

Aktenzeichen KG5 gelöst

Der Tragaltar des Altöttinger Stiftspropstes Johannes Mair

BLICKPUNKT OKTOBER. Zum ehrwürdigen Zirkel der ersten Exponate im Germanischen Nationalmuseum zählt ein Tragaltar mit der Inventarnummer KG5 (Abb. 1). Er war bereits Bestandteil der von dem Museumsgründer Hans von und zu Aufseß (1801–1872) zusammengetragenen Kunst- und Altertumssammlung. Ab 1852/53 auf vier Etagen im Nürnberger Tiergärtnerorturm präsentiert, bildete sie den Nukleus des heutigen Museumsbestandes. Bereits im 1853 erschienenen „Wegweiser“, dem allerersten Museumsführer, erwähnt August von Eye (1825–1896) den Tragaltar in einem Kabinett im dritten Geschoss des Turms, wo er gemeinsam mit liturgischem Gerät und Paramenten ausgestellt war. Allerdings scheint August von Eye die ursprüngliche Funktion des Stücks nicht bekannt gewesen zu sein, wenn er dazu schreibt „Bemerkenswerth ist ferner [...] einer der Tische mit eingelegter Steinplatte und darauf geätzter (!) Christusfigur vom Jahre 1499“ (Eye 1853, S. 12). Bei der Vorstellung der Sammlung „Kirchliches Gerät“ im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“ drei Jahre später, hatte man es jedoch korrekt als Tragaltar identifiziert (Anzeiger 1856, Sp. 236).

In den wenigen Überblicksstudien zu Tragaltären, die seit der Erstpublikation 1853 erschienen sind, wird das Stück regelmäßig erwähnt, darunter am ausführlichsten bei Michael Budde 1998. Eine eingehende wissenschaftliche Beschäftigung unterblieb jedoch. Obwohl es – anders als die meisten erhaltenen Objekte dieser Art – „sach-

dienliche Hinweise“ auf eine konkrete Person sowie ein bestimmtes Ereignis bietet, konnte seine Geschichte bislang nicht geklärt werden.

Form und Funktion von Tragaltären

Während Tragaltäre heute nur mehr selten Verwendung finden, kannte das späte Mittelalter vergleichsweise viele Fälle, die ihren Gebrauch erforderten. Dennoch sollte früher wie heute die Zelebration an einem Tragaltar stets nur die Ausnahme bedeuten.

Der Ort, an dem der Priester im Rahmen der Messe das eucharistische Opfer vollzieht, ist im Regelfall ein sogenanntes *altare fixum*, ein feststehender Tisch, bestehend aus einer steinernen Tischplatte, der *mensa*, und einem stabilen Unterbau, dem *stipes*. Durch die Weihe, die ein Bischof oder dessen Vertreter vornimmt, wird dieser Tisch der sakralen Nutzung zugeführt. Das *altare fixum* ist ortsgebunden, hat also seinen unverrückbaren Standort innerhalb der Kirche.

Besondere Umstände können jedoch einen flexibel einsetzbaren Altar erforderlich machen. So beispielsweise wenn ein Makel oder die Verwendung unzulässigen Materials die Weihe des feststehenden Altars verhindert oder wenn der Altar zwar an und für sich bereit für die Weihe ist, diese jedoch noch nicht stattgefunden hat; aber auch wenn Zweifel bestehen, ob der Altar je geweiht wurde oder wenn er durch irgendeinen Umstand entweiht



Abb. 1: Tragaltar des Altöttinger Stiftspropstes Johannes Mair, bez. 1499, Solnhofen Kalkstein, versch. Hölzer, 45 cm x 45 cm x 3,8 cm, Inv. KG5 (Foto: Georg Janßen).

wurde. Ein weiterer Anlass ist gegeben, wenn die Messe außerhalb einer Kirche beziehungsweise an einem Ort gefeiert werden muss, an dem es überhaupt keinen Altar gibt. Darunter fallen unter anderem Feste, bei denen die Zahl der teilnehmenden Personen schlichtweg zu groß für das Gotteshaus ist oder wenn die Kirche zerstört oder entweiht ist. Letzteres ist – und war früher noch viel häufiger – durch den Um- oder Neubau einer Kirche gegeben.

Für diese Fälle hat man eine besondere Art Altar – den Tragaltar oder *altare portatile*. Anders als das *altare fixum* besteht das *portatile* nur aus einer kleinformatigen und damit mobilen Altartafel. Diese erfüllt die Voraussetzungen für einen vollwertig liturgisch nutzbaren Altar: Sie besteht aus Stein – dieser ist als Material für die Tischplatte vorgeschrieben – und sie verfügt über ein eingelassenes Reliquiengrab, das *sepulcrum*. Genau wie ein feststehender Altar muss auch das *portatile* zuerst vom Bischof geweiht werden, ehe es dem gottesdienstlichen Gebrauch übergeben werden kann.

Für die Messfeier wird der Tragaltar auf einen Tisch oder eine andere erhöhte Unterlage gelegt, beziehungsweise in eine dafür vorgesehene Einlassung eines (noch) nicht geweihten Altarblocks gesetzt. Der Priester vollzieht dann das Messopfer auf dem Altarstein des *portatiles*, der dementsprechend Platz für Kelch und Patene bieten muss.

Im Mittelalter galt der Einsatz eines Tragaltars als besonderes Privileg einiger Geistlicher oder höherstehender Laien. Dementsprechend musste für dessen Verwendung eigens eine Genehmigung des Bischofs beziehungsweise des zuständigen Oberen eingeholt werden. Dennoch uferete die Verwendung der *portatilia* im Spätmittelalter – speziell im privaten Bereich – derart aus, dass man diese durch bischöfliche Erlasse einzuschränken suchte.

Ein prominentes Ereignis, bei dem in Nürnberg regelmäßig ein Tragaltar zum Einsatz kam, war die Heiltumsweisung auf dem Hauptmarkt, die zwischen 1424/27 und 1523 alljährlich am Lanzenfest, dem zweiten Freitag nach Ostern, stattfand. Man errichtete hierfür vor dem gegenüber der Frauenkirche gelegenen Haus der Patrizierfamilie Schopper ein mehrgeschossiges hölzernes Gerüst, den Heiltumsstuhl, von dem aus man die Reichskleinodien öffentlich wies. Dieser Heiltumsstuhl war mit einem Tragaltar ausgestattet, an dem die Festmesse zur Eröffnung der Feierlichkeiten gesungen wurde.

Der Tragaltar KG5

Unser Stück vertritt den Typus des tafelförmigen Tragaltars in der für das Spätmittelalter typischen großformatigen Ausprägung. Das Tafelportatile ist die älteste Form des Tragaltars und zugleich diejenige, die sich ununterbrochen

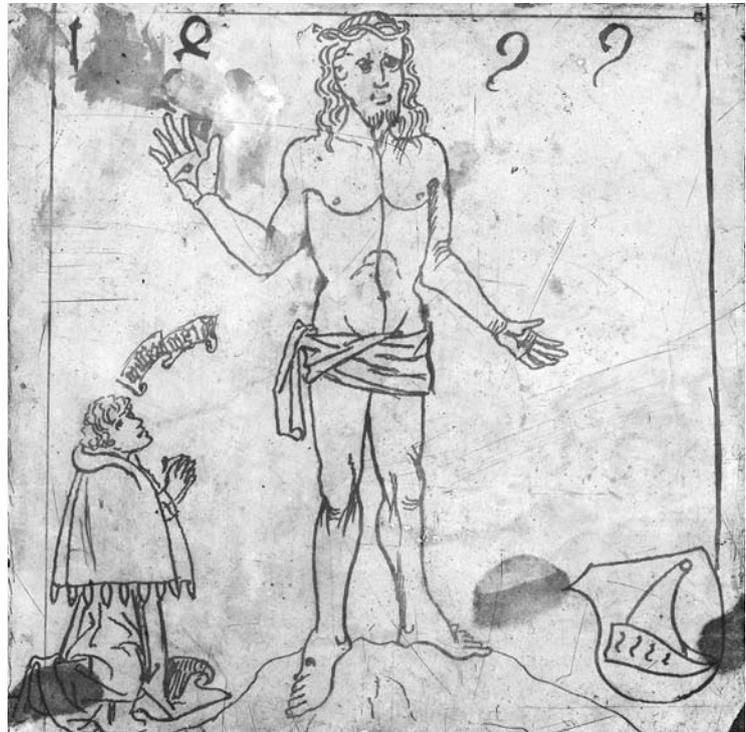


Abb. 2: Tragaltar des Altöttinger Stiftspropstes Johannes Mair, bez. 1499, Ultraviolett-fotografie des Altarsteins (Foto: Bettina Guggenmos und Simone Hänisch).

im Gebrauch erhalten hat. Alternative Typen in Altar- oder Kastengestalt waren dagegen vorübergehende Erscheinungsformen des Hochmittelalters.

Das Zentrum des *portatiles* bildet der Altarstein – hier eine quadratische Platte aus dem dichten, feinkörnigen Solnhoffer Kalkstein. Im Querschnitt trapezförmig, misst sie an der Oberseite ca. 22,5 cm x 22,5 cm und an der Unterseite ca. 23,5 cm x 23,5 cm.

Die Oberseite des Altarsteins trägt eine Zeichnung, die – inzwischen stark verblasst – erst unter UV-Licht in allen Einzelheiten lesbar wird (Abb. 2). Mittig beansprucht ein Bild des Schmerzensmanns nahezu die gesamte Höhe: Es zeigt Christus, der dornengekrönt und nur mit einem Lendentuch bekleidet auf einer Erdscholle stehend, seine Wundmale weist. Zu seiner Rechten kniet der in kleinerem Maßstab wiedergegebene Stifter – ein Prälat in Chorkleidung mit dem als *almutia* bezeichneten Schulterkragen. Er wendet sich mit erhobenem Haupt und gefalteten Händen zu Christus. Die lateinischen Worte auf dem von ihm ausgehenden Spruchband „miserere mei, deus“ (dt. „Gott, sei mir gnädig“) entsprechen dem Incipit des Psalms 51 und stehen stellvertretend für den gesamten Text dieses Bußpsalms, mit dem sich der Chorberr direkt an den Erlöser richtet. Die rechte untere Ecke nimmt sein als Tartschenschild ausgeformtes Wappen mit einem pelzgefütterten Stulphut ein. Am oberen Rand ist schließlich in großen arabischen Ziffern die geteilte Jahreszahl „1499“ vermerkt.

Die kunsttechnologische Untersuchung der mehr skizzierten als sorgfältig ausgearbeiteten Zeichnung erbrachte keine

Hinweise auf eine Gravur oder Ätzung. Die augenscheinlich rasch gezogenen Linien wurden mit dünnflüssiger dunkler Farbe, vermutlich Eisengallustinte, aufgetragen, wobei die Saugfähigkeit des Steins ein nachträgliches Korrigieren verhinderte. So musste der Zeichner beispielsweise den falsch angefangenen rechten Fuß Christi nolens volens in die Komposition integrieren.

Das Andachtsbild des Schmerzensmanns ist für einen Altar geradezu prädestiniert. Es zeigt Christus mit den Zeichen der Hinrichtung am Kreuz, zugleich aber lebend und damit als Überwinder des Todes. So symbolisiert er das Messopfer, das durch den Priester auf der Altarmensa vollzogen wird. Deutlich seltener auf Altarsteinen vertreten und damit eine Besonderheit unseres Stücks sind dagegen Darstellungen von Donatoren und ihren Wappen. Sie weisen nicht nur auf Besitz oder Stiftung hin, sondern vergegenwärtigen den Stifter über seinen Tod hinaus und rücken ihn an die Seite Christi. Die Worte des an ihn adressierten Bußpsalms unterstreichen diesen Bezug.

Die Rückseite des Altarsteins ist durch eine vermutlich erneuerte Holzplatte verdeckt. In der Röntgenaufnahme wird jedoch das dort eingearbeitete Reliquiengrab als sich konisch verjüngende, leicht hochrechteckige Vertiefung von 4,2 cm x 4,0 cm erkennbar. Sie sitzt in der Mittelachse, etwa 6 cm vom unteren Plattenrand entfernt. Ihr einstiger Inhalt – zu erwarten wären Reliquien und eine Weiheurkunde – scheint jedoch verloren zu sein.

Der Altarstein wird – wie dies seit dem Spätmittelalter die Regel war – von einem hölzernen Rahmen eingefasst. Dieser ist etwa 11 cm breit und 3,8 cm stark, sodass sich für das *portatile* ein Gesamtmaß von 45 cm x 45 cm ergibt. Die Eckverbindungen des aus Laubholz gefertigten Rahmens sind über Schlitz und Zapfen mit sichtbarer Gehrung hergestellt. Eingefasst von einer seitlichen Verblendung aus Eibenholz zeigt er an der Oberseite verschiedenfarbige Holzfurniere, die in geometrischen Ornamenten angeordnet sind: An einen aus je fünf Streifen aufgebauten geflochtenen Zickzackfries mit inseriertem neunteiligem Würfelmuster, welches aus Eibe sowie zwei Laubhölzern zusammengesetzt ist, schließt sich nach innen ein breiter, mit gemaseter Esche furnierter Streifen an, auf den zum Altarstein hin ein Band mit aneinandergereihten, perspektivisch dargestellten Würfeln folgt.

Solche Marketerien nach dem Vorbild italienischer Furniertechniken treten nördlich der Alpen erstmals in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf. Das früheste datierte und signierte Beispiel ist ein Sakristeischrank des Meisters Petrus Piscator (Peter Fischer) aus Tamsweg von 1455 – heute auf Burg Kreuzenstein bei Wien. Zahlreiche weitere frühe Beispiele beweisen, dass Salzburg und das Salzburger Land in dieser Zeit ein Zentrum für die Produktion hochwertiger geometrischer Holzeinlegearbeiten waren. Um 1500 scheint auch in Regensburg eine auf dieses Kunsthandwerk spezialisierte Werkstatt ansässig gewesen zu sein. Sie könnte den mit einem breiten Flechtbandfries geschmückten Rahmen

für das Tafelportatile des Regensburger Weihbischofs Peter Krafft von 1506 (Diözesanmuseum Freising, Inv. D 9741) geschaffen haben. Der früheste bislang bekannte Vertreter eines mit Furnierarbeiten verzierten Tragaltars ist das *portatile* des Nürnberger Ratsbaumeisters Endres Tucher von 1458 (Stromer'sche Kulturgut-, Denkmal- und Naturstiftung). Später – 1525 oder 1535 – kam die Technik noch einmal am Rahmen des Tragaltars des Georg von der Leyen und der Anna Bayer von Boppard (Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Trier, Inv. P 611) zur Anwendung.

Stiftung und Verwendung durch Propst Johannes Mair

Wie bei den meisten Stücken, die auf die Kunst- und Altertumsammlung des Hans von und zu Aufseß zurückgehen, fehlen auch für das *portatile* Angaben zu den Erwerbsumständen sowie zur Provenienz. Doch ist, wie oben festgestellt, das Objekt selbst vergleichsweise auskunftsfreudig: Wappen, Stifterbildnis und Jahreszahl erlauben eine



Abb. 3: Grabplatte für Dr. Martin Mair, um 1480, Rotmarmor, 221 cm x 113 cm, Landshut, Stadtpfarrkirche St. Martin (Foto: Markus T. Huber).

schrittweise Konkretisierung seiner Herkunft, aus der sich wiederum ein Szenario für den Zugang in die Aufseß'sche Sammlung entwickeln lässt: Das Wappen mit dem pelzgefütterten Stulphut weist auf die Familie des bedeutenden bayerischen Humanisten und Staatsmanns Dr. Martin Mair (†1480) (Abb. 3). Der reichsweit als Diplomat agierende, zeitweise in den Diensten mehrerer Fürsten sowie der Reichsstadt Nürnberg stehende Rechtsgelehrte wirkte ab 1459 im Teilherzogtum Bayern-Landshut de facto als Kanzler der Herzöge Ludwig IX. (reg. 1450–1479) und Georg (reg. 1479–1503), wenngleich er offiziell nur den Titel eines Rates führte. Aus der Ehe mit der Nürnberger Patrizientochter Katharina Imhof (†1482) gingen mindestens eine Tochter sowie drei Söhne hervor. Zwei der männlichen Nachkommen erlangten hohe kirchliche Ämter – sie kommen für den im Stifterbild verewigten Prälaten infrage: Theoderich (Dietrich) Mair (†1507) hatte im Laufe der Zeit eine stattliche Anzahl reicher kirchlicher Pfründen inne. In dem auf dem *portatile* vermerkten Jahr 1499 war er Dompropst in Freising sowie Propst des Kollegiatstifts Moosburg. Sein Bruder Johannes (†1508) war zu dieser Zeit Propst des Kollegiatstiftes Altötting. In den ersten Jahren seiner Amtszeit – er hatte die Propstei spätestens 1488 erlangt – hatten sich dort verschiedene Wunderzeichen ereignet, die eine bis in die Gegenwart anhaltende internationale Wallfahrtsbewegung auslösten. Und in der Tat fällt in das Jahr 1499

ein entscheidendes Ereignis, das in Altötting ganz konkret den Einsatz eines Tragaltars erforderlich machte:

Bereits unmittelbar nach dem Aufschwung der Wallfahrt hatte man ab 1492 erste Bauarbeiten am doppeltürmigen Westteil der Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus vornehmen lassen. Es handelte sich dabei um eine 1244/45 geweihte spätromanische Basilika, die für das von dem bayerischen Herzog Ludwig dem Kelheimer (reg. 1183–1231) um 1230 wiederbegründete Säkularkanonikerstift errichtet worden war. Zunächst sorgte man sich um die sichere Verwahrung des durch die Wallfahrt schlagartig angewachsenen Kapellschatzes, sodass man den herzoglichen Hofmaurermeister Hans Brandhuber (†um 1508) beauftragte, im Südturm einen Tresorraum einzurichten. Parallel dazu erfolgte der spätgotische Ausbau des Turmpaares mit oktagonalen Glockengeschossen und steil aufragenden Spitzhelmen. Den Abschluss dieser Maßnahme markierte das Aufziehen der großen, 1497 in Salzburg gegossenen Wallfahrts-glocke. Auch sie trägt das Wappen Johannes Mairs. Zugleich wurden die erheblichen Unzulänglichkeiten des Stiftskirchenbaus aus dem 14. Jahrhundert offenbar. Sowohl aufgrund seiner geringen Größe als auch seiner Bauform war er für den Wallfahrtsbetrieb denkbar ungeeignet. Bei den ersten großen Wallfahrtsereignissen, wie dem Zusammentreffen des Landesherrn Herzog Georg dem Reichen von Bayern-Landshut und Kaiser Friedrichs III. (reg.



Abb. 4: Altötting, Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus (Foto: Markus T. Huber).

1440–1493, ab 1452 als Kaiser) in Altötting im Jahr 1491 oder der Wallfahrt der Stadt Landshut 1493, bei der eine Prozession von elf Priestern und 1.500 Laien in das Stiftsdorf einzog, musste die Kirche aus allen Nähten geplatzt sein.

Was daher 1492 mit Ertüchtigungen und Erweiterungen am Westbau seinen Anfang genommen hatte, wuchs sich in der Folge zu einem nahezu vollständigen Neubau der Stiftspfarrkirche aus (Abb. 4). Treibende Kräfte hinter dem umfangreichen Bau- und Ausstattungsprojekt waren Stiftspropst Johannes Mair als Bauherr und Herzog Georg als Patronatsherr des Kollegiatstifts. Ihre an der Stiftspfarrkirche auf Schritt und Tritt wiederkehrenden Wappen dokumentieren diese Rolle eindrucksvoll (Abb 5).

Offenbar brach man zunächst das Langhaus ab, um die Mauerhülle der neuen spätgotischen Hallenkirche errichten zu können. Zumindest die alte Hauptapsis beließ man jedoch vorerst noch und führte das neue Chorpolygon großzügig darum herum, um so lange wie möglich mindestens ein *altare fixum* zu haben, auf dem weiterhin die Messen im Rahmen des Stifts-, Pfarr- und Wallfahrtsbetriebs gelesen werden konnten. Darüber hinaus mussten zahlreiche gestiftete Messstipendien erfüllt werden. Die Organisation des Baubetriebs zielte stets auf eine möglichst kontinuierliche liturgische Nutzung ab.

Im Jahr 1499 trat das Projekt jedoch in eine entscheidende Phase ein: Die Mauerhülle der neuen Hallenkirche war fertiggestellt. Um die Binnenstruktur, bestehend aus Pfeilern und Scheidbögen, sowie das mächtige, alle drei Schiffe überspannende Hallendach errichten zu können, musste nun der noch verbliebene Altarraum des Vorgängerbaus und mit ihm der letzte geweihte feststehende Altar weichen. Man nutzte diese Gelegenheit, um die feierliche Grundsteinlegung nachzuholen, die offenbar in der Dynamik des Baugeschehens ab 1492 versäumt worden war. Eine Bauinschrift auf einer großen, außen am Chor angebrachten Rotmarmortafel berichtet ausführlich von diesem Ereignis, das am Tag Sankt Peter Kettenfeier, dem 1. August 1499, stattfand. Demnach legte der Stiftspropst Johannes Mair höchstselbst den ersten Stein – im Beisein des Stiftsdekans sowie des vollständig vertretenen Kapitels. Vielleicht war es genau dieser Anlass, bei dem unser Tragaltar zum ersten Mal in Altötting zum Einsatz kam. Ab nun war ein solcher jedenfalls notwendig, um in Ermangelung eines *altare fixum* weiterhin Messen lesen zu können.

Die Weihe des *portatile* musste zuständigkeitshalber durch den Bischof von Chiemsee vorgenommen worden sein. Die in Salzburg residierenden Bischöfe des Suffraganbistums



Abb. 5: Altötting, Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus, Detail der Bauinschrift mit den Wappen Herzog Georgs von Bayern-Landshut und Herzogin Hedwigs von Polen sowie des Stiftspropstes Johannes Mair (Foto: Markus T. Huber).

Chiemsee fungierten als Weihbischöfe der Fürsterzbischöfe von Salzburg, in deren Einflussbereich Altötting lag. Im Jahr 1499 übte dieses Amt Ludwig Ebmer von Chiemsee (Bischof 1495–1502) aus. Vielleicht erhielt der Altarstein zu diesem Zeitpunkt in Salzburg seinen Rahmen mit den charakteristischen Marketerien.

Die ab 1501 für den Bau der Stiftspfarrkirche erhaltenen Rechnungen belegen für 1502 bis 1504 die Lieferung von Bauteilen für neue Altäre, aber auch weiterer Altarsteine sowie deren Einfassung durch einen Schreiner. Man kann also davon ausgehen, dass nun zusätzliche *altaria portatilia* in Verwendung waren. Durch das Auflegen der *portatilia* auf die Mensen oder das Einsetzen in dafür vorgesehene Vertiefungen konnte man die zwar fertigen, jedoch noch nicht geweihten Altarblöcke bereits liturgisch nutzen (s.o.). Auf diese Weise überbrückte man die Zeit bis zur feierlichen Weihe der neuerbauten Kirche und ihrer Altäre, die schließlich Ebmers Nachfolger als Weihbischof, Berthold Pürstinger von Chiemsee (Bischof 1508–1526), am 28. und 29. September 1511 vornahm.

Johannes Mair erlebte dieses Ereignis nicht mehr – er war am 1. April 1508 verstorben und im „Äußeren Kreuzgang“ des Stifts unter einer prachtvollen Platte aus Adneter Rotmarmor beigesetzt worden. Sie zeigt das lebensgroße Bildnis des Stiftspropstes in Chorkleidung. Wilde Männer präsentieren zu seinen Füßen die Wappen der Familien Mair und Imhof (Abb. 6).

Nachdem Johannes Mairs Bruder Theoderich bereits im Vorjahr gestorben war, gelangte der Tragaltar nach seinem Tod vielleicht an seine Verwandtschaft mütterlicherseits, zu der er offenbar engeren Kontakt unterhielt. Seine Mutter Katharina entstammte einer von Nikolaus Imhof (†1415) begründeten Nebenlinie der Familie. Ihr Vater Pankraz



Abb. 6: Grabplatte des Stiftspropstes Johannes Mair, um 1508, Rotmarmor, 257 cm x 118 cm, Altötting, Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus (Foto: Markus T. Huber).

(†1461) hatte mit seiner Gemahlin Helena Pfinzing mehrere Kinder, die jedoch allesamt im Laufe der Zeit die Reichstadt verließen. Der älteste Sohn, er war auf den Namen des Vaters getauft, wurde Domherr in Passau und Propst des Kollegiatstifts Innichen. Während der zweite Sohn, Georg, nach Schwaben abwanderte, folgte ein weiterer, mit Namen Andreas, seinem Neffen Johannes Mair nach Altötting. Dort starb er unverheiratet am Michaelstag 1492 und erhielt ein prominentes Begräbnis im Stiftskreuzgang.

Mit der Generation Johannes Mairs – die zahlreichen Kinder seines Onkels Georg Imhof aus dessen Ehe mit Fortunata Ehinger von Balzheim blieben ihrerseits ohne Nachfahren – erlosch diese Linie in den 1520er Jahren. Nun dürfte

das *portatile* an eine der inzwischen protestantisch gewordenen Nürnberger Imhof-Linien gekommen und dort die nächsten drei Jahrhunderte verblieben sein. Die Sammelaktivitäten des Hans von und zu Aufseß mögen ein Anlass zur Abgabe des Objekts gewesen sein, das zwar augenscheinlich alt war, dessen ursprüngliche Zweckbestimmung man jedoch vielleicht nicht mehr kannte.

Obwohl damit das wahrscheinlich größte Rätsel des Tragaltars KG5 gelöst ist, wird die Akte darüber nicht geschlossen. Vielmehr ist zu hoffen, dass die Forschung weiterhin stets neue, spannende Fragen an das Objekt stellen wird.

► MARKUS T. HUBER

Folgenden Personen sei für Unterstützung und Diskussion sehr herzlich gedankt: Michele Cristale, Bettina Guggenmos, Simone Hänisch, Marie-Luise Kosan, Martin Tischler, Heike Zech (alle GNM).

Literatur:

Johann Gottfried Biedermann: Geschlechtsregister des Hochadelichen Patriciats zu Nürnberg. Bayreuth 1748, Taf. CCXIII. – August von Eye: Das Germanische Museum. Wegweiser durch dasselbe für die Besuchenden. II. Theil. Kunst und Alterthum. Thurm am Thiergärtner-Thor. Leipzig 1853. – o.A.: Die Sammlung kirchlicher Geräte im germanischen Museum. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, N.F. 4., 1856, H. 8, Sp. 234–238, hier: Sp. 236. – Beda Kleinschmidt: Der mittelalterliche Tragaltar. In: Zeitschrift für christliche Kunst 16, 1903, H. 10, Sp. 299–304, H. 11, Sp. 323–340; 17, 1904, H. 1, Sp. 13–22, H. 2, Sp. 35–50, H. 3, Sp. 65–80, H. 4, Sp. 97–108, H. 5, Sp. 145–152, H. 6, Sp. 161–166. – Josef Braun: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd. 1. München 1924, bes. S. 37–45, 71–86, 419–458, 489–517, 597, 606–608, 731–744. – Volker Liedke: Marginalien zum Epitaph des Altöttinger Stiftspropstes Johannes Mair. In: Oettinger Land 2, 1982, S. 178–180. – Max Bengl: Stiftspropst Dr. Theoderich Mair. Der Mit-Stifter des Moosburger Hochaltars. Herkunft und Persönlichkeit. In: Unser Moosburg 6, 1986, S. 16–22. – Michael Budde: Altare Portatile. Kompendium der Tragaltäre des Mittelalters 600–1600, Version 1.0. Münster/Werne 1998 (2 CDs), bes. Katalogband 2, Nr. 139. – Claudia Märtl: Herzog Ludwig der Reiche, Dr. Martin Mair und Eneas Silvius Piccolomini. In: Franz Niehoff (Hrsg.): Das Goldene Jahrhundert der Reichen Herzöge (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 34), S. 41–55. – Markus T. Huber: Die Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus in Altötting. Bauen und Ausstatten für einen Wallfahrtsbetrieb um 1500. In: Ars Bavarica 91, 2022, S. 6–159 & Klapptafel. – Peter Germann-Bauer: Frühe Intarsien nördlich Italiens unter besonderer Berücksichtigung der Architekturmotive. In: Ars Bavarica 92 (2023), S. 6–37.

„Nur bei Festen der Großen“

Silberne Deckelterrinen

BLICKPUNKT NOVEMBER. Wann haben Sie zuletzt eine Suppenschüssel verwendet? Wenn es in ihrem Haushalt eine Terrine oder sogar mehrere dieser großen Schüsseln mit Henkeln und Deckel gibt, dann sind die Festtage am Jahresende vielleicht einer der wenigen Anlässe, sie aus dem Schrank zu holen. Bei Festessen mit geschätzten und geliebten Menschen thronen sie dann geradezu auf dem Tisch als fester Bestandteil von manchmal seit Generationen gepflegter Traditionen.

Terrinen aus Metall, und insbesondere aus Silber, hatten auch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts Seltenheitswert, wie Johann Georg Krünitz' (1728-1796) ab 1773 erschienene Oekonomische Encyclopädie berichtet: „Die Terrinen von Metall kommen selten vor. Die silbernen nur bei den Festen der Großen. Sie dienen zur Suppe, zu Punsch etc. etc.“ Der Eintrag stellt folgende Bemerkung vor-

an: „Die runde oder ovalrunde Form dieser tiefen Schüsseln ist zu bekannt, um sie hier näher beschreiben zu wollen. Der Deckel hat oben in der Mitte gewöhnlich eine Verzier-ung, die zugleich zum Griffe dient, und unten hat sie einen Fuß, der eine verschiedentliche Form hat. Zu beiden Seiten sind Griffe, auch keine, welches auf die herrschende Mode in den Geschirren ankommt. Die Form ist gewöhnlich antik, wenigstens werden diese jetzt für die geschmackvollsten gehalten.“ (Krünitz 1843, Bd. 182, S. 145)

Drei silberne Terrinen aus dem Besitz von Jérôme Bonaparte

Als „antik“ im weitesten Sinne kann man auch die Gestal-tung der drei um 1800 entstandenen ebenso glanzvollen wie schweren Silberterrinen (Abb. 1: zwei der drei Terrinen) beschreiben, die im November 2024 im Blickpunkt stehen.



Abb. 1: links: große ovale Suppenterrine, Johann Christian Neuss, Augsburg, 1811, H. 46,5 cm, Inv. HG13602; rechts: eine der zwei runden Terrinen gleicher Machart, Henri Auguste, Paris, 1798/1809, H. 31 cm, Inv. HG13603,1 (Foto: Monika Runge).



Abb. 2: Wappen und Schlangengriff der großen Terrine aus Abb. 1, Inv. HG13602 (Foto: Monika Runge).

Sie entstanden als Teile eines Prunkservice für Jérôme Bonaparte (1784–1860) in seiner Rolle als Herrscher des kurzlebigen Königreichs Westphalen und sind Teil einer Gruppe von Goldschmiedearbeiten, die dank der großzügigen Unterstützung einer privaten Stiftung erworben werden konnten. Sie lassen erahnen, welchen Prunk höfische Feste einst entfalteten. Im Germanischen Nationalmuseum werden die Stücke ab voraussichtlich Ende 2025 in der ertüchtigten Dauerausstellung zu europäischem Kunsthandwerk 1650 – 1800 dauerhaft zu sehen sein. Diese entsteht derzeit im sogenannten Ostbau, einem der Nachkriegsbauten des Architekten Sep Ruf (1908–1982). Die denkmalgerechte Ertüchtigung sieht die Erhaltung der bauzeitlichen Vitrinen und auch des Kerngedankens der ersten Präsentation vor. Diese stellte – streng sortiert – Materialien vor, die zwischen 1650 bis 1800 in den Zentren des deutschen Sprachraums besonders beliebt und bedeutend waren. Richtete sich diese Ausstellung an ein Publikum, das bereits über ein großes kunsthistorisches Wissen verfügte, ist es Ziel der Neueinrichtung, Lust auf die ungemaine Formen-

Funktions- und Materialvielfalt einer Epoche zu machen, in der viele Alltagsgegenstände erfunden wurden, die auch heute noch verwendet und geschätzt werden. Neben der sicherlich kaum zu überschätzenden Entwicklung von Polstermöbeln und anderer „Objekte der Gemütlichkeit“ (DeJean, 2010) ab dem späten 17. Jahrhundert, durchliefen insbesondere die Tafelsitten mehrere Phasen des Wandels bis zur Etablierung gesetzter Essen in der auch heute noch zelebrierten Form.

Wie in vielen anderen Bereichen höfischer Repräsentation setzte der Hof König Ludwigs XIV. von Frankreich im 17. Jahrhundert auch bei der Gestaltung aufwendigster Tafelfreuden neue Maßstäbe. Suppen und dafür geeignete Schüsseln gab es natürlich schon viel länger, im Mittelalter beispielsweise als sogenannte Grapen, kesselartige kleine Gefäße. Die Idee, Suppenschüsseln als nicht nur rein funktionale Gefäße, sondern als Prunkobjekte und optischen Mittelpunkt einer Tafel zu gestalten, könnte durchaus mit dem Versailler Hof in Verbindung zu bringen sein. Anders als bei Festessen heute wurde damals der *Service à la française* praktiziert, d.h. die Speisen aller Gänge wurden gleichzeitig aufgetragen und auf den Tischen eingesetzt. Somit kam den Servierschüsseln eine doppelte Funktion zu: Sie waren zugleich Gefäß für heiße Speisen und Mittel der Repräsentation, deren Gestaltung den Gästen klare Signale jenseits kulinarischer Genüsse vermitteln konnte. Erst ab dem spä-

ten 18. Jahrhundert wurden Speisen bei jedem Gang neu und auf einzelnen Tellern gereicht oder auf der Tafel platziert (Wievelhoeve/Haslinger 2004, insb. S. 38).

Die hier vorgestellten Silberterrinen sind so gestaltet, dass sie beide Aufgaben erfüllen können. Die kleineren Terrinen sind rund, die größere Terrine oval. Sie stehen auf vergleichsweise hohen Füßen mit runder Standfläche. Auffällig sind die vertikal angesetzten, weit über den Schüsselrand hinausragenden Schlaufenhenkel, die eine gestalterische Anleihe bei antiken Trinkgefäßen, insbesondere bei der Form des Kantharos, darstellen. Weingefäße dieser Form fanden im antiken Griechenland Verwendung und inspirierten europäische Designer ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Die Terrinen beziehen ihre Wirkung aus ihrer klaren Form und den hochpolierten spiegelnden Silberflächen, die ohne weiteres Dekor auskommen. Nur am oberen Rand der Schüsseln und am Fuß wurden Ornamentbänder appliziert. Der massive Deckel hält die Speisen warm und ist bei allen drei Terrinen ebenfalls weitestgehend undekoriert. Das Augenmerk richtet sich somit auf

die gegossenen Griffe, die als zwei ineinander verschlungene Schlangen gestaltet sind (Abb. 2). Auch dieses Motiv hat seinen Ursprung in der klassischen Antike. Es fand bereits an römischen Vasen bei der Gestaltung von Henkeln Verwendung, die im 18. Jahrhundert beispielsweise über die Vermittlung der Stiche Giovanni Battista Piranesi (1720–1788) in Mode kamen. Nur die große Terrine hat einen schweren Untersatz, dessen leicht gewölbte Form die Gestaltung des Deckels aufnimmt. Er ruht auf vier zierlichen gegossenen Löwenfüßchen, die mit Schrauben befestigt wurden. Untersatz und Terrine wurden fest auf der Tafel eingedeckt. In die Schüsseln konnten glattwandige, getriebene Silberschüsseln mit schmalen Handhaben eingesetzt werden (Abb. 3).

Auch wenn die große und die beiden kleineren Terrinen sehr ähnlich gestaltet und dekoriert sind, so entstanden sie doch zu unterschiedlichen Zeiten und sogar an unterschiedlichen Orten: Die kleineren runden Terrinen stammen aus der Werkstatt Henri Augustes (1759–1816), einer der führenden Adressen für Goldschmiedekunst im Paris des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wo sie wohl nach einem Entwurf des bedeutendsten Designers für Metall- und insbesondere Goldschmiedekunst, Jean Guillaume Moitte (1746–1810) gefertigt wurden. Die ovale, große Terrine hingegen trägt die Marken des Augsburger Goldschmiedes

Johann Christian Neuss (1774–tätig bis 1864) und lässt sich anhand der Beschaumarke in das Jahr 1811 datieren. Die Augsburger Terrine wurde also als Erweiterung eines Prunkservices bestellt, das etwa ein Jahrzehnt früher in Paris, dem Zentrum der Luxusindustrie geschaffen wurde.

Prunkvolles Tafelgeschirr mit politischer Aussage?

In diesen Jahren der napoleonischen Kriege erlebte Europa einen epochalen politischen Wandel, der auch das Kurfürstentum Braunschweig-Lüneburg (auch als Kurfürstentum Hannover bzw. Kur-Hannover bezeichnet) im Kern traf. 1807 errichtete Napoleon Bonaparte (1769–1821) das Königreich Westphalen das sein Bruder Jérôme Bonaparte (1784–1860) als König von Kassel aus beherrschte. Es umfasste das Kurfürstentum Hessen-Kassel, das Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel, die linkselbischen Territorien Preußens mit Magdeburg und der Universitätsstadt Halle, jedoch nicht das alte Herzogtum Westfalen: Erst „1810 wurde der größte Teil des Kurfürstentums Hannover dem Königreich Westphalen zugeschlagen, der Kurstaat in drei «Departements» geteilt und für diese jeweils in Stade, Lüneburg und Hannover Verwaltungssitze geschaffen.“ (Ausst.Kat. Hannover 2014, S. 22). Entstanden die Pariser Terrinen noch zur Zeit des Heiligen Römischen

Reiches, als Hannover Residenzstadt des Kurfürstentums und Augsburg Freie Reichsstadt war, so fällt die Herstellung der großen Terrine 1811 in ein neues Zeitalter: Am 6. August 1806 hatte Kaiser Franz II. (1768–1835) die Reichskrone niedergelegt, das Reich wurde aufgelöst. Fünf Jahre später wurde Augsburg in das neu errichtete Königreich Bayern eingegliedert, während die Residenzstadt Hannover seit 1803 französisch besetzt war. Erst mit der Niederlage Napoleons 1813 endete auch die Macht Jérôme Bonapartes, dessen Repräsentation das Service, zu dem die Terrinen gehörten, wohl zunächst diente. 1814 entstand das Königreich Hannover, damals noch in der 1714 etablierten



Abb. 3: Große Terrine mit Innenschüssel, Inv. HG13602 (Foto: Monika Runge).



Abb. 4: Porträt des Silberdieners Joseph Hölz, Peter Jakob Horemans, 1772, H. 41 cm, Inv. ResMü.L-G0015 BStGS Inv.Nr.: 2995 (2378) (Foto: Wilfredo Rafael Rodriguez Hernandez, Herkunft/Rechte: München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, CC BY-SA 4.0).

Personalunion mit England. Die Terrinen wurden vom Haus Hannover weiterverwendet, wie das Wappen Ernst August I. (1771–1851), ab 1837 König von Hannover, zeigt. Er übernahm bereits 1813 wieder die Regierungsgeschäfte in Vertretung seines Vaters, König Wilhelm IV. von England und König von Hannover (1765–1837). Die Terrinen verblieben bis 1997 bzw. 2005 in Familieneigentum (zu Hannover zwischen 1800 und 1837, vgl. Ausst.Kat. Hannover 2014).

Augenscheinlich stehen die Terrinen zunächst in keinem Zusammenhang mit Politik, lediglich das in den 1830er Jahren hinzugefügte Wappen belegt deren Zugehörigkeit zum Haus Hannover. Doch Anfang des 19. Jahrhunderts war allein ihr Stil schon ein politisches Bekenntnis. Die eleganten Formen und Dekore wiesen die Terrinen klar als französische bzw. französisch-inspirierte Arbeiten aus, die ausgehend von Napoleons Zirkel auch im deutschen Sprachraum Mode wurden. Die Begeisterung für den Stil überdauerte Napoleons Fall. So erwarb auch das Königreich Bayern ein prunkvolles,

vergoldetes Silberservice Jérôme Bonapartes, das dieser nach seiner Absetzung 1816 an den Augsburger Silberhändler Seethaler veräußerte. Auch für dieses heute in der Münchner Residenz zu sehende Service stellten Augsburger Goldschmiede zusätzliche Gefäße her (Quaeitzsch 2013).

Terrinen für die neue Dauerausstellung „Kunsthandwerk des Barock“

Deckelterrinen sind nicht nur schön, sie wollen auch umgesehen sein. Im 18. Jahrhundert oblag die Aufgabe der Pflege und Kontrolle der Silberkammern den Silberdienern (Abb. 4). Im Germanischen Nationalmuseum übernimmt im Moment eine kleine Gruppe von Restauratorinnen und Kuratorinnen die Sammlungspflege. Derzeit durchlaufen die silbernen Deckelterrinen

die Werkstätten des GNM, damit sie 2025 einen glänzenden Eindruck in der neuen Dauerausstellung machen werden. Stehen die neu erworbenen Terrinen am Ende einer Entwicklungslinie, so zeigen andere Terrinen des Germanischen Nationalmuseums, wie viel Kunstfertigkeit und



Abb. 5: Deckelterrinen aus der Dresdner Hofsilberkammer, Paul Ingermann, Dresden, um 1739, H. 30,5 cm, Inv. HG11816, vgl. Pechstein 1987, Nr. 85 (Foto: Monika Runge).



Abb. 6: Deckelterrinen, Johann Gottfried Haase, Breslau, um 1770, H. 26 cm, Inv. HG11170, Leihgabe Kunstverwaltung des Bundes, vgl. Pechstein 1987, Nr. 91 (Foto: GNM).



Abb. 7: Deckelterrinen, Johann Christoph Borowsky, Riga, 1773, H. 29,7 cm, Inv. HG11629, vgl. Pechstein 1987, Nr. 90 (Foto: Monika Runge).

Ideen in ihre Gestaltung im Lauf des 18. Jahrhunderts einfließen. Ab 2025 kann man dies in der neuen Dauerausstellung nachvollziehen. Dort werden neben Terrinen aus keramischen Materialien auch weitere Silberarbeiten (z. B. Abb. 5-7) zu sehen sein. Je nach Zeitstellung spielen sie mit

den jeweils modernen Stilen und verwandeln Formen der Natur – beispielsweise Blätter, Blüten und Früchte – in silberne Elemente mit Funktion.

► HEIKE ZECH

Literatur:

Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft in alphabetischer Ordnung von D. Johann Krünitz, Bd. 182, 1843, S. 145. URL: <http://www.kruenitz.uni-trier.de/> [30.8.2024] – Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum. Katalog zur Ausstellung in Hanau, Ingolstadt und Nürnberg 1987/1988, bearbeitet von Klaus Pechstein u.a. Berlin 1987. – Reinhold Baumstark, Helmut Seling (Hrsg.): Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas, 2 Bde. Ausst.Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München 1994, Bd. 2, S. 494–597. – Hildegard Wiewelhove, Ingrid Haslinger: Von Suppen und Terrinen. Die aufsehenerregende

Karriere von Speise und Gerät. Bielefeld 2004. – Gun-Dagmar Helke: Deckelterrinen des 18. Jahrhunderts aus Fayence und Zinn. München 2007. – Joan E. DeJean: The Age of Comfort. When Paris Discovered Casual – and the Modern Home Began. New York 2009. – Christian Quaeitzsch: Eine schimmernde (Geburtstags-)Tafel: Das Münchner Vermeil-Service von Odiot und Biennais. 2013. URL: <https://schloesserblog.bayern.de/residenz-muenchen/eine-schimmernder-geburtstags-tafel-das-munchner-vermeil-service-von-odiot-und-biennais> [29.8.2024]. – Eine Kutsche und zwei Königreiche. Hannover und Großbritannien 1814 bis 1837. Hrsg. von Thomas Schwark, Ausst.Kat. Historisches Museum, Hannover 2014, S. 20–27, 79–90.

Leerstellen

Hans Tetzels Totenschild und der Bergbau auf Kuba im 16. Jahrhundert im Kontext der Ausstellung Nürnberg GLOBAL 1300–1600

BLICKPUNKT DEZEMBER. Die große Jahressonderausstellung des Germanischen Nationalmuseums (GNM) widmet sich 2025 der Geschichte der frühen Globalisierung aus der lokalen Perspektive Nürnbergs. Die Stadt an der Pegnitz entwickelte sich seit dem 14. Jahrhundert zu einem Knotenpunkt des Welthandels, in dem Wirtschaft, Politik, Kunst und Kultur eng miteinander verwoben waren. Die Ausstellung knüpft inhaltlich an frühere Projekte des GNM wie „Quasi Centrum Europae“ (2002), „Focus Behaim-Globus“ (1992) oder „Nürnberg 1300-1550: Kunst der Gotik und Renaissance“ (1986) an und stellt aktuelle Fragen an damals vorgestellte Phänomene. Ausgehend von den Erlebnissen ausgewählter Akteur*innen und den Biografien von Objekten beleuchtet sie kritisch die historische Rolle Nürnbergs in einer zunehmend global vernetzten Welt. Am Beispiel des Totenschildes für Hans Tetzl (1518–1571), der unter dem Einsatz Schwarzer Sklaven Kupferminen auf Kuba betrieb, beschäftigt sich dieser Beitrag mit dem Umgang mit Leerstellen in kunst- und kulturhistorischen Ausstellungen.

Viele für das Ausstellungsthema relevante Geschichten können heute nur noch anhand schriftlicher Quellen rekonstruiert werden. Materielle Zeugnisse sind hingegen häufig verloren oder können nicht mehr konkreten Kontexten oder Ereignissen zugeordnet werden. Diese Diskrepanz stellt eine Herausforderung dar, wenn kunst- und kulturhistorische Ausstellungen den Anspruch haben, die Geschichten der Vergangenheit durch die Präsenz originaler Kunstwerke für die Besu-

cher*innen erlebbar zu machen. Dies verdeutlicht der hier im Fokus stehende Totenschild (Abb. 1) auf anschauliche Weise. Er ist das einzige bekannte Objekt, das mit dem Nürnberger Montanunternehmer Hans Tetzl in Verbindung gebracht werden kann, der im Rahmen seiner Tätigkeiten mehrmals über die Iberische Halbinsel nach Kuba reiste und dort über 20 Jahre lebte. Bis auf den Umstand, dass er 1571 in Madrid starb, ist dem Totenschild die Vielschichtigkeit seines für die frühe Geschichte der Globalisierung aufschlussreichen Lebens und Handelns nicht abzulesen. Hinzu kommt, dass neben dem Totenschild kein weiteres Artefakt bekannt ist, das von einer direkten Beteiligung

Nürnberger Akteure an der frühen Kolonisierung Kubas zeugt. Im Kontext der Ausstellung stellt sich somit die Frage, wie der Totenschild adäquat präsentiert werden kann, um auch die kolonialen Praktiken, die mit der frühen europäischen Expansion in die Amerikas verbunden waren – wie etwa den transatlantischen Sklavenhandel oder die Ausbeutung natürlicher Ressourcen – zu thematisieren, ohne ausschließlich geschriebene Quellen zu präsentieren. (Der Begriff „Amerikas“ wird hier im Plural geschrieben, um die kulturelle und geografische Vielfalt der Regionen Nord- und Südamerikas sowie der Karibik und Mittelamerikas zu betonen.)

Der Totenschild für Hans Tetzl

Der Totenschild für Hans Tetzl (KG1371) gelangte 2021 als Teil einer Schenkung der Kirchenverwaltung von St. Egidien in Nürnberg ans GNM. Es



Abb. 1: Totenschild für Hans Tetzl (gest. 1571) aus St. Egidien in Nürnberg, nach 1571, Holztafel, versilbert und bemalt, 70,7 cm x 45,5 cm x 7,5 cm, GNM, Inv. KG1371 (Foto: Monika Runge).

handelt sich um einen versilberten und bemalten rechteckigen Tafelschild, der den seit 1495 durch den Kleinen Rat der Stadt vorgegebenen Normen für Totenschilde entspricht. Mit ihnen wollte der Rat dem ausufernden Prunk bei der Gestaltung von Totenschilden Einhalt gebieten. Die damals erlassenen Bestimmungen regelten sowohl das Aussehen, die Maße als auch die maximalen Kosten der Totenschilde (Putzer 2020). Fortan sollten diese nur noch flach und ohne dreidimensionale Elemente gestaltet werden. Das obere Drittel der zur Verfügung stehenden Fläche war stets der Gedächtnisinschrift vorbehalten, während die beiden unteren Drittel das Wappen der Familie des Verstorbenen zeigten. Im Falle der Tetzeln ist das ein roter Schild mit einer silbernen, steigenden Katze. Der Totenschild für Hans Tetzeln gleicht, bis auf den Text, den anderen Totenschilden, die nach 1495 für die männlichen Mitglieder der Familie in der im 14. Jahrhundert errichteten Familienkapelle in St. Egidien angebracht waren (Abb. 2).

Den damaligen Vorgaben folgend, ist die künstlerische Gestaltung des Totenschildes schlicht. Die hochrechteckige Holztafel besteht aus drei senkrecht angeordneten Lindenholzbrettern, die auf der Rückseite durch zwei Querleisten stabilisiert werden. Von Elisabeth Taube am Institut für Kunsttechnik und Konservierung (IKK) durchgeführte kunsttechnologische Untersuchungen haben ergeben, dass die heute sichtbare Bemalung nicht aus der Entstehungszeit des Schildes stammt, jedoch im Wesentlichen der ursprünglichen Gestaltung folgt. Der rote, mit dunkelroten Ranken verzierte Wappenschild mit der versilberten Katze erscheint vor einem hellen Feld. Aufgrund der dicken schwarzen Schattenlinien und der vermeintlichen Vertiefung des Feldes dahinter entsteht der Eindruck, der Wappenschild trete reliefartig hervor. Die Schildfläche, inklusive des Bereichs der Inschrift, ist komplett versilbert. Jedoch erscheint die Oberfläche aufgrund der Korrosion des Blattsilbers heute bräunlich dunkel und erschwert, gemeinsam mit den zahlreichen Fehlstellen in der Malerschicht, die Lesbarkeit des schwarz aufgemalten Textes. Auch in der ursprünglichen Gestaltung, die heute noch unter der sichtbaren erhalten ist, war der gesamte Schild versilbert und das Wappen zusätzlich mit roter Lüsterfarbe bemalt, wodurch eine metallische Erscheinung intendiert wurde. Auf dem ehemals hell silbernen glänzenden Grund traten die Textzeilen einst gut lesbar hervor (Abb. 3). Sie lauten:

„Anno domini 1571 den / 5 tag Octobris verschied der Er / bar und vest Hanns Tetzeln zu / Madrit In Hispania dem Got / genedig sey a[men]“ [„Im Jahr des Herren 1571 verstarb am 5. Oktober der ehrbare und tapfere Hans Tetzeln in Madrid in Spanien. Gott sei ihm gnädig. Amen.“]



Abb. 2: Nürnberg, St. Egidien, Tetzelnkapelle, 1935, Stadtarchiv Nürnberg A 44 Nr. C 6168/22.

Ein in diesem Kontext interessantes Detail ist das kleine, in der sichtbaren Bemalung nicht ausgeführte Beiwappen in der unteren rechten Ecke. Dieses war normalerweise für das Familienwappen der Ehefrau des Verstorbenen vorgesehen. Da Hans Tetzeln nicht, wie für männliche Mitglieder reicher Patrizierfamilien sonst meist üblich, eine Frau einer anderen wappenfähigen Patrizierfamilie geheiratet hatte, blieb dieses auf seinem Totenschild leer. Im Stammbuch der Familie Tetzeln, das ebenfalls im GNM aufbewahrt wird (Abb. 4), findet sich jedoch der Hinweis, dass Hans Tetzeln auf Kuba mit „einer Wittfrau, einer Spaniartin, die Kinder gehabt“ hat, verheiratet war. Außer dem Umstand, dass das Paar selbst keine gemeinsamen Kinder hatte, werden keine weiteren Informationen zu der als Ehefrau ausgewiesenen Spanierin überliefert.

Das leere Beiwappen auf dem Totenschild lässt jedoch erahnen, in welchem Maße die damalige Gesellschaft von patriarchalen Strukturen und hierarchischem Standesdenken geprägt war. Die in den Nürnberger Kirchen einst omnipräsenten Totenschilder spielten eine zentrale Rolle für die Demonstration dynastischer Kontinuität. Allerdings



Abb. 3: Infrarotreflektogramm von Abb. 1 (Foto: Benjamin Rudolph).

waren Totenschilde ausschließlich dem Gedenken männlicher Mitglieder sozial hochgestellter Familien vorbehalten. Für ihre Ehefrauen beziehungsweise deren Familien blieb auf diesen lediglich das kleinere, dem männlichen Familienwappen untergeordnete Beiwappen. Stammten die auf den Totenschilden zumeist nicht namentlich genannten Gattinnen zudem, wie im Falle Tetzels, aus einer auswärtigen, nicht wappenfähigen Familie, wurden sie gänzlich von diesen verbannt.

Nürnberg und die Amerikas

Die damals geltenden sozialen Normen ermöglichten es Frauen kaum, im Kontext überregionaler Unternehmungen als aktiv handelnde Protagonistinnen in Erscheinung zu treten. Jedenfalls handelt es sich bei den damals in globalen Kontexten tätigen Menschen, deren Tun in schriftlichen Quellen oder visuellen Zeugnissen Niederschlag gefunden hat, fast ausschließlich um Personen männlichen Geschlechts. Dies gilt auch für die Beteiligung Nürnberger Unternehmer an der Kolonialisierung des amerikanischen Doppelkontinents (Bernecker 2000). Den zahlreichen Bele-

gen in schriftlichen Quellen stehen zudem nur sehr wenige Kunstwerke gegenüber, die es erlauben, das konkrete Handeln der Kolonisatoren und die damit verbundenen Schicksale der Kolonisierten in einer Ausstellung anschaulich zu machen. So konnten bisher noch keine Objekte identifiziert werden, die schon damals aus den Amerikas nach Nürnberg gelangten. Dies trifft beispielsweise auf jene Stücke aus dem sogenannten Aztekenschatz zu, die der Hofkämmerer Erzherzog Ferdinands 1524 in seinem Rechnungsbuch in Nürnberg als Geschenk seines Bruders Kaiser Karls V. registrierte. Bei anderen Objekten, wie dem seit 1662 in Nürnberg dokumentierten Vitzliputzli (Abb. 5), einer 7,5 Zentimeter hohen Affenfigur aus feuervergoldetem Silber, die immer wieder mit der präkolumbischen Kunst des heutigen Mexiko in Verbindung gebracht wird, kann die Provenienz nicht weiter zurückverfolgt werden. Auch von den Gegenständen, die damals nachweislich von Nürnberg aus in die Amerikas gelangten, wie Halbfertigwaren, Waffen, Bücher etc., haben sich jegliche Spuren verloren. Dasselbe gilt für in Übersee getätigte Stiftungen Nürnberger Akteure. Teile des Geldes, das durch die Ausbeutung natürlicher Ressourcen und der indigenen Bevölkerung sowie durch den Einsatz versklavter Menschen erwirtschaftet wurde, flossen jedoch direkt oder indirekt in die Produktion von Kunstwerken in Nürnberg. In der Ausstellung werden einige prominente Nürnberger Stiftungen, wie der von der Welserfamilie finanzierte ehemalige Hochaltar der Frauenkirche, erstmals aus dieser Perspektive beleuchtet. Hinzukommen in Nürnberg verlegte Berichte und Flugblätter, die die europäische Vorstellung von der „Neuen Welt“ und den dort lebenden Menschen maßgeblich prägten. Darunter der 1524 in Nürnberg gedruckte Plan von Tenochtitlán (Abb. 6), dem heutigen Mexikostadt, der den editierten Briefen des spanischen Konquistadoren Hernán Cortés (1485–1547) beigegeben war. Es handelt sich um die früheste in Europa verbreitete Darstellung einer amerikanischen Stadt. Sie zeigt die einstige Hauptstadt des Aztekenreichs im Jahr vor ihrer Zerstörung durch die europäischen Eroberer.

Hans Tetzl und seine Unternehmungen auf Kuba

In diesem größeren Kontext ist auch der Totenschild für Hans Tetzl zu verorten. Über das Leben Tetzels und seine Unternehmungen auf Kuba sind wir dank der quellenbasierten Studien von Theodor Gustav Werner aus den Jahren 1961 und 1968 gut informiert. Tetzl wurde 1518, drei Jahre nach der Gründung Santiago de Kubas, in Nürnberg in eine einflussreiche Bergwerksdynastie geboren. Um 1538 reiste er nach Sevilla. Spätestens dort wird er über das Netzwerk oberdeutscher Kaufleute und Unternehmer von den Schwierigkeiten erfahren haben, mit denen die Minenbetreiber auf Kuba konfrontiert waren, als sie versuchten, aus dem dort geförderten Erz für die Weiterverarbeitung geeignetes Kupfer zu gewinnen. 1541 reiste Tetzl nach Kuba und somit auf jene Insel, die Christoph Kolumbus

49 Jahre zuvor für die Katholischen Könige Isabella I. von Kastilien und Ferdinand II. von Aragón in Besitz genommen hatte und die zwischen 1511 und 1515 von Diego Velázquez de Cuéllar in deren Auftrag erobert worden war. Als Tetzels Aufbruch auf Kuba eintraf, war die einst umfangreiche indigene Bevölkerung durch Krieg, Unterernährung und Krankheiten auf wenige hundert Familien dezimiert worden. Eineinhalb Jahre nach seiner Ankunft kehrte Tetzels mit Gesteinsproben nach Europa zurück, um in seiner Heimat von Spezialisten neue Verhüttungsverfahren für das kubanische Erz entwickeln zu lassen. 1546 verhandelte er in Madrid über weitere Konzessionen. Die mit dem Königshaus geschlossene Übereinkunft berechnete ihn, auf Kuba zehn Minen zu betreiben und zu diesem Zweck deutsche Metallexperten und Minenarbeiter mit sich zu nehmen. Zur Finanzierung gründete er am 5. Juli 1546 in Nürnberg eine Bergwerks- und Hüttengesellschaft, an der neben seinen Brüdern Jobst und Gabriel Tetzels auch seine Schwäger Balthasar Rummel und Andreas Gienger sowie der in Sevilla ansässige Lazarus Nürnberger beteiligt waren.

Nachdem er in Sevilla die Erlaubnis des Indienrats erhalten hatte, reiste Tetzels von dort mit einer neunköpfigen Mannschaft und umfangreicher Ausrüstung wieder nach Kuba. Schon bald nach seiner Ankunft war er mit dem Widerstand der dort ansässigen, spanischen Minenbesitzer konfrontiert, die sich bis zu einem 1550 vereinbarten Vergleich weigerten, ihm für die Verhüttung des von ihnen geförderten Erzes die vertraglich zugesicherten Abgaben zu leisten. Der Kompromiss sicherte den Minenbesitzern u.a. zu, dass Tetzels die für sie arbeitenden „Schwarzen Sklaven“ („esclavos negros“) in der Kunst der Verhüttung des kubanischen Erzes unterrichtete. Es folgte eine kurze, wirtschaftlich erfolgreiche Phase, die jedoch jäh beendet wurde, als französische Piraten 1554 Tetzels Lagerbestände raubten und zudem mehrere Naturkatastrophen wie Wirbelstürme und Überflutungen, bei denen auch ein „Schwarzer“ („un negro“) erkrankte, sein Hüttenwerk zerstörten. Dokumente belegen Tetzels erfolglose Versuche sich aus dieser Lage zu befreien. Unter anderem bemühte er sich beim spanischen Königshaus darum, eine Genehmigung für das

damals ‚lukrative‘ Geschäft des Sklavenhandels zu erlangen. 1566 endete schließlich sein Vertrag für den Kupferabbau auf Kuba und er kehrte 1568 nach Spanien zurück, um in Madrid persönlich über neue Lizenzen zu verhandeln, was ihm 1571 auch gelang. Allerdings verstarb er noch im selben Jahr im Alter von 53 Jahren in Madrid.

Selbstzeugnisse Tetzels, die Rückschlüsse auf seine Erlebnisse auf Kuba oder seine Wahrnehmung der Insel und ihrer Bewohner*innen erlauben würden, sind nicht bekannt. In den veröffentlichten Quellen zu seinen Unternehmungen werden jedoch immer wieder „Schwarze Sklaven“ erwähnt, die dort für ihn arbeiteten. Zwar erfahren wir darin weder etwas über deren Lebens- und Arbeitsbedingungen noch von den Umständen, unter denen sie nach Kuba gelangten. Die menschenverachtenden Voraussetzungen des transatlantischen Sklavenhandels (Zeuske 2004) lassen darauf schließen, dass dies auch in diesem Fall unter

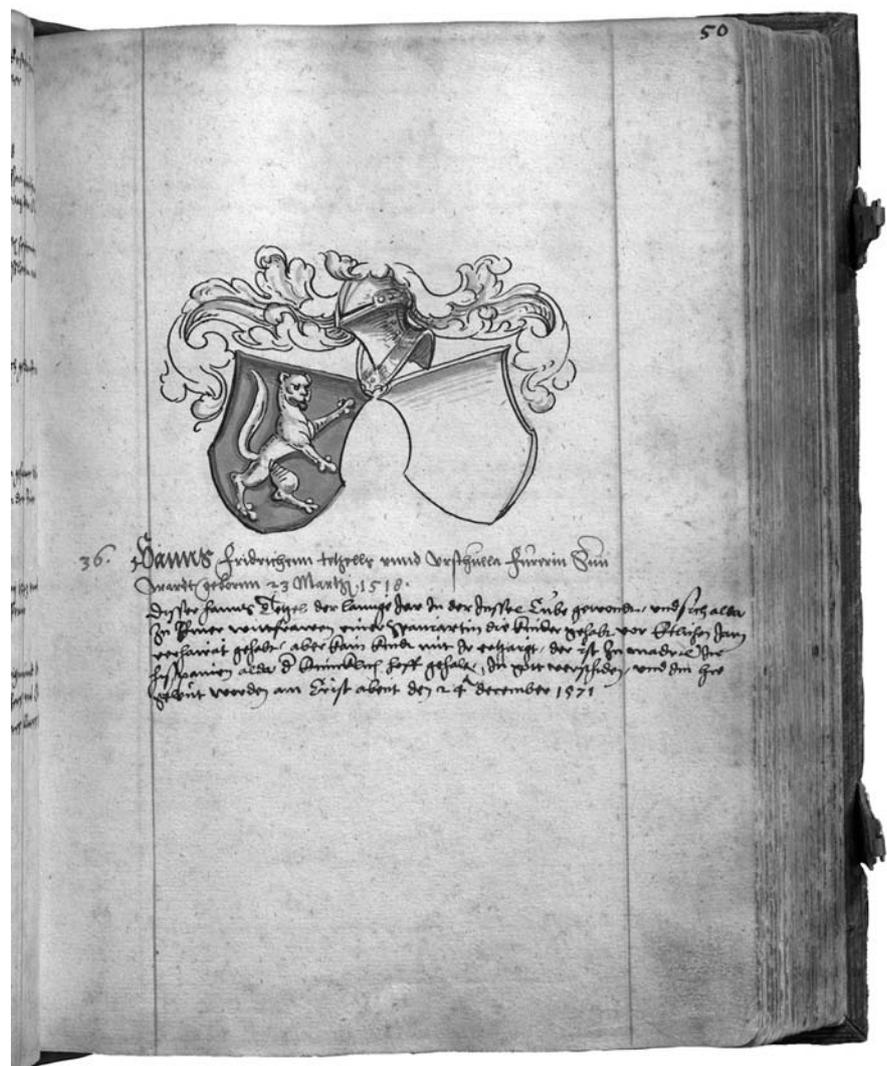


Abb. 4: Eintrag zu Hans Tetzels im Familienbuch der Tetzels, GNM, Sign. Hs6222a, fol. 50r.



Abb. 5: Mesoamerikanische Statuette, genannt „Vitzliputzli“, Mittelamerika (?), wohl 13.–15. oder 16. Jahrhundert, Silber, vergoldet, Pyrit, Perle, 7,5 cm x 6,0 cm x 6,5 cm, Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv. Pl 1248 (Foto: Roland Schewe, GNM).

Anwendung körperlicher Gewalt, Zwang und Erniedrigung erfolgte. Es stellt sich daher die Frage, wie die Geschichte Hans Tetzels auf Kuba, die bisher zumeist als eine Art unternehmerisches Abenteuer erzählt wurde, vor dem Hintergrund des damit verbundenen Unrechtssystems des transatlantischen Sklavenhandels heute dargestellt werden kann. Dies umso mehr, als das einzige erhaltene Objekt, das zweifelsfrei mit ihm in Verbindung gebracht werden kann, ein zu seinem persönlichen Gedenken gefertigter Totenschild aus der Nürnberger Egidienkirche ist, der weder Rückschlüsse auf seine Tätigkeiten auf Kuba noch auf die Schicksale der für ihn arbeitenden Sklaven erlaubt, deren Namen in den Quellen unerwähnt bleiben.

Der kuratorische Umgang mit Leerstellen

Aus kuratorischer Perspektive stellt sich die Frage, wie in der kommenden Sonderausstellung adäquat mit derartigen Leerstellen umgegangen werden kann. Ausstellungen wie „Nürnberg GLOBAL“ bieten durch das Ausstellungsdispositiv, die Auswahl der Exponate und die Fragen, die

an die ausgestellten Objekte gerichtet werden, die Chance eine kritische Perspektive auf dieses wenig bekannte Kapitel der Stadtgeschichte zu ermöglichen. Im Vordergrund sollte nicht ausschließlich die Beteiligung des Nürnberger Unternehmers Hans Tetzels an der frühen Kolonisierung Kubas stehen. Stattdessen muss der Fokus auch auf die ‚anderen‘ Geschichten gerichtet werden: jene Geschichten, die weder in den schriftlichen Quellen noch in der Gestaltung der Objekte Niederschlag gefunden haben. Gemeint sind damit sowohl die Schicksale jener Menschen, die als Sklaven verschleppt und unter Gewaltanwendung ausgebeutet wurden, als auch die fehlende Repräsentation weiblicher Akteurinnen im Kontext der frühen Globalisierung.

In der aktuellen Kunstproduktion sowie in der gegenwärtigen kuratorischen Praxis werden immer wieder Möglichkeiten und Strategien erprobt, um derartige Leerstellen durch gestalterische oder künstlerische Interventionen zu markieren und eine kritische Auseinandersetzung mit derartigen Themen zu ermöglichen (Bayer, Kazeem-Kamiński, Sternfeld 2017; Prinz 2020). Aus den vielen möglichen Beispielen sei hier lediglich auf die im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, im Haus der Kulturen der Welt in Berlin und anschließend im Museo Nacional de Arte La Paz in Bolivien gezeigte Ausstellung „Das Potosí-Prinzip“ von 2010 verwiesen, die anlässlich des 200. Jahrestages der Unabhängigkeitsbewegungen in Lateinamerika, „den Zusammenhang von Handels- und Imagetransfers, von Wirtschafts- und Denkstrukturen zwischen Lateinamerika und Europa und darüber hinaus“ kritisch reflektierte.

In Ausstellungen, die den Zeitraum zwischen 1300 und 1600 zum Thema haben, geschieht eine vergleichbar kritische Auseinandersetzung mit Leerstellen bisher hingegen oft nur zögerlich. Wenn, dann beschränkt sich diese zumeist auf die Benennung der Leerstellen in Wandtexten und Objektbeschriftungen. Doch ist dies ausreichend, um etwa die Schicksale der für Hans Tetzels tätigen Sklaven angemessen zu repräsentieren? Oder können derartige Lücken in der Überlieferung letztlich nur durch visuell starke und inhaltlich Position beziehende, zeitgenössische Interventionen visuell adressiert und verhandelt werden?

Einen reizvollen, in derartigen Ausstellungskonstellationen bisher jedoch noch nicht erprobten Denkanstoß bietet die derzeit vor allem in den Geisteswissenschaften diskutierte Methode der „critical fabulation“ (kritische Fabulation). Sie geht auf die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Saidiya Hartman zurück, die sich in ihrem vielrezipierten Aufsatz „Venus in Two Acts“ (2008) mit den Leerstellen in den Archiven zu den Schicksalen Schwarzer Sklav*innen auseinandersetzt und zum kreativen Umgang mit der-

artigen Überlieferungslücken aufforderte. In ihrem Buch „Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route“ zeichnet sie etwa die Geschichte des transatlantischen Sklavenhandels anhand ihrer eigenen Reise entlang einer Sklavenroute in Ghana nach. „Anstatt die Vergangenheiten, von denen die Quellen keine Kunde geben oder die die Quellen nur in deformierter Weise erkennen lassen, aus der historischen Erzählung auszublenden (...), soll die ‚critical fabulation‘ auch diesen Vergangenheiten einen Platz in der historischen Erzählung ermöglichen“, wie Xenia von Tipelskirch den Ansatz Hartmans zusammenfasst. Allerdings ist ein solcher Ansatz aufgrund der unscharf verlaufenden Grenze zwischen Interpretation und Fiktion keineswegs unumstritten und es bleibt die Frage, wie er auf eine kunst- und kulturgeschichtliche Ausstellung übertragen werden könnte. In der Vorbereitung zur Ausstellung „Nürnberg GLOBAL“ diskutieren und erproben wir diese und andere Strategien, um im gemeinsamen Dialog Lösungen für derartige Herausforderungen zu finden und auf diese Weise die Rolle des Museums als Ort der Begegnung, des Austauschs und des Diskurses zu stärken.

► SVEN JAKSTAT

Durch die Großschreibung von Schwarz wird zum Ausdruck gebracht, dass Schwarz „kein neutrales Adjektiv für die Hautfarbe [ist], sondern [...] eine historische, politische und soziale Identität [beschreibt], die als unterlegen konstruiert wurde, als eine Kategorie, die von der weißen Norm abweicht. [...] Die Schreibweise soll diese Hierarchie dekonstruieren, sichtbar machen und infrage stellen.“ (Roig 2021, S. 14).

Für den Austausch zum Thema und wertvolle Hinweise danke ich: Johanna Abel, Benno Baumbauer, Laura Di Carlo, Johannes Gebhardt, Amanda Robledo, Elisabeth Taube, Sabine Tiedtke und Elke Anna Werner.

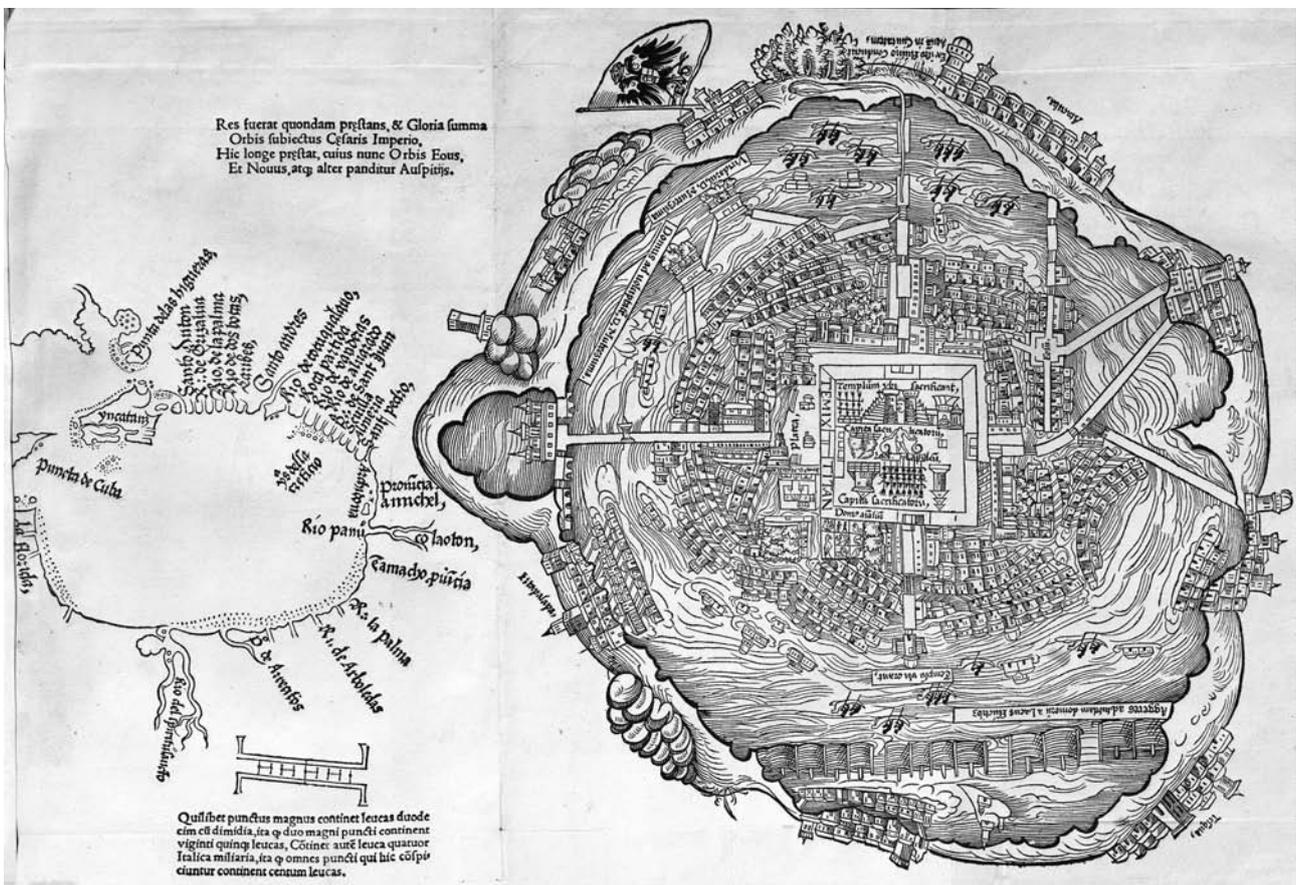


Abb. 6: Plan von Mexiko-Stadt und Skizze der Karibik, 1524, Holzschnitt auf Papier, 47 cm x 29 cm, in: Hernán Cortéz: Praeclara Ferdinandi Cortesii de Nova maris Oceani Hispania Narratio, Nürnberg, Friedrich Peypus, 1524, München, Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität, Sign. 0014/W 2 H.aux. 52.

Literatur:

Theodor Gustav Werner: Das Kupferhüttenwerk des Hans Tetzels aus Nürnberg auf Kuba und seine Finanzierung durch europäisches Finanzkapital (1545-1571). In: Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftswissenschaft 48, 1961, H. 3, S. 289-328, 444-502. – Theodor Gustav Werner: Zur Geschichte tetzelscher Hammerwerke bei Nürnberg und des Kupferhüttenwerks Hans Tetzels auf Kuba. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 55, 1967/68, S. 214-225. – Nürnberg 1300-1550. Kunst der Gotik und Renaissance. Hrsg. von Gerhard Bott, Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, München 1986. – Focus Behaim-Globus, 2 Bde. Bearb. von Johannes Wilbers, Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1992. – Walther L. Bernecker: Nürnberg und die überseeische Expansion im 16. Jahrhundert. In: Helmut Neuhaus (Hrsg.): Nürnberg. Eine europäische Stadt in Mittelalter und Neuzeit (Nürnberger Forschungen 29). Nürnberg 2000, S. 185-218. – Quasi centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg 1400-1800, 2 Bde. Bearb. von Hermann Maué u.a., Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2002. – Michael Zeuske: Schwarze Karibik. Sklaven, Sklavereikultur und Emanzipation. Zürich 2004. – Saidiya Hartman: Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route. New York 2007. – Peter Fleischmann: Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, Bd. 2. Nürnberg 2008, S. 988. – Saidiya Hartman: Venus in Two Acts. In: small axe, 2008, S. 1-14. – Alice Creischer, Max Jorge Hinderer, Andreas Siekmann (Hrsg.): Das Potosí-Prinzip. Wie können wir das Lied des Herrn im fremden Land singen? Koloniale

Bildproduktion in der globalen Ökonomie, Ausst.-Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivien. Köln 2010. – Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kamiński, Nora Sternfeld (Hrsg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin/Boston 2017. – Frank Matthias Kammel u.a. (Hrsg.): Die Nürnberger Totenschilde des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum. Jenseitsvorsorge und ständische Repräsentation städtischer Eliten, 2 Bde. Nürnberg 2020. – Sophie Prinz: Relationalität statt Kulturvergleich. Zum vergleichenden Sehen im enzyklopädischen Museum. In: Johannes Grave, Joris Corin Heyder, Britta Hochkirchen (Hrsg.): Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten. Bielefeld 2020, S. 147-188. – Katja Putzer: Herrschaft und Memoria. Der Nürnberger Rat und sein Einfluss auf Repräsentation und Erinnerungskultur. In: Frank Matthias Kammel u.a. (Hrsg.): Die Nürnberger Totenschilde des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum. Jenseitsvorsorge und ständische Repräsentation städtischer Eliten, Bd. 1. Nürnberg 2020, S. 276-297. – Emilia Roig: Why We Matter. Das Ende der Unterdrückung. Berlin 2021. – Handy Acosta Cuellar: Manteniendo la fragua encendida: esclavizados africanos y tecnología de fundición de cobre en Cuba (1540-1767). In: Perspectivas Afro 1, 2022, H. 2, S. 128-148. – Roger Schöntag: Testimonios del mercader Hans Tetzels (1518-1571) de Núremberg en Cuba. Un análisis histórico y socio-lingüístico. In: Islas 65, 2023, H. 204, S. 1-23. – Xenia von Tippelskirch: „Critical Fabulation“ und die Leerstellen in der Geschichte. In: H-Soz-Kult, 26.03.2024.

20 Jahre KulturGut: Ein Dank

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

das Germanische Nationalmuseum wandelt sich und das ist im gesamten Haus spürbar. Unsere Dauerausstellungen werden saniert und ertüchtigt, um die Schätze des Hauses spannend und heutigen Standards entsprechend präsentieren zu können. Mit den Wechselausstellungen versuchen wir, hochaktuelle gesellschaftliche Herausforderungen aus historischer Perspektive zu beleuchten. Wir verstehen es als Teil dieser großen Aufgabe, auch die Veröffentlichungen des Museums neu auszurichten, um mit unseren gedruckten und digitalen Inhalten mehr Menschen zu erreichen. Im Reigen der GNM-Medien hat das *KulturGut* als Nachfolger des *Monatsanzeigers* über zwei Jahrzehnte hinweg regelmäßig Kunst- und Kulturgeschichten aus der Sammlung des Museums kurz und allgemeinverständlich vorgestellt.

Nun halten Sie die letzte Ausgabe des KulturGuts in Händen. Das GNM dankt allen Beitragenden, insbesondere auch Dr. Tobias Springer und Dr. Barbara Rök, die die Koordination und Redaktion übernommen haben. Unser herzlicher Dank für Ihr Interesse und Ihre jahrelange Treue gilt auch Ihnen, liebe Leserinnen und Leser. Wir hoffen auf Ihre Verbundenheit und weitere Unterstützung bei unseren Initiativen, das Germanische Nationalmuseum zukunftsfähig und für die nächsten Generationen attraktiv zu machen. Dies bedeutet auch eine Öffnung für viele neue Kanäle, auf denen wir über unser Haus, über spannende Objekte und Themen berichten. Denn auch für unser Museum gilt: Nur was sich ändert, bleibt. Bleiben Sie uns gewogen und verbunden!

Bereits jetzt finden Sie (Objekt-)Geschichten aus dem Museum auf dem Museumsblog und in unseren Digital Stories, die Sie über unsere Webseite abrufen können. Dort finden Sie auch Links zu unseren anderen digitalen Kanälen mit interaktiven Spielen, Filmen und weiteren Angeboten für Jung und Alt. Wir freuen uns auf Ihren Besuch und Ihr Feedback.

www.gnm.de

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Mikrowelten Zinnfiguren

Die Sammlung Alfred R. Sulzer
noch bis 26. Januar 2025

Die letzte Fahrt

Das Wagengrab von Essenbach. Ein Schatz der Bronzezeit
noch bis 7. Januar 2025

Hello Nature

Wie wollen wir zusammenleben?
3. Oktober 2024 bis 2. März 2025

Imaginäre Spaziergänge

Landschaftsgrafik von Bruegel bis Waterloo
Studioausstellung
23. Oktober 2024 bis 31. August 2025

„Wahn-Flunder, Wahn-Plunder, lächelnd“

Arbeiten von Gerhard Altenbourg
Spotlight in der Dauerausstellung zu Kunst und Design des 20. Jahrhunderts
18. Dezember 2024 bis 23. März 2025

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

Inhalt IV. Quartal 2024

Aktenzeichen KG5 gelöst

Der Tragaltar des Altöttinger Stiftspropstes Johannes Mair
von Markus T. Huber Seite 1

„Nur bei Festen der Großen“

Silberne Deckelterrinen
von Heike Zech Seite 7

Leerstellen

Hans Tetzels Totenschild und der Bergbau auf Kuba im 16. Jahrhundert im Kontext
der Ausstellung Nürnberg GLOBAL 1300–1600
von Sven Jakstat Seite 12

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: Sabine Tiedtke
Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de
Produktion: Druckhaus Haspel Erlangen e. K.
Auflage: 2000 Stück