

„Celica flamma venit et plebs pectora lenit“

Eine Prophetentafel und ihr Bezug zur Biblia pauperum

BLICKPUNKT JULI. Ein Tafelgemälde, das im Depot des Germanischen Nationalmuseums aufbewahrt wird, zeigt einen dynamisch wirkenden alten Mann in halber Figur (Abb. 1). Neben dem geschwungenen roten Hut tragen der wallende Bart sowie der Zeigegestus zu dem energievollen Eindruck bei. Markant ist sein Gesichtsausdruck, der durch die starr nach links blickenden Augen sowie die geschlossenen Lippen und herunterhängenden Mundwinkel sehr ernst wirkt. Das von einem gräulich glänzenden Bart gerahmte Antlitz vermittelt jedoch einen vornehmen Charakter, den das Haarnetz und die Kleidung unterstreichen. Zudem trägt der Dargestellte über einem grünen Hemd mit roten Manschetten einen ausladenden Mantel, der knapp Dreiviertel der Bildfläche einnimmt und auf Bauchhöhe gegürtet ist. Trotz der starken Beschädigungen des Umhangs sind Reste von Pressbrokaten erkennbar, die erahnen lassen, wie opulent die Kleidung ursprünglich war. Der Hintergrund der Tafel wurde schwarz übermalt, um Fehlstellen zu überdecken, und war einst in einem leuchtenden Azuritblau gehalten. Alfred Stange schrieb die Darstellung in den 1960er-Jahren dem Umkreis des in München wirkenden Malers Jan Polack zu und datierte sie um 1514.



Abb. 1: Umkreis Jan Polack, Prophetentafel mit einer Darstellung Joels, um 1514, Tannenholz, H. 66 cm, B. 47 cm, GNM, Inv. Gm 239 (Foto: Georg Janßen).

Um welche Person es sich bei dem bärtigen Mann handelt, verrät der Rest einer Inschrift, der auf einem plastisch gestalteten Spruchband auf der Höhe des rechten Ärmels zu lesen ist: „Johel II“. Die Tafel zeigt demzufolge den Propheten Joel, der zu den kleinen Propheten des Alten Testaments zählt und eher selten verbildlicht wird. Weitere Inschriften auf der Tafel helfen jedoch, den Grund seiner Darstellung zu erschließen. So befindet sich im oberen Bildfeld ein leicht gewelltes Spruchband, das eine zweizeilige Inschrift trägt: „Celica flamma venit et plebs pectora lenit“ („Feuer kommt vom Himmel und erweicht die Herzen des Volkes“). Unten wird das Bild durch die Inschrift „almum pneuma virorum“ abgeschlossen. Während also auf dem oberen Spruchband ein vollständiger Satz steht, weist das untere nur einen Teilsatz auf, der darauf schließen lässt, dass es sich bei der Tafel um ein Fragment handelt. Dafür spricht zudem sowohl der Pinselduktus als auch die Tatsache, dass dieses Schriftband links über die rote Rahmung des inneren Bildfeldes hinausgeht. Auch das rechte Spruchband mit den Worten „Johel II“ liegt teilweise über der Rahmung und führte zweifellos weiter. Die Prophetentafel wurde demnach zu einem unbekanntem Zeitpunkt aus einem größeren Werk herausgesägt.

Der fragmentarische Zustand der Tafel wirft einige Fragen auf: Was war auf den verlorenen Teilen der Spruchbänder zu lesen? Gehörten ursprünglich weitere Darstellungen zu der Tafel und war sie möglicherweise Bestandteil eines Retabels? Welcher Verwendungskontext ist denkbar? Mit der Beantwortung dieser Fragen kann der ursprüngliche Zustand der Tafel rekonstruiert und der Horizont erschlossen werden, in den das unscheinbar wirkende Fragment eingebunden war.

Der Prophet Joel und die Biblia pauperum

Obleich zwei der Spruchbänder unvollständig sind, kann doch das Vorbild für ihre Darstellung ausgemacht und damit die Vorlage des gesamten Bildprogramms erschlossen werden. Die beiden Bänder sind sogenannte *tituli*, die der Biblia pauperum entlehnt sind. Diese Buchform entstand in der Mitte des 13. Jahrhunderts, wurde als eine der ersten Handschriften als Blockbuch gedruckt und fand in diesem Medium weite Verbreitung. Der Begriff Armenbibel suggeriert, dass es sich um ein Buch für leseunkundige Laien handelte. Allerdings geht diese irreführende Bezeichnung auf eine nachträgliche Ergänzung in nur einem Exemplar aus dem späten 15. Jahrhundert zurück – der ursprüngliche Verwendungskontext der Blockbücher kann daraus nicht abgeleitet werden. Tatsächlich war das vielschichtige Bild- und Wortsystem der Biblia pauperum nicht für ein unkundiges Zielpublikum geeignet.

Inhalt und Aufbau einer Seite der Biblia pauperum können anhand einer Blockbuchausgabe veranschaulicht werden, die um 1463 entstand und in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden aufbewahrt wird (Abb. 2). Das Leben und

Wirken Christi bildet die zentrale Szene einer jeden Seite, flankiert von zwei Episoden, die alttestamentliche Geschehnisse zeigen. Oberhalb und unterhalb der Hauptszene ist jeweils ein Prophetenpaar zu sehen. Beigefügte Textelemente erklären, wie die sieben sehr unterschiedlichen Darstellungen zusammengehören. So befindet sich über den beiden alttestamentlichen Szenen jeweils eine sogenannte *lectio*, welche die zugrunde liegenden Bibelstellen angibt, die Geschichten knapp nacherzählt und auf deren Bewandnis für die zentrale Szene hinweist. Unterhalb der drei mittleren Darstellungen ist je ein *titulus* zu lesen, der das Bildgeschehen noch einmal benennt. Zudem sind den Propheten Spruchbänder mit ihrer Prophezeiung zugeordnet, die sich wiederum auf die zentrale Szene beziehen. Während *lectio* und *tituli* eigens für die Armenbibel verfasst wurden, sind die Prophetensprüche der Bibel entnommen. Eine architektonische Rahmung der Bildfelder unterstützt visuell die Vereinheitlichung der vielgliedrigen Seite. Auch wenn sich im Laufe des 14. Jahrhunderts die Komposition leicht veränderte und das Themenspektrum erweitert wurde, blieb das Grundprinzip der Seitengestaltung der Armenbibel immer gleich.

Dem skizzierten vierteiligen Schema liegt ein typologisches Denksystem zugrunde, das den Zusammenhang der beiden Testamente voraussetzt. Dem zufolge sind die Geschehnisse

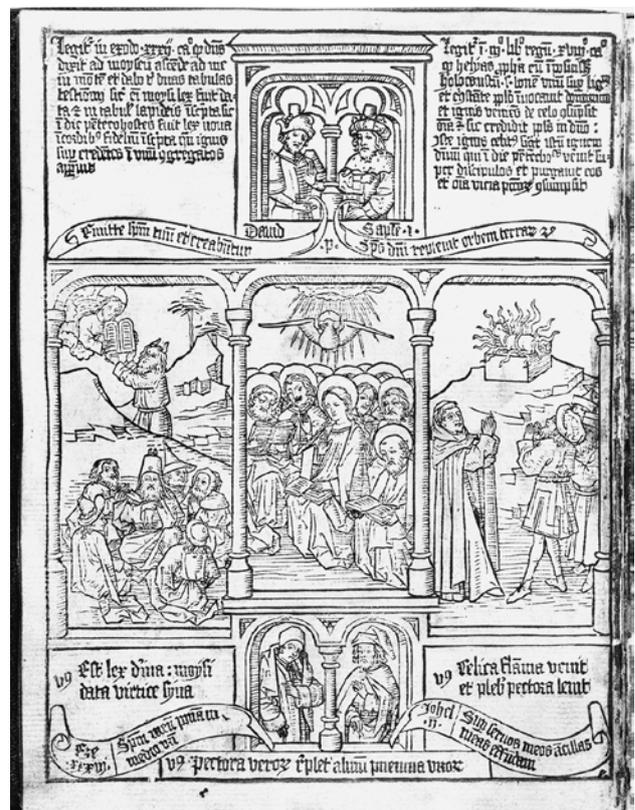


Abb. 2: Blockbuchausgabe der Biblia pauperum mit dem Propheten Joel, um 1463, SLUB Mscr.Dresd.g.152.d, S. 35 (Digitalisat: SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Martin Würker).

se des Neuen Testaments bereits im Alten Testament angelegt. So fungiert die zentrale, neutestamentliche Szene als Antityp und wird von den Typen, zwei alttestamentlichen Szenen, gerahmt. Diese zeigen, dass der Antityp durch vergleichbare Ereignisse des Alten Testaments vorgebildet war – ein Gedanke, den die Prophetensprüche zusätzlich untermauern. Für das Verständnis dieses komplexen Systems ist ein fundiertes theologisches Wissen erforderlich; der lateinische Text verlangt darüber hinaus ein hohes Maß an Bildung. Selbst die deutschsprachigen Exemplare sind ohne ein entsprechendes Vorwissen nicht verständlich.

Versuch einer Rekonstruktion

Das hier gezeigte Beispiel einer Buchseite der Armenbibel mit dem Propheten Joel weist kompositorisch eine enge Verbindung zu der Tafel im GNM auf. Obwohl die Wiedergabe deutlich kleiner und kursorischer ist, muss diese oder eine ähnliche Version des Holzschnittes als unmittelbares Vorbild für die Prophetendarstellung gedient haben. Trotz dieser engen Anlehnung an das Vorbild bestehen aber auch Unterschiede. So irritiert, dass die architektonische Rahmung auf der Tafel fehlt, denn anstelle von einer Rundbogenarkade wird der Prophet beidseitig von einer schlichten roten Rahmung eingefasst. Die breite Linie lässt zuerst an die roten Binnenrahmen denken, die auf spätmittelalterlichen Retabeln oft mehrere Bildfelder voneinander trennen. Im Widerspruch zu der flachen inneren Feldabteilung stehen jedoch die beiden unteren Spruchbänder, die über den Rahmen gelegt sind und eine Räumlichkeit erzeugen. Zudem überlagert das untere Ende des oberen Bandes das untere Spruchband, sodass zwei Ebenen entstehen. Die schlichten roten Trennlinien sollten wohl die architektonische Rahmung des Vorbildes abstrahieren, durch die Schriftbänder sollte aber dennoch der Eindruck von unterschiedlichen Ebenen erzeugt werden.

Anders als bei der gedruckten *Biblia pauperum* ist außerdem das Spruchband, das sich auf die rechte Szene bezieht, nicht unter diese, sondern über den Propheten gesetzt. Dies hatte der Maler von Beginn an so geplant, wie die Infrarotaufnahme zeigt (Abb. 3): Die Vorzeichnungen aller Spruchbänder sind deutlich zu erkennen. Die alttestamentlichen Episoden, die im Buch etwa auf gleicher Höhe mit dem Antitypus erscheinen, waren in der Malerei offenbar tiefer gesetzt, sodass der *titulus* dort nicht erscheinen konnte und über dem Kopf des Propheten seinen Platz fand.

Zwar ist die ursprüngliche Gestaltung der fehlenden Teile ungewiss, aber dank der Inschriften sind zumindest die Themen und deren ungefähre Anordnung rekonstruierbar. Danach befand sich gegenüber von Joel ein weiterer Prophet, wahrscheinlich Ezechiel mit einem Spruchband, darüber ein weiterer *titulus* und darunter der Anfang des *titulus*, der zur zentralen Szene gehörte und bis auf die Tafel des Joels reichte. Die fragmentarische Inschrift unter dem Propheten Joel lautete demzufolge einst so wie es die Bib-



Abb. 3: Infrarotaufnahme von Gm 239, es liegen kaum Konzeptionsänderungen vor (Foto: Benjamin Rudolph).

lia pauperum formuliert: „Pectora verorum replet almu pneuma virorum“ („Der nährende Geist füllt an die Herzen der wahren Männer“). Die dazugehörige figürliche Hauptszene zeigte das Pfingstereignis mit der Ausgießung des Heiligen Geistes über Maria und die Apostel. Hierauf bezieht sich auch der Spruch zu Joels Linken, der lautete: „Auch will ich zur selben Zeit über Knechte und Mägde meinen Geist ausgießen“ (Joel 3,2). Aufgrund des *titulus* oberhalb von Joel kann vorausgesetzt werden, dass rechts des zentralen Pfingstwunders Elijahs Opfer, das durch Feuer vom Himmel verzehrt wurde, dargestellt war. Des Weiteren befand sich gemäß der *Biblia pauperum* links die Übergabe des Gesetzes an Moses auf dem Sinai. Ob auch zwei *lectiones* und zwei weitere Propheten das Ensemble nach oben hin abschlossen, ist ungewiss.

Es stellt sich nun die Frage, in welchem Verwendungskontext ein derart komplexes Werk stand. Da Prophetendarstellungen mitunter auf Altaraufsätzen zu finden sind, vermuteten Eberhard Lutze und Eberhard Wiegand 1937 im Bestandskatalog des GNM, die Tafel sei das Bruchstück eines Retabelflügels. Tatsächlich wurden Propheten hin und wieder auf Flügeln dargestellt oder auf die kleineren Auszugsflügel über dem Hauptflügel gesetzt, wie beispielsweise beim Hochaltar im Kloster Blaubeuren (vollendet 1494).

Da die fragmentierte Tafel aber so klare Hinweise gibt, dass links und rechts sowie darüber weitere Figuren und Szenen zu sehen waren, kann sie nicht solch ein Aufsatz eines Flügels gewesen sein. Als einzige Möglichkeit, den Propheten in einem Retabelzusammenhang zu verorten, bliebe nur die Predella, sodass die beiden alttestamentlichen Szenen auf den Flügeln dargestellt gewesen wären und im Zentrum Pflingsten. Diese Anordnung würde zwar der Seitengestaltung in der Armenbibel entsprechen, doch wäre eine solche Übertragung aus der Biblia pauperum auf ein Retabel ein singulärer Fall und ist daher höchst unwahrscheinlich.

Für die Rekonstruktion des einstigen Gebrauchszusammenhangs liefert die Rezeption der weit verbreiteten Armenbibel in anderen Kunstgattungen wichtige Hinweise. Das umfangreiche Buchwerk wurde besonders im Medium der Wand- und Glasmalerei verarbeitet, da sich hier häufig ausreichend Fläche für einen umfassenden und mehrteiligen Zyklus bot. Die Kreuzgangverglasung des Benediktinerklosters in Hirsau etwa präsentierte in Gänze das Kompositionsschema der Armenbibel. Die aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammende Fensterfolge ist zwar nicht mehr erhalten, kann dank präziser Beschreibungen aber rekonstruiert werden. Andere Fälle zeigen, dass auch nur einzelne Bestandteile aus den Bildfolgen der Armenbibel rezipiert wurden. Für die Tafelmalerei sind hingegen kaum vergleichbare Beispiele bekannt. Es drängt sich also die Frage auf, ob es sich bei der Tafel nicht eher um das Fragment eines Zyklus' handelt. Um dies zu prüfen, ist ein Blick auf die Provenienz hilfreich. Die Tafel gelangte 1803 im Zuge der Säkularisation aus dem Kloster Polling nach München und wurde zunächst einige Jahre in der Galerie Schleißheim ausgestellt. Seit 1877 befindet sie sich als Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im GNM. Bereits 1803 war die Tafel allseitig beschnitten und wurde als „ein althohisches Gemälde auf Holz: Prophet Joel, halbe Figur“ beschrieben. Obgleich nicht zu belegen ist, dass die Tafel für das Kloster Polling geschaffen wurde, eignete sich eine vielschichtige Darstellung oder gar ein gesamter Zyklus doch für einen monastischen Kontext.

Das Kloster Polling wurde im 8. Jahrhundert als Benediktinerkloster gegründet und erhielt im 12. Jahrhundert die Augustinerchorherrenregel. Anfang des 15. Jahrhunderts wurde die Stiftskirche nach einem Brand zu einer dreischiffigen gotischen Hallenkirche ausgebaut. Gegen 1500 gelangte es unter Propst Zinngießer (1499–1523) zu besonderer Blüte, denn der Förderer der Künste und Wissenschaften trug maßgeblich zu einer prachtvollen Ausstattung der Stiftskirche bei. Auch ließ er Professoren aus Tübingen kommen, um den Mönchen eine fundierte Ausbildung zu ermöglichen. Es ist daher denkbar, dass unter diesem kunst- und bildungsbeflissenen Propst ein Zyklus mit zahlreichen Tafeln entstand, der die Armenbibel rezipiert. Dieser konnte von den Klerikern zum eigenen Studium genutzt werden oder als Grundlage für eine Predigtvorbereitung

dienen. Sie fungierten also gewissermaßen als Lehrtafeln für Kleriker, die über das notwendige theologische Wissen verfügten, das für das Verständnis der Tafeln eine unabdingbare Voraussetzung bildet. Das kleinformatige Fragment mit dem Propheten Joel ist nur ein Mosaikstein aus einem großen Gesamtbild.

► ANJA KATHARINA FRISCH

Herzlichen Dank an das Team des Forschungsprojektes „Die deutsche Tafelmalerei des Spätmittelalters“ für jegliche Unterstützung und Benjamin Rudolph für die Infrarotaufnahme sowie deren Besprechung.

Quellen:

Inventarabteilung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Bildakte BStGS 1356, Standortkarte.

Literatur:

Christian von Mannlich: Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemälde-Sammlungen zu München und Schleißheim. Bd. 3: Fortgesetzte Beschreibung der Königlich-Baierischen Gemälde-Sammlungen. Die Gemälde zu Schleißheim und Lustheim. München 1810, Nr. 1427. – Henrik Cornell: Biblia pauperum. Stockholm 1925. – Franz X. Bogenrieder: Die Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Polling. Diss. München 1928, S. 8–9, 23. – Georg Rückert: Die Säkularisation des Augustiner-Chorherrenstifts Polling. In: Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg. Bd. VI. Hrsg. von Alfred Schröder. Dillingen 1929, S. 433–469. – Eberhard Lutze, Eberhard Wiegand: Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts. Bd. 1: Beschreibender Text. Leipzig 1937, Nr. 239. – Gerhard Schmidt: Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 19). Graz 1959. – Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik. Bd. 10: Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500. München, Berlin 1960, S. 92. – Walter S. Gibson: A New Identification for a Panel by the St. Barbara Master. In: The Art Bulletin 47, 1965, S. 504–506. – Norbert Backmund: Die Chorherrenorden und ihre Stifte in Bayern. Passau 1966, S. 114–118. – Rüdiger Becksmann: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350 bis 1530. Ohne Ulm (Corpus Vitrearum Medii Aevi I, 2). Berlin 1986, S. 77–89. – Avril Henry: Biblia pauperum. A Facsimile and Edition. Aldershot 1987. – Ruth Slenczka: Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen (Pictura et Poesis 10). Köln 1998. – Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar. Hrsg. von Anna Moraht-Fromm, Wolfgang Schürle. Stuttgart 2002, S. 179, 265, Anm. 34.

„... anzustreichen mit pleibeis und vergülden“

Ein Leuchterengel aus der Nürnberger Frauenkirche

B L I C K P U N K T
AUGUST. Das Germanische Nationalmuseum verwahrt einen Leuchterengel (H. 66,0 cm, B. 33,0 cm, T. 35,0 cm), der 1875 als Leihgabe der Stadt Nürnberg ins Museum kam (Inv. Pl.O. 224, Abb. 1 und 2). Einst gehörte die Skulptur zu dem Ensemble, das – zumindest teilweise – noch heute den Chor der Nürnberger Frauenkirche schmückt und ursprünglich aus zwölf, jeweils



Abb. 1: Leuchterengel, Nürnberg, vor 1509, Vorderseite. GNM, Inv. Pl.O. 224 (Foto: GNM).

individuell gearbeiteten Figuren bestand. Auf dem rechten Bein kniend, das linke leicht schräg vor sich gestellt, hielt der Engel einen Kerzenleuchter, der ebenso verloren ist wie die Flügel und die heute ergänzten Hände. Seine Haare werden von einem in sich gedrehten Reif gebändigt, unter dem an der Stirn und um den Kopf fein ausgearbeitete Lockenbüschel hervorquellen. Er trägt das Gewand eines Diakons: Über der Albe eine am Saum mit Fransen besetzte Dalmatik, aus deren Halsausschnitt der Amikt, das Schultertuch, schaut. Auf dem Rücken sind zwischen den Schlitzen, in denen die Flügel steckten, zwei aufgesetzte Löwenköpfe zu sehen (Abb. 3). Sie gehen auf Vorrichtungen zurück, die ursprünglich die der Schließung des liturgischen Übergewandes dienenden Schnüre an Ort und Stelle hielten. Im Verlauf der Zeit gerieten solche Elemente zunehmend zur Dekoration ohne praktischen Zweck.



Abb. 3: Leuchterengel, Detail der auf der Rückseite aufgesetzten Löwenköpfe (Foto: Monika Runge).



Abb. 2: Leuchterengel, Rückseite. GNM, Inv. Pl.O. 224 (Foto: Monika Runge).

Durch die in den geöffneten Mäulern der Löwen befestigten Messingösen an der Dalmatik des Leuchterengels dürften einst Kordeln oder Schnüre geführt haben, ähnlich wie dies auf einer Darstellung der Gregorsmesse aus der Zeit um 1490 zu sehen ist (Inv. Gm 154, Abb. 4). Auch dort wird die ausschließlich ästhetische Funktion der Vorrichtungen ersichtlich.

Anton II. Tucher und die Leuchterengel der Frauenkirche

Anton II. Tucher (1458–1524) war ein Mitglied des einflussreichen Nürnberger Ratsgeschlechts, wurde selbst bereits als 19-Jähriger in das Stadregiment gewählt und gehörte diesem bis kurz vor seinem Tod kontinuierlich an. Beinahe 18 Amtsjahre lang lenkte er als Vorderster Losunger die Geschicke der Reichsstadt. Er war jedoch nicht nur ein umsichtiger, geschätzter Politiker und erfolgreicher Kaufmann, sondern auch ein umtriebiger Stifter. Zu seinen berühmtesten Schenkungen gehören der Englische Gruß und der Drachenleuchter, die Veit Stoß (vor 1450–1533) für die Lorenzkirche bzw. das Rathaus fertigte, sowie das Gehäuse für das Sebaldusgrab in St. Sebald von Peter Vischer (um 1460–1529). Ein den Zeitraum 1507 bis 1517 umfassendes Haushaltsbuch Tuchers offenbart, dass er sich darüber hinaus regelmäßig auch in geringerem Umfang als Förderer betätigte: So verzeichnete er etwa unter seinen Ausgaben mehrmals jährlich Wachsschenkungen an verschiedene Gotteshäuser der Stadt, beispielsweise für Kerzen auf die Rosenkranztafeln in der Frauen- und der Dominikanerkirche. Ab 1509 scheint der Ratsherr dazu übergegangen zu sein, jeweils im Dezember eine größere Menge Kerzen zu stiften. Von besonderem Interesse ist ein Eintrag vom 24. Dezember 1509, denn neben denen für die

Rosenkranztafeln sind hier erstmals zwölf Kerzen für ebenso viele Engel in der Frauenkirche erwähnt: „Item adi. 24 deczembris auf die 2 roßenkrenz gen unßer frawen und gen predigern 110 kerczen, iede ein firdung [$\frac{1}{4}$ lb.], und mee 12 kerczen czu $\frac{1}{2}$ lb. auf die 12 engeln gen unßer frawen, thut alles 33 $\frac{1}{2}$ lb. czu 48 d., mee dem Schurstab, maler, davon anzustreichen mit pleibeis und vergülden, dafür 14 lb., thut alles 7 gulden.“ Dem

vom Kirchenpfleger Stephan Schuler 1442 angelegten Salzbuch der Frauenkirche zufolge fanden in dieser Zeit Stabkerzen von einem halben Pfund, wie sie Tucher zu stiften pflegte, beim alltäglichen Gottesdienst Verwendung, während größere von einem oder vier Pfund besonderen Jahrtagen und hohen Feiertagen vorbehalten waren. Bis einschließlich 1515 – mit Ausnahme von 1512 – fuhr Tucher den Notizen in seinem Haushaltsbuch zufolge fort, diese Engel in der Weihnachtszeit mit Kerzen zu bestücken. Das Haushaltsbuch gibt keinerlei Hinweise auf den oder die Stifter der Leuchterengel. Woher also Anton Tuchers Bezug zu ihnen rührte, bleibt bis dato ungeklärt.

Für den Entstehungszeitpunkt des Ensembles und damit auch des Leuchterengels im GNM ermöglicht der Eintrag eine quellengestützte Eingrenzung. Hans Bösch datierte die Figur in seinem Bestandskatalog von 1890 noch um 1460, während Walter Josephi 1910 ihre Herstellung bereits später, um 1500, ansetzte. Er zog aufgrund von stilistischen Vergleichen zudem eine Urhebererschaft des Veit Stoß in Erwägung. Hubert Wilm folgte Josephi 1922 in der Frage der Datierung sowie der Urhebererschaft, Eberhard Lutze wies letztere elf Jahre später aufgrund von eindeutigen stilistischen Differenzen zu Stoß zurück. Die bislang gültige Einordnung erfolgte schließlich durch Günther Bräutigam 1986: Er brachte eine Entstehung um 1515/20 ins Spiel und wies auf Stil- und Qualitätsunterschiede in der Gruppe der in der Frauenkirche erhaltenen Leuchterengel des 16. Jahrhunderts hin, die seiner Ansicht nach die Beteiligung mehrerer Bildschnitzer erkennen lassen, von denen er vermutete, dass sie „einer Veit Stoß nicht mehr direkt verbundenen jüngeren Generation angehörten“.

Mit dem Ausgabevermerk Anton Tuchers lässt sich jedoch der Heiligabend 1509 als schriftlich gesicherter Terminus ante quem für die Entstehung der Engel festhalten. Die Frage der Urhebererschaft vermag jedoch auch diese Quelle nicht zu klären.

Besonders aufschlussreich ist besagter Rechnungsvermerk von 1509 aufgrund der darin dokumentierten Zah-



Abb. 4: Meister des Augustineraltars (zugeschrieben): Epitaph des Heinrich Wolf von Wolfsthal. Die Messe des hl. Gregor, Nürnberg, um 1490, Detail. GNM, Inv. Gm 154 (Foto: Georg Janßen).

lung an einen Maler. Bei diesem handelte es sich um Leonhard Schürstab (gest. 1519), den Tucher häufig für diverse Arbeiten in seinem Privathaushalt engagierte. Schürstab versah beispielsweise ein Geländer im Haus des Ratsherrn mit 400 Sternen, bemalte eine eiserne Truhe und die Wände einer Kammer und war zuständig für das Weißen und Ausmalen einer Stube, in der er Tür- und Schrankbänder mit Blattsilber belegte. Zudem

wurde er „für 4 gemalte tuchlen, auf teffelen czu richten mit gekelten leisten, auch czu malen“ entlohnt.

Die Formulierung des Eintrags zu den Leuchterengeln legt nahe, dass sich die aus Lindenholz geschnitzten Figuren zum Zeitpunkt ihrer Niederschrift bereits in der Frauenkirche befanden, aber offenbar nicht gefasst waren. Leonhard Schürstab hatte sie in Tuchers Auftrag als Teil seiner frommen Wachsstiftung mit Bleiweiß und Blattgold versehen. Die kunsttechnologische Untersuchung konnte die Verwendung der beiden Materialien für die ursprüngliche Fassung des im GNM verwahrten Engels tatsächlich nachweisen. Allerdings war diese nicht etwa nur zweifarbig weiß-golden, sondern in zeitgenössischer Charakteristik polychrom ausgeführt: Die Außenseite der Dalmatik versah man mit einer Vergoldung (über rotbraunem Poliment), ihr Futter wurde blau, die Fransen wechselweise deckend rot und grün gefasst. Die versilberte Albe weist vergoldete Armbündchen auf. Der auf der Außenseite ebenfalls versilberte Amikt zeigt wiederum eine blaue Innenseite. Auf dem gedrehten Haarreif liegen abwechselnd rote und grüne Lüster. Für das Inkarnat, d. h. die Gesichtsfarbe, wurde ein sehr dünner Bleiweißauftrag gewählt und die Wangen leuchtend rosafarben getönt, die Härchen am Haaransatz und die Augenbrauen hellbraun aufgemalt. Auf den Haaren und Löwenköpfen wurde Blattmetall in öliger Technik angelegt, wobei nur noch für letztere eine Vergoldung nachweisbar ist. Die Sockelplatte der Skulptur ist zinnberrot bemalt.

Die nachgewiesene zeittypische Farbigkeit der originalen Fassung veranschaulicht, dass Tucher mit seinem Vermerk keineswegs technologisch korrekte und vollständige Angaben notierte. Vielmehr hielt er die für ihn markanten zwei Materialien und Techniken einer gängigen spätgotischen Fassung fest. Quelle und Fassungsbefund zusammen geben somit als weiteres Beispiel Einblick in die Gepflogenheiten von Auftrag und künstlerisch-handwerklicher Ausführung um 1500. Zugleich wird deutlich, wieviel interpretatorischen Spielraum die schriftliche Quelle für sich genommen zulässt.

Alte und neue Engel in der Frauenkirche. Zur Geschichte des Ensembles

Als der Leuchterengel ins Germanische Nationalmuseum gelangte, hatte er bereits eine wechselvolle Geschichte hinter sich. Bis ins 19. Jahrhundert lässt sich die ursprünglich aus 12 Figuren bestehende Gruppe kontinuierlich in der Frauenkirche nachweisen. Nach dem Übergang Nürnbergs an das Königreich Bayern 1806 war der Umgang mit dem Inventar der Kirche wenig zimmerlich, zahlreiche Stücke wurden verkauft, vernichtet oder stark vernachlässigt. 1810 erwarb die katholische Gemeinde der Stadt das Gotteshaus von der evangelischen. Ehe dort allerdings 1816 erneut die Messe gefeiert werden konnte, waren umfangreiche Renovierungsmaßnahmen nötig. Aufzeichnungen, die im Zuge von Besichtigungen der Frauenkirche angefertigt wurden, um sich einen Überblick über noch vorhandene Ausstattungsstücke zu verschaffen, zeigen den in den Jahren zuvor herrschenden geringschätzigen Umgang mit dem Inventar: 1812 „[...] stehen nur noch die nackten Mauern. Das brauchbare Holz ist zum Theil in die Augustinerkirche geschafft, zum Theil zur Unterstützung des neuen [...] amtlichen Locals verwendet – das unbrauchbare Holz verkauft und die Abbruchkosten davon bestritten – nur einige vorgefundene [F]iguren von Bildhauerarbeit aber bey Seite geschafft worden, bis nacher untersucht werden kann, ob solche wirklichen Kunstwerth haben oder als unbrauchbares Schnitzwerk zu betrachten sind.“ Zunächst kamen die Renovierungsarbeiten nur zögerlich voran. Noch 1814 waren vorhandene Skulpturen „[...] in der untern Sakristey durcheinander gelegt und hingeworfen, so daß sie der Kenner und Liebhaber gar nicht einmal recht besehen und beurtheilen konnte“. Aus diesem Grund ließen die Verantwortlichen „[...] solche in das Augustinerkloster bringen und bereits so placiren [...], daß sie nicht alleine ganz sicher, sondern auch viel zweckmaessiger als vorhin stehen.“ Zudem fertigten sie ein Verzeichnis ebener Figuren an, in dem u. a. „12 knieende Engel mit Leuchtern, welche im



Abb. 5: Der Leuchterengel mit Übermalungen sowie ergänzten Flügeln, Händen und Kerzenleuchter im Zustand um 1910 (in: Josephi 1910, Taf. XXXIII).

den Rückseiten der Figuren, die den jüngeren Exemplaren fehlen.

All diese Umstände und Veränderungen im 19. Jahrhundert nahmen Einfluss auf den Zustand und die äußere Erscheinung des im GNM verwahrten Leuchterengels. Nachdem möglicherweise bereits vor 1814 die Flügel, der Kerzenleuchter und die Hände verloren waren, wurden entsprechende Ergänzungen vorgenommen, die mit einer Abbildung bei Josephi 1910 dokumentiert sind (Abb. 5). Das ursprüngliche Aussehen von Flügeln und Leuchter ist nicht

überliefert, zumal auch die der in der Frauenkirche befindlichen Figuren Ergebnisse der Essenwein'schen Renovierung sind. Die früheste Darstellung des Innenraumes der Frauenkirche stammt von 1696 (Abb. 6) und zeigt zwar die Engel im Chor, es fehlt ihr in den Details jedoch an Präzision, nicht zuletzt da sie bei genauerem Hinsehen 14 Figuren auf dem Gesims aufweist. Ob die Ergänzungen im Zuge der bei Josephi für 1876 angegebenen Restaurierung, oder, was wahrscheinlicher erscheint, bereits 1867 im Zuge der Übergabe an die Städtischen Kunstsammlungen oder noch früher anlässlich der Renovie-

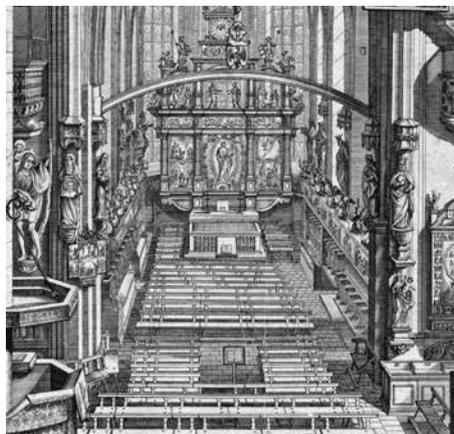


Abb. 6: Johann Andreas Graff/Johann Ulrich Kraus: Innenansicht der Nürnberger Frauenkirche, Kupferstich, Nürnberg 1696, Detail. GNM, Inv. St.N. 3457 (Foto: Monika Runge).

renierung sind. Chor gegen den Altar zu standen“ aufgeführt sind. Nach Abschluss der Renovierung kamen sie wieder an ihren angestammten Platz. Anlässlich der Eröffnung der Städtischen Galerie im Rathaus 1867 wurde dem Konvolut ein Engel entnommen und der Städtischen Kunstsammlung einverleibt, ehe er 1875 als Teil dieser ins GNM transferiert wurde. Als August von Essenwein (1831–1892) 1879 bis 1881 eine weitere Renovierung der Frauenkirche übernahm, ließ er von dem Bildhauer Jakob Rotermund (1837–1921) nach dem Vorbild der vorhandenen Engel sieben neue anfertigen und erhöhte so die im Chor aufgestellte Schar auf fortan 18 Figuren. Bei den 1986 im GNM vorgenommenen Konservierungs- und Reinigungsmaßnahmen des Konvoluts, zu denen eine Renovierung der Frauenkirche Gelegenheit gab, ermittelte Günther Bräutigam als Unterscheidungskriterium zwischen den alten und neuen Engeln die Löwenköpfe auf

den Rückseiten der Figuren, die den jüngeren Exemplaren fehlen. All diese Umstände und Veränderungen im 19. Jahrhundert nahmen Einfluss auf den Zustand und die äußere Erscheinung des im GNM verwahrten Leuchterengels. Nachdem möglicherweise bereits vor 1814 die Flügel, der Kerzenleuchter und die Hände verloren waren, wurden entsprechende Ergänzungen vorgenommen, die mit einer Abbildung bei Josephi 1910 dokumentiert sind (Abb. 5). Das ursprüngliche Aussehen von Flügeln und Leuchter ist nicht überliefert, zumal auch die der in der Frauenkirche befindlichen Figuren Ergebnisse der Essenwein'schen Renovierung sind. Die früheste Darstellung des Innenraumes der Frauenkirche stammt von 1696 (Abb. 6) und zeigt zwar die Engel im Chor, es fehlt ihr in den Details jedoch an Präzision, nicht zuletzt da sie bei genauerem Hinsehen 14 Figuren auf dem Gesims aufweist. Ob die Ergänzungen im Zuge der bei Josephi für 1876 angegebenen Restaurierung, oder, was wahrscheinlicher erscheint, bereits 1867 im Zuge der Übergabe an die Städtischen Kunstsammlungen oder noch früher anlässlich der Renovie-

rungsmaßnahmen 1814/15 ausgeführt wurden, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Für letztere sind über die entsprechenden Ausgabenlisten lediglich Vergoldungsarbeiten an den Engeln nachweisbar. Jedenfalls gaben die genannten Anlässe sicher Gelegenheit, die Fassung zu erneuern, d. h. zu übermalen, wie es von Josephi und Wilm erwähnt wird. Nach Lutze erfolgte 1933 im Vorfeld der Veit-Stoß-Ausstellung im GNM die Abnahme von Übermalungen. Unklar bleibt, inwiefern auch die Abnahme der ergänzten Flügel und des Leuchters in diese Zeit fällt oder erst später im Zuge der kriegsbedingten Auslagerung geschah.

Nach dem Krieg zählte der Leuchterengel zu den ersten wieder ausgestellten Stücken. Ein Eintrag im Arbeitsbuch der Restaurierungswerkstätten vom Dezember 1949 führt ihn in der Liste der Gemälde und Skulpturen auf, die „[...] in den neu eröffneten, mit Werken Alb. Dürers und seiner Zeitgenossen belegten Räumen – [...] behandelt, gereinigt, konserviert [...]“ wurden. 1979 diente der Engel im Museum zur Abformung für die Anfertigung einer Gipskopie, die einen in den Wirren des Zweiten Weltkriegs verloren gegangenen ursprünglichen Leuchterengel ersetzt und das Ensemble in der Frauenkirche komplettiert. Ohne Eingang in den Katalog zu finden, erfolgte angesichts der Veit Stoß-Ausstellung 1983 die letzte umfangreiche Restaurierung der Skulptur. Die 1933 teilweise entfernten, mehrfachen Übermalungen wurden nun vollständig abgenommen, die Oberflächen gereinigt, ein Riss im Gesicht gekittet und abschließend ein neuer Überzug aufgetragen (Abb. 7). Seitdem entspricht die sichtbare Fassung wieder weitgehend der 1509 von Leonhard Schürstab aufgebrauchten. Lediglich die etwas groß und plump geschnitzten, ergänzten Hände beeinträchtigen das Gesamtbild und zugleich die Bewertung der hohen künstlerischen Qualität des Leuchterengels.

► KATJA PUTZER/ELISABETH TAUBE



Abb. 7: Der Leuchterengel während der Restaurierung 1983, mit Reinigungssachse im Gesicht (Foto: GNM).

Ungedruckte Quellen:

Nürnberg, Landeskirchliches Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern (LAELKB), VPKV, F 24, Nr. 1, fol. 18v–19r [1812], 48v, 57r [1814]. – Ebd., Nr. 2, fol. 2r [1815].

Gedruckte Quellen und Literatur:

Joseph Metzner: Stephan Schuler's Saalbuch der Frauenkirche in Nürnberg. In: Bericht über das Wirken und den Stand des Historischen Vereins zu Bamberg, 32, 1869,

S. 1–113, hier S. 57. – Christoph Gottlieb von Murr: Beschreibung der Marienkirche oder Kaiserkapelle, Mariensaal genannt, in Nürnberg. Nebst Urkunden. Nürnberg 1804. – Wilhelm Loose (Hrsg.): Anton Tuchers Haushaltbuch (1507–1517) (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 134). Tübingen 1877, S. 76; zu den weiteren weihnachtlichen Kerzenstiftungen siehe S. 82, 89, 96, 106, 118, 128, 140, 156; weitere Arbeiten des Malers Schürstab für Tucher vgl. S. 85, 94, 102, 107, 134, 148. – August von Essenwein: Der Bildschmuck der Liebfrauenkirche zu Nürnberg. Nürnberg 1881, S. VI. – Hans Bösch: Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890, S. 37, Nr. 266. – Joseph Braun: Die liturgische Gewandung im Occident und Orient. Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik. Freiburg i. Breisgau 1907, S. 277–278. – Walter Josephi: Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Die Werke plastischer Kunst. Nürnberg 1910, S. 159, Nr. 277, Tf. XXXIII. – Joseph Braun: Handbuch der Paramentik, Freiburg i. Breisgau 1912, S. 115. – Hubert Wilm: Mittelalterliche Plastik im

Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. München 1922, S. 26. – Eberhard Lutze: Katalog der Veit Stoß-Ausstellung im Germanischen Museum. Nürnberg 1933, S. 53, Nr. 58. – Wilhelm Schwemmer: Aus der Geschichte der Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 40, 1949, S. 97–206, hier S. 155. – Ursula Pfistermeister: Wachs. Volkskunst und Brauch, Bd. 2. Nürnberg 1983, S. 30–32. – Günther Bräutigam: Himmlische Heerscharen. Die Leuchterengel der Nürnberger Frauenkirche zu Gast im Germanischen Nationalmuseum. In: monatsanzeiger des Germanischen Nationalmuseums 68, 1986, S. 547–548. – Kurt Müller: Karl Alexander Heideloffs verwandtschaftliches Umfeld in Nürnberg. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 77, 1990, S. 155–192, hier S. 167. – Manfred H. Grieb: Nürnberger

Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, 4 Bd. München 2007, S. 1389. – Peter Fleischmann: Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert. Bd. 2: Ratsherren und Ratsgeschlechter. (Nürnberger Forschungen 31,2). Neustadt/Aisch 2008, S. 1013–1015. – Helmut Fußbroich: Sachlexikon zur liturgischen Kirchenausstattung, Stuttgart 2013, S. 87, 91–94.

„Schade, dass diese Alraune in neuerer Zeit ihre Wirksamkeit verloren!“*

Zum Umgang mit „Abergläubischem“ in der Frühzeit des Museums



Abb. 1: Alraunmännchen/Galgenmännlein, Wien (?), 17./18. Jh., H. 11,8 cm, B. 4 cm, GNM, Inv. WI 305 (Foto: Georg Janßen).

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Gegenstände, die nicht für einen musealen Sammlungs- und Ausstellungskontext produziert wurden, erfahren mit ihrer Übernahme in Museumssammlungen oft eklatante Umdeutungen hinsichtlich ihrer Funktion und Bedeutung. Nicht nur sind sie anderen Gebrauchszusammenhängen entzogen, auch werden sie in den musealen Ordnungslogiken neuen Wissensfeldern zugeordnet und in wertende Ausstellungsnarrative eingebettet. Ein neues Forschungsprojekt am Germanischen Nationalmuseum widmet sich nun Objekten, die spannende Prozesse der Umdeutungen durchlaufen haben: Es sind

dies Artefakte, die für hellseherische, zukunftsdeutende und zukunftsichernde Praktiken eingesetzt wurden. In der Frühzeit des Museums wurden diese mit ambivalenter Haltung gesammelt und erfasst: Galten Praktiken wie Astrologie, Wahrsagung oder Alchemie im nachaufklärerischen Diskurs als unwissenschaftlicher „Aberglaube“, rechnete man sie dennoch zu erinnerungswürdigen Aspekten der deutschen „Vorzeit“.

Das Forschungsprojekt bietet Gelegenheit, teils sehr alte Sammlungsbestände neu zu entdecken: In diesem Zusammenhang geriet ein „Alraunmännchen“ (Abb. 1) in den Fokus der Aufmerksamkeit, welches noch bis vor kurzem in der pharmaziegeschichtlichen Schausammlung ausgestellt war – gemeinsam mit einer kleinen Sammlung von sogenannten Alraunen unterschiedlicher Gestalt, neben Bezoar und Perlmuttermuschel.

Das stark giftige Nachtschattengewächs der Alraune (Mandragora) galt bereits in der Antike als Arzneipflanze. Sein anthropomorph anmutendes Wurzelwerk begründete vor allem in Mittelalter und früher Neuzeit den Ruf als magisches Allheilmittel und Talisman. Spätestens im 16. Jahrhundert kann man auch seine Aufbewahrung als kurioser Sammlungsgegenstand nachweisen.

Alraune, Galgenmännlein?

Beim Nürnberger Objekt handelt es sich um ein knapp 12 cm großes laternenförmiges Pappkästchen mit vormontierter Glasscheibe, in dem offensichtlich unbefestigt eine bekleidete Wurzelfigur steht. Das Kästchen ist innen ausgekleidet mit einer goldfarbenen Metallfolie. Außen weist es ornamentale Verzierungen auf, die durch die Art ihrer Umsetzung an Lederprägungen erinnern – dieser Eindruck wird durch die braune Färbung der Pappe verstärkt. An der Spitze des Kästchens ist eine metallene Halterung mit einer Öse angebracht. Die Figur selbst scheint aus verschiedenen Materialien zu bestehen – Beine und armloser Körper haben eine faserige Wurzelstruktur. Der übergroße, mit Hörnern versehene Kopf scheint aus einem anderen Material modelliert und aufmontiert worden zu sein. Die genaue Befestigung ist durch einen grünlich gefärbten Textilkragen und einen weißen Textulumhang verdeckt. Das Gesicht prägen Augen aus zwei weit auseinander am Kopf befestigten Glasperlen und eine hakenförmig modellierte Nase. Unterhalb der wulstigen Unterlippe sind vermutlich Pflanzenfasern

angebracht, die den Eindruck von Barthaaren vermitteln. Eine präzisere Materialanalyse konnte bisher noch nicht vorgenommen werden, da die Glasscheibe mit dem Kästchen verklebt ist und ihre Abnahme das Gehäuse wahrscheinlich beschädigen würde.

Woher kam das Alraunmännchen und welche Funktion hatte es vor der Musealisierung im GNM? Bekleidete und unbekleidete Wurzelmännchen in Kästchen gibt es heute in verschiedenen Ausprägungen in unterschiedlichen Sammlungen, ein Großteil gilt dabei inzwischen nicht als Alraune im botanischen Sinne, gleichwohl wird der Begriff weiterhin übergreifend angewandt. Die Aufbewahrung in der vorliegenden Form ist eher selten – häufiger findet man heute verschließbare Kästchen aus Holz – auch im Bestand des GNM befindet sich eine bearbeitete Wurzel in sargähnlichem Kästchen (Ph.M.3685). Letztere Form verweist auf aus verschiedenen Quellen überlieferte Legenden um die Alraune als „Galgenmännlein“: Demnach entstand die Alraune unter dem Galgen aus den Körperflüssigkeiten des Gehängten. Sie sollte in Wein gebadet, in Tücher gehüllt und in einem Kästchen sorgfältig aufbewahrt werden um für Gesundheit, Liebe oder Geld zu sorgen.

Ein solcher Gebrauch war im vorliegenden Fall offenkundig nicht vorgesehen. Die Glasscheibe ermöglichte hier jedoch einen ständigen Sichtkontakt des Besitzers mit dem Alraunmännchen. Walter Hävernack brachte diese Art des Sichtfensters mit einer wahrsagenden Funktion in Verbindung. Letztlich weist die teuflische Gestalt und die Versperrung hinter Glas auf Ähnlichkeiten mit anderen kuriosen Teufelsobjekten wie dem von Julius von Schlosser bereits beschriebenen „Teufel im Glas“ (heute Kunstkammer Wien) hin. Eine genaue Funktionsbestimmung und Datierung steht noch aus, weitere stilistische Vergleiche und kunsttechnologische Untersuchungen sind dafür Voraussetzung. Aufgrund des jetzigen Befundes ist eine Datierung ins 17./18. Jahrhundert wahrscheinlich. Bearbeitungen, wie die Befestigung der älter zu datierenden Metallöse und die Verklebung der Scheibe, fanden wahrscheinlich erst im 19. Jahrhundert statt.

Vom Familienbesitz zum kuriosen Ausstellungsstück

Während sich die Rezeptionsgeschichte anderer „Wunderwurzeln“ wie die der sog. „Eppendorfer Alraune“ weit zurückverfolgen lässt, datieren die ersten Nachweise zum vorliegenden Objekt erst im 19. Jahrhundert und verweisen auf eine Wiener Industriellenfamilie.

Vorbesitzer war der Kirchenstoff- und Seidenwarenfabrikant Karl Lemann (1813–1863), das Alraunmännchen war eventuell schon in der Sammlung seines Vaters Joseph Lemann (1785–1847) vorhanden. Bisher kann nur vermutet werden, ob es sich um ein länger im Familienbesitz und in „Gebrauch“ befindliches Erbstück handelte, oder ob es im frühen 19. Jahrhundert als sammlungswertes Kuriosum für die private Familiensammlung angekauft wurde – was den Glauben an die okkulte Wirksamkeit freilich keineswegs ausschloss.

Joseph Lemann sammelte zunächst griechische und römische Münzen und entsprechende Literatur. Um 1828 erweiterte er sein Sammlungsrepertoire um „größtenteils altdeutsche“ Gegenstände und „wie die alten Kunst- und Wunderkammern auch andere Seltenheiten“. Auch Karl Lemann trug zur Erweiterung der familiären Sammlung bei, u. a. durch Ankäufe auf Reisen. Er beließ es außerdem nicht dabei, lediglich als „Besitzer werthvoller Antiquitäten“ in Erscheinung zu treten. Er engagierte sich im 1853 gegründeten Wiener Althertumsverein und gehörte als Amateurfotograf zu den Gründungsmitgliedern der Photographischen Gesellschaft in Wien. 1861 wusste er diese Engagements erfolgreich zu verbinden, als der Wiener Althertumsverein eine umfangreiche Ausstellung mittelalterlicher Kunstgegenstände ausrichtete. Er steuerte private Sammlungsgegenstände bei und fotografierte eine beträchtliche Anzahl

an Objekten, die er in einem von höchster Stelle ausgezeichneten Album veröffentlichte (heute im Bestand der Bibliothek der Albertina, Wien). In eben dieser Ausstellung war auch das Alraunmännchen zu sehen – auch wenn es offensichtlich nicht fotografisch aufgenommen wurde. Dennoch wurde dem besonderen Stück große Aufmerksamkeit entgegengebracht. Der Maler, Grafiker und Skriptor der Hofbibliothek zu Wien, Anton von Perger (1809–1879), sah in dem „Alraun“ ein interessantes Vergleichsstück zum Alraunenpaar Marion und Thrudacias aus der Kunstkammer Rudolfs II. (1552–1612), das sich damals bereits im Bestand der Hofbibliothek befand.

Interessant ist aus heutiger Perspektive die grafische Illustration in einem 1861 erschienenen Aufsatz von Perger, die wahrscheinlich den Zustand vor einer späteren Bearbeitung zeigt (Abb. 2). Als Autor interessierte sich Perger schon längere Zeit für die „Pflanzensagen“ die auch den Alraun umwucherten. In durchaus ambivalentem Ton wechselt er zwischen historischem Referat und einer essayistischen Lust am Grusel:



Abb. 2: „Alraun“, in: Perger 1861, S. 268, Fig. C.

Die Alraunen Rudolfs II. spukten in der Hofbibliothek und das Lemannsche Männchen sei – ganz nach Alraunenart – während der Ausstellung plötzlich verschwunden. Der wirkungsvolle Schauer des Objekts mag auch dafür verantwortlich gewesen sein, dass ein auf den Grusel der Geschichte spezialisierter Antiquar es schließlich nach Nürnberg holte und für das Museum verfügbar machte.

Musealisierte „Irrwege“ der Wissenschaft

Wohl nur kurze Zeit nach der Wiener Ausstellung wurde das Alraunmännchen verkauft und kam über Frankfurt und Rudolstadt nach Nürnberg. 1876 wird der Zugang des Objekts im GNM registriert – als Verkäufer ist der Kupferstecher und Antiquitätenhändler Georg Friedrich Geuder (1818–1897) angegeben, der in der Nürnberger Altstadt ein als „Folterkammer“ bekanntes Museum eingerichtet hatte – mit teilweise ebenso eindrucksvollen wie zweifelhaften Objekten. Der Zugang ins Museum fiel in die Ära des Direktors August Essenwein (1831–1892), zu dem Geuder gute Beziehungen pflegte und der bei der Provenienz des Objekts vielleicht aufgehört haben mag: Essenwein hatte die Ausstellung des Wiener Altertumsvereins 1861 gesehen und ausführlich darüber berichtet – ob ihm das Alraunmännchen damals aufgefallen war, ist nicht bekannt. Das Objekt wurde um 1878 als „Galgenmännlein“ unter Hinweis auf die Wiener Provenienz als wissenschaftliches Instrument inventarisiert. Als Relikt eines von Museumsgründer Hans von Aufseß (1801–1872) zur Gliederung der Kunst- und Althertümer entwickelten Ordnungssystems lagen die Bereiche Astrologie, Astrologie, Magie und Kalenderwesen zunächst nah beieinander. Essenwein verabschiedete sich zwar vom idealistischen System seines Vorgängers, der Sammlungsbereich blieb freilich ein stiefkindlich versorgter Teil des Museums und sollte – aufgrund seiner sprichwörtlichen Unerklärlichkeit – wissenschaftlichen Fachexperten überantwortet werden, die man bald von externer Seite konsultierte.

Der Geophysiker Dr. Siegmund Günther (1848–1923) fühlte sich für die „verborgenen Winkel“ (Essenwein 1870) der Wissenschaften freilich ebenso wenig zuständig: In der positivistischen Beschreibung des Bestandes zur Abteilung für „mathematische“ Instrumente erwähnt Günther ein „Anhängsel“ aus Zaubermitteln (u. a. einem Alraunmännchen) und magischen Objekten. Die gleichwohl ausgestellten Artefakte wurden für die Besuchenden als beispielhafte „Abwege“ der frühen Naturwissenschaften in den Aberglauben ausgewiesen.

Das Alraunmännchen fand bald wieder größere Beachtung, als ab Mitte der 1880er-Jahre eine pharmaziehistorische Sammlung eingerichtet wurde. In der sich hier formierenden Historisierung des Apothekerstandes gehörten magische Mittel zum Narrativ einer voranschreitenden Wissenschaft. Folgt man den Aufrufen an die deutsche Apothekerschaft zur Einrichtung des Museums, so gehörte die Samm-



Abb. 3: Die historisch-pharmazeutische Materialkammer des Germanischen Museums Nürnberg, in: Tafelbd. Architekturen, Skulpturen, Grabsteine, Diverse, Bd. 2 (GNM 4^e Jk NUR 050/169), ca. 1906, Nr. 654.

lung von „abergläubischen Arzneimitteln“ von Beginn an zum Ausstellungsplan und umfasste neben anderen auch Alraunen und Amulette. Aus zeitgenössischen Publikationen sowie einem Vermerk im Inventarbuch geht hervor, dass das Objekt in der Sammlung zu sehen war, vermutlich in der 1896 eingerichteten historisch-pharmazeutischen Materialkammer in einem Schaukasten unterhalb der Fenster ausliegend (Abb. 3).

Diese Klassifizierung als „abergläubisches Arzneimittel“ bedingte auch den folgenden Umgang mit dem Objekt: Der Apotheker Hermann Peters (1847–1920) – der die Sammlung unter August Essenwein aufbaute – beschrieb das Alraunmännchen vor allem als unwirksame, von Scharlatanen gefälschte Arznei und bildete es folgerichtig ohne das umgebende Kästchen ab (Abb. 4). Ob es auch ohne das Gehäuse ausgestellt war, ist bisher nicht bekannt. Peters galt es jedenfalls nicht allein als Beispiel allgemeinen Aberglaubens, der die Wissenschaften



Abb. 4: „Alraunmännlein“, in: Peters 1886, S. 244, Fig. 3.

voriger Jahrhunderte durchsetzt hatte. In seiner Auffassung pharmazeutischer Geschichte begriff er die Darstellung der abergläubischen Vergangenheit offensichtlich auch als didaktische Mahnung an die Gegenwart, gegenüber Tendenzen des Irrationalen wachsam zu sein.

► MARIE-THERESE FEIST

* Anton von Perger: Über den Alraun. In: Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereines zu Wien 5, 1861, 259-269, hier: S. 268.

Das Projekt „Übertieferungsweisen, Betrachtungsweisen, Gebrauchsweisen. Bedeutungszuweisungen an Artefakte der Hellseherei in Europa vom 17. bis zum frühen 20. Jahrhundert“ wird gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Mehr Informationen dazu erhalten Sie hier: <https://www.gnm.de/forschung/forschungsprojekte>

Quellen:

Nürnberg, GNM. Historisches Archiv, GNM-Akten/92, Zugangsregister GNM, Inventarbuch Wissenschaftliche Instrumente, Bd. 1, S. 1-1921.

Literatur:

Auszeichnung des Hrn. Karl Lemann, Fabrikanten in Wien, Mitgliedes der fotog. Gesellschaft u.s.w. in Wien 1861. In: Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie 4, 1861, S. 142-143. – August Essenwein: Die archäologische Ausstellung des wiener Alterthumsvereines I und II. In: Organ für christliche Kunst 11, 1861, S. 1-8, 4-5, 15-17, 27-31, 41-44, 50-53, 61-65, 73-76, 85-88. – Anton von Perger: Über den Alraun. In: Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereines zu Wien 5, 1861, S. 259-269. – Joseph Bergmann: Pflege der Numismatik in Österreich durch Private, vornehmlich in Wien bis zum Jahre 1862, Wien 1863, bes. S. 49-51. – August Essenwein: Das germanische Museum zu Nürnberg. Bericht über den gegenwärtigen Stand der Sammlungen und Arbeiten, sowie die nächsten daraus erwachsenen Aufgaben, an den Verwaltungsausschuss erstattet. Nürnberg 1870. – Siegmund Günther: Die mathematische Sammlung des germanischen Museums. In: Leopoldina, 1878, S. 14, 93-96, 108-110. – August Essenwein: Die Gründung einer historisch-pharmaceutischen Sammlung im germanischen National-Museum zu Nürnberg. In: Pharmaceutische Zeitung. Central-Organ für die gewerblichen und wissenschaftlichen Interessen der Pharmazie 28, Mai 1883, S. 40, 318-319. – Hermann Peters: Aus pharmazeutischer Vorzeit in Bild und Wort. Berlin 1886. – Hermann Peters: Alraune. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1886, S. 242-246. – Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums. Wegweiser für die Besuchenden 1893. Nürnberg 1893. – Hermann Peters: Aus dem historisch-pharmaceutischen Centralmuseum in Nürnberg. In: Pharmaceutische Zeitung. Central-Organ für die gewerblichen und wissenschaftlichen Interessen der Pharmazie 42, 10.11.1897, S. 90,

765-766. – Hermann Peters: Die Sammlung für Geschichte der Heilkunst im Germanischen Nationalmuseum. In: Münchner medicinische Wochenschrift, 1902, S. 23. – Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums. Wegweiser für die Besucher 1904. Nürnberg 1904. – Hermann Peters: Zur Wanderung durchs Germanische Museum. In: Der Drogenhändler VI, 15.06.1906, 22, S. 161-188. – Julius von Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Leipzig 1908. – Alfred Schlosser: Die Sage vom Galgenmännlein im Volksglauben und in der Literatur. Münster i.W. 1912. – Hermann Peters: Die historisch-pharmazeutische und chemische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1913. – Wolfgang Schneider: Gründung und Aufbau des pharmaziegeschichtlichen Museums in Nürnberg durch Hermann Peters. In: Festschrift zum 65. Geburtstage von Georg Edmund Dann am 22. Juli 1963, Bd. 22 (Veröffentlichungen der Internationalen Gesellschaft für Geschichte der Pharmazie e.V.). Stuttgart 1963, Bd. 22, S. 133-151. – Walter Hävernich: Wunderwurzeln, Alraunen und Hausgeister im deutschen Volksglauben. In: Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde 10, 1966, S. 17-34. – Karin Figala: Alraune (Veröffentlichungen des Forschungsinstituts des Deutschen Museums für die Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik A 63). München 1970. – Johannes Willers: Wissenschaftliche Instrumente. In: Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977. Beiträge zu seiner Geschichte. München 1978, S. 860-870. – Stephanie Hauschild: Eppendorfer Alraune, um 1480. In: Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Museum für Hamburgische Geschichte, Museum für Kunst- und Gewerbe, Staats- und Universitätsbibliothek – Carl von Ossietzky, Staatsarchiv Hamburg. Hamburg 1999, S. 346-347. – Clemens Wachter: Kriminalistisch-kulturhistorische Sammlung. In: Michael Diefenbacher (Hrsg.): Stadtlexikon Nürnberg. Nürnberg 1999, S. 591. – Timm Starl: Lemann, Karl (auch: Carl). In: Lexikon zur Fotografie in Österreich. Wien 2005, S. 288. – Daniela Stadler: Georg Friedrich Geuder. In: Manfred H. Grieb (Hrsg.): Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, München 2007, S. 467. – Andreas G. Heiss, Marianne Kohler-Schneider: Galgenmännlein und Wunderblume – Eine kurze (Ur-) Geschichte der Zauberpflanzen in Niederösterreich und anderswo. In: Ernst Laueremann, Sandra Sam (Hrsg.): Drei Farben – Magie. Zauber. Geheimnis. Bedeutung der Farbe über Jahrtausende. Asparn/Zaya 2011, S. 44-83. – Frank Matthias Kammel: Irritation und Narration. Erwerbsstrategien des Germanischen Nationalmuseums in der Ära Essenwein (1866-1891). In: Constanze Breuer, Barbara Holtz, Paul Kahl (Hrsg.): Die Musealisierung der Nation. Ein kulturpolitisches Gestaltungsmodell des 19. Jahrhunderts. Berlin, Boston 2015, S. 283-316.

Spur der Steine

Zu den jüdischen Grabdenkmälern im Germanischen Nationalmuseum

Im Nordflügel des Großen Kreuzgangs der ehemaligen Kartause findet der Besucher sechs jüdische Grabsteine. Sie wurden in der Fachliteratur bereits mehrfach behandelt. Allerdings existieren dort hinsichtlich der Herkunft und ihrer Existenz einige Unklarheiten. Die Beschäftigung mit der Erwerbungs-geschichte und die Auswertung von Archivmaterial konnten einige dieser Fragen inzwischen klären helfen.

Geschenke aus Regensburg und Nürnberg

1865 gelangte der Grabstein des am 5. Juni 1282 (27. Siwan 5042) verstorbenen Israel, eines Sohns des Regensburger Rabbi Joseph, nach Nürnberg. Er stammt vom 1519 zerstörten jüdischen Friedhof Regensburgs und kam als Geschenk des dort ansässigen Oberleutnants Carl Woldemar Neumann (1830–1888) in die Sammlung. Der regionalgeschichtlich interessierte Offizier war dem Museum – etwa durch die Publikationstätigkeit im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“ – eng verbunden. Zwar ist zu vermuten, dass er das Monument in sekundärer Verwendung, wohl beim Abbruch eines älteren Gebäudes fand, überliefert ist der konkrete Fundort allerdings nicht.

Die Zweckentfremdung jüdischer Grabsteine zum Bau von Häusern, Kirchen und Stadtmauern war vielerorts eine Folge der Vertreibungen der Juden im 14. und im 15. Jahrhundert. Beim Abbruch spätmittelalterlicher Bausubstanz im Zuge der Liquidierung von Befestigungsanlagen, der Verbreiterung von Straßen und ähnlichen innerstädtischen Umbaumaßnahmen kamen solche Zeugnisse ab Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt ans Tageslicht.

1875 wurden zwei Grabsteine ins Museum übertragen, die bei der Niederlegung des Nürnberger Gasthofs „Zum rothen Ochsen“, den die Einheimischen Ochsenköpfelein nannten, gefunden worden waren. Das Gebäude stand auf dem Grundstück Königstraße 41, gegenüber der Mauthalle, und schloss wohl noch ein Fragment der vorletzten Stadtmau-



Abb. 1: Grabstein des Jokel, Nürnberg, 1464, Sandstein, H. 101,5 cm, B. 82 cm, Inv. A 3163 (Foto: Monika Runge).

er ein. Zumindest eines dieser Denkmale, das einem am 18. Januar 1464 (8. Schebath 5224) verschiedenen Jokel (Jocklin) galt, dem Sohn eines Rabbi Abraham, soll in „dem daranstoßenden Rest der alten Stadtmauer“ aufgefunden worden sein (Abb. 1). Es zählt zweifellos zu den Monumenten, die man nach der Judenaustreibung und der Zerstörung des einst im Bereich Münz- und Manggasse gelegenen Judenfriedhofs 1499 als Baumaterial verwendet hatte.

In die Rückseite dieses von einem Dreipass gezierten Grabdenkmals sind neben der Jahreszahl 1499 die beiden Nürnberger Wappen gemeißelt (Abb. 2). Sie belegen, dass es in seiner sekundären Funktion ein Bauwerk mit hoheitlicher



Abb. 2: Rückseite des Grabsteins des Jokel, Sekundärverwendung als Wappenstein, 1499, Sandstein, H. 82 cm, B. 101,5 cm, Inv. A 3163 (Foto: Jürgen Musolf).

Funktion markierte. Allerdings kann jener Bau seinerzeit keinen fortifikatorischen Zweck mehr erfüllt haben. Die Stadtmauer an der genannten Stelle war im 13. Jahrhundert errichtet und schon um 1400 von einem umfänglicheren Mauerring abgelöst worden. Ende des 15. Jahrhunderts existierte hier also keine Stadtmauer mehr, vermutlich aber ein unter Verwendung von entsprechenden Relikten in den einstigen Graben gesetztes Gebäude mit reichsstädtischer Funktion. Zu nicht näher bestimmbarer Zeit muss dessen Bausubstanz jedenfalls im genannten Gasthof aufgegangen sein.

Da das Grabmal nach der Übertragung ins Museum in die Fassade des am Ende des 19. Jahrhunderts errichteten Südbaus an der Frauentormauer in seiner Sekundärfunktion als Wappenstein eingefügt wurde, geriet seine eigentliche Bestimmung in Vergessenheit. Die ihm in dieser Funktion zuteilgewordene Inventarisierung in die Bauteilesammlung schrieb das Vergessen für lange Zeit fest. Bernward Deneke und ihm folgend Jens Hoppe meinten daher noch vor wenigen Jahren, er wäre verloren gegangen und nur der zweite, beim Abbruch des erwähnten Wirtshauses gefundene Grabstein sei erhalten geblieben. Dieser zweite, aus demselben Zusammenhang erworbene, allerdings nie vermisste Grabstein erinnert an eine Pessl, die Tochter des Rabbi Menachem, die am 23. März 1477 (9. Nisan 5237) verstorben war.

1895 schenkte der Metzgermeister Paul Wieland, der etwas vornehmer unter der französischen Berufsbezeichnung

Vorschickungshaus blieb es bis 1792 im Besitz dieser Patrizierfamilie. Einen zweiten Grabstein hatte Johann Wilhelm Kreß (gest. 1657/58) übrigens beim Umbau des Hauses 1617 „in dem Roßstall gefunden“. Und Würfel berichtet: „Man hat solchen hernach zur ersten Stufe, der Stiegen im Hof, verwendet.“ Er muss, wenn nicht schon früher, mit der Zerstörung des Gebäudes im letzten Krieg vernichtet worden sein.

Ein unbekannter Schlussstein

Gleichzeitig schenkte Wieland dem Museum übrigens einen reliefgezierten Schlussstein aus demselben Wohnhaus (Abb. 4). Das bisher nicht publizierte kreisrunde Bauelement zeigt den im alttestamentlichen Buch der Richter (14,6) beschriebenen Kampf des aufgrund seiner Körperkraft berühmten Israeliten Samson mit einem Löwen, eine Begebenheit, die im Mittelalter vielfach als Bild des Sieges Christi über den Tod betrachtet wurde. Der in ein langes, vertikal strukturiertes Gewand gekleidete Held mit dem sprichwörtlich üppigen Haupthaar steht breitbeinig über dem Hinterteil des relativ schlanken Raubtiers und reißt ihm die Kiefer auseinander, sodass dessen Gebiss zu sehen ist. Die naiv anmutende, eher einer Steinmetz- als einer Bildhauerarbeit gleichende Scheibe ist wohl in die Mitte des 15. Jahrhunderts zu datieren.

Würfel erwähnte 1755, dass „das Kreßische Vorschickungs-Hauß das vormahlige Gymnasium der Juden“ gewesen sei. Der „grosse Saal, welcher noch in diesem Haus vorhanden, das Oratorium, die Bädlein und Tucken [Mikwen,

Charcutier firmierte, dem Museum das Grabdenkmal einer Sara (Abb. 3). Diese Tochter des Rabbi Baruch war am 10. November 1448 (13. Kislev 5209) gestorben. Auch dieses Stück hatte man einst zum Bauelement umfunktioniert. Es war, wie man in Nürnberg seit der Erwähnung durch den Geistlichen Andreas Würfel (1718–1769) 1755 wusste, sichtbar im Flur des Hauses Sebald 984 „gleich bei dem Eingang rechter Hand“ vermauert; dieses Anwesen befand sich auf dem damaligen Zottenberg, dem heutigen Obstmarkt, Nr. 20.

Das 1945 zerstörte Gebäude gehörte zu den ehemaligen Judenhäusern, die nach dem Pogrom von 1349 nicht abgerissen, sondern von Kaiser Karl IV. (1316–1378) verschenkt worden waren. Bis dahin im Besitz von Ysaak Scheßnitz, kam es auf diese Weise an Ulrich Stromer (gest. 1385), der es 1370 an Friedrich Kreß verkaufte. Als Majorats- oder

Tauchbäder]“ gaben davon „noch einige untrügliche Anzeigen“. Bauzierrat notierte er dagegen nicht. Der Schlussstein könnte einen ins 15. Jahrhundert zu datierenden Umbau des Hauses bezeugen und das Interesse des Chronisten nicht geweckt haben. Nicht auszuschließen ist allerdings auch hinsichtlich dieses Stücks die sekundäre Funktion als bloßes Baumaterial; in diesem Fall wäre etwa an die Herkunft aus einem in der frühen Neuzeit niedergelegten Klostergebäude der Stadt zu denken.

Ein Stein vom Geyersberg

Eine wenige Jahre nach der Übergabe der beiden historischen Monumente vom Obstmarkt erfolgte Schenkung kommt ebenfalls aus sekundärem Kontext: 1898 fand der damals in der Fürther Straße ansässige Maurermeister und Ziegeleibesitzer Karl Bayerlein im Fundament eines offenbar von ihm abgebrochenen Wohngebäudes am Nürnberger Geyersberg in der Sebalder Altstadt Hälfte einen „heb-



Abb. 3: Grabstein der Jungfrau Sara, Nürnberg, 1448/49, Sandstein, H. 66,5 cm, B. 38,5 cm, Inv. Gd 302 (Foto: Monika Runge).



Abb. 4: Schlussstein mit Samson im Kampf mit dem Löwen, Nürnberg, Mitte 15. Jh., Sandstein, Dm. 45,5 cm, H. 25,5 cm, Inv. A 4120 (Foto: Georg Janßen).

räuschen“ Grabstein. Die rechteckige Stele memoriert eine junge Frau namens Eva, gestorben am 9. Adar 5077 (22. Februar 1317). Bernward Deneke nennt das Stück in seiner 1981 veröffentlichten Sammlungsgeschichte jüdischer Altertümer im Germanischen Nationalmuseum ebenfalls nicht – weil er ihn unter den damals deponierten Beständen offenbar nicht auffand, vermisste und daher wohl als Kriegsverlust ansah.

Die hebräische Inschrift eines weiteren, ähnlich schmucklosen Steins besagt, er sei über dem Leichnam einer Hana, der Tochter des Abraham Hakohen, aufgerichtet worden, die am 11. Tewet im Jahr 89 nach der kleinen Zeitrechnung bzw. Zählung (14. Dezember 1328) verschied. Die Datierung nach der „kleinen Zählung“ bedeutet, dass auf die Nennung des Jahrtausends – seit der im Judentum gemutmaßten Erschaffung der Welt im Jahr 3760 v. Chr. – verzichtet wird. Die Erwerbung des Grabmals, das höchstwahrscheinlich 1329 entstand, ließ sich bisher noch nicht eindeutig klären. Über die Vermutung hinaus, dass er im Zuge eines dem Grabmal der Eva ähnlichen Vorgangs ins Museum gelangte, gehen die Nachforschungen weiter.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Literatur:

Andreas Würfel: Historische Nachrichten von der Juden-Gemeinde welche ehehin in der Reichsstadt Nürnberg ange-richtet gewesen aber Ao.1499 ausgeschaffet worden. Nürnberg 1755. – Bernward Deneke: Zur Geschichte der Sammlung jüdischer Altertümer im Germanischen Nationalmu-

seum. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1981, S. 137-148. – Günther Heinz Seidl: Die Denkmäler des mittelalterlichen jüdischen Friedhofs in Nürnberg. In: Mitteilungen für Geschichte der Stadt Nürnberg 70, 1983,

S. 28-74. – Jens Hoppe: Jüdische Geschichte und Kultur in Museen. Zur nichtjüdischen Museologie des Jüdischen in Deutschland. Münster 2002. – GNM, Archiv, Altregistratur Kapsel 86.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Licht und Leinwand.

Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert

noch bis 9. 9. 2018

Richard Riemerschmid. Möbelgeschichten

noch bis 6. 1. 2019

Luxus in Seide. Mode des 18. Jahrhunderts

5. 7. 2018 bis 6. 1. 2019

Goshka Macuga. International Institute of Intellectual Co-operation

Installation im Lichthof in Kooperation mit dem Neuen Museum

13. 7. bis 16. 9. 2018

Maß und Proportion. Architekturbücher aus dem Bestand des Germanischen Nationalmuseums

Studioausstellung

19. 7. 2018 bis 8. 9. 2019

Adam Kraft. Der Kreuzweg

Studioausstellung in der Kartäuserkirche

noch bis 7. 10. 2018

Warenzauber in Produktplakaten und Werbefilmen

Studioausstellung in der Sammlung

zum 20. Jahrhundert

noch bis 27. 1. 2019

Inhalt III. Quartal 2018

„Celica flamma venit et plebs pectora lenit“.

von Anja Katharina Frisch. Seite 1

„... anzustreichen mit pleibeis und vergülden“.

von Katja Putzer/Elisabeth Taube Seite 5

„Schade, dass diese Alraune in neuerer Zeit ihre Wirksamkeit verloren!“

von Marie-Therese Feist Seite 9

Spur der Steine

von Frank Matthias Kammel. Seite 13

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. Barbara Rök
Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de
Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen
Auflage: 2600 Stück

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