

GERMANISCHES
NATIONAL
MUSEUM

www.gnm.de

KulturGUT

2. Quartal 2009 | Heft 21 AUS DER FORSCHUNG DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS



Johannes Boese
Mutter mit Kind, um 1900

Zimmerzier im Wilhelminischen Reich

Bronzestatuette „Mutter mit Kind“ von Johannes Boese

BLICKPUNKT APRIL. Johannes Boese war im Kaiserlichen Deutschland insbesondere durch seine Entwürfe für Denkmäler einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Der Denkmalkult des Historismus förderte die Lust am dreidimensionalen Kunstwerk, das sich im gediegenen bürgerlichen Interieur in kleinen Formaten sehr verbreitete. Bildnisbüsten, Statuetten vorbildlicher Persönlichkeiten, symbolischer Gestalten oder erzählerischer Figuren wie Boeses bei Ernst Kraas in Berlin gegossene Bronzeplastik „Mutter mit Kind“ gehörten zum erbauenden Zimmerschmuck und der Bildhauer bediente auch diesen Zweig der im jungen deutschen Kaiserreich blühenden „Kunstindustrie“ mit Erfolg.



Johannes Boese (Ratibor [Racibórz], Oberschlesien 1856 – 1917 Berlin)
Mutter mit Kind, um 1900

Bezeichnet „J. Boese. fec. Berlin“ (eingeschlagen), Gießermarken im Oval „Ernst Kraas Bildgießerei Berlin“, Bronze, Steinsockel, H. 58 cm (mit Sockel). Inv.-Nr. P.I.O. 3408. Vermächtnis Irmingard Hausmann, München, 1996.

Der aus Oberschlesien stammende Sohn eines Tischlers hatte wie der Vater zunächst ein Handwerk erlernt und eine Lehre als Holzschnitzer absolviert. Künstlerisch ambitioniert, besuchte er in seiner heimatlichen Umgebung die Gewerbeschule von Gleiwitz (Gliwice), begann dann 1877 ein Studium an der Berliner Kunstakademie, das er 1883 als Meisterschüler von Albert Wolff abschloss. Boese eröffnete in Berlin ein eigenes Atelier, nahm Schüler auf und befasste sich mit dekorativer Klein- und Bauplastik. 1888 gelang ihm der Sprung in die Monumentalbildnerei. Der in dem Jahr zusammengeschlossene Reichskriegerverband hatte den Wettbewerb zu einem Kriegerdenkmal für den Garnisonsfriedhof in Berlin-Neukölln ausgeschrieben und Boese erzielte mit seinem Entwurf den 1. Preis.

Das höchst aufwändig konzipierte Ehrenmal erhob einen einfachen Soldaten, den Fahnenträger des Regiments zur



Johannes Boese (Ratibor [Racibórz], Oberschlesien 1856 – 1917 Berlin)
Kriegerdenkmal, Garnisonsfriedhof, Berlin-Neukölln

Abb. aus: Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Ausst.-Kat. der Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, hrsg. von Peter Bloch, Sibylle Einholz und Jutta von Simson. Berlin 1990, Band 1, Beiträge. S. 289. Sig. 4^o Jm BER 40/118 (1).

zentralen Denkmalfigur. Boese setzte ihn als Stellvertreter „deutscher Wehr“ überlebensgroß und illusionistisch als Gegenüber des Betrachters in Szene. Der Soldat, der vor einem Katafalk seiner fürs Vaterland gestorbenen Kameraden gedenkt, hält in der Hand die Fahne der Befreiungskriege. Ebenso erinnert eine der Denkmalinschriften an die sogenannte „nationale Erhebung“ während der Kriege gegen Napoleon, in denen an ein gemeinsames Nationalgefühl der Bewohner aller deutschen Staaten appelliert worden war und erstmals die Idee eines „deutschen Volksheeres“ aufkam; Preußen, unter dessen Vormacht 1871 das Deutsche Reich gegründet wurde, hatte 1813 nach französischem Vorbild die allgemeine Wehrpflicht eingeführt. Boeses patriotisch bewegendes, nationale „Volkhaftigkeit“ zelebrierendes Motiv blieb bis zum Ersten Weltkrieg für Kriegerdenkmäler ein Vorbild.

Staatstragende Künstler

Der Bildhauer war nach diesem Erfolg an illustren offiziellen Projekten beteiligt, entwarf eine Reihe von Kaiser-Wilhelm-Denkmalern und schuf 1898 eine Skulptur für die Berliner Siegesallee. Bei der Konkurrenz für das Kyffhäuserdenkmal zu Ehren Wilhelms I. als „Erneuerer des Reiches“ erlangte er unter 24 eingereichten Entwürfen den beachtlichen 2. Preis. 1904 erhielt er anlässlich der Enthüllung eines Denkmals für Kaiser Friedrich III. in Posen den Professorentitel. Im selben Jahr wurden Werke von ihm in dem Bildband „Deutschlands Ruhm und Stolz“ veröffentlicht – einem „National-Prachtwerk“, wie es im Vorwort heißt, das in Hunderten Fotografien den „Helden im Deutschen Reiche“ gewidmete Denkmäler zu dem „idealen Zweck“ versammelte, „den Deutschen ein deutsches Werk zu schaffen“.

Bürger, die es sich leisten konnten, gönnten sich ihr eigenes Porträt von einem der „Heldenbildner“, die privilegiert waren, Mitglieder des Kaiserhauses zu porträtieren und so quasi offiziell verbürgt Ansprüche eines „gehobenen Stils“ vertraten. Boeses Atelier führte über 1200 Bildnisbüsten aus, unter anderem von Adolphus Busch und Lilly Anheuser-Busch, eines deutschstämmigen Ehepaars aus St. Louis, das dort ein Brauerei-Imperium errichtet hatte. Exemplare dieser Büsten wurden im „Germanic Museum of Harvard University“ in Cambridge, Massachusetts, aufgestellt.

Die Idee zu dem Museum hatte im ausklingenden 19. Jahrhundert der in Harvard lehrende deutsch-amerikanische Literaturprofessor Kuno Francke entwickelt. Er wollte gegenüber dem vorherrschenden französischen Einfluss im Kulturbereich für die amerikanischen Studenten eine Lehrsammlung zur Kunst in deutschsprachigen Gebieten einrichten. Wilhelm II. ließ dem seit 1903 bestehenden Museum eine Sammlung von Gipsabgüssen und Fotografien deutscher Kunstwerke überreichen, um zur Pflege des Deutschtums in Amerika beizutragen und im Hinblick auf seine Flottenpolitik transatlantische Beziehungen zu verbessern. Das mit seiner Fülle von Gipsen recht überwälti-

gende kaiserliche Geschenk hatte einen größeren Bau für das Germanic Museum notwendig gemacht, für den die Familie Anheuser-Busch Mittel stiftete und der Münchner Architekt German Bestelmeyer bestellt wurde, der schon einen Erweiterungsbau für das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg geplant hatte. Bestelmeyer zählte wie Boese zu den staatstragenden Kulturvertretern, die Normen der offiziellen Kunst folgten, Ideale des Kaiserreichs vermittelten und von höchsten Stellen Protektion erhielten.

Idealisierte Natur

Die Kleinbronze „Mutter mit Kind“ ist beispielhaft für den von Boese vertretenen idealisierenden Naturalismus, bei dem der akademische Klassizismus mit einem erzählerischen Stimmungswert verschmilzt. In der Epoche der Aufklärung war der Klassizismus angetreten, geistige Bildungswerte zu vermitteln; seine Anlehnung an Stilformen der seit Winckelmann als demokratisch gepriesenen griechischen Antike richtete sich an den Verstand und rief dazu auf, die Würde des Individuums zu reflektieren. Dagegen lud die sentimental-anekdotische Ausprägung zum Hinein-



Johannes Boese (Ratibor [Racibórz], Oberschlesien 1856 – 1917 Berlin)
Standbild Kaiser Wilhelms I., Ruhmeshalle, Barmen

Abb. aus: Fritz Abshoff: Deutschlands Ruhm und Stolz. Unsere hervorragendsten vaterländischen Denkmäler in Wort und Bild. Berlin: Verlagsanstalt Universum 1904, S. 21. Sig. 4^o Kg 190 t/5.

versetzen in die Figuren ein. Man sollte sich auf weitester Ebene mit ihnen identifizieren können.

Boeses Personifikation der „Mutter“ vergegenwärtigt ein Ideal der Frau, das gegen Ende des Jahrhunderts in neidealistischen Strömungen von Kunst und Literatur in Erscheinung trat. Gegenüber kapriziösen Gesellschaftsdamen der Salonmalerei, den lässig-urbanen und pikanten Frauentypen, die im Impressionismus aufkamen, oder den nüchternen Darstellungen aus der Welt der Arbeiterklasse des Realismus wurde hier das Reine, Keusche und Urgesunde gefeiert, was mit Leitbildfunktionen der offiziellen Kunst kompatibel war. Kaiser Wilhelm II., der sich höchstpersönlich um Kunstbelange kümmerte, schmähte bekanntlich die individualistischen und realistischen Perspektiven der Kunst, die in den von staatlichem Auftrag und Zensur unabhängigen Secessionen vertreten war. Den Realismus, der eine Tendenz zur Sozialkritik enthielt, sowie den Impressionismus, der auch noch aus Frankreich kam, lehnte der Kaiser für eine national repräsentative Kunst mit Nachdruck ab. Diese hatte für ihn die Aufgabe, „erhebend“ und dadurch, wie er es sah, „volksbildend“ zu wirken, sei es durch die Darstellung idealer Schönheit oder durch das Erwecken nationaler und anderer edler Gefühle.



Eugen Boermel (Königsberg 1858 – 1932 vermutlich Berlin)
 Figur der Borussia des Kaiser-Wilhelm-I.-Denkmals, Danzig
 Abb. aus: Fritz Abshoff: Deutschlands Ruhm und Stolz. Unsere hervorragendsten vaterländischen Denkmäler in Wort und Bild. Berlin: Verlagsanstalt Universum 1904, S. 18. Sig. 4^o Kg 190 ^t/₅.

Der im Wilhelminischen Reich von nationalen Hochgefühlen beflügelte Idealismus entwickelte einen „Mythos des Weibes“, der die Frau als „Hüterin der Art“, als „Kraftquell des Volkes“ verherrlichte und sie in die Nähe der markigen „Borussias“ und „Germanias“ rückte, die in Denkmälern der Kaiserzeit nationale Helden begleiten. Dichter priesen ihre Fähigkeit zur Mutterschaft und schwärmten vom „Deutschen Jungweib“. Margart Hunkel redete gar von „deutscher Gottesmutterchaft“. Solche Formulierungen entsprachen freilich dem Pathos vaterländischer Reden, die neben der nationalen Einheit gläubige Hingabe ans „Wesen der Nation“ beschworen. Boeses salbungsvolle Darstellung der „Mutter mit Kind“ ist eine komplementäre Erscheinung zum hehren Männlichkeitsideal, das der nationaler Selbstdarstellung dienende Denkmalkult vermittelte und dabei das patriarchalische System der in Gott und Kaiser gipfelnden Gesellschaftsordnung verinnerlichte.

Frauenbewegungen

Der männlich dominierten Gesellschaft widerstrebte die Frauenbewegung, die in der komplexen Lebensrealität der industrialisierten Welt für die politische, kulturelle und wirtschaftliche Gleichstellung der Frau eintrat und seit den 1890er-Jahren sehr an Zulauf gewann. Vertreter konservativ denkender Kreise fühlten durch sie ein ihnen lieb gewordenen Selbstbild in dem klassifizierenden Gesellschaftssystem bedroht und setzten zunehmend massiv zur Abwehr an. Der monarchistisch und männerbündisch aufgeschlossene Philosoph Hans Blüher verfasste 1916 die Schrift „Der bürgerliche und der geistige Antifeminismus“, worin er postulierte, dass die Frau von Natur aus ungeistig sei und allein in Liebe und Mutterschaft Erfüllung finde. Gegenüber rationalen Ansprüchen der menschlichen Individualität und des zivilen Umgangs kaprizierte er sich romantisch auf Biologisches.

Ähnlich wie Blüher bezog Margart Hunkel in Opposition zu liberalen und linken Frauenrecht-Vertreterinnen und -Vertretern eine rigide nationalkonservative Position. Für sie war die Pflege des „Deutschtums“ höchster Garant des nationalen Zusammenhalts. 1917 gründete sie die „Deutsche Schwesternschaft“, die sich als „wahrhaft deutschvölkische Frauenbewegung“ verstand. Sie distanzierte sich entschieden von Verbänden, wie etwa dem 1894 ins Leben gerufenen bürgerlich-liberalen „Bund deutscher Frauenvereine“, der sich dem in den USA gegründeten Frauenweltbund angeschlossen hatte. In Absage an die übergreifenden demokratischen Ziele der „internationalen Rechtlerinnen“ sah Hunkel die Lebensaufgabe der deutschen Frau „im Dienste an Rasse und Volkstum(...), im Dienste am deutschen Kinde“.

► URSULA PETERS

Literatur:

Zu Frauenbildern um 1900 vgl. Richard Hamann und Jost Hermand: *Stilkunst um 1900* (= *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*, Band 4). Berlin: Akademie-Verlag 1967, S. 176–178. – Ute Plattner: *Antifeminismus in Kaiserreich* (= *Kritische Studien*

zur Geschichtswissenschaft, Band 124). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998. – Zum Germanic Museum in Cambridge vgl. Guido Goldman: *A History of the Germanic Museum at Harvard University*. Cambridge: Minda de Gunzburg Center for European Studies, Harvard University, 1989.

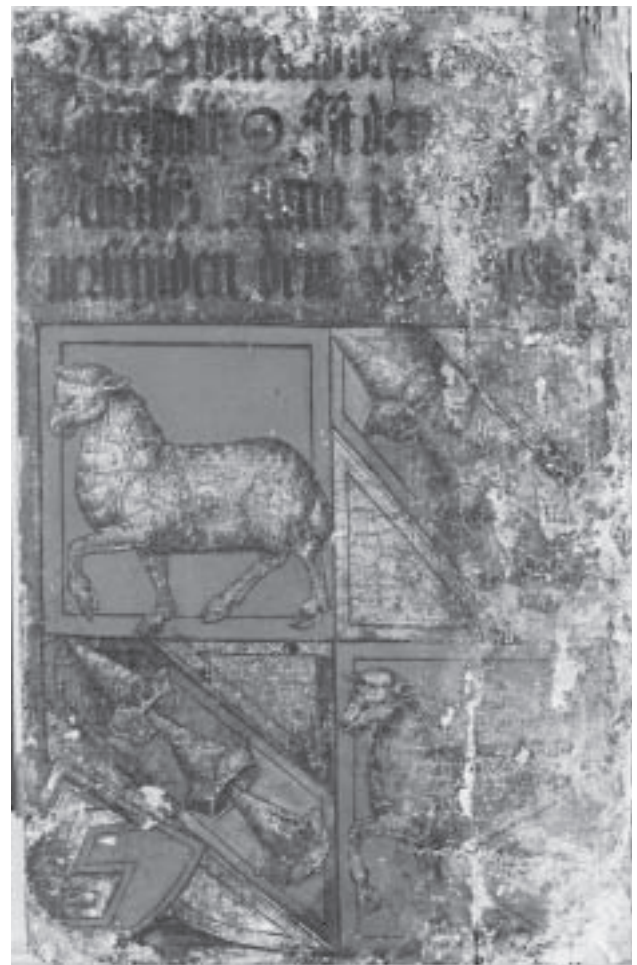
Zwölf Totenschilde der Patrizierfamilie Loeffelholz

Ein unbekannter Sammlungsbestand des 16. und 17. Jahrhunderts

BLICKPUNKT MAI. Zu den Leihgebern bedeutender Kunstwerke und kulturgeschichtlich interessanter Objekte im Germanischen Nationalmuseum gehört neben einigen anderen Adelshäusern, Institutionen und Privatpersonen die Freiherrliche Familie Loeffelholz von Colberg. Anhand sicherer Quellen lässt sich die Geschichte der Loeffelholz bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen. Damals waren sie in Bamberg ansässig, wo sie zum Kreis der bischöflichen Beamtschaft zählten. Um 1420 siedelten sie nach Nürnberg über. Seither entwickelten sie sich zu einem jener wohlhabenden Nürnberger Patriziergeschlechter, die über Jahrhunderte hinweg die Geschehnisse der Stadt mitgeprägt haben. Schon im Jahr 1440 war ein Loeffelholz erstmals Mitglied des Inneren Rates, des wichtigsten Gremiums in der Rangordnung der reichsstädtischen Hierarchie. Als weiterer Meilenstein in der Familiengeschichte gilt die anno 1505 zum Dank für die militärischen Verdienste eines Thomas Loeffelholz erfolgte Belehnung mit dem Schloss Kolberg in Altötting (der heutigen „Josefsburg“) durch Herzog Albrecht IV. von Bayern. Seit dieser Zeit nannte sich die Sippe „Loeffelholz von Colberg“. Gleichzeitig hatte der Herzog dem Geschlecht der Loeffelholz eine Erweiterung des Familienwappens zugestanden: Zu dem seit ältester Zeit gebrauchten Wappenbild des schreitenden Lammes auf rotem Grund traten nun als weiteres Motiv drei übereinander angeordnete Judenhüte in einem silbernen Schrägbalken auf blauem Fond. Dabei handelte es sich um das einstige „redende“ Wappenbild der 1497 im Mannesstamm erloschenen niederbayerischen Adelsfamilie der Judmann. Beide Motive erscheinen in zweifacher Ausführung und diagonal versetzt auf den vier Feldern des Loeffelholzschen Familienwappens. In dieser Form zieren sie eine Reihe von Totenschilden der Familie Loeffelholz im Depot des Germanischen Nationalmuseums, deren genaue Herkunft bisher nicht untersucht war. Notwendig gewordene Konservierungsmaßnahmen gaben nun den Anstoß für die kulturgeschichtliche Aufarbeitung des erwähnten Bestandes.

Zur Herkunft der Totenschilde

Das von Matthes Loeffelholz (1563–1605) begonnene und von anderen Familienmitgliedern bis ca. 1665 fortgeführte „Löffelholtsche Geschlechtsregister“, das später offen-



Totenschild des Martin III. Loeffelholz von Colberg, Nürnberg, nach 1533. H. 73,5 cm, Br. 46 cm. Inv.-Nr. KG 1341.

kundig von dem als Pfarrer im fränkischen Aufseß tätigen Johann Gottfried Biedermann (1705–1766) für sein „Nürnberger Geschlechtsregister“ ausgewertet und in Teilen wörtlich übernommen wurde, gibt im Anschluss an einige Kurzbiografien verstorbener Familienmitglieder auch den Ort ihres Totenschilds an. In diesem Stammbuch werden vier der hier behandelten Schilde als Ausstattungsstücke der traditionsreichen Nürnberger St. Sebalduskirche erwähnt. Weitaus genauere Auskünfte sind einer in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch den Arzt Michael Röttenbeck (1568–1623) zusammengetragenen Inschriftensammlung und einer 1739 durch den Nürnberger Patrizier Veit August Holzschuher (1701–1766) angelegten Beschreibung zu entnehmen. In diesen Manuskripten wird der jeweilige Stand des in der Kirche hängenden Totenschild-Bestands samt dem Wortlaut der zugehörigen Inschriften vorgestellt. Aus ihnen geht ferner der genaue Anbringungsort der Tafeln innerhalb des Gotteshauses hervor. So geben sie auch preis, dass alle Schilde der Loeffelholz im Westchor, auch Katharinenchor oder Engelschörlein genannt, hingen. Des-



Totenschild des Johann Wilhelm Loeffelholz von Colberg, Nürnberg, nach 1600. H. 72 cm, Br. 45 cm. Inv.-Nr. KG 1344.

sen Zentrum bildete der von Wilhelm Loeffelholz im späten 15. Jahrhundert zum Andenken an seine Gemahlin Katharina gestiftete Altar der heiligen Katharina von Alexandrien. Bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als man das Totengedächtnis der männlichen Familienmitglieder noch in Bamberg pflegte, waren hier Epitaphien für Klara († 1433) und Margaretha Loeffelholz († 1448) angebracht worden. Um diese herum wurden die nach und nach hinzukommenden Totengedächtnismale männlicher Angehöriger gruppiert. Unter diesen Stücken befand sich auch der heute im Germanischen Nationalmuseum verwahrte gotische Rundschild des Hans Loeffelholz († 1455). Einige im Jahr 1811 aus der Kirche entfernte Loeffelholz-Schilde kehrten 1904 an ihren Ursprungsort zurück, so die Totenschilde des Thomas Loeffelholz († 1527), auf den der erwähnte Besitz des Schlosses Kolberg und die Namensweiterung zurückgingen, ferner der Schild des gleichzeitig beim Sacco di Roma ums Leben gekommenen Karl sowie Schilde für Hans († 1545) und Matthias Loeffelholz († 1547). Insgesamt sind heute 19 Loeffelholzsche Totenschilde im St. Sebald Westchor zu sehen – eine bescheidene Zahl angesichts der ca. 90 Exemplare, die Veit August Holzschuher noch an diesem Ort sah. Die einst derart umfassende Nutzung des Westchors als eine Art Familiengedenkstätte führte dazu, dass man ihn mitunter „Löffelholz-Kapelle“ nannte.

Nürnberger Gepflogenheiten

Bei dem hier beschriebenen Konvolut an Totenschilden handelt es sich durchwegs um Exemplare des 16. und 17. Jahrhunderts. Diese sind sämtlich schlichter gehalten als die runden und plastisch gearbeiteten Beispiele des Spätmittelalters und selbst als die frühesten Stücke des 13. und 14. Jahrhunderts. Deren formale Übereinstimmung mit zeitgenössischen Kampfschilden erklärt sich übrigens noch aus der Tradition, die Waffen und mit ihnen den echten Wappenschild eines Ritters nach seinem Tod in einer Kirche aufzuhängen. In prächtiger Aufmachung und großer Zahl wurden in Nürnberg die runden und plastisch gestalteten Schilde der Spätgotik hergestellt, bis der Rat der Stadt im März 1496 Folgendes festhielt: „Es ist in eynem rat verlassen, die leychschilt, die man in der kirchen aufhenckt, nach dem form der schwarzen tafel, die in eynem rat gezaygt ist, zu (zu) machen und nit grosser, wol mag ymant sein leichschilt wol kleyner machen. Es sol auch nymant keynerlei erhabenß noch geschnittens an keinem schillt lassen machen, sunder allein die wappen daran zu machen in laut des gesetz, deßhalben ufgericht.“ Das bedeutete einen gänzlichen Verzicht auf Schnitzereien und sonstige Applikationen, und mit der „schwarzen Tafel“ war ein eindeutiges Muster vorgegeben, dessen Format nicht überschritten werden durfte. Mit alldem setzte die städtische Regierung dem prunksüchtigen Wetteifern um das aufwendigste Totengedächtnis vorläufig ein Ende und stellte ihre Sorge um die rechte materielle, ästhetische und moralische Ausgeglichenheit der Bürger unter Beweis. Diese Maßgabe

wurde bis um 1700 fast durchgängig eingehalten. Erst im Spätbarock ließen die Nürnberger die Einschränkungen von 1496 wieder zunehmend außer Acht und begannen erneut, großformatige Totenschilde mit reichem Schnitzwerk aufzuhängen. Durch alle Zeiten hindurch blieb indes der Grundgedanke lebendig, durch Totenschilde die Familienehre (durch das Wappen) und die Würdigung der einzelnen Angehörigen durch umlaufende oder blockweise gestaltete Inschriften mit Namen und Sterbedatum des Verstorbenen zu unterstützen.

Zuordnung und Form der Schilde

Dem bisher Gesagten zufolge gehören die zwölf neu untersuchten Totenschilde einem insgesamt auf Schlichtheit festgelegten Entstehungshorizont an und weisen keinen plastischen Schmuck auf. Die meisten Exemplare entsprechen dem einheitlichen Format von 72 x 44 cm, das wahrscheinlich mit den Maßen der zitierten schwarzen Mustertafel von 1496 übereinstimmt. Nur die drei jüngsten, nach 1650 entstandenen Beispiele der Reihe sind höher proportioniert und schließen mit einem Rundbogen ab. Die auf den Schilden genannten Mitglieder der Familie Loeffelholz von Colberg sind: Martin III., † 28. 4. 1533; Thomas, † 10. 1. 1575; Carl, † 22. 8. 1575; Hans Wilhelm, † 26. 11. 1600; Georg Christoph, † 10. 11. 1601; Wolf, † 31. 7. 1617; Matthias, † 22. 12. 1626 (?); Sebald, † 12. 7. 1632; Hans Friedrich, † 24. 1. 1640; Hans Jacob, † 7. 1. 1658; Hans Paulus, † 15. 10. 1658 und Hans Friedrich (fälschlich bezeichnet als „Georg Friderich“), † 13. 1. 1670.

Bezeichnenderweise ist das älteste, wohl bereits 1533 entstandene Stück der Gruppe auch dasjenige mit der einfachsten Präsentation des Wappens. Letzteres ist keinerlei künstlerischer Formgebung unterworfen, sondern erstreckt sich über den ganzen unteren Teil der Holztafel.

Schon das zweitälteste Exemplar von ca. 1575 zeigt hingegen das Wappen in der geschwungenen Form einer Tartusche mit bekrönenden Helmen und prächtig ausgestaffierter Helmdecke. Eine größere Palette an gestalterischen Elementen kam dann im 17. Jahrhundert zum Einsatz. Grundsätzlich diente auf den Schilden dieser Zeit eine meist in Grün gehaltene Fläche mit zierlichem Rankenwerk als Hintergrund des eigentlichen Wappens. Zudem erscheint beispielsweise das Wappen des 1632 ums Leben gekommenen Sebald Loeffelholz in einer Säulenarkade, wie sie in reliefplastischer Form auch auf Bronze-Epitaphien des Nürnberger Johannisfriedhofs vorkommt. Auch andere (gemalte) Rahmungen umgeben Wappen und Inschriften mehrerer Totenschilde des 17. Jahrhunderts. Die aufwendigsten Beispiele finden sich auf den Tafeln für Wolf († 1617) und Hans Jacob Loeffelholz von Colberg († 1658). Die mit Greifenköpfen verzierte Rahmenmalerei ist auf beiden Schilden so ähnlich ausgeführt, dass ungeachtet der unterschiedlichen Sterbedaten wohl von einer gleichzeitigen Entstehung in derselben Werkstatt auszugehen ist.

Inschriften als Quellen und gestalterische Leistung

Die häufig über den Wappen eingefügten Inschriften folgen damals üblichen, sich nur geringfügig voneinander abhebenden „Formularen“. Das Grundgerüst besteht aus der Angabe von Sterbejahr und Name. Dem Namen wurden jeweils mehrere Epitheta, das heißt lobende Charakterisierungen zugeordnet, deren Anzahl im 16./17. Jahrhundert parallel zum steigenden Prunk der Malerei zunahm: Während der 1533 entschlafene Martin bloß mit dem Attribut „Erbar“ belegt wurde, nannte man den 1617 verschiedenem Wolf Loeffelholz von Colberg bereits „Edel, Ehrvest [...] Fürsichtig weiß“. Auch sind hin und wieder herausragende Ämter der jeweiligen Person erwähnt. Nur in rühmlichen Sonderfällen wird auf die Todesumstände eingegangen, so z.B. bei dem „im Abzug der belegerung Stulweissenburg“ in Ungarn 1601 verstorbenen oder gefallenen Offizier Georg Christoph Loeffelholz von Colberg. Für die Zeitgenossen war es aufgrund dieser Information klar, dass sich Georg Christoph im Krieg gegen die Türken verdient gemacht hatte, die Kaiser Rudolf II. während des „Dritten



Totenschild des jüngeren Hans Friedrich (laut Inschrift fälschlich Georg Friderich) Loeffelholz von Colberg, Nürnberg, um 1670 oder Ende 17. Jahrhundert. H. 72 cm, Br. 46 cm. Inv.-Nr. KG 1352.



Porträt des jüngeren Hans Friedrich Loeffelholz von Colberg, Kupferstich, Jacob Sandrart, Nürnberg, nach 1670. Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek, HS 16718.

Türkenkriegs“ (1593–1606) aus Ungarn herauszudrängen suchte, um so auch die andauernde Bedrohung für das Heilige Römische Reich zu beenden. Die alte Bischofsstadt Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) wechselte dabei mehrmals ihre Herren.

Den Abschluss der Inschriften bildet die hier und dort geringfügig variierte Formel „dem Gott gnädig sei“. Darin ist die Auferstehungshoffnung enthalten, aber auch der Gedanke, dass nur die Gnade Gottes und nicht das eigene Verdienst eine solche Perspektive eröffne. Ein einziges Beispiel des mittleren 17. Jahrhunderts weist stattdessen die im Barock auch wegen ihrer Ausführlichkeit geschätzte Formulierung „dem Gott [eine] Fröliche Auferstehung verleihen wolle“ auf.

Ein traditionsbewusster Zug der Gestaltung kommt im auffallend langen Festhalten an der gotischen Minuskel zum Ausdruck. Die Anfangsbuchstaben, Versalien genannt, wurden, bis auf das älteste Beispiel, gern in der lebhafter wirkenden Frakturschrift ausgeführt. Auch sind lateinische Begriffe durch Verwendung der antikisierenden Antiqua hervorgehoben. Nur das jüngste Exemplar trägt eine vollständig in Fraktur gehaltene Inschrift. Ausgerechnet dieser Schild wirft hinsichtlich seiner Zuordnung Fragen auf. So sind in der Inschrift auf den 1670 verstorbenen Hans

Friedrich Loeffelholz Bezug nehmende Daten irrtümlicherweise mit dem Namen des erst 1691 zu Grabe getragenen Georg Friedrich verknüpft. Sollte darum die Tafel erst um 1700 entstanden sein? – Trotz der gestalterischen Sonderstellung war dies vorläufig nicht eindeutig zu klären.

Einordnung in die Familiengeschichte

Die Stiftung eines Totenschildes wurde bedeutenden wie unbedeutenden Familienmitgliedern zuteil. Johann Wilhelm (auch Hans Wilhelm genannt), von dem im Germanischen Nationalmuseum eine lebensgroße und deshalb höchst ungewöhnliche Wachsbüste zu sehen ist, spielte für die spätere Entwicklung der Familie eine große Rolle. Zwei seiner Söhne, deren Totenschilder gleichfalls in dem hier behandelten Konvolut enthalten sind, wurden nämlich zu Stammvätern der einzigen heute noch existierenden Linien des Loeffelholzschen Geschlechts: der ältere Hans Friedrich († 1640; nicht identisch mit der oben genannten gleichnamigen Person, die 1670 verstarb) und Hans Paulus († 1658). Hans Friedrich wird in einem zeitgenössischen Kupferstich von Johann Georg Fabricius mit einem Lobspruch bedacht, der ihn mit drei bekannten Staatsmännern der Antike in Verbindung bringt: mit Aristides von Athen (um 550–467 v. Chr.) sowie den Römern Camillus (um 446–365 v. Chr.) und Cato (95–46 v. Chr.). Dies passt zu seiner im Totenschild genannten politischen Tätigkeit im



Porträt des Johann Paulus Loeffelholz von Colberg, Nürnberg, nach 1658. Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek, HS 16718.



Wachsbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz von Colberg, Nürnberg, 1600. Inv.-Nr. Pl.O. 797.

Älteren Geheimen Rat der Stadt Nürnberg. Bezeichnend ist hier die Bezugnahme auf drei antike Vertreter der republikanischen Staatsform. Auch Hans Paulus absolvierte eine politische Laufbahn, die er als Pfleger von Lauf an der Pegnitz beschloss. Von den übrigen in den Totenschilden genannten Vertretern der Familie Loeffelholz zeichnet sich etwa der 1533 verstorbene Jerusalempilger Martin Loeffelholz durch eine bemerkenswerte Biografie aus. Martin konnte beachtliche Erfolge bei Ritterturnieren verzeichnen. Unter anderem trat er bei einem Gesellenstechen 1496 gegen den Markgrafen Friedrich II. von Ansbach an, den er mit der Turnierlanze von seinem Pferd herunterholte. Der Markgraf soll daraufhin gesagt haben: „Wir haben uns einen Stecher seyn vermeint, aber du bist warlich auch einer.“ 1507 wurde Martin das Opfer einer Entführung. Der Erpresser Heinz Baum und seine Leute hielten

ihn auf Schloss Schwarzenburg bei Rötz in der Oberpfalz gefangen und konfrontierten die Stadt Nürnberg mit erheblichen Lösegeld-Forderungen. Auf diese wollte sich die Stadt zunächst nicht einlassen. Nach einem gescheiterten Fluchtversuch kam Martin im Februar 1509 letztlich doch durch Geldzahlungen seiner Verwandten frei. Noch mehr Pech hatte Johann Jakob Loeffelholz zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Als tapferer Offizier wollte der erst 23-Jährige mit einigen zu Hilfe gerufenen Untergebenen im Jahr 1632 einen handgreiflichen Streit zwischen schwedischen Offizieren schlichten. Dabei löste einer der Begleiter plötzlich aus Versehen seine Muskete aus und erschoss nicht nur einen Schweden, sondern auch den Spross aus dem Hause Loeffelholz. Johann Jakob war nicht das einzige Familienmitglied, das den Verwicklungen des Dreißigjährigen Krieges zum Opfer fiel. Nach Auskunft des Totenschild-

des von Matthes Löffelholz († 1626) starb dieser als Soldat der kaiserlichen (d. h. katholischen) Armee Wallensteins in Pressburg. Neben Politik und Handel wird damit nochmals das Militär als traditionelles Betätigungsfeld der Familie greifbar.

In erster Linie bezeugen die Schilde indes den ungebrochenen Patrizierstolz der Loeffelholz, die im Gegensatz zu anderen Nürnberger Geschlechtern ihr Totengedenken nie auf eine einzige Familientafel mit Sammelinschrift beschränken wollten. Das traditionsbewusste Denken der Auftraggeber prägte die Gestaltung ebenso mit wie die



Porträt des älteren Hans Friedrich Loeffelholz von Colberg, Johann Georg Fabricius, Nürnberg, Mitte 17. Jahrhundert. Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek, HS 16718.

kunstvolle Ausführung durch die beteiligten Maler. Wenn es sich auch nicht um herausragende Meisterstücke handelt, so helfen sie doch, den Kenntnisstand zur einstigen Ausstattung der Nürnberger St.-Sebaldis-Kirche abzurunden und zu vervollständigen.

► JOHANNES HAMM

Quellen und Literatur: Matthes Loeffelholz u. a.: Loeffelholzisches Geschlechtsregister (Nürnberg, 17. Jh., Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek, HS 16718). – Veit August Holzschuher von Aschbach auf Harrlach: Historische Beschreibung von Ursprung und Erbeuung der Haupt- und Pfarr-Kirche des Heil. Sebaldi in Nürnberg, nebst richtiger Anzeige aller darinnen befindlichen Monumenten, Wappen, Fenster, Gemälden, Todtenschilder und Grabsteine, derer Nürnberger auch anderer Geschlechtern, welche ihr Gedächtniß und Wapen hinein gestiftet haben, Wobey aller Pfarrherren, Kirchen, und Schuldiener Verzeichniß, welche vor und nach der Reformation an der Kirche und Schul gedienet, beygesetzt worden. (Nürnberg, 1739, Stadtbibliothek Nürnberg, Am b. 221 2°). – Johann Gottfried Biedermann: Geschlechtsregister des hochadeligen Patriciats zu Nürnberg. Nürnberg 1748. – Theodor Hampe: Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance (1449) 1474–1618 (1633). I. Band (1449) 1474–1570 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Sonderausgabe). Wien–Leipzig 1904, Nr. 537, S. 79. – Peter Zahn: Die Inschriften der Friedhöfe St. Johannis, St. Rochus und Wöhrd zu Nürnberg (Die Deutschen Inschriften. Hrsg. von den Akademien der Wissenschaften in Göttingen, Heidelberg, Mainz, München und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. 12, Münchener Reihe, Bd. 3). München 1972. – Dieter J. Weiß: Die Inschriften der St. Sebalduskirche in Nürnberg. Zulassungsarbeit Universität Erlangen, Nürnberg 1986. – Gerhard Weilandt: Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance. Petersberg 2007. – Frank Matthias Kammel–Anke Lorenz: Faszination der Präsenz. Die Wachsbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz. In: Enthüllungen. Restaurierte Kunstwerke von Riemenschneider bis Kremser Schmidt. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2008, S. 82–93.

Tafelkultur des 18. Jahrhunderts – Besteck, Messer und Gabel

BLICKPUNKT JUNI. Kürzlich erwarb das Germanische Nationalmuseum aus dem Kunsthandel ein Tafelbesteck, bestehend aus Messer und Gabel. Prägnant verdeutlichen diese Beispiele die sich besonders im 18. Jahrhundert entwickelnde Tafelkultur.

Langsam bildet sich im 17. Jahrhundert die Gabel, zunächst nur in gehobenen Kreisen, zum selbstverständlichen Speisegerät neben Messer und Löffel aus. So findet sich auf Stillleben darstellungen dieses Jahrhunderts die Gabel noch



Passau, um 1730. Silbermarken: ICP im Rechteck, wohl für Joseph Coelestin Plossauer; steigender Wolf, darüber 13 (wohl für Passau). Silber, gegossen, ziseliert, graviert; Eisen, geschmiedet. L. Messer: 23,3 cm, L. Gabel: 22,1 cm. Inv.-Nr. HG 13188,0.

sehr selten. Dem höfischen Charakter des Gerätes entspricht die Verwendung kostbaren Materials. Ab der Jahrhundertmitte bildet sich der Bestecksatz heraus, eine Vielzahl gleich gestalteter Gabeln, Messer und Löffel. Auch das vorliegende Besteck gehört zu einem derartigen Bestecksatz, so befindet sich ein identisches Paar von Messer und Gabel im Oberhausmuseum in Passau.

Die einheitlichen Griffe des neu erworbenen Besteckpaares im Germanischen Nationalmuseum sind oktogonal facettiert und mit reliefierten Kanneluren versehen. Sie besitzen einen haubenförmigen Knauf, der ein Besitzermonogramm trägt und an den sich gravierte, floral anmutende Dekorelemente anschließen.

Die Eisenklinge des 23,3 cm langen Messers trägt das Schmiedezeichen A. PARIS. Der etwas unharmonische Ansatz der Klinge im Bereich der Zwinne lässt auf eine nachträgliche Veränderung bzw. ein Neuansetzen einer Klinge schließen. Der Messerrücken ist leicht gewölbt. Die 22,1 cm lange Gabel weist eine zweizinkige Forke auf, wobei der fein gearbeitete Zwingenbereich organisch in die Zinken übergeht.

Beide Teile sind in der Nähe der Zwinne mit einem Beschauzeichen in der Form eines steigenden Tieres (Wolf ?) mit einer darüber gestellten Zahl 13, wahrscheinlich dem Zeichen der Stadt Passau, sowie dem Meisterzeichen ICP im Rechteck gepunzt. Die Kombination der beiden Marken lässt sich nur unbefriedigend auflösen.

Die Meistermarke ICP bezieht sich laut den unveröffentlichten Unterlagen Wolfgang Schefflers (Nachlass Wolfgang Scheffler, Museen der Stadt Hanau) auf den Silberschmied Joseph Coelestin Plossauer, Mitglied einer bekannten Passauer Goldschmiedefamilie (eine Genealogie der Plossauer, die auch bekannt sind als Bloßauer, Pasauer oder Plossauer, befindet sich im Oberhausmuseum in Passau, für dessen Unterstützung ich mich herzlich bedanken möchte.) In der einschlägigen Künstlerliteratur lässt sich Joseph Coelestin Plossauer zwischen 1725 und 1729 nachweisen. Ob es sich bei der Marke auf unserem Besteck definitiv um seine Meistermarke handelt, ist wahrscheinlich, aber nicht eindeutig zu klären. Das Archiv des Bistums Passau arbeitet derzeit an einer genealogischen Datenbank, in der unter anderem die Familiengeschichte der Plossauer detailliert zusammengestellt wird, woraus sicherlich eine konkretere Dokumentation bezüglich der Meistermarke resultieren wird.

Auch das Beschauzeichen lässt sich nicht zufriedenstellend bestimmen. Wenn es sich bei dem Meisterzeichen um dasjenige des Joseph Coelestin Plossauer handelt, müsste

das Beschauzeichen jenes der Stadt Passau sein. Dieses ist jedoch in der Literatur bisher nur als laufender Wolf registriert. Solange die unzureichende Forschungslage zur Goldschmiedekunst Passaus sich nicht verbessert, wird eine eindeutige Zuweisung der Marken nicht möglich sein.

Die Meister- und die Beschauwerke lassen sich zurzeit nicht homogen auflösen; doch nicht selten bleiben Marken unaufgelöst, und zu diesen noch undokumentierten Regionen gehören weite Teile Süddeutschlands. Auch wenn eine Silberarbeit gepunzt ist, können die Marken über Alter und Herkunft dann ein falsches Bild geben, wenn das Objekt zu späterer Zeit oder auch an anderem Ort nachgepunzt worden ist.

Grundsätzlich wird in jener Zeit südlich der Mainlinie und in Ostdeutschland 13-lötiges Silber verarbeitet. Silber wird wegen seiner physikalischen Eigenschaften niemals in reinem Zustand verwendet, sondern stets in Legierungen mit anderen weniger edlen oder unedlen Metallen. Das Verhältnis, welches in einer Legierung zwischen dem Gehalt an Silber und dem Gesamtgewicht besteht, nennt man Feingehalt. Die früher im deutschen Sprachraum übliche Gewichtseinheit für Silber war die Mark, die wiederum in 16 Lot unterteilt wurde. 13-lötiges Werksilber enthielt also 13 (von insgesamt 16) Teile reines Silber und 3 Teile weitere Zuschlagstoffe. Die Zahl 13 im Beschauzeichen unseres Besteckes garantiert, dass der Feingehalt in dieser Höhe geprüft worden war. Heute wird der Feingehalt fast allgemein in Tausendsteln dargestellt, das heißt, man gibt an, wie viele Teile Silber in 1000 Teilen der Legierung enthalten sind. 13 Lot entsprechen ungefähr dem heutigen Standard von 800/1000.

Ein einheitliches Beschauwesen, wie es für viele zentralistisch organisierte Nachbarstaaten schon relativ früh charakteristisch war, wurde in Deutschland erst mit dem Reichsgesetz vom 16. Juli 1884 eingeführt. Die vor der

Reichsgründung herrschenden kleinteiligen und uneinheitlichen Staatsstrukturen sind ein Grund für die vielen noch unzureichend erforschten Stempelvorschriften in den Gebieten des alten Reiches.

Letztendlich bietet bei dem vorliegenden Besteck die stilistische Einordnung die ausschlaggebende Orientierungshilfe. Die Form der Zinken, speziell die floral geschwungene Form des Zinkenansatzes nahe der Zwinge, ist eine für den Donaauraum typische Gestaltung, sie findet sich häufig im späten 17. Jahrhundert und setzt sich im 18. Jahrhundert fort; so etwa in einer Passauer Arbeit aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts. Insgesamt verweisen die stilistischen Merkmale in den zeitlichen Bereich um 1730, obwohl sich etwa die Form der langen, spießartigen Zinken noch bis ins 19. Jahrhundert fortsetzt.

Zuweisbar ist bisher ebenfalls nicht das Adelsmonogramm. Da das Besteck aus einer niederbayerischen Haushaltsauflösung stammt, ist darüber hinaus die Provenienz nicht weiter nachvollziehbar.

► CAROLINE REAL

Weiterführende Literatur:

Amme, Jochen: Historische Bestecke. Formenwandel von der Altsteinzeit bis zur Moderne, Stuttgart 2002. – Ausst.-Kat. Eisenach: Bestecke. Die Egloffstein'sche Sammlung (15.–18. Jh.) auf der Wartburg, bearbeitet von Jochen Amme, Stuttgart 1994. – Benker, Gertrud: Alte Bestecke. Ein Beitrag zur Geschichte der Tischkultur, München 1978. – Marquardt: Europäisches Essbesteck aus acht Jahrhunderten. Eine Kunstsammlung, Ausst.-Kat. Nürnberg, GNM 1997, Stuttgart 1997. – Rosenberg, Marc: Der Goldschmiede Meisterzeichen, Bd. III, Frankfurt a. M. 1925, S. 279, 4385. – Scheel, Bernd: Bestecke. Von der Frühzeit der Esskultur bis heute, Augsburg 1996. – Vollmer, Hans (Hg.): Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Leipzig 1933, Bd. 27, S. 159.

Lutherisches Bekenntnis in Stein

Ein Relief des Amberger Bildhauers Georg Schweiger

1893 erwarb das Germanische Nationalmuseum ein Steinrelief aus Privatbesitz in Neumarkt in der Oberpfalz. Es gelangte als Darstellung des Heiligen Abendmahls und süddeutsches Werk aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in die Sammlung. Während es um 1910 im westlichen Lichthof an der Kartäuserkirche ausgestellt war, wird es gegenwärtig im Ostflügel des Großen Kreuzgangs präsentiert. Im Gegensatz zur damaligen Anbringung hoch oben erleichtert die heutige Positionierung in Augenhöhe die Betrachtung der detailreichen Szenerie enorm. Die Forschung brachte dem Objekt aus Solnhofener Kalkstein dennoch wenig Interesse entgegen. Und das, obwohl es sich um ein ikonografisch ungewöhnliches Werk handelt, welches bezüglich Motiv, Aussage und Funktion spannende Fragen provoziert.

Die Darstellung

Das Bildfeld ist mittels einer Arkadenarchitektur horizontal weitgehend in zwei Ebenen geteilt, die gleichzeitig Vorder- und Hintergrund markieren. Vorn öffnen von Säulen getragene Bögen, an denen der Kruzifixus und Engel mit den



Blick in den westlichen Lichthof an der Kartäuserkirche mit dem aus Neumarkt erworbenen Relief. Aufnahme um 1910.

Leidenswerkzeugen der Passion Christi erscheinen, den Blick auf mehrere hintereinander gestaffelte Szenen: In der Mitte feiern Christus und die Apostel das Letzte Abendmahl. Rechts erblickt man eine große Versammlung an festlicher Tafel, links ein Handgemenge und in der Raumtiefe eine kirchliche Abendmahlsfeier. In der über dem Gehäuse geschilderten Landschaft dominieren ein Heerlager und der Sturm auf eine große Stadt. Rechts tun sich Äcker und Fluren auf. Man sieht Gestalten bei verschiedenen Tätigkeiten, und unten erkennt man Johannes den Täufer, der seine Zuhörer auf das Bild des Gekreuzigten weist.

Augenscheinlich beinhaltet die Darstellung die komplizierte Verknüpfung verschiedener Szenen. Die Feier des Heiligen Abendmahls nebst der Austeilung des eucharistischen Sakraments in beiderlei Gestalt – Brot und Wein – deutet sie als Träger protestantischen Bildgehalts. Auch die Kruzifixweisung Johannes des Täufers kennt man aus einem lutherischen Lehrbildtyp, der als „Sündenverhängnis und Erlösung“ oder „Gesetz und Gnade“ bekannt ist. Darüber hinaus lässt sich der detailreichen Szenerie die Schilderung einer biblischen Parabel entnehmen, des im Matthäusevangelium berichteten Gleichnisses vom königlichen Hochzeitsmahl (Mt. 22, 1-14). Dort wird das Himmelreich mit einer Hochzeit verglichen, die ein König für seinen Sohn vorbereitet. Diener des Herrschers laden zum Schmaus ein, doch die Geladenen bleiben aus, gehen vielmehr ihren alltäglichen Verrichtungen nach, ja verprügeln oder morden die Hochzeitslader. „Da wurde der König zornig; er schickte sein Heer, ließ die Mörder töten und ihre Stadt in Schutt und Asche legen.“ Genau diesen Moment der Geschichte visualisiert das Heerlager mit Kanonen, die gebrochenen Mauern und gestürzten Tore der stolzen Stadt im Hintergrund. Über dem berannten Gemeinwesen schwebendes Schwert und Komet sind als Zeichen des Strafgerichts zu interpretieren. Bildhafte Entsprechungen des biblischen Textes finden sich darüber hinaus in dem mit einer Trompete ausgestatteten Ausrufer und einer kleinen Prügelszene oben rechts.

Der König des Gleichnisses lässt nun alle ohne Ansehen der Person von der Straße in den Festsaal rufen. Als er jedoch feststellt, dass einer der Gäste kein Festgewand trägt und auch keinen Grund für die fehlende Tracht nennen kann, befiehlt er, ihn fesseln und „in die äußerste Finsternis“ werfen zu lassen. Man gewahrt die Szene auf der Tafel vorn links. Der Herrscher tritt unter einem Baldachin mit dem Bild der Justitia hervor; darüber schwebt die aus der Sintflutsaga bekannte Taube mit dem Ölzweig, Symbolen für Gerechtigkeit und Versöhnungswillen des mit dem gleichnishaften König gemeinten Gottvaters.

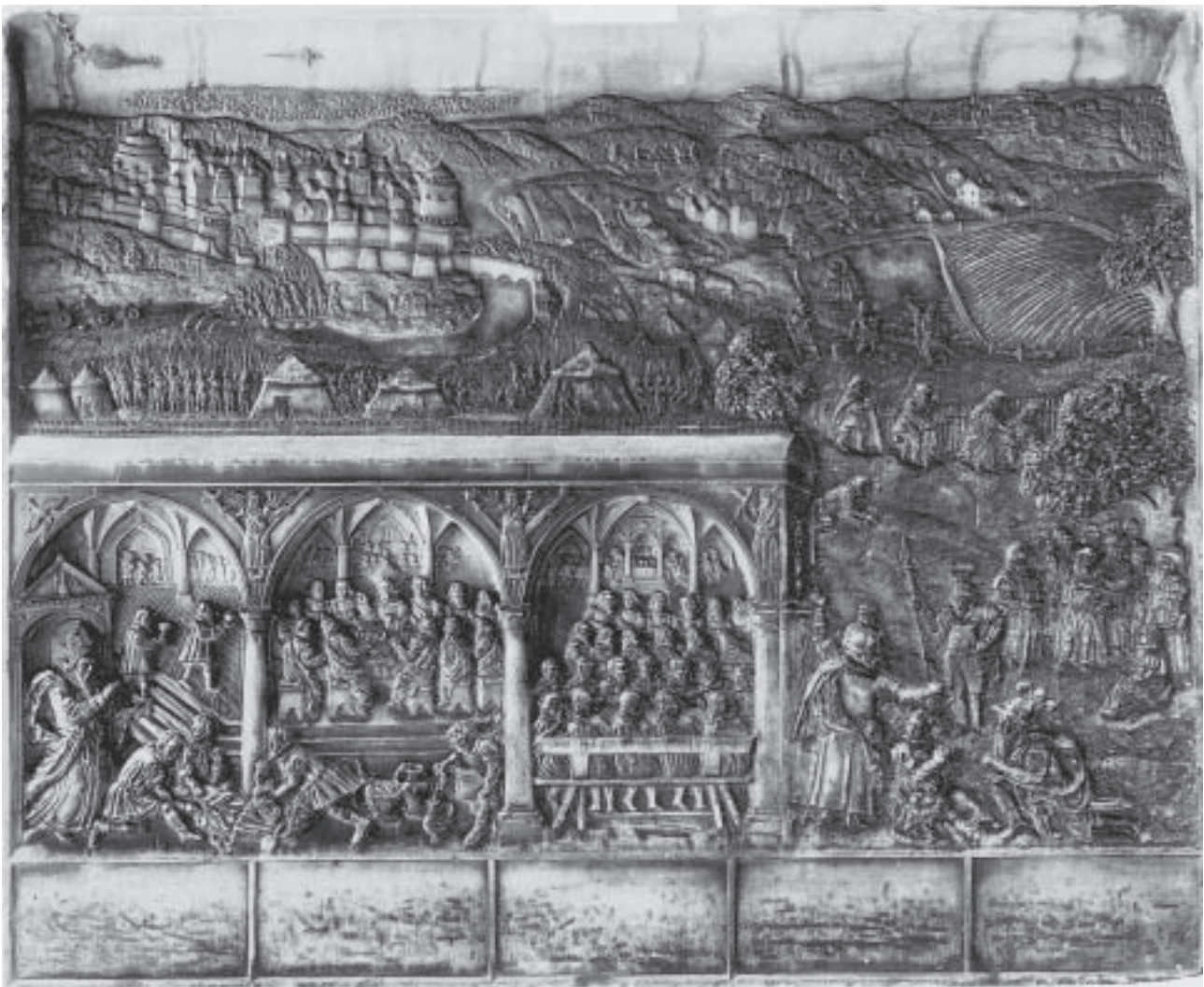
Gehören die beiden voll besetzten Tafeln unter der rechten Bogenstellung, der Mundschenk, der Weinkannen füllt, und die Speisen herbeibringenden Diener zur Gleichniserzählung, stehen die Szenen in einem hinter dem überwölbten Raum anschließenden Saal in einer anderen chronologischen Ebene, nämlich der der Entstehungszeit des Reliefs. Neben der evangelischen Abendmahlsfeier sind mit dem an einer offenen Pforte vor einer Gestalt in Gelehrtentracht Knienden wohl die Beichte und mit der Gemeindeversammlung das Hören des Gotteswortes und seiner Auslegung gemeint. Bevor nun Sinn und Bedeutung dieser Motivkombination erörtert werden sollen, sei nach dem Schöpfer des Werkes gefragt: Es ist der Amberger Bürger Georg Schweiger (1550–1614).

Der Künstler und sein Œuvre

Schweiger war gelernter Zimmermann und in der entsprechenden Amberger Zunft organisiert. Als Bildhauer war er Amateur. Wo und auf welche Weise er sich seine bildnerischen Fähigkeiten angeeignet hatte, ist unbekannt. Viel-

leicht war er Autodidakt. Unklar bleibt auch, warum der aufgrund seiner Profession mit dem Werkstoff Holz vertraute Werkmann seine künstlerischen Ambitionen offenbar ausschließlich im Material Stein verwirklichte. Freilich bestehen seine bisher bekannten Arbeiten sämtlich aus Solnhofener Kalkstein und Doggersandstein, die sich frisch gebrochen mit Werkzeugen der Holzschnitzerei bearbeiten lassen.

Der Meister wohnte in dem als Frauenviertel bezeichneten Stadtgebiet Ambergs, dessen Zentrum die damalige Hofkapelle St. Marien bildete. Die Fassade des von ihm 1578 erworbenen Hauses Neustift 14 schmückte er 1601 mit einem Fries aus elf aneinandergereihten Bildreliefs, die mittels Inschriften kommentierte Szenen aus dem Alten Testament vom Sündenfall bis zur Ausspeikung des Propheten Jona aus dem Walfisch trugen, außerdem eine Allegorie des irdischen Lebenswandels und ein Bild des Jüngsten Gerichts. Der Fries, zu dem auch das über der Haustür angebrachte Selbstporträt gehörte, gelangte nach Abbruch des Anwesens Mitte des 19. Jahrhunderts auf Schloss Neid-



Allegorie auf die christliche Gemeinde. Georg Schweiger, Amberg, um 1590/95. Solnhofener Kalkstein, H. 87,2 cm, Br. 103,4 cm. Inv.-Nr. Pl.O. 1830.

stein bei Neustadt an der Waldnaab. Eine Inschrift über der Tafel mit dem Selbstporträt Schweigers und einer Darstellung seiner selbst bei der bildhauerischen Arbeit reimt: „Mein Kunst wird oft gefochten an, /Halt mich zu Gott der helfen kann./ Vnnd arbeit frölich in mein hauß,/ Diß lacht im der zum fenster auß.“ Sie reflektiert seine Frömmigkeit und Schaffensfreude ebenso wie Ehrgefühl und Stolz, die ihn über missgünstigen Leumund erhaben machte. Nicht zuletzt bezeugen die Verse uneingeschränktes Selbstbewusstsein.

Insofern ist besonders interessant, dass der Meister in den Türkensteuerregistern der Jahre 1596, 1597 und 1600, da er je einen Gulden zahlte, bezeichnenderweise nicht als Zimmermann, sondern als Bildhauer geführt ist. Dies lässt vermuten, dass er zu jener Zeit nur noch in diesem Metier wirkte. Auf jeden Fall muss er als Bildner geschätzt worden sein. 1607 schuf er im Auftrag von Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz (1583–1610) eine Darstellung der Stadt Amberg mit Umgebung in Solnhofener Stein. Die Platte, die für das kurfürstliche Schloss im Amberg bestimmt war, später in der Bibliothek des Jesuitenkollegs hing und jetzt im Amberger Stadtmuseum aufbewahrt wird, zeigt im Vordergrund der Vedute die detailreiche Darstellung einer fürstlichen Jagd. Die kurfürstliche Hofkammer ent-

lohnte Schweiger dafür mit 100 Gulden, einer ausdrücklich als angemessen bezeichneten Summe, da „die perspektive wenig in acht genommen, deren dann der Meister auch Kein Fundament gehabt“. Offenbar waren die Mängel des Werkes deutlich erkannt, jedoch nachsichtig behandelt worden, da man sich darüber im Klaren war, dass dem Bildner keine konzeptuell verwendbare Bildvorlage zur Verfügung gestanden hatte.

Schon in der zweiten Hälfte der 1580er-Jahre hatte Schweiger für vermögende Kundschaft gearbeitet. Damals entstand das Epitaph für den 1585 verstorbenen Caspar Köferl – Rat, Landschreiber und oberster Küchenmeistersamtsverwalter Kurfürst Ludwigs VI. (1576–1583) – in der St.-Laurentius-Kirche von Eschenbach bei Neustadt an der Waldnaab. In dem von einem architektonischen Aufbau gerahmten Bildfeld sind der Ackerbau Adams, Grablegung und Auferstehung Christi sowie das Jüngste Gericht zu sehen. Neben der Würdigung des Toten mahnen Verse den Betrachter zu gottgefälligem Lebenswandel. Ein fragmentarisch erhaltenes Relief mit dem selben Motiv im Pfarramt von St. Georg in Amberg zeugt von der rationellen, Entwürfe mehrfach realisierenden Arbeitsweise Schweigers und davon, dass diese Kirche damals ebenfalls Epitaphien des Meisters beherbergte.



Landschaft mit der Stadt Amberg und einer fürstlichen Jagd. Georg Schweiger, Amberg, 1607. Solnhofener Kalkstein, H. 61 cm, Br. 95 cm. Amberg, Stadtmuseum (Foto: Stadtmuseum Amberg).

Weitere Fragmente in der Sakristei des Gotteshauses und im Gemeindezentrum belegen es überdies: Mitte der 1590er-Jahre waren die Grabsteine für den 1594 verstorbenen Amberger Stadtrichter Bernhard Bühelmayer und den im Folgejahr verschiedenen Eisenhändler Alexander Velhorn entstanden. Und vermutlich schuf Schweiger in jener Zeit auch ein Epitaph mit der Vision des Ezechiel, dessen Bildrelief heute eine Mauer westlich der Kirche ziert.

St. Georg war 1553 bis 1599 lutherisch. Dann schloss man das Gotteshaus bis 1619. 1622 wurde es den Jesuiten übergeben, die ab 1652 die erste barocke Umgestaltung des Innenraumes initiierten. In diesem Zusammenhang entfernte man die Steinplatten vermutlich und benutzte sie als Baumaterial. Ob ihrer glatten Rückseiten boten sie sich zur Bodenfliesung an.

Der Konfessionszwist in Amberg

Amberg war die erste Stadt der Oberpfalz, die das lutherische Bekenntnis annahm. 1538 wurde hier erstmals evangelischer Gottesdienst gefeiert. Kurfürst Friedrich II. (1544–1556) förderte die neue Lehre nach Kräften, doch schon sein Nachfolger Friedrich III. (1559–1576) bedrängte seine Untertanen, der Glaubenslehre Johannes Calvins (1509–1564) zu folgen. Der Widerstand der Oberpfälzer wurde allerdings von Kronprinz Ludwig, dem ältesten Sohn Friedrichs und Statthalter der Oberpfalz, unterstützt, einem eifrigen Lutheraner, der in Amberg residierte. Die Stadt behielt also lutherische Geistliche, musste aber dulden, dass 1584 die ehemalige Franziskanerkirche zum calvinistischen Predigtsaal und das lutherische Gymnasium



Vision des Propheten Ezechiel. Fragment eines Epitaphs. Georg Schweiger, Amberg, um 1590/1600. Kalkstein, H. 83 cm, Br. 74 cm. Amberg, St. Georg.



Allegorie auf die christliche Gemeinde (Fragment). Georg Schweiger, Amberg, um 1590/95. Solnhofener Kalkstein, H. 67 cm, Br. 68,3 cm. Amberg, St. Georg (Foto: Günter Moser, Amberg).

im alten Franziskanerkloster in ein reformiertes Pädagogium umgewandelt wurde. Als Friedrich IV. 1592 versuchte, den Calvinismus mit Vehemenz einzuführen, setzten sich die Amberger Bürger allerdings bewaffnet zur Wehr, brachen die südliche Zugbrücke des Schlosses ab, vermauerten den nördlichen Zugang und riegelten den Herrschaftssitz somit ab. Obwohl 1593 Friede zwischen Friedrich und der Stadt geschlossen wurde, ließ der Kurfürst nicht davon ab, Amberg und die gesamte Oberpfalz zum reformierten Bekenntnis zu bewegen. 1597 gelang es ihm, zumindest die Autonomie der lutherisch orientierten Reformation in Amberg zu brechen. Die lutherischen Lehrer und der Magistrat wurden entlassen, sodass die bürgerliche Oberschicht ihre wichtigsten Positionen verlor. Von nun an waren lutherische Schulen und Kirchenverwaltung, und damit die überwiegende Mehrheit der Amberger Bürger, einem reformierten Kirchenrat unterstellt.

Erst als der Nachfolger Friedrichs IV., der als Winterkönig verspottete Friedrich V. (1596–1632) das Herrschaftsgebiet aufgrund seiner Niederlage in der Schlacht am Weißen Berg 1620 verlor und der Kaiser den Bayernherzog Maximilian I. zum Administrator der Oberpfalz erklärte, wendete sich das Blatt allerdings gänzlich: Die siegreichen bayerischen Truppen besetzten die Stadt 1621, und schon sieben Jahre später war fast der gesamte Landstrich wieder katholisch.

Die Aussage der Nürnberger Tafel

Dem Steinrelief des Germanischen Nationalmuseums legte Schweiger offenbar einen um 1580/90 entstandenen Kupferstich des Antwerpener Malers Marten de Vos (1532–1603) zugrunde, der das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl in gleichartiger Komposition schildert: Haupt-handlung ist die Ergreifung des unangemessen Gekleide-

ten, als Nebenhandlungen erscheinen in Mittel- und Hintergrund Hochzeitstafel und Letztes Abendmahl Christi. Auch weist die ins letzte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu datierende Tafel dem grafischen Blatt vergleichbar am unteren Rand die Reihung von Feldern auf, die ursprünglich Inschriften trugen. Unklar ist, ob die später eliminierten Texte mit Farbe aufgetragen oder aber in den Stein gegraben waren. Auf jeden Fall weisen Schleifspuren auf deren Auslöschung hin.

Ein etwas kleineres, 1977 im Fußboden der Amberger St.-Georgs-Kirche gefundenes und heute in der dortigen Sakristei bewahrtes Bildwerk mit dem selben Motiv gibt zumindest noch einen Teil seiner Inschriften wieder, und man darf annehmen, dass unser Stück gleiche oder zumindest ähnliche, den Sinn der Szene deutende Kommentare trug. So heißt es dort auf dem Architrav des Arkadengebäudes: „Ein fürbild der Christlichen Gemein,/ Die Gottes Wort behaltett rein.“ Und „Die Christum frey Bekennen thun,/ Ein Ewigen Sieg bringens davon“. Am Boden des hochzeit-

lichen Saales erklären Verse das Geschilderte: „(Der) König sieht die Gest bey Zeit,/ (...) der hat k(ein) hochzeit kleidt“, und „Er lest ihm binden hend und füeß,/ Werffen hinauß ind Finsternus.“ Von den fünf mit einem Kruzifixus und Reimen gefüllten Feldern unterhalb des Bildes ist wenig überkommen, doch lässt sich wenigstens der zweite Spruch von links gänzlich lesen. Hier steht: „Christ spricht es muß mein hauß vol sein,/ (brin)gt mir Arme und krüpl herein“. Im Feld rechts neben dem Kruzifixus kann man „Die mei (n Wort) ernst hörn,/ (...) ekern“ entziffern, und das Feld rechts außen trägt noch die Worte „Die sind meins Vatters (...) / In Ewigkeit wird (...)“.

Eindeutig bezeichnen die Kommentare das Schweigersche Relief als Sinnbild (fürbild) der christlichen Gemeinde. Deren wahrhaftige Glieder seien also jene, die zum „Hochzeitmahl des Lammes“ (Offb. 19,9) geladen sind, dem Rufe Christi folgen und in angemessener Tracht, das heißt mit lauterem Herzen erscheinen, auf das Wort des Herrn (Predigt) hören und das Abendmahl zu seinem Gedächt-



Das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl. Marten de Vos, Antwerpen, um 1580/90. Kupferstich.

nis feiern. Mit bildhafter Parallelisierung von königlichem Hochzeitsfest und Abendmahl Christi ist die Gemeinde als die Schar von Auserwählten charakterisiert. Eine verbindende Komponente beider Versammlungen ist außerdem die negativ konnotierte Außenseiterperson: der aus dem Hochzeitssaal gestoßene Gast wie der hier bereits abwesende Verräter Judas, die sich durch ihre Falschheit von der Gemeinschaft absonderten.

Da die seltene Motivkombination offenbar bewusst zur Gestaltung zweier Epitaphie oder Grabmale gewählt worden ist, hatte sie sicher eine damals allgemein verständliche Aussage zu vermitteln: den Verblichenen als Anhänger des wahren Christentums zu charakterisieren, das heißt im Amberg des späten 16. Jahrhunderts als einen Christen lutherischer Konfession. Denn das Bekenntnis zum Bild war in der Auseinandersetzung mit den bilderfeindlichen Reformierten allein schon Ausdruck anticalvinistischer Haltung. In dieser Hinsicht ist nicht zuletzt der oben genannte Bilderfries an Schweigers Wohnhaus als offenes Bekenntnis zur lutherischen Reformation und gegen die vom Landesherrn favorisierte reformierte Konfession zu begreifen. Insofern liegt es nahe, dass die Zeitgenossen in der Figur des ausgestoßenen Hochzeitsgastes ein Sinnbild des Calvinisten sahen und die in Gleichnis und Bildwerk dargestellte erfolgreiche Belagerung der Stadt als biblische Antizipation des 1592 erfolgten bewaffneten Angriffs auf das Amberger Schloss des calvinistischen und damit in den Augen der Bürger nicht rechtläubigen Herrschers.

Zeitgenössische Rezeption und Interpretation sind freilich weite und problematische Felder. Für tiefere Deutungen bedürfte es nämlich näherer Kenntnis um damals in Amberg ventiliertes religiöses Gedankengut. Auch bleibt die Frage unbeantwortet, ob Schweiger sein eigener Verseschmied war oder mit einem diesbezüglich talentierten Gelehrten kooperierte. Was immer die Zeitgenossen des Meisters aber mit der vielschichtigen Darstellung unseres Bildreliefs verbanden, es stellt ohne Zweifel ein ebenso eindrucksvolles wie seltenes Zeugnis der populären Bildkultur im Zwist der reformatorischen Richtungen dar und ist ein sprechendes Beispiel für die Funktion des Bildes im Glaubensstreit.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Benutzte Literatur: Alfred Sitte: Beiträge zur Geschichte des Kunstgewerbes in Amberg aus den Türkensteuer-Registern. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, Bd. 60, 1908, S. 7–8; Die Kunstdenkmäler der Stadt Amberg, bearb. von Felix Mader, Bd. XVI. S. 47; Volker Press: Das evangelische Amberg zwischen Reformation und Gegenreformation. In: Amberg 1034–1984. Hrsg. von Karl Otto Ambronn. Amberg 1984, S. 119–136; Otto Schmidt: Eine Predigt in Stein. Die Relieftafeln des Georg Schweiger im Schloss Neidstein. In: Der Eisengau, Bd. 25, 2005, S. 81–115.

Im Umkreis der Berliner Galerie „Der Sturm“

Georg Baumgartens Gemälde „Der Hohn“ von 1923

Baumgarten zählte zum Freundeskreis von Herwarth Waldens Berliner Galerie „Der Sturm“, die als Sammelbecken der fortschrittlichen europäischen Kunstströmungen konzipiert war. Ein Jahr nach ihrer Gründung erlangte sie 1913 internationale Bedeutung mit dem nach Vorbild des Pariser „Salon d’Automne“ veranstalteten „Ersten Deutschen Herbstsalon“. Er bot mit 366 Werken von Künstlern aus zwölf Ländern nicht nur erstmals eine Übersicht über alle progressiven Kunstströmungen in Europa, sondern brachte diese auch mit Werken aus der Türkei, Indien, Japan, China und russischer Volkskunst zusammen. Im „Sturm“-Kabinett der Sammlung 20. Jahrhundert ist Baumgartens Gemälde „Empfängnis“ von 1914 ausgestellt, in dem er im Herbstsalon gewonnene Eindrücke verarbeitet hat.

Die Ausstellung war ein Fanal der europäischen Avantgarde, die Kunst als universelles Medium des Schöpferischen verstand und ausgrenzende Sichtweisen überwinden

wollte. Kunst sollte als geistiger Mittler zwischen Völkern und Kulturen wirken, zu einer „neuen Erdballpolitik der Menschlichkeit“ beitragen, wie es der expressionistische Schriftsteller Ludwig Rubiner formulierte. „Das ganze Werk, Kunst genannt, kennt keine Grenzen und Völker, sondern die Menschheit“, so Franz Marc und Wassily Kandinsky zum Konzept der Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“, mit der Walden 1912 seine „Sturm“-Galerie eröffnet hatte, die Baumgarten damals bei einem Besuch der Ausstellung kennenlernte.

Ebenso wie die in den 1890er-Jahren aufkommenden Secessionen, deren Mitglieder sich als europäische Künstlerelite verstanden, stand die junge Avantgarde mit ihrer transnationalen Haltung in Opposition zur offiziellen Kunstpolitik im Kaiserreich. „Diese lächerliche Ausländerei“, schrieb 1897 der konservative „Reichsbote“, führe nur dazu, die deutsche Kunst zu verderben. Anknüpfend an die Idee der

„deutschen Kulturnation“, die vor der Reichsgründung als geistiges Band zwischen den deutschen Staaten fungiert hatte, sollte Kunst in strengen konservativen Augen eine Manifestation der „Reinheit“ deutscher Kultur und damit der Einheit der Nation im Inneren wie nach außen sein.

Internationaler Impuls und nationalistische Reaktion

Nach dem Ende des Wilhelminischen Reichs konnte sich die Avantgarde ungehindert von Diktat, Zensur und anempfohlener Provinzialität als Medium ästhetischen und gesellschaftlichen Diskurses entfalten. Die neuen demokratischen Freiheiten der Weimarer Republik brachten einen Modernisierungs- und Veränderungsschub. Moderne Kunst gewann an öffentlicher Anerkennung und war in zahlreichen Ausstellungen und Museen des Deutschen Reichs einem breiten Publikum zugänglich. In progressiven Gruppen wie dem „Sturm“-Kreis widmete man sich nach der Erfahrung des Ersten Weltkrieges verstärkt dem internationalen Austausch, den das liberale politische Klima der Weimarer Republik förderte. Der Journalist Benno Reifenberg bemerkte 1922 in der „Frankfurter Zeitung“ anlässlich einer internationalen Kunstausstellung, die „Das junge Rheinland“ in Düsseldorf veranstaltet hatte: „Wenn die Künstler (...) sich für die Ideen der Verständigung ein-

setzen, so sollten sie der freudigen Anerkennung aller gewiss sein dürfen. Grundet sich doch ihr Ziel auf dem einzig produktiven Gedanken des 20. Jahrhunderts.“

Die Worte Reifenbergs erinnern an die nach dem Ersten Weltkrieg auf der Pariser Friedenskonferenz 1919 erfolgte Gründung des Völkerbundes, der die friedliche Zusammenarbeit zwischen den Nationen fördern sollte und Mitte der 1920er-Jahre großes Ansehen gewann durch die von Aristide Briand und Gustav Stresemann betriebene deutsch-französische Entspannungspolitik. Beide Politiker erhielten 1926 den Friedensnobelpreis. Einrichtungen des Völkerbundes, wie die 1922 gegründete Kommission für geistige Zusammenarbeit in Genf, der Persönlichkeiten wie Marie Curie und Albert Einstein angehörten, versuchten auf kulturellem Gebiet gegen engstirnige nationale Denkweisen anzugehen. Auf deren Fortbestehen spielte Reifenberg in dem zitierten Zeitungsartikel an, indem er einleitend schrieb, es gehöre „schon wieder Mut dazu, in Deutschland den internationalen Gedanken durch eine Tat wahrhaft zu

▼ **Georg Baumgarten (Neudamm bei Küstrin 1894 – 1945 Berlin)**
Der Hohn, 1923
 Signiert und datiert GBg 1923. Öl auf Leinwand, H. 150 cm, Br. 201 cm.
 Inv.-Nr. Gm 2375. Schenkung Sammlung Hoh, Fürth, 2008.



machen“. Ein damals erschienenes anonymes Flugblatt hatte die Düsseldorfer Ausstellung unter der Überschrift „Jüdisch-Französische Kunst“ beschimpft; ähnlich wurde die Moderne andernorts angegriffen und mit Attributen wie „sittenwidrig“, „artfremd“ oder „zersetzend“ belegt.

Baumgartens 1923 entstandenes Werk „Der Hohn“ thematisiert die Hybris nationalistischen Wahns, die in eine Weltkriegskatastrophe gemündet war, aus der viele nichts gelernt hatten, die Weimarer Republik als Produkt der „Novemberverebrer“ schmähten und den Verlust des Kaiserreichs mit verbohrtem Nationalkonservatismus kompensierten. Das Gemälde zeigt eine Ansammlung gehässig geifernder Fratzen, die in ein Räderwerk der Destruktion verstrickt sind. Im fahl glimmenden Furor der Farben tauchen Geschütze auf und die hämischen Gesichter scheinen sich in Totenköpfe zu verwandeln. Mit mörderischem Wahn befasste sich Baumgarten, der an der Westfront gedient hatte, auch in seinem literarischen Werk, dessen Nachlass das Düsseldorfer Heinrich-Heine-Institut aufbewahrt. Das Gedicht „Das Bacchanal der Leichenschänder“ bespiegelt den schändlichen Hochmut, der die davon Ergriffenen in einen Abgrund reißt – „begrinst von Teufels Fratzen-Fülle“.

„Welten“

Baumgarten entstammte einer Industriellenfamilie, war künstlerisch ausgebildet, übte aber zeitlebens einen bürgerlichen Beruf aus. Er betrieb Malerei und Literatur privat, um sich ungebundene Perspektiven zu erschließen. 1918 – er hatte in dem Jahr die Tänzerin Ursula Gard geheiratet – verfasste er das Theaterstück „Welten. Tragödie aus dem Chaos des Ich“, das Walter Fähnders und Helga Karrenbrock analysiert haben. Es reflektiert den Ausbruch aus eingefahrenen Denkstrukturen am Motiv eines Familiendramas, in dem sich mit der Bürgerlichkeit der Schwester, die großbürgerlich dem Adel verbunden ist, und der Entbürgerlichung des Sohnes die Dissoziation der Familie vollzieht. „Vom Paneel schleiern Totenköpfe“ lautet die Regieanweisung zur letzten Szene, in welcher der Sohn zum Tod der Eltern resümiert „Jetzt Dichter...dichten“. Er begegnet seiner Trauer mit einem Gedanken, durch den Baumgarten den Anspruch der Avantgarde formulierte, das Leben als eigene und neue Schöpfung vorzuführen.

ratet – verfasste er das Theaterstück „Welten. Tragödie aus dem Chaos des Ich“, das Walter Fähnders und Helga Karrenbrock analysiert haben. Es reflektiert den Ausbruch aus eingefahrenen Denkstrukturen am Motiv eines Familiendramas, in dem sich mit der Bürgerlichkeit der Schwester, die großbürgerlich dem Adel verbunden ist, und der Entbürgerlichung des Sohnes die Dissoziation der Familie vollzieht. „Vom Paneel schleiern Totenköpfe“ lautet die Regieanweisung zur letzten Szene, in welcher der Sohn zum Tod der Eltern resümiert „Jetzt Dichter...dichten“. Er begegnet seiner Trauer mit einem Gedanken, durch den Baumgarten den Anspruch der Avantgarde formulierte, das Leben als eigene und neue Schöpfung vorzuführen.

► URSULA PETERS

Literatur:

Walter Fähnders und Helga Karrenbrock: Im Windschatten des Sturm. Der expressionistische Dichter Georg Baumgarten und sein Drama Welten (1918). In: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, Band 3, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1997.

Peter Gay: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918–1933, aus dem Amerikanischen von Helmut Lindemann (1. deutsche Ausgabe 1970), Frankfurt am Main: S. Fischer-Verlag 2004.

Inhalt II. Quartal 2009

Zimmerzier im Wilhelminischen Reich

von Ursula Peters Seite 2

Zwölf Totenschilder der Patrizierfamilie Loeffelholz

von Johannes Hamm Seite 5

Tafelkultur des 18. Jahrhunderts – Besteck, Messer und Gabel

von Caroline Real Seite 11

Lutherisches Bekenntnis in Stein

von Frank Matthias Kammel Seite 13

Im Umkreis der Berliner Galerie „Der Sturm“

von Ursula Peters Seite 18

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

bis 13. 4. 2009

Der Liebe Spiel

Zur Neupräsentation des „Spieleteppichs“ in der Schausammlung Mittelalter

28. 5. 2009 bis

Kunst und Kalter Krieg

6. 9. 2009

Deutsche Positionen 1945–1989

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

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200
E-Mail: info@gnm.de · www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann

Redaktion: Dr. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 4 500 Stück