

Taiwan in Aufruhr

Zwei Kriegsbilder aus der Ära des chinesischen Kaisers Qianlong

BLICKPUNKT JULI. Im vielfältigen Bestand des ehemaligen Bayerischen Gewerbemuseums, der als Dauerleihgabe im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrt wird, befinden sich auch Objekte aus dem asiatischen Raum. Neben hochwertigen Keramiken sind hier vor allem chinesische und japanische Arbeiten auf Papier zu erwähnen. Bei neuerer Durchsicht dieses Bestandes im Zuge eines laufenden Forschungsprojekts¹ fielen zwei Blätter auf, die sich sowohl in der Technik, als auch im Darstellungsmodus von den Arbeiten unterscheiden, die man gemeinhin mit ostasiatischer Grafik verbindet. Die querformatigen Blätter zeigen vielfigurige Kampfszenen aus der Vogelperspektive: „Kämpfe und Scharmützel in einer hügeligen Gegend“ (Abb. 1 und 2) sowie die Beschießung eines Küstenstreifens von mehreren Schiffen aus (Abb. 3). Für das an europäische Bildkonstruktionen gewohnte Auge wirken die Grafiken etwas irritierend: Zwar sprechen bestimmte kompositorische Elemente, wie die tiefenperspektivisch gestaffelte Landschaft, für europäische Bilderfindungen. Die dargestellten Perso-

nen sind jedoch asiatischer Herkunft, auch ihre Waffen und sonstige Ausrüstung. Woher rühren diese Unstimmigkeiten? Die zwei Blätter gehören zu einer Serie von zwölf Kupferstichen, welche die Unterwerfung der Insel Taiwan durch Truppen des chinesischen Kaisers Qianlong im späten 18. Jahrhundert dokumentieren. Sie wurden von chinesischen Künstlern nach Unterweisung durch jesuitische Missionare hergestellt. Diese Arbeiten sind Resultat und zugleich Beweis für den europäisch-chinesischen Kulturtransfer lange vor der Öffnung Chinas zum Westen. Über Kupferstiche wie diese erfuhren einerseits die europäischen Höfe von der Expansion Chinas im späten 18. Jahrhundert, andererseits drangen in Europa entwickelte bildliche Reproduktionstechniken bis nach China vor.

Jesuitische Bildproduktion – chinesische Hofpropaganda

Die Geschichte dieses kulturellen Austausches setzte gegen Ende des 16. Jahrhunderts ein, als die ersten jesuitischen Missionare unter Matteo Ricci 1582 die Küste Chinas erreichten und in Macao von Bord gingen. Es sollten

¹ Siehe hierzu <http://www.gnm.de/index.php?id=60>



Abb. 1.: Jia Quan/Li Ming (Entwurf): Ausschnitt aus „Die Schlacht bei Dapulin“, 1798–1790. Kupferstich, Blatt 2 der Folge „Bilder von der Befriedung Taiwans“ (Pingding Taiwan zhan tu). H. 54,5 cm, Br. 90 cm. Inv.-Nr. LGA 1755. Dauerleihgabe des Freistaates Bayern seit 2003.

fast 19 Jahre vergehen, bis es ihnen gelang, in der Verbotenen Stadt von Peking vorzusprechen. Zwar wurde Ricci in der Folge als eine Art Botschafter am kaiserlichen Hof der späten Ming-Dynastie (1368–1644) anerkannt, doch erst unter den Kaisern der aus der Mandschurei stammenden Qing-Dynastie (1644–1912) machte sich der Einfluss der Jesuiten am Peking Hof bemerkbar. Kaiser Kangxi (1661–1722), einer der erfolgreichsten chinesischen Herrscher, erkannte das Wissenspotenzial der Jesuiten. Wichtige Funktionen in der kaiserlichen Administration, wie etwa im Astronomischen Amt oder in den kartographischen Werkstätten, wurden von den christlichen Missionaren ausgeübt. Doch der zwischen Rom und den Jesuiten schwelende, sogenannte „Ritenstreit“ belastete auch die Beziehungen der Ordensbrüder zu den Chinesen. Als auf Erlass der katholischen Kirche die Akkommodation, das heißt die Beibehaltung gewisser chinesischer Bräuche, für die zum Christentum Konvertierten endgültig untersagt wurde, verbot Kaiser Qianlong (1735–1799) im Gegenzug die katholische Lehre in China. Die meisten christlichen Missionare wurden nach 1744 ausgewiesen; nur die als Hofbeamte beschäftigten Jesuiten durften in China bleiben. Zu diesen gehörten auch Jean-Desiré Attiret (1702–1768), Giuseppe Castiglione (1688–1766) und Ignaz Sichelbarth (1708–1780). Zusammen mit dem Augustinerbruder Giovanni Damasceno Sallusti (1727–1781) waren sie am Peking Hof als Maler tätig. Ihr Versuch, die Ölmalerei in China

einzuführen, blieb weitgehend erfolglos. Immerhin schufen sie mit Herrscherbildnissen in europäischer Manier (Abb. 4) und mit physiognomisch präzise ausgearbeiteten Porträts von Hofbeamten einige bemerkenswerte Beispiele westlicher Bildideen in Peking. Einen wesentlichen Beitrag zum europäisch-chinesischen Kulturaustausch leisteten die Jesuiten, indem sie Kaiser Qianlong vorschlugen, seine erfolgreiche militärische Expansion mithilfe drucktechnischer Verfahren zu verbreiten.

Im Purpurglanz der Sieger: die kaiserlichen Feldzüge

Kaiser Qianlong, der in zehn Feldzügen die Grenzen des chinesischen Imperiums erheblich ausdehnte, war sich der politisch-repräsentativen Dimension von bildlichen Darstellungen sehr wohl bewusst. Bereits während seines ersten großen Feldzugs gegen Rebellen in der Dzungarei (der westliche Teil der Mongolei) und Ostturkestan ordnete er seinen militärischen Befehlshabern an, Skizzen der Schlachten anzufertigen. Nach Beendigung des Konflikts 1760 wurden diese Zeichnungen auf großformatige Hängrollen übertragen und zu monumentalen Kriegsbildern ausgearbeitet. Sie hingen, zusammen mit 100 Porträts von chinesischen Offizieren, in der sogenannten „Halle des Purpurnen Glanzes“, eine Ruhmeshalle für die chinesische Armee. Sehr wahrscheinlich waren die jesuitischen Maler bei der Anfertigung dieser Kriegsszenen auch beteiligt. Sicher ist, dass sie unmittelbar danach Kaiser Qianlong Stiche des Augsburger Schlachtenmalers Georg Philipp



Abb. 2: Jia Quan/Li Ming (Entwurf): Die Schlacht bei Dapulin, 1798–1790. Kupferstich, Blatt 2 der Folge „Bilder von der Befriedung Taiwans“ (Pingding Taiwan zhan tu). H. 54,5 cm, Br. 90 cm. Inv.-Nr. LGA 1755. Dauerleihgabe des Freistaates Bayern seit 2003.

Rugendas d. Ä. (1666–1742) vorlegten. Als Kupferstecher ausgebildet und in Wien zum Maler avanciert, spezialisierte sich Rugendas früh auf Pferdebilder und Schlachtenszenen. Diese konnte er während der Belagerung von Augsburg 1703 bis 1704 im Zuge des Spanischen Erbfolgekrieges ausreichend studieren. Seine Stichfolgen waren in Europa und, wie der vorliegende Fall beweist, auch über europäische Grenzen hinaus verbreitet. Ob die Kriegsszenen Rugendas' dem Kaiser Qianlong per se gefielen oder ob er das propagandistische Potenzial erkannte, das in einer vervielfältigten Darstellung von Schlachtenbildern steckte, sei dahingestellt. Auf alle Fälle beauftragte er die Jesuiten, den Dzungaren-Feldzug in Europa als Kupferstichfolge „in der Manier von Rugendas“ herstellen zu lassen. Qianlong bestellte 200 Abzüge und erbat sich die Auslieferung der Druckplatten sowie sämtlicher für die Herstellung von Stichen benötigter Gerätschaften. Letzteres war erforderlich, um chinesische Hofkünstler in die Technik des Kupferstechens einzuweisen. Zwar wurden in China seit Jahrhunderten Kupferplatten für den Druck von Papiergeld verwendet, der Kupferstich als grafische Tiefdrucktechnik war aber unbekannt. Auf Befehl des Kaisers mussten die Jesuiten chinesische Lehrlinge in die Kunst des Stechens einführen. Castiglione und die anderen Jesuiten kopierten die 16 Schlachtenbilder aus der „Halle des Purpurnen Glanzes“ und schickten sie auf dem Seeweg an die „Academie Royale de Peinture et Sculpture“ in Paris, wo sie 1766 eintrafen.

Die Bestellung des chinesischen Kaisers sorgte für Aufsehen am französischen Hof. Unter der Leitung von Charles-Nicolas Cochin (1715–1790) wurden die besten Kupferstecher Frankreichs mit der Durchführung beauftragt. Dennoch trafen die letzten Abzüge und die Kupferplatten erst 1775 in Peking ein. Auch die europäischen Protagonisten dieses Bildzyklus sicherten sich Abzüge, bevor die Platten ausgehändigt wurden. 1785 erschien in Paris ein Album mit verkleinerten Kopien des Feldzugs, um die offensichtlich große Nachfrage zu befriedigen. Sicher spielte bei der Auftragsvergabe im fernen Frankreich von chinesischer Seite auch die Absicht mit, die ruhmreichen Taten Qianlongs auf diese Weise in Europa zu verbreiten.

Den Szenen aus dem Dzungaren-Feldzug folgten weitere gestochene Bildzyklen aus anderen militärischen Kampagnen. Sie wurden jedoch nicht mehr in Europa, sondern von chinesischen Schülern der jesuitischen Hofkünstler in Peking ausgeführt. Auch die Stichfolge des Feldzugs gegen Taiwan, aus dem die hier präsentierten Blätter stammen, gehört dazu.

Der Aufstand in Taiwan 1787/88

Die seit 1684 unter chinesischer Kontrolle geratene Insel war Rückzugsgebiet für oppositionelle Gruppierungen und Geheimgesellschaften aller Art, die sich gegen die mandchurische Regentschaft auflehnten. 1787 kam es im Norden Taiwans zu einem Aufstand unter Lin Shuangwen, der sich kurzfristig zum Kaiser ausrufen ließ. Erst nach einein-



Abb. 3: Jia Quan/Li Ming (Entwurf): Die Schlacht bei Fangliao, 1798–1790. Kupferstich, Blatt 9 der Folge „Bilder von der Befriedung Taiwans“ (Pingding Taiwan zhan tu). H. 54,5 cm, Br. 90 cm. Inv.-Nr. LGA 1754. Dauerleihgabe des Freistaates Bayern seit 2003.

halbjährigen Auseinandersetzungen und einer massiven militärischen Intervention vom Festland konnte die Insel wieder befriedet werden.

Wie bei den vorangegangenen Schlachten ließ Kaiser Qianlong zwölf von ihm festgelegte Episoden des Taiwan-Feldzugs auf Hängerollen malen und in der „Halle des Purpurnen Glanzes“ aufstellen. 1788 entstand unter der Leitung des Hofmalers Dong Gao (1740–1818) ein monumentales Wandbild, das elf der Kriegsszenen auf ein Bild verkleinert zusammenfasste und mit einer Erläuterung der Ereignisse am oberen Bildrand versehen wurde. Ursprünglich hing dieses Bild wohl auch in der „Halle des Purpurnen Glanzes“; heute befindet es sich im Museum für Völkerkunde in Hamburg. Des Weiteren wurden die Szenen des Taiwan-Feldzuges von unbekanntenen Künstlern als Schnitzlacktafeln für die Ehrenhalle repliziert. Schließlich zeichneten 1789 zwei chinesische Maler, Jia Quan und Li Ming, die Vorlagen für eine Kupferstichserie. Offiziell als „Bilder von der Befriedung Taiwans“ bezeichnet, wurde der Bildzyklus kurz darauf in den kaiserlichen Werkstätten von Peking gestochen. Über die Zahl der angefertigten Abzüge ist nichts bekannt. Vollständige Serien des Taiwan-Feldzuges befinden sich im Palastmuseum von Peking, im Pariser Musée Guimet, im Kunstmuseum der University of



Abb. 4: Giuseppe Castiglione: Kaiser Qianlong in zeremonieller Rüstung zu Pferde, 1739 oder 1758. Aquarell und Tusche auf Seide. H. 322,5, Br. 232 cm. Peking, Palastmuseum. Quelle: http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Qianlong_Emperor_in_Ceremonial_Armour_on_Horseback.jpg.

Michigan in Ann Arbor und in der Staatsbibliothek zu Berlin (Ostasiatische Abteilung). Darüber hinaus haben sich im Berliner Museum für Asiatische Kunst vier der Kupferplatten aus dieser Serie erhalten.

Die Nürnberger Blätter, welche die „Schlacht bei Dapulin“ (der heutige Ort Dalin im Südwesten Taiwans, Abb. 1 und 2) und die „Schlacht bei Fangliao“ (Abb. 3) zeigen, bilden Blatt zwei, respektive neun des Taiwan-Zyklus. Wie beim näheren Betrachten der Stiche zu erkennen ist, sind Figuren, aber auch Landschaft, Schiffe, Wasser etc. stark reduziert wiedergegeben und wirken etwas schematisch. Durch die sparsame und etwas unbeholfene Verwendung von Binnenschraffuren fällt die plastische Modellierung eher bescheiden aus, so dass diese Blätter an Holzschnitte erinnern. Gut möglich, dass die komplexe Vorgeschichte der Stichfolge und die mehrfache Übertragung der Szenen in ein anderes Medium zu dieser etwas verflachten Darstellung geführt haben. Dennoch wäre es wenig hilfreich, einen allzu hohen künstlerischen Maßstab an diese Blätter anzulegen, wenn man ihre Funktion innerhalb der mandschurischen Hofkultur berücksichtigt. Anders als die mit Tusche auf Papier oder Seide gemalten Bilder und Kalligraphien wurden Kupferstiche, ja überhaupt alle Schlachten Szenen, nicht als Kunstwerke, sondern als „Dokumentenbilder“ betrachtet, ähnlich einer Karte oder einer architektonischen Zeichnung. Sie galten als wichtiges Medium der kaiserlichen Propaganda, nicht aber als Kunstwerke im „europäischen“ Sinn des Wortes.

Die Stiche des Taiwan-Feldzuges wurden mit erläuternden, von Qianlong selbst verfassten Beischriften im oberen Bildabschnitt gedruckt. Der Text zur Schlacht von Fangliao lautet in einer älteren Übersetzung:

„Nachdem bei Fanliau und Wu-lung, zwei Nachbarplätzen, die Rebellen geschlagen wurden, flüchteten sie sich alle auf einen Hügel. Da sie sich wohl bewusst waren, dass der Wasserfall am Hügel den Kaiserlichen die Gelegenheit, im Rücken einzufallen, benimmt, so waren sie auch nicht darauf vorbereitet, dass die kaiserlichen Truppen aus der Tiefe des Waldes hervorbrechen würden. Wie dies aber wirklich geschah, fürchteten sich die Rebellen wie ein aufgeschreckter Wespenschwarm. Die Rebellen waren sich hierauf ihrer Schuld bewusst und bekamen Gewissensbisse; sie stürzten sich in unzählbarer Menge wie ein Heuschreckenschwarm ins Meer; andere dagegen flüchteten sich auf den großen Tien-Hügel, woselbst sie von den kaiserlichen Truppen gefangen genommen wurden.“

Von Peking nach Nürnberg: zur Herkunft der „Schlachtenkupfer“

Die Übersetzung stammt aus dem „Special-Catalog der chinesischen III. Abtheilung. Boden-, Industrie- und Kunst-Produkte, eingebracht und zusammengestellt von Gustav Ritter von Overbeck“. Der Katalog erschien 1873 anlässlich der Weltausstellung in Wien und präsentierte die Sammlung chinesischer Objekte, die der österreichisch-ungari-

sche Generalkonsul in Hongkong, Gustav von Overbeck (1830–1894), für das Großereignis in Wien zusammenstellen ließ. Entgegen anderslautender Meldungen in der Tagespresse nahm das Kaiserreich China an der Wiener Weltausstellung offiziell nicht teil. Die chinesische Sektion in Wien wurde von drei in China agierenden, „europäischen“ Einrichtungen bespielt: die kaiserliche Seezollbehörde, die Vertretung christlicher Missionsgesellschaften in China sowie das k. u. k. Konsulat in Hongkong. Letzteres präsentierte, neben wirtschaftlichen Produkten aller Art, auch künstlerische und kunsthandwerkliche Objekte, die aus dem Besitz Overbecks kamen. Dem Katalog ist zu entnehmen, dass mindestens drei Stiche des Taiwan-Zyklus aus der Sammlung von Overbeck in Wien gezeigt wurden. Vermutlich erwarb der Konsul diese (und weitere) Grafiken im Rahmen seiner diplomatischen Tätigkeit in Hongkong. Overbeck, der in China handfeste kaufmännische Interessen verfolgte, stand mit dem Wiener Export- und Kommissionsgeschäft „Gebrüder Schönberger“ in engem geschäftlichem Kontakt. Die von Hugo und Victor von Schönberger geleitete Firma war für die kommerzielle Verwertung der von Overbeck zusammengetragenen Objekte in Wien zuständig. Das Bayerische Gewerbemuseum erwarb nach Ende der Weltausstellung ca. 250 Objekte von den Gebrüdern Schönberger. Für einige dieser Objekte kann anhand der Beschreibungen im erwähnten Katalog der ehemalige Hersteller oder Besitzer rekonstruiert werden, so auch im Fall der zwei Stiche.

Damit steht fest, dass die in Nürnberg aufbewahrten „Schlachtenkupfer“ zu den frühesten in Europa aufgetauchten chinesischen Stichen des Kaisers Qianlong gehören, sieht man einmal von den am französischen Hof gemachten Abzügen des Dzungaren-Feldzugs ab. Alle anderen Stichfolgen, aber auch Fragmente der Schlachtenbilder und einige Offiziersporträts aus der „Halle des Purpurnen Glanzes“, kamen erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Europa, infolge der blutigen Unterdrückung des Boxeraufstands durch ein europäisches Expeditionskorps und Plünderung des kaiserlichen Palastes. Es mag wie eine bittere Ironie erscheinen, dass durch einen kolonialen, von Europäern geführten Feldzug gegen China schlussendlich jene Bilder in Europa verbreitet wurden, welche die Feldzüge Qianlongs, den militärisch erfolgreichsten Herrscher der Qing-Dynastie, verherrlichen.

Literatur:

Mayra Annabella Fernández Monroy de Schäfer: Zwölf bildliche Darstellungen zum Taiwan-Feldzug (1787–1788) des Kaisers Qianlong (1736–1795). Berlin 2009.

Les batailles de l'Empereur de Chine. La gloire de Qianlong célébrée par Louis XV, une commande royale d'estampes. Ausst.kat. Paris, Musée National du Louvre. Hrsg. von Pascal Torres. Paris 2009.

Die „Schlachtenkupfer“ aus der Regierungsdevise Qianlong (1736–1795) der chinesischen Qing-Dynastie (1644–1911): <http://ead.staatsbibliothek-berlin.de/digital/qianlong-schlachtenbilder/> (Online-Ressource, zuletzt aufgerufen am 10. 5. 2012).

Bilder für die „Halle des Purpurglanzes“. Chinesische Offiziersporträts und Schlachtenkupfer der Ära Qianlong (1736–1795). Ausst.-Kat. Staatliche Museen Berlin, Museum für Ostasiatische Kunst. Hrsg. von Herbert Butz. Berlin 2003.

Hartmut Walravens: China illustrata. Das europäische Chinerverständnis im Spiegel des 16.–18. Jahrhunderts. Weinheim 1987, S. 36–56.

Christoph Müller-Hofstede/Hartmut Walravens: Paris-Peking. Kupferstiche für Kaiser Qianlong. In: Europa und die Kaiser von China. Ausst.-Kat. Berliner Festspiele, Martin-Gropius-Bau. Hrsg. Frankfurt a. M. 1985, S. 163–172.

Peter Thiele: Darstellung von Kampfszenen des 18. Jahrhunderts in Chinas Randgebieten am Beispiel Taiwans. In: Baessler-Archiv XXVI, 1978, S. 281–298.

Michèle Pirazzoli-T'Serstevens: Gravures des conquêtes de L'Empereur de Chine K'ien-Long au Musée Guimet. Paris 1969.

Special-Catalog der chinesischen III. Abtheilung. Boden-, Industrie- und Kunst-Produkte. Wiener Weltausstellung 1873. Hrsg. von Gustav von Overbeck. Hongkong [1873], S. 47.

„Mit dem Gezähe hackt er am Spalt“

Bergmännische Gewinnungs- als Erinnerungswerkzeuge

BLICKPUNKT AUGUST. Mithilfe moderner Explorationsmethoden auf wissenschaftlicher Basis sowie unter Verwendung fortschrittlicher Schürftechnik wurden im späten 19. Jahrhundert auf dem Territorium des Deutschen Reichs relativ systematisch längst aufgegebene Erzstollen erneut geöffnet und auf ihre Abbauwürdigkeit hin untersucht. Notwendig oder möglich war dies aufgrund der stetig steigenden Nachfrage seitens der expandierenden Industrie, aber auch zur Sicherung strategischer Rohstoffressourcen in politisch prekärer Zeit, vor allem nach 1871. Die kostspieligen Untersuchungen finanzierten häufig zu „Montangesellschaften“ zusammengeschlossene Geschäftsleute und Unternehmen, aber auch spekulationsbereite Privatis. Im Zuge der Wiederöffnung der oft eingestürzten oder gefluteten Bergwerke stießen die Bergarbeiter in der



Abb. 1: Gezähefragment, bestehend aus zwei Hämmern, einer Schaufel und einer Kratze, Eisen, geschmiedet, 19. Jh. (?); Inv.-Nr. Z 2906.

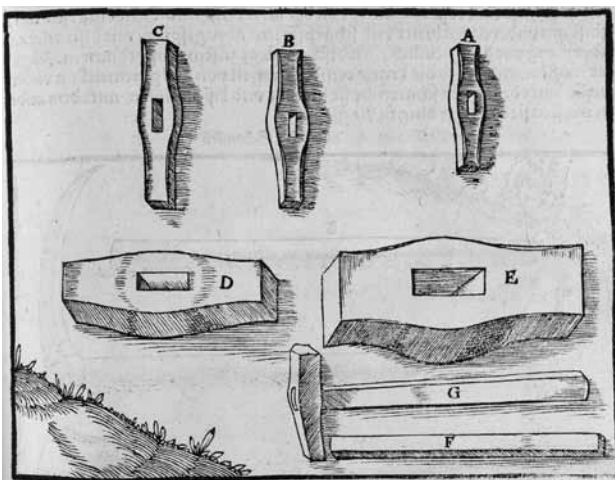


Abb. 2: Georg Agricola: Berck-Werck-Buch [...] Franckfort am Mayn 1580, S. 113; Bib.Sig. 4° V 322a.

Regel auf mannigfaltige Spuren ihrer Vorgänger im Berg. Neben hölzernen Einbauten, Überresten der Grubensicherung und des Grubenbetriebs, wurden in großem Umfang auch zurückgelassene Arbeitsgeräte, vor allem Eisenteile davon, gefunden. Im Jahr 1902 erwarb das Germanische Nationalmuseum ein kleines Konvolut an solchermaßen aufgefundenem Werkzeug als Geschichtszeugnis des historisch ungemein bedeutenden Erzbergbaus in der Westpfalz.

Die Werkzeuge

Bergmännische Werkzeuge zeichnen sich im frühneuzeitlichen Europa überregional durch ein relativ homogenes Erscheinungsbild aus. Aufgrund der großen wirtschaftlichen Bedeutung des Bergbaus fand bereits im 16. Jahrhundert illustrierte Literatur Absatz, welche die technischen Grundlagen und die Geräteausstattung in Bergwerken idealtypisch beschrieb. Zu den bekanntesten thematischen Druckerzeugnissen zählte Georg Agricolas Berck-Werck-Buch von 1580. Der vorliegende Werkzeugsatz mit der Gesamtinventarnummer Z 2906 (Abb. 1) lässt sich anhand der Abbildungen im Berg-Werck-Buch gut typologisch fassen. Dieser setzt sich demnach aus zwei unterschiedlich großen und schweren Hammerköpfen, einem Schaufelblatt mit hochgebogenen Seiten sowie dem Blatt einer als „Kratze“ (Agricola 1580, S. 114) bezeichneten Hacke zusammen. Der kleinere Hammer ist 23 cm lang, 5 cm breit und wiegt 2,35 kg. Neben seinem Auge, also dem Durchgang für den als Helm bezeichneten Stiel, sind in dessen Kopfoberseite gegenüberliegend zwei rechteckige Kartuschen mit den Initialen „AH“ eingeschlagen. Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um das Meisterzeichen des Gruben- oder Werkzeugschmiedes, der den Hammer hergestellt hat. Das mittelschwere Gewicht und die Form des leicht gebogenen Hammerkopfs weisen diesen als Handhammer des Typs „feustell“ (Agricola 1580, S. 113), auch Schlägel genannt, aus. Derartige Hämmer wurden beim Schürfen von Hand dazu gebraucht, den auf einem Stiel sitzenden Meißel, das Bergeisen, in das Gestein zu treiben. Der größere der beiden Hammerköpfe (Z 2906,1) ist ebenfalls ein „feustell“. Im Unterschied zu dem kleineren Stück ist er nicht gebogen, 25 cm lang, 6,5 cm breit und wiegt 4,2 kg. Er weist zwar keine erkennbaren Herstellerzeichen auf, dafür aber in der Kopfunterseite neben dem Auge gegenüberliegend zwei halbkugelförmige Vertiefungen unbekannter Funktion. Hämmer dieser schwereren Gewichtsklasse konnten nicht mehr als einhändig geführte Schlägel zum Vortrieb von Bergeisen dienen (Abb. 2). Es handelt sich vielmehr um einen beidhändig geführten „feustell“, der zwar für unterschiedliche Einsatzzwecke dienlich sein konnte, jedoch vorrangig zum Treiben von gesteinsspaltenden Keilen verwen-

det wurde. Das rechteckige Schaufelblatt (Z 2906,4) ist 26 cm lang, 20 cm breit und läuft zu seinem vorderen Ende hin spitzrund zu. Am hinteren Ende besitzt das Blatt eine kurze zylindrische Tülle für den Schaufelstiel. Die Anordnung der Tülle gibt darüber Auskunft, dass Schaufelblatt und Schaufelstiel linear angeordnet gewesen waren, der Stiel demnach als langer Hebel diente. Aufgrund dieser Beobachtung ist zu vermuten, dass der Schaufelbenutzer im Stehen gearbeitet haben dürfte und der Stollen somit eine dementsprechende Höhe aufgewiesen haben könnte. Die sehr kurze Tülle des Hackenblatts (Z 2906,3) ist in einem Winkel von rund 40 Grad zum Blatt angeordnet, was wahrscheinlich einen relativ kurzen Stiel erforderte. Das Blatt ist mit 15 cm Länge und 17 cm Breite eher kleinformatig. Wahrscheinlich muss der Bergmann beim ein- oder beidhändigen Gebrauch der Hacke stark gebückt oder im Sitzen gearbeitet haben.

Gezähe

Der Titel dieses Beitrags ist aus Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht „Die Erzstufe“ von 1844 entliehen. Darin schildert die Lyrikerin – wenn auch in anderer Absicht – erstaunlich präzise die Tätigkeiten und Gefahren der Bergmannsarbeit unter Tage. Bemerkenswert exakt ist auch ihre Beschreibung des Einsatzes der unterschiedlichen Werkzeuge und Geräte, deren bergmännische Bezeichnungen ihr offensichtlich bekannt waren, zumindest werden die Werkzeuge der Bergleute von ihr korrekt als „Gezähe“ angesprochen. Dieser im Unterschied zu heute damals gängige Begriff aus dem bergmännischen Sprachschatz leitet sich wohl vom Mittelhochdeutschen „zauen“ für „fertig machen, bereiten“ her. Das „gezähe oder gezeug sind alle instrumenta, die sowohl die Bergleute bei gewinnung der gänge, als auch die schmelzer in hütten gebrauchen“ (Hübner, 1712). Der Arbeitsvorgang des „Gewinnens“ meinte in der Bergmannssprache das Lösen von Mineralien und Gestein aus dem umgebenden Fels. Alle Gewinnungsarbeiten wurden von den auf diese Tätigkeiten spezialisierten „Hauern“ ausgeführt. Die Gewinnung lässt sich in sieben unterschiedliche Arbeiten unterteilen. Für die Wegfüllarbeit rolliger Massen, des Gerölls, an die Förderung wurde eine hackenähnliche Kratze wie das vorliegende Exemplar verwendet (Abb. 3). Bei Keilhauerarbeiten für sogenannte milde, das heißt weiche Gesteine setzten die Bergmänner Hämmer und Keile ein. Die Bearbeitung der nächsthärteren „gebräuchlichen“ Gesteinsarten erforderten Schlägel- und Eisenarbeit, bei der Keile und Eisen in den Fels getrieben werden mussten. Die Sprengarbeit mit Explosivstoffen kam verstärkt erst nach 1700 auf. Deutlich älter als das Sprengen ist das „Feuersetzen“ bei festen und sehr festen Gesteinen, bei dem der Fels durch Temperaturwechsel zum Einsturz gebracht wurde. Rollige und lösliche Gesteine wurden durch Zuleitung von Wasser abgebaut. Ein komplettes Gezähe umfasst aufgrund dieser unterschiedlichen Abbaumethoden und Einsatzzwecke im allgemeinen eine

Schaufel und eine Kratze zum Wegfüllen der Gerölle oder abgelösten Erze usw., eine Keilhau zur Gewinnung milder Massen, Eisen und Schlägel oder Fäustel, eine Brechstange und Spitzhämmer sowie Meißel(borher).

Bergmännisches Schürfen

Die Suche nach abbauwürdigen Erzgängen steht am Anfang jeder bergbaulichen Tätigkeit. Bis zur Entwicklung wissenschaftlicher Methoden im 19. Jahrhundert gründete diese auf einer genauen Naturbeobachtung. Hierzu zählte das Ablaufen von Bachläufen zum Sammeln von Erzbrocken genauso wie die Suche nach auffälligen Bodenverfärbungen. Darüber hinaus war bekannt, dass bestimmte Pflanzenarten Standorte mit Böden, die eine erhöhte Mineralienkonzentration aufweisen, bevorzugen. Nachdem ein aussichtsreicher Platz lokalisiert war, wurde als nächstes die Stelle, an welcher der Erzgang an die Oberfläche tritt, der sogenannte Ausbiss, durch Schürfarbeiten exakt bestimmt. Am Ausbiss wurde zunächst im Tagebau geschürft. Mussten die Arbeiten unter Tage weitergeführt werden, folgte der neu anzulegende Stollen dem ergiebigen Erzgang. Der Querschnitt des Stollens wurde so breit und hoch wie nötig oder möglich angelegt. Ab etwa 1600 wurden Stollen geräumiger damit als „Hunde“ bezeichnete Geröllkarren auf Gleisen den Materialabtransport rationeller bewerkstelligen konnten. Bis zum Einsatz von Sprengstoff unter Tage, der um 1700 einsetzte, wurde der Vortrieb vorwiegend in Handarbeit mit Schlägel und Eisen bewerkstelligt. Diese Tätigkeit wurde zumeist im Sitzen ausgeübt, weswegen die Hauer spezielle Arbeitskleidung benötigten. Neben den Kopfbedeckungen waren in den stets feuchten Stollen die wasserundurchlässigen „Arschleder“ deshalb besonders wichtig. Die schwere Arbeit unter Tage führte schon im Spätmittelalter zur Begrenzung der Wochenarbeitszeiten, am Oberrhein sind lokal beispielsweise 44 bis 48 Stunden überliefert. Bei nicht allzu großer Gesteinhärte konnte ein Bergmann zwischen 10 und 15 cm Vortrieb pro Schicht, in rund acht Stunden also, schaffen.

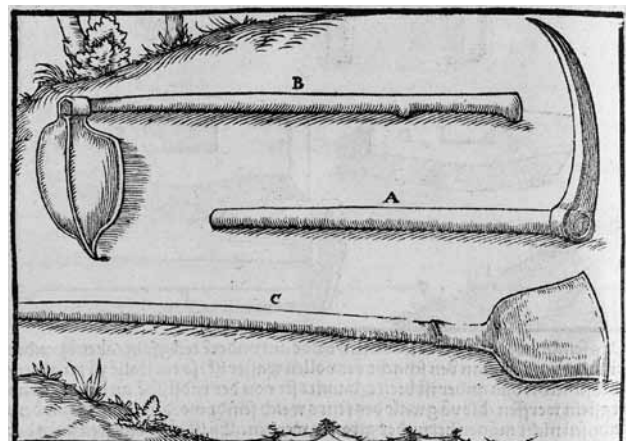


Abb. 3: Georg Agricola: Berck-Werck-Buch [...]. Franckfort am Mayn 1580, S. 114.; Bib.Sig. 4° V 322a.a.

Fundort und Finder

In der Pfalz sind heute noch rund 100 historische Stollen, Schächte und Gruben bekannt. Bergbaulich interessant war die Pfalz bis ins 19. Jahrhundert aufgrund der vielen unterschiedlichen hier zu findenden Erzkarten, etwa Blei, Eisen, Kobalt, Kupfer, Silber, Zink und die in Europa ansonsten äußerst seltenen Quecksilbervorkommen. Die Erzgänge enthielten in der Regel ein Gemenge an einigen dieser Metalle, weswegen nicht gezielt nur nach einem gegraben wurde. Der Schenker der vier Werkzeuge, Carl Honigmann (1842–1903), war Spross einer im 19. Jahrhundert im Ruhrgebiet, in den Niederlanden und dem Saarland überaus aktiven Familie von Bergwerksunternehmern, Bergamtsmännern und Bergforschern. Familien wie die heute gemeinhin eher unbekannteren Honigmanns zählten für zwei bis drei Generationen zu den wichtigsten Triebkräften der frühen großindustriellen Entwicklung im Westen des Deutschen Reichs. Bereits seit den späten 1870er-Jahren versuchten die Honigmanns auch außerhalb der Preußischen Rheinprovinz geschäftlich Fuß zu fassen, vor allem im angrenzenden Ostholland, was zunächst allerdings nicht gelang. Gemeinsam mit seinem Bruder Eduard und dem Eisenbahningenieur Henri Sarolea erwarb er schließlich 1899 doch noch die Konzession zur Ausbeutung der großen Steinkohlevorkommen bei Heerlen und Landgraaf in der heutigen Provinz Limburg und gilt damit als einer der Begründer der niederländischen Montanindustrie. Im gleichen Jahr erwarb Carl Honigmann vor Ort das Kasteel Strijthagen, Herrschaftssitz eines alten holländischen Adelsgeschlechts, in dem er zumindest zeitweise quasi residierte. Sein Fokus scheint jedoch nicht nur auf dem Rohstoff Kohle gelegen zu haben. Vielmehr scheint er auch Teilhaber oder Gesellschafter der „Elsässischen Montangesellschaft“ gewesen zu sein, die zwischen 1901 und 1903 die erneute Inbetriebnahme der Zink-, Blei- und eventuell Silbererzgrube „Johanna“ in Bobenthal in der Westpfalz prüfte. Deren Betrieb kann quellenmäßig bis Mitte des 16. Jahrhunderts zurückverfolgt werden. Kontinuierlich befahren wurde die Grube „Johanna“ bis 1767, aus unbekanntem Gründen dann bis 1803 stillgelegt, wieder geöffnet und 1820 ein weiteres Mal geschlossen. Aus dieser Grube wurden die vier vorliegenden Werkzeuge geborgen. Bobenthal liegt im heutigen Landkreis Südwest-

pfalz in Rheinlandpfalz, rund sechs Kilometer nordwestlich von Wissembourg im Département Bas-Rhin, zu Lebzeiten Honigmanns Weißenburg im Reichsland Elsaß-Lothringen, wo er zeitweise wohnte. Es erscheint naheliegend, die vier Werkzeuge in die letzte Ausbeutungsphase des Bergwerks zu datieren. Weshalb hätten die Bergleute des frühen 19. Jahrhunderts ältere Werkzeuge im Stollen liegen lassen sollen? Weil sich die Form solcher Werkzeuge über Jahrhunderte kaum oder nur unwesentlich geändert hat und vergleichende Forschungen bislang fehlen, ist eine typologisch gesicherte exaktere Datierung nicht möglich. Fest steht allenfalls, dass zu dem Zeitpunkt, an dem die Mine das letzte Mal vor 1901 aufgegeben wurde, diese eisernen Werkzeuge offensichtlich keinen erheblichen Wert mehr dargestellt haben, was wiederum am ehesten noch für das 19. Jahrhundert sprechen dürfte. Bemerkenswert ist auch, dass die Stücke allesamt Gewinnungswerkzeuge sind, demnach vom Finder bzw. Einlieferer wahrscheinlich bewusst als entsprechendes Konvolut zusammengestellt wurden. Andererseits fehlen wichtige Geräte für diesen Arbeitszweck, vor allem die zum Vortrieb notwendigen Keile und Eisen. Leider lässt die aktenmäßige Überlieferung des Erwerbsvorgangs jedoch keine sichere Einschätzung der Beweggründe des Schenkers zu.

◆ THOMAS SCHINDLER

Literatur:

Uwe Meyerdirks: Bergbau in der Oberrheinebene und den angrenzenden Mittelgebirgen. In: Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525. Aufsatzband. Stuttgart 2001, S. 231–241. – Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525. Katalogband. Stuttgart 2001, S. 39–40. – Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Bd. 4. Leipzig 1972, Sp. 6876–6885. – Annette von Droste-Hülshoff: Sämtliche Werke in zwei Bänden, Bd. 1. München 1973, S. 126–128. – Brockhaus`Kleines Konversations-Lexikon, Bd. 1. Leipzig 1911, S. 679. Otto Lueger (Hrsg.): Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften, Bd. 4. Stuttgart/Leipzig 1906, S. 49–498. – Johann Hübner: Curieuses und reales Natur-, Kunst-, [...] Lexicon. Leipzig 1712, S. 577. – Georg Agricola: Berck-Werck-Buch [...]. Franckfort am Mayn 1580.

„Möbelkatalog Museum“

Zu einem gotischen Lehnstuhl im Germanischen Nationalmuseum und einem historistischen Nachbau im Frankfurter Liebig-Haus

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Mittelalterliche Sitzmöbel, die sich in vielen Museen und in zahlreicher Form erhalten haben, finden heute üblicherweise außerhalb des Kreises weniger Spezialisten kaum Beachtung. Am Beispiel eines Lehnstuhls (Inv.-Nr. HG 3454, heutiger Standort in den „Mönchshäusern“, Raum 27) aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums (Abb. 1) soll gezeigt werden,



Abb. 1: Spätgotischer Lehnstuhl, Anfang 16. Jh., Tirol (?), GNM (Inv.-Nr. HG 3454).

dass dies in der Vergangenheit keinesfalls immer so war. Im ausgehenden 19. Jahrhundert gehörten Erforschung und Verständnis dieser Objekte sowie ihre Integration in zugleich bewohnbare und museal ausgerichtete Stilträume zum Lebensstil des historisch interessierten Großbürgertums.

Das in der bisherigen Forschung als einzigartig angesprochene Möbel ist wohl um 1500 in Tirol entstanden. Seine Maße betragen 125 x 77 x 42 cm. Der Kastenstuhl besitzt eine hohe Rückenlehne mit zweibogigem oberem Abschluss, dessen Fläche vollständig mit einem stilisierten Baum in Flachschnitzornamentik gefüllt ist. An die

beiden glatten Wangen, die die Seiten bilden, sind oben zwei horizontale und zusätzlich durch kleine Konsolen versteifte Leisten als Armlehnen angesetzt. In ihrem vorderen Bereich ragen zwei kräftige Dorne nach oben, deren ursprüngliche Funktion sich nicht auf Anhieb erschließt. Denkbar ist, dass sie ehemals aufgesteckte Dekore trugen oder Textilien fixieren sollten. Ein weiterer, heute funktionsloser Dorn steht zwischen den beiden Abschlussbögen der Rückenlehne. Diese beiden auffälligen Bögen wurden ursprünglich seitlich durch zwei kleine, freistehende Wölbungen fortgesetzt, die aber beide abgebrochen sind.

Zwischen den beiden Wangen befindet sich ein horizontales Brett als Sitzfläche, das möglicherweise in die beiden Seitenbretter eingetütet ist. An der Rückwand wurde es mit einer horizontalen Reihe von Dübeln fixiert. In dem kurzen Abschnitt zwischen Armlehne und Sitzfläche sind die Vorderkanten der beiden Seitenbretter geschweift ausgesägt. Unterhalb des Sitzes wurde den beiden Seiten eine Frontblende vorgesetzt, die ebenfalls vollständig mit Flachschnitzerei gefüllt ist. Auch sie ist wie das Rückbrett durch Dübel mit den Seiten verbunden. Sowohl das Frontbrett als auch die beiden Seiten und die Rückwand sind unten geschweift ausgesägt, sodass der Eindruck eines auf vier Füßen stehenden Thronstuhls erzeugt wird. Die unteren Enden dieser Fußstücke sind heute auf allen Seiten nicht mehr vorhanden und wurden durch neue Bretter, die hinter die originalen Teile montiert wurden, ersetzt. Weiterhin wurden die linke Armlehne größtenteils und die rechte vollständig ergänzt, ebenso auf beiden Seiten die Konsolen, die sie tragen, und der Dorn, der über die rechte Lehne hinausragt. Der Stuhl zeigt starken Schädlingsbefall, besitzt jedoch teilweise noch seine ursprüngliche Oberfläche, worauf die kaum zu bemerkenden eingedrückten Streifen hinweisen, die die beiden Seiten horizontal und in regelmäßigen Abständen quer zur Maserung überziehen. Sie finden sich jedoch nicht an der Rückenlehne und dem Frontbrett, wo allerdings auch die Fraßgänge durch eine nachträgliche Bearbeitung der Oberfläche freigelegt sind.

Der Stuhl wurde 1875 für das Germanische Nationalmuseum erworben. Sein Verkäufer war der in Bozen ansässige Kunsthändler und Restaurator Alois Überbacher (gest. 1897), von dem sich allerdings keine Unterlagen erhalten haben, woher die durch ihn zum Verkauf angebotenen Objekte stammen. Durch ihn wurde die Provenienz des Lehnstuhls als „tirolerisch“ festgelegt, woran bis heute nicht gezweifelt wird.

1906 tauchte im Wiener Kunsthandel ein Gegenstück auf, das im Auktionskatalog als „Gotischer Armstuhl mit aus-

gegründetem Bärlapp-Ornament auf Rücklehne und Fuß. Tirol, um 1500“ angegeben wurde (Abb. 2). Die große Ähnlichkeit beider Möbel lässt an der Entstehung im selben



Abb. 2: Spätgotischer Lehnstuhl, Anfang 16. Jh., Tirol (?) (aus: Sammlung Hofrat Friedrich Uhl, 1906).

Kontext kaum zweifeln. Jener Stuhl, dessen Verbleib heute unbekannt ist, stammte aus der Sammlung des Wiener Hofrats Friedrich Uhl (1825–1906), einem Theaterkritiker und Romanautor sowie Chefredakteur der *Wiener Zeitung*, dessen umfangreiche Kunstsammlung nach seinem Tod im Dorotheum in Wien verkauft wurde. Der in Teschen (Cesky Tšín) geborene Uhl hatte sich 1870 durch den Wiener Architekten Karl Stattler (1834–1895) eine Sommervilla in Mondsee im Salzkammergut (Oberösterreich) erbauen lassen [Oberhammer 1983, S. 93], wo er auch 1906 verstarb. Es ist sehr verlockend, als Entstehungsregion des Sitzmöbels das Mondseeland anzusehen, doch ist auch in diesem Fall nicht gesichert oder bekannt, woher das Stück stammt. Da auch sein Käufer heute nicht mehr festgestellt werden kann, muss der Stuhl heute als verschollen gelten.

Er besaß wie das Nürnberger Möbel eine hohe Rückenlehne mit zweibogigem Abschluss, dessen Vorderseite durch Flachschnitzerei gefüllt wurde, ebenso wie die des Frontbretts unterhalb der Sitzfläche. Die Seitenwangen waren an der Vorderkante geschweift gesägt und besaßen an der

Oberkante einen rechteckigen Zapfen, der ohne erkennbare Funktion war. Dem Möbel fehlen die breiten Armlehnen und die darunter stehenden Konsolen; stattdessen wird die Kante durch ein außen angesetztes und mit leichtem Profil versehenes Kantholz leicht verbreitert. Doch auch hier waren die Vorderkanten der Seitenwangen geschweift gesägt. Der auffälligste Unterschied zu dem Nürnberger Kastenstuhl bestand in den veränderten Proportionen, die das Möbel aus der Sammlung Uhl schmäler und höher erscheinen ließen. Im Auktionskatalog wurden die Maße des Möbels allerdings nicht angegeben.

Als mögliches Vergleichsobjekt kann ein Kastenstuhl im Stadtmuseum Ingolstadt angesprochen werden. In seiner Konstruktion ähnlich schlicht wie der Nürnberger Stuhl und sein Mondseer Pendant, besitzt er jedoch keine Flachschnitzereien auf den glatten Flächen und auch keine Ausschweifungen im Sockelbereich. Seine Rückenlehne endet auch nicht in einem doppelten Bogen, sondern ist geschweift ausgesägt und verjüngt sich zur Mitte hin, wo eine runde Tafel mit der Inschrift „HAEC EST SEDES D. IOAÑ ECKII PROF. THEOL. INGOLSTADENSIS“ angebracht ist. Diese Tafel verweist darauf, dass es sich bei dem Stuhl um den Professorensitz von Martin Luthers (1483–1546) Hauptgegner, den an der Universität von Ingolstadt lehrenden Theologen Johannes Eck (1486–1543) handeln soll. Allerdings ist das heute ausgestellte Möbel ein Nachbau aus dem 19. Jahrhundert, während der originale Stuhl verloren zu sein scheint – ein unmittelbarer Vergleich mit dem Nürnberger Stuhl ist daher leider nicht mehr möglich. Da die genannten Vergleiche Ende des 19. Jahrhunderts wahrscheinlich nicht bekannt waren, wurde der Stuhl des Germanischen Nationalmuseums damals als besonders außergewöhnliches Möbel wahrgenommen. Nachdem er 1875 erworben worden war, nahm ihn August Essenwein (1831–1892) – allerdings noch ohne Abbildung – in seinen Museumsführer „Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums“ auf, der in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts in mehreren Auflagen erschien. Doch besonderes Augenmerk verdient die große Vorlagenmappe von Anton Lochner „Germanische Möbel. Eine Sammlung kunstgewerblicher Vorbilder von 1450 bis 1800, meist aus den Museen Nürnbergs“ (Stuttgart 1897). Darin befinden sich zahlreiche maßstabgetreue Zeichnungen, die sich, wie der Umschlagtext weiter verrät „besonders für kunstgewerbliche Schulen, Architekten, Techniker, Kunstschreiner, Holzbildhauer, Maler sowie für alle Kunst- und Fachverwandte“ eignen. Während die meisten Tafeln die Objekte im Ganzen zeigen, sind auf einigen verschiedene Details – vor allem Ornamente – in Originalgröße als direkte Vorlage wiedergegeben. Auch der „Tiroler“ Lehnstuhl taucht hier in einer Frontal- und einer Seitenansicht auf (Abb. 3). In der Federzeichnung sind die Flachschnitzereien des Frontbretts und der Rückenlehne bis ins Detail genau wiedergegeben, ebenso die leicht geschwungenen

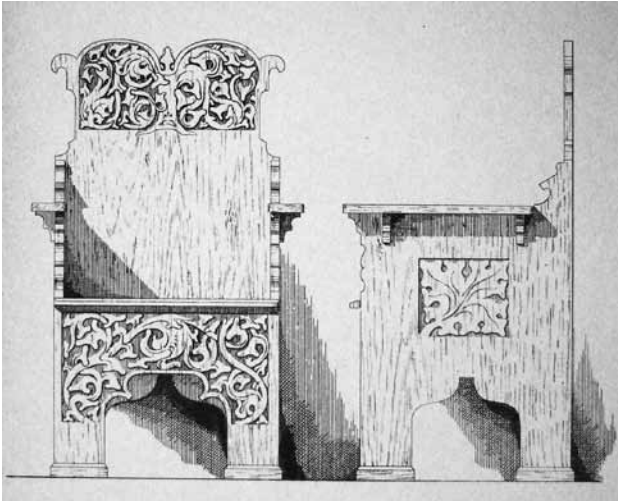


Abb. 3: „Got. Lehnstuhl“ (aus: Lochner, 1897).

gesägten Vorderkanten der Stuhlwangen. Es fehlen die beiden Zapfen auf den Armlehnen, die – zumal ihre Funktion sicher auch damals nicht bekannt war – für aktuelle Nachformungen nicht in Frage gekommen sein werden. Dagegen wurde zur Dekoration der Seiten ein großes rechteckiges Feld mit einem darin einbeschriebenen Blatt ergänzt, ebenso wie die beiden am Nürnberger Stuhl verloren gegangenen hörnchenartigen Fortsätze an der Rückenlehne und der zapfenartige Dorn zwischen den beiden Bögen. Diese Zeichnung stellte wahrscheinlich die Grundlage für die Gestaltung zweier Stühle dar, die ehemals im Speisesaal der Frankfurter Villa Liebieg standen (Abb. 4). Das



Abb. 4: Villa Liebieg, Frankfurt a. M., Speisezimmer (aus: Romeis, 1905).

Gebäude wurde zwischen 1892 und 1896 für den Textilfabrikanten und Kunstsammler Heinrich Baron von Liebieg (1839–1904) errichtet. Architekt war Leonhard Romeis (1854–1904). [Six, 2005, S. 8–17] Der als Sohn eines Tischlers im fränkischen Höchstädt an der Aisch geborene Romeis hatte an der Münchner Kunstgewerbeschule unter anderem bei August Spiess (1841–1923) „Flachornament-Musterzeichen“ studiert und war später sowohl als Lehrer an der Kunstgewerbeschule, als auch als Architekt vor

allem in München tätig. In Frankfurt entwarf Romeis nicht nur das Gebäude, sondern auch in Teilen dessen Ausstattung, wie er dies auch in seinen Münchner Villen tat [Six, 2005, S. 19].

Am Entwurf des Stuhls nahm er oder einer seiner Mitarbeiter einige Veränderungen vor (Abb. 5). Vor allem ist



Abb. 5: Lehnstuhl, Liebieg-Haus, Skulpturensammlung, Frankfurt (Foto: A. Klein).

das Möbel breiter geworden, seine Armlehnen und auch die Rückenlehne sind weniger hoch. Die Details der Flachschnitzereien wurden aufs Genaueste übertragen und die am mittelalterlichen Stuhl verloren gegangenen Elemente frei ergänzt. So stellen die beiden Dorne auf den vorderen Enden der Armlehnen nun zapfenförmige Knäufe dar, der Dorn zwischen den beiden Bögen der Rückenlehne wurde zu einer stark vereinfachten Blattmaske und die beiden hörnchenartigen Fortsätze seitlich der Lehnen zu plastisch geschnitzten Mönchsköpfen mit lockigem Haar kranz ergänzt. Wo in der Zeichnung Anton Lochners auf der Seitenwange nur ein rechteckiges Feld mit einbeschriebenem Flachornament angegeben war, wächst nun ein großes Pflanzenornament als Kerbschnitt empor, das sich über der mauresk erweiterten Aussparung im Sockelbereich zu einem mit drei großen Sonnenblumen bekrönten Dekor vereint. Die Rückenlehne trägt ein flächenfüllendes Bildfeld, in dem ein großer stilisierter Baum hinter einem

geflochtenen Zaun steht. An den sich wild überschneidenden Ästen hängen vier große Wappenschilder, die allerdings nicht gefüllt wurden.

Die beiden Stühle standen im Speisesaal der Liebieg-Villa, die im Stil einer mittelalterlichen vierjochigen Halle mit großer Mittelstütze und Kreuzrippengewölben gebildet war. Sie besaß eine schlichte Wandvertäfelung und war mit einem Esstisch, einer an Schweizer Vorbilder erinnernden Anrichte, einem achteckigen „spätgotischen“ Tisch, mehreren Scherenstühlen und den beiden Kastenstühlen ausgestattet. Ein großer Kamin und die Scherenstühle trugen das Wappen des Hausherrn, das an ein Zahnrad mit kreuzförmigen Speichen erinnert.

Es ist nicht eindeutig belegt, dass sich Leonhard Romeis von Lochners Zeichnungen anregen ließ. Wahrscheinlich ist das historistische Möbel eine Synthese aus dem mittelalterlichen Original und dem grafisch wiedergegebenen Stuhl. Denn die „Wiederaufnahme“ der Knäufe auf den Armlehnen spricht dafür, dass er das originale Möbel im Germanischen Nationalmuseum kannte, da doch genau dieses Detail in der Zeichnung bei Anton Lochner fehlt.

Möbel, die als Nachbauten aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums entstanden sind, tauchen vereinzelt immer wieder aus Privatbesitz auf und scheinen sich um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut zu haben. Wie groß das Interesse war, lässt sich auch daran erkennen, dass der Stuhl wohl unmittelbar nach der Publikation in Lochners Vorlagenwerk für die Villa Liebieg ausgeführt wurde. In dieser Hinsicht sind in Zukunft sicher noch weitere Funde zu erwarten. In den seltensten Fällen allerdings lässt sich mit ihnen der Name eines Entwerfers oder Schreiners verbinden oder der genaue Zeitpunkt ihrer Entstehung feststellen. Überaus wichtig sind jedoch solche Funde, da sie uns heute helfen, eine Zeit zu verstehen, die bis vor wenigen Jahren häufig verächtlich als eklektizistisch und wenig kreativ betrachtet wurde. Die große Wertschätzung der vergangenen Zeiten und Stile im Historismus, die sich auch durch das genaue Studium ihrer Realien erklärt, bleibt dabei bis heute zu wenig beachtet und gewürdigt.

◆ ALMUTH KLEIN

Literatur:

August von Essenwein: Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums. Nürnberg 1888, Nr. 962.

Anton Lochner: Germanische Moebel. Eine Sammlung Kunstgewerblicher Vorbilder aus dem Mittelalter von 1450 bis 1800, meist aus den Museen Nuernbergs. Stuttgart 1897, Taf. 34.

Leonhard Romeis: Die Villa des Heinrich Baron von Liebieg. Fotomappe, 1905, Taf. 26.

Hans Stegmann: Die Holzmöbel des Germanischen Museums. In: Mitteilungen des Germanischen Museums, 1903, S. 78, Abb. 23.

Sammlung Hofrat Friedrich Uhl. Ausstellung vom 27. November bis 3. Dezember. Auktion vom 3. bis 7. Dezember. Dorotheum, K. K. Versteigerungsamt. Wien 1906, Nr. 334 (mit Abb.).

Deutsche Möbel vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Otto von Falke, Bd. 1: Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance (= Bauformen-Bibliothek, 20). Stuttgart 1924, S. 72.

Otto Pelka: Deutsche Hausmöbel bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1912, S. 18, Abb. 20).

Peter-Wilhelm Meister/Hermann Jedding: Das schöne Möbel im Lauf der Jahrhunderte. Heidelberg 1958, Abb. 58.
Monika Oberhammer: Sommervillen im Salzkammergut. Die spezifische Sommerfrischenarchitektur des Salzkammergutes in der Zeit von 1830 bis 1918. Salzburg 1983, S. 93.

Barbara Six: Der Architekt Leonhard Romeis (1854–1904). Seine Münchner Willen unter besonderer Berücksichtigung der Wohnhäuser für die Maler Eduard von Grützner und Ernst Ludwig Plaß (= LMU-Publikationen/Geschichts- und Kunstwissenschaften, 14). Magisterarbeit München 2005 [URL: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/739>].

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.

Brillante Metallgüsse im kleinen Format

Zur Neuordnung der ausgestellten Renaissanceplaketten

Neben einer Reihe von Plaketten, die unter kulturhistorischen Gesichtspunkten in die im Frühjahr 2010 eröffnete Schausammlung „Renaissance, Barock, Aufklärung“ aufgenommen wurden, ist ein beachtlicher Teil der Sammlung jener kleinplastischen Kunstwerke aus Metall an anderer Stelle zu sehen. In Raum 138, oberhalb der beiden nördlich an die Kartäuserkirche anschließenden Lichthöfe, präsentieren vier Vitrinen gut 70 Objekte dieser Gattung. In vier Komplexen macht die Auswahl den Betrachter mit Arbeiten Peter Flötners, solchen anderer Nürnberger Meister, verschiedener süddeutscher Kräfte, aber auch außerdeutscher Künstler bekannt.

Fast sämtliche gezeigten Stücke sind Bleigüsse. Doch wurden auch Silber, Zinn und Bronze zur Herstellung von Plaketten benutzt. Der Begriff selbst kommt vom französischen „Plaquette“, dünne Platte. Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden die ältesten Zeugnisse der Gattung in Italien. Sie entsprangen der Tradition kleinformatiger Reliefs in Form von Treibarbeiten, die den Zierrat religiöser Kultgegenstände bildeten. Auch Renaissanceplaketten, die meist in Kleinserie hergestellt wurden, dienten oftmals dem Schmuck von Gerät und Kleinmöbeln. Darüber hinaus wurden sie von Kunstfreunden gesammelt und gehörten zum geschätzten Inventar von Kunstkabinetten. Schließlich verwendeten sie Künstler und Kunsthandwerker als Inspirationsquellen und Medien der Übertragung formaler Muster und Motive. So fungierten große runde Bleiplaketten oft als Vorlagen für in Treibarbeit ausgeführte Schalenböden. Diese Spezies wird in unserer Präsentation von einem um 1570 datierten süddeutschen Exemplar mit Jagdszenen und dem Tod des Adonis vertreten.

Im Übrigen ließen sich nicht nur zeitgenössische Künstler von den kleinformatigen Reliefs faszinieren. Eine um 1820 entstandene Grisaille im Städtischen Museum Simeonstift in Trier belegt die nachhaltige Begeisterung beispielhaft: Das dem Umkreis von Wilhelm Tischbein (1751–1829) zugeschriebene Gemälde reproduziert, wie bisher nicht erkannt, eine im Germanischen Nationalmuseum in zwei Repliken vorhandene Plakette mit einer Darstellung der Schmiede des Vulkan.

Nürnberger Plaketten

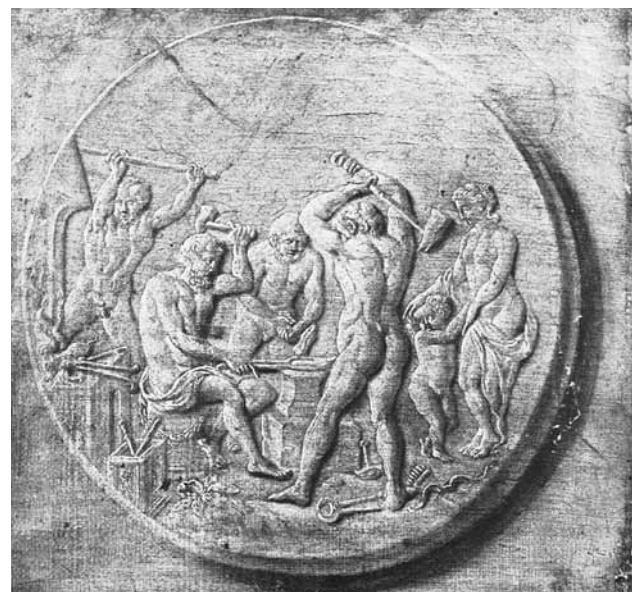
Die Motivwelt der Plakette beschränkt sich vorrangig auf mythologische und religiöse Szenen sowie auf Allegorien. Im deutschen Sprachraum erlebte die Gattung ihre erste Blütezeit im Schaffen Peter Flötners (um 1490–1546). Der vielseitige Nürnberger Künstler schuf unter anderem Kalk- und Specksteinmodelle für 17 entsprechende Serien. Stilistisch orientierte er sich an der zeitgenössischen italienischen Kunst. Seine szenischen Darstellungen sind



Die Schmiede des Vulkan, Meister AZ, Süddeutschland, 1573, Blei, Durchmesser 17 cm, Inv.-Nr. Pl.O. 940.

von meisterhaft suggerierter Raumtiefe und dramatischer Inszenierung gekennzeichnet.

Neben ihm schufen auch andere in der Reichsstadt tätige Meister Modelle zum Plakettenguss. Zu den bedeutendsten Kräften, die zudem die enge Beziehung zwischen Plaketten- und Goldschmiedekunst bezeugen, gehörten die Gold-



Die Schmiede des Vulkan, Umkreis Wilhelm Tischbein, um 1820. Öl auf Leinwand, 20,5 x 20,5 cm. Trier, Städtisches Museum Simeonstift (Foto: Städtisches Museum Simeonstift).



Allegorien auf Kalliope und Klio, Hans Peisser (Modell), Pankraz Labenwolf (Guss), Nürnberg, um 1545, Silber, H. ca. 5 cm, Br. 3,4–3,6 cm, Inv.-Nr. Pl.O.3386/3387.

schmiede und Stempelschneider Wenzel (1507/08–1585) und Hans Jamnitzer (1539–1603) sowie Jonas Silber (um 1540 – um 1590), darüber hinaus mit der Werkstatt des Gießers Pankraz Labenwolf (um 1492–1563) verbundene Bildschnitzer. In dieser Gießerei entstanden beispielsweise zwei erst jüngst als Vermächtnis in die Sammlung gelangte Silbergüsse aus der Zeit um 1545. In Gestalt nackter Knaben sind damit Allegorien der antiken Musen Kalliope und Klio wiedergegeben, der Patroninnen aller sich in Epik und Rhetorik bzw. Historie und Gesang übenden Menschenkin-



Triumph der Galatea, Hans Peisser, Nürnberg, 1526, Obsthholz, H. 30 cm, Br. 20 cm, Inv.-Nr. Pl.O. 3459 .

der. Formal an Peter Flötners Folge der Stehenden Musen orientiert, schuf Hans Peisser (um 1500 – nach 1571) die Modelle dafür.

Der aus Haßfurt am Main stammende und im Wesentlichen wohl in Augsburg geschulte Bildschnitzer gehört zu jenen Kräften, die sich nach dem der Reformation geschuldeten Einbruch des Marktes hinsichtlich kirchlicher Werke der profanen Kleinkunst zuwandten, um wirtschaftlich überleben zu können. So schuf er autonome kleinformatige Reliefs, wie das mit „Hans Peisser vo[n] Hasfert“ signierte und 1526 datierte Stück, das den Triumph der Galatea abbildet. Das Bildwerk, das 2011 im Antwerpener Kunsthandel auftauchte und von der Nürnberger Diehl-Stiftung & Co. KG dankenswerterweise fürs Germanische Nationalmuseum



Lot und seine Töchter, Hans Peisser (Modell), Nürnberg, um 1535, Blei, H. 9,6 cm, Br. 10,7 cm, Inv.-Nr. Pl.O.820.

gesichert werden konnte, kopiert, über Vermittlung eines Kupferstichs des bolognesischen Kupferstechers Marcantonio Raimondi (1480–1534), das bekannte, 1512/13 von Raffael (1483–1520) für die römische Villa Farnesina geschaffene Wandbild mit der rauschenden Meerfahrt der die reine Liebe verkörpernden Nymphe. Vermutlich entstand es im Zusammenhang mit Peissers Niederlassung in Nürnberg, womöglich sogar mit seiner Hochzeit 1526 und der darauf folgenden Erteilung des Bürgerrechts.

Neben solchen Pretiosen schnitzte er Modelle für Bronzegüsse, etwa den Putto des Nürnberger Rathausbrunnens (Raum 133), und für Plaketten. Um 1535 entstand beispielsweise der Bleiguss mit der Darstellung Lots und seiner Töchter. Die im Alten Testament (Genesis, Kap. 19) erzählte Geschichte von der Unzucht zwischen dem trunkenen Greis und seinen Nachkommen ist in einer faszinierenden Waldlandschaft inszeniert, die wiederum die Vorbildhaftigkeit Flötners reflektiert. Während die vorgegangene Flucht Lots und seiner Familie unter Begleitung zweier Engel aus Sodom sowie die Erstarrung seiner

neugierigen Gattin von einer kleinen Szene in der linken Bildhälfte geschildert wird, ist die schändliche erotische Sequenz der Erzählung ins Zentrum gesetzt: In einer aus Felsgestein geschichteten Grotte nähert sich eine der Töchter soeben dem Alten auf zärtlichste Art, während ihre Schwester im Schatten eines Baumes rechts neben der Höhle lesend des Einsatzes ihrer Verführungskunst harrt. Weinkrug und Obstteller vor der Höhle verweisen auf die von den jungen Frauen geschaffene Atmosphäre, um den Vater gefügig zu machen. Besondere Bedeutung besitzt das Stück nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass es im Gegensatz zu den meisten anderen Renaissanceplaketten nur als Einzelexemplar überliefert bzw. bekannt ist.

Augsburger Plaketten

In Deutschland entstanden Plaketten fast ausschließlich in den Kunstzentren des Südens. Neben Nürnberg nahm Augsburg auf diesem Gebiet eine bedeutende Stellung ein. Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts gewannen außerdem der Wittelsbacher Hof in München und der kaiserliche Hof in Prag als Auftraggeber, Käufer und Sammler und damit auch als Herstellungsorte an Bedeutung. In Augsburg entstanden unter anderem qualitativvolle Arbeiten nach Modellen des berühmten Bildhauers und Medailleurs Hans Daucher (um 1585–1538). Ein prächtiger Repräsentant seiner Fähigkeiten ist die 1522 geschaffene Darstellung Kaiser Karls V. auf steigendem Ross.

Ebenfalls in den Augsburger Kunstkreis gehört der vielleicht mit Hans Kels d. J. (um 1510–1565/66) oder einem seiner Werkstattgenossen gleichzusetzende Meister der Herkulestaten, aus dessen namengebender, um 1550 gefertigten Folge die Plakette mit dem Säulen tragenden Hünen ausgestellt ist. Eine 1554 datierte Reihe von Personifikatio-

nen der Sieben Freien Künste, lasziv gelagerte Halbakte in perspektivisch angelegten Veduten, entstand gleichfalls in der Fugger-Stadt. Möglicherweise dienten diese Reliefs als bildhafte Zier von Kleinmöbeln, etwa Kunstkammerschränken oder Sekretären.

Dass Augsburg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts namhafter Herstellungsort von Plaketten mit religiösen Motiven war, bezeugen schließlich eine um 1580/90 datierte Madonna, die von Engeln gekrönt wird, und eine etwa gleichzeitige Kreuzigungsgruppe.

Außerdeutsche Plaketten

Bedeutende italienische Plaketten wurden vornehmlich in den künstlerischen Zentren Rom, Florenz und Padua geschaffen. Zu den produktivsten Schöpfern der kleinstplastischen Werke zählen der vornehmlich in der Ewigen Stadt tätige Galeazzo Mondella (1467–1528), der meist mit *Moderno* signierte, sowie der Goldschmied und Stempelschneider Valerio Valentino (um 1468–1548). Beide Meister sind im Germanischen Nationalmuseum mit einer Gruppe von Herkulestaten bzw. Szenen aus der Passion Christi vertreten.

Der flämische, in Rom wirkende Modelleur und Bildschnitzer Jacob Cornelisz. Cobaert (1535–1615), der in seiner Wahlheimat Coppe Fiammingo genannt wurde, wird von einer großen kreisrunden Plakette repräsentiert, die dem Museum erst vor wenigen Jahren von Frau Elz Bremen aus Krefeld vermacht wurde. Sie schildert das Fest des sagenhaften Königs Midas zur Begrüßung Silens, des für seine Weisheit gerühmten Sohns des griechischen Hirtengottes Pan. Um sich dessen geistigen Vermögens zu bemächtigen, meinte Midas, ihn nur fangen zu müssen, und griff zu einer List. Er ließ dem Wasser einer Waldquelle Wein bei-



Herkules trägt die Säulen, Meister der Herkulestaten, Augsburg, um 1550, Blei, H. 6,5 cm, Br. 13 cm, Inv.-Nr. Pl.O.813.



Fest des Midas zur Begrüßung Silens, Jacob Cornelisz. Cobaert, Rom, letztes Viertel 16. Jahrhundert, Blei, Durchmesser 16,8 cm, Inv.-Nr. Pl.O.3388.

mischen und bewirtete die vitale Kreatur damit, sodass sie berauscht davon einschlief. Das Bildrelief zeigt die Ankunft des von zwei Mänaden seines Gefolges getragenen Silenos an der bereits mit ausgelassenen Festgästen besetzten Tafel des Midas.

Ab Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden auch in den Niederlanden und Frankreich Plaketten. Vielfach dienten sie dort ebenfalls als Vorbilder bzw. Arbeitsmaterial für Goldschmiede und Zinngießer. Ein besonders schönes Exemplar, das aus einer Folge antiker Erd- und Wassergottheiten

stammt, zeigt im querovalen Bildfeld die Göttin Diana. Es gilt als Werk der Schule von Fontainebleau, einer vom Hof Franz I. ausgehenden manieristischen Kunstströmung. Offensichtlich ist seine Komposition der monumentalen Nympe von Fontainebleau entlehnt, die Benvenuto Cellini (1500–1571) im Auftrag des französischen Königs 1542/43 für die Goldene Pforte des gleichnamigen Schlosses schuf und die sich inzwischen im Louvre befindet.

Beispielhaft vertritt so auch unser ovaler Guss die Funktion der Plakette als Übermittler hervorragender Bilderfindungen und Motive. Die vor eine Hindin gelagerte Patronin der Jagd trägt Hifthorn und Köcher; der Bogen liegt neben dem linken Bein. Ein flächenornamental aufgefasster und in parallele Faltungen gelegter Umhang bläht sich, wie bei der vorbildhaften Nympe, hinter ihrem Rücken und über dem Hündchen an ihrer Seite voluminös auf.

Das Gehäuse einer von 1599 datierten Tischuhr aus vergoldeter Bronze im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart ist mit einer entsprechenden Plakette und den sieben zugehörigen Götterdarstellungen verziert. Da der Zeitmesser nachweislich von dem in Wilten bei Innsbruck tätigen Uhrmachermeister Hans Honefelt stammt, ist jenes Exponat ein sprechendes Beispiel dafür, dass französische Plaketten auch im deutschen Sprachraum in der oben angeführten Weise zum Einsatz kamen.

◆ FRANK MATTHIAS KAMMEL

Weiterführende Literatur: Ingrid Weber: Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500–1650. München 1975. – Zum Gemälde im Museum Simeonstift Trier siehe Dieter Ahrens: Zwei Werke aus dem Tischbein-Umkreis. In: Räume der Geschichte. Deutsch-Römisches vom 18. bis 20. Jahrhundert. Trier 1986, S. 58–60.



Diana, Fontainebleau oder Paris, um 1550/60, Blei, H. 5,8 cm, Br. 8,3 cm, Inv.-Nr. Pl.O.1096.

„Chryselephantin“ – göttlich schön!

Vitrinenfigürchen um 1910: „Kind mit Katze“ und „Galantes Paar“

„Chryselephantin“, abgeleitet aus dem Griechischen von *chryrsos*, „Gold“, und *elephantinos*, „aus Elfenbein“, lässt sich mit „in Gold-Elfenbein-Technik gearbeitet“ übersetzen. Die Technik fand in der Antike aufgrund der Kostbarkeit der Materialien für Kultbilder Anwendung. Ihr Kern war aus Holz, das bei den Gewändern, Sandalen, Frisuren sowie den Attributen der Figuren mit Plättchen aus Goldblech, bei den Gesichtern, Armen und Beinen, also den Teilen, welche die Haut der Götter zeigten, mit solchen aus Elfenbein umkleidet war. Aus manchen der Gesichter leuchteten mit kostbaren farbigen Materialien gestaltete Augen und ebenso hoben weitere Ausschmückungen mit Edelsteinen, noblen Metallen, Glaspasten und Malerei den lebensvollen Glanz der göttlichen Erscheinungen hervor. Zu den „Sieben Weltwundern“ der Antike zählte das im 5. Jahrhundert v. Chr. von dem Bildhauer Phidias geschaffene, über zwölf Meter hohe chryselephantine Standbild des Zeus im ihm geweihten Tempel in Olympia. Andere berühmte monumentale Kultbilder dieser Art waren die ebenfalls von Phidias stammende Athena Parthenos sowie die von seinem Zeitgenossen Polyklet geschaffene Hera in Argos.

Sie alle, und überhaupt die meisten solcher Standbilder, gingen im Laufe der Jahrhunderte mit dem Abfallen von alten Göttern, durch ihre Begehrlichkeiten weckende Kostbarkeit oder durch Katastrophen verloren, manchmal in Kombination solcher Fakten. Kaiser Theodosius II. ließ den Zeus von Olympia 426 n. Chr. nach Konstantinopel bringen, wo er rund fünfzig Jahre später einem Brand zum Opfer fiel. Die Erinnerung an solche berühmten Gold-Elfenbein-Figuren blieb durch Abbildungen auf Münzen, kleine Marmornachbildungen und Berichte antiker Autoren erhalten. Die im 18. Jahrhundert durch die Ausgrabungen von Pompeji und die Schriften Johann Joachim Winckelmanns (Stendahl 1717–1768 Triest) neu belebte Begeisterung für Antike und Archäologie gab im Verlauf des 19. Jahrhunderts den Auslöser für ein Chryselephantin-Revival.

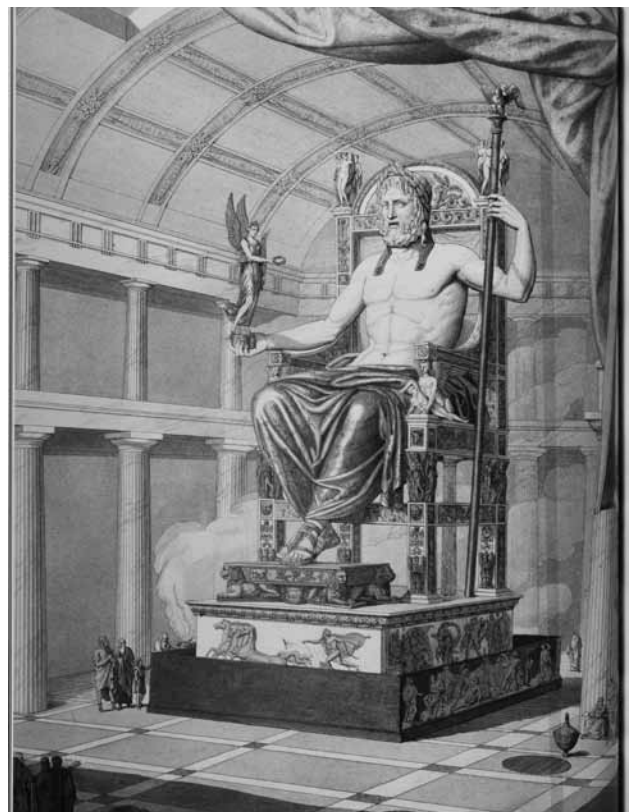
Winckelmann hatte die griechische und römische Klassik als Ausdruck „edler Einfalt und stiller Größe“ interpretiert und sie gegenüber dem mit prunkender Pracht überwältigenden feudalen Barock zum Ideal des aufgeklärten Geistes erhoben. Das schlichte Weiß antiker Marmorfiguren deutete er als Widerschein des Wahren und Reinen und prägte damit das Bild klassischer Skulptur. Obwohl bisweilen auf den Skulpturen erhaltene Farbspuren einen Hinweis darauf gaben, dass die alten Griechen und Römer keinesfalls Prachtverächter waren, tat er solche Funde 1764 in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“ als von der Regel abweichende „barbarische“ Ausnahmen ab. Das weckte Widerspruch in Forscherkreisen. Der französische Archäo-

loge und Kunsthistoriker Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (Paris 1755–1849 Paris) behandelte 1815 in seiner Darstellung der Zeus-Statue von Olympia die Polychromie antiker Kunst, die ebenso deutsche Antikenforscher und nicht zuletzt auch Künstler beschäftigte.

Frappierender Sinneneindruck

Der Bildhauer Pierre-Charles Simart (Troyes 1806–1857 Paris) schuf um 1840 im Auftrag des bekannten Antikensammlers und Mäzens Honoré d'Albert, duc de Luynes (Paris 1802–1867 Rom) auf der Basis antiker Beschreibungen eine Nachbildung der Athena Parthenos. 1855 kreierte Simart in chryselephantiner Manier eine drei Meter hohe Statue der Göttin Minerva, die auf der Pariser Weltausstellung präsentiert wurde. Sie zählte dort zu den viel bestaunten Attraktionen und zeigt, wie sehr die Weltausstellungen Ideenbörsen für Künstler und Kunstgewerbler waren. Chryselephantinen wurden zu einem Genre der Plastik.

Gegenüber marmorweißer Kühle und entrücktem Idealismus des Klassizismus entsprach ihre durch die Polychro-



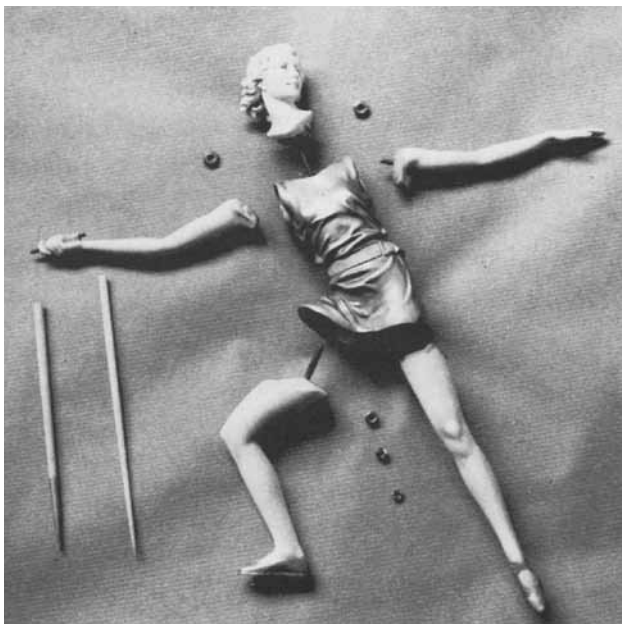
Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (Paris 1755–1849 Paris). Der Jupiter von Olympia, 1815. Abb. aus: Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Statuen. Ausstellungskatalog Liebieghaus, Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, in Kooperation mit der Stiftung Archäologie, München, hrsg. von Vinzenz Brinkmann. München 2008, S. 31.

mie der Materialien gegebene illusionistische Wirkung den Tendenzen in der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts, die nach lebensnaher Vergegenwärtigung strebten.

Vergoldende Spiegel

Wie die gleichzeitige Historien- und Genremalerei kamen sie dem Wunsch nach realistischer Bildwirkung und zudem der Lust entgegen, Ausschnitte der Wirklichkeit wie durch einen goldenen Spiegel verklärt zu sehen. Chryselephantinen sprachen gleichermaßen Sentiment, Sehnsucht nach dem schönen Leben und Freude an Luxus an. Ausgehend von Frankreich und dem englischsprachigen Raum, verbreiteten sie sich in Form zierlicher Statuetten in europäischen Wohnzimmervitrinen zur Aufstellung kleiner Kostbarkeiten und gerieten seit der Jahrhundertwende zu regelrechten Modeartikeln dekorativer Kleinplastik.

Der Historismus des 19. Jahrhundert ahmte die antike Gold-Elfenbein-Technik allein in ihrem Erscheinungsbild nach. Statt über einem Holzkern mit umformenden Gold- und Elfenbeinplättchen zu arbeiten, goss man die Goldpartien der Figuren aus Bronze, was eine Basis für Serienauflagen ergab. Die Haut zeigenden Teile wurden aus Elfenbeinstücken geschnitzt und mit den Bronzeteilen verdübelt. Den Aufbau solcher Figuren hat Bryan Catley mit der Abbildung einer demontierten Chryselephantin-Figur illustriert.



Demontierte Chryselephantin-Figur. Abb. aus: Brian Catley: *Art Deco and other Figures*. Woodbridge, Suffolk 1978, S. 16.

Aufgrund des teuren Elfenbeins und partieller Schnitzerei gehörten Statuetten in chryselephantiner Manier zum gehobenen Bereich der Kunstindustrie. Entsprechend sind sie nahezu durchgängig hochwertig gearbeitet. Dies trifft auch auf das Stück „Kind mit Katze“ zu, welches das Museum als Vermächtnis von Irmingard Hausmann erhielt und das bis hin zu winzigen Details wie dem Blumendekor an der Haube des Mädchens sehr fein durchgestaltet ist. Wie

bei dem „Kind mit Katze“ waren solche Statuetten nicht selten in einem Miniaturformat ausgeführt, was im Verbund mit dem noblen Schimmern des Elfenbeins und der Goldbronze den Eindruck des Präziösen unterstrich. Die Beliebtheit solcher Figuren setzte sich über Art Nouveau bis zum Art Déco fort.

Zu einem Inbegriff für den Art-Déco-Stil der 1920/30er-Jahre wurden die extravaganten, mit Emaille und

Halbedelsteinen ausgeschmückten Chryselephantinen von Demetre Chiparus (Dorohoi 1886–1947 Paris). Der rumänische Künstler war 1909 nach Italien und von dort 1912 nach Paris zum Studium an der École des Beaux Arts gegangen, wo er seine Chryselephantin-Technik zu höchster Perfekti-



Unbekannter Künstler. Chryselephantin-Figur: Kind mit Katze, um 1910. Bezeichnet auf Plinthe hinter der Katze „Campbel“ (?) Gießermarke „BS“ im Kreis. Goldbronze, Kopf und Unterarme Elfenbein, ovaler, polierter Steinsockel, H. mit Sockel 15 cm. GNM, Inv.-Nr. P.I.O. 3409. Vermächtnis Irmingard Hausmann, München.



Demetre Chiparus (Dorohoi 1886–1947 Paris). Kind mit Regenschirm, 1914. Abb. aus: Brian Catley: *Art Deco and other Figures*. Woodbridge, Suffolk 1978, S. 64.

on brachte. Seine erste Serie waren 1914 im Pariser Salon ausgestellte Darstellungen von Kindern, ein durchgängiges Thema solch unterhaltsam erbaulicher Kleinplastik, das hier, nicht anders als in vergleichbaren Schilderungen der Genremalerei oder -fotografie, den Betrachter in drollige, heitere, freundliche und zärtliche Welten entrückte. Das Mädchen in dem Stück aus dem Hausmann-Vermächtnis hält ein Körbchen mit Blumen und wird von der Katze umschmurt, deren Halsband mit einer ebensolchen kleinen Schleife geschmückt ist, die seine Schuhe zieren. Man liebte das Niedliche.

Die auf der Plinthe der Figurengruppe „Kind mit Katze“ angebrachte Gießermarke „BS“ sowie die wohl mit „Campbell“ zu entziffernde Künstlerbezeichnung konnten bislang nicht identifiziert werden. Vielleicht handelt es sich um eine englische oder französische Arbeit. Vergleichbare Stücke dieser Herkunft sind in großer Anzahl in Brian Catleys Darstellung dekorativer Kleinplastik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wiedergegeben. Auch Österreich, besonders Wien, war ein Herstellungszentrum für solche Figuren. In Deutschland wirkten auf dem Gebiet sehr erfolgreich Plastiker wie Otto Poertzel (Scheibe 1876–1963 Coburg) und Ferdinand (Fritz) Preiss (Erbach, Odenwald 1882–1943 Berlin).

Bühnengötter

Andere populäre Motive solcher Statuetten waren Märchen- und Sagenfiguren, Gestalten mit Exotik der Ferne, schöne Frauen und immer wieder Tänzerinnen und Tänzer. Chiparus machte Furore mit seinen von Film, Theater sowie Choreographien Sergej Diaghilews (St. Petersburg 1872–1929 Venedig) und Bühnenbildern Leon Baksts (St. Petersburg 1866 – Paris 1924) inspirierten Statuetten. Sie zeigen bisweilen gefeierte Theaterstars wie etwa Ida Rubinstein (St. Petersburg 1885 – 1960 Vence) oder Waclaw Nijinsky (Kiew 1890 – 1950 London), beide zeitweilige Mitglieder Diaghilews Gruppe „Ballets Russes“. Chiparus inszenierte sie als wahre Bühnengötter, ein für dieses Genre der Kleinplastik ebenfalls charakteristisches Merkmal.

Auch die zweiteilige Figurengruppe „Galantes Paar“ in der Museumsausstellung könnte durch Theaterfiguren inspiriert worden sein (Abb. S. 20). Seine Aufmachung ist eine schillernd beeindruckende Mischung aus Rokoko, Empire und Biedermeier. Der Künstler hat die Figuren in bühnenreifen tanzmeisterlichen Posen auf Elfenbeinsockeln in Szene gesetzt. In der munter trippelnden Verspieltheit der Frau klingt etwas von der Grazie einer Colombina („Täubchen“) an. Theater und Ballett hatten in allen Gesellschaftskreisen ein begeistertes Publikum, und mit solchen bühnenmäßig inszenierten Statuetten konnte es sich deren verzückend entrückendes Erlebnis in einem kleinen Ausschnitt in die eigenen vier Wände holen.

In der Fotoaufnahme sind die Figürchen in Frontalansicht aufgestellt, damit man die Details der Kleidung betrachten kann. Den Theater liebenden Zeitgenossen mochten sie in



Demetre Chiparus (Dorohoi 1886 – 1947 Paris). Die Tänzer Nijinsky und Ida Rubinstein in „Scheherazade“. Abb. aus: Brian Catley: *Art Deco and other Figures*. Woodbridge, Suffolk 1978, S. 89.

dieser Perspektive an den Vortrag eines Duetts erinnern. Denkt man sich den bezopften Mann in einer halben Drehung der Frau zugewandt, so wird aus der Szene eine Aufforderung zum Tanz, wobei die Dame dem ihr nunmehr tief in die Augen blickenden hübschen Galan liebevoll zuknickt. Sie greift mit einer zierlichen Handbewegung in die bauschigen Falten ihres Gewandes und lässt kokett ihre schlanken Fesseln erblicken, wodurch in der Szene ein



Annie Mouroux (Paris 1887 – 1978 Paris). *La Pavane*, 1920/30er-Jahre. Abb. aus: Brian Catley: *Art Deco and other Figures*. Woodbridge, Suffolk 1978, S. 230.

klein wenig vom raschelnden Froufrou des Fin de Siècle, von Operettenseligkeit, burschem Vaudevilletheater- und Tanzbodenvergnügen anklingt.

„Goldenes“ Handwerk

Die zweiteilige Figurengruppe folgt dem Stil der „Chryselephantinen“ um 1900. Knüpften diese in freier Materialvariation an das polychrome Erscheinungsbild antiker Gold-Elfenbein-Figuren an, so stellt sich die für den Historismus typische Unbekümmertheit in der Adaption und Abwandlung historischer Vorlagen bei dem Figurenpaar noch ausgeprägter dar. Während bei „echten“ Chryselephantinen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts die Kleidung der Figuren in Anlehnung an das Antikenvorbild in Goldbronze gegossen ist, hat sie der Schöpfer vorliegender Arbeit aus Birnbaumholz geschnitzt. Ebenso unorthodox geht er beim Einsatz des Elfenbeins vor. Er verwendet es nicht nur für die Hautpartien, sondern führt mit ihm auch zahlreiche Details der Kleidung, ja sogar die Schuhe an den (seidenbestrumpften) Beinen des galanten Pärchens aus.

Die Figurengruppe ist ein Geschenk Friedrich Seyboth's. Sie wurde von seinen aus Nürnberg stammenden Vorfahren erworben und könnte dort entstanden sein. Im Zuge des Späthistorismus wurde die Elfenbeinschnitzerei auch in Nürnberg neu belebt. Die Stadt, seit ihrer romantischen Entdeckung im 19. Jahrhundert ein touristischer Anziehungspunkt, hatte auf diesem Gebiet einen guten Absatzmarkt. War sie einerseits Standort modernster Industrie, so verband sich mit ihr durch „Hans Sachs“ – und „Meistersinger“-Romantik und nicht zuletzt die Sammlungen des „Germanischen Museums“ eine Vorstellung an alte Handwerkstradition. In diesem Sinne könnte der Schöpfer der rundum mit allerfeinster Schnitzarbeit brillierenden Figurengruppe den um 1900 von Frankreich aus Modegeltung erlangenden Chryselephantin-Effekt variiert haben. Ob nun in Nürnberg oder woanders entstanden, wird in der zierlichen Figurengruppe die Exklusivität signalisierende chryselephantine Manier zu einem Attribut der Präsentation „goldener“ Handwerkskunst.

◆ URSULA PETERS

Literatur: Zu Simarts „Minerva“ vgl. Exposition Universelle de 1855. Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des Artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts. Paris 1855, S. 506. – Zur Tanz-, Ball- und Kostüm(fest-)seligkeit vgl. Ursula von Kardorff: Vom Glanz rauschender Feste. Zürich 1989. – Heinz-Gerhard Haupt: Das „goldene“ Handwerk. In: Deutsche Erinnerungsorte, hrsg. von Etienne Francois und Hagen Schulze. Band II, München 2001, S. 397–404. – Mit weiterführender Literatur werden die Statuetten im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012 veröffentlicht.



Unbekannter Künstler. Galantes Paar, um 1910. Unbezeichnet. Birnbaumholz und Elfenbein, geschnitzt, H. mit Sockel 19, 5 cm (Mann) bzw. 18, 5 cm (Frau), Durchmesser 6 cm. GNM, Inv.-Nr. Pl. O. 3379/1-2. Schenkung Friedrich Seyboth, Siegsdorf.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

24. 5. bis 2. 9. 2012 **Der frühe Dürer**
Größte Dürer-Ausstellung in Deutschland seit 40 Jahren
15. bis 20. 7. 2012 **33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress CIHA**
Thema: Die Herausforderung des Objekts

Inhalt III. Quartal 2012

- Taiwan in Aufruhr**
von Roland Prügel Seite 1
- „Mit dem Gezähe hackt er am Spalt“**
von Thomas Schindler Seite 6
- „Möbelkatalog Museum“**
von Almuth Klein Seite 9
- Brillante Metallgüsse im kleinen Format**
von Frank Matthias Kammel Seite 13
- „Chryselephantin – göttlich schön!“**
von Ursula Peters Seite 17