



Drachenkampf des heiligen Georg · Perseus und Andromeda, Danzig, um 1700, Elfenbein, H. 10 cm, Br. 3,3 cm, Inv.-Nr. Pl.O. 3124/3125. (Foto: M. Runge)

Liebe Leser unserer Vierteljahresschrift,

die in den Blickpunkt-Beiträgen besprochenen Objekte können wegen Umbauarbeiten voraussichtlich erst ab 1. Mai wieder in einer Vitrine gezeigt werden.

Wir bitten um Verständnis.

Szenen der Unerschrockenheit

Zwei barocke Elfenbeinschnitzereien aus Danzig

BLICKPUNKT APRIL. Aus Privatbesitz in Sulzbach an der Donau (heute ein Ortsteil von Donaustauf) erwarb das Museum 1980 zwei kleine Elfenbeinreliefs. Man hielt die fragilen Arbeiten damals für Werke aus der Zeit um 1600. Hinsichtlich der Lokalisierung jedoch war man sich so unschlüssig, dass diesbezügliche Aussagen und somit auch die Publikation des Zugangs unterblieben. Im vergangenen Jahr wurde eines der Bildwerke in der Ausstellung „Mythos Burg“ erstmals gezeigt und im Ausstellungskatalog veröffentlicht. Nun werden die beiden zusammengehörigen Stücke das erste Mal gemeinsam vorgestellt und ihre kunstgeschichtliche Bestimmung präzisiert.

Die Darstellungen

Die schlanken, an den Schmalseiten bogenförmig gerundeten Täfelchen schildern sagenhafte Begebenheiten aus der Antike bzw. der christlichen Heiligenwelt. Eines zeigt den Drachenkampf des heiligen Georg: Im unteren Teil des Bildfelds erscheint der gerüstete Ritter mit eingelegter Lanze auf dem Ross, das über den sich aufbäumenden Drachen steigt. Den Gipfel des sich dahinter erhebenden Hügels krönen eine fantastische, durchbrochen gearbeitete Schlossarchitektur in Renaissanceformen, ein Baum und die betende, aus der Heiligenlegende bekannte Prinzessin, der die Vernichtung durch den bösen Wurm droht.

Hervorzuheben ist die Komposition des Fabelwesens. Die geflügelte Bestie reckt den langen Hals am rechten Bildrand extrem empor, legt den Kopf in den Nacken und reißt das Maul brüllend auf, sodass der Streiter seine Waffe direkt in ihren Schlund stoßen kann.

Das zweite Relief setzt die Befreiung Andromedas durch Perseus ins Bild. Der Sohn des Zeus und der Danaä, der zu den berühmtesten Helden der antiken Mythologie gehört, gewahrt die an die Gestade der äthiopischen Küste gekettete Tochter der Kassiopaia im Vorbeiflug auf dem Flügelross Pegasus. Kurz entschlossen schickte er sich an, die als Opfer zur Besänftigung des Meeresungeheuers Ketos ausersehene Schönheit zu retten. Als das Monster kommt, um die Jungfrau zu verschlingen, hält er ihm das Haupt

der bereits besiegten Schreckgestalt Gorgo Medusa entgegen. Da es mit der Kraft der Versteinerung ausgestattet ist, bezwingt er das Andromeda bedrohende Untier souverän.

Formenwelt und Funktion

Beide Schnitzereien stammen zweifellos von derselben Hand und sicher auch aus demselben Zusammenhang. Form, Größe und Durchbruchtechnik, in welcher die oberen Partien der dünnen Flachreliefs gearbeitet sind, bilden Anhaltspunkte für ihre Lokalisierung in den Nordosten des einstigen deutschen Sprachraums. Ähnliche Arbeiten entstanden Anfang des 18. Jahrhunderts in Werkstätten Dan-



Bernsteinschränkchen, Johann Georg Zerneck, Danzig, 1724, Holz, Bernstein, Elfenbein, Marienglas, H. 42 cm, Br. 31 cm, T. 19 cm, Privatbesitz (Foto: Kunstkammer Georg Laue, München).

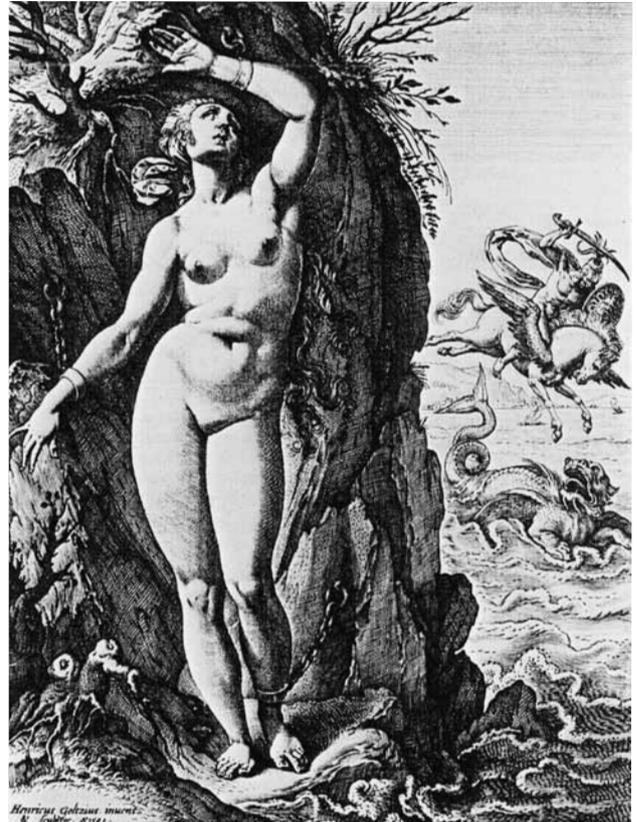
ziger Bernsteinschnitzer. Sie fungierten neben kleinformigen Skulpturen und -platten aus Bernstein als Auflagen von Prunkmöbeln, das heißt Kästen, Schatullen und Kabinettschränken.

In formaler Hinsicht stellen die Danziger Kabinettmöbel meist Miniaturausführungen von mächtigen in der nordostdeutschen Hansestadt ab um 1700 geläufigen Schränken mit je zwei Türen und Schubladen, antikisierender Front, gestuftem Flachgiebel und Balusterfüßen dar, den sogenannten Schapps. In die Blätter der beiden Türflügel ist oftmals ein Paar hochformatiger Elfenbeinreliefs eingelegt. Herausragende Beispiele in dieser Art gezielter Kleinmöbel sind das um 1700/1720 entstandene und Gottfried Thureau zugeschriebene Schränkchen im Berliner Kunstgewerbemuseum und ein 1724 datiertes Exemplar von Johann Georg Zerneck in Privatbesitz. Eindrucksvoll lassen beide Stücke die farbige Wirkung der Elfenbeinschnitzereien in der Kombination bzw. im Kontrast mit den in mehreren Farben changierenden Bernsteinplättchen erkennen. Ein zusätzlicher Effekt, der auch für die einstige Wirkung unserer beiden Bildwerke in Betracht zu ziehen ist, resultiert aus der Hinterlegung mit geschwärztem Marienglas, das in den durchbrochen gearbeiteten Partien erscheint.

Die Bernsteinschnitzerei begann in Ostpreußen unter Friedrich Wilhelm I. von Brandenburg (1610–1688), der ab 1675 den Beinamen Großer Kurfürst führte, im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts aufzublühen. Damals entwickelte sich Danzig neben Königsberg zum bedeutendsten Zentrum der künstlerischen Verarbeitung jenes Naturstoffs, der in Preußen Eigentum des Herrschers war. Daraus gearbeitete Kunstwerke und vor allem damit verzierte Kabinettschränken zur Aufbewahrung von Pretiosen und persönlichen Dingen dienten daher entsprechend oft als exklusive diplomatische Geschenke des preußischen Hofes. Gerade hinsichtlich der Schöpfer der kleinen, jene Kabinettmöbel schmückenden Skulpturen ist wenig bekannt. Zwar kennt man mehrere Namen damaliger Danziger Bernsteindrechsler wie Gottfried und Nicolaus Thureau oder den Dänen Gottfried Wolfram, doch mit Ausnahme des aus Schwäbisch Gmünd stammenden Christoph Maucher (1642–1706) und des 1716 nach Kassel übersiedelten Jacob Dobbermann (1682–1745), zwei namhaften in der Hafenstadt an der Mottlau tätigen Elfenbeinschnitzern, lassen sich die wenigen von Signaturen bezeugten Meister nur schwerlich als Persönlichkeiten fassen oder mit einem Werkkreis in eine aussagekräftige Verbindung bringen.

Eine grafische Vorlage

Ogleich der Schöpfer unserer fragilen Reliefs namentlich bislang nicht eruierbar ist, lässt sich neben seiner formengeschichtlich begründeten Lokalisierung nach Danzig zumindest ein weiterer künstlerischer Bezugspunkt erkennen. Mit der Szene aus der antiken Mythologie orientierte er sich an einem bekannten Motiv. 1583 hatte der



Perseus und Andromeda, Hendrick Goltzius, Haarlem, 1583, Kupferstich, H. 184 mm, Br. 141 mm.



Perseus und Andromeda, Anonymus nach Hendrick Goltzius, Haarlem, um 1585/90, Kupferstich, H. 205 mm, Br. 155 mm.

Haarlemer Künstler Hendrick Goltzius (1578–1617) einen entsprechenden Kupferstich vorgelegt. Seine Darstellung der Befreiung Andromedas durch Perseus genoss, wie seine Arbeiten überhaupt, bis weit ins 17. Jahrhundert hinein einen hohen Grad an Popularität. So wurde auch dieses Blatt mehrfach als Vorlage benutzt; zu den berühmtesten Beispielen der Rezeption gehört das 1611 entstandene Gemälde von Joachim Anthonisz Wtewael (1566–1638) im Louvre.

Der nordostdeutsche Elfenbeinschnitzer griff allerdings nicht auf diesen Stich zurück. Die Szenen im Relief und auf dem Blatt verhalten sich seitenverkehrt zueinander. Ihm stand daher vielmehr eine nach Goltzius gestochene und von diesem um 1585/90 herausgegebene Grafik vor Augen. Deren anonymen Schöpfer setzte Andromeda in die rechte Bildhälfte. Der Schnitzer übernahm diese Komposition bis hin zur Pose der Nackten. Ja, bis in Details, wie den Totenschädel zu Füßen der Jungfrau, verfügte er über die vorgefundenen Bildelemente. Zu den auffälligsten der wenigen Abweichungen vom grafischen Vorbild gehört die Kopfwendung des Seeungeheuers Ketos.

Damit orientierte sich der Meister des Elfenbeins an einer seinerzeit mehr als einhundert Jahre alten Bilderfindung, was nebenbei die entschieden zu frühe Datierung unserer Reliefs bei ihrer Erwerbung erklärt. Zugleich demonstriert diese Erkenntnis das Problem der zeitlichen Einordnung solcher Stücke deutlich und in grundsätzlicher Weise: Nur aufgrund der hohen Wahrscheinlichkeit, dass unsere Täfelchen einem Miniaturmöbel der Zeit um 1700 entstammen, sind sie in diese Zeit zu datieren. Aus stilgeschichtlicher Perspektive allein wären sie ins 17. Jahrhundert zu setzen.

Eros und Gewalt

Vermutlich benutzte der Bildner auch für seine Szene des Drachenstichs eine grafische Vorlage. Diese ausfindig zu machen, steht noch aus. Auf jeden Fall feiert das Motiv im Zusammenhang mit der Sequenz aus der Perseus-Legende den heldenhaften Dienst des mutigen Jünglings an der

schönen, auf gefährlichste Weise bedrängten Jungfrau. Drachenstichlegende und Befreiung Andromedas sind ohne Zweifel und zumal in ihrer Kombination sinnreiche Metaphern für Unerschrockenheit und männliche Tatkraft, Ritterlichkeit und die tugendhafte Verteidigung der Damen. Noch vor der Verbindung mit den miteinander korrespondierenden Trieben Eros und Gewalt stehen beide Szenen in dieser Hinsicht für die Verquickung der Herrschertugenden Sapientia und Fortitudo, Weisheit und Tapferkeit, die im Übrigen zum barocken Herrscherideal gehörten. Die Intention des Reliefpaars in der Artikulation von Kavaliersdienst und Verehrung der Frau zu suchen, liegt demzufolge mehr als nahe.

Fassen wir den derzeitigen Stand der Erkenntnisse also zusammen: Augenscheinlich ist die einstige Funktion der beiden Elfenbeine. Sie dienten als zierende Einlagen der Front eines prächtigen Kleinmöbels. Wahrscheinlich sind Herkunft aus Danzig und Datierung an den Beginn des 18. Jahrhunderts. Schließlich lässt sich spekulieren, dass jener Bernsteinschrank einem Herrn gehörte, der sich in der Tugendhaftigkeit der beiden sagenhaften Heroen spiegeln wollte, ja sich als die Verkörperung der Eigenschaften und Fähigkeiten der beiden berühmten Kavaliere verstand – oder sich, im Falle eines Geschenks an ihn, der entsprechenden Schmeichelei erfreuen durfte.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Benutzte Literatur: Alfred Rohde: Bernstein, ein deutscher Werkstoff. Seine künstlerische Verarbeitung vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert. Berlin 1937; Susanne Netzer: Bernsteingeschenke in der preußischen Diplomatie des 17. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 35, 1993, S. 227–246; Patrick Le Chanu: Joachim Wtewael. Persée et Andromède. Paris 1999; Georg Laue (Hrsg.): Der Bernsteinschrank. München 2001.

Nur die Linie zählt

Der Rechentisch auf einem frühneuzeitlichen Model

BLICKPUNKT MAI. Übergänge und Wandlungsprozesse im historischen Alltag lassen sich bis zu einem gewissen Grad auch anhand von Einzelüberlieferungen aus der kaum zu umreißenen Bandbreite der historischen sachkulturellen Hinterlassenschaft beobachten. Entscheidend ist dabei, das Objekt als Bruchstück mit Schnittstellen anzusehen und nicht als monolithisches Relikt. Während der museal überlieferte frühneuzeitliche Objekt-horizont der unteren Bevölkerungsschichten häufig nur noch schlaglichtartige Deutungen mit gröberer Textur zulässt, erlauben die Bruchstücke aus dem Gesichtskreis der gesellschaftlichen Eliten häufig auch konkretere, etwa mentalitätsgeschichtliche Einblicke. Das hier besprochene, um 1600 zu datierende Model aus der Abteilung Kunsthandwerk bis 1800 eröffnet zwei Perspektiven auf kulturgeschichtlich miteinander unmittelbar in Verbindung stehende Prozesse: den Einzug einer Rechenhilfe in den Alltag des 16. Jahrhunderts sowie deren symbolische Verwendung in der visuellen Kommunikation um 1600.

„Rechnen auf der Linie“

Rechentische sind Brückenmöbel, deren Arbeitsflächen eingeschnittene Skalen aus Längs- und Querlinien aufweisen. Die Querlinien zeigen aufsteigend die definierten Zahlenwerte 1, 10, 100, 1000, usw. an. Die Räume zwischen den Linien werden ebenfalls aufsteigend von den numerischen Zwischenschritten 5, 50, 500, usw. belegt. Diese einfache, einem Abakus ähnliche Skalierung ermöglicht eine Vielzahl an durchaus komplexen Berechnungen. Gleichartig definierte Skalen finden sich auch als transportable Variante in Form von sogenannten Rechentüchern oder -brettern. Als Zählmittel verwendete man auf Rechentischen u. a. münzförmige Jetons, die deshalb sogenannten Rechenpfennige, deren Zählwert sich jeweils aus der Position auf der Skala ergab. Das Funktionsprinzip des „Rechnens auf der Linie“ erlangte in Mitteleuropa seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert, spätestens aber im frühen 16. Jahrhundert auch außerhalb des professionellen Handels und Handelns grundlegende Bedeutung für Kalkulationen aller Art. In diese Zeit datiert einerseits eine große Zahl an theoretischen wie praxisnahen Schriften, etwa das Bamberger Blockbuch aus dem späten 15. Jh., das Rechnungsbuch des Johannes Widmann zu Eger, das Rechnungsbüchlein des Johannes Böschenslein aus Esslingen, sowie, das bekannteste seiner Art, Adam Ries' „Rechnung auff den linihen [...]“, die beiden zuletzt genannten von 1518. Andererseits lehrten professionelle Rechenmeister das Bewältigen mathematischer Aufgaben mittels Rechentischen,

-tüchern oder auch -brettern. Neben Rechenmeistern fanden vor allem stereotype Darstellungen des habgierigen Kaufmanns am Rechentisch nach 1500 Eingang in das Motivspektrum der zeitgenössischen Grafik. Dabei stand in der Regel wohl nicht die Illustration der Konfrontation des Einzelnen mit dieser Rechenart im Alltag im Vordergrund, sondern die Kritik im Umgang mit Geld, vor allem die des als unchristlich, meint ungerecht empfundenen Zinswesens. Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts wurden Rechenmeister und Kaufleute am Rechenbrett als Motiv auch auf den Rechenpfennigen selbst dargestellt. Als Modelmotive sind sie um 1600 belegt. Das „Rechnen auf der Linie“ fand darüber hinaus in sprichwörtlicher Verwendung auch Eingang in den populären Sprachschatz, worauf etwa die „Wahrhaftige Reiß-Beschreibung“ des Hieronymus Welsch von 1658 hindeutet: „Sehr wol und weißlich wird gesagt/daß es mit einem Menschen/in dieser unbeständigen Welt/nicht anders als mit einem Rechenpfennig beschaffen/dann derselbige vil/wenig Vil/oder gar nichts gelten kann/alles nachdem er von einem Rechenmeister oben auff die Linien der tausenden/oder auf die geringere gelegt/oder gar wider auffgehoben wird.“ Das Bild im Zitat deutet an, wie tief sich diese Kalkulationsmethode auch in die alltägliche Gedankenwelt eingegraben haben konnte. Der simplifizierende Vergleich dieser Rechenart mit dem Koordinatensystem der eigenen Lebenswirklichkeit innerhalb der göttlichen Ordnung bot sich zur Selbstvergewisserung in bestimmten Situationen scheinbar an.

Beschreibung des Modells

In dem hochrechteckigen Bildfeld steht in einer architektonischen Kulisse mittig rechts vor einer verputzten Wand ein bärtiger Mann hinter einem Rechentisch bzw. einem Tisch, auf dem ein Rechentuch oder Rechenbrett liegt. Der Mann trägt eine Pelzmütze und ist erkennbar mit einem Mantel mit Pelzkragen bekleidet. Sein Unterkörper ist abgesehen von einem Unterschenkel hinter dem Tisch nicht zu erkennen. Der Mann ist dem Betrachter zugewendet. Der Rechentisch mit geschweiften Beinen und starker Platte steht auf einem schachbrettartig gegliederten Fußboden. Mit seiner linken Hand hat der Mann einige Rechenpfennige auf die Linien der Skala gesetzt, neben seiner linken Hand liegen weitere bereit. Seine rechte Hand weist zu einem am Kopfende des Tisches stehenden Mann, der im Profil dargestellt ist. Dieser ist deutlich weniger aufwändig gekleidet und hat seine Hände vor der Brust gefaltet. Über dem Mann mit den gefalteten Händen steht in vier Zeilen „VERGIB UNS [U]N SER SCULD“. Unmittelbar hinter dem

Spruch sind die Initialen „BC“ des Modelstechers zu erkennen. Links im Hintergrund durchschreiten zwei sich umarmende Männer ein turmartiges Stadt- oder Burgtor.

Kontext des Model-Motivs

Die Lehren Martin Luthers verbanden eine neue Sicht auf die Botschaften des Neuen Testaments mit einem daran orientierten Verhaltenskodex zur Daseinsbewältigung im Alltag. Bildmedien spielten als Multiplikatoren bei der Verbreitung und Festigung dieser Lebenshilfen als Übersetzungsmittel eine wesentliche Rolle. Die Nachfrage nach grafischen Blättern mit religiös-erbaulichen Motiven aus dem Neuen Testament etwa bedienten heftig konkurrierende Handwerker bzw. deren Verleger, aber auch geschäftstüchtige Künstler. Als besonders verkaufsfördernd erwies sich die mit grafischen Mitteln relativ einfach zu bewerkstellende Stereotypisierung zentraler Akteure und Bot-

schaften. So verlieh die an werkstattübergreifende Normierung erinnernde Darstellung von Luthers Antlitz auf diesem Weg dem sich verbreitenden Protestantismus ein konkretes Gesicht. Der aus Unterfranken stammende Baseler Buchdrucker Adam Petri (1454-1527) beispielsweise profilierte sich ausgesprochen erfolgreich mit der Herausgabe reich bebildeter lutherischer (Kampf-)Schriften. Für das vorliegende Model ist sein mehrfach aufgelegtes Werk „Martin Luther: Ein merklich nützlich predigt wie man on verschuldung mit zytliche[n] gut umb gan sol. Item von dem zinßkauff oder iärlicher gülte, auch von dem Wucher“ von exemplarischer Bedeutung, weil der Titelholzschnitt zu den mittelbaren Vorlagen des Stücks zu zählen ist. Der Holzschnitt zeigt einen sitzenden Martin Luther als Rechenmeister am Rechentisch. Luther hält in der rechten Hand ein Säckchen (mit Rechenpfennigen?), während er mit seiner linken auf die mit Rechenpfennigen belegte Skala vor sich weist. Rechts hinter ihm ist ein großer Fensterbogen zu sehen, der den Blick des Betrachters auf ein von Bäumen umstandenes, turmbewehrtes, burgähnliches Gebäude lenkt. Ob hierin ein Hinweis auf das von Luther wohl um 1528/29 komponierte „Eine feste Burg ist unser Gott“ zu sehen ist, mag offen bleiben. Das Blatt als Ganzes bringt aber einen Baustein der Lehre Luthers, den, dass gute Christen in Anlehnung an Matthäus 5, 42 zinslos leihen sollen, zum Ausdruck. Das vorliegende Model nimmt auf diesen sozialkritischen Topos Bezug, wenngleich das Motiv seitenverkehrt orientiert ist, Luther durch einen Kaufmann ersetzt wurde und dem grafischen Blatt darüber hinaus der mahnende Spruch des Models fehlt. Die seitenverkehrte Anordnung des Motivs erklärt sich mit der Funktion des Models als Matrice.

Interpretation des Model-Motivs

Das Gesamtmotiv setzt sich aus zwei Teilmotiven zusammen. Im Zentrum steht die Szene mit den beiden Personen in der angedeuteten Stube des Kaufmanns. Dieser stellt offensichtlich eine Kalkulation an. Was er berechnet, deutet indirekt der Spruch, bei dem es sich um die fünfte Bitte aus dem Vaterunser (Matthäus 6, 12) handelt, an: die Schuld desjenigen, der vor dem Tisch steht. Dessen demütige Haltung und Gestik weisen ihm die Rolle eines Bittstellers zu. Die Vergebung seiner Schuld muss durch den, der hinter dem



Model mit Kaufmann und Bauer. Meister „BC“. Darstellung der fünften Bitte VERGIB UNS [U]N SER SCULD. Laubholz. L: 18,7 cm; B: 13,8 cm; H: 3,8 cm. Inv.-Nr. HG 1225.

Tisch steht erfolgen. Es handelt sich um das in dieser Zeit immer wieder in Bildern zitierte Paar des Kaufmanns und Bauers, um in sozialer Hinsicht den Gegensatz von „oben und unten“ auszudrücken. Der Kaufmann galt als Inbegriff des Reichtums, der Bauer als Inbegriff der Armut. Setzt man die Stube wiederum in Bezug zum Katechetischen Hauptstück, dem Grundwissen jedes getauften Christen, eröffnet sich dem Betrachter eine eindeutige Interpretationsrichtung. Die Kaufmannsstube wird demnach zum Schauplatz einer moralisch-theologischen Ermahnung. Hierzu eignet sich gerade ein solcher Raum auch besonders gut, da er in der zeitgenössischen Wahrnehmung als Ort exakt definierter und definierbarer Größen schlechthin galt. Das keine eigenen Interpretationen zulassende Prinzip des „Rechnens auf der Linie“ kann hier den ebenso klaren Aussagen der Bibel zu einer christlichen Lebensführung gegenübergestellt werden.

Modelherstellung

Erst seit Anfang oder der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden Model zunehmend aus Holz, nicht mehr überwiegend aus Stein oder Ton gefertigt. Die Formschneider schufen einerseits die Druckmodel zur Herstellung von grafischen Blättern, andererseits stellten grafische Blätter häufig auch die Vorlagen für Model dar. Für detailreiche Holzmodel mit entsprechend feinen Graten und komplexen Darstellungen eigneten sich die sehr harten, kurzmaserigen Sorten Birnbaum und Buchsbaum. Bis Anfang des 17. Jahrhunderts kam vor allem Hirnholz, d. h. quer zur Faser geschnittenes Holz, zur Verarbeitung. Zunächst wurden die abgelagerten Rohlinge in dicke Scheiben oder Bretter gesägt und plan gehobelt. In die Rückseiten der Scheiben oder Bretter wurde ein Loch gebohrt, sodass der Rohling drehbar fixiert werden konnte und damit einfacher zu bearbeiten war. Anschließend wurde die Vorlage des umzusetzenden Motivs entweder frei Hand gezeichnet oder mittels eines Pauspapiers oder -kartons auf das zu bearbeitende Holzstück übertragen. Mit Schnitzwerkzeugen unterschiedlicher Stärken und Schneidenbreiten wurden die Konturen des Gesamtmotivs sowie die der Einzelmotive anschließend spanend herausgearbeitet.

Modelverwendung

Plastische Bildwerke waren in der frühen Neuzeit (1500-1800) genauso präsent wie grafische, etwa auf Siegeln, Gefäßen oder auch Nahrungsmitteln. Bei gleichbleibenden

Motivfolgen, auch bei serieller Herstellung, beruhten diese Bildwerke meist auf dem Einsatz von Masse umformenden Matrizen. Außerhalb der Töpferei und Metallbearbeitung wurden relativ kalte oder von Hand knetbare Massen wie Wachs oder Teig, aber auch Pappmaché in Model gegossen bzw. gedrückt. Die ästhetischen Qualitäten der Modelmotive resultieren einerseits aus der Übersetzungsleistung des Modelstechers und andererseits aus der Konsistenz der verarbeitenden Teigmischung oder Masse. Je feiner und detailreicher die Schnitzereien und Kerbungen angelegt sind, desto feinkörniger muss die plastisch bildbare Masse sein. Wie verbreitet Model bzw. mit Modeldekoren versehene Waren um 1600 tatsächlich waren, ist rückblickend nicht mehr sicher zu entscheiden, die geringe Zahl an erhaltenen Stücken dieser Zeit kann nicht unbedingt als Fingerzeig gelten. Das vorliegende Stück weist eine außerordentlich gute Erhaltung auf, unterlag demnach nie einer intensiven oder dauerhafteren Nutzung. Die feine Ausführung der Arbeit und Komplexität der Darstellung spricht eher für eine Matrize, die allenfalls zu besonderen Anlässen, z. B. zur Herstellung von Keksgebäck oder Kuchendekorationen bei Schauessen, bzw. selbst als Schaustück im häuslichen Bereich verwendet wurde. Dass der künstlerische Wert den konkreten Nutzwert überwog, erscheint plausibel, ist jedoch nicht bewiesen.

► THOMAS SCHINDLER

Brückner, Wolfgang: Populäre Druckgrafik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert, München, 1975; Rochhaus, Peter: Maße, Münzen und Gewichte in den Rechenbüchern und mathematischen Texten des Adam Ries (= Der Rechenmeister, Heft 8), Annaberg-Buchholz 2000; Bösch, Hans: Die Sammlung von hölzernen Kuchenformen im germanischen Museum, in: Mitteilungen aus dem germanischen Museum (II) 1887/89, Nürnberg 1889, S. 257-264; Pechstein, Klaus: Zur Geschichte der Model in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums, in: Festliches Backwerk. Holzmodel, Formen aus Zinn, Kupfer und Keramik, Waffel- und Oblateneisen. Nürnberg 1981, S. 21; Deneke, Bernward: Die Model und ihre Motive, in: Festliches Backwerk. Holzmodel, Formen aus Zinn, Kupfer und Keramik, Waffel- und Oblateneisen. Nürnberg 1981, S. 6-14; Hieronymus Welsch: Wahrhaftige Reiß-Beschreibung [...], Stuttgart 1658, S. 325.

Ein italienischer Palmettengürtelhaken im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

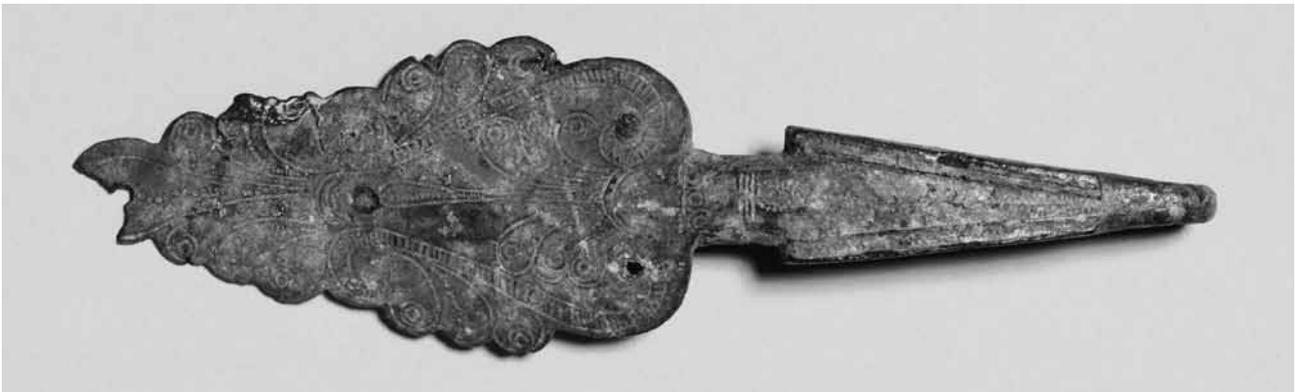
BLICKPUNKT JUNI. Das Germanische Nationalmuseum hat vorrangig den Auftrag, kulturhistorisch bedeutsame Objekte aus dem deutschen Sprachraum zu sammeln, zu bewahren und zu erschließen, Zeugnisse der Kultur, Kunst und Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart¹.

Überraschend ist, dass sich in der Sammlung zur Vor- und Frühgeschichte auch ein italienischer Palmettengürtelhaken (Inv. VaK 974) findet. Der Reihenfolge der Inventar-

telhaken damals zusammen mit 39 weiteren Bronzen weit jüngerer Zeitstellung als Konvolut ins Haus.

Der Palmettengürtelhaken

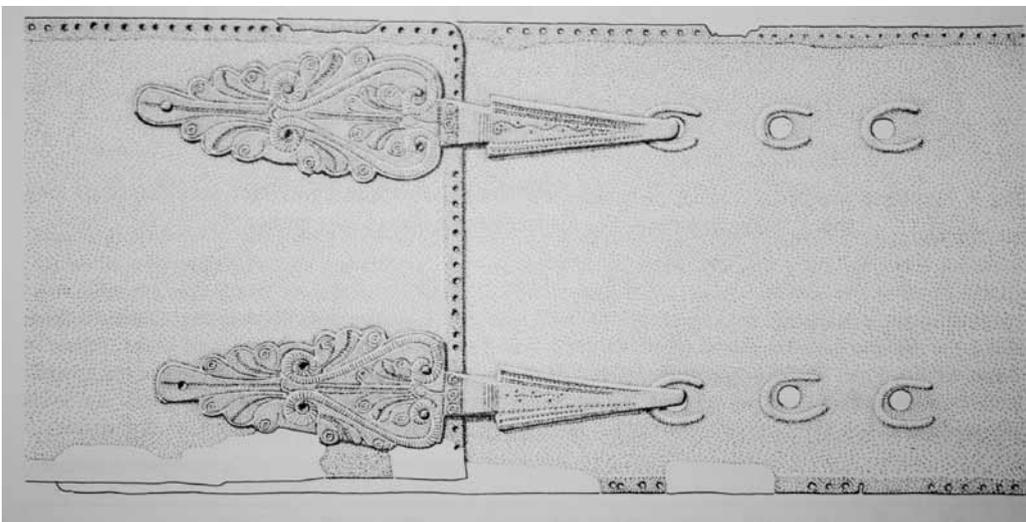
Unser Gürtelhaken war ursprünglich Teil eines Schließenpaares. Beide Haken waren gleichartig gestaltet. Mit Hilfe von vier Nieten waren sie auf einem bronzenen Gürtel angebracht, von dem sich jedoch nichts erhalten hat.



Palmettengürtelhaken im Germanischen Nationalmuseum, VaK 974.

nummern zufolge kam der Palmettengürtelhaken zwischen dem 28.08.1870 und dem 20.07.1871 in die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums, ohne dass genauere Unterlagen zu einem Ankauf oder einer Schenkung existieren. Auch über den genauen Fundort und weitere Befunde schweigen die Akten. Vermerkt wurde als Fundort ausschließlich Italien. Vermutlich kam der Palmettengür-

Die vegetabil gestaltete, 12,5 cm lange Beschlagplatte ist mit eingeritzten Palmetten- und Blattmotiven überzogen. Zwischen dem Körper und dem pfeilspitzenartig ausgestalteten Hakenkopf sitzt ein 1 cm schmaler Steg. Der Hakenkopf ist 4,7 cm lang und mit jeweils einer parallel an jeder Seite verlaufenden Rippe versehen. Außer einer Punktlinie auf der Mittelachse ist dieser Teil nicht weiter verziert.



Rekonstruktionszeichnung eines samnitischen Gürtels. Aus: E. G. D. Robinson, *South Italian Bronze Armour*, in: Ders., A. Cambitoglou (Hrsg.), *Classical Art in the Nicholson Museum Sydney* (Mainz 1995) S. 145.

¹ <<http://www.gnm.de/museum.html>>

Die breiteste Stelle der Gürtelschließe misst 3,5 cm.

In der Mitte des Übergangssteges sitzt ein Kreis aus Punkten, zum Beschlag hin gefolgt von drei kurzen Querlinien. Ausgehend von den zwei seitlich der Mittelachse sitzenden Nieten am hakenwärtigen Ende der Beschlagplatte, schlängelt sich S-förmig mit Streifen gefüllte Volutenbänder. Die Linien sind Ausgangspunkt für ein längliches Blatt, dessen Mittelrippe durch Punkte angedeutet ist. Flankiert wird es von drei pfauenaugenartigen floralen Paaren. Die beiden Volutenbänder enden antithetisch, die dritte, in der Mittelachse befindliche Niete flankierend.

Der palmettenförmige Umriss des Hakenkörpers spiegelt sich in je sechs Blattmotiven pro Seite wieder, die beiderseits der Volutenbänder eingeritzt sind.

Der Niet am Palmettenende saß in der Mitte einer tropfenförmigen Ausbuchtung, die ihren Ausgang an der Niete in der Mitte der Palmette nimmt. In ihrem Mittelsteg schlän-

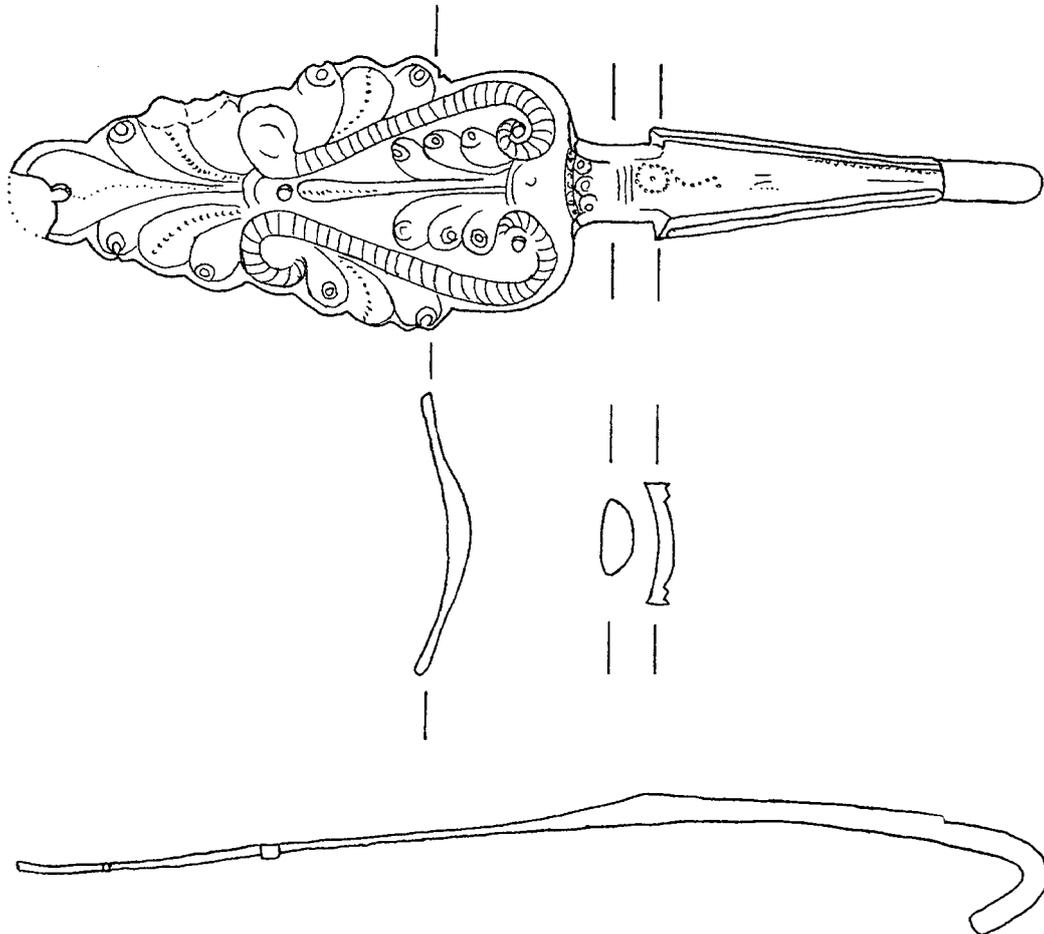
gelt sich eine weitere gepunktete Linie. An seinem Palmettenende ist der Gürtelhaken beschädigt. Partiiell ist das Metall am Rand eingerissen.

Die Patina ist unregelmäßig grün. Am Hakenkopf sind einige braune und schwarze Flecken zu erkennen.

Zwei der vier Nieten befinden sich noch in den dafür vorgesehenen Löchern. Die Oxidation des Nietensmetalls ist rötlich-braun. Vermutlich handelt es sich um Eisennieten.

Die samnitischen Gürtel

Die Samniten, auch Sabeller genannt, waren ein aus mehreren Stämmen zusammengeschlossenes Volk. Sie siedelten im Gebiet zwischen Neapel und Bari in Apulien. Auf Grund des hügeligen Gebiets, das sich nicht für den Getreideanbau eignet, war das samnitische Volk auf die Viehwirtschaft angewiesen. Dies bedingte eine saisonale Wanderung. Die Samniten zogen also viel umher.²



Umzeichnung des Palmettengürtelhakens im Germanischen Nationalmuseum.

² L. Grossmann, Roms Samniterkriege. Historische und historiografische Untersuchungen zu den Jahren 327-290 v. Chr. (Düsseldorf 2009) S. 14.



Karte Süditaliens mit vorrömischen Stammesterritorien (7. - 3. Jh. v. Chr.). Nach Richard Neudecker und Henner von Hesberg, *Italische Kulturen vom 7. bis 3. Jh. v. Chr.* Letztes Update 04.11.09 http://www.dainst.org/index_645db8Fb6bb1f14a119350017f0000011_en.html (25.03.10)

Die zu den Haken gehörigen Bronzegürtel werden samnitische Gürtel genannt. Fast alle vollständig erhaltenen Vertreter dieser Gürtel sind 1-3 mm dick. Die Bronzebänder der Gürtel sind 7 bis 12 cm breit und 70 bis 110 cm lang.³ Sie wurden meist mit zwei, in einigen Fällen auch mit drei Gürtelhaken geschlossen. Hierfür waren Löcher in dem bronzenen Band notwendig. Die Gürtel konnten enger oder

weiter getragen werden, genau wie moderne Gürtel.

Um sich selbst nicht an den Kanten des Metalls zu verletzen, war die Innenseite mit Leder oder Stoff gepolstert. Am Gürtelrand befanden sich umlaufend Löcher, durch die der Faden, mit dem man das Leder beziehungsweise der Stoff festnähte, gezogen wurde.⁴

³ M. Suano, Sabellian-Samnite Bronze Belts in the British Museum. In: *British Museum Occasional Paper Nr. 57* (London 1986) S. 1.

⁴ M. Suano, S. 1.

Teilweise fand sich weiße Farbe in den Vertiefungen der Gravur der Haken.⁵

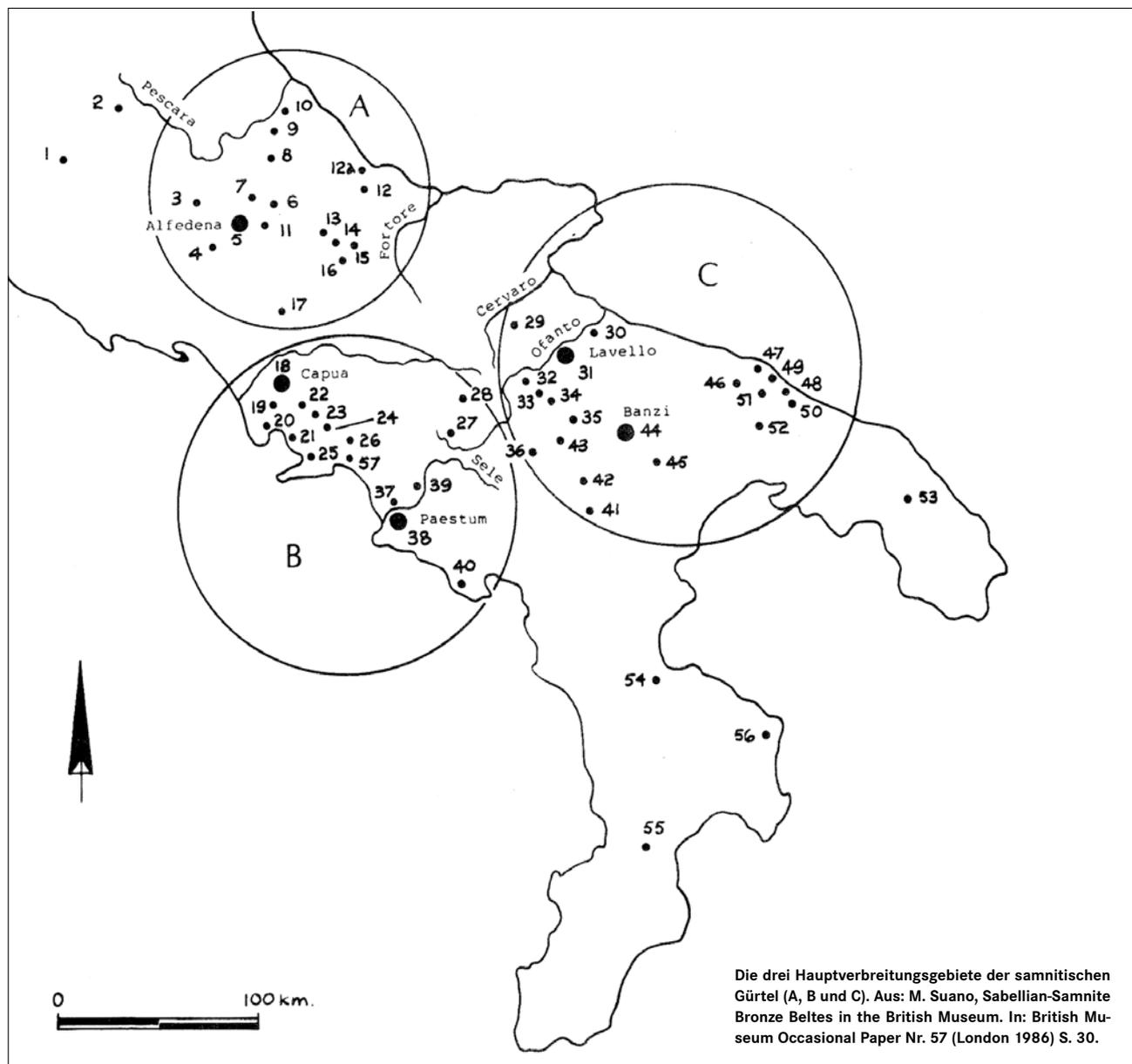
Viele Palmettengürtelhaken sind ähnlich oder gleich gestaltet wie das Exemplar im Germanischen Nationalmuseum. Entsprechende Beispiele stammen u. a. aus Banzi, Lavello, Ortona, Cariati, Conversano und Bari. Stücke, die sich westlich des Südlichen Apennins fanden, sind tendenziell jünger als die östlich des Apennins.⁶

Das Bronzeband der Gürtel war meist unverziert. Die dekorativen, aufwändig gravierten Haken waren Schmuck genug. Selten sind Gürtel und Schließen aus einem Stück geformt.

Fundort und Datierung

Die häufigste Provenienz der Gürtelhaken ist der mittlere Süden Italiens. Vor allem in den Gräbern der Provinzen Basilicata, Kampanien und im Zentrum von Apulien fand man solche Gürtel mitsamt der Haken, oft aber auch nur die Haken alleine.⁷

Die Herkunft der Gürtel ist nicht genau geklärt. Es wurde vorgeschlagen, dass der Ursprung in Griechenland, Venedo oder Etrurien zu suchen ist. Funde kamen aber ausschließlich in Zentral- beziehungsweise Süditalien, vor allem im Gebiet des Volkes der Samniten, zu Tage. Daher



⁵ M. Suano, S. 27.

⁶ E. G. D. Robinson, S. 152 f.

⁷ M. Suano, S. 28.

ist es wahrscheinlicher, dass in dieser Gegend auch der Ursprung der Gürtelform und ihrer Schließen liegt.⁸ Leider fanden sich jedoch keine Produktionsstätten.⁹

Neben der hier dargestellten Palmettenform existieren noch Beispiele mit Haken, die als Tierkopf gestaltet sind, deren Körper figural oder tierähnlich oder einfach als Stab geformt sind oder Palmettenhaken, deren Ende sich ohne Schmuck verjüngt.¹⁰

Gebrauch und Bedeutung der samnitischen Gürtel und der zugehörigen Haken

Getragen wurden solche Gürtel von Kriegern und Männern im Allgemeinen. Man fand Darstellungen auf campanischen Vasen, campanischen Fresken, und auch eine Bronzestatue aus Roccapinalveti ist als Beispiel zu nennen. Die Gürtel und ihre Haken wurden zumeist in Männergräbern mit Waffenbeigabe gefunden. Aber auch Unbewaffneten gab man sie als Grabbeigabe mit und auch in Kindergräbern fand man sie.

Man nimmt an, dass sie als eine Art Rang- oder Statussymbol dienten. Die Fundlage veranschaulicht, dass der Gürtel um die Taille getragen wurde.

Wenn der Gürtel nicht angelegt neben den sterblichen Überresten im Grab lag, trug der Tote stattdessen einen anderen Gürtel um den Leib.

Gürtelhaken dieser Art fand man, allerdings nicht allzu häufig, auch in Heiligtümern. Vermutlich waren die Haken als Opfergabe niedergelegt worden.¹¹ Ob es sich bei diesen Stücken um Kriegsbeute handelt, ist im Einzelfall nicht zu sagen.

In der Mitte des 4. Jahrhunderts kamen die samnitischen Gürtel aus der Mode und die Produktion brach ab.¹² Die Datierung der verschiedenen Palmettengürtelhaken erfolgte an Hand datierbarer Beifunde. Allgemein lässt sich festhalten, dass die Palmettengürtelhaken in der Zeit des beginnenden 5. Jahrhunderts v. Chr. bis in die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. in Verwendung waren.¹³

Der Palmettengürtelhaken des Germanischen Nationalmuseums

Zuletzt bleibt festzuhalten, dass auf Grund dieser Anhaltspunkte der Palmettengürtelhaken des Germanischen Nationalmuseums in die Zeit zwischen 500 und 350 v. Chr. zu datieren ist. Eine genauere Datierung lässt sich nicht vornehmen, da weder der genaue Fundort noch der Fundzusammenhang bekannt sind. Es ist anzunehmen, dass der Palmettengürtelhaken aus dem südlichen Italien stammt, wo die meisten Funde der Palmettengürtelhaken lokalisiert sind.

► VERONIKA SCHRECK

⁸ L. Franchi dell'Orto, A. La Regina, *Culture Adriatiche antiche d'Abruzzo e di Molise* (Rom 1978) S. 198.

⁹ E.G.D. Robinson, S.153.

¹⁰ M. Suano, S. 24.

¹¹ M. Suano, S. 34.

¹² L. Franchi dell'Orto, S. 199.

¹³ M. Suano, Tafel 3 S. 27.

Inhalt II. Quartal 2011

Szenen der Unerschrockenheit

von Frank Matthias Kammel Seite 2

Nur die Linie zählt

von Thomas Schindler Seite 5

Ein italienischer Palmettengürtelhaken im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

von Veronika Schreck Seite 8

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

bis 1. 5. 2011	Reisebegleiter Koffergeschichten 1750 bis heute
19. 5. 2011 bis 11. 9. 2011	Die Frucht der Verheißung Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur

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: 3600 Stück