgebrachten „Abbildung und Beschreibung derer sämtlichen Berg Wercks-Beamten und Bedienten nach ihrem gewöhnlichen Rang und Ordnung im behörigen Berg-Habit“. Die Grafiken Christoph Weigels waren wiederum Vorlagen für die Meißener Porzellanmanufaktur, in der ab 1742 Plastiken von Bergleuten im Habit gefertigt wurden.

► THOMAS SCHINDLER

Literatur: Sonja Windmüller: Volksparaden. Kulturwissenschaftliche Annäherungen an das Militärische im Festzug. In: Andreas Bimmer (Hrsg.): Das Militärische im Volksleben (= Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, NF 36). Marburg 2001, S. 11–38. – Uta Deppe: Die Festkultur am Dresdner Hofe Johann Georgs II. von Sachsen (1660–1679) (= Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, 13). Kiel 2006, S. 278–279. – Dirk Syndram / Antje Scherner: In fürstlichem Glanz. Der Dresdner Hof um 1600. Dresden 2004, S. 163, Kat.-Nr. 51. – Bergbau-Kunst-Brauchtum. Eine Ausstellung zum 500. Bergstreitag 18. Mai – 18. August 1996 [Ausstellungskatalog]. Zwickau 1996, S. 12–13. – Bernd Ersting (Hrsg.): Georgius Agricola Bergwelten 1494 / 1994. Katalog zur Ausstellung des Schloßbergmuseums Chemnitz und des Deutschen Bergbau-Museums Bochum in Zusammenarbeit mit den Sächsischen Kunstsammlungen Görlitz. Essen 1994, S. 226.

Für Stammtischkrieger und Rauchstubenhistoriker?

„Johann Conrad Jegel“ Druckplatte für ein patriotisches Kartenspiel

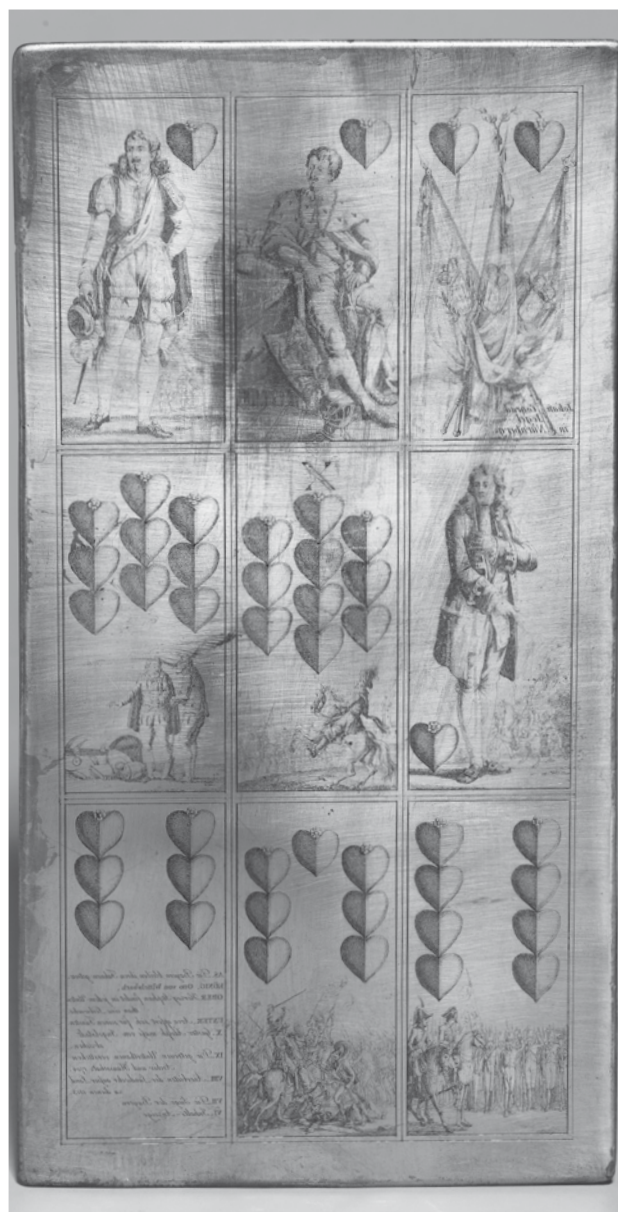
BLICKPUNKT JUNI. Grafische Bilder waren im 19. Jahrhundert ein wichtiger Multiplikator von Geschichtswissen in der breiten Bevölkerung. Im Fokus stand in dieser Hinsicht vor allem Herrschafts- und Militärgeschichte. Vor dem Hintergrund steigenden Nationalbewusstseins wurden Bilder, die sich auf zeitgenössische Ereignisse beziehen ließen, besonders populär. Eine noch wenig erforschte bzw. nahezu bislang unbekannte Massenbildquelle stellen Spielkartendruckplatten dar, die mit dieser Fragestellung in Verbindung gebracht werden können. Eine solche Druckplatte wird im Folgenden erstmals vorgestellt.

Details der Spielkartendruckplatte

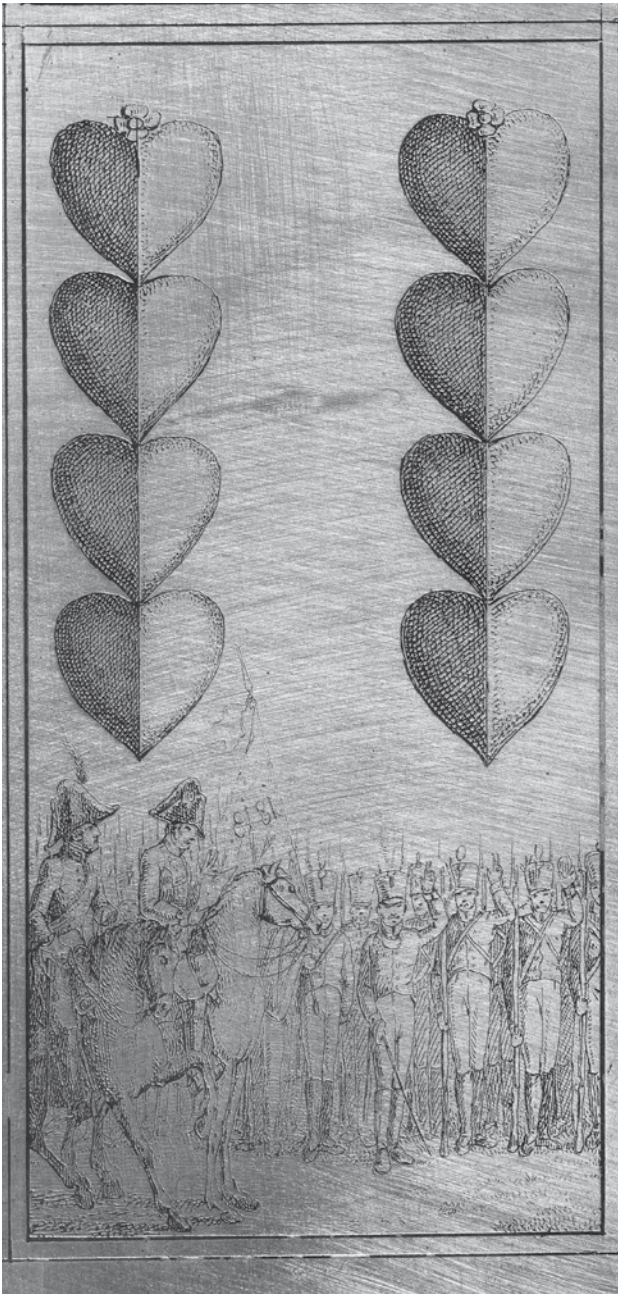
Die 2 mm starke Kupferplatte aus der Nürnberger Kartenmacherwerkstatt des Johann Conrad Jegel bildet einen Druckbogen für Spielkarten ab. Ihre Maße sind 32,4 cm in der Länge und 18,3 cm in der Breite. Die Vorderseite der Platte weist ein rechteckiges Feld im Format 29,8 cm x 15,6 cm auf. Dieses durch einen umlaufenden Rand definierte Feld gliedert sich wiederum in neun gleichgroße, jeweils 10 cm x 5,2 cm messende Rechtecke. Überlieferte Karten von Johann Conrad Jegel bzw. der Firma „Johann Conrad Jegel“ sind ausweislich der Fachliteratur vor allem in den Formaten 10 cm x 5,6 cm überliefert. Die vorliegende Druckplatte ergänzt diesen Kenntnisstand demnach um ein weiteres, etwas schmaleres Format. In die Rechtecke sind mittels fein spanender Stichel historische Persönlichkeiten oder szenische Motive sowie Herzen unterschiedlicher Anzahl graviert. Hierbei handelt es sich um alle Einzelkarten eines sogenannten Fränkischen Blatts der Farbe Herz. Dargestellt sind die Kartenwerte 6, 7, 8, 9, 10, Unter, Ober, König und Ass. Diese Variante des seit etwa 1500 gespielten Deutschen Blatts mit Eichel, Gras, Herz und Schelle kam um 1840 auf und lehnte sich formal an das um 1810 von dem Münchner Kartenmacher Joseph Fetscher entwickelte „Moderne Bayerische Bild“ an. Kartenspiele dieses Typs werden auch als Regionalkarten angesprochen. Sie sind ein Phänomen des 19. Jahrhunderts und werden von der Spielkartenforschung mit dem gestiegenen regionalen Identitätsbewusstsein in den neu entstandenen und historisch gewachsene Grenzen überwindenden deutschen Staaten nach dem endgültigen Ende des Heiligen Römischen Reiches und den Napoleonischen Kriegen in Verbindung gebracht. Die Druckplatte muss nach 1819 entstanden sein, vermutlich zwischen 1820 und 1837.

Die Spielkartenmotive

Die unterschiedlichen Kartenwerte der vorliegenden Druckplatte, ausgedrückt in der Anzahl der Herzen, sind mit entsprechend spezifisch zugeordneten Bildmotiven versehen. Alle Bilder werden in der „Inhalts-Angabe“ im Feld der „VI“, der spiegelverkehrten „6“, erläutert: „AS. Die Bay-



Spielkartenbogendruckplatte der Farbe Herz. Johann Conrad Jegel, Nürnberg. Kupfer, graviert. L. 32,4 cm; Br. 18,3 cm, St. 2 mm. Inv.-Nr. Z 2204_147.



Detail der Spielkartenbogendruckplatte mit „VIII“.

ern bleiben ihren Fahnen treu / KÖNIG. Otto von Wittelsbach / OBER. Herzog Stephan findet in jedem Unterthan eine Liebwort / UNTER. Arco opfert sich für seinen Fürsten / X Gustaph Adolph muß von Ingolstadt abreiten / IX Die getreuen Unterthanen verstecken Anbei den Hausstand 1704 / VIII Anerbieten der Landwehr außer Land zu dienen 1813 / VII Die Siege der Bayern / VI Inhalts-Angabe“. Auf dem Ass sind drei unterschiedliche Fahnen gekreuzt. Die linke Fahne weist das zwischen 1806 und 1835 verwendete bayerische Wappen auf, während die

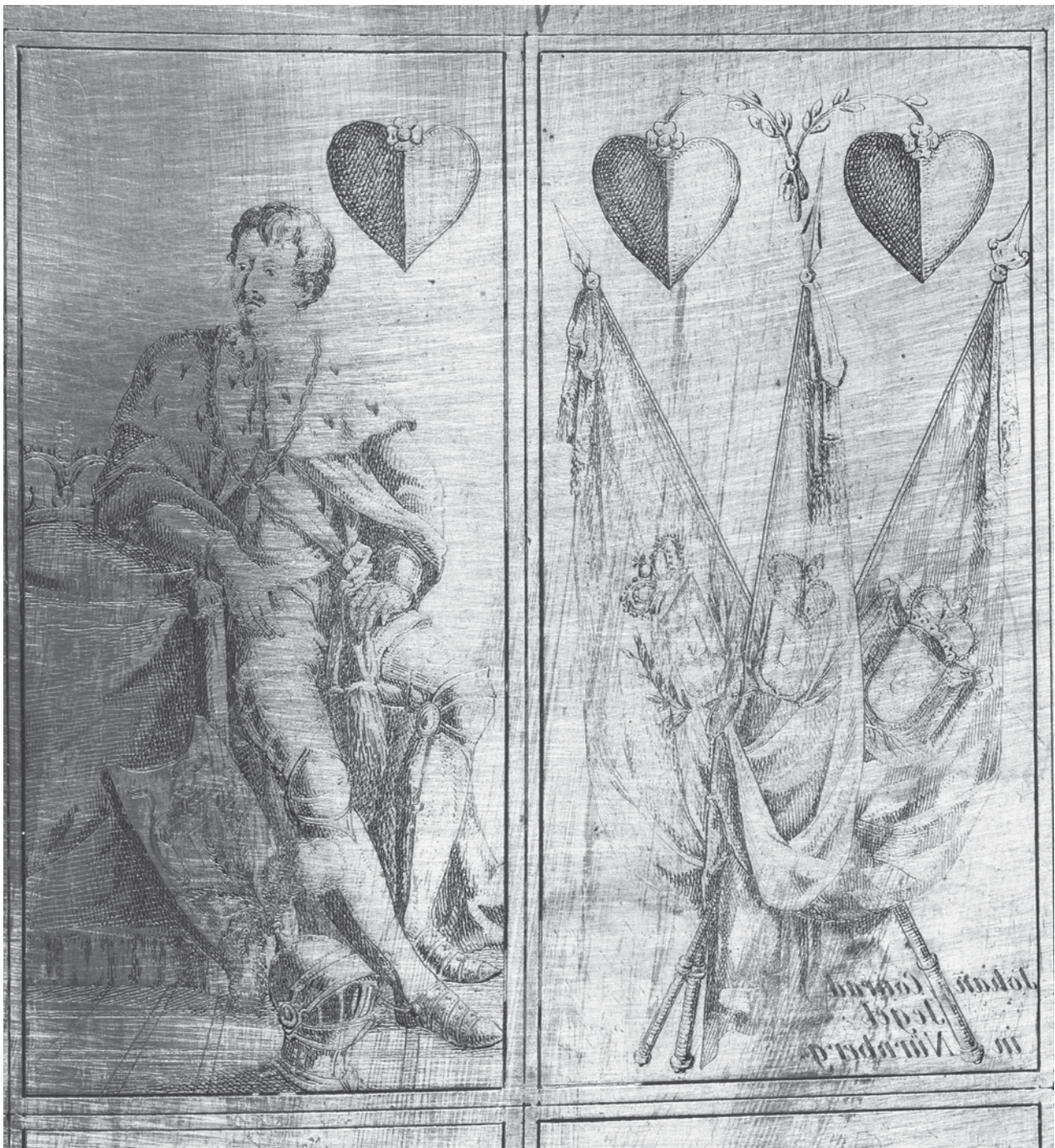
mittlere und die rechte jeweils eine Variation davon zeigen. Unterhalb der Fahnen ist der Schriftzug mit der Herstellerangabe „Johan Conrad Jegel in Nürnberg“ zu lesen. Die zwei höchsten Bildkarten zeigen bayerische Fürsten, wohl König Otto von Wittelsbach, der von 1180 bis 1183 als erster Herzog aus dem Geschlecht der Wittelsbacher in Bayern regierte, und eventuell Herzog Stephan II., der 1374 mit seinem „Großen Brandbrief“ das Herzogtum Bayern im Inneren befriedete. Das Porträt auf dem „UNTER“ stellt Johann Baptist Graf von Arco dar, einen bayerischen Generalfeldmarschall während des Spanischen Erbfolgekrieges. Die kleine Kampfszene auf dem gleichen Feld hebt wahrscheinlich nicht auf eine konkrete Episode aus dem Leben des Grafen ab, sondern könnte sich auf die 1806 in Nürnberg und Sulzbach herausgegebene patriotische Schrift „Arco. Ein baierisches vaterlaendisches Trauerspiel in fuenf Handlungen aus den Zeiten des Spanischen Successionskrieges von dem Verfasser der Rache Albrechts III. Herzogen von Baiern“ beziehen: „Entflammen, und mit meinem Leben steh ‚ich Buerg‘: Erreichen werden Sie mit Ihrem ganzen Heer Die Graenze Baierns“ (S. 136). Graf Arco teilt seinem Kurfürsten Max II. Emanuel in dieser Textstelle mit, dass er als Anführer der Vorhut das bayerische Hauptheer vor einem Hinterhalt zu schützen trachte. Die Szene auf der „X“ verweist auf die aus bayerischer Sicht ruhmreiche Verteidigung Ingolstadts gegen die Schweden unter Gustav Adolph im Dreißigjährigen Krieg. Im Unterschied etwa zu München konnte die Stadt von den Bayern nicht nur gehalten werden. Vielmehr wurde auch Gustav Adolphs Schimmel bei einem Erkundungsritt vor deren Wällen getötet und später als Trophäe in die Stadt überführt, wo er bis heute als ältestes erhaltenes Tierpräparat Mitteleuropas zu bestaunen ist. Die „IX“ zeigt zwei einfach gekleidete Männer mit einer Schaufel vor einer verschlossenen Truhe. Offenbar habe sie vor, die Truhe zusammen mit weiteren Wertgegenständen zu vergraben. Da diese Szene der „Inhalts-Angabe“ zufolge ins Jahr „1704“ datiert, soll offensichtlich an die Kriegsverheerungen während des Spanischen Erbfolgekrieges erinnert werden. Die „VIII“, „Anerbieten der Landwehr außer Land zu dienen 1813“, und die „VII“, „Die Siege der Bayern“, beziehen sich auf die Napoleonischen Kriege. Die bayerische Landwehr war 1813 der 2. Klasse der bayerischen Nationalgarde zugeordnet und keine Einheit mit überragendem Gefechtswert. Dass sie 1813 auch außerhalb der Landesgrenzen kämpfen sollte, verweist auf den angeblich begeisterten Patriotismus und Kampfesmut der Landwehrmänner. Im Unterschied zu den in Reih und Glied aufgestellten Landwehrmännern ist die bayerische Linieninfanterie auf der „IIV“ mit aufgef-pflanztem Bajonett im Handgemenge mit kaiserlich französischen Kürassieren dargestellt. Alle den Kartenwerten zugeordneten Motive verweisen demnach auf militärischen Gegebenheiten geschuldete

Episoden aus der älteren und jüngeren bayerischen Landesgeschichte: Das Kartenspiel bot den Spielern sicherlich reichlich Gesprächsstoff.

Die „Kopiervorlage“ der Nürnberger Kartendruckplatte

Das für die vorliegende Druckplatte in doppeltem Wort-sinn abgekupferte Kartenspiel „Teutsche Spielkarten für

das bayerische Volk“ entstand nach einer Idee von Johann Christoph Freiherr von Aretin und seinem Bruder Johann Georg Freiherr von Aretin. Die Herausgabe lag bei dem Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Johann Lorenz Rugendas (1775-1826), der die Umsetzung des Motivs dem Zeichner Joseph Peringer anvertraute. Rugendas' Verlag war bekannt für Militärsujets. Gedruckt wur-



Detail der Spielkartenbogendruckplatte mit Ass und König.

de das Kartenspiel in der Werkstatt von Victoria Arnold in Neuburg an der Donau. Dementsprechend lautete die Herstellerangabe auf dem Herz-Ass des ursprünglichen Spiels „Bei Victoria Arnold Kartenfabricantin zu Neuburg an der Donau / Jos. Peringer del Rugendas sculp“. Victoria Arnold war eine 1761 geborene Münchnerin und stammte aus der dortigen (Spiel-)Kartenmacherfamilie Fetscher. Ihr Vater Joseph brachte bereits um 1810 Karten mit militärischen und geschichtlichen Motiven heraus. Die Entwicklung einer Druckvorlage aus der Spielidee für die „Teutsche Spielkarten für das bayerische Volk“ kam zustande, nachdem die Brüder Aretin mit Rugendas 1818 einen Gesellschaftervertrag geschlossen hatten. Im Jahr darauf, 1819, erschien das in der Folgezeit im Königreich Bayern großen Absatz genießende Kartenspiel. Ein erhaltenes Exemplar des Spiels wird in der Bayerischen Staatsbibliothek München [Inv.-Nr. IX, 10i (1-4)] aufbewahrt. Während die Karten der Farbe Herz geschichtliche und militärische Szenen zeigen, finden sich bei den Schellen landwirtschaftliche Motive, das heißt die vier Kartenfarben waren thematisch gegliedert.

Biografische Notizen zu den Ideengebern des Kartenspiels

Johann Christoph von Aretin (1773–1824), z. B. ab 1801 Mitglied und Vizepräsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und ab 1802 „Aufseher des histor. Fachs der Hofbibliothek“ (Allgemeine Deutsche Bibliografie (1) 1875, S. 518–519), vertrat die Idee der Revolution „von oben“ und sah in dem französischen Staat napoleonischer Ausprägung eine Alternative zur Revolution „von unten“. Seine tief sitzende und öffentlich gepflegte Abneigung gegenüber Preußen sowie unablässige Dispute mit nach Bayern berufenen preußischen Wissenschaftlern sollen 1811 zur Beendigung seiner ab 1806 als Oberbibliothekar ausgeübten Tätigkeit an der Staatsbibliothek in München geführt haben. In die Provinz nach Neuburg an der Donau und darauf folgend nach Amberg versetzt, wirkte er fortan als Beamter im Gerichtswesen. Als historischer Wissenschaftler interessierte sich der gelernte Jurist u. a. für geistes-, handwerks-, literatur- und landesgeschichtliche Themen, zu denen er eine größere Zahl zeitgenössisch viel beachteter Schriften veröffentlichte. Sein Sohn, Karl Maria (1796–1868), der später als Historiker Bekanntheit erlangte, nahm als Freiwilliger im Rang eines Leutnants an den sogenannten Befreiungskriegen teil. Johann Christophs älterer Bruder, Johann Georg (1770–1845), ebenfalls Jurist in bayerischen Diensten, suchte als Publizist gleichermaßen den wissenschaftlichen Diskurs. Seine Interessensgebiete waren gemessen an der Bedeutung seiner Veröffentlichungen insbesondere die Nationalökonomie und die Landwirtschaft. Beiden Brüdern sowie Karl Maria war ihr unübersehbares Interesse an geschichtlichen Themen in die Wiege gelegt worden, denn sie entstammten einer Freiherrenfamilie, die

sich der Legende nach von einem durch persische Eroberungen zur Flucht gezwungenen armenischen Königsge schlecht ableitete.

Werkstattbiografie der Firma Johann Conrad Jegels

Johann Conrad Jegel (1791–1837) lernte als Sohn eines Nürnberger Posamentierers und Verlegers das Kartenmacherhandwerk von 1805 bis 1809 bei Andreas Haupold. Dieser war seit 1781 als Kartenmachermeister in der Pegnitzstadt tätig. Seine in der Lehre gewonnenen handwerklichen Kenntnisse erweiterte Johann Conrad Jegel während einer mehrjährigen Wanderschaft. Diese führte ihn zunächst nach Frankfurt, durch Kurhessen nach Kassel, Braunschweig, Goslar, Hannover und Leipzig, bevor er 1820 seinen Betrieb in der heutigen Kühnertsgasse 9 in Nürnberg aufnahm. Jegel galt als talentierter Formschneider und soll aufgrund dessen auch für andere Nürnberger Kartenmacher tätig gewesen sein. Es war in dieser Zeit nicht unüblich, dass mehrere Werkstätten einen Entwurf, gegebenenfalls leicht variiert, verwendeten. Darauf deuten indirekt nicht zuletzt auch die zahlreich überlieferten Gerichtsprozesse. Nach Jegels Tod führte dessen Witwe den Betrieb bis 1857 weiter. Sie verlegte die Werkstatt aus unbekanntem Gründen an den Josephsplatz 12. Diese Werkstatt übernahm anschließend Johann Wilhelm Saß, der sie unter der Firma „Joh. Conr. Jegel“ weiterführte und vor 1891 in die Kaiserstraße 32 transferierte. 1891 wurde die Firma in „Jegel Joh. Konr. (inh. Carl Saß) Spielkartenfabrik“ umbenannt. Von 1919 an waren die Erben von Carl Saß, Margarete Nagel, Erna Lombardino sowie Wilhelm und Dorothea Saß Eigentümer des Unternehmens. Nach erneuter Verlegung des Betriebs in die Tetzeltgasse 18 im Jahr 1924 kam die Werkstatt 1931 in den alleinigen Besitz des „Kaufmanns Wilhelm Saß“. 1938 wurde die Werkstatt geschlossen und die Firma aufgelöst. Einen Teil des Werkstattmobiliars konnte zeitnah das Germanische Nationalmuseum erwerben. Die Aktenlage erlaubt leider kein abschließendes Urteil mehr darüber, welche Gegenstände der Erwerbsakt in Summe tatsächlich umfasste. Trotz Kriegsverlusten haben sich über 100 Druckplatten und -stöcke von Kartenrück- und -vorderseiten, Werkzeug zum Beschneiden und Trocknen von Kartenbögen sowie einige wenige Möbelfragmente erhalten.

Kartenmacherei in Nürnberg

Handwerkliche (Spiel-)Kartenmaler waren in Nürnberg während der gesamten Frühneuzeit ansässig, überliefert sind aber auch Spielkarten von namhaften Künstlerpersönlichkeiten wie Jost Amman, Sebald Beham, Peter Flötner, Leonhard Schäufelein, Erhard Schön oder Virgil Solis. Die Herstellung von Spielkarten konnte Christoph Weigel zufolge jedoch „unter die gar alte Kuenste nicht gezaehlet werden“ (Weigel: Ständebuch. 1698, S. 201). Die Kartenmacher erhielten eventuell erst 1746 oder 1747 eine

Handwerksordnung. Davor war die Kartenmacherei und -malerei lange eine „Freie Kunst“, was bedeutete, dass das Gewerk in gewerblicher Hinsicht vom Rat der Stadt als nachrangig eingestuft wurde. Um einer Überbesetzung des Handwerks vorzubeugen, beschränkte die Handwerksordnung der Kartenmacher die Zahl der zugelassenen Meister auf sechs in der Stadt und einen weiteren im Landgebiet. Um 1746 waren neun Meister tätig, was offenbar die Einkommen der einzelnen zu sehr schmälerte. Jeder Meister durfte nach Inkrafttreten der Ordnung nur noch zwei Gesellen oder einen Gesellen und einen Lehrjungen beschäftigen. Einer Witwe war es hingegen erlaubt, drei Gesellen in Lohn zu halten. Zugewanderte Gesellen durften, so sie keine feste Anstellung in Aussicht hatten, maximal vier Wochen mitarbeiten, um sich „ein Reißgeld zu verdienen“. Meistersöhne durften nicht in den väterlichen Werkstätten ausgebildet werden, sondern mussten für vier oder fünf Jahre bei einem anderen Meister lernen. Im 19. Jahrhundert prägten die drei „Kartenmacher-Dynastien“ Eberhart, Backofen (Bachofen) und Jegel die Kartenherstellung in der Pegnitzstadt. 1829

waren in Nürnberg sieben Kartenmacher tätig, 1876 nur noch vier, ab 1888 noch zwei. Bei diesen handelte es sich um die Firmen „J. C. Jegel“ und „Chr. H. Reuter“.

► THOMAS SCHINDLER

Literatur: Reinhard H. Seitz: 200 Jahre Provinzialbibliothek/Staatliche Bibliothek Neuburg a. d. Donau 1803 - 2003. In: Bibliotheken in Neuburg an der Donau. Sammlungen von Pfalzgrafen, Mönchen und Humanisten. Wiesbaden 2005, S. 1-52, hier: S. 30-31. - Deutsche Spielkarten 1650-1900. Katalog der Spielkarten mit deutschen Farben in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums. Bearbeitet von Sigmar Radau und Gerd Matthes. Nürnberg 2001. - Gerhard Lang (Hrsg.): 600 Jahre Kartenmacher und 10 Jahre Nürnberger Spielkarten-Verlag. Nürnberg 2001. - Sigmar Radau: Die Kartenmacher in Neuburg an der Donau. In: Das Blatt (23) 2001, S. 1-64. - Franz Braun: Spielkarten aus Nürnberg (= Schriftenreihe Spielkarten, 9). Köln 1995. - Manfred Hausler: Das Bayerische Bild (= Studien zur Spielkarte, 4) Berlin 1993. - August Jegel: Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen. Reichelsdorf 1965, S. 347-348.

Helfer in der Not

Die Blende eines Unterzuges mit dem Martyrium des heiligen Sebastian

Seit Sommer 2011 ist ein lange Zeit im Depot aufbewahrtes Objekt in der Sammlung zur Alltagskultur bis 1700 (Raum 27) zu sehen. Zwar sind die Erwerbsumstände nicht genau überliefert, doch wird es schon in dem 1868 erschienenen Bestandskatalog der Bauteile und Baumaterialien von August Essenwein erwähnt. Man hielt es damals fälschlich für ein Werk aus Spindelbaumholz. Heute ist klar, dass es sich um Eiche handelt.

Die Darstellung

Auf der Vorderseite weist der hochrechteckige Block im oberen Bereich die eingeschnittene Jahreszahl 1483 auf. Der untere Teil zeigt das Martyrium des heiligen Sebastian in Form eines Reliefs. Unter einem mit Ranken verzierten Bogen steht der an einen Baumstamm gefesselte Heilige im Zentrum. Er wird von zwei Schützen in Schrittstellung flankiert, die ihre Armbrüste auf ihn richten. Die drei auf profilierten Sockeln stehenden Figuren folgen einer symmetrischen Komposition. Die Spiegellinie, also die exakte Mitte der Darstellung, wird von Sebastian selbst beschrieben. Sein linker Arm ist hinter seinem Rücken, sein rechter über seinem Kopf an den Stamm

gefesselt. Durch eine leichte Drehung orientiert sich der ganze Körper nach rechts. Bekleidet ist er nur mit einem Lententuch. Deutlich zu erkennen sind die abgebrochenen Bolzen, die in seinem Körper steckten.

Die beiden anderen Figuren ähneln einander, wenn auch Details differieren. So erscheint die linke Gestalt zierlicher als die rechte. Ausgestattet ist sie mit einem Schwert und einem Köcher für die Armbrustbolzen, wobei ihr Gegenüber nur über letzteres verfügt. Auch Elemente der Bekleidung unterscheiden sich, so z.B. das Schuhwerk oder die Kopfbedeckungen. Beide Männer tragen Röcke in der sogenannten Landsknechtsmode. Diese „zerhauene Mode“, wie sie zeitgenössisch genannt wurde, lässt sich an den geschlitzten Ärmeln der Figuren erkennen. Die Röcke werden mit einem Gürtel tailliert.

Auffallend ist die Einfachheit der Schnitzerei. Allerdings wurde durch die teilweise Strukturierung der Oberflächen, z. B. bei den Köchern der Söldner oder ihrer Kleidung, die Stofflichkeit der dargestellten Dinge besonders betont. Insgesamt hat sich der Schnitzer aber auf simple, klare Formen beschränkt.



Blende eines Unterzugs mit dem Martyrium des heiligen Sebastian, Deutschland, 1483, Eichenholz, H. 50,7 cm, Br. 33,3 cm, T. 6,9 cm, Inv.-Nr. A 177.

Bei genauerer Betrachtung lässt sich ein qualitativer Gegensatz zwischen der Figur des Sebastian und denen der Schützen feststellen. Der Heilige trägt feinere Gesichtszüge und sein ganzer Körper ist, bis auf die nicht ganz gelungene Proportion, präziser gearbeitet. Im Gegensatz dazu erscheinen seine Peiniger puppenhaft. Ihre Gesichter sind zu Fratzen verzerrt und ähneln Masken. Möglicherweise versuchte der Schnitzer auf diese Weise, die Tugend des Heiligen im Gegensatz zur Boshaftigkeit der Büttel hervorzuheben.

Der Pestheilige Sebastian

Das Martyrium des heiligen Sebastian wurde gerade im 15. Jahrhundert zu einem sehr beliebten Motiv. Grund

hierfür war die Pest und das damit zusammenhängende Massensterben der Bevölkerung. Speziell für die Hilfe gegen diese Epidemie fungierte Sebastian als Schutzpatron. Er wurde, neben anderen Heiligen wie Rochus zum Beispiel, als Pestheiliger verehrt. Im Mittelalter wurden Krankheiten oft als Zornespfeile Gottes begriffen; daher erschien der mit Pfeilen Gemarterte als kompetenter Fürsprecher. Darüber hinaus wurde er allgemein als Schutzherr der Sterbenden und Verwundeten, der Soldaten, der Brunnen und als Beschützer vor Krankheiten angerufen. Angeblich war Mailand der Geburtsort Sebastians. Er wurde Soldat der Leibgarde des römischen Kaisers Diokletian. Nachdem dieser erfuhr, dass er überzeugter Anhänger Christi war, ließ er ihn festnehmen und verurteilte ihn zum Tod. Sebastian sollte durch Beschuss mit Pfeilen hingerichtet werden. Man vollstreckte das Urteil und ließ den totgeglaubten zurück. Die Witwe und Christin Irene bemerkte aber, dass er noch lebte, und pflegte ihn gesund. Sebastian kehrte zu Diokletian zurück und prangerte ihn der Christenverfolgung an. Als Konsequenz ließ ihn der Kaiser im römischen Circus mit Keulen erschlagen und die Leiche in die Cloaca Maxima werfen. Der Überlieferung zufolge starb er am 20. Januar 288. Bereits kurz nach seinem Tod setzte die Verehrung des Märtyrers ein.

Die Funktion

Der mit dem Sebastiansmartyrium gezielte Holzblock war Teil eines Unter- oder Durchzugs, eines tragenden Balkens mit Entlastungsfunktion. Durchzüge liegen meistens unter Balkenlagen, Bohlendecken oder Mauern. Das vorliegende Stück ist das Ende eines solchen Unterzugs und daher als dekorative Blende zu verstehen.

Über die genaue Position im Gebäude kann man nur Vermutungen anstellen. Zwei Möglichkeiten erscheinen plausibel. Zum einen ist denkbar, dass der Unterzug in einer Außenmauer auflag und seine Blende an der Gebäudefront sichtbar war. Die integrierte Jahreszahl gab in diesem Fall nicht nur das Entstehungsjahr der Verblendung an, sondern wohl jene des ganzen Bauwerks. Somit hätte das Bild auch als Hauszeichen gedient. Darüber hinaus verfolgte man damit dann wohl ein religiöses Anliegen: Der Pestheilige sollte das Gebäude vor Krankheit und Tod

schützen. Dem Bild kam also auch eine Schutzfunktion zu.

Gegen die Position an einer Fassade spricht allerdings der gute, keine Verwitterungsspuren aufweisende Erhaltungszustand. Entweder war die Blende wirkungsvoll vor Erosion geschützt, etwa in einer Einfahrt, oder sie befand sich an einer anderen Position im Anwesen, in einem repräsentativen Innenraum beispielsweise, etwa oberhalb einer tragenden Säule oder eines Pfeilers. Auffällig sind jedenfalls die vier Löcher, die im Relief zu sehen sind. Sie gehen auf große, der Befestigung des Objekts dienende Nägel zurück. Ob es sich dabei um Spuren der originalen Anbringung handelt, ist allerdings nicht sicher.

Pestblätter als Vorlagen

Die bereits erwähnte Puppenhaftigkeit der Figuren und die einfache Gesamtkomposition deuten darauf hin, dass der Autor der Skulptur kein ausgebildeter Holzschnitzer gewesen ist. Vielmehr war er wohl ein Handwerker, etwa ein Zimmermann, der Verzierungen für Gebäude nach Vorlagen fertigte. Mit großer Wahrscheinlichkeit waren in diesem Fall die Vorbilder Holzschnitte.

Eine spezielle Gattung des Holzschnitts entwickelte sich zur Zeit der Pest-Pandemien im 14. und 15. Jahrhundert: die Pestblätter. Das sind Einblattholzschnitte, die einen oder mehrere Pestheilige zeigen. Meistens sind sie außerdem mit handschriftlichen oder gedruckten Gebeten um Schutz vor der Pest versehen. Dem Schöpfer unseres Reliefs

müssen solche Arbeiten bekannt gewesen sein. Anscheinend orientierte er sich aber nicht nur an einer Grafik, sondern verarbeitete Elemente mehrerer Blätter.

Als Beispiel hierfür kann ein Metallschnitt aus der Zeit um 1480 angeführt werden, bei welchem vor allem die Gestaltung der beiden Armbrustschützen ins Auge fällt. Diese erscheinen wie im Relief ungenau und puppenhaft. Betrachtet man ihre Hüte genauer, fällt eine weitere Gemeinsamkeit auf.

Ein um 1495 datierter Holzschnitt, die Kopfleiste eines Kalenderblattes, besitzt eine Überwölbung mit einer Blattranke, wie sie in ähnlicher Weise in unserer Skulptur vorkommt. Zu beachten ist auch die Haltung des



Martyrium des heiligen Sebastian, Deutschland, um 1480, Metallschnitt, H. 105 mm, Br. 75 mm. London, British Museum.

Märtyrers. Sowohl die Position seiner Arme als auch die gesamte Körperausrichtung kommen der Darstellung auf der Holzblende sehr nah. Lediglich die Position des Kopfes differiert. Da das Blatt erst im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstand, die Eichenholzblende aber 1483, ist auf eine ältere Vorlage zu schließen, derer sich sowohl der Bildschnitzer als auch der Autor der Grafik bedienten.

Wir sind in diesem Punkt wie in anderer Hinsicht auf Vermutungen angewiesen. Da die Herkunft des Stückes bei der Erwerbung nicht festgehalten wurde und das Stildiom keine eindeutige landschaftliche Färbung zeigt, konnte eine genaue regionale Zuordnung bisher nicht



Martyrium des heiligen Sebastian mit heiligem Christophorus und Rochus, Holzschnitt in „Brunschwigs Pestbuch“, Johann Grüninger, Straßburg, um 1495, H. 87 mm, Br. 248 mm. München, Bayerische Staatsbibliothek.

erfolgen. Auch die Identität des Schnitzers ist ungeklärt. Jedoch schmälern die noch offenen Fragen die Bedeutung des Exponats nicht, denn es kann uns einen interessanten Einblick in das Leben vor mehr als fünfhundert Jahren gewähren. Es ist ein aussagekräftiges Beispiel sowohl der mittelalterlichen Wohnkultur als auch der Bedeutung der Frömmigkeit im alltäglichen Leben der damaligen Menschen.

► FRANZISKA HELL

Verwendete Literatur: Werner Cohn: *Einblattdrucke der Straßburger Druckerei Johannes Grüninger. Straßburg 1937.* – Paul Heitz: *Pestblätter des 15. Jahrhunderts. In: Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts, Bd. 2. Strassburg 1901.* – Walter Josephi: *Die Werke plastischer Kunst. Nürnberg 1910.* – Wiebke Koch-Mertens: *Die Kulturgeschichte der Mode bis 1900. In: Der Mensch und seine Kleider, Bd. 1. Zürich 2000.* – Hans Koepf: *Bildwörterbuch der Architektur. Stuttgart 1999.* – Harry Kühnel: *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Stuttgart 1992.* – Albert Schramm: *Die Strassburger Drucke. II. Teil. In: Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Leipzig 1937.*

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Bis 1. 4. 2012

Die Retrospektive
Johannes Grützke

24. 5. bis 2. 9. 2012

Der frühe Dürer
Größte Dürer-Ausstellung in
Deutschland seit 40 Jahren

Inhalt II. Quartal 2012

Galanter Stil in der Belle Époque

von Ursula Peters. Seite 1

Kursächsische Bergbarte – Requisit einer „Volksparade“

von Thomas Schindler Seite 5

Für Stammtischkrieger und Rauchstübchenhistoriker?

von Thomas Schindler Seite 9

Helfer in der Not

von Franziska Hell Seite 13

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums
Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200
E-Mail: info@gnm.de - www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann

Redaktion: Dr. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 3600 Stück

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