



Urne der römischen Kaiserzeit mit Befunden aus Baerl, Stadt Duisburg

# Eine Urne der römischen Kaiserzeit vom Niederrhein

## Eine unverhoffte Schenkung

BLICKPUNKT JULI. Am 22. Oktober 2008 schenkte Frau Helga Schübler der Sammlung Vor- und Frühgeschichte eine römische Urne mit weiteren Beifunden. Das Gefäß stammt aus Baerl bei Duisburg am linken Niederrhein und wurde 1970 bei Erdarbeiten gefunden. Der Vater von Frau Schübler, Alf Tute, war Landschaftsarchitekt. Das Gefäß wurde von seinen Mitarbeitern geborgen und ihm übergeben. Herr Tute legte das Gefäß im Römer-Museum in Xanten vor. Nach Aufzeichnungen der Mutter von Frau Schübler wurde das Gefäß von der damaligen Museumsleitung in Xanten als „fränkische Urne um 400 n. Chr.“ bezeichnet. Weiter gehendes Interesse wurde nicht bekundet, sodass der Grabfund in Familienbesitz verblieb.



Urne der römischen Kaiserzeit mit Beifunden aus Baerl, Stadt Duisburg. 1. bis frühes 3. Jh. n. Chr. Die Urne, sog. Belgische Ware – Terra nigra, aus grauem Ton ist auf der Drehscheibe gefertigt. Höhe: 27,2 cm. Die Beigaben von links nach rechts: Stilus (Schreibgriffel), Eisen, Länge 7,8 cm – vier geschmolzene Glasfragmente, Ausdehnungen ca. 4,8 bis 1,5 cm – Lacrimarium, Tränenglas, Länge 11,5 cm – zwei geschmolzene Bronzefragmente: Randstück eines Bleches, Länge 4,2 cm; Bronzeklumpen, Länge 3,9 cm – drei Eisennägel (5 Fragmente), Länge 9,3 bis 5,2 cm. Inv. Nr. R 1260

## Fundort und Fundlandschaft

Nach Auskunft von Volker Herrmann, Amt für Baurecht und Bauberatung, Untere Denkmalbehörde, Duisburg – dort wurde Neuerwerbung umgehend gemeldet – liegt südlich von Baerl, im Bereich des ehemaligen Ortsbereichs von Gerdt, ein römischer Friedhof. Die Funde aus diesem Areal sind bislang kaum erschlossen und eine sichere Zuordnung ist nicht möglich. Aus dem gesamten linksrheinischen Gebiet um Baerl sind römische Siedlungsfunde bekannt. Es handelt sich meist um Villae rusticae, einzeln liegende Gehöfte, die jeweils auch eigene Begräbnisplätze haben konnten<sup>1</sup>.

Weit besser ist der Forschungsstand nur wenige Kilometer weiter südlich. In Moers-Asberg, Kreis Wesel, befand sich das römische Kastell Asciburgium, auf der linken Niederterrasse des Rheins<sup>2</sup>. Bereits 55 v. Chr. erreichte Caesar im Zuge seines Gallischen Krieges den Rhein, das Kastell aber wurde erst 11 v. Chr., gegenüber der Ruhrmündung von einem Sonderkommando (Vexillatio) einer der in Neuß (Novaesium) und Xanten (Castra Vetera) stationierten Legionen errichtet.

94 Jahre lang waren dort zunächst eine Abteilung der „Legio II Augusta“ und römische Auxiliereinheiten, eine Cohorte (ca. 600 Mann) und später zwei Alae (Reitereinheiten – eine Ala besteht aus ca. 500 bis 1000 Reitern) stationiert. Zwischen 83 und 85 n. Chr. zogen die Soldaten ab. Das Kastell wurde aufgegeben, doch die Zivilsiedlung bestand bis an den Beginn des 3. Jahrhunderts weiter. Man darf sich vorstellen, dass sowohl die Soldaten als auch die Bevölkerung im Lagerdorf (Vicus) und im Umland aus unterschiedlichen Teilen des Reiches stammten. In dem zum Kastell und seinem Vicus gehörenden nördlichen Gräberfeld wurden schon seit Ende des 19. Jahrhunderts Funde geborgen. 1984 erfolgte die Ausgrabung von 101 Gräbern. Die dortigen Bestattungen geben ein anschauliches Beispiel, wie man sich auch die Anlage unseres Grabes vorstellen darf<sup>3</sup>.

1 Fundmeldungen in den Bonner Jahrbüchern:  
136/137 1932 S. 287, Nr. 16 und 17  
145 1940 S. 332, 333  
146 1941 S. 355  
166 1966 S. 574

2 Funde aus Asciburgium, Bd. 1 – 17, 1973 – 2007

3 Gabriele Rasbach, Römerzeitliche Gräber aus Moers-Asberg. Funde aus Asciburgium 12, Duisburg 1997, S. 123 und 22, Abb. 18, Urnengrab 93

### Grabsitte und Beigaben

Eigentlich römischer Bestattungssitte entspräche ein beigabenloses Brandgrab. Im Auftreten von Beigaben können Fremdeinflüsse erkannt werden. Die Sitte, auch Glasgefäße als Beigabe den Flammen des Scheiterhaufens zu überantworten, kann mit den Gepflogenheiten der dort lebenden Germanen in Verbindung gebracht werden<sup>4</sup>. Der in diesem Gebiet lebende Stamm waren die Cugerni<sup>5</sup>. Vermutlich wurde der Tote gegen Ende des 2. Jahrhunderts bestattet.

An den neuen Funden aus Baerl lässt sich erkennen, dass der Tote vergleichsweise aufwendig bestattet wurde. Die Anzahl der Beigaben der meisten Bestattungen im Gräberfeld von Asciburgium ist weit geringer. Zunächst fand sich unverbrannt ein sogenanntes Lacrimarium (von lat. *lacrima* = die Träne). Es wird vermutet, dass es römische Sitte war, Tränen in solchen Gläsern aufzufangen und sie zum Zeichen der Trauer dem Toten mit ins Grab zu legen. Sie kommen in Männer- und Frauengräbern vor. Eine Verwendung als Behältnis für Duftstoffe (Unguentarium von *unguentum* = Fett, Salbe, Salböl) ist nicht auszuschließen.

Darüber hinaus war, wie verschmolzene Glas- und Bronzeklumpen erkennen lassen, mindestens noch ein weiteres Glasgefäß und ein Bronzegegenstand, vielleicht ebenfalls ein Gefäß, auf dem Scheiterhaufen mit verbrannt worden. Mit Beginn des 2. Jahrhunderts gab es in und bei Köln Glasbläsereien, die in großem Umfang für den Handel in weite Teile des Reiches und für den Export produzierten.

Wie der beigegebene Stilus, ein römischer Griffel zum Beschreiben einer Wachstafel, nahelegt, konnte der Tote damit wohl auch umgehen.



Lacrimarium oder Unguentarium – Tränenglas oder Gefäß zum Aufbewahren von Salben und Ölen zur Körperpflege, Länge 11,5 cm

4 Gabriele Rasbach, *Römerzeitliche Gräber aus Moers-Asberg. Funde aus Asciburgium* 12, Duisburg 1997, S. 129

5 *Reallex. d. germ. Altertums.*, Bd. 18, S. 491, Nr. 5: Tacitus, *Historia* IV, 26; Plinius V, 16

Er war vermutlich seiner Herkunft nach Germane, doch bereits stark von römischer Lebensweise und Zivilisation geprägt. Der nicht erhaltene Leichenbrand und die Grabbeigaben befanden sich wohl in dem Gefäß. Falls die mit gefundenen Nägel außerhalb der Urne lagen, könnten sie von einem Holzkästchen stammen, in dem die Urne stand. An den korrodierten Nägeln haften keine Leichenbrandpartikel.



Stilus (Schreibgriffel), Eisen, Länge 7,8 cm

Die Urne ist bis auf einige Risse im Unterteil und eine kleine Bestoßung am Rand sehr gut erhalten. Bei der unsachgemäßen Restaurierung des wohl abgeplatzten Bodens wurde das Innere des Gefäßes im Bereich des Unterteiles mit einer Gipsmasse ausgeschwenkt. Der Gips konnte von unserer Restauratorin, Frau Susanne Rohm, größtenteils wieder entfernt werden. Das grautonige, gut geglättete Gefäß wurde aus fein gemagertem Ton auf der Drehscheibe gefertigt. Auf dem Umbruch sind zwei stärkere Zierrillen zu sehen. Es handelt sich um sogenannte Belgische Ware. Es wird dabei zwischen der hellgrauen bis schwarzen Terra nigra genannten Variante und der rötlichen bis braunen terra rubra unterschieden.

Die Gefäßformen gehen auf keltisch-südgalische Töpfertraditionen zurück.

Die Keramikzentren Belgiens bestanden in römischer Zeit fort, aber die Herstellung dieser speziellen Art der Keramik beginnt erst mit der römischen Okkupation und dauert bis ins 3. Jahrhundert an<sup>6</sup>. Es handelt sich nicht um eine Weiterentwicklung der keltischen Keramiktraditionen Belgiens aus vorrömischer Zeit<sup>7</sup>.

► TOBIAS SPRINGER

6 Auguste Bruckner und Mercedes Vegas: *Die Augusteische Gebrauchskeramik von Neuss* (Limesforschungen, 14 / Novaesium, 6), Berlin 1975. Belgische Ware, S. 14 - 27, bes. S. 14 und 15

7 Dieser Beitrag wird unwesentlich verändert auch im Erwerbsbericht, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 2009 abgedruckt.

# Funeralschilder als Handwerkszeichen

## Zur Objekt- und Kulturgeschichte eines Zeremonialgeräts

BLICKPUNKT AUGUST. Spätestens ab dem 17. Jahrhundert wurden im handwerklichen Begräbnisbrauch spezielle Requisiten zur Zier von Bahr-, Leichen- und Totentüchern, Särgen sowie Bahrgerüsten verwendet: kleinformatige Funeralschilder. Als Ergänzung des eigenen Bestands konnte das Germanische Nationalmuseum jüngst ein solches in doppeltem Wortsinn wertvolles Objekt in seine Sammlung aufnehmen.

### Eine Arbeit des Goldschmieds Georg Jacob Christian

Das wappenförmige silberne Schild besteht aus einem ovoiden, leicht gewölbten zentralen Feld, auf das ein annähernd plastischer, heraldisch nach rechts schreitender Stier appliziert wurde. Im oberen Anschluss des ansonsten schmucklos blanken zentralen Feldes ist ein Memento mori in Form eines Totenschädels mit gekreuzten Langknochen und darüber befindlicher Sanduhr zu erkennen. Unterhalb des zentralen Feldes mit dem Stier befindet sich eine wappenschildförmig gestaltete Kartusche mit den fünf gravierten Namen *Hans Sebastian Barth, Georg Friedrich Haffner, Georg Conrad Beer, Leonhard Keininger* sowie *Michael Stiehlein*. Darunter ist die ebenfalls gravierte Jahreszahl 1698 zu erkennen. Als rahmende und gleichfalls verbindende gestalterische Elemente des Stückes dienen zwei von Akanthusblattdekor gesäumte Todesgenien mit ausgebreiteten Flügeln. Während die jeweils linken Flügelspitzen der Todesgenien auf das Memento mori deuten, weisen die jeweils rechten Flügelspitzen auf die fünf gravierten Namen. Georg Jacob Christian, der Goldschmied, der vermutlich die Silberarbeit herstellte, wurde 1694 in Nürnberg Meister als Goldarbeiter, produzierte aber mit Sicherheit auch Werkstücke in Silber. Er starb 1722. Das Schild ist bislang der einzige bekannte Gegenstand, an dem sich sein Meisterzeichen nachweisen lässt.

### Von der Wiege bis zur Bahre

Handwerkskorporationen wie Zünfte, Gilden oder Innungen waren ein bis zum *tode geschlossener, beschworener bund*. Die fachgenossenschaftlichen Verbände regelten nämlich nicht nur die Daseinsbewältigung im (Berufs-)Alltag. Bis zu einem gewissen Grad übernahmen sie auch die Gestaltung der geistlichen Sphäre ihrer Mitglieder. Besonders deutlich kam dieser Anspruch im Begräbnisbrauch zum Ausdruck. So sorgten die organisierten Handwerke nicht nur für die Aufbahrung und das Begräbnis an sich, sondern auch für den würdigen Rahmen der gesamten Zeremonie. Zum korporativen Aufwand in dieser Hinsicht gehörte eine Geräteausstattung, die gewöhnlich mindestens

eine Leichenbahre, sogenannte Bahr-, Leichen- oder Totentücher, Leichenhemden sowie Prozessionsstangen und Bahrtuch-, Katafalk- oder Bahrtuchschilder umfasste. Einen guten Überblick über einen solchen Bestand des späten 17. Jahrhunderts, dessen Lagerort und Zustand gewährt folgende *Feststellung der in St. Lorenz [Nürnberg] gelagerten Wagner-Utensilien* aus dem Jahr 1836: *In der hiesigen St. Lorenz Kirche befinden sich seit 1698 zwey Kästlein, in welchen verschiedene dem hiesigen Wagner Gewerbe eigenthümlich zugehörige Geräthschaften, als 4 Stück Wachskerzen, ein Leichentuch, ein Vorhang, 4 Schilder u. n. m. aufbewahrt werden. Bei der letzten Auflage haben unsere Gewerbs-Genossen einstimmig beschlossen, oben bemerkte Requisiten zu requirieren und zwar aus dem Grunde weil namentlich das Leichentuch und Vorhang durch die Länge der Zeit bedeutend gelitten haben, und am Ende gar durch die Schaben zerfressen werden würden.* (LA ELKB Nürnberg, Acta die Verwaltung des protestantischen Kirchenvermögens. Zünfte dahier, deren Requisiten in den hiesigen Kirchen betr. 1836)

### Umgang mit und Interpretation von Bestattungsrequisiten

Funeralschilder waren keine einmalig verwendeten oder gar mit ins Grab gegebene Dinge, sondern immer wieder verwendete repräsentative Zeichen. Verstorbene sollten anhand der darauf abgebildeten Handwerkssymbole als Handwerksangehörige kenntlich gemacht werden und die Anteilnahme des gesamten Handwerks signalisieren. Weil alle Mitglieder eines Handwerkerhaushaltes Anspruch auf ein gebührendes Begräbniszeremoniell hatten, wurden die notwendigen *Requisiten* häufig benutzt und weisen dementsprechende Gebrauchsspuren auf. Auf der Rückseite des abgebildeten Funeralschildes finden sich analog zahlreiche Hinweise auf eilig ausgeführte Reparaturen. Gerade in den aus dem Gebrauch resultierenden Beschädigungen und anschließenden Reparaturen, Umarbeitungen oder Ergänzungen wird deutlich, dass der Gebrauchswert von Zeremonialgeräten dieser Art im Alltag nicht nur auf die ästhetischen Qualitäten reduziert werden kann. Gleich bedeutend war die Funktionalität. Die ältere wie die neuere Fachliteratur vermittelt eine typologische Einteilung der Funeralschilder in Bahrtuch-, Katafalk- und Sargschilde. Bahrtuchschilde schmückten demnach das den Toten umgebende Tuch, welches bei der Aufbahrung oder beim Transport zur Begräbnisstätte Anwendung fand. Katafalkschilde zierten das Leichen- bzw. Bahrgerüst während der maximal zwei Tage dauernden Aufbahrung in der Kirche oder Kapelle. Sargschilde hingegen konnten sowohl als Schmuck des Sargkorpus dienen, als auch das übergezogen-

gene Sargtuch zieren. Ob im Rahmen der originären Verwendung zwischen den einzelnen Schild- und Tuchtypen tatsächlich stringent unterschieden wurde oder werden konnte, ist nach Quellenlage jedoch offen.

### Die Stifter des Schildes

Aller Wahrscheinlichkeit nach sind die fünf namentlich Genannten auf der Vorderseite als Stifter des Stückes, vielleicht aber auch als Stifter eines kompletten Schildersatzes zu deuten. Dieser hätte, worauf auch obiges Zitat hinweist, wohl aus vier Schildern bestanden. In jedem Fall muss es sich bei den fünf Männern um Fleischer oder Metzger einer bislang nicht identifizierten, aber entweder in Nürnberg selbst oder im näheren Umkreis anzusiedelnden Korporation gehandelt haben. Die besondere Bedeutung der Stiftung für die Stifter dieses Schildes geht aus dem Arrangement des Memento mori, der Todesgenien sowie des kleinen Namensschildes um den zentral applizierten Stier oder Ochsen hervor. Als Wohltäter mahnten sie den Betrachter, die eigene Sterblichkeit nicht zu vergessen und aus diesem Grund ein gottgefälliges Leben anzustreben. Gleichermäßen setzten sie für alle Augen sichtbar ein Zeichen ihrer eigenen Frömmigkeit. Die Wahl des kostbaren

Metalls stellte ebenfalls einen symbolischen Akt dar. Zum einen erhöhte der pekuniäre Wert des Schildes das Prestige der Stifter, die sich als erfolgreiche und wohl situierte Handwerker darstellen konnten. Darüber hinaus konnten sie aber auch in übertragenem Sinn beweisen, „wie viel“ ihnen ihr Glauben sowie das gemeinschaftlich begangene Begräbnis bedeutete. Analoges gilt für die Korporation als Stiftungsempfänger.

### Ochse und Stier als Zunftzeichen

Einen eindeutigen Hinweis auf das von den Stiftern ausgeübte Handwerk stellt das zentrale Motiv des Schildes dar. Schreitende Stiere oder Ochsen, Stierköpfe, Lamm-Gottes-Darstellungen sowie gekreuzte Beile waren die am weitesten verbreiteten Handwerkszeichen der Metzger bzw. Fleischer. In Christoph Weigels Ständebuch von 1698 wird die damalige Bedeutung des Ochsen als Zunftzeichen der Fleischer und Metzger besonders deutlich: „In der Keyserl. Freyen Reichsstadt Nürnberg ist unter andern schönen und merckwürdigen Gebäuden auch die Fleischbrücke mit Verwunderung zu besichtigen. An dem Fleischhaus über dem Portal oder Eingang liegt ein von Stein gehauener Ochs, welcher den Fremden vor ein Wahrzeichen gewiesen wird [...]“



Funeralschild einer Metzgerzunft. Georg Jacob Christian, Nürnberg, datiert 1698. Silber getrieben, gegossen, ziseliert, punziert, graviert. Höhe 12,2 cm; Breite 9,3 cm. Inv.-Nr. Z 3158.

### Jüngere Objektgeschichte

Die Einführung der Gewerbefreiheit in Bayern im Jahr 1868 und die damit in Verbindung zu bringende Enttraditionalisierung im Handwerk bedeutete das Ende der zur Konvention gewordenen korporativen Anteilnahme am Tod eines „Handwerksgenossen“. Im Zuge der Auflösung des Gemeinschaftsvermögens fanden sich insbesondere „Zunftaltertümer“ aus Edelmetall oft im Kunsthandel oder bei Sammlern wieder. Für die Einordnung des vorliegenden Stückes ist dieser Aspekt zu berücksichtigen, denn auch der oder die sammelnden Vorbesitzer haben mittelbar ihre Spuren am Schild hinterlassen. Besonders konkret äußert sich dieser Aspekt in der vorderseitig angebrachten französischen Silbereinfuhrmarke ET (= Étranger) des ab 1864 gesetzlich vorgeschriebenen Typs. Deren Geltungsbereich wurde ab dem Jahr 1902 explizit auch auf Importe an künstlerisch wertvollem Silber sowie für silberne Antiquitäten ausgeweitet. Die amtliche Kennzeichnung des Schildes mittels der Importmarke mag als ein Hinweis auf den weitläufigen Handel mit historischem Silber verstanden werden. Ungleich wichtiger erscheint mir jedoch die Beziehung von pekuniärem und historischem Objekt, denn das Ziel der amtlichen Erfassung war nicht die Regulierung des transnationalen Antiquitätenhandels an sich. Vielmehr war der französischen Regierung an einer Kontrolle des Silberhandels gelegen.

Literatur: Schmidt, Leopold: *Zunftzeichen. Zeugnisse alter Handwerkskunst*, Salzburg 1973, S. 34. – Thormann, Dagmar: *Zunftzinn und Zunftsilber im Germanischen Nationalmuseum (= Kataloge des Germanischen Nationalmuseums)*, Nürnberg 1991, S. 130, S. 152–155. – Sinz, Herbert: *Lexikon der Sitten und Gebräuche im Handwerk*, Freiburg 1986, S. 64 f. – Pechstein, Klaus u. a.: *Schätze Deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920 aus dem Germanischen*

*Nationalmuseum, Nürnberg 1992, Nr. 186 und Nr. 187.* – Tebbe, Karin u. a.: *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868, Band I Meister, Werke, Marken, Teil 1: Textband*, S.



Markenbild des Funeralschildes. Meisterzeichen GI/C im Dreipass, wohl für Georg Jacob Christian, Beschauezeichen N für Nürnberg (wie *Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, Nr. BZ29*), frz. Einfuhrmarke ET, Typ ab 1864 (wie *Dictionnaire des Poissons 1924, Nr. 1999*).

81, Nr. 119 und BZ29; Band I, Teil 2: Tafeln, Nr. 749–752, Nürnberg 2007. – Beuque, Emile: *Dictionnaire des Poissons, Tome I*, Paris 1924, Nr. 1999. – *Auktionskatalog Kunstauktionshaus Schlosser, Nr. 44, Bamberg 2008, Lot 111.*

# Herakles im Kampf mit dem Drachen Ladon

## Eine Bronzeplastik des Manierismus und ihr Vorbild

BLICKPUNKT SEPTEMBER. 1953 erwarb das Germanische Nationalmuseum im Luzerner Kunsthandel eine kleinformatige Bronzeplastik, die eine der zwölf aus der griechischen Mythologie bekannten Taten des Herakles zeigt. Sie gehörte in den letzten Jahrzehnten zu den permanent präsentierten Exponaten im Obergeschoss des Galeriebaus. Auch in der neu gestalteten Schausammlung zur Kulturgeschichte von der Renaissance bis zur Aufklärung, die im kommenden Frühjahr öffnet, wird das Bildwerk wieder zu sehen sein. Da man es erstaunlicherweise bisher nie einer näheren kunstgeschichtlichen Betrachtung unterzog, sei dies nun endlich nachgeholt.

### Thema und Vorbild

Seit der Erwerbung gilt die gut 30 Zentimeter hohe Bronze als süddeutsches Werk aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und als Schilderung des herkulischen Kampfes gegen die Hydra. Die Kleinplastik besteht aus zwei einzeln gegossenen und dann verlöteten Figuren, jener des Helden mit raumgreifend geschwungener Keule und der des mythischen Ungeheuers. Herakles, der sich das dem Nemeischen Löwen abgezogene Fell um die Lenden schlang und vor die Brust zog, sodass es über die linke Schulter geführt ist und das rechte Schulterblatt verdeckt, stellt den rechten Fuß fest und bestimmt auf den fleischigen Schwanz des Untiers. Mit beiden Händen umfasst er seine knorrige, über die linke Schulter erhobene Waffe, die Keule mit der er Kakus besiegte, und holt zum entscheidenden Schlag aus. Sein tierischer Gegner, der eine Klaue in seinen rechten Unterschenkel schlägt, ist ein grimmiges Geschöpf der Fantasie auf zwei Läufen mit geschupptem Leibe, hautüberzogenen Flügeln und langem Schwanz, schlangenartigem Hals und vier am Unterleib hängenden Zitzen.

Steckdorne an einem Fuß, einer Klaue und unter dem Schwanz deuten auf die ursprüngliche Verankerung der Gruppe auf einem sicherlich steinernen Sockel. Eine Röhre, die unter dem prallen Schweif des Unwesens in den Hohlraum eintritt, als auch der entsprechende Austritt in dessen aufgerissenem Maul dokumentieren die einstige Funktion der Bildgruppe. Sie diente als Aufsatz eines kleinen Haus- oder Gartenbrunnens.

Zweifel an der Bestimmung als Wiedergabe der 2. Tat des Herakles weckt vorderhand das Fabelwesen. Hydra, nach ihrem Aufenthalt in den gleichnamigen Sümpfen auch als Lernäische Schlange bekannt, wird in den antiken Texten nämlich als neunköpfige Wasserschlange beschrieben. Unsere Bestie dagegen besitzt nur ein einziges Haupt. Bestätigung findet die Neigung zur Korrektur nun in einem grafischen Blatt, das eindeutig die Vorlage für die Bronze



Herakles im Kampf mit Ladon, Nürnberg, um 1590. Bronzeguss, Höhe 30,5 cm, Inv.-Nr. Pl.O. 2890

abgab. Es ist ein Kupferstich des Reproduktionsstechers Cornelis Cort (1533–1578), der 1563 im Auftrag des Antwerpener Verlegers Hieronymus Cock geschaffen wurde. Er gehört zu einer zehnteiligen Folge nach Gemälden von Frans Floris, des führenden Antwerpener Malers im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts, die 1553 für das Haus des dortigen Kaufmanns Nicolas Jongelinck entstanden waren.

Die dem Stich eingefügten Unterschriften kommentieren die Darstellung und deuten sie damit zweifelsfrei: „TRVN-CATVM HESPERIDES ETIAM FLEVERE DRACONEM/ RAP-TA QVOD EX HORTIS AVREA POMA FORENT.“ Das heißt: Den enthaupteten Drachen beweinten die Hesperiden auch/ weil die goldenen Äpfel aus den Gärten geraubt worden waren. Wir sehen also die elfte der Herakles Unsterblichkeit verheißenden Taten, den Raub der Äpfel der Hesperiden. Wenngleich der uns von den antiken Schriften als hundertköpfiger Drache beschriebene Ladon auch hier nur ein einziges Haupt besitzt, macht ihn die Beschriftung der Szenerie über alle diesbezüglichen Zweifel erhaben. Die bildhafte



Schilderung des heroischen Aktes folgt jedenfalls der weniger bekannten Version des Mythos, nach der der kraftstrotzende Held den Drachen töten musste, der die Hesperiden-gärten bewachte, um an das begehrte Obst zu gelangen. Die Hesperiden, mythische Nymphen, nämlich hüteten in ihren Gehegen einen wunderbaren Baum, dessen goldene Früchte jenem, der sie genoss, ewige Jugend verliehen und von dem allein die Götter speisten. Das Blatt bildet das fabelhafte Gewächs im Hintergrund ab, und in simultaner Darstellung erblickt man den Drachentöter beim Pflücken.

### Herkunft und Datierung

Also ist die Kleinplastik umzubenennen. Das nun richtig erkannte Thema suggeriert mehr als zuvor die ursprüngliche Zugehörigkeit des Bildwerks zu einem kunstvollen Gartenbrunnen. Vermutlich hatte das Monument eine steinerne Rückwand, denn die Bronzegruppe ist eindeutig auf eine Hauptansicht orientiert, die sich an der Perspektive der vorbildhaften Grafik ausrichtet. Die Rückseite dagegen

ist nicht zur Betrachtung konzipiert, der Rücken des Unwesens etwa bei Weitem summarischer ausgearbeitet als die Front.

Darüber hinaus ermöglicht der Stich einen instruktiven Vergleich mit dem Bildwerk, der die künstlerische Qualität des Modelleurs eindeutig zulässt. Eng hielt sich der dem Gießer zuarbeitende Künstler an die vorgefundene Gesamtkomposition, und eng orientierte er sich an Details, etwa Partien der Drachenhaut, an den garstigen Brüsten oder am fauchenden Schlund. Dagegen zeigte er das Tier stärker aufgerichtet, die Schwinge in veränderter Position und den Schwanz in die Gegenrichtung geschlängelt. Besonders deutlich sticht hervor, dass er hinsichtlich kühner Körperdrehung und dynamischer Gestik des Herakles dem Vorbild offenbar nichts Gleichrangiges entgegenzusetzen vermochte. Den mächtigen Ausfallschritt, die Anordnung des die Bewegung des menschlichen Körpers unterstreichenden Fells und die prächtige muskulöse Rückenpartie, die die Vorlage vorgibt, erreicht die Bronze bei weitem nicht.



Herakles im Kampf mit Ladon. Cornelis Cort, Antwerpen, 1563. Kupferstich, 22,3 x 28,5 cm

Wer also war der Schöpfer dieser Plastik? Wo und wann wird sie geschaffen worden sein? Corts Stiche wurden vom Cock'schen Verlag „In de Vier Winde“ in Antwerpen wohl über längere Zeit verbreitet. Erst als Cocks Witwe das Unternehmen 30 Jahre nach dem Tod des Gründers 1601



Neptun. Gießerei des Benedikt Wurzelbauer, Nürnberg, um 1600. Bronzeguss, Höhe 51,8 cm, Inv.-Nr. Pl.O. 568. Depositum der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung, München

an Philis Galle und Hendrick Goltzius verkaufte, legte man dort vermutlich keine alten Platten mehr auf. Freilich kann ein Stich auch lange Zeit nach seinem Druck noch als Musterblatt benutzt worden sein. Das Datum 1563 stellt also nicht mehr als einen Terminus ante quem dar, den frühesten möglichen Zeitpunkt für die Entstehung der Bronze.

Präzisieren lässt sich die Datierung auf der Suche nach dem Ort der Entstehung. Die engste stilistische Verwandtschaft weist das Stück mit Werken des Nürnberger Bronzegusses um 1600 auf, die mit dem Rotschmied Benedikt Wurzelbauer (1548–1620) in Verbindung gebracht werden. Beispielhaft seien die kleinformigen Neptunfiguren für Hausbrunnen genannt, die aus jener Werkstatt hervorgingen, das heißt der 1585 von Wurzelbauer übernommenen städtischen Schmelzhütte. Ein „Erfolgsprodukt“ des Unternehmens, da sogar gegenwärtig noch in sechs Repliken nachweisbar, war der auf dem Delphin stehende Neptun mit Dreizack und Muschel. Güsse befinden sich heute im Germanischen Nationalmuseum, im Bayerischen Nationalmuseum in München, im Kunsthistorischen Museum in Wien, auf Schloss Tratzberg in Tirol und in Kemptener Privatbesitz. Ein weiteres Stück gehört zu den Kriegsverlusten der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin.

Diese Werke zeigen eine unserer Gruppe ähnliche Modellierung von Antlitz und Frisur in Gestalt strähnig strukturierter Lockenwülste. Unterschiede sind dagegen in der Formung der Gliedmaßen und der Wiedergabe körperlicher Bewegung zu beobachten, Aspekte, die die qualitative Stärke der Neptunfigur offenbaren. Zweifellos versuchte der Schöpfer des Herakles, modernste Möglichkeiten der athletischen Körperbildung zu realisieren: die Schraubung des Leibes um die eigene Achse. Doch scheint er das Wesen einer allansichtigen, in vielfältiger Anmut posierenden Figur nicht in der Tiefe erfasst zu haben. So offensichtlich sein Ansinnen ist, die seinerzeit vielfach angestrebte *Figura serpentinata*, die charakteristische Formel für den Manierismus schlechthin, exemplarisch umzusetzen, so deutlich muss man ihm bescheinigen, dass es ihm zwar gelang, physische Kraft ins Bild zu bringen, doch nicht die entsprechende Spannung wiederzugeben.

Derzeit lässt sich kein Stück anführen, das dem Modellschnitzer unserer Heraklesgruppe zuzuschreiben wäre. Doch grenzen die stilistischen Indizien deren Entstehung ohne Zweifel auf das Nürnberger Milieu ein. Man wird annehmen dürfen, dass sie kurz vor 1600 entstand, der Zeit, in der auch Wurzelbauer bemerkenswerte Werke manieristischer Prägung goss. Wer das Modell für den Guss anfertigte, bleibt jedoch weiterhin ungeklärt; fraglich ist auch die Autorschaft Wurzelbauers als Gießer. Ob die Brunnengruppe ursprünglich in einem der Nürnberger Hesperidengärten ihren Platz hatte oder aber für einen auswärtigen Besteller entstand, ist eine weitere offene Frage.

# Durchleuchten von Ideologie: Fotografie aus der DDR der 1980er-Jahre

Arbeiten von Gundula Schulze Eldowy, Helga Paris und Sibylle Bergemann in der Ausstellung „Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen. 1945–1989“

*„Ja, wenn die Kinder Kinder blieben, dann könnte man ihnen immer Märchen erzählen. Da sie aber älter werden, kann man es nicht.“*

Aus der Gedichtsammlung „Deutsche Satiren“ (1937–1945) von Bertolt Brecht

Der ungarische Schriftsteller Imre Kertész, der in den Lagern von Auschwitz und Buchenwald die Brutalität menschenverachtender Ideologie erfahren hatte, fuhr sechzehn Jahre nach seiner Befreiung aus Buchenwald an diesen Ort zurück, um ihn noch einmal zu inspizieren. Er fand einen

abgeholzten Bergrücken vor, mit wilden Blumen bewachsen, auf dem die DDR, diese „*besonders unangenehme Abteilung des Völkergefängnisses des sozialistischen Lagers*“, inzwischen das Buchenwald-Denkmal errichtet hatte. Kertész, der nach dem Zweiten Weltkrieg in Ungarn die Allgewalt des kommunistischen Systems erlebte, vermochte es keine Sekunde lang als den Beweis aufrichtiger Erschütterung eines freien Volkes zu betrachten. Viel eher sah er in ihm „*ein Memento für das zum Gefängnissein verdammte Volk, einzig dazu dienend, diese Schande zu rechtfertigen*“.

Ein solches Memento fotografierte Gundula Schulze Eldowy neun Jahre vor dem Mauerfall mitten im Alltag der DDR. In der Aufnahme prangen an einer Hauswand zwei über-



Gundula Schulze Eldowy (geb. 1954 in Erfurt). Ohne Titel (Berlin), 1980. Silbergelatineabzug, Sammlung der Künstlerin

lebensgroße Porträtplakate von Kämpfern für den Sozialismus. Eines zeigt Ernst Thälmann, den die Nationalsozialisten 1933 als KPD-Vorsitzenden verhaftet und 1944 in Buchenwald erschossen hatten, das zweite Wilhelm Pieck, den ersten Präsidenten der DDR. Er war ein Mitstreiter von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht gewesen, die 1919 von radikalen Rechten ermordet wurden. Pieck war 1935 in seinem Brüsseler Exil für die Zeit der Inhaftierung Thälmanns zum KPD-Vorsitzenden gewählt worden. Er verlegte sein Exil nach Moskau und schloss sich der stalintrauen Gruppe um Walter Ulbricht an, was ihn vor den sowjetischen Säuberungen rettete, denen ein großer Teil der vor Hitler nach Moskau geflüchteten deutschen Kommunisten zum Opfer fiel. Er wirkte am Aufbau der SED mit, die unabhängige Kommunisten und Trotzlisten ausschaltete. An dem Haus mit den Plakaten sind Eisenrollen heruntergezogen und unter den Porträts der politischen Überväter zielt ein Kind mit einer Spielzeugpistole auf einen unsichtbaren Feind.

In dem kleinen Moment verdichten sich Ansichten eines radikalen Zeitalters. Die Fotografie assoziiert den Helden- und Märtyrerkult totalitärer Systeme, der ihr in Gut und Böse unterteilendes Weltbild untermauert und macht dessen latente Gewalt spürbar. Die Arbeit bekundet, dass die Fotografin nichts von Selbstzensur hielt. Sie vergegenwärtigt das Beklemmende totalitärer Macht, die mit verlogener Tradition, Indoktrination, Einschüchterung, Bespitzelung und Überwachung operiert.

#### Innerlichkeit und Gleichschritt

Gundula Schulze Eldowy widersetzte sich entschieden kulturellen Direktiven; vom offiziellen Verband Bildender Künstler der DDR wurde sie als Künstlerin ausdrücklich nicht anerkannt. Sie begnügte sich keinesfalls mit „von oben“ zugesprochenen künstlerischen Freiheiten und ging über die erlaubte Darstellung individuellen Nischendaseins hinaus, indem sie die Verhältnisse fokussierte, die keine andere Freiheit zuließen. Sie erkannte das Zynische einer



Gundula Schulze Eldowy (geb. 1954 in Erfurt). Ohne Titel (Dresden), 1986. Aus der Serie *Große Schritte und kleine Schritte*, 1984–1990. C-Print, Los Angeles County Museum of Art, Schenkung von Lynda und Robert M. Shapiro



Gundula Schulze Eldowy (geb. 1954 in Erfurt). „Der Führer“ (Berlin), 1987. Aus der Serie *Straßenbild*, 1980–1990, Silbergelatineabzug, Sammlung der Künstlerin

solchen Freiheit. Eine der von ihr aufgezeichneten privaten Idyllen zeigt in gemütlicher Laubenumgebung einen stolzen Gartenzwergsammler, der sich selbst in einen Zwerg verwandelt. Die erste Einzelausstellung ihrer Bilder mit dem Zyklus „In einer Hundennacht“ präsentierte 1983 der junge Stefan Orendt. Er leitete die „Galerie Sophienstraße 8“ in Berlin-Lichtenberg. Orendt nahm das Attribut „demokratisch“ der Republik beim Wort und plante seine Galerie mutig als Forum nicht obrigkeitsgelenkter Öffentlichkeit. Er hielt an der Hoffnung fest, dass es eine lebenswerte DDR geben könne, wenn Bürger sie durch engagiertes Tun herbeiführten. Die argwöhnischen Funktionseeliten machten solche Träume zunichte. Orendt wurde 1983 fristlos als Galerieleiter abgesetzt und floh in den Westen.

„Im Grunde versetzt der ideologische Totalitarismus der künstlerischen Befähigung den schwersten Schlag, andererseits erhellt sich gerade in ihrem Licht am ehesten sein absurder Charakter“, schrieb Imre Kertész. Gundula Schulze Eldowy machte gesellschaftliche Außenseiter zu einem Thema ihrer Fotografie, wobei sie auch den institutionalisierten Antifaschismus des Staates kritisch beleuchtete. „Der Führer“

heißt eine Aufnahme. Ein verrückter Kerl läuft vor einer Truppe Soldaten her, deren Paradeschritt er grotesk imitiert. In ihm spiegelt sich das Abwegige befohlenen Gleichtakts, blinden Gehorsams und gleichzeitig die Perspektive derjenigen, die nicht in die Formation hineinpassen. Der Mann bewegt sich verkrampft und man kann in ihm auch eine Gestalt sehen, die von einem rasselnden Pulk getrieben wird. Eldowy lässt in ihren Bildern Ambivalentes aufscheinen und erinnert mit ihrer dialektischen Sichtweise an Bertolt Brecht, der Kunst als ein Medium zur Reflexion gesellschaftlicher Zusammenhänge auffasste. Brecht, der ideologischen Dogmatismus ablehnte, hatte 1956 kurz vor seinem Tod konstatiert: „Zur Demokratisierung gehören Demokraten“, man könne sie weder beschließen noch anordnen, vielmehr erweitere sich die Demokratie in dem Maße, „in dem Subalterne zu Demokraten werden.“

#### **Beton aufbrechen**

Der rebellische Geist, der überall auf der Welt in den 1960er-Jahren aufgekommen war, durchdrang den Eisernen Vorhang. Eine junge Generation hatte begonnen, sich

mit Problemfeldern auseinanderzusetzen, die das Leben bedrängten. Diese Entwicklung war nicht aufzuhalten, wozu nicht zuletzt neue Technologien wie etwa Kommunikationssatelliten beitrugen, mit denen das Fernsehen jedermann vor Augen führte, was im Rest der Welt los war, bemerkt dazu Mark Kurlansky. Die Fragen, welche die junge Generation stellte, wurden in jeder Nation von der eigenen Geschichte beeinflusst. Für Deutschland spezifisch waren Themen wie Mängel in der Aufarbeitung der Vergangenheit, autoritäre Strukturen des Staates und unzureichende öffentlich-politische Partizipationsmöglichkeiten. In der Bundesrepublik hatte die linke Studentenbewegung dafür gesorgt, dass wichtige gesellschaftswissenschaftliche Analysen aus den 1920er Jahren sowie solche von Exilanten, die durch ihre Vertreibung noch weiter politisch sensibilisiert worden waren, zu Klassikern wurden; zum ersten Mal seit den 1920er Jahren, so Claus-Dieter Krohn, wurde damit auch die kulturelle Hegemonie der Konservativen wirkungsvoll aufgehoben.



Helga Paris (geb. 1938 in Gollnow, heute Goleniów, Polen). Berliner Jugendliche („Pauer“), 1981/82. Silbergelatineabzug, Sammlung der Künstlerin

Auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs gründete der rebellische Geist in der Sehnsucht nach Autonomie und Selbstbestimmung. Während er sich im Westen gegen die Absorption des Individuums in der Konsumentenmasse des Kapitalismus richtete, wandte er sich im Osten gegen die Aufhebung des Individuums im „real existierenden Sozialismus“. Die aufbegehrende junge Generation kritisierte blinde Konsumhörigkeit ebenso wie blinde Kulturverehrung, sie beleuchtete den Personenkult im Totalitarismus, warnte vor staatlichem Terror und vereinnahmenden Herrschaftsideologien, die Menschen ihrer Würde und ihres Lebens berauben, und bekundete Misstrauen gegenüber ideologischen Glückversprechungen jeder Art.

Eine zunehmende Internationalisierung der Kunst schlug Lücken in die ideologischen Mauern zwischen Ost und West. Das schlichte bipolare Schema mit traditionellen Freund-Feind-Bildern des Kalten Krieges wurde provokativ durchbrochen. Die Mitte der 1970er-Jahre in London und New York aufkommende Punk-Bewegung, die bis in die Sowjetunion Anhänger fand, nahm mit ihrem radikalen Nonkonformismus eine demonstrativ illusionslose Haltung gegenüber der Gesellschaft ein und hielt ihr mit dem Slogan „no future“ die atomare Bedrohung des Kalten Krieges vor Augen. Helga Paris fotografierte 1981/82 Jugendliche der Rock- und Punkszene in Ostberlin. Sie ließ sie im Gegenzug zu ihrem rebellischen Auftreten im Stil des klassischen Einzelporträts in ruhiger Haltung vor der Kamera posieren. Die Abfolge der Porträts macht das betont Eigenwillige der jeweiligen Selbstdarstellung sichtbar, wobei in allen Gesichtern eine Mischung aus Skepsis, Absonderung, Entschlossenheit und Verletzlichkeit zum Ausdruck kommt. Das eingekreiste A auf dem Pullunder eines Achtzehnjährigen mit dem Spitznamen „Pauer“ ist ein Bekenntnis zum Anarchismus, das die DDR als Provokation auffassen konnte. Einige aus dem Freundeskreis wurden wegen politisch unkorrekten Verhaltens bestraft, zwei davon mit sechs Monaten Gefängnis. Sie hatten auf eine Hauswand geschrieben: „ZWANZIG JAHRE MAUER - WIR WERDEN LANGSAM SAUER“.

#### Abbau von Vorurteilen und Entfremdung

Mauern werden in Köpfen aufgerichtet und in Köpfen überwunden. Jörg Immendorff, der 1976 auf der Biennale in Venedig in einer Flugblattaktion zum künstlerischen und politischen Austausch der internationalen Künstlerschaft aufgerufen hatte, reiste wenig später nach Ostberlin, um sich mit A. R. Penck zu treffen. Sie schlossen Freundschaft und gründeten das Austausch- und Aktionsbündnis „Penck mal Immendorff - Immendorff mal Penck“, dem Immendorff seine Serie „Café Deutschland“ widmete, aus der in der Ausstellung ein Gemälde zu sehen ist. Unter dem Motto „die Freude am Malen und der Wunsch, die Mauer zu überwinden - verbinden“ analysierten sie die unterschiedlichen Lebens- und Arbeitsbedingungen der beiden deutschen Staaten. In der Fotoarbeit einer ihrer Gemeinschaftsaktionen



Sibylle Bergemann (geb. 1941 in Berlin). Ohne Titel (Gummlin), 1984. Aus der Serie *Das Denkmal*, 1975–1986. Silbergelatineabzug, Sammlung der Künstlerin

tionen stehen sie vor zwei Tafeln: „*Klischee. Der Westen ist schlecht. Der Osten ist gut*“ steht auf der einen, „*Klischee. Der Osten ist schlecht. Der Westen ist gut*“ auf der anderen. Mit ihrer als künstlerisches Gedankenmodell vorgelebten Solidarität demonstrierten sie den Abbau von Vorurteilen sowie Grenzen zementierender Ideologien, den in der DDR eine bemerkenswerte Anzahl von Fotografen und Fotografinnen durch die Perspektiven ihrer Aufnahmen praktizierten.

Sibylle Bergemann dokumentierte Entstehung und Aufstellung des Marx-Engels-Denkmal, das der Staat für den Berliner Alexanderplatz in Auftrag gegeben hatte. In einer Fotografie, die neben der Werkstatt des Bildhauers Ludwig Engelhardt in Gummlin auf Usedom entstanden ist, erscheinen die im Zustand unfertiger Gipsmodelle mit Seilen festgezurrten Figuren beinahe wie Gefesselte am Ostseestrand. Anstelle der noch nicht vorhandenen Köpfe erblickt man ein weites Meer von Wolken. Es weckt ebenso wie die karge Ostseelandschaft Assoziationen mit der melancholischen Stimmung

romantisch-patriotischer Gemälde von Caspar David Friedrich und lässt über sie an die gescheiterte 1848er Revolution denken, die Karl Marx, Friedrich Engels und viele andere in die Emigration trieb. In einer anderen Aufnahme sieht man den mit Stricken an einem Kran befestigten, nunmehr



Sibylle Bergemann (geb. 1941 in Berlin). Ohne Titel (Berlin), 1986. Aus der Serie *Das Denkmal*, 1975–1986. Silbergelatineabzug, Sammlung der Künstlerin

in Bronze gegossenen Engels waagrecht über dem Alexanderplatz schweben. In dieser Perspektive erinnert er an den „Schwebenden Engel“ Ernst Barlachs. Der Bildhauer hatte seinen Engel, dessen Gesicht er Züge von Käthe Kollwitz gab, in der Weimarer Republik im Auftrag der Güstrower Domgemeinde als Mahnmal für die Toten des Ersten Weltkriegs geschaffen. Barlach wurde von den Nationalsozialisten als „entartet“ verfemt, sein Güstrower Engel eingeschmolzen. Ein vor den Nazis in der Lüneburger Heide versteckter Zweitguss gelangte 1953 als Geschenk in die Kölner Antoniterkirche, die ihn als Mahnmal für die Toten zweier Weltkriege aufnahm und von dem noch im selben Jahr ein Nachguss erstellt wurde, um ihn dem Dom von Güstrow zu überreichen. Bergemann evoziert mit solchen Bildern Gedankenspiele zur „DDR-Identität“, die zu einem Nachdenken über die gemeinsame deutsch-deutsche Vergangenheit überleiten.

► URSULA PETERS

Literatur: Imre Kertész, „Das sichtbare und das nicht sichtbare Weimar“ und „Der überflüssige Intellektuelle“. In: Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt (Budapest 1998), Reinbek bei Hamburg 1999. – Martin Esslin: Brecht. Das Paradox des politischen Dichters (London 1959), München 1970. – Claus-Dieter Krohn: Die Entdeckung des „anderen Deutschland“ in der intellektuellen Protestbewegung der 1960er-Jahre in der Bundesrepublik und den Vereinigten Staaten. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 13. München 1995. – Ders.: Deutsche Remigranten in der Bundesrepublik nach 1945. In: RheinReden (= Schriftenreihe der Melanchthon-Akademie, Köln), H. 1, 1999. – Jörg Immendorff/A. R. Penck: Immendorff besucht Y. (Rogner & Bernhard) München 1979. – Mark Kurlansky: 1968. Das Jahr, das die Welt veränderte (New York 2003), München 2007. – Bernd Stöver: Der Kalte Krieg 1947–1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters. München 2007.

## AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

|                               |  |
|-------------------------------|--|
| 28. 5. 2009 bis<br>6. 9. 2009 | <b>Kunst und Kalter Krieg</b><br>Deutsche Positionen 1945–1989                   |
| 1. 7. 2009 bis<br>30. 9. 2009 | <b>Der allererste Struwelpeter</b><br>Studioausstellung in der Spielzeugsammlung |

### Inhalt III. Quartal 2009

|  |          |
|--|----------|
| <b>Eine Urne der römischen Kaiserzeit vom Niederrhein</b><br>von Tobias Springer .....                     | Seite 2  |
| <b>Funeralschilder als Handwerkszeichen</b><br>von Thomas Schindler .....                                  | Seite 5  |
| <b>Herakles im Kampf mit dem Drachen Ladon</b><br>von Frank Matthias Kammel .....                          | Seite 8  |
| <b>Durchleuchten von Ideologie:<br/>Fotografie aus der DDR der 1980er-Jahre</b><br>von Ursula Peters ..... | Seite 11 |

**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