

22. Antoninus Pius und Marcus Aurelius als Caesar. Vs. ANTONINVS AVG PIVSPTRPCOSIII – Kopf n. r. – Rs. AVRELIVS CAESAR AVG PII F COS – Kopf n. r.
Gewicht: 7,410 g. – Erhaltungszustand: stempelfrisch. – Prägungszeit: 140. – Stempelstellung: ↑↑
Vgl. H. Mattingly und E. A. Sydenham a. a. O. III, 78 Nr. 415.
23. Antoninus Pius. Vs. ANTONINVS AVG PIVSPTRPCOSIII – Kopf n. r. mit Lorbeerkranz. – Rs. IMPERA TOR II – Victoria schwebt nach rechts und hält mit beiden Händen ein Tropaeum.
Gewicht: 7,400 g. – Erhaltungszustand: stempelfrisch. – Prägungszeit: 140–143. – Stempelstellung: ↑↓
Vgl. H. Mattingly und E. A. Sydenham a. a. O. III, 39 Nr. 109.

Georg Elmer (Wien) und Paul Steiner.

Ein Eisengußrelief um 1500.

Nach unserer bisherigen Kenntnis beschränkte sich der künstlerische Eisenguß in der Frühzeit dieser Technik auf die Herstellung von Ofen- und Kaminplatten. Hierbei scheinen in Deutschland die künstlerisch besten Leistungen im 16. Jahrhundert geschaffen zu sein. Diese Eisenplatten zeigen ihren figürlichen, architektonischen und ornamentalen Schmuck ausnahmslos in einem sehr flachen Relief, da sie im offenen Herdguß gegossen sind.

Um so bemerkenswerter ist ein gußeisernes Hochrelief, welches neuerdings vom Trierer Landesmuseum erworben wurde¹. Es zeigt in halbfigürlicher Darstellung Maria mit Kind in einer Nische, die aus Säulchen mit spätgotischen Gewölberippen gebildet wird. In den Ecken über dem gedrückten und mit Krabben verzierten Eselrückenbogen finden sich musizierende Engel, während in der Mitte die Taube angeordnet ist (Taf. 10). Maria neigt den Kopf zu dem lebhaften Kinde vor ihrer Brust und faßt es mit behutsamem Griff am Oberarm, in der Linken hält sie den Stiel einer abgebrochenen Blume.

Trotz des einwandfreien Stileindrucks, der das Werk in die Zeit um 1500 weist, liegt der Gedanke nahe, daß es sich bei diesem merkwürdigen und seltenen Eisengußwerk, wenn nicht um eine Fälschung, so doch nur um einen späten Guß des 18. oder gar 19. Jahrhunderts nach einem alten Vorbild aus Ton oder Holz handelt. Suchen wir bei diesem Zwiespalt, ob Guß und Anfertigung des Modells gleichzeitig sind, zunächst den künstlerischen Eindruck zu befestigen.

Außer dem gußeisernen Relief gibt es noch zwei plastische Wiederholungen derselben Darstellung. Ein Holzschnitzwerk befindet sich im Deutschen Museum in Berlin, und ein Stuckrelief bewahrt das Unterlindenmuseum in Kolmar². Bei dem Berliner Stück fehlt heute das architektonische Beiwerk, das ursprünglich zweifellos vorhanden war. Die Plastik stammt aus Detzem an der Mosel (Kr. Trier-Land) und kam von dort über den Kunsthandel an das Berliner Museum.

Das Kolmarer Werk ist mit ganz geringfügigen Abweichungen eine getreue Kopie des Holzreliefs, selbst das Maß differiert kaum; so daß man geneigt ist, sich das

¹ Inv. Nr. 35, 338. H. 62,5 cm, Br. 51,5 cm, T. 8,5 (!) cm. Das Stück war in dem Haus des Trierer Kunstsammlers Johann Peter Hermes, der es wohl auch im Anfang des vorigen Jahrhunderts erworben hatte, eingemauert.

² Der Hinweis auf diese beiden Stücke wird Dr. A. Kippenberger verdankt. S. auch seinen Beitrag: Die Kunst in Gußeisen. Köln. Ztg. Nr. 473 vom 17. Sept. 1936. Die Reliefs sind abgebildet und besprochen bei E. Hessig, Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik. Berlin (1935). Frl. Dr. Hessig habe ich für die Überlassung von Photos und mancherlei Auskünfte zu danken. – Maße des Berliner Reliefs: Br. 52 cm, des Kolmarer: Br. 53,5 cm, H. 71 cm.

Schnitzwerk als direktes Vorbild für dasjenige aus Stuck zu denken. Auch bei dem Eisengußrelief sind nur belanglose Änderungen in der figürlichen Darstellung eingetreten, allerdings läßt die grobere Technik die Einzelform nicht so scharf geschnitten erscheinen, wie es in einem bildsameren Material möglich ist. Wesentlich jedoch ist die Änderung in dem Verhältnis von Figur und Raum, die ein Vergleich des Stuck- und des Eisenreliefs deutlich macht. Die Taube sitzt bei dem Gußstück fast unmittelbar auf der Krone der Maria, dadurch wirkt der an sich schon durch die breite Figur unverhältnismäßig enge Nischenraum noch gedrückter. Diese Abweichung von dem Kolmarer Stück ist durch eine Verkleinerung der architektonischen Formen entstanden. Aber es läßt sich feststellen, daß der ursprüngliche Rahmen des Holzbildwerks dem des Gußstücks entsprochen haben muß, denn das Kapitell links neben dem Kopftuch liegt bei diesen beiden Arbeiten genau in der Höhe der Nasenspitze, während es auf dem Stuckrelief ganz fehlt und die übrigen gleichartigen Kapitelle in der Höhe der Nasenwurzel liegen. Das Stuckrelief kann demnach nicht Model für das Eisenrelief gewesen sein, vielmehr wird man für beide die genaue Kenntnis des Holzbildwerks voraussetzen dürfen. Auffällig bleibt jedoch der gleichartige Stiel der Blume in der Hand der Maria bei dem Relief aus Stuck und dem aus Eisen, am Holzrelief fehlt er ganz. Offenbar ist die Blume überall abgebrochen, bei dem Guß könnte sie auch in der Form geblieben sein. Die geringfügigen Abweichungen sind jedoch nicht als Merkmale verschiedener Stilepochen zu deuten, sie ändern nichts an dem einheitlich spätgotischen Stileindruck. E. Hessig hat das Berliner und das Kolmarer Stück mit einem Stich des Meisters E. S. (L 73) in Verbindung gebracht, dessen Arbeiten wie die anderer Stecher oftmals Vorbilder für andere Künste abgegeben haben. Bei den Reliefs ist jedoch eine recht weitgehende Umarbeitung der Stichvorlage erfolgt, sie bezieht sich besonders auf das Architektonische, auf den Figurentypus und auf die musizierenden Engel. Keines der drei Werke zeigt aber Spuren der Formbehandlung oder Bearbeitung, die der Barockzeit oder dem 19. Jahrhundert eigen sind. Man wird somit annehmen dürfen, daß es sich hier um eine Werkstatt handelt, in der gleicherweise Holz- und Stuckarbeiten geschaffen worden sind und die auch für den Eisengießer den Model fertigte. Wo diese Werke hergestellt wurden, welcher Künstler sich dahinter verbirgt, das müssen zunächst noch offene Fragen bleiben, zumal die Stichvorlagen weite Verbreitung fanden. Der Name des Nikolaus Gerhaert und sein Werkstattkreis sei hier dennoch genannt, um die Richtung anzudeuten, in der eine Einordnung dieser Arbeiten vermutet werden kann. Die moselländisch-mittelrheinische Skulptur der Spätgotik ist von dorthier nicht unbeeinflusst geblieben, nachdem der Meister selbst in dem Sierckgrabmal in Trier eine große Schöpfung hinterlassen hat.

Wenn sich somit das Eisengußrelief gesicherten Werken der Zeit ohne Schwierigkeit zuordnet, ja mit ihnen sogar in kopiehafter Verwandtschaft steht, könnten doch noch Einwände technischer Art an seiner frühen Entstehung zweifeln lassen. Man darf dieses Werk aber nicht aus einer Perspektive betrachten, die es auf der gleichen Ebene mit den eisernen und flach reliefierten Ofenplatten erscheinen läßt. Damit hat es nichts zu tun. Es ist als selbständiges Kunstwerk gedacht, dessen Verwendungszweck dem der Holzplastik durchaus gleichwertig gewesen sein wird. Aber das Stück bleibt eine für die Zeit so seltene und einzigartige Leistung, daß der Verdacht späterer Entstehung erst beseitigt ist, wenn die Aussage des Stils auch von der technischen Seite her erhärtet wird.

Der vorzügliche Kenner alter Eisengußtechnik Otto Johannsen hat nun das Stück untersucht und ist auf Grund der technischen Prüfung und einer Analyse von Bohrspänen zu der Überzeugung gekommen, daß die Zeit der Herstellung des Gusses mit

dem stilistischen Eindruck durchaus zu vereinbaren ist³. Mit dieser Feststellung erfährt unsere Kenntnis des frühen Eisenkunstgusses eine bedeutende Erweiterung. Das Stück ist nicht wie die Ofenplatten im offenen Herd in Sand gegossen, sondern in einer abgedeckten Gußform. Auf der Rückseite ist am unteren Rand noch der Einguß zu erkennen. Die Form bestand anscheinend aus getrocknetem Formlehm, denn nur so war es möglich, ein Relief von solcher Höhe, mit kräftigen Unterschneidungen und außerdem eine verhältnismäßig glatte Oberfläche zu erzielen. Keine Anzeichen sprechen für die Verwendung von losen Modelstücken. Es ist daher anzunehmen, daß der Guß nach dem Wachsausschmelzverfahren hergestellt worden ist. Auf der Rückseite ist ein Netz von Graten bemerkenswert. Sie lassen darauf schließen, daß Risse in dem Oberteil der Form entstanden sind. Es muß sich hier um einen stark schwindenden Lehm gehandelt haben, und offenbar ist auch die Entlüftung der Luftsäcke durch diese Risse erfolgt, da keine Ansätze für eine andere Art des Luftabzugs zu erkennen sind. Die Formtechnik gleicht im ganzen mehr derjenigen des Bronzegusses, und hierin hatte man für die Herstellung figürlicher Hochreliefs Erfahrung. Das Eisen erwies sich bei seinem Anbohren als ungewöhnlich hart. Das Werk dürfte unmittelbar aus dem Hochofen gegossen sein, da das Eisen bei seinem geringen Silizium- und Kohlenstoffgehalt nach dem Umschmelzen nicht genügend flüssig gewesen und ohne Graphitabscheidung erstarrt wäre⁴. Daß man für den Guß kein weiches Eisen verwendet hat, läßt wiederum auf eine ungenügende Beherrschung der Schmelztechnik schließen. Aber auch die chemische Analyse beweist, daß das Relief kein moderner Guß aus dem Kokskupolofen sein kann. Es ist außerdem dickwandig und nicht scharfkantig und glatt, im Gegensatz zu den Eigenschaften neuzeitlicher Gußstücke. Die Technik des Gusses widerspricht demnach nicht der Einordnung dieses Reliefs in die spätgotische Zeit.

Über die Landschaft, in der das Werk entstanden ist, läßt sich Sicheres bisher nicht ermitteln. Johannsen denkt an eine Herstellung in einer Eifeler Hütte. Neben dem Hinweis auf den frühen Eisenkunstguß gerade in diesem Gebiet können auch metallurgische Erwägungen dafür sprechen⁵. Diese Annahme gewinnt aber noch an Wahrscheinlichkeit im Hinblick auf den Fundort des Holzreliefs, Detzem (Kr. Trier-Land). Schwerlich wird das Stück in dem kleinen Dorf angefertigt sein, vielmehr ist mit dieser Herkunft die Möglichkeit der Entstehung im Trierer Kunstkreis nahegelegt. Die Detzemer Kirche war der reichen Abtei St. Maximin inkorporiert, die hier noch einen Hof besaß, und in diesem soll sich das Relief befunden haben. Durch diese Fundzusammenhänge erhält die vermutete Herkunft des Eisengusses aus einer Eifeler Hütte eine recht wichtige Stütze.

Das Werk scheint bisher noch das einzige uns bekannte Hochrelief in Eisenguß aus der Zeit um 1500 zu sein. Ein Beispiel aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt aber, daß man der Verwendung des Eisengusses für andere Werke als Ofenplatten durchaus nicht fernstand. Das Grabmal für den Grafen Heinrich von

³ Die Ausführungen über den technischen Befund folgen mündlichen und brieflichen Mitteilungen von Dr. Otto Johannsen, Völklingen, dem für seine überaus bereitwillige Mitarbeit bei der Untersuchung des Eisengusses auch hier noch einmal besonderer Dank ausgesprochen sei.

⁴ Die Analyse der Bohrspäne wurde entgegenkommenderweise vom Röchlingschen Laboratorium, Völklingen, ausgeführt. Sie ergab: 3,22% Kohlenstoff, 1,25% Silizium, 0,12% Mangan, 1,30% Phosphor, 0,036% Schwefel, 0,02% Kupfer, 0,00% Nickel.

⁵ Johannsen verweist auf eine Eisenplatte mit der Figur der hl. Barbara der Sammlung Eich (Luxemburg), die wie andere einen ebenso hohen Phosphorgehalt hat. (E. Schrödter, Die ältesten gußeisernen Ofen- und Kaminplatten. Stahl u. Eisen 34, 1914, 1076 Taf. 23.) Die frühen Ofenplatten der Eifeler Hütten zeigen übrigens meistens eine bemerkenswert starke Reliefbildung.

Mömpelgard sollte nach dem Willen des Herzogs Karl Ludwig von Württemberg das erste einer ganzen Reihe eiserner Grabmäler werden⁶. Das Werk wurde nicht ausgeführt. Der Model von 1577 ist aber heute noch im Schloß zu Urach erhalten und zeigt ein ähnlich tief geschnittenes Relief wie das Madonnenrelief um 1500. Der Bildhauer Paul Mair aus Augsburg, der das Grabmal auszuführen hatte, schlägt Messingguß für die Arbeit vor. Er meint, man könne das Eisenwerk nicht nachschneiden und glätten, der Guß werde nicht scharf, das Stück müsse voll ausgegossen werden, und dadurch werde es zu schwer. Das alles sind aber Eigenschaften, die vollkommen unserem frühen Relief eignen und die man weiterhin als Grund für das seltene Vorkommen derartiger Arbeiten anführen muß.

Hans Eichler.

Goldschmiedemerkzeichen in Trier.

Eine so umfassend angelegte Sammlung von Goldschmiedemarken, wie sie Marc Rosenberg¹ unternahm und veröffentlichte, mußte bei der ungleichmäßigen Erfassung und sehr oft unzureichenden wissenschaftlichen Behandlung des kaum überschaubaren Materials notgedrungen unvollständig sein. Es ist daher eine Aufgabe der Lokalforschung, innerhalb des einmal vorgezeichneten Rahmens bestehende Lücken aufzufüllen und durch kleine Beiträge das begonnene Werk dem Ideal eines umfassenden Corpus zu nähern².

In den meisten Fällen tragen die erhaltenen Werke neben dem Feingehaltsstempel³, gewöhnlich mit Jahresbuchstaben, auch das Stadtzeichen und die Marke des ausführenden Meisters. Damit ist der heutigen Kunstgeschichtsforschung ein wertvolles Hilfsmittel an die Hand gegeben, Gold- und Silberarbeiten nach Herkunft, Zeitstellung und Meister zu bestimmen.

Wenn wir hier eine Reihe von bei der Inventarisierung der Kunstdenkmäler der Stadt Trier vorgefundenen Marken vorlegen, so fällt auf, daß Werke Trierischer Herkunft selten sind. Mit Sicherheit konnte nur zweimal das bisher unbekannte Beschauzeichen der Stadt Trier festgestellt werden⁴.

⁶ Vgl. A. Kippenberger, Die deutschen Meister des Eisengusses im 16. Jahrhundert. Marburg (1931) 259f.

¹ Marc Rosenberg, Der Goldschmiedemerkzeichen. 3 Bde. 3. erweiterte und illustrierte Auflage, Frankfurt a. M. (1922/25) (zit. R³). – Marc Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Frankfurt a. M. (1910 u. 1921).

² Vgl. auch W. Zimmermann, Einige Ergänzungen rheinischer Goldschmiedemerkzeichen. Rhein. Vierteljahrsbl. 1, 1936, 193ff. (mit Abb.).

³ Fast immer, wenn Gold oder Silber durch Zusatz anderer Metalle ihrer Bestimmung besser dienstbar gemacht werden, ist damit eine Verbilligung des Materials verbunden, d. h., indem man das Metall im Grade seiner Verwendbarkeit steigert, setzt man es im Grade seiner Feinheit herunter (vgl. R³ 27ff.). Um die durch diese Legierung leicht bewirkten Mißstände nach Möglichkeit einzuschränken, versuchte man schon sehr früh den Grad der Beimischung von billigen und härteren Metallen zu Gold und Silber durch Gesetzgebung zu regeln und den Grad des Feingehalts durch eine Stempelung zu kennzeichnen. Durch Reichsgesetz von 1548 wurde bestimmt, daß alle Stücke über 4 Lot von 14lötigem Silber zur Schau gebracht und mit dem Zeichen des Goldschmiedes „neben deß Herrn oder Stadt, darunter er seßhaftig ist, Wappen oder Zeichen“ versehen werden sollten. Slg. der Reichs-Abschiede, bei Koch in Frankfurt a. M. (1747) 2. Teil Ordnung und Reformation guter Policey auf dem Reichstag zu Augsburg 1548 auffgericht S. 605 XXXV. Von Goldschmieden (R³ 3). – 13lötiges Silber = $\frac{812}{1000}$, mit den Schwankungen 12- und 14lötig, ist die seit dem 16. Jahrhundert etwa übliche Legierung. 15lötiges = $\frac{937}{1000}$ mit dem höchsten, dem praktischen Gebrauch noch dienlichen Feingehalt kommt zu allen Zeiten vor, mag aber im Mittelalter besonders üblich gewesen sein (vgl. R³ 32).

⁴ Aufgabe der heimischen Geschichtsforschung wäre es, nach den Urkunden die Meisterzeichen zu identifizieren.