

Schrein von Cammin

(Abformung)



Gipsabformung des Schreines von Cammin (Kamien), Pommern, Polen, Im Original (Kriegsverlust): Elchgeweih (?) Holz und vergoldete Bronze. Maße in cm: L. 63; B. 35; H. 26, Um 1000, mit späteren Ergänzungen, Skandinavisch. Inv. Nr.: KG 397 / FG 917.

BLICKPUNKT JANUAR. Der Schrein aus dem Domschatz von Cammin (Kamien), Pommern, Polen, ging Ende des 2. Weltkrieges verloren. Heute gibt es nur noch Abformungen dieses Schreines. Eine davon befindet sich glücklicherweise in Besitz des Germanischen Nationalmuseums. Sie wurde vom Berliner Kunstgewerbemuseum 1896 erworben und vermutlich in der Gipsformerei der königlichen Museen zu Berlin hergestellt. Im Dänischen Nationalmuseum, Kopenhagen befindet sich eine weitere Abformung.

Eine Abformung kann das Original nicht ersetzen, erlaubt aber, sich eine Vorstellung von der Bedeutung dieses Werkes zu machen. Der Schrein ist ein Zeugnis für den Einfluss, den

die Kultur der Skandinavier in der Wikingerzeit auf Mitteleuropa hatte.

Das Material

Der Schrein von Cammin bestand aus Holz, vergoldeter Bronze und vermutlich aus Elchgeweih. Geweih, gewöhnlich vom Rothirsch, war in Skandinavien wichtiger Rohstoff für die Kammacher der Wikingerzeit. Kämmen waren oft sorgfältig bearbeitet und verziert, manche hatten durchbrochene Griffplatten mit Metalleinlagen. Kammacher in Südsandinavien verarbeiteten auch aus dem Norden importiertes Elchgeweih.

Manche dieser Handwerker schufen daraus wahre Kunstwerke.

Elchgeweih wurde wohl auch für die sorgfältig geschnitzten Reliefplatten des Schreines von Cammin verwendet. Nur die Größe des Elchgeweihs lässt die Fertigung größerer Platten zu. Seine Struktur ist wesentlich feiner als Knochen. Das einzige vergleichbar große Knochenmaterial wäre Walbein. Es wurde besonders in Nordskandinavien zu vielerlei Geräten und kleineren Möbeln verarbeitet, doch ist die Struktur von Walbein wesentlich gröber.

Form und Verzierung

Der Schrein hatte die Form eines umgestülpten Bootes mit abgestumpften Enden oder eines Hauses. Ein innerer Holzkern war mit insgesamt 22 Elchgeweihtafeln bedeckt, die von aufgenieteten gravierten und vergoldeten Kupferblechstreifen zusammengehalten wurden. Die Beschläge enden auf dem Dach in separat gegossenen vollplastischen Tierköpfen. Die Tafeln sind mit verflochtenen Tieren und Masken verziert. In die Kupferstreifen sind Ranken graviert, die größeren Beschläge haben Tiermotive. Basis und Deckelplatten sind nachträglich verändert worden.

Man weiß nicht, wie der Schrein, der Reliquien von St. Cordula enthalten haben soll, nach Cammin kam. Seit 1617 ist er dort als Bestandteil des Domschatzes belegt. Die Form des Schreins ist einzigartig. Eine gewisse Verwandtschaft mit den gewölbt abgedachten englischen Sarkophagdeckeln vom Typ „Hogback“ (Schweinerücken) ist jedoch zu erkennen.

Oft wird er auch mit den wikingerzeitlichen Häusern wie sie von Ausgrabungen in Trelleborg, Dänemark, bekannt sind verglichen. In Trelleborg wurde eine kreisrunde Ringwallanlage untersucht. Sie hatte im Inneren vier im Karree stehende, kreuzförmig angeordnete Hausgruppen aus je vier Häusern mit nach außen geschwungenen Längswänden. Häuser gleicher Bauart waren in einem Kreissegment auch strahlenförmig außerhalb der Wallanlage errichtet. Diese Häuser werden mit einem ebenfalls geschwungenen, buckelförmigen Dach rekonstruiert. Nach dem dendrochronologischen Befund ließ Harald Blauzahn diese Befestigung um 980 errichten, um seine Königsmacht zu festigen.

Der Kunststil

In der Wikingerzeit, von 750 bis 1050 n. Chr. also Zeitparallel zur Karolingerzeit 751 – 918 n. Chr., gab es sechs, nach wichtigen Fundorten benannte Kunststile:

Oseberg-Stil	750 bis 840
Borre-Stil	835 bis 970
Jellinge-Stil	880 bis 1000
Mammen-Stil	950 bis 1060
Ringericke-Stil	980 bis 1080
Urnes-Stil	1035 bis 1050

Das Ornament des Schreins von Cammin ist dem klassischen Mammenstil zuzurechnen. Nur wenige kostbare Metallgegenstände, Hornschnitzereien und Runensteinen sind in diesem Stil gestaltet. Er ist nach einem Fundort im nördlichen Jütland benannt. Seine Blüte hatte der Mammen-Stil um die Jahrtausendwende. Charakteristisch sind aufrechtstehende Vierfüßler, häufig mit einem Nackenschopf am Kopf. Der Rachen der Tiere ist oft weit aufgerissen. Er führt wesentliche Elemente des älteren Jellinge-Stiles fort. Lediglich die schlangenartigen Tierkörper treten nicht mehr auf, aber Pflanzenornamentik wird erneut verwendet.

Die letzten Stilrichtungen der Wikingerzeit waren der Ringerike- und der Urnes-Stil. Der Namen des Urnes-Stil ist benannt nach der noch heute an ihrem ursprünglichen Platz erhaltenen hölzernen Stabkirche von Urnes in Norwegen. Der Urnes-Stil ist nicht nur durch archäologische Funde und durch Münzfunde datierbar, sondern er wird auch auf einigen im Urnes-Stil verzierten Runensteinen verwendet. Mit dem Urnes-Stil endet auch die lange Entwicklungslinie der germanischen Tierornamentik. Typisch für den Stil waren die schlanken, aufrechtstehenden Vierfüßler mit ihren spitzen Köpfen. Der Ringericke-Stil ist eine Übergangsform zum Urnes-Stil. Der Schrein von Cammin weist bereits Anklänge an den Ringericke-Stil auf.

Eine sehr nahe stilistische Parallele finden wir im Bamberger Kunigunde-Schrein, der im Bayerischen Nationalmuseum in München aufbewahrt wird. Es ist allerdings nicht nachweisbar, dass es sich um ein Kästchen der Gattin des Kaisers Heinrich II. handelt. Nach seiner ältesten Erwähnung 1608 stammt der Schrein aus dem Kollegiatstift St Stephan in Bamberg, das zwischen 1007 und 1009 von Bischof Eberhard gegründet und mit Grundbesitz durch Königin Kunigunde, ausgestattet wurde.

Die Kopie des Camminer Schreines gibt uns die Möglichkeit, auch eine hochstehende künstlerische Arbeit aus Skandinavien mit den Silberarbeiten aus dem Karolingerreich, wie sie in der Ausstellung die Macht des Silbers, Karolingische Schätze im Norden, gezeigt werden, zu vergleichen. Ein schönes Beispiel dafür, dass die Völker des Nordens nicht nur nahmen, sondern auch gaben.

Inhalt I. Quartal 2006

Schrein von Cammin von Tobias Springer	Seite 1
Der „Nürnberger Trichter“ – Ein Allheilmittel gegen die Dummheit? von Dagmar Hirschfelder	Seite 3
Deutsche Gemütlichkeit als Exportartikel von Ursula Peters	Seite 6
Die Macht des Silbers von Tobias Springer	Seite 10
Der Teufel liegt im Detail von Karin Tebbe	Seite 13
„Leve sieht Paik“ von Sebastian Hackenschmidt, Alexander Grönert	Seite 15
Aktuelle Ausstellungen	Seite 16

Der „Nürnberger Trichter“ – Ein Allheilmittel gegen die Dummheit?



David Manasser, Flugblatt mit Darstellung des „Trichters der Weisheit“, Kupferstich / Holzschnitt / Typendruck, 35,2 x 29,8 cm, um 1650, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. HB 24807/1294.

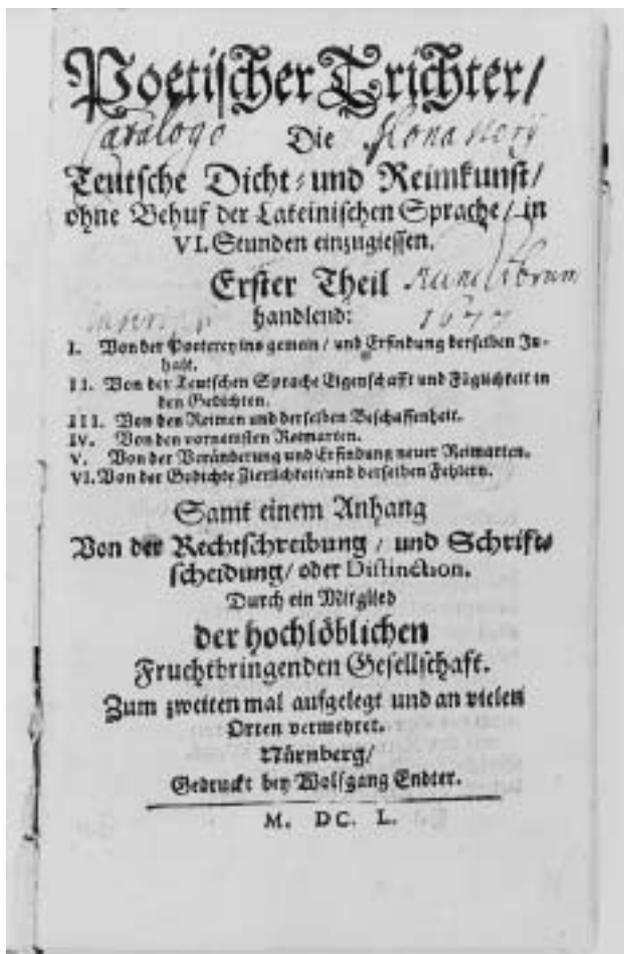
BLICKPUNKT FEBRUAR. Mit dem „Nürnberger Trichter“, so heißt es im Volksmund, könne man selbst dem Dümmeisten Klugheit und Wissen einflößen. In scherzhaft-spöttischer Weise bezeichnet die Redensart eine Lehrmethode, die weder besondere Anstrengung noch selbstständiges Denken des Lernenden erfordert. Die seit dem 17. Jahrhundert bekannte Redewendung fand bis heute in unzähligen satirischen Darstellungen Verbreitung. Der „Nürnberger Trichter“ begegnet auf Einblattgedrucken, auf Postkarten und Plakaten, als Exlibris-Motiv, in der Kinder- und Jugendbuchliteratur, aber auch in Gestalt von Bierkrügen oder Kannen. Die Darstellungen verspotten nicht nur die Dummheit und Faulheit der Personen,

denen etwas „eingetrichtert“ wird. Sie karikieren auch eine rein mechanische Wissensvermittlung. Das Wissen des Schülers beruht nicht auf dessen Erkenntnis und der intellektuellen Durchdringung des Lehrstoffs, sondern einzig auf seiner Gedächtnisleistung: Er kann Auswendiggelerntes zwar wiedergeben, verstanden hat er es jedoch nicht.

Der „Nürnberger Trichter“ als satirische Darstellung

Das Germanische Nationalmuseum bewahrt eine der ältesten erhaltenen Darstellungen, auf denen einer Person mit Hilfe eines Trichters Wissen eingeflößt wird. Es handelt sich dabei um ein Flugblatt, das von dem Verleger und Kupferstecher David Manasser um 1650 herausgegeben wurde. Das Blatt ist in der Kopfzeile mit folgendem Vers betitelt: „Recht liebe Leut hie steht der Mann / So alle Künst eingessen kan.“ Es folgt ein achtzeiliges, in zwei Spalten aufgeteiltes Gedicht, in dem auf die mahnende Funktion des Flugblatts hingewiesen wird. Darunter ist eine figurliche Darstellung zu sehen, um die ein dreispaltiger Text in Reimform läuft.

Das Bild zeigt drei auffällig kostümierte Figuren, die einem auf dem Boden liegenden Mann Wissen eintrichtern. In den am Mund des Liegenden angesetzten Trichter schütten sie unterschiedliche Gegenstände. Diese symbolisieren die sieben freien Künste, also Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik. So verweist z.B. der Zirkel auf die Geometrie, der Globus auf die Astronomie und das Notenblatt zusammen mit dem Saiteninstrument auf die Musik. Die Tracht der Figuren erinnert an die Kostümierung von Schauspielern des volkstümlichen Theaters und unterstreicht den satirischen Charakter des Blattes. Gleiches gilt für die groben Gesichtszüge der Männer. Der Text des Flugblatts



Titelblatt zu Georg Philipp Harsdörffer: Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst/ ohne Behuf der Lateinischen Sprache/ in VI. Stunden einzugießen. 2. erw. Aufl. Nürnberg 1648-1653. Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, Sign. 8° Ol 164/1, Slg. N 943.

warnet vor Dummheit, Leichtfertigkeit und Faulheit. Der Verfasser beklagt die Neigung junger Leute zu einem lasterhaften Lebenswandel und fordert zu sittlichem Verhalten und zum Erwerb von Bildung auf. Wenn weder gute Erziehung noch der beste Unterricht eine Wirkung zeigten, so gebe es nur eine Lösung: Durch einen Trichter müssten den Unbelehrbaren die „Künste“ in den Schlund gegossen werden – ganz so, wie es auf dem Bild zu sehen ist. Andernfalls, so glaubt der Verfasser, würden die Faulen und Lernunwilligen auf die schiefe Bahn geraten und schließlich am Galgen enden. Nicht nur diese Aussage ist als drastische Warnung zu verstehen. Auch die Anwendung des Trichters erfolgt offensichtlich gewaltsam und dient als abschreckendes Beispiel.

Die Ursprünge der Redensart und ihr Begründer Georg Philipp Harsdörffer

Wie aber entstand das geflügelte Wort vom „Nürnberger Trichter?“ Das Bild vom Eingießen oder Einflößen der Weisheit durch einen Trichter ist älter als die Bezeichnung des Gerätes



Jacob von Sandrart nach Georg Strauch, Porträt Georg Philipp Harsdörffers (1607–1658), Kupferstich, 23,4 x 15,5 cm, 1658, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. P. 26108a.

selbst als „Nürnberger“ Trichter. So nahm bereits der Prediger und Mystiker Sebastian Franck (1499–1543) die Redewendung „jemandem etwas mit einem Trichter eingießen“ in seine Sprichwörterammlung aus dem Jahr 1541 auf. Wenige Jahre später verwandte der Pfarrer und Rechenmeister Michael Stiefel den Ausdruck des „Eingießens einer Kunst mit einem Trichter“ in seiner „Deutschen Arithmetika“ von 1545. Als Bezeichnung für ein Sprachlehrbuch taucht das Wort „Trichter“ dann zum ersten Mal in Wilhelm Schickards „Hebräischem Trichter“ von 1627 auf.

Zum „Nürnberger“ Trichter wird das viel zitierte Allheilmittel gegen die Dummheit jedoch erst in der Rezeption eines Buches des Nürnberger Ratsherrn, Dichters und Gelehrten Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658). Dieser verfasste im Jahre 1647 ein Poetiklehrbuch mit dem Titel „Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst / ohne Behuf der Lateinischen Sprache / in VI. Stunden einzugießen“. Dem ersten Band folgten 1648 und 1653 zwei weitere. Das Germanische Nationalmuseum besitzt die erweiterte, zweite Auflage des Werkes (1648–1653). Die weite Verbreitung von Harsdörf-

fers Poetik führte zur Verbindung des Trichterbegriffs mit der Stadt Nürnberg, wo der Autor lebte und das Buch gedruckt wurde: Es entstand das Sprichwort vom „Nürnberger Trichter“.

In Harsdörffers Dichtungen und gelehrten Abhandlungen spielen die Vermittlung seines Bildungsideals und die Pflege der deutschen Sprache eine zentrale Rolle. 1642 wurde der Dichter Mitglied der „Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft“, der ersten deutschen Sprachgesellschaft. Sie war 1617 in Weimar gegründet worden und setzte sich insbesondere für die Entwicklung des Deutschen zu einer einheitlichen, von fremden Elementen befreiten Nationalsprache ein. In dieser Gesellschaft trug Harsdörffer den Namen „der Spielende“. Als solcher ist er auch auf dem wohl 1658 von Jacob von Sandrart (1630–1708) nach Georg Strauch (1613–1675) gestochenen Kupferstich bezeichnet. Über einer Kartusche mit lateinischer Inschrift, in der Harsdörffers Gelehrsamkeit gepriesen wird, erscheint der vornehm gekleidete Dichter in einem Bildnisoval. Dieses wird durch eine Architekturräumung nobilitiert und ist zusätzlich von vier Tugendallegorien umgeben: oben links auf dem Dreiecksgiebel erscheint Fides (Glaube), rechts Justitia (Gerechtigkeit), links neben dem Bildnis des Dichters Fortitudo (Tapferkeit) und rechts Prudentia (Klugheit). Harsdörffer gründete 1644 mit Johann Klaj den Nürnberger Dichterkreis „Löblicher Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz“, in dessen Satzung Sprachpflege, Tugendförderung und Ehrung Gottes als wesentliche Ziele festgehalten sind.

Dichten lernen in sechs Stunden

Mit seinem „Poetischen Trichter“ wendet sich Harsdörffer neben den Liebhabern der deutschen Sprache vor allem an die in der Dichtkunst noch unerfahrene Jugend. Das Kompendium sollte Schülern als Hilfsmittel für die Lektüre und Beurteilung deutschsprachiger Poesie dienen. Es leitete den Begabten aber auch zu eigenem Dichten an. Im Gegensatz zu Martin Opitz (1597–1639), der 1624 die erste deutsche Poetik geschrieben und eine Poesiereform angestoßen hatte, verzichtete Harsdörffer vollständig auf lateinische und griechische Beispiele. Es ging ihm darum, Eigenwert und Vermögen der deutschen Sprache zu betonen. Jeder der drei Teile des „Poetischen Trichters“ ist in sechs Lektionen unterteilt, die den Leser mit den überlieferten Regeln der Dichtkunst vertraut machen sollten. Zusätzlich ist jedem Band ein Anhang beigegeben. Dieser umfasst im ersten Teil Regeln zur Rechtschreibung, im zweiten ein Verzeichnis „aller Stamm- und Grundwörter“. Der dritte Teil enthält ein etwa 400 Seiten starkes, alphabetisch geordnetes Verzeichnis poetischer Umschreibungen und Metaphern, die ausführlich erklärt werden. Ebenfalls dem dritten Teil seines Lehrwerkes fügte Harsdörffer einen „Fünffachen Denckring der Teutschen Sprache“ bei. Mit dessen Hilfe können dem Autor zufolge alle bekannten Wörter der deutschen

Sprache, aber auch neue Wortschöpfungen gebildet werden. Zu diesem Zweck ordnete Harsdörffer „48 Vorsilben, 60 Anfangsbuchstaben, 12 Mittelbuchstaben, 120 Endbuchstaben und 24 Nachsilben“ auf fünf Scheiben an, die man gegeneinander verschieben und so jedes beliebige Wort zusammensetzen konnte. Dieses Verfahren zur Wortbildung schließt an schon im 16. Jahrhundert in Lehrbüchern abgedruckte Silbentabellen an.

Zwar geht die Entstehung der Metapher vom „Nürnberger Trichter“ auf Harsdörffers poetisches Lehrwerk zurück. Harsdörffers Verwendung des Trichterbegriffs entspricht jedoch nicht der Bedeutung der Redewendung. Die satirische Komponente der Trichter-Metapher spielt bei ihm keine Rolle. Dem Dichter ging es nicht um das Eintrichtern fehlenden Wissens und mangelnden Geistes in die Köpfe Unwissender, Begriffsstutziger und Unbelehrbarer. Vielmehr wollte er das Wissen in seinem Lehrbuch bündeln und komprimieren, damit es in möglichst kurzer Zeit aufgenommen werden konnte. Bereits im 16. Jahrhundert war es gängig, in Lehrbüchern damit zu werben, dass die Schüler den dargebotenen Stoff in kürzester Zeit oder gar in wenigen Stunden erlernen könnten. Harsdörffer schreibt in seinem Vorwort, man könne die Dicht- und Reimkunst mit Hilfe des „Poetischen Trichters“ innerhalb von sechs Stunden, wenn nicht vollkommen, so doch im wesentlichen verstehen. Ebenso sorgsam, wie man beim Umfüllen von Wein durch einen Trichter vorgehe, damit nichts von der kostbaren Flüssigkeit verschüttet werde, solle der Leser mit der Zeit umgehen, die er auf das Studium der Poetik verwende.

► DAGMAR HIRSCHFELDER



Fünffacher Denckring der deutschen Sprache aus Harsdörffers „Poetischem Trichter“, Bd. 3, Nürnberg 1653. Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, Sign. 8^o Ol 164/1, Slg. N 943.

Deutsche Gemütlichkeit als Exportartikel

BLICKPUNKT MÄRZ.



Neorenaissance Humpen mit Lautenspieler und Dudelsackpfeifer, um 1905
 Hersteller: Villeroy & Boch, Mettlach. Steinzeug, glasiert, Bild im Umdruckverfahren. Zinndeckel mit gepaarten Faltenzügen, H. mit Deckel 38,9 cm (Lautenspielerhumpen), H. mit Deckel 36,5 cm (Dudelsackpfeiferhumpen). Inv. Nr. HG 13176 und Hg 13177. Vermächtnis Dr. Carl-Otto Pels Leusden, Schwaig bei Nürnberg, 2005.

Krüge zur Zimmerzierde

Die Historismus-Sammlung des Germanischen Nationalmuseums konnte jüngst durch zwei Deckelkrüge im Stil der Neorenaissance mit Darstellungen eines Lautenspielers und eines Dudelsackpfeifers erweitert werden. Sie sind Erzeugnisse der Firma Villeroy & Boch und wurden in deren Niederlassung im saarländischen Mettlach produziert. Das „Preisverzeichnis der Fein-Steinzeug-Waren aus der Fabrik in Mettlach“ vom Oktober 1905 führt sie unter der Rubrik „Krüge zur Zimmerzierde“ auf, den Krug mit dem Lautenspieler unter dem Titel „Ständchen“. Sie fassen jeweils 2,20 Liter und kosteten in einer Ausführung mit glattem Zinndeckel pro Stück drei Mark und dreißig Pfennige.

Die Musikanten treten hinter offenen Fensterbogen auf, was den Eindruck verschafft, als würden sie sich mit ihrem Spiel nach außen an den Betrachter wenden, der so zum imaginären Zuhörer wird. Weinlaub umrankt die gemauerten Bogen und verweist auf den Trunk, der in den Krügen dargereicht werden könnte. Wein und Musik gehören seit alters her zusammen.

Das Museum erhielt die beiden Krüge durch das Vermächtnis von Dr. Ing. Carl-Otto Pels Leusden (Bitterfeld 1932–1999 Schwaig b. Nürnberg), der lange Jahre als Professor an der Georg-Simon-Ohm-Fachschule im Fachbereich Werkstofftechnik mit Schwerpunkt Keramik (Formgebung, Trocknung und Brennen) gelehrt hat. Die Krüge stammen aus seinem Großelternhaus in Lüdenscheid, einer Gründerzeitvilla aus dem Jahre 1884, die ganz im Zeitgeschmack des Historismus ausgestattet war. Auf dem Nachlassweg über seinen Vater kamen sie in den 1980er Jahren in seinen Besitz. Vor seinem Tod hatte er mit seiner Familie beschlossen, die Mettlacher Krüge später einmal dem Germanischen Nationalmuseum zu übergeben.

Altdeutsche Humpen

Bei der Form der Krüge haben die in der Spätrenaissance aufkommenden Humpen Pate gestanden. Diese Trinkgefäße dienten dem Genuss von Würzwein, auf Grund ihrer beachtlichen Größe aber vor allem von Bier. Sie waren ausschließlich in europäischen Regionen mit Bierbrautradition, in Deutschland, England, Holland und Skandinavien verbreitet. Die großen Humpen waren im gefüllten Zustand natürlich schwer und damit man sie gut heben konnte, mit einem Henkel versehen.



Lebendes Bild vom Fest der „Allotria“, 19. 2. 1876: ein als Zunftmeister verkleideter Künstler. Fotografie. Stadtmuseum, München.

Würzwein und Bier wurden damals warm serviert. Um ihrem Auskühlen entgegenzuwirken, hatten die Humpen Scharnierdeckel, die mittels einer Daumenrast beim Trinken bequem in einem aufgeklappten Zustand gehalten werden konnten. Bier war ein bürgerliches Getränk. Die Humpenform entstand in einer Zeit, in der das Bürgertum eine große wirtschaftliche Prosperität erlebte und ein mit dem Adel konkurrierendes Repräsentationsbedürfnis entfaltete. Wesentlichen Anteil an der Ausbildung bürgerlicher Kultur- und Geselligkeitsformen hatten die Zünfte, die damals einen großen Bedarf an aufwendigen Schenk- und Trinkgefäßen entwickelten. Die weltlichen Freuden zugewandte Renaissance liebte festliche Gelage, bei denen einander trefflich zugetrunken wurde. Große Trinktaten wurden gefeiert. Man maß seine Kräfte im Trunk und trank mit Fremden und die Wette.

Nach der Mitte des 19. Jahrhunderts entdeckte das wirtschaftlich und kulturell aufsteigende deutsche Bürgertum die Renaissance als „altdeutschen“ Repräsentationsstil par excellence. Sie verkörperte eine glanzvolle bürgerliche Vergangenheit. Ihre Formen fanden besonders nach der Neugründung eines deutschen Kaiserreichs weite Verbreitung. Peter Jessen bemerkte angesichts des Siegeszuges der Neorenaissance 1876 auf der Münchner Kunst- und Gewerbeausstellung, ihr historisches Vorbild sei „das Werk des deutschen Bürgertums aus seiner kräftigsten Zeit gewesen... (Hier war) eine nationale Formensprache gefunden, die auch dem patriotischen Schwunge Nahrung gab. Es war kein Wunder, dass das ‚Altdeutsche‘ sich über das ganze junge Reich hin sieghaft durchsetzte.“ Eine besondere Liebe der Zeit galt den Humpen und

Schenkkannen der Spätrenaissance, die in nachempfundenen Formen als Renommierstücke Vitruvini und Kredenzen bürgerlicher Salons schmückten.

Trinken nach Ritterart

Der zünftige Gefäßtyp des Humpens war aber schon im frühen 19. Jahrhundert von der vaterländischen Romantik mit ihrer Vorliebe für Mittelalter und Ritterzeit als "altdeutsches" Requisite entdeckt worden. Nach der Auflösung des „Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation“ während Napoleons Vorherrschaft in Europa verkörperte das Mittelalter vergangene „deutsche Größe“. August von Kotzebue komponierte um 1813 eine komische Oper, mit der er die romantische Schwärmerei für das Mittelalter verspottete und in deren Titel er lustvoll das damals „mittelalterliche Herrlichkeit“ assoziierende Wort Humpen einbaute. Er lautete: „Hans Max Gießbrecht von der Humpenburg oder die neue Ritterzeit“. Der Titelheld, der eigentlich von Ellern heißt, ist, wie seine Magd eingangs in dem Stück klagt, zufällig „über die verdammten Ritter-Romane gerathen ...und nun ist ihm der Kopf so voll von Rittern, Knapen und Burgen und Humpen et caetera et caetera, und er hat sich dermaßen in das Mittelalter verliebt, dass unsere schöne und neue Zeit ihm zum Ekel und Abscheu geworden und er durchaus nur noch im 14. Jahrhunderte leben will...“ Seiner Tochter Elise gibt er den deutschen Namen Gertrud und er will sie nur noch mit einem wahren deutschen Rittersmann verheiraten. Über die tiefere Bedeutung des Humpens gibt eine Arie Kund:



Lebendes Bild nach einer „Humpenburger“ Zeichnung von Ludwig Schwanthaler, um 1860. Fotografie. Stadtmuseum, München.



Gottlob Samuel Mohn. (Weißenfels 1789–1825 Laxenburg). Pokal einer „Ritterrunde“ mit Darstellung der Burg Krumpach, um 1815/20. Glas, bemalt. Inv. Nr. Gl 459. Erworben 1966.

„Wer da will aus Gläsern nippen
 O der netzt ja kaum die Lippen
 Noch mit Wein den struppichten Bart,
 Aber aus den schweren Humpen
 In das weite Maul ihn pumpen
 Das heißt trinken nach Ritterart.
 Ja ihr möchtet aus Bouteillen
 Eine ganze Nacht durchschwelgen
 Nüchtern bleibt ihr wie ein Fisch
 Aber lasst ihr Euch nicht lumpen
 Sauft den Wein aus derben Humpen
 Ja dann liegt ihr unterm Tisch.“

Der „echte“ Deutsche, so Kotzebues satirische Betrachtung nationalromantischer Selbstbespiegelung im Vergangenen, trinkt nicht aus welschen Bouteillen und zum gezierten Nippen nötigen Gläsern, sondern aus großen „deutschen“ Humpen und beweist damit vaterländische Gesinnung. Die Arien der Ritteroper, die sich schön schmetterten ließen, trugen anders als von Kotzebue beabsichtigt zur Lust am modernen Rittertum bei. Unter der Federführung von Franz Graf von Pocci und dem Bildhauer Ludwig Schwanthaler entstand 1818 in München die „Xellnschaft der Humpenburg“, ein Tummelplatz für Freizeitritter, der in gehobenen Kreisen der biedermeierlichen Gesellschaft Anklang fand. Auch andernorts entstanden Ritterrunden, die Armbrustschießen, spaßige Raubritterspiele und Gelage veranstalteten und in denen prächtige Pokale sowie die im 14. Jahrhundert noch gar nicht erfundenen Humpen unentbehrliche Requisiten waren.



Zimmerdenkmal Friedrich Ludwig Jahns, um 1900. Porzellan, weißlicher Scherben, teilvergoldet, ungemarkt, H. 19,2 cm. Inv. Nr. Ke 2973. Erworben 1965.

Mettlacher Steinzeugkrüge

Trinkservice, Pokale sowie Wein- und vor allem Bierkrüge mit Fassungsvermögen von 0,5 bis 7 Liter zählten zwischen 1880 und 1910 zu den Hauptartikeln der Mettlacher Produktion. Für die Ausführung der Krugdeckel siedelten sich in Mettlach Zinngießer an. Es gab „Krüge für Reiter, Radfahrer, Kartenspieler, für einzelne Berufe wie Bäcker, Schneider und Schuhmacher“, so Rainer Desens 1998 in seiner Betrachtung der Mettlacher Krüge. Sie sind Zeugnisse des in Deutschland sehr ausgeprägten Vereins- und Korporationswesens, das hier als Ersatz für die mangelnde bürgerlich-politische Mitbestimmung diente und teilweise an Geselligkeitsformen des alten Zunftwesens anknüpfte. Insbesondere in Handwerkervereinen wurden Riten der im Zuge der Industrialisierung untergegangenen Zünfte romantisch zelebriert. Die Firma produzierte Krüge für vielfältige Liebhaberkreise, „Krüge mit historischen und Märchenmotiven, mit studentischen Szenen, Tieren und Pflanzen, Dichtern und Komponisten, Burgen und Schlössern, mit Jagd- und natürlich mit Trinkszenen“. Hierzu findet man in dem Verzeichnis von 1905 Motive wie „Musik, Liebe und Trinken im Volksleben“, „Alte Deutsche beim Zechgelage“, „Altdeutsche Zecher vor einem Fasse“, „Übermütiges Treiben zechender Ritter“, „Zechende Gnomen“ und sogar ein „Gnomengelage nebst Sprüchen“. Solche Motive aus dem Leben der „alten Deutschen“ sowie aus Ritter- und Märchenwelt wurzeln ebenso wie die nostalgische Liebe zum Humpen in der patriotischen Romantik, deren Verbreitung während der Kriege gegen Napoleon zwecks Volksmobilisierung von der Obrigkeit forciert worden war und aus der die bürgerliche Nationalbewegung ihre Symbole für den Wunsch nach Überwindung der deutschen Kleinstaaterei geschöpft hatte.

Als sich dieser Wunsch 1870/71 nach dem deutsch-französischen Krieg in Form eines neugegründeten deutschen Kaiserreichs erfüllte, erlebten vaterländisch-romantische Motive in Kunst und Kunstgewerbe eine Hochkonjunktur. Der nun Wirklichkeit gewordene Traum von einem deutschen Einheitsstaat löste nationale Begeisterung aus. Man schwelgte im „Deutschtum“ und gedachte dabei auch seiner ideologischen Begründer wie etwa Friedrich Ludwig Jahns, des Begründers der deutschen Turnerbewegung. Er hatte während der Kriege gegen Napoleon als Propagandist gewirkt und Aushebungen von Rekruten organisiert. Knaben, Jünglinge und Männer wollte er nach „alter germanischer Sitte“ wehrhaft machen und sie durch Körper und Geist umfassende Erziehung zu „echt deutschen Männern“ ausbilden. Jahn hatte seinerzeit für die Einführung des „altdeutschen Rockes“ als Nationaltracht für alle deutschen Männer plädiert. Zudem wollte er alle „welschen“, d. h. französischen sowie überhaupt alle „zersetzenden fremdländischen“ Einflüsse ausschalten und das Wort Nation durch das deutsche Wort Volk ersetzt wissen. Er definierte „das Volk“ als Abstammungsgemeinschaft und das ihm so quasi genuin innewohnende Wesen als „Volksthum“, das es durch „wehrhafte Ermannung“ zu schützen galt. Am Ende des Jahrhunderts war vergessen, dass Jahns Eindeutschungsmanie zu seiner Zeit selbst in Reihen wohlwollender Turner

als übertrieben und von Kritikern obendrein als reichlich verschroben angesehen worden war. Man ehrte ihn als „wackeren Vorturner“ und „echt deutschen Mann“ mit öffentlichen Plätzen und in Wohnzimmervitrinen mit Porzellanfiguren, die ihn mit altväterlichem Rock und Rauschebart als eine Art deutschen Erzvater zeigten. Die urige Gestalt des Verkünders „alter Väter Sitten“ wurde zu einem beliebten altdeutschen Dekor. Die Mettlacher Steinzeugfabrik widmete ihm den Zierkrug „Vater Jahn mit Turnermotiven“.

Die altdeutschen Motive hatten sich von Symbolen der deutschen Nationalbewegung zu Ausdrucksträgern deutschen Nationalstolzes gewandelt, der in dem mit einem Sieg über Frankreich gewonnenen neuen deutschen Reich sehr leicht chauvinistische Züge annehmen konnte. Abgesehen davon hatte ihr von Anfang an beabsichtigter „volkstümlich“ ansprechender, leicht zugänglicher Charakter die Eigenschaft, ganz allgemein zu gefallen. Ihre märchenhafte Versponnenheit eignete sich dazu, der häuslichen Atmosphäre heimelige Akzente zu verleihen. Die geschäftstüchtige Firma Villeroy & Boch folgte dem altdeutschen Trend, richtete den Bildschmuck ihrer Mettlacher Krüge durchgängig danach aus und hatte damit Riesenerfolg. 1888 bemerkte Eugen Richter in der Zeitschrift „Weltmarkt“, dass die prächtigen Mettlacher Steinzeuggefäße überall in Privathäusern, Museen, Restaurationen, Kaffeehäusern, Wirtschaften sowie in den damals modernen Bierpalästen der Großstädte als „reizende Kunstgegenstände“ Bewunderung erregten und ihnen „zum wenigsten den gemüthlichen Charakter“ verliehen.

Geeignete Vergangenheit

Altdeutsch war, was als „alt deutsch“ vermarktet wurde. Auf der Weltausstellung in Chicago 1893 präsentierte Villeroy & Boch unter anderem Luxusgefäße aus Steinzeug, in denen sie die Delfter Blaumalerei des 17. Jahrhunderts wiederaufleben ließ und stellte daneben Gefäße mit vorherrschenden Brauntönen im so genannten „altfränkischen Stil“ aus. Beide Neo-Stile galten dem deutschen Bürgertum als altdeutscher Stil, hebt Alois Prediger in seiner Darstellung der Firmengeschichte hervor. Der Bildschmuck der Musikantenkrüge ist von holländischen Genredarstellungen des 17. Jahrhunderts inspiriert. Die Figur des Lautenspielers hat der Dekorentwerfer von Frans Hals übernommen, dessen Darstellungen fröhlicher Musikanten und Zecher sich im ausklingenden 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuten. Sie wurden in Gemälden kopiert, Kupferstichen reproduziert, schmückten Teller und Trinkgefäße. Der Typus des Fensterbildes, durch den die Spielleute illusionistisch als Gegenüber erscheinen, geht auf holländische Genremaler wie Gerard Dou oder Frans van Mieris zurück.

Als „alt deutsch“ konnte gelten, was dem zwecks nationaler Abgrenzung vielbeschworenen „deutschen Gemüth“ mit seiner angeblich besonders „lauteren“ Heiterkeit und geradezu unvergleichbaren „Tiefe“ zu entsprechen schien. Beispielhaft ist Julius Langbehns 1890 erstmals veröffentlichte und viele Neuauflagen erlebende Schrift „Rembrandt als Erzieher“. Sie erschien zunächst anonym und hatte den Untertitel „Von einem Deutschen“, der in national hochgestimmten Ohren



Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig 1891. Sig. 8° Fe 189/1, Erworben 1891.

vielversprechend klingen musste. „Rembrandts Innerlichkeit geht weit“ und könne „die germanische Eigenart ...neu beleben“, schrieb Langbehn. Er glaubte an „urdeutsche“ Eigenschaften und definierte den berühmten holländischen Maler zur Verblüffung von Kunstkennern des Auslandes als „großen Niederdeutschen“.

Prosit

Die Firma Villeroy & Boch, die ihren Ursprung in der Region des heutigen Dreiländer-Ecks von Deutschland (Saarland), Frankreich und Luxemburg hat, arbeitete schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts auf einem überregionalen Markt und nahm an den Weltausstellungen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts teil. Sie verkaufte ihre Waren in ganz Europa, exportierte sie nach Nord- und Südamerika und mit ihnen die Vorstellung „alter deutscher Gemütlichkeit“.

Mettlacher Steinzeugkrüge sind bis heute international beliebte Sammlerstücke. Die „Stein Collectors International“ haben sogar eine eigene Vereinszeitschrift. Sie hieß bis 1969 „Gemütlichkeit“ und hat heute den kürzeren aber ebenso deutsch anmutenden Namen „Prosit“, ein Wort, das bekanntlich nicht germanischen sondern lateinischen Ursprungs ist und in der Übersetzung meint: Wohl bekomm's!

Die Macht des Silbers

Karolingische Schätze im Norden. – Ausstellung des Museums für Vor- und Frühgeschichte; Frankfurt im Germanischen Nationalmuseum vom 25. Januar bis 23. April 2006

Karl der Große

Karl war Sproß der Pippiniden. Aus dieser Familie entstammten die Hausmeier der Merowinger-Könige, die Verwalter des Frankenreiches. Das Königsgeschlecht der Merowinger war, nachdem aus ihm viel starke Herrscher im 6. und 7. Jahrhundert n. Chr. hervorgegangen waren, schwach geworden. Die Hausmeier, hatten die reale Macht in Händen, als Karl, der Sohn von Pippin III., 747 das Licht der Welt erblickte.

Bereits 754 war Karl mit seinem Bruder Karlmann zum fränkischen König gesalbt und zum *patricius Romanorum* ernannt worden. 768 traten die Brüder die Nachfolge ihres Vaters an.

Als Karl 771 nach dem Tod seines Bruders alleiniger König der Franken wird, setzt er alles daran, das Werk seiner Vorfahren fortzusetzen.



Der Pettstadter Becher – Hostienpyxis, Silber, vergoldet, H. 10,2 cm, ostfränkisch, Ende 8. Jh., GNM, FG 1966.

Schon die fränkischen Merowinger-Könige versuchten die Strukturen des Römischen Reiches, auf dessen Resten sie ihre Herrschaft am Ende der Völkerwanderungszeit errichteten, zu stabilisieren. Die ersten Merowinger, als Germanen in römischen Diensten, waren als Offiziere hervorragend ausgebildet worden und bekleideten höchste militärische Ränge. Sie hatten dadurch in bester Weise die erforderlichen Kenntnisse, um einen Staat zu führen. Da sie selbst Germanen waren, verstanden sie es auch, romanische und germanische Bevölkerung zu friedlicher Koexistenz zu führen und letztlich zu einem Volk zu einen. Doch das Reich wuchs und einzelne Territorien drängten immer wieder auf Unabhängigkeit.

Karl kämpfte an vielen Fronten. Langobarden in Italien, die islamischen Mauren in Spanien, Sachsen, Awaren, Dänen und auch Bajuwaren galt es zu bezwingen, zu befrieden und zu integrieren. Riesige Entfernungen musste Karl auf seinen Feldzügen und den Reisen die erforderlich waren um das riesige Reich zu kontrollieren, zurücklegen. Dabei rastete er auf Königshöfen und in kaiserlichen Pfalzen. Seine Lieblingspfalz wurde Aachen. Bei seinen jeweiligen Aufenthalten saß er zu Gericht und empfing Gesandte. Karl wurde zum Begründer des mittelalterlichen Wander- oder Reisekönigtums.

Renovatio imperii

Karl gelang es durch Reformen das Reich herrschaftlich zu erfassen. Wichtiges Instrument war dabei die Grafchaftsverfassung. Das Grafenamt wurde wie ein Lehen hohen Adligen übertragen, die in königlichem Auftrag handelten. Die Grafen waren durch dieses Amt legitimiert und an Karl und das Reich gebunden. Zur Vereinheitlichung des Rechts hat er seine Anordnungen und Erlasse mit gesetzlicher Wirkung in so genannten Kapitularien schriftlich festhalten lassen. Die Ausführung dieser Erlasse wurde durch ein dichtes Netz einer großen Zahl königlicher Boten überwacht.

Auch kirchenpolitisch machte Karl seinen Einfluss geltend. Karl sah in sich den einzigen legitimen Vorkämpfer der Christenheit. Die benediktinische Regel machte er für alle Klöster im Reich, die er förderte und reich beschenkte, bindend. Die Klöster wurden zu kulturellen und wirtschaftlichen Zentren. Er bewirkte eine Reform der Liturgie und sorgte für die Einrichtung von Schulen. Insgesamt kann man in Karls Bemühungen den Versuch die alte, teilweise verlorene Kultur der Antike wieder zu beleben, erkennen. Man spricht von der „*renovatio imperii*“ der Erneuerung des Reiches. Dazu versammelte er an seinem Hof viele Gelehrte aller Disziplinen. Geschichtsschreibung, das Schreiben überhaupt, durch die Schaffung einer neuen, klaren Schrift, der so genannten karolingischen Minuskel, aber auch Kunst und Kunsthandwerk nahmen einen starken Aufschwung.

Kaiserkrönung

Karls Herrschaftsgebiet war das einstige weströmische Reich, das er so gut wie möglich wiederherstellte und so war es nur konsequent, dass Karl auch Kaiser dieses weströmischen Reiches wurde. Doch ging der Impuls zur Kaiserkrönung nicht von ihm aus. Papst Leo III. war 799 zu Karl dem Großen, der sich in Paderborn aufhielt, vor den Attacken einer römischen Adelspartei geflohen. Karl, als *patricius Romanorum* zur Verteidigung der römischen Kirche verpflichtet, führte Leo unter seinem Schutz nach Rom zurück.

Am Weihnachtstag des Jahres 800 wurde Karl von Leo unter dem Beifall der Bevölkerung Roms zum Kaiser gekrönt. Das Kaisertum des Westreiches war damit erneuert. Auf Ansprüche von Byzanz musste auf Grund der realen Machtsituation keine Rücksicht genommen werden, doch einigte sich Karl 812/815 auf eine gegenseitige Anerkennung mit dem Kaiser des Ostens.

Spuren der Karolingerzeit

Kaiser Karl gab seiner Zeit eine Vielzahl kultureller Impulse, deren Wirkung noch bis heute fort dauert. Doch fällt uns schwer dies zu erkennen. Direkte Spuren und Gegenstände, die aus der Karolingerzeit überliefert sind, sind sehr selten. Dafür gibt es verschiedene Gründe.

Während wir aus dem 6. und 7. Jahrhundert eine große Menge von Grabfunden aus vielen Gräberfeldern kennen, versiegt diese Quelle für das 8. Jahrhundert und spätere Zeit. Die alten Reihengräberfriedhöfe am Rande der Dörfer wurden nicht weiter belegt. Jetzt wurden die Friedhöfe um die neu gebauten Ortskirchen angelegt. Beigaben, wie in heidnischer Zeit üblich, waren nach christlicher Vorstellung im Jenseits nicht nötig. So fällt eine wichtige archäologische Quelle aus. Die meisten Siedlungen der Karolingerzeit bestehen bis heute fort. Die damaligen Häuser aus Holz und Lehm wurden durch Neubauten an gleicher Stelle ersetzt. Bauten aus Stein, bei Kirchen und Pfalzen wurden erneuert, umgebaut, erweitert oder auch zerstört, so dass der ursprüngliche Charakter nicht mehr zu erkennen ist. Der besterhaltene Großbau aus karolingischer Zeit ist die Pfalzkapelle in Aachen. Deutlich ist erkennbar, dass ihre stilbildenden Elemente antiker Formensprache entlehnt und eigenständig zu einem neuen Ganzen umgesetzt wurden. Dieses Vorgehen ist charakteristisch für karolingerzeitliche Architektur und wurde richtungsweisend für die Romanik, den Kunst- und Baustil, der bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts Bestand haben sollte.

Die Sola-Basilika in Solnhofen

Der Nürnberg am nächsten gelegene Kirchenbau der Karolingerzeit ist die Sola-Basilika in Solnhofen. Sola, ein Gefolgsmann von Bonifatius, war ein angelsächsischer Mönch der sich im Altmühltal im unmittelbaren Umfeld des von seinen Landsleuten Willibald, Wunnibald und Walburga etwa gleichzeitig gegründeten Klosters Heidenheim und des Bistums Eichstätt niedergelassen hatte. In einer klösterlichen „cella“ lebte er als Christ und Landwirt und überzeugte durch sein aktives Beispiel seine Mitmenschen vom Christentum.



Trinkgefäß aus dem Schatz von Leire, Silber, vergoldet, mit Nielloeinlagen, H. 4,4 cm, Südkandinavisch, 10. Jh. Nationalmuseum Kopenhagen, 11373.

Anhand der Fundamente lassen sich fünf Kirchen in Solnhofen rekonstruieren.

Die zwei ältesten Kirchen bestanden wohl schon vor Solas Ankunft als Eigenkirchen eines fränkischen Adligen. Die dritte dürfte Sola selbst um 754 errichtet haben. Eine umfangreiche Güterschenkung Karls des Großen an Solas cella erfolgte wohl im Jahre 793. Vor seinem Tod 794 übereignete Sola seine cella mit dem zugehörigen Besitz seinem Heimatkloster Fulda. Fulda richtete in Solnhofen eine Propstei ein und erbaute die vierte Kirche. Der fünfte und letzte Bau von sehr hoher Qualität, ist die dreischiffige karolingische Basilika mit Krypta und dem Grab des Heiligen Sola. Sehr schöne Teile der Bauskulptur sind von diesem Gebäude erhalten und in der Archäologischen Staatsammlung, München, ausgestellt.

Die fossa carolina

Ein weiteres grandioses Bauwerk, das auf persönliche Veranlassung Karls des Großen 793 errichtet wurde, ist die fossa carolina, der Karlsgraben beim Ort Graben zwischen Weißenburg und Treuchtlingen im Landkreis Weißenburg-Gunzenhausen. Es handelt sich um einen etwa 5000 Meter langen Kanal, der an der Wasserscheide zwischen Altmühl und Rezat, einem Zufluss der Redniz, den Main mit der Donau und letztlich die Nordsee mit dem Schwarzen Meer verbinden sollte. Ein erster Vorläufer des Ludwig-Donau-Main-Kanals und des Europakanals. Mit Holzrutschen verbundene Becken wurden



Fragment eines Amtsstabes, Bronze mit Blei und Eisen, Palmetten vergoldet, L. 10 cm, 9. Jh., GNM, R 352.

angelegt, auf denen die Schiffe bewegt werden konnten. Das Bauwerk sollte die Nachschubsituation für die kriegerischen Auseinandersetzung mit den Awaren verbessern, die 788 in Bayern eingefallen waren. Karls Chronist und Biograph Einhard berichtet, dass das Werk, für das wohl ca. 5000 Arbeiter für mehrere Monate herangezogen worden waren, misslang, weil andauernde Regenfälle das ausgehobene Material wieder eingeschwemmt hätten. Archäologische Untersuchungen und Bohrungen zeigten aber durch den Fund einer stattlichen Schicht von Seekreideablagerungen, dass die im Luftbild noch gut erkennbaren Becken durchaus längere Zeit offenes Wasser enthielten und geflutet waren. Noch heute sind direkt beim Ort Graben riesige Wälle zu beiden Seiten des mit 500 m Länge wohl größten Beckens dieser Anlage zu sehen. Auf weiteren etwa 1,5 Kilometern sind die Wälle im Gelände erkennbar.

Bodenfunde und überlieferte Gegenstände aus der Karolingerzeit

Nur wenig blieb aus der Karolingerzeit erhalten. Einige der bedeutenderen Gegenstände befinden sich im Germanischen Nationalmuseum. Dazu zählt der Pettstadter Becher, eine silberne Hostienpyxis, ein Flussfund aus der Regnitz. - Silberne so genannte Schläfenringe aus Adelsdorf, Kreis Höchstadt, ein

in einem Gefäß verborgener Schatz. Ein so genanntes Ulberhtschwert, vom Schmied signiert und - Flügellanzes des karolingerzeitlichen Reiterheeres, das Fragment eines Amtsstabes. Ein reich verziertes Vortragekreuz aus dem 2. Viertel des 9. Jahrhunderts stammt angeblich aus einem Kloster in den Ardennen.

Silber in der Karolingerzeit

Silber war im Mittelalter ein eminent wichtiger Rohstoff, von ähnlicher Bedeutung wie in den Industrienationen heute das Öl. Silber war die Basis politischer und wirtschaftlicher Macht. Silber war aber weit mehr als nur Währung. Es diente als Schmuck und Würdezeichen der Mächtigen und wurde schon früh zur Herstellung liturgischer Geräte für den Gottesdienst verwendet.

Die karolingischen Herrscher ließen das begehrte Erz in Bergwerken, wie zum Beispiel in Melle (verballhornt vom lateinischen metallum - Metall) im französischen Poitou, bergmännisch fördern, sie führten aber auch Kriege, um an das Edelmetall zu gelangen. Von den Awaren konnte Karl der Große einen der größten Silberschätze der Geschichte erbeuten.

Das Silber lockte auch Feinde in das Karolingerreich. Wikinger erbeuteten bei ihren Plünderungszügen immer wieder große Mengen an Silber und brachten es in das heutige Dänemark und nach Norwegen. Viele Silbergegenstände gelangten aber auch auf dem Handelsweg in diese Ländern oder als kostbares Geschenk für getaufte Wikingerfürsten. Die Verbreitung des Silbers ist so auch Siegel der politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und religiösen Verbindung Skandinaviens mit dem christlichen Europa.

Die Ausstellung

Die Ausstellung „Die Macht des Silbers: Karolingische Schätze im Norden“ zeigt herausragende karolingische Silberarbeiten, liturgische Gefäße, Herrschaftsinsignien sowie Reit- und Waffenzubehör des Adels. In dieser Ausstellung werden auch Teile des Schatzes von Duesminde ausgestellt, der erst im Jahre 2002 in Duesminde auf der Insel Lolland gefunden wurde. Er enthält knapp 50 Beschlachteile von hochkarätigen Waffen- und Reitausstattungen des karolingischen Adels sowie einige skandinavische Imitationsformen. Das ist mehr als alles, was in den 150 Jahren zuvor in Skandinavien an Vergleichbarem zu Tage kam. Lebhaft treten uns in vergrößerten Darstellungen der Buchmalerei des 8. und 9. Jahrhunderts Menschen dieser Zeit entgegen, teilweise mit Gegenständen wie sie in der Ausstellung zu sehen sind.

Wir freuen uns, dass wir das Angebot, diese Ausstellung in Nürnberg zu zeigen, umsetzen konnten und danken den Museen in Frankfurt und Hildesheim für die hervorragende Zusammenarbeit. Durch diese Ausstellung werden nun auch die karolingerzeitlichen Objekte im germanischen Nationalmuseum in einem kulturhistorischen Kontext erfahrbar.

Der Teufel liegt im Detail

Neues zu Nürnberger Silbermarken

Die Stadt Nürnberg war im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit bekannt als Herstellungsort für hochwertige Handwerkswaren, die über Handelswege und Zwischenhändler in ganz Europa vertrieben wurden. Zu den Exportschlagern gehörten auch kunstvoll gearbeitete Gefäße aus vergoldetem Silber.

Die eingehende wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Nürnberger Goldschmiedehandwerk wurde schon vor 20 Jahren von dem Kunsthistoriker Günther Schiedlausky als dringendes Desiderat formuliert in einem Aufsatz im Ausstellungskatalog „Wenzel Jamnitzer“ (Nürnberg 1985). Ihm sind auch neben Marc Rosenberg (Der Goldschmiede Merkzeichen 1925, Bd. 3) grundlegende Vorarbeiten zu verdanken, auf die sich das „Forschungsprojekt zur Nürnberger Goldschmiedekunst am Germanischen Nationalmuseum“ beim Beginn seiner Arbeit stützen konnte. Das Projekt wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft großzügig über acht Jahre finanziert und lief im Oktober 2005 aus.

Ziel war die datenbankgestützte Erfassung und Dokumentation aller Nürnberger Goldschmiedemarken und möglichst vieler Werke. Die intensive Beschäftigung mit einem Thema über mehrere Jahre ist in Zeiten der Sparmaßnahmen und Kürzun-

gen zweifellos ein besonderes Privileg. Die lange Laufzeit ermöglichte den Aufbau eines Archivs, das auch nach dem Abschluss des Forschungsprojektes bestehen bleibt und erweitert werden soll. Das Manuskript für eine zweibändige Publikation zu den Nürnberger Silbermarken, den Goldschmieden und den Werken wurde mit Projektabschluss fertig gestellt (Nürnberger Goldschmiedekunst. 1541–1868, Meister, Marken, Werke). Der erste Band umfasst rund 1150 Meisterbiographien mit etwa 400 Werkverzeichnissen; circa 900 unterschiedliche Marken konnten dokumentiert werden und etwa 7400 Werke wurden erfasst. Die Markenabbildungen entstanden in einem aufwendigen Verfahren bei dem die Stempel anhand der Originale abgeformt und reproduziert wurden. Das Manuskript enthält auch einen Abschnitt über fragwürdige Marken und Werke, die vermeintlich nach Nürnberg weisen. Das Nachschlagewerk will dem Leser ein Hilfsmittel zur adäquaten Beurteilung von Nürnberger Goldschmiedearbeiten bieten. Es erleichtert dem Benutzer authentische Nürnberger Marken von zweifelhaften bzw. nicht authentischen Marken zu scheiden. Zu wünschen wäre, dass das Buch wie geplant 2006 in Druck gehen kann. Der Tafelband (Bd. 2) umfasst mehrere hundert schwarzweiße Abbildungen, die einen reprä-



Nürnberger Goldschmiedearbeiten aus dem Besitz des GNM.



Meisterzeichen des Wenzel Jamnitzer (Löwenkopf im Schild mit der Initialen W). Schmuckkassette, um 1560/1571, Bayerische Schlösserverwaltung, Schatzkammer der Residenz.

sentativen Querschnitt der Produkte des Nürnberger Goldschmiedehandwerks wiedergeben. Höhepunkte sind hier ebenso vertreten wie einfache Arbeiten.

Der Untersuchungszeitraum des Projektes erstreckt sich über eine Spanne von mehr als drei Jahrhunderten. 1541 ist das Einführungsjahr der Meistermarken in Nürnberg und das Jahr 1868 bezeichnet mit der Gewerbefreiheit den Endpunkt der spezifischen Nürnberger Stempelpflicht. Die ehemals freie Reichsstadt war bereits 1806 an das Königreich Bayern gefallen. Die freie Gewerbeausübung wurde schließlich 1868 in Bayern eingeführt und brachte das Ende der traditionellen Handwerksorganisation mit sich. Das bedeutet zwar nicht, dass die Goldschmiede ihre Arbeit einstellten, aber sie unterstanden nicht mehr einer städtischen Aufsichtsbehörde und die Praxis der Markenstempelung änderte sich. Der in ganz Deutschland vorgeschriebene Reichsstempel mit Halbmond, Krone und Feingehalt wurde im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts verbindlich eingeführt.

Über den gesamten Zeitraum der städtischen Markenpflicht wurden die Goldschmiedearbeiten mit dem Großbuchstaben N als Garantiestempel für ordnungsgemäß beschaute Ware versehen. Erst anschließend durften die gestempelten Arbeiten verkauft werden. Dem Kunden wurde damit ein vorgeschriebener Feingehalt an Edelmetall und die Verarbeitung nach den Richtlinien der Nürnberger Handwerksordnung garantiert. Die Stempel sind also nicht als persönliche Signatur, sondern als Qualitätszeichen zu verstehen. Der Hersteller konnte damit jederzeit ermittelt und belangt werden, falls er nicht ordnungsgemäß gearbeitet hatte. Damit sicherte die Reichsstadt den Qualitätsstandard ihrer Silberwaren.

Voraussetzung für die umfangreiche Materialsammlung war die Kooperation mit Museen im In- und Ausland, mit kirchlichen Inventarisierungsstellen, Privatsammlern und Händlern; außerdem waren eine ganze Reihe von Forschungsreisen nach Russland, in die USA, nach Israel und innerhalb von Westeuropa notwendig, um die Bestände der Museen zu sichten und zu dokumentieren. Das Vorhaben stieß auf unerwartet breite Resonanz und Unterstützung. Ergebnisse konnten bereits in internationale Ausstellungsprojekte und Bestandskataloge verschiedener Museen einfließen. In der Natur der Sache liegt, dass das eine oder andere Silberobjekt, das bislang als authentische Nürnberger Arbeit galt, auf der Basis der neuen Erkenntnisse abgeschrieben werden muß.

Auch die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums blieb hiervon nicht verschont, einige Zuschreibungen mussten korrigiert werden.

Das Germanische Nationalmuseum kann auf eine lange Tradition der Beschäftigung mit diesem Bereich des Kunsthandwerks zurückblicken. Nürnberger Goldschmiedearbeiten aus allen Jahrhunderten gehören zum Kernbestand seiner Sammlungen. Die nun vorliegenden, neuen Ergebnisse sollen auch den Besuchern nahe gebracht werden. Eine Ausstellung zu diesem Thema ist als glanzvoller Höhepunkt für den Herbst 2007 geplant.

Abbildungsnachweis:

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Archiv zur Nürnberger Goldschmiedekunst)

„Leve sieht Paik“

Ein Fluxus-Ereignis von Nam June Paik in Fotografien von Manfred Leve

Der Fotograf Manfred Leve, der seit 1969 in Nürnberg wohnt, war in den fünfziger und sechziger Jahren bei vielen wichtigen Ereignissen der rheinischen Kunstszene mit seiner Kamera zugegen. Fotografiert hat er auch anlässlich von Nam June Paiks erster Einzelausstellung „Exposition of Music - Electronic Television“, die im März 1963 in der Wuppertaler Galerie Parnass stattfand. Das Aufsehen erregende Fluxus-Ereignis, das den Beginn von Paiks Karriere als Künstler markiert, hat Leve in einer Serie von 36 Aufnahmen festgehalten, die im Mittelpunkt einer kleinen Ausstellung in den Sammlungsräumen des 20. Jahrhunderts steht. Die Bilder dokumentieren die Interaktion der Besucher mit den ausgestellten Kunstwerken, zu denen neben manipulierten Fernsehern auch präparierte Klaviere und die so genannten „Schallplatten-Schaschlicks“ gehörten. Darüber hinaus zeigen die Fotografien einige der zentralen Figuren der deutschen Kunstszene der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre: Neben Paik selbst und Künstlerkollegen wie Wolf Vostell und Karl Otto Goetz ist auch

Joseph Beuys zu sehen, der in einer spontanen Aktion eines der ausgestellten Klaviere zertrümmerte. Anwesend waren auch der Künstler Tomas Schmit und der Pionier des europäischen Free Jazz Peter Brötzmann, die Paik beim Aufbau der Ausstellung halfen.

Fotografische Dokumente der Fluxus-Bewegung

Manfred Leves Fotografien sind Dokumente einer internationalen Kunstbewegung, die spielerisch und mit viel Witz die Auflösung des traditionellen Kunstbegriffs betrieb: Für Nam June Paik und andere Künstler, die sich zu Beginn der sechziger Jahre unter dem Einfluss von John Cage und George Maciunas zur Fluxus-Bewegung zusammenschlossen, bestand Kunst nicht in dauerhaften und vermarktbareren Werken. Im Gegenteil war diese Kunst häufig vergänglich und bezog flüchtige Aktionen mit ein, die heute meist nur noch anhand von Fotografien nachzuvollziehen sind. Leve begann bereits Mitte



Nam June Paik und Karl Otto Götz mit „Kuba-TV“.

der fünfziger Jahre, ephemere Kunstereignisse und Konzerte Neuer Musik fotografisch festzuhalten. Vor allem seine Serien früher Aktionen der Fluxus-Künstler oder der Zero-Gruppe sind einzigartige Dokumente, die seit vielen Jahren immer wieder in Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland gezeigt werden. Auch kommen heute kaum noch Publikationen, die sich mit der deutschen Kunstszene der frühen sechziger Jahre oder der Fluxus-Bewegung beschäftigen, ohne Leves Bilder aus.

Die Anfänge der Videokunst in Wuppertal

Leves Fotografien dokumentieren indes nicht allein wichtige Aspekte von Fluxus und Aktionskunst, sondern rücken auch die Anfänge der Video- und Medienkunst in den Blick. Das neo-dadaistische Spektakel, mit dem Paik damals die Öffentlichkeit schockierte – etwa durch die mit Gegenständen wie Stacheldraht und Büstenhaltern präparierten Klaviere oder die Installation auf der Toilette des Galerie Parnass – wird als ein damals dringend erforderliches Aufbegehren gegen die verknöcherte Kunstszene der späten fünfziger Jahre anerkannt. Große Bedeutung erlangte die Ausstellung jedoch vor allem auf Grund der dreizehn elektronisch veränderten Fernsehgeräte, die der Künstler in Wuppertal als Kunstwerke vorführte. Was 1963 in der verwirrenden Vielfalt der Exponate fast unterging, gilt heute weltweit als der erste Schritt auf dem Weg zur Videokunst. Es ist deshalb kaum verwunderlich, wenn den Anfängen von Paiks Künstlerkarriere immer neue Ausstellungen und Publikationen gewidmet werden.

Die Lebendigkeit der deutschen Kunstszene in den sechziger Jahren

Die Ausstellung „Leve sieht Paik“ vergegenwärtigt ein Ereignis, das die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst nachhaltig beeinflusst hat und vermittelt ein Bild von der Lebendigkeit der künstlerischen Avantgarde in Deutschland zu Beginn der sechziger Jahre. Zugleich stellt die Präsentation dieser Fotografien vielfältige Bezüge zu Werken von Vostell, Beuys und Paik in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums her. Neben der Fotoserie umfasst die Ausstellung zwei Manfred Leve gewidmete Collagen von Nam June Paik, die erstmals öffentlich gezeigt werden, außerdem Plakate und das Faltblatt der Wuppertaler Ausstellung. In einer Hörstation können teilweise unveröffentlichte Tondokumente von verschiedenen Fluxus-Ereignissen und einige Stücke von Peter Brötzmann abgerufen werden.

„Leve sieht Paik“ – Studioausstellung in den Sammlungsräumen des 20. Jahrhunderts, noch bis zum 29. Januar 2006

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog mit einführenden Texten und zahlreichen Abbildungen (teilweise farbig), 64 Seiten, 6,80 Euro an der Museumskasse. Themenführungen: 22. Januar (11 Uhr) und 25. Januar (19 Uhr). Weitere Führungen nach Vereinbarung.

► SEBASTIAN HACKENSCHMIDT, ALEXANDER GRÖNERT

Aktuelle Ausstellungen

15.12.2005 bis 19.03.2006	Die Anfänge der europäischen Druckgraphik Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch
26.01. bis 23.04.2006	Die Macht des Silbers Karolingische Schätze im Norden
ab 16.03.2006	Mittelalter Neuaufstellung der Schausammlung
bis 29.01.2006	Leve sieht Paik Fotografien von Manfred Leve
bis 05.03.2006	Mit Milchbrei und Rute Familie, Schule und Bildung in der Reformationszeit
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 09111331-0, 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: 2150 Stück