

Luthers Hand

Frühneuzeitliche Porträtreliefs des Reformators

BLICKPUNKT OKTOBER. Kein Antlitz einer historischen Persönlichkeit erschien 2017 häufiger in den deutschen Medien als jenes Martin Luthers (1483–1546). Über Jahrhunderte bildeten die in der Cranach-Werkstatt entstandenen Bildnisse die Matrix, mit deren Hilfe seine Physiognomie zeichenhafte Qualität mit hohem Wiedererkennungswert erlangte. Seltenere als Gemälde und grafische Blätter sind allerdings plastische Porträts des Reformators aus der frühen Neuzeit. Dazu gehören die Buchsbaum- und Pappmaché-Reliefs des Lüneburger Bildschnitzers Albert von Soest (vor 1550–1589), außerdem Medaillen, aber auch die Medaillons, die nach der lebensgroßen, von Jobst Camerer (um 1500 – nach 1559) 1553 für die Marktkirche von Halle an der Saale gefertigten Kupfertreibarbeit in Stuck, Papiermasse und Holz entstanden.

Jünger sind einige weniger bekannte Metallgüsse. Seit einem Dreivierteljahrhundert besitzt das Germa-

nische Nationalmuseum eines dieser Reliefs (Abb. 1). Dass es bis heute unpubliziert blieb, liegt wohl nicht zuerst an seiner Qualität, sondern an den Unklarheiten hinsichtlich Datierung, Lokalisierung und Autorschaft. Wenngleich diese Fragen auch derzeit nicht gänzlich geklärt werden können, lassen sich doch zumindest Tendenzen bestimmen.



Abb. 1: Porträt Martin Luthers, wohl Sachsen, um 1617, Zinn-Blei-Legierung, gegossen, getrieben, graviert, H. 22,2 cm, B. 19,3 cm, Inv. Pl.O.2978 (Foto: Monika Runge).

Das Bildmotiv

In einem fast quadratischen Bildfeld erscheint das leicht nach rechts gewandte Brustbild des Bartlosen in der Schaulbe. Aufgeschlagen liegt die Bibel in seinem linken Unterarm, und dezidiert setzt er seinen rechten Zeigefinger in das Buch. Sein visionär in die Ferne gerichteter Blick meint den Gewinn von Erkenntnis, die ihm aus dem Studium der Heiligen Schrift erwächst. Luthers Haupt flankieren das – seitenverkehrte – kursächsische Wappen und die sogenannte Lutherrose; mit diesem Zeichen siegelte er seine Briefe ab 1530, und es zierte auch seine für Witten-

berg bestimmte, aber als Epitaph in der Jenaer Stadtkirche aufgestellte Grabplatte. Über dem Brustbild erscheint die Gravur „MART[INUS]. LUTHERUS D[OCTOR]“, und über den Schultern liest man seine Lebensdaten: „Geb. Anno 1483 d. 10. Nov.“ und „Gest. A. 1546 d. 18. Febr.“. Die Fußzeile, ein ebenfalls gravierter Schriftzug, bekundet: „Reform[ation]. 1517 Übergab[e der] A[ugsburger] C[onfession] 1530 1555.“

Die ins Dreiviertelporträt gedrehte Büste folgt offenbar dem bekannten Porträtstich Lucas Cranachs d. J. (1515–1586) von 1546 (Abb. 2). Der Schöpfer des aus einer Blei-Zinn-Legierung gegossenen Bildes könnte jedoch noch weitere Anregungen verarbeitet haben: Etwa den 1548 geschaffenen Stich des aus Flensburg stammenden Malers Melchior Lorck (um 1527 – nach 1594), der Luther als Gelehrten mit Büchern und einem Griffel sowie der zur Zeigegeste geformten linken Hand wiedergibt (Abb. 3). Auch der Nürnberger Stecher Balthasar Jenichen (vor 1550 – vor 1621), der sich an Lorck angelehnt hat, zeigt den Reformator hinter der aufgeschlagenen Bibel im Begriff, mit dem linken Zeigefinger hineinzutippen (Abb. 4). Kompilierte der Schöpfer des Metallreliefs solche Vorlagen? Entnahm er die Idee der flankierenden Wappen vielleicht Kupferplatten mit dem Luther-Porträt, die Jobst Camerer um 1550 schuf (Abb. 5), oder den grafischen Bildnissen anderer prominenter Zeitgenossen, deren Haupt ebenfalls von Wappen flankiert ist? Schließlich provoziert die unvollständige Inschrift der Fußzeile – 1555 meint sicher den Augsburger Religionsfrieden – wie die seitenverkehrte Abbildung des sächsischen Wappens Fragen nach entsprechenden Gründen.

Weitere Exemplare

Ein zweiter, nur geringfügig größerer Guss, den das Trierer Stadtmuseum Simeonstift erst 2005 aus dem Kunsthandel erwarb, belegt die Uneinheitlichkeit der Inschriften dieser Reliefs (Abb. 6). Der obere, hier mit dem Pinsel aufgetragene Schriftzug vermerkt „D[OCTOR]. MARTIN[US] LUTHER[US]“, und die gravierte Fußzeile besagt „Lutherus geboren 1483 ward D. Martinus in S. Martins nacht den 10. November“. Auf den Buchseiten selbst liest man den auf einem Schautaler des Naumburger Fürstentags von 1561 erstmals nachweisbaren Wahlspruch „Gottes Wort und / luther[s] lehr vergehen nun und nimmermehr“.

Die zumindest in Resten erhaltene farbige Fassung verbindet das Relief mit einem dritten Exemplar in der Nikolauskirche des nach Halle eingemeindeten Dorfes Böllberg (Abb. 7). Es bildet das Zentrum einer über dem dortigen Patronatsgestühl angebrachten, mit der Halbfigur des Salvators, dem Stifterwappen sowie Ohrmuschelwerk bemalten und vier geschnitzten Engelsköpfen besetzten Tafel vom Beginn des 17. Jahrhunderts. In der lokalen Überlieferung gilt sie als Gedächtnisbild zum Reformationsjubiläum von 1617. Tatsächlich macht der Stil der Ornamentik und der Skulptur diese Datierung plausibel. Dass das nach Trier gelangte Stück aus einem ähnlichen Zusammenhang stammt, ist aufgrund seiner farbigen Fassung zu vermuten.

Wahrscheinlich stellte ein Exemplar dieser Metallreliefs die Vorlage für ein lebensgroßes Porträt aus polychromiertem Sandstein dar, das sich in der 1699 erbauten Kirche von Kieritzsch bei Borna, südlich von Leipzig, befindet und das Otto Kammer irrtümlich als Vorbild der Güsse betrachtete



Abb. 2: Porträt Martin Luthers, Lucas Cranach d. J., Wittenberg, 1546, Holzschnitt, H. 135 mm, B. 89 mm, Inv. Mp 14684 (Foto: GNM).



Abb. 3: Porträt Martin Luthers, Melchior Lorck, Nürnberg/Augsburg, 1548, Kupferstich, H. 255 mm, B. 170 mm. München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. D.I.136 (Foto: SGS).



Abb. 4: Porträt Martin Luthers, Balthasar Jenichen, Nürnberg, 1577, Radierung, H. 140 mm, B. 113 mm, Inv. K818 (Foto: GNM).

(Abb. 8). Fraglich ist allerdings, wann dieses Bildwerk entstand: Im Zusammenhang mit diesem Kirchenneubau, zuvor oder erst zur zweiten Säkularfeier der Reformation 1717.

Soweit konkrete Indizien zur ursprünglichen Funktion und zur zeitnahen Rezeption dieser plastischen Luther-Bildnisse existieren, führen sie jedenfalls nach Sachsen. Sollten die Metallarbeiten also vielleicht in Mitteldeutschland entstanden sein? Zwar existiert auch eine kleine Anzahl von Varianten. Allerdings sind deren Provenienzen sämtlich nicht überliefert, sodass eine wesentliche Grundlage für Schlüsse auf ihre Lokalisierung fehlt.

Die Varianten

Ein solches Stück besitzt das Victoria & Albert Museum in London (Abb. 9). Seine Konturen sind präziser als die der bisher erwähnten Exemplare. Außerdem unterscheidet es sich von ihnen durch das korrekt wiedergegebene sächsische Wappen. Schließlich deutet Luther hier nicht nur mit dem Zeige-, sondern auch mit dem Mittelfinger in das aufgeschlagene Buch. Dessen Seiten enthalten die gleichzeitig als Fußzeile eingravierte Inschrift „VERBUM DOMINI MANET IN AETERNAM“ (Das Wort Gottes bleibt in Ewigkeit). Diese dem Propheten Jesaja (40,8) und dem Neuen Testament (Lukas 21,33; 1.Petrus 1,25) entlehnte Devise gilt als Motto der Reformation und des Schmalkaldischen Bunds. 1522 tauchte sie als Umschrift auf sächsischen Guldengroschen und Schreckenberger genannten Silbermünzen auf. Friedrich der Weise ließ sich das entsprechende Anagramm seinerzeit auf den Ärmel eines Gewandes sticken.

Die Gravur über dem Haupt Luthers lautet hier übrigens so wie in Trier „D. MARTINUS LUTHERUS“. Da ansonsten weitestgehend Übereinstimmung mit den bisher aufgezählten Beispielen besteht, ist anzunehmen, dass das Londoner Relief auf der Grundlage einer entsprechend korrigierten bzw. erneuerten Gussform entstand. Wie in London deutet der Reformator übrigens auf einem hinsichtlich des Brustbilds identischen Relief im Bayerischen

Nationalmuseum mit beiden Fingern in die Bibel (Abb. 10). Dieses dem Nürnberger Exemplar in den Dimensionen bis auf wenige Millimeter entsprechende, aber aus Bronze bestehende Stück weist allerdings keine Wappen auf und trägt eine von diesem vollkommen verschiedene und im Guss selbst enthaltene Inschrift. Sie bekundet „EFFIGIES [Bildnis] D.LUTHERI / er hat vollbracht / was Huß erdacht.

/ ETAT.57 An.1527“. Ihr Verfasser irrt offenkundig aber in einem Punkt: 1527 war der Porträtierte nicht 57, sondern erst 44 Jahre alt.

Über die Bezeichnung als deutsches Werk um 1700 kam man in der Bestimmung des Münchner Exemplars bisher nicht hinaus. Weil Hans Weihrauch ein heute nicht mehr existentes Porträtrelief im Germanischen Nationalmuseum kannte, mutmaßte er die Entstehung der Münchner Bronze in Nürnberg, stellte seine These aber im selben Atemzug wieder in Frage. Dieses von ihm vergleichsweise erwähnte Stück, das Walter Josephi (1874–1945) im Nürnberger Skulpturenkatalog von 1910 verzeichnete, wurde 1921 veräußert. Bedauerlicherweise sind nicht einmal fotografische Aufnahmen davon überkommen. Zwar gab dieser Zinn-Blei-Guss den Reformator laut Beschreibung in der von den anderen hier besprochenen Reliefs bekannten Haltung und Tracht mit aufgeschlagener Bibel und Weisegestus wieder. Doch war er mit 23,3 x 21 cm geringfügig größer als die bisher aufgeführten Bildwerke. Zu Seiten des Kopfes erschienen Luthers Initialen M bzw. L, und mit den Zahlen 15 und 27 gab man – wie in München – das vermeintliche Jahr an, in dem Luther die gezeigte Gestalt besaß. Da sowohl Vorder- als auch Rückseite in die Gussmasse gedrückte Medaillen des frühen 18. Jahrhunderts trugen, kann die Arbeit frühestens in jener Zeit entstanden sein. Als Anlass der Herstellung kommt das Reformationsjubiläum von 1717 in Frage.

Da das Bildwerk das damals schon ältere Motiv des Lutherbildnisses repetierte, bezeugt es nicht zuletzt die enorme Popularität jenes Porträttyps. Schließlich nährt dies die Vermutung, dass ein entsprechendes



Abb. 5: Porträt Martin Luthers, Jobst Camerer, Halle, 1550, Kupfer, geätzt, vergoldet, H. 17,5 cm, B. 13,5 cm. Hildesheim, Roemer-Museum, Inv. 1612 (Foto: Roemer-Museum).



Abb. 6: Porträt Martin Luthers, wohl Sachsen, um 1617, Zinn-Blei-Legierung, gegossen, getrieben, graviert, polychromiert, H. 25,7 cm, B. 21,2 cm. Stadtmuseum Simeonstift Trier, Inv. II 0299 (Foto: Stadtmuseum Simeonstift Trier).



Abb. 7: Tafel mit Luther-Porträt, Sachsen, um 1617, Zinn-Blei-Legierung in polychromierter Holzrahmung, H. ca. 24 cm, B. 17 cm. Halle-Böllberg, St.-Nikolaus-Kirche (Repro aus Kammer 1996).



Abb. 8: Porträt Martin Luthers, Sachsen, um 1700, Sandstein, farbig gefasst, Dm. ca. 40 cm. Kieritzsch, Dorfkirche (Repro aus Kammer 1996).

Relief des 17. Jahrhunderts seinerzeit die Grundlage für die Anfertigung einer bzw. mehrerer modifizierter Gussformen bildete.

Die Schlussfolgerungen

Zwischen den genannten Beispielen existiert ein Netz von Zusammenhängen, das hier nur angedeutet werden konnte: Wahrscheinlich wurde das plastische Porträt auf der Basis von grafischen Blättern im Zuge der Säkularfeier von 1617 entwickelt. Entsprechende Exemplare sind in Halle-Böllberg, Nürnberg und Trier überliefert. Ein Jahrhundert später bildeten diese Form bzw. die mit ihrer Hilfe erzeugten Metallreliefs die Medien für eine modifizierte Reproduktion. Deren Varianten berichtigten das seitenverkehrt gezeigte kursächsische Wappen. Und wie das heute in München aufbewahrte Stück zeigt, entstanden auch Ausführungen ohne Wappen, mit weitgehend abgeänderten Formen und Inhalten der Inschrift sowie in anderem Material. Außerdem ersetzte man damals den instruierenden Zeigefinger durch die gefälligere, mit zwei Fingern ausgeführte Gebärde des Verweisens.

Welches Motiv mag den Ausschlag für diese Abwandlung gegeben haben? Die Hände gehören zu den wichtigsten Instrumenten nonverbaler Kommunikation. Seit Aristoteles (384–322 v. Chr.) gelten sie als das „Werkzeug aller Werk-

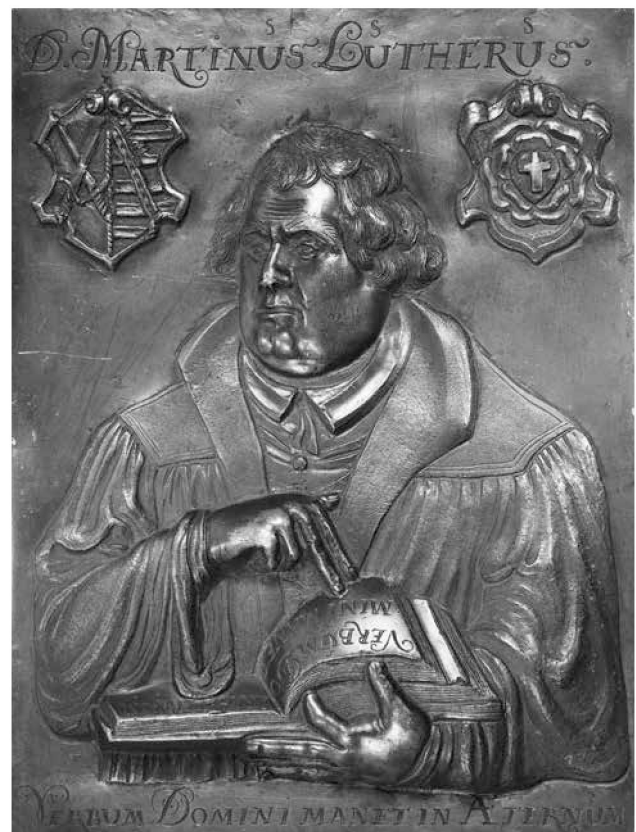


Abb. 9: Porträt Martin Luthers, wohl Sachsen, um 1717, Zinn-Blei-Legierung, gegossen, getrieben, graviert, H. ca. 22 cm, B. ca. 19 cm. London, Victoria & Albert Museum, Inv. M.1058:1-1926 (Foto: VAM).

zeuge“. Während die Deutung mit dem Zeigefinger eine dominante, autoritäre Geste darstellt, gilt die aus den beiden Fingern gebildete Gebärde – etwa in der 1644 erschienenen „Chirologia“ des englischen Arztes John Bulwer (1606–1656), einer Abhandlung über die Sprache der Hände – als Ausdruck des Unterstreichens, des Nachdrucks von Aussagen, des sich Gehörverschaffens. Sie steht für souveränes Argumentieren. Nicht zuletzt adaptiert die Verbindung von gestreckten Zeige- und Mittelfingern eine alte Segensgeste. Sie erinnert an die Manus Dei, das Motiv der aus der Wolke kommenden Hand Gottes, die vor allem in der mittelalterlichen Kunst, doch selbst noch in der barocken Emblematik den bildlich nicht darstellbaren Gottvater und seine Macht repräsentiert. Sicherlich zielte die Entscheidung für die Abänderung der rechten Hand Luthers auf die vertiefte Charakterisierung seiner Persönlichkeit und seines Wesens: Mehr noch als mit dem gebieterisch wirkenden Zeigefinger wird er auf diese Weise als machtvoller Träger herausragender Fähigkeiten bei der Interpretation des göttlichen Wortes gezeigt. Woher nahm man zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Idee zur Neudefinierung des älteren Porträts? Eine naheliegende Inspirationsquelle ist die Medaillenkunst. Sowohl eine kursächsische, unter August dem Starken (1670–1733) geprägte Schaumünze auf das Reformationsjubiläum von 1717 als auch ein gleichzeitig in Gotha oder Wittenberg geschaffenes Exemplar zeigen das Brustbild Luthers vor der Bibel mit dem zwei Finger vereinigenden Gestus (Abb. 11, 12). Auf der Vorderseite tragen beide Medaillen, wie das Relief im Victoria & Albert Museum, die Umschrift „VERBVM DOMINI MANET IN AETERNVM“.

Da sich auch aus dieser Perspektive der Fokus auf Sachsen richtet, erhält die Vermutung zur Entstehung der Reliefs in jener mitteldeutschen



Abb. 10: Porträt Martin Luthers, Deutschland, um 1717, Bronze, H. 21,7 cm, B. 19 cm. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. D717 (Foto: BNM).



Abb. 11: Medaille mit Luther-Porträt, Kursachsen, 1717, Silber, Dm. 51,5 mm. Privatbesitz (Repro aus Schnell 1983).



Abb. 12: Medaille, Gotha oder Wittenberg, 1717, Silber, Dm. 52,9 mm. Frankfurt, Historisches Museum (Repro aus Schnell 1983).

Region weitere Nahrung. Waren sie also vielleicht Arbeiten aus dem Kreis von Medailleuren? Bildeten die Reliefs des frühen 17. Jahrhunderts möglicherweise die Vorbilder für die Medaillen von 1717? Oder erfuhren sie ihre Veränderung damals angesichts der modernen Medaillen?

Vorerst bleiben diese Fragen ebenso offen wie das Problem der lückenhaften Inschrift des Nürnberger Exemplars. Wusste der Graveur hier nicht weiter? Aber welcher Besteller sollte die Arbeit in dieser Form akzeptieren? Oder war das Stück vielleicht ein Muster, ein Prototyp, der nur die Aufgabe besaß, dem Interessenten individuelle Möglichkeiten anzudeuten? Antworten darauf sollten – wie auf die Frage nach der Autorschaft der Metallbildwerke – nicht bis zur nächsten Säkularfeier der Reformation auf sich warten lassen.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Literatur:

Walter Josephi: Die Werke der plastischen Kunst. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1910. – Hans R. Weihrauch: Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, 5. München 1956. – Jens-Uwe Brinckmann: Ein Luther-Bildnis des Goldschmieds Jobst Camerer aus Halle/Saale. In: Aachener Kunstblätter 41, 1971, S. 236–242. – Hugo Schnell: Martin Luther und die Reformation auf Münzen und Medaillen. München 1983. – Otto Kammer: Ein Blick auf die Vorgeschichte der Luther-Denkmäler. In: Luther mit dem Schwan. Tod und Verklärung eines grossen Mannes. Ausst.Kat. Lutherhalle Wittenberg. Hrsg. von Gerhard Seib. Berlin 1996, S. 33–61. – Bernhard Decker: Reformatoren – nicht von Pappe. Martin Luther und die Bildpropaganda des Albert von Soest in Pappmaché. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2011, S. 9–33. – Dank für Hinweise zum Trierer Exemplar gilt Herrn Dr. Bernd Roeder, Stadtmuseum Simeonstift Trier.

Merians Insektenbuch

Zum Umdruckexemplar der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums

BLICKPUNKT NOVEMBER. Das Würdigungsrennen zum Gedächtnis des 300sten Todesjahres der Künstlerin Maria Sibylla Merian (1647–1717) ist im vollen Gang. Ein Kongress in Amsterdam, Ausstellungen u.a. in Berlin, Frankfurt, Wiesbaden und Nürnberg, Neuerscheinungen zum Leben der Künstlerin sowie ein Nachdruck des schwergewichtigen Insektenbuchs rücken das Lebenswerk der Frankfurterin in den Fokus der Öffentlichkeit. Mit letzterem gelang ihr der große Wurf.

Die „Metamorphosis insectorum Surinamensium“, im Jahr 1705 in Erstauflage erschienen und eins von vier Büchern, die Maria Sibylla Merian neben zahlreichen Aquarellen der Welt schenkte, beginnt mit einem ersten Ausrufezeichen und endet mit einem fulminanten Schlussakkord: Ananas und Bananenfalter bilden den Rahmen für Eindrücke aus der Pflanzen- und Insektenwelt Südamerikas, wie sie das barocke Europa noch nicht gesehen hatte. Für all jene, die den rationalen Beweis für die Existenz Gottes in den Wundern seiner Schöpfung sahen, mag es ein heiliges Buch gewesen sein. Gemäß des Vorworts ihres 1679 erschienenen Raupenbuchs arbeitete sie zur Ehre Gottes. Unendlich weit von der Langeweile naturwissenschaftlicher, sich auf Reihung verstehender Artenbeschreibung à la Aldrovandi entfernt, blicken wir auf Naturbeobachtungen einer Künstlerin. Denn sie fischt zwar ihre Stoffe aus der Natur ab, doch sind ihre Darstellungen von Insekten auf Wirtspflanzen Kompositionen. Man sieht sich Bildern gegenüber mit Raupen, die sich akrobatisch von Blatt zu Blatt hangeln, sieht majestätische Schmetterlinge in flatterndem Anflug und sprungbereite Käfer in farbenprächtigem Gewand. Mit naturwissenschaftlicher Dokumentation haben diese Schöpfungswerke nichts zu tun, und in der Stillebenmalerei, wo immer alles alles zu bedeuten hat, sind sie ebenso wenig zu vergattern. Zwar verraten Stilleben des 17. Jahrhunderts mit ihrer Detailtreue bereits eine besondere Liebe zum vermeintlich Unbedeutenden und erzeugen das Gefühl von Verwandtschaft mit dem Schaffen der Frankfurterin, aber ihre Arbeiten sind nicht verwandt. Denn Merian befreit auf ihre ganz eigene Art die Natur von jeglicher emblematischer Bedeutung.



Abb. 1: Ananasfrucht. Kolorierter Kupferstich mit Ergänzungen in Aquarell nach Maria Sibylla Merian. In: *Insectorum Surinamensium*, Amsterdam 1705, Taf. 1, gr. 2° Kz MER 34/17 [S] (Foto: Johanna Ziegler).

Es ist überhaupt schwierig, sie zu fassen. Gemeinhin gilt Merian als Hauptvertreterin wissenschaftlicher Pflanzenmalerei im Zeitalter des Barock. Zeugen ihre mit Insekten belebten Blumenstücke doch von exakter Naturbeobachtung, die im Pflanzenbuch seit Jahrhunderten ein Zuhause hat. Ihre wie gemalt komponierten Bildfindungen erinnern dagegen an Stilleben. Gleichwohl hat die Bezeichnung „wissenschaftliche Pflanzenmalerei“ etwas Hilflöses an sich. Was soll das sein? Ist sie nun Künstlerin oder Naturwissenschaftlerin? Tatsächlich bewegte sich Merian zwischen allem Bekannten und schuf Neues, indem sie Gegebenes aufbrach. Als Sprengmeisterin der Naturmalerei folgte sie dem schmalen

Pfad der Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen. Diese Neuentdeckung niederer Pflanzen und unbeachteter Insekten geht einher mit einer veränderten Geisteshaltung der Zeit, die beflügelte: Die zeitgenössische spanische Kunsttheorie hatte die abbildhafte Darstellung von Natur im naturwissenschaftlichen Sinn als Kunst legitimiert. Merian erhebt sie zur Kunstform.

Es ließe sich Bewunderung nennen, was die späte Begegnung mit dieser Heroin der deutschen Pflanzenmalerei seit einem halben Jahrhundert ausmacht. Ihre bekanntesten Schöpfungen haben sich längst in Übergröße von ihr abgelöst und bevölkern mannigfaltig Objekte des häuslichen Bedarfs. Das geht nicht ohne Genderforschung ab. Merians bisweilen abenteuerlicher, an mutigen und unkonventionellen Entscheidungen reicher Lebensweg lädt förmlich zum identitären Wunschdenken ein. Dabei bewegte sie sich oftmals durchaus im Rahmen gesellschaftlicher Normen: Leinwandmalerei war für Frauen verboten und Merian hielt sich daran.

Besonders unter Besonderen

Sie machte wie ihr Vater Bücher. Einst zählten Kunstkenner und Naturliebhaber zu den eigentlichen Adressaten, die ihr Insektenbuch auslasen und durchschauten. Das verrät ihr Vorwort. Heute ist das Insektenbuch vor allem Bibliothekszierrat. Von der von Anja Grebe vorsichtig, wohl zu vorsichtig, auf 60 Exemplare geschätzten Erstauflage in lateinischer und niederländischer Sprache befinden sich zum Wieder-

lesen gemäß den Online-Katalogen aktuell noch 47 im Besitz öffentlicher Bibliotheken. Derartige Wertschätzung ist aber kein Gemeinplatz von Anfang an, sondern ein Jahrhunderte währender Entwicklungsprozess. Merian starb verarmt, und noch in wilhelminischer Zeit galt ihr Werk nicht viel. Als im März 1901 Merians Surinam-Buch für 30 Mark von unserer Museumsbibliothek angekauft wurde, machte man denn wahrlich keinen Kotau vor den Bonner Buchantiquaren Michael Plass und August Schrödinger, die das Werk im Sortiment führten. Es war ein Schnäppchen, das auch der 48. Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums vom 31. Dezember 1901 nur höchst mittelbar würdigte: „Es wurden vor allem eine Anzahl von Schriften aus dem Reformationszeitalter [...], dazu eine reiche Sammlung von Werken mit Kupfern von Mathäus Merian und anderen Mitgliedern dieser Künstlerfamilie [...] erworben.“ Die augenscheinliche Unaufgeregtheit des Nebensächlichen dieser Neuerwerbung – zeitgleich erwarb man auch den zweiten Teil ihres 1683 erschienenen Raupenbuchs – steht in lebhaftem Gegensatz zur heutigen Wertschätzung.

Ein Blick auf das Werk lässt ahnen, wie facettenreich reguläre Auflagen im Barock sein können. Tatsächlich entpuppt sich das vermeintlich Gleiche als im Detail durchaus verschieden. Wir kennen vom Insektenbuch kolorierte, unkolorierte und teilkolorierte Exemplare. Wir kennen Mischformen von Umdruck- und reinen Umdruckexemplaren, die auf kleineren und größeren Papierbogen gedruckt wurden, und wir kennen Umdruckexemplare, bei denen den Stichen kleinere Ergänzungen widerfahren, die die natürliche Grenze der Kupferplatte negieren. Aber bereits das Druckverfahren an sich ist sehr arbeitsaufwendig, da der Umdruck vom noch farbfeuchten Papier, nicht von der Kupferplatte genommen wird. Im Umdruck erscheint als Belohnung für so viel Mühe die Abbildung wie-



Abb. 2: Gummibaum. Kolorierter Kupferstich mit Ergänzungen in Aquarell nach Maria Sibylla Merian. In: *Insectorum Surinamensium*, Amsterdam 1705, Taf. 20, gr. 2° Kz MER 34/17 [S] (Foto: Johanna Ziegler).



Abb. 3: Amaryllis. Kolorierter Kupferstich mit Ergänzungen in Aquarell nach Maria Sibylla Merian. In: *Insectorum Surinamensium*, Amsterdam 1705, Taf. 22, gr. 2° Kz MER 34/17 [S] (Foto: Johanna Ziegler).



Abb. 4: Wunderbaum. Kolorierter Kupferstich mit Ergänzungen in Aquarell nach Maria Sibylla Merian, in: *Insectorum Surinamensium*, Amsterdam 1705, Taf. 30, gr. 2° Kz MER 34/17 [S] (Foto: Johanna Ziegler).

der seitenrichtig und der einschneidende Plattenrand verschwindet.

Unser Museumsexemplar ist ein solcher Umdruck. Es trägt die Signatur gr. 2° Kz MER 34/17 [S], die imposante Größe des Werks (73 x 50 cm) macht es zum *Primus inter Pares* (die Exemplare dieser Verlegerausgabe messen im Durchschnitt 50 x 35 cm). Neben seinem Format besticht es durch zwei weitere Eigenheiten. Alle Stechersignaturen wurden beim Druck abgedeckt und einzelne Pflanzen von Hand verlängert. Dadurch wird das Auflagenwerk zum Unikat. Sieben der insgesamt 60 Tafeln weisen aquarellierte Fortführungen der Platten-Zeichnungen auf. Da sie zwar allgemein bekannt, aber insgesamt noch unbeschrieben sind, seien sie im Folgenden kurz vorgestellt.

Unikatblätter

Gleich die erste, dem *Faszinosum Ananas* gewidmete Tafel (Abb. 1) zählt zu dieser Individualistengruppe.

Aus der Spitze des kurzen Stammes der Ananas treibt ein fleischig verdickter Fruchtstand mit ehemals mehr als 150 Einzelblüten. Nur noch einige wenige blühen blau. Die trichterförmigen Laubblätter des Stammes sowie der Blattschopf am oberen Ende des Fruchtstands dienen als Wasserreservoir. Einen besonderen farblichen Akzent setzt die Künstlerin mit den Hochblättern, die in intensivem Rot leuchten. In der Natur dienen sie dazu, Insekten auf Pflanzen aufmerksam zu machen und zur Bestäubung einzuladen. Trotz der Akkuratess ist nicht entscheidbar, welche Sorte dargestellt ist. Sind in der Verlagsausgabe die ausgreifenden Laubblätter einfach abgeschnitten wiedergegeben, wurden sie hier von Hand verlängert.

Auch das Kautschuk-Blatt weist Verlängerungen auf (Abb. 2). Offenbar nahm Merian es wegen seiner hohen wirtschaftlichen Bedeutung in ihre Sammlung auf – aus dem milchigen Saft der Pflanze kann Gummi hergestellt werden. Merian macht

auf diesen besonderen Umstand aufmerksam, indem sie einen Zweig mit typisch glatter Rinde zeigt, die eingritzelt ist. Aus der Schnittstelle fließt ein gelber, birnenförmiger Tropfen den Zweig hinab. Weiterhin wird das Blatt durch Insekten belebt. Der fliegend und sitzend gezeigte tropische Eulenfalter (*Thysania agrippina*) zählt mit einer Flügelspannweite von bis zu 30 cm zu den größten Schmetterlingen überhaupt. Die zum „Weiße Hexe“ genannten Falter zugehörige grünschwarze Raupe kommt eifrig ihrer Hauptbeschäftigung nach, wie zahlreiche angefressene Blätter verdeutlichen. Ist in der Verlagsausgabe der Hauptzweig einfach abgeschnitten, so wird er in diesem Umdruckexemplar um ein weiteres Blatt ergänzt und noch ein ganzes Stück weiter in den Bildhintergrund geführt. Auch dem Zweiglein auf Raupenhöhe widerfuhr eine Verlängerung.

Gleich das übernächste Blatt wurde wieder bearbeitet. Es zeigt eine *Amaryllis* (Abb. 3). Die umgangssprachlich „Barbados-Lilie“ genannte Pflanze (*Hippeastum puniceum*) zählte bereits Carl von Linné zu den schönsten ihrer Art. Grundständig angeordnete, glattrandige Blätter umgeben zarte Stiele, auf denen sich kräftig in die Höhe ragende Blüten in klassischem Rot entfalten. Die prachtvolle Darstellung beleben Nachtfalter, Wanze sowie nicht bestimmbar Puppen und Raupen, die dank ihrer Buntheit weitere stimmungsvolle Farbakzente setzen. Die auffälligen Haare der Raupe in der rechten Bildmitte beschreibt Merian als hart wie Eisendraht. Wie bei der Ananas auch sind die Laubblätter in Gänze wiedergegeben und im Vergleich zur Verlagsausgabe um etwa ein Drittel verlängert.

Zweigverlängerungen dagegen weist der Wunderbaum auf (Abb. 4). Die großblättrige Rizinuspflanze (*Ricinus communis*) beeindruckt vor allem durch die Schönheit ihres rispigen Blütenstands. Grüne, mit weichen Stacheln besetzte Kapsel Früchte enthalten den Samen, aus dem das gelb-



Abb. 5: Weinrebe (Taf. 34). Kolorierter Kupferstich mit Ergänzungen in Aquarell nach Maria Sibylla Merian. In: *Insectorum Surinamensium*, Amsterdam 1705, gr. 2° Kz MER 34/17 [S] (Foto: Johanna Ziegler).



Abb. 6: Morphofalter. Kolorierter Kupferstich mit Ergänzungen in Aquarell nach Maria Sibylla Merian. In: *Insectorum Surinamensium*, Amsterdam 1705, Taf. 53, gr. 2° Kz MER 34/17 [S] (Foto: Johanna Ziegler).



Abb. 7: Paprika. Kolorierter Kupferstich mit Ergänzungen in Aquarell nach Maria Sibylla Merian. In: *Insectorum Surinamensium*, Amsterdam 1705, Taf. 55, gr. 2° Kz MER 34/17 [S] (Foto: Johanna Ziegler).

liche Öl gewonnen wird. Auffällig ist ferner ihr imposantes Wachstum, wovon die im Stich wiedergegebene Blattgröße zeugt. Die Staude, die man in vorlinnéscher Zeit ob der Blattform *Palma Christi* (Christushand) nannte, erreicht in den Tropen eine Höhe von bis zu dreizehn Metern. Erwähnt wird sie bereits im Alten Testament (Buch Jona, Kap. 4, Vers 4-6). Sie spendet dem Propheten Schatten, bevor Gott sie durch Wurmfraß verdorren lässt. Der dargestellte Schmetterling (*Heliconius ricini*) gehört zur Gattung der Passionsblumenfalter. Die Verlängerungen beschränken sich auf die vier Zweige, die vom Hauptstamm aus nach links sprießen. Ähnliches widerfuhr dem Weintrauben-Blatt (Abb. 5). Die Komposition wird von der mittig positionierten Weinrebe bestimmt, deren Früchte bläulich schimmern. Züngelnde Sprossranken umwickeln den grün-gelb gefärbten Zweig. Die Insektenzüchterin Merian beobachtete, wie sich eine der braun-weiß verzierten, kleinen Raupen (*Eumorpha labruscae*) in die Weinblätter einwickelte, um sich zu verpuppen. Ihre Augenflecken führten in den Anfängen ihrer Erforschung zu der irrigen Annahme, dass die Raupe Augen besäße. Der dazugehörige Falter ist von grüner Grundfarbe mit mittig bläulichen und orangefarbenen Flecken auf den Hinterflügeln. Händisch wurde der Zweig nach oben und nach unten verlängert.

Auch eine sehr unscheinbare Pflanze zählt zu dieser Gruppe (Abb. 6). Nach Auskunft der Einheimischen nennt Merian sie „Mispelbaum“. Deren Kargheit steht in lebhaftem kompositionellen Gegensatz zum Besucher, der offenbar künstlerisch gewollt war. Denn auf ihr hockt einer der schönsten Tagfalter Südamerikas. Der blaue Morpho-Falter (*Morpho menelaus*) fällt insbesondere durch seine leuchtenden Flügeloberseiten ins Auge, die sich deutlich gegen die dunklen Außenränder abheben. Hier wurde der Pflanzenzweig in Handarbeit nach unten hin verlängert.

Das letzte Blatt dieser Gruppe zeigt eine Paprika (Abb. 7). Der spanische Pfeffer (*Capsicum annum*) gilt als am weitesten verbreitete Art der Gattung Paprika. Merian beschreibt in ihrem Begleittext die vor allem als Gewürz dienende Frucht als brennend und scharf im Geschmack. Farblich besticht die Komposition durch die Wiedergabe ihrer verschiedenen Reifestadien, die von Grün über Gelb zu Rot führt. Die in der Mitte violette, in den Kronblättern weiße Blüte setzt einen weiteren visuellen Akzent im Farbarangement. Ein kleiner, grauer Falter (*Manduca sexta*) mit gut ausgebildetem Saugrüssel und langen Antennen hat seine Ruhestellung aufgegeben und breitet die Flügel aus. Gegenüber der Verlegerausgabe wurde der Pflanzenstiel um ein ganzes Stück verlängert.

Wir wissen weder, wer für die aquarellierten Weiterführungen verantwortlich ist, noch wissen wir, für wen sie ausgeführt wurden. Wir wissen aber, welche Intention sie verfolgen. Denn es ist augenscheinlich, dass diese vermeintlich kleinen Eingriffe den Charakter der Bildfindungen verändern. Durch sie wirken die Kompositionen nach rechts und links, nach oben und unten ausgewogener. Sie sind es, die den Merianschen Schöpfungswerken erst zur Balance ver-

helfen. Man mag an eine Künstlerhand denken, die hier auf die Kupferstiche einwirkte. Einstweilen dürfen wir weiter glauben, dass es die Merian-Werkstatt selbst war, die hier Hand anlegte.

► JOHANNES POMMERANZ

Weiterführende Literatur:

Elisabeth Rücker, William T. Stearn: Maria Sibylla Merianin Surinam. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* (Amsterdam 1705) nach den Aquarellen in der Royal Library, Windsor Castle. London 1982. - Eduard Isphording: Kräuter und Blumen. Kommentiertes Bestandsverzeichnis der botanischen Bücher bis 1850 in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 2008, S. 200–201, Nr. 138. - Anja Grebe: Die Kunst der Insektenforschung. Maria Sibylla Merians „*Metamorphosis Insectorum Surinamensium*“ (1705). In: *Impriatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde / Gesellschaft der Bibliophilen*, N.F. 24, 2015, S. [199]–220.

Bunte Vielfalt bewahren

Bestandsaufnahme, Untersuchung und Konservierung einer hessischen Brautkrone

BLICKPUNKT DEZEMBER. Im Rahmen einer Masterarbeit im Studiengang Konservierung und Restaurierung von archäologischen, ethnologischen und kunsthandwerklichen Objekten an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart wurde die vorliegende Brautkrone aus Pohl-Göns (heute ein Ortsteil von Butzbach in Hessen) aus der Sammlung Kling in den Restaurierungswerkstätten des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung bearbeitet. Eine große Herausforderung bildete hierbei die Vielzahl verschiedener Zierelemente aus unterschiedlichen Materialien dieses farbenfrohen Objekts.

Die ins späte 19. Jahrhundert zu datierende Brautkrone (Abb. 1) besteht aus dem Rückenhang (Kl 4145) und dem Kopfteil, das sich aus dem Scheitelstück (Kl 4143), dem Kranz (Kl 4144b) und der Wulst (Kl 4152) zusammensetzt. Sie kam mit der Sammlung Kling ins Germanische Nationalmuseum Nürnberg. Oskar Kling suchte 1895 oder etwas später in den Hüttenberger Gemeinden nach Objekten für seine Trachtensammlung. Gemäß der Eintragung im Inventarbuch stammt die Brautkrone ebenso wie ein

Vergleichsstück in der Sammlung (zugehörig zu Figurine K 132) aus Pohl-Göns. Beide vermittelte die Frau des dort bis 1903 tätigen Pfarrers Christian Broß. Weitere Informationen über das Objekt sind leider nicht bekannt.

Im hessischen Pohl-Göns wurde die Hüttenberger Tracht getragen. Unter der Bezeichnung „Hüttenberg“ versteht man ein der angrenzenden Wetterau landschaftlich und geologisch nahestehendes Gebiet. Es liegt in einer Senke zwischen Gießen, Butzbach und Wetzlar. Für den Hüttenberger Brautschmuck ist die Brautkrone mit Rückenhang charakteristisch. In allen Trachtengenden Hessens trug die Braut einen besonderen Kopfschmuck, der ihre Sonderstellung als Braut weithin sichtbar machte. Das Anlegen der Brautkrone mit Hang, was auch als „Aufbinden“ bezeichnet wird, nahm mehrere Stunden in Anspruch, da der Schmuck Stück für Stück befestigt wurde. Die Kleidung der Hüttenberger Braut unterscheidet die Kirchentracht und das Tanzkleid, zu denen das gleiche „Aufgebinde“ getragen wurde. Die Brautkrone bestand mindestens aus drei Teilen (Mittel- oder Scheitelstück, Kranzstück und Hang), welche noch

durch weitere, seitlich über den Ohren liegende Elemente ergänzt werden konnten. Als Grundlage für die Hochzeitskleidung diente das Abendmahlskleid, der sogenannte Sonntagsstaat, der mit Beiwerk wie der Brautkrone und einem weißen Tülltuch ergänzt wurde. Ein Beispiel hierzu ist an einer Figurine aus der Trachtensammlung Kling (K 132) in der Dauerausstellung des Germanischen Nationalmuseums zu sehen.

Nicht jede junge Frau hatte eine eigene Brautkrone, da deren Anschaffung meist zu kostspielig war. Karl Reitz berichtet, dass es in dem Dorf Ebersgöns beispielsweise nur zwei bis drei Brautkronen gab, die verliehen wurden. Häufig gehörte der Brautschmuck der „Aufbänderschen“, welche diesen dann verlieh. Ähnliche Kränze, jedoch ohne das Scheitelstück und den Hang, trugen die Patinnen bei einer Kindstaufe. Den Kränzen sind auch die Totenkronen oder Totenkränze ähnlich. Diese wurden bei Begräbnissen von ledig verstorbenen jungen Frauen und Männern verwendet, die somit niemals in den Stand der Ehe übergegangen waren.

Aufbau und Elemente

Das Scheitelstück, der Kranz und der Rückenhang der Brautkrone sind mit zahlreichen Zierelementen aus Seidenbändern, Metallborten, Hohlglasperlen, verschiedenen Stoffblumen, Papierblumen und -blättern, Flittern und Bouillondrähten besetzt (Abb. 2). Sie werden im Folgenden beispielhaft vorgestellt.



Abb. 1: Restaurierte Brautkrone aus Pohl-Göns, spätes 19. Jh., Seidenbänder, Metallborten, Glasperlen, Textilien, Flitter und Bouillondraht, H. 70 cm, B. 66 cm, T. 51 cm, Inv. KI 4143, KI 4144b, KI 4145, KI 4152 (Foto: Georg Janßen).

Die verwendeten Hohlglasperlen wurden aus verschiedenfarbigen Glasröhren geblasen. Dabei wurde ein kleiner Bereich der Glasröhre über einer Flamme erweicht und anschließend durch Hineinblasen und gleichzeitiges Drehen der Röhre zu einer Kugel ausgeblasen. Dies wurde in kurzen Abständen wiederholt, bis die Röhre aus lauter aneinandergereihten Kugeln bestand. Dieses Halberzeugnis, auch Klautsche genannt, wurde daraufhin beispielsweise durch verschiedene Innenbeschichtungen weiterverarbeitet, bevor die Perlen einzeln abgetrennt wurden. Ein Großteil der Hohlglasperlen an der Braut-

krone wurde zusätzlich wie bei der Herstellung von Christbaumkugeln von innen mit einer Verspiegelung versehen. Hierfür nutzte man Anfang des 19. Jahrhunderts die Bleiverspiegelung. Dabei wurde durch das Glasröhrchen eine Schmelze mit dem Mund hineingesaugt. Die aus Blei, Zinn, Wismut und Quecksilber bestehende Schmelze schlug sich auf der Innenseite der Kugeln nieder, woraufhin teilweise eine Wachsschicht zur zusätzlichen Fixierung eingezeichnet wurde. Das Einatmen von Schadstoffgasen beim Einziehen führte hierbei oft zu gesundheitsschädigenden Folgen. Die Bleiverspiegelung wurde Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Silberverspiegelung abgelöst. An den Hohlglasperlen der Brautkrone wurden beide Verspiegelungsmethoden verwendet. In farblose transparente Hohlglasperlen wurde zur farbigen Gestaltung teilweise auch eine pigmentierte Farbschicht eingezeichnet.

Neben den Hohlglasperlen sind an der Brautkrone verschiedene Drahtwaren, auch als „Leonische Waren“ bezeichnet, angebracht. Darunter befinden sich zum Beispiel Bouillondrähte, die zu Schlaufen geformt oder am Abschluss des Rückenhangs als Fransen verwendet wurden. Auch die Pailletten und Metallborten sind Erzeugnisse der leonischen Industrie und in verschiedenen Ausführungen an der Brautkrone zu finden. Des Weiteren wurden Flitter aus Messingfolie verwendet. Es handelt sich um kleine, mit Punzen aus dünnem Messingblech ausgestanzte Figuren. Ebenso wie für die leonischen Waren war Nürnberg eines der Herstellungszentren für Flitter oder Flinder. In der Sammlung des Museums sind Mustertafeln von Nürnberger Flitterschlägern erhalten, auf denen sich einige der Motive der hier verwendeten Flitter wiederfinden lassen.

Zustand

Die Brautkrone befindet sich in einem sehr fragilen, teilweise bereits stark beschädigten Zustand. Dabei scheint die Grundkonstruktion stabil zu sein. Besonders die kleinen Zierelemente aus den unterschiedlichen Materialien sind stark durch mechanische, physikalische und chemische Vorgänge geschädigt. Auf der gesamten Oberfläche der Brautkrone liegen Staubauflagerungen, Partikel von Blei- und Kupferkorrosion, welche durch die korrodierenden Drähte und Bleiverspiegelungen in den Hohlglasperlen entstanden sind. Zwischen den Zierelementen liegen lose Fragmente von Glasperlen sowie abgefallene Bouillondrähte. Die textilen Verzierungselemente befinden sich in einem vergleichsweise guten Erhaltungszustand. Am stärksten geschädigt sind die Glasperlen sowie die Metallbestandteile der Brautkrone. Ein Großteil der Verluste ist sicherlich auf eine unzureichende Aufbewahrung und dadurch entstandene mechanische Schäden zurückzuführen. Ein weiteres großes Schadenspotenzial bringen aber auch Korrosionsprozesse der Glas- und Metallbestandteile mit sich, welche durch Schadgase aus der Umgebung und die Klimabedingungen beeinflusst werden.

Die Hohlglasperlen sind aufgrund des dünnen Glases sehr empfindlich und in großen Anteilen durch Sprünge, Risse und Brüche in höchst gefährdetem Zustand. Die Perlen sind in vielen Fällen nur noch fragmentarisch erhalten, oder es ist nur anhand der zurückgebliebenen Montagedrähte zu erkennen, dass sich dort zuvor Glasperlen befanden. Ein Grund für diese enormen Schäden könnte bereits in der Herstellungstechnik liegen. Die Perlen wurden nicht getempert, einer Wärmebehandlung zur Reduktion von Spannungen unterzogen, wie es sonst bei der Hohlglasherstellung üblich ist. Dadurch kann es in der Glasmatrix zu erhöhten Spannungen kommen und die Perlen können besonders leicht springen oder brechen. Zudem wurde für ihre Herstellung eine niedrig schmelzende Glasmasse verwendet, was die Glasmatrix ebenfalls instabiler macht. An vielen Glasperlen ist bei genauer Betrachtung zu beobachten, dass die dünne Glasschicht von einem feinen Riss-Netz

durchzogen ist und teilweise nur noch durch die anhaftende Innenbeschichtung zusammengehalten wird (Abb. 3). Nicht nur an den Glasperlen selbst, auch an den Verzierungen der Perlen zeigen sich verschiedene Schadensphänomene. Beispielsweise finden an den Bleiverspiegelungen auf der Innenseite der Hohlglasperlen Korrosionsprozesse statt, wodurch sich der ursprünglich erzielte Spiegelganz der Perlen in eine matte, fleckige Oberfläche umwandelt. In einigen Fällen ist dieser Prozess fast komplett abgeschlossen.

Die Bouillondrähte aus versilbertem Kupfer zeigen an vielen Stellen grüne Kupferkorrosion. Die Schädigung ist dabei oft so stark fortgeschritten, dass der Draht komplett durchkorrodiert ist, was zum Verlust der Bouillondrähte führt. Dies ist vor allem in den Kontaktbereichen mit den korrodierenden Glasperlen zu beobachten (Abb. 4). Viele der Bouillondrahtschlaufen hängen nur noch an einem Ende fest und drohen komplett abzufallen. Einige der Flitter aus Messing weisen grüne Kupferkorrosionsprodukte auf, auch hier ist die Korrosion vermehrt in Kontaktbereichen zu Glasperlen zu beobachten.

Ursache für dieses Phänomen ist die sogenannte Glas-induzierte Metallkorrosion. Im Zuge der Glaskorrosion werden durch Luftfeuchtigkeit in der Oberfläche der Glasmatrix Alkalien ausgelaugt. Dadurch werden aber nicht nur die Gläser selbst geschädigt, die Bildung der alkalischen Oberflächenfilme auf dem Glas führt auch zum Phänomen der Glas-induzierten Metallkorrosion in den Kontaktzonen von Glas- und Metallbestandteilen. Dabei handelt es sich um eine Metallkorrosion in Gegenwart alkalischer Alkalicarbonat-Lösungen, welche sich durch die Glaskorrosion in Verbindung mit Schadgasen wie Formaldehyd, Ameisensäure oder Essigsäure aus verschiedenen Klebstoffen, Holzwerkstoffen, Vitrinenbauelementen, Fußböden etc. bilden. Diese dienen bei der Metallkorrosion als Elektrolytlösungen und fördern dadurch deren Fortschreiten.



Abb. 2: Detail des Kranzes mit verschiedenen Zierelementen (Foto: Miriam Braun).

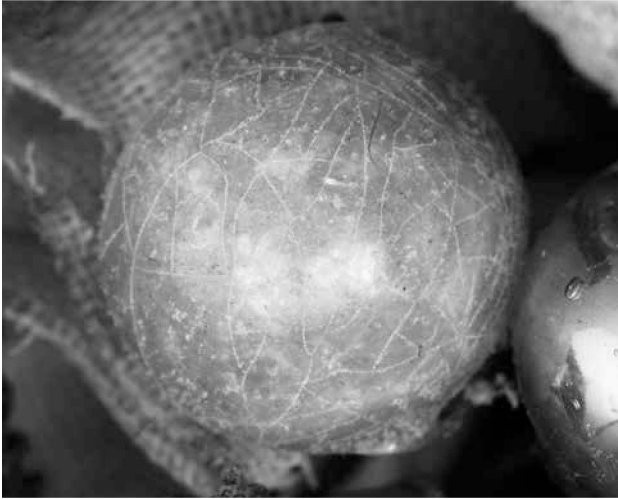


Abb. 3: Riss-Netz in einer farblosen, transparenten Hohlglasperle (Foto: Miriam Braun).



Abb. 4: Glas-induzierte Metallkorrosion im Kontaktbereich der Hohlglasperle mit dem Draht (Foto: Miriam Braun).

Restaurierungsmaßnahmen

Im Zuge der Arbeiten wurden die Bestandteile der Brautkrone sowie die Korrosionsprodukte analysiert und der Zustand des gesamten Objektes dokumentiert. Ziel der Maßnahmen war es, die Brautkrone zu erhalten und sie vor weiteren Verlusten zu schützen. Das bedeutet, dass bereits verlorengegangene Teile nicht ergänzt wurden, da auch dieser Verlust zur Geschichte des Objektes gehört. Ebenso können beispielsweise die umgewandelten und dadurch matt gewordenen Verspiegelungen der Perlen nicht mehr ihren ehemaligen Glanz zurückbekommen. Es gilt allerdings, den erhaltenen Bestand nach allen Möglichkeiten zu konservieren und dadurch vor weiteren Verlusten zu bewahren.

Für die Bearbeitung der Brautkrone wurden das Scheitelstück und der Kranz mit Wulst von der alten Montage aus bezogenen Sperrholzplatten abgenommen. Die Krone wurde zuerst trocken gereinigt. Die Korrosionsprodukte wurden soweit möglich entfernt und die Glas- und Metallelemente anschließend mit einer Ethanol-Wasser-Mischung

vorsichtig feucht gereinigt. Die Risse und Sprünge der Glasperlen wurden mithilfe von Brücken aus kleinen Japanpapierstreifen gesichert, ebenso wurde mit Rissen der Flitter verfahren. Die losen Bouillondrahtschlaufen wurden mithilfe von Polyesterfäden angeknötet, um sie wieder zu befestigen und somit den kompletten Verlust zu verhindern (Abb. 5). Um weitere Glas-induzierte Metallkorrosion zu vermeiden, wurden die auf Drähten montierten Zierelemente aus Glas und Metall so ausgerichtet, dass die Kontaktbereiche minimiert wurden.

Aufgrund der schädigenden Einwirkung der alten Montagekonstruktion aus Sperrholzplatten wurde für die Präsentation der Brautkrone eine Montage aus Edelstahl angefertigt, in der der Kranz auf einer beweglichen Platte unterhalb des Scheitelstücks angebracht ist. Dies kommt der ursprünglichen Position beim Tragen der Brautkrone am nächsten. Auf der alten Montage war die Vorderseite des Kranzes, welche eigentlich oberhalb der Stirn der Trägerin sitzen würde, falsch herum nach hinten über dem Rückenhang ausgerichtet, vermutlich weil die Gesamterscheinung des

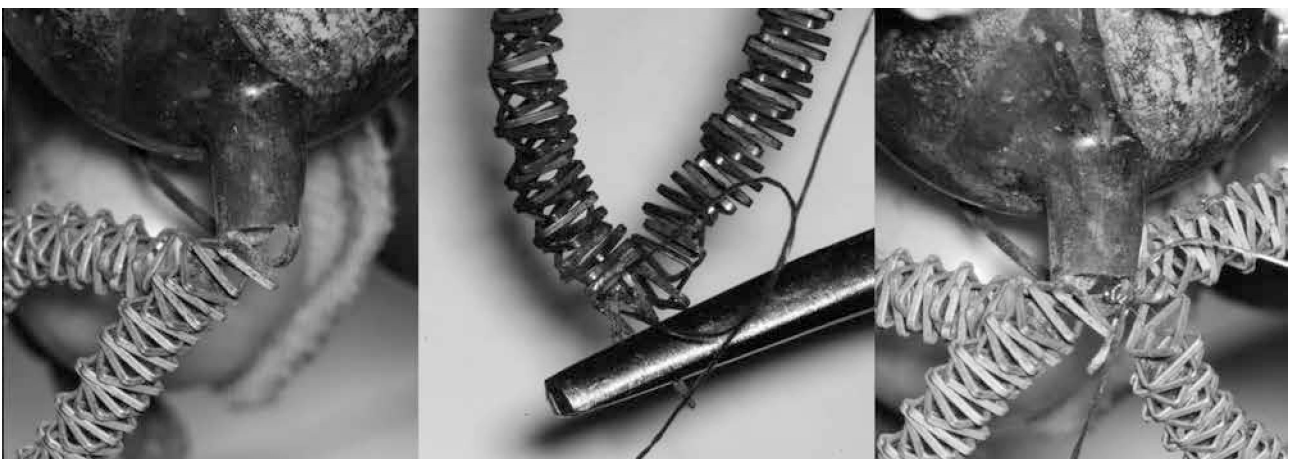


Abb. 5: Sicherung der Bouillonschlaufen mit Polyesterfäden (Foto: Miriam Braun).

Objektes so prächtiger auf den Betrachter wirkte.

Um die fortschreitenden Korrosionsmechanismen aufzuhalten, ist die präventive Konservierung durch schadstoffarme, kontrollierte und möglichst konstante Klimabedingungen von entscheidender Bedeutung.

► MIRIAM BRAUN

Literatur:

Otto Parkert: Die Perle und ihre künstliche Erzeugung (Archiv für Industrie und Gewerbe 2). Leipzig 1925. – Karl Reitz: Die Tracht in meinem Heimatort Ebersgöns. 1939. URL: http://www.gerold-reitz.de/Die_Homepage_von_Gerold_Reitz/Huttenberger_Tracht.html [9. 8. 2016]. –

Margarethe Dieffenbach, Wolfgang Schellmann (Hrsg.): Hessischer Trachtenalltag: Tracht als Spiegel ländlicher Lebensweisen 1925–1935. Frankfurt a. M. 1983. – Claudia Selheim: Die Entdeckung der Tracht um 1900. Die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 2005. – Gerhard Eggert, Andrea Fischer: Gefährliche Nachbarschaft. Durch Glas induzierte Metallkorrosion an Museums-Exponaten – Das GIMME-Projekt. In: *Restauro* 2012, 1, S. 38–43. – Miriam Braun: Bestandsaufnahme und Konservierung einer Brautkrone mit Rückenhang aus der Sammlung Kling des Germanischen Nationalmuseums. Unveröff. Masterarbeit an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Stuttgart 2017.

Schlusssteine, Fliesen und Schlüssel

Zur Neueinrichtung der ehemaligen Sakristei

Über Jahrzehnte bildete der Nürnberger Heiltumsschrein den glanzvollen Mittelpunkt der ehemaligen, von der Kartäuserkirche aus zugänglichen Sakristei (Raum 33). Nachdem er in die 2012 eröffnete Dauerausstellung „Mittelalterbilder“ (Raum 2) übertragen worden war, musste dem Raum eine neue inhaltliche Ausrichtung gegeben werden. Außerdem boten kleinere bauliche Mängel einen zusätzlichen Anlass für eine inhaltliche wie ästhetische Überarbeitung dieses Interieurs. Zumal sich die als optimal zu erachtenden Bedingungen für die Präsentation spätgotischen Sakralgeräts, welches an dieser Stelle bislang in Wandvitruinen gezeigt wurde, zumindest kurzfristig nicht realisieren lassen, fiel die Entscheidung auf die Thematisierung spätmittelalterlicher Bauzier in Gestalt einiger ihrer typischen Elemente wie Kapitelle, Konsolen und Schlusssteine sowie Fußbodenfragmente (Abb. 1).

Bauskulptur und ein Weihwasserbecken

Die auch Keilsteine genannten Schlusssteine sind für die Statik von Gewölben entscheidend. Sie stabilisieren die Konstruktion am Scheitelpunkt eines gemauerten Bogens. Zudem verdeutlichen im Materialverband gemeißelte Rippenansätze die einstige Platzierung im Scheitel von Gewölbekappen. Aufgrund ihrer auf diese Weise hervorgehobenen Position eigneten sie sich darüber hinaus besonders zur plastischen Gestaltung mit Wappen, Bildern und Symbolen.

So sind Beispiele aus den Kreuzgängen des Nürnberger Augustinereremitenklosters zu sehen. Ihre Wappenzier vertritt die hiesigen Familien Halwachs und Hübner und dokumentiert so zum einen deren diesem Bau in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zugewiesene Stiftungstätigkeit und zum anderen die Frömmigkeit und das Repräsentationsbedürfnis dieser Wohltäter. Dagegen kann die einstige



Abb. 1: Präsentation spätmittelalterlicher Bauskulptur in der ehemaligen Sakristei (Foto: Georg Janßen).

Platzierung des Schlusssteins mit dem Allianzwappen der Ortloff und Imhoff aus dem frühen 16. Jahrhundert bzw. eines Exemplars mit Krabben und einer Tierfratze aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts noch nicht präzise bestimmt werden (Abb. 2). Sie kamen 1862 bzw. 1873 als Geschenke der Gebrüder Gundel, Nürnberger Gastwirten und Hopfenhändlern, sowie des hiesigen Fotografen und Malers Konrad Heinrich Probst ins Haus.

Figürlich gearbeitete Konsolen, wie die eines hockenden Hundes von der Nürnberger Stadtkirche St. Sebald, dienten vor allem als Auflager von Gewölberippen (Abb. 3). Zu den vom Kreuzgang und aus dem Dormitorium des ehemaligen Augustinerklosters stammenden Teilen, die für den von 1872 bis 1875 errichteten Augustinerbau des Museums benutzt wurden, gehören einzelne, einst unter Rippenansätzen eingefügte Tragsteine mit Büsten. Sie sind beim Abbruch jenes Museumstrakts 1963 geborgen worden und nun erstmals ausgestellt.

Neben einem Kapitell mit Fabelwesen aus der Prämonstratenserabtei Knechtsteden bei Dormagen zählt ein Weihwasserbecken süddeutscher Provenienz zu den hier zugänglich gemachten Objekten aus Stein. Das sechseckige, einst rückseitig vermauerte Becken aus der Zeit um 1400, das keinen Schaft mehr besitzt, gelangte 1866 als Geschenk des Nürnberger Baurats Bernhard Solger (1812–1889) ins Museum. Weihwasserbecken enthalten gesegnetes Wasser, das beim Bekreuzigen der Taferinnerung sowie zum Segnen, etwa von Gräbern, dient. Ursprünglich befand es sich am Eingang einer Kirche oder in der Außenmauer eines von einem Friedhof umgebenen Sakralgebäudes an einer dort situieren Grablege. Im umlaufenden Maßwerk erscheint ein bislang nicht zu deutendes Wappen mit drei Nägeln. Es bezeichnet den sakralen Wasserbehälter als Stiftung bzw. bezeugt die Eigentümer des Begräbnisses.



Abb. 2: Schlussstein mit Krabben und animalischem Kopf, wohl Nürnberg, 3. Viertel 14. Jh., Sandstein, H. 26 cm, B. 28,5 cm, T. 31,5 cm, Inv. A 4171 (Foto: Georg Janßen).



Abb. 3: Dienstkonsole mit der Gestalt eines hockenden Hundes von der Nürnberger Sebalduskirche, Nürnberg, um 1370, Sandstein, H. 22,4 cm, Inv. A 2929. Depositum der Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Sebald seit 1921 (Foto: Georg Janßen).



Abb. 4: Sechs Bodenfliesen aus dem Pfleghof des Speyrer Domkapitels in Esslingen, Esslingen, 1. Hälfte 14. Jahrhundert, gebrannter Ton, je 12,5 x 12,5 cm, Inv. A 1452 (Foto: Annette Kradisch).

Fußbodenfliesen mit Dekor

Einen besonderen Blickpunkt der von Jürgen Wolff konzipierten Ausstellungsgestaltung stellen die zu einem Ensemble zusammengefassten Gruppen von Bodenfliesen aus gebrannter Ziegelmasse dar. Schmuckfußböden bildeten ein wesentliches Element mittelalterlicher Kircheninterieurs, das heute fast vollkommen verloren ist. Kloster- und profane Gebäude waren vielfach von ähnlichen Bodenbelägen geziert. Oft gaben Ornamentfliesen teppichartige Rapporte ab. Ihre Dekore entstanden mittels Matrizen oder Stempeln.

Die hier versammelten, unterschiedlich großen Gruppen vermitteln einen Überblick über das gängige formale Repertoire dieser Gattung. Vier mit Schlingknoten und Flechtwerk versehene Stücke, die der Freiburger Maler Fritz Geiges (1835–1935) dem Museum 1883 übergab, stammen aus dem dortigen Haus „Zum Wolf“ und sind der Mitte des 13. Jahrhunderts zuzuordnen. Aus dem Pfleghof des Speyrer Domkapitels in Esslingen kamen 1880 sechs Bodenfliesen als Gabe des dortigen Unternehmers Gustav Stitz jr. (Abb. 4). Ihr Rapport zeigt in Vierpässen springende Hirsche nebst Ahornlaub.

Besondere museumsgeschichtliche Bedeutung eignet einem Tableau aus einer originalen und zwölf ergänzten Bodenfliesen aus dem Alten Prälaturgebäude des Augustinerchorherrenstifts Klosterneuburg bei Wien. Museumsdirektor August von Essenwein (1831–1892) übereignete das originale Teil aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts nach seinem Amtsantritt 1866 und ließ die Ergänzungen anfertigen, um dem Besucher das Verständnis des einstigen Bodenbelags zu erleichtern.

Bodenfliesen mit unterschiedlichen Dekoren aus der Burg des Deutschen Ordens in Lochstedt im Samland sind dem Mäzenatentum des bis 1868 in Danzig tätigen Denkmalpflegers Rudolf Bergau (1836–1905) zu danken (Abb. 5). Andere Exemplare

stammen aus der 1910 abgebrochenen St.-Jakobus-Kirche in Bargau bei Schwäbisch Gmünd, aus der St.-Johannis-Kapelle der Johanniterkommende im fränkischen Reichardsroth und aus dem Nürnberger Kaufmannshaus Winklerstraße 31, dem heutigen Pfarrhaus der Frauenkirche. Letztere gingen 1866 als Geschenke des damaligen katholischen Stadtpfarrers Christoph Burger in die Sammlung ein. Dagegen sind vier mehrfarbig glasierte Stücke des frühen 16. Jahrhunderts aus der Rostocker Petrikirche dem Leipziger Großhändler G. H. Müller zu verdanken, der sie 1863 stiftete (Abb. 6). Aus Reutlingen überbrachte der württembergische Landeskonservator Konrad Dietrich Haßler (1803–1873) 1862 einige Exemplare mit Palmetten und einem Bogenfries. Und als Geschenk des Nürnberger Ingenieurs Karl Stauffer kamen genau einhundert Jahre später vier in der Mitte des 15. Jahrhunderts gefertigte Fliesen hinzu, die mit Weinranken und einem Wilden Mann im Viertelkreis dekoriert sind und aus der St.-Bartholomäus-Kapelle des am Rande Innsbrucks gelegenen Prämonstratenserstifts Wilten stammen.

Schlüssel und ein Gittertüchen

Sakristeien durften im Mittelalter, da sie kostbare liturgische Geräte, Reliquiare und teure Paramente bargen, nur von ausgewählten Personen betreten werden und mussten stets sicher verschlossen sein. Davon zeugt nicht nur die Tür der Kartäusersakristei selbst, die wenngleich nicht deren originale, so doch ein diesbezüglich aussagekräftiges Exponat ist, sondern auch die auf diese Zwecksetzung hinweisende doppelflügelige Tür eines mit figürlich verzierten Blechrauten beschlagenen Wandschranks. Außerdem verdeutlichen dies Schlüssel und Schlösser. Vier Volldorn- und ein Hohldornschlüssel, die zwischen dem 10. und dem 14. Jahrhundert entstanden sind, repräsentieren den Aspekt der Sicherheit anschaulich. Eines dieser schmiedeeisernen Objekte, das ins 11./12. Jahrhundert datiert wurde, fand man 1866 unter der Schwelle der Kirche von Eschenfelden, heute ein Ortsteil von Hirschbach in der Oberpfalz. Es stellt ein Geschenk des damals

dort tätigen Vikars J. Höfler dar. Ein anderes Exemplar aus dem 13. Jahrhundert kam über die Sammlung des Freiherrn Hans von und zu Aufseß (1801–1872) aus dem bekannten schwäbischen Zisterkloster Maulbronn an seinen jetzigen Aufbewahrungsort (Abb. 7).

Handliche, ins Gesenke geschmiedete Vorhängeschlösser in Kugelform, mit denen Truhen und Kästen gesichert wurden, werden dagegen von zwei Beispielen der frühen Neuzeit vertreten, eines davon aus der Nürnberger Sebalduskirche. Schließlich ist in diesem Zusammenhang auch eine kleine Gittertür ausgestellt, die im 15. Jahrhundert in Mainfranken gefertigt wurde (Abb. 8). Der rundbogige, aus einem rautenförmigen Gitter mit Kleeblattmaßwerk bestehende Verschluss versperrte einst eine Sakramentsnische und schützte das auf diese Weise dort sichtbar gehortete Gefäß mit den konsekrierten Hostien vor unbefugtem Zugriff. Vier in seinem unteren Bereich zwischen schraubenförmig verzierte Stäbe gesetzte Bleiplatten waren vielleicht ursprünglich bemalt.

Bekanntes und Unbekanntes

Zahlreiche der ausgestellten Objekte sind Erwerbungen aus der Frühphase des Museums, die nach langer Zeit und jüngster restauratorischer Behandlung nun wieder zu sehen sind. Andere, die später ins Haus kamen, werden sogar erstmals gezeigt. Einige verweisen auf verlorene historische Gebäude, andere auf noch existierende Denkmale der mittelalterlichen Baukunst. Wieder andere provozieren die Frage nach ihrer ursprünglichen Platzierung aufgrund ihrer unbekannten Herkunft auf besondere Weise. Zweifellos sind sämtliche Exponate mit ihrer Präsentation nun nicht nur der interessierten Betrachtung, sondern auch der weiteren Erforschung in bisher nicht gegebenem Maße verfügbar gemacht. Vielleicht kann schließlich die Tatsache, dass zahlreiche Stücke Geschenke waren, das



Abb. 5: Neun Bodenfliesen mit Flechtmuster aus der Burg des Deutschen Ordens in Lochstedt, Samland, 1. Hälfte 14. Jh., gebrannter Klinkerton, je 12 x 12 cm, Inv. A 734 (Foto: Annette Kradisch).



Abb. 6: Vier Bodenfliesen mit Ellipsen und Blütensternen aus der St.-Petri-Kirche in Rostock. Rostock, 1. Viertel 16. Jh., gebrannter Ton, mehrfarbig glasiert, je 15 x 15 cm, Inv. A 60 (Foto: Monika Runge).



Abb. 7: Schlüssel aus dem Zisterzienserkloster Maulbronn, Schwaben, 1. Viertel 13. Jh., Schmiedeeisen, L. 13 cm, Inv. A 253 (Foto: Jürgen Musolf).

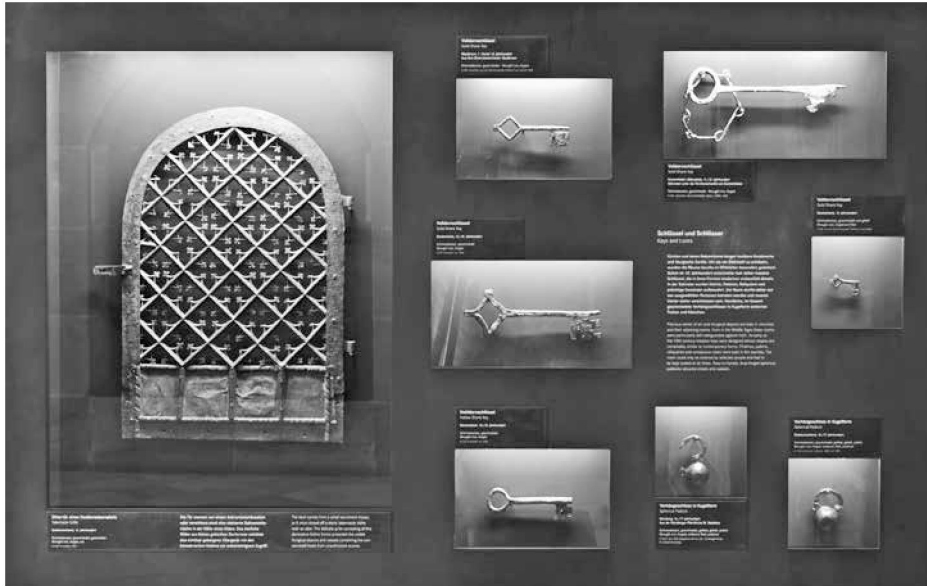


Abb. 8: Vitrine mit Schlüsseln und der Gittertür einer Sakramentsnische (Foto: Georg Janßen).

Mäzenatentum für die Sammlung der historischen Bauteile des Museums erneut anfangen helfen.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Literatur:

August Essenwein: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Bauteile und Baumaterialien aus älterer Zeit. Nürnberg 1868. – Manfred Welker: Historische Schlüssel und Schlösser im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Nürnberg 2014.

Inhalt IV. Quartal 2017

Luthers Hand

von Frank Matthias Kammel. Seite 1

Merians Insektenbuch

von Johannes Pommeranz Seite 6

Bunte Vielfalt bewahren

von Miriam Braun Seite 9

Schlusssteine, Fliesen und Schlüssel

von Frank Matthias Kammel. Seite 13

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. Barbara Röck

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 2500 Stück

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

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Noch bis
12. 11. 2017

Luther, Kolumbus und die Folgen. Welt im Wandel 1500–1600

Große Sonderausstellung
zum Reformationsjahr 2017

25. 10. 2017 bis
17. 6. 2018

Gekauft – Getauscht – Geraubt? Erwerbungen zwischen 1933 und 1945

30. 11. 2017 bis
6. 5. 2018

Peter Behrens. Das Nürnberger Intermezzo

Ausstellung anlässlich des
150. Geburtstags des Künstlers

noch bis
5. 11. 2017

Die Madonna von der Mohren-Apotheke

Eine Präsentation in der Kartäuser-
kirche anlässlich des 575-jährigen
Bestehens der ältesten
Apotheke Nürnbergs

noch bis
26. 11. 2017

Kriegszeit im Nationalmuseum 1914–1918

Studioausstellung in der
Dauerausstellung zum
20. Jahrhundert