

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2009

Inhaltsverzeichnis

Zum Tode von John Henry van der Meer (1920–2008)

Kunst- und Kulturgeschichte

Neues zu Objekten im GNM

Peter Volk, Ein Bildnis des Nürnberger Kunsthändlers Hubert Caymox von Hendrick Goltzius

Frank Matthias Kammel, Bergmannsstatuetten der Barockzeit. Profane Kleinbildwerke aus Sachsen

Petra Krutisch, Martin Meyer und Gudrun Weiner, Die ganze Welt in einem Schrank. Eine Holzmustersammlung des 18. Jahrhunderts aus dem Bestand des Germanischen Nationalmuseums

Roland Prügel, Wohnen im Einklang mit dem Universum. Rudolf Lübbens Kosmosolarium

Bildgebrauch und Bildfunktion im Medium der Graphik – Symposiumsbeiträge

Berthold Hinz, Herkules und Antäus. Eine „graphische“ Heldentat

Michael Roth, Adaption durch Kopie. Überlegungen zur Funktion von Nachzeichnungen im Werk des Meisters der Gewandstudien

Giovanni Maria Fara, Albrecht Dürer e Firenze nel XVI secolo. Un libro e alcune precisazioni

Christiane Lukatis, „... eine unendlich theure Erinnerung verlornen Glücks“. Zur memorialen Funktion biedermeierlicher Zimmerbilder

Peter Parshall, The Demon in the Press

Charles Zika, Images in Service of the Word. The Witch of Endor in the Bibles of Early Modern Europe

Achim Riether, „Von Glücksfällen und Missgeschicken“. Der Niederländer Leonaert Bramer illustriert den spanischen Schelmenroman Lazarillo de Tormes

Jutta Zander-Seidel, Der gedeckte Tisch. Vom Mahlzeitenbild zur Tischwäsche

Verzeichnis der Autoren

Jahresbericht 2008:

Erwerbungen, Geschenke, Leihgaben

Tätigkeitsbericht

Peter Volk

Ein Bildnis des Nürnberger Kunsthändlers Hubert Caymox von Hendrick Goltzius

Zusammenfassung

Eine auf 1591 datierte Meisterzeichnung von Hendrick Goltzius (1558–1617) aus der Sammlung Adolf von Beckerath im Berliner Kupferstichkabinett mit dem Porträt eines bärtigen Mannes, die bislang als Porträt Federico Zuccaris angesehen wurde, konnte nun aufgrund eines Stichs als Porträt des in Antwerpen geborenen Nürnberger Buch- und Kunsthändlers Hubert Caymox (1544–1601) identifiziert werden. Das Porträt zeichnete Goltzius wohl auf seiner Rückreise aus Italien, zu der er im August 1591 aus Rom aufbrach. Sie führte ihn über München und – wie durch die Zeichnung sicher angenommen werden kann – Nürnberg. Der Stich ist frühestens 1601 entstanden, gibt er doch inschriftlich mit diesem Jahr den Tod des Porträtierten an: »Heybrecht Caymox/Nat: 1554. Denat: 1601.«

Abstract

A master drawing of 1591 by Hendrick Goltzius (1558–1617) with the portrait of a bearded man, which is in the Adolf von Beckerath Collection in the Museum of Prints and Drawings in Berlin, has always been thought to depict Federico Zuccari. The study could now be identified as a portrait of the Antwerp-born Nuremberg bookseller and art dealer Hubert Caymox (1544–1601). Goltzius probably drew the portrait on his way home from Italy after leaving Rome in August 1591. His return route took him to Munich and – as can be safely inferred from the drawing – Nuremberg. The engraving was produced in 1601, at the earliest, since it attests in an inscription to the subject's death in that year: »Heybrecht Caymox/Nat. 1554. Denat: 1601.«

Der aufmerksam blickende bärtige Mann auf einer 1591 datierten Meisterzeichnung von Hendrick Goltzius (1558–1617) aus der Sammlung Adolf von Beckerath im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 1)¹ wurde 1979 von Kristina Herrmann-Fiore als Federico Zuccari (1542/4–1609) identifiziert². Das hat zwar in der Folgezeit überwiegend Zustimmung gefunden, erweist sich jedoch als falsch. Ein im Bildausschnitt etwas knapper gefasster Kupferstich des Porträts im Gegensinn (Abb. 2)³ nennt in der Unterschrift den wirklich Dargestellten: »Heybrecht Caymox/Nat: 1554. Denat: 1601.«

Hubert (Heybrecht, Ruprecht, Herbert u.ä.) Caymox (Caimockx, Keimox, Kaimel u. ä.)⁴, ein angesehener Nürnberger Buch- und Kunsthändler (1544–1601), war Mitglied einer aus Antwerpen stammenden reformierten Familie. In den 1560er Jahren verließen er und mehrere weitere Familienmitglieder die Heimatstadt. Ein Verwandter – vielleicht sein Bruder – Cornelius Caymox d. Ä. (vor 1540–1588) siedelte sich in Nürnberg an, heiratete dort 1563 und erhielt im folgenden Jahr das Bürgerrecht. Auch er war Buch- und Kunsthändler, und vertrat auf der Frankfurter Messe von 1567 an den Antwerpener Kupferstecher und Verleger Gerard de Jode; gemeinsam mit Hubert noch bis min-

destens 1580⁵. 1570 hatten Cornelius, Hubert und Hendrick Caymox auf der Messe das Alleinvertriebsrecht für die große, im Vorjahr herausgegebene Weltkarte von Gerard Mercator (1512–1594)⁶. Vier Jahre später beantragten Cornelius und Hubert Caymox bei der Kaiserlichen Hofkammer in Wien ein zehnjähriges Privileg für ein von ihnen zusammengestelltes *speculum orbis terrarum*, dann auch *speculum geographicum totius Germaniae*, das ihnen bewilligt wurde⁷.

Hubert Caymox war noch Bürger von Speyer, als er am 6. Dezember 1569 in Nürnberg Cordula Ruff (1554–1625) heiratete, wozu ihm der Rat der Stadt sogar »ein stuben tentzlein mit versperreter thür zu halten« erlaubte⁸. Am 11. November 1571 wurde ihm das Nürnberger Bürgerrecht zugesagt, und am 5. Dezember des folgenden Jahres erfolgte der Eintrag in das Bürgerbuch. Das Ehepaar hatte zehn Kinder, von denen zwei früh verstarben. Von den drei Söhnen ist nichts bekannt, mehrere Töchter wurden angemessen verheiratet. Eine dieser Töchter war Sara (1576–1617), deren Ehemann, der Nürnberger Kunsthändler Peter Knabenbauer (gest. 1616)⁹, die Geschäfte seines am 10. Juli 1601 zu Grabe getragenen Schwiegervaters weitergeführt haben könnte.

Frank Matthias Kammel

Bergmannsstatuetten der Barockzeit

Profane Kleinbildwerke aus Sachsen

Zusammenfassung

Die bildnerische Darstellung des Bergmanns erlebte in Sachsen Anfang des 16. sowie im 17. und frühen 18. Jahrhundert Blütezeiten. Davon zeugen beispielsweise die im Erzgebirge verbreiteten Bergmannskanzeln sowie Bauplastik in den dortigen Bergstädten, aber auch eine Reihe kleinformatiger Holzskulpturen. Vier Statuetten – ein Wünschelrutengänger, ein Bergbeamter und ein aus Ober- und Untersteiger bestehendes Paar – dokumentieren diese ikonographische Spezies der barocken Kleinplastik exemplarisch. Derartige Bildwerke entstanden am Dresdner Kurfürstenhof ebenso wie in den wohlhabenden Städten des Gebirges, in erster Linie in Freiberg und wohl auch in Schneeberg, Orten, in denen die Provenienzen der vier Stücke des Germanischen Nationalmuseums vermutet werden. Quellen belegen solche Statuetten als Elemente fürstlicher Festdekoration. Sie wurden zur Zier herrschaftlicher Tafeln und Prunkbuffets eingesetzt, waren Bestandteile sogenannter Schaustufen und Schaubergwerke, prächtige Erzbrocken und Bildwerke vereinende Arrangements, die man auf den meist dem Landesherrn huldigenden Bergparaden oder anderen zur Vergnügung der Hofgesellschaft veranstalteten Umzügen mitführte. Sekundär diente auch die Figur des Bergbeamten in einem derartigen Zusammenhang. Vollkommene Aushöhlung und abnehmbares Haupt geben jedoch ihre primäre Funktion als Modell zu erkennen, das einem Goldschmied zur Herstellung eines Scherzgefäßes diente.

Innerhalb einer umfangreichen Schenkung, die dem Germanischen Nationalmuseum im Dezember 1939 vom Nürnberger Privatier und Antiquitätensammler Georg Rhau übergeben wurde, befanden sich auch »vier bemalte Holzfiguren von Bergleuten in ihren alten Arbeitstrachten und Werkzeugen« aus der Barockzeit¹. Die vier Statuetten, ein Wünschelrutengänger, ein Bergbeamter und zwei Steiger, wurden ins 18. Jahrhundert datiert und ihre Entstehung in Sachsen vermutet. Wiewohl sie offenbar als bildhafte Zeugen des schaffenden Menschen einer vergangenen Epoche begrüßt worden waren, zog ihre kunst- und kulturgeschichtliche Bestimmung fernerhin kein sonderliches In-

Abstract

Sculptural depictions of miners enjoyed great popularity in Saxony both in the early 16th century and in the 17th and early 18th centuries. This is shown, for example, by the miner's pulpits that are found throughout the Ore Mountains and by architectural sculpture in mining towns of the region, as well as by a number of small-format wooden sculptures. Four statuettes – a dowser, a mining official and pair depicting a mine foreman and assistant foreman – exemplify this iconographic species of small-scale Baroque sculpture. Such figures were produced at the court in Dresden and also in the affluent mountain towns, especially in Freiberg and probably also in Schneeberg, towns that are the likely provenience of the four pieces in the Germanisches Nationalmuseum. Literary sources attest to such statuary as décor-elements for court festivities. They were used to decorate banquet tables and sumptuous buffets, they were incorporated into »show specimens« and »show mines«, arrangements combining magnificent mineral specimens and sculptural elements, that were carried in miner's parades in honor of the elector or in other processions that were held for the entertainment of the court. To a lesser degree, the figure of the mining official appeared in the same context. The fact, however, that the statuettes are entirely hollowed out and have removable heads indicates that their primary function was as models for use by goldsmiths in the production of a novelty vessel.

teresse auf sich. Selbst der Katalog der 1957 in Genf veranstalteten Ausstellung *Art et Travail*, der neben der Kundgabe der Erwerbung bis heute die einzige Veröffentlichung zweier jener vier Bildwerke blieb, wusste auf diesem Gebiet nichts hinzuzufügen. Bemerkenswert knapp führt er die beiden Exponate als holzgeschnitzte Darstellungen von Bergmännern auf, die im 18. Jahrhundert in Sachsen entstanden seien². Herkunft und Datierung der kleinformatigen Skulpturen zu prüfen beziehungsweise zu präzisieren, ist also mehr als geboten, die Erhellung ihrer Funktion endlich als eine ebenso naheliegende wie reizvolle Aufgabe zu betrachten.

Die ganze Welt in einem Schrank. Eine Holzmustersammlung des 18. Jahrhunderts aus dem Bestand des Germanischen Nationalmuseums

Zusammenfassung

Das 18. und frühe 19. Jahrhunderts ist geprägt von einem tiefgreifenden Wandel. Handelsschiffe fahren bis ans Ende der Welt und mitreisende Forscher bringen immer neue Kunde von faszinierenden Ländern, exotischen Tieren und unbekanntem Pflanzen. Das Wissen vermehrt sich in nie gekanntem Maße. Zunehmend begreift man die Welt nicht mehr als ein willkürliches Werk der Schöpfung, sondern als ein geordnetes System, welches man wissenschaftlich zu erforschen und zu verstehen versucht. In der Folge wird auf allen Gebieten der Wissenschaft akribisch gesammelt und geordnet, um hieraus sinnvoll nutzbares Wissen zu extrahieren.

In diesen Zusammenhang gehört auch ein im Germanischen Nationalmuseum befindlicher »Drogenschrank« einer Apotheke, der u. a. eine Sammlung von ursprünglich 285 Holzmustern aus dem 18. Jahrhundert enthält. Aus heutiger Sicht verwundert es, dass vor zwei Jahrhunderten eine so umfangreiche Sammlung von Hölzern für diesen Berufstand interessant gewesen ist. Da die Kenntnis in Vergessenheit geriet, blieb auch der Drogenschrank im Depot des Nationalmuseums bis in die heutige Zeit unbeachtet. Bei jüngst durchgeführten Untersuchungen fand man nun heraus, dass die aus allen Teilen der Welt stammenden Hölzer nur zu einem geringen Teil für medizinische Zwecke von Bedeutung waren. Vielmehr gibt die Sammlung einen repräsentativen Überblick der damals bekannten »Kunst-, Farb- und Apothekerhölzer«. Das Wissen des Apothekers um den Nutzen der Hölzer war demnach nicht nur bei Krankheiten gefragt, sondern auch im Kunsthandwerk, beispielsweise bei der Herstellung hochwertiger Möbel.

Seit ihrer Erwerbung vor mehr als 100 Jahren fristet eine Holzmustersammlung aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein relativ unbeachtetes Dasein in den Depots des Germanischen Nationalmuseums. Allerdings handelt es sich bei ihr nicht um ein selbständiges Sammlungsstück, sondern sie ist Teil eines im Inventarbuch als »Drogenschrank« bezeichneten Möbels (Abb. 1)¹. Angekauft wurde dieses für das 1884 gegründete *Historisch-Pharmazeutische Centralmuseum in Nürnberg*, das als pharmaziegeschichtliche Spezial-

Abstract

The 18th and early 19th centuries are characterized by profound change. Trading ships sail to all ends of the world and the scholars who accompany them deliver an endless stream of reports about fascinating lands, exotic animals and unknown plants. Knowledge proliferates as never before. It is increasingly clear that the world is not a random work of Creation but an orderly system, which can and should be scientifically examined and understood. The result is meticulous collecting and classification in every conceivable field of science, for the sake of extracting meaningful, applicable knowledge.

This is also the context of a »drug cabinet« from a pharmacy that is in the Germanisches Nationalmuseum. It contained, among other things, a collection of wood samples – originally 285 in number – from the 18th century. From a modern point of view, it is surprising that such an extensive collection of woods was of interest to a pharmacist two hundred years ago. Because this knowledge was forgotten, the »drug cabinet« lay unnoticed until our day in the storerooms of the museum. Recent research has now revealed that the wood specimens from all over the world were of only limited significance for medical purposes. Rather, the collection provides a representative overview of the »art-, color- and apothecary woods« known at the time. In other words, the pharmacist's knowledge about the use of woods was sought not only with regard to illness, but also by craftsmen, for example for the production of high-quality furniture.

abteilung am Nationalmuseum angesiedelt war. Laut Zugangsregister gab ein Apotheker namens Schelenz den Schrank am 14. März 1889 gegen einen Betrag von 500 Mark an das Museum ab. Gemeint sein dürfte Hermann Erwin Schelenz (1848–1922), der in der Zeit von 1875 bis 1893 die Altstädter Apotheke in Rendsburg leitete². In Fachkreisen gilt er als der berühmteste Besitzer dieser bereits 1696 gegründeten Apotheke. Im Alter von 26 Jahren übernahm Hermann Schelenz das Geschäft und erweiterte bereits kurze

Roland Prügel

Wohnen im Einklang mit dem Universum Rudolf Lübbens Kosmosolarium

Zusammenfassung

Für die Internationale Möbelmesse in Köln entwarf Rudolf Lübben 1970 ein futuristisches Wohnhaus mit der Bezeichnung *Kosmosolarium*. Das als Raumschiff konzipierte Haus war im Innern mit zahlreichen technischen Neuerungen ausgestattet und bot höchsten Komfort und eine ungewöhnliche Raumaufteilung. Lübben verstand seine Wohnform als einen Beitrag zur Befreiung des Menschen von negativen Umwelteinflüssen. Das menschliche Wohnen wurde einer radikalen Neubefragung durch Lübben unterzogen. Damit reiht sich sein Entwurf in jene visionäre Wohnwelten ein, wie sie unter anderen auch Verner Panton und Joe Colombo zu der Zeit realisierten.

Vor vierzig Jahren, am 20. Juli 1969, landete die erste bemannte US-Raumfähre *Apollo 11* auf dem Mond. Der berühmte Ausspruch des Astronauten Neil Armstrong, der seinen ersten Schritt auf dem Erdtrabanten mit den Worten »Dies ist ein kleiner Schritt für einen Menschen, ein großer Sprung für die Menschheit« begleitete, gibt jene euphorische Gewißheit des Astronauten wieder, ein epochales historisches Ereignis ausgelöst zu haben. So gut wie alle, auf eine halbe Milliarde geschätzten Fernsehzuschauer, die am Bildschirm die Landung mitverfolgten, werden Armstrongs Gefühl geteilt haben, vor einer Wende in der Menschheitsgeschichte zu stehen¹.

Während des Kalten Krieges, im Zeichen des atomaren Wettrüstens, spielte die Eroberung des Weltalls eine eminent wichtige Rolle, waren doch die aus der Raumfahrt gewonnenen Erkenntnisse für militärische Zwecke nutzbar – umgekehrt natürlich auch. Auf diese Weise setzte ein kostspieliger Wettlauf zwischen den USA und der UdSSR in der Raumfahrt ein. Die Ziele wurden dabei stets neu definiert: Nachdem der sowjetische Kosmonaut Jurij Gagarin 1961 den ersten Weltraumflug unternommen hatte, kündigten die Amerikaner an, den Mond »erobern« zu wollen – und hielten Wort: 1969 hinterließ Armstrong seinen Fußabdruck auf dem Mond und pflanzte die amerikanische Flagge in die lunare Wüste.

Abstract

In the year 1970, German architect Rudolf Lübben designed the so-called *Kosmosolarium*, a futuristic housing model, for the International Furniture Trade Show in Cologne. Conceived as a spaceship, the house offered numerous technical innovations and best comfort on a rather unusual floor plan. Lübben understood his housing model as a contribution to man's liberation from negative environmental influences. Human habitation had to be radically questioned; that places Lübben's in the context of the visionary »living machines« of Verner Panton or Joe Colombo.

Die Sowjetunion verstärkte daraufhin ihre letztlich vergeblichen Bemühungen um eine erste Mission zum Mars.

Der Wettlauf in der Raumfahrt hinterließ deutliche Spuren im kollektiven Gedächtnis der Bewohner beider politischer Systeme und wirkte sich nachhaltig auf Design, Mode, Inneneinrichtung und Architektur jener Jahre aus². Die Ästhetik sowjetischer Raumkapseln oder amerikanischer Space-Shuttles fand Eingang in den Entwürfen einer Reihe von Alltagsgegenständen bis hin zur Gestaltung ganzer Wohnkomplexe im futuristischen Weltraum-Look³. Auf dem prestigeträchtigsten ideologischen Schlachtfeld des Kalten Krieges, der Raumfahrt, entstanden richtungsweisende Design-Ideen auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs.

Auch im bundesrepublikanischen Kontext existieren Beispiele für die Übertragung dieser von Raumfahrt und Technologie geprägten Formen⁴. Das Deutsche Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum erhielt 2007 den schriftlichen Vorlass des Architekten, Innenarchitekten und Möbeldesigners Rudolf Lübben. Aus der Fülle der erhaltenen Materialien ist ein Projekt zu erwähnen, aus dem sich der Raumschiff-Zeitgeist jener Jahre deutlich ablesen lässt. Es ist das Projekt einer neuen, dem Zeitalter der Raumfahrt angemessenen Wohnform. Entstanden ist es im Jahr 1969, dem Jahr der *Apollo 11*-Mondmission.

Berthold Hinz

Herkules und Antäus

Eine »graphische« Heldenat

Zusammenfassung

Die stattliche Anzahl italienischer Kupferstiche zum Thema *Herkules und Antäus* vor und nach 1500 wirft die Frage nach dem Grund der Bevorzugung dieser (übrigens unkanonischen) unter den zahlreichen weiteren Herkulestaten auf. Bei der Sichtung des Materials stellt sich heraus, dass nach »antiquarischem« Beginn bei Mantegna Schritt für Schritt Abstand genommen wurde von der Rekonstruktion antiker Vorbilder (wie der damals berühmten römischen Marmorgruppe, heute Florenz, Palazzo Pitti), die den kampftscheidenden Zugriff des Helden, die Liftung des Gegners, ausschließlich rücklings präsentieren. Dagegen wechselt die Kampfmechanik nun mehr und mehr zur frontalen Konfrontation, die bei Pollaiuolo bzw. seiner graphischen Rezeption, dramatisch auf die Spitze getrieben wird. Das dürfte einerseits der damals populären moralischen Deutung des Themas – Kampf zwischen »gut« und »böse« – geschuldet sein, andererseits dem künstlerischen Ehrgeiz entspringen, eine auf zwei Beine gestellte, überzeugend ausbalancierte, doppelfigurige Kampfszene zu bieten, wofür – neben der graphischen Evolution des Sujets – Leonardo da Vinci im *Malerbuch* den schriftlichen Beleg liefert. So lässt sich die graphische Vorgeschichte von Herkules und Antäus, neben ihrem thematischen Selbstwert, als eine anhaltende Konditionierung für das künstlerische Epochen-Ziel der allseits schönen und vollendet ponderierten Raptus-Gruppe lesen, deren Schrittmacher Michelangelo wurde.

In der ausufernden Herkules-Ikonographie der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts dominiert auffälligerweise eine der nicht-kanonischen Heldenatzen: der Zweikampf mit dem libyschen Riesen Antäus. Kaum einer der namhaften Meister hatte sich seiner nicht angenommen – unter anderen Pisanello, Filarete, Polaiuolo, Mantegna, Signorelli, ferner Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffael, Bandinelli, Ammanati, Giamgologna.

Noch auffälliger ist die Existenz zahlreicher graphischer Blätter dieses Themas – etwa zwei Dutzend, die, soweit wir sehen, unabhängig von zyklischen Zusammenhängen, zu denen der Bildgegenstand im übrigen neigte, entwickelt worden sind: Das zeigt ihre Genese, und das sieht man ihnen an. Vorauszuschicken ist noch,

Abstract

The considerable number of Italian engravings on the subject of *Hercules and Antaeus* before and after 1500 raises the question of why this (incidentally non-canonical) theme received preference over the numerous other labors of Heracles. A survey of the material reveals that after an »antiquarian« start with Mantegna, artists distance themselves step by step from the reconstruction of classical prototypes (such as the famous Roman marble group now in Florence, Palazzo Pitti) that depicted the decisive wrestling hold of the hero, lifting his opponent aloft, exclusively from behind. Instead, the mechanics of the match now shift more and more to a frontal confrontation, reaching a dramatic climax in the sculpture of Pollaiuolo and its graphic reception. This is undoubtedly due, in part, to the moralizing interpretation of the subject at the time – the battle between »good« and »evil«. But it also probably derives from the artistic aspiration to produce a two-figured battle scene that was convincingly balanced squarely on two legs, for which – aside from the graphic evolution of the subject – documentary evidence is found in Leonardo da Vinci's *Treatise on Painting*. Thus, the history of prints depicting Hercules and Antaeus, aside from its intrinsic thematic value, can be read as an ongoing process of conditioning for the artistic goal of that era, the harmonious and perfectly balanced Raptus group, for which Michelangelo set the pace.

dass keine andere der zahlreichen Herkules-Taten wie denn überhaupt offenbar keine sonstige Episode aus der klassischen Mythologie annähernd so oft in der Graphik der Epoche vorkommt – ein Umstand, der an sich schon des Nachfragens wert ist.

Am Beginn unseres Zusammenhangs dürfte eine Mantegna zugeschriebene Zeichnung in den Uffizien stehen (Abb. 1)¹. Sie zeigt den Helden breitbeinig aufgestellt in Vorderansicht, während er den Riesen Antäus, gleichermaßen in Vorderansicht, von hinten mit beiden Armen um die Taille geklammert und so weit in die Höhe gehievt hat, dass dieser den Boden unter den Füßen verliert. Das rechte ausgestreckte Bein scheint noch den Kontakt zur Erde zu suchen, während sich das linke konvulsivisch unkontrolliert in spitzem Winkel

Michael Roth

Adaption durch Kopie

Überlegungen zur Funktion von Nachzeichnungen im Werk des Meisters der Gewandstudien

Zusammenfassung

Vordergründig versprechen zeitgenössische Nachzeichnungen druckgraphischer Arbeiten des 15. Jahrhunderts nur einen geringen kunsthistorischen Ertrag. Trotzdem ist es gerade für solche Arbeiten interessant zu fragen, welche Ziele Kopisten beim Nachzeichnen verfolgten. Dies wird am Beispiel des Meisters der Coburger Rundblätter oder Meisters der Gewandstudien nach Arbeiten des Meisters E. S. und Martin Schongauers überprüft und dargestellt.

Der Gewandstudienmeister setzte in seinen Skizzenblättern den druckgraphischen Vorlagen seinen eigenen Strichapparat entgegen. Nicht die strichgenaue Kopie war sein Ziel. Schon bei der Übernahme der Komposition nahm er oft Änderungen vor, so bei den Körperproportionen und bei der Binnenfältelung der Gewänder, die er kräftiger akzentuierte und bisweilen uminterpretierte. Außerdem offenbart sich bei Kopienfolgen ein ungleich verteiltes Interesse des Meisters der Gewandstudien an den einzelnen Vorlagen. Er nahm deutliche Aufmerksamkeitsakzente vor und zeigte sich dabei in seinem unverkrampften Zugriff und seiner unbekümmert lockereren Ausführung den Vorlagen durchaus gewachsen.

Die Graphikkopien sind also weniger Schulungszeichnungen, wie dies für einige Nachzeichnungen von Kupferstichen Schongauers angenommen wurde. Bei ihnen handelt es sich wohl eher um Arbeitsblätter zur Überführung von Teilmotiven in neue Bildzusammenhänge sowie zur Anpassung an neue Bildformate und -proportionen. Mit Hilfe seiner spezifischen adaptierenden Übernahmetechnik gelang es dem Gewandstudienmeister, stilistisch ganz unterschiedliche Einflüsse zu assimilieren und sie später zu stimmigen und durchaus zu eigenen Neukompositionen zu verschmelzen.

Ein verbreiteter und in vielerlei Hinsicht auch recht gut begründeter Topos prägt die Forschung zur nordalpinen Zeichenkunst des 15. Jahrhunderts. Mehr oder weniger selbstverständlich geht man davon aus, dass ein erheblicher, wenn nicht sogar der überwiegende Teil dieser Arbeiten aus Kopien besteht, aus Nachzeichnungen nach heute oft verlorenen Vorbildlichen Werken der seinerzeit zeitgenössischen Kunst (Abb. 1 und 2)¹. Die leichte Identifizierbarkeit von Nachzeich-

Abstract

At first sight, contemporary copies of printed graphics of the 15th century promise no great art-historical yield. Precisely for such works, however, it is nonetheless interesting to ask which goals the copyists were pursuing. This is examined and demonstrated on the example of the Master of the Coburg Roundels (also known as Master of the Drapery Studies) after works by the Master E. S. and Martin Schongauer.

In his sheets, the Master of the Drapery Studies reproduces the graphic prototypes with his own vocabulary of strokes. Copying the exact strokes of the original was not his goal. Even in taken over the composition, he often made alterations, for example in bodily proportions and in the inner folds of drapery, which he accentuated more emphatically and sometimes reinterpreted. Moreover, series of copies revealed the Master's disparate interest in the individual prototypes. He set his own distinct emphases and, in his casual borrowing and free-and-easy-going rendering, proved himself to be entirely equal to his prototypes.

In other words, the copies are not so much drawing-exercises, as has been assumed for a number of copies of Schongauer's copper engravings. Here, it is rather a case of worksheets for the transfer of partial motives into new compositional contexts and for adaptation to new formats and proportions. With the help of his specific adaptive borrowing technique, the Master of the Drapery Studies was able to assimilate diverse stylistic influences and to subsequently blend them into harmonious new compositions very much his own.

nungen besonders druckgraphischer Arbeiten bestätigt diese Einschätzung. Sie führte zudem frühere Bearbeiter solcher Blätter häufig zu raschem Abbruch ihrer Bemühungen um genauere kunstgeschichtliche Einordnung. Oft blieb es bei der Feststellung, dass es sich bei einer Zeichnung um eine mehr oder minder getreue Kopie einer Druckgraphik handele und man aus der Existenz von Kopien die Wertschätzung und die räumliche Verbreitung der Vorlage ermessen könne. So lernt

Giovanni Maria Fara

Albrecht Dürer e Firenze nel XVI secolo

Un libro e alcune precisazioni

Zusammenfassung

Albrecht Dürer war nie in Florenz. Seine Kunst jedoch wurde sehr wohl rezipiert und blieb nicht ohne Einfluss auf die Werke der Florentiner Künstler und Kunsttheoretiker. Obwohl es bereits zahlreiche Studien zur Beziehung zwischen Dürer und den Florentiner Künstlern gibt, wurde den Rezipienten und Besitzern der theoretischen Werke Dürers bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Gerade aber dieser Fokus würde helfen, das Phänomen der künstlerischen Übersetzung, die mit dem Namen »Alberto Duro« oder »Durerro« in Italien der Renaissance und Barockzeit verbunden wird, genauer zu verorten. Ein herausragendes Beispiel dafür stellen die *Institutiones geometricae* dar, die lateinische Übersetzung der *Unterweisung der Messung* von Dürer, welche sich in Florenz in der Bibliothek des Instituts und Museums für Wissenschaftsgeschichte befindet. Es handelt sich um einen Band, welcher 1555 von Scipione Giubbetti, einem gebildeten Kunsthandwerker, in Florenz erworben wurde. Dieser versah einige Passagen des Buches mit Zeichnungen, Anmerkungen und Postillen, wodurch es zu einem aufschlussreichen Kapitel der frühen Rezeption Dürers als Kunsttheoretiker in der Toskana angesehen werden muss. Erstmals wird es hier vollständig transkribiert und kommentiert vorgelegt.

Abstract

Albrecht Dürer never made it to Florence. But his art reached the city in such a continuous, incessant and repeated way that it inexorably influenced Florentine artists and theoreticians. Although scholars have studied the connections between Dürer and Florentine artists for a long time, they have always paid scarce attention to the early owners and readers of Dürer's treatises. Yet, in some cases, these are interesting testimonies that help us better understand the impressive phenomenon of artistic translation which, under the name of »Alberto Duro« or »Durerro«, is acknowledged in Italy, between the Renaissance and the Baroque. An interesting example is the copy of the *Institutiones geometricae*, the Latin translation of Dürer's *Unterweisung der Messung*, that is now in the library of the *Istituto e Museo di Storia della Scienza* in Florence. It is a book that Scipione Giubbetti, an erudite craftsman who worked in Castiglion Fiorentino, bought in 1555 in Florence and annotated with observations and drawings in the margins of some pages. For the first time these annotations, which give us interesting insight into the first reception of Dürer as a theoretician of art at the middle of the 16th century in Tuscany, are here transcribed and studied.

Sommario

Albrecht Dürer non raggiunse mai Firenze. La sua arte giunse però in una maniera così continua, prepotente e ripetuta, da influenzare inesorabilmente la lingua di artisti e teorici fiorentini. Anche se è da lungo tempo che sono stati studiati i rapporti fra gli artisti fiorentini e Dürer, bisogna però osservare che fino ad ora gli studiosi hanno dedicato una scarsa attenzione agli antichi possessori e lettori delle opere teoriche di Dürer. Eppure in alcuni casi si tratta di interessanti testimonianze, che servono per meglio delineare l'imponente fenomeno di traduzione artistica che, sotto il nome di »Alberto Duro« o »Durerro«, è riconoscibile nell'Italia fra il Rinascimento e l'età barocca. Un caso esemplare, in tal senso, è la copia delle *Institutiones geometricae*, versione latina della *Unterweisung der Messung* di Dürer, conservato a Firenze presso la biblioteca dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza. Si tratta di un volume acquistato a Firenze nel 1555 da Scipione Giubbetti, un erudito artigiano di Castiglion Fiorentino, che ricoprì alcune pagine del testo di interessanti disegni, postille e annotazioni, che sono qui integralmente trascritte e studiate per la prima volta, e che segnano un interessante capitolo nella prima ricezione del Dürer teorico dell'arte in Toscana, alla metà del XVI secolo.

Albrecht Dürer non raggiunse mai Firenze. Nonostante che, dalla prima metà del secolo scorso, gli studiosi si siano sforzati di supporre un viaggio fiorentino (a seconda delle ipotesi, poteva cadere al principio del 1495¹, nell'autunno 1505² o 1506³) bisogna però arrendersi all'evidenza che, al momento, non abbiamo alcuna prova che confermi – anche solo indirettamente – queste ricostruzioni⁴. Se non giunse però la sua persona, »quicquid Alberti Dureri immortale fuit« – per parafrasare, variando, il sentito epitaffio che l'amico Willibald Pirckheimer fece scolpire sulla lastra tombale nello *Johannes-Friedhof* a Norimberga – giunse in una

maniera così continua, prepotente e ripetuta, da influenzare inesorabilmente la lingua di artisti e teorici fiorentini.

In altre sedi ho potuto ricostruire la prima ricezione delle sue stampe, analizzare opere di Andrea del Sarto, il Pontormo e il Bachiacca (o della loro scuola), rileggere le testimonianze del Vasari, studiare le figure chiave di Michelangelo e Cosimo Bartoli, considerare infine l'età della Controriforma, dove è ancora ben riconoscibile un considerevole esercizio di copia dai grandi cicli incisorici – *Apocalisse*, *Vita della Vergine*, *Grande e Piccola Passione*⁵.

»...eine unendlich theure Erinnerung verlorne Glücks« Zur memorialen Funktion biedermeierlicher Zimmerbilder

Zusammenfassung

In der Biedermeierzeit wurde es modern, die eigenen oder die Wohnräume von Freunden und Verwandten bis ins Detail getreu in sogenannten Zimmerbildern festzuhalten. Viele dieser Interieuraquarelle haben eine memoriale Funktion inne, indem sie etwa Sterbezimmer überliefern oder die Wohnstube eines Verstorbenen festhalten, bevor diese aufgelöst wurden. Häufig offenbart aber erst ein Blick in die Familiengeschichte den memorialen Charakter eines Zimmerbildes. Am Beispiel eines heute aufgelösten Albums aus dem Besitz der Fürstin Luise Radziwill wird diesem verborgenen Sinn vieler Interieuraquarelle nachgegangen.

Im Herbst 1830 kehrte die Familie des Fürsten Anton Radziwill (1776–1833) nach mehr als achtjähriger Abwesenheit, die sie in Posen, in Antonin und im schlesischen Ruhberg verbracht hatte, in ihr Berliner Palais zurück. Über die Ankunft in Berlin schreibt die Tochter Elisa (1803–1834) in einem Brief vom 13. Oktober des Jahres an ihre Ziehschwester Blanche von Roeder (1804–1872): »Als wir durch Berlin fuhren [...], fühlte ich, daß Posen meine Heimat sei, ich fühlte, daß die Menschen sowie die Stadt mir fremd waren. Als wir aber einbogen in unser liebes Haus, als ich es zum ersten Mal wirklich sah [...], erst da, fühlte ich, daß das Haus, wo ich geboren und wir zusammen erzogen sind, mir Heimat blieb, wenn auch alles in mir und um mich verändert ist.«¹

Das Haus als stabiler, sicherer Ruhepunkt in widrigen Zeiten, als Repräsentant des familiären Glücks und der menschlichen Bindungen – diese Bedeutung des Heims ist in der Biedermeierzeit immer wieder beschrieben worden. Nicht nur zu ihrer Wohnung, auch zu deren Einrichtung, zu Mobiliar, Ausstattungsstücken und Gebrauchsgegenständen, pflegten die Bewohner eine in ihrer Intensität neuartige, von der Empfindsamkeit geprägte Beziehung. Was zählte, waren weniger die Gebrauchswerte, die ein Gegenstand erfüllte, als vielmehr

Abstract

During the Biedermeier period it became fashionable to commemorate one's own domestic quarters or those of friends and relatives, in exact detail, in so-called room pictures. Many of these watercolor interiors have a memorial function, in that they record the appearance of a bedroom and deathbed, for example, or the living room of a deceased individual before his household is dissolved. Often, however, the memorial character of a room picture only becomes apparent when we look into the family history. This hidden meaning of many interior watercolors is investigated using the example of a now dispersed album that once belonged to Countess Luise Radziwill.

die Erinnerungen, die ihn mit einer bestimmten Person oder einem Ereignis verbanden.

Ernst Moritz Arndt (1769–1860) hat dieses Phänomen 1814 sehr anschaulich beschrieben: »Der Mensch liebt sein Haus mehr als andere Häuser, weil es sein Haus und seines Vaters Haus ist, worin er geboren ward und worin er soviel Fröhliches und Trauriges erlebte, er liebt das Bett, worin er manche Jahre geschlafen, den Stuhl worauf er gesessen [...] er kann bei dem Anblick eines elenden und zerbrechlichen Geräthes Tränen vergießen, weil es ihn an lebende und liebende Geister erinnert, die einst darum spielten und flatterten. So ist der Mensch, und so soll der Mensch seyn; auch das Todte und Vergangene soll ihm lebendig seyn, der Stein, das Holz soll zu ihm sprechen, wie viel mehr das Lebendige.«²

Teil dieser biedermeierlichen Erinnerungskultur sind die sogenannten Zimmerbilder³, deren memoriale Funktion hier thematisiert wird. Um 1820 wurde es an deutschen Höfen wie im Bürgertum modern, die eigenen Wohnräume bis ins Detail getreu durch professionelle Maler oder die dilettierenden Bewohner selbst im Bilde festzuhalten. Zimmerbilder waren von Anfang an begehrte Sammelobjekte, die zumeist in Alben gemeinsam mit anderen Erinnerungsblättern verwahrt

Peter Parshall

The Demon in the Press

Abstract

The association of the devil with printing has a long, mainly untraced history involving the identification of Goethe's Faust with Johannes Gutenberg's collaborator Johann Fust, the origins of the terms »Druckfehlerteufel«, the role of the printer's devil, and the resistance to mechanical innovation during the Industrial Revolution. This article concentrates on demonic myths about printing and printmaking in German Romanticism, specifically on a self-portrait by the Munich artist Eugen Napoleon Neureuther (1806–1882). This etching is interpreted here as satirical critique of the philosophy and aesthetics of Philipp Otto Runge (1777–1810).

Zusammenfassung

Die Vorstellung, der Teufel habe beim Drucken seine Hand im Spiel, hat eine lange, aber weitgehend unbekannte Geschichte. Sie reicht von der Identifikation von Goethes Faust mit Johannes Gutenbergs Mitarbeiter Johann Fust über die Herkunft der Begriffe »Druckfehlerteufel« und »printer's devil« bis zu den Widerständen gegen die technischen Neuerungen während der industriellen Revolution. Dieser Beitrag befasst sich vor allem mit dämonischen Mythen rund um den Druck und die Druckgraphik der deutschen Romantik, besonders mit einem Selbstbildnis des Münchener Künstlers Eugen Napoleon Neureuther (1806–1882). Diese Radierung wird hier als eine Satire auf die Philosophie und die ästhetischen Anschauungen Philipp Otto Runges (1777–1810) interpretiert.

The demon and the press have enjoyed a long and intimate association in European cultural history, one expressed in pictorial imagery, apocryphal anecdote and popular expression as well as in fiction and poetry. Yet the sources and implications of the relationship have hardly been explored, much less properly synthesized and explained. This essay is a modest attempt to initiate that enterprise. Yet it is undertaken with a note of irony, for we know that in the very act of typing on a keyboard, the demon has already been let loose from his chains and the coming few minutes will bring at least one small, unseen error. In the course of a day there will be many more, and sometimes they will seem to have come out of nowhere. Sometimes they will escape notice entirely and become an embarrassment.

In 1917 the acerbic Viennese critic Karl Kraus wrote an essay titled »I believe in the misprint demon« (Ich glaube an die Druckfehlerteufel)¹. In the course of his reading Kraus had come across an announcement for a play shortly to be performed in the Stadttheater St. Gallen, a »new« tragedy by Shakespeare titled *König Lehar*. The hapless publicist who drafted the advertisement had exchanged the name of the writer of popular

comic operas, Franz Lehar, for King Lear. Kraus regarded this gaffe as just another appalling demonstration of provincial ignorance, in his view the real *Shakespearesches Traverspiel*. But in actual fact the error makes no particular sense, neither as a Freudian slip nor the folly of a little education. It is merely a thoughtless muddle, a moment when the mind is somewhere else while the hands carry on setting type according to the mysterious dictation of the *Druckfehlerteufel*. Notably for our purposes, the language itself – *Druckfehler* (»typographical error« in English) – attributes this particular kind of mistake to the keyboard or the press, in short to a mechanism. It seems likely that the association of the demon with the machine has its roots in the difficulty of setting type in mirror image and then seeing every misstep ruthlessly exposed in the clarity of a proof sheet. Mirrors have long been standard equipment in the magician's tool kit, and printers' workshops must have been haunted from the very beginning. Like the popular character *Nemo* (Niemand or Nobody), the scapegoat blamed for everything that goes wrong in the household, if the *Druckfehlerteufel* did not already exist, he certainly had to be invented².

Charles Zika

Images in Service of the Word

The Witch of Endor in the Bibles of Early Modern Europe

Abstract

Despite being the witch figure most frequently represented by European artists, the biblical witch of Endor who conjured the prophet Samuel from the dead at the request of King Saul in 1 Samuel 28, is a little known subject in the history of art. The witch of Endor is found in medieval illuminations and also in later drawings and panel paintings. She features most frequently, however, in the graphic art of the late sixteenth to eighteenth centuries- in woodcuts and engravings illustrating the downfall of King Saul in the numerous bibles that poured off European presses in this period. The witch of Endor story offered artists a highly dramatic account of a case of necromancy and witchcraft, human sin and divine punishment, at a time when witches were becoming the object of intense theological speculation and popular news reports. It also offered zealous commentators and political authorities a biblical precedent with which to attack and eradicate magical practices and fortune telling as diabolical acts contrary to God's law. In this way it conformed to and supported the interpretations of Lutheran exegetes. From the second half of the 17th century, as depictions of the witch became more extravagant and even fantastical, the subject seemed to mesh with discourses concerning the nature of the spirit world and ghostly appearances associated with the dead.

The witch of Endor is a biblical figure that does not feature prominently in lexica and handbooks of art historical subjects. She is not found in the 34 volume *Dictionary of Art*, for instance, nor in the *Lexikon der christlichen Ikonographie*; although she does receive some attention in the *Encyclopedia of Comparative Iconography*, the *Iconographie de l'art chrétien*, and in Andor Pigler's *Barockthemen*¹. Even more curiously, she has received scant attention in the mass of witchcraft literature produced over the last forty years². But in his recent work on vision in early modern European culture, Stuart Clark demonstrates how critical the story of the witch of Endor was to the whole discourse on vision and apparition in this period³. In this article I want to suggest

Zusammenfassung

Die biblische Hexe von Endor, die nach 1. Samuel 28 auf Befehl des Königs Saul den Geist des Propheten Samuel von den Toten heraufbeschwor, ist die von europäischen Künstlern am häufigsten dargestellte Hexengestalt. Trotzdem ist das Thema in der Kunstgeschichte wenig bekannt. Die Hexe von Endor findet sich auf mittelalterlichen Miniaturen ebenso wie auf späteren Zeichnungen und Tafelbildern. Am häufigsten kommt sie jedoch in der Graphik des späten 16. bis 18. Jahrhunderts vor – auf den Holzschnitten und Kupferstichen, die in zahlreichen Bibelausgaben der Zeit den Sturz des Königs Saul illustrieren. Die Geschichte der Hexe von Endor lieferte den Künstlern einen hochdramatischen Bericht über einen Fall von Geisterbeschwörung und Hexerei, menschlicher Sünde und göttlicher Strafe – zu einer Zeit als Hexen zum Gegenstand intensiver theologischer Spekulationen und populärer Berichterstattung wurden. Eifrigen Kommentatoren und politischen Autoritäten lieferte sie außerdem einen biblischen Präzedenzfall, mit dessen Hilfe magische Praktiken und Wahrsagerei als teuflische und gottlose Handlungen bekämpft und ausgerottet werden konnten. Auf diese Weise kam sie den Anschauungen der lutherischen Lehre zu Hilfe. Seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, als die Hexendarstellungen immer ausgefallener und phantastischer gerieten, scheint sich das Thema mit den Diskussionen um das Wesen der Geisterwelt und mit Gespenstererscheinungen von Toten zu verbinden.

that the visual subject of the witch of Endor demands much closer attention than she has been given, firstly for the reasons advanced by Stuart Clark concerning her role in the changing understanding of seeing, then for the insights she can give us into the role of biblical exegesis within the broader religious and philosophical culture of the 16th to 18th centuries, and most especially for a richer understanding of the history of prosecution, beliefs and practices associated with magic and witchcraft. For the witch of Endor was represented far more frequently than any other witch figure in European history – more than the classical figures of Circe and Medea, for instance, and certainly far more than any individual accused of witchcraft or related crimes⁴.

Achim Riether

»Von Glücksfällen und Missgeschicken«

Der Niederländer Leonaert Brammer illustriert den spanischen Schelmenroman *Lazarillo de Tormes*

Zusammenfassung

Die Staatliche Graphische Sammlung München verwahrt eine 1646 datierte, 73 Zeichnungen umfassende Illustrationsfolge Leonaert Bramers (1596–1674) zu dem 1554 anonym veröffentlichten Roman *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Als erster Schelmenroman zählt *Lazarillo de Tormes* in Spanien bis heute zu den bekanntesten und beliebtesten Erzählwerken. Dennoch gibt es merkwürdigerweise bis ins 19. Jahrhundert hinein keine druckgraphischen Illustrationen des Romans – was wiederum Bramers umfangreiches Zeichnungsset ganz einzigartig macht. Die *Lazarillo*-Zeichnungen geben Auskunft, wie Brammer ohne jedes Vorbild erstmals überhaupt diesen Roman illustriert: als unbefangener, dabei genauer Leser ebenso wie mit Reminiszenzen an originäre südländische Eindrücke, die Brammer in mehr als zwölf Jahren Italienaufenthalt hatte aufnehmen können. Verblüffend frech, geradezu gewagt sind jedoch manche Bildparallelen, bei denen Brammer einige – nicht immer jugendfreie – Episoden des Schelmenromans formal sakrosankten Bildthemen angleicht, etwa dem *Martyrium des Heiligen Sebastian*, der *Grablegung* oder *Geißelung Christi*: Hier verschneiden sich die Illustrationen mit klerusfeindlichen Tendenzen des Romans, die dem Buch früh schon Probleme mit der Indizierung eingebracht hatten. Bramers Illustrationszyklus erweist sich keineswegs als Vorbereitung zu einer geplanten, nicht realisierten druckgraphischen Edition, sondern im Gegenteil als rein private, höchst individuelle Gabe an einen Freund, den Leidener Künstlerkollegen Abraham de Cooge (um 1600– nach 1680).

Die Staatliche Graphische Sammlung München verwahrt aus altem Bestand umfangreiche Illustrationsfolgen Leonaert Bramers (1596–1674) zu zwei spanischen Romanen, die Zeichnungen zu Francisco de Quevedos (1580–1645) *Sueños*¹ (Träume), einem erstmals 1627 erschienenen satirischen Werk, sowie zum anonymen Schelmenroman *Lazarillo de Tormes*². Um die *Lazarillo*-Zeichnungen soll es im Folgenden gehen, ein 1646 entstandenes stattliches Bündel von 72 kleinformatigen, trefflichen Bildern zu einem ganz wesentlichen Roman der neueren europäischen Literatur-

Abstract

The Staatliche Graphische Sammlung in Munich holds 73 drawings dating to 1646 that comprise a cycle of illustrations by Leonaert Bramers (1596–1674) for the anonymously published novella of 1554, *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. As the first picaresque novel, the *Life of Lazarillo* remains, to this day, one of the best known and best loved stories in Spanish literature. Curiously, however, up until the 19th century there were no printed illustrations to the work – which renders Bramers extensive cycle all the more exceptional. The *Lazarillo*-drawings provide information about the way Brammer illustrated the novel, without any prototypes, for the first time ever: as an impartial and at the same time careful reader and also with recollections of original Mediterranean impressions which the artist had absorbed while residing in Italy for more than twelve years. Astonishingly bold, almost daring, however, are a number of pictorial parallels used by Brammer to associated certain episodes of the picaresque novel (some of them »not suitable for children«) with such formally sacrosanct pictorial motives as the *Martyrdom of St. Sebastian*, the *Deposition of Christ* or the *Flagellation*: here the illustrations blend with anti-clerical tendencies of the novel, which at an early date had already caused the book problems with the censors. As it turns out, Brammer's cycle of drawings was by no means intended as preparation for a never realized illustrated edition but was, instead, a private, entirely individual gift for a friend, his colleague in Leiden, the artist Abraham de Cooge (ca 1600– after 1680).

geschichte. Präladierend sei ein knapper philologischer Exkurs vorangestellt.

Der Roman *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* – zu deutsch etwa »Das Leben von Klein Lazarus vom Tormes mit all seinen Glücksfällen und Missgeschicken« – wurde erstmals 1554 anonym veröffentlicht³. Dem Buch war Weltruhm beschieden, denn es ist der erste Pícaro- oder Schelmenroman, erfindet also ein neues Genre. Diese – höchst vergnügliche – Gattung setzt sich dezidiert ab vom unwirklichen Ambiente der idealisierenden Schäfer- und kaum reali-

Jutta Zander-Seidel

Der gedeckte Tisch Vom Mahlzeitenbild zur Tischwäsche

Zusammenfassung

Der Beitrag stellt Tischwäsche mit dem Dekor des »Gedeckten Tisches« formal und inhaltlich in den Kontext religiöser und profaner Mahlzeitenbilder. Unter dem Einfluss der holländischen Stilllebenmalerei erreichte das Bankettthema auf Bilddamasten um und nach 1600 seinen Höhepunkt. Im 18. Jahrhundert wurde es wie viele andere Sujets der Damastweberei auch als Stoffdruck ausgeführt. Das Germanische Nationalmuseum besitzt eine mit Tischgerät, Speisen und Sinnsprüchen bedruckte Decke des 18. Jahrhunderts, die Ausgangspunkt der Untersuchung war. Die gegenüber frühen Bilddamasten deutlich vereinfachte Komposition erhält durch christliche Inschriften eine lehrhaft-religiöse Ausrichtung. Zugleich erreichte das zu allen Zeiten zwischen Repräsentation und christlicher Zeichenhaftigkeit angesiedelte Bankettthema als schneller und preiswerter auszuführender Stoffdruck neue soziale Schichten.

Der zum Mahl gedeckte Tisch besitzt in religiösen und profanen Bildzusammenhängen eine lange Tradition. Frühchristliche Tischgemeinschaften auf Sarkophagen und in der Katakombenmalerei gehören ebenso dazu wie neutestamentliche Mahlszenen der mittelalterlichen Kunst. Profane Szenarien reichen vom repräsentativen »Mahlzeitenstück«, auf dem Familien oder Mitglieder von Bruderschaften und Gilden um eine Festtafel versammelt sind, und dem Mahlzeitenstillleben bis zur Mahlzeit als Wintermotiv auf Kalender- und Jahreszeitenbildern und den normativen Illustrationen der Hausväterliteratur, aus denen insbesondere die Gruppe der Tischzuchten hervorzuheben ist¹. Kaum Beachtung außerhalb der Textilforschung fand bisher Tischwäsche mit Mahlzeitendekor, die den gedeckten Tisch gleichsam im Medium des Bildes wiederholte und ihn damit weiteren Bedeutungen zwischen Repräsentation und christlicher Zeichenhaftigkeit öffnete. Eine 1527 datierte, bestickte Leinendecke im Schweizerischen Landesmuseum darf als eines der frühesten Zeugnisse dieses Genres gelten², das um und nach 1600 mit holländischen Bilddamasten seinen Höhepunkt erreichte. Im 18. Jahrhundert wurde das Bankettthema auf Tisch-

Abstract

The essay sets table linens with the motif of the »well-laid table« in the context – in both form and content – of religious and secular depictions of meals. Under the influence of Dutch still-life painting, the banquet theme reached its peak as a damask pattern around and after 1600. During the 18th century, like many other damask motifs, it was also employed for printed textiles. A printed tablecloth of the 18th century from the holdings of the Germanisches Nationalmuseum that is ornamented with tableware, food and aphorisms was the starting point for this study. The Christian epigrams give the composition, which is considerably simplified in comparison to earlier damask patterns, a didactic-religious orientation. At the same time, the banquet theme that had always been situated somewhere between representation of status and Christian symbolism, reached new social strata via quickly and economically produced printed textiles.

tüchern wie viele andere Sujets der Damastweberei auch als Stoffdruck ausgeführt, wobei es in dieser der Graphik in vieler Hinsicht eng verbundenen Technik neue soziale Schichten erreichte.

Eine mit Tischgerät, Speisen und christlichen Sinnsprüchen bedruckte Decke des 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum ist Ausgangspunkt der folgenden Betrachtungen. Aus der Sammlung Oskar Kling und damit dem volkskundlichen Bestand der Textilsammlung stammend, interessierte sie neben bedruckten Prunkhandtüchern und Blaudruckern zunächst als Beispiel volkstümlicher Textilbemusterung. In jüngerer Zeit wurde sie dank ihres anschaulichen Bilddruckes zum Exponat mehrerer Ausstellungsprojekte zur Tischkultur, doch steht eine motiv- und kulturhistorische Einordnung noch aus³.

Die fast quadratische Decke ist innerhalb einer floralen Bordüre in ein Mittelfeld und einen umlaufenden Randstreifen aufgeteilt (Abb. 1). Das Zentrum nehmen sechs ovale Platten mit gebratenen Gänsen ein, zwischen denen Tranchierbesteck, Vorlegelöffel und Streublumen Platz finden. Die Plattenränder tragen zweizeilige Umschriften, die sich Christian Fürchtegott