

makk

Kunst und Design

DEUTSCH

**KÜNSTLERBLICK.
Clemens,
Sigmund &
Siecaup**

100 Jahre Sammlung Clemens

26. Juni – 27. September 2020

INHALT

KÜNSTLERBLICK. Clemens, Sigmund & Siecaup 3

Wilhelm Clemens. Ein Sammlerleben für die Kunst 4

Sigmund & Siecaup – Werk und Wirkung 8

Ulrike Siecaup. Gemalte Realitäten 11

Sigmund de Jong. Wall Concepts 11

Objekte der Sammlung Clemens nach Themenbereichen:

Gemälde 12

Skulpturen und Plastiken 17

Pokale 29

Glas 32

Keramik 33

Gold- und Silberschmiedearbeiten 35

Medaillenkunst 47

Zinnteller 56

Waffen und Helme 62

Impressum 72

KÜNSTLERBLICK. Clemens, Sigmund & Siecaup

Das MAKK – Museum für Angewandte Kunst Köln feierte am 5. Mai 2020 ein besonderes Jubiläum: Vor genau 100 Jahren konnte der Öffentlichkeit in einem feierlichen Festakt im damaligen Gebäude am Hansaring die Sammlung Wilhelm Clemens zugänglich gemacht werden. Das Museum, das damals noch Kunstgewerbemuseum hieß, hatte erneut eine großherzige Stiftung erhalten, die an Fülle und Qualität bis heute kaum zu übertreffen ist: Rund 1.600 Objekte vom Mittelalter bis ins Zeitalter des Barock spiegeln die Leistungen der Künstler und Kunsthandwerker dieser Epochen in einzigartiger Weise – von Gemälden, Kleinplastiken und Skulpturen, Bildwirkereien und Textilien über Fayencen und Zinngefäße, Schmuck und Goldschmiedearbeiten bis hin zu Jagdgerätschaften und Waffen.

Der ausgebildete Maler Wilhelm Clemens (1847–1934) besaß besondere Eigenschaften, die ihm ein solch dezidiertes Sammeln auf höchstem Niveau ermöglichten: „ein gutes Auge und die Fähigkeit zu künstlerischem Sehen“, wie ihm 1981 die damalige Museumsdirektorin Brigitte Klesse bescheinigte. Das „künstlerische Sehen“ gab die Idee zur Ausstellung „KÜNSTLERBLICK. Clemens, Sigmund & Siecaup“, die auf der einen Seite eine Hommage an Wilhelm Clemens darstellt, auf der anderen Seite durch die zeitgenössischen Positionen des Rotterdamer Künstlers Sigmund de Jong und der Kölner Künstlerin Ulrike Siecaup den Aspekt des Sehens in den Vordergrund stellt.

Das Künstlerduo wählte gemeinsam mit dem MAKK repräsentative Preziosen der Sammlung Clemens aus. Diese wurden innerhalb der Ausstellung in jeweils neue künstlerische Kontexte gebracht, die es nun ermöglichen, das einzelne Werk neu und anders zu betrachten. Sigmund de Jong erarbeitete dazu „Wall-Concepts“, die mit Farben, Linien und Monochromen die Räumlichkeiten intensivieren, Ulrike Siecaup konfrontiert die historischen Objekte mit ihren „gemalten Realitäten“. Diese basieren auf Fotografien, die in einem malerischen Prozess miteinander verbunden wurden.

Die Schaffung einer neuen visuellen Präsenz dieser drei miteinander verwobenen Ebenen ist Ziel der künstlerischen Intervention. Die Künstler verweisen auf Lebendigkeit und Prozesshaftigkeit – auch der historischen Objekte – und betonen dies zusätzlich durch eine einmalige Um-Positionierung ihrer Werke während der Laufzeit der Ausstellung.

„Was man von der Minute ausgeschlagen, bringt keine Ewigkeit zurück.“

Friedrich Schiller, Resignation, 1786

Wilhelm Clemens. Ein Sammlerleben für die Kunst

In den dicht beschriebenen Notizbuchseiten von Wilhelm Clemens aus den Jahren 1915 und 1916, die sich glücklicherweise erhalten haben, finden sich neben zahlreichen Skizzen, Umschriften und Bemerkungen zu Sammlerkollegen auch immer wieder Sinnsprüche, die er festgehalten hat, wie das Zitat aus dem Gedicht „Resignation“ von Friedrich Schiller. Es geht darin um einen fiktiven Streit zwischen den Personifikationen der Seele und der Ewigkeit. Die Seele beklagt sich über ihre lebenslangen Entbehnungen, für die sie nun Entschädigung fordert, die Ewigkeit erwidert, dass sie sich dafür entschieden habe und nun auch daran halten müsse.

Wie keine andere Niederschrift Clemens' scheint diese Sentenz auf dessen Persönlichkeit zu passen, dem Zeitgenossen immer wieder seine Bescheidenheit und materielle Anspruchslosigkeit in Bezug auf die eigene Person attestierten.

Wilhelm Clemens wurde am 16. Juli 1847 auf dem elterlichen Hof Gürath in der Gemeinde Neurath bei Grevenbroich geboren. Er hatte zwei ältere Schwestern, Sophia (1843–1936) und Anna (1846–1929), mit denen und deren späteren Familien er zeitlebens ein inniges Verhältnis pflegte. Er besuchte das Marzellengymnasium in Köln und studierte nach dem Abitur in Heidelberg Jura. Als er 1874 nach München zog, ermöglichte ihm die finanzielle Ausstattung, die er von seinen Eltern erhalten hatte, und zu der auch Ländereien am oberbayrischen Walchensee gehörten, seinen persönlichen Neigungen nachzukommen: Er widmete sich an der Kunstakademie dem Studium der Malerei, das er 1878 abschloss. Als Maler von Landschaftsbildern, Genreszenen und Porträts war Clemens in Maßen erfolgreich; 1886 erwarb die Münchener Kunstakademie das Ölgemälde „Die Wilderer“, 1888 kaufte die Berliner Nationalgalerie das Bild „Wilderer Ende“ an. Von seinen künstlerischen Qualitäten zeugen auch sein Selbstporträt sowie fünf großformatige Porträtzeichnungen, die sich im MAKK befinden.

Wilhelm Clemens beteiligte sich rege an der Münchener Kunstszene. Er war Mitglied im Kunstverein München sowie in der 1892 gegründeten Münchener Sezession. Neben seinen Besuchen in den Museen standen auch die Künstlerateliers auf seinem Programm, die häufig mit Antiquitäten und allerlei Kunstgegenständen – auch zu Studienzwecken – gefüllt waren. Auch der damals noch reich bestückte Kunsthandel bot ihm ein anregendes Feld, seinerseits das Sammeln zu betreiben. Hinzu kamen zahlreiche Reisen im In- und Ausland. Anders aber als viele seiner ähnlich gesinnten Zeitgenossen, beschränkte er sich nicht auf das Anhäufen von Gegenständen, sondern suchte mit geschultem Auge nach höchster Qualität. Dies ging so weit, dass er in der Lage war, unter nachträglichen, farbigen Fassungen die ursprüngliche Bildhauerarbeit zu erkennen, die Handschrift bedeutender Maler unter Übermalungen und trotz Beschnitt oder Anstückungen, die die originale Komposition beeinträchtigten, herauszulesen. In Clemens' Familie hat sich hierzu eine Anekdote gehalten, nach der er bei einem spanischen Antiquitätenhändler in einem Stapel verstaubter Gegenstände mit sicherem Griff ein wunderbares kleines Tafelgemälde von Hans Memling, eine Anbetung der Könige, hervorzog, das er dem unwissenden Händler zu einem geringen Preis abkaufen konnte. Für solch sensationelle Funde benötigte er nicht nur ein geschultes Auge, sondern auch ein umfassendes Wissen und sicherlich eine gehörige Portion ‚Jagdinstinkt‘.

Im Bereich der Bildenden Kunst galt sein besonderes Augenmerk mittelalterlichen Holzskulpturen und Tafelgemälden, Kleinplastiken sowie Medaillen und Plaketten aus Renaissance und Barock. Das Spektrum reicht hier von Martin Schongauer, Rogier van der Weyden oder Lukas van Leyden über Tilman Riemenschneider, Giovanni da Bologna (Giambologna) oder Balthasar Permoser bis hin zu berühmten Medailleuren wie Matteo de' Pasti, Jérôme Roussel oder Ermenegildo Hamerani.

Zu den kunstgewerblichen Objekten, die Clemens in den Fokus nahm, gehörten kostbare Bildwirkereien und Textilien, seltene Pilgerzeichen in Blei- und Zinn-guss, Keramiken mit einem besonderen Schwerpunkt auf Steinzeug, Majolika und Fayence, Gläser, Bestecke und Korpusware, Waffen, Rüstungsteile und Jagdzubehör, Möbel und Behältnisse, Goldschmiedearbeiten –

und in besonderem Maße exquisiter Schmuck. Allein die Schmucksammlung umfasst mehr als 300 ausgesuchte Preziosen, darunter 184 Ringe. Die Clemens'sche Sammlung wuchs über 40 Jahre im Verborgenen heran und zählte schließlich über 1.600 Objekte. Nur zweimal trat Wilhelm Clemens im größeren Stil mit Objekten seiner Sammlung an die Öffentlichkeit: 1901 in München mit einer Ausstellung zu „Alter Kunst aus Privatbesitz“ und 1902 in einer „Retrospektiven Ausstellung“ in Düsseldorf.

Wie so viele Sammler trieb auch Clemens die Sorge um die Zukunft seiner Sammlung um. So schrieb er am 22. Juli 1914 – er war vier Tage zuvor 68 Jahre alt geworden – einen Brief an seinen Neffen Max Wallraf (1859–1941), der zu diesem Zeitpunkt Oberbürgermeister von Köln war: „Lieber Max, [...] ich bin zu dem Entschluss gekommen, meine Sammlung als Leihgabe einem Museum anzuvertrauen und da habe ich in erster Linie an Köln gedacht [...] Dein treuer Onkel Wilhelm“. Wallraf beauftragte daraufhin Dr. Max Creutz (1876–1932), der seit 1908 Direktor des Kunstgewerbemuseums war, die nötigen Schritte einzuleiten. Unter anderem besuchte Creutz Clemens in München und wurde so einer der wenigen, die überhaupt umfassenden Einblick in diese bedeutende Sammlung erhielten. Der Ausbruch des 1. Weltkriegs verhinderte jedoch zunächst weitere Maßnahmen zum Umzug der Objekte nach Köln. Am 29. März 1919 schrieb Max Wallraf an seinen Nachfolger im Oberbürgermeisteramt Konrad Adenauer (1876–1967) einen weiteren Brief, in dem er das Angebot an die Stadt Köln auf Geheiß seines Onkels erneuerte – mit der entscheidenden Änderung, dass es sich nun um eine Schenkung handeln sollte. Die Antwort Adenauers erfolgte prompt, am 31. März kam die Zustimmung zur Annahme der Schenkung mit einem Danktelegramm, einen Tag später schrieb der Oberbürgermeister einen persönlichen Brief, dessen Umschlag er per Hand beschriftete – als Ausdruck seiner besonderen Wertschätzung. Da Köln zu diesem Zeitpunkt noch zur besetzten Zone gehörte und auch noch kein neuer Direktor für das Kunstgewerbemuseum gefunden war – Creutz hatte 1916 seinen Rücktritt erklärt – verzögerte sich die Übernahme bis Anfang 1920. Im Februar schließlich kam Clemens nach Köln, um persönlich die drei Räume, die er sich für seine Sammlung gewünscht hatte, einzurichten. Unterstützt wurde er dabei von Dr. Fritz Witte (1876–1937), dem damaligen Direktor des Schnütgen-Museums.

Am 5. Mai 1920 wurde die Sammlung mit einem feierlichen Festakt der Öffentlichkeit übergeben. Wilhelm Clemens war zwischenzeitlich nach München zurückgereist, er wollte in seiner Bescheidenheit nicht als Person im Mittelpunkt stehen. Seine Sammeltätigkeit ruhte jedoch nicht, immer wieder kam er in der Folgezeit nach Köln und fügte seiner Stiftung weitere Kostbarkeiten hinzu. Für sein großherziges und überaus bedeutendes Geschenk wurde ihm als Dank am 30. Juli 1930 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln die Ehrendoktorwürde verliehen.

Wilhelm Clemens verstarb am 15. Dezember 1934 im Alter von 87 Jahren. Seine letzte Ruhestätte fand er in der Grabanlage seiner Familie in Kleinkönigsdorf, das heute ein Stadtteil von Frechen ist.

Re

Sigmund & Siecaup – Werk und Wirkung

Das Konzept der Ausstellung „Künstlerblick. Clemens, Sigmund & Siecaup“ geht von einer spannenden Fragestellung aus, die das Künstlerpaar an den Beginn ihrer Arbeit gestellt hatte: Welchen Einfluss hat die Positionierung eines Kunstwerks auf dessen Wirkung? Wenn man von einem gewohnten, musealen Ausstellungsbetrieb ausgeht, dann scheint die Antwort darauf leicht. Wenn ich etwas ausstelle, dann nehme ich Einfluss auf seine Wirkung, in dem ich beispielsweise Stücke vereinzelt, besonders beleuchte oder in Gruppen kombiniere. Eine solche Art von Ausstellung soll idealerweise für den Betrachter sinnstiftend zusammengefasst und möglichst gut lesbar sein. Was aber geschieht, wenn ich diese vergleichsweise ‚einfache‘ Ebene der Präsentation verlasse und neue und verschiedenartige hinzufüge? Den Raum nicht als architektonische Gegebenheit belasse, sondern als eine dieser Ebenen, nämlich als eigenständiges Werk begreife? Einen historischen, musealen Gegenstand mit zeitgenössischer Malerei und diesem neuen Raumgefüge konfrontiere? Und: Wie fügt sich der Besucher, der Betrachter in diese verwobene Situation?

Wall Concepts

Sigmund de Jong (geb. 1962) versteht Raum nicht nur als architektonische Gegebenheit, sondern als gestalterisches Potential für seine monochromen Monumentalgemälde. Der leere Raum mit all seinen Strukturen, Abmessungen und Lichteinflüssen – ob künstlich oder natürlich – ersetzt sozusagen die Leinwand des ‚klassischen‘ Malers. Für diesen Raum entwickelt er mittels zahlreicher Studien und möglicher Farbkombinationen eine proportionale Gestaltung, die die Architektur in einen autarken, künstlerischen Organismus verwandelt. Es entstehen oftmals stille, einfarbige Flächen, die die vorher ungestaltete Wand gliedern, hervorheben oder zurücktreten lassen. Ihre Wirkung steht nicht für sich allein, sondern nimmt immer auf die sie umgebenden farblichen Akzentuierungen Bezug. Dabei können waagerechte oder senkrechte Linien, den Fluss des jeweiligen Farbraums durchbrechen und ihm eine neue Richtung oder Geschwindigkeit verleihen und somit Energien freisetzen. De Jong steht hier in der Tradition Piet Mondrians (1872–1944), der mit „etwas Farbe und ein paar Linien“ die Harmonie zwischen Ruhen und Handeln auszudrücken verstand. Die Wall Concepts

unterliegen einer besonderen Zeitlichkeit. Sie bestehen situativ nur in der Gegenwart, besitzen weder Vergangenheit noch Zukunft. In den meisten Fällen bleibt nur die fotografische Dokumentation, die einen Eindruck vermitteln mag, die Aura des gestalteten Raumes jedoch nicht wiedergeben kann.

Gemalte Realitäten

Der jüngsten Werkserie von Ulrike Siecaup (geb. 1960), die in den letzten zehn Jahren entstanden ist, wohnt ebenfalls und in mehrfacher Hinsicht ein besonderer Zeitbegriff inne. Als technisches Hilfsmittel dient ihr die Fotografie, mit deren Hilfe sie Momente einfängt, die sie auf die eine oder andere Weise berühren, sie persönlich betreffen oder auch im besten Sinne betroffen gemacht haben. Es entstand dabei über die Jahre ein fotografisches Archiv, ein visuelles Gedächtnis, dessen Schatz darauf wartet, ins Bewusstsein hervorgeholt zu werden. Hier begegnet einem der nächste Aspekt von Zeit: Fotografie – egal ob analog oder digital – hält immer nur einen Augenblick fest. Einmal ausgelöst, rutscht das Fotografierte quasi in die Vergangenheit, um zu einem späteren Zeitpunkt wieder in die Gegenwart zu gelangen. Dennoch handelt es sich bei der Fotografie um ein schnelles Medium innerhalb einer schnelllebigen Zeit digitaler Verfügbarkeit.

Diesem Tempo setzt die Kölner Künstlerin ihre Gemälde entgegen, die, in Acryl auf Leinwand, jeweils einen langen Prozess des bewussten Werdens für sich beanspruchen. Es entsteht dabei eine Art neues Gegenüber, das vorher so noch nicht da gewesen ist. In kleineren Arbeiten kann ein besonderes oder auch alltägliches Sujet in ungewohnter Positionierung alleine stehen; die größeren Werke verbinden unterschiedliche Realitäten miteinander: Ausgewählte Motive im Ausschnitt und Freiflächen im Anschnitt, hart aneinander grenzend oder organisch ineinander übergehend, erschaffen eine besondere Dynamik im Bildraum. Die malerische Qualität ist beeindruckend: Aus der Ferne vermeint das Auge plustrig-weiche Vogelfedern oder brillant-glänzende Glasuren auszumachen, bei näherer Betrachtung lösen sich die Oberflächen jedoch in den jeweiligen Duktus des Pinselstrichs auf. Trotz aller Wiedererkennbarkeit einzelner Bildfragmente verharren die Motive in einer Art Zustand vor ihrer Materialisierung – und binden so den Betrachter in die (unmögliche) Auflösung ihres Rätsels ein.

Objekte aus der Sammlung Clemens

Die dritte Gruppe der ‚Beteiligten‘ innerhalb der Ausstellung bilden die ausgewählten Objekte und Objektgruppen aus der Sammlung Clemens. Sie sind ohne Ausnahme deutlich vor dem 21. Jahrhundert entstanden – das älteste stammt aus römischer Zeit, das jüngste aus dem späten 19. Jahrhundert. Ihre kulturhistorischen Hintergründe, Aufgaben und Ziele sind demnach denkbar unterschiedlich und werden noch gesondert betrachtet. Für das Künstlerduo Sigmund & Siecaup ist ein „Kunstwerk ein lebendiger Organismus, zeitlos und stets bereit, eine unmittelbare Verbindung mit seiner Umgebung einzugehen“ – und mit dem Künstlerblick betrachtet, betrifft dies alle künstlerischen Arbeiten, unabhängig von ihrer Entstehungszeit.

„Wir an Stelle von Ich“

Für das Ausstellungsprojekt „Künstlerblick. Clemens, Sigmund & Siecaup“ bedeutete dies für das Künstlerpaar, diese drei Ebenen miteinander zu verweben, mögliche Beziehungen offenzulegen und Brüche oder Kontraste zu bestärken. Schon eine Linie auf einem Blatt Papier verändert das Blatt in seiner Gesamtheit. Hier verwandeln Farbflächen und Proportionen die sie umgebende Architektur. Jedes Objekt, das nun hinzukommt, behauptet seinen eigenen Platz in diesem Gefüge, verändert und beeinflusst es – und wird wiederum als neu und anders sichtbar. Es steht nicht mehr die künstlerische Einzelposition im Vordergrund, sondern die Gesamtheit. Für den Besucher bedeutet dies, sich auf einen lebendigen Raum einzulassen und an diesem „Wir“ teilzuhaben.

Re

Ulrike Siecaup. Gemalte Realitäten

18 Gemälde „ohne Titel“, Acryl auf Leinwand

2 Formate je 30 x 40 cm, 3 Formate je 40 x 40 cm,
je 1 Format 60 x 60 cm, 60 x 80 cm,
70 x 70 cm, 70 x 80 cm, 80 x 100 cm,
80 x 200 cm, 100 x 100 cm, 100 x 110 cm,
100 x 120 cm, 110 x 110 cm, 110 x 120 cm,
120 x 140 cm, 160 x 190 cm

Sigmund de Jong. Wall Concepts

10 Monochrome, Aluminium, pulverbeschichtet
je 100 x 100 cm

6 Zeichnungen, Acryl auf Pappe
je 50 x 60 cm

Objekte aus der Sammlung Clemens nach Themenbereichen

GEMÄLDE

Bildnis eines jugendlichen Habsburgers (Karl V.?)

Umkreis Bernart van Orley (1491/92–1542) oder

Pieter van Coninxloo (1460–1513), vor 1516

Mechelen, Habsburgische Niederlande (heute Belgien)

Eichenholz; Ölfarbe

H 27,3 cm, B 22 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. A 1057

Das kleine Tafelgemälde zeigt einen jungen Mann von etwa 13 bis 15 Jahren im Dreiviertelprofil, der nach links aus dem Bild herauszublicken scheint. Er trägt ein gefältetes und gesäumtes weißes Hemd mit dunklem Obergewand, das den Blick auf den oberen Brustbereich mit eckigem Ausschnitt freilässt. Seine rechte Hand, von der nur Daumen und Zeigefinger im Anschnitt zu sehen sind, scheint auf das darüber befindliche, an einer großgliedrigen Kette befestigte Schmuckstück hinzuweisen, es zumindest zu betonen. Auf dem Kopf trägt der Jugendliche ein schwarzes Ohrenklappenbarett, von dessen Seiten eine zweifache Kordel bis unter den Hals herabfällt. Das Barett lässt trotz der Ohrenklappen die Frisur erkennen: Es handelt sich um eine „Kolbe“, bei der die Haare ringsum herabgekämmt und gerade abgeschnitten sind. Diese Art von männlicher Haartracht war bis Mitte des 16. Jahrhunderts in ganz Europa modern.

Es gibt nun zwei Details, die den jungen Herrn näher bestimmen lassen. Da ist zum einen die auffallende Physiognomie mit leicht geöffnetem Mund und einem nach vorne geschobenen Unterkiefer, zum anderen gibt der Anhänger Aufschluss über einen seiner möglichen Träger. Die Gesichtszüge verraten, dass es sich um einen Habsburger handeln muss, deren auffallendes Merkmal die markante Unterlippe ist. Das Schmuckstück wiederum kann als herabhängendes, goldenes Widderfell identifiziert werden, das seinen Träger als Mitglied des Ordens vom Goldenen Vlies auszeichnet.

Um wen handelt es sich? Auf der Rückseite der Tafel findet sich handschriftlich vermerkt der Name „Strigel“ und aus den Auf-

zeichnungen Clemens' geht hervor, dass er in dem Bildnis „Philipp, den Schönen“ vermutete. Die Bezeichnung „Strigel“ meint mit Sicherheit Bernhard Strigel (1461–1528), Hofmaler Kaiser Maximilians I. (1459–1519). Philipp I. (1478–1506) war sein einziger (überlebender) Sohn, König von Kastilien, und hätte die Krone des Heiligen Römischen Reichs übernehmen sollen, was allerdings sein früher Tod verhinderte.

Betrachtet man Jugendbildnisse Philipps – und auch spätere –, so fällt auf, dass er leicht gelockte, hellere Haare hatte und stets mit geschlossenem Mund gezeigt wurde. Auch die Bildung der Nase mit hoch angesetzten Nasenflügeln ist ein Charakteristikum, das auf das vorliegende Porträt nicht zutrifft. Bereits im Ausstellungskatalog „Die Sammlung Clemens“, Kunstgewerbemuseum Köln, 1963, wurde daher spekuliert, dass es sich um einen der Söhne Philipps, Karl V. (1500–1558) oder Ferdinand I. (1503–1564), handeln könnte – die Brüder hatten beide eine ausgeprägte „Habsburger Lippe“ – immer noch mit der vermuteten Autorschaft Strigels. Es existiert allerdings nur ein Bildnis des Memminger Malers, auf dem Karl V. und auch Ferdinand I. zu sehen sind: das berühmte programmatische Familienporträt anlässlich der von Maximilian verhandelten Doppelhochzeit (1515), die das ungarische Königshaus an die Habsburger binden sollte. Das dortige Bildnis Karls orientiert sich jedoch sehr stark am ersten offiziellen Porträt des späteren Kaisers, das Bernart van Orley geschaffen hat. Dieses zeigt den 16-jährigen Karl mit einem weit auskragenden, mit Nadeln und einer großen Hutagraffe geschmückten Barett. Auf dieser Agraffe sind ein großes C (für Carolus) sowie ein gespiegeltes C zu erkennen, die von einer Krone überfangen werden. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Anlass zu dem Gemälde die Annahme der spanischen Königswürde gewesen ist.

Karl V. wurde nach dem Tod seines Vaters gemeinsam mit zwei seiner Schwestern von ihrer Tante, der Erzherzogin Margarete von Österreich (1480–1530), in Mechelen erzogen. Unter ihrer Regentschaft entwickelte sich der Palais de Savoie zum politischen wie künstlerischen Zentrum der habsburgischen Niederlande. Schon früh ließ sie gezielt insbesondere Karl, der später die Königs- und Kaiserwürde übernehmen sollte, porträtieren. Das früheste Bildnis zeigt ihn schon im Alter von zwei Jahren. Aus den Inventaren Margaretes (1516 und 1523/24) geht hervor, dass sie über 80 Bildnisse zumeist ihrer nahen Verwandten

in ihrer Sammlung zählte. Auch die für sie tätigen Maler sind dort verzeichnet. Als Hofmaler waren beschäftigt: Pieter van Coninxloo (tätig ab 1479), Bernart van Orley (ab etwa 1515) und schließlich ab etwa 1525 Jan Vermeyen (1500–1559). Weitere Porträts entstanden in der Werkstatt des Meisters der Magdalenen-Legende, der Ende des 15./Anfang des 16. Jahrhunderts ebenfalls für die Habsburger tätig war, aber nur mit seinem Notnamen fassbar ist. So wird ihm beispielsweise das durch eine Inschrift exakt datierbare Bildnis des siebenjährigen Karls mit Jagdfalken zugeschrieben.

Falls es sich bei dem vorliegenden Bildnis um Karl handelt – Ferdinand kann ausgeschlossen werden, da er am spanischen Hof erzogen wurde und erst 1518 in die Niederlanden zurück kam – kommen drei mögliche Urheber in Frage. Das Rätsel wird sich allerdings erst auflösen lassen, wenn ein entsprechendes Vergleichsbeispiel gefunden werden kann. Es handelt sich auch mit Sicherheit nicht um die originäre Handschrift des mutmaßlichen Meisters, sondern um eine der zahlreichen Werkstattkopien, die Margarete in Auftrag gab, um sie zu Propagandazwecken an verschiedene Adressaten weiterzugeben. Dies könnte auch eine Begründung für das etwas altertümliche Ohrenklappenbarett sein, das besonders an der Stirn merkwürdig aufgesetzt erscheint. Ein ähnliches Phänomen konnte schon bei den zahlreichen Kopien des berühmten Bildnisses Bernhard Strigels von Kaiser Maximilian in vollem Ornat (1507/08) beobachtet werden. In den Versionen von Strigels eigener Hand trägt der Kaiser eine aufwändige Mitrenkrone, die bei späteren Ausgaben schon mal als einfache Bügelkrone ausgelegt wurde.

Leider sind die Jahrhunderte an der kleinen Tafel nicht spurlos vorübergegangen: 1938 wurde das Gemälde einer Untersuchung und Restaurierung unterzogen. Dabei wurde festgestellt, dass die Tafel besonders im unteren Bereich beschnitten wurde, im oberen angestückt. Es konnten jedoch einige Übermalungen entfernt werden: Der Rest der Hand war vorher komplett unsichtbar, die Collane (Ordenskette) mit dem Goldenen Vlies war durch eine ‚normale‘ Kette mit Anhänger verdeckt und auch das Gesicht, besonders die Mund- und Augenpartie, war deutlich verändert.

Wilhelm Clemens hat das Bildnis in diesem weitestgehenden Originalzustand nicht mehr sehen können. Er wäre sicher begeistert gewesen. / Re

Selbstporträt

Wilhelm Clemens (1847–1934), vor 1900

München

Leinwand; Ölfarbe

H 53,5 cm, B 42,5 cm

Schenkung Robert Wallraf, Köln

Inv. Nr. A 1888

Am 30. Januar 1962 schrieb Dr. Erich Köllmann (1906–1986), der damalige Direktor des Kölner Kunstgewerbemuseums, an die übergeordnete Stelle für Museumsangelegenheiten: „Anlässlich eines Besuches bei Herrn Robert Wallraf [...] wurde mir ein Selbstporträt von Wilhelm Clemens, der seine bedeutende Sammlung dem Kunstgewerbemuseum 1921 gestiftet hat, überreicht. Herr Robert Wallraf, ein Neffe des Malers Wilhelm Clemens, stiftet [...] das Bild zur Erinnerung.“ Köllmann bat im Weiteren darum, Herrn Wallraf auch ein offizielles Dankeschreiben zukommen zu lassen.

Das Selbstporträt ist als Bruststück im nach rechts gewandten Dreiviertelprofil vor leicht wolkigem, orange-braunem Hintergrund angelegt. Die gesamte Figur ist im Bildausschnitt leicht nach links versetzt, so dass sich rechts eine etwas größere Farbfläche ergibt. Diese Art von Profildarstellung bei freiem, rechtem Bildraum sind in der Porträtmalerei häufig eingesetzte, klassische Stilmittel. Das Dreiviertelprofil erlaubt es dem Maler, markante Gesichtsdetails wie Bildung des Unterkiefers oder des Kinns hervorzuheben, gleichzeitig aber die Symmetrie des Gesichts nicht zu vernachlässigen. Der rechte Freiraum dient dazu den Blick zu fokussieren: Die automatische Lesart eines westlich geprägten Betrachters erfolgt von links oben nach rechts unten. Das Auge findet also links sehr viele Informationen, rechts bleibt eine Leerstelle. Befände sich der Freiraum links, wäre also das Porträt an den rechten Bildrand gerückt, diente dieser Kunstgriff dazu, die Spannungshaltung zu erhöhen.

Clemens trägt ein dunkles Jackett, vermutlich mit Weste, darunter ein weißes Stehkragenhemd mit spitzen Kragenecken. Um den Kragen schlingt sich locker eine gemusterte Krawatte. Sein blondes, leicht gelocktes Haar ist kurz geschnitten; er trägt einen ebenfalls blonden Oberlippen- und Kinnbart. Die blauen, tief liegenden Augen blicken den Betrachter (bzw. sein eigenes Spiegelbild) direkt und ernst an. Auffallend ist eine breite Narbe

auf seiner Wange, die vom Schnurrbart bis hinunter zum Kieferknochen reicht.

Als Clemens in den 1860er Jahren zum Jurastudium nach Heidelberg ging, wurde er dort Mitglied der Studentenverbindung „Corps Guestphalia Heidelberg“, die pflichtschlagend war. In den ausgetragenen Messuren, den traditionellen und streng reglementierten Fechtkämpfen, erhielt er zwei Schmisser – den beschriebenen und einen auf der anderen, abgewandten Gesichtshälfte, der vom Nasenflügel quer bis zur Mitte der Wange lief.

Um in etwa das Alter bestimmen zu können, in dem sich Clemens hier zeigt, ist es zunächst hilfreich, zeitgenössische Beschreibungen mit dem Porträt abzugleichen. In den Unterlagen seiner Nachkommen haben sich handschriftliche Abschriften einer Baronin Marie Brunner aus Wien erhalten, die Clemens 1879 in München begegnete. Sie bezeichnete ihn unter anderem als „sehr groß und ziemlich schlank, blond, mit blauen Augen und regelmäßigen Zügen“. Dem Münchener Malerkollege Paul Eduard Crodel (1862–1928) erschien er in der Zeit nach 1918 hingegen als „mittelgroßer, grau melierter Herr“. Die Angaben zur Körpergröße sind sicherlich relativ zu werten, wichtig ist allerdings die Erwähnung der Haarfarbe.

Es hat sich ein weiteres Selbstporträt in Familienbesitz erhalten, das signiert und auf 1927 datiert ist. Der Stifter präsentiert sich dort in fast identischer Position, Haltung und Kleidung zu dem Porträt im MAK, die Farbgebung wird hier im Gegensatz dazu von Beige und Ockertönen dominiert. Das Antlitz Clemens' zeigt deutliche Altersspuren, der Haaransatz ist von der Stirn zurückgewichen, Kopf- und Gesichtsbehaarung sind ergraut. Der Malduktus erscheint flüssiger und etwas summarischer. Das Bildnis in der Museumssammlung muss also deutlich früher angesetzt werden. Zahlreiche Werke aus der Hand des Malers haben sich glücklicherweise entweder im Original oder in Abbildungen erhalten. So liegt der Akte Clemens eine Bildkarte bei, die ein signiertes Gemälde aus dem Jahr 1889 wiedergibt. Es handelt sich um einen „Jungen Mann mit Hut, auf einem Stuhl sitzend“. Bildanlage und Pinselführung sind dem Selbstporträt wesentlich näher als das eben besprochene Altersbildnis. Nimmt man nun noch die Aussage der Wiener Baronin hinzu, die das blonde Haar erwähnte, so erscheint eine Datierung zumindest vor 1900 wahrscheinlich. Wilhelm Clemens hätte sich dann im

Alter von ungefähr 40 bis maximal 50 Jahren wiedergegeben.

Re

SKULPTUREN UND PLASTIKEN

Muttergottes mit Jesuskind

Umkreis Dries Holthuys (tätig um 1492–1508), um 1500

Kleve

Eichenholz, geschnitzt, Reste einer farbigen Fassung; Krone: Bronze, getrieben, vergoldet

Skulptur: H 150 cm, B 44 cm, T 28 cm; Krone: DM 10,5 cm, H 18,5 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. A 1159 mit H 1003

Die Muttergottes mit Jesuskind trägt ein am dreieckigen Halsausschnitt mit einer Bordüre verziertes Gewand, unter dem ein zart gefältetes Brusttuch erscheint. Das bodenlange Kleid wird über den Schultern von einem Mantel überfangen. Beide Gewänder werden durch die Arme gehalten und gleichzeitig faltenreich gerafft, so dass neben dem linken Bein das mit einer breiten Bordüre gesäumte Unterkleid sichtbar wird. Unter dem gestauchten Kleidersaum lugt ein spitzer Schuh hervor, der auf ein nicht mehr zu identifizierendes, liegendes Ovoid tritt. Mit beiden Händen hält Maria das unbekleidete Jesuskind diagonal vor der Brust. Ihre Linke unterstützt die Beinchen, während die Rechte den Oberbauch umfängt. Der Knabe hält seine Rechte im Segensgestus empor, die Linke liegt auf der Hand der Mutter. Sein gelocktes Köpfchen neigt sich nach links. Die Madonna ist durch eine Bügelkrone mit blatt- oder kreuzförmigen, ornamental umfassten Aufsätzen als Himmelskönigin ausgewiesen.

Die beinahe lebensgroße Gewandfigur stammt aus dem direkten Umfeld des Klever Bildhauers Dries Holthuys, der zwischen 1492 und 1508 am Niederrhein tätig war. Leider sind weder Herkunft noch Lebensdaten des Bildhauers bekannt. Es gibt nur ein einziges Werk, das inschriftlich belegt ist: Aus Baurechnungen der gotischen Pfarrkirche St. Viktor in Xanten (heutiger „Xantener Dom“) geht hervor, dass 1495 bei „Meister Andreas von Kleve“ eine Sandsteinmadonna in Auftrag gegeben wurde. Er konnte auf Basis dieser Quellenlage mit „Meister Driess Holthuys“ identifiziert werden – der Vorname Driess ist eine Kurzform des niederländischen Andries (= Andreas). Weiter

erfahren wir aus den Unterlagen, dass er die Figur 1496 persönlich vor Ort anbrachte und dazu seinen „famulus“ (= Gehilfen) mitbrachte. Es wird sich also bei „Meister Driess“ um einen angesehenen Handwerksmeister mit Werkstatt in Kleve gehandelt haben, den man mit diesem wichtigen Auftrag betraut hatte.

Dries Holthuys wurde lange Zeit von der Kunstgeschichte kaum systematisch erforscht. Erst 2002 brachte eine Ausstellung im Museum Kurhaus Kleve die in etwa 50 ihm zugeschriebenen Werke zusammen. Sehr schön können an dieser Gruppe von Stein- und Holzskulpturen auch die stilistischen Besonderheiten der „Muttergottes mit Jesuskind“ im MAKK nachvollzogen werden: schlanke Figur mit reichen (modischen) Gewändern, bewegter Faltenwurf mit scharfkantigen Faltengraten und tiefen Schüsselfalten, üppig gestauchte Gewandsäume. Besonders auffällig sind auch die Bildung des Gesichts, der Hände und Haare. Große, mandelförmige Augen werden von breiten Ober- und Unterlidern verhangen, lange, spitze Nase, Grübchen in den Winkeln des kleinen Mundes. Hände und Finger sind lang und schlank, der Daumen besitzt einen großen Nagel. Die langen Haare sind in breitem Schwung nach hinten aus dem Gesicht frisiert, sie fallen in kompakten, korkenzieherartig gedrehten Strähnen über Schultern und Arme nach vorne.

Diese ‚Familienähnlichkeiten‘ lassen sich tatsächlich bei der gesamten Gruppe der weiblichen Figuren, die dem Œuvre des Klever Meisters zugeordnet sind, feststellen. Unter den Madonnenfiguren, die das Motiv der Himmelskönigin variieren, findet sich zudem die Auflösung des Ovoids zu Füßen der Muttergottes: Es handelt sich um ein liegendes Mondgesicht, das aus unbekanntem Gründen bei unserer Mariengestalt entfernt worden ist. Die genannten Merkmale rücken die Muttergottes in die unmittelbare Nähe Dries Holthuys‘, vielleicht handelt es sich sogar um ein eigenhändiges Werk.

Eine besondere Geschichte verbindet sich mit der vergoldeten Krone aus getriebener Bronze. Wegen der befürchteten Auswirkungen auf die Kunst- und Kulturschätze kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurden die Sammlungen der Kölner Museen ausgelagert. Die Schätze des Kunstgewerbemuseums fanden bei ihrer Rückkehr zunächst kein adäquates Heim mehr vor, da das damalige Museumsgebäude am Hansaring durch Bomben zerstört worden war. Es folgte eine lange Zeit des

Depotzustands, der erst 1989 mit Einzug des Museums in das Gebäude An der Rechtschule ein Ende fand. Die Zusammengehörigkeit von Skulptur und Krone war in Vergessenheit geraten, zumal die Krone (die eine eigene Inventarnummer hat und nicht ohne weiteres der Muttergottes zuzuordnen war) einige Schäden davongetragen hatte. 1996 fand sich eine historische Fotografie der ersten Aufstellung der Sammlung Clemens, auf der die Madonna samt Krone zu sehen war. So konnte das ursprüngliche Aussehen der Marienfigur rekonstruiert werden. Die Krone, die ursprünglich zwei sich überkreuzende Bügel hatte, passt perfekt auf den Oberkopf der Statue – die in Holz und Metall vorgesehenen Löcher zur Befestigung fügen sich wie Puzzleteile ineinander.

Re

Madonna mit Jesuskind

Niederlande, Utrecht, nach 1609

Modelliermasse (roter Bolus, Glutinleim), im zweiteiligen Model geformt, kalt bemalt, partiell vergoldet

H 8,8 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. E 2768

Die Heilige Jungfrau mit Jesuskind steht auf einem hexagonalen Sockel mit kleiner Bogenfriesstellung in Form von drei Blindnischen in der Mitte, seitlich gerahmt von zwei offenen Bögen. Die Madonna ist mit einem roten Kleid und einem faltenreichen blauen Mantel bekleidet und trägt einen Schleier sowie eine große goldene Krone. Auf dem rechten Arm hält sie das mit einem Hemd bekleidete Jesuskind und stützt seinen linken Fuß mit ihrer linken Hand. Er hat seine Linke an ihre Brust gelegt und hält einen Apfel in seiner Rechten. Die Rückseite der Figur ist, abgesehen von den Mantelfalten und dem Schleier, nicht weiter gestaltet.

Im Juni 1609 wurde entlang der Wallfahrtsroute nach Saint-Hubert (heute Belgien, Provinz Luxemburg) in der Nähe des Gutshofs von Foy eine alte Eiche gefällt. Der Zimmermann Gilles aus Wanlin, der mit dem Fällen des Baumes beauftragt worden war, entdeckte in der Mitte des wurmzerfressenen Stammes ein kleines Bildwerk der Heiligen Jungfrau mit Kind. Sie befand sich in einer Höhlung mit drei rostigen Gitterstäben, die durch

Überwucherungen verborgen war. Wenige Wochen nach ihrer Entdeckung wurde die Figur in eine andere Eiche, nahe der gefällten, platziert. Nachdem mehrfach versucht wurde, die Madonna zu stehlen, ließ Baron Louis de Beaufort, Sieur de Celles, sie in die Schlosskapelle von Vêves verbringen. Kurz nach ihrer dortigen Aufstellung ereigneten sich die ersten Wunderheilungen. Infolge der Zunahme an Pilgern wurde nach Untersuchung der Vorfälle mit kirchlicher Erlaubnis eine kleine Holzkapelle am Standort der alten Eiche errichtet, die später durch eine größere, heute noch erhaltene Kirche ersetzt wurde. Das Bauwerk wurde ab 1622 nach Plänen der Gebrüder Michel und Jaspard Stilmant aus Dinant erbaut und am 8. September 1624 geweiht. Erst nach der Erbauung der Kapelle entstand die Ortschaft Foy-Notre-Dame (Belgien, Provinz Namur).

Das wundertätige Kultbild der Notre-Dame de Foy wurde fast das ganze 17. Jahrhundert hindurch verehrt. Die nur 22,4 cm hohe und 7 cm tiefe Figur aus einem steinartigen, kristallinen Material entstand wohl Mitte des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. Sie folgt einem um 1420 entstandenen Madonnen-Typus (sog. „Utrechter Typus“), der um 1430/60 insbesondere in Utrecht aus Pfeifenton hergestellt wurde. Der eigentliche Ursprung des Utrechter Figurentypus ist aber nach wie vor unbekannt und lässt sich möglicherweise von einem Kultbild in Meerveldhoven ableiten.

Die Anbetung von Madonnen und Heiligen in kleinen Tabernakeln, die an Bäumen aufgehängt wurden, ist für die Niederlande verbürgt. Möglicherweise fand hier eine Umleitung des alten germanischen Glaubens an heilige Bäume als Mittler zwischen den Welten statt; auch die Heilwirkung der Bäume war bei den Germanen im Glauben verankert und erklärt vielleicht die „übertragene“ Wundertätigkeit der Heiligenfiguren. Es sind zahlreiche Baumkultstätten mit wundertätigen Bildnissen der Heiligen Jungfrau in den Niederlanden bekannt, die sich später zu Wallfahrtsorten entwickelten. Der Erfolg des neuen Wallfahrtsortes Notre-Dame de Foy hing auch mit der weiten Verbreitung der Repliken des wundertätigen Bildwerks zusammen. Die Gemeinde befand sich im 17. Jahrhundert in der Obhut der Jesuiten, die den Kult propagierten. Aus dem Holz der beiden Eichen, an denen die Madonna mit Jesuskind ursprünglich angebracht worden war, wurden Repliken hergestellt, aber auch Splitter-Reliquien zur Heilung oder zum Schutz vor Unglück.

Die kleinen Figuren stehen in der Tradition preiswerter Devotionalien, die in den Niederlanden aus Pfeifenton als Massenware im 15. und 16. Jahrhundert hergestellt und zahlreich während Ausgrabungen geborgen wurden. Eines der am weitverbreitetsten und populärsten Bildwerke war die oben beschriebene Darstellung einer auf einem sechseckigen, durchbrochenen Podest stehenden Muttergottes mit Jesuskind. Die Herkunft dieser Figuren wurde lange Zeit in Utrecht vermutet, da beim Abbruch der Stadtmauer zwischen 1830 und 1844 dort zahlreiche Fragmente, Fehlbrände und Model gefunden wurden. Der Forschung sind mittlerweile aber auch andere Produktionszentren bekannt (Antwerpen, Deventer, Gorinchem, Kampen, Leiden, Lüttich). Die beliebten Miniaturdarstellungen wurden von spezialisierten Handwerkern, den „heyiligenbackers“ und „beeldedruckers“, aber auch von Mönchen und Hafnern hergestellt. Die Ähnlichkeit der Werkstücke deutet darauf hin, dass die Model (Patrizen und Matrizen) rege gehandelt wurden. Der Erfolg der Pfeifentonfiguren gründete auf dem einfachen Herstellungsprozess: Eine Holzpatrize diente zur Herstellung einer Tonmatrize oder eines Models, woraus die Vorder- und Rückseite geformt wurden. Nachdem die beiden Teile mit Schlicker zusammengefügt wurden, konnten die Details mit dem Modelliermesser nachbearbeitet werden. Nach dem Brennen im Ofen erfolgte schließlich die Kaltbemalung. Mit der Reformation nahm der Devotionalienhandel in den nördlichen Niederlanden ab, während er in den südlichen Niederlanden mit dem Wiederaufleben der Gegenreformation und der Herausbildung neuer Wallfahrtsorte deutlich zunahm.

Br

Heiliger Hieronymus

Niccolò Fumo (1647–1725), 1699

Neapel oder Madrid

Figuren: Lindenholz; Sockelplatte: Tanne; Buche; gesamte

Figurengruppe polychrom gefasst, teilweise vergoldet;

Holzkreuz ergänzt

H 81 cm, B 80 cm, T 52 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. A 1169

Der Heilige Hieronymus (347–420) gehört zu den vier großen Kirchenvätern, die von verschiedenen christlichen Konfessionen anerkannt und verehrt werden. Er studierte Grammatik, Rhetorik und Philosophie und eignete sich im Laufe seines Lebens mindestens sieben Sprachen an. Er ließ sich 366 taufen, lebte zwischen 373 und 378 bei Eremiten in der Wüste Chalkis nahe Aleppo in Syrien und wurde 379 zum Priester geweiht. Als eine seiner größten Leistungen gilt die Übersetzung der Urtexte des Alten Testaments der Bibel ins Lateinische („Vulgata“).

Neben den nachgewiesenen Stationen seiner Biografie ranken sich zahlreiche Legenden um den asketischen Gelehrten. So soll ihm im Traum ein Engel erschienen sein, der ihm das Gelöbnis abrang, den philosophisch-heidnischen Schriften abzuschwören. Eine weitere Legende besagt, er habe einem Löwen einen Dorn aus der Pfote gezogen, woraufhin die Raubkatze zu seinem treuen Gefährten wurde.

Es gibt in der Bildenden Kunst zwei Sujets, die in Bezug auf die Darstellung Hieronymus' besonders beliebt sind: als Kirchenlehrer in seiner Schreibstube und als büßender Einsiedler in der Wüste. Niccolò Fumo wählte den sich selbst kasteienden Eremiten, den er in überaus expressiver Pose zur Anschauung brachte: Der in ein prachtvolles, ihn bewegt umgebendes, dunkelviolett-lendentes gehüllte Heilige sitzt in seitlicher Schrittstellung auf einer Felsformation. Sein rechter Arm ist weit nach links ausgestreckt. Er hält einen großen Stein in seiner Hand und scheint im Begriff, sich damit zur Buße erneut auf die Brust zu schlagen, wie die schwarz-rote Wunde auf deren Mitte verrät. Mit der linken Hand umgreift er ein großes Kruzifix, in dessen Richtung sein Blick zielt. Als Attribute sind ihm auf dem Fels ein Tintenfass, auf dem Boden davor ein seitlich liegender Toten-

schädel sowie ein roter Kardinalshut zugeordnet. Auf der linken Seite, zu Füßen des Büßers, ruht ein Löwe.

Der hauptsächlich in Neapel und Baronissi in der Provinz Salerno tätige Niccolò Fumo gehört zu den wichtigsten Vertretern der farbigen Sakralskulptur des italienischen Barock. Er wurde in der Werkstatt des einflussreichen und überaus vielseitigen Architekten und Bildhauers Cosimo Fansago (1591–1678) ausgebildet und hatte dort die Möglichkeit, sich nicht nur mit architektonischen oder plastischen Arbeiten zu befassen, sondern auch mit der dekorativen Ausschmückung ganzer Kirchen mit farbigem Marmor, Einlegearbeiten, Stuck und Vergoldungen. Zahlreiche eigenhändige Bildwerke Fumos in Holz, Marmor und Stuck wurden in dem dreibändigen Opus „Vite dei Pittori, Scultori, ed Architetti Napolitani“ des Malers und Historikers Bernardo de’ Dominici (1683–1759) gelistet. Eine der eindrucksvollsten Arbeiten entstand jedoch nicht im Umfeld Neapels, sondern am spanischen Hof. Fumo wurde 1689 als Hofbildhauer Carlos II. von Spanien geführt, der gleichzeitig König von Neapel war. Es handelt sich bei dieser Skulptur um einen „Gefallenen Christus unter dem Kreuz“ (1698) für die Kirche San Ginés in Madrid. Auch diese Figur besitzt neben ihrem fast schon brutalen Realismus eine ungeheure Spannung im Raum – so wie sie Fumo beim „Heiligen Hieronymus“ insbesondere durch die Wurfhaltung des Arms, die Verdrehung des Körpers und die aufgewühlte Stoffbahn erzielte. Die zeitliche Nähe der beiden Arbeiten – der Hieronymus ist auf dem Felsstück mit „Nicolo Fumo Fc. [fecit] 1699“ signiert und datiert – lässt keine klare Aussage über den Entstehungsort der Figur des büßenden Eremiten zu, sowohl Neapel wie auch Madrid sind möglich.

Re

Herkules und Antäus

Stefano Maderno (um 1576–1636), nach 1622

Rom

Bronze, gegossen, patiniert

H 12,2 cm (17,35 cm inklusive Sockel), B 7,5 cm, T 6,4 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 795

Die mythologische Geschichte von Herkules und Antäus spielt im Kontext der Heldentaten des Herkules. Die 11. Aufgabe lautete, drei goldene Äpfel der Unsterblichkeit aus dem Garten der Hesperiden zu entwenden und seinem Auftraggeber, König Eurystheus, zu bringen. Die Hesperiden lagen dem antiken Verständnis zufolge am Ende der Welt. Auf seinem langen Weg dorthin musste Herkules einige weitere Abenteuer bestehen. In Libyen begegnete er dem über 60 griechische Ellen (über 28 Meter) hohen Riesen Antäus, einem Sohn des Poseidon und der Gaia, der als unbezwingbar galt. Während des unvermeidbaren Kampfes bemerkte Herkules, dass Antäus, sobald er zu Boden geworfen wurde, von seiner Mutter Gaia, der Erde, neue Kraft erhielt. Herkules bezwang den Riesen, indem er ihn in der Luft hielt und dabei erwürgte.

Der legendäre und faszinierende Kampf wurde in der europäischen Kunstgeschichte vielfach dargestellt; als eines der ältesten Beispiele gilt der rotfigurige Kelchkrater des Euphronios (um 535–nach 470 v. Chr.), datiert 515–510 v. Chr. Der altgriechische Maler und Keramiker nutzte das Thema, um seine Virtuosität und Gelehrsamkeit unter Beweis zu stellen. Der Krater ist besonders für die anatomisch präzise Wiedergabe der Muskeln der Ringergruppe bekannt.

Auch während der Renaissance war das Motiv der Kämpfenden sehr geschätzt, da sich an ihm die Überlegenheit des zivilisierten, griechischen Helden gegenüber dem barbarischen, libyschen Unhold demonstrieren ließ. Die Kleinplastik aus der Sammlung Clemens markiert stilistisch den Übergang zum Barock, wie sich gut an der verschraubten Anlage der beiden Protagonisten, als „Figura serpentinata“ ablesen lässt. Dieser Stil entwickelte sich vermutlich aufgrund der Auffindung der antiken „Laokoon-Gruppe“ im Jahr 1506 in Rom.

Die beiden Ringkämpfer sind heroisch nackt dargestellt. Der mit gespreizten Beinen stehende Herkules trägt ein Feigenblatt. Er hat den anderen hochgehoben und umfasst ihn mit beiden Armen, so dass sich diese auf dem Rücken des Gegners verschränken. Der hochgehobene Antäus wendet den Kopf nach oben, die eine Hand drückt sich dabei vom Gesicht des Kontrahenten ab, während sich die andere auf dessen Schulter stützt. Sein linkes Bein hängt herab, das rechte umschlingt das linke des Stehenden – dieser komplizierte Figurenaufbau wurde technisch dadurch gelöst, dass die Figuren einzeln gegossen und anschließend zusammengefügt wurden. Der rechteckige, profilierte Sockel ist ursprünglich nicht dazu gehörig, die Bronze-Gruppe wurde mit modernen Schrauben darauf montiert.

Der römische Bildhauer Stefano Maderno, dem die Plastiken jetzt eindeutig zugeordnet werden können, hatte sich des Themas mittels einer Terrakottagruppe angenommen; eine signierte und auf 1622 datierte Version befindet sich heute in der Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro in Venedig. Nach dieser wurden zahlreiche Kleinbronzen gefertigt, zu denen auch die Gruppe im MAKK gehört. Maderno, der sich unter anderem als Verfertiger von Gipsabgüssen und Kleinplastiken sowie als Antikenrestaurator einen Namen gemacht hatte, gelangte bereits im Jahr 1600 mit der Liegefigur der Heiligen Cäcilie für Santa Cecilia in Trastevere zu Berühmtheit. Die weibliche Heilige war im 9. Jahrhundert in der für sie errichteten Kirche bestattet worden. Wegen notwendiger Restaurierungsarbeiten musste der Sarg umgebettet werden, er wurde schließlich am 20. Oktober 1599 geöffnet. Darin soll sich der unversehrte Leichnam einer jungen Adelligen befunden haben. Der Kardinal der Titelkirche, Paolo Emilio Sfondrati (1560–1618), ließ den begabtesten jungen Bildhauer seiner Zeit, Stefano Maderno, kommen, um das Wunder zu dokumentieren. Die daraus resultierende, weiße Marmorskulptur rief bei Zeitgenossen gleichermaßen Begeisterung wie Bestürzung hervor – besonders auch, da sie effektiv inszeniert in einer ganz mit schwarzem Marmor ausgekleideten Nische unterhalb des Altars liegt. Die Darstellung beeinflusste die Ikonografie christlicher Märtyrer nachhaltig.

Re

Anatomisches Modell eines Mannes („Écorché“)

Lodovico Cardi, genannt Cigoli (1559–1613), um 1600

Florenz

Bronze, gegossen, patiniert; Reste von Goldlack am Sockel

H 64 cm, B 29 cm, T 11,5 cm (H 76 cm, B 29 cm, T 15 cm inklusive Sockel)

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 798

Die Bronzeplastik zeigt eine stehende, männliche anatomische Figur mit freigelegter Muskulatur. Ihr linker Arm ist mit ausgestreckter Hand erhoben, der rechte weist etwas angewinkelt mit nach innen geneigter, hochgezogener Hand nach unten. Die Beine stehen im Kontrapost, der eine Achsverschiebung der Hüfte bewirkt. Durch diese Position lassen sich die Muskelgruppen an Armen und Beinen, im Bereich des Oberkörpers und der Hüfte in gestrecktem (links) wie kontrahiertem (rechts) Zustand veranschaulichen. Diese Art der Darstellung eines anatomisch präzisen ‚Muskelmannes‘ ohne Haut wird seit dem 18. Jahrhundert in Kunstwissenschaft und Medizin mit dem französischen Begriff „Écorché“ bezeichnet.

Die frühesten belegbaren Darstellungen des künstlerischen Écorchés stammen aus der Renaissance. So empfahl der italienische Humanist, Mathematiker, Kunst- und Architekturtheoretiker Leon Battista Alberti (1404–1472) bei der Darstellung eines unbedeckten menschlichen Körpers, zunächst mit den Knochen zu beginnen, dann die inneren Organe und die Muskeln anzulegen und mit der Haut abzuschließen. Von Leonardo da Vinci (1452–1519) sind zahlreiche Écorché-Zeichnungen erhalten, so beispielsweise auch von einer Schulterstudie mit herab gestrecktem Arm (1509–1510) in vier Positionen.

Lodovico Cigoli gehört zu den bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten um 1600, der insbesondere die Florentiner Malerei vom Manierismus in die Stilepoche des Barock überführte. Sein Œuvre umfasst über 30 gesicherte und datierte Werke, bekannt sind etwa 45 Gemälde. Daneben haben sich zahlreiche Zeichnungen und Schriften in Florenz erhalten, darunter alleine 15 Pläne für die Fassadengestaltung der Peterskirche in Rom, die beispielhaft sein Schaffen als Architekt belegen. Cigolis bildhauerisches Werk ist daneben vergleichsweise überschaubar. Als Hauptwerk

gilt der ‚Muskelmann‘, der sich als Wachsmo-
dell und Bronzeabguss heute im Palazzo del Bargello in Florenz befindet. Aber gerade dieser hatte eine große Wirkung, wie die Ausfertigung zahlreicher Abgüsse – zu denen auch das Exemplar im MAKK gehört – belegt.

Die umfangreiche Lebensgeschichte Lodovico Cigolis wurde hauptsächlich von zwei Biografen festgehalten. Wichtigste Quelle mit vielen Details ist die Einleitung zu seinem unveröffentlichten Traktat über die Perspektive, die sein Neffe, Giovan Battista Cardi (Lebensdaten unbekannt), verfasste und mit der wissenschaftlichen Schrift zur Publikation vorbereitet hatte.

Der Künstler, der im Örtchen Cigoli in der Provinz Pisa geboren wurde, ging bereits im Alter von neun Jahren nach Florenz und wurde 1572 Schüler des manieristischen Malers Alessandro Allori (1535–1607). Nach einer krankheitsbedingten Unterbrechung setzte er seine Ausbildung bei Bernardo Buontalenti (1531–1608), der auch Theatermaschinist gewesen war, und Santi di Tito (1536–1603) fort. Zusätzlich besuchte er den Unterricht des Mathematikers Ostilio Ricci, der am Hof Francesco I. de’ Medici (1541–1587) tätig war. Dort lernte er den späteren Universalgelehrten Galileo Galilei (1564–1642) kennen, mit dem er eine lebenslange, innige Freundschaft pflegte. 1604 folgte Cigoli dem Ruf nach Rom, um insbesondere an der Vollendung des Petersdoms mitzuarbeiten. Dort verblieb er bis zu seinem Tod 1613, konnte aber 1612 noch sein wichtigstes Werk vollenden, die Freskenausstattung der Kirche Santa Maria Maggiore.

In der Kuppel der dortigen Cappella Paolina stellte Cigoli eine „Himmelfahrt Mariens“ inmitten der Apostel dar. Die von einer Gloriole und zahlreichen Engeln umgebene Muttergottes steht mit ihrem linken Fuß auf einer Mondkugel, deren Oberfläche stark zerklüftet ist. Zudem ist die untere Seite des Mondes verschattet. Galileo Galilei hatte 1610 bei seinen Fernrohrbeobachtungen die unebene, ‚befleckte‘ Oberfläche des Mondes festgestellt und sich mit Cigoli ausgetauscht. Dieser hatte die Entdeckungen seines Freundes mit dem Teleskop nachvollzogen und dokumentiert – wie auch die zwei Jahre später konstatierten Sonnenflecken.

Für Lodovico Cigoli war die Suche nach der Wahrheit, nach dem wahren Wesen der Dinge, von Kindesbeinen an ein wichtiges An-

liegen. Nachdem bereits im 15. Jahrhundert Alberti forderte, die Künstler sollen den Körperaufbau des Menschen studieren – insbesondere das ‚Darunter‘ – so wurde dies im 16. Jahrhundert geradezu gefordert. Die Künstlerausbildung umfasste daher auch die anatomische Sektion. Seit 1578 war Cigoli Mitglied der Accademia del Disegno, deren Statuten die Auszubildenden zur jährlichen Teilnahme an einer Sektion verpflichteten. Allori, erster Lehrmeister des Künstlers, besaß sogar einen eigenen Anatomieaal, in dem der ruhelose Cigoli unablässig der Tätigkeit des Sezierens nachging – vermutlich auch der Grund für seine frühe Erkrankung. 1599 besuchte der bedeutende Mediziner Théodore Mayerne (1573–1655) Florenz, um Vorlesungen und Sektionen abzuhalten. Cigoli freundete sich nicht nur mit ihm an, sondern wandte sich, durch ihn angeregt, mit erneuter Begeisterung der Anatomie zu. In diese Schaffensphase um 1600 fällt auch der Écorché. Die Bronzeplastik zeigt keinen hinfälligen, alten Mann, sondern einen eher zierlich gebauten jungen Erwachsenen, dessen Gesicht sich trotz der fehlenden Haut bei leicht geneigtem Kopf mit Blick und halb geöffnetem Mund an den Betrachter wendet. Der Mensch sollte nicht bloßgestellt werden, sondern die Perfektion der menschlichen Schöpfung zur Anschauung kommen. In diesem Sinne beschrieb auch Galilei die Großartigkeit des menschlichen Körpers, der „aus so vielen Muskeln, Sehnen, Nerven, Knochen“ gefügt sei. Cigoli, dem man die gleiche Virtuosität mit dem Pinsel wie mit dem Skalpell nachsagte, stellte den Écorché dementsprechend präzise dar: von der Richtung der Muskelfasern bis hin zur Darstellung der Lymphknoten in der Leiste – dies übrigens erstmals in der Kunstgeschichte.

Re

POKALE

Becherpokal

Nürnberg (?), um 1580–1600

Kupfer, vergoldet

H 26 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 827

Der becherförmige Gefäßkörper dieses Pokals wird von einem kurzen, glatten Schaft mit scheibenförmigem Zwischenstück und einem glockenförmigen Fuß getragen. Die untere Wölbung des Fußes ist mit einem blätterartigen Ornament und die obere mit Maskarons und Früchten zwischen rahmenden Kartuschen verziert, während die Kehlung glatt belassen ist. Die glattwandige, sich konisch nach oben erweiternde Kupa ist mit einem sogenannten Schweifwerk versehen. Diese Ornamentform zeichnet sich durch eine gitterartige Komposition aus C- und S-förmigen Volutenschwüngen aus, die sich zum Teil überlagern oder durch kurze Stege miteinander verbunden sind. Dazwischen finden sich Fruchtgehänge und als zentrale Motive drei Masken mit fantastischem Kopfschmuck. Durch feine Punzierung erscheint der Hintergrund dunkel und tritt gegenüber dem polierten und stellenweise plastisch ausgearbeiteten Ornament zurück.

Die Vorlage für die Verzierung dieses Pokals lieferte der in Nürnberg tätige Kupferstecher Georg Wechter I (1526–1586). 1579 publizierte Wechter unter dem Titel „Stück zum Verzachen Für Die Goldschmid Verfertigt“ eine Reihe von 30 Gefäßentwürfen. Die Radierungen fanden große Verbreitung und bedingten einen Stilwandel in den gängigen Gefäß- und Ornamentformen. In der Regel wurden die druckgrafischen Entwürfe jedoch nicht eins zu eins in das dreidimensionale Medium der Goldschmiedekunst übertragen. So weicht auch bei diesem Pokal die Verzierung des Lippenrandes, mit einer durch frei gelassene Medaillons unterbrochenen gravierten Blattranke, sowie die Ausgestaltung des Fußes von der Vorlage ab.

Der Pokal als Gefäßtypus entwickelte sich im 13. Jahrhundert. Vermutlich diente die Form des christlichen Kelches mit seinem durch Fuß und Schaft getragenen Gefäßkörper als Vorbild. Im

Unterschied zu diesem ist der Pokal jedoch meist mit einem Deckel bestückt. Der Abrieb der Vergoldung am Gefäßrand verrät, dass auch zu unserem Becherpokal zumindest zeitweise ein Deckel gehörte, der jedoch heute verloren ist. Der Deckel schützte zum einen das enthaltene Getränk vor Verunreinigungen und verstärkte zum anderen die repräsentative Erscheinung des Gefäßes.

Zunächst waren Pokale ausschließlich an Fürstenhöfen und in den Häusern adliger Familien zu finden. An den Tafeln hoben sie auf besondere Weise die Personen hervor, denen die Ehre der Benutzung zuteilwurde. Erst seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts war es auch den unteren Gesellschaftsschichten erlaubt Pokale zu besitzen, sofern sie es sich leisten konnten. Möglichst aufwendig und kostbar gestaltet, wurden die Gefäße zum Statussymbol und bekamen so eine über ihre praktische Funktion als Trinkgefäß hinausgehende Bedeutung. Als Repräsentationsobjekte glänzten sie auf fürstlichen Schaubuffets, dienten als diplomatische Geschenke und Kapitalanlage, erinnerten an wichtige Personen oder Ereignisse und zeichneten Würdenträger aus. Die daraus hervorgegangene Verleihung von Pokalen an Sieger, beispielsweise nach einem sportlichen Wettkampf, kennen wir noch heute.

Ho

Kokosnusspokal

Süddeutschland, Mitte 16. Jahrhundert

Kokosnuss; Kupfer, vergoldet

H 30,5 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 828

Der glockenförmige, hoch getriebene Fuß ist am äußeren Rand mit einem angedeuteten Kranz und auf der darauffolgenden Wölbung mit einer gravierten Blattgirlande im Stil einer Maureske verziert. Der obere, durch eine kleine Stufe abgesetzte Teil ist glatt belassen. Auf einem auf dem Fuß liegenden Blattkranz sitzt der Schaft, der als mit einem Ast umwundener Baumstamm ausgearbeitet ist. Dieser trägt eine ebenfalls mit Gravur verzierte Schale, in der die Kokosnuss liegt. Sie bildet den Gefäßkörper des Pokals und ist von drei Spangen gefasst, die an den Enden Scharniere aufweisen. Die Spangen sind identisch mit jeweils

zwei antikisierten, in Nischen stehenden weiblichen Figuren im flachen Relief verziert. Zwischen diesen sitzt jeweils mittig ein durchbrochen gearbeitetes Porträt-Medaillon. Lorbeerumkränzt sind auf zwei der Spangen bärtige Männer und auf der dritten eine Frau mit Kopfschleier dargestellt.

Auf dem breiten, sich leicht konisch erweiternden Lippenrand des Pokals ist eine Jagdszene graviert. Der Graveur hat sich bei der Darstellung an einer Vorlage des Malers und Kupferstechers Hans Brosamer (1495–1554) orientiert. Sie zeigt ein gemeinsam auf einem Pferd sitzendes fürstliches Paar, zusammen mit zwei weiteren Reitern und zwei Männern ohne Pferd sowie ihren Hunden auf der Hirschjagd. Einer der Hunde hat den Hirsch gerade gepackt, während die Hirschkuh von einem der Männer mit dem Speer attackiert wird. Im Hintergrund der Szene ist ein Schloss zu sehen, das bei Brosamers Vorlage nicht auftaucht. Der Kragen unterhalb des Lippenrandes ist mit einer Blattranke graviert, zwischen der sich Vögel tummeln. In den Deckel des Gefäßes ist die obere Kalotte der Kokosnuss eingefasst. Der Rand ist zweifach gestuft und wiederholt die Blattgirlande des Fußes. Eine vollplastisch gegossene weibliche Figur, die im Zeitstil bekleidet ist, bildet die Deckelbekrönung des Pokals. Ihre rechte Hand ist abgebrochen.

Insgesamt folgt dieser Kokosnusspokal einem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts weit verbreiteten Typus. Nicht selten bildet ein Baumstamm oder Ast den Schaft dieser Gefäße. Dieses Motiv leitete sich von der bis in das 18. Jahrhundert verbreiteten Vorstellung ab, die Kokosnuss wachse auf einem Baum auf dem Meeresgrund, weshalb sie auch zuerst als „meernuss“ bekannt war. Die Kokosnuss wird häufig von drei Spangen gehalten und gleichzeitig von diesen geschützt. Die Scharniere an ihren Enden ermöglichen eine passgenaue Montage und außerdem eine schonende Reinigung des Gefäßkörpers nach der Benutzung. Damit der säurehaltige Wein, der meist aus den Gefäßen getrunken wurde, nicht die Kokosnuss angreifen konnte, war diese häufig mit einem Einsatz aus Silber versehen, oder, wie vermutlich auch bei diesem Pokal, von innen mit einem Lack überzogen, der sich aber mit der Zeit abtrug.

Kokosnüsse waren in Europa lange Zeit ein äußerst seltenes und extrem begehrtes, kostbares Gut. Ihre Schale wurde schon in den griechischen Tempeln aufgehängt, um die Götter damit

zu ehren. In der Spätantike und im Mittelalter sprach man ihr magische Kräfte zu. Ebenfalls glaubte man bis in das 18. Jahrhundert hinein, die Kokosnuss könne vergiftete Getränke anzeigen. Im 16. Jahrhundert nahm der Handel mit Kokosnüssen zu. Waren sie hierzulande zunächst nur in den Wunderkammern der Könige und Fürsten sowie als Reliquienbehälter in den Kirchenschätzen zu bewundern, konnten sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch das Patriziat und sogar bürgerliche Gemeinschaften, wie zum Beispiel Handelsgesellschaften und Zünfte, den Besitz eines solchen geheimnisvollen, exotischen Trinkgefäßes leisten. Die gravierte Szene auf unserem Pokal lässt vermuten, dass dieser seinen fürstlichen Besitzern auf einem Jagdschloss als Trinkgefäß diente.

Ho

GLAS

Becher mit Destillationsvorgang, schreitendem Tod und spielendem Kind

Mitteldeutschland, datiert 1642

Glas mit Email-Malerei

H 10 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. F 518

Der Becher mit glattem Fußring und eingestochenem Boden besitzt eine konische, oben dreikantige Wandung, die unterhalb der Randlippe ein weißes Wellenband zeigt. Drei Darstellungen in farbiger Email-Malerei zieren das farblose Glas: Der schreitende Tod als Gerippe mit Sense und ablaufender Sanduhr; ein auf einem Steckenpferd reitendes Kind, das ein Windrädchen in der Hand hält und von einem springenden Böckchen begleitet wird; schließlich eine Retorte über einem Brennofen mit einer Destillationsszene, daneben eine vertikale Maßeinteilung. Unterhalb der Darstellungen findet sich eine Aufschrift: „Wen aber verschmacht, / so nimt dich der / Tott wo der Grass, / wachBt, / NimBt davon ein / Gesundt wirBt, / wie ein kind sein / ANNO 1•6•4•2“.

Der Becher ist aufgrund der selten anzutreffenden und frühen Darstellung eines Destillationsvorgangs von besonderem Interesse und von hoher Bedeutung. Alkohol spielte in der

Heilmittelkunde einstmals eine wichtige Rolle und wurde als „aqua vitae“ (‚Lebenswasser‘) bezeichnet; die Darstellung bezieht sich auf Brantwein als Medizin, worauf auch die Maßeinteilung hindeutet. Die Einnahme des Elixiers bewahrt – so die Aufschrift – Jugend und Gesundheit; das Verschmähen des heilsamen Trunkes hingegen führt zum allzu frühen Tode.
Br

KERAMIK

Walzenkrug mit Reiherbeize

Fayencemanufaktur Ansbach, „Grüne Familie“, um 1735/40
Fayence (Irdenware mit Zinnglasur und Aufglasurmalerei)
H mit Fußring 22,5 cm, H gesamt 28 cm, Dmax 11,7 cm
Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München
Inv. Nr. E 2721

Der leicht konische Gefäßkörper ist zum Schutze des stoßempfindlichen Materials mit einem hohen, profilierten Fußring mit geschlossener Bodenplatte sowie einer profilierten Lippeneinfassung mit gezahntem Fries – beides aus Zinn – montiert. Der gewölbt ansteigende, oben abgeflachte Klappdeckel mit kugeligem, in der Mitte gewulstetem Deckeldrucker mit Pfeifenornament ist mittels einer Henkelmanschette mit dem innen leicht gekehnten Bandhenkel fest mit dem Gefäß verbunden. Eine abgegossene Medaille mit der Darstellung einer Dame mit Liebhaber, der ihren greisen Ehemann zur Seite schiebt, ist in der Deckelmitte eingelassen. Die Umschrift lautet: „ICH WÆRME BALD, DER ALT IST KALD.“

Die Vorderseite des Kruges ziert die Darstellung eines nach rechts reitenden Falkners in vierpassiger Rahmung. Links steht ein großer Laubbaum, rechts im Hintergrund befindet sich ein Dorf mit Windmühle und rauchendem Schornstein; auf dem zum Dorf führenden Weg geht ein Wandersmann. Im Himmel fliegt ein Reiher nach rechts. Der sich nach unten verjüngende Henkelrücken ist mit polychromen Blumen- und Blattgehängen bemalt.

Die Reiherbeize gehörte zu der höchsten Form der Falkenjagd und war allein dem Adel vorbehalten. Sie fand im Mai oder Juni bei der Rückkehr der Reiher aus ihren Winterquartieren statt. Die für den Falken nicht ganz ungefährliche Jagd bot der Jagd-

gesellschaft das spannende Schauspiel des Luftkampfes zwischen den Vögeln, wobei der Reiher nicht getötet, sondern nur zu Boden gezwungen werden sollte. Als Trophäe dienten die ausgerupften Kopffedern; außerdem wurde der Vogel beringt. Auf dem Ring stand der Name des Falkners; bisweilen kam es vor, dass ein Reiher mehrfach erjagt und entsprechend beringt war, wobei sich die Namen der erfolgreichen Falkner – zur Freude der versammelten Jagdgesellschaft – sogar wiederholen konnten. Zu den bedeutendsten Liebhabern der Beizjagd gehörte der Markgraf Carl Wilhelm Friedrich von Brandenburg-Ansbach (1712–1757), auch der „Wilde Markgraf“ genannt, der von 1730 bis 1757 insgesamt 37.238 Tiere beizte. Der Leidenschaft des Ansbacher Markgrafen verdanken wir auch eine Reihe von Ansbacher Fayencen mit Szenen aus der von ihm so geliebten Beizjagd.

Der Gründer der Ansbacher Fayencemanufaktur war Markgraf Wilhelm Friedrich von Brandenburg-Ansbach (1686–1723). Sein Bestreben nach einer modernen, dem Zeitgeschmack entsprechenden und repräsentativ ausgestatteten Residenz wurde von seiner Gattin Christiane Charlotte (1694–1729), Tochter des Herzogs Friedrich Carl von Württemberg-Winnental (1652–1698) maßgeblich unterstützt. Die Markgräfin kam in den Genuss einer hervorragenden, französisch geprägten Ausbildung, war begabt und kunstsinnig. Zu dem Glanze eines Fürstenhofes gehörte selbstverständlich prächtiges Geschirr sowohl für die Verzierung der Prunkräume als auch für die markgräfliche Tafel. Der Aufbau und Betrieb einer eigenen Fayencemanufaktur entsprach nicht nur den Grundsätzen des Merkantilismus, sondern diente vor allem der Deckung des eigenen höfischen Bedarfs an Tafelgeschirr, Prunk- und Ziergegenständen.

Die Manufaktur wurde oberhalb der Residenzstadt in der städtischen Walk- und ehemaligen markgräflichen Pulvermühle am Mühlbach eingerichtet. Zu diesem Zweck musste die Anlage wieder von den Markgrafen zurückgekauft werden. Erste Umbauten wurden ab September 1709 veranlasst; die Manufaktur nahm ihren Betrieb bereits 1710 auf. Ab 1712 produzierte sie schon Fayencen von hoher Qualität in ausreichender Quantität. Das Monopol zum Schutze der Fabrik und ihrer Waren wurde am 4. April 1712 vom Markgrafen erlassen. Da im neu erbauten prächtigen Markgrafenschloss zu Ansbach sowie in den vornehmen Häusern des Hofadels Fayencen als Schmuck- und

Gebrauchsgegenstände jetzt unentbehrlich wurden, erhielt die fürstliche Fayence-Fabrik zahlreiche lukrative Aufträge. Die Blütezeit der Manufaktur reichte – trotz unmittelbarer Konkurrenz aus Oettingen-Schrattenhofen und Crailsheim – bis in die Regierungszeit des „Wilden Markgrafen“ hinein, der 1729 das Erbe seiner verstorbenen Mutter antrat. Eine ernstzunehmende Konkurrenz erwuchs dem Unternehmen erst durch die Einrichtung einer Porzellanmanufaktur in Ansbach durch den nachfolgenden Markgrafen Christian Friedrich Carl Alexander (1736–1806). Die Fayenceproduktion vermochte es aber dennoch, sich zu behaupten, indem das Angebot zunehmend auf die Bedürfnisse einer bürgerlich-bäuerlichen Kundschaft umgestellt wurde. Das Unternehmen wurde bis 1804 weitergeführt, im Jahre 1807 schließlich zwangsversteigert.

Br

GOLD- UND SILBERSCHMIEDEARBEITEN

Liebes-, Verlobungs- und Freundschaftsringe

In fast allen Kulturen auf der ganzen Welt besitzen Fingerringe über ihre schmückende Funktion hinaus einen Symbolwert, der fest mit dem Träger bzw. der Trägerin verbunden ist. Dies trifft besonders auf Liebesringe zu, die eine tiefe Verbundenheit zwischen zwei Menschen nach außen sichtbar machen.

Die Tradition der Überreichung eines Ringes an eine zukünftige Braut ist seit dem 2. Jahrhundert vor Christus nachweisbar und stellt seit jeher ein Zeichen des Versprechens und der Treue dar. Die Verlobungsringe der römischen Antike waren aus Eisen. Erst seit dem 2. Jahrhundert nach Christus erhielt die Braut einen goldenen Ring, der am Ringfinger der linken Hand getragen wurde. Man glaubte, dass von diesem Finger eine Ader direkt zum Herzen verläuft. Besonders beliebt waren Ringe, die mit zwei ineinandergreifenden rechten Händen verziert waren. Das als „mani in fede“ (italienisch für ‚Hände im Glauben‘) bezeichnete Motiv geht auf den römischen Brauch zurück, die Eheschließung mit dem Reichen der Hände zu besiegeln. Es ist daher auch als „dextrarum iunctio“ (lateinisch für ‚die verbundenen rechten Hände‘) bekannt. Die gesetzlich geregelte Eheschließung, wie wir sie heute kennen, hat sich erst Mitte des 18. Jahrhunderts herausgebildet. Vorher war die Trauungszeremonie von lokal zum Teil sehr unterschiedlichen Bräuchen bestimmt. Auch

die kirchliche Trauung hat sich erst Mitte des 16. Jahrhunderts durchgesetzt. Um das gegenseitige Einvernehmen auszudrücken, waren bestimmte Symbole und Rituale wie die verbundenen Hände oder das Anstecken eines Ringes von großer Bedeutung. Die sogenannten „Fede-Ringe“ wurden von der Antike bis in das 19. Jahrhundert hinein als Liebes- oder Verlobungsringe überreicht. Die Gestaltung des Motivs hat sich über die Jahrhunderte dem Zeitgeschmack angepasst.

Männer trugen erst seit dem 13. Jahrhundert Ringe als Zeichen des Versprechens. Zuvor war die Verbundenheit einseitig. Nur die Braut verpflichtete sich mit der Annahme des Rings zur Treue gegenüber ihrem zukünftigen Ehemann. Im 14. Jahrhundert hatte sich der Brauch der Liebesringe in weiten Teilen Europas etabliert. Zu dieser Zeit waren schlichte Gold- und Silberringe beliebt, die innen oder außen mit Liebesschwüren und ähnlichen Inschriften versehen sind. Im 16. Jahrhundert durfte die Gestaltung gerne aufwendiger sein. Es wurden die unterschiedlichsten Modelle als Liebes- oder Freundschaftsringe getragen. Neben den „Fede-Ringen“ waren Ringe mit zwei unterschiedlichen Schmucksteinen besonders begehrt. Die Liebessymbolik spiegelte sich aber auch in Ringen, die mit plastischen Darstellungen wie Kleinkunstwerke gestaltet sind. Diese wurden vor allem im 16. Jahrhundert in Italien hergestellt, wo figural gestaltete Schmuckstücke bereits damals eine lange Tradition hatten.

Im 17. Jahrhundert traten vermehrt Gedenkringe auf. Die Schmuckstücke symbolisierten die Verbindung zu geliebten verstorbenen oder lebenden Personen, zumeist aus dem nahen familiären Umfeld. Erst die Aufklärung ermöglichte es den Menschen, ihr soziales Umfeld freier zu wählen. Freundschaften wurden wichtiger und es entwickelte sich ein regelrechter Freundschaftskult, der in der gesamten Biedermeierzeit gepflegt wurde und der sich auch in der Gestaltung von Fingerringen widerspiegelt. Besonders gerne wurden in diesem Zusammenhang Haarlocken von geliebten lebenden oder verstorbenen Personen als Erinnerungsstücke in Medaillons oder Ringen nah am Körper getragen.

(1) Fede-Ring

Deutschland, 2. Hälfte 19. Jahrhundert

Silber, vergoldet

DM 2,37 cm, H 2,54 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. G 863

Der Ringkopf mit den zwei ineinander gelegten Händen ist hier durchbrochen gearbeitet. Die schmale und schlichte Ringschiene erweitert sich nur leicht an den Schultern zu stilisierten Karyatiden, aus denen sich Rollwerk und schließlich Krausen entwickeln, die die Handgelenke markieren. Dieser Ring aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ahmt in seiner Gestaltung einen Stil nach, der bereits um 1600 in Mode war.

Ho

(2) Zwillingerring

Deutschland, 2. Hälfte 19. Jahrhundert

Silber, vergoldet

DM 2,4 cm, H 3,09 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. G 864

Dieser Ring besteht aus zwei im Profil halbrunden, ineinander gehängten Reifen mit jeweils einer Hand, die übereinander geschoben das „dextrarum iunctio“ ergeben. In der Fläche der unteren Hand liegt ein kleines Herz. Die Schultern des Rings sind als Blattkonsole mit halbplastischem Rollwerk ausgearbeitet. Nur im geöffneten Zustand ist ein graviertes Bibelvers zu lesen: „WAS GIT ZUSAMEN GEFIGET HAT / DAS SOL DER MENSCH NIT SCHEIDEN“ („Was Gott zusammengefügt hat, das soll der Mensch nicht scheiden“; Mt 19,6 / Mk 10,9).

Die sogenannten Zwilling- oder „Gimmel-Ringe“ (lat. gemellus = Zwilling) kamen im 16. Jahrhundert auf und versinnbildlichen die Symbolik der Liebesringe auf besondere Weise. Den ersten Ring dieser Art trug angeblich Katharina von Bora bei ihrer Vermählung mit Martin Luther im Jahr 1525, woraus sich auch die Bezeichnung als „Luther-Ring“ ergab. Im 17. und 18. Jahrhundert wurden Zwillingerringe in abgewandelten Formen und mit verschiedenen gravierten Sprüchen und Bibelversen gerne als Liebesringe verwendet. Sie konnten aus zwei oder mehreren

Reifen zusammengesetzt sein und als Ringkopf die ineinander greifenden Hände oder andere Liebessymbole wie zum Beispiel Herzen aufweisen. In Erinnerung an das Reformationsjubiläum 1817 wurde der Luther-Ring das gesamte 19. Jahrhundert in großer Anzahl hergestellt.

Ho

(3) Liebesring mit lagerndem Paar

Italien, um 1550

Gold; Email

DM 2,2 cm; H 2,25 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. G 979

Die schmale Ringschiene wird oben von einem flach liegenden Herz unterbrochen. Aus diesem wächst ein Pinienzapfen, an dem ein vollplastisch ausgestaltetes Paar lagert. Reste von Email lassen die ursprüngliche Farbigkeit erahnen. Das Herz war rot, der Pinienzapfen sowie die Kleidung der männlichen Figur grün emailliert.

Die Anordnung der Figuren geht auf Michelangelo zurück, der zwischen 1525 und 1531 als Bildhauer die Florentiner Grabkapelle des Lorenzo di Piero und Giuliano di Lorenzo de' Medici in San Lorenzo mit lagernden Allegorien ausgestattet hatte. Die Pinie symbolisiert im Christentum den Lebensbaum. Der Pinienzapfen steht für die Auferstehung und die Unsterblichkeit. Spätestens die Inschrift in der Ringschiene „PER TVA BELTA“ (Für deine Schönheit) macht deutlich, dass es sich hier um einen Liebesring handelt.

Ho

(4) Fede-Ring

Italien, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

Gold; Saphir oder Turmalin; Diamanten; Email

DM 2,2 cm, H 2,4 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. G 980

Das „dextrarum iunctio“-Motiv ist bei diesem Ring nicht als Teil des Rings geformt, sondern in einen gefassten Edelstein geschnitten. Der ovale Stein wird von vier rechteckig geschliffenen

Diamanten und blauen, blätterartigen Formen gerahmt, die durch weiß emaillierte Querstege verbunden sind. Auf der schmalen Ringschiene, die in blauem Rollwerk endet, verläuft eine schwarz-weiß emaillierte Blattranke. Die Unterseite des Ringkopfes ist mit alternierend blauen und weißen Blättern besetzt, während den Übergang zur Ringschiene ein blau-goldenes Plättchen ziert.
Ho

(5) Fede-Ring

Italien, 1560–1570

Gold; Email

DM 2,26 cm, H 2,18 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. G 981

Die zwei sich greifenden rechten Hände mit goldenen Krausen und opakblauen Manschetten werden von einer Schulterzier aus Cherubim-Köpfen auf transluzidgrünen Konsolen und rot-blauem Rollwerk eingerahmt. Diese Art der Gestaltung des „dextrarum iunctio“ geht auf eine Vorlage aus dem 1561 datierten Entwurfsbuch „Livre d’Anneaux“ des französischen Goldschmieds und Medailleurs Pierre Woeiriot de Bouzey (1532–1599) zurück.

Die breite, außen leicht gewölbte Ringschiene ist an der Außenseite mit einer Akanthusvolutenranke in schwarzem Grubenschmelz verziert. Innen ist die schwarz emaillierte Inschrift „FIDES VITORIA N[OST]RA“ (Die Treue ist unser Sieg) zu lesen.
Ho

(6) Liebesring mit zwei Steinen

Westeuropa, um 1600

Gold; Rubin; Smaragd; Email

DM 2,16 cm, H 2,47 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. G 983

Die Lilien an den Schultern der schmalen Ringschiene weisen Reste von rotem, schwarzem und weißem Grubenschmelz auf. Die darauf aufgesetzten Blüten waren mit blauem Email verziert und könnten damit als Vergissmeinnicht gemeint sein. In der rechteckigen Kastenfassung auf dem Ringkopf sind ein Rubin

und ein Smaragd im Tafelschliff eingefasst. Das Ornament aus weißem Grubenschmelz an der Außenwandung der Fassung erinnert an die Entwürfe des bedeutenden Ornamentvorlagenstechers Daniel Mignot (gestorben 1616). Dieser publizierte zwischen 1593 und 1616 in Augsburg 11 verschiedene Serien von insgesamt 100 Blättern, die in ganz Europa Verbreitung fanden. Viele Goldschmiede verzierten ihre Arbeiten mit Mignots Entwürfen aus mit Stegwerk verbundenen Schweifkörpern.

Dieser Ringtypus wurde gerne als Zwillingsring gefertigt. Zur Verlobung konnte jeder Partner einen Ringteil mit einem Stein tragen. Bei der Hochzeit wurden die Teile zusammengefügt und bildeten ein Ganzes. Den verschiedenen Edelsteinen wurden unterschiedliche Symboliken zugeschrieben. So standen zum Beispiel der rote Rubin für die Liebe, der blaue Saphir für Treue, der grüne Smaragd für Jungfräulichkeit und der Diamant für Beständigkeit. Unser Ring, der aus einem Guss besteht, symbolisiert also die jungfräuliche Liebe.

Ho

(7) Liebesring mit plastischem Hund

Italien (?), um 1550

Gold; Email

DM 1,59 cm, H 1,97 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. G 984

Die schmale, sich zu den Enden erweiternde Ringschiene ist an den Schultern mit ehemals schwarz emaillierten Volutenranken und Akanthusabschluss verziert. Sie wird oben von einem Kissen unterbrochen, das Reste von grünem Email zeigt und auf dem ein vollplastischer, ursprünglich weiß emaillierter Hund liegt. Er symbolisiert Treue und Stärke.

Der Größe nach zu urteilen, war dieser Ring vermutlich für das Mittelglied eines Fingers angefertigt. Wie aus zeitgenössischen Porträts hervorgeht, wurden Ringe in früheren Zeiten häufiger als heute an unterschiedlichen Fingergliedern getragen.

Ho

(8) Memento-mori-Ring

Westeuropa (Deutschland?), 2. Hälfte 17. Jahrhundert

Gold; Email

DM 1,68 cm, H 1,82 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. G 996

Seit dem frühen Mittelalter verwiesen Totenkopfdarstellungen in der Christlichen Kunst auf die menschliche Eitelkeit sowie die Vergänglichkeit der Menschen und ihrer Umwelt. Der lateinische Ausdruck „memento mori“ beschreibt Darstellungen wie diese und bedeutet soviel wie ‚Sei Dir der Sterblichkeit bewusst‘.

Der mit Email verzierte Schädel auf diesem filigranen Ring wird zu beiden Seiten von kleinen blauen Blüten flankiert. Sie werden als Vergissmeinnicht gedeutet. Zusammen mit dem Totenkopf warnen sie vor der Vergänglichkeit, die auch vor der Liebe nicht Halt macht. Memento-mori-Ringe waren besonders im 17. Jahrhundert beliebt.

Ho

(9) Liebesring

Frankreich, 14. bis 15. Jahrhundert

Gold

DM 2,56 cm, H 2,4 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. G 1020

Auf dem Goldring mit außen kantiger Ringschiene ist die ehemals mit Email ausgefüllte Inschrift „AVLTRE NE VEVLT“ zu lesen (‚Eine/n andere/n will er/sie nicht‘). Französisch galt schon im Mittelalter als die Sprache der Liebe und wurde auch in anderen Ländern von der gebildeten Schicht gesprochen und verstanden. Das „B“ steht vermutlich für den Namen der angebeteten Person. Die ziselierte Blattranke im Inneren des Buchstabens deutet darauf hin, dass dieser etwas später entstanden ist als der Ring selbst und nachträglich angebracht wurde.

Ho

(10) Freundschaftsring mit Eichhörnchen

Deutschland, 1830–1840

Gold; Email

DM 2,43 cm, H 2,5 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. G 1044

Die Ringschiene des zu großen Teilen emaillierten Rings ziert eine goldene Ranke mit weißen, rosafarbenen, grünen und blauen Blüten vor schwarzem Grund. Der Ringkopf wird von einem aufklappbaren, rechteckigen Miniaturkästchen gebildet. Darin wurde vermutlich eine Haarlocke oder ein anderes Erinnerungsstück verwahrt, das den Träger oder die Trägerin des Rings mit einer anderen Person verband. Auf dem mit einem Scharnier befestigten Deckel ist vor blauem Hintergrund ein Eichhörnchen auf einer grünen Rasenfläche dargestellt. Es hält eine Nuss in seinen Vorderpfoten. Das Eichhörnchen tritt in der westlichen Kunst eher selten auf. Es spielt weder in der antiken Mythologie noch in der christlichen Religion eine tragende Rolle und ist nicht mit einem spezifischen Symbolgehalt in Verbindung zu bringen. Es ist möglich, dass sich das Eichhörnchen auf diesem Freundschaftsring auf ein unbekanntes Familienwappen bezieht oder aus einem ganz anderen persönlichen Interesse heraus dargestellt ist.

Ho

(11) Freundschaftsring mit Hund

Deutschland, 1830–1840

Gold; Email

DM 2,48 cm, H 2,52 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. G 1045

Die Ringschiene ist mit feinen Buckeln versehen, die farblich voneinander abgesetzt sind. Das kleine Kästchen auf dem Ringkopf ist hier oval ausgeführt. Auf seinem Deckel ist ein weißer Hund auf grüner Rasenfläche vor einem schwarzen Hintergrund dargestellt. Der Hund, als Symbol der Treue, blickt auf einen ovalen, mit kleinen Blättern umkränzten Schild, der von einem Herz ausgefüllt wird.

Ho

(12) Fingerring mit plastischem Kopf

Unteritalien / Sizilien (?), 1. Jahrhundert n. Chr. (?)

Bronze

DM 2,32 cm, H 3,13 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 891

Auf diesem Bronzering, der vermutlich im 1. Jahrhundert nach Christus in Unteritalien oder auf Sizilien gefertigt worden ist, sitzt ein plastisch modellierter Kopf mit grob ausgeführten Gesichtszügen. Am Hinterkopf ist ein Haarknoten angedeutet.

Ho

Seidensticker-Fingerhut

Nürnberg, Ende 16. bis Anfang 17. Jahrhundert

Fingerhut: Kupferlegierung, getrieben, feuervergoldet; Hinterglasmalerei (Amelierung) aus leinölbasierten, transparenten Lacken mit radiertem Blattgoldauftrag und Malerei in Silberschliff; Manschette: Silber, graviert, gelötet, gefeilt mit Cloisonné-Email; Kappe: Silber, getrieben, punziert

H gesamt 2,5 cm, H Korpus ohne Kappe 2 cm, DM 1,8 cm; H

Manschette 1,3 cm, DM 1,7 cm; H Kappe 1,1 cm, DM 1,4 cm;

Glas DM 0,8 cm, Dicke 0,07 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. G 913/1-3

Der aus Nürnberg stammende Fingerhut besteht aus drei Teilen: Der konisch sich nach oben verjüngende, glatte Korpus aus getriebener und feuervergoldeter Kupferlegierung ist am unteren Rand mit einer umlaufenden, aufgelöteten und feuervergoldeten Erbskette aus Silber (?) verziert. Das Kuppenstück aus getreppt getriebener, ebenfalls feuervergoldeter Kupferlegierung ist offenbar aufgeklebt; in der Fassung oben ist hinter einer runden, farblos-transparenten Glasscheibe ein Hinterglasbild appliziert. Die Amelierung zeigt ein golden umrahmtes, bekröntes Herz, das von zwei weißen Pfeilen durchbohrt und von zwei Händen gehalten wird. Eine separate, konische Manschette mit dreifach wiederholtem, partiell in opakem Gelb und halbtransluzidem Grün und Blau emailliertem, filigran durchbrochenem Dekor aus symmetrisch angeordneten Blattranken und genieteten fünfblättrigen Blümchen lässt sich über den Korpus stülpen.

Die abnehmbare Kappe aus getriebenem Silber, unter der das Hinterglasbild geschützt verborgen liegt, ist mit zwei Flechtbändern verziert und gleichmäßig am Mantel diagonal-linear, an der Kuppel spiralgig mit sternförmigen Vertiefungen punziert.

Ein Fingerhut ist laut Johann Heinrich Zedlers „Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste“ aus dem Jahre 1735 (Bd. 9, Sp. 950) „[...] eine Art eines Futterals, welches von Silber, Messing oder Stahl getrieben, und auf seiner äußersten Fläche mit nahe aneinander gesetzten Tief=Puncten versehen, [...] gleich einem Hütlein geformet, [...]. Es wird dieses bey dem nähén über den Mittel=Finger gesteckt, um sich wieder [sic] das Stechen des Näh=Nadel=Oehrs zu bewahren; [...].“ Der Fingerschutz für die handwerkliche Näharbeit, dem die Fingerhutblume (*Digitalis*) den Namen verdankt, wurde vom Nadler, Spengler und Fingerhüter angefertigt und vom Krämer und Kurzwarenhändler weiter gehandelt. Herausragende Fingerhut-Handwerker fanden sich einstmals vorrangig in Nürnberg und Köln, aber auch in Frankreich und den Niederlanden. Oftmals wurde der untere Rand der Fingerhüte besonders verziert, insbesondere bei jenen aus Nürnberger Werkstätten. Es gab nicht nur Fingerhüte aus Silber, Messing oder Stahl, sondern seltener auch aus Gold, Kupfer, Eisen, Porzellan, Elfenbein und Horn. Sie dienten sowohl der edlen Dame und dem bürgerlichen „Frauenzimmer“ als auch dem gewerbetreibenden Näher, Sticker, Schneider, Kürschner, Riemer, Sattler, Taschner, Säckler, Beutler und Schuster gleichermaßen bei der Arbeit. Jene aus Elfenbein wurden bevorzugt zum Spinnen von Gold- und Silberlahn verwendet.

Es darf angenommen werden, dass der Fingerschutz schon in vorgeschichtlicher Zeit parallel zur Kunst des Nähens selbst entwickelt wurde und zunächst als Plättchen (aus Stein, Holz, Leder oder Knochen) entweder am Hals herabhängend oder ähnlich einem Fingerring am Daumen zum Durchdrücken der Nadel durch das Nähgut gehandhabt wurde. Solche Drucksteine wurden in zahlreichen Ausgrabungen jungsteinzeitlicher Siedlungen gefunden. Die frühesten Fingerhüte aus Metall in Haubenform stammen aus dem Mittelmeerraum und wurden von den Römern auch in den nördlichen römischen Provinzen verbreitet.

Die Fingerhüter der freien Reichsstadt Nürnberg gehörten zunächst aufgrund der Gewerbefreiheit zu den „freien Künsten“; erst seit dem Ende des 15. Jahrhunderts schlossen sie sich zu Handwerker-Bruderschaften zusammen, deren Mitglieder durch die Anfertigung eines Meisterstücks und das Bestehen der Meisterprüfung ihre Handwerkskunst unter Beweis stellten. Zunächst gehörten die Fingerhüter zum Handwerk der Rot-schmiede, von denen sie die Rohware zur Weiterverarbeitung bezogen. Bald lernten sie, die Fingerhüte selbst zu gießen und an der Drehbank weiter zu veredeln. Im 16. Jahrhundert wurden die Fingerhüte jedoch bereits aus Messingblechscheiben im Tiefziehverfahren geschlagen. Aus der Umstellung der Arbeitsweise folgte die Loslösung aus der Gemeinschaft der Rot-schmiede und die Entstehung des eigenständigen Fingerhüter-Handwerks. Die Bedeutung der dabei zur Anwendung gelangten neuen, edleren Messinglegierung aus metallisch reinem Kupfer und Zink war den Nürnberger Ratsherren durchaus bewusst, da sie zum Schutze des neuen Fertigungsverfahrens jedes Handwerk, das dieses Material verarbeitete, zum „gesperrten Gewerbe“ erklärten. Dies betraf in Nürnberg 26 Berufe, deren Mitglieder nicht ohne Erlaubnis des Rates die Stadt verlassen durften. Den Gesellen war somit das Wandern verboten; ihre Ausbildung jedoch folgte weiterhin den Gepflogenheiten des tradierten Handwerks.

Die aufwändige Gestaltung mancher Handarbeitsutensilien und ihre Anfertigung aus edlen Materialien finden ihren Grund wohl nicht allein darin, den eigenen Wohlstand zu demonstrieren. Solche Luxusobjekte waren oft Geschenke älterer Familienmitglieder an ein Mädchen oder eines Mannes an seine Verlobte oder Ehefrau. Das von Pfeilen durchbohrte Herz des Hinterglasbildes zeichnet unseren Fingerhut als Liebesgabe und Liebesbeweis aus; leider lässt sich die hiermit reich Beschenkte heute nicht mehr identifizieren und benennen.

Br

Nähnadel

Frühmittelalterlich (?)

Bronze, graviert, bräunlich patiniert

L 8,1 cm, L Öhr 1,7 cm, B Öhr 0,3 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 1034

Die Nähnadel weist eine flache, in der Länge gekrümmte Form auf und ist mit eingravierten, pfeilartigen Linien auf beiden Seiten verziert. Oberhalb des großen, nachträglich ausgesägten Öhrs befindet sich eine kronenartige Verzierung.

Eine der wichtigsten kulturellen Errungenschaften der vor- und frühgeschichtlichen Zeit war das Vernähen von Fellteilen oder Gewebestücken zu Kleidungsstücken, dies vorrangig zum Schutze vor Witterungseinflüssen. Bis zum heutigen Tage ist die Nähnadel aus dem leder- und textilverarbeitenden Handwerk nicht mehr wegzudenken. Ihre Form hat sich – wie an der vorliegenden Nadel ersichtlich wird – nicht grundlegend gewandelt, wurde jedoch an die jeweiligen materiellen und technischen Erfordernisse angepasst und bis hin zur Nähmaschinen- oder Operationsnadel entsprechend optimiert.

Zu den frühesten Stechwerkzeugen gehörten Nadeln aus Fischgräten, Knochen, Horn, Borsten oder Holz, zunächst noch ohne Öhr, stattdessen mit gespaltenem Ende zum Einklemmen des Fadens aus Tierdarm oder Sehnen. Besonders kostbare Nadeln aus Eisen, Bronze, Kupfer, Silber oder sogar Gold wurden schon in der Antike hergestellt, wobei das Öhr durch Umbiegen eines Endes entstand. Später wurde in das breitgehämmerte Ende ein Spalt geschnitten und die beiden freien Enden wieder zusammengebogen. Besonders prachtvoll waren die keltischen Schmucknadeln der Bronzezeit; zahlreiche Gewandfibern sind bis heute als Grabbeigaben bei Ausgrabungen zum Vorschein gekommen. Seit der Erfindung des Drahtziehens im Mittelalter kamen auch Nähnadeln aus Messing oder geschmiedetem und gehärtetem Eisendraht, später auch aus Stahldraht in Gebrauch, dessen Stechende mit der Feile oder dem Schleifstein zugespitzt, das gegenüberliegende Ende hingegen auf überkommene Weise weiterhin gespalten und zu einem Öhr zusammengeklopft wurde.

Die Nähnadel und der zuvor beschriebene Fingerhut zeugen von den breitgefächerten Interessen des manischen Sammlers

Wilhelm Clemens. Das Inventarblatt zur Nähnadel aus dem Jahre 1927 vermerkt zu Herkunft und Datierung des Stücks das Wort „römisch?“. Eine diesbezügliche Rückfrage an das Römisch-Germanische Museum in Köln ergab Zweifel an dieser Einschätzung; zwar seien ähnliche Verzierungen auf römerzeitlichen Nadeln aus Bein durchaus nachweisbar, jedoch in dieser Form nicht auf Bronzenadeln. In der Fachliteratur konnte bislang leider kein Vergleichsbeispiel gefunden werden, so dass eine vorläufige Einordnung in das nachfolgende frühe Mittelalter vorgeschlagen wird.

Br

MEDAILLENKUNST

(1) Medaille mit Bildnis der Isotta degli Atti von Rimini

Matteo de' Pasti (1420–1467), 1446–1453

Rimini

Bronze, gegossen

DM 8,4 cm

Inschriften (umlaufend):

Vorderseite: ISOTE ARIMINENSI FORMA ET VIRTUTE ITALIE DECORI

(Isotta aus Rimini, in Gestalt und Tugend Zierde Italiens)

Rückseite: OPUS MATHEI DE PASTIS V, MCCCCXLVI (das Werk

Matteo de' Pasti aus Verona, 1446)

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 741

(2) Medaille mit Bildnis des Sigismondo Pandolfo Malatesta von Rimini

Matteo de' Pasti (1420–1467), 1446–1453

Rimini

Bronze, gegossen

DM 8 cm

Inschriften (umlaufend):

Vorderseite: SIGISMUNDUS PANDULFUS MALATESTA PAN F (Sigismondo Pandolfo Malatesta Sohn des Pandolfo)

Rückseite: CASTELLUM SIGISMUNDUM ARIMINENSE MCCCCXLVI

(Kastell Sigismondo in Rimini 1446)

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 742

Die beiden Porträtmedaillen sind einem berühmten italienischen Liebespaar der Renaissance gewidmet, Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417–1468) von Rimini und Isotta degli Atti (1432/1433–1474). Sigismondo stammte aus einem Adelsgeschlecht in der Emilia-Romagna, deren Wurzeln sich bis ins 11. Jahrhundert nachverfolgen lassen. Er war der zweite Sohn (von drei nachträglich legitimierten Nachkommen) des Pandolfo III. Malatesta (1369/1370–1427) und entwickelte sich im 15. Jahrhundert zur schillerndsten Persönlichkeit der Familie. Seine Regentschaft dehnte sich seit 1432 über Cesena, Fano und Rimini aus. Er galt als hervorragender Condottiere (Söldnerführer), ausgezeichneter Kriegsstratege und machte sich einen Namen im Befestigungsbau. Daneben wurde er als streitsüchtig und unbeherrscht beschrieben, was ihm wohl seinen Spitznamen „Wolf von Rimini“ einbrachte. Sigismondo galt jedoch auch als sehr gebildet und kultiviert und trat als Förderer insbesondere der Architektur, der Bildenden Kunst und der Literatur hervor. Zu seinen größten Leistungen zählen der Wiederaufbau des Kastells von Rimini sowie der Umbau der Kirche San Francesco in ein Mausoleum. Dieser 1446 begonnene und nie vollendete „Tempio Malatestiano“, an dem auch der berühmte Architekt und Humanist Leon Battista Alberti (1404–1472) mitwirkte, gilt bis heute als ein Höhepunkt der Renaissance-Architektur.

Isotta degli Atti war die Tochter eines wohlhabenden Wollhändlers und Bankiers aus Rimini. Bereits im Alter von 12 oder 13 Jahren fiel sie Sigismondo auf, 1446 konnte er sie als seine Mätresse gewinnen. Nachdem seine zweite Ehefrau, Polissena Sforza (1428–1449), verstorben war, kam es 1453 zur Hochzeit der beiden, die sich Zeit ihres Lebens sehr zugetan waren. Isotta war sehr gebildet und genoss einen hervorragenden Ruf unter den Gelehrten am Hofe. Sigismondo widmete ihr drei Bücher mit Elegien, die „Liber Isottaeus“, die von dem Humanisten Basinio Basini (1425–1457) verfasst worden waren und einen fiktiven Briefwechsel zwischen dem Podestà (Gouverneur) von Rimini, seiner titelgebenden Geliebten und dem Dichter darstellen.

Die beiden Medaillen präsentieren das Paar im strengen Links- bzw. Rechtsprofil, so dass es jeweils dem anderen zugewandt ist. Sigismondo trägt einen Harnisch, sein Haar ist auf dem Oberkopf glatt frisiert und bildet im Nacken einen voluminösen Lockenkranz. Isotta ist mit einem schlichten Gewand mit gefalteter Brust bekleidet. Ihr Haar ist modisch „a balzo“ frisiert. Es

handelt sich in diesem Fall um ein ausgepolstertes Gestell, üblicherweise aus dünnem Kupferdraht, über das die Haare gekämmt und fixiert sind. Darüber liegt ein zarter Schleier, wahrscheinlich aus dünnem Leinen oder aus Seide, der mit einem Edelstein am Oberkopf befestigt ist. Die auffällige, extrem hohe Stirn erzielten die Damen durch das Auszupfen der überschüssigen Haare. Dieses Bildnis der Isotta zählt zu den schönsten der weiblichen Porträtmedaillen des 15. Jahrhunderts in Italien.

Die Rückseite der Medaille Sigismondos wird durch die Darstellung des Kastells Sigismondo in Rimini beherrscht. Der Revers bei Isotta zeigt einen Elefanten, der durch eine Blumenwiese schreitet, die wiederum ganz links und rechts von Rosenbüschen begrenzt ist. Der Elefant ist das Wappentier der Malatestas und symbolisiert Großherzigkeit, Stärke und Besonnenheit. Die Blumenwiese und Rosenbüsche stehen ebenfalls in diesem Kontext, die Rose gehört zusätzlich auch zum Wappen der Familie degli Atti.

Das auf den Medaillen angegebene Jahr 1446 wird nicht das tatsächliche Entstehungsjahr der Stücke sein, da Isotta zu diesem Zeitpunkt noch nicht legitimiert war. Erst ab 1453 beginnen die überlieferten Schriften von Isotta als „de Malatestis“ zu berichten. Es wird sich vielmehr um ein Gedenkjahr handeln, da 1446 für Sigismondo sehr erfolgreich war: Er konnte das strategisch wichtige Rocca Contrada zurückerobern, die neue Burganlage in Rimini einweihen und Isotta als seine Geliebte gewinnen.

Re

(3) Medaille mit Bildnis des Sigismondo Pandolfo Malatesta von Rimini

Matteo de' Pasti (1420–1467), 1446–1450

Rimini

Bronze, gegossen

DM 8,1 cm

Inschriften (umlaufend):

Vorderseite: SIGISMUNDUS PANDULFUS MALATESTIS S[anctae]
RO[manae] ECCLESIE C[apitaneus] GENERALIS (Sigismondo
Pandolfo Malatesta, Heeresführer der Heiligen Römischen Kirche)

Rückseite: MCCCCXLVI (1446)

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 743

Die Vorderseite zeigt Sigismondo mit schlichtem Obergewand, ohne Rüstung. Der Haarkranz ist hier weniger voluminös. Dieser Porträttypus steht in Zusammenhang mit dem Fresko „Hl. Sigismund und Sigismondo Malatesta“ (1451), das Piero della Francesca (um 1415–1492) im Tempio Malatestiano geschaffen hatte. Dabei orientierte sich della Francesca am etwas früheren Medaillenporträt. Auf der Rückseite ist eine gekrönte, geharnischte Frau dargestellt, die eine gebrochene Säule diagonal zum Körper in den Händen hält, die sie als Personifikation der Fortitudine (Stärke) ausweist. Die Frauenfigur thront auf zwei gegenständigen Elefanten. Diesem Hausemblem der Malatestas folgt auch deren Motto: „Elephas indus culices non timet“ (‚Der indische Elefant fürchtet die Mücken nicht‘), das ebenfalls auf Stärke verweist.

Re

(4) Medaille mit Bildnis des Sigismondo Pandolfo Malatesta von Rimini

Matteo de' Pasti (1420–1467), 1446–1450

Rimini

Bronze, gegossen

DM 4,2 cm

Inschriften (umlaufend):

Vorderseite: SIGISMUNDUS P[andulfus] D[e] MALATESTIS
S[anctae] R[omanae] ECL[esiae] C[apitaneus] GENERALIS
(Sigismondo Pandolfo Malatesta, Heeresführer der Heiligen Römischen Kirche)

Rückseite: MCCCCXVI (1446)

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 744

Die kleine Medaille folgt dem Porträt Sigismondos mit der Darstellung der Fortitudine auf der Rückseite. Hier ist die Personifikation der Stärke als nach links gewandte, bekrönte Frau auf einem Steinthron abgebildet. Sie stützt ihr Attribut, die gebrochene Säule, mit der rechten Hand auf den Oberschenkeln.

Re

(5) Medaille mit Bildnis der Isotta degli Atti von Rimini

Matteo de' Pasti (1420–1467), nach 1453

Rimini

Bronze, gegossen

DM 8,4 cm

Inschriften:

Vorderseite: D[ominiae] ISOTTAE ARIMINENSI (Der Herrin Isotta von Rimini)

Rückseite: MCCCCXLVI (1446)

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 800

Isotta trägt hier ein wamsartiges Obergewand, das eine Bestückung mit Noppen aufweist. Die langen Haare sind wiederum „a balzo“ drapiert, allerdings in einer extravaganteren Form mit zwei Hörnern. Das Haar ist daran mit Bändern und einem bekrönenden Edelstein befestigt. Die Inschrift ist nicht umlaufend angelegt, sondern links und rechts verteilt. Die Rückseite weist wie bei Nr. 1 den Elefanten auf der Blumenwiese auf, jedoch ohne die Rosenbüsche links und rechts. Die Jahreszahl ist unterhalb der Wiese angebracht und von zwei Blüten anstelle der üblichen Punkte begrenzt.

Die Medaillenproduktion für Sigismondo Malatesta lag fast ausschließlich in Händen des Architekten, Bildhauers, Buchmalers und Medailleurs Matteo Andrea de' Pasti (1420–1467). Bevor dieser am Rimineser Hof tätig wurde, arbeitete er in Venedig vornehmlich als Miniaturmaler für Piero de' Medici (1416–1569) und für Lionello d'Este (1407–1450). Ab 1446 wurde Matteo in Rimini ein wichtiges Mitglied des Hofstaats und enger Gefährte Sigismondos; er wurde beschrieben als „il compagno del detto signore, nobile e aulico“ (der Gefährte des besagten Herrn, adelig und erhaben). Zu seinen Aufgaben gehörten neben der Tätigkeit als Medailleur auch die Befestigung des Kastells Sigismondo sowie die Bauleitung des Tempio Malatestiano.

Die einzige Bildnismedaille (um 1445), die nicht von de' Pasti geschaffen worden war, stammte von Pisanello, dessen Schüler und bedeutendster Nachfolger er war. Das Schaffen von Antonio di Pucci Pisano, genannt Pisanello, (1395–1455) markiert den Beginn der neuzeitlichen Medaillenkunst. Der in Pisa geborene Maler und Medailleur hatte – vermutlich 1438/1439 – ein Porträt-

relief des letzten Kaisers von Byzanz, Johannes VIII. Palaiologos (1392–1448) gegossen. Anlass war der Besuch des Palaiologos bei Papst Eugen IV. (1383–1447) in Ferrara, der auf die Einigung der römisch-katholischen und orthodoxen Kirche zielte. Pisanello schuf auf der Rückseite der Bildnismedaille eine szenische Schilderung, die den byzantinischen Kaiser zu Pferd an einem Wegekreuz in gebirgiger Landschaft zeigt – also keine ikonografische oder allegorische Darstellung – und wurde damit Wegbereiter einer neuen Art von Medaillenauffassung.

Wie Pisanello fasste auch Matteo Medaillen als eigenständige Kunstwerke auf, unterschied sich stilistisch von seinem Lehrer aber wesentlich: Pisanello arbeitete als Maler und legte die Medaillenbilder grafisch an, de' Pasti bearbeitete die Motive nach Grundsätzen der Bildhauerei, wie sich an den Porträts Sigismondos oder der Darstellung des Malatesta Elefanten ablesen lässt.

Matteo de' Pasti sorgte bei Hofe für eine strenge Qualitätskontrolle der Medaillenproduktion. Die Medaillen, die für Sigismondos und Isottas unmittelbaren Gebrauch bestimmt waren, bestechen durch ihre plastische Brillanz und sind stets signiert. Es sind aber mindestens 17 Varianten bekannt, die durch Rimineser Werkstätten nach den Vorbildern des Hofkünstlers gefertigt worden waren. Bei diesen wurde aus der Form vor dem Guss die Künstlersignatur entfernt. Zahlreiche Beispiele solcher Medaillenfunde haben sich in den Zeitkapseln der Grundsteine im Tempio Malatestiano erhalten.

Re

(6) Medaille mit Bildnis des Papstes Clemens XI.

Ermenegildo Hamerani (1683–1756), 1700/1701

Rom

Bronze, gegossen, patiniert

DM 10,1 cm

Inschriften:

Vorderseite (umlaufend): CLEMENS XI. PONT[ifex]. OPT[imus]. MAX[imus]. A[nno]. I.

Rückseite (Spruchband): CUNCTIS CLEMENS (Zu allen sanft)

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 766

Die Vorderseite stellt Giovanni Francesco Albani (1649–1721) in seinem Amt als Papst Clemens XI. (1700–1721) als Brustbild im Rechtsprofil dar. Er trägt die päpstliche, rote Samtmütze (Camauro), einen bis zu den Ellenbogen reichenden Schulterkragen (Mozetto) und Stola. Auf der Borde des Mozetto weist eine Frauenfigur in antikisierendem Gewand auf die über ihr strahlende Sonne. Unterhalb des plastisch hervortretenden Schulterstücks verläuft die Signatur des Medailleurs, „Ermenegil Hameranus“. Auf der Rückseite leuchtet ein Sonnen- gesicht mit großem Strahlenkranz über einer Landschaft mit Fluss und Gebirge. Oberhalb der Sonne verläuft das Spruch- band mit der „Cunctis Clemens“ – Papst Clemens XI. galt als sehr großzügig in der Armenfürsorge.

Die doppelte Sonnensymbolik bezieht sich auf ein Großprojekt Clemens XI.: Bereits im Jahr seines Amtsantritts gründete er eine Kommission zur Überprüfung des Gregorianischen Kalen- ders, um die Unsicherheit in Bezug auf den richtigen Termin des Osterfests zu beenden. Er ließ in der Basilika Santa Maria degli Angeli in Rom einen Meridian aus Bronze anlegen sowie eine entsprechende Maueröffnung, durch die das Sonnenlicht einfallen konnte. Mithilfe des Meridians wurde es möglich, die exakte Bestimmung der Tag- und Nachtgleiche um den 20. März eines Jahres vorzunehmen, auf deren Basis der Ostertermin festgelegt werden konnte. Dieser riesige Sonnenkalender wurde 1702 fertiggestellt. Auf der „Linea Clementina“ wandert auch heute noch um die Mittagszeit ein Lichtfleck über den Boden.

Ermenegildo Hamerani stammte aus einer Familie von Gold- schmieden und Medailleurs mit deutschen Wurzeln. Sein Urgroßvater, der Goldschmied Johann Haimeran Hermannskircher, ließ sich 1615 in Rom nieder und begründete damit die Dynas- tie der Hameranis. Ermenegildo und sein Vater Giovanni Martino (1646–1705) waren die bedeutendsten Künstler auf dem Gebiet der Medaillenkunst und konnten sich „Medailleurs der päpstli- chen Münze“ nennen. Papst Clemens XI., der mit den Hameranis enge Kontakte pflegte, ließ in jedem Amtsjahr eine Münze prägen. Dies erlaubt, die Medaille aus der Sammlung Clemens exakt zu datieren. In der Umschrift auf der Vorderseite wird „Anno I. (primo)“, also erstes Jahr, angegeben.

Eine bedeutende Sammlung von Hamerani-Medaillen befand sich im Besitz von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832),

der auf seiner Italienreise 1787 und 1788 in Rom verweilte und auf das Schaffen der Familie aufmerksam wurde. Er ließ sich von Ferdinando Hamerani (1730-1789), dem Neffen Ermenegildos, eine Kollektion zusammenstellen.

Re

(7) Medaille mit Bildnis Ludwigs XIV.

Jérôme Roussel (1663–1713), 1681–1688

Paris

Bronze, gegossen, teilvergoldet

DM 7,3 cm

Inschriften (umlaufend):

Vorderseite: LUDOVICUS MAGNUS REX CHRISTIANISS[imus]

(Ludwig der Große, allerchristlichster König)

Rückseite: ASSIDUITAS

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 783

Das Porträt des Sonnenkönigs ist als Brustbild im Rechtsprofil angelegt. Er ist mit einer Allongeperücke mit Lorbeerkranz sowie einer römisch-antik anmutenden Rüstung ausgestattet. Die Büste sowie die Umschrift sind vergoldet. Unterhalb des Schulterstücks befindet sich der erhabene Buchstabe „R“ für Roussel. Auf der Rückseite eilt Apollo mit dem Viergespann unter den Sternbildern Löwe, Jungfrau und Waage einher; unten trägt ein rundes Schild drei heraldische Lilien als Symbole Frankreichs. Das Schild wird von einem Lorbeer- und Palmzweig unterfangen. Über dem vergoldeten Motiv befindet sich die Aufschrift „Assiduitas“ in der Bedeutung Erfolg, Gewissenhaftigkeit und Strebsamkeit.

Ludwig XIV. verstand es meisterhaft, die Künste für seine Selbstdarstellung und Inszenierung zu nutzen. Auch die Medailleure hatten die Aufgabe, Leben und Taten, Macht und Ruhm des Herrschers zur Anschauung zu bringen. Dabei überwachte der König das Bildprogramm wie auch die Umschriften, für die er eigens eine „Kleine Akademie“ gegründet hatte. Die Medailleure hatten entsprechend kaum künstlerischen Spielraum. Sie folgten dem vorgegebenen Bildprogramm. Zu den bedeutenden Hofmedailleuren mit erkennbarer Handschrift gehörte Jérôme Roussel, über dessen weiteren Lebensweg wenig bekannt ist. Vergleichsstücke befinden sich im British Museum, London, und im Metropolitan Museum, New York.

Re

(8) Medaille mit Bildnis des Kaisers Herakleios

Michelet Saumon (auch Salemon, Salmon, Saulmon; tätig 1375–1416), nach 1402

Paris

Bronze, gegossen

DM 9,4 cm

Inschriften (umlaufend und als Textfeld, in Übersetzung):

Vorderseite: Erhelle dein Antlitz, Gott. Über unserer Finsternis werde ich streiten in den Völkern [lat.]. Heraclius in Christus, Gott getreuer, Kaiser und Selbstherrscher der Römer, Sieger und Kampfrichter, immer Erhabener [grch.].

Rückseite: Über Viper und Basilisk ist er gewandelt, hat Löwe und Drache niedergetreten [Psalm 91,13; lat.]. Ehre sei Gott in der Höhe, Christus, der die Pforten der Hölle erbrochen und das Heilige [Kreuz] befreit hat unter dem Kaiser Heraclius [grch.].

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. H 784

Kaiser Herakleios (um 575–641) regierte von 610–641 als einer der bedeutendsten oströmischen bzw. byzantinischen Herrscher. In seine Amtszeit fielen zahlreiche Feldzüge, vornehmlich gegen die Perser, in deren Folge 614 das Wahre Kreuz Christi verloren ging. Nach vielen verlustreichen Schlachten konnte Herakleios 627 bei Ninive einen Sieg erringen, der als kriegsentscheidend galt. Demoralisiert durch eine geschickt angelegte Invasion der Byzantiner baten die Perser 629/630 um Frieden. In den Verhandlungen wurde unter anderem die Rückgabe des Heiligen Kreuzes vereinbart, das Herakleios persönlich zur Grabeskirche in Jerusalem zurückbrachte.

Auf der Vorderseite der Medaille ist Herakleios als Brustbild im Rechtsprofil gegeben. Er trägt einen fein gefälteten Mantel, sein Haupt ist mit einer Fantasie-Tiara geschmückt. Er blickt nach oben in herabfallende Sonnenstrahlen und greift mit den Händen in seinen gesträhten Bart. Die Büste wird im unteren Bereich durch eine liegende Mondsichel gehalten. Die Darstellungen des großen und kleinen Himmelslichts können im christlichen Sinne als der Sieg des Lichtes über die Finsternis gewertet werden, wie auch die Umschrift nahelegt.

Die Rückseite zeigt als szenische Darstellung die Rückführung des Heiligen Kreuzes nach Jerusalem. Der Kaiser sitzt rechteggewandt in einem Reisewagen und hält das wiedererhaltene

Kreuz vor sich. Der tuchverhangene Wagen mit Baldachin wird von drei prächtig geschmückten Pferden weit ausschreitend gezogen, in deren Mitte sich eine kleinere Figur eines Wagenlenkers zum Herrscher umwendet. Über der Szenerie hängen vier Schalenlampen.

Die Medaille wird dem Buchmaler, Maler und Medailleur Michelet Saumon zugeschrieben, der unter anderem von 1401–1416 als Hofmaler und Kammerdiener des Herzogs Jean de Berry (1340–1416) in Paris nachgewiesen ist. Im Inventar der Sammlung de Berrys (1414 und 1416) findet sich eine Gruppe Medaillen flämischer Herkunft, von denen mit Sicherheit die Medaille des Herakleios wie auch die Kaiser Konstantins als Gegenstück identifiziert worden sind. Diese Medaillen waren wohl über einen italienischen Händler 1402 in den Besitz des Herzogs gelangt. Es handelte sich um „große Goldmedaillen“ (ohne Maßangaben), von denen zunächst Kopien in Silber als Treibarbeiten gefertigt wurden, etwas später massive Bronzegüsse, wie auch das Exemplar im MAKK. Die Herakleios-Medaille ist kunsthistorisch überaus bedeutsam, da sie die szenische Darstellung auf der Rückseite einer Porträtmedaille um mindestens drei Jahrzehnte vorwegnimmt – gemessen an der Bildnismedaille des Palaiologos aus der Hand Pisanellos (vgl. Nr. 5).

Re

ZINNTELLER

Edles Zinn aus Renaissance und Barock

Obwohl Zinn als das Silber des kleinen Mannes gilt, demonstrierte der Besitz von Zinngerät, insbesondere wenn es kunstfertig dekoriert war, seit dem 16. Jahrhundert den Wohlstand des aufstrebenden und selbstbewussten Bürgertums sowie reicher Bauern.

Bei dem Werkstoff Zinn handelt es sich um eine gräulich bis silbrig schimmernde Legierung, gewonnen aus dem Metall Kassiterit, dem andere Metalle wie Kupfer, Wismut oder Blei beigemischt wurden, um das spröde Ausgangsmaterial besser verarbeiten und gießen zu können. Die älteste schriftliche Überlieferung eines Zinngußverfahrens stammt aus dem 12. Jahrhundert von dem Mönch Theophilus Presbyter, der eine Methode mit verlorener Tonform und Wachsschmelzverfahren beschreibt:

Durch das Schmelzen der Wachsschicht zwischen einer inneren und äußeren Tonform dringt dort das flüssige Zinn ein und bildet so den Korpus des zukünftigen Gefäßes aus. Da zur Freilegung des Gefäßes die Form zerschlagen werden musste, konnte die Form nur einmal benutzt werden, was das Verfahren kostspielig machte. Deshalb kamen mit der zunehmenden Beliebtheit von Zinngerät mehrteilige und wiederverwendbare Formen in Gebrauch, die oft nicht von den Zinngießern selbst, sondern von Formschneidern hergestellt wurden. Als Materialien dienten hier neben Ton auch Stein, Messing und Kupfer. Die Verzierung der Zinnarbeiten erfolgte durch Gravieren oder Reliefdekor.

Die mit Reliefdekor verzierten Zinngeräte werden als Reliezzinn oder Edeltinn bezeichnet, was ihren wertigen Charakter unterstreicht. Sie entsprechen in der Formgebung zwar üblichen Typen des Gebrauchszinns, dienten aber aufgrund ihrer stark dekorativen Ausgestaltung als reine Repräsentations- und Prunkobjekte. Die Blütezeit des Reliefdekors waren die Renaissance und der Barock. Die kunstreichen figürlichen und ornamentalen Verzierungen, die häufig auf grafischen Vorlagen basieren, spiegeln den Kunstgeschmack und das Selbstverständnis dieser Zeit wider. Wichtige Zentren der Reliezzinnproduktion waren ab der Mitte des 16. Jahrhunderts zum einen Frankreich, wo man das Relief als Negativ mit dem Stichel in die Form eingrub, und zum anderen Nürnberg. Dort praktizierte man die Technik, bei der aus einer Metallform geätzt wurde, wodurch ein holzschnitthaftes, stark konturiertes Relief entstand. Diese Ätztechnik hatte ihre Vorläufer in der Schmuck- und Harnischherstellung. Der Ruf Frankreichs auf dem Gebiet des Reliezzinns wurde maßgeblich durch François Briot (1560–ca. 1616) geprägt, der als der bedeutendste französische Zinngießer gilt und der darüber hinaus die Arbeit von Zinngießern in Nürnberg, wie zum Beispiel Caspar Enderlein, prägte.

Der 1574 in Basel geborene Enderlein ging 1583 zunächst als Geselle nach Nürnberg, wo er 1586 den Meisterbrief erlangte. Entsprechend der Überlieferung des Johann Gabriel Doppelmayr in „Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern“ (1730, S.297) stammen von Enderlein die ersten „hangende Leuchter“ aus Zinnfuß. Seine Prunkgeräte wie Schüsseln, Kannen und Teller entsprechen zwar dem Stilempfinden der deutschen Renaissance, lassen aber ganz deutlich den Einfluss Briots erkennen, in dem er

dessen Arbeiten kopiert oder den für Briot charakteristischen, aber für Nürnberg damals noch neuartigen Reliefdekor übernimmt. Caspar Enderleins Bedeutung zeigt sich in der technisch meisterhaften Anfertigung der Gußmodelle sowie in der Vermittlung der französischen Renaissanceformen auf dem Gebiet des Zinggusses nach Deutschland.

He

Teller mit der Erschaffung Evas

Modell: Caspar Enderlein, Nürnberg, datiert 1621

Guß: Michel Hemersam der Jüngere, Nürnberg, 1624–1658

Zinn, gegossen

Dmax 18,2 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. J 300

Der in Reliefdekor gestaltete Teller zeigt als zentrales Motiv auf dem Spiegel, gerahmt von einem Blattstab, die Erschaffung Evas. Auf der Fahne sind in einem umlaufenden Fries vier quere ovale Rollwerkkartuschen mit saisonal geprägten Szenen der vier Jahreszeiten und den zugehörigen männlichen Personifikationen dargestellt, die durch die Unterschriften „VER“ (Frühling), „HYEMS“ (Winter), „AVTVMNVS“ (Herbst) und „AEST AS“ (Sommer) gekennzeichnet werden. Zwischen den Kartuschen befinden sich Makarons mit Rollwerk, Fruchtbündel und trompetenblasenden Eroten. Entlang der inneren Randkante verläuft ein Blattstab, an der äußeren eine Perlschnur mit Eierstab.

Die Kartusche des Frühlings enthält unterhalb der Unterschrift „VER“ die Jahreszahl „1621“ und am Postament das Monogramm „CE“ für Caspar Enderlein. Links über dem Feuer in der Winterszene ist die Stadtmarke von Nürnberg mit Meisterzeichen von Michel Hemersam eingeschlagen: Das senkrecht gespaltene Wappenschild mit geschwungenem und eingerolltem Haupt zeigt im linken Feld zwischen Schrägbalken die Buchstaben „MH“, das rechte Feld einen geteilten Doppeladler. Das auf der Teller-rückseite eingravierte Monogramm „GS“ ist nicht identifiziert.

Aufgrund der Modelleurinitialien mit Datierung und der Meistermarke wissen wir, dass der Paradeteller in der Werkstatt des Nürnberger Zinngießers Michel Hamersam d. J. nach einem 1621 von Caspar Enderlein gefertigten Modell entstand, der ebenfalls in Nürnberg tätig war und als bekanntester deutscher Meister

in der Herstellung von Reliefzinn gilt. Charakteristisch für Enderleins Gußmodelle sind deren herausragende technische Qualität und deren Reliefdekor nach französischem Vorbild, das sich wegen seiner neuartigen Ausprägung großer Beliebtheit erfreute. Obwohl Enderlein selbst Zinngießermeister war, ließ er seine Modelle stets von anderen Kollegen, wie in diesem Fall von Michel Hemersam dem Jüngeren gießen. Michel Hemersam wurde am 24. Mai 1624 Meister, heiratete im gleichen Jahr und starb am 18. Januar 1658 mit 62 Jahren. Er benutzte verschiedene Markenvarianten, wovon einige möglicherweise bereits von seinem Vater Michel Hemersam dem Älteren Verwendung fanden.

Die Erschaffung Evas als Teil der alttestamentarischen Schöpfungsgeschichte findet sich auf einer ganzen Reihe von Reliefzinnarbeiten aus Nürnberg. Hier werden sie kombiniert mit den vier Jahreszeiten. Symbolisch stehen die allegorischen Personifikationen der vier Jahreszeiten für den ewigen Kreislauf der Natur und die Vergänglichkeit der Zeit. Sie versinnbildlichen damit ebenso die vier Lebensalter und sind in dem Zusammenhang als Vanitas-Motive zu verstehen.

He

Teller mit der Auferstehung Christi

Modell: Caspar Enderlein, Nürnberg

Guß: Hans Spatz I, Nürnberg, 1601–1641

Zinn, gegossen

Dmax 18 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. J 302

Auf dem in Reliefdekor gestalteten Teller ist als zentrales Motiv in einem Rundfeld die Auferstehung Christi, begleitet von zwei Grabwächtern dargestellt. Unterhalb der Szene befinden sich im unteren Kreisabschnitt die Inschrift „CHRISTVS . IST . AUF/ . ER . STANTEN . VO/ . DEM . TOT“ und das Monogramm „CE“ für Caspar Enderlein. Den Tellerrand ziert ein umlaufender Fries mit sieben Rundmedaillons. Diese zeigen thronend den römisch-deutschen Kaiser mit dem Doppeladler führenden Wappenschild sowie sechs Kurfürsten. Wappenschilde kennzeichnen die Dargestellten als Kurfürsten von Köln und Trier (jeweils ein Wappen mit Kreuz), von Sachsen-Wittenberg (senkrecht gespaltenes Kurwürdwappen mit gekreuzten Schwertern und grüner aufgelegter Rauten-

ranke vor schwarz-gold geteiltem Grund), der Kurpfalz (Wappen mit Pfälzer Löwen und Reichsapfel als Zeichen der Erztruchsesswürde), von Brandenburg (Wappen mit märkischem Löwen) und von Mainz (Wappenschild mit Rad). Das Rundmedaillon mit dem Mainzer Kurfürsten ist zusätzlich durch die Inschrift „MENTZK“ (Mainz Kurfürst) gekennzeichnet und enthält darüber hinaus eine eingeschlagene Stadtmarke von Nürnberg mit dem Meisterzeichen des Hans Spatz I: Das senkrecht gespaltene Wappenschild zeigt im linken Feld zwischen Schrägbalken das Monogramm HS, das rechte Feld einen geteilten Doppeladler. Die Flächen zwischen den Rundmedaillons füllen ein symmetrisches Ornament aus Palmetten, Blatt- und Rollwerk.

Wie das Monogramm und die Marke dokumentieren, wurde der sogenannte Auferstehungsteller in Nürnberg nach einem Modell von Caspar Enderlein in der Werkstatt von Hans Spatz I. gegossen. Hans Spatz I. war Mitglied einer Nürnberger Zinngießerfamilie. Er absolvierte seine Lehre von 1581 bis 1586 bei dem Zinngießermeister Endres Henickel, dessen Witwe er am 22. April 1600 heiratete. Spatz starb mit 75 Jahren am 14. Dezember 1641.

Neben der Darstellung mythologischer Szenen erfreuten sich auf Nürnberger Reliefgußarbeiten biblische Szenen wie die Auferstehung Christi großer Beliebtheit, genauso wie die Darstellung von Kurfürsten, wie zeitgenössische Emailgläser belegen, die vergleichbare Bildmotive zeigen.

He

Scheibenteller mit dem türkischen Kaiser und sechs europäischen Königen

Modell: Andreas Dambach, Nürnberg, um 1636

Guß: Hans Spatz II, Nürnberg 1636–1640

Zinn, gegossen

Dmax 19,1 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. J 320

Der Spiegel des Tellers zeigt ein von einem Blattstab und gebogenen Behangmotiven eingefasstes Rundmedaillon mit dem Reiterbildnis eines Sultans. Auf der Fahne befinden sich sechs querovale Felder mit Reiterbildnissen. Die Beischriften „TIRKRICH . KEISER“ sowie „D . KINIG . IN . ENGELLAND, . D . KINIG . IN . SCHETEN, D . KINIG . IN . HISPANIA, D . KINIG . IN . DENAMARCK . D .

KINIG . IN . FRANCREICH . D . KINIG . IN . POLLEN.“ identifizieren die Dargestellten als den türkischen Kaiser und die Könige von England, Schweden, Spanien, Dänemark, Frankreich und Polen. Als Verzierung der Zwischenfelder dienen groteske Masken auf gekörntem Grund, die wie die figürlichen Motive in Reliefdekor gearbeitet sind.

Rechts neben dem König von England befindet sich eine Stadtmarke von Nürnberg mit dem Meistermonogramm von Hans Spatz II, dem Vater von Zacharias Spatz und dem Sohn von Hans Spatz I. Von Hans Spatz II ist überliefert, dass er für seine Güsse oft auf ältere und von Formstechern geschaffene Modelle zurückgriff. Unter dem türkischen Kaiser ist undeutlich eine eingegossene Marke zu erkennen, die dem Nürnberger Zinggießer Andreas Dambach zugeordnet wird. Von Dambach ist bekannt, dass er 1627 Magdalena Hemersam, die Witwe von Michel Hemersam dem Älteren heiratete, und am 24. September desselben Jahres seinen Meisterbrief erhielt. Dambachs Arbeiten zeichnen sich besonders durch scharfe und klare Abgüsse aus. He

Platte mit Posaune blasenden Putti

Meister A.L., Lyon, um 1700

Zinn, gegossen

Dmax 10,8 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. J 333

Die in Reliefdekor verzierte kleine Platte zeigt einen breiten umlaufenden Fries. Auf diesem sind vier von Bandwerk gerahmte trapezförmige Felder mit jeweils einem liegenden und Posaune blasenden Putto, einer Taube und einem Ölzweig dargestellt. Die Putti stützen sich mit dem linken Arm auf einer Art Truhe ab. Die Zwischenfelder füllen spiegelsymmetrisch aufgebaute Ornamente aus Blattwerk und Culots. In dem zentralen Rundfeld befindet sich eine Meistermarke mit den Initialen „AL“ und der Jahreszahl „1700“ in einem Kreis, bekrönt von der Beschriftung „FIN“.

Ein Meister A. L. mit der entsprechenden Meistermarke ist um 1700 in Lyon belegt, wo sich in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts nach italienischem Vorbild neben der Seidenindustrie auch die Herstellung von Zinngeräten mit Reliefdekor etablierte. Für eine Herstellung in Lyon spricht ebenso die Gliederung

der Rundplatte in vier Felder, die denen der Deckel von sogenannten Wöchnerinnenschüsseln des Lyoneser Typs entspricht. Beispiele aus Straßburg besaßen dagegen nur eine Aufteilung in drei Felder.

Im späten 17. und 18. Jahrhundert waren Wöchnerinnenschüsseln (*écuelles à bouillon*) ein beliebtes Geschenk, das Frauen nach der Geburt eines Kindes erhielten. Sie dienten dazu, der Frau im Kindbett nahrhafte Speisen zur Stärkung zu bringen. Der aus Zinn, Fayence oder Zinn gearbeitete Schüsseltyp hat zwei Henkel und einen Deckel, der auch als Teller verwendet werden kann.

WAFFEN UND HELME

Barbuta

Oberitalien, Mailand (?), 1455–1460

Stahl

H 28 cm, B 20,6 cm, L 25,6 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. R 152

Barbuta

Jacobo da Cannobio (Lebensdaten unbekannt)

Oberitalien, Brescia, 1455–1460

Stahl

H 27 cm, B 19,8 cm, L 28,2 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. R 153

Die Barbuta als italienische Variante der Beckenhaube lehnt sich stilistisch an den Korinthischen Helm der griechischen Antike an. Charakteristisch sind die einteilig geschlagene Helmglocke, die Kopf und Hals nahezu vollständig bedeckt, sowie ein ausgeprägter Mittelgrat und ein leicht Y-förmiger Gesichtsausschnitt. Letzterer ist durch einen genieteten Eisenrahmen verstärkt. Die gerade Helmunterkante ist nach außen um einen Draht gebördelt. In Höhe der Augenpartie sind umlaufend Niete für die Anbringung des Innenfutters eingeschlagen, wobei bei beiden Helmen am Hinterhaupt zwei Niete fehlen. Im Vergleich zu R 152 ist die Form von R 153 gedrückter und tiefer.

Die Barbuta ist ein charakteristischer Helmtypus der norditalienischen Frührenaissance. Zentren der Herstellung waren Mailand und Brescia, von wo aus auch ins Ausland exportiert wurde.

Beide Helme zeigen am Hinterhaupt seitlich des Mittelgrates jeweils drei Plattnermarken sowie eine sogenannte Arsenalmarke, die als Eigentumsbezeichnung eingeschlagen wurde. In einem Fall sind drei abgeriebene Plattnerinitialen erkennbar: einmal bekrönt und zweimal unter einem gesplitteten Kreuz mit zwei gleichlangen Querbalken. Die Marken sind nicht eindeutig zu identifizieren, lassen sich aber Oberitalien und hier möglicherweise Mailand zuordnen. Die später eingeschlagene Arsenalmarke mit geflügeltem Löwen von San Marco in Venedig weist den Helm eindeutig als Eigentum des Arsenal in Venedig aus. Die drei Plattnermarken auf der zweiten Barbuta lassen sich nach Brescia lokalisieren. Dargestellt ist die Marke des Plattners Jacobo da Cannobio, genannt Bichignola: Neben einem Kopf eines Bocks oder Widders zeigen zwei Marken ein gesplittetes Kreuz mit zwei Querbalken und dem Monogramm „ldB“. Zusätzlich zu den Plattnermarken besitzt der Helm eine undeutliche Arsenalmarke. He

Morion

Norditalien, Brescia, Letztes Viertel des 16. Jahrhunderts
Stahl, geätzt, vergoldet

H 29 cm, B 23,5 cm, L 34,8 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. R 157

Der Morion zeichnet sich durch einen hohen gebogenen Kamm und eine mondsichelförmig geschwungene Krempe aus, die beide von einem geriffelten Rand eingefasst werden. Auf der Vorderseite ziert den unteren Abschluss des Kamms eine Kartusche mit einer Hülse für den Federschmuck. Die Helmglocke ist flächig dekoriert mit spiegelsymmetrisch angelegtem Bandelwerk, das sich jeweils um ein zentrales Bildmotiv entwickelt. Dargestellt sind rechts der schreitende Mars in Rüstung mit Schild und Lanze sowie links eine von Drachenwesen flankierte geflügelte Herme. In den Zwickelfeldern befinden sich Fabeltiere, Rüstungsteile und Waffen. Der Kamm zeigt beidseitig das Profilbild des Kriegs-

gottes Mars im Rundmedaillon, seitlich ebenfalls begleitet von Fabelwesen und Rüstungsteilen. Als Verzierung der Krempe dienen stilisierte Blütenranken. Der Helm ist aus einem Stück geschmiedet und sehr dünnwandig, was sich positiv auf das Gewicht und damit den Tragekomfort auswirkt. Den unteren gebogenen Abschluss der Helmglocke markiert eine umlaufende Reihe vergoldeter Niete.

Sich verändernde Anforderungen der Kavallerie und Infanterie brachten im 16. Jahrhundert neue Helmformen hervor. Hierzu gehört auch der Morion, der sich aus dem spanischen Eisenhut entwickelte und in ganz Europa Verbreitung fand. Dieser offene Helmtypus ohne Visier wurde von Soldaten der leichten Kavallerie und der Infanterie oder von Leibgarden, Stadt- und Palastwachen getragen. Die Beispiele, die repräsentativen Zwecken dienten, sind oft aufwendig und kunstvoll verziert. Charakteristisch sind den kompletten Helm überziehende Dekorationen mit Renaissanceornamentik, Kriegsattributen und figürlichen Darstellungen in Ätztechnik.

Bis heute gehört der Morion zur traditionellen Galauniform der Schweizergarde des Vatikans, die sich seit ihrer Gründung als Leib- und Palastwache des Papstes im Jahr 1506 in ihrem Erscheinungsbild nicht geändert hat.

He

Pariertangendolch

Wohl Norditalien, um 1600

Stahl

L (gesamt) 37,5 cm, L (Klinge) 26 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. R 25

Das charakteristische Merkmal des Dolches ist dessen schmale und sehr spitz auslaufende Klinge, die beidseits mit vier profilierten und durchbrochenen Blutrinnen ausgestattet ist. Sein symmetrisch ausgebildeter und mit einem Metallflechtband umwundener Griff besitzt einen einfachen waagerechten Parierbalken und einen glatten hohen Eisenknauf.

Aus waffenhistorischer Sicht hat der Dolch als Stoß- und Stichgerät seinen Ursprung in den Faustkeilen des Altpaläolithikums. Als militärische Waffe fand der zweischneidige Dolch ab dem

12. Jahrhundert Einsatz. Exemplare mit stark profilierter Klinge, wie der aus der Sammlung Clemens, entstanden um 1300 in Norditalien und fanden dann ein Jahrhundert später auch bis in den süddeutschen Raum Verwendung.

Der Parierstangendolch wurde in der Formgebung dem zugehörigen Schwert nachempfunden. Als Zweitwaffe diente er neben dem Rapier, eine dem Degen ähnliche Hieb- und Stichwaffe mit gerader, zweischneidiger Klinge, zum Parieren der gegnerischen Klinge. Diese Form der Verteidigung kam im 16. Jahrhundert in Norditalien auf.

In der Kriminalgeschichte kommt dem Dolch als Mordwaffe eine besondere Bedeutung zu, da diese leichte Kurzwaffe verdeckt getragen und somit unauffällig und geräuschlos eingesetzt werden konnte. Dementsprechend sind zahlreiche berühmte Dolchmorde überliefert. So wurde der römische Staatsmann Gaius Julius Caesar am 15. März 44 v. Chr. von Brutus, Cassius und anderen Verschwörern während einer Senatssitzung mit 23 Dolchstichen getötet. Einem Dolch- oder Messermord erlagen ebenso der englische König Eduard der Märtyrer (18.3.978), König Heinrich III. von Frankreich (2.8.1589), der Jakobiner Jean Paul Marat (13.7.1793) oder der Schriftsteller August von Kotzebue (23.3.1819). Auch Kaiserin Elisabeth von Österreich-Ungarn wurde am 10. September 1898 bei einem Attentat erstochen. Bei der Mordwaffe handelte es sich jedoch nicht um einen Dolch, sondern um eine zu einer Stichwaffe modifizierte Feile.

He

Zweihänder (Bidenhänder)

Deutschland (Braunschweig), um 1560

Stahl; Kupferlegierung (bleireiche Kupfer-Zink-Zinn-Legierung)

L (gesamt) 189 cm, L (Klinge) 127,5, L (Griff) 49 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. R 77

Das Schwert besitzt alle Merkmale eines klassischen Zweihänders bzw. Bidenhänders. Charakteristisch sind der lange Griffteil mit halbkugelförmigem Messingknauf, der mit beiden Händen umfasst werden konnte, sowie die sich zum Griff hin verjüngende Klinge mit Parierhaken und langer Fehlschärfe direkt unterhalb der zum Ort hin abgebogenen Parierstange. Mit Fehl-

schärfe wird der griffnahe Bereich des Schwertes bezeichnet, der nicht scharf ist. Die so ausgestatteten zweihändig geführten Schwerter wurden nicht in einer Scheide getragen, sondern blank über die Schulter gelegt. An dem Holzgriff hat sich noch die originale Samtbespannung erhalten, auf der in der Mitte des Griffs umlaufend ein hellerer Streifen zu erkennen ist, was darauf hin deutet, dass diese Stelle ursprünglich von einer ringförmigen Montierung bedeckt wurde.

Bei dem Zweihänder handelt es sich um einen Schwerttyp, der ab dem 14. Jahrhundert im Nahkampf als Streit- und Schlachtwaffe zum Einsatz kam und speziell für den zweihändigen Gebrauch gedacht war. Beliebt war die Waffe insbesondere bei Landsknechten, was zahlreiche zeitgenössische Bildwerke belegen. Aufgrund ihrer Länge und des geringen Gewichtes waren diese Schwerter gut zu führen und verfügten über eine hohe Reichweite. Wie andere Waffentypen und Harnischteile entwickelte sich auch der Zweihänder im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmend zu einer Zier- und Paradewaffe. Für eine Herstellung in Deutschland im späten 16. Jahrhundert sprechen der sehr lange, in der Mitte betonte Griff, der einfache Knauf sowie die symmetrischen, Stichblätter umschließenden Parierbügel und die abgebogene Parierstange mit eingerollten Zierenden. Die Gestaltung der Parierbügel und -stangen gelten auch als Charakteristika des sogenannten Braunschweiger Typus, der für die 1560er Jahre belegt ist.

He

Zwei Hellebarden

Hellebarden gehören zu den Stangenwaffen, die im 13. Jahrhundert in der Schweiz entwickelt wurden und bis ins 16. Jahrhundert in ganz Europa Verbreitung fanden. Zunächst wurde die Hellebarde als reine Kampfzange sowohl zum Angriff als auch zur Verteidigung der Infanterie eingesetzt. Im 16. Jahrhundert diente der Waffentypus dann vorrangig als Zeremonial- und Paradewaffe. Dementsprechend veränderte sich die Formgebung zugunsten einer stärkeren Dekoration, insbesondere im Bereich des Axtumrisses. Verbreitet waren Hellebarden in dieser Zeit als Bewaffnung von Stadt- und Palastwachen, wie zum Beispiel bei der Schweizergarde des Vatikans, wo sie bis heute Verwendung findet.

Ursprünglich wurde der Waffentypus als Helmbarte bezeichnet. Dieser Begriff leitet sich von den mittelhochdeutschen Worten „halm“ oder „helm“ für „Stiel“ sowie „barte“ für „Beil“ bzw. „Streitaxt“ ab. Die Bezeichnung Hellebarde stammt aus dem 16. Jahrhundert.

Bei einer Hellebarde handelt es sich um eine Kombinationswaffe aus einer Axt mit rückseitigem Haken und einem Speer, also um eine Mischform von Hieb- und Stichwaffe. Deren Schäfte sind selten rund, sondern meist mehrkantig gestaltet, um eine griff-sichere Handhabung zu gewährleisten. Durch den weit aus-holenden Schwung des langen Schaftes erzeugte der Schlag mit der Hellebarde eine enorme Wucht. Die Spitze wurde wie ein Spieß in geschlossener Formation oder im Einzelkampf gebraucht.

Italien (?), 16. Jahrhundert

Stahl; Kupferlegierung (Zierscheiben unter Nägeln), Nadelholz
L (gesamt) 255,5 cm, L (Blatt mit Federn) 84 cm, L (Spieß) 44,5
cm, B (Blatt) 26,5 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. R 295

Die Hellebarde besteht aus einem langen, schmalen Spießeisen mit sehr scharfer Spitze, einem schmalen, lilienförmig geschweiften Axtblatt und einem nach unten gebogenen Haken. Diese Teile sind mit punktiertem Rahmen- und Rankenwerk in Ätztechnik verziert. Das Spießeisen ist mittels zweier Federn an den achtkantigen, genagelten Holzschaft genietet, bei dem es sich um eine spätere Erneuerung handelt. Für die Zuschreibung nach Italien spricht die punktierte Ätztechnik.

He

Deutschland, Mitte 16. Jahrhundert

Stahl; Kupferlegierung (Zierscheiben unter Nägeln), Nadelholz
L (gesamt) 251,5 cm, L (Blatt mit Federn) 138 cm, L (Spieß) 62 cm,
B (Blatt) 27,8 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. R 297

Die Hellebarde zeichnet sich durch ein langes, schmales Spießeisen mit viereckigem Querschnitt und sehr scharfer Spitze aus. Das sichelförmige Axtblatt mit Repostierhaken und der

rückseitige, nach unten gebogene Haken sind ornamental durchlöchert. Vier lange Federn sowie Zierbänder und Niete fixieren das Spießbeisen an einem langen, später erneuerten vierkantigen Holzschaft. Auf dem Haken ist eine nicht zu identifizierende Plattnermarke eingeschlagen. Diese besteht aus einem Kreis mit eingeschriebenem Kreuz, der von einer Art Streitaxt bekrönt ist.

He

Paar Steinschlosspistolen

Lazarino Cominazzo, Gardone Val Trompia, Provinz Brescia, Oberitalien, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

Gusseisen; Walnussholz; Seidensamt

R 220: L 57 cm, R 221: L 56,5 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. R 220 und R 221

Die beiden Steinschlosspistolen sind als Ensemble gearbeitet und entsprechen sich in Ausstattung und Dekoration. Den Nussbaumschaft einschließlich Kolben zieren jeweils ornamentale Schnitzereien sowie durchbrochene Metallmontierungen mit zierlichen Ranken, Blättern und Blüten. Auch der Abzug und der gebogene und durchbrochene Abzugsbügel zeigen florale Verzierungen. In die Schlossplatte und den Hahn sind Rankenmotive und ein Vogel graviert. Auf der Schlossgegenseite befindet sich ein langer teiltordierter Gürtelhaken. Der runde Lauf ist im Bereich des Kammerdrittels gekantet und profiliert. Der hölzerne Ladestock endet in einem profilierten Eisendopper. Nur eine der Pistolen trägt am profilierten Teil des Laufes die gegossene Signatur „LAZARINO COMINAZZO“.

Im frühen 17. Jahrhundert setzte sich bei Vorderladefeuern als Auslösemechanismus allmählich das Steinschloss durch, das mit einem Feuerstein gezündet wurde. Dieses System löste die bis dahin üblichen Luntenschlösser ab. Die Vorteile des Steinschlusses gegenüber dem Luntenschloss waren die sofortige Feuerbereitschaft und die Wetterunabhängigkeit, denn bei Waffen mit Luntenschlössern musste man stets eine brennende Lunte mitführen. Diese und das Schießpulver in der Schlossfahne waren sehr nässeempfindlich und deshalb in der Handhabung nicht hundertprozentig zuverlässig. Im Gegensatz zu dem komplizierten Mechanismus des Radschlusses, der teuer

in der Herstellung und aufwändig in Handhabung und Wartung war, bildete das Steinschloss eine technische und kostengünstigere Vereinfachung, so dass damit ganze Armeen ausgestattet werden konnten.

Neben dem militärischen Einsatz wurden Steinschlossflinten und -pistolen gerne für die Jagd verwendet. Gerade durch das leichte und schnelle Spannen des Abzugs eigneten sich Steinschlossfeuerwaffen besonders für die Jagd auf Flugwild. Paarweise produzierte Vorderlader wurden auch als Duell-Pistolen verwendet, um einen freiwilligen Zweikampf mit gleichen Waffen auszutragen. Insbesondere in Frankreich entwickelte sich das Duellieren vom Ende des 16. bis Mitte des 17. Jahrhunderts zu einer beliebten Praxis, um Ehrstreitigkeiten zu regeln. Dort sollen von 1594 bis 1610 rund achttausend Adelige und Offiziere im Duell den Tod gefunden haben.

Das Steinschloss wird auch als „französisches Schloss“ bezeichnet, da dessen Erfindung den Brüdern Martin (gest. 1634), Jean (gest. 1615) und Pierre (gest. 1627) Le Bourgeois aus Lisieux in der Normandie zugeschrieben wird, deren Werkstatt den französischen Hof belieferte. Steinschlosspistolen waren häufig mit sogenannten französischen Griffen ausgestattet, die sich durch ein stark gebogenes Griffstück und ein knollenförmiges Knaufende auszeichnen.

Als eines der europäischen Zentren der historischen Waffen- und Harnischproduktion gilt Oberitalien. Zu den bedeutendsten Büchsenmacherdynastien zählte die Familie Cominazzo, aus Gardone Val Trompia in der Provinz Brescia, die vom 16. bis ins 19. Jahrhundert die Büchsenmacherkunst in Italien entscheidend prägte. Gegründet wurde die auf die Herstellung von Pistolen- und Gewehrläufen spezialisierte Werkstatt vermutlich von Lazaro Cominazzo Mitte des 16. Jahrhunderts. Das erfolgreichste Mitglied der Dynastie war Fortunato Lazarino, tätig während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der seine Arbeiten mit „LAZARINO COMINAZZO“ signierte. Er wurde 1696 während einer Revolte gegen die venezianische Regierung erschossen.

He

Vier Radschlosspistolen en miniature

Michael (Michel) Mann zugeschrieben, Nürnberg, um 1600

Stahl, teils gebläut; Kupferlegierung

L 838: L 5,3 cm, L 839: L 5,1 cm, L 840: L 5,4 cm, L 841: L 5,1 cm

Schenkung Dr. Wilhelm Clemens, München

Inv. Nr. L 838, L 839, L 840, L 841

Die vier Radschlosspistolen mit Fischschwanzkolben unterscheiden sich nur geringfügig in wenigen Details. Sie sind zwar in Miniaturformat gearbeitet, aber rein technisch voll funktionsfähig.

Die Radabdeckungen sind gerundet, die Läufe in der vorderen Hälfte rund und in der hinteren eckig. Kleine angearbeitete Ösen dienen zur Anbringung einer Kette, um die Miniaturpistolen als Anhänger tragen zu können.

Charakteristisch für alle vier Exemplare ist der farbliche Kontrast zwischen den Eisenteilen und den vergoldeten Zierelementen. Die Fischschwanzkolben, die Zündpfannen und die Pfannendeckel bestehen aus vergoldetem und graviertem Kupfer. Schaft und Kolben werden jeweils von einer angeschraubten und vergoldeten Kupferplatte bedeckt. Die Platten, Schlosseiten und Kolben sind unterschiedlich mit Rankenmotiven, kleinteiligen Rauten- und Fischgrätmustern oder, wie in einem Fall, mit einem springenden Tier graviert. Die ebenfalls vergoldeten Abzugbügel sind entweder eckig oder gebogt, die Abzüge gerade. Ladestock, Hahn und Hahnfeder sind meist undekoriert. Die detailreichste Verzierung zeigt die Pistole L 841.

Die vier Miniatur-Radschlosspistolen werden stilistisch und technisch dem Nürnberger Kunstschlosser und Büchsenmacher Michael Mann zugeschrieben, der im ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhundert vor allem durch seine mechanisch kompliziert und ebenso kunstfertig gearbeiteten Miniatureisentrühen große Berühmtheit erlangte. Neben Trühen fertigte Michael Mann auch Miniaturwaffen und Modellkanonen. Diese Kunstwerke en miniature gelangten häufig als begehrte Sammelobjekte in Kunst- und Wunderkammern, die in der Spätrenaissance und im Barock in ganz Europa entstanden.

Gegenüber den reinen Kunstkabinetten dominierten in den Kunst- und Wunderkammern das universelle Sammlungskonzept sowie die Faszination an Raritäten, Kuriositäten und dem

Fremden. Gleichzeitig galten die kostbaren und wertvollen Sammlungen als Mittel der Repräsentation und als Zeichen der humanistischen Gesinnung ihrer fürstlichen oder bürgerlichen Besitzer. Typische Sammelobjekte waren kunstvoll gefertigte Gold- und Silberschmiedearbeiten wie Nautiluspokale, gefasste Straußeneier und Narwalzähne, virtuose Elfenbeinschnitzereien und Drechslerarbeiten, Kunstuhren, Spielautomaten, Himmelsgloben, ostasiatisches Porzellan und eben auch kunsthandwerkliche Meisterwerke in Miniaturformat wie Truhen, Pistolen oder Kirschkerschnitzereien.

Die Lebensdaten von Michael Mann sind nicht überliefert. Er wurde in Augsburg geboren und starb bei Wöhrd bei Nürnberg nach 1630. Seine Lehre absolvierte Mann in Nürnberg, seine Meisterprüfung in Augsburg. Später lebte und arbeitete er in Fürth und in Wöhrd.

Der Nürnberger Astronom Johann Gabriel Doppelmayr (27. September 1677–1. Dezember 1750) äußerte sich in seinem 1730 erschienen berühmten Werk „Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern“ zu Michael Mann folgendermaßen: „Ein Kunst-Schlosser, hatte ein besonderes Belieben fast beständig kleine eiserne Trühlein, die er mit künstlichen subtilen Schloß- und Riegel-Wercken versahe, sauber äzte und schön verguldete, dann auch kleine Büchsen und Pistole aus Eisen, die ebenfalls geätzt und verguldet wurden, zu machen, welche Stücke man noch bis dato vor schöne Kunst-wercke erkennet.“

He

IMPRESSUM**HANDBUCH ZUR AUSSTELLUNG**

Künstlerblick. Clemens, Sigmund & Siecaup
100 Jahre Sammlung Clemens
26. Juni bis 27. September 2020
im MAKK – Museum für Angewandte Kunst Köln

Herausgeber:

MAKK – Museum für Angewandte Kunst Köln
An der Rechtschule
50667 Köln

Direktorin

Petra Hesse

Kuratorinnen MAKK

Patricia Brattig, Romana Rebbelmund

Ausstellungsorganisation

Tobias Wüstenbecker

Texte

Patricia Brattig (Br), Petra Hesse (He), Lena Hoppe (Ho), Romana Rebbelmund (Re)

Restauratorisch-konservatorische Betreuung

Agnes Eckert, Tobias Friedrich, Julia Miszczuk-Küster, Werner Nett,
Susan Reuter

Leihverkehr

Dorothee Augel

Haustechnik

Mike Effelsberg, Frank Schunk

Museumspädagogik

Andrea Imig, Eva Schwering

Kommunikation

Christine Drabe

Social Media

Scott Biolek-Ritchie, Christine Drabe

Grafikdesign

Olaf Meyer

Veranstaltungsmanagement

Liane Struwe

Verwaltung

Arno Monnig, Diana Richmann

Sekretariat

Hildegard Marquardt

Redaktion Handbuch

Christine Drabe, Tobias Wüstenbecker

Lektorat Handbuch

Patricia Brattig, Lena Hoppe, Romana Rebbelmund,
Tobias Wüstenbecker

MAKK – Museum für Angewandte Kunst Köln
An der Rechtschule
50667 Köln
Tel. +49 (0)221 221 23 86 0
makk@stadt-koeln.de
makk.de

Förderer

OVERSTOLZEN
GESELLSCHAFT

Kulturpartner



Ein Museum der

