



Abb. 1: Zinndose, Entwurf: Christian Metzger, um 1910; Ausführung: Eugen Wiedemann, Regensburg, um 1910. Inv. Des 1536.

Jugendstil in Zinn

Eugen Wiedamann und das Regensburger Zinggießerhandwerk um 1900

BLICKPUNKT OKTOBER. Vor kurzem konnte die Abteilung Design im Germanischen Nationalmuseum aus dem Kunsthandel eine Zindose mit Deckel (Inv.Nr. Des 1536, Gesamthöhe 27,7 cm, Abb. 1) erwerben, die für die Sammlung von besonderer Bedeutung ist. Auf drei kugeligen Füßchen stehend, entwickelt sich die hochovale zwölfseitige Form. Der Deckel – ebenfalls zwölfseitig abgeflacht – ist paßgenau in die Form integriert und endet in einer hochgezogenen Spitze. Diese wird durch ein durchbrochen gearbeitetes Ornament betont. Ein aus drei sich überlappenden Rauten zusammengesetztes Ornament ist auf jeder zweiten Fläche der Wandung etwa in Schwerpunkthöhe eingraviert. Ob die auf dem Boden in lateinischer Schreibrschrift zu lesende Gravur „Weihnachten 1920“ (Abb. 2) vielleicht auf ein Geschenk hindeutet, muss leider offen bleiben. Die Dose geht zusammen mit einigen weiteren in gleicher Form dekorierten Zinngegenständen auf einen Entwurf des Architekten, Bildhauers und Kunstgewerblers Christian Metzger (1874–1942) aus der Zeit um 1910 zurück. Metzger, der vor allem für seine Tierplastiken bekannt war, hatte nach 1900 Kontakt zu der in Regensburg ansässigen Zinggießerfamilie Wiedamann aufgenommen. In diesem alteingesessenen Betrieb arbeiteten zu diesem Zeitpunkt Eugen Friedrich (1835–1907) und sein Sohn Eugen (1873–1954). 1880 hatte der Vater den alten Gasthof „Zum wilden Mann“ (Brückstraße 4) gekauft und die Werkstatt und das Ladengeschäft dorthin verlegt. Er erweiterte das Sortiment, indem er nicht nur die von ihm gefertigten Zinngegenstände verkaufte, sondern auch Glas-, Steingut- sowie Spielwaren anbot. Als sein Sohn Eugen 1902 die Firma übernahm, vollzog dieser in den folgenden Jahren einen noch weiter-

gehenden Schritt. Zusätzlich zu den üblichen Bechern, Kannen, Tellern und Platten bot er Gegenstände an, die den Anspruch des gehobenen Kunsthandwerks erfüllten. Wie bereits in anderen Materialbereichen wie Glas, Keramik und Silber sollte nach seiner Anschauung auch im Zinnhandwerk der Jugendstil Platz greifen und dem Material Zinn selbst und seinen Formschöpfungen neuen gestalterischen Ausdruck verleihen. Wie sich zeigen sollte, war diese Entscheidung ein durchaus richtiger und wichtiger Schritt für die Zukunft. Seine Meisterprüfung legte Eugen Wiedamann 1903 mit der Note „ausgezeichnet auch als Graveur“ ab. Als in doppelter Hinsicht besonderer Glücksfall erwies sich seine Teilnahme an den Kunstgewerblichen Meisterkursen, die vom Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg angeboten wurden. Seit ihrer Gründung 1869 bemühte sich diese Institution insbesondere um die Aus- und Weiterbildung der in verschiedenen Handwerks- und Gewerbebezügen tätigen Facharbeiter. Zwischen 1901 und 1913 bot sie Kunstgewerbliche Meisterkurse an, als deren Leiter anerkannte Architekten, Designer und Kunstgewerber an das Museum berufen wurden: Peter Behrens (1901–1902), Richard Riemerschmid (1903–1905), Paul Hastein (1907–1909) und Friedrich Adler (1910–1913). Die vierwöchigen Kurse ermöglichten den Teilnehmern, in engem Austausch mit dem jeweiligen Leiter aktuelle Stiltendenzen zu diskutieren, zu rezipieren, entsprechende Objekte zu entwerfen und auch auszuführen. Wiedamann hatte sich 1911 für den zehnten Meisterkurs unter der Leitung des bekannten Kunstgewerbelehrers Friedrich Adler (1878–1942) eingeschrieben. Seine Teilnahme am Kurs bereicherte ihn nicht nur in fachlicher Hinsicht. Vielmehr kaufte die Museumsleitung im Dezember 1912 einen großen Chanukkaleuchter in Menoraform (Inv.-Nr. LGA 9206), einen kleinen in Bankform (Inv.-Nr. LGA 9207) sowie eine Teedose (Inv.-Nr. LGA 9208, Abb. 4) aus Zinn für die Mustersammlung an. Von weiterem Vorteil für Wiedamann war zudem der bei dieser Gelegenheit geknüpften Kontakt zum Kursleiter. In der Folgezeit lieferte Friedrich Adler für profane und sakrale Gefäße, darunter etliche Judaica, Sedergeräte, Waschgeräte, Kiddushbecher, Sabbathleuchter, Chanukkaleuchter in Menora- und Bankform, die Entwürfe, die Wiedamann in seiner Zinggießerei realiter umsetzte. Für die große Werkbund-Ausstellung in Köln 1914 entwarf Adler nicht nur die in der Haupthalle untergebrachte Synagoge, sondern auch sämtliche Einrichtungsgegenstände. Darunter befand sich ein großes (Dm. 48,5 cm) Sedergerät, das Wiedamann ausführte und das zusammen mit anderen Kultgeräten in einer Vitrine in der Synagoge der Kölner Ausstellung zu sehen war (heute verschollen). Adler, aber auch Wiedamann, ern-



Abb. 2: Unterseite der Dose.

teten, wie aus zeitgenössischen Pressestimmen ersichtlich wird, großes Lob für ihre Schöpfungen. In dem umfangreichen Modellkatalog der Firma aus dem Jahr 1915 ist sowohl das Sedergerät unter der Nr. 995 (S. 50) erwähnt, wie auch unsere Neuerwerbung, hier als „Keeksdose“ bezeichnet (S. 40, Nr. 850, Abb. 3).

Ein 1930 von Hanns von Walther in der Zeitschrift „Schaulade“ publizierter Artikel mit dem Titel „Modernes und doch materialgerechtes Zinn“ hob besonders die „gegossenen“ Objekte der Regensburger Firma hervor, die ganz im Gegensatz zu den neuen handgeschmiedeten Gefäßen dem Material Zinn nicht gerecht würden. Walther rückte diese neuen Schmiedearbeiten in Zinn, die auf der Leipziger Frühjahrsmesse 1930 erstmals gezeigt wurden, sogar in die Nähe „billiger Bazarartikel“. Unsere Dose ist in dem genannten Artikel unter der Abbildung (Nr. 4) zu erkennen, ganz schlicht, ohne Ornamente auf den Wandungen und mit einer kugeligen Deckelspitze. Ihre Form entsprach jedoch auch ca. 20 Jahre nach ihrem Entwurf noch den Stil Tendenzen der Bauhausära.

1929 fand die Zinngießerei Wiedamann in Wolfgang von Wersin (1882–1976) wiederum einen Kunstgewerbler, der Objekte entwarf, die sich nun jedoch strikt vom floralen Jugendstil abwandten und den Gestaltungsprinzipien des Bauhauses näherten. Das bedeutete einen Verzicht auf jegliche Ornamente, die Betonung der Umrissform und der Funktionalität. Ab 1936 übernahm die Firma mit ihrem neuen Geschäftsführer Richard Wiedamann (1905–1969), dem Sohn Eugens, auch die Ausführung von Wersin-Entwürfen, die bis dahin in den Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst GmbH in Dresden-Hellerau oder in der Zinngießerei J. Lichtinger, München, ausgeführt worden waren. Es gelang ihr damit, auch in den 1930er-Jahren Zinngegenstände profaner wie sakraler Art als integrativen Bestandteil des modernen Kunsthandwerks zu positionieren. Der erzielte Grand Prix bei der Internationalen Ausstellung in Paris 1937 und auch die bei den Triennalen in Mailand 1937 und 1940 erhaltenen Ehrendiplome bestätigten noch Jahrzehnte später den um 1900 eingeschlagenen Kurs, der letztlich auf die Initiative Eugen Wiedamanns zurückging.

Lit.: Eugen Wiedamann: Musterbuch für Zinnwaren, Regensburg 1915, S. 40, Nr. 850. – Eugen Wiedamann: Musterbuch für Zinnwaren. Nachtrag. Regensburg 1929, S. 51, Nr. 850. – Thieme-Becker 24, 1930, S. 446. – Hanns von Walther: Modernes und doch materialgerechtes Zinn. In: Schaulade 6, 1930, Heft 16, S. 1111–1113 (Dose S. 1112, Abb. 4). – Karl H. Bröhan (Hrsg.): Metallkunst. Berlin 1990, S. 514–518. – Alfred Ziffer: Wolfgang von Wersin 1882–1976. Vom Kunstgewerbe zur Industrieform. München 1991, S. 124–126. – Norbert Götz/Brigitte Leonhardt/Dieter Zühlsdorff: Spurensuche: Friedrich Adler. Zwischen Jugendstil und Art Déco. Stuttgart 1994. – Peter Germann-Bauer/

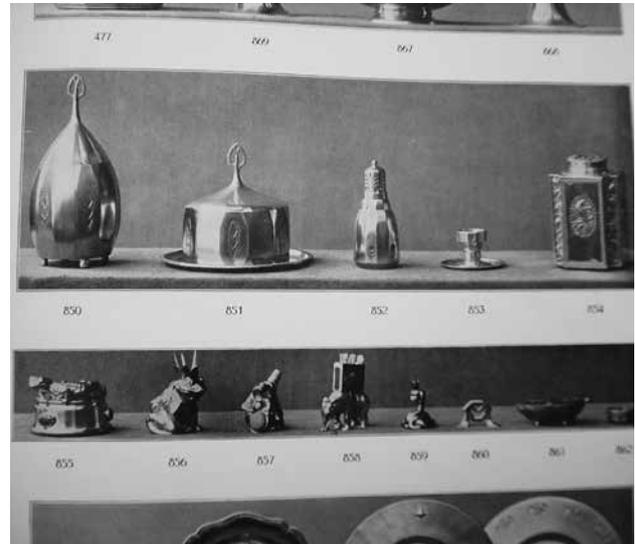


Abb. 3: Zinndose im Musterbuch Eugen Wiedamann, Regensburg, 1915, S. 40, Nr. 850.

Helmut Groschwitz (Hrsg.): Tradition und Aufbruch. Die Oberpfälzische Kreisausstellung 1910. Regensburg 2010, S. 176–179. – Carolin-Sophie Ebeling: „Silber“ für jedermann. Die Zinnkunst der Regensburger Familie Wiedamann (in Vorbereitung).

► SILVIA GLASER



Abb. 4: Teedose, Inv. LGA 9208, im Musterbuch Eugen Wiedamann, Regensburg, 1915, S. 40, Nr. 854.

Hoch oben.

Ein Schlussstein mit dem hl. Martin aus dem Wormser Domkreuzgang

BLICKPUNKT NOVEMBER. Selten hat eine Legende solche Berühmtheit erlangt: Um 334 begegnet ein römischer Soldat, Mitglied der römischen Reiterabteilung in Gallien, vor dem Stadttor des gallischen Amiens hoch zu Ross einem frierenden Bettler. Der Soldat greift sein Schwert, teilt seinen wärmenden Mantel und schenkt dem Bettler eine Hälfte. In der darauf folgenden Nacht erscheint dem Soldaten Christus in Gestalt des Bettlers mit dem tags zuvor geschenkten Mantelteil im Traum. Als „miles Christi“ (Soldat Christi) quittiert der Soldat wenige Jahre später den Militärdienst und lässt sich 351 von Hilarius, dem späteren Bischof von Poitiers, taufen. Am 4. Juli 372 wird er zum Bischof von Tours geweiht. Seine Bescheidenheit und besondere Fürsorge für die Armen und Schwachen machten den hl. Martin von Tours (um 316/317–397) bereits zu Lebzeiten zu einem beliebten Kirchenherrn. Martin starb am 8. November 397. Sein Freund, der Rhetor Sulpicius Severus (um 360–ca. 420), verfasste noch zu Lebzeiten Martins eine erste Vita, im frühen Mittelalter widmeten Gregor von Tours (ca. 538–594), Odo von Cluny (879–942) und Bernard von Clairvaux (1090–1153) dem Heiligen eigene Schriften. Diese früheren Vorlagen verarbeitete Jacobus de Voragine (um 1230–1298) in seinen berühmten „Legenda aurea“. Spätestens seit dieser Zeit gehört Martin zu den meist verehrten Heiligen. Die Legende und ihre bildlichen Darstellungen verbreiteten sich schnell. Besonders verehrt



Abb. 1: Abguss eines Schlusssteins aus dem Wormser Domkreuzgang mit der Darstellung der Mantelspende des hl. Martin von Tours, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. A 2698, Gips, Durchmesser 56–58 cm, Tiefe 13 cm (Foto GNM, Monika Runge).

wird Sankt Martin heute vor allem im rheinischen Gebiet, der ehemaligen römischen Provinz Gallien. Ein spätgotischer Schlussstein aus dem Wormser Domkreuzgang, von dem das Germanische Nationalmuseum einen Gipsabguss besitzt (Abb. 1), zeigt die Mantelspende des Heiligen. Die enge Verbindung des heiligen Martin zur Stadt Worms ist historisch: Während seiner Zeit als Soldat war Martin in der gallischen Stadt stationiert.

Ein Schlussstein wird als letzter Stein am Scheitelpunkt eines Gewölbes eingesetzt und verschließt dort die Wölbung. Aufgrund ihrer konstruktiven und ästhetischen Bedeutung wurden Schlusssteine künstlerisch besonders ausgestaltet. Das zentrale Thema der Martins-Darstellung ist bei dem Wormser Schlussstein in den Mittelpunkt der ausgewogenen Komposition gerückt: An den linken Bildrand drängt sich der Bettler dicht an das Hinterteil des Pferdes, seinen Mantelteil bereits in Empfang nehmend. Er hat eine kleine Tasche um den Leib gehängt. Der Körper ist von den Spuren seines Lebens gezeichnet, das verkrüppelte linke Bein stützt eine festgeschnallte Prothese. Die markante, breite Physiognomie des Mannes wirkt besonders aufgrund der großen Ohren und der ausgeprägten Nase. Der heilige Martin, mit vollem, gelocktem Haar, sitzt hoch zu Ross. Mit seinem mächtigen Schwert teilt er den Mantel. Er trägt zeitgenössische Kleidung des 15. Jahrhunderts, die Schnabelschuhe mit hohem Schaft verweisen auf seinen hohen Stand. Die Bewegung der Personen und des Pferdes fügen sich in die rege Dynamik der Handlung: Die Rückwendung des Tieres und die erhobenen Hufe nehmen die Rundung des Steins auf, das Schwert wirkt in der Komposition als verbindendes Element. Besonders die Falten im Fell des Pferdes an den Vorderläufen und die Hufeisen des Tieres zeugen von der großen Naturnähe der Darstellung. Besonders eindrucksvoll ist die dichte Staffelung der Figuren und des Pferdes auf dem engen, runden Bildgrund gelöst. Die beinahe vollplastische Ausarbeitung der Szene und die kleinteilige Behandlung dekorativer Details wie den Haaren von Menschen und Tier, des Faltenwurfes und die Führung des Schwertes erzeugen eine außerordentliche Tiefenwirkung, die der Position des Schlusssteins hoch oben im Gewölbe entspricht.

Original und Nachbildung

Eine für den heutigen Betrachter beinahe selbstverständliche Differenzierung zwischen Original und Nachbildung war im geschichtsbewussten 19. Jahrhundert nicht üblich. Das Germanische Nationalmuseum besaß bereits seit seiner Gründung 1852 eine umfangreiche Sammlung von Gipskopien bedeutender plastischer Denkmäler des deut-

schen Sprachraums. Die ersten Ausstellungen der Sammlung im Tiergärtnerort und im Toplerhaus präsentierten Abgüsse und Originalplastiken gleichrangig nebeneinander. Das Museum bemühte sich gezielt um Ankäufe von Gipsabgüssen oder fertigte diese in der eigenen Werkstatt der Gipsformerei an. Die Nachbildungen sollten die hauseigenen Bestände um kulturhistorisch bedeutende Objekte aus anderen Museen und Kirchen im Sinne einer Gesamtschau der Kulturgeschichte des deutschen Sprachraums vervollständigen. Die Abgüsse bedeutender antiker und mittelalterlicher Bildwerke dienten darüber hinaus zu Studienzwecken, sie vermittelten dem interessierten Besucher die Kenntnis der „vaterländischen Alterthümer“. Nach dem Umzug der Aufseß'schen Sammlung in das Nürnberger Kartäuserkloster 1862 und auf Initiative des zweiten Direktors des Hauses, August von Essenwein (amt. 1866–1892), wurden die Nachbildungen schließlich von den Originalen getrennt. Die Anfertigung und der Erwerb der Gipse, die für Essenwein ein unverzichtbarer Bestandteil der Skulpturensammlung waren, wurden jedoch weiterhin engagiert betrieben. Nach den Königlichen Museen in Berlin besaß das Germanische Nationalmuseum die größte Abgussammlung im deutschen Sprachraum. Während ein Großteil der Sammlung im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, blieben ca. 300 Gipsabgüsse erhalten, darunter derjenige des Wormser Schlussteins, der 1868 in der pfälzischen Stadt erworben worden war. Das Original ist heute im südlichen Seitenschiff der Kirche vermauert.

Der Wormser Domkreuzgang

Kurz nach seiner Wahl zum Bischof der Diözese Worms im Jahr 1482 begann Johannes von Dalberg (1455–1503) den Neubau des Domkreuzgangs voranzutreiben. Von Dalberg gehörte zu den bedeutendsten Persönlichkeiten am Mittelrhein in dieser Zeit. Nach dem Studium der Philosophie in Erfurt und Jura in Pavia wurde er 1480 zum Dompropst in Worms ernannt. Zwischen den Jahren 1480 bis 1482 war er zudem Kanzler der Universität Heidelberg, 1482 wurde er Kanzler der Kurpfalz. Unter dem Humanisten Dalberg avancierten Heidelberg und Worms zu bedeutenden Zentren humanistischer Lehren.

Der Grundstein des Kreuzgangs belegt den Baubeginn am Tag des hl. Hippolyt 1484. Über den Verlauf der Baumaßnahme geben die Inschriften der erhaltenen Schlussteine Auskunft, die das Datum ihrer Stiftung belegen. Die Jahreszahlen zwischen 1486 und 1516 belegen ein langsames Fortschreiten des Baus, wahrscheinlich wurde in mehreren, zeitlich gestreckten Abschnitten errichtet. Als Stifter traten die Mitglieder des Domkapitels auf, zahlreiche Schlussteine wurden mit Wappen, Namen und Daten der frommen Stifter ausgestattet. Darüber hinaus zeigen einzelne Steine figürliche Darstellungen, darunter der Dompatron Petrus, eine Marienkrönung und die vier Kirchenväter. Die reiche Ausstattung des Domkreuzgangs erklärt sich aus seiner Funktion als bevorzugter Grablege der Stiftsgeistlichkeit,

die als Stifter der Reliefs und der bauplastischen Elemente auftrat.

Die Schlussteine aus dem von Dalberg erneuerten Domkreuzgang sind heute über mehrere Sammlungen verteilt, unter anderem bewahren das Badische Landesmuseum in Karlsruhe und das Museum der Stadt Worms im Andreasstift Teile der ehemaligen bauplastischen Ausstattung. Nach den schweren Zerstörungen im Pfälzischen Erbfolgekrieg 1698 und dem folgenden Wiederaufbau des Doms richtete die Nutzung der Kirche als Pferdestall und Lagerhalle durch die französischen Revolutionstruppen ab 1792 große Schäden an. Nach einem erneuten Brand wurde der Kreuzgang zwischen 1818 und 1830 abgerissen, die bauplastischen Werke wurden versteigert. Die am Dom in Worms verbliebenen Stücke wurden in die Nikolauskapelle überführt und blieben dort oder an anderen Orten der Dominsel erhalten, darunter auch das Original des Schlussteins mit dem hl. Martin.



Abb. 2: Schlusstein mit der Darstellung des Apostels Petrus als Schiffer, Worms, Dom St. Peter, Nikolauskapelle, um 1515 (Bildarchiv Foto Marburg, Walter Hotz).

Der Schlusstein zeigt einige stilistische Parallelen mit weiteren, im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe aufbewahrten bzw. noch in der Nikolauskapelle am Wormser Dom vermauerten Steinen. Der Stein mit der Darstellung des hl. Andreas in Karlsruhe und die Figur des rudern Petrus in Worms (Abb. 2) zeigen eine ähnlich differenzierte Behandlung der Haarpartien und der physiognomischen Details. Die Freude an der Ausstattung der Darstellung ist den Schlussteinen gemein, die eingeschlagenen Nägel um Rumpf des Bootes Petri und das reich verzierte Zaumzeug des Pferdes des heiligen Martin zeugen von dieser „Liebe zum Detail“. Auch die in dem runden Bildfeld ausgewogen inszenierte Komposition belegt die große Kunstfertigkeit der Bildhauerwerkstatt. Die Behandlung der Physiognomien ist darüber hinaus verwandt mit den Stifterfiguren



Abb. 3: Hl. Petrus mit Stifter, Worms, Dom St. Peter, nördliches Seitenschiff, um 1515 (Bildarchiv Foto Marburg).

des großformatigen Reliefs mit der Darstellung der Geburt Christi aus dem Jahr 1515. Dieses entstand als Teil einer sechsteiligen Folge mit Darstellungen aus dem Leben und Sterben Christi zwischen den Jahren 1487 und 1515. Die

epitaphähnlichen Reliefs erscheinen als tief hinterschnittene, differenziert gearbeitete Darstellungen, konnten bislang jedoch nicht alle einer Werkstatt zugeschrieben werden. Die Bildwerke zeigen in diesen knapp drei Jahrzehnten den Übergang der virtuoson Behandlung spätgotischer Formen in den Gewändern und dem rahmenden Astwerk zur eher verspielten, mit Putten besetzten Rahmung in der Zeit der Renaissance. An den Seiten des Geburts-Reliefs stehen links der hl. Petrus mit dem Stifter des Reliefs (Abb. 3), der Kanoniker Jacob Meintzer, und rechts der hl. Cyriacus mit einem unbekanntem Mädchen. Möglicherweise handelt es sich um eines der beiden in der Legende des Heiligen überlieferten, vom Teufel besessenen Mädchen, die Cyriacus heilte. Rudolf Kautzsch hat die Figur des Petrus mit den wuchtigen, breiten Formen der beiden Schlusssteine mit den heiligen Petrus und Martin in Verbindung gebracht. Tatsächlich zeigt auch der Schutzpatron des Stifters diese fein beobachtete, differenziert ausgearbeitete Physiognomie des rudernden Kirchenpatrons und des Bettlers. Die inschriftlich gesicherte Datierung des Geburts-Reliefs in das Jahr 1515 wird so nicht allein für das Relief, sondern auch für die beigegebene Heiligenfigur und in dessen Folge für die beiden Schlusssteine anzunehmen sein. Gemeinsam sind sie Zeugnisse einer späten künstlerischen Blütezeit am Wormser Dom, initiiert durch Bischof Johann von Dalberg, eine prägende Persönlichkeit der Zeit.

► ANNA PAWLIK

Literatur: Ernst Wörner: *Kunstdenkmäler im Großherzogthum Hessen. Provinz Rheinhessen, Kreis Worms*. Darmstadt 1887, S. 154–204; Rudolf Kautzsch: *Der Dom zu Worms (= Denkmäler deutscher Kunst)*, 3 Bde. Berlin 1938; Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz: *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977*. München, Berlin 1978, S. 608, 610–612; Sherry L. Reames: *Saint Martin of Tours in the "Legenda Aurea" and Before*. In: *Viator* 12, 1981, S. 131–164; *Die Inschriften der Stadt Worms (= Deutsche Inschriften, Bd. 29)*, gesammelt und bearb. von Rüdiger Fuchs. Wiesbaden 1991; Dethard von Winterfeld: *Der Dom zu Worms. Königstein im Taunus* 1984; Gerold Bönnen, Burkard Keilmann (Hg.): *Der Wormser Bischof Johann von Dalberg (1482–1503) und seine Zeit (= Quellen und Abhandlungen zur mittelhessischen Kirchengeschichte, Bd. 117)*. Mainz 2005; Clemens Kosch: *Die romanischen Dome von Mainz, Worms und Speyer*. Regensburg 2011, S. 38–59.

Ein englisches Alabasterrelief

Von Irrungen, Wirrungen und dem Wandel in Weitsicht

BLICKPUNKT DEZEMBER. Was macht ein englisches Alabasterrelief im Germanischen Nationalmuseum, einem Institut, dem das Sammeln von Zeugnissen und die Erforschung der Kultur des deutschen Sprachraums obliegen? Seit 1875 wird hier eine 43,5 x 27 cm große Bildplatte aufbewahrt, deren Herkunft stilistisch eindeutig ist. Die von der Skulptur geschilderte Begebenheit erscheint in einer seltsamen, für die mittelalterliche englische Alabasterbildhauerei typischen Unräumlichkeit und steifen Bildung der Figuren. Sämtliche Gestalten und Landschaftsbestandteile sind in die Fläche gedrängt und übereinandergeschichtet. Mittels einer von links oben abfallenden Diagonale ist das hochrechteckige Bildfeld kompositorisch in zwei Tei-

le geschieden. Links sieht man gestaffelt drei Hirten mit Stäben sowie einem Horn. Rechts erscheint ein Engel aus einem Wolkensaum über dem mit Schafen besiedelten und auf seinem Kamm mit Bäumen bestandenen Berghang. Sein Ruf wird von einem langen schmalen Spruchband symbolisiert. Schwungvoll kurvt es bis an die Fingerspitzen der sprechend erhobenen Hand des bärtigen, zu unterst abgebildeten Landmanns, der auf dem Boden sitzt. In der Zeichensprache mittelalterlicher Kunst ist hier ein Dialog angedeutet.

Die bisherige Interpretation der Szene als Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten trifft daher nicht zu. Vielmehr handelt es sich um die im apokryphen Jakobus-Evangelium überlieferte und auch in der „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine verzeichnete Ankündigung der Geburt Mariens. Sie widerfährt Joachim, dem Vater der Gottesmutter, in der Einöde, wohin er sich, resigniert ob der langjährigen Unfruchtbarkeit seiner Ehe und daher erfolgter Zurückweisung seines Tempelopfers, zurückgezogen hat: Er nahm bei den Hütern seiner Herden Zuflucht. Das in der „Goldenen Legende“ erzählte Ereignis setzt den von einem Engel beschiedenen betagten Mann daher in die Gesellschaft von Hirten. Mittelalterliche Darstellungen zeigen ihn meist etwas abseits von ihnen in Wechselrede mit dem Himmelswesen.

Deutungen und Konsequenzen

Beim Ankauf des Bildwerks im Augsburger Antiquitätenhandel war man sich über die Herkunft nicht im Klaren. Wenig konkret fasste man das 14. Jahrhundert als Entstehungszeit ins Auge. Selbst im ersten 1890 publizierten Skulpturenkatalog des Museums von Hans Bösch unterblieb die Aufnahme des Stücks, wohl aufgrund allzu großer Unklarheiten. Dasselbe gilt für drei weitere englische, in den 1880er Jahren angekaufte Alabasterreliefs mit der Auferstehung Christi bzw. zwei Szenen aus dem Marienleben. Offenbar erwarb man auch sie ohne nähere Vorstellungen über die landschaftliche Verortung und Datierung allein wegen ihrer interessanten Erscheinungsform. Erst Walter Josephi verzeichnete sie aufgrund der Kenntnis ähnlicher nach England lokalisierter Werke im Bayerischen Nationalmuseum in München und im Berliner Kaiser-Friedrich-(heute Bode-)Museum in seinem 1910 edierten Katalog als Werke der „Schule von Nottingham“. Er datierte sie alle in die Mitte des 14. Jahrhunderts. Außerdem nahm er an, dass sie aus größeren Zusammenhängen stammten und einst Teile von Altaraufsätzen waren. Wiewohl auch heute solche Arbeiten noch vielfach als Werke aus Nottingham, dem wichtigsten Zentrum der englischen Alabasterschnit-



Verkündigung der Geburt Mariens an Joachim, England, wohl Nottingham, um 1460/80, Alabaster, farbig gefasst, 43,6 x 27 cm, Inv.-Nr. Pl.O. 342 (Foto: GNM).



Auferstehung Christi, England, um 1400/1420, Alabaster mit Resten farbiger Fassung, 31,5 x 24 cm, Privatbesitz, ehemals Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O. 352 (Foto: GNM).

zerei des Mittelalters, bezeichnet werden, benennt die jüngere Fachliteratur ihre Verortung oft mangels konkreter Einzelbelege und im Wissen um die auch in anderen Orten – wie York oder Burton-on-Trent – bestehende Alabasterverarbeitung meist allgemeiner mit England.

Die von Josephi ermittelte, dem Museumskonzept vermeintlich widersprechende Provenienz bildete bald den Grund für die Veräußerung dreier dieser Bildwerke. Schon in der Zwischenkriegszeit gab man die Tafel mit der kapriziös geschilderten Auferstehung Christi, die nach heutigem Stand der Forschung gegen 1400/1420 entstanden ist, in den Handel ab, um mit dem Erlös andere Erwerbungen finanzieren zu können. 1925 befand sie sich im Besitz des New Yorker Kunsthändlers Walter Leo Hildburgh (1876–1955), einem der bedeutendsten Erforscher der englischen Alabasterskulptur. Ihr letzter Nachweis in einer amerikanischen Privatsammlung stammt aus dem Jahr 1963.

Die beiden anderen Stücke, die den Tempelgang Mariens, das heißt die Übergabe der Dreijährigen zur Erziehung in den Tempel von Jerusalem, zeigten sowie Mariä Reinigung, die Visite Mariens ebendort zur Erfüllung der alttestamentlichen Reinigungsvorschriften nach Verlassen des Wöchnerinnenbetts, schied man 1943 bzw. 1969 aus. Die aufgrund ihrer Lokalisierung außerhalb des deutschen Sprachraums angeblich irrelevanten Objekte wurden im Handel bzw.

mit einem Privatsammler getauscht: Das erstgenannte nebst anderen Exponaten gegen einen von der Nürnberger Hafnerfamilie Preuning stammenden Krug mit Landsknechtsdarstellungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, das zweite gegen eine süddeutsche Kleinplastik der Zeit um 1540.

Die Verkündigung an Joachim

Im Germanischen Nationalmuseum verblieb also nur die zuerst erworbene Tafel mit der Verkündigungsszene. Die Formung von Joachims markigem Kopf mit kräftigen Wangenknochen und einem spitzigen, grob strukturierten Bart sowie das rundwangige Engelsgesicht mit dem steilen Nasenrücken kennzeichnen sie als Bestandteil einer stilistischen Gruppe von Alabasterreliefs, die im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstanden sind. Die Skulptur stellt das Produkt einer jener florierenden Werkstätten der englischen Alabasterindustrie dar, die aufgrund reicher Vorkommen des Sedimentgesteins in South Derbyshire vorrangig in Nottingham ansässig war und vom späten 14. bis ins frühe 16. Jahrhundert eine Blütezeit erlebte.

Bildreliefs in unserem Stück vergleichbaren Dimensionen, die gänzlich oder zumindest teilweise farbig gefasst wur-



Mariä Reinigung, England, wohl Nottingham, um 1460/80, Alabaster, 41 x 27 cm, ehemals Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O. 354 (Foto: GNM).

den, entstanden – neben Madonnen, Vesperbildern und Gnadenstühlen in Statuettenform – regelrecht in Serien. Zumindest lässt sich die oft vielfache Ausführung bestimmter Motive in außerordentlicher Ähnlichkeit und über einen längeren Zeitraum belegen. Besonders zahlreich sind Darstellungen aus dem Marienleben und dem Leben Christi sowie einigen Heiligenviten überliefert. Meist waren solche heute vielfach als Solitäre überkommene Reliefs ursprünglich in steinernen oder hölzernen Rahmungen aneinandergereiht, bildeten demzufolge Teile von Altaraufsätzen.

Das wiedergegebene Motiv der Verkündigung an Joachim, das zur Bilderzählung des Marienlebens gehört und weit seltener als beispielsweise die Szene der Auferstehung Christi ist, war zweifellos Bestandteil eines solchen Schreins. Francis Cheetham, der die Forschung zur englischen Alabasterskulptur in den letzten Jahrzehnten entscheidend vorantrieb, konnte außer dem Stück des Germanischen Nationalmuseums bislang nur zwei weitere Exemplare nachweisen, ein Fragment in der Kirche St. Laud in Mabe, einem Dorf bei Falmouth in Cornwall, sowie die Relieftafel im Altar der Marienkapelle der Basilika Saint-Seurin in Bordeaux, die möglicherweise von einem englisch beeinflussten aquitanischen Bildhauer stammt.

Das letztgenannte Beispiel weist sowohl auf die kontinentale Ausstrahlung englischer Alabasterbildwerke hin als auch darauf, dass neben der Belieferung des englischen Marktes der Export solcher Tafeln, die übrigens meist erst am Bestimmungsort in dort hergestellte Gehäuse eingesetzt wurden, nach Frankreich eine bedeutende Rolle spielte. Doch auch nach Spanien und Island, nach Skandinavien und in die Landschaften südlich der Ostsee wurden diese Bildwerke ausgeführt.

Zeugen kultureller Netzwerke

Die Tatsache, dass solche Arbeiten im Mittelalter in den deutschen Sprachraum gelangten, verleiht der Spezies für die Kulturgeschichte dieses Gebiets Bedeutung und macht sie somit auch für das Germanische Nationalmuseum interessant. Vor allem in den norddeutschen Küstenregionen sowie in weiter im Binnenland gelegenen, aufgrund der Hansezugehörigkeit jedoch direkt an den Seehandel angeschlossenen Städten lässt sich eine Reihe englischer Alabasterarbeiten bis heute in situ nachweisen. Sie reflektieren unter anderem die Faszination, die diese eigenwillige Kunst auf kontinentale Betrachter bzw. Besteller ausübte und zeugen von einem Import, der in der Entstehungszeit dieser Werke auch als sichtbares Zeichen der Weltläufigkeit ihrer Stifter galt.

So findet man etwa Statuetten des „Gnadenstuhls“, Darstellungen der Heiligen Dreifaltigkeit, in St. Martin zu Emmerich am Niederrhein, in der Wiesenkirche in Soest und in der ehemaligen Benediktinerklosterkirche von Dobbertin bei Parchim in Mecklenburg. Ein Relief mit dem Haupt Johannes des Täufers bewahrt die Propsteikirche zu Dortmund, ein zweites existierte bis zum Ende des Zwei-



Gnadenstuhl, England, um 1450/70, Alabaster, teilweise farbig gefasst, 58 x 34 cm, Soest, St. Maria zur Wiese (Foto: Jutta Brüderin, Braunschweig).

ten Weltkriegs im Domschatz von Cammin (heute Kamie Pomorski). Eine Darstellung der Anbetung der Könige findet man im Paderborner Dom; bis 1945 gab es ein weiteres Exemplar in der ehemaligen Prämonstratenserinnen-Klosterkirche in Zuckau (heute Zukowo) bei Karthaus (heute Kartuzy) in Westpreußen. Fünf aus einem Retabel stammende Reliefs mit Szenen des Marienlebens, die heute im Schloss Gottdorf bei Schleswig aufbewahrt werden, kommen aus der Dorfkirche von Groß-Grönau nahe Lübeck. Es wird vermutet, dass die um 1450/70 zu datierenden Bildwerke von einem Lübecker Englandfahrer erworben wurden und ursprünglich für eine Kirche seiner Heimatstadt bestimmt waren.

Die Danziger Marienkirche beherbergt fünf gegen 1420/30 entstandene Reliefs mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers, die sicher einst im Schrein eines Altarretabels saßen. Und ein nicht zuletzt aufgrund seiner ursprünglichen Erhaltung herausragendes Ensemble ist der um 1435 geschaffene Altaraufsatz in der Dorotheenkapelle derselben Kirche, dessen Schrein und Flügel mit insgesamt sieben Alabasterbildwerken bestückt sind, davon fünf Szenen aus dem Leben Christi und Mariens sowie die Statuetten der hll. Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten.

Sicherlich gehen sowohl die einzelnen als auch die noch in situ befindlichen Skulpturen in der Danziger Hauptkirche auf Stifter zurück, die die insulare Alabasterschnitzerei aufgrund des Englandhandels kennengelernt hatten.

Neben ihrer kunsthistorischen Bedeutung bezeugen solche Bildwerke somit auch eindrucksvoll merkantile Beziehungen und in ihrer Entstehungszeit bestehende kulturelle Netzwerke. Nicht zuletzt deswegen betrachten wir mittelalterliche Alabasterbildwerke aus England heute bezüglich ihrer Aussagekraft mit anderen Augen als die Generationen vor uns, als die eruierte Herkunft aus einer Landschaft außerhalb des deutschsprachigen Raums zum Ausschlusskriterium für die Aufbewahrung im Germanischen Nationalmuseum wurde. Insofern ist das hier verbliebene Relief ein wichtiger „Baustein“ zur Darstellung des Kunsttransfers im Mittelalter, vergleichbar etwa den Arbeiten aus Limosiner Email, die das Museum in sprechender Auswahl präsentiert (Raum 14). Denn wie in anderen Teilen Europas hatte man auch in Kirchen und Kathedralen des deutschen Sprachraums sakrales Gerät in Gebrauch, das aus Limoge kam. Die südwestfranzösische Stadt, in der ab dem 12. Jahrhundert die unverwechselbaren Metallarbeiten mit dem in Grubenschmelztechnik aufgebrauchten Emailschnitzwerk entstanden, war aufgrund ihrer Lage an der Pilgerstraße nach Santiago de Compostella in ein weitgespanntes Netz von Beziehungen eingebunden.

Unser englisches Alabasterrelief bezeugt dagegen eher den über das merkantile Netzwerk der norddeutschen Hansestädte geführten Kulturtransfer zwischen England und dem Kontinent.

Insofern erscheint die 1875 getätigte Erwerbung des Bildreliefs mit der Verkündigung an Joachim heute als ein Akt besonderer Weitsicht, weil es europäische Kulturströme des späten Mittelalters beispielhaft anschaulich zu machen vermag.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Literatur: Willi Drost: Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze. Stuttgart 1963; Francis Cheetham: English Medieval Alabasters. Oxford 1984; Paul Zubek/Heinz Spielmann: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottdorf und seine Sammlungen. Mittelalter. Schleswig 1994; Laurence Flavigny/Christine Jablonski-Chauveau: D'Angleterre en Normandie. Sculptures d'albâtre du Moyen Age. Rouen 1998; Francis Cheetham: Alabaster Images of Medieval England. Trowbridge 2003; Paul Williamson (Hrsg.): Object of Devotion. Medieval English Alabaster Sculpture from the Victoria and Albert Museum. Alexandria (Virginia) 2010.



Dorotheenaltar (Ausschnitt), Danzig, um 1435, Danzig, St. Marienkirche (Foto: Lecturas).

Zierliche Eleganz für süße Köstlichkeiten

Konfitürenbesteck von P. Bruckmann & Söhne, Heilbronn, erworben vor 1907 bei den Juwelieren Gebrüder Eichert, Koblenz, und europäisch vereinigte Küchenkünste

Das Museum erhielt von Maria-Luise v. Graberg ein 12-paariges Konfitürenbesteck mit dazu erhaltenem Kasten zum Geschenk. Es ist ein Erzeugnis der von 1805 bis 1973 bestehenden Bruckmannschen Silberwarenfabrik in Heilbronn. Sie firmierte ab 1850 als „P. Bruckmann & Söhne“ und entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem Spitzenunternehmen im Silberwaren-Bereich.

Ihr Gründer Georg Peter Bruckmann (1778–1850) führt eindrucksvoll den Übergang vom Handwerker zum modernen Unternehmer vor Augen. Vom Vater ins Handwerk des Gold- und Silberschmieds eingeführt, übernahm er nach der Weiterbildung in Wien, Paris und Genf 1805 dessen Werkstatt am Marktplatz in Heilbronn; die ehemalige Reichsstadt gehörte seit 1802 zum Herzogtum Württemberg, das als Verbündeter Napoleons (1769–1821) 1806 Königreich wurde. Georg Peter Bruckmann hatte in Paris moderne industrielle Techniken der Silberverarbeitung kennengelernt, mit denen sich hochwertiges Silbergerät preisgünstiger herstellen ließ und das so für weitere Kreise erschwinglich wurde. Kunsthandwerker und Künstler machten sich daran, den Anspruch auf Luxus und Schönheit im ständeübergreifenden Format zu erfüllen. Zu Bruckmanns Mitarbeitern gehörte nach 1817 für einige Jahre der

klassizistische Bildhauer Konrad Weitbrecht (1796–1836). Er hatte in Stuttgart bei Johann Heinrich Dannecker (1758–1841) gelernt, dem Schöpfer der berühmten Schiller-Herme, von der in der Sammlung 19. Jahrhundert ein Exemplar ausgestellt ist.

„Silber aus Heilbronn war schon Mitte des 19. Jahrhunderts ein Markenbegriff für geschmackvolle Formen, erstklassige Verarbeitung und künstlerische Gestaltung“, so Peter Lipp 2001 in seiner Darstellung der Geschichte der Firma. Die Bruckmann-Söhne bauten sie zu einem höchst umsatzstarken Unternehmen aus. 1898, beim Umzug in einen Fabrikneubau, beschäftigte Bruckmann über 700 Arbeiter. Der Schwerpunkt des auf Weltausstellungen vertretenen und europaweit exportierenden Unternehmens lag auf Tafelgerät und Bestecken.

Das bei Bruckmann hergestellte Konfitüren-Besteck hatte der bis 1907 über einen längeren Zeitraum im Rheinland lebende Großvater der Schenkerin bei den Juwelieren Gebrüder Eichert in Koblenz erworben; der Firmenname ist auf der Deckelinnenseite des Besteckkastens angebracht. Das historisierende Dekor der Besteckgriffe findet man in den Musterbüchern Bruckmanns seit 1905 unter der Modellmuster-Nr. 345 aufgeführt. Es zitiert den sogenann-



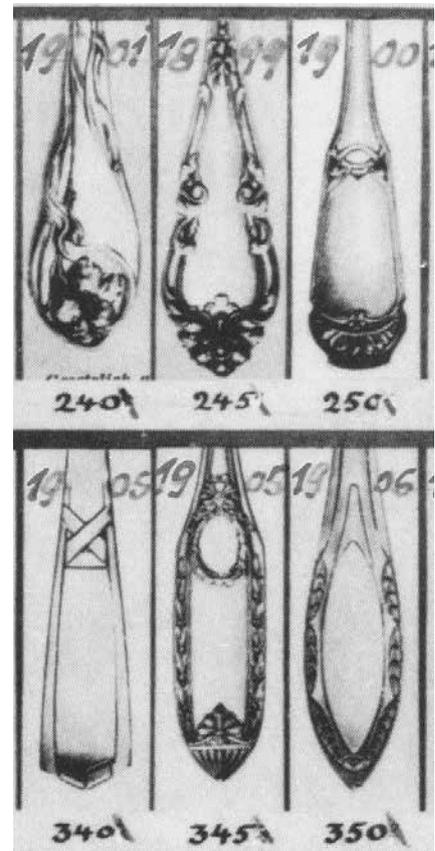
Konfitürenbesteck mit Kasten, vor 1907. Silberwarenfabrik Peter Bruckmann & Söhne, Heilbronn, Besteckmuster-Nr. 345, hergestellt ab 1905. Reichsstempelung Halbmond mit Kaiserkrone, Feinzeichen 800, Adlermarke der Firma Bruckmann. Aufdruck auf Stoff im Kastendeckel „Gebr. Eichert/Juweliere/Coblenz“. 12 Paar Messer und Gabel. Silber, graviert, gedrückt, gelötet, Messerklingen und Gabelzinken vergoldet, Messer L. 17,5 cm, Gabel L. 15 cm; Besteckkasten: Holz, außen mit sandfarbenem Leinen kaschiert, innen mit sandfarbenem Moiré ausgeschlagen, H. 6,4 cm, B. 35,4 cm, T. 20,5 cm. Inv.-Nr. HG 13302. Geschenk von Dr. Maria-Luise v. Graberg.



Ein Paar Messer und Gabel des Konfitürenbestecks der Firma P. Bruckmann & Söhne, Heilbronn.

ten „Zopfstil“ des späteren 18. Jahrhunderts, bei dem sich Rokoko-Verspieltheit mit schlichten klassizistischen Elementen paart. Alle Griffe schmückt eine Kartusche mit dem Initial G mit siebenzackiger Krone. Der Besteckkasten hat einen mittels Stoffschlaufen herausnehmbaren Einsatz für sechs Besteckpaare; für sechs weitere sind am Kastenboden Halterungen angebracht.

Das zierliche Besteck wurde in der Berliner Familie der Schenkerin für süße Zwischenmahlzeiten sowie Desserts aller Art, Baisers, Gefrorenes, Marzipan, feste Gelees, kandierte Früchte, Puddings, Cremes und Torten, bei sonntäglich-festlichen Kaffeetafeln ebenso wie beim Nachmittagstee benutzt. Es ist inklusiv der vergoldeten Klingen aus Silber gearbeitet. Seit dem Barock stellte man bei den damals aufkommenden Tafelbesteckgarnituren Dessertmesser gerne ganz aus Silber her. Bei den für Hauptgänge verwendeten Messern war eine Klinge aus Stahl unerlässlich, wollte man sie beim Fleischschneiden nicht verbiegen. Ringsum abgerundet, fordern die Silberklingen zum behutsamen Zerteilen und Genuss in kleinen Stücken der süßen Köstlichkeiten auf.



Ausschnitt aus Besteckmustertafel der Firma P. Bruckmann & Söhne, Heilbronn, mit Besteckmuster-Nr. 345.

Abb. aus Reinhard W. Säger: Das deutsche Silber-Besteck. Biedermeier, Historismus, Jugendstil (1805-1918). Firmen, Techniken, Designer und Dekore. (Dissertation Universität Bonn 1982) Stuttgart 1991, S. 75

Teerunden, Kaffeetafeln und krönende Desserts

Vielleicht ist die Bezeichnung Konfitürenbesteck englisch inspiriert? In den 1840er-Jahren hatte Anna Russel, die 7. Herzogin von Bedford (1783–857), das Ritual des Nachmittagstees eingeführt. Es wurde von Königin Victoria (1819–1901) übernommen. Sie liebte zum Tee Biskuitschnitten mit Erdbeermarmelade, die als „Victoria Sandwich“ in den Kanon kulinarischer Teetischfreuden eingingen. Zur gepflegten Tasse Tee gehören von Keksen bis feinen Brotschnitten verschiedene Backwaren, gern versüßt mit Fruchtaufstrichen und natürlich der als sehr britisch geltenden Orangenmarmelade. Die Kaufmannsfrau Janet Keiler (um 1735–1815) erfand sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts im schottischen Dundee. Ihre Familie gründete 1797 die erste Marmeladenmanufaktur der Welt, derweil sich der aus Übersee importierte Tee um 1800 als britisches Nationalgetränk etablierte.

Das erquickliche Ritual des Nachmittagstees fand auch auf dem Kontinent Liebhaber und wurde mit regionalen Spezialitäten variiert. Der im 19. Jahrhundert in Deutschland viel gelesene Friedrich Wilhelm Hackländer (1816–1877) schilderte 1851 eine elegante Teerunde in einem deutschen Residenzstädtchen, bei der mit einem „Wasserkessel von englischem Metall“ Tee mit Vanille gebrüht wurde. Dazu waren auf der Teetafel neben allerlei Silberzeug Mannheimerle, Sandtorten, Guglhupfe, Hefekränze, Berliner Pfannkuchen und vieles mehr aufgebaut, „umschwärmt von einem ganzen eingemachten Sommer und Herbst. Von den Erdbeeren des Frühjahrs waren alle Früchte vertreten bis zu den welchen Nüssen des Spätjahrs, und wehe der Hausfrau, welche irgendeine eingemachte Frucht nicht aufgesetzt hätte oder auf deren Tafel ein namhaftes Backwerk gefehlt – ihr wäre besser, sie wäre nie geboren.“

Um Waterloos an der Tee- oder Kaffeetafel zu entgehen, konnte man sich durch Literatur beraten lassen. In Mün-

chen erschien 1864 Johann Rottenhöfers (1806–1872) Büchlein, „Der elegante wohlservierte Kaffee- und Theetisch mit Abbildung der Kaffee- und Theepflanze und mehrere der neuesten Kaffee-Kochapparate“.

Rottenhöfer, der geniale bayerische Hofkoch, war seinerzeit durch ein geradezu monumentales, über 2000 Rezepte umfassendes Kochbuch weithin bekannt. Seine „Anweisung in der feinern Kochkunst mit besonderer Berücksichtigung der herrschaftlichen und bürgerlichen Küche“, die seit ihrer Erstausgabe 1858 zahlreiche Neuauflagen erlebte, enthält neben vielen anderen die herrlichsten Rezepte für alle nur denkbaren süßen Speisen – für Marmeladen, Kompotte, eingemachte Orangenschalen (zestes d'orange confits), Kuchen, Torten, Cremes, Puddings, Charlotten, süße Milchbecher, Croquants, Flans, Chokoladestruhel, Beignets, Butterteig-Pasteten, Meringuen, türkisches Reismus (Bouillie à la Turquie), Salzburger Nocken (Noques de Salzburg), Orangenblüten-Zucker und -Sulz etc. etc. bis hin zur opulenten Hochzeitstorte. Die Bezeichnungen der Speisen sind bei Rottenhöfer in Deutsch und Französisch wiedergegeben, bei einigen speziellen Kreationen aus dem britischen Inselreich auch in Englisch. Französisch hatte die Tradition einer europäischen Hof- und Diplomaten-sprache. Die Künste inklusiv der Kochkunst vergegenwärtigen vergleichbar grenzenübergreifende Tradition.

Zucker war bis ins 18. Jahrhundert eine ziemlich kostspielige Importware und durch ihn versüßte Essgewohnheiten lange ein Privileg der oberen Stände. Die Höfe des Barock unterstrichen herrschaftlichen Glanz an prunkvollen Tafeln unter anderem durch überwältigenden Zuckerluxus. Als Zucker für den Bürger erschwinglicher wurde, wirkte seine vormals exklusive Bedeutung nach. Süße Speisen blieben ein Feld zur Kultivierung von Luxus und Finesse. Man liebte es, sie kunstvoll zu gestalten und zelebrierte sie mit besonderem Tischgerät. Johann Friedrich Baumanns 1830 in Dresden erschienenenes, an „alle Stände“ gerichtetes



„Sächsische Torte/Tourte à la Saxonne“, „Kronprinz-Torte/Tourte à la prince royal“ und „Bisquit-Torte mit Malaga-Crème/Tourte de bisquit à la crème au vin de Malaga“.

Abbildungen aus Johann Rottenhöfer: Anweisung in der feinern Kochkunst mit besonderer Berücksichtigung der herrschaftlichen und bürgerlichen Küche. (1. Ausg. 1858) Nachdruck der 9. Auflage, 1898, Dortmund 1979, S. 848, 849, 851.

Kochbuch wies gleich im Titel auf Rezepte für süßen und obendrein völkerverbindenden Genuss hin. Er lautete, hier leicht abgekürzt zitiert: „Der Dresdner Koch, oder: die vereinigte teutsche, französische und englische Koch-Brat- und Back-Kunst, nebst Anleitung zu Dessert-Zuckerbäckereien, Gefrorenem, Einmachfrüchten (...)“. Das Glücksverheißende von Süßem beschrieb Gustave Flaubert (1821–1880) in seinem Roman „Madame Bovary“ (1857) im Kapitel des Hochzeitsessens seiner Titelfigur. Hier trägt ein Konditor eine Begeisterungsrufe auslösende Etagentorte auf, einen wahren Tortentempel, bekrönt von einer Plattform mit einem Amor auf einer Schokoladenschaukel inmitten einer „Wiese mit Felsen und Seen aus Konfitüren“.

Konfitüren und Marmeladen

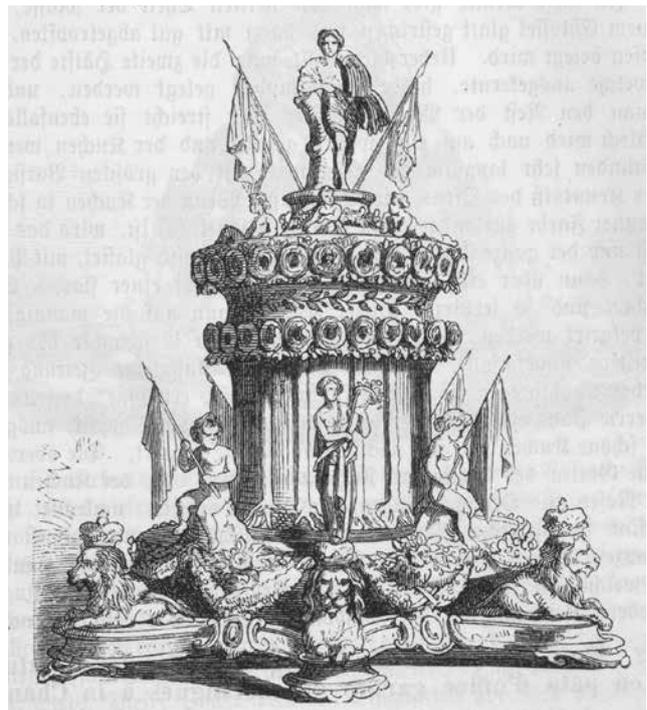
Konfitüren und Marmeladen galten wie alles Zuckrige lange als sehr hochkarätige Genussmittel, so etwa die bis heute berühmte, in Zuckersirup gekochte Johannisbeerkonfitüre aus Bar-le-Duc. Sie war seit Beginn des 16. Jahrhunderts in der vornehmen Welt weithin bekannt und man gab für sie gerne große Summen aus; Maria Stuart (1542–1587), deren Mutter im Schloss von Bar geboren wurde, verglich sie mit einem „in einem Glas eingefangenen Sonnenstrahl“. Feine Konfitüren und Marmeladen gehören bis heute zum Sortiment von Delikatessenhäusern, etwa des 1886 von Auguste Fauchon (1856–1939) gegründeten Pariser Gourmetparadieses an der Place de la Madeleine. Sie bestimmen die Geschmacksnote mancher berühmten Torte, so bei einer ganzen Reihe der von Rottenhöfer zitierten Exemplare und

auch die der Wiener Sachertorte.

Sie wird vor dem Glasieren mit passierter Marillenmarmelade aprikotiert. Franz Sacher (1816–1907) hatte sie als junger Wiener Kücheneleve 1832 fürs Dessert eines Diners des Fürsten Metternich (1773–1859) kreiert, bei dem ihr feiner Geschmack sogleich begeisterte. In Sachers 1848 in Wien eröffneten Feinkostladen wurde die Torte zu einem Verkaufsschlager. Sein Sohn Eduard (1843–1892) verfeinerte sie während seiner Lehrzeit in der Konditorei von Christoph Demel (gest. 1867). Die renommierte Zuckerbäckerei nah der Wiener Hofburg, die sich ab 1874 k. u. k. Hoflieferant nennen durfte, nahm sie in ihr Angebot auf und natürlich auch das von Eduard Sacher 1876 in Wien eröffnete Grandhotel Sacher. Die Torte avancierte zu einer Weltberühmtheit, mit der sich die Vorstellung an Walzerklang und beschwingte Sinnenfreude verbindet.

Nonchalanter Genuss

Bezogen auf den von zierlichen Dessertbestecken signalisierten Charme nonchalanter Leichtigkeit des Genusses ist eine Erinnerung Arrigo Ciprianis erwähnenswert, des Besitzers von Harry's Bar in Venedig, die mit ihrem weltläufigen Flair ähnlich legendär wurde wie das Demel oder das Sacher in Wien. Cipriani berichtete, dass sein Vater Guiseppe (1900–1980), der sie 1931 eröffnete und „von Cafés und Restaurants wahrlich sehr viel verstand“, in seinen Lokalen die Art des Gedecks revolutionierte. Zu viele aufgedeckte Bestecke hätten den Effekt, die Gäste zu verwirren, so die Beobachtung von Cipriani senior, der außer-



„Füllhorn von gerösteten Mandeln mit caramellisirten Früchten/Corne d'abondance garnie de fruits glacés“ und „Englischer Hochzeitskuchen/A bride-cake“. Abbildungen aus Johann Rottenhöfer: Anweisung in der feinem Kochkunst mit besonderer Berücksichtigung der herrschaftlichen und bürgerlichen Küche. (1. Ausg. 1858). Nachdruck der 9. Auflage, 1898, Dortmund 1979, S.892, 895.

dem befand, die für Hauptspeisen verwendeten lägen zu schwer in der Hand. Er beschloss daher, seinen Gästen nur noch fürs Dessert bestimmte Bestecke vorzulegen, die vor jedem neuen Gang ausgewechselt werden.

Ein Paar des Bruckmann'schen Bestecks ist in der Sammlung 19. Jahrhundert in einer Vitrine des Kabinetts zum Thema „Weltausstellungen“ aufgelegt.

► URSULA PETERS

Literatur: Unveröffentlicht – Silber aus Heilbronn für die Welt. P. Bruckmann & Söhne (1805–1973). Ausstellungskatalog Städtische Museen Heilbronn/Bröhan Museum, Berlin/Deutsches Klingemuseum Solingen. Heilbronn 2001, S. 206 Abb. Besteckmustertafel mit Modell-Nr. 345; Peter Lipps Darstellung S. 21; vgl. ebenda Reinhard Säger: „Silberwaren“: Kultur aus der Fabrik, S. 61–62. – Ursula Peters: Denkmal der schönen Individualität und nationale Ikone. Johann Heinrich Danneckers Hermenbüste Fried-

rich Schillers und ihre Verbreitung. In: Kulturgut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums. IV. Quartal 2005, Heft 7, S. 8–13. – Sara Paston-Williams: The Art of Dining. A History of Cooking & Eating. London 1993, S. 319–320 zur Teestunde. – Friedrich Wilhelm Hackländer: Eine Einladung zum Tee. In: Die Freud des Essens. Ein kulturgeschichtliches Lesebuch vom Genuß der Speisen aber auch vom Leid des Hungers. Zusammengestellt von Herbert Heckmann. München 1979, S. 433–434. – Günter Wiegelmann: Zucker im Zivilisationsprozess der Neuzeit. In: Hans J. Teuteberg/ Günter Wiegelmann: Unsere tägliche Kost. Geschichte und regionale Prägung. Münster 1986, S. 135–152. – Zur Konfitüre aus Bar-le-Duc vgl. www.grosseille.com (2. 3. 12) – Carl Friedrich v. Rumohr: Vom Geist der Kochkunst. Nachdruck der 2. Auflage von 1832, Wels o. J., S. 315–316 zum Dessert. – Arrigo Cipriani: Teller, Tisch und Tafel. Kleine Kulturgeschichte des Essens. (A Tavola. Mailand 1984) München 1985, S. 25–26.

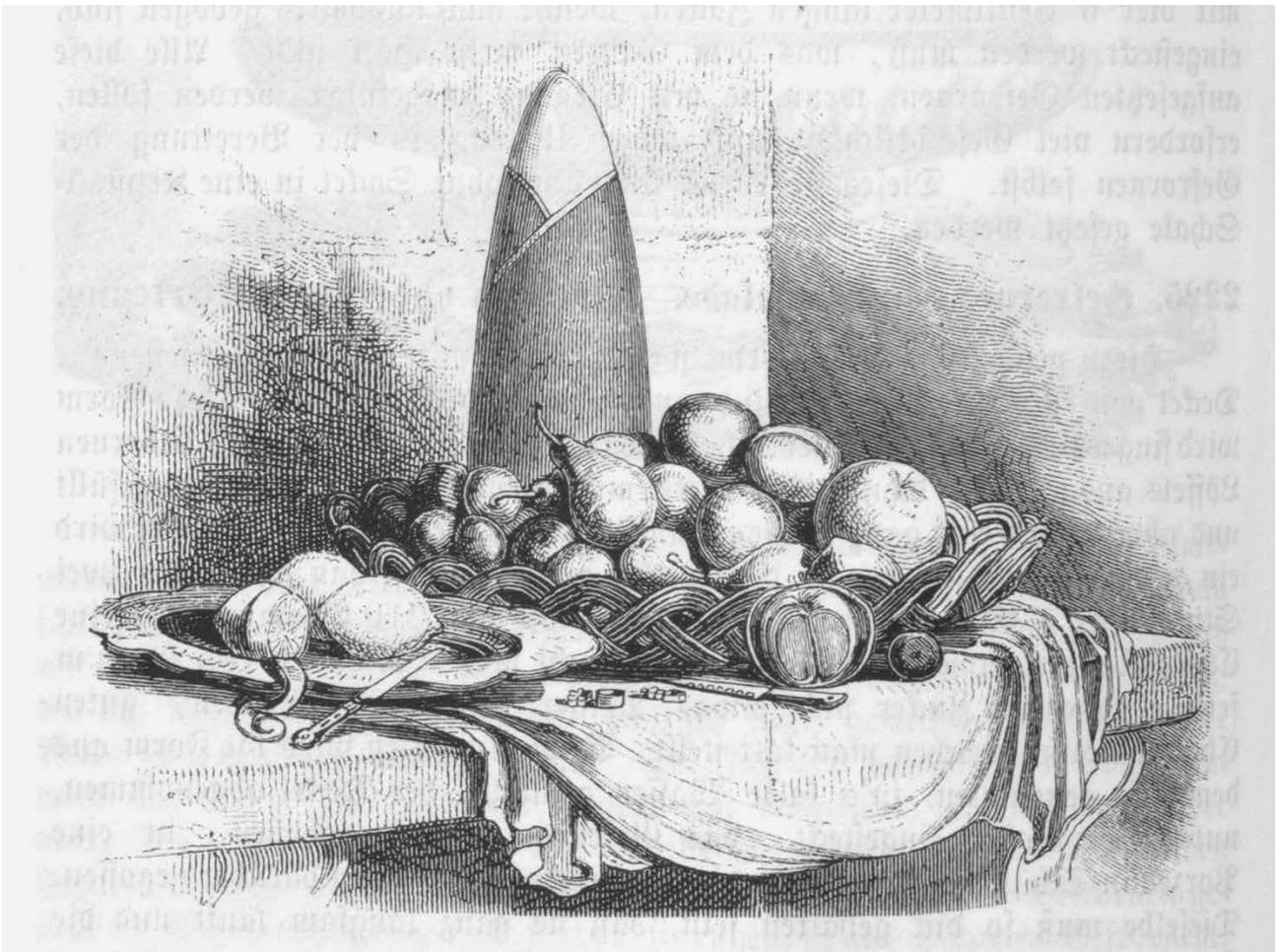


Illustration zum Kapitel „Von den Compoten/Des compotes“ (u. a. mit Marmeladen-Rezepten).

Abbildung aus Johann Rottenhöfer: Anweisung in der feinem Kochkunst mit besonderer Berücksichtigung der herrschaftlichen und bürgerlichen Küche. (1. Ausg. 1858). Nachdruck der 9. Auflage, 1898, Dortmund 1979, S. 922.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

26. 9. 2013 bis 19. 1. 2014	Aufbruch der Jugend Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung
noch bis 6. 10. 2013	Charakterköpfe Die Bildnisbüste in der Epoche der Aufklärung
noch bis 12. 1. 2014	Der Alles-Köner Arbeiten von Henry van de Velde aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums
noch bis 26. 1. 2014	Rembrandt. Meister der Radierung Studioausstellung
14. 10. 2013 bis 19. 10. 2014	Ausstellungsplakate 1882–1932 (Ausstellung läuft ca. 1 Jahr länger)

Inhalt IV. Quartal 2013

Jugendstil in Zinn von Silvia Glaser.	Seite 2
Hoch oben von Anna Pawlik.	Seite 5
Ein englisches Alabasterrelief von Frank Matthias Kammel	Seite 7
Zierliche Eleganz von Ursula Peters.	Seite 11

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: 3600 Stück

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