

GERMANISCHES
NATIONAL
MUSEUM

www.gnm.de

KulturGUT

1. Quartal 2009 | Heft 20 AUS DER FORSCHUNG DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS



Überformte Kugel. Kurt und Gerda Spurey, Wien, um 1975. Bez.: gepresst IS GS (verschlungen) SPUREY VIENNA. Dm 11,3 cm. Porzellan, weiß, glasiert. Inv.-Nr. Ke 5590.

Überformte Kugel

Zu einer neuerworbenen Studiokeramik im Germanischen Nationalmuseum

BLICKPUNKT JANUAR. Vor kurzem kam das Germanische Nationalmuseum Nürnberg in den Besitz einer Sammlung besonderer Art. Sie umfasst neben grafischen Blättern auch Schmuckgegenstände, Studio-Glasobjekte und Kleinplastiken namhafter, überwiegend deutschsprachiger Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die kunsthandwerklichen Gegenstände stammen aus dem Besitz des Nürnberger Kunsthistorikers Dr. Gerhard Mammel (1919–1989), der sie in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts erworben hat. In vielen Fällen ergänzen die Neuzugänge die bereits vorhandenen Sammlungsbestände des Germanischen Nationalmuseums in spezifischer Weise, so zum Beispiel im Bereich kunsthandwerklicher Keramik oder des Studioglases. Unter den Gefäßen und Objekten aus Irdeware oder Steinzeug fällt eine Arbeit aus Porzellan besonders ins Auge. Das kugelförmige Gebilde zeigt – etwa in der Mitte verlaufend – einen Riss, von dem nach beiden Seiten wiederum kleinere Risse abgehen. Ausgehend von den unregelmäßig gezackten Risskanten öffnen sich spaltenförmige Vertiefungen ins Innere der mehrschaligen Kugelform. Kleine dünne, dicht aneinander gereihte Porzellanstäbchen, die von den Risskanten ausgehen, scheinen ein weiteres Auseinanderklaffen der Kugelform verhindern zu wollen. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, als dränge eine im Innern der Kugel befindliche Kraft nach außen. Dieses Phänomen gibt der durch die kompakte glatte Oberfläche eher statisch wirkenden Kugel Dynamik und Bewegung.

Das Porzellanobjekt trägt den Titel „Überformte Kugel“ (Inv. Nr. Ke 5590). Die gepressten Marken IS GS (verschlungen) und die Bezeichnung „SPUREY VIENNA“ auf der Unterseite lassen erkennen, dass die Arbeit von den Wiener Keramikern Kurt und Gerda Spurey stammt. Gerda Spurey, geborene Gruber, wurde 1940 in Preßburg geboren. Sie studierte von 1957 bis 1962 an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien. Im Unterschied zu seiner späteren Frau hat Kurt Spurey (geb. 1941 in Mariazell/Österreich) eine Ausbildung als Keramikingenieur abgeschlossen. Die formalästhetische Seite keramischer Arbeiten interessierte Kurt Spurey jedoch von Anfang an weitaus mehr als die technische. Das Angebot der österreichischen Porzellanfabrik ÖSPAG (vormalig: Wilhelmsburger Steingut- und Porzellan-Fabrik AG Niederösterreich), in Wien ein eigenes Studio für Porzellandesign einzurichten, nahm er deshalb gerne an. Die Zusammenarbeit dauerte bis 1971 an. Bereits

vor diesem Zeitpunkt hatte Spurey mit seiner Frau Gerda (Heirat 1962) eine eigene Werkstatt eröffnet, in der – dem allgemeinen Trend der Studiokeramik folgend – zunächst hauptsächlich Steinzeugtone zum Einsatz kamen. Seit 1968 fanden beide jedoch im Porzellan den geeigneten Werkstoff für ihr künstlerisches Schaffen. Zu den anfangs entstandenen gegenständlichen Arbeiten wie Vasen und Schalen traten im Laufe der Zeit vor allem Reliefs und skulpturale Objekte kleineren und größeren Formates hinzu. Gerade die Entstehung letzterer forderte den beiden Künstlern große Sachkenntnis ab, bewegten sie sich doch in der Verarbeitung des Porzellans an der Grenze des Möglichen. Um beispielsweise eine optimale Transparenz von Porzellanplatten zu erreichen, wurde der flüssige Schlicker extrem dünn auf Gipsplatten aufgegossen. Durch die hohe Brenntemperatur bestand die große Gefahr, dass diese im Verlauf des Brandes zerbrachen. Aus den entstandenen dünnen Porzellanblättern erarbeiteten die beiden Künstler ihre skulpturalen Werke. Überwiegend blieben die Arbeiten weiß, das heißt, die Porzellanmasse wurde nicht gefärbt. Besonders reizvoll sind die aus der Kugelform entwickelten Objekte. Hierfür wurden Porzellanblätter übereinandergeschichtet oder durch eine Art Zellensystem miteinander verbunden. Die Öffnung der Kugel an einer bestimmten Stelle, was gestalterisch eher einem „Aufbrechen“ gleicht, bringt dann das Innere wieder zum Vorschein.

Für ihr künstlerisches Schaffen, das sie in zahlreichen Ausstellungen der Öffentlichkeit zeigten, wurden beide Keramikünstler zwischen 1966 und 1975 vielfach ausgezeichnet. 1975 trennte sich das Ehepaar. Gerda Spurey fand in Mexiko einen neuen Wirkungskreis. An der University of Mexico City war sie von 1976 bis 1986 Professorin der Meisterklasse für keramische Plastik. In den letzten Jahren hat sie sich mehr dem Material Glas zugewandt. Kurt Spurey beschäftigte sich nach 1975 noch längere Zeit mit dem Material Porzellan. Aus hauchdünnen Porzellanplatten formte er Quader, Zylinder und Reliefs. Die Kugelform und ihre Assoziation mit dem menschlichen Kopf griff Spurey immer wieder auf und variierte sie in vielfältigster Form. In den letzten Jahren wandte er sich verstärkt der Kunst im öffentlichen Raum zu und schafft Kunstobjekte aus verschiedenen Materialien.

Eine Statuette des hl. Sebastian und ihr Meister

BLICKPUNKT FEBRUAR. Zu den für die im Januar zu Ende gehende Sonderausstellung „Faszination Meisterwerk“ im GNM ausgewählten Objekten gehörte eine Statuette des hl. Sebastian, deren bemerkenswerte Qualität in den 1950er Jahren zu einer Zuschreibung an den bedeutenden Passauer Bildhauer Joseph Matthias Götz (1696–1760) geführt hatte. Die kleine Figur zeigt den römischen Soldaten Sebastian im Augenblick des Martyriums durch Bogenschützen an einen Baum gefesselt und von (inzwischen verlorenen) Pfeilen durchbohrt.

Die Legende weiß von einem vorangehenden Dienst Sebastians als Offizier in der Leibgarde des heidnischen Kaisers Diokletian. Als dem Kaiser die christliche Überzeugung des Heiligen bekannt geworden sei, habe er die Hinrichtung durch Bogenschützen angeordnet. Obwohl bereits für tot gehalten, habe Sebastian die Qualen lebend überstanden und sei anschließend gesund gepflegt worden. Erst sein fortgesetztes Eintreten für den christlichen Glauben habe dann zu einer weiteren Marter und zum Tod des Heiligen geführt.

Darstellungen des Heiligen zeigen seit dem 15. Jahrhundert bevorzugt die Szene des Beschusses mit Pfeilen; seltener ist er einen Pfeil in der Hand haltend gezeigt. Die für Christus ertragenen Verletzungen durch Pfeile machten Sebastian in den Augen der Gläubigen zu einem ausgezeichneten Fürsprecher gegen die Pest. Diese wurde im ausgehenden Mittelalter gern mit Pfeilen verglichen, die durch Gottes Strafgericht gegen die sündige Menschheit geschleudert wurden (vgl. die gemalten Flügel des um 1513/15 entstandenen „Pestaltars“ von Martin Schaffner im Germanischen Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 1103). Seit der Renaissance wurde neben derlei religiösen Anliegen die neu aufblühende künstlerische Beschäftigung mit dem Problem der Aktdarstellung wichtig für die Darstellungsweise des Märtyrers. Sie dürfte sogar hier und dort den Ausschlag für die Wahl des Themas abgegeben haben.

Generationen von Künstlern haben sich seither bemüht, den Heiligen trotz der obligatorischen Verknüpfung mit dem Marterpfahl in schönen und abwechslungsreichen Haltungen darzustellen. Dabei machte man vielfach aus der Not eine Tugend und nahm den Marterpfahl zum Anlass für ungewohnte Inszenierungen der menschlichen Figur, die gleichsam durch die Gabelungen des zugehörigen Baumstamms legitimiert wurden. Das 17. und 18. Jahrhundert hindurch wurde durch eine Reihe von Künstlern ein veristischer Darstellungstyp gepflegt, der Sebastian vornüber gebeugt in die Knie gesunken und nur noch mit einem gestreckten Arm am Ast des Marterbaumes hängend zeigt.

Die vorliegende Ausprägung ist demgegenüber einem anderen Ideal verpflichtet, das weniger die Grausamkeit des äußeren Geschehens als die innere Haltung des Gemarterten veranschaulicht. Dabei stehen der Ausdruck von Gelassenheit sowie gläubiger Hingabe an den Willen Gottes als Weg zur ewigen Seligkeit im Vordergrund.



Heiliger Sebastian. Johann Richard Eberhard (1739–1813), Hindelang, um 1770. Kiefern- und Tannenholz, farbig gefasst und vergoldet. Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O. 2435.

Für Kenneraugen geschnitzt

Dem Rang und der Funktion des kleinen, wohl für Kunstliebhaber gefertigten Bildwerks entspricht neben der Vermittlung solcher Inhalte eine qualitativvolle Ausgestaltung. Bereits das zur Nahbetrachtung einladende kleine Format und die technische Perfektion der Details führen dies vor Augen. Auch das in sich gedrehte „Lendentuch“ ist eine ungewöhnliche und geistreiche Erfindung. Das teilweise um einen Ast geschlungene obere Ende bildet einen bizarr abstehenden Wirbel, wie er kaum je durch einen Windstoß erzeugt wird. Der untere Teil des Tuches umspielt die Hüftpartie, um von dort aus in wildem Zickzackkurs auf die Erde herabzusinken. Die Figur selbst bildet mit dem spielerisch verwirbelten Tuch und dem mehrfach verzweigten Baumstamm ein ornamentales Gefüge, ohne dass die Draperie und der menschlicher Körper miteinander zu verschmelzen scheinen. Die Statuette präsentiert sich in leichtfüßiger Haltung und mit einer anmutig geschwun-

nen Silhouette, die durch das Ausbiegen der Hüfte und eine Drehung des Kopfes grundgelegt scheint und durch die diagonale Ausrichtung der Arme unterstrichen wird. Auffallend sind die schlanken, ja sogar überlangen Proportionen des Körpers. Dem lebendig wirkenden Leib entspricht ein kleiner, zierlicher Kopf mit spitzen Gesichtszügen. Diese werden von sich ringelnden Locken malerisch umspielt. Bei alledem hat man den Eindruck, die Figur sei eher aus einer formbaren, weichen Masse modelliert als mit dem Schnitzmesser skulptiert, was mit dem Anschein einer bei aller Feinheit doch zügigen Ausführung einhergeht. Auch das erzählerische Element kommt nicht zu kurz: Zu Füßen des Heiligen erinnert ein abgelegter Paradehelm an seine Stellung als kaiserlicher Gardeoffizier.

Entstehungszeit und Stil

Wenn es darum geht, etwas über den Autor dieses Kabinettsstücks zu erfahren, so kann dies nicht ohne Rücksicht auf allgemeine Merkmale des Zeitstils geschehen. Bei Erwerbung des Stücks durch das Museum war man von einer Entstehung im reifsten Rokoko um 1760 ausgegangen. Die spätere Zuschreibung an Götz würde eine Einordnung in das früheste Rokoko um 1740 nahelegen, hat doch Götz seine Bildhauerwerkstatt 1742 verkauft, um sich fortan dem Kriegshandwerk zu widmen.

Die lebendig und bewegt scheinende, auf die Materialität des Leibes und auf die Wirkung des einfallenden Lichtes reagierende Körperoberfläche spricht indes ebenso für ein fortgeschrittenes Stadium des Rokoko wie die Schlankheit von Figur und Gesamtkomposition sowie die Harmonisierung aller Einzelheiten im Sinne eines dekorativen Ganzen. Auch das den Verzicht auf Monumentalität hervorhebende recht kleine Format der Figur im Vergleich zum Ambiente kann eine späte Datierung stützen.

Ohne detailliert auf die bestehenden Diskrepanzen zu Götz' gesicherten Arbeiten einzugehen, sei hier angemerkt, dass letztere stets eine altertümlichere Art der anatomischen Durchgestaltung aufweisen und durch eine sprödere Bildung der Gewandfalten sowie eine weniger flüssige Komposition des gesamten Figurenaufbaus gekennzeichnet sind. Ihrem vergleichsweise „lauten“ Auftreten steht hier ein zwar interessantes, aber dabei ungezwungenes und beinahe selbstverständliches, empfindsameres Konzept



Tabernakelengel. Johann Richard Eberhard (1739–1813), Hindelang, 1769. Holz, mit späterer Farbfassung und Vergoldung. Wertach, kath. Pfarrkirche St. Ulrich. Foto: Johannes Hamm.

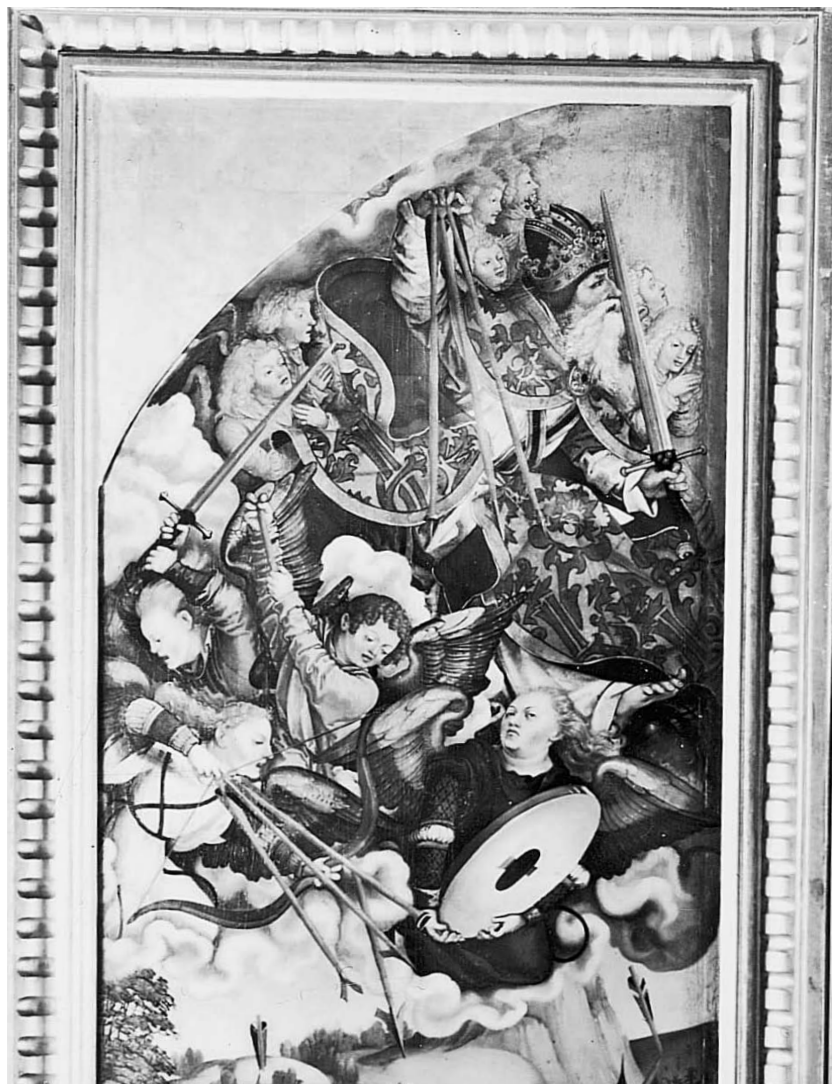
gegenüber. Das hier erreichte Maß an Innerlichkeit blieb Götz zeitlebens fremd.

Eine Erweiterung des Blickfeldes erscheint daher unumgänglich. Regionen, in denen eine sehr dynamische, teils flüchtig wirkende und dennoch technisch vorzüglich gestaltete Reihe von Rokokoskulpturen entstanden, sind außer Böhmen vor allem Oberfranken (hier besonders in der Gestalt des Bildhauers Ferdinand Tietz) und Schwaben. Im schwäbischen Raum haben Diego Francesco Carlone (1674–1750) und einheimische Kräfte wie Anton Sturm (1690–1757), Johann Peter Heel (1696–1767) und vor allem Josef Anton Feuchtmayer (1696–1770) den Übergang von der Spätbarock- zur Rokokoplastik vollzogen. Einige von ihnen scheinen durchaus zu den stilistischen Grundlagen beigetragen zu haben, die den Meister der Sebastiansstatuette inspirierten. Als ausgesprochenen Liebhaber eines eleganten Hüftschwungs, wie er auch die Statuette auszeichnet, könnte man den Füssener Bildhauer Anton Sturm bezeichnen, dessen Figuren mit ihren biegsamen Gliedmaßen und Gelenken stets ausgreifende Gebärden vollziehen. Der in Pfronten ansässige Heel besaß eine Vorliebe für sich windende Gestalten und für wirbelnde Gewänder. Feuchtmayer könnte schließlich in erster Linie für die Raffinesse der Gesamterfindung und für die freie und doch konzentrierte Ausformulierung der Körperoberflächen den Ausschlag gegeben haben. Sucht man im Umfeld dieser Meister nach weiteren Anknüpfungspunkten, so wird man im Œuvre des deutlich jüngeren und trotz seines hohen Niveaus immer noch wenig bekannten Hindelanger Bildhauers Johann Richard Eberhardt (1739–1813) fündig.

Eine Künstlerfamilie aus dem Allgäu

Seine laut Rechnung 1769 gelieferten Tabernakelengel in der Pfarrkirche Wertach im Allgäu sind über allgemeine Ähnlichkeiten hinaus mit einer Gewanddrapierung versehen, die der des in Frage stehenden Stückes überaus nahekommt. Vor allem der linke Engel mit seinen bandartig nach links abwehenden und in sich gedrehten Gewandsäumen muss in diesem Zusammenhang genannt werden. Ferner sind das feinnervige Gesicht mit den schönen Locken und die überlangen Gliedmaßen des Engels zu beachten. Auch andere Figuren Eberhards wie z. B. die Figur eines emporschwebenden Auferstandenen (um 1766/70) aus der Pfarrkirche in Hindelang sowie die hl. Monika am

nördlichen Seitenaltar der Pfarrkirche St. Blasius in Vorderburg von 1779 weisen ähnliche Charakteristika auf. Wenige Jahre später hat sich der Meister, der nach einer Ausbildung bei seinem selbst als Bildhauer tätigen Vater auch die Akademie in Wien besucht hatte, dem Frühklassizismus zugewandt und dabei seine künstlerische Handschrift stark gewandelt. Zieht man in Betracht, dass Eberhardt erst 1766 aus Wien zurückgekehrt war, so wird die Kürze der Zeitspanne deutlich, in welcher er den Rokostil seiner Heimat mitgeprägt hat. Festsustellen ist auch, dass er bis auf wenige Ausnahmen (etwa die ihm zugeschriebene Madonna der Kapelle von Hochweiler, in der das Sitzmotiv von Georg Raphael Donners Providentia des Wiener Mehlmarktbrunnens variiert wird), nur wenig „Wienerisches“ in sein Motivrepertoire aufgenommen hat. Sein Hauptwerk, der 1795 geschaffene Hochaltar der Pfarrkirche in Hindelang, wurde im 19. Jahrhundert bis auf einzelne Fragmente zerstört. Wenngleich Johann Richard Eberhardt durch



Flügel eines Pestaltars, Detail. Martin Schaffner (1477/78 – um 1547), Ulm, um 1513/15. Öl auf Holz. Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 1103.

den damaligen Pfarrer von Lindenberg im Allgäu 1779 als „beriemter Bildhauer zu Hintelang“ bezeichnet wurde, war sein Ruhm doch auf ein kleines Fleckchen Erde beschränkt. Während ihm stets bedeutendere Aufträge und überregionale Anerkennung versagt blieben, erlangte einer seiner Söhne einen höheren Bekanntheitsgrad. Konrad Eberhard (1768–1859) wurde nach einer ungewöhnlich langen Schulung bei seinem Vater durch den von 1768 bis 1812 regierenden Augsburger Fürstbischof Clemens Wenzeslaus von Sachsen ein Studium bei Roman Anton Boos in München ermöglicht. Später wirkte Konrad vornehmlich in Rom, wo er zunächst im klassizistischen Stil, dann in der Art der Nazarener arbeitete und nebenbei für Ludwig I. von Bayern den Ankauf antiker Statuen für die Münchener Glyptothek bewerkstelligte. Auch sein Bruder Franz Eberhard (1767–1836) war ein geachteter, vor allem für seine Porträtreliefs geschätzter Bildhauer, blieb aber in München. In einem von Konrad geschaffenen Gedächtnismal in der heimatlichen Pfarrkirche zu Hindelang ist die ganze Familie zumindest geistiger Weise vereint: Vater Johann Richard, Mutter Veronika sowie die Brüder Franz Xaver und Johann Konrad, alle gesegnet durch ein hohes Alter.

Die wiederentdeckte Urhebererschaft der kostbaren Sebastiansstatuette im Germanischen Nationalmuseum mag dazu beitragen, dass die Allgäuer Bildhauerfamilie Eberhard nicht nur im Andenken ihres Heimatortes, sondern auch in der kunstgeschichtlichen Rezeption einen würdigen Platz einnehmen kann.

► JOHANNES HAMM

Literatur: Archiv für Kunstgeschichte, Bd. 2. Hrsg. von Detlev von Hadeln u. a. Leipzig 1914, Tafel 132. – Fünfundsiebzigster Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1928, S. 3. – Neuerwerbungen des Germanischen Museums 1925–1929. Nürnberg 1929, Tafel 116. – Rococo Art from Bavaria. Ausst. Kat. Victoria & Albert Museum. London 1956, Kat. Nr. 147. – Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Hrsg. von G. Ulrich Großmann. Nürnberg 2004, S. 218. – Alexander Heisig: Joseph Matthias Götz (1696–1760). Barockskulptur in Bayern und Österreich (Studien zur christlichen Kunst, hrsg. von Frank Büttner und Hans Ramisch, Bd. 5). Regensburg 2004, Kat. Nr. 77, S. 354–355. – Claudia Maué: Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Teil 2: Bayern, Österreich, Italien, Spanien. Bestandskatalog, Mainz 2005, Kat. Nr. 155, S. 156–158. Zu den Vergleichsstücken: Michael Petzet: Die Kunstdenkmäler von Schwaben, Bd. 8. Landkreis Sonthofen (Die Kunstdenkmäler von Bayern, Bd. 7). München 1964. – Christian Arnold: Konrad Eberhard (1768–1859). Bildhauer und Maler. Leben und Werke eines Allgäuer Künstlergeschlechts. Augsburg 1964.

Ein 1692 datierter Ziegel aus Höchstadt an der Aisch in den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums

BLICKPUNKT MÄRZ. Von einer solchen Lebensdauer können heutige Ziegel nur träumen. Im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet sich ein Ziegel mit der Jahreszahl 1692 aus Höchstadt an der Aisch.

Genau 200 Jahre nach seiner Entstehung, nämlich 1892, kam der Biberschwanzziegel mit rundem Abschluss als Geschenk des Stadtmagistrats Höchstadt an der Aisch an das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. Leider wurden bei der Schenkung keine Angaben über die genauere Herkunft gemacht.

Außer verschiedenen einfachen Verzierungen trägt er die vor dem Brennen eingegrabene Inschrift: NACH A TORFF 1692 HANNS TOMAS REICHART.

Die heute in unseren Breiten übliche Dachdeckung mit Ziegeln setzte sich erst allmählich durch, denn sie verursachte nicht unerhebliche Kosten für die Besitzer. Bis in die Barockzeit waren viele Häuser mit Schindeln oder Stroh gedeckt, nachwachsenden Rohstoffen, die leichter zu beschaffen waren. Diese Form der Dachdeckung barg aber ein großes Gefahrenpotenzial.

Höchstadt, ein Bamberger Oberamt

Höchstadt an der Aisch, urkundlich erstmals 1003 erwähnt, kam im Unterschied zu anderen Orten in der Region erst spät in den Bamberger Einflussbereich. Auch heute noch erinnert der Bamberger Löwe und das Wappen des Bischofs Lamprecht von Brunn (1374–1398) im Stadtwappen an diese jahrhundertelange Zugehörigkeit.

Kirchlich verblieb Höchstadt, wie so viele andere Gotteshäuser der Umgebung auch, bei Würzburg und gehörte zum Landkapitel Schlüßelfeld. Bamberg errichtete hier ein Amt, später Oberamt.

1633 wurde Höchstadt durch die Schweden unter Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar erobert und zerstört. Der Überlieferung nach sollen bei der Erstürmung lediglich sieben Bewohner überlebt haben. Einige davon im Dach des Marktbrunnens.

Der Höchstadter Stadtbrand des Jahres 1668

Erst allmählich normalisierte sich das Leben in der Stadt wieder, da wurde Höchstadt am 24. Juli 1668 von einer Feuersbrunst heimgesucht. Wie die „Sendner-Chronik“ vermerkt, ist „durch Verwahrlosung eines alten Weibes, Namens Anna Meusertin, Simon Meusert's Bürgers allhie Hausfrau, zwischen 3 und 4 Uhr die Stadt in Brand gesteckt

worden, also daß durch solche grausame Feuersbrunst auf die 55 Gebäude ganz und gar in die Asche gelegt worden...“

Der Magistrat verordnete fünf Tage später, am 29. Juli 1668, dass größere Haushalte künftig nicht mehr als einen und kleinere lediglich ein halbes Klafter Brennholz in der Stadt liegen haben dürften. Außerdem sollte Heu und Stroh nicht mehr in den Häusern gelagert werden.



Ziegel aus Höchstadt, datiert 1692. Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg, Inv.-Nr. 1691.

Für die Bürger einschneidender war aber die Anordnung, dass die Hausdächer, die häufig noch mit Schindeln und Stroh versehen waren, mit Ziegeln gedeckt werden sollten. Ein Höchststadter Bürger hatte offensichtlich den steigenden Bedarf an Ziegel erkannt und handelte mit unternehmerischer Weitsicht. Denn im gleichen Jahr wurde Hans Georg Bayer bewilligt, sein Haus über den Brennofen neben Valentin Geier's Hopfengarten auf gemeinen Platz zu setzen und daselbst Ziegel zu machen.

Die Ziegelhütte zu Nackendorf

Die Nachfrage für Ziegel scheint auch in den nächsten Jahren groß gewesen zu sein, denn 1681 wurde die Ziegelhütte zu Nackendorf gebaut, auch gegen den Einspruch des Höchststadter Rates. Obwohl Nackendorf nach Bundschuh in das Amt Höchststadt mit „Landessuperiorität, Vogteyherrlichkeit, Gemeinde= Dorfs= und Flurherrschaft“ gehörte. Die Bezeichnung auf dem Ziegel „NACH A TORFF 1692“ dürfte daher natürlich, trotz der leicht irreführenden Schreibweise, als Nackendorf zu interpretieren sein.

Kaum etwas bekannt ist vom Verfertiger des Ziegels, Hanns Thomas Reichart. Der Familienname kommt – laut Telefonbuch – heute nicht mehr vor, wohl aber der Name Reichert. Vermutlich handelte es sich bei Reichart um einen Gesellen in der Ziegelei von Nackendorf, der mit einem schönen „Feierabendziegel“ bei der Nachwelt in Erinnerung bleiben wollte.

Leider weist die „Sendner-Chronik“ im Jahr 1692 keine größeren Bauaktivitäten in Höchststadt aus. Denkbar wäre, dass es sich um eine Dachreparatur handelte, für die Reichart den schönen „Feierabendziegel“ anfertigte. Vielleicht sogar

für ein kommunales Gebäude. In Frage käme das alte Rathaus, mit dessen Abriss am 10. April 1872 begonnen wurde. Erst am 12. und 13. Dezember 1873 konnte in das sogenannte „Storchenrathaus“, das jetzige Museum eingezogen werden. In Höchststadt könnte der interessante Ziegel vom alten Rathaus dann 20 Jahre aufgrund seiner Dekoration aufgehoben worden sein. Vielleicht gelangte er aufgrund seines 200-jährigen Jubiläums an das Nürnberger Museum, quasi als Geburtstagsgeschenk.

► MANFRED WELKER

Benutzte Literatur:

Sebastian Schmidt (Hrsg.): Die „Sendner-Chronik“. Aus dem Stadtarchiv der Stadt Höchststadt. Höchststadt 2005.

Johann Baptist Roppelt: Historisch-topographische Beschreibung des Kaiserlichen Hochstifts und Fürstenthums Bamberg nebst einer neuen geographischen Originalcharte dieses Landes in 4 Blättern. 2 Teile zusammen gedruckt. Erste Abtheilung, nördlicher Theil. Zweyte Abtheilung südlicher Theil. Nürnberg 1801, S. 296.

Johann Kaspar Bundschuh: Geographisches Statistisch-Topographisches Lexikon von Franken, oder vollständige alphabetische Beschreibung aller im ganzen Fränkischen Kreis liegenden Städte, Klöster, Schlösser, Dörfer, Flekken, Höfe, Berge, Thäler, Flüsse, Seen, merkwürdige Gegenden u.s.w. mit genauer Anzeige von deren Ursprung, ehemaligen und jetzigen Besitzer, Lage, Anzahl und Nahrung der Einwohner, Manufakturen, Fabriken, Viehstand, merkwürdigen Gebäuden, neuen Anstalten, vornehmsten Merkwürdigkeiten etc. . Dritter Band, Ulm 1801, Sp. 699.

Mars und Venus: Enthüllung einer amourösen Beziehung

Zur deutschen Plakettenkunst des 16. Jahrhunderts

Das Germanische Nationalmuseum verfügt in seinen Sammlungen über einen umfangreichen Bestand an Plaketten. Im Rahmen der Neugestaltung der Vitrinen im Lichthof an der Kartäuserkirche, Raum 138, wurde man bei der Beschriftung einer Plakette auf eine Ungenauigkeit aufmerksam, welche den Anlass zu einer näheren Beschäftigung mit dem Objekt gab.

Plaketten

Als Plaketten (franz. Plaque, Plaque= kleine Platte) bezeichnet man im Allgemeinen einseitige, kleinformatige, in Bronze, Silber oder Blei gegossene Reliefdarstellungen von eckiger, runder oder ovaler Form. Nach einem Modell

aus Wachs, Holz oder Stein gegossen, fungierte die Plakette in der Frühen Neuzeit u. a. als Vorlage für Goldschmiede und Bronzegießer. Ihre Blüte erlebte sie zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien, von wo aus sie sich bald ihren Weg in den süddeutschen Raum bahnte. Zu den Zentren der Plakettenkunst avancierten innerhalb kürzester Zeit die Städte Nürnberg und Augsburg. Bekanntester deutscher Vertreter dieser Kunstform war der in Nürnberg lebende Künstler Peter Flötner (um 1485–1546), der durch seine Plakettenfolgen Berühmtheit erlangte. Der große Bestand erhaltener Objekte aus dieser Zeit ist u. a. dem glücklichen Umstand zu verdanken, dass Plaketten bereits im 16. Jahrhundert



Mars und Venus. Süddeutschland, Ende 16. Jahrhundert. Blei, H. 11,9 cm, B. 9,1 cm, Inv.-Nr. Pl.O. 959

auch als Sammelobjekte geschätzt und begehrt waren und somit über Generationen mit Sorgfalt aufbewahrt wurden.

Ein Liebespaar

Im Jahre 1873 erwarb das Germanische Nationalmuseum vom Nürnberger Kaufmann Georg Arnold eine größere Anzahl Plaketten, überwiegend Stücke aus dem süddeutschen Raum und dem 16. Jahrhundert. Darunter befindet sich ein Exemplar, das in Ingrid Webers Standardwerk „Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1560–1650“ nur unter dem Titel „Umarmung“ aufgeführt worden ist (Abb. 1). Es soll im Folgenden einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

Das ovale, in Blei gegossene Relief zeigt im Vordergrund eine junge, schlanke Frau, auf dem Schoß eines sie mit beiden Armen umgreifenden, bärtigen, älteren Mannes sitzend. Die beiden Figuren sind im Profil, nackt und kompliziert ineinander verschlungen dargestellt. Sie haben auf einem Felsstück, über dem eine Decke ausgebreitet ist, Platz genommen. Die Nähe der Gesichter zueinander lässt einen unmittelbar bevorstehenden Kuss erahnen. Neben

ihren Füßen sind zwei Trinkgefäße zu sehen. Schräg links über ihnen befindet sich eine geflügelte nackte Gestalt, die auf das Paar herabblickt und Blumen über sie ausschüttet. Im Hintergrund links ist eine Landschaft mit Häusern, weiteren Architekturelementen und einem Fluss zu erkennen.

Nach näherer Betrachtung der Szene stellt sich unweigerlich die Frage: Welches Thema genau hat der süddeutsche Künstler hier dargestellt? Edmund Wilhelm Braun ordnet die Szene in einen biblischen Kontext ein und deutet sie als „Lot und seine Töchter“. Die beiden Krüge, vielleicht mit Wein gefüllt, und der ältere Mann mit der jungen Frau legen diesen Verdacht nahe. Es sprechen jedoch mehrere Gründe gegen solch eine Interpretation: Zum einen wird Lot in der Regel immer mit beiden Töchtern vor dem Hintergrund einer brennenden Stadt gezeigt. Plaketten mit der biblischen Szene, die ungefähr zur gleichen Zeit entstanden sind, machen dies deutlich (Abb. 2). Beide Aspekte treffen auf unsere Plakette nicht zu. Zudem ist die geflügelte, Rosen ausschüttende Gestalt sehr untypisch für dieses Sujet; sie dürfte eher auf eine mythologische Darstellung verweisen.



Lot und seine Töchter. Jakob Koch, Nürnberg, vor 1608. Blei, Dm. 11,4 cm.



Ares und Aphrodite. Neapel, Museo Nazionale. Aus Pompeji, Casa di Marte e Venere.

In diesem Zusammenhang wäre aufgrund der Krüge an eine Szene mit Bacchus, dem Gott des Weines, zu denken. Die ansonsten für den Weingott typische üppige Gestalt ist hier jedoch einer äußerst athletischen und muskulösen Figur gewichen. Die Interpretation eines Bacchusgelages ist somit ebenso wenig plausibel.

Mars und Venus

Mehrere Vergleichsbeispiele legen schließlich die Tatsache nahe, dass es sich bei der hier dargestellten Szene um das Liebespaar Mars und Venus handelt.

Die Liebelei zwischen beiden Gottheiten wird unter anderem in Homers Odyssee im Achten Gesang (266–270) genannt:

[...] über des Ares Liebe zur schönen mit Kränzen geschmückten Aphrodite, wie sie zuerst sich im Haus des Hephaistos

Heimlich vereinten; er schenkte ihr viel, und Lager und Bettstatt

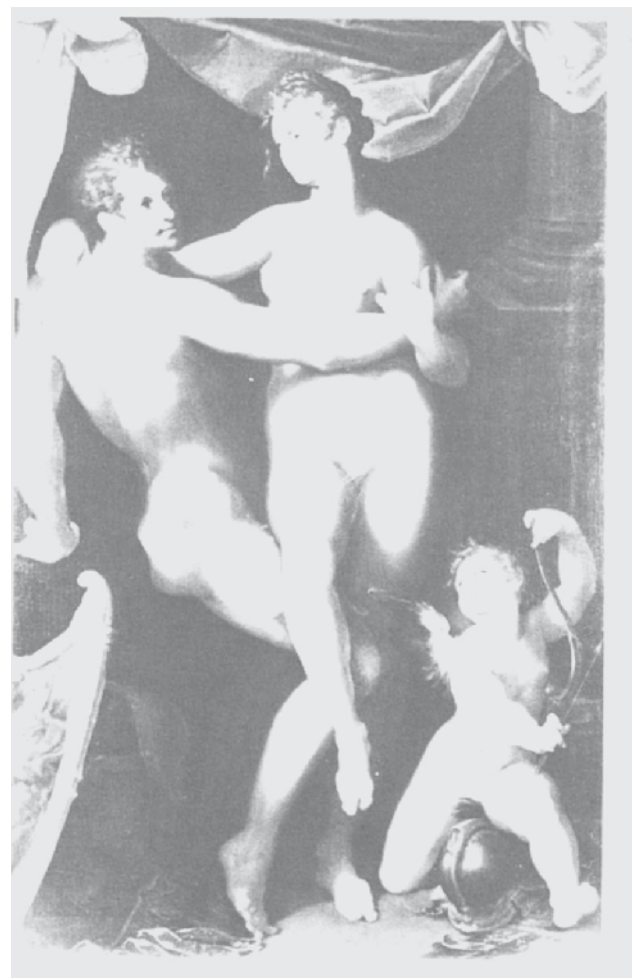
Schändete er des Herren Hephaistos [...].

Die Szene auf der Plakette kann somit wie folgt verstanden werden: Mars, der Gott des Krieges, ist, kurz davor, den Liebesaktes mit Venus, der Göttin der Liebe und der Schönheit, zu vollziehen. Über ihnen schüttet Amor – der übrigens auch aus der Beziehung zwischen den beiden als Sohn hervorging – Rosen auf das Liebespaar.

Die künstlerische Darstellung dieses Sujets kann bis in die Antike zurückverfolgt werden. Bereits ein pompejanisches Wandgemälde aus dem Haus der Venus und des Mars (Anfang 1. Jahrhundert n. Chr.) zeigt in einer ähnlichen Szene das Liebespaar von

mehreren Putten umgeben (Abb. 3). In der Renaissance wird das Thema von namhaften Künstlern wie z. B. Sandro Boticelli wieder aufgegriffen.

Als treffendes Vergleichsbeispiel zu unserer Plakette lässt sich das Gemälde Mars, Venus und Amor von Bartholomäus Spranger (1546–1611) heranziehen (Abb. 4), da es ihr sowohl zeitlich als auch stilistisch sehr nahe kommt. Als Hofkünstler Rudolfs II. in Prag reichte Sprangers Einflussbereich bis nach Süddeutschland, jene Region, in die unsere Plakette lokalisiert ist. Vor allem die Darstellung des athletischen Körpers des Mars, dessen komplizierte Sitzhaltung und die Position des rechten Armes, mit dem er Venus umschlingt – die beiden letzteren Motive sind charakteristisch für die manieristische Kunst am Hof Rudolf II. –, gleichen sich sehr. Exakt diese Körperposition verwendete Spranger in zahlreichen anderen Grafiken (Abb. 5) und Gemälden, was eine starke Verbreitung jenen Bildmotivs zur Folge hatte. Es ist somit anzunehmen, dass der Künstler unserer Plakette zumindest Kenntnis – auf welchem Weg auch immer dies geschehen sein mag – von der offiziellen Kunst am Kaiserhof in Prag und folglich mit



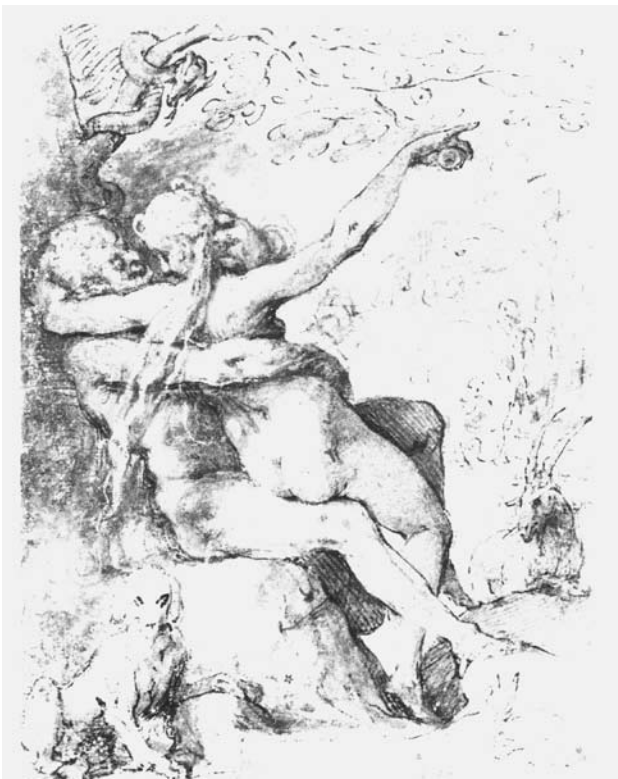
Mars, Venus und Amor. Bartholomäus Spranger. Öl auf Leinwand, 163 x 105 cm. Graz, Landesmuseum Joanneum.

hoher Wahrscheinlichkeit von Sprangers Darstellung der ‚Mars und Venus‘ hatte. Stilistisch gesehen bedarf das kleinformige Relief mit Venus und Mars also sicherlich noch weiterer Erforschung.

► JOHANNES GEBHARDT

Benutzte Literatur:

E. W. Braun: Die Deutschen Renaissanceplaketten der Sammlung Anfred Walcher Ritter von Molthein. Wien 1918, Nr. 159, Taf. XLVII; I. Weber: Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500–1650. München 1975, Nr. 742; T. DaCosta Kaufmann: L'école de Prague. La peinture a la cour de Rodolphe II, Paris 1985, S. 60, S. 304–305; L. Curtius: Die Wandmalerei Pompejis. Eine Einführung in ihr Verständnis, Darmstadt 1960, Taf. I; – Homer: Odyssee. Übers. von Roland Hampe, Stuttgart 1979, S. 122.



Adam und Eva. Bartholomäus Spranger, Zeichnung. Aufbewahrungsort unbekannt.

Inhalt I. Quartal 2009

Überformte Kugel von Silvia Glaser	Seite 2
Eine Statuette des hl. Sebastian und ihr Meister von Johannes Hamm	Seite 3
Ein 1692 datierter Ziegel aus Höchststadt an der Aisch in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums von Manfred Welker	Seite 7
Mars und Venus: Enthüllung einer amourösen Beziehung von Johannes Hamm	Seite 9

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

bis 25. 1. 2009	Faszination Meisterwerk Dürer, Rembrandt, Riemenschneider
bis 25. 1. 2009	Enthüllungen Restaurierte Kunstwerke von Riemenschneider bis Kremser Schmidt
bis 13. 4. 2009	Der Liebe Spiel Zur Neupräsentation des „Spieleteppichs“ in der Schau- sammlung Mittelalter

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

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: 4 500 Stück