

## Nebelflöhe und andere Kuriositäten

Einblicke in den Bestand der Musikhandschriften von Carl Rorich und August Scharrer

BLICKPUNKT OKTOBER. Im Rahmen eines ins Auge gefassten Digitalisierungs- und Erschließungsprojektes neuzeitlicher Musikhandschriften ist die tiefere Bearbeitung des Autografenbestands der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums vorgesehen. In einer online verfügbaren Datenbank sollen der Forschung sowohl Katalogisate als auch Digitalisate zur Verfügung gestellt werden. Der bereits 1988 von Clytus Gottwald verfasste Bestandskatalog genügt heutigen Ansprüchen nicht mehr. Zudem enthält er beispielsweise den Musikernachlass von Carl Rorich nur rudimentär und den von August Scharrer gar nicht, da dieses Konvolut erst später in den Bibliotheksbestand aufgenommen wurde. Überraschende Funde bei der Sichtung dieses umfangreichen Materials stehen im Fokus des folgenden Beitrages.

In besagtem Bestand von über 300 Musikhandschriften erwartet man normalerweise vor allem Notensysteme mit Noten, Pausen, ein paar Vorzeichen und vielleicht etwas Text zur Musikgeschichte. Genau das findet sich in den Autografen, also den eigenhändig geschriebenen Schriftstücken der beiden hier vorgestellten Komponisten, zwar auch reichlich. Dazwischen verstecken sich aber Nebelflöhe, Lokomotiven, Hunde, Kinder, Bilderrätsel und das eine oder andere Wortspiel, das schmunzeln lässt.

Neben diversen Originalmanuskripten etwa von Franz Liszt (Hs 107016–Hs 107023) oder Richard Wagner (*Die Meistersinger von Nürnberg*, Hs 102655) befinden sich auch die Nachlässe von August Scharrer und Carl Rorich im Bestand der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums. Die Komponistenautografen der beiden Nürnberger umfassen insgesamt rund 15.000 Blatt. Zu diesen handschriftlichen Seiten kommen zusätzlich über 120 Blatt gedruckt sowie

rund 500 Beilagen wie z. B. Programmhefte, Rezensionen und andere Zeitungsausschnitte, vereinzelt auch Postkarten oder Korrespondenzen via Brief. Im Zuge der Vorbereitung eines Projektantrages an die Deutsche Forschungsgemeinschaft wurden diese beiden Nachlässe nun genauer unter die Lupe genommen und dabei manch unerwartet erheitende Kommentierung oder Illustration entdeckt. Im Folgenden werden auch einige dieser Fundstücke vorgestellt.

### Carl Rorich

Carl (auch Karl oder Carl Philipp) Rorich wurde 1869 in Nürnberg geboren und verstarb dort 1941. Nach über 20 Jahren in Weimar betrieb er ab 1914 die Umgestaltung der Städtischen Musikschule Nürnberg zu einer Musikfachschole. Er war nicht nur Komponist, sondern wirkte auch als Interpret, Musikpädagoge sowie Chorleiter und vor allem als Dirigent. In seinem Nachlass (Hs 144923–Hs 144963c) sind einige naturverbundene, mythische oder sogar mythologische Titel zu finden, darunter die *Märchenouverture* (Hs 144923), *Abendruh'* (Hs 144924), *Waldleben* (Hs 144925), *Im Zwielficht* (Hs 144928) oder auch etwas heiterer: *Verliebte Spatzen* oder *Das verflixte Amor* oder *Dillmanns Ehrentag* (Hs 144949a). Dieses Stück veröffentlichte Rorich unter seinem Pseudonym Carl Philipper (vgl. Hs 144949a und b sowie Hs 144963c). Eingestreut in seinem Bestand finden sich persönliche Dokumente wie Tagebuchseiten, Notizen oder auch ein Merkblatt mit dem „Betreff: Einschränkung des Stromverbrauches“ (in: 2° Hs 144963c).

Die Noten und Texte brachte Rorich überwiegend in bewundernswert schöner Handschrift zu Papier. Manchmal ist es sogar schwierig, auf den ersten Blick festzustellen, ob es sich tatsächlich um eine Handschrift oder einen Druck handelt. Die Musiker der einzelnen Stimmen



Abb. 1: Sog. „Nebel Flöhe“. In: August Scharrer: *Die Erlösung*, Bass (Scan: Bibliothek).

hielten teilweise hinten in ihren Noten mit Bleistift die Namen der beteiligten Personen sowie die Aufführungsdaten und -orte fest, zu denen etwa auch Einspielungen für den Rundfunk gehörten. Wie Scharrer notierte auch Rorich oft zur jeweiligen Komposition, wann und in welcher Stadt sie niedergeschrieben wurde. Dadurch kann man die geografischen Stationen der beiden Komponisten über die Zeit hinweg gut mitverfolgen. Aus unzähligen Widmungen und Kommentaren lassen sich zudem die Familienverhältnisse und Beziehungen innerhalb ihres weiteren sozialen Umfelds ableiten.

### August Scharrer

Der Kapellmeister und Komponist August Scharrer wurde am 18. Oktober 1866 in Straßburg geboren. Nach seinem Studium in Straßburg und Berlin war er in Karlsruhe, Regensburg und München tätig. Von 1904 bis 1907 dirigierte er die Berliner Philharmoniker, anschließend unter anderem in Baden-Baden und Nürnberg. Dort starb er genau eine Woche nach seinem 70. Geburtstag. Scharrers Nachlass (Hs 198411/1–Hs 198411/74, Hs 198412/1–Hs 198412/29) ist bibliothekarisch bislang kaum erschlossen und brachte bei einer ersten Sichtung eine Reihe humoriger Funde zum Vorschein.

Man kann sich geradezu bildlich vorstellen, wie die Wetterlage an jenen Tagen gewesen sein mag, wenn Scharrer dem Andante vom 18. Februar 1908 hinzufügte: „Miesse [sic] Dienstagsnachmittagsfurunkelhustenfieberschnupfenregenwindstimmung!“. Oder wenn er eine Komposition mit der nicht ganz ernsthaft gemeinten Anweisung, bestimmte Takte daraus so lange zu wiederholen „bis der Regen aufhört!“, *Motiv des Unmuths* [sic!] *ob des entsetzlichen Sauwetters* nennt. Scharrer fand offensichtlich Gefallen an solch launigen Angaben zur Anzahl der zu spielenden Wiederholungen. In 5 *Neujahrscanons* vom 27. Dezember 1928 lautet die Anweisung dazu: „bis das Jahr um ist [...]!“ und eine Seite weiter: „bis zur völligen Bewusstlosigkeit“. Sehr drastisch auch die Worte unter dem *Polterkanon* von November 1932: „Es wird weitergepoltert, bis sämtliche [sic!] Trommelfelle geplatzt sind [...]“.

Ob Scharrers *Influenzaverschleichungscantus* für einen Freund, der im Oktober 1908 krank das Bett hüten musste, tatsächlich zur Genesung beigetragen hat, ist nicht bekannt. Manche Orchesterprobe scheint entweder einige Längen für den einen oder anderen Instrumentalisten oder Sänger gehabt oder – wohlwollender formuliert – deren Kreativität beflügelt zu haben. Scharrers umfangreiches Orchesterstück *Die Erlösung* war in dieser Hinsicht wohl besonders anregend. Der Text stammt von dem italienischen Librettisten Guido Menasci (1867–1925), nur die Vertonung entspringt der Scharrer'schen Feder (Bearbeitungen ab Dezember 1894). Eine Cello-Stimme schrieb hinter den letzten Takt in schönster Doppeldeutigkeit das mit Ausrufezeichen versehene Wort „Erlösung“ – wohl in Bezug auf den Titel des Stückes sowie das erreichte Ende desselben.

Ein Sänger der Bass-Stimme nahm den Text ebenfalls sehr wörtlich. Aus der pathetischen Wetterbeschreibung von fliehendem Nebel („Hosiannah! Der Nebel floh!“) erwachsen kurzerhand kleine „Nebel-Flöhe“, vergrößert dargestellt und detailliert ausgearbeitet (Abb. 1). Zwischen den Noten prangen an vielen Stellen Zeichnungen, die den Inhalt des Textes widerspiegeln – wie etwa eine Sonne oder diverse Männchen mit Köpfen aus umgestalteten Noten und teilweise von Zylindern bekrönt (Abb. 2).

Die Zeichnungen finden sich nicht auf den offiziellen Partituren, sondern in der Regel auf den Seiten der Einzelstimmen. Die Komponisten verfügten aber auch selbst über gewisses zeichnerisches Talent. So entdeckt man bei August Scharrer beispielsweise Lokomotiven, weihnachtlich geschmückte Zweige oder am Blattrand einer sechshändigen, einfachen Weihnachtsmelodie „vom Nürnberger Onkel“ für drei Kölner Kinder wohl dieselben, namentlich benannten Kinder am Klavier sitzend (Abb. 3). In der Widmung eines Neujahrsliedes ersetzte Scharrer 1931 mehrere Wörter durch farbige Bilder und gestaltete so ein kleines Rebus daraus (Abb. 4). Er scheint also nicht nur eine musi-

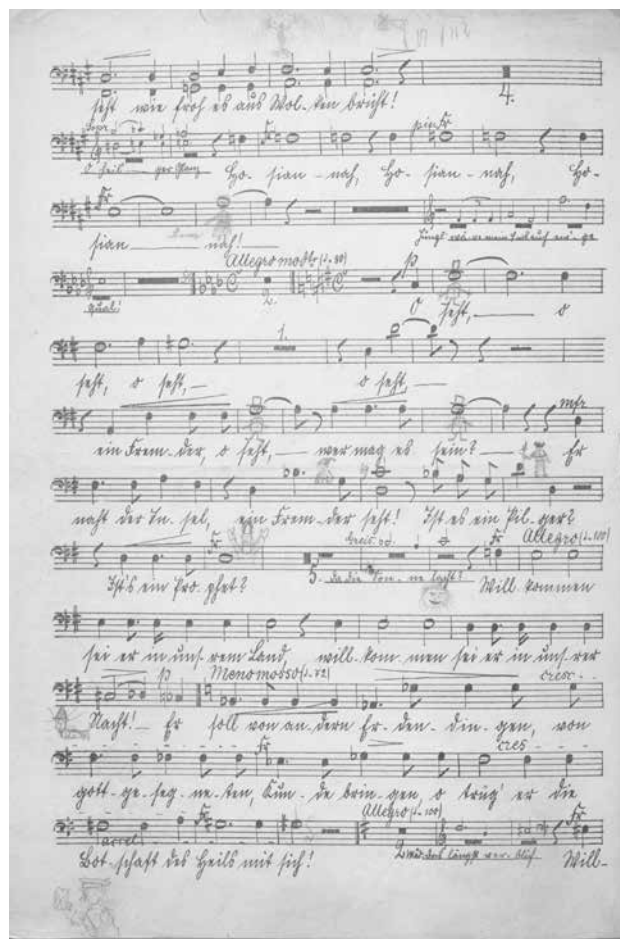


Abb. 2: Weitere Zeichnungen in dieser Bass-Singstimme. In: August Scharrer: *Die Erlösung*, Bass (Scan: Bibliothek).



Abb. 3: Kinder am Klavier. In: Susani. Geistliches Weihnachtslied. In: August Scharrer: Vierhändige Auszüge. GNM-Mediennr.: 341450 (Scan: Bibliothek).

kalische, sondern auch eine grafisch-kreative Ader gehabt zu haben.

Sein Kürzel, A.S., stellte er vereinzelt in Musiknoten anstelle von Buchstaben dar. Mitunter schrieb er sogar seinen vollständigen Namen – soweit möglich – in Noten und ergänzte nur die nicht abbildbaren Buchstaben. Teilweise erinnert die Darstellung seines Kürzels stark an Dürers

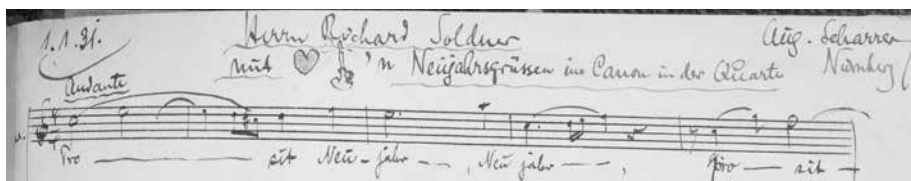


Abb. 4: Neujahrsgrüße 1931 als Rebus. In: Herrn Richard Soldner im Canon in der Quarte. In: August Scharrer: Gelegenheitskompositionen, GNM-Mediennr.: 341456 (Scan: Bibliothek).

bekannte Signatur: ein großes A, das im unteren Teil ein kleineres S beinhaltet. Vermutlich war dieser Effekt beabsichtigt, denn Scharrer widmete 1927 seiner „Vaterstadt Nürnberg“, wie er sie nannte, ein Werk: *Albrecht Dürer: ein sinfonischer Prolog für großes Orchester*. Dieses Logo,

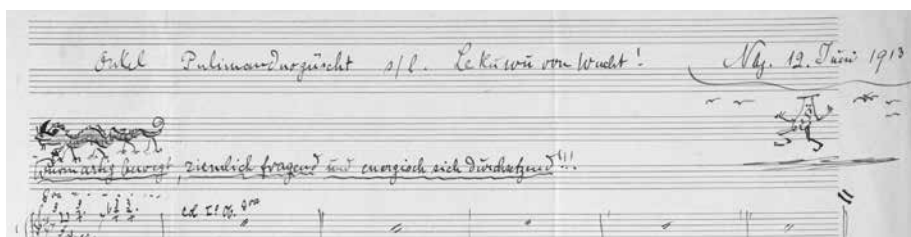


Abb. 5: August Scharrers Namenskürzel als stilisiertes Männchen, außerdem Würmer oder Drachen. In: August Scharrer: Werk 65, I. Suite (Scan: Bibliothek).

allerdings mit Armen und Beinen versehen, findet sich auch auf einer Komposition vom 12. Juni 1913, in der er zudem seine Spielanweisung „wurm-artig bewegt“ zeichnerisch darstellte (Abb. 5).

Scharrer kommentierte häufig das Entstehungsdatum seiner jeweiligen Komposition, z. B. mit: „am Vorabend meines 55. Geburtstages!“ oder ganz präzise: „(fine, Nachts [sic!] ½ 12 Uhr! Prosit!) [...] verbrauchen am 3. Dec. [sic!] 1902“. Letzteres geschah in München, umfasst sechs Blatt und nennt sich: *Wenn ich an den nächsten Montag denke!* An diesem Tag sollten sich Scharrer und seine Verlobte, „Röschen“, nach einer Weile der Trennung wiedersehen. Eben-

falls im Dezember desselben Jahres komponierte er die *Feierlichen Klänge in Vorahnung des 3. Januars in Ge-Dur, weil man durch die Pforte des Glückes eingeht*. Unter die Melodie setzte er die Worte: „Solche Harmonien durchbrausen mich, wenn ich an den 3. Januar denke! 1000 innige Küsse!“. Scharrer bezog sich damit auf seine unmittelbar bevorstehende Hochzeit mit Rosa. Bereits am 10. Oktober 1902 komponierte Manno, wie wohl Scharrers Spitzname lautete, das Lied *Roslweh*. Er schrieb zum Titel: „Manno leidet heute so arg am Roslweh in der melancholischen Emolltonart“ [sic!]. Seine „Rosl“ oder „Rosel“ muss wohl eine ganz hervorragende Köchin gewesen sein, wenn sie ihren Verlobten einen Monat später zu solchen Stücken inspirierte mit Widmungen wie: „Meiner lieben Kochros! eine heitere Vokalfuge (4stimmig) über ein bei angehenden Ehemännern sehr beliebtes Thema! – komponiert vom hungrigen Manno 9.11.1902 (Stimme aus der Küche: ha, ha, ha, ha!)“ [sic!].

Auch nach über 100 Jahren lassen die Sprachspiele und Zeichnungen den Betrachter oft schmunzeln. Gerade die Vertonung vieler Alltagssituationen bringt gut zum Ausdruck, was den Komponisten zu seiner Zeit beschäftigte – ob weltpolitisch oder ganz persönlich.

## Rationeller Luxus?

Halbfabrikate bestickter Herrenwesten des späten 18. Jahrhunderts

**BLICKPUNKT NOVEMBER.** Im ausgehenden 18. Jahrhundert boten reich bestickte und verzierte Westen einen besonderen Blickfang der gehobenen Herrenmode. Bemerkenswert ist, dass diese häufig als Halbfabrikate hergestellt wurden, das heißt: Teile der Westen wurden bis zu einem gewissen Grad vorproduziert und nur im letzten Schritt individuell an den Träger angepasst. Für die Herstellung solcher Halbfabrikate

wurden die Stickereimotive auf eine meist seidene Gewebbahn in Form der Westenvorderteile vorgestickt und gelangten so in den Handel. Erst danach erfolgte die weitere Verarbeitung durch den Schneider, der die Vorderteile zuschnitt und mit Rückenteil und Futter versah.

Diese bis dahin unübliche, rationelle, vom späteren Kunden unabhängige Produktionsweise stellt einen interessanten Zwischenschritt in der Geschichte der Konfektionskleidung dar, die sich auf breiter Ebene erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts durchsetzte. Aus dem älteren Sammlungsbestand des Germanischen Nationalmuseums wurden zwei charakteristische Halbfabrikate für Herrenwesten des ausgehenden 18. Jahrhunderts nun erstmalig wissenschaftlich und restauratorisch bearbeitet (Abb. 1–4).

### Der dreiteilige Herrenanzug im 18. Jahrhundert

Für die steigende Bedeutung der Weste innerhalb der Herrengarderobe und ihre teils prächtige Ausstattung mit Stickereien spielte nicht zuletzt eine Veränderung in der Schnittgestaltung des Herrenanzuges eine entscheidende Rolle. Bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstand der dreiteilige Anzug mit Rock (Überjacke), Kniehose (*Culotte*) und Weste als Herrenkleidung der gehobenen Stände. Gegenüber der vorher üblichen Kombination von Wams mit Pluderhose, verlängerte man jetzt den Rock bis zu den Knien und schnitt die Hosenbeine weniger voluminös. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden die Rock-



Abb. 1: Halbfabrikat für eine Herrenweste (Detail), 1790er Jahre, Seidengewebe in Gros-de-Tours-Bindung, Seiden- und Metallstickerei, Inv. Gew2553b (Foto: Annette Kradisch).

schöbe immer weiter nach hinten verlegt, die weiten Ärmelaufschläge kleiner und der gesamte Rock körpernaher geschnitten, worauf sich auch dessen Bezeichnung *juste au corps* (eng am Körper) bezieht. Er wurde nur teilweise in der vorderen Mitte geschlossen, die Knöpfe verloren weitgehend ihre Funktion und wurden zu Zierelementen. Das gab den Blick auf die darunter getragene Weste frei, die

man nun häufig farblich und in Musterung von *Justaucorps* und *Culotte* abgesetzt arbeitete und mit immer reicherer Stickerei versah.

Bezüglich Schnitt und Silhouette folgte die grundlegende Gestaltung des Herrenanzuges in allen Gesellschaftsschichten dieser Entwicklung. Schlichte *Justaucorps* und Westen aus Wolle oder Leinen haben sich allerdings nur selten erhalten. Häufiger in Sammlungen zu finden sind an der Mode des französischen Hofes orientierte Anzüge der oberen Schichten mit besonders aufwendiger Dekoration. Vor allem was die höfische Mode angeht, gilt es sich immer wieder in Erinnerung zu rufen, dass sich die Herrenkleidung bis etwa zur Französischen Revolution keinesfalls schlichter als die Damenkleidung zeigte, weder was den Gebrauch von Farben und Stoffqualitäten noch den Einsatz von verzierendem Aufputz und Beiwerk betrifft.

### Metall- und Seidenstickerei auf Herrenwesten

War es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem üblich, großgemusterte Seidengewebe für die Anfertigung von Westen zum dreiteiligen Herrenanzug zu nutzen, so entwickelte sich ab ca. 1740 von Frankreich ausgehend ein neues, bald europaweit übernommenes Modell. Nun nutzte man überwiegend einfarbige, oft glänzende Seidengewebe, die mit Stickereien versehen wurden. Das Farbspektrum der Grundgewebe ging von anfänglich kräftigen Blau-, Grün- und Rottönen über zu helleren Nuancen in Beige und

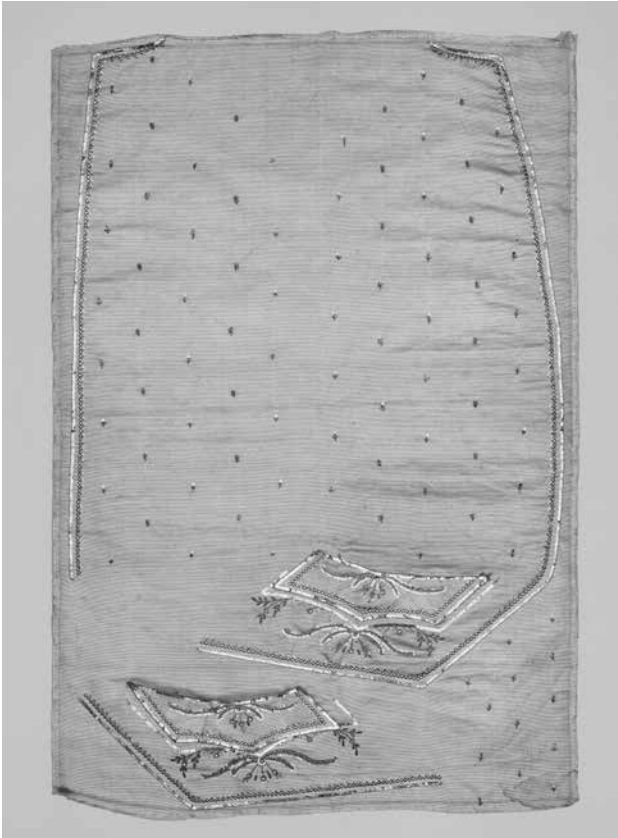


Abb. 2: Halbfabrikat für eine Herrenweste, 1780er Jahre, Seidenlamé in Gros-de-Tours-Bindung, Metallstickerei, Inv. Nr. Gew2538b (Foto: Annette Kradisch).

Weiß, bis schließlich in den beiden letzten Dekaden des 18. Jahrhunderts zunehmend dunklere, teilweise gestreifte Seidengewebe in Mode kamen.

Gestickt wurden für die Westenvorderteile zumeist die vorderen und unteren Kanten, die Taschenklappen (Patten), die Bereiche unterhalb der Taschen sowie der Halsausschnitt oder Kragen. Üblicherweise wurden auch die textilen Knopfbezüge mit farblich abgestimmten Motiven vorgestickt. Wenn ein über die gesamten Vorderteile verteiltes Grundmuster angelegt wurde, so wurden diese Flächen auf die unter dem *Justaucorps* sichtbaren Teile beschränkt.

Das beige Seidengewebe (Gew2538b, Abb. 2), ein Seidenlamé in Gros-de-Tours-Bindung, ist mit einer in die 1780er Jahre zu datierenden Metallstickerei aus glänzenden und irisierenden Pailletten in Rosa-, Grün- und Silbertönen, mit flachen Glassteinen, Metallgespinstfäden und Bouillonfäden an verschiedenen Stellen der späteren Westenvorderteile bedeckt. Die körpernahe Schnittform zeigt eine geschweifte Mittellinie und ausgestellte Schöße im Taschenbereich. Das eher schlichte Stickdessin besteht aus einer doppelten Linie entlang des kragenlosen Halsausschnitts, an den vorderen Kanten, am unteren Rand der Schöße sowie an den Taschenpatten. Die doppelte Kontur unterscheidet sich durch die benutzten Materialien und Sticharten: während die äußere aus anei-

nergereichten Pailletten, fixiert in Anlegetechnik, mit begrenzendem Metallgespinstfaden besteht, ist die innere Kontur aus gereihten, grünlich schimmernden Halbschalen und einer darüber versetzt angeordneten rosa-farben irisierenden Paillette gebildet. Solche runde Pailletten, auch Flitter genannt, sind entweder gestanzt oder wurden mittels Stempeln aus Drahringen geschlagen, so dass mittig ein Loch entstand; seitlich ist ein schmaler Schlitz zu sehen (Bergemann 2006, S. 70). Eines der deutschsprachigen Herstellungszentren für Pailletten lag in Nürnberg und Umgebung, von wo aus der europa-weite Handel florierte.

Die Taschen sind zusätzlich zu den Konturlinien mit mehrteiligen Girlanden, bestehend aus Blattranken und stilisierten Blütenständen, akzentuiert (Abb. 3). Wie häufig der Fall, wurden auch hier die Taschenklappen mit Heftfäden bereits an ihrer später vorgesehenen Stelle angebracht. Allerdings diente dies nur einem optischen Gesamteindruck beim Verkauf des Halbfabrikats, die endgültige Ausarbeitung der Taschen war damit noch nicht geleistet. Über das gesamte Gewebe verteilt ist ein Streublumendekor aus jeweils vierzig aufgestickten Motiven, denen die rechts unten aufgestickten 13 Blüten – die späteren Knöpfe – gleichen. Wie bei anderen erhaltenen Beispielen sind die Westenteile ohne markierte Knopflöcher, vermutlich sollte damit dem Schneider, der die Teile zur Weiterverarbeitung erhielt, die Möglichkeit gegeben werden, diese nach seinen Vorstellungen und den Kundenwünschen zu verteilen.

Die für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts auffallend zurückhaltende Farbkombination lässt vermuten, dass diese Weste für einen besonders festlichen Anlass vorgesehen war, etwa eine Hochzeit oder einen anderen zeremoniellen Auftritt. Die Wirkung der teilweise irisierenden Metallstickerei entfaltete insbesondere bei Kerzenlicht gewiss eine auffällige Wirkung. Ob es einen Besteller als ursprünglich intendierten Träger dieser Weste gegeben hat, muss Spekulation bleiben. Das bestickte Halbfabrikat ist jedoch nie wei-

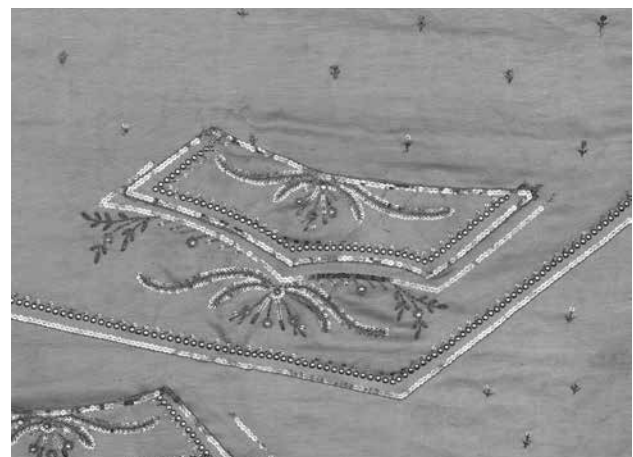


Abb. 3: Halbfabrikat für eine Herrenweste (Detail), 1780er Jahre, Seidenlamé in Gros-de-Tours-Bindung, Metallstickerei, Inv. Nr. Gew2538b (Foto: Annette Kradisch).

terverarbeitet worden; der Grund dafür könnte ein erst auf den zweiten Blick erkennbarer Fehler des Stickers oder der Stickerin sein: die gestickte Doppelkontur an der Kante des linken Vorderteils ist deutlich weniger gebogen als die rechte Kante – somit wäre es für den Schneider nahezu unmöglich gewesen, die beiden Vorderteile symmetrisch aussehen zu lassen.

Das Objekt verblieb offenbar bei der Stickwerkstatt, bei einem Zwischenhändler oder bei einem Schneider im Bestand und wurde schlussendlich vor 1895 vom Germanischen Nationalmuseum erworben. Seine Herkunft oder geografische Zuordnung sind nicht belegt.

Zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde ein kürzerer Westenschnitt mit einer geraden, oberhalb der Hüfte endenden Saumkante modern. Die Taschen saßen dementsprechend höher, statt geschweifter Pattentaschen verwendete man Eingriffstaschen mit geraden Leisten. Der zuvor meist kragenlose Halsausschnitt bekam häufig einen Stehkragen, später auch einen Reverskragen. Auch diese Schnittteile wurden auf den Halbfabrikaten vorgesehen und entsprechend vorgestickt.

Das zweite Halbfabrikat (Gew2553b, Abb. 1 und 4), das in die 1790er Jahre zu datieren ist, zeigt diese Schnittveränderung zu gerade abschließenden, kürzeren Westen. Das 55,5 cm breite, grüne Seidengewebe in Gros-de-Tours-Bindung zeigt beide Vorderteile symmetrisch in Seiden- und

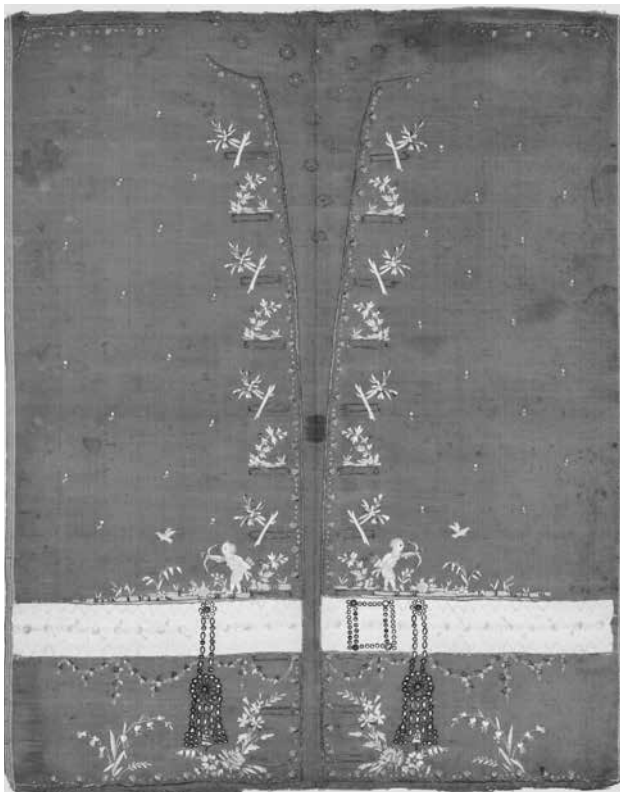


Abb. 4: Halbfabrikat für eine Herrenweste, 1790er Jahre, Seidengewebe in Gros-de-Tours-Bindung, Seiden- und Metallstickerei, Inv. Nr. Gew2553b (Foto: Annette Kradisch).

Metallstickerei; oben sind schmale Stickereien für einen kleinen Stehkragen zu sehen. Alle Kanten sind mit zwei durchgängigen Linien konturiert: am Rand wurden in schrägem Verlauf mehrere Metallfäden aufgestickt, innen wechseln je drei kleine, mit drei Stichen angenähte Pailletten mit einer grünlichen Seiden- und Metallstickerei, die an Grasbüschel denken lässt. Nur im oberen Bereich ist die vordere Mitte leicht gebogen angelegt; in der freigebliebenen Mitte sind 20 kleine Kreise eingestickt, die als Knopfzüge vorgesehen waren. An beiden Vorderkanten sind insgesamt 22 Knopflöcher markiert. Die achsensymmetrische Seidenstickerei an den Vorderkanten umspielt mit zwei abwechselnden Blütenzweigen die oberen acht Knopflöcher, wobei ein diagonal angeordneter Zweig den reizvollen Eindruck bietet, optisch durch das Knopfloch gesteckt zu sein. Der Trompe-l'oeil-Effekt verstärkt sich durch einen in Taillenhöhe aufgesetzten hellen Seidenstreifen mit Bunt- und Metallstickerei, der an einen Gürtel mit Schnalle und zwei Schmuckanhänger denken lässt.

Die Form dieser Pseudo-Anhänger wird üblicherweise als *Chatelaine* bezeichnet, sie dienten der dekorativen Befestigung von Taschenuhren. Die Elemente der gestickten Schnalle und der Chatelaines bestehen jeweils aus schmalen Silberdrahtfassungen, farblosen Glassteinen mit farbiger Folienhinterlegung und aufgenähten Bouillondrähten, wodurch die Elemente fest auf dem Gewebe fixiert sind. Bei diesem Trompe-l'oeil-Effekt handelt es sich um eine recht ungewöhnliche Gestaltung, da in der Regel kein Gürtel über der Weste getragen wurde. Der weiße Zierstreifen ist an der oberen Kante in einer Breite von 15 cm nicht festgenäht; es ist daher denkbar, dass hier der spätere Tascheneingriff gedacht war. An der oberen Kante des Streifens ist spiegelsymmetrisch eine figürliche Szene gestickt (siehe Abb. 1), die auf einem kleinen Wiesenstück Cupido zeigt, mit Pfeil und Bogen auf einen weißen Vogel zielend. Die Symbolik dieser Darstellung verbindet folglich die aktive Liebe (Cupido als Bogenschütze) mit beständiger Liebe und Treue (Tauben). Direkt unter dem hellen Streifen setzen buntgestickte Blütengirlanden an. Auch der untere Westenrand ist jeweils mit zwei größeren Stickereien verziert: zum einen einem Blumengebinde, das die beiden unteren Knopflöcher umspielt, zum anderen einer Blumenstickerei, deren Blüten an ein „Tränendes Herz“ erinnern – eine Anspielung auf die verlorene Liebe.

Irritierend ist an der Metallstickerei des Zierstreifens, dass sie die Achsensymmetrie der Seidenstickerei nicht aufnimmt und es somit unklar bleibt, ob das rechteckige Gürtelschnallen-Element eigentlich die vordere Mitte markieren sollte. Eine weitere Irritation entsteht beim virtuellen Versuch, die beiden Vorderteile so übereinander zu legen, dass die Gürtelschnalle die vordere Mitte markiert: Denn nun wird einer der beiden Cupidoknaben fast gänzlich von der darübergeschlagenen Seite verdeckt. Es muss folglich ungeklärt bleiben, welche Trageweise für diese Weste

gedacht war. Vielleicht blieb auch dieses bestickte Halbfabrikat als Lagerbestand erhalten, weil es in den beschriebenen Details nicht gut funktionierte.

Für dieses Objekt sind einige Erwerbsdaten bekannt: es wurde im September 1897 beim Augsburger Antiquitätenhändler Joseph Oberdorfer für den damals recht erklecklichen Betrag von 30 Mark erworben. Nicht bekannt sind jedoch weiterführende Provenienz oder geografische Herkunft. Folglich bleibt offen, ob die nach französischem Vorbild gefertigte Stickerei tatsächlich in den dortigen Zentren Lyon oder Paris entstanden ist oder ein deutscher Herstellungsort in Frage kommt. Die in Details etwas unsichere Ausführung der figürlichen Stickerei sowie der Metallelemente könnte vermuten lassen, dass es sich um eine Lehrlingsarbeit handelt.

Beide Halbfabrikate sind in ihrem Zustand von Altersspuren geprägt: die Gewebe sind verblichen und partiell fleckig, die Stickerei des grünen Halbfabrikats teilweise stark in ihrer Farbigkeit verblasst.

### Zu Herstellung und Vertrieb

Wie bereits dargestellt, war das Sticken der beiden Vorderseiten einer Weste, für das die volle Webbreite eines Seidengewebes genutzt wurde, der erste Arbeitsschritt zur Herstellung. Wenig Konkretes ist heute darüber bekannt, wie die Entscheidung für ein bestimmtes Dessin ausfiel, wo die entsprechenden Entwürfe entstanden und wie die Umsetzung ablief.

Ab den 1740er Jahren etablierten sich in Frankreich (Lyon und Paris) zahlreiche Stickwerkstätten, die sich auf die serielle Herstellung von seidenbestickten Stoffbahnen für verschiedene Kleidungsstücke spezialisierten. Der Vertrieb dieser als Halbfabrikate „à la disposition“ oder Halbfertigware bezeichneten Stücke erfolgte an überregional agierende Handelshäuser, die die Waren auf Messen und an niedergelassene Geschäfte oder Schneider weiterverkauften. Dort konnte der Endverbraucher – also der spätere Träger oder

die Trägerin – die entsprechende Stoffbahn erwerben und in Maßarbeit zum Kleidungsstück – einem Anzug, einer Weste, einem Kleid, einem Paar Schuhe (Abb. 5) – anfertigen lassen. Mangels detaillierter Grundlagenforschung lassen sich bislang nur wenig namentlich bekannte Stickwerkstätten festmachen. Es ist jedoch belegt, dass in Lyon im Jahr 1782 rund 6000 Stickerinnen und Sticker beschäftigt waren, die große Mengen von Halbfabrikaten herstellten. Aktenkundig ist außerdem die Berliner Stickwerkstatt eines Kaufmanns namens Roitzsch mit 70 bis 80 Arbeiterinnen, die sich im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts ebenfalls auf die Herstellung bestickter Gewebestoffe für Damen- und Herrenkleidung verlegte (Bergemann 2006, S. 51). Auch die Kaiserstadt Wien galt in diesen Dekaden als Zentrum für Stickereien auf Männerröcken und -westen (Svoboda 1993, S. 649).

Die variantenreichen Entwurfszeichnungen für verschiedene vorgestickte Westen, von denen sich umfangreiche Bestände u.a. im Musée des Tissus in Lyon erhalten haben, fertigten freie Musterzeichner an, die ihre Vorlagen an die professionellen Stickbetriebe verkauften. Dort verteilten die Werkstattleiter die Entwürfe an angestellte Stickerinnen oder Heimarbeiterinnen, die teilweise kleine Musterproben anfertigten. Diese Proben, von denen eine größere Zahl etwa in der Sammlung des Museums für Angewandte Kunst in Wien verwahrt wird, dienten den potenziellen Bestellern als Vorlagen. Da sich jedoch in zahlreichen Museumssammlungen neben getragenen Westen auch ganze bestickte Bahnen, insbesondere für Herrenwesten, erhalten haben, ist davon auszugehen, dass solche Arbeiten zumeist ohne spezifische Kundenbestellung ausgeführt und angeboten wurden. Zur Kunst des Stickens erschien 1770 in Paris die detaillierte und mit Stichen bebilderte Abhandlung „L'Art du Brodeur“ von Charles Germain de Saint-Aubin (1721–1786). Dieses erfolgreiche Werk, 1790 in deutscher Übersetzung publiziert, bildete die Grundlage für zahlreiche erfolgreiche Gründungen neuer professioneller Stickwerkstätten (Saint Aubin 1770, Schauplatz der Künste 1790).

In zeitgenössischen Texten wird immer wieder betont, dass bestickte Westen zu den wichtigsten Teilen der Herrengarderobe zählten und mitunter nur wenige Male getragen wurden, bevor ein neues Modell ausgewählt und angefertigt wurde. Wohlhabende Herren besaßen angeblich mehrere Dutzend Westen und wechselten sie wohl sogar mehrmals täglich (Arizoli-Clémentel, S. 7–8). Der gestickte Dekor war ausgesprochen vielseitig: naturalistische Blumen- und Blattmotive, antikisierende Sujets, ländliche Szenen, aber auch Motive mit Bezug auf neue Opern, zur Literatur oder zu Neuheiten, wie der 1783 erstmals fliegenden Montgolfiere. 1790 schrieb das in Deutschland maßgebliche „Journal des Luxus und der



Abb. 5: Halbfabrikat für ein Paar Damenschuhe, um 1750, Seidentaft, Seiden- und Metallstickerei, Inv. Nr. T4032,1-2 (Foto: Monika Runge).



Abb. 6 und 7 Vorder- und Rückseite einer Herrenweste, um 1780, Seidenatlas, Seidenstickerei, Inv. Nr. T1715 (Foto: GNM).

Moden“ zur weiten Verbreitung der Herrenwesten in Hamburg: „Gilllets sind auch hier sehr im Gebrauche. Vor einem Jahre trug man noch schwarzseidene, bunt gestickt; jetzt sind diese passirt [=unmodisch], denn man bekommt sie nur noch selten zu sehen, und man fängt dagegen an, sie von einfarbigem, gestreiften oder gewürfelten Manchester, von buntem Sammt, oder auch von Atlas, mit reicher Bordüre, zu tragen.“ (Dezember 1790, S. 660).

Dass die Prachtentfaltung der Stickerei sich nur auf die Vorderteile der Westen bzw. sogar nur die unter dem offenen *Justaucorps* zu sehenden Stellen beschränkte, macht auch etwas über ihre Trageweise deutlich: der Rock wurde gemäß der Etikette in der Öffentlichkeit nicht abgelegt, die Rückseiten der Westen waren somit höchstens im privaten Rahmen sichtbar. Der zeitgenössischen Mentalität entsprechend wurde daher auch in gehobenen Schichten kostspieliges Material gespart und die Rückenteile meist aus unifarbenerm Leinen zugeschnitten. Diese wurden auch für die Passform der Westen genutzt: Häufig sind sie in der rückwärtigen Mitte mit einem Schlitz versehen (Abb. 6 und 7). Mittels Schnürung konnten sie dadurch auf Figur gebracht werden, waren also in ihrer Weite auch nach der Fertigstellung noch leicht variabel. Der Aspekt der Passform ist bei

den Westen-Halbfabrikaten generell interessant: durch das Vorstickten wurden ohne Kenntnis der individuellen Größe und Körpermaße des späteren Trägers Breite und Länge der Westenvorderteile festgelegt. Dies machte eine Anpassung und damit Modifikation der bestickten Westenteile durch den Schneider notwendig. Auch dabei ging man schematisch vor: waren die Westenteile für den Träger zu lang, wurden sie in Höhe der Tascheneingriffe quer eingeschnitten, verkürzt und wieder zusammengefügt. Dabei galt es, das Stickmuster an der vorderen Mitte möglichst unauffällig aneinander anzuschließen. Auch wenn die Länge nicht verändert werden musste, weisen fertigestellte Westen häufig auf einem Vorderteil in Höhe der Tasche eine Naht auf. Grund hierfür ist ein ökonomisch-technischer Aspekt: Die Breite der Stoffbahnen war durch den Webstuhl vorgegeben, Seidengewebe konnten im 18. Jahrhundert mit einer Breite von maximal 60 cm hergestellt werden (Jolly 2018, S. 358). Auf diese Stoffbahnen konnten zwei Westenvorderteile mit ausgestellten Westenschößen kaum nebeneinander untergebracht werden; übereinander aufgebracht hätte man dagegen erheblichen Verschnitt in Kauf nehmen müssen. Die Lösung war eine pragmatische: Während eines der Vorderteile durchgängig in Form vorgestickt wurde, unter-



brach man das Stickmuster in Höhe der Tascheneingriffe und stickte den zweiten Westenschoß versetzt auf, um die Stoffbahn optimal auszunutzen (siehe Abb. 2). Sehr häufig findet sich daher bei aus einem Halbfabrikat hergestellten Westen in Höhe der Tascheneingriffe mindestens auf einem der Vorderteile eine Naht, die nicht aus schnitttechnischen Gründen notwendig war. Aus einer nicht symmetrischen Stickerei stellte der Schneider auf diese Weise symmetrische Westenvorderteile her.

### Im Wettstreit zwischen Maß und Masse

Bis sich Konfektionskleidung schließlich mit dem Ende des 19. Jahrhunderts auf breiterer Ebene durchsetzte, war die einzige Form an bereits fertig hergestellter Kleidung Gebraucht-Kleidung. Nur Accessoires wie beispielsweise Mützen, Handschuhe, Strümpfe oder Halstücher wurden vorproduziert und fertig verkauft. Grund dafür sind nicht nur erst im 19. Jahrhundert gegebene technische Voraussetzungen, wie die Erfindung der Nähmaschine und die Entwicklung von Maßsystemen, sondern auch Gesetze, die die Gewerbefreiheit regelten und den Verkauf von vorgefertigter Kleidung noch bis ins 19. Jahrhundert einschränkten (Deneke 1987, S. 68).

Schon immer (so auch heute noch) stand die effiziente, sprich günstige und schnelle Herstellung von Kleidung einer auf individuelle Körper abgestimmten Maßkleidung diametral entgegen. Die hohe Nachfrage an bestickten Westen als modischem Bestandteil der Herrengarderobe legte eine rationalisierte Produktionsweise nahe, die zu diesem Hybrid aus serieller Fertigung und Maßarbeit führte. Die Westen waren einerseits halbkonfektionierte Waren, die andererseits noch individuell an den Träger angepasst werden mussten. Diese Form der „halbfertigen Waren“ hielt sich, wenn auch in begrenztem Umfang, noch bis in das 20. Jahrhundert. Mode-Kaufhäuser, wie beispielsweise das Berliner Warenhaus Rudolph Hertzog, boten in den 1910er Jahren „halbfertige“ sowie „dreiviertel oder fast fertige Roben“ an. Hierbei war eine endgültige Anpassung an die individuellen Maße der Trägerin teilweise möglich, da die hintere Mitte und der Saum noch nicht fertiggestellt waren und sogar die Ärmel noch passgenau eingesetzt werden konnten. Dies macht deutlich, dass sich der Prozess zu komplett konfektionierte Kleidung über viele Zwischenschritte vollzog, bei denen die Produktionsbedingungen für Kleidung immer weiter rationalisiert wurden und sich auch Konsum- und Trageverhalten änderten. Standardisierte und den individuellen Körper letztlich nicht berücksichtigende Durchschnittsmaße, wie wir sie heute kennen, wurden nur zögernd akzeptiert und noch lange galten der perfekte Sitz und die „gute Passform“ als sozialer Marker (Charpy 2015, S. 101).

Mit den Westen-Halbfabrikaten entstanden zwar schon vorgefertigte, also vom Kundenwunsch unabhängig produzierte und in Serie angefertigte Teile der Kleidung. Nach wie vor fand jedoch der gesamte Herstellungsprozess – Sti-

cken und Nähen – per Hand statt. Zu einem entscheidenden Schritt in der seriell-maschinellen Herstellung auf dem Gebiet von bestickter Kleidung kam es erst in den 1860er Jahren, als neben der Nähmaschine schließlich auch in größerem Umfang Stickmaschinen zum Einsatz kamen (Bergemann 2006, S. 26).

Die Französische Revolution brachte auch die Idee einer bürgerlichen Kleidung mit sich, die sich von der Prachtentfaltung des Ancien Regime durch eine sachlichere, schlichtere Gestaltung absetzen wollte. Der als zweckmäßiger empfundene englische Kleidungsstil mit Frack und langen Hosen in gedeckteren Farben, aus unkomplizierteren Wollstoffen und mit einer reduzierteren Silhouette fand Anklang und Verbreitung. Wie auf gesellschaftlicher und politischer Ebene kam es allerdings auch vestimentär keineswegs zu einem klaren und unmittelbaren Bruch. Reich bestickte Westen verschwanden erst im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts fast vollständig. An ihre Stelle traten Westen mit in den Stoff eingewebten Mustern, die Stickerei, wenn überhaupt, imitierten.

Die beiden Halbfabrikate, die vermutlich aufgrund ihrer oben dargestellten leichten Fehler nicht zu Westen weiterverarbeitet wurden, dokumentieren somit die letzte Periode der mit Metall- und Seidenstickerei verzierten Seidenwesten des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

► ANNA KATHARINA BEHREND UND ADELHEID RASCHE

### Literatur:

Charles Germain de Saint-Aubin: *L'Art du Brodeur*. In: *Descriptions des Arts et des Métiers*, Paris 1761–1788. – Schauplatz der Künste und Handwerke, oder vollständige Beschreibung derselben, verfertigt oder gebilliget von denen Herren der Academie der Wissenschaften zu Paris. In das Teutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Johann Heinrich Gottlob von Justi. Berlin u.a. 1762–1805, Bd. 18, 1790, zur Stickerei. – Hauptkatalog des Warenhauses Rudolph Hertzog. Berlin 1913. – Bernward Deneke: *Bemerkungen zur Geschichte vorgefertigter Kleidung*. In: *Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für Waffen- und Kostümkunde* 29, 1987, H. 1. – Pierre Arizzoli-Clémentel: *Gilets brodés. Modèles du XVIII siècle*. Paris 1993. – Christa Svoboda: „Bilder wie in hitzigem Fieber“. *Herrengilets des 18. Jahrhunderts aus der Kostümsammlung des SMCA*. In: *Weltkunst* 1993, H. 6 (I), S. 649–652. – Uta-Christian Bergemann: *Europäische Stickereien 1650–1850*. Krefeld 2006. – Manuel Charpy: *Ajustements. Corps, vêtements à tailles fixes et standards industriels au XIXe siècle*. In: *Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode* 1, 2015, H. 1. – Vanessa Hopkins: *Waistcoats from the Hopkins Collection*. London 2017. – Anna Jolly: *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts III. Spitzenmuster (Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung, 8)*. Riggisberg 2018.

## Schembartbücher – Zur Sprache der Objekte

BLICKPUNKT DEZEMBER. Fastnacht, ein Brauch, der heutzutage weniger mit Nürnberg als mit Köln, Düsseldorf oder Mainz in Verbindung gebracht wird. Dabei blickt die fränkische Metropole auf eine Fastnachtstradition zurück, die Nürnberg bereits im Spätmittelalter als Karnevalshochburg ausweist. Glaubt man der im 16. Jahrhundert mit den sogenannten Schembartbüchern einsetzenden schriftlichen Überlieferung des Festgeschehens, wurde der sogenannte Metzgeranz erst 1349 aufgeführt. Ab 1449 gesellte sich als weitere Attraktion der Nürnberger Fastnacht der Schembartlauf hinzu. Dabei liefen Maskierte mit den Metzgern durch die Stadt. Anfangs sollten sie ihnen wahrscheinlich den Weg freihalten; später wird von beiden Läufen unabhängig voneinander berichtet. Es ist das Verdienst der 1974 gegründeten Nürnberger Schembart-Gesellschaft, dass nach dem Verbot 1539 heutzutage wieder Schembartläufer bei dem jährlichen Fastnachtsumzug bestaunt werden können.

Den Quellen zufolge geht das Privileg, bewaffnet und mit Masken durch die Straßen zu ziehen, auf das Jahr 1349 zurück. Ein Aufstand der Handwerker hatte die Absetzung durch den Rat zur Folge. Nur die Metzger waren den Ratsmitgliedern treu geblieben und wurden von Kaiser Karl IV. mit dem Privileg zum Metzgeranz belohnt. Daraus, so die typischen Vorreden in den Schembartbüchern, entstand der Schembartlauf. Die Forschung ist sich dagegen weitestgehend einig, dass die Vergabe dieses Privilegs so wohl nie stattgefunden hat. Dessen Anfänge liegen tatsächlich im Dunklen. Unsicher ist ferner, auf welche Art und Weise die Schembartbücher überhaupt entstanden. Zudem sorgt ihre unterschiedliche Ausgestaltung für weitere Unklarheiten.

Da wäre zum einen die Frage nach den Auftraggebern

der Handschriften. Teilweise gehen Forscher von einzelnen Patrizierfamilien aus, doch auch die Stadt Nürnberg sowie Einzelpersonen werden angeführt. Es kommen wohl alle drei Möglichkeiten der Auftraggeberschaft in Betracht. Jegliche Bewertung erschwert zudem der Umstand, dass die Quellengattung „Schembartbücher“ insgesamt ausgesprochen heterogen ist. Die großen Unterschiede, die in der Güte der einzelnen Handschriften festzustellen sind, legen nahe, dass es nicht den einen Auftraggeber gegeben hat. Weitere Unklarheiten wirft die variierende Qualität der Illustrationen in den Schembartbüchern auf. Die Beispiele reichen von sehr schlichten Darstellungen bis hin zu detailreichen Kostümzeichnungen, die mit Gold und Silber reich verziert sind. Teilweise können selbst innerhalb einer Handschrift Unterschiede festgestellt werden. Zudem existieren Stadtchroniken und Schembartbücher, die

schließlich in Textform vom Schembartlauf berichten.

Es stellt sich die Frage: Was verraten Schembartbücher und Chroniken selbst über ihre Entstehung?

Neben Schembarthandschriften berichten historische Chroniken vom bunten Fastnachtstreiben in der Norisstadt. Auch diese weichen in Umfang und Art der Darstellung meist stark voneinander ab. Interessant sind für die Fragestellung insbesondere die Handschriften, die ihre chronikalischen Angaben zum Schembartlauf mit Abbildungen illustrieren. Teilweise scheinen die Darstellungen bereits während des Verfassens der Chronik geplant gewesen zu sein. Dies ist beispielsweise an Blättern zu erkennen, bei denen die recto-Seite mit einem Läufer versehen und die verso-Seite mit dazu passendem Text gefüllt ist, etwa bei Merkel Hs 2° 920, fol. 325v-326v. Somit muss entweder der Illustrator oder der Schreiber seine Arbeit



Abb. 1: Schembartläufer von 1458 mit Beschriftung auf der Rückseite der eingeklebten Illustration, Inv. Merkel Hs 2° 866, fol. 6r (Scan: GNM, Bibliothek).

auf den jeweils anderen abgestimmt haben. Die Blattseiten wurden dann entsprechend der vorhandenen Inhalte gefüllt. Diese Annahme wird durch eine durchgängig zeitgenössische Paginierung unterstützt.

Auf uns gekommen sind jedoch auch Chroniken, deren Kompilation sich anders gestaltet. Beispielhaft sei das „Chronicon Noricobergense“ herangezogen, das im Staatsarchiv Nürnberg verwahrt wird (Mss Nr. 167, 168 u. 169) und sich in drei Teile gliedert. Die hohe Zahl an Schembartillustrationen geht dabei nicht mit einer hohen Qualität einher. Interessant ist, dass alle Abbildungen – nicht nur bezüglich des Schembartlaufes – eingeklebt wurden. Diese Illustrationen waren wohl nicht von Anfang an geplant, da um das Textfeld herum nur ein kleiner Rand eingehalten wurde. Zeilenanfänge wurden somit durch die eingeklebten Abbildungen der Läufer und sog. Höllen, also der Festwagen, leicht überdeckt. Es ist offensichtlich, dass die Darstellungen zuvor als Einzelblätter erzeugt worden waren. Erst später fanden sie als Illustrationen für die Chronik Verwendung (Abb. 2).

Ob die Auftraggeber dieser Nürnberger Chronik die Bilder selbst angefordert haben, lässt sich nachträglich wohl kaum feststellen. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass ein Auftrag für diese Handschrift im Voraus vergeben worden war: Für das Einkleben hätte ein größerer Rand um das Textfeld herum eingeplant werden müssen. Auffällig ist außerdem, dass die Blattmaße bei Abbildungen und Chroniktexten variieren. Bei einer aufeinander abgestimmten Auftragsarbeit wäre eine größere Einheitlichkeit zu erwarten gewesen. All dies lässt darauf schließen, dass Chronik und Illustrationen unabhängig voneinander entstanden. Höchstwahrscheinlich war die Chronik bereits verfasst, als die Überlegung aufkam, sie zusätzlich zu illustrieren.

Auch die zweite Kategorie der Schembarthandschriften – die Schembartbücher – lässt nicht weniger Unklarheiten aufkommen. Es handelt sich um Bücher, die vorrangig den Schembartlauf beschreiben. Nur gelegentlich berichten sie zudem von weiteren Ereignissen des jeweiligen Jahres. Meist sind sie mit Illustrationen versehen. Beinahe durchgängig finden sich darin Beschreibungen zu den Hauptleuten, Läufern, Kostümen und Höllen.

Bei dieser Quellengattung sticht besonders eine Handschrift aus der Merkel'schen Familienstiftung heraus, die im Germanischen Nationalmuseum verwahrt wird (Merkel Hs 2° 866). Sie weist eine große Zahl an Illustrationen auf, von denen nicht wenige eingeklebt worden sind. Bei den Läufer- und Höllendarstellungen sind viele mit einer Hintergrundfarbe versehen (Abb. 1). Für die Fragestellung sind jedoch die jeweiligen Rückseiten der Blätter von größerem Interesse, die meist von der eigentlichen Lage verdeckt werden. Auf ihnen finden sich typische Angaben zum jeweiligen Schembartlauf. Verfasst sind sie in einer anderen Schrift als der eigentliche Text des Schembartbuches. Die Tatsache, dass die Seiten eingeklebt und rückseitig beschriftet sind, zeigt deutlich, dass zahlreiche Illustratio-



Abb. 2: Von Pferden gezogener Schlitten mit Narren, Musikanten und reichen Bürgern. In: Chronicon Noricobergense, Tl. 3, Nr. 169, 91 av (Paginierung durch „a“ ergänzt); bisher nur grobe Datierung auf nach 1539 (Foto: Staatsarchiv Nürnberg).

nen, die dem Schembartbuch beigelegt wurden, unabhängig von diesem entstanden sein müssen. Hierfür wurden jedoch, anders als beim „Chronicon Noricobergense“, Leerseiten freigehalten. Eine Illustrierung muss also bereits im Voraus geplant gewesen sein (Abb. 3).

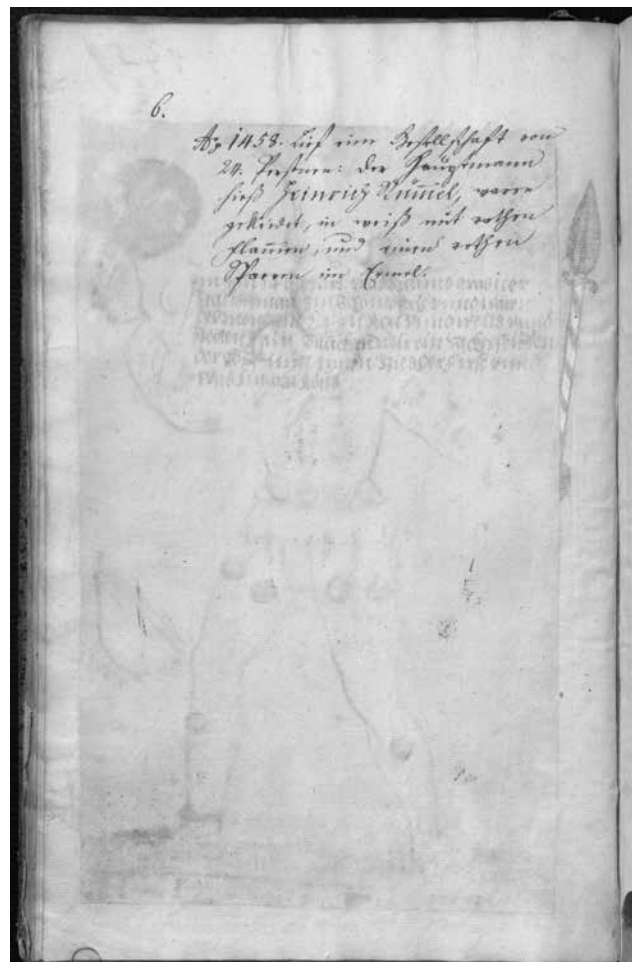


Abb. 3: Verso-Seite des Schembart-Läufers (Abb. 1) mit aufgeklebtem Text, Inv. Merkel Hs 2° 866; fol. 6v (Scan: GNM, Bibliothek).

Handelt es sich nun bei den eingeklebten Darstellungen um Einzelblätter oder wurden Illustrationen anderer Handschriften „recycelt“? Zumindest bei einigen Blättern ist anzunehmen, dass sie aus anderen Handschriften stammen. Nicht nur eine teils zeitgenössische Korrektur der Paginierung (z.B. fol. 55r u. 56r) lässt darauf schließen. Auch beschnittene Seitenzahlen zeigen (z.B. fol. 61v), dass einige Blätter bereits in einer anderen Reihenfolge gebunden gewesen waren. Gleichzeitig sind eingeklebte Darstellungen zu finden, die keine zeitgenössische Paginierung aufweisen. Bei diesen könnte es sich tatsächlich um Einzelblätter handeln, die für das Werk gesammelt oder angekauft wurden. Dass diese Einzelblätter im Umlauf waren, erschließt sich nicht nur aufgrund eines Verkaufsverbotes für die Darstellung einer Hölle von 1539, sondern auch durch den überkommenen Bestand an Einzelblättern, die u.a. in der Stadtbibliothek Nürnberg und in der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums nachgewiesen sind.

Die anhand der beiden betrachteten Beispiele gewonnenen Erkenntnisse zum Herstellungsverfahren der Objekte erlauben es, den Entstehungsprozess der Handschriften besser einzuordnen. Es ist evident, dass Schembartbücher keinem einheitlichen Gestaltungswillen folgen. Stattdessen gab es wohl – wie auch bei den Chroniken – verschiedene Wege, eine solche Handschrift fertigzustellen. Als Konsequenz ergibt sich daraus, dass die Auftraggeber unterschiedliche Instanzen gewesen sein müssen. Die Handschriften werden nicht allein von Patrizierfamilien, der Stadt Nürnberg oder Einzelpersonen zusammengestellt worden sein. Stattdessen ist anzunehmen, dass alle drei Gruppen zur Auftraggeberschaft der Schembarthandschriften gerechnet werden müssen.

► FRANZISKA LIER

#### Literatur:

Samuel L. Sumberg: The Nuremberg Schembart Carnival. New York 1941. – Hans Ulrich Roller: Der Nürnberger Schembartlauf. Studien zum Fest- und Maskenwesen des späten Mittelalters (Volksleben 11). Tübingen 1965. – Jürgen Küster: Spectaculum vitiorum. Studien zur Intentiona-

## AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

### HALLE 1. EIN EXPERIMENT

16. Juli bis 1. November 2020

### HELDEN, MÄRTYRER, HEILIGE. WEGE INS PARADIES

noch bis 4. Oktober 2020

### 150 JAHRE BAYERISCHES GEWERBEMUSEUM

verlängert bis Mai 2021

### GEWAPPNET FÜR DIE EWIGKEIT. NÜRNBERGER TOTENSCHILDE DES SPÄTMITTELALTERS

Präsentation in der Kartäuserkirche  
verlängert bis Ende 2020

Genauere Termine und Informationen zu den aktuellen Ausstellungen und Ausstellungsbereichen auf

[www.gnm.de](http://www.gnm.de)

## Inhalt IV. Quartal 2020

### Nebelflöhe und andere Kuriositäten

von Marie-Christine Mönig ..... Seite 1

### Rationeller Luxus?

von Anna Katharina Behrend  
und Adelheid Rasche ..... Seite 4

### Schembartbücher – Zur Sprache der Objekte

von Franziska Lier ..... Seite 10

lität und Geschichte des Nürnberger Schembartlaufes. Remscheid 1983, bes. S. 30–31. – Eckehard Simon: Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels. 1370–1530. Untersuchung und Dokumentation. Tübingen 2003. – <http://dlib.gnm.de/item/HsMerkel920/html> [14.7.2020].

## 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](mailto:info@gnm.de) · [www.gnm.de](http://www.gnm.de)

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. Daniel Hess

Redaktion: Dr. Barbara Rök

Gestaltung: Udo Bernstein, [www.bfgn.de](http://www.bfgn.de)

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 2500 Stück

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331-110.