



Abb. 1: Büste des Wasserverkäufers, Vincenzo Gemito, Neapel, nach 1883, Bronze, gegossen, patiniert, H. 18 cm, Inv.-Nr. Pl.O. 3487 (Foto: Monika Runge)

Gegossene Knaben

Bronzestatuetten von Vincenzo Gemito und Amédée Joliveaux

BLICKPUNKT OKTOBER. Seit seiner Gründung gehören Geschenke und Vermächtnisse aus Privathand zu den Erwerbsquellen des Germanischen Nationalmuseums. In den ersten Jahren seines Bestehens gelangten auf diesem Weg vor allem zahlreiche archäologische Funde, Münzen, Grafik sowie altes Hausgerät in die Sammlungen, aber auch einzelne Werke der bildenden Kunst. Erfreulicherweise ist diese Tradition der selbstlosen Gabe bis in die Gegenwart nicht versiegt. Vor Kurzem kamen so zwei

kleinformatige Bronzestatuetten des späten 19. Jahrhunderts in den Bestand. Aufgrund der Autorschaft von Vincenzo Gemito und Amédée Joliveaux, eines italienischen und eines französischen Künstlers, mag ihre Übernahme in ein Museum für die Kulturgeschichte des deutschen Sprachraums zunächst erstaunen. Betrachtet man sie als Teil der damaligen Wohn- bzw. Salonkultur des gesamten europäischen und damit auch des Großbürgertums in den deutschsprachigen Ländern, in der Kleinbronzen zur fast obligatorischen Ausstattung des begüterten, kunstsinnigen Hauses zählten, tritt ihre Bedeutung weit über ihre Herkunftsregion hinaus allerdings schnell vor Augen.

Ein lachender Straßenjunge

Ursula Steinebronn aus Bad Krozingen schenkte dem Museum unlängst eine Knabenbüste, die sich auf einem grazilen profilierten Sockel erhebt und eines der populärsten Werke des neapolitanischen Bildhauers und Zeichners Vincenzo Gemito (1852–1929) repräsentiert (Abb. 1). Der rückseitig bezeichnete Guss zeigt auf trapezförmigem Brustabschnitt den leicht nach links gewandten Kopf eines Jungen, dessen breites Lachen mit entblößtem Gebiss das gesamte Gesicht bis hin zu den Haaren in Bewegung zu setzen scheint. Neben geöffneten Lippen und sichtbarer Zahnreihe erwecken die über der Stirn wild verwirbelten Strähnen den Eindruck von Ungezwungenheit und Spontaneität.

Neben plastischen Porträts bekannter Zeitgenossen gehörten Kinderdarstellungen zu den Kernthemen des Künstlers, der am antiakademischen Realismus seines neapolitanischen Lehrers Stanislao Lista (1824–1908) geschult war. Mit den Gesichtern seiner oft von der Straße des Borgo Santa Lucia, einem der alten Stadtteile Neapels, „aufgelesenen“ Modelle strebte er die unmittelbare, veristische Wiedergabe charakteristischer Typen und spontaner Physiognomien an.

Zu seinen berühmtesten Bildnis-

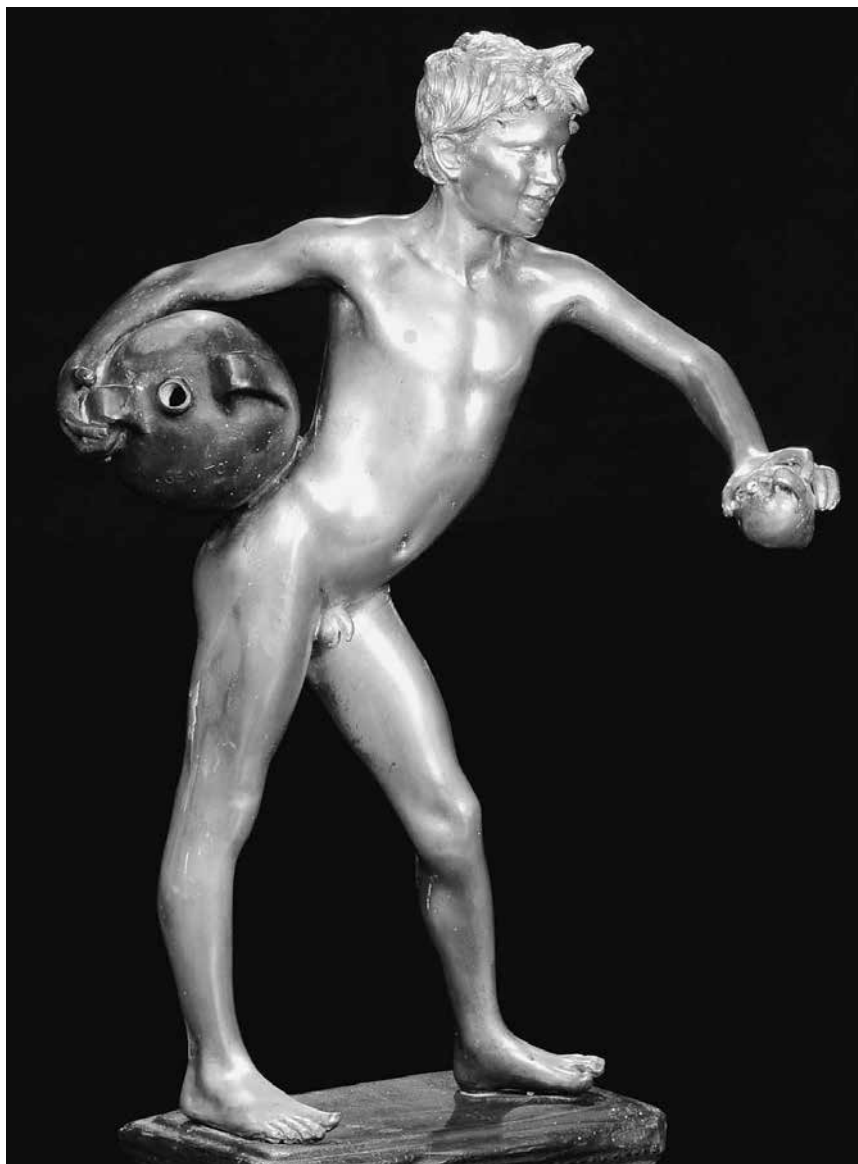


Abb. 2: Wasserverkäufer, Vincenzo Gemito, Neapel, 1881, Bronze, gegossen, patiniert, H. 54 cm, Privatbesitz (Foto: Andy Yoon)

köpfen namhafter Zeitgenossen gehört jener des Komponisten Giuseppe Verdi (1813–1901) von 1873 in der Galleria d'Arte Moderna in Florenz, zu den populärsten Kinderfiguren sein als „Pescatore“ bekannter neapolitanischer Fischerjunge: Die lebensgroße Bronze im florentinischen Bargello (1874/76) wurde im Pariser Salon 1877 frenetisch gefeiert. Vergleichbare Popularität erlangte sein „L' Acquaiuolo“ (Wasserverkäufer), eine 1881 im Auftrag des letzten, damals im Pariser Exil lebenden neapolitanischen Königs Francesco II. von Bourbon (1836–1894) entstandene Bronzestatue. Auf mustergültige Weise vertritt diese Plastik, die einen Knaben im Ausfallschritt mit einem Wasserkrug unterm Arm und einem dem Betrachter entgegengestreckten Becher zeigt, den von Gemitto favorisierten Typ des adoleszenten Knaben in Positionen spannungsvoller körperlicher Balance. Bald nach dem Erstguss wurde sie mehrfach wiederholt. Zeitgenössische Exemplare besitzen beispielsweise das Musée d'Orsay in Paris, die Galleria d'Arte Moderna in Rom und die Neue Pinakothek in München (Abb. 2). Eine vergrößerte Version steht im Botanischen Garten von Buenos Aires. In der vom Künstler 1883 selbst gegründeten Gießerei in Neapel reproduzierte man sie darüber hinaus in Form von Reduktionen sowohl auf die Büste als auch allein auf das Haupt. Dabei erfuhr diese zugleich als „Kopf des Licco“ geläufige Plastik Ausformung in mehreren Dimensionen bis zur Lebensgröße. Das dem Museum übereignete Exemplar entspricht in den Maßen dem Kopf der Statuette.

Gemitto reagierte mit der Vermarktung seiner Werke in Serie und in verschiedenen Größen nicht zuletzt auf eine vom seinerzeit wachsenden Tourismus angefeuerte Nachfrage nach anspruchsvollen Souvenirs. Mit der Herstellung in der eigenen Gießerei sicherte der für seinen Perfektionismus bekannte Bildhauer das qualitative Niveau dieser seriellen Arbeiten, die formale Präzision der malerischen Modellierung und die für seine Güsse charakteristische makellose Patina der Inkarnate. Auch unsere Büste zieht ihren Liebreiz nicht unwesentlich aus der spannungsvollen Divergenz zwischen der rauen Struktur des Schopfes und der raffinierten Glätte der Hautpartien.

Das schon aufgrund zahlreicher im gegenwärtigen Kunsthandel präsent Exemplare offenkundig einst sehr beliebte Thema, das die kleine Knabenbüste vor Augen führt, spielt mit dem einfachen, unprätentiösen Gebaren und dem unkonventionellen Habitus der lokalen Unterschichten. In der sublimierten Bildgestalt des arglosen Kindes erfährt es eine besonders rührende Anschaulichkeit. Die begüterte Klientel, die den Käuferkreis solcher Arbeiten bildete, sah im scheinbar Urwüchsigen, Elementaren und Unverfälschten der dargestellten Typen eine faszinierende, fremde Welt, die in ihrer künstlerischen Sublimierung eine akzeptable und ebenso ausgefallene wie noble Zier des privaten Lebensraums darzustellen vermochte.

Nun bilden die Motive des Kindes und insbesondere des

Knaben eine auffällige Konstante im Schaffen Gemitto, doch stand er mit dem auf dieses Thema gerichteten Fokus in seiner Zeit nicht allein. Der zweite Neuzugang ist ein Beispiel dafür.

Ein angelnder Knabe

Im Vermächtnis der Familie Dr.-Ing. Heinz Lehnhoff, Wendelstein, kam dem Museum im vergangenen Jahr die Statuette eines angelnden Knaben zu (Abb. 3). Breitbeinig am Ufer eines Teiches stehend, konzentriert sich das Kind, das Trägerhosen, rustikales Hemd und breitkrepmpigen Filzhut trägt, auf die Befestigung eines Köders am Haken. Im linken Arm hält es die separat gearbeitete, hinter sich in den



Abb. 3: Angelnder Knabe, Amédée Joliveau, Paris, um 1880/90, Bronze, gegossen, mehrfarbig patiniert, H. 51,2 cm, Inv.-Nr. Pl.O. 3483 (Foto: Monika Runge)

Boden gerammte Rute. Der figürliche Guss besitzt eine zweifarbige Patina, die das mit einem glänzenden Schmelz überfangene Inkarnat auch stofflich wirkungsvoll von der Kleidung absetzt. Das Standmotiv, die Frontalität der Komposition und die nahezu symmetrische Körperbildung, die Andeutung eines stillvergnügten Lächelns und die sensible Erfassung der Handlung verleihen der Figur Ruhe und Gelassenheit und verschmelzen Anmut und Vitalität miteinander.

Die Signatur in der Plinthe weist die Plastik als Arbeit von Amédée Joliveaux aus. Der Pariser Bildhauer, der bis hin zu seinen Lebensdaten nahezu gänzlich in Vergessenheit

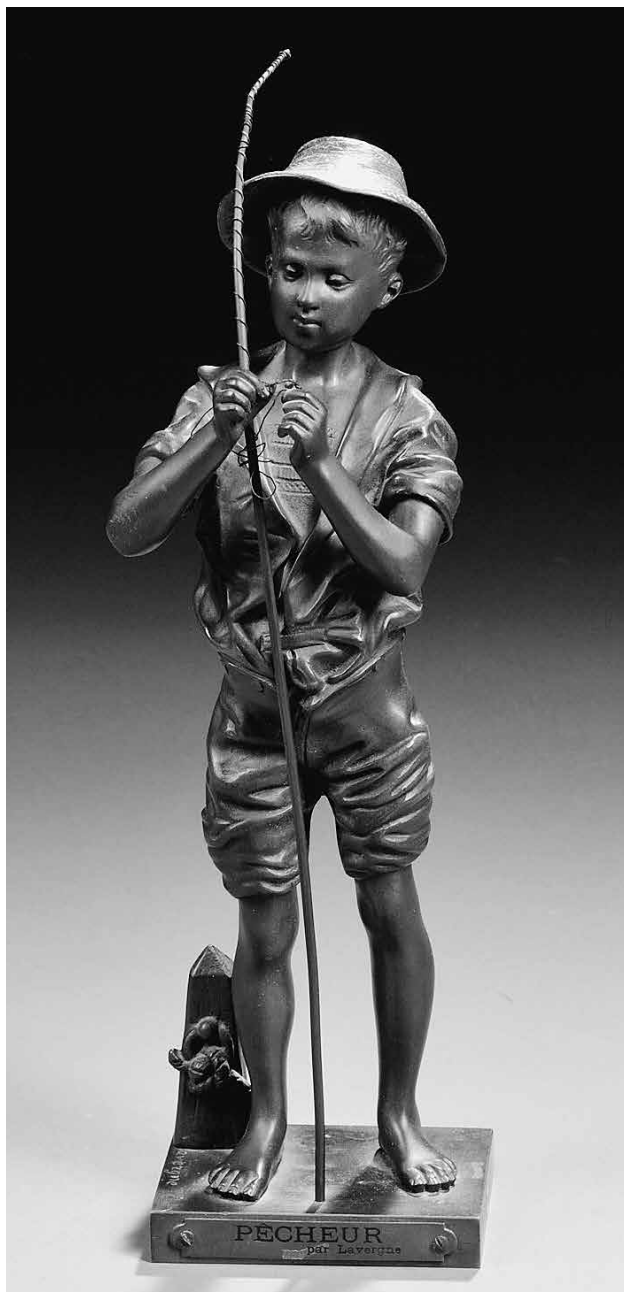


Abb. 4: Der Angler, Adolphe-Jean Lavergne, Paris, um 1880/90, Bronze, gegossen, patiniert, H. 49 cm, Privatbesitz (Foto: Bidsquare)

geriet, ist als Gehilfe in der Werkstatt von Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875) überliefert. Verbürgt ist seine Beteiligung an der monumentalen, von seinem Meister 1869 vollendeten Figurengruppe „La Danse“ (Der Tanz) für die Fassade der Pariser Oper, heute im Musée d’Orsay ebendort. Vermutlich gründete Joliveaux spätestens nach dem Tode Carpeauxs eine eigene Werkstatt. Im Kunsthandel tauchen gelegentlich Bronzestatuetten sowie kleinformatige Terrakottabildwerke auf, die mit seinem Namen bezeichnet sind. Der vielfach als „Pêcheur“ (Fischer) betitelte junge Angler gehört dazu.

Über die bislang fehlende Vita hinaus liegt auch das schöpferische Potenzial Joliveauxs noch im Dunkeln. Entwickelte er eigenständige künstlerische Ideen oder war er allein Epigone, der den seinerzeit boomenden Markt anspruchsvoller Dekorationskunst bediente? Für letzteres spricht die Tatsache, dass er sich mit dem Angler offenbar eng an einem Vorbild Adolphe-Jean Lavergnes (1852–1901) orientierte (Abb. 4). Vermutlich ist sein Gussmodell sogar anhand einer leicht modifizierten Abformung dieser Statuette entstanden.

Lavergnes „Pêcheur“ gehört zu den populärsten, allerdings wie die meisten der Schöpfungen des aus Hautefort in der Dordogne stammenden und an der Pariser École des Beaux-Arts bei François Jouffroy (1806–1882) geschulten Bildhauers nicht datierten Arbeiten. Im Gegensatz zu seinem Lehrer, der einem heroischen Spätklassizismus verhaftet war, ist das hauptsächlich Porträtbüsten und kleinformatige Genrefiguren umfassende Œuvre Lavergnes historistischen, aber vor allem realistischen Tendenzen verpflichtet. Besonders beliebt waren seine Statuetten von Knaben und Burschen, beispielsweise afrikanischen, schlangenbeschwörenden, spielenden oder angelnden Jungen. Sein als „Pêcheur“ oder „Le Petit Pecheur“ benanntes, im deutschen Sprachraum als „Fischerjunge“ und „Angelnder Knabe“ bekanntes Bildwerk nimmt hinsichtlich der Popularität in seinem Schaffen die absolute Spitzenstellung ein, die schon von den zahlreichen, im internationalen Kunst- und Antiquitätenhandel wiederholt präsenten Repliken bezeugt wird. Mit der hinsichtlich der Größe nahezu identischen Variante des Anglers von Lavergne, die Amédée Joliveaux in den 1880er- oder 1890er-Jahren auf den Markt brachte, folgte dieser offenbar einem Trend und bediente so einen für dieses Sujet enorm aufnahmefähigen Markt. Doch, warum gehörte gerade der Knabe zu den seinerzeit so beliebten Motiven der dekorativen Kleinplastik?

Inbild des verzauberten Daseins

Mit dem Bild des Knaben verbinden sich seit jeher die Vorstellungen von Reinheit, natürlicher Schönheit und körperlicher Vollkommenheit, unverbrauchter Vitalität, Kreativität, Unbefangenheit, Arglosigkeit und Sensibilität. Anders als die Gestalt des Jünglings, mit der zwar seit Ende des 18. Jahrhunderts ebenfalls der Eindruck von Natürlichkeit, Zwanglosigkeit und Nonkonformismus verbunden, um 1900

aber auch ein revoltierender Geist assoziiert und personifiziert wurde und die man damals als Bedeutungsträger für die Erneuerung einer in Zwängen erstarrten, dem Menschsein vermeintlich feindlichen Bürgerlichkeit betrachtete, wurde die des Knaben eher als Metapher männlicher Verletzlichkeit oder des zur Selbstständigkeit erwachsenden Menschen gelesen. Obgleich beide Topoi zu den künstlerischen Chiffren irdischer Vollkommenheit gehören, eignet dem Körperlichkeitsmuster des Knaben im Gegensatz zu dem des darauffolgenden Lebensalters keine revoltierende, auflehrende, auf Erneuerung drängende und somit gegebenenfalls verstörende, beängstigende oder moralisch zweifelhafte Komponente.

Die als Autorin auch in Deutschland bekannte australische Feministin Germaine Greer (geb. 1939) meinte in ihrer 2003 publizierten, nicht unumstrittenen Abhandlung zur Kunstgeschichte des Knaben, dessen Bild impliziere das Pathos und die Ironie des flüchtigen Zustands, „der die Jugend ausmacht“: „Denn was wir sehen, geht so schnell vorüber, dass uns keine Zeit bleibt, es wirklich zu genießen. Nur die Kunst vermag den vergänglichen Reiz der Knabenzeit vor dem Zahn der Zeit zu bewahren.“ Mit der Deutung des Motivs als Rest der Erinnerung an die eigene Kindheit ist seine Popularität jedoch sicher nicht vollends erklärt. Über die Funktion der Fixierung der Kurzlebigkeit und der Rolle des Wunschbildes, dem der seit der Antike vielfach ventilierte Topos von der – im Gegensatz zum Mädchen – angeblich naturgemäßen Schönheit des Knaben zugrunde liegt, zieht der artifizielle Typus seine Attraktivität und Wertschätzung gewiss auch aus den von ihm reflektierten Charakteristika dieser Altersstufe: der entwaffnenden Direktheit des Kindes, dem das Theatralische und die Verstellung fremd, dem natürliche Anmut und leicht verträumte, zugleich gewissenhafte oder fröhlich bewegte Hingabe an gestellte Aufgaben dagegen eigen sind. Die Faszination gilt nicht zuletzt dem Bild des Menschen, der im Gegensatz zu aller Zerrissenheit des Lebens noch ganz bei sich selber ist.

Dem im ausgehenden 19. Jahrhundert in der Etikette erstarrenden Bürgertum galt der Knabe, die Personifizierung des noch nicht entzauberten Daseins, als geziemendes Gegenbild einer sich immer rationaler gestaltenden Welt, als Verkörperung eines verlorenen Refugiums, das nur in der Kindheit noch kurzzeitig fortlebt. Der für die Genredarstellung damals geschätzte Realismus und die vornehme Wirkung edel patinierter Bronze taten ein Übriges, diese figürlichen Metaphern der Vollkommenheit und des glückseligen Daseins zur ebenso repräsentativen wie rührenden Dekoration des groß- und bildungsbürgerlichen Salons, von Sekretären, Anrichten und Kredenzen zu machen (Abb. 5). Diese vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wenig geschätzten Stücke gehören inzwischen wieder zum beliebten häuslichen Dekorationsapparat. Nicht zuletzt werden die Sujets und die Brillanz der Güsse heute wieder

wertgeachtet. Dem Museum stellen sie willkommene Zeugnisse des hoch entwickelten Kunsthandwerks, des Kunstmarktes, der künstlerischen Perspektiven und des Lebensgefühls sozialer Oberschichten ihrer Entstehungszeit dar.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Verwendete Literatur:

Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures. Bearb. von Anne Pingeot und Antoinette Le Normand-Romain. Paris 1986; Pierre Kjellberg: Les Bronzes du XIXe siècle. Dictionnaire des sculpteurs. Paris 1987; Laure de Margerie/Michel Beretti: „La Danse“ de Carpeaux. Paris 1989; Katherina McArthur/Kate Ganz: Vincenzo Gemito (1852–1929). Drawings and Sculpture in Naples and Rome. New York 2000; Germaine Greer: Der Knabe. Hildesheim 2003.



Abb. 5: Waltraud Lehnhoff (1923–2014), im Hintergrund der „Angelnde Knabe“, Aufnahme Silvester 1954 (Foto: Vermächtnis der Familie Dr.-Ing. Heinz Lehnhoff, Wendelstein)

Zwei mittelneolithische Tongefäße aus Rügen?

BLICKPUNKT NOVEMBER. Nach seinem Tod 1881 vermachte Julius Alexander Rosenberg seine Sammlung vorgeschichtlicher Objekte, die sogenannte Rosenberg'sche Sammlung, dem Germanischen Nationalmuseum. Rosenberg hat die Gegenstände während seiner Zeit als Amtsgerichtsrat in Bergen auf Rügen und Neuruppin in Schleswig-Holstein gesammelt. Die meisten hat er gekauft oder als Geschenk bekommen. Über ihre Fundumstände wissen wir lediglich das, was in dem von Johanna Mestorf redigierten Katalog von 1887 berichtet wird.¹

Zur Rosenberg'schen Sammlung gehören zwei Tongefäße, die nach diesem Katalog mittelneolithisch sind und aus Rügen stammen sollen.² Sie wären etwa in die Zeit zwischen 3300 und 2800 v. Chr. zu datieren.³ Die Tongefäße sind jedoch von anderer Machart und unterscheiden sich von den weiteren mittelneolithischen Gefäßen aus Rügen in der Sammlung. Deshalb verdienen sie eine genauere Betrachtung. Ein Vergleich mit anderen Funden der genannten Zeitstellung aus der Region war erforderlich. Im Rahmen ihrer Tätigkeit als Praktikantin in der Abteilung Vor- und Frühgeschichte ist die Verfasserin mit dieser Aufgabe betraut worden.

Es handelt sich um zwei ganz verschiedene Gefäße. Das erste, Vak 5018, sieht auf den ersten Blick sehr ähnlich wie andere Gefäße in der Sammlung aus, aber seine Verzierung mit Wellenlinien weckt Assoziationen zu anderen, nicht neolithischen Gefäßen. Das zweite Gefäß, Vak 5023, hat eine völlig andere Form und eine ungewöhnlich

feine sandige Magerung. Auch durch seine Verzierung unterscheidet es sich von anderen Gefäßen in der Sammlung.

Die beiden Gefäße sind ungewöhnlich gut erhalten. Nur das Gefäß mit der Inventarnummer Vak 5018 weist eine kleine Verletzung des Randes auf. Vermutlich sind die Gefäße in Gräbern gefunden worden. Ein derartiger Erhaltungszustand ist nur bei Gefäßen zu erwarten, die mit besonderer Vorsicht niedergelegt und mit Erde bedeckt wurden. Vergleichbare Grabbeigaben stammen aus mittelneolithischen Megalithgräbern. Megalithgräber entstanden zwischen 3500 und 2800 v. Chr. und wurden auf der Erdoberfläche aus großen Steinen, zum Beispiel aus Findlingsblöcken oder Steinplatten, errichtet. In ihnen wurde oft über einen längeren Zeitraum eine größere Anzahl von Personen bestattet.⁴

Das Gefäß mit der Inventarnummer Vak 5018

Das Gefäß kann als dreigliedriger Trichterhalsbecher mit scharf profiliertem Knick an der Bauchung des Umbruchs beschrieben werden. Es ist 9,5 cm hoch. Sein Durchmesser beträgt am Rand 14 cm und am Umbruch 13,5 cm. Der Boden ist eben. Das Gefäß ist unregelmäßig reduzierend gebrannt und hat eine braune bis dunkelgraue, fast schwarze Farbe. Die dicht geschwungene vierzeilige Wellenlinienverzierung befindet sich am Schulterbereich des Gefäßes. Unter dem Bauchknick finden sich regelmäßige schwache horizontale Linien.



Abb. 1: Ein mittelneolithisches Gefäß aus Rügen ? – Inv.-Nr. Vak 5018 (Foto: Monika Runge)

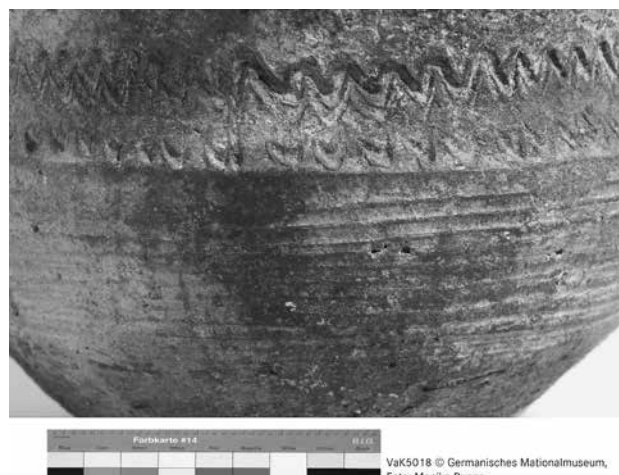


Abb. 2: Detail des mittelneolithischen Gefäßes – Inv.-Nr. Vak 5018 (Foto: Monika Runge)

¹ Springer 2002, S. 87

² Katalog der im germanischen Museum befindlichen vorgeschichtlichen Denkmäler 1887, S. 62-63

³ Kápolnási 2012, S. 11

⁴ Nilus 1971, S. 10

Die Gefäßform entspricht anderen mittelneolithischen Gefäßen. Sie ist zwar nicht gerade häufig in der Trichterbecherkultur, aber es gibt durchaus derartige Gefäße unter den Trichterhalsbechern.⁵ Die Farbe des Tones, braun bis dunkelgrau, ist von mittelneolithischen Gefäßen bekannt.⁶ Die Unregelmäßigkeit der Färbung ist häufig im mittelneolithischen Norddeutschland und hängt von den Brennbedingungen des Gefäßes ab.

Die Wellenlinienverzierung kommt zwar im Mittelneolithikum sehr selten vor, doch Winkellinien wurden häufig als Verzierung verwendet. So zum Beispiel auf einem doppelkonischen Tongefäß aus Neukirchen-Sütel in Nordostholstein,⁷ aus einer mittelneolithischen Siedlungsgrube, die 1953 und 1965 untersucht wurde.⁸ Allerdings könnte man diese Verzierungen auch als Winkellinien ansprechen. Eine genauere Entsprechung wurde in einer neolithischen Siedlung in Troldebjerg, Dänemark, gefunden. Hier handelt es sich zwar nicht um sonderlich regelmäßige, aber deutlich um Wellenlinien.⁹ Die beiden Vergleichsfundstellen sind jedoch Siedlungen, nicht Gräber, und die Vergleichsstücke sind keine exakten Entsprechungen zu Vak 5018.

Die horizontalen Linien unter der Schulter des Gefäßes weisen in eine andere Richtung. Wenn man das Gefäß genauer untersucht, findet man auf dem ganzen Gefäß feine horizontale Linien sowohl an der Außen- wie an der Innenseite. Das Gefäß ist demnach wahrscheinlich mithilfe einer langsam drehenden Scheibe hergestellt worden. Eine Technik, die für das Mittelneolithikum noch nicht zu erwarten ist. Gefäße dieser Zeitstellung wurden aus mit der Hand verstrichenen Tonwülsten oder Platten aufgebaut.¹⁰

Die Wellenlinienverzierung hat jedoch Ähnlichkeit mit Keramikverzierungen anderer Epochen. Derartige Wellenlinien kann man zum Beispiel an der Keramik von den vordawischen Siedlungen von der Boege-Gruppe in Radlowitz und Turawa in Südpolen finden. In Turawa kam ein Gefäß zutage, welches auch hinsichtlich seiner Form dem Gefäß Vak 5018 sehr nahe steht. Aber auch hier stellt sich die Frage, woher stammt das Gefäß Vak 5018. Es ist nicht typisch für die Boege-Gruppe, deren Keramik häufig einen sehr kurzen Hals hat.¹¹

Gleichartige Wellenlinien kann man auch häufig auf slawischer Keramik finden, die auch mithilfe einer langsam drehenden Scheibe hergestellt wurde. Sehr ähnliche Formen kann man in der Menkendorfer Keramik Reihe IV finden, auch wenn dort der Hals etwas anders gestaltet ist. Die Menkendorfer Keramik kommt vom 9. bis 10. Jahrhundert im slawischen Mecklenburg vor. Der namensgebende

Fundplatz ist der Burgwall von Menkendorf im Landkreis Ludwigslust, wo große Mengen slawischer Keramik gefunden wurden, sodass diese als Grundlage zur typologischen und zeitlichen Einordnung und typologischen Reihenfolge verwendet werden könnte.¹² Wenn es auch Ähnlichkeiten in der Verzierung gibt, so lässt sich dennoch die Form von Gefäß Vak 5018 nicht eindeutig als slawisch bestimmen.

Wegen dieser Unsicherheit hinsichtlich der zeitlichen Einordnung dieser Gefäßform in Kombination mit der Wellenlinienverzierung muss auch die Frage nach seiner Herkunft noch offen bleiben.

Das Gefäß mit der Inventarnummer Vak 5023

Das tonnenförmige Gefäß mit flachem Boden ist 13,5 cm hoch. Es hat am Bauch 11,8 cm und am Rand 10,5 cm Durchmesser. Das Gefäß wurde aus sehr fein gemagertem Ton geformt und oxidierend rotbraun gebrannt. Mit einer Doppelreihe runder Einzelstiche unter dem Rand und mit vier vertikalen, vierfachen Reihen runder Einzelstiche ist es verziert. Die vertikalen Punktbündel beginnen direkt unter dem Randmuster und haben 5,2 cm bis 8,9 cm Abstand voneinander. Sie enden ungefähr 6,5 cm unterhalb des Randes.



Abb. 3: Mittelneolithisches Gefäß aus Rügen – Inv.-Nr. Vak 5023 (Foto: Monika Runge)

⁵ Hoika 1987, S. 78-80

⁶ Hoika 1987, S. 85

⁷ Hoika 1987, Taf. 12,1

⁸ Hoika 1987, S. 183-185

⁹ Winther 1935, S. 39

¹⁰ Hoika 1987, S. 84

¹¹ Błażejowski 2001, S. 74-76, Abb. 2 und 3

¹² Schuldt 1956, S. 10

Auf den ersten Blick entspricht die Gefäßform nicht unbedingt der Trichterbecherkultur. Doch kommen solche Tonnengefäße während des Mittelneolithikums, besonders während der Stufen IV-V,¹³ vor allem in Mecklenburg und auf Rügen vor.^{14 15 16}

Die Magerung des Tones ist für ein mittelneolithisches Gefäß ungewöhnlich fein, aber auch dafür gibt es Parallelen. In Siretorp, Südschweden, wo steinzeitliche Wohnplätze gefunden wurden, findet man Beispiele von tonnenförmigen Gefäßen mit flachem Boden, die auch feiner gemagert als die meisten zeitgleichen Tongefäße sind. Nach Alex Bagge handelt es dabei vermutlich um Importwaren von der westlichen Südküste von Schweden und Norwegen. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass derartige Gefäße auch noch bis ins Spätneolithikum hergestellt wurden.¹⁷

Die Verzierung mit runden Einzelstichen in mehrfachen Reihen ist ebenfalls aus dem Mittelneolithikum bekannt.¹⁸ Vergleichsfunde gibt es in Mecklenburg und auf Rügen.^{19 20}

Nach Ingeburg Nilius findet man solche runden Einzeleinstiche in Mecklenburg fast ausschließlich auf kleineren doppelkonischen und diesen nahestehenden Gefäßen, zu denen die Tonnengefäße zählen. Im Unterschied zu Südschweden gibt es sie dort erst am Ende des Mittelneolithikums.²¹ Es lässt sich also feststellen, dass das Gefäß Vak 5023 mit hoher Wahrscheinlichkeit tatsächlich mittelneolithisch ist und durchaus von der Insel Rügen stammen könnte.

Zusammenfassung

Trotz seiner formalen Ähnlichkeit mit mittelneolithischen Gefäßen entspricht das Gefäß Vak 5018 nicht den für Rügen typischen mittelneolithischen Gefäßen. Seine Verzierung und Herstellungsweise kam während des nordischen Mittelneolithikums nicht vor und seine Herkunft muss demnach noch offen bleiben. Zum Gefäß Vak 5023 konnten aber mittelneolithische Vergleichsstücke gefunden werden. Das Gefäß ist sehr fein gearbeitet und ein sehr gut erhaltenes Beispiel mittelneolithischer norddeutscher Keramik.

► ELSA HAHMA

Literatur: Axel Bagge, Knut Kjellmark: Die Steinzeitlichen Wohnplätze bei Siretorp Blekinge in Schweden. Stockholm 1939, S. 115. – Artur Błazejewski: Von der Römischen Kaiserzeit zum frühen Mittelalter in Südpolen. In: Neue Forschungen zur Archäologie des Mittelalters in Schlesien und Niedersachsen, hg. von Hans-Georg Stephan und Krzysztof Wachowski. Wrocław 2001, S. 74-76, Abb. 2 und 3. – Klaus Ebbesen: Die jüngere Trichterbecherkultur auf den dänischen Inseln. *Arkæologiske Studier*, Vol. 2. Copenhagen 1975, S. 21-22, 24-25, 110-111, 118, 125. – Jürgen Hoika: Das Mittelneolithikum zur Zeit der Trichterbecherkultur in Nordostholstein, hg. von Alfred Haffner und Michael Müller-Wille, *Offa-Bücher*, Band 61. Neumünster 1987, S. 78-80, 84-85, 108, 183-184, Taf. 12, 1. – Gergely Kápolnási, Die Entstehung der Trichterbecherkultur. Modelle zur Neolithisierung des südlichen Ostseeraumes, *Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie* 210, Bonn 2012. – F. Klinghardt: Das Hünengrab in der Forst Mönchgut a. R., Teil B. Anlage und Funde. In: *Das Hünengrab in der Forst Mönchgut auf Rügen, Mitteilungen aus der Sammlung vaterländischer Altertümer der Universität Greifswald*, hg. von E. Pernice. Greifswald 1926, S. 42, 49-50. – Ingeburg Nilius: Das Neolithikum in Mecklenburg zur Zeit und unter besonderer Berücksichtigung der Trichterbecherkultur. Schwerin 1971, S. 37, 52, Taf. 37-39 und Taf. 41-43. – Katalog der im germanischen Museum befindlichen vorgeschichtlichen Denkmäler (Rosenberg'sche Sammlung). Nürnberg 1887, S. 62-63. – Pavel Rzeźnik: Wandlungen der Breslauer Keramik bis zur Zeit der Entstehung der deutschrechtlichen Stadt. In: *Neue Forschungen zur Archäologie des Mittelalters in Schlesien und Niedersachsen*, hg. von Hans-Georg Stephan und Krzysztof Wachowski. Wrocław 2001, 196. – Ewald Schuldt: Die Slawische Keramik in Mecklenburg, *Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Schriften der Sektion für Vor- und Frühgeschichte*, Band 5. 1956, S. 10-13. – Tobias Springer: Die Sammlung Rosenberg, ihre Bearbeitung und Publikation durch Johanna Mestorf. In: *Mäzene, Schenker, Stifter, Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen, Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum*, Band 5. Hg. von G. Ulrich Großmann. Nürnberg 2002, S. 87. – Jens Winther: *Troldebjerg: en bymæssig bebyggelse fra Danmarks yngre stenalder*. Rudkøping 1935, S. 39.

¹³ Ebbesen 1975, S. 118, S. 125

¹⁴ Ebbesen 1975, S. 110-111

¹⁵ Hoika 1987, S. 108

¹⁶ Nilius 1971, S. 52, Taf. 37-39

¹⁷ Bagge 1939, S. 115

¹⁸ Ebbesen 1975, S. 21-22, S. 24-25

¹⁹ Nilius 1971, Taf. 41-43

²⁰ Klinghardt 1926, S. 42, S. 49-50

²¹ Nilius 1971, S. 37

Maßarbeit. Ein Nürnberger Goldschlägermaß und der lange Weg bis zu seiner Bewilligung

BLICKPUNKT DEZEMBER. In der Zunfaltertümer-Sammlung des Germanischen Nationalmuseums befindet sich ein sogenanntes Goldschlägermaß (Abb. 1), ein Messinstrument, das bei der Blattgoldherstellung Verwendung fand (Z 1866_1). Es wurde 1896 zusammen mit einer Scheide aus mit Leder bezogener Pappe (Z 1866_2) von dem Nürnberger Antiquar Wohlbold angekauft. Die Scheide ist leicht gebogen, verjüngt sich zum Ende hin und zeigt auf beiden Seiten ein florales Pragemuster. Bei dem Maß handelt es sich um einen querrechteckigen Eisenblechstreifen, dessen eines Ende als Öse ausgebildet ist. In eine Längsseite sind im hinteren Drittel vier Stufen eingeschnitten. Die äußere misst 5,8 cm, die darauffolgenden 1,3, 1,2 und 3,2 cm. Beide Seiten des Werkzeugs sind mit vierzeiligen, von Blüten- und Blattranken gerahmten Inschriften geschmückt, die als Ätzmalerei – auf einer Seite als Schwarzätzung – ausgeführt sind. Auf der ersten Seite heißt es: „Am 1636 Jarr den 8 Decemder Ist von einem E. E. Rath vnß Maistern des Goldschlagerhandwercks das kleinne Maß zum Feingoltt und Zwisch[en]goldt vergundt und zugelassen worden doch mitt Grosser Müeh und unkosten“, und auf der zweiten (Abb. 2): „Seindt zu der selben Zeidt die 3 ge[schwore]ne Meister gwessen / H: Capidän Hannß B[etz] / M: Sebastian Diwitzer M: Vallentin Marix 1636“. Die Namen der Geschworenen finden sich ebenso auf der 1638 datierten Handwerkslade der Profession (Z 2196) zusammen mit weiteren Meisternamen und ihren Meisterzeichen. Hans Betz III. (geb. 1588, gest. 1642) wurde 1613 zum Meister gesprochen und nutzte als Meisterzeichen einen Baum. Er war Gassenhauptmann und von 1633 bis 1642 Genannter des Größeren Rats. Sebastian Diwitzer, Sohn des Schreiners Bartholomäus aus der Mark Brandenburg, erhielt am 29. September 1614 sein Meisterrecht und zeichnete mit dem Symbol des auf einem Ast sitzenden Vogels. 1668 starb er vermutlich, da in diesem Jahr Andreas Dockler seinen Platz innerhalb der zahlenmäßig begrenzten Meisterschaft erhielt. Valentin Marx, am 24. Oktober 1634 zum Meister gesprochen, hatte den Reichsapfel zum Zeichen. Steht der Betrachter der Funktion des Messwerkzeugs und seiner Inschrift zunächst etwas ratlos gegenüber, so werden diese schnell verständlicher, wenn man sich mit Aufgaben, Produktionsweise und Organisation der Goldschläger sowie den gesetzlichen Bestimmungen, denen sie unterworfen waren, näher vertraut macht.

Das Goldschlägerhandwerk

Goldschläger oder -schlager gab es im Mittelalter nur in wenigen größeren Städten, im 14. Jahrhundert bereits

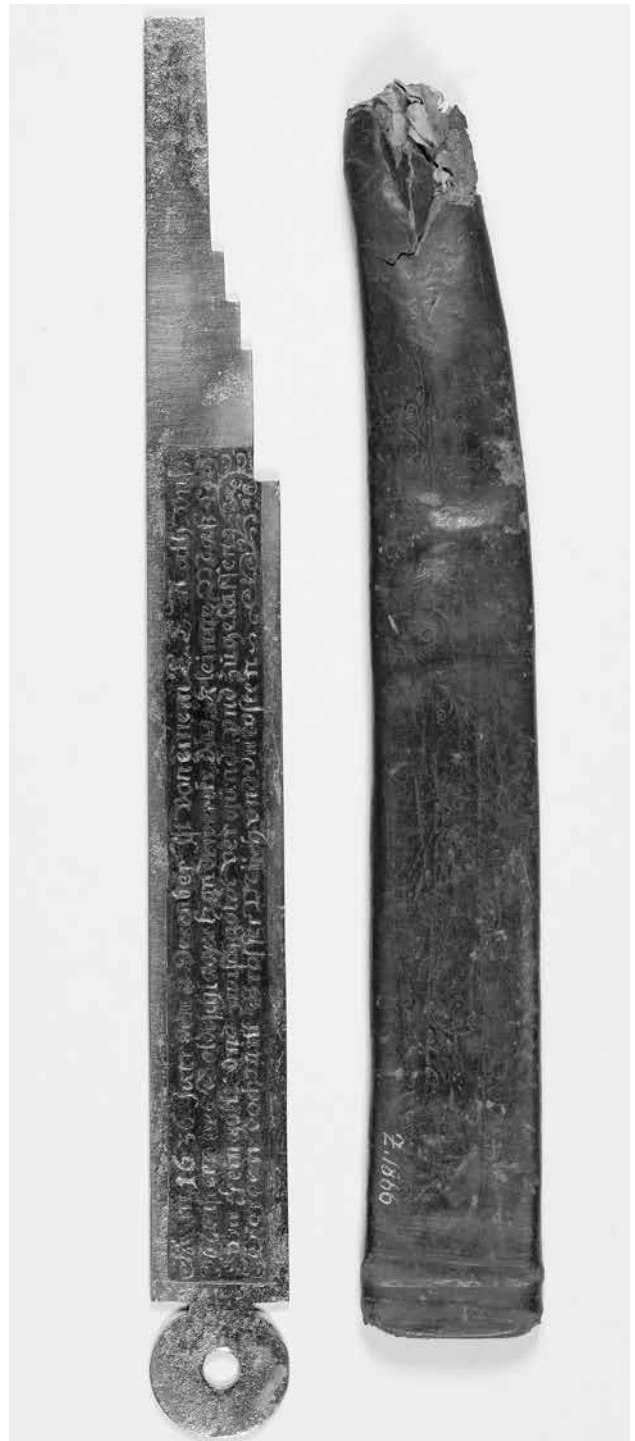


Abb. 1: Goldschlägermaß, Nürnberg, dat. 1636, H. 3,5 cm, L. 35 cm, Inv.-Nr. Z 1866_1, Seite 1; Scheide, H. 4,6 cm, L. 30,8 cm, Inv.-Nr. Z 1866_2 (Foto: GNM, Monika Runge).

in Nürnberg, Augsburg und Köln, seit dem 15. Jahrhundert auch in Wien. Zu weiteren Zentren entwickelten sich in der Frühneuzeit unter anderem Schwabach, Dresden, Berlin und Fürth (Metallschläger). Die Aufgabe der Goldschläger bestand in der Herstellung von Blattgold und -silber, das – je nach Dicke und Zusammensetzung – in unterschiedlichen Gewerbebereichen eingesetzt wurde. Feingold nutzen unter anderem die Maler und Bildhauer, dickeres Doppelgold die Schwertfeger. Das mit Silber versetzte Franzgold oder das auf einer Seite silberne, auf der anderen goldene Zwischengold fand bei den Buchbindern Verwendung. Mit stärkerem Drahtziehergold, später auch Fabrikgold genannt, überzogen die Drahtzieher ihre Silber- oder Kupferstäbe. Zur Produktpalette der Goldschläger zählte auch das sogenannte Häutchen-, Darm- oder zyprische Gold, mit dem die Goldspinnerinnen den Grundfaden (Seele) zur Weiterverarbeitung im Textilgewerbe umwoben. Die Herstellung erfolgte aus vergoldeter Tiermembran, in der Regel Rind- oder Schafsdarm, die in feine Streifen geschnitten wurde. Zwar war es weniger glänzend und widerstandsfähig als geplätteter Draht (Lahn), konnte jedoch billiger und einfacher produziert werden.

Die Herstellung von Blattgold

Bei der historischen Blattgoldfertigung wurde zunächst das Ausgangsmetall geschmolzen, gegebenenfalls legiert und zu Stäben, sogenannten Zainen, gegossen. Letztere verdünnte man wiederum durch Glühen, Schmieden und Auswalzen – seit dem 17. Jahrhundert teilweise mittels Streckwerken – zu einem Streifen von Papierdicke und schnitt daraus quadratische Platten (Quartiere). Es folgte ein mehrstufiger Prozess des Schlagens mit unterschiedlichen Hämmern und des Beschneidens: Die Quartiere wurden zwischen die meist 150 Pergamentblätter der Quetsch- oder Pergamentform gelegt. Unter fortwährendem Drehen bearbeitete der Goldschläger den „Pack“ auf dem Goldschlagerstein mit dem 16 bis 20 Pfund schweren Schlaghammer. Hatte das Metall die gewünschte Dicke erreicht, wurden die Blätter auf dem Kis-



Abb. 2: Goldschlägermaß (wie Abb. 1), Seite 2 (Foto: GNM, Monika Runge)

sen mit dem Reißmesser geviertelt. Die 600 entstandenen Blätter legte man nun zwischen die sogenannten „Goldschlägerhäutchen“, hergestellt aus der äußeren Schicht des Rinderblinddarms. In der ersten dieser Hautformen, der Lotform, wurden die Goldblätter weiter verdünnt und anschließend erneut geviertelt. In der Dünnschlagform erfolgte das Dünnausschlagen. Den Abschluss bildete das Gar- oder Fertigschlagen mit dem symmetrischen Doppelhammer, dem „Fertigmacher“. Zuletzt beschnitt man die Blätter mit dem Karren, einem aus zwei parallelen, verstellbaren Klingen bestehenden Schneidwerkzeug, und legte sie mit einer Zange in Papierbücher ein.

Die Handwerksordnung

Die Goldschlägerei galt in Nürnberg etwa bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts als Freie Kunst. Einzelne gewerberegulierende Artikel gab es jedoch bereits zu dieser Zeit. 1526 wurde zum Beispiel den Goldschlägern und -spinnerinnen auferlegt, ihre zu Bündeln gebundenen Goldfaden „Töcklein“ [wohl Rollen] vor dem Verkauf mit einem Blei zu kennzeichnen. Auf dessen einer Seite sollte das Meisterzeichen eingeschlagen sein, auf der anderen „die zal wie viel ein yedes tocklein in solchen zusammen gepunden pundtlein, Nuremberger Eln in sich halt“. Die Zeichen mussten wiederum „in ein pley [ge] schlagen [...] vnnd dem pfennder“ gestellt werden (HWO 1535, fol. 49r-50r). 1554 wurden die Goldschläger zum Geschworenen Handwerk erklärt und erhielten ihre erste größere Ordnung. Dieser zufolge standen an der Spitze der Profession drei Geschworene. Jeder Meister durfte nicht mehr als drei Gesellen und einen Lehrjungen beschäftigen. Bei einer Zahlung von 20 Gulden Lehrgeld hatte Letzterer vier Jahre zu lernen, ohne Lehrgeld waren es sieben. Nach der Hälfte der Zeit durfte ein zweiter Lehrjunge hinzugeholt werden. Ab 13. August 1611 waren unabhängig vom Lehrgeld sieben Lehrjahre zu absolvieren. Auf die Supplikation der Geschworenen hin beschloss der Rat am 23. März 1564, dass „hinfüro keiner zu Burger hie angenommen noch des Meisterrechts vehig sein“ sollte, er hab dan zuvor zwei Jar lang hie gesellen

weiß gearbeit“. Grund für die Neuerung war die Tatsache, dass sie zwar „ein geschworns Handwerckh“ bildeten, jedoch „keine Meisterstückh“ hatten und „Inen vf Irer arbeit nit wol Meisterstück [konnte] gegeben werden“. Am 18. April 1577 erhöhte man die Anzahl der Gesellenjahre auf vier (HWO 1535, fol. 422r f., 425v, 427r, 427c r f.).

Gleichzeitig wurde erstmals die Größe des Blattgolds normativ geregelt. Der entsprechende Ratsverlass lautet: „Den Goldschlagern soll man auf ir supplicirn ein Maß Irem erlegten Eisen gemes verordnen, wie groß vnnd prait die geschlagen arbeit fürterhin gemacht werden soll, vnnd solches Maß in Ir ordnung abreisen lassen, damit es für vnnd für also gehalten vnnd die geschlagen Arbeit nit grosser, dann berurt Mass mit sich bringt, gemacht werde“. Der „Abriss“ findet sich rechts neben dem Artikel (HWO 1535, fol. 427r). Darüber hinaus haben sich im Goldschlägerbestand des Stadtarchivs auch drei stählerne Goldschlägermaße erhalten (StadtAN, E5/30, Nr. 82), ein kleines und zwei große. Die beiden letzteren gleichen in der Form dem Abriss in der Ordnung. Eines ist aufwendig graviert. Auf einer Seite sind die eingeschnittenen Stufen bezeichnet, vom schmalen zum breiten Ende hin mit 1. „Prayte des Feinn Golds“ (= 7,4 cm), 2. „Kleine Zwisch[en]g[old]bücher“ (= 1,3 cm), 3. „Silberbrayte“ (= 2,6 cm) und 4. „Praite der Zwischgold Bücher“ (= 6,1 cm). Die beiden letzten sind aufgrund von Abnutzungsspuren kaum noch lesbar. Auf dem Abriss in der Ordnung heißt es beim vorletzten Feld „Leng der Zwischgolt Buecher“ (= 8,2 cm) und beim letzten „Anno domini 1577 Der geschlagen Arbeit Mass“. Darüber hinaus ist das eingezogene Feld unterhalb der Feingolddbreite benannt mit „Die Maß deß schmalen Feingoldts“ (= 7 cm). Die ebenfalls nur fragmentarisch erhaltenen Inschriften auf der zweiten Seite lauten vom breiten zum schmalen Ende hin (Abb. 3 und 4): 1. „Diese Ordnung mit der Geschlagen arbeit ist angefangen / ANNO. DOMINI. M.D.LXXVII / Die Drey geschwor-

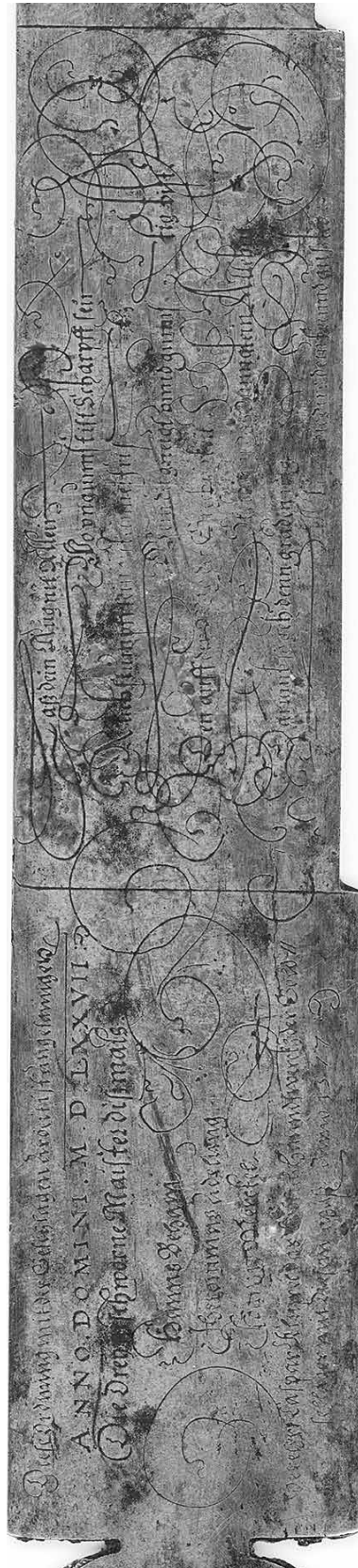


Abb. 3: Goldschlägermaß, Nürnberg, dat. 1577, H. 3,7 cm, L. 36,2 cm, StadtAN, E5/30, Nr. 82, Seite 2, 1. Hälfte.

ne Maister dißmals / Hanns Beham / Iheronimus Adelung / Hanns Merckel / Verehrt Caspar Kluppel das loblich Hanndwerckh der Goldschlager mit diesem maß anno 1577“, 2. „Laß dein Aug nit Allein / Wo ungunst ist scharpff sein/ Auch stumpff sein zu keiner frist / Wem du gneigt vnnd gunstig bist / Den auff der Wag der Grechtigkeit / Steth [nun?] das Zunglein Alletzeit(?) / Darumb so geh denn graden [we]g / [...] A[...] wie dirs dein Feinnnd außleg“, 3. „In Gerechtigkeit hab kein schew/ In deinnem Ampt biß Trew / Sieh [nit an?] die Person / [...] [...] [...] dir den Lon / Wie [...] [...] [...] gmesse / Das will er dir nit vergessen“, 4. „Ora et Labora / Beth und Arbeyt / CK“, 5. „1577 AG faciebat“ und 6. „Allein Gott die Ehr Der vnns verstandt unnd Lehr / Geb unnd erhalt unns Altzeit“. Inschriftlich werden demnach nicht nur die einzelnen Maßeinheiten sowie Hersteller, Stifter und das Fertigungsjahr benannt. Zudem ermahnen die Sinnsprüche zu einer gerechten, der Handwerksehre gemäßen Amtsausübung.

Der mühevollen Weg zum neuen Blattgoldmaß

Laut Inschrift auf dem Goldschlägermaß Z 1866_1 im Germanischen Nationalmuseum wurde dem Handwerk am 8. Dezember 1636 das „kleinne Maß zum Feingoltt und Zwisch[en]goldt vergundt und zugelassen“. Eingang in die Handwerksordnung fand dieser Ratsentscheid erst im Jahr darauf. Wörtlich heißt es hierzu: „Nota Alß der ducat biß vf 3 fl gestiegen, ist den Goldschlagern, laut eines den 4. Marty 1637 ergangenen Raths Erlaß, mit offener Hand zugelassen worden, die Goldblättlein kleiner zu machen, nach dem Mas, wie es alhie abgezeichnet ist“ (StadtAN, B12, Nr. 55, fol. 205v). Darauf Bezug nehmen zwei ineinander gezeichnete Rechtecke am unteren Ende der Seite. Das äußere ist mit „Zwischgold“ bezeichnet und weist eine Höhe von 7,1 cm und eine Länge von 7,6 cm auf. Das innere, als „Feingoldt“ deklarierte ist 5,8 cm hoch und 6,4 cm breit. Wie die Fortsetzung der Inschrift auf dem Werkzeug – „doch mitt Grosser Müeh und unkosten“ –

bereits erahnen lässt, ging die Einführung des neuen Maßes nicht ohne Schwierigkeiten vonstatten. So war es seit der zitierten Regelung von 1577 zu keiner Änderung mehr gekommen, obwohl die Nürnberger Goldschläger eine solche bereits mehrfach erwirken wollten. Grund für den Wunsch nach einer Größenanpassung waren vor allem steigende Goldpreise. 1601 schilderten die Meister dem Rat beispielsweise, dass der Dukat vor 24 Jahren, als ihnen das alte Maß gegeben wurde, noch 7 Ort (= 1 fl. 45 kr.) gekostet hatte. Nun wäre der Preis auf 2 fl. gestiegen, die Kaufleute wollten das Buch Feingold jedoch „eben in dem vorigen alten gelt“. Hierdurch entstünden ihnen „verlust[e] und einbuß[en]“, die keinem von ihnen „in die leng zu tragen möglich“ seien. Ebenso veraltet wäre auch die Verordnung zum gesponnenen Gold. Die Goldschläger erhielten daraufhin am 4. September dieses Jahres die Erlaubnis, künftig nur noch 22 statt wie bisher 25 Goldfäden auf ein „docklein“ aufzuwinden. Darüber hinaus verfügte der Rat jedoch, „das am geschlagenen Feingold kein Meister weder die preitt noch schmal arbeit, grösser noch kleiner nit machen soll[e]“ (HWO 1535, fol. 427b r). Am 15. Juli 1609 wurde auf erneutes Supplizieren der Meister die Anzahl der Fäden pro Döcklein von 22 auf 20, und jene der Blätter pro Blattgoldbüchlein von 25 auf 23 reduziert. Am 21. November 1618 ging man sogar auf 21 Blatt herunter. Jedes einzelne davon sollte aber wiederum „weder kleiner noch größer, sondern allerdings, nach dem alten maß“ gemacht werden. (HWO 1535, fol. 427c r, 427d r). In der Kipper- und Wipperzeit stieg der Dukat 1622 kurzzeitig auf einen Preis von 16 Gulden, wie der Geschworene Lorenz Schmidt am 17. Mai dieses Jahres im Rechnungsbuch berichtet. Seinen Eintrag kommentierte er mit den Worten: „Gott geb daß vnser nachkommen Besser erleben“ (StadtAN, E5/30, Nr. 4, fol. 8r). Neben steigenden Goldpreisen machte den Goldschlägern auch die am 21. April 1621 angeordnete Beschränkung ihres Handwerks auf zwölf Meister zu schaffen (HWO 1535, fol. 427d v). Laut einer in der Folgezeit entstandenen Bittschrift gab es hierdurch vermehrt ältere, teils über 30-jährige Gesellen mit eige-



Abb. 4: Goldschlägermaß (wie Abb. 3), StadtAN, E5/30, Nr. 82, Seite 2, 2. Hälfte.

nen Familien, die trotz Bürgerrecht und harter Arbeit kein Meisterrecht erlangen konnten. Die schlechte Berufsperspektive führte zu Nachwuchsproblemen, diese wiederum ließen „manche guete Werckstadt darüber zu grundt gehen“ (StadtAN, E5/30, Nr. 94, Supplik nach 1621).

Spürbar waren in den folgenden Jahren zudem die wirtschaftlichen Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges. Ein anschauliches Bild der Zeit gegen Ende der 1620er-Jahre zeichnet ein Gedicht des Goldschlägers Caspar Marx (Meister 1603, gest. 1632), das er nach Ende seiner Geschworenenszeit 1627 im Rechnungsbuch vermerkte. Bei dem ersten Teil handelt es sich um eine gereimte Rechnungslegung, die er einleitet mit „Vnd hab verlassen in der Pix / In allem so vil als gar nix“. Im Anschluss widmet er sich der durch Kriegswirren und Teuerung geprägten Gegenwart: „Der daler galt fast vberal / anderthalben gulden dimal / So galt auch Eben zu der Zeit / in dieser stadt das lieb getreid / [...] Das Fleisch war am Besten dimal zu bekommen, galt vberal das pfund fünff kreuzer in der stadt / dafür man gott zu dancken hat / weil Es die beste speise ist / dem gmeinen Mann, zu Aller frist / Gott Erbarm sich der Armen Leut, in dieser schweren tewren Zeit / Das sie nicht in Armut verderben und Endlich müsen hungers sterben [...]“ (StadtAN, E5/30, Nr. 4).

Angesichts der vorausgegangenen Schilderungen wird verständlich, was mit der „Grosse[n] Müeh und unkosten“ gemeint war, die die Goldschläger inschriftlich auf dem Maß von 1636/37 verewigten. Die nächsten Größenanpassungen der Feingoldblätter erfolgten nach weiteren Preisanstiegen des Dukaten am 2. Oktober 1685 und 2. August 1692. Die neuen Kantenlängen von 5,8 x 6 cm bzw. 5,6 x 5,8 cm wurden wiederum in der Handwerksordnung aufgezeichnet (StadtAN, B12, Nr. 55, fol. 205v). Ein angepasstes Goldschlägermaß nach dem Vorbild des Exemplars von 1636/37 (Z 1866_1) ist nach heutigem Kenntnisstand jedoch nicht überliefert.

Literatur: Zu Z 1866: Thomas Schindler: Goldschlägermaß. In: Zünftig! Geheimnisvolles Handwerk 1500–1800. Hrsg. von Thomas Schindler, Anke Keller, Ralf Schürer. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2013, S. 241 f., Kat.Nr. 4.25. – Thomas Schindler: Werkzeuge der Frühneuzeit im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Nürnberg 2013, S. 117, Kat.Nr. 180. – Zum Goldschlägerhandwerk / der Blattgoldherstellung allg.: Reinhold Reith: Goldschlager. In: Lexikon des Alten Handwerks vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Hrsg. v. dems. München 1990, S. 99–103. – Johann G. Krünitz: Ökonomische Encyclopädie [...], Bd. 19. Berlin 1780, S. 555–577. – Pierer's Universal-Lexikon, Bd. 9. Altenburg 1860, S. 337. – Brigitte Dreyspring: Textile Funde bei Bestattungen, unter besonderer Berücksichtigung der Metallfäden, im Kreuzgangbereich des Stiftes St. Arnual. In: Leben und Sterben in einem mittelalterlichen Kollegiatstift. Archäologische und baue-

schichtliche Untersuchungen im ehemaligen Stift St. Arnual in Saarbrücken. Hrsg. von Hans-Walter Herrmann und Jan Selmer (Veröffentlichungen des Instituts für Landeskunde im Saarland 43). Saarbrücken 2007, S. 419–429, hier 419. – Zu den Nürnberger Goldschlägern: Staatsarchiv Nürnberg, Reichsstadt Nürnberg, Amts- u. Standbücher (Rep. 52b), Nr. 259: Handwerksordnung angelegt 1535 (zit. HWO 1535). – Stadtarchiv Nürnberg (zit. StadtAN), E5/30 (Goldschläger), Nr. 2: Zeichenbuch 1561–1757, fol. 32r, 42r, 45r, 65r, 105r, Nr. 4: Kassenbüchlein 1603–1740, Nr. 82: Goldschlägermaße, Nr. 94: Handwerksangelegenheiten 1600–1699 sowie B12, Nr. 55: Handwerksordnung angelegt 1629, Bd. 1, Goldschlager Ordnung. – Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Manfred H. Grieb. Nürnberg 2007, S. 124 (Hans Betz).

Eine Muttergottes aus den Dolomiten

Zur Identifizierung einer Skulptur aus dem Atelier des Jörg Arzt

Seit 1996 beherbergt das Museum eine spätgotische Madonna als langfristige Dauerleihgabe aus Privatbesitz (Raum 38). Ursprünglich war sie wohl figuraler Bestandteil eines Gesprenge, dem aus zierlichen Architekturelementen bestehenden Aufsatz eines Altarschreins. Für diese Funktion und Platzierung sprechen die Dimensionen und die gedrungenen Proportionen, die auf eine starke Untersicht hin angelegt sind. Ein weiteres Indiz stellt die allseitige Ausarbeitung dar; besonders beeindruckend ist die Ausformung der parallel zu den vertikalen Mantelfalten über den Rücken gleitenden Haarsträhnen. Schließlich lässt auch der relativ steil abwärts gerichtete Blick des auf dem rechten Unterarm seiner Mutter sitzenden Knaben, der das Zeichen seiner universalen Herrschaft auf dem rechten Knie abgelegt hat, auf die ursprüngliche Position des Bildwerks schließen.

Die Vorfahren der heutigen Eigentümer hatten es Mitte des letzten Jahrhunderts angeblich in Süddeutschland erworben. So wurde zunächst die Herkunft aus dem schwäbischen Raum, etwa dem Allgäu, vermutet. Diese Lokalisierung ist zu korrigieren. Die stilistischen Indizien führen in die Dolomiten. Die markante Draperie der Figur, deren geradlinige Stegfalten den Körper im Wesentlichen vertikal überziehen, und vor allem die dominierende, vor den Leib „gehängte“ Haarnadelfalte sind Kennzeichen von Bildwerken, die im Atelier des zwischen 1494 und 1520 nachweisbaren Bozener Tafelmalers Jörg Arzt entstanden. Auch die Gestaltung des Kindes sowie Kopfform und line-

are Haarsträhnung der Jungfrau finden dort auffällige Parallelen.

Die Werkstatt des Jörg Arzt

Über Struktur und Entwicklung dieses Ateliers ist – obwohl es in den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts das bedeutendste in Bozen war – wenig bekannt. Um 1500 wirkte Arzt als Mitarbeiter in der Werkstatt des ebendort tätigen und 1517 verstorbenen Meisters Narziß. Dessen Hauptwerk ist der 1488 vollendete und signierte Hochaltar der Pfarrkirche von Völs am Schlern. Gemeinsam mit dem „pilschnitzer“ Jörg Feiss stellte Arzt im Todesjahr von Narziß Ansprüche auf dessen Nachlass. Vermutlich bildeten Arzt und Feiss damals bereits eine Werkstattgemeinschaft. Daher schreibt man die Skulpturen der mit Tafelgemälden Arzts ausgestatteten Retabel, wie jene des 1517 datierten Hochaltars der Pfarrkirche St. Juliana zu Vig im Eveital/Fassatal (Vigo di Fassa) weitgehend Feiss zu. Allerdings legen offensichtliche Qualitätsunterschiede zwischen den Bildwerken der Arzt-Werkstatt die Tatsache nahe, dass dieser Bildschnitzer, der 1521 wohl aufgrund einer hohen Schuldenlast aus Bozen floh, Mitarbeiter gehabt haben muss.

Die Muttergottes im Germanischen Nationalmuseum gehört zu diesen Werkstattarbeiten, die nicht von dem gegebenenfalls mit Jörg Feiss zu identifizierenden Hauptmeister kommen. Zwar vertritt sie einen Typus, den etwa auch die Rosenkranzmadonna im Hauptaltar der Pfarrkirche von

Vig in Nonstal (Vigo Anaunia) oder die Madonna im Mittelschrein in Vigo di Fassa zeigen, repräsentiert aber mit ihrer entschieden weniger komplizierten Komposition eine einfachere Qualitätsstufe. In dieser Hinsicht gut vergleichbar sind die Anna Selbdritt aus der Predella des Hochaltars von Vigo di Fassa, die beiden Assistenzfiguren einer Kreuzigung aus der Kirche St. Vigil in Mön (Moena), um 1510/20, und zwei aus einem Retabel stammende Reliefs mit der Heimsuchung Mariens und der Darstellung Jesu im Tempel, um 1520, aus St. Martin zu Lifers (Livo), heute sämtlich im Diözesanmuseum von Trient.

Der Bestimmungsort der Madonna

Das Hauptabsatzgebiet der Arzt-Werkstatt bildete die Region zwischen Bozen und Trient. Dorthin lieferte sie ihre Werke bis in die kleinsten Siedlungen abgelegener Dol-

mitentäler. Dass auch der ursprüngliche Bestimmungsort unserer Madonna auf diesem Territorium liegt, bezeugt eine historische Fotografie im Denkmalamt von Trient. Sie zeigt sie in der Mittelnische eines Flügelretabels vor der Kapelle von Zortea, einem Dörfchen hoch über Kanal St. Buf (Canal San Bovo) im Valle de Vanoi, einem Tal im Osten Welschtirols (Trentino), etwa 50 Kilometer nordöstlich von Trient. Grund der um 1900 angefertigten Aufnahme war der damalige Verkauf des Altars an einen aus Warren (Verena) stammenden Antiquitätenhändler namens Sieff.

Offensichtlich nahm die Madonna den Platz der seinerzeit schon fehlenden originalen Zentralfigur dieses Schreins ein. Ihre polychromierte Oberfläche zeigt einen von den übrigen Bildwerken stark abweichenden Zustand. Auch die im Gegensatz zu den flankierenden Skulpturen merk-

lich überstehende Plinthe und die auf eine etwas größere, hier ursprünglich platzierte Skulptur Bezug nehmenden schwebenden Engel sind Indizien für die sekundäre Anordnung. Möglicherweise stammt die Muttergottes aus dem damals bereits verlorenen Gesprenge des Retabels, doch auch die Herkunft aus einem gänzlich anderen Zusammenhang ist nicht auszuschließen. Nicolás Rasmus vermutete sogar, dass der Schrein für die Pfarrkirche von Kanal St. Buf geschaffen worden war und erst im 19. Jahrhundert in das Kirchlein von Zortea abgegeben wurde. So dies zutreffen sollte, könnte die konstatierte Veränderung des Schnitzaltars schon in diesem Zusammenhang vorgenommen worden sein.

Der Altaraufsatz, dessen Aufbewahrungsort heute unbekannt ist, tauchte nach seiner Abwanderung aus Zortea noch einmal auf. 1938 wurde er dem Trienter Denkmalamt zum Kauf angeboten. Der in Locarno residierende Anbieter offerierte ihn – dem allerdings desinteressierten Amt – als Werk aus der Gegend um Brixen. Die der Offerte angefügte Fotografie bezeugt, dass man dem Schrein inzwischen nicht nur eine neugotische Predella mit Hosti-



Muttergottes (Vorder- und Rückansicht), Werkstatt des Jörg Arzt, Bozen, um 1515/20, Holz, erneuerte Farbfassung, H. 80 cm, Inv.-Nr. Pl.O. 3198 (Fotos: Jürgen Musolf)



entabernakel und ein aus drei mit Figuren bestückten Turmtabernakeln bestehendes Gesprenge angefügt hatte. Er besaß auch eine neue Zentralfigur. Offensichtlich war die vormals in der Mittelrisse postierte Madonna als unpassend empfunden beziehungsweise als deplatziert erkannt worden. Vermutlich sonderte man das gegenwärtig im Germanischen Nationalmuseum beheimatete Bildwerk also

◀ Muttergottes aus dem Hochaltarretabel der St. Julianakirche zu Vig im Evestal, Werkstatt Jörg Arzt, Bozen, 1517, H. ca. 135 cm (Foto: Repro aus Scultura lignea).

▶ Maria und Johannes der Kreuzigungsgruppe vom Altarretabel der St.-Vigilius-Kirche in Mön, Werkstatt Jörg Arzt, Bozen, 1510/20. Trient, Diözesanmuseum, H. 69 bzw. 70 cm (Foto: Repro aus Scultura lignea).



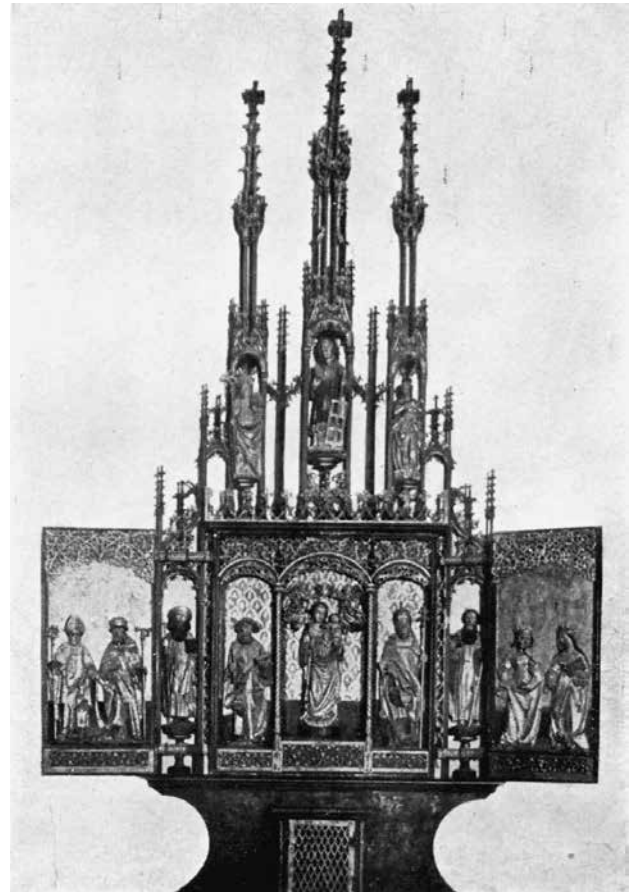
Flügelretabel, Werkstatt des Jörg Arzt, Bozen, um 1515/20, fotografische Aufnahme vor der Kapelle von Zortea um 1900. Historisches Foto im Denkmalamt Trient

bereits im Zusammenhang mit dem Verkauf des Schreins aus Zortea aus. Ende der 1930er-Jahre hatte es längst schon einen eigenen, vom Kunsthandel gebahnten Weg genommen.

Übrigens hielt Rasmus den Altar noch 1954 für das Werk eines Künstlers der „schwäbischen Schule“ aus der Zeit um 1520/25. Erst Silvia Spada Pintarelli ordnete ihn 1989 zu Recht der Bozner Arzt-Werkstatt zu, wiewohl auch sie übersah, dass die von dem gegen 1900 entstandenen Lichtbild her bekannte Madonna nicht die originale Mittelfigur jenes Schreins gewesen sein kann. Wer bzw. welcher Mitarbeiter des Jörg Feiss der Schöpfer der Muttergottesfigur war, muss dahingestellt bleiben. Unklar bleibt auch, ob sie fürs Gesprenge des zumindest fotografisch überlieferten Schreins oder eine andere Stelle bestimmt war, für die St.-Bartholomäus-Kirche von Kanal St. Buf oder für die Kapelle von Zortea geschaffen worden ist. Als sicher allerdings darf gelten, dass sie um 1515/20 in der Werkstatt des Jörg Arzt zu Bozen entstand, ihr Autor ein in diesem Wirkverbund schaffender Bildschnitzer war.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Verwendete Literatur: Nicoló Rasmus, Note sullo scomparso altare gotico di Canal San Bovo, in: Cultura Atesina. Kultur des Etschlandes, Bd. 8, 1954, S. 138-140; Erich Egg, Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre, Innsbruck 1985; Silvia Spada Pintarelli, Scultura lignea gotica in Trentino, in: Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino del XIII al XVI secolo, hrsg. von Enrico Castelnuovo, Trient 1989, S. 67-83.



Flügelretabel im ergänzten Zustand, vor 1938. Historische Fotografie im Denkmalamt Trient

Inhalt IV. Quartal 2015

Gegossene Knaben

von Frank Matthias Kammel Seite 2

Zwei mittelneolithische Tongefäße aus Rügen?

von Elsa Hahma Seite 6

Maßarbeit. Ein Nürnberger Goldschlägermaß und der lange Weg bis zu seiner Bewilligung

von Anke Keller Seite 9

Eine Muttergottes aus den Dolomiten

von Frank Matthias Kammel Seite 13

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

21. 5. 2015
bis 22. 5. 2016

**Zwischen Venus und Luther:
Cranachs Medien der Verführung**
Dauer- und Studioausstellung

3. 12. 2015
bis 6. 3. 2016

**In Mode. Kleider und Bilder aus
Renaissance und Frühbarock**

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200
E-Mail: info@gnm.de - www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann

Redaktion: Dr. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen
Auflage: 2500 Stück

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