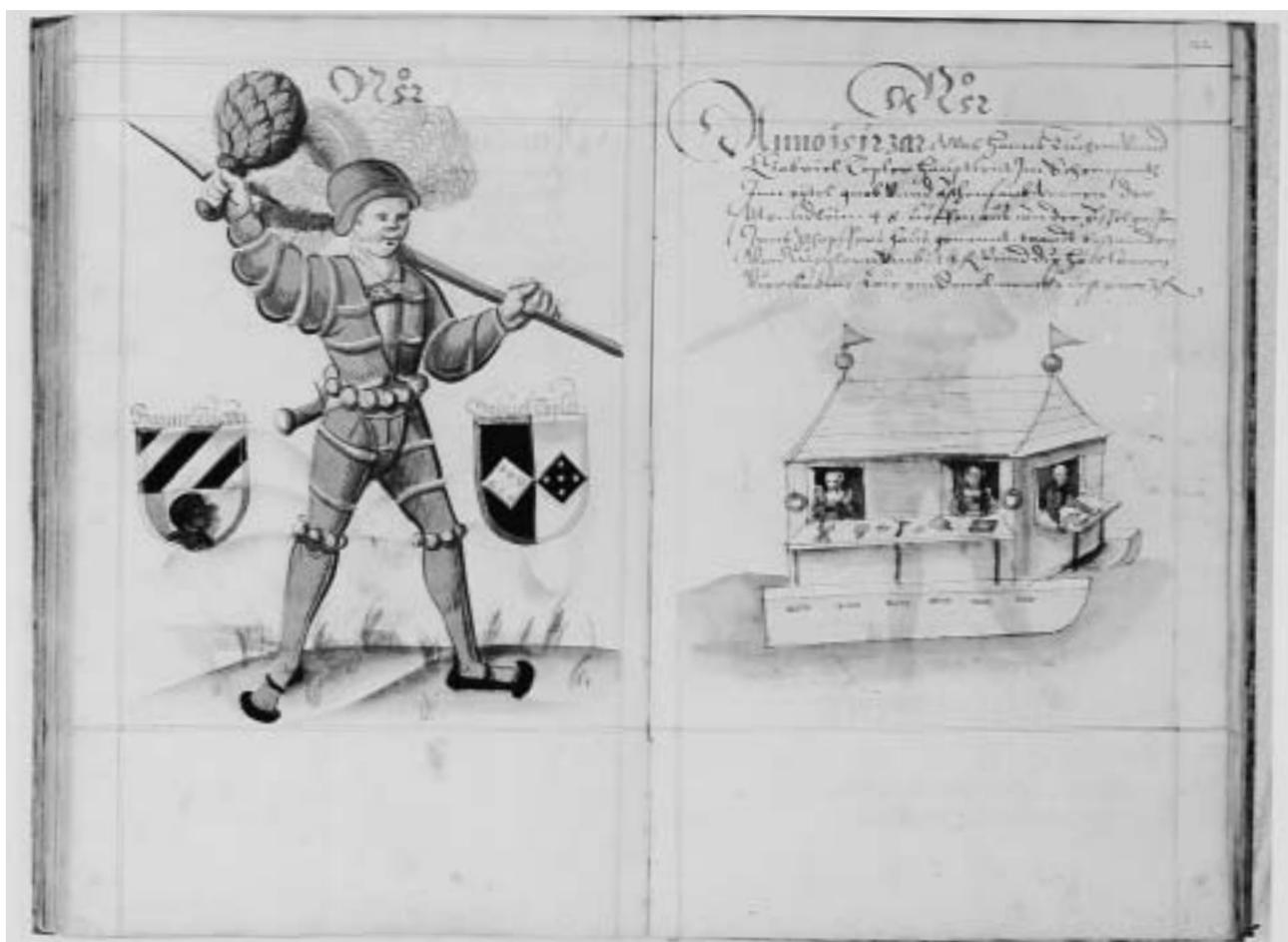


Schembartbücher aus der Sammlung Merkel



Läufer und Hölle in Gestalt eines Kramladens aus dem Jahr 1512. Nürnberger Chronik, 1600, Hs. Merkel 271, fol. 121v–122r.

BLICKPUNKT APRIL. Im Jahr 1874 gelangte die bedeutende kulturhistorische Sammlung Paul Wolfgang Merkels (1756 bis 1820) als Stiftung in das Germanische Nationalmuseum. Der 250. Geburtstag dieses verdienstvollen Sammlers, Kaufmanns und Politikers ist der Anlass, einige Kostbarkeiten zum Merckelschen Familientag am 1. April im „Blickpunkt“ zu präsentieren. Die Nürnberger Schembartbücher sind besonders charakteristische Beispiele der Sammlung, die Kunst, Brauchtum und Geschichte Nürnbergs facettenreich beleuchtet. Das Stadtmuseum Fembohaus widmet Paul Wolfgang Merkel gleichzeitig eine umfassende Ausstellung.

Die Schembartläufe

Die Tage vor Beginn der Fastenzeit wurden seit dem Spätmittelalter in vielen Regionen Deutschlands durch Festbräuche, üppigen Fleischverzehr und öffentlichen Tanz in der Bevölkerung gefeiert. In Nürnberg entwickelte sich aus dem Privileg der Fleischhauer, einen Fastnachtstanz öffentlich aufzuführen, im 15. Jahrhundert ein Fastnachtsumzug. Dieser wurde als Schembartlauf bezeichnet (Schembart, Schönbart: Maske). Als Teilnehmer wurden die Metzger bald durch Angehörige Nürnberger Patrizierfamilien verdrängt, die den Metz-

gern ihr Privileg abkauften. Das Patriziat machte den Schembartlauf in wenigen Jahrzehnten zum Prunkumzug mit immer aufwendiger werdenden Kostümen. Die Läufer waren mit Speiben und Laubbuschen ausgestattet, aus denen sie Feuerwerkskörper abschießen konnten. Sie trugen Kleider, deren rechte und linke Hälfte sich in Farbe und Schmuck voneinander unterschieden. Diese als Mi-parti bezeichnete Aufteilung war Symbol einer Polarität – von Gut und Böse, Fasten und Schlemmen oder Himmel und Fegefeuer beispielsweise.

Seit 1475 wurde bei jedem Lauf ein bemannter Festwagen auf Kufen mitgeführt, die so genannte „Hölle“. In ihr verkörperten sich die Laster der Zeit in Form von Allegorien. Zur Darstellung kamen mit Narren besetzte Schiffe und Türme, Narrenfresser und Glücksräder. Aber auch ganz konkrete Auswüchse des Luxus und der Verschwendung wurden angeprangert, wie

etwa ein Kramladen im Jahr 1512 oder ein Gartenhaus im Jahr 1517. Den Höhepunkt jedes Laufs bildete das Stürmen und Verbrennen des Höllenwagens auf dem Hauptmarkt.

Das Ende der Schembartläufe

Der Durchbruch der Reformation in Nürnberg bedeutete 1524 das Ende des Schembartlaufs. Er erlebte zwar im Jahr 1539 noch eine Wiederbelebung, doch durch die Verunglimpfung des reformatorischen Predigers Andreas Osiander auf dem Höllenwagen kam es zum Eklat: Der Nürnberger Rat verbot die Schembartläufe mit Nachdruck. Im Bestand der Bibliothek befindet sich ein solches vom Rat erlassenes Verbot der „Faßnachten und Mumereyen“ aus dem Jahr 1553 [Sammlung Merkel: D 3723].



Läufer und Hölle in Gestalt von zwei Türmen aus dem Jahr 1504. Nürnberger Chronik, 1600, Hs. Merkel 920, fol. 408v.

Die Schembartbücher

Unsere Kenntnis von den Nürnberger Fastnachtsumzügen verdanken wir den Schembartbüchern. Im Stil von Chroniken beschreiben und illustrieren diese Handschriften die Umzüge. Bemerkenswert ist daran, dass erst das Verbot der Schembartläufe die Produktion der Bücher anschwellen ließ. Die weltweit etwa 80 erhaltenen Schembartbücher von sehr unterschiedlicher Qualität entstanden vom 16. bis 18. Jahrhundert.

Aus der Sammlung Paul Wolfgang Merkels befinden sich zehn Schembartbücher in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums. An ihnen wird das ganze Spektrum der Überlieferung sichtbar.

Die Nähe der Schembartbücher zur Gattung der Chroniken macht die Nürnberger Chronik des Ratsschreibers Johannes Müllner aus dem Jahr 1600 sichtbar [Hs. Merkel 920 – 921]. In ihr werden neben anderen historischen Ereignissen für die Jahre 1449 bis 1524 die Schembartläufe beschrieben. Sehr feine, aquarellierte Federzeichnungen geben die Läufer und Höllen wieder. In den qualitätsvollen Illustrationen findet der anonyme Künstler zu eigenständigen Variationen des traditionellen Darstellungsschemas.

Der Markt für Schembartbücher

Neben solch repräsentativen Werken muss das Augenmerk aber auch auf die große Zahl einfach illustrierter Handschriften gerichtet werden. Gerade sie sind ein beredtes Zeugnis für die Nachfrage, die im Nürnberger Patriziat nach den Schembartbüchern herrschte. Ein

Beispiel hierfür bietet ein Schembartbuch des späten 16. Jahrhunderts, das mit groben, kraftvoll kolorierten Federzeichnungen reich ausgestattet ist [Hs. Merkel 271]. Die Handschriften wurden vermutlich meist von Briefmalern angefertigt, die in serienmäßiger Art Spielkarten malten und Drucke kolorierten.

Ein kleinformatiges Schembartbuch des 16. Jahrhunderts ist in Text und Illustrationen stärker reduziert [Hs. Merkel 342]. Dargestellt werden in formelhafter Manier die maskierten Läufer von 1449 bis 1539 ohne Berücksichtigung der Höllen. Zu Unrecht kritisiert Hans-Ulrich Roller jedoch die Ausführung der Zeichnungen als laienhaft, sind doch die Konturen der Figuren mit sicherer Hand ausgeführt. Der skizzenhaft knappe Duktus und die flächige, undifferenzierte Kolorierung sind lediglich Folge der schnellen Ausführung. Wie Angebot und Nachfrage den Markt für Schembartbücher in der frühen Neuzeit bestimmten, liegt bislang leider noch im Dunkeln.

Mit den Schembartbüchern besitzen wir seltene Quellen für die bürgerliche Festkultur Nürnbergs an der Wende zur Neuzeit und deren Fortleben im kollektiven Gedächtnis der Bevölkerung.

Literatur: Hans-Ulrich Roller: Der Nürnberger Schembartlauf: Studien zum Fest- und Maskenwesen des späten Mittelalters. Tübingen 1965. Jürgen Küster: Spectaculum Vitiorum: Studien zur Intentionalität und Geschichte des Nürnberger Schembart-Laufes. Remscheid 1983.

► CHRISTIANE LAUTERBACH



Läufer im Mi-parti-Kostüm aus dem Jahr 1472. Schembartbuch, spätes 16. Jh., Hs. Merkel 342, fol. 23v.

Inhalt II. Quartal 2006

Schembartbücher aus der Sammlung Merkel

von Christiane Lauterbach Seite 1

Bierplakate von Franz Oswald Schiffers von Katja Happe Seite 4

Ewig blüht das Weib von Christiane Lauterbach Seite 6

Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts von Claudia Maué Seite 8

Puttenköpfe, Löwentatzen von Patricia Blessing Seite 10

Bierplakate von Oswald Schiffers

Werbung für das liebste Getränk der Deutschen

BLICKPUNKT MAI. Beinahe 15 % der Niederländer verbinden mit den Deutschen sehr schnell das Wort „Bier“. Bei den Italienern sind es immerhin noch 11 %. Das ergab eine Umfrage der Gesellschaft für Konsumforschung für die Ausstellung „Was ist deutsch?“, die ab Juni im Germanischen Nationalmuseum zu sehen sein wird. Eine Liebe zu Bier wird den Deutschen also von außen zugeschrieben. Aber auch in Deutschland selbst nimmt Bier unter den alkoholischen Getränken einen der wichtigsten Plätze ein. Das lässt sich ebenfalls an der hohen Dichte von Brauereien und der Vielzahl der verschiedenen Biersorten erkennen.

Diese Vorliebe für Bier entspringt jedoch nicht erst den letzten Jahrzehnten, schon seit Jahrhunderten wird Bier in Deutschland gebraut und getrunken. Neben den Klöstern, die im Mittelalter die Braukunst pflegten, kamen auch in den Städten immer mehr Brauereien auf, und die Brauer organisierten sich in Zünften. Herzog Wilhelm IV. von Bayern erließ 1516 ein

Reinheitsgebot für Bier, in dem er die Inhaltsstoffe benannte und somit einen Qualitätsstandard festlegte. Noch heute gilt das Reinheitsgebot in Deutschland und trägt bei zu dem guten Ruf, den deutsches Bier weltweit genießt.

Im Mittelalter war Bier ebenso ein alltägliches Getränk wie Wein oder Most, denn es war bekömmlich und gesund. Durch den Brauvorgang enthielt es (im Gegensatz z. B. zu Wasser) keine Krankheitserreger mehr. Dieser Aspekt trat jedoch im Lauf der Jahrhunderte in den Hintergrund und die Geselligkeit beim Biertrinken und der Genuss wurden wichtiger. Welchen gesellschaftlichen Stellenwert das Biertrinken hatte, illustriert ein Ausspruch des „eisernen Kanzlers“, Otto von Bismarck, der in einer Reichstagssitzung resigniert ausrief: „Es wird bei uns Deutschen mit wenig soviel Zeit totgeschlagen wie mit Biertrinken“.

Bier gehört in Deutschland also einfach dazu: Beim Oktoberfest genauso wie in der Kneipe oder beim Grillen im Garten.

Dieser Tatsache trägt auch die Wirtschaft Rechnung, und so findet sich Werbung für die verschiedenen Biermarken bei fast jeder großen Sportveranstaltung, im Fernsehen und in vielen Zeitschriften. Die Bilder, mit denen die Werbung arbeitet, thematisieren das Umfeld, in dem Bier getrunken wird, oder versuchen, die natürliche Herkunft und Reinheit des Bieres durch Bilder unberührter Natur zu transportieren. Sie versuchen, ein Lebensgefühl zu vermitteln, das die Kunden dazu animieren soll, sich durch den Kauf des jeweiligen Bieres diesem Lebensgefühl anzunähern.

In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts beschäftigte sich der Grafiker Franz Oswald Schiffers intensiv mit der Werbung für Bier. Schiffers wurde 1902 in Eilendorf bei Aachen geboren. Obwohl er zunächst auf Wunsch des Vaters eine Lehrerausbildung absolvierte, entschied er sich 1925, als Grafiker nach Berlin zu gehen. Zunächst arbeitete er bei der UFA, machte sich aber 1932 als Gebrauchsgrafiker selbständig und entwarf vorwiegend Bier-, Wein- und Sprudel-Werbung. Nach der Übernahme der politischen Gewalt durch die Nationalsozialisten arbeitete er auch für das Reichspropaganda-Ministerium. Später entwarf er Plakate für die amerikanische Besatzungsbehörde, in denen vor Geschlechtskrankheiten (Venereal Diseases = VD) gewarnt wurde. Danach verliert sich die Spur seiner Werke.



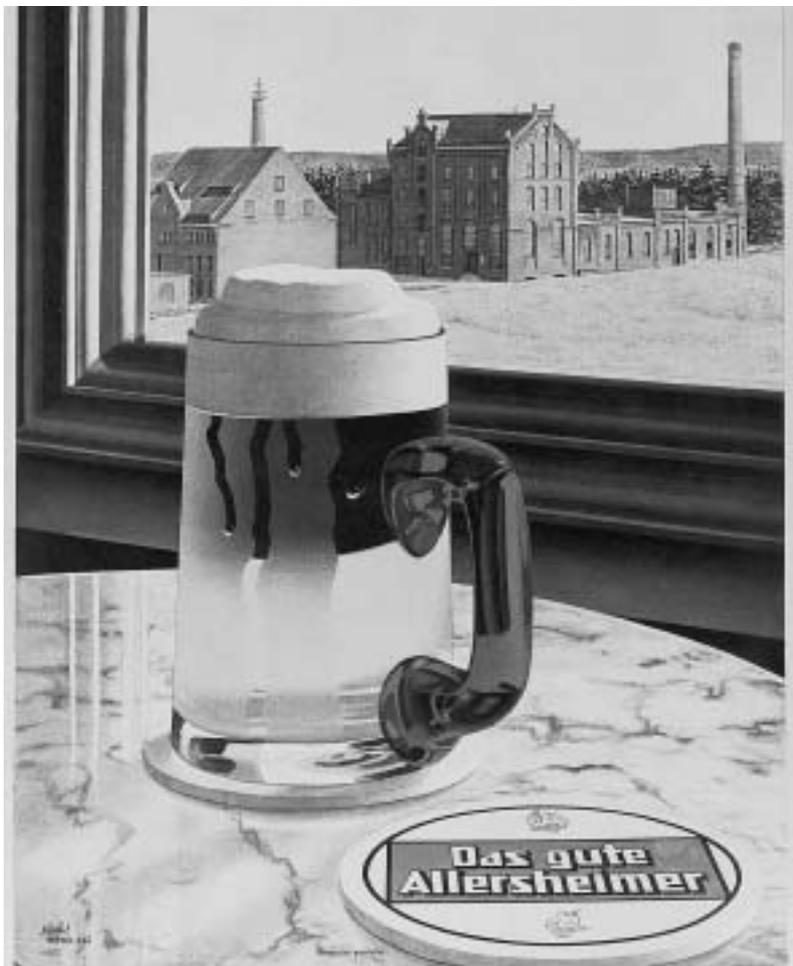
Aus den Jahren nach 1950 sind keine Plakate von Schiffers mehr in verschiedenen Plakatsammlungen nachweisbar. Franz Oswald Schiffers starb 1976 in Erlangen.

Im Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums befindet sich der schriftliche Nachlass von Franz Oswald Schiffers. Neben Briefen, anderen Schriftstücken und Fotos enthält er Dutzende von Plakaten, die ein breites Spektrum seines Schaffens abdecken. Weitere Arbeiten von Schiffers werden in der etwa 12000 Blätter umfassenden Plakatsammlung des Germanischen Nationalmuseums aufbewahrt.

Markenzeichen für die Bierplakate von Schiffers ist die akribische Gestaltung des Bierglases mit den Wassertropfen, die außen am beschlagenen Glas herunterlaufen. Vermutlich ist Schiffers einer der Ersten, der durch diese Art der grafischen Gestaltung versuchte, einen fotorealistischen Effekt zu erzielen. Die möglichst realistische Wiedergabe kann man auch an den Strichen erkennen, die auf einem Bierdeckel zu sehen sind, gerade so, als habe man diese Szene just in diesem Moment aufgenommen.

Schiffers hat diesen Effekt der veristischen Grafik in den 30er Jahren immer und immer wieder verwendet. In seinen Plakaten variieren die Form der Gläser und der Hintergrund, doch der Aufbau der Darstellung selbst bleibt immer gleich. Das Bierglas steht meist auf einem Bierdeckel im Vordergrund auf einem Tisch. Nebenan liegen weitere Bierfilze oder andere Utensilien, die ein geselliges Miteinander oder eine entspannte Atmosphäre suggerieren. Die hier gezeigten Plakate appellieren mit dem ländlichen Hintergrund zum einen an den Freizeitcharakter des Bieres, das man gut bei einer Rast auf einem Spaziergang oder einer Wanderung trinken kann, während die Industriebäude im Hintergrund des zweiten Plakates eher an das Bier zum Feierabend, nach Abschluss der Arbeit erinnern oder auch an die Produktionsstätte des Bieres. Schiffers Detailreichtum und Akribie sind neben den Biergläsern auch an der Gestaltung der anderen Bildebenen ablesbar. Das Zaumzeug der Pferde oder auch die Marmorierung der Tischplatte zeugen ebenfalls von dem Versuch, die Darstellung so realistisch wie möglich erscheinen zu lassen.

Gleichwohl zeigt die Analyse verschiedener Plakate Schiffers' eine serielle Vorgehensweise. Durch die Verwendung des immer gleichen Aufbaus und der immer gleichen Effekte geht die eigentliche Werbebotschaft unter. An die einzelnen Biermarken kann man sich nach Betrachtung mehrerer Plakate kaum noch erinnern. Sie sind austauschbar. Für die einzelnen



Biermarken und die Steigerung ihres Bekanntheitsgrades ist dies sicher nicht von Vorteil gewesen.

Im Kontext der 30er Jahre ist dieses Vorgehen jedoch typisch. Die Konzentration auf das Wesentliche (das Bier als Produkt), die Vermittlung von Ordnung und Sauberkeit (durch die klinisch sauberen Tische und Hintergründe) betonte genau jene Elemente, die auch gesellschaftlich als wichtig erachtet und durch die Politik unterstützt wurden.

Diese Konzentration auf das Produkt „Bier“ und nicht auf eine bestimmte Marke scheint aus heutiger Sicht zunächst eine Schwäche der Plakate zu sein, da der Werbeeffect eher gering einzuschätzen ist. Für die Ausstellung „Was ist deutsch?“, in der ab Juni weitere Plakate von Schiffers zu sehen sein werden, ist dies aber gerade interessant, denn für die deutsche Mentalität ist der Genuss von Bier, und zwar egal welcher Marke, ein wichtiges Merkmal. Und genau auf dieses für die Deutschen so wichtige Getränk weisen die Plakate eindringlich hin. Auch für Ausländer ist das Biertrinken ein elementares Kennzeichen der Deutschen. Insofern stehen die Plakate von Schiffers für das Klischee von der Liebe der Deutschen zum Bier an sich.

Ewig blüht das Weib

Pflanzen-Metamorphosen in der „Pilgerfahrt der Blumengeister“

BLICKPUNKT JUNI. Unter dem poetischen Titel „Die Pilgerfahrt der Blumengeister“ erschien in Leipzig 1854 eine Gedichtsammlung von Adolf Böttger. In Form und Inhalt ist der Band für die Buchproduktion der Mitte des 19. Jahrhunderts charakteristisch. Er stammt aus den historischen Beständen der Landesgewerbeanstalt Bayern, die 2003 als Dauerleihgabe von der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums übernommen worden sind [LGA-S 710 ai]. Die erste Auflage erschien 1851 im Leipziger Verlag Friedrich Fleischer, die zweite, verbesserte Auflage 1854.

Den Verlageinband in Leder mit Goldprägung von R. Schubert, Berlin, überzieht ein üppiger floraler Schmuck. In einem von Blüten umrankten Astwerkrahmen schwebt mit gesenktem Blick eine Blumenelfe, ein Körbchen mit Blüten im Arm, eine Libelle zu ihren Füßen – romantisches Bild der Harmonie einer beseelten Natur.

Damit verrät der Einband schon viel über den beherrschenden Ton von Böttgers Gedichtband. Titel gebende Rahmenhandlung ist die Unzufriedenheit der Blumengeister über ihre erdverhaftete Existenz als Blumen. Freiheit verlangen sie von der sie regierenden Elfe, menschliche Gestalt und Gefühle. Mit diesen Eigenschaften ausgestattet, ziehen die jungen Blumenfrauen hoffnungsvoll in die Welt hinaus. Die Gedichte verfolgen über 296 Seiten die Schicksale der Blumen in Menschen-

gestalt. Zielpublikum des Bändchens waren Mädchen und junge Frauen.

Die Vorlage

Die Anregung zu der Gedichtsammlung ging von Blumenbildern nach Entwürfen von Jean Ignace Isidore Gérard, genannt Grandville, aus. Sie erschienen erstmals 1847 in Paris in „Les fleurs animées: botanique et horticulture des dames“. Es handelt sich dabei um ein populärbotanisches Werk, für ein dezidiert weibliches Publikum angereichert mit poetischen Texten. Nicht alle Entwürfe zu den Illustrationen sind von Grandville selbst, da dieser vor Fertigstellung der Vorlagen starb.

Der Publikumserfolg von Grandvilles Pflanzen-Metamorphosen war beträchtlich. Sie lösten eine Welle vermenschlichter Blumendarstellungen aus, die bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein nicht abbricht. Ihre Wirkung ist selbst noch in den antropomorphen Pflanzenwesen Ernst Kreidolfs und Heinrich Voglers erkennbar.

Adolf Böttgers romantisch-triviale Gedichtsammlung hat inhaltlich keinen Bezug mehr zu der französischen Ausgabe. Er bedient sich lediglich der Illustrationen, die in einer Auswahl von 36 Stück von Albert Henry Payne nachgestochen und koloriert wurden.

Theatralische Pflanzen-Metamorphosen

Um den Charakter jeder Blume einzufangen, machte Grandville 1846 viele Naturstudien in und um Paris. So ist es ihm gelungen, natürlich wirkende Frauengestalten zu schaffen, die die gängige Vorstellung von den „Wesenszügen“ jeder Blume in theatralischer Manier umsetzen. Beispielsweise werden Blätter, Stängel, Stempel, Staubgefäße und selbst die Zwiebel im Kostüm der Tulpenfrau originell zu Teilen der Kleidung stilisiert. Diese hat Payne für die deutsche Ausgabe detailgenau übernommen.

Andere Entwürfe zeigen ein stärkeres erzählerisches Element. Die Schierlingsfrau, die Blütendolden zu einem progressiven Kopfschmuck modifiziert, blickt finster um sich, während sie ihr Gift braut. Nebenfiguren der französischen Vorlage hat Payne eliminiert, um sie für die Gedichte Böttgers zu adaptieren. Böttger macht die Schierlingsfrau mit Namen Cicuta zum Opfer eines Herzogs: „Cicuta's Vater mordete sein Stahl, / Und zwang sich dann die Tochter zum Gemahl“ (S. 238). Und noch grausamer spinnt Böttger seine Verse fort. Aus dem Schädel des toten Vaters muss Cicuta dem Tyrannen zutrinken. Am Ende haben sich die Hauptbeteiligten auf niederträchtigste Weise gegenseitig ermordet. „Mit krampf'gen Händen und zerrauftem Haar / Stürzt tot zu Boden – Brust an Brust das Paar“



Adolf Böttger, Die Pilgerfahrt der Blumengeister, 1854, Vorderdeckel.



A. H. Payne nach Grandville: Tulpe, in: *Die Pilgerfahrt der Blumengeister*, 1854.

(S. 248). Hier wird das Dilemma des Gedichtbandes greifbar. Die teils gefühlvollen, teils blutrünstigen Verse Böttgers sind von niedrigstem Niveau.

Ewig siecht das Weib

Ungeachtet dessen ist der Band ein sprechendes Dokument seiner Zeit, zeigt er doch, mit welcher Lektüre sich eine wohl-situierte jugendliche Leserinnenschaft in der Mitte des 19. Jahrhunderts unterhalten hat. Die Moral der Gedichte hat eine reaktionäre, die patriarchalische Gesellschaftsordnung bestätigende Zielrichtung. Die Blumen bzw. Frauen, die ihren angestammten Platz in heimischer Erde verlassen, um in die Welt zu ziehen, gehen fast ausnahmslos zugrunde. Auf diese Weise wird eine von Männern beherrschte Welt festgeschrieben, in der Frauen als zarte Blumen nur verwelken und vergehen, wenn sie vom Leben mehr erwarten als ein passives „Blumen“-Dasein. Bilder und Texte stehen damit in eigen-tümlichem Gegensatz. Vermitteln die Stahlstiche nach den Vorbildern Grandvilles den Liebreiz ewiger weiblicher Blüte, beschreiben die Gedichte in der deutschen Ausgabe vor allem Unglück und Tod: ewig siecht das Weib, das seinen angestammten Platz verlässt, lernen die deutschen Leserinnen.

Naturaneignung und Warenwelt

Grandvilles Pflanzen-Metamorphosen sind Dokumente eines Naturgefühls, das seine Wurzeln in der Romantik hat. Sie versuchen, der Entzauberung der Natur, die durch die beschleunigte Mechanisierung und Verwissenschaftlichung im 19.

Jahrhundert vorangetrieben wird, Einhalt zu gebieten. Damit sprechen sie eine Leserinnenschaft an, die mit Hilfe der Illustrationen und Verse in eine romantisch verklärte Feen- und Zauberwelt eintaucht.

Der Erfolg der Stahlstiche liegt darüber hinaus in der Einbeziehung aktueller Zeittendenzen, die Walter Benjamin in seinem *Passagen-Werk* aufgedeckt hat. Benjamin hat festgestellt, dass Grandville in seinen Zeichnungen das Vorbild von Modeblättern verarbeitete, die sich in jener Zeit großer Beliebtheit erfreuten. In bisweilen affektierter Pose präsentieren die Blumenfrauen wie Mannequins ihre raffinierte Garderobe. Mögen die Posen von Grandville ironisch überzeichnet worden sein, so wurden sie keineswegs mit dieser kritischen Distanz rezipiert, wie das deutsche Beispiel zeigt. Benjamin erkennt deshalb in den Blumenfrauen die sich entfaltende Warenwelt des 19. Jahrhunderts mit ihrer schrillen Reklame und der oberflächlichen Gier nach Luxus und Mode. Im „Kampf der Mode mit der Natur“ (Benjamin, S. 120) unterliegt die Natur und bekommt Warencharakter. Das romantische Naturgefühl wird zur gut verkäuflichen Pose.

Literatur:

J. J. Grandville: Karikatur und Zeichnung: ein Visionär der französischen Romantik. Konzeption: Klaus Schrenk u. a. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2000. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Gesammelte Schriften, Bd. 5.1, Frankfurt a. M. 1989, S. 120; 232–268. Gerte Lexo-Hahn: *Pflanzen-Metamorphosen im 19. Jahrhundert*: Ernst Kreidolfs Anthropomorphismus. In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 47 (1990), S. 71–74.

► CHRISTIANE LAUTERBACH



A. H. Payne nach Grandville: Schierling, in: *Die Pilgerfahrt der Blumengeister*, 1854.

Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts

Bestandskatalog von Claudia Maué

Teil 2: Bayern, Österreich, Italien, Spanien (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg). Mit kunsttechnologischen Untersuchungen von Katja Telp und Holzartenbestimmungen von Gudrun Weiner.

Der bisher einzige Bestandskatalog der Skulpturensammlung des Germanischen Nationalmuseums erschien bereits 1910. Darin waren zwar die wenigen damals im Museum verwahrten barocken Bildwerke berücksichtigt, die nach diesem Zeitpunkt erworbenen umfangreichen und bedeutenden Bestände blieben der Forschung weitgehend unbekannt, da sie bisher nicht oder nur unzureichend bearbeitet und publiziert wurden. Daher ist diese Spezialsammlung des Museums auch den Museumsbesuchern kaum präsent.

Tatsächlich gehört die Sammlung barocker Bildwerke des Germanischen Nationalmuseums mit der Berliner Skulpturen-

sammlung und derjenigen des Frankfurter Liebieghauses zu den wichtigsten in Deutschland. Mit diesen hat die Nürnberger Sammlung die überregionale Ausrichtung gemeinsam, wobei der hiesige Bestand deutliche Schwerpunkte in der fränkischen sowie der bayerischen und österreichischen Skulptur besitzt. Diese bestimmen die Gliederung der insgesamt drei Katalogbände.

Der 1997 erschienene 1. Katalogband der Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum war den fränkischen Skulpturen gewidmet. Der jetzt vorliegende 2. Band behandelt 133 Bildwerke sowie 55 ehemals im Museum verwahrte Objekte aus Ober- und Niederbayern, aus Österreich sowie aus Italien und Spanien. Ein Akzent der Sammlung liegt auf der Münchner Rokokoskulptur (Kat.Nr. 115–135). Bozzetti, Kleinplastiken und große Altarfiguren geben einen Eindruck vom Œuvre des bedeutendsten Münchner Meisters Ignaz Günther. Die Modelle von Johann Baptist Straub und Roman Anton Boos lassen bereits den Klassizismus anklingen, während die Portraitmedaillons von Franz Andreas Schega die ganze Raffinesse spätbarocker Relieftchnik vor Augen führen. Die in Landshut bzw. Passau tätigen Bildhauer Christian Jorhan d. Ä., Joseph Deutschmann und Josef Matthias Götz (Kat.Nr. 158–169) sind durch groß- und kleinplastische Arbeiten repräsentativ vertreten.

Einen weiteren Schwerpunkt der Nürnberger Sammlung bildet die Wiener Plastik des 18. Jahrhunderts mit Werken von Lorenzo Mattielli, Georg Raphael Donner, Jakob Gabriel Mollinarolo, Johann Baptist Hagenauer und Franz Xaver Messerschmidt (Kat.Nr. 203–214). Hierunter sind sowohl flott skizzierte Tonbozzetti als auch die für Wien typischen matt polierten Bleigüsse, die einen überzeugenden Eindruck von der hohen gestalterischen Qualität der akademisch geprägten Wiener Bildhauerkunst vermitteln. Außerdem gibt die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums einen Einblick in die Werkstattpraxis der Innviertler Bildhauerfamilie Schwanthaler, die ihr charakteristisches volkstümliches Formenreper-



Ignaz Günther, Geflügeltes Puttenköpfchen, um 1765–1775. Lindenholz, gefasst, H. 27 cm. Inv.Nr. Pl.O. 2719, erworben 1934. Kat.Nr. 125.



Georg Raphael Donner, Merkur mit dem Haupt des Argus, um 1740–1745. Blei-Zinn-Legierung, H. 39,2 cm. Inv.Nr. Pl.O. 2381, erworben 1926. Kat.Nr. 207.

toire über mehrere Generationen hinweg tradierte (Kat.Nr. 181–184).

Die wenigen italienischen Bildwerke und die einzige spanische Plastik im Germanischen Nationalmuseum wurden unter der Voraussetzung erworben, es handle sich um Kunstwerke aus dem deutschen Sprachgebiet. Darunter sind sowohl Entwürfe wie das einzige bekannte Modell der Trentiner Bildhauerfamilie Benedetti oder das in Archivalien des Vatikans erwähnte Präsentationsmodell Giuseppe Mazzuolis für eine Statue im Lateran, aber auch fein ziselierte Metallplastiken wie die mythologische Bronzegruppe des Florentiners Ferdinando Tacca oder die neapolitanische Silberstatuette des heiligen Michael (Kat.Nr. 222, 223, 225 und 226).

Die Einleitung des Katalogs spezifiziert anhand der Ankäufe bayerischer und österreichischer Bildwerke die allgemeinen Charakteristika der Museumspolitik, die in der Einleitung zum 1. Band dargestellt worden waren. Von der Erwerbung zahlreicher, vor allem als kulturhistorische Zeugnisse geschätzter Tiroler Skulpturen, die im Katalog von 1910 erstmalig auch kunsthistorisch gewürdigt wurden, führte der Weg über eine tief greifende Bereinigung der Bestände zum systematischen Aufbau einer Barocksammlung mit Akzenten auf der Münchner, niederbayerischen und Wiener Barockplastik. Initiator der Barocksammlung war Direktor Ernst Heinrich Zimmermann (1920–1936), der seine Ankäufe parallel zur fortschreitenden Erforschung der Barockkunst und in engem Kontakt mit den auf diesem Gebiet führenden Wissenschaftlern tätigte. Über diese Kontakte geben die hier ausgewerteten Archivalien, vor allem die Ankaufsakten, ebenso Aufschluss wie über die sich wandelnden politischen Verhältnisse und ihren Einfluss auf Bewertung und Präsentation der barocken Bildwerke. Dank seiner zielgerichteten und hartnäckigen Ankaufspolitik verhalf Zimmermann dem Germanischen Nationalmuseum zu einer umfangreichen Barocksammlung, auf der seine Nachfolger aufbauten und die sie weiter abrundeten.

Um die Komplexität der barocken Skulptur zu verdeutlichen, findet in diesem Bestandskatalog keine Trennung zwischen Groß- und Kleinplastik oder nach Materialien statt. Den Prinzipien eines kritischen Kataloges entsprechend folgt nach eingehender Beschreibung sowie den Angaben zu Material, Technik, Erhaltung, Provenienz und Ankaufsgeschichte eine ausführliche Diskussion der wissenschaftlichen Literatur, die vor allem auf Probleme des Stils und der Zuschreibung eingeht. Die von der Forschung oft vernachlässigten Fragen des ursprünglichen formalen Zusammenhangs der Skulptur und ihrer Einbindung in ein Ensemble, Fragen der Ikonographie und ihrer Funktion für den Auftraggeber werden grundsätzlich in die Untersuchung einbezogen. Konkordanzen und Register zu Personen, Orten und Themen erschließen den komplexen Bestand.

Puttenköpfe, Löwentatzen

Ein skulptierter Kamin aus Nürnberg

Ein schöner Sandsteinkamin steht seit 1975 im Gartensaal des Germanischen Nationalmuseums. Er gelangte 1920 aus dem Haus Füll Nr. 6 in Nürnberg in den Bestand. Bereits der „Wegweiser durch die Sammlungen im Neubau am Kornmarkt“ von 1923 erwähnt das Stück, und so ist anzunehmen, dass es zur Eröffnung des Untergeschosses im Galeriebau Anfang 1921 im damaligen Barocksaal eingebaut worden war. Die frühe Nen-

nung im Museumsführer und die andauernde Präsentation weisen darauf hin, dass man sich der Bedeutung des Stücks durchaus bewusst war. Deshalb ist es erstaunlich, wie wenig man es bisher von kunsthistorischer Seite beachtet hat. Neben der genannten Publikation und einer folgenden Auflage erscheint der Kamin nur in drei Arbeiten. Fritz T. Schulz gibt in „Nürnberger Bürgerhäuser und ihre Ausstattung“ eine kurze Beschreibung und eine Abbildung am alten Standort. Wilhelm Schwemmer schreibt in „Die Bürgerhäuser der Nürnberger Altstadt – Erhaltener Bestand der Sebalder Seite“, dass der Kamin ohne Umwege ins Museum gelangt ist. Christina Penetsdorfer bildet ihn als Vergleichsstück zu einem Allianzwappen ab.

Auftraggeber, Auftragsanlass

Ein solches Wappen ist nämlich auf dem Rauchfang unseres Kamins vermauert: In einem von vier Blüten gezierten Lorbeerkranz stehen sich die Wappen der Familien Sitzinger und Löffelholz von Kolberg gegenüber. Flatternde Bänder bilden den Hintergrund und verbinden die eingerollten Schilde, sinnbildhaft also jene Personen, für welche die heraldischen Zeichen stehen. Das Wappen bezieht sich nämlich auf die Ehe des Wolf Löffelholz und der Maria Sitzinger, die am 11. März 1588 geschlossen wurde. Doch lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob der Kamin aus diesem Anlass oder erst später bestellt worden ist. Wie Ilse-Marie Riechmann in der Abhandlung über „Prachtkamine des 16. Jahrhunderts in Deutschland“ erwähnt, waren Kamine repräsentative Luxusobjekte, die sich nur reiche Bürger und Adelige leisten konnten. Im Haus der Löffelholz, eines bedeutenden Nürnberger Patriziergeschlechts, kann man sich ein solches Stück demnach gut vorstellen. Eine Heirat wäre für die Bestellung ein passender Anlass gewesen. Der terminus ante quem für die Entstehung steht jedenfalls mit 1617 fest, dem Todesjahr des Ehemannes.

Bildnerischer Dekor

Der reiche plastische Dekor macht den Kamin zugleich ansprechend und kunstgeschichtlich interessant. Zudem haben sich an den Wappen und in geringerem Ausmaß an linker Wange



Kamin, Nürnberg, um 1588/1600, Sandstein, ursprünglich farbig gefasst, Inv.Nr. A 3004.



Der alte Barocksaal im Untergeschoss des Galeriebaus, Aufnahme von 1948.

und Front Farbreste erhalten. Leider ließ sich bisher nicht feststellen, wie die vollständige Fassung ausgesehen hat und wann sie entfernt worden ist. Schulz bezeichnet den Kamin am ursprünglichen Standort als „stark überstrichen“; auf einer Fotografie von 1948 erscheint das Exponat wie heute steinsichtig.

Zwei Atlanten stützen den Kaminsims. Ihre ausdrucksvollen Gesichter tragen die Züge greiser Männer mit wehenden Bärten. Mit streng gerunzelter Stirn blicken sie mürrisch zu Boden. Ihre Körper sind nicht anthropomorph, sondern als geschwungenes Bandelwerk gestaltet, das oben und unten in Voluten ausläuft. Am Übergang zum Sims vermischen sich Figur und Ornament: Die Stirnlocke bedeckt einen Teil des kleinen Kapitells und verleiht den Häuptern den Anschein, von Krönchen mit seitlichen Schnecken geschmückt zu sein. Der Mittelteil ist reich verziert: Ein Maskaron trägt ein Obstbouquet an einem Band im Maul. Die vertikalen Bauglieder

erheben sich schließlich auf Löwentatzen, die auf Kugeln balancieren.

Auch vor dem konkaven Kaminsims macht die Phantasie des Künstlers nicht Halt: Fünf Register von Ornamenten entfalten sich. Das unterste Motiv erinnert an einen Buchstaben, M oder H, der von der Mitte zu beiden Seiten verzerrt wird. Im breiten Register darüber schwingt sich ein Band wohlgeordnet zwischen drei Schleifen. An diesen wie an den Girlandenbogen sind Obstbouquets befestigt. Das Ornament darüber ähnelt streng nebeneinander angeordneten Agraffen. Zum Abschluss folgt ein pflanzliches Motiv, dessen Form an Akanthuslaub orientiert ist. Rechts und links begrenzt jeweils ein geflügelter Puttenkopf den Sims. Die vollen Gesichter drehen sich leicht zur Mitte und blicken neugierig dem Betrachter entgegen. Diese fast unmerkliche Bewegung verleiht den Figuren ebenso Lebendigkeit wie die individuellen Züge und die Haarlocken, durch die ein warmer Wind zu fahren scheint.

Auf der linken Kaminwange setzt sich ein Teil der Ornamente fort. Darunter trennt ein Pilaster mit Blattkapitell und Löwenkopf das vordere Drittel ab. In der Kalotte eines von der Zimmerwand angeschnittenen Bogens ist die Hälfte einer Muschelnische zu sehen.

Probleme und Forschung

Obwohl die Herkunft des Stücks dokumentiert ist, lässt es sich schwer einordnen. Dies liegt zum Teil daran, dass die Nürnberger wie auch die deutsche Skulptur zwischen Renaissance und Barock im Allgemeinen noch immer nicht besonders tiefgehend erforscht ist. Sind schon für die Spätrenaissance nur wenige Studien vorhanden, wie Jeffrey Chips Smith in der Einleitung zu „German Sculpture of the Later Renaissance (ca. 1520-1580)“ betont, so sieht es für die Zeit von 1580 bis um 1620 noch karger aus. Das liegt daran, dass die Kunstgeschichtsschreibung sich zunächst nur wenig mit Übergangsepochen beschäftigte. Werke, die sich nicht präzise einordnen ließen, weil sie unterschiedliche Stilelemente enthalten, galten als „unrein“ und unklassisch, was einer Abwertung entsprach. Daraus erklärt sich, dass die Forschung Übergangsstile wie den Manierismus, dem unser Kamin angehört, lange Zeit wenig beachtete.

Lokaler Kontext

Auch hat sich in Nürnberg kein unserem Kamin vergleichbares Stück erhalten, so dass sich eine Einordnung in die lokale Kunstentwicklung nur bedingt ergibt. Im Festsaal des Tucher-Schlusses befindet sich ein Kamin, der sich aufgrund des Allianzwappens Tucher-Straub wohl in die Bauzeit zwischen 1533 und 1544 datieren lässt. Im Aufbau ähnelt er unserem Kamin, wenn auch die Proportionen gedrungener sind. Das Relief ist ungleich bescheidener: Zwei Putti halten in der Mitte des Simses die Wappen, hinter denen fliegende Bänder zu sehen sind. Erst rund siebenzig Jahre später sind weitere großformatige Bildhauerarbeiten in Nürnberg bezeugt. Einige davon verbindet man mit Hans Werner (um 1560-1623), der 1600 aus Bamberg in die Stadt kam. Hatte er dort für den fürstbischöflichen Hof gearbeitet, stellte er sich hier in den Dienst wohlhabender Bürger. So schuf er um 1606 vier prächtige frühbarocke Kamine im Pellerhaus, die leider im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden. Doch sogar anhand alter Fotos wird deutlich, in welchem Maße diese Stücke schwungvoller und üppiger gestaltet gewesen sind als das unsere. Der Unterschied erklärt sich ebenso aus der künstlerischen Entwicklung in den zwei Jahrzehnten, die zwischen beiden Werken liegen, wie aus der unterschiedlichen Größenordnung der Aufträge. Denn auch wenn sich unser Kamin aufgrund stilistischer Unterschiede nicht Hans Werner zuschreiben lässt, weist er Gemeinsamkeiten mit frühen Werken dieses Künstlers auf. Diese zeigen dasselbe Schwanken zwischen Renaissance und Barock: Auf einer klassisch anmutenden, von strengen Ornamenten und Simsen geprägten Architektur tummeln sich Putti in schwungvollen

Posen. Schöne Beispiele dafür sind das Grabmal des Bamberger Bischofs Ernst von Mengersdorf (1596, heute Bamberg, Sankt Michael) und jenes, etwas später datierte, des Hieronymus Kreß in der Pfarrkirche Nürnberg-Kraftshof.

Wer um 1590 in dieser Weise in Nürnberg gearbeitet hat, ist bislang also ungewiss. Der Künstler, dessen Phantasie unser Kamin entsprang, kann jedoch kein Anfänger gewesen sein. Gerade darin liegt die Bedeutung des Stücks: Auch wenn bisher nichts Vergleichbares bekannt ist, so belegt es doch die Aktivität fähiger Bildhauer in der Stadt am Übergang von der Renaissance zum Barock. Damit ist unser Kamin ein wichtiges Element der Kunstgeschichte Nürnbergs und hat als solches auch zukünftig mehr Beachtung verdient.

► PATRICIA BLESSING

Aktuelle Ausstellungen

bis 23.04.2006	Die Macht des Silbers Karolingische Schätze im Norden
ab 27.04.2006	Mittelalter Die neue Schausammlung
02.06. bis 03.10.2006	Was ist deutsch?
bis 05.11.2006	Schach dem König! Schachspiele von Max Söllner
verlängert bis 07.01.2007	Faszination Meisterwerk Dürer, Rembrandt, Riemenschneider

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1 · 90402 Nürnberg
Telefon 0911331-0, Fax -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