

Ebenso schelmisch wie klug

Das (selbst-)reflexive Potenzial der Narrenfigur für Gesellschaft und Kunst um 1600

BLICKPUNKT APRIL. Bis heute zieht das Narrenbildnis aus der Sammlung des GNM (Abb. 1) Betrachter*innen in seinen Bann: Dargestellt ist ein junger Mann, der mit verschmitztem Lächeln und blitzenden Augen sein Gegenüber herausfordernd mustert. Aus seinem geöffneten Mund scheint dabei ein glucksendes Lachen zu schallen. Das Gemälde entstand um 1600 und wird dem Nürnberger Maler Andreas Herneisen (1538–1610) zugeschrieben (vgl. Hess/Hirschfelder 2010, S. 401, Kat. 141). Narrenfiguren sind bereits seit der Antike überliefert und bildeten sich seit dem frühen 13. Jahrhundert „durch Tracht, Attribute, Haltung und Gestik“ (Evers 2001, S. 7) in der bis heute bekannten Form heraus. Während im Spätmittelalter aufkommende Bräuche zu bestimmten Zeiten wie der Fastnacht weiten Teilen der Gesellschaft „Narrenfreiheit“ erlaubten, waren professionelle Narren seit dem Hochmittelalter an Höfen oder auf den Straßen und Märkten omnipräsent. Im 16. Jahrhundert gehörten Narren ebenso zu adeligen wie zu bürgerlichen Haushalten (vgl. Malke 2001, S. 9). Sie erfüllten unterschiedliche Aufgaben, wobei die Unterhaltung ihrer Brotgeber*innen zu ihren Haupttätigkeiten gehörte. Während Narren im Mittelalter unter anderem als Sinnbild des gottfernen Menschen galten (vgl. Psalm 52), nahmen sie im 16. Jahrhundert zunehmend selbst eine moralisierende Funktion ein. Sie sollten der Gesellschaft, in der sie lebten, den Spiegel vorhalten.

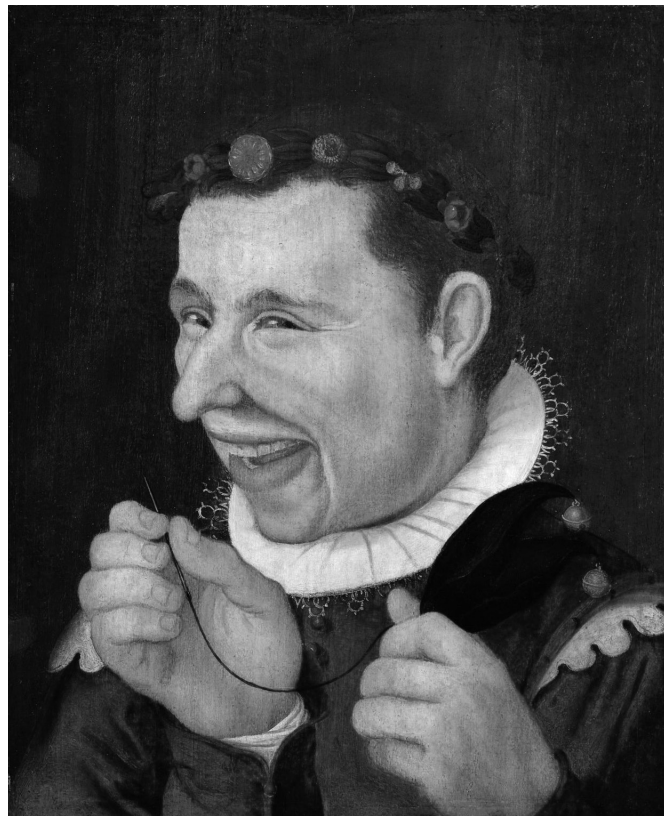


Abb. 1: Andreas Herneisen (zugeschr.), Darstellung eines Narren mit Nadel und Eselsohren, um 1590, Malerei auf Lindenholz, H. 30,7 cm, B. 25,9 cm, GNM, Inv. Gm1548, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1952 (Foto: Georg Janßen).

Eine vergleichbare Funktion scheint auch unser Narr im Gemälde zu erfüllen. In seinen Händen hält er ein Paar Eselsohren mit Schellen sowie Nadel und Faden. Eselsohren etablierten sich bereits seit dem 13. Jahrhundert als eines der gängigen Narrenattribute (vgl. Evers 2001, S. 7) und galten als Symbol für Dummheit (vgl. Malke 2001, S. 14). Narren trugen sie zumeist an einer Kappe, die zu ihrer Kleidung gehörte (Abb. 2). Anders unser Narr: Er kombiniert ein Wams mit zeitgenössischem Spitzenkragen und an den Schultern angenähten Zatteln, die zum Entstehungszeitpunkt längst aus der Mode gekommen waren. Sie stellten einen wichtigen Bestandteil der Narrenkleidung dar, die in der Regel als altertümlich geltende Stile aufgriff, womit sie die zeitgenössische Mode kontrastierte und die strengen Kleiderverordnungen ad absurdum führte. Diese Tradition geht noch auf das mittelalterliche Recht der Narren auf Straffreiheit zurück (vgl. Malke 2001, S. 15). Eine vergleichbare Funktion erfüllten auch die bis heute bekannten Schnabelschuhe (vgl. Abb. 2). Unser Narr präsentiert die Eselsohren seinen Betrachter*innen. In Kombination mit Nadel und Faden werden sie zu einer scherzhaften Drohung an selbige, ihnen die Narrenattribute anzunähen und sie somit (ebenfalls) als Tor zu entlarven (vgl. hierzu zuletzt Hirschfelder 2001, S. 217). Eine entsprechende Deutung legen auch die Inschriften der zugrundeliegenden druckgrafischen Vorlagen nahe. Die Darstellung geht



Abb. 2: Jost Amman, Narr, 1554-1591, schwarze Tinte, Feder, graue Lavierung auf Papier, H. 17,3 cm, B.11,6 cm, London, The British Museum, Inv. 1899,0120.45 © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0).

oftmals mit Inschriften versehen, die in unterschiedlichen Textvariationen darauf anspielen, dass die Betrachtenden als die eigentlichen Narren entlarvt werden müssten, wenn sie sich ihrer eigenen Fehlbarkeit bewusst würden. Dieser moralische Apell findet sich im 16. und 17. Jahrhundert in zahlreichen Narrendarstellungen. So entlarvt beispielsweise ein ebenfalls um 1600 entstandener Kupferstich von Jean de Gourmont II. die gesamte Menschheit als Närrinnen und Narren (Abb. 5).

Reale Narren

Jedoch war die Funktion der Narren im realen Leben deutlich vielschichtiger, sodass die Frage berechtigt erscheint, ob nicht auch unser Gemälde – ebenso wie der Goltziusstich – weitere Sinnebenen in sich trägt. Die Narrenrolle war in der frühneuzeitlichen Gesellschaft ebenso variantenreich wie reglementiert. „Neben dem Narren als Karnevals- und Bühnenphänomen ist die Hofnarrenfigur ihrerseits eine äußerst komplexe kulturelle Konstruktion, die sich aus zahlreichen Facetten ikonographischer und literarischer Bilder sowie ihrer rechtlichen und sozialen Stellung in der Wirklichkeit zusammensetzt“ (Velten 2001, S. 295). Während Begriffe wie „Narrenfreiheit“ eine vollständige Handlungsfreiheit der Narren implizieren, besaßen deren Lebensrealität einen doppelten Boden. Narren waren als gesellschaftliche Randfiguren zugleich in ein Milieu integriert, dessen Lebensrealität von starren Regeln und Konventionen geprägt war. Wie bereits angedeutet, gehörten Narren im 16. Jahrhundert zu fast allen Haushalten der gehobenen Gesellschaft: zu weltlichen und geistlichen Fürstenhöfen ebenso, wie zu privilegierten Bürgerhäusern (vgl. Malke 2001, S. 20). Der Alltag dieser Menschen war in beinahe jedem Bereich durch Normen definiert und erlaubte nur eine sehr eingeschränkte persönliche Freiheit. Narren

auf einen Kupferstich von Hendrick Goltzius (1558-1617), einem niederländischen Maler und Kupferstecher, von 1588 (Abb. 3) zurück (vgl. Leesberg/Leeflang 2012, S. 151-153). Der von ihm entwickelte Narrentypus fand großen Anklang und eine weite Verbreitung. Er wurde bis in das 18. Jahrhundert immer wieder rezipiert. Unserem Gemälde liegt vermutlich nicht der originale Goltziusstich, sondern einer der zahlreichen seitenverkehrten Nachstiche (Abb. 4) zugrunde.

Die Druckgrafiken sind

waren Teil dieses Kreises. Jedoch durften sie qua Definition diese starren Konventionen durch ihr Handeln aufbrechen und hinterfragen, durften laut, ausgelassen und vulgär sein, beschimpfen und verhöhnen. Hierbei bezogen sie sich auf die Lebensrealität ihrer Zuschauer*innen, hinterfragten und negierten diese. Im Selbstverständnis ihres Umfelds galten sie somit als dumm und einfältig, gaben jedoch zugleich Anlass zum Lachen, da man sich der Umstände, auf die ihre Scherze anspielten, durchaus bewusst war. Zugleich befriedigten sie ein gewisses voyeuristisches Interesse ihrer Zuschauer*innen am Verbotenen, indem sie all das vor ihren Augen auslebten, was für sie selbst undenkbar gewesen wäre.

In dieser Rolle befanden sich Narren stets auf einer Gratwanderung zwischen dem Erlaubten und Verbotenen und zogen nicht selten den Unmut ihrer Arbeitgeber auf sich, die selbst entschieden, wann ihrer Meinung nach der Bogen überspannt war. Und so changierte die Narrenrolle zwischen Unterhaltung, dem Interesse am Verbotenen und der stetigen Rückversicherung und Reflexion der eigenen Werte und Normen (vgl. hierzu auch Velten 2001, S. 302). Mit dieser Konstellation ging ein starkes Machtgefälle einher.

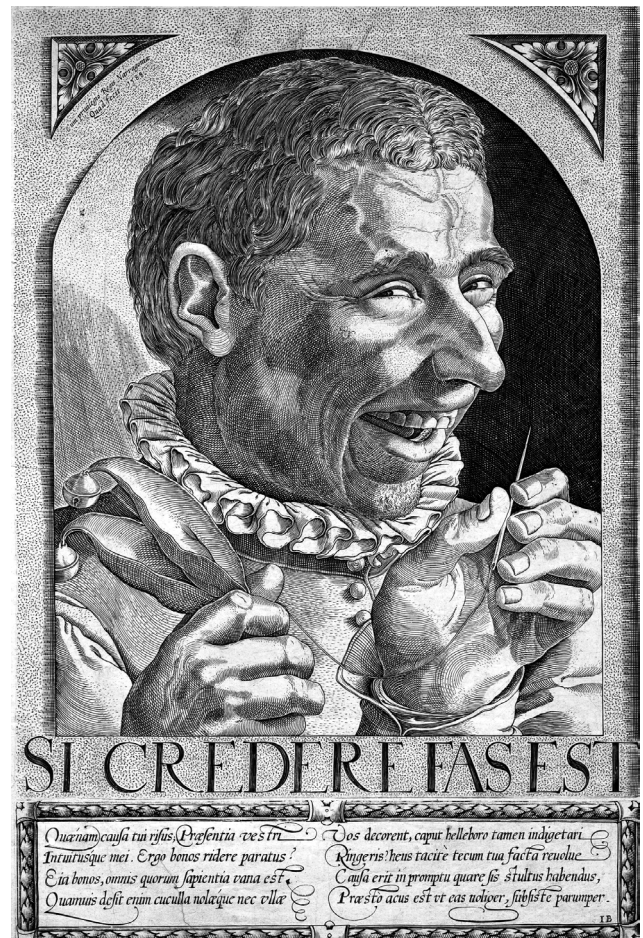


Abb. 3: Mathias Quad (Drucker) nach Hendrick Goltzius, Si credere fas est, 1588, Kupferstich, H. 33,7 cm, B. 22,3 cm, London, The British Museum, Inv. 1874,1010.237 © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0).

Es erlaubte, dass auf dem Rücken der Narren Konventionen ausgehandelt wurden, zugleich ermöglichte es diesen, Teil einer Gesellschaftsschicht zu sein, zu der sie ihrer Herkunft nach sonst niemals gehört hätten. Eine vergleichbare Rolle nahmen auch die sogenannten „Hofzwerge“ ein (vgl. Seemann 2023). In diesem Gesellschaftssystem standen die Narren und ihre Auftraggeber*innen und Betrachter*innen in einem symbiotischen Verhältnis zueinander. Im Wechselspiel zwischen Betrachtern und Betrachtetem wird deutlich, dass es jeweils eines Gegenübers bedurfte, um die eigene Rolle ausfüllen zu können.

Narren im Bild

An dieser Stelle ist eine entscheidende Parallele zu unserem Gemälde zu verzeichnen. Goltzius schuf mit seinem Narren einen Typus, der aufgrund seiner starken Charakterisierung eine Individualität suggerierte. Jedoch stellt das Bildnis keine reale Person dar, sondern versucht, über künstlerische Mittel einen Typus zu kreieren, der die Eigenschaften und Aufgaben der Narren in sich vereint. Das Brustbild ist auf jene relevanten Charakteristika zugespielt, die für die Typisierung eines Narren ausreichen. Mit

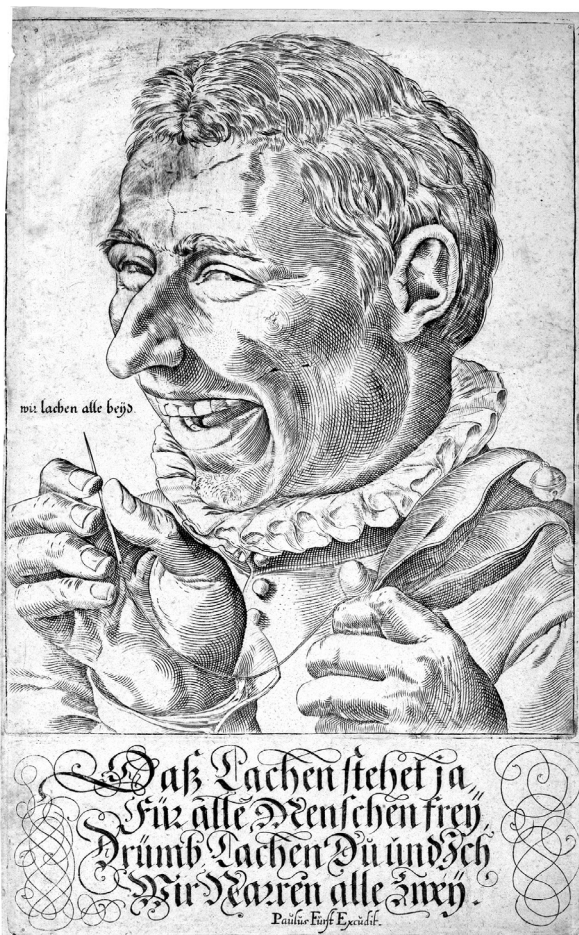


Abb. 4: Paulus Fürst (Verleger) nach Mathias Quad und Hendrick Goltzius, Der Narr, um 1640/50, Kupferstich, H. 24,6 cm, B. 19,5 cm, GNM, Inv. HB16702 (Foto: Sebastian Tolle).

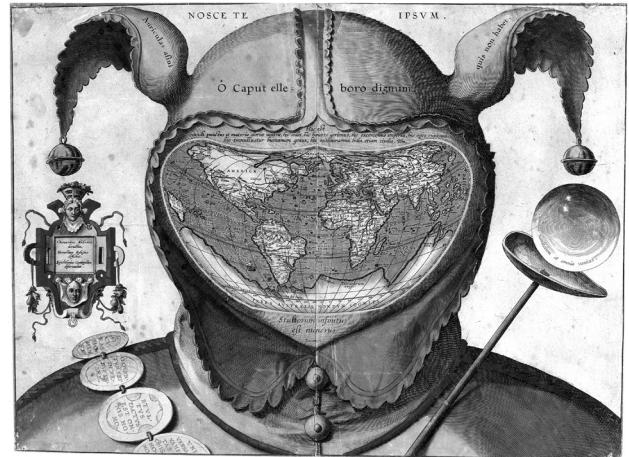


Abb. 5: Jean de Gourmont II. (Inventor) und Abraham Ortelius (Kartograf, Herausgeber), Die Welt unter der Narrenkappe, um 1600, Kupferstich, koloriert, H. 35,7 cm, B. 48 cm, Inv. La213 (Foto: Monika Runge).

seinem Blick mustert der Narr sein Gegenüber geradezu herausfordernd aus dem Bild heraus. Dieser Blick wird zu einem Verbindungselement zwischen dem Bild- und dem Betrachterraum. Was im Kontext der Porträtmalerei der Entstehungszeit zunächst nicht ungewöhnlich erscheint, wird in Verbindung mit dem Gesichtsausdruck und dem breiten Lachen zu einer Provokation. Der lachende Mund verweist auf die „Hauptaufgabe des Narren, Lachen auszulösen“ (Velten 2001, S. 302) und stellt in Kombination mit dem höhnischen Gesichtsausdruck – wie auch bei den realen Narren – einen Tabubruch dar.

So, wie die gesamte Lebensrealität, war auch die Darstellung von Personen des gehobenen Standes reglementiert. Ein derart gezieltes Zur-Schau-Tragen von Affekten wäre für deren Porträts undenkbar gewesen. Goltzius – und nach ihm Herneisen – spielt auch in weiteren Punkten mit den Darstellungskonventionen. Die Narrendarstellung in Anlehnung an den Porträttypus des Brustbildes stellt eine bewusste Provokation dar. Zugleich erlaubt das Brustbild, sich auf den Kopf und das Gesicht des Narren zu fokussieren und rückt diesen besonders nah an den Bildrand, die ästhetische Grenze, heran. Auf diese Weise erfolgt die Charakterisierung des Dargestellten vor allem über seinen Ausdruck. Was in der Kunsttheorie der Entstehungszeit als „Physiognomielehren“ (Steinemann 2006, S. 457) verbreitet war, nämlich, dass die inneren Empfindungen und der Charakter, der Habitus, im Gesicht des Darstellten ablesbar sein müssten, wird von Goltzius auf die Spitze getrieben: Das breite Lachen mit geöffnetem Mund und der schelmische Ausdruck stellen einen bewussten Normbruch innerhalb der Porträtmalerei dar. Zugleich enthebt sich das Gemälde diesen Anforderungen, in dem es – wie bereits geschildert – keine reale Person, sondern eine Fantasiegestalt darstellt, und stellt durch dieses Spiel mit Konventionen und Normbrüchen zugleich eine Parallele zur Rolle der realen Narren her.

Auf diese Weise wird auch der Blickkontakt aus dem Bild heraus höchst ambivalent. Auch wenn eine scharfe

Beobachtungsgabe zu den wichtigsten Werkzeugen der Narren gehörte, um ihr Gegenüber in seinen Handlungen karikieren zu können, waren sie es doch selbst, die Blicken ausgesetzt waren. Gerade in Bezug auf das bereits angesprochene Machtgefälle war – zumindest auf den ersten Blick – für alle Beteiligten klar, wer der eigentliche Betrachter und wer der Betrachtete war. Hierbei waren es die Blicke der „normalen“ Menschen, die die Narren zu den „Anderen“ machten. Das Herabschauen auf sie erlaubte, sich ihnen sozial überlegen zu fühlen und führte zu einem Prozess des „othering“ (vgl. hierzu auch Garland-Thomson 2010).

Die bildliche Darstellung spielt durch die gekonnte Betonung des Blicks mit diesen wechselnden Rollenzuschreibungen. Im Bild ist der Blick des Narren geradezu ein dauerhaftes, aller Zeitlichkeit enthobenes Starren, dem er für gewöhnlich selbst ausgesetzt war. Der Narrenrolle kam somit sowohl im Bild als auch in der Realität ein subversives Potenzial zu. Durch sie wurden die Starrenden zu den Angestarrten und sollten durch diese Blickbeziehungen auf sich selbst zurückgeworfen werden. Auf diese Weise konnten Narren sowohl Selbstvergewisserung als auch Unbehagen gleichermaßen auslösen. Dies ist insbesondere dann interessant, wenn man bedenkt, dass Herrscherporträts in der Frühen Neuzeit keine reinen Darstellungen waren, sondern unter anderem in einem zeremoniellen Rahmen eine repräsentative Stellvertreterfunktion der dargestellten Person einnehmen konnten: der Herrscher war anwesend, wenn sein Porträt vor Ort war. Auch wenn das Narrenbildnis keine reale Person darstellt, kommt ihm doch eine vergleichbare Funktion zu, wenn es die Aufgabe aller Narren zu erfüllen vermag.

Und so setzt Goltzius seinen Narren bewusst nicht in ein Setting, das dem seiner realen Lebenswelt entsprechen würde, sondern in einen nicht näher bestimmbareren Raum, der nur durch das Spiel mit Licht und Schatten charakterisiert wird. Dieser leere Bildraum – der auch in dem Gemälde durch eine flächige Hintergrundgestaltung aufgegriffen wird – erzeugt zugleich eine Ortslosigkeit und eine Universalität des Dargestellten und erlaubt, das Bild als solches in den „Mittelpunkt der Reflexion“ zu rücken. Das Bild als „Medium“, welches den Bildgegenstand und die Sicht auf ihn darzustellen vermag, wird hervorgehoben. Vergleichbare Bildstrategien wendete beispielsweise Caravaggio in seinen frühen Galeriebildern an, die in etwa zeitgleich mit dem Stich entstanden (vgl. hierzu Kretschmer 1991, S. 174ff.).

Derartige Bezüge sind, wenn auch nicht intendiert, doch zumindest nicht zufällig. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts stellte eine Zeit großer künstlerischer Umbrüche dar, die sich vor allem in einer Neuaushandlung von Darstellungskonventionen äußerten. Befeuert durch entscheidende Ereignisse wie die Reformation und die auf sie folgenden Bilderstürme zu Beginn des Jahrhunderts, kam es neben gesellschaftlichen Veränderungen auch zu einer Modifikation der künstlerischen Produktion und des Kunstmarktes. Durch die Erweiterung des Gattungsspektrums „nach unten“, um die Landschafts-, Genre- und Stilllebenmalerei,



Abb. 6: Andreas Herneisen (zugeschr.), Darstellung eines Narren mit Nadel und Eselsohren, GNM, Inv. Gm1548, Infrarotreflektografie (Foto: Benjamin Rudolph).

im frühen 16. Jahrhundert und das private Sammlungsbild entstanden neue künstlerische Aufgaben. Dies führte zur Gründung großer bürgerlicher und fürstlicher Kunstsammlungen. „Privat“ bedeutete in diesem Kontext vor allem, dass die Bilder im Privatraum eine gesellschaftliche Funktion erlangten, indem sie in kleineren oder größeren Runden betrachtet und diskutiert wurden (vgl. Rosen 2009, S. 18). So war es entscheidend, dass die Darstellung eben solche diskursgenerierenden Inhalte bot. Durch neue innerbildliche Strategien sollte zu einer Auseinandersetzung mit der Kunst angeregt werden (vgl. Brassat 2021). Der unserem Gemälde zugrundeliegende Entwurf von Goltzius entstand in einem solchen künstlerischen, von sich wandelnden Darstellungskonventionen geprägten Milieu.

In diesem Umkreis sind auch die Auftraggeber*innen hinter unserem Gemälde zu vermuten. Als solche und als Rezipient*innen kommen Angehörige des Adels, Patriziats oder gehobenen Klerus infrage, in deren Kreisen Narren zum Haushalt gehörten und die entsprechende Darstellungen entweder verschenkten oder in ihre eigene Kunstsammlung integrierten. Die Auftraggeber*innen hinter unserem Gemälde sind unbekannt. Das Werk befindet sich heute in Besitz der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung. Wann das Gemälde in den Besitz der Familie gekommen ist, ist bislang ungeklärt. Der Familienname ist jedoch unweigerlich mit einer der größten bürgerlichen Kunstsammlungen um 1600 verbunden – der Nürnberger Kunstsammlung des Paulus II. Praun (1548–1616). In den Inventaren des

sogenannten Praunschen Kabinetts von 1616 und 1719 ist das Gemälde jedoch nicht verzeichnet. Ein Hinweis auf ein Bildnis des Claus von Rangstädt (vor 1455–nach 1530), Hofnarr im Dienst der Kurfürsten von Sachsen (vgl. Stadtarchiv Nürnberg 1994, S. 136, Nr. 240 und S. 187, Nr. 54), verdeutlicht jedoch, dass eine vergleichbare Klientel als potenzielle Auftraggeber*innen und Sammler*innen zu vermuten ist.

Interessant sind in diesem Zusammenhang einige Veränderungen, die der Maler gegenüber der Vorlage vornahm. Hernisei nutzte den Stich als Inspiration, übertrug ihn jedoch nicht einfach, sondern setzte sich künstlerisch mit ihm auseinander. In der Unterzeichnung sind nur grobe Umrisslinien erkennbar, die von einer freihändigen Übertragung des Motivs zeugen (Abb. 6). Der Künstler vergrößerte den Bildausschnitt und rückte den Narren somit etwas weiter von der ästhetischen Grenze ab. Auf diese Weise konnte er auf den Schultern die Zatteln hinzufügen, die in der Vorlage nicht vorhanden sind. Daneben gehen die Kragenform und der Lorbeerkrans mit Blumen auf eigenständige Überlegungen des Künstlers zurück. Die genaue Bedeutung des Kranzes konnte bislang nicht geklärt werden. Lediglich die Stiefmütterchen lassen sich eindeutig zuordnen. Als Ehrenzeichen verweist der Kranz auf den bereits angesprochenen Rollentausch zwischen Narr und Betrachter*innen, die im Moment der Selbsterkenntnis selbst zu Narren werden. Darüber hinaus steht er möglicherweise in Zusammenhang mit dem bislang ungeklärten Auftragskontext. Denkbar wäre hier ein Verweis auf ein Geschenk anlässlich einer Verlobung oder Vermählung, in deren Kontext der Bräutigam scherzhaft als Narr entlarvt werden sollte.

Eine weitere Veränderung gegenüber der Vorlage ist die feinmalerische Ausführung des Inkarnats. Während im Stich ein ungepflegtes Erscheinungsbild des Narren mit Bartstoppeln und Warzen betont wird, werden diese negativ konnotierten Eigenschaften im Gemälde eliminiert.

Fazit

Die Darstellung lotet die satirische Funktion der Kunst aus und stellt ein Kommunikationsmedium zur Verfügung, das erlaubt, die Kunst und ihre Funktion ebenso wie die der Narren zu reflektieren. So konnten die Betrachter*innen auf einer ersten Ebene aufgrund des reinen Vergnügens an ein Narrenbildnis herantreten und sich von diesem „angesprochen“ fühlen, zugleich eröffnet das Bild jedoch noch weitere Reflexionsebenen. So schwingt das Narrenbildnis nicht zufällig zwischen Schein und Sein. Die Paradoxie und Vielschichtigkeit verschafft der Darstellung eine „eigene Zeit“, in der sich die Betrachter*innen der Bildaussage annähern müssen (vgl. Brassat 2006, S. 115) und somit ins Reflektieren kommen. Der Blick des Narren aus dem Bild heraus setzt voraus, dass das Kunstwerk betrachtet wird. Ebenso verhält es sich mit der gesellschaftlichen Funktion der Narren. In dem Moment, wo ihnen niemand zuschaut, ergibt ihre Grenzüberschreitung keinen Sinn mehr. Jedoch entscheiden im realen Leben andere, wann sie in ihrem Handeln über-

trieben haben, und sind in der Lage, ihrem Tun Einhalt zu gebieten. So besitzt der Narr eine größere Narrenfreiheit, wenn er als Kunstfigur ins Bild gesetzt wird und in diesem ohne Reglementierung und zeitliche Begrenzung verhöhnen, auslachen und androhen kann. Dass man sich dennoch gern auf dieses Spiel einließ, belegen die zahlreichen erhaltenen Narrendarstellungen inklusive unseres Gemäldes.

► MARIE-LUISE KOSAN

Literatur:

Hildegard Kretschmer: Beobachtungen zur Bildsprache von Caravaggio. In: Karl Möseneder, Andreas Prater (Hrsg.): Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag. Hildesheim, Zürich, New York 1991, S. 169–182. – Stadtarchiv Nürnberg (Hrsg.): Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719. Nürnberg 1994. – Bernd Evers: Einführung. In: Lutz S. Malke (Hrsg.): Narren. Porträts, Feste, Sinnbilder, Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15. bis 17. Jahrhundert. Leipzig 2001, S. 7–8. – Lutz S. Malke: Nachruf auf Narren. In: Ders. (Hrsg.): Narren. Porträts, Feste, Sinnbilder, Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15. bis 17. Jahrhundert. Leipzig 2001, S. 9–57. – Hans Rudolf Velten: Komische Körper: Zur Funktion von Hofnarren und zur Dramaturgie des Lachens im Spätmittelalter. In: Zeitschrift für Germanistik, Vol. 11, Nr. 2, 2001, S. 292–317. – Wolfgang Brassat: Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtungen dritter Ordnung. Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht. In: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz (Hrsg.): Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag. Bonn 2006, S. 108–129. – Holger Steinemann: Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ (1582). Hildesheim, Zürich, New York 2006. – Valeska von Rosen: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600. Berlin 2009. – Daniel Hess, Dagmar Hirschfelder (Hrsg.): Renaissance – Barock – Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg 2010. – Dagmar Hirschfelder: Repräsentation und Memoria: Bildnisse des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Daniel Hess, Dagmar Hirschfelder (Hrsg.): Renaissance – Barock – Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg 2010, S. 205–219. – Rosemarie Garland-Thomson: Staring: how we look. Oxford, New York 2010. – Marjolein Leesberg (Bearb.), Huigen Leeftang (Hrsg.): The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Hendrick Goltzius, Bd. 4. Rotterdam 2012. – Wolfgang Brassat: Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit. Berlin. Boston 2021. – Eva Seemann: Hofzwerge. Kleinwüchsige Menschen an deutschsprachigen Fürstenthöfen der Frühen Neuzeit. Diss. Univ. Zürich. Göttingen 2023.

Für's Wort der Raum ist überwunden

Ein Wandtelefon als Neuzugang

BLICKPUNKT MAI. In der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums befinden sich bislang einige Telefone des 20. Jahrhunderts, von den 1930er Jahren bis ins Smartphone-Zeitalter. Als Schenkung kam nun ein Wandapparat von 1904/05 hinzu (Abb. 1), bei dem es sich um den gebräuchlichsten Telefon-Typ der Reichspost und Telegrafverwaltung dieser Zeit handelt.

Er stammt von der Firma Siemens & Halske, die 1847 als Telegraphen Bau-Anstalt von Siemens & Halske von Ernst Werner von Siemens (1816–1892), Ingenieuroffizier der Berliner Artilleriewerkstatt und Kopf der Preußischen Telegraphenkommission, sowie dem Feinmechanikermeister Johann Georg Halske (1814–1890) in Berlin gegründet worden war. Das seit den 1860er Jahren international agierende Unternehmen produzierte neben Telegraphen, Eisenbahn-Läutewerken, Drahtisolierungen und Wasserzählern ab den 1880er Jahren auch Telefone. Diese hießen in Deutschland zunächst jedoch noch selten so. Das vom Griechischen „tele phoné“ („ferne Stimme“) abgeleitete Telephon wurde von dem Generalpostdirektor Heinrich von Stephan (1831–1897) als Fernsprecher im Deutschen Reich etabliert. Hinzu kamen bald die begrifflichen Ergänzungen Tisch- und Wandapparat. Erst seit 1980 gibt es die offizielle Benennung Telefon durch die Deutsche Bundespost.

Die Grundlage für die neue Technik bildeten Elektrizität, elektrische Induktion, der Nachweis von elektrischen Schwingungen sowie die Erfindungen von Telegrafie, Schallwandler, Kabel, und Stromversorgungseinrichtungen.

An der Entwicklung des Telefons waren anfangs verschiedene Personen in unterschiedlichen Ländern beteiligt. Wesentliche Anstöße gaben der Deutsche Philipp Reis (1834–1874) und der britisch-US-amerikanische Alexander Graham Bell (1847–1922). Schon 1877 kamen die ersten Bell'schen Telefone nach Berlin. Am 26.10.1877 wurde dort das erste Telefongespräch über eine Entfernung von etwa zwei Kilometern geführt. Heinrich von Stephan schrieb am 9. November 1877 an den Reichskanzler Otto von Bismarck, dass dem Telefon „eine große Zukunft im Bereich des menschlichen

Verkehrs“ bevorstehe (Hofbauer 1885, S. 67). Damit lag er richtig. Werner von Siemens hingegen sprach anfangs noch von einem „Telephonschwindel“ (Jörges/Gold 2001, S. 27), stieg mit seinem Unternehmen dennoch im selben Jahr in die Produktion und schnell auch in die technische Weiterentwicklung ein. Man verbesserte nun vor allem die Qualität der Reichweite und der sprachlichen Übertragung. Die Kaiserliche Reichspost und Telegraphenverwaltung arbeitete exklusiv mit Siemens & Halske zusammen.

Mit der Einrichtung von Telefonstationen wurde zunächst an den Poststationen begonnen. 1881 startete das erste öffentliche Fernsprechnet in Berlin und zählte 1885 4324 Teilnehmer, 1893 dann 10.000 Sprechstellen (Jörges/Gold 2001, S. 35; Horstmann 1952, S. 293). In München eröffnete das erste Fernsprechamt 1883, in Nürnberg-Fürth 1885 (Jörges/Gold 2001, S. 35; Horstmann 1952, S. 293).

Die frühen Telefone wurden als Wandapparate in Fernsprechämtern, Behörden und bei wohlhabenden Persönlichkeiten installiert. Im privaten Bereich war das Telefon somit zuerst Expertenspielzeug, Luxus- und Prestigeobjekt, bevor es die Geschäftswelt, das Presse- und Bankenwesen eroberte und schließlich zur Massenware wurde. Ganz zu Beginn, 1877/78, musste für die neue Technik noch geworben werden. Um 1900 kostete der Telefonanschluss jährlich eine Miete von 200 Mark (heute etwa 1300 €), ein einfaches Telefon lag bei etwa 100 Mark (Jörges/Gold 2001, S. 56; vgl. auch Kaufkraftvergleiche historischer Geldbeträge, Wissenschaftliche Dienste Deutscher Bundestag 2016).

Neben der Telegrafie wurde das Telefon zu einem der zentralen Symbole für Modernität, Dynamik und Effizienz. Es passte ideal in die Zeit der Industrialisierung, der zunehmenden weltweiten Vernetzung und wachsenden Sucht nach schneller Information und Kommunikation – individuell und zu jeder Zeit. Zeitgenossen berichteten über die rasanten Veränderung des Lebens, der Kommunikation und der Wahrnehmung von Zeit und Raum. Große Distanzen konnten nun in kürzester Zeit sprachlich überwunden werden. J. M. J. Hofbauer beschrieb 1885 in einem Buch über Telefon und



Abb. 1: Fernsprechapparat OB 04, Wandtelefon Siemens & Halske, 1904, Holz, Messing, vernickelt, Elektrotechnik, H. 47 cm, B. 32 cm, T. 19 cm (ohne herabhängenden Hörer), Hörer: 24,5 x 8 cm, Inv. Des1867 (Foto: Monika Runge).



Abb. 2: Funktionsweise und Apparattypen. Aus: Axel Hecht: *Der Selbstinstallateur elektrischer Hausanlagen*, 3. Aufl. Leipzig 1906, S. 29, LGA-M 1751au (Scan: GNM).

Mikrofon ausführlich die Vorteile für die Geschäftswelt, die allgemeine Sicherheit, das Militär, die Medizin und die Naturwissenschaften. So, wie das Telefon entscheidend an der Vernetzung der Welt teilhatte, profitierte zugleich auch die Telefontechnik vom Welthandel und der Verfügbarkeit neuer Materialien, etwa des Guttapercha (einem gummiartigen, kautschukähnlichen Stoff aus dem Milchsaff verschiedener Sapotengewächse), das für die Kabelisolation verwendet wurde.

Das Design der frühen Apparate war einfach und funktional – nur in Bayern legte man von Beginn an Wert auf ein dekoratives, an Möbelstücke angepasstes Äußeres. Der erste Tischapparat, der alle Bauteile in einem Gehäuse zusammenfasste, wurde 1887 eingeführt. Etwa seit den 1890er Jahren wurden Telefone auch außerhalb Bayerns an Möbel bzw. Einrichtungsstile angepasst, zum Beispiel an den Historismus oder Jugendstil.

Standardisierte Apparate hatten den Vorteil von leichter Wartung, Reparatur und der Möglichkeit zum Austausch von Teilen, selbst bei unterschiedlichen Herstellern. Sie waren deshalb lange im Gebrauch und aus heutiger Sicht extrem nachhaltig. Darüber hinaus war die Technik für jeden leicht zu lernen und zu benutzen. Einen Einblick in technische Voraussetzungen, Apparattypen, Montage und Kosten gibt beispielsweise das 1899 erstmals publizierte Büchlein „Der Selbstinstallateur elektrischer Hausanlagen“ von Axel Hecht, in dem sich 10 Seiten der „Telephonie“ widmen (Abb. 2).

Der vorliegende, die Sammlung des GNM ergänzende Wandapparat ist ein absolutes Standardmodell. Das Fundament dieses OB-Fernsprechers sind das Reis'sche Mikrofon und der Fernhörer von Bell/Siemens. Die Kurbel rechts, der Kurbelinduktor, stellte die Rufspannung her, den Kontakt zum Klappenschrank im Amt. Mit der Abnahme des Hörers vom Aufhängehaken links erfolgte die Umschaltung – erst dann erhielten Hörer und Mikrofon Strom, so dass man sprechen konnte. Für diese Spannungs-/Stromversorgung sorgte bei diesem Apparattyp eine im unteren Kasten eingebaute Batterie („Ortsbatterie“; OB-Betrieb). Der Apparat verfügt über das übliche Kohlekörnermikrofon. Dieses konnte durch einen beweglichen Mikrofonarm ein Stück weit an die Größe des Telefonierenden angepasst werden. Unter dem Mikrofon sieht man den Wecker, also die Klingel. Der Batteriekasten

diente zugleich als nützliche Ablage oder als Schreibpult für Notizen. Oben auf dem Apparat konnte in der Aussparung einer Plakette die eigene Telefonnummer eingefügt werden. An der Gehäuserückwand erkennt man mehrere Nummern und Beschriftungen, darunter die Seriennummer, das Datum der technischen Abnahme, Abnahme- oder Umbaustempel, außerdem die Kürzel MK MZ für den Anschluss des Sprechelements mit Kohlepol und Zinkpol.

Solche Wandapparate wurden bald auch zu einem beliebten Postkartenmotiv für Oster-, Weihnachts- oder Neujahrsgrüße, und sehr gerne wurden dabei Kinder am Telefon gezeigt, die meist nur mit Kletterhilfen an die Apparate herankamen (Abb. 3). Trivial-poetisch fasst eine dieser Neujahrskarten mit telefonierendem Zwerg die Vorzüge der noch jungen Kommunikationstechnik zusammen: „Für's Wort der Raum ist überwunden / Seitdem das Telefon erfunden. / Nicht Einsamkeit kann mehr verdriessen, / Entfernte Lieb' ist zu geniessen. [...]“

► KARIN RHEIN

Dank an Lioba Nägele, Kustodin Nachrichtentechnik, Museum für Kommunikation Frankfurt, Abteilung Sammlungen, für Hilfe und Beratung.

Literatur:

J. M. J. Hofbauer: *Das Telephon und Mikrophon von der Zeit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart*. München 1885. – Axel Hecht: *Der Selbstinstallateur elektrischer Hausanlagen*. Praktische Anleitungen für Jedermann, elektrische Haus-telegraphen, Telephone, Glühlampenbeleuchtung u.s.w. zuverlässig und ohne Mühe selbst anzulegen, 3. verbesserte und vermehrte Auflage Leipzig 1906. – Erwin Horstmann: *75 Jahre Fernsprecher in Deutschland 1877–1952*. Hrsg. vom Bundesministerium für das Post- und Fernmeldewesen. Bonn 1952, S. 293. – Mensch Telefon. Aspekte telefonischer Kommunikation. Hrsg. von Margret Baumann und Helmut Gold. Ausst.Kat. Museum für Kommunikation, Frankfurt. Heidelberg 2000. – Christel Jörges, Helmut Gold (Hrsg.): *Telefone 1863–2000*. Aus den Sammlungen der Museen für Kommunikation. Heidelberg 2001.



Abb. 3: „Prosit Neujahr!“, Mädchen am Telefon, Postkarte, 1909, H. 13,7 cm, B. 8,7 cm, Privatbesitz (Scan: GNM).

Kreideglas und Wasserantrieb

Hochschnittglas in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums

BLICKPUNKT JUNI. Mit Hochschnitt verzierte Gläser wurden nur über einen Zeitraum von wenigen Jahren angefertigt und entsprechen in ihrer dickwandigen, schweren Form mit tief eingeschnittenem Dekor perfekt unserer heutigen Vorstellung vom Barockglas. In den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums haben sich drei dieser besonderen Trinkgefäße erhalten (Abb. 1–3). Zwei davon sind in der Dauerausstellung „Kunsthandwerk des Barock“ zu sehen, die demnächst umfassend überarbeitet wird. Es lohnt sich, noch einmal einen eingehenden Blick auf diese barocken Meisterwerke zu werfen, die zwischenzeitlich in das Depot des Museums wandern werden. Darüber hinaus bildet dieser Blickpunkt eine Ergänzung zur vergangenen Sonderausstellung „Meisterwerke aus Glas“.

Was bedeutet „Hochschnitt“?

In der Glashütte fertigestellte Gläser wurden oft zusätzlich verziert. Bei den sogenannten auftragenden Techniken wurden dafür Farben oder dünnes Metall, etwa Blattgold, auf der Oberfläche aufgebracht. Im Gegensatz dazu entfernte man bei den abtragenden Techniken partiell die Oberfläche. Zu ihnen zählt auch der Glasschliff, mittels dessen Gefäße oder Gefäßteile facettiert wurden. Der so genannte Glasschnitt wurde im Vergleich dazu mit kleineren Werkzeugen ausgeführt. So konnten sehr detaillierte ornamentale oder figürliche Darstellungen in die Oberfläche eingeschnitten werden. Der Glasschneider oder die Glasschneiderin bewegte den zu verzierenden Gegenstand mit den Händen am Schleifwerkzeug, das fest am Arbeitstisch befestigt war, hin und her.

Beim weit verbreiteten Tiefschnitt wurden die Motive vertieft eingraviert (vgl. zum Beispiel Inv. G177, Abb. 4). Beim Hochschnitt wurde dagegen die Oberfläche um die Motive herum abgetragen, sodass

diese erhaben stehenblieben. Es musste demnach weitaus mehr Glasoberfläche abgetragen werden, was den Vorgang zeitaufwendiger sowie anstrengender machte und zudem eine starke Abnutzung der Werkzeuge bedeutete. „Man kann leicht erachten, daß hierzu Zeit und Mühe gehört, und daß hierdurch der Preis eines auf diese Art geschliffenen Glases beträchtlich vermehrt wird“ ist in der „Oekonomische Encyclopädie“ über den Hochschnitt zu lesen (Krünitz 1799, Bd. 18, S. 758).

Drei Hochschnitt-Gläser im Germanischen Nationalmuseum

In der Sammlung des Museums befinden sich zwei Pokale und ein Becher, die mit Hochschnitt verziert sind. Sie weisen unterschiedliche Formtypen auf, trotzdem zeigt sich durch ihre Gestaltung in schweren massiven Formen und dem Hochschnitt-Dekor eine schon auf den ersten Blick erkennbare Zusammengehörigkeit.

Der Pokal mit der Inventarnummer HG4846 (Abb. 1) steht auf einem flachen runden Fuß, der mit einfachem Tiefschnittdekor versehen ist. Mittig setzt der massive Schaft an, der aus einer gedrückten Kugel zwischen zwei Scheiben besteht. Die Kupa, das eigentliche Trinkgefäß, zeichnet sich durch eine hochgezogene Glockenform aus. Am Ansatz ist sie mit gebläkten, also polierten Schildern verziert, am Trinkrand mit einer Kugelborte. Dazwischen zeigt die Kuppawandung ausschließlich hochgeschnittenen Dekor aus Akanthusblättern, Blüten und Voluten. Auf einer Seite wird diese fast flächenfüllende Verzierung von einer Kartusche unterbrochen, in der das Emblem der Adelsdynastie Schaffgotsch – ein Tannenbaum mit der Devise „Aucun temps ne le change“ – zu sehen ist. Der gewölbte Deckel mit Hochschnittdekor in Form von Blättern und Ranken ist von einem



Abb. 1: Kuppdetail eines Deckelpokals mit Hochschnittdekor, Schnitt: Friedrich Winter, Hermsdorf, 1690/10, H. m. Deckel 27,5 cm, Inv. HG4846 (Foto: Monika Runge).



Abb. 2: Pokal mit Hochschnittdekor, Schnitt: Friedrich Winter, Hermsdorf, nach 1692, H. 27 cm, Inv. HG4845 (Foto: Monika Runge).

Spitzknauf bekrönt, der ebenfalls hochgeschnittene Blätter aufweist. Dieser Pokal entstand wohl zwischen 1691 und 1707 (vgl. Želasko 2014, S. 61).

Der zweite Pokal (HG4845, Abb. 2) besitzt einen runden Fuß auf dem mittig der Balusterschaft mit glatter Wandung ansetzt. Die obere Rundung des Balusters ist mit einem Akanthusblattkranz verziert. Der massive Kuppansatz weist hochovale geschliffene Felder auf. Darüber ist ein Ring aus plastisch sich nach außen einrollenden Blättern in Hochschnitt angefertigt.

Von hier aus entwickelt sich die Kuppa konisch mit leicht konkaver Wandung nach oben zum Trinkrand hin. Eine Seite der Kuppa zeigt ein (bisher nicht entschlüsselt) gekröntes Wappen (Feld 1 und 4: steigender Hund unter drei Sternen, Feld 2 und 3: Turm, Herzschild mit gekröntem Doppelkopfadler), das von zwei Hunden gehalten wird. Links und rechts wird die Darstellung von Akanthusranken begleitet, die auf der gegenüberliegenden Seite durch Bänder und Voluten verbunden sind. Mittig sitzt hier ein Adler über einer Muschel, der sich nach unten beugt und mit dem Schnabel eines der Bänder ergriffen hat. Der Pokaltypus mit am Ansatz der Kuppa angebrachtem Ring aus sich einrollenden Blättern wird in die Zeit nach 1692 datiert (vgl. Saldern 1994, S. 101).

Beim Fußbecher mit Deckel (HG4847, Abb. 3) sind miniaturartige tiefgeschnittene Szenen in den Hochschnittdekor integriert. Sein Fuß besteht aus einer am Rand bogig ausgebuchteten Standplatte. Die kurze massive Schaftzone geht direkt in die Wandung des konisch nach oben auseinanderlaufenden Bechers über. Der Schaft zeigt hochgeschnittene Schilde mit großen ovalen Linsen. Der hochgeschnittene Dekor auf der Wandung aus eingerollten Akanthusblättern formt drei Bildfelder aus. Eines zeigt in Hochschnitt wiederum das Emblem der Grafen von Schaffgotsch: den Tannenbaum mit der Devise „Aucun temps ne le Change“. Ein weiteres Feld zeigt eine tiefgeschnittene Jagdszene vor der Burg Kynast, die sich im Besitz der Adelsfamilie befand. Im dritten Feld ist ebenfalls die Burg Kynast und ein Reiter, der einem anderen wohl gerade den Kopf abgeschlagen hat (Abb. 5), in miniaturhaftem Tiefschnitt zu sehen. Der gewölbte Deckel ist mit hochgeschnittenen Akanthusblättern und Palmetten versehen und wird von einem Spitz-

knauf bekrönt. Deckelbecher dieser Art werden in die Zeit nach 1692 datiert.

Schleifmühle und Kreideglas

Vom äußeren Anschein her wirken die drei Gläser fast wie Gefäße aus Bergkristall. Das war durchaus Intention. Beim Hochschnitt handelte es sich nicht um eine Neuerfindung, sondern um einen Techniktransfer von einem Material auf das andere. Der Materialverlust bei der Herstellung von Gefäßen aus einem massiven Steinblock war noch höher, so dass die Herstellung aus Glas naheliegender war. Ausgeübt wurde die Technik vermehrt von 1685 bis 1730 in Schlesien. Aber auch in Potsdam bzw. Berlin, Hessen und Dresden wurden Gläser auf diese Art und Weise veredelt.

Einen Hinweis auf den Entstehungsort der drei Gläser im Germanischen Nationalmuseum gibt eines der Gefäße selbst: Auf dem Deckelbecher ist die Burg Kynast bei Hermsdorf (heute: Sobieszów, Polen) im Riesengebirge in Schlesien zu sehen (Abb. 4). Die Wandung zeigt zudem das Emblem der Familie Schaffgotsch. Der Becher verweist damit auf einen wichtigen Mäzen für die Kunst des Hochschnitts in Schlesien: Christoph Leopold Graf von Schaffgotsch (1623–1703) förderte besonders den Glas- und Steinschneider Friedrich Winter (1652–1708) und erlaubte ihm, im Hirschberger Tal in Petersdorf (heute: Piechowice, Polen) 1690/91 eine wasserbetriebene Schleifmühle anzulegen, in der bis zu 12 Glasschneider arbeiten konnten.

Wasserbetriebene Schleifmühlen waren für die Herstellung von Gefäßen mit Hochschnittdekor eine bedeutende Neuerung, die maßgeblich zu deren Blüte beitrug: Anstatt mit Körperkraft, wurden die Schleifwerkzeuge nun durch Wasserkraft angetrieben, was den Entstehungsprozess sehr erleichterte und beschleunigte. Eine zweite technologische Entwicklung war für die Entstehung der Hochschnittgläser unentbehrlich: Zu Beginn der 1680er Jahre wurde in Südböhmen das Kreideglas entwickelt, das durch Zugabe von Kreide bzw. Kalk entstand. Aus dieser Masse hergestellte Gläser waren auch bei großer Wandstärke noch kristallklar. So konnten Gefäße hergestellt werden, die in ihrer Gestaltung an die aus Edelstein gefertigten erinnerten. Mit dieser Entwicklung verlor das dünnwandige venezianische Glas endgültig die Vorrangstellung in Europa, die es für lange Zeit innegehabt hatte.

Der für seine hochgeschnittenen Gläser bekannte Friedrich Winter wurde 1652 als



Abb. 3: Deckelbecher mit Hochschnittdekor, Schnitt: Friedrich Winter, Hermsdorf, um 1685/90–1700/05, H. 25,6 cm, Inv. HG4847 (Foto: Monika Runge).



Abb. 4: Pokal mit Tiefschnittdekor, Schnitt: Meister GS (Georg Schwanhardt d. Ä.), Nürnberg, um 1625/35, H. 26,5 cm, Inv. LGA4273 (Foto: Jens Bruchhaus).

drittes von vier Kindern in Rabishau (heute: Rębiszów, Polen) geboren. Sein älterer Bruder Martin und ihrer beider Neffe Gottfried Spiller (1663–1728) waren in Potsdam als Glasschneider tätig und arbeiteten dort ebenfalls in einer wasserbetriebenen Schleifmühle. Friedrich Winter blieb im Riesengebirge und wurde 1685 Kastellan auf der Schaffgotschen Burg Kynast. Zeitgleich arbeitete er auch als Glasschneider

für Christoph Leopold Graf von Schaffgotsch. Zahlreiche der ihm zugeschriebenen Gläser zeigen die enge Verbindung zu seinem Auftraggeber und dessen befreundeten Adelsfamilien in Form von Wappen. Teils sind die Gefäße vollständig mit Hochschnitt dekoriert, teilweise aber auch in Hoch- und Tiefschnittkombination, wie der Deckelbecher HG4847 (Abb. 3). Die miniaturartig geschnittenen Szenen können oft nicht eindeutig entschlüsselt werden.

Es wird angenommen, dass Winter die Werkstatt im Jahr 1694 verließ und bis zu seinem Tod in Hermsdorf weiterarbeitete (Wierzchuka/Kügler 2016, S. 39), was aber wohl nicht eindeutig belegbar ist (Żelasko 2014, S. 59). Insgesamt wurde der Hochschnitt kürzer und regional begrenzter ausgeübt als der Tiefschnitt, so dass es auch weniger erhaltene Arbeiten gibt. Umso bedeutender ist es für den Bestand des Germanischen Nationalmuseums, dass hier drei Arbeiten vorhanden sind und die Glassammlung so auch die kurze Blüte des Hochschnitts im Riesengebirge widerspiegeln kann. Dabei spielten die drei Gläser bei ihrer Erwerbung eigentlich gar nicht die Hauptrolle und stellten quasi einen unwichtigeren Nebenerwerb zu anderen Beständen dar.

Die Herkunft der Gläser

Die aufeinander folgenden Inventarnummern deuten schon auf eine gemeinsame Provenienz hin, die der Blick in die Inventarbücher bestätigt: Sie stammen alle aus der „Sulkowskischen Sammlung“. Dabei handelte es sich um die Sammlung von Jakob Maria Ludwig Fürst von Sulkowski (1884–1920) auf Burg Feistritz in Niederösterreich. Für die Erwerbung dieser Sammlung setzte sich der damalige Museumsdirektor August von Essenwein (1831–1892) im Jahr 1889 vehement ein. In einem Beitrag im Anzeiger

des Germanischen Nationalmuseums zum Erwerb berichtete er zunächst vor allem über den Verbleib des Inhalts des ehemaligen Nürnberger Zeughauses, also den städtischen Waffen und Ausrüstungsgegenständen, denn ein Teil davon hatte sich in eben dieser Sammlung erhalten. Der Beitrag diente auch dazu, finanzielle Unterstützung zu erbeten (Essenwein 1889, S. 220). Obwohl Essenwein vor allem die Bedeutung des Waffenbestandes (inventarisiert unter den Inv. W1307 bis W1513) der Sammlung betonte, erwähnte er auch kurz andere Gegenstände, die mit dem Erwerb in den Bestand des Museums eingegangen waren, nämlich Skulpturen, Möbel, Silbergeräte, Gläser, Krüge, Majoliken, Porzellan, Essbestecke sowie etwa 50 Glasgemälde. Laut Überlieferung sollte ein Teil davon aus der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. stammen (Essenwein 1889, S. 219).

Im selben Jahr noch veröffentlichte das Museum die Namen finanzieller Unterstützer sowie eine detaillierte Aufzählung der Einzelobjekte, darunter auch die drei Hochschnittarbeiten (Anzeiger 1889, Nr. 17, S. 252–253). Die Aufzählung umfasste etwa 18 Seiten und zeigt, wie umfangreich und bedeutend die erworbene Sammlung ist. Auch aktuell sind zahlreiche Gegenstände davon im Museum zu bewundern: In der Dauerausstellung „Waffen, Jagd, Gartenkultur“ im Erdgeschoss des Ostbaus werden unter anderem einige Harnische aus dem Nürnberger Zeughaus gezeigt. Ein Gemälde von Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), das einen Juristen, vermutlich Johann Stephan Reuss (gest. 1514), zeigt, ist in der Dauerausstellung „Renaissance, Barock, Aufklärung“



Abb. 5: Detail des Deckelbeckers HG 4847 (Foto: Monika Runge).

ausgestellt (Inv. Gm207). Ein weiteres bedeutendes Exponat ist ein Highlight der Dauerausstellung „Kunsth Handwerk des Barock“ und wird auch nach der Überarbeitung der Abteilung dort wieder zu betrachten sein: Das 53-teilige, nahezu vollständig im Originalkoffer erhaltene Reiseservice beeindruckt durch die präziöse Ausarbeitung der Einzelteile aus vergoldetem Silber in Verbindung mit Achat (Abb. 6, Inv. 4885).

Während der Erwerb dieser reichhaltigen Sammlung über Nürnberg hinaus allgemein Zustimmung und sogar Begeisterung auslöste, sorgte er in Österreich für großen Widerspruch. Essenweins vormals gute Beziehungen zu Wiener Kreisen litten wohl stark durch das Vorgehen und den niedrig gehandelten Preis. Der Vorbesitzer Jakob Maria Ludwig Fürst von Sulkowski war zum Zeitpunkt des Kaufs aufgrund seiner psychischen Verfassung entmündigt und befand sich in einer geschlossenen Einrichtung. Der Verkauf, deren Erlös Schulden Sulkowskis decken sollte, wurde durch einen Vormund, Hanns Graf Wilczek (1837–1922), der sich privat auch als Waffensammler betätigte, in die Wege geleitet. Er war mit August von Essenwein anscheinend gut bekannt (vgl. Willers 1978, S. 841). Die Kaufverhandlungen wurden schnell und diskret abgewickelt. Zur Zahlung, die bar zu erfolgen hatte, nahm das Museum mit Billigung der Bayerischen Staatsregierung einen Kredit auf (Willers 1978, S. 841). Noch vor Beendigung der Verhandlungen gelang es Sulkowski, zu flüchten, und er versuchte den Verkauf – allerdings erfolglos – zu verhindern. Nachdem er wieder für geschäftsfähig erklärt worden war, legte er noch im August 1889 Einspruch gegen den Verkauf ein. Allerdings war schon Anfang August die Sammlung in Feistritz übernommen worden, und sein Einspruch wurde zurückgewiesen. Bei der Finanzierung unterstützten das Museum nach Essenweins Aufruf unter anderem Künstler, Städte, Gesellschaften sowie auch die Bayerische Landesregierung, und so konnte der Kredit bereits 1896 zurückgezahlt werden.

► SABINE TIEDTKE

Literatur:

Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft in alphabetischer Ordnung von D. Johann Krünitz, Bd. 18, 1799, S. 758; <http://www.kruenitz.uni-trier.de/> [15.02.2024] – August von Essenwein: Die Erwerbung der fürstlich Sulkowskischen Sammlung für das germanische Museum. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2., Nr. 16 (Juli/August 1889), S. 215–222. – Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2, Nr. 17 (September/Oktober 1889), S. 239–259. – Franz-Adrian Dreier: Glaskunst in Hessen-Kassel (Jahresgabe der Hessischen Brandversicherungsanstalt 1969). Kassel 1969. – Axel von Saldern: Unbekannte Gläser von Johann Wolfgang Schmidt, Fried-



Abb. 6: Reiseservice aus vergoldetem Silber mit Achateinlagen, Augsburg, um 1700, H. (geschlossen) 34 cm, Inv. HG4885 (Foto: Monika Runge).

rich Winter und Franz Gondelach. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1970, S. 103–117. – Bernhard Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. München, Berlin 1978, S. 47, 599, 768–769, 782. – Johannes Willers: Historische Waffen und Jagdaltertümer. In: Deneke/Kahsnitz 1978, S. 833–859. – Gustav Weiß: Glas. In: Gustav Weiß u. a.: Glas, Keramik und Porzellan. Möbel, Intarsie und Rahmen. Lackkunst und Leder (Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken 3). Stuttgart 1986, S. 9–68. – Brigitte Klesse, Hans Mayr: Veredelte Gläser aus Renaissance und Barock. Sammlung Ernesto Wolf. Wien 1987. – Rudolf von Strasser, Walter Spiegl: Dekoriertes Glas. Renaissance bis Biedermeier. Meister und Werkstätten. Katalog Raisonné der Sammlung Rudolf von Strasser. München 1989. – Axel von Saldern: Schlesische Hochschnittgläser aus der Werkstatt von Friedrich Winter. In: Festschrift für Brigitte Klesse. Berlin 1994, S. 89–116. – Rudolf von Strasser unter Mitarbeit von Sabine Baumgärtner: Licht und Farbe. Dekoriertes Glas – Renaissance, Barock, Biedermeier. Die Sammlung Rudolf von Strasser (Schriften des Kunsthistorischen Museums, hrsg. v. Wilfried Seipel, 7). Wien 2002. – Stefania Żelasko: Barock und Rokoko im Hirschberger Tal. Stein- und Glasschnitt 1650–1780. Hrsg. v. Georg Höltl und Peter Höltl, Glasmuseum Passau. Passau 2014, S. 54–62. – Justyna Wierzchucka/Martin Kügler: Barockes Glas aus Schlesien. Ślaskie szkło barokowe. Hrsg. von Gabriela Zawila und Markus Bauer. Katalog der Bestände des Riesengebirgsmuseums in Hirschberg und des Schlesischen Museums zu Görlitz. Görlitz, Zittau 2016.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Papierarbeiten. Albers, Beuys, Ecker, Lenk, Ostermeyer, Penck, Polke, Richter, Rosenbach, Rückriem, Trockel

noch bis 26. Mai 2024

Mikrowelten Zinnfiguren. Die Sammlung Alfred E. Sulzer

9. Mai 2024 bis 26. Januar 2025

Der Stein der Weisen. Geschichte der Alchemie

Studioausstellung, noch bis 30. Juni 2024

Jules Chéret. Plakatkunst der Belle Époque

Spotlight in der Dauerausstellung zum 20. Jahrhundert, noch bis 2. Juni 2024

Frauen_Objekte

Spotlight in der Dauerausstellung zum 20. Jahrhundert

11. Juni bis 8. September 2024

Genauere Termine und Informationen zu den aktuellen Ausstellungen und Ausstellungsbereichen auf
www.gnm.de

Inhalt II. Quartal 2024

Ebenso schelmisch wie klug

Die Narrenfigur als (selbst-)reflexives Potenzial von Gesellschaft und Kunst um 1600
von Marie-Luise Kosan Seite 1

Für's Wort der Raum ist überwunden

Ein Wandtelefon als Neuzugang
von Karin Rhein. Seite 6

Kreideglas und Wasserantrieb

Hochschnittglas in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums
von Sabine Tiedtke.. Seite 8

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. Daniel Hess
Redaktion: Dr. Barbara Rök
Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de
Produktion: Druckhaus Haspel Erlangen e. K.
Auflage: 2000 Stück

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