



Mittelalterliche Objekte

Ingrid-Sibylle Hoffmann

Mittelalterliche Objekte machten innerhalb frühneuzeitlicher Kunstkammern nur einen geringen Teil des Bestandes aus. Dennoch spielten Kunstkammern für die Bewahrung von mittelalterlichen Artefakten, insbesondere aus profanem Kontext, eine wichtige Rolle. So verdankt auch das Landesmuseum Württemberg einige der Glanzstücke seiner Mittelalterabteilung – ehemals aus dem sakralen Bereich stammende Objekte¹ ebenso wie weltliche Gegenstände – der ehemaligen herzoglichen Kunstkammer.

Die zeitliche Verortung von Objekten im Mittelalter bildete für die frühneuzeitlichen Antiquare kein verbindendes Kriterium. Die aus dem Mittelalter überlieferten Artefakte sind in den Inventaren nicht wie die römischen Bodendenkmäler als eigener Komplex erfasst oder wie die archäologischen Bodenfunde innerhalb der Sammlungskategorie der *Antiquitäten*, meist mit dem Hinweis auf die Herkunft aus dem Boden, geführt.² Vielmehr scheinen mittelalterliche Objekte aus unterschiedlichen Gründen als bewahrenswert empfunden worden zu sein und wurden in verschiedenste Sammlungsbereiche der Kunstkammer integriert.

Stuttgarter Kartenspiel
(Auswahl), oberrheinische
Werkstatt, um 1430,
LMW (Kat. Nr. 247).

¹ Vgl. den Beitrag „Sakrale Objekte“ und die zugehörigen Katalognummern von Carola Fey.

² Vgl. die Beiträge „Archäologische Bodenfunde und Antiquitäten“ von Kirsten Eppler und „Zeugnisse römischer Zeit“ von Nina Willburger.

Auch aus heutiger kunsthistorischer Perspektive erweist sich der Bestand von mittelalterlichen Artefakten, welche in frühneuzeitlichen Kunstkammern bewahrt und teils bis heute überliefert wurden, als heterogen. Dennoch erscheint es sinnvoll, diese Objekte und ihre Verortung in der Kunstkammer in der Zusammenschau zu analysieren, um auch im Hinblick auf solche eher außergewöhnlichen Bestandteile der Sammlung die verschiedenen Kriterien des Sammelns in der württembergischen Kunstkammer besser zu verstehen.³ Es ist zunächst zu fragen, welche mittelalterlichen Objekte bewahrt wurden und wie sich dieser Bestand im Vergleich mit anderen fürstlichen Kunstkammern verhält. Außerdem gilt es zu rekonstruieren, welche Interessen für die Aufnahme der unterschiedlichen *uralten* Gegenstände in die Sammlung eine Rolle gespielt haben könnten und welche Funktionen sie in dieser hatten.

Die in der württembergischen Kunstkammer bewahrten mittelalterlichen Artefakte

Der Bestand an mittelalterlichen Gegenständen der württembergischen Kunstkammer, der bis heute erhalten ist, umfasst vergleichsweise wenige Objekte.⁴ Eben-

so scheinen schon in den Anfangsjahren der Stuttgarter Kunstkammer wie auch in ihrer Hochzeit zwischen der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mittelalterliche Artefakte innerhalb des Gesamtbestandes nur einen sehr geringen Umfang eingenommen haben. Felix Platters (1536–1614) knappe Beschreibung der Stuttgarter Kunstkammer aus dem Jahr 1596 erwähnt immerhin einen „historischen“ Gegenstand, ein großes Silbergefäß, das mit dem in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts agierenden Herzog Ulrich (reg. 1498/1503–1519 und 1534–1550) in Verbindung gebracht wurde.⁵ Im ausführlichen Bericht Philipp Hainhofers (1578–1647) werden dagegen keine auf frühere Phasen der eigenen Geschichte zurückweisenden Objekte oder offensichtlich mittelalterlichen Artefakte greifbar. Der überwiegende Teil des von Hainhofer Beschriebenen ist dem zeitgenössischen Kunsthandwerk zuzuordnen; ferner finden zahlreiche exotische – „indianische“ – Gegenstände Erwähnung. Auf vergangene Zeiten wird lediglich durch die Verbindung von Objekten mit den „Haiden“ beziehungsweise durch die Identifikation von Gegenständen als „Antichen“ verwiesen.⁶ Ein ähnlicher Befund ist auch für spätere Berichte zur Kunstkammer zu verzeichnen.

Aufgrund dieser Quellenlage sowie wegen der wenig präzisen zeitlichen Einordnungen in den Inventaren, auf die im Folgenden noch einzugehen ist, lassen primär die überlieferten Objekte auf den Bestand der in der Kunst-

³ In der Kunstkammerforschung werden den mittelalterlichen Objekten kaum überblicksartige Betrachtungen gewidmet, sondern die Frage nach der Verortung solcher Objekte in der Kunstkammer fokussiert meist einzelne, herausragende Werke. Eine Ausnahme bildet: AK Braunschweig 2000, bes. S. 138f., 162–166. Einen Einblick in die in der Münchner Kunstkammer bewahrten mittelalterlichen Objekte vermittelt Seelig 2008a, S. 31f., 44f.

⁴ Im heutigen Referat „Kunst und Kunsthandwerk des Mittelalters“ des Landesmuseums Württemberg werden 25 Objekte aus ehemaligem Kunstkammerbestand betreut, von denen 20 sicher vor 1817 in der Kunstkammer nachzuweisen sind. Weitere mittelalterliche Objekte der ehemaligen Kunstkammer finden sich im Münzkabinett sowie in der Waffensammlung. Vgl. hierzu die Beiträge „Die Münzen-

und Medaillensammlung“ von Matthias Ohm sowie „Waffensammlung“ von Matthias Ohm und Lilian Groß. Zum Bestand mittelalterlicher archäologischer Objekte vgl. den Beitrag „Frühmittelalterliche Bodenfunde“ von Kirsten Eppler.

⁵ Erwähnt wird „ein gantz silbere bückhe, darin man das brott würfft, welche die landtgrauffschaft hertzog Ulrich verehrt hat“, wohl ein großes Gefäß aus Silber, Lötscher 1976, S. 482.

⁶ Von Oechelhäuser 1891.



Herzogsschwert von
Eberhard im Bart
(reg. 1459–1496),
1495, Privatbesitz.

kammer bewahrten mittelalterlichen Artefakte schließen: Sie reichen von der spätmittelalterlichen Urkunde (Kat. Nr. 80) über verschiedene Gegenstände aus ursprünglich sakralem Kontext – darunter Reliquiare, Kirchengeschmück, Pilgerabzeichen (vgl. Kat. Nr. 251–260) – bis hin zu einer noch heute rätselhaften überlebensgroßen Statue aus romanischer Zeit (Kat. Nr. 250). Aus ehemals höfischem Zusammenhang haben sich neben einem prunkvollen Kartenspiel aus den 1430er-Jahren einige Beispiele außergewöhnlichen Trinkgeschirrs aus spätmittelalterlicher Zeit (Kat. Nr. 248f.) sowie eine im 20. Jahrhundert verlorene Skulptur (Abb. auf S. 756) und damit verbundene Bauplastik mit Bezug zum Haus Württemberg erhalten. Die in die Zeit um 1500 datierten sogenannten Tödl aus Elfenbein (Kat. Nr. 200f.) und eine Federzeichnung mit Dürer-Monogramm (Kat. Nr. 235) markieren die Schwelle zur Neuzeit.⁷ Waffen aus mittelalterlicher Zeit waren ferner Bestandteil der Rüstkammer, die ab dem mittleren 18. Jahrhundert explizit „blos zum Andenken des Altertums dienen“ sollte.⁸ Vor dem Brand im Jahr 1757 stand dort eine Art Ahnenreihe der württembergischen Herrscher in Form ihrer – vermeintlichen – Rüstungen.⁹ Von älteren Beständen zeugen trotz der umfangreichen Verluste durch den Brand unter anderem noch das Herzogsschwert Eberhards im Bart (reg. 1459–1496; Abb. links), spätmittelalterliche Sporen (Kat. Nr. 330) sowie diverse Waffen aus dem frühen 16. Jahrhundert (Kat. Nr. 327f.). In der Münzsammlung der Herzöge von Württemberg

⁷ Ebenfalls im frühen 16. Jahrhundert entstanden ist ein Ensemble von kleinformatigen Porträtreliefs aus Holz, für die im mittleren 18. Jahrhundert unter anderem ebenfalls eine falsche Zuschreibung an Albrecht Dürer (1471–1521) vorgenommen wurde. Vgl. hierzu den Beitrag „Kleinplastische Holzporträts“ von Delia Scheffer.

⁸ HStAS J 12 Bü 4, zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 130.

⁹ Vgl. den Beitrag „Waffensammlung“ von Matthias Ohm und Lilian Groß.

Spielkarten „Hirsch-Oberhofdame“ und „Enten-König“ aus dem Stuttgarter Kartenspiel, oberrheinische Werkstatt, um 1430, LMW (Kat. Nr. 247).

wurden ebenfalls mittelalterliche Prägungen, wenngleich in geringer Anzahl, bewahrt.¹⁰

Die mittelalterlichen, heute der Kunst- und Kulturgeschichte zugeordneten Objekte in der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg umfassen eine Zeitspanne von der Zeit um 1000 bis zum frühen 16. Jahrhundert, wobei die spätmittelalterlichen Artefakte zahlenmäßig den Schwerpunkt bilden. Sakraler Kontext und weltliche Provenienz halten sich weitgehend die Waage. Die Objekte sind meist außergewöhnliche Einzelstücke, zum Beispiel besonders aufwendig gearbeitete Goldschmiede- oder Elfenbeinarbeiten, lediglich das spätmittelalterliche Trinkgeschirr sowie die Elfenbein-Tödl bilden mehrere Objekte umfassende Konvolute. Die Heterogenität der Objekte und ihre Überlieferung als Solitäre lassen darauf schließen, dass die mittelalterlichen Artefakte nicht planvoll gesammelt wurden, sondern eher zufällig und auf unterschiedlichen Wegen in die Kunstkammer gelangten. Anders als bei den Elfenbeinen¹¹, Gemälden oder Bronzen¹² galt es hierbei nicht, einem für fürstliche Kunstkammern entwickelten Kanon entsprechend zu sammeln. Vielmehr wurden die aus verschiedenen Gründen als bewahrenswert und kunstkammerwürdig eingestuft Stücke von den Antiquaren jeweils individuell, meist entsprechend ihrem Material, in der Kunstkammer verortet.

Sowohl die innerhalb des Gesamtbestandes geringe Anzahl von mittelalterlichen Objekten als auch die zeitliche, formale und funktionale Vielfalt der Stücke sind

typisch für eine fürstliche Kunstkammer des 17. und 18. Jahrhunderts. Einige der in Stuttgart bewahrten Objekttypen begegnen auch in anderen fürstlichen Sammlungen.¹³ Bemerkenswert sind insbesondere die spätmittelalterlichen Trinkgeschirre, die beispielsweise auch für die Kunstkammern in Dresden und Wien sehr ähnlich nachzuweisen sind,¹⁴ aber auch ein Einzelstück wie das Kartenspiel mit seiner seit dem späten 16. Jahrhundert nachweisbaren Kunstkammergeschichte findet im ebenfalls früh in eine fürstliche Kunstkammer eingegangenen Wiener Hofjagdspiel eine enge Entsprechung (vgl. Kat. Nr. 247).

Die zeitliche Verortung der mittelalterlichen Objekte in den Inventaren der württembergischen Kunstkammer

Explizite Einordnung von Gegenständen ins Mittelalter, etwa durch den seit dem Ende des 15. Jahrhunderts auftretenden Begriff „media aetas“ oder verwandte Bezeichnungen,¹⁵ finden sich in den Kunstkammerinventaren nicht. Teils wird bei den hier behandelten mittelalterlichen Objekten wie bei den Einträgen zum Reliquenschrein (Kat. Nr. 252) keinerlei Hinweis auf deren zeitliche Stellung vermerkt. Meist wird jedoch das hohe

¹⁰ Der geringe Bestand mittelalterlicher Prägungen ist charakteristisch für frühneuzeitliche Kunstkammern. Vgl. hierzu den Beitrag „Die Münzen- und Medaillensammlung“ von Matthias Ohm.

¹¹ Vgl. hierzu den Beitrag „Elfenbeinschnitzereien und -drehselarbeiten“ von Maaike van Rijn.

¹² Vgl. hierzu die Beiträge „Gemälde“ von Andrea Huber und „Skulpturen“ von Fritz Fischer.

¹³ Die in der Braunschweiger Ausstellung „Weltenharmonie – Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens“ in der Rubrik Mittelalter erfassten Objekte umfassen u. a. eine Monstranz, einen romanischen Altarleuchter, Trinkgefäße aus besonderen Materialien, einen Spielstein sowie einen im Zuge einer Grabung aufgefundenen Tonkrug. Vgl. AK Braunschweig 2000, S. 162–166.

¹⁴ Zu spätmittelalterlichen Trinkgefäßen in der Dresdner Kunstkammer vgl. Marx 2014, S. 116, Taf. 31.

¹⁵ „Media aetas“ oder ähnliche Begriffe werden insgesamt in frühneuzeitlichen Quellen zunächst nur vereinzelt und vor allem wenig einheitlich verwendet. Vgl. hierzu Kipf 2012, S. 16f.



Alter genannt, das mithin als ein wichtiges Kriterium bei der Beschreibung der Objekte diene. Die chronologischen Einordnungen sind dabei allerdings vage gefasst.¹⁶ Mehrfach nachzuweisende Begrifflichkeiten sind *sehr alt* oder *uralt* sowie der etwas präziser wirkende Begriff *altfränkisch*.¹⁷ Allerdings wird letzteres Schlagwort nicht

nur für im Mittelalter entstandene Artefakte,¹⁸ sondern teilweise auch für zum Zeitpunkt der Erfassung nicht mehr aktuelle frühneuzeitliche Objekte verwendet, während *sehr alt* und *uralt* häufig auch vormittelalterliche Gegenstände beschreiben. Auch die vereinzelt nachzuweisenden mittelalterlichen Münzen erscheinen nicht in einer eigenen Kategorie: Die übergreifenden Ordnungskriterien sind *antiqui et moderni*, das heißt,

¹⁶ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 81, 96f., sowie den Beitrag „Die Geschichte der württembergischen Kunstammer“ von Carola Fey. Die sehr allgemeinen zeitlichen Einordnungen werden nur vereinzelt durch einen beschreibenden Zusatz näher spezifiziert, wie z. B. durch den auf *sehr alte Spieße* bezogenen Hinweis *wie man sie vor hundert und mehr Jahren gebraucht hat*. HStAS A 20 a Bü 3, S. 16.

¹⁷ Alle drei genannten Begrifflichkeiten werden beispielsweise für die zeitliche Verortung des Stuttgarter Kartenspieles genutzt. Im Inventar der Münchner Kunstammer ist es als *groß Kartenspiel von Altfränkischen gemaldt* geführt, in der Sammlung Guth von Sulz begegnet es als *sehr allttes Cortenspihl*, im frühesten Stuttgarter Inventareintrag dann als *uhralt brauniert verguldt und gemaltes*

gar großes Kartenspiel. Vgl. Kat. Nr. 247. Zur Anwendung der genannten Begriffe auf Objekte, welche heute den archäologischen Fachdisziplinen zugeordnet werden, vergleiche den Beitrag „Archäologische Bodenfunde und Antiquitäten“ von Kristen Eppler.

¹⁸ In den für das Herzogtum Württemberg überlieferten Quellen begegnet *altfränkisch* beispielsweise mit Bezug auf das Kreuzreliquiar aus Denkendorf (Kat. Nr. 254), das bei der Übergabe aus dem ehemaligen Kloster Denkendorf 1598 als „ain altfränkisch zwiefach Kreuz, verguldt, mit roten und blauen Glassteinlin“ erfasst wurde. Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 4.



Graf Ulrich V. von Württemberg (reg. 1433–1480), Skulptur vom ehemaligen Herrenhaus in Stuttgart, Stuttgart, 1455, ehemals LMW (1944 zerstört).

es wird primär zwischen den antiken Stücken und den neuzeitlichen Prägungen unterschieden.¹⁹ Bei den archäologischen Bodenfunden wird ebenfalls unabhängig von der Entstehungszeit der Objekte das hohe Alter

¹⁹ Vgl. den Beitrag „Die Münzen- und Medaillensammlung“ von Matthias Ohm. Einige Münzprägungen mittelalterlicher Herrscher lassen sich durch die Benennung der Dargestellten identifizieren, ferner weisen Einträge darauf hin, dass alte *mit kleinen Stempeln geschlagen[e] Münzen in der erden gefunden* wurden. HStAS A 20 a Bü 4, fol. 5v. Die Benennung *barbarischer* und *gotischer* Münzen deutet darauf hin, dass außer römischen Münzen auch Exemplare aus der Völkerwanderungszeit in der Sammlung vertreten waren.

hervorgehoben, eine Zuordnung zum frühen Mittelalter, etwa in Abgrenzung zur Römerzeit, ist nicht erkennbar.²⁰ Für einzelne der mittelalterlichen Artefakte lassen die Inventare die damaligen zeitlichen und kulturhistorischen Einordnungen etwas präziser nachvollziehen. So wurden zwei der hier behandelten Objekte von den Antiquaren des 18. Jahrhunderts offensichtlich in der Antike verortet. Der aus der Zeit der Romanik stammende sogenannte Wildberger Mann findet sich unter den *Antique[n] Steine[n]* zusammen mit Steindenkmälern ausschließlich aus römischer Zeit (Kat. Nr. 250). Ferner wird der romanische Drachenleuchter als *antiquer, in einem Grab gefundener groser Leuchter* bezeichnet, wobei durch Literaturverweise in den Inventaren deutlich wird, dass *antique* hier im Sinne von aus römischer Zeit stammend verstanden wird (Kat. Nr. 253).²¹ Eine aus heutiger Sicht ebenfalls unzutreffende historische Einordnung nahmen die Antiquare der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit der Verbindung des Stuttgarter Kartenspiels mit dem Merowinger Chlodwig I. (466–511) vor (Kat. Nr. 247). Der spätere Verzicht auf diese Frühdatierung könnte darauf hindeuten, dass diese ab den 1770er-Jahren als unglaubwürdig erkannt wurde. Der beim Kartenspiel erkennbare Ansatz, ein Objekt über seinen ehemaligen Besitzer zeitlich zu verorten und ihm damit auch eine bestimmte kulturhistorische Bedeutung zuzuweisen, findet sich in den Inventaren häufiger. Schon die früheste Beschreibung der Stuttgarter Kunstammer, der knappe Reisebericht aus dem Jahr 1596, dokumentiert wie bereits erwähnt eine solche Verbindung eines Gegenstandes mit einem früheren Herrscher, nämlich Herzog Ulrich.²² Für den hier behandelten Komplex von Kunstammerobjekten aus der Zeit des Mittelalters sind in den Inventaren insbesondere Nennungen spätmittelalterlicher württembergischer Herrscher, darunter Graf Ulrich V. (reg. 1433–1480) der Vielgeliebte (Abb. links) und Eberhard im Bart, zu verzeichnen. Von letztgenanntem ersten Herzog von Württemberg stammten laut den Inventaren die meisten mit einer historischen Persönlichkeit des Spätmittelalters verknüpften Gegenstände der Kunstammer.²³

²⁰ Vgl. den Beitrag „Frühmittelalterliche Bodenfunde“ von Kirsten Eppler.

²¹ Zur unscharfen Verwendung von *antik* bzw. *antique* in den frühneuzeitlichen Inventaren vgl. Fleischhauer 1976, S. 96f.

²² Lötscher 1976, S. 482.

²³ Außer den erhaltenen Objekten, dem Herzogsschwert (Abb. auf

Funktionen der mittelalterlichen Artefakte im Kontext der Sammlungen

Mit den in den Inventaren vermerkten Verbindungen zu historischen Persönlichkeiten klingt ein wichtiges Kriterium an, das zur Aufnahme von mittelalterlichen Artefakten in die fürstliche Kunstkammer führen konnte: die Erinnerungsfunktion der Gegenstände, in unserem Fall ihr Bezug zur württembergischen Geschichte. Entsprechende Objekte wurden in verschiedensten Bereichen der württembergischen Kunstkammer aufbewahrt. Sie finden sich unter den Gemälden und Grafiken sowie bei den Steindenkmälern wie auch im Bereich der kunsthandwerklichen Objekte und in den Waffen- und Münzsammlungen. Das bis heute am deutlichsten mit der dynastischen Erinnerungsfunktion verbundene Objekt aus mittelalterlicher Zeit ist das Herzogsschwert Eberhards im Bart (Abb. auf S. 753), in dem sich die Erhebung Württembergs zum Herzogtum manifestiert. Ebenfalls für einen zentralen Aspekt der württembergischen Herrschaft – das gute Zusammenwirken des Regenten mit den *Ständen und Rhätten* – standen Darstellungen der Ratssitzung Eberhards des Mildens (reg. 1392–1417). Im 18. Jahrhundert waren sogar zwei Versionen des Gemäldes, das ein spätmittelalterliches Vorbild reflektiert und inhaltlich in die Grafenzeit zurückweist, in der Kunstkammer vertreten (Kat. Nr. 239).²⁴ Dem Bereich der repräsentativen Selbstdarstellung der Württemberger sind ferner das um 1455 entstandene *geharnischte Bildniß Grav Ulrichs des Vielgeliebten von Württemberg*, eine ehemals am Herrenhaus befindliche Statue (Abb. auf S. 756),²⁵ sowie eine 1478 datierte Wappentafel

Wappenstein vom Hauptstätter Tor, Wappen Graf Ulrichs V. von Württemberg (reg. 1433–1480), 1478, ehemals LMW (1944 zerstört).



S. 753) und dem Paternoster Eberhards im Bart (Abb. auf S. 758) sind in den Inventaren weitere, heute nicht mehr vorhandene Gegenstände des ersten Herzogs von Württemberg dokumentiert, so z. B. Münzen und weitere Waffen.

²⁴ Ein Exemplar ist bereits 1642 in der Kunstkammer nachzuweisen (HStAS A 20 a Bü 5, fol. 6v), 1777 befinden sich sogar zwei entsprechende Gemälde in der Kunstkammer (HStAS A 20 a Bü 130, fol. 25v, 256v). Zu den verschiedenen Versionen der Ratssitzung Eberhards des Mildens und ihrer Funktion als Mittel der Selbstdarstellung vgl. Florian / Hoernes 2007, bes. S. 37f.

²⁵ Vgl. Baum 1917, Nr. 206; AK Stuttgart 2007, Nr. II 12, S. 111. Da das Inventar der Sammlung von Steindenkmälern von 1773 nur fragmentarisch überliefert ist, datiert der früheste überlieferte Eintrag 1776. HStAS A 20 a Bü 98, o. S. (nachträglich eingetragen: A1) (1776): A. Das geharnischte Bildniß Grav Ulrichs des Vielgeliebten von Württemberg, so vormahls außen an dem Herrnhauß auf dem Markt neben dem sogenannten Cänzelen gestanden, damals aber, als das Hauß verblendet wurde, weggethan worden ist. Nunmehr ist er ziemlich mißhandelt und besonders fehlt der eine halbe Arm



Paternoster Graf Eberhards im Bart (reg. 1459–1496), Privatbesitz.

vom Hauptstättler Tor (Abb. auf S. 757) zuzuordnen.²⁶ Die aus der Grafenzeit stammenden Steindenkmäler wurden ab den 1770er-Jahren in einer drei Objekte umfassenden Sonderrubrik zusammen mit antiken Steinmonumenten in der Kunstkammer präsentiert.²⁷ Dabei lassen die Betonung des hohen Alters der Ulrichstatue sowie der Verweis auf das ehemals zugehörige altehrwürdige Herrschaftszeichen der Reichssturmfahne vermuten, dass die *Steine* als Belege für die lange Tradition der Herrschaft der Württemberger verstanden wurden.²⁸ Als Dokument, das noch viel weiter in die Frühzeit der Geschichte zurückführte, galt zeitweise auch das spätmittelalterliche Prunkkartenspiel (Kat. Nr. 247). Es wurde

nebst der Reichssturmfahnen, die er darint gehalten hat.

²⁶ Vgl. Baum 1917, Nr. 207. In HStAS A 20 a Bü 98, o. S. (nachträglich eingetragen: A1) (1776): *B. Ein gut gearbeitetes Stück, das württembs: Wappen so nur die 3. Hirschhörner hat von obigem Graf Ulrich.*

²⁷ Zu der Sammlung antiker Steindenkmäler vgl. den Beitrag „Zeugnisse römischer Zeit“ von Nina Willburger. Zu den gesondert inventarisierten spätmittelalterlichen Steinen vgl. auch Kat. Nr. 250.

²⁸ Der historische Aspekt wird im Inventareintrag außer über die Nennung des Dargestellten durch den Hinweis betont, dass das *Bildniß [...] vormahls außen an dem Herrnhauß [...] gestanden, damals aber, als das Hauß verblendet wurde, weggethan worden ist.* Auch die Notiz zum Erhaltungszustand scheint das hohe Alter der Figur hervorzuheben und verweist gleichzeitig auf das historische bedeutende Herrschaftssymbol der Württemberger, die Reichssturmfahne: *Nunmehr ist er ziemlich mißhandelt und besonders fehlt der eine halbe Arm nebst der Reichs Sturm Fahnen, die er darint gehalten hat.* HStAS A 20 a Bü 130, fol. 147r.

zwischen den 1670er- und 1770er-Jahren mit Chlodwig I. in Verbindung gebracht. Dabei verlieh der vermeintliche königliche Vorbesitzer dem Objekt nicht nur eine besondere Würde, sondern scheint darüber hinaus auf die Ursprünge der Württemberger sowie ihren jahrhundertalten Herrschaftsanspruch im deutschen Südwesten verwiesen zu haben. Ein dynastisches Erinnerungstück, für das die Inventare ebenfalls einen sich wandelnden Umgang mit alten Objekten nachvollziehen lassen, stellt der Paternoster Eberhards im Bart dar (Abb. links). Ursprünglich ein Gegenstand der persönlichen Andacht, stand dieser im Kontext der Kunstkammer im späteren 18. Jahrhundert für historisch bemerkenswerte Aspekte: So betonten Inventareinträge der 1770er-Jahre – anders als die früheren auf das besondere Material des Paternosters fokussierten Vermerke – nicht nur das für Eberhard charakteristische programmatische *Symbolum ATTEMTO [sic] auf dem grünen Palmbaum*, sondern auch, dass er das besondere Stück *mit sich aus dem Gelobten Land gebracht hat*.²⁹ Der Paternoster spiegelte somit Frömmigkeit und Weltläufigkeit des ersten Herzogs von Württemberg. Insgesamt ist festzuhalten, dass Einzelstücke als Verweise auf die mittelalterliche Geschichte des Hauses Württemberg gedeutet,³⁰ die alten Objekte jedoch nicht im Sinne einer umfassenden dynastischen Memoria oder gar als systematische Dokumentation der Landesgeschichte gesammelt und arrangiert wurden. Für die dinglichen Repräsentationen der mittelalterlichen Kulturgeschichte lassen sich – anders als beim Umgang mit archäologischen Bodenfunden³¹ – keine Aktivitäten er-

²⁹ HStAS A 20 a Bü 67, fol. 4v. Der Paternoster Eberhards im Bart gehört zu den Objekten, die Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) 1634 auf ihrer Flucht nach Straßburg bei sich hatte. Vgl. Fleischer 1976, S. 27. Die Inventareinträge des 17. Jahrhunderts verzeichnen neben dem ehemaligen Besitzer des Paternosters allein das besondere Material, so z. B. das um 1680/90 verfasste Kunstkammerinventar Daniel Mosers (1642–1690, tätig: 1669–1690). HStAS A 20 a Bü 12, S. 55: Nr. 327. *Hertzog Eberhardi Barbatii Rosenkrantz oder Paternoster von indianischem Rosenholtz.*

³⁰ Außerhalb des Kunstkammerkontexts schlug sich das Interesse der frühneuzeitlichen württembergischen Herrscher an der früheren Geschichte des Hauses außer in Publikationsprojekten auch in künstlerischen Ausstattungsaufträgen nieder. Herzog Ludwig (reg. 1568–1593) gab beispielsweise die Grafenstandbilder in der Stiftskirche sowie vier lebensgroße Herzogsporträts, deren Auftakt das Bildnis Eberhards im Bart markiert, in Auftrag. Auch das 1593 entstandene Stammbaumschwert Herzog Friedrichs I. (reg. 1593–1608), auf dem die Ahnenreihe bis ins späte 11. Jahrhundert zurückgeführt wird, belegt das Interesse an der dynastischen Memoria (Kat. Nr. 331).

³¹ Vgl. die Ausführungen von Kirsten Eppler zu den archäologischen Bodenfunden und Nina Willburger zu den römischen Antiken

kennen, diese gezielt zusammenzutragen.³² So ist beispielsweise die Stauferzeit, die in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Geschichtsschreibung meist positiv gesehen und als historisch bedeutende Referenz benannt wurde, in der Kunstkammer nicht in zeitgenössischen Hinterlassenschaften präsent.³³ Eine graduelle Verstärkung des Interesses an mittelalterlichen Objekten mit dynastischer Erinnerungsfunktion scheint für das 18. Jahrhundert zu verzeichnen zu sein: Zum einen gelangten in dieser Zeit landeskundlich relevante ältere Artefakte gemäß der allgemeinen Tendenz, die Kunstkammer als Aufbewahrungsort für Gegenstände aus früheren Jahrhunderten zu nutzen, vermehrt in die Sammlung. Überdies wurde teils bei schon früher in der Kunstkammer befindlichen Objekten der Aspekt der dynastischen Memoria in die Inventareinträge aufgenommen.

Neben den Memorabilia wurde in der Stuttgarter Kunstkammer eine ganze Reihe von Stücken aus der Zeit des Mittelalters bewahrt, die sich aufgrund ihrer spezifischen Beschaffenheit bestens in die Sammlungsbestände fügten. Dabei sind weniger primär durch materielle Kostbarkeit ausgezeichnete Gegenstände überliefert, da diese häufig eingeschmolzen wurden. Vielmehr scheinen am ehesten Stücke überdauert zu haben, die aufgrund eines exotischen, wirkkräftigen Materials, der

aus Württemberg.

³² Diese disparate Zusammenstellung mittelalterlicher Objekte mit Württemberg-Bezug ist innerhalb der frühneuzeitlichen Kunstkammern nicht ungewöhnlich. So begegnen beispielsweise auch in der früher angelegten und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts insgesamt deutlicher als die württembergische Kunstkammer auf die dynastische Memoria fokussierten Münchner Kunstkammer vergleichsweise wenige Objekte mit Bezug zu den im Mittelalter agierenden Angehörigen der Wittelsbacher. Der für München dokumentierte Bestand von Memorabilien des Hauses Wittelsbach war u. a. mit Trinkgeschirren, dem sogenannten Hochzeitsring Albrechts IV. des Weisen (reg. 1465–1508), dem berühmten Schwert Christophs des Starken (1449–1493), der als vorbildlicher mittelalterlicher Ritter galt, sowie dem fälschlicherweise ebenfalls auf diesen bezogenen Grabmalmodell Ludwigs VII. des Gebarteten (reg. 1413–1447) von Hans Multscher (um 1400–1467) durch Heterogenität gekennzeichnet und umfasste ähnliche Objekttypen wie in Stuttgart. Vgl. Seelig 2008a, bes. S. 31f., 44f. Zu Objekten der dynastischen Memoria in der Kunstkammer der Habsburger vgl. von Habsburg 1997, S. 89–91; Haag 2012, S. 13f. Zum Bezug des im Zuge des Humanismus entwickelten Geschichtsbewusstseins auf die Sammeltätigkeit in frühneuzeitlichen Kunstkammern vgl. AK Braunschweig 2000, S. 135f.

³³ Ein frühes Interesse an „schwäbischen Altertümern“ lässt sich beispielsweise für Martin Crusius (1526–1607) belegen, den Verfasser der 1595/96 erschienenen „Annales suevici“. Er besuchte 1588 verschiedene mit der Zeit der Staufer verbundene Orte und suchte dort (vergeblich) nach der „Pracht und Herrlichkeit so mächtiger Fürsten und Monarchen“. Vgl. Brendle 2001, S. 145, 152, 163.

faszinierenden Verbindung von Natur und Kunst oder ihrer ungewöhnlichen Beschaffenheit bewundert wurden. Überdies scheinen ein rätselhaftes Erscheinungsbild oder auch ein vielschichtiges Programm, das zum gelehrten Austausch anregen konnte, auch ältere Objekte für die Kunstkammer attraktiv gemacht zu haben. Das hohe Alter wurde wohl als nobilitierend empfunden,³⁴ die mittelalterlichen „Kunstkammerstücke“ befriedigten – zumindest zeitweise – aber auch unabhängig von ihrer zeitlichen Verortung Erwartungen, welche mit in der Kunstkammer bewahrten Sammlungsgegenständen verbunden waren.

Bei einigen Gegenständen ist anzunehmen, dass sie bereits im Spätmittelalter Teil einer fürstlichen Schatzkammer waren beziehungsweise in höfischem Kontext nicht allein als gängige Ausstattungsgegenstände, sondern als ganz besondere Objekte geschätzt wurden.

In diese Kategorie fällt nicht nur das Prunkkartenspiel, das um 1430 für einen höfischen Auftraggeber gleichsam als vorweggenommenes „Kunstkammerspiel“ konzipiert wurde (Kat. Nr. 247). Auch Greifenklauen (Kat. Nr. 260), die vermeintlich ein Relikt des sagenumwobenen Greifen mit aufwendiger Goldschmiedekunst verbanden, gehörten zu gefragten Objekten geistlicher und weltlicher Schatzkammern des Mittelalters. Die Faszination für die mythische Herkunft des exotischen Materials lebte in der frühen Neuzeit fort, sodass entsprechende Trinkgefäße in verschiedene fürstliche Kunstkammern Eingang fanden.³⁵ Silbergefasste Maserholzgefäße wurden ebenfalls weit über ihre Entstehungszeit hinaus aufgrund der Verbindung von wirkkräftigem Holz, Drechsel- und Goldschmiedekunst hochgeschätzt. Zudem hob sich einer der Maserholzdoppelköpfe innerhalb dieses Typus von Trinkgeschirr durch seine ungewöhnliche Größe ab (Kat. Nr. 249) – er wurde wohl bereits als aufsehenerregendes Stück angefertigt. Die Schwelle zum frühneuzeitlichen Sammlerstück wird dann mit den um 1500 entstandenen Tödlü überschritten (Kat. Nr. 200f.). Bei diesen kleinformatigen Elfenbeinen handelt es sich be-

³⁴ Zur Wertschätzung mittelalterlicher Objekte in der frühen Neuzeit vgl. u. a. Kat. Bern 2005, S. 7; Rainer 2010, S. 20f.; Seelig 2008a, S. 31f., 44f.; Haupt 1994, S. 128.

³⁵ Die Dresdner Kunstkammer enthielt insgesamt acht entsprechende mittelalterliche Trinkgefäße. Vgl. Marx 2014, S. 116, Taf. 31. Zur Aufnahme von Greifenklauen in fürstliche Kunstkammern vgl. auch Wagner 1986, bes. S. 67f. Sogenannte Greifenklauen finden sich seit dem 12. Jahrhundert nicht nur im höfischen Kontext, sondern auch in Kirchenschätzen. Vgl. Cordez 2015, S. 182–192.

reits um einem neuartigen Kunstverständnis entsprechende Objekte, die aufgrund ihres Materials, der virtuellen Bearbeitung und der anspielungsreichen Motivik geschätzt wurden.

Mittelalterliche „Schätze“ in der Kunst-kammer

Trotz der mutmaßlichen Verortung eines Teils der in der Kunst-kammer überlieferten Objekte in älteren Schätzen lässt sich für die württembergische wie für die meisten Kunst-kammern kaum eine Kontinuität der Objekte aus dem spätmittelalterlichen Besitz der Grafen beziehungsweise Herzöge nachweisen.³⁶ Die umfangreichen Silberschätze des 15. und 16. Jahrhunderts spiegeln sich nicht in der Kunst-kammer³⁷ und auch die Bestimmung von mit dem Fürstenhaus direkt verbundenen Kleinodien ab dem frühen 16. Jahrhundert trug nicht zu einer gesteigerten Überlieferungsrate bei.³⁸ Dieser Befund ist nicht allein der Zäsur des Dreißigjährigen Krieges mit dem weitgehenden Verlust der herzoglichen Pretiosen und Kunstgegenstände geschuldet, sondern dokumentiert auch das disparate Interesse an mittelalterlichen Artefakten in der frühen Neuzeit.

Mittelalterliche Objekte gehörten nicht wie Antiken zum Kanon einer Kunst-kammer – ein gezieltes Sammeln, etwa durch die systematische Aufnahme von ehemaligem Klosterbesitz oder das planvolle Integrieren von Erbstücken, ist nicht zu konstatieren. Zur Zeit der Gründung der Kunst-kammer im späten 16. Jahrhundert wurden viele der ererbten Artefakte sicher noch gar nicht für diese in Betracht gezogen, da unter anderem der Silberschatz gesondert aufbewahrt und weiter bei Festivitäten

genutzt wurde.³⁹ Die spätmittelalterlichen Maserholzpokale befanden sich beispielsweise bis weit ins 17. Jahrhundert hinein zusammen mit zeitgenössischem Tafelsilber unter dem Silbergeschirr im Kleinodiengewölbe und gelangten erst 1686 in die Kunst-kammer (Kat. Nr. 248f.). Ebenso scheinen ältere Pretiosen aus dem sakralen Bereich, auch 1598 aus säkularisierten Klöstern eingezogene Objekte wie die Pluvialschließe aus Kloster Denkendorf (Kat. Nr. 255), teils erst Ende des 17. Jahrhunderts in die Kunst-kammer eingegliedert worden zu sein.⁴⁰

Die Aufnahme der mittelalterlichen Objekte erfolgte demnach kaum direkt aus mittelalterlichen Schätzen – seien es fürstliche oder geistliche Schatzkammern –, sondern die Artefakte kamen deutlich zeitversetzt, meist erst im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert, über verschiedene Zwischenstationen in die Kunst-kammer. Die Eingliederung in diese Sammlung scheint für jeden Gegenstand individuell erfolgt und deutlich dem Zufall geschuldet gewesen zu sein. Die Chance, in die Kunst-kammer integriert zu werden, war dabei allerdings bei drei Objektgruppen besonders gegeben: bei mit dem Haus Württemberg verbundenen Gegenständen, bei vermeintlichen Antiken sowie bei Artefakten, die sich bereits im Mittelalter durch eine außergewöhnliche Gestaltung vom üblichen Inventar abhoben und etwa aufgrund ihres besonderen Materials und ihrer Einzigartigkeit auch die frühneuzeitlichen Betrachter noch zum Staunen anregten. Wenn auch die Verbindungslinien vom mittelalterlichen Schatz zur Kunst-kammer äußerst brüchig waren und meist verschlungen verliefen, so ist doch für einen Teil der Objekte eine Kontinuität der Sammlerinteressen zu konstatieren, die vom spätmittelalterlichen Schatz über die Kunst-kammer fortgeschrieben wurde und so im Idealfall zur Bewahrung faszinierender Artefakte bis heute beitrug.

³⁶ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 1, 5, 7. Zu mittelalterlichen Schätzen und ihrer Erinnerungsfunktion in der frühen Neuzeit sowie zur großen Verlustrate vgl. Spieß 2007, S. 172, 179–182, 184. Zur geringen Kontinuität zwischen mittelalterlichen Schätzen und frühneuzeitlicher Kunst-kammer bei den Habsburgern vgl. Kirchweger 2012, S. 15f. Zu höfischen Schatzkammern des Spätmittelalters als Vorläufer des frühneuzeitlichen fürstlichen Sammelwesens, das im 16. Jahrhundert zur Gründung der Kunst-kammern führte, vgl. u. a. Haupt 1994, bes. S. 127–131; Kat. Bern 2005, S. 7f.; Haag 2012, S. 13.

³⁷ Aus dem Silberschatz Herzog Eberhards I. von Württemberg hat sich allein das Herzogsschwert bis heute erhalten. Vgl. Fleischhauer 1970a, S. 15, 51f. Vgl. auch den Beitrag „Sakrale Objekte“ von Carola Fey.

³⁸ Fleischhauer 1976, S. 8–12. Zur großen Verlustrate auch durch Hauskleinodienverschreibungen „geschützter“ Gegenstände vgl. Kümmel 2009, bes. S. 93f.

³⁹ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 5.

⁴⁰ Vgl. Kat. Nr. 255. Fleischhauer ging noch davon aus, dass sich die später in der Kunst-kammer bewahrten Objekte aus den säkularisierten Klöstern bereits um 1600 in selbiger befanden. Vgl. Fleischhauer 1976, S. 4.



247 49 Spielkarten.

Sogenanntes Stuttgarter Kartenspiel

Oberrhein, um 1429

Temperafarben, Zwischgold über rotem Bolus und verschiedene Metallauflagen auf Kreidegrund, auf Karton (aus sechs Lagen Papier); Rückseiten: Mennige mit Zinnober H. 19 cm, B. 12 cm, T. 0,1 cm Wasserzeichen Horn (Papiermühle Ravensburg)¹ LMW, Inv. Nr. KK grau 15–63

Von den ursprünglich 52 Karten des Spieles sind 49 erhalten.² Die originale Farbschicht ist in kleineren Bereichen abgerieben und der Karton an den Rändern teilweise eingerissen bzw. löchrig. Insgesamt sind die Karten jedoch in einem sehr

guten Zustand. Es wurden keine späteren Übermalungen bzw. Retuschen vorgenommen.³

Als ältestes überliefertes Kartenspiel Europas gehört das sogenannte Stuttgarter Kartenspiel zu den international bedeutenden Objekten der ehemaligen württembergischen Kunstammer. Die Spielkarten sind durch eine besonders aufwendige Ausführung sowie ein ungewöhnliches ikonographisches Programm geprägt. Das Spiel umfasste einst 52 Karten, drei sind verloren gegangen. Es untergliedert sich in die vier Farben Enten, Falken, Hunde und Hirsche. Zu jeder Farbe gehören drei Figurenkarten, eine Karte mit

einem Farbbanner sowie neun Zahlenkarten, die das jeweilige Tier in entsprechender Anzahl zeigen. Enten und Falken verfügen über männliche Figurenkarten, jeweils einen König zu Pferd sowie in knapp angedeuteten Landschaften stehende Ober und Unter. Hunden und Hirschen sind weibliche Figuren zugeordnet, wobei die beiden Königinnen in Thronräumen mit seitlichen Fensteröffnungen sitzen, während Oberhofdame und Unterhofdame im Freien stehen. Die qualitätsvollen Darstellungen zeigen Menschen und Tiere in differenzierter Malweise vor Goldgrund. Sie sind gekennzeichnet durch eine gleichzeitig intensive und



fein modulierte Farbigkeit, die einem stringenten Konzept folgt und für jede Kartenfarbe eine Hauptfarbe mit einer weiteren Farbe kombiniert.⁴ Die Figuren sind in prächtige Gewänder aus verschiedenartigen, farblich und stofflich differenzierten Bestandteilen gekleidet und tragen teils aufwendige Kopfbedeckungen. Ihre Körperhaltungen und Interaktionen mit den begleitenden Tieren sind abwechslungsreich angelegt und die Gesichter zart modelliert. Auch die Zahlenkarten sind durch eine variantenreiche Schilderung der Tiere und ihrer Beziehungen zueinander geprägt. Aufgrund seiner Farben wird das Stuttgarter

Kartenspiel zu den Jagdspiele gezählt. Das Bildprogramm greift mit zwei jagenden Tieren, den Falken und den Hunden, und zwei gejagten Arten, den Hirschen und Enten, Motive des höfischen Jagdvergnügens auf. Es steht allerdings nicht die realitätsnahe Schilderung von Jagdereignissen im Vordergrund, sondern es werden unterschiedliche stimmungsvolle Interaktionen von Menschen und Tieren vorgeführt. Dabei agieren die vornehmen Figuren teilweise sowohl mit den jagenden als auch den gejagten Tieren geradezu liebevoll. Motivisch klingt dabei der Themenkreis der Minne, der idealen höfischen Liebe, an, die im Spätmittelalter

vielfach mit Jagdmotiven verbunden wurde.⁵ Das Stuttgarter Kartenspiel wurde als ältestes erhaltenes Kartenspiel vielfach wissenschaftlich bearbeitet und in zahlreichen Ausstellungen präsentiert. Wiederkehrende Fragestellungen waren dabei neben der stilistischen Einordnung die Provenienz des Spieles, seine Stellung in der Geschichte der Spielkarten sowie sein ungewöhnliches Bildprogramm. Die erste grundlegende kunsthistorische Studie stammt von Max Geisberg, der 1910/11 die Karten ausführlich vorstellte und sowohl ihre Entstehung in Deutschland als auch ihre Bedeutung als älteste erhaltene deutsche Spielkarten her-

vorhob. Insbesondere aufgrund von Parallelen zum Meister der Spielkarten (tätig um 1425 bis 1450) sah er das Stuttgarter Kartenspiel am ehesten am Oberrhein lokalisiert und datierte es um 1440/45.⁶ Konnte die Entstehungszeit 1958 durch die Wasserzeichenforschung auf den Zeitraum um 1430 eingegrenzt werden, so wurde die regionale Verortung des Kartenspieles vor allem in den 1950er- bis 1970er-Jahren kontrovers diskutiert: Verschiedene Autoren traten für eine Herkunft aus Ulm ein, aber auch das Maasland oder Paris wurden angeführt.⁷ Seit den 1980er-Jahren wird meist wieder der Oberrhein als Entstehungsgebiet der Karten angenommen, so auch von Heribert Meurer, der dem Stuttgarter Kartenspiel 1979 bzw. 1991 die zweite umfangreiche monografische Studie widmete.⁸ Er vermutete die Malerwerkstatt aufgrund der Parallelen zum Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins (tätig um 1410 bis 1430) sowie der Reflexe des Stuttgarter Kartenspieles in dem um 1440/45 datierten Ambraser Hofjagdspiel, in Basel⁹, das Konrad Witz (um 1400–um 1446/47) zugeschrieben wird. In der jüngeren Forschung wird die Werkstatt des Meisters des Frankfurter Paradiesgärtleins in Straßburg verortet, eine Lokalisierung, die teilweise auf das Stuttgarter Kartenspiel übertragen wurde.¹⁰ Aufgrund des regen Austauschs am Oberrhein, insbesondere zwischen den Kunstzentren Straßburg und Basel, muss der genaue Entstehungsort der Spielkarten allerdings offenbleiben. Zur Provenienz des Stuttgarter Kartenspieles machte 1931 Hans Buchheit eine maßgebliche Entdeckung, indem er das Spiel mit einem Eintrag im 1598 von Johann Baptist Fickler (1533–1610) angelegten

Inventar der herzoglich-bayerischen Kunstkammer identifizierte.¹¹ Den Weg in die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg zeichnete dann 1976 Werner Fleischhauer nach, indem er das Kartenspiel im Inventar der Sammlung von Johann Jakob Guth von Sulz (1543–1616) nachwies.¹² Dort sind wiederum die *Graven von Helfenstein* als Vorbesitzer genannt, weshalb Fleischhauer überzeugend annahm, dass das Spiel um 1600 von der Münchner Kunstkammer vermutlich als Geschenk in den Besitz eines Grafen von Helfenstein gelangt war.¹³ Über die Sammlung Guth von Sulz ging das Kartenspiel 1653 in die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg ein. Fleischhauer stellte überdies die These auf, dass die erstmals im Inventarium Schmidlinianum greifbare Rückführung auf König Chlodwig I. (466–511) einen indirekten Hinweis auf die bayerische Herkunft des Spieles liefern könne, da der Münchner Vorbesitzer Herzog Albrecht V. (reg. 1550–1579) möglicherweise mit einem gleichnamigen mythischen Ahnherrn des Hauses Württemberg, einem Hausmeier Chlodwigs, verwechselt worden sei.¹⁴ Die Herkunft des Spieles aus der Münchner Kunstkammer veranlasste Hellmut Rosenfeld und andere Autoren dazu, unter den Wittelsbachern auch den Auftraggeber zu vermuten. Rosenfeld sah das Kartenspiel als Auftragswerk Herzog Ludwigs VII. von Bayern-Ingolstadt (reg. 1413–1447): Aufgrund der Lilien im Banner des Falkenkönigs sowie auf dem Kissen der Hundekönigin konstatierte er einen Frankreichbezug und wertete diesen als Hinweis auf Ludwigs Schwester, die französische Königin Isabeau de Bavière (1370–1435).¹⁵ Ulrike Wörner führte als weitere mögliche Auftrag-

geber Herzog Ernst von Bayern-München (reg. 1397–1438) und seine Gattin Elisabetta Visconti (1374–1432) oder Ernsts Bruder und Mitregenten Wilhelm III. (reg. 1397–1435) an, der sich 1431 während des Basler Konzils längere Zeit in Basel aufhielt.¹⁶ Scheint die These, das Spiel sei aus altem Besitz der Wittelsbacher im 16. Jahrhundert in die Münchner Kunstkammer gelangt, überzeugend,¹⁷ so muss die Deutung der Lilienmuster als königlich französische Fleur-de-Lis zurückgewiesen werden.¹⁸ Somit lässt sich ohne weitere Indizien die Auftraggeberschaft innerhalb der in der Zeit um 1430 agierenden Wittelsbacher nicht definitiv bestimmen. Die Stellung des Spieles in der Geschichte der Spielkarten sowie sein Bildprogramm beschäftigten angefangen von Max Geisberg zahlreiche Autoren. Heribert Meurer fasste auch hierzu die wichtigsten Punkte der vor 1991 erschienenen Beiträge zusammen und ergänzte diese um seine Einschätzungen.¹⁹ Spielkarten sind in Europa erstmals in Schriftquellen des 14. Jahrhunderts nachweisbar. Karten aus dieser Zeit sind nicht überliefert und auch aus dem 15. Jahrhundert haben sich nur vereinzelt tatsächlich für das Spiel genutzte Gebrauchsobjekte erhalten. Die frühesten überlieferten Spiele sind sowohl in Italien als auch im nordalpinen Raum handgemalte Unikate, wobei das Stuttgarter Kartenspiel europaweit den ältesten überlieferten Vertreter dieses Typus darstellt. Das Bildprogramm ist wie bei anderen aufwendigen Kartensets des 15. Jahrhunderts einzigartig, doch scheinen die verwendeten Motive teils auch in anderen frühen Spielen auf.²⁰ Insgesamt war die Variationsbreite der Kartenanzahl, Werte sowie Farben nördlich der Alpen bis ins

16. Jahrhundert erstaunlich groß. Schon 1377 nannte Johannes von Rheinfelden (um 1340 bis nach 1377) in seinem moralisierenden Traktat über Spielkarten mehrere Gestaltungsvarianten, darunter als dritte Möglichkeit die im Stuttgarter Kartenspiel verwendeten 52 Karten mit zwei Königen und zwei Königinnen mit jeweils zwei Dienern.²¹ Das Grundkonzept des Stuttgarter Kartenspieles folgt also einem bekannten Typus. Die individuelle Ausformung dieses Modells – die Tierfarben und höfische Motive – zeigt die engsten Bezüge zum Ambraser Hofjagdspiel mit seinem Jagdprogramm,²² aber u. a. beim Meister der Spielkarten kommen ebenfalls Tiere als Farben und aufwendig gekleidete Könige, Königinnen und Höflinge vor.²³ Der explizit höfische Charakter, zu dem außer der Gesamthematik auch die prächtige Ausstattung, insbesondere der Goldgrund sowie die kostbar gewandeten, eleganten Figuren beitragen, erinnert wie die berittenen Könige sowie einzelne verwandte Figurenkonstellationen außer an das bereits genannte Hofjagdspiel an italienische Tarocchi.²⁴ Auch die ungewöhnliche Größe der Karten findet ihre Parallelen am ehesten in norditalienischen Kartenspielen, während alle erhaltenen süddeutschen Spiele wesentlich kleiner sind.²⁵ Die Anordnung der Zahlenwerte folgt beim Stuttgarter Kartenspiel anders als beim Ambraser Hofjagdspiel Schemata, die auch in frühen Holzschnittspielen angewandt wurden und trotz der abwechslungsreichen Tierposen eine ver-

gleichsweise einfache Lesbarkeit ermöglichen.²⁶ Der Entwerfer scheint somit die Tierdarstellungen, die im frühen 15. Jahrhundert verbreitetes Musterbuchrepertoire reflektieren,²⁷ Modellen angepasst zu haben, die vermutlich schon im 14. Jahrhundert für Zahlenkarten entwickelt worden waren. Die einigermaßen lesbaren Zahlenkarten sowie die Gebrauchsspuren wurden von verschiedenen Autoren dahingehend gedeutet, dass das Stuttgarter Kartenspiel zunächst tatsächlich zum Spielen genutzt wurde.²⁸ Da die Abnutzung an Vorder- und Rückseiten jedoch nicht vornehmlich durch das Halten, sondern durch das Lagern und Bewegen der Karten hervorgerufen wurde, ist diese These infrage zu stellen. Vielmehr deuten die Gebrauchsspuren, die außergewöhnliche Größe der Karten, ihre aufwendige Ausstattung und das komplexe Bildprogramm darauf hin, dass die primäre Funktion der kostbaren Karten wie beim Ambraser Hofjagdspiel und italienischen Luxus-Tarocchi eine andere war: Sie waren weniger alltägliches Spielmaterial, sondern scheinen der Repräsentation ihrer Besitzer und als Gesprächsanlass für den gepflegten Austausch am Hof gedient zu haben.²⁹ Das Stuttgarter Kartenspiel bot zahlreiche Anknüpfungspunkte für den geselligen Austausch zu den höfischen Themenfeldern Minne und Jagd.³⁰ Die Folie des Spieles ermöglichte dabei einen spielerischen Umgang mit den Motiven, verschiedenste Kombinationen und sich daraus ergebende

Assoziationsketten.³¹ Ein motivreich und kostbar ausgestattetes Spiel wie das Stuttgarter Exemplar scheint also bereits vor der Entstehung der ersten fürstlichen Kunstkammern ähnliche Funktionen gehabt zu haben wie die späteren „Kunstkammerspiele“:³² Es wurde als aufwendig gestaltetes Prunkstück bewundert und regte als allegorisches Welt- bzw. Gesellschaftsmodell zu Gedankenspielen an.³³ Das im Stuttgarter Kartenspiel mitschwingende Minnethema machte dabei sicher einen besonderen Reiz aus. Für eine Aufnahme in spätere Kunstkammern, in denen kostbare Spiele geradezu obligatorisch waren,³⁴ waren solche Luxusobjekte aufgrund ihres Kunstcharakters und Beziehungsreichtums daher prädestiniert. Der früheste archivalische Nachweis des Stuttgarter Kartenspieles findet sich, wie bereits im betreffenden Absatz zum Forschungsstand referiert, in Johann Baptist Ficklers Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598.³⁵ Der Eintrag nennt ein in späteren Inventaren nicht mehr greifbares *fueteral in buechsform* und charakterisiert die Karten als *Altfrenckhische[n] gemäldt auf verguldem grundt*. Ferner werden die Abweichung von den Ende des 16. Jahrhunderts gebräuchlichen Kartenfarben und die ungewöhnliche Größe des Spieles thematisiert. Innerhalb eines Sammlungsbereichs mit verschiedenartigen Objekten, u. a. Druckstöcken und -grafiken, war das Spiel mit einem Alabasterkrug und zwei weiteren außergewöhnlichen Kartenspielen auf einem Tisch gruppiert.

In dem um 1624 verfassten Inventar der Sammlung Guth von Sulz sind die Spielkarten als *schönes grosses sehr allttes Cortten-spühl* dem Konvolut *Von Brettspihlen Würffel und Kartten* zugeordnet. Außer den Vorbesitzern, den *graven von Hellfenstein*, werden das hohe Alter der Spielkarten, die auffällige Größe sowie die *gar hüpschen Bilder[...]* genannt. Das von gebräuchlichen Kartenfarben abweichende Programm findet keine Erwähnung, vielmehr werden die Motive *alte[...]* *Trachten, auch Thüren, Vögeln, und Bluomen* ohne Verbindung zum Spielkontext aufgeführt.³⁶

Im Zuge der Erbschaft der Sammlung Guth von Sulz gelangte das Kartenspiel in die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg. Hier erscheint es im Inventarium Schmidlinianum (zwischen 1670 und 1690) in der Rubrik *Schildereyen* neben kleinformatigen Gemälden, aber auch kunsthandwerklichen Objekten. Der Eintrag verzeichnet, dass das Kartenspiel *auß einer vornehmen fürstl. Kunst Cammer* stammt und nennt als angeblichen Vorbesitzer *könig[...]* *Clodovei in frankreich*.³⁷ Daniel Mosers (1642–1690, tätig: 1669–1690) Inventar von 1680/90 listet im siebten Fach des Gemäldekastens *Königs Clodovici i. in frankreich Kartenspiel*, 49. *blat.* auf und macht keine weiteren Angaben zur Ausstattung.³⁸ Mithin scheint die Herkunftslegende nun als Hauptmerkmal des Objektes gewertet worden zu sein. In Johann Schuckards (1640–1725, tätig: 1690–1725) Neuordnung der Kunst-





kammer wurde das Kartenspiel dann zusammen mit Grafiken, kunsthandwerklichen Objekten, kleinen Gemälden, Aquarellen und Handschriften im Kasten *G Picturae, Scripturae, Cistulae et alia* verortet und lag dort zunächst im dritten Fach bei den exotischen Schriften und Drucken. Das um 1708 verfasste Inventar nimmt die in den Vorgängerinventaren gegebenen Informationen zur Vorgeschichte des Spieles auf und betont damit wiederum das hohe Alter des Stückes. Außerdem werden die Motive *Hirsche[...]*, *Hunde[...]*, *Falcken*, *Wildendten* benannt, ohne jedoch näher auf den Spielkontext einzugehen.³⁹

1775/76 lagerte das Spiel im Kasten TV in der Schublade J und wurde im Zuge der Inventur von Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) zu den hierin als *Ausschuß* gewerteten Objekten gezählt. Zu diesem Zeitpunkt wurde die mythische Verbindung mit König Chlodwig wohl infrage gestellt und daher in den Einträgen zum Kartenspiel nicht mehr aufgegriffen, sondern lediglich auf die Herkunft aus einer anderen

Kunstkammer verwiesen. Letzterer Sachverhalt wurde jedoch offensichtlich genauso wenig wie die in den Ausschuss-Inventaren nicht mehr erwähnten weiteren Besonderheiten des Spieles – sein hohes Alter, die aufwendige künstlerische Ausstattung und das ungewöhnliche Bildprogramm – als Kriterium gewertet, das für einen Verbleib der Karten in der Kunstkammer gesprochen hätte. Glücklicherweise kam es nicht zu dem von Vischer angeratenen Verkauf, sodass das Kartenspiel im Besitz der Herzöge von Württemberg verblieb und im 19. Jahrhundert im Kunstkammer-Hauptbuch im Band der „Miscellaneen“ verzeichnet wurde. Dem Eintrag ist zu entnehmen, dass die Miniaturen nun als künstlerisch außergewöhnlich gewertet wurden und auch die als *Augen* fungierenden Tiere finden wieder Erwähnung.⁴⁰ Aus den zum Stuttgarter Kartenspiel überlieferten Inventareinträgen lassen sich zeitbedingte Veränderungen seiner Wahrnehmung und Wertschätzung herauslesen. Dieses Luxus-Kartenspiel wurde schon im 15. Jahrhundert primär als kunstvolles und

kostbares Prunkstück geschätzt, seine Ausführung und sein Bildprogramm nahmen Merkmale von späteren Kunstkammerspielen vorweg. So war es naheliegend, das besondere Spiel, das vermutlich aus altem Familienbesitz stammte, in die Münchner herzogliche Kunstkammer einzugliedern, zu deren Bestand wie in anderen frühneuzeitlichen Kunstkammern mehrere kostbare Spiele gehörten.⁴¹ In der Guth von Sulzschen Kunstkammer scheint sich dann trotz der Eingruppierung in den Sammlungsbereich Spiele das Interesse bereits primär auf das Alter des Objektes fokussiert zu haben. Die Karten wurden um 1624 als ungewöhnliche Bilder und weniger als Spiel mit einem interessanten Gesamtprogramm geschätzt. Diese Wahrnehmung manifestiert sich noch deutlicher in den Inventaren der württembergischen Kunstkammer: Das Kartenspiel wurde spätestens seit den 1670er-Jahren mit Gemälden und Grafiken gelagert und als ungewöhnliche alte Malerei beschrieben. So fand der Goldgrund Erwähnung, vor allem aber wurde durch die Rückführung auf den Merowinger

Chlodwig I. das hohe Alter der Spielkarten besonders betont. Die Verbindung mit Chlodwig scheint die in der frühen Neuzeit angenommene Abstammung des Hauses Württemberg von einem Heerführer und Hausmeier des fränkischen Königs zu reflektieren⁴² und durch den Vorbesitzer mit Königswürde das Objekt wie auch das Haus Württemberg zu „adeln“. Die der Nennung Chlodwigs stets beigefügte Spezifizierung *in frankreich* könnte ferner darauf hindeuten, dass möglicherweise auch die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts präsenten politischen Auseinandersetzungen mit Ludwig XIV. (reg. 1643–1715) eine Rolle für die Verknüpfung des alten Kartenspiels mit dem Frankenkönig gespielt haben.⁴³ Die Württemberger Herzöge verfügten damit über ein Objekt, das scheinbar dokumentierte, dass das Haus Württemberg schon in der Frühzeit des Königreichs Frankreich als politischer Akteur präsent war und seit dieser Zeit über einen legitimen Herrschaftsanspruch im deutschen Südwesten verfügte. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ließ dann das Interesse an den kuriosen alten Bildern nach und auch die Herkunftslegende wurde aufgegeben, was zum Aussondern der Spielkarten aus dem als erhaltenswert angesehenen Kunstkammerbestand führte. Dies änderte sich wiederum im 19. Jahrhundert, als mit der zunehmenden Beachtung der mittelalterlichen Kunst auch das Kartenspiel neue Wertschätzung erfuhr und fortan zu den Hauptwerken der württembergischen Kunstammer gezählt wurde. Die Wertschätzung und das beginnende wissenschaftliche Interesse spiegeln sich im Hauptbuch-Eintrag insofern wider, als dort die ersten, bereits illustrierten, Ver-

öffentlichungen des Objekts aus den Jahren 1845 und 1854 verzeichnet wurden. [ISH]

Quellen:

Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 2133, fol. 139r; Cgm 2124, fol. 152v u. 153r (1598):

1972 (1872) Ein fueteral in buechsform mit schwarzem leder uberzogen, darauf gedruckhten und verguldtten Mödelln, also auch am schnitt, inwendig mit rotem Carmesin gefüetert, darinnen ligt ein groß Kartenspiel von Altfrenchhischen gemäldt auf vergultem grundt, anstatt der schellen, laub, herz und aichel sein hundert, vögel, hirsch und spärber gemahlt, die Kartten sein spannenlang, und halbspännig brait.

HStAS A 20 a Bü 4, S. 265, fol. 140r (?) (um 1624):

Ein schönes grosses sehr allttes Corttenspihl, mit gar hüpschen Büldern von alten Trachten, auch Thüren, Vögeln, und Bluomen gemahlt, solle vor villen Jahren der Graven von Helffenstein gewesen sein.

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 424 (1670–90):

114 Ein uhralt brauniert verguldt und gemahltes gar großes Kartenspiel, so auß einer vornehmen fürstl. Kunst Cammer herkommen und königs Clodovei in frankreich gewest sein solle.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 50 (um 1680–90):

198. Königs Clodovici i. in frankreich Kartenspiel, 49. blat.

HStAS A 20 a Bü 18, S. 31 (1705–23):

Ein großes Kartenspiehl, bestehend auß

49 Karten oder blättern, jedes 8 Zoll hoch, 5 Zoll breit Von Hirschen, Hunden, Falcken, Wildendten, welches auß einer vornehmen fürstl. Kunstammer kommen, und vorzeiten Königs in Frankreich Clodovici gewesen sein solle, an farben brauniert, vergult und gemahlt.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 41, S. 63 (1754);

HStAS A 20 a Bü 60 (1), S. 63 (1762/63).

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 60 (2), fol. 43r und v (1762/63):

mit Verlagerungsvermerk *Im Kasten C.*

Pag. 13. N. 14

HStAS A 20 a Bü 99, fol. 1v (1776):

Lit. 1 aus 49 blättern bestehendes großes Kartenspiel welches aus einer anderwärtten (?) Kunstammer anhero (?) gekommen mit allherlay figuren.

HStAS A 20 a Bü 103 (1), fol. 4r (1776):

F. Ein aus 49 Blättern bestehendes großes Kartenspiel, welches aus einer anderwärttigen Kunstammer anhero (?) gekommen, mit vielerlay Figuren.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 103 (2), fol. 3v (1776);

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 195r und v

(1784/85); HStAS A 20 a Bü 137, fol. 9v

(1791/92); HStAS A 20 a Bü 152, fol. 9v

(1791–94).

Literatur (Auswahl):

JhWAV, 1 (1844–1869), Heft 1, Nr. 4;
Heft 12, Nr. 4 (Taf.);
Von Hefner-Alteneck 1854, bes. S. 98f.,
Taf. 69, 73, 79, 89;
Geisberg 1910;
AK Wien 1974, S. 36–39, Nr. 10;
Richter / Härlin 1976;
Fleischhauer 1976, S. 54f., 57, 70, 153, Taf. II;
Rosenfeld 1988, bes. S. 4;
Kat. Stuttgart 1991;
AK Rheydt 1994, S. 31f., 161f., Nr. D 1;
Kat. Stuttgart 1998, S. 110, Nr. 84;
AK Wien 1998, S. 154;
AK Karlsruhe 2001/02, T. 2, Bd. 1, S. 223f.,
Nr. 443;
Diemer 2004, S. 156;
Sauerländer 2008, Bd. 2, S. 610f.;
AK Straßburg 2008, S. 178;
Hausler 2010, S. 17f.;
Wörner 2010, bes. S. 244–293;
Wörner 2011;
Matter 2013, S. 339, Taf. 47, Abb. 66.

Hunde-Neun.

- 3 Zu technologischen Aspekten der Karten vgl. Richter / Härlin 1976.
- 4 Zur Farbigkeit vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 9f.
- 5 Zur Verbindung von Jagd- und Minnethematik vgl. Wörner 2010, bes. S. 271–290; Wörner 2011; Matter 2013, S. 335–339.
- 6 Vgl. Geisberg 1910, S. 45–48.
- 7 Zu den verschiedenen Lokalisierungen und Zuschreibungen zusammenfassend: Kat. Stuttgart 1991, S. 35–37.
- 8 Heribert Meurers Monografie erschien erstmals 1979 zum Faksimile der Karten und wurde 1991 in 2., verbesserter Auflage publiziert. Vgl. Kat. Stuttgart 1991.
- 9 Kat. Stuttgart 1991, bes. S. 39. Einführend zu dem im Kunsthistorischen Museum in Wien bewahrten Ambraser Hofjagdspiel: AK Basel 2011, S. 191–197, Nr. VI (Bodo Brinkmann). Hellmuth Rosenfeld führte als weiteres Argument für eine Entstehung des Stuttgarter Kartenspieles in Basel an, dass im Traktat des Johannes von Rheinfelden von ca. 1377/78 ein Kartenspiel mit verwandtem Bildprogramm beschrieben sei. Er vermutete, die seines Erachtens auf der Kenntnis des Stuttgarter Kartenspieles beruhende Beschreibung sei erst in die 1429 in Basel entstandene Kopie des verschollenen Originals aufgenommen worden. Vgl. Rosenfeld 1988, S. 4; Wörner 2010, S. 257; Wörner 2011, S. 31. Diese These ist angesichts der Überlieferungssituation des Traktats hinfällig. Ferner bleiben auch die Bezüge zwischen der Beschreibung und dem Bildprogramm des Stuttgarter Kartenspieles zu vage, als dass eine Abhängigkeit angenommen werden könnte: Johannes von Rheinfelden erwähnt ein Kartenspiel mit 52 Karten, die sich in zwei Farben mit Königen sowie zwei mit Königinnen samt Hofstaat aufteilen. Eine genauere Benennung der Kartenfarben erfolgt allerdings nicht. Zum Verhältnis der Abschriften des Traktats zum ursprünglichen Manuskript vgl. Kopp 1973, S. 132.
- 10 Zum sog. Frankfurter Paradiesgärtlein, das sich als Leihgabe des Historischen Museums Frankfurt im Städel Museum befindet: Kat. Frankfurt 2002, S. 93–120; zur Lokalisierung des Meisters des Frankfurter Paradiesgärtleins vgl. auch AK Straßburg 2008, bes. S. 178.
- 11 Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 2133, fol. 139r; Cgm 2124, fol. 152v u. 153r; vgl. Fleischhauer 1976, S. 54. Zu Johann Baptist Ficklers Kunstkammerinventar vgl. Diemer 2004; Sauerländer 2008.
- 12 HStAS A 20 a Bü 4, S. 265, fol. 140r (?); vgl. Fleischhauer 1976, S. 54f.
- 13 Zu den möglichen Besitzern aus dem Kreis der

- Grafen von Helfenstein, Rudolf V. (1560–1601/02), Schweikhart (erwähnt 1562, gest. 1591) oder Rudolf III. (1585–1627) vgl. Fleischhauer 1976, S. 54f.; Sauerländer 2008, Bd. 2, S. 611. Rosenfeld nahm an, dass Herzog Maximilian I. (reg. 1597–1651) das Kartenspiel aus religiösen Gründen aus seiner Kunstammer ausgesondert hätte. Rosenfeld 1988, S. 5; Hausler 2010, S. 18; Wörner 2011, S. 32.
- 14 Fleischhauer 1976, S. 70; Kat. Stuttgart 1991, S. 12. Angesichts des zeitlichen Abstandes von ca. 20 Jahren zwischen dem Tod Albrechts V. und dem archivalischen Nachweis in der Münchner Kunstammer erscheinen Fleischhauers Überlegungen sehr konstruiert, erfolgte doch die Übergabe des Spieles an die Grafen von Helfenstein sicher nicht durch Albrecht V., sondern durch einen seiner Nachfolger.
 - 15 Rosenfeld 1988, S. 4; Hausler 2010, S. 17f.; Wörner 2010, S. 256–259.
 - 16 Wörner 2010, S. 258f.; Wörner 2011, S. 32.
 - 17 Heribert Meurer wandte sich gegen diese These, allerdings ohne Gegenargumente bzw. -vorschlag. Kat. Stuttgart 1991, S. 11.
 - 18 Im Stuttgarter Kartenspiel sind auf dem Kissen der Hundekönigin sowie auf dem Banner des Falkenkönigs jeweils drei Blüten kreisförmig um einen zentralen Punkt gruppiert, wodurch die stilisierten Blüten formal von den drei Lilien des französischen Wappens stark abweichen.
 - 19 Vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 14–34. Eine Einführung in die Geschichte der Spielkarten in Europa anhand zentraler Objekte bietet u. a. AK Wien 1974.
 - 20 Zum Bildprogramm vgl. vor allem Kat. Stuttgart 1991, bes. S. 14–34; Wörner 2010; Wörner 2011.
 - 21 Vgl. Geisberg 1910, S. 14–17; Kopp 1973, S. 32.
 - 22 Zu den Bezügen zum Ambraser Hofjagdspiel sowie der spezifischen Jagdmotivik des Stuttgarter Kartenspieles vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 17, 20, 27, 33f.
 - 23 Die Kartenfarben der für den deutschsprachigen Raum überlieferten Spiele des 15. Jahrhunderts variieren stark. Neben den sog. „deutschen Farben“ (Laub, Eichel, Herz und Schelle) finden sich Motive unterschiedlichster Provenienz, u. a. „Wilde Leute“, verschiedene Tiere, Blumen oder Wappen. Vgl. Kopp 1973, S. 132f.
 - 24 Vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 14, 26–32; AK Rheydt 1994, S. 162. Einführend zu den Tarocchi des 15. Jahrhunderts vgl. Hens 1994; zu den vielfältigen Reflexen italienischer Karten in den frühen nordalpinen Spielen vgl. u. a. AK Wien 1974, S. 13f.
 - 25 Vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 22f.
 - 26 Die Zahlenkarten lassen sich durch die klar gegliederte Anordnung der Tiere im Vergleich zu anderen

¹ Gerhard Piccard konnte 1958 das Wasserzeichen „Horn“ einer in Ravensburg ansässigen Papiermühle identifizieren. Papiere mit diesem Wasserzeichen lassen sich zwischen 1427 und 1431 in Südwestdeutschland nachweisen. Vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 36; AK Stuttgart u. a. 2006–2008, S. 41. Vgl. HStAS, Bestand J 340, Wasserzeichensammlung Piccard (<https://www.piccard-online.de/>), u. a. Nr. 120194, Piccard 7, Abtlg. 3, Nr. 99.

² Bei der erstmaligen Erwähnung der Anzahl der Karten im von Daniel Moser um 1680/90 verfassten Inventar war der Satz bereits um drei Karten auf 49 reduziert (HStAS A 20 a Bü 12, S. 50). Das Kartenspiel war daher vermutlich bereits bei der Aufnahme in die württembergische Kunstammer nicht mehr vollständig. Es fehlen die Enten-Vier, der Falken-Unter und die

aufwendigen, individuell ausgestalteten Kartenspielen gut lesen, gegenüber abstrahierten Kartenfarben wie Kreuz, Herz oder Karo ist die Lesbarkeit jedoch erschwert. Vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 7, 13, 20–22; AK Rheydt 1994, S. 162.

²⁷ Vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 26, 33.

²⁸ Vgl. u. a. Kat. Stuttgart 1991, S. 7, 13; AK Rheydt 1994, S. 162; Wörner 2010, S. 259. Dagegen: Hausler 2010, S. 17. Im Katalog der Wiener Ausstellung „Kunstkammerspiele“ wird die These vertreten, dass mit den kostbaren und seltenen Spielsteinen, Spielkarten und Spielbrettern des 13. bis 15. Jahrhunderts nur selten oder gar nicht gespielt wurde. AK Wien 1998, S. 149.

²⁹ Zur repräsentativen und kombinatorischen Funktion der italienischen Tarocchi, die vermutlich von Anfang an den fürstlichen Kunstsammlungen zugerechnet wurden, vgl. Hens 1994, bes. S. 37, 45.

³⁰ Vgl. Wörner 2010, bes. S. 280f., 290.

³¹ Zu spätmittelalterlichen Karten- und Brettspielen mit Minne- und Jagdmotiven als Gesprächsanlass vgl. Matter 2013, S. 335–345.

³² Eine überzeugende und pointierte Deutung von „Kunstkammerspielen“ bietet Holländer 1998b, der die aufwendig gestalteten Brett- und Kartenspiele als besonders geeignete Modelle für die kombinatorischen Künste sieht, die das Konzept von Kunstkammern prägen. Mit ihnen ließen sich „Hyperspiele“ auslösen, d. h. „Gedankenspiele, Assoziationen, Ketten von Beziehungen zu anderen Gegenständen der Sammlung“.

³³ Zur Deutung von Kartenspielen als allegorisches Weltmodell, die in Analogie zur mittelalterlichen Deutung des Schachspieles bereits 1377 im Traktat von Johannes von Rheinfelden vertreten wird, vgl. Holländer 1994, bes. S. 31f.; Matter 2013, S. 337. Zu „Kunstkammerspielen“ als *Theatrum Mundi* vgl. Holländer 1998b.

³⁴ Vgl. Holländer 1998b, bes. S. 14. Spiele, die gleichzeitig „Antiquaria“ waren, finden sich ebenfalls in zahlreichen Kunstkammern. Vgl. z. B. AK Wien 1998, S. 109–117, Nr. 34–47, S. 149, 151–156, Nr. 73–77.

³⁵ Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 2133, fol. 139r; Cgm 2124, fol. 152v u. 153r; Diemer 2004, S. 156; Sauerländer 2008, Bd. 2, S. 610f.

³⁶ HStAS A 20 a Bü 4, S. 265 (fol. 140r?).

³⁷ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 424.

³⁸ HStAS A 20 a Bü 12, S. 50.

³⁹ HStAS A 20 a Bü 18, S. 31.

⁴⁰ LMW, Kunstkammer-Hauptbuch „Miscellaneen“ (= KK grau), No. 15–63.

⁴¹ Zu Spielen als charakteristischen Objekten fürstlicher Kunstkammern der Renaissance und des Barock

vgl. AK Rheydt 1994, S. 261–275; AK Wien 1998.

⁴² Vgl. Fleischhauer 1976, S. 70. Die Herkunftslegende zum Kartenspiel tritt erstmals in einer Zeit auf, in der sich das Haus Württemberg zunehmend der Rekonstruktion seiner eigenen Geschichte widmete. Man bemühte sich u. a. Quellen zur Geschichte Württembergs zusammenzutragen und so u. a. diesbezügliche Verluste des Dreißigjährigen Krieges zu kompensieren. Außerdem wurde zur württembergischen Genealogie und Geschichte des Landes geforscht. Ein Protagonist hierbei war der Tübinger Geschichtswissenschaftler Johann Ulrich Pregizer III (1647–1708), dessen Forschungen postum veröffentlicht wurden. In seiner württembergischen Genealogie nennt Pregizer im ersten Abschnitt zum „Ursprung und Anfang der Frey-Herrn und Grafen von Württemberg“ als Ahnherrn des Hauses Württemberg Albrecht I., der unter Chlodwig als „Major Domus“ bzw. „Groß-Hofmeister“ gedient habe. Dieser Albrecht sei von Chlodwig zum „ersten Herzog von Schwaben gemacht“ worden. Pregizer 1734a, 1. Teil, S. 1. Den Verbindungen Württembergs mit den Karolingern widmete Pregizer ferner eine eigene Publikation. Vgl. Pregizer 1734b.

⁴³ Vgl. hierzu auch den Beitrag „Archäologische Bodenfunde und Antiquitäten“ von Kirsten Eppler.



248 **Doppelbecher aus Maserholz**

Süddeutschland, Mittleres 15. Jh., 1530er-Jahre
(Allianzwappen)

Maserholz (Bergahornwurzel?), Silber, vergoldet,
Email. H. 25,2 cm, B. (inkl. Griff) 20,0 cm, T. 17,1 cm
Unterhalb des Fußes des großen Bechers Nummerierung aus dem frühen 18. Jh. in Schwarz 5
LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 69

Der Doppelbecher weist einzelne Wurmfraßlöcher sowie offen liegende horizontale Wurmfraßgänge an der Ansatznaht des Halses auf. Gegenüber dem Griff befindet sich eine runde abgeschliffene Stelle. Am kleinen Becher zeigt sich ein ca. 4 cm langer Haarriss im Holz. Die Metallbekrönung des kleinen Bechers ist leicht eingedellt und es sind zwei Blattzacken abgebrochen. Das grüne Email des Wappens hat zwei Fehlstellen, die mit hellgrünem Lack ausgebessert sind.

Das spätgotische Trinkgefäß gehört zu einem Ensemble von mehreren Doppelbechern aus Maserholz (Inv. Nr. KK braun-blau 68, 69, 104 und 105; vgl. Kat. Nr. 249), das seit den 1680er-Jahren in der württembergi-

schen Kunstkammer aufbewahrt wurde. Der hölzerne Doppelkopf, dessen Erscheinung neben dem Maserholz eine vergoldete Silberfassung prägt, besteht aus zwei ähnlich geformten, bauchigen Bechern, von denen der kleinere als Deckel des größeren fungiert. Der größere Becher ist gekennzeichnet durch eine breit ausladende Kupa in gedrückter Kugelform, die sich auf einem runden Schaft über einem Tellerfuß aus Holz mit profilierter Silberfassung erhebt. An der breitesten Stelle setzt ein leicht gebogener hölzerner Griff an, dessen Abschluss die vergoldete Silbermontierung mit durchbrochenem gotischem Laubwerk bildet. Die Kupa endet in einem zylindrischen Hals, auf dem der kleinere Becher mittels einer profilierten Randlippe aufsetzt. Sind die Becher zusammengefügt, bildet ein schaftartig an die Kupa ansetzender glatter Tellerfuß mit einer vergoldeten Laubwerkbekrönung den oberen Abschluss des Doppelpokals. In der Mitte der konkaven Innenfläche des nach oben weisenden Fußes befindet sich ein Medaillon mit dem Allianzwappen von



Heudorff-Rechberg. Das Wappen ist aus Silber und rotem Email auf einem Grund aus grünem transluzidem Email über gravierter Silberfolie mit Blattrankenornament aufgebracht.

Doppelbecher, bei denen zwei kugelig geformte Gefäße – im Mittelalter auch als „Kopf“ oder „Scheuer“ bezeichnet – so aufeinandergesteckt werden, dass einer der Becher als Deckel des anderen, meist etwas größeren dient, lassen sich seit dem Hochmittelalter nachweisen.¹ Die erhaltenen mittelalterlichen Doppelköpfe sind vornehmlich aus Maserholz gedrechselt und meist mit einer Silberfassung versehen; aber auch einzelne Exemplare aus Silber, Bergkristall, Serpentin oder Jaspis haben die Zeit überdauert. Entsprechende Maserholzgefäße sind vor allem aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert im süddeutschen Raum und der Schweiz überliefert. Maserholz wurde im Mittelalter und in der frühen Neuzeit nicht allein wegen seiner besonderen Struktur als kostbar empfunden. Es sollte darüber hinaus dem Wein einen guten Ge-

schmack verleihen, galt als unverwesbar und war insbesondere aufgrund seiner angeblich entgiftenden Wirkung sehr geschätzt.²

Doppelköpfe scheinen zunächst für das Ritual des Minnetrinkens genutzt worden zu sein, bei dem gemeinsam ein Trank zu Ehren eines Heiligen, meist Johannes Evangelistas, eingenommen wurde. Im Spätmittelalter begegnen uns Doppelscheuern dann vornehmlich im profanen Bereich. Im höfischen Kontext gehörte im 15. Jahrhundert entsprechendes Trinkgeschirr in größerer Zahl zur adäquaten Ausstattung. Dies spiegelt sich beispielsweise auch in den Nachlassinventaren und Besitzverzeichnissen der württembergischen Grafen bzw. ihrer Gattinnen wider.³ Die Doppelbecher wurden vor allem bei repräsentativen festlichen Anlässen genutzt, bei denen das gemeinsame Trinken als Ausdruck der Verbundenheit zelebriert wurde. So konnten mit dem Trank aus einem Doppelbecher Gäste feierlich am Tisch aufgenommen – was sich in dem allerdings erst seit dem 16. Jahrhundert für entsprechendes Trinkgeschirr genutzten Begriff „Willkomm“ manifestiert – oder beispielsweise auch die Verbundenheit eines Ehepaares anschaulich gemacht werden. Auf letzteren Zusammenhang des hier besprochenen Doppelpokals deutet das Allianzwappen im Fuß des kleinen Bechers hin. Es verweist auf die vor 1532 geschlossene Ehe zwischen Eitel Pilgrim von Heudorf († 1560) und Anna von Rechberg († nach 1560) und

wurde vermutlich im Kontext der Hochzeit des Paares auf einem bereits im mittleren 15. Jahrhundert entstandenen Doppelkopf angebracht. Eine solche Weiterverwendung eines älteren Maserholzgefäßes war im 16. Jahrhundert nicht unüblich: die silbergefassten Gefäße scheinen in der frühen Neuzeit weiter geschätzt worden zu sein,⁴ was nicht zuletzt dazu führte, dass eine ganze Reihe von spätmittelalterlichen gedrechselten Doppelköpfen in fürstliche Kunstkammern Eingang fand.⁵

In der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg ist der Doppelpokal mit dem Allianzwappen von Heudorf-Rechberg erstmals im frühen 18. Jahrhundert in einem um 1708 von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) erstellten Inventar nachweisbar. Darin ist eine Gruppe von insgesamt sieben Maserholzgefäßen inventarisiert, welche im fünfte[n] *Gefach* des *Kasten Y* bewahrt wurde: *Sieben alte höltzerne von maser gedrehte zweibauchige Geschirr sampt bauchigen deckeln von unterschiedlicher Größe, das größte ist biß zum fuß des deckelß 15 Zoll hoch [...]*.⁶ Die sieben betreffenden Gefäße wurden offensichtlich aufgrund des Materials Maserholz, ihrer besonderen Form und wegen ihres hohen Alters geschätzt, wovon auch die Bezeichnung als *Antiquitäten* in einem der Einträge zeugt (Kat. Nr. 249). Die einzelnen Objekte sind im Schuckardschen Inventar durchnummeriert und recht detailliert beschrieben. Der vorliegende Pokal wird als *N. 5* geführt. Die Nummerierung wurde

von Johann Schuckard auch auf den Objekten angebracht.⁷ Bei einer 1753/54 durchgeführten Inventur waren von den sieben Gefäßen nur noch zwei im Fach 5 des Kastens Y vorhanden.⁸ Vier der Maserholzobjekte, die komplett erhaltenen Doppelköpfe, wurden 1750 aus der Stuttgarter Kunstkammer in das Pretiosenkabinett Carl Eugens (reg. 1737–1793) nach Ludwigsburg überführt.⁹ Diese vier Doppelbecher wurden dann im Zuge der Neuanlage der Inventare durch Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) zusammen erfasst. Sie wurden seit den 1780er-Jahren zu den *Pretiosa und Artefacta* gezählt und innerhalb der *Artefacta* als *Nro. 50* inventarisiert.¹⁰ Die gleichlautenden Einträge in den Inventaren Vischers und Karl Friedrich Lebrets (1764–1829, tätig: 1789–1829) sind ungleich knapper gehalten als die ausführliche Listung von Schuckard.¹¹ Erwähnung finden nun lediglich die Materialien – als Hauptmerkmal das verwendete Maserholz –, während die Beschreibung weder das Alter der Gefäße noch ihre charakteristische Form und die zumindest teilweise ungewöhnliche Größe nennt. Die Bezeichnung *Vasen*, die auch das im mittleren 19. Jahrhundert angelegte Hauptbuch übernimmt, deutet darauf hin, dass die ursprüngliche Funktion der Doppelbecher – ihre Nutzung im Tafelzeremoniell – im späten 18. Jahrhundert keine Relevanz mehr hatte.

Der Zeitpunkt des Eingangs der hölzernen Doppelbecher in die Kunstkammer lässt

sich noch genauer bestimmen als durch ihre erstmalige Erwähnung im Schuckard-schen Inventar. Eine Gruppe von insgesamt neun *Dupplet von Maserholz* findet sich sowohl im Verlassenschaftsinventar Herzog Wilhelm Ludwigs von Württemberg (reg. 1674–1677) aus dem Jahr 1678 als auch in einem 1686 erstellten Inventar des herzoglichen Kleinodiengewölbes, jeweils innerhalb des *Silbergeschürr*. Letzteres Inventar dokumentiert mit dem zeitgenössischen Vermerk *An KunstCammer gegeben die Überstellung an die Kunstkammer*.¹² Offensichtlich sollten die spätmittelalterlichen Doppelköpfe fortan nicht mehr im Zusammenhang mit dem herzoglichen Tafelgeschirr bewahrt werden. Vielmehr hielt man vermutlich aufgrund ihres Alters und ihrer im 17. Jahrhundert für Trinkgefäße ungewöhnlichen Materialität – dafür spricht die vom Material bestimmte Gruppierung und die Würdigung als *Antiquitäten* – eine Zuordnung zur Kunstkammer für angemessener. Waren die *Dupplet von Maserholz* demnach in den 1670er-Jahren Teil der württembergischen Kleinodien, so lässt sich nicht mehr mit Sicherheit rekonstruieren, ob die Pokale aus altem Familienbesitz stammten oder erst nach dem Dreißigjährigen Krieg ins Vermögen der Herzöge von Württemberg eingingen. Verschiedene Quellen dokumentieren für das 15. Jahrhundert Maserholzgefäße in württembergischen Besitz. So finden sich beispielsweise zahlreiche silberbeschlagene *meserin kopff* im Nachlassinventar Graf

Eberhards III. (gen. der Milde, reg. 1392–1417) von 1417¹³ und auch im Besitz Eberhards im Bart (reg. 1459–1496) sowie seiner Gattin Barbara Gonzaga (1455–1503) ist entsprechendes Trinkgeschirr, allerdings in geringerer Anzahl, dokumentiert.¹⁴ Für das 16. Jahrhundert verzeichnen ebenfalls Inventare, etwa die des Silbergeschirrs von Herzog Ulrich (reg. 1498–1519 und 1534–1550), mehrere vermutlich spätmittelalterliche Maserholzbecher, die meisten davon mit Silberfassung.¹⁵ Ebenso findet sich in einem Inventar der fürstlichen Silberkammer aus dem Jahr 1603 ein sogenannter Willkommbecher aus Maserholz¹⁶ und auch in weiteren Archivalien aus dem frühen 17. Jahrhundert ist Trinkgeschirr aus Maserholz aufgeführt.¹⁷ Im Dreißigjährigen Krieg ging das herzogliche Trinkgeschirr aus Edelmetall oder aus anderen sehr kostbaren Materialien für das Haus Württemberg größtenteils als Kriegsbeute oder durch Verkauf verloren, allerdings könnten weniger kostbare und altertümliche Objekte wie die Maserholzpokale die Plünderungen und kriegsbedingten Veräußerungen teilweise überdauert haben. Es ist daher denkbar, dass der hier besprochene Doppelpokal mit dem Wappen der Heudorf-Rechberg nach der Mitte des 16. Jahrhunderts als Geschenk in den Besitz der Herzöge von Württemberg gekommen ist. Trinkgefäße, insbesondere auch *Dupplet[s]*, gehörten in der Renaissance zu den wichtigsten Ehrengaben und wurden in großer Anzahl verschenkt.¹⁸

Eine weitere Möglichkeit, wie die mittelalterlichen Maserholzpokale im mittleren 17. Jahrhundert in den Besitz der Herzöge von Württemberg gelangt sein könnten, stellt die Erbschaft der Sammlung Guth von Sulz im Jahr 1653 dar.¹⁹ Das um 1624 erstellte Inventar der primär durch die Sammeltätigkeit von Johann Jakob Guth von Sulz (1543–1616) geprägten Kunstkammer verzeichnet unter den Trinkgeschirren bzw. Behältnissen von *allerley Holtz* mehrere hölzerne Doppelköpfe: *Ein grosser hülziner gethreter Kopff mit Silber beschlagen. [...] Drey grosse und kleine Duplett von hübschen Maser gethret. Drei Becherlein von maser mit iren Deckeln*.²⁰ Anders als bei den Herzögen von Württemberg wurden die Doppelbecher demnach bei den Guth von Sulz bereits im frühen 17. Jahrhundert in der Kunstkammer bewahrt. Dabei bestimmte das überwiegende Material ihre Einordnung in die Bestände, während das Inventar keine Auskunft über weitere Sammelkriterien wie etwa das hohe Alter gibt. In den Stuttgarter Kunstkammer-Inventaren, die direkt nach der Übernahme der Guthschen Sammlung erstellt wurden, lassen sich die Maserholzpokale nicht nachweisen. Sie wurden wohl den herzoglichen Kleinodien bzw. dem Silbergeschirr zugeordnet und dort mit entsprechenden Gefäßen aus älterem württembergischem Besitz vereint. Die Archivalien zu der Gruppe von Maserholzgefäßen, die seit dem späten 17. Jahrhundert in der württembergischen Kunst-

kammer nachzuweisen sind, zeugen davon, dass diese charakteristischen spätmittelalterlichen Gefäße über die Jahrhunderte hinweg geschätzt wurden. Bis in die 1680er-Jahre waren die Doppelköpfe Teil des herzoglichen Trinkgeschirrs bzw. Silberschatzes und wurden in Renaissance und Barock vermutlich vornehmlich aufgrund ihres besonderen Materials weiter aufbewahrt. 1686 entschied man sich für eine Einordnung dieser „Antiquitäten“ in die Kunstkammer. Außer dem hohen Alter wurden das Material und seine kunstvolle Bearbeitung sowie die besondere Form der Doppelbecher als faszinierend empfunden. Das Zusammenspiel des außergewöhnlich strukturierten Maserholzes mit der filigranen Silberfassung, von Natur und Kunst, entsprach den in der frühen Neuzeit entwickelten Anforderungen an Kunstkammerstücke, sodass die mittelalterlichen Gefäße sich bestens in Kunstkammern einfügten. Die Wertschätzung für die alten Vasen von Maserholz war auch im mittleren 18. Jahrhundert noch so groß, dass Carl Eugen sie ins Pretiosenkabinett aufnahm. Die Inventare aus dem späteren 18. Jahrhundert verzeichnen dann zwar die Objekte sehr viel lapidarer als die früheren Einträge. Ein Aussondern aus den Kunstkammerbeständen wurde aber – anders als für eine ganze Reihe mittelalterlicher Objekte – nicht in Erwägung gezogen, die Maserholzpokale wurden vielmehr weiterhin als bewahrenswerte Gegenstände gewertet.²¹ [ISH]

Quellen:

HStAS A 21 Bü 46, fol. 53v (1678):
Vier Dupplet von Maserholz, und in verguldet Silber gefast.
Vier verguldet Dupplet, auch von Maserholz.
Ein dergleichen Dupplet, in weiß silber gefast.

HStAS A 21 Bü 907 (1686):
Vier Dupplet von Maserholz und in verguldt silber gefast,
j. Vier verguldt Dupplet auch von Maserholz.
Ein dergleichen Dupplet in weiß Silber gefast.

Daneben Verweis: *An KunstCammer gegeben*

HStAS A 20 a Bü 28 (1), S. 19 (1705–23):
N. 5.
Dieses Geschirr ist 11 Zoll hoch, dessen deckel oben ringstherumb mit verguldem Messing von durchgebrochener arbeit beschlagen. Oben in der Mitte deß außwandigen deckelß ist ein Wapen mit 2 Schiltten von esmilliertem glaß arbeit. Der Handgriff und der fuß sind auch umgefast von verguldem messing, helt im diameter deß orificij 3. Zoll.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 28 (2), S. 48f. (1705–23).

HStAS A 20 a Bü 33 (1), fol. 7v (1750):
4 Geschirr von Maser Holz mit Silber garniert.

Links daneben Randvermerk mit Verweis auf HStAS A 20 a Bü 28 (2): *Lit. Y. pag 46. 47.*

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 17r (1776):
Nro: 154. Vier Vasen von Maserholz, davon
1. Stück mit Silber garnirt. Die anderen
3. Aber mit verguldt Kupffer beschlagen.
Stehen außen auf dem Kasten.
Randvermerk: *Lit D. Nro 50.*

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 10v (1784–91):
Nro: 50. Vier Vasen von Maserholz, wovon
eine mit Silber garniert ist, die anderen 3
aber mit vergoldetem Kupfer beschlagen
sind. ~~Oben auf denen Kästen.~~

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 11r (1791/92):
Vor dem Eintrag: ~~M. C.~~
Hinter dem Eintrag römische Ziffer: *(III)*.

Literatur:

Dexel 1943, S. 43, Abb. 213;
Dexel 1973, S. 69, Nr. 320, Abb. auf S. 219;
Kohlhaussen 1959a, bes. S. 119, Abb. 42b;
Kohlhaussen 1959b, bes. S. 29–32, Anm. 22;
Fleischhauer 1976, S. 52, Anm. 61;
Fleischhauer 1977, S. 23f.;

Dexel 1986, S. 80;
Kat. Stuttgart 1998, S. 111, Nr. 85.

¹ Zu Doppelbechern und ihrer mittelalterlichen Verwendung vgl. Von Erffa / Rittmeyer 1955, Sp. 161–166; Kohlhaussen 1959a; Kohlhaussen 1959b.
² Vgl. Kohlhaussen 1959b, S. 37; Fleischhauer 1971, S. 205, 210.
³ Vgl. Fleischhauer 1972a, bes. S. 63f.; AK Stuttgart 2011, bes. S. 251.
⁴ Für das Herzogtum Württemberg ist beispielsweise überliefert, dass Herzog Ulrich (reg. 1498–1519 und 1534–1550) 19 Maserbecher bzw. -köpfe, meist mit

Silberfassung, besaß, die wohl zum größten Teil noch aus dem 15. Jahrhundert stammten. Ferner ist dokumentiert, dass 1581 ein großes hölzernes Trinkgeschirr für einen vergleichsweise hohen Preis vom Hofapotheker repariert wurde, was ebenfalls für die Wertschätzung entsprechender Holzgefäße im späteren 16. Jahrhundert spricht. Vgl. Fleischhauer 1971, S. 205, 210.

⁵ Zur Ambraser Kunstkammer gehörten beispielsweise mindestens sieben Maserholzgefäße, die teils eine beachtliche Größe haben (vgl. u. a. Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr. KK 4945 und KK 73).

⁶ HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 1, S. 18; HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 2, S. 47.

⁷ Von den sieben Gefäßen sind die damalige *N. 3* (Inv. Nr. KK braun-blau 105), *N. 4* (Inv. Nr. KK braun-blau 104), *N. 5* (Inv. Nr. KK braun-blau 69), *N. 6* (Inv. Nr. KK braun-blau 68) und *N. 7* (Inv. Nr. KK braun-blau 102) erhalten. Die Nummerierung des frühen 18. Jahrhunderts ist heute noch auf den Objekten Inv. Nr. KK braun-blau 68, 69 und 105 zu erkennen.

⁸ In einem der Inventare von 1708 wurden die ersten beiden Objekte (*N. 1, N. 2*) um 1753/54 mit zwei mit Buntstift neben den Inventareintrag gesetzten Strichen versehen, während die anderen fünf Objekte mit einem Kringel gekennzeichnet wurden. Vier davon waren zu diesem Zeitpunkt nicht in der Stuttgarter Kunstkammer, sondern befanden sich seit 1750 im Pretiosenkabinett in Ludwigsburg, sodass der Kringel wohl das zeitweise Fehlen dieser (bis heute erhaltenen) Objekte signalisiert. HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 2, S. 46–49.

⁹ HStAS A 20 a Bü 33 Nr. 1, fol. 7v.

¹⁰ Der Maserholzbecher ohne Deckel (Inv. Nr. KK braun-blau 102) wurde ab den 1750er-Jahren getrennt von den Doppelköpfen gelagert. Er findet sich in den Verzeichnissen bzw. Inventaren nicht mehr im Zusammenhang mit der Gruppe von Maserholzgefäßen. HStAS A 20 a Bü 80 Nr. 5, E 12. In den Inventaren von Karl Friedrich Leuret wird das Objekt dann bei den *Pretiosa* als *Nro. 460* geführt. HStAS A 20 a Bü 146, fol. 8v; HStAS A 20 a Bü 151, fol. 126v.

¹¹ Vgl. HStAS A 20 a Bü 94, fol. 17r, und die nahezu gleichlautenden Einträge in den späteren Verzeichnissen.

¹² HStAS A 21 Bü 907.

¹³ Vgl. Fleischhauer 1972a, S. 58, 63f.

¹⁴ Vgl. Fleischhauer 1970a, bes. S. 50; AK Stuttgart 2011, Kat. Nr. III 11 a, S. 251.

¹⁵ Vgl. Fleischhauer 1971, S. 205, 210. Während im frühen 15. Jahrhundert die meisten hölzernen *köpff* laut den Inventaren *unbeschlagen* waren, werden im späten 15. und im 16. Jahrhundert zwar weniger die-

ser Holzgefäße gelistet, die genannten haben aber meist eine vergoldete Silberfassung. Dies spricht dafür, dass die reinen Holzgefäße als altmodisch ausgemustert wurden, die gefassten aber weiter geschätzt wurden. Vgl. auch Fleischhauer 1970a, S. 50.

¹⁶ HStAS A 202 Bü 2393 Nr. 5.

¹⁷ Z. B. HStAS A 202 Bü 2393 Nr. 17.

¹⁸ Inventare des 16. Jahrhunderts verzeichnen für das Herzogtum Württemberg einen regen Austausch von Ehrengeschenken mit anderen Fürsten bzw. Adligen, aber auch mit Bürgern und Städten. Für Herzog Ludwig (reg. 1568–1593) ist für 1586/88 auch die Verehrung eines Bechers an Bernhard von Rechberg dokumentiert, was vom Kontakt der württembergischen Herzöge mit Angehörigen der Familie von Rechberg zeugt. HStAS G 55 Bü 22 a.

¹⁹ Fleischhauer ging von der Herkunft des Doppelbechers mit dem Allianzwappen der Heudorf-Rechberg aus der Sammlung Guth von Sulz aus, ohne dies allerdings näher zu begründen. Fleischhauer 1976, S. 52.

²⁰ HStAS A 20 a Bü 4, S. 37 (= fol. 20v).

²¹ Fleischhauer vermutete, dass „die spätgotischen Maserholzdoppelbecher aus der Sammlung Guth von Sulz“ 1791 veräußert werden sollten. Fleischhauer 1976, S. 126; Fleischhauer 1977, S. 23f. Im betreffenden Inventar ist innerhalb des Älteren *Ausschuß* als *Nro. 26* lediglich ein *altes von Maserholz zweibauchiges Geschirr mit einer Handhaben* gelistet. Dieser Eintrag scheint keines der Gefäße aus der ursprünglichen Siebenergruppe zu behandeln, da die im mittleren 18. Jahrhundert noch vorhandenen vier Doppelköpfe als Gruppe weiterhin zu den Kunstammerbeständen gezählt wurden. HStAS A 20 a Bü 137, fol. 29v.

249 **Doppelbecher aus Maserholz**

Süddeutsch, 2. H. 15. Jh.

Maserholz (Bergahornwurzel?), Silber, vergoldet.

H. 33,3 cm, B. (inkl. Griff) 25,2 cm, T. 20,3 cm

Gravierte Inschrift am breiten Mündungsring des großen Bechers: *IHE[S]VS NASERENVVS REX IVDIORUM*

sowie an der Mündungsfassung des kleinen Bechers: *A AVE A MARIA A GRACIA A BLENA A DVMINVS A TEKVM*

Geritzte Nummer an der Innenseite des Silberandes unten: *XXXVI*

Unter dem Fuß Papieraufkleber mit der Nummer *3324* und der nachträglich ergänzten Nummer *104* sowie darunter ein roter Papieraufkleber mit der Aufschrift *Königl. Münz=Kunst=und Alterth. kabinet in Stuttgart*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 104

Der große Becher hat einige kleine Sprünge unterhalb des Mündungsringes. Am Griff fehlen auf der Oberseite zwei Metallauflagen. Am Schulterkranz und am profilierten Schaftansatz fehlen einzelne Niete. An der Kuppawandung des kleinen Bechers zeigen sich Sprünge, ebenso am sechskantigen Schaftansatz. Die silberne Laubkrone ist stellenweise eingedrückt und mehrere Blattspitzen sind abgebrochen.

Der außergewöhnlich große hölzerne Doppelbecher gehörte zu einer Gruppe aus Maserholz gedrechselter Trinkgefäße (Inv. Nr. KK braun-blau 68, 69, 104 und 105; vgl. Kat. Nr. 248) in der württembergischen Kunstkammer. Der Doppelkopf besteht aus zwei ähnlich

geformten bauchigen Bechern, von denen der kleinere als Deckel des größeren fungiert. Der größere Becher hat einen runden profilierten Tellerfuß aus Maserholz, der über eine erhabene Rosette in einen siebenkantigen Schaft übergeht. Den unteren Abschluss des Fußes bildet die vergoldete Silberfassung. Sie wird optisch von einem Durchbruchfries aus gotischen Krabben und kurzen Ästen geprägt, der zwischen dem Standring und dem kleinteilig gezahnten Blattkranz am Fußteller vermittelt. Die bauchige, weit ausladende Kupa ist mittels einer Schraube am Schaft befestigt und endet nach oben hin in einem kurzen zylindrischen Hals. An diesem befindet sich am silbernen Mündungsring die gravierte Inschrift *IHE[S]VS NASERENVVS REX IVDIORUM*. An der breitesten Stelle der Kupa setzt ein Volutengriff aus Maserholz mit Filigranaufgaben und abschließenden silbernen Blütenrosetten an. Der kleine Becher, ebenfalls von kugelförmiger Form, weist an der Mündungsfassung die gravierte Inschrift *A AVE A MARIA A GRACIA A BLENA A DVMINVS A TEKVM* auf. Ein sechskantiger Schaft geht mittels einer erhabenen Rosette in den runden Tellerfuß über, der in einer Fassung mit einer aufwendigen Laubwerkkrone endet. In der Standfläche des hölzernen Fußes befindet sich eine erhabene Blüte mit sechs spitz zulaufenden Blättern. Doppelköpfe aus Maserholz wurden seit dem Hochmittelalter als zeremonielles Trinkgefäß genutzt und gehörten im 15. Jahrhundert zur üblichen Ausstattung am Hofe

(vgl. auch Kat. Nr. 248).¹ Der hier besprochene Maserholzdoppelkopf wurde vermutlich um 1470 in Süddeutschland hergestellt.² Er gehört mit einer Höhe von über 33 cm zu den größten erhaltenen Exemplaren³ und wurde sicherlich als besonders repräsentatives Stück angefertigt. So zeugen nicht nur seine Größe, sondern auch die prächtige Silbermontierung mit aufwendig durchbrochener Laubwerkkrone und Fußstück sowie die christologisch-mariologischen Inschriften auf den Mündungsringen der Becher vom hohen Anspruch, den dieser Doppelbecher vermitteln sollte. Die auf Jesus bzw. Maria bezogenen Inschriften sprechen nicht gegen die Verwendung des Gefäßes im weltlichen Kontext, vielmehr sollte dem Trinkgefäß damit wohl besondere Würde verliehen und gleichzeitig himmlischer Beistand erbeten werden. Vergleichbare Inschriften begegnen vereinzelt auf spätmittelalterlichen Doppelköpfen, so z. B. auch auf einem Maserholz-Exemplar in der Wiener Kunstkammer.⁴ Sie scheinen die mit der Gefäßform verbundene Vorstellung, einen segensreichen Trank einzunehmen, widerzuspiegeln und zu verstärken.⁵ Bei dem besprochenen Exemplar deuten die ungewöhnliche Größe und die äußerst filigrane Silberkrone des kleinen Bechers darauf hin, dass der Doppelkopf schon zur Herstellungszeit primär als Schaustück konzipiert war. Er zeigt keine deutlichen Benutzungsspuren und wurde – wenn überhaupt – sicherlich nur bei außergewöhnlichen Anlässen tat-



sächlich als Trinkgeschirr genutzt.⁶ Die spätere Aufnahme eines solchen von Beginn an wohl eher als repräsentatives Werk der Drechsel- und Goldschmiedekunst denn als Gebrauchsgegenstand geschätzten Objektes in eine Kunstkammer erscheint daher nahelegend.⁷

Der Doppelbecher wurde 1686 mit weiteren acht Trinkgefäßen aus Maserholz aus dem herzoglichen Kleinodiengewölbe an die Kunstkammer überstellt (vgl. zur archivalischen Überlieferung Kat. Nr. 248). Dort ordnete Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) eine Gruppe von sieben Maserholzgefäßen dem fünfte[n] Gefach [des] Kasten[s] Y zu. Der um 1708 verfasste Inventareintrag zum vorliegenden Doppelbecher vermerkt, dass N. 4. *Das größte unter diesen antiquitäten, reichlich mit verguldem messing beschlagen [...] sei.* Neben der Größe und dem Hinweis auf die besonders aufwendige Fassung sind außerdem die Inschriften in den Inventareintrag aufgenommen. Nachdem der große Doppelkopf mit drei verwandten Objekten zwischenzeitlich nach Ludwigsburg überführt worden war, wurde diese Gruppe ab den 1780er-Jahren als *Vier Vasen von Maserholz* innerhalb der Artefacta als Nro. 50 inventarisiert.⁸ Dabei wurden in den gleichlautenden Einträgen der Inventare Johann Friedrich Vöschers (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) und Karl Friedrich Lebrechts (1764–1829, tätig: 1789–1829) die vier Gefäße nicht näher beschrieben, Größe und weitere Besonderheiten des vorliegenden Stücks blieben somit unerwähnt.

Wie für die anderen Maserholzgefäße des Landesmuseums Württemberg lässt sich auch für diesen Doppelkopf nicht definitiv

bestimmen, ob das Trinkgefäß bereits in spätmittelalterlicher Zeit den Grafen von Württemberg gehörte oder später, etwa mit der Sammlung Guth von Sulz, in den Besitz der Württemberger übergang (vgl. zur möglichen Herkunft der Maserholzdoppelköpfe Kat. Nr. 248). Im Inventar der Guthschen Sammlung findet zwar explizit *[e]in grosser hülziner gethreter Kopff mit Silber beschlagen* Erwähnung.⁹ Es muss allerdings offen bleiben, ob der stattliche Maserholzbecher mit dieser Nennung identifiziert werden kann. Der ungewöhnlich große Doppelkopf aus Maserholz mit seiner aufwendigen verguldeten Silberfassung wurde im mittleren 15. Jahrhundert als besonders repräsentatives Stück seines Typus geschaffen. Die Verwendung eines Werkstoffes, dem besondere Wirkkraft zugeschrieben wurde,¹⁰ und die Verbindung des optisch reizvollen Naturmaterials mit einer Bearbeitung mittels meisterhafter Drechsel- und Goldschmiedekunst führten dazu, dass das Objekt auch in nachmittelalterlicher Zeit geschätzt wurde und prädestinierten den Doppelbecher dafür, in eine Kunstkammer aufgenommen zu werden. Bei einer Herkunft aus der Sammlung Guth von Sulz wäre die Umwidmung des repräsentativen Trinkgeschirrs in ein Kunstkammerstück in der Zeit um 1600 erfolgt. Sicher belegen lässt sich die Wahrnehmung als kunstkammerwürdige „Antiquität“ mit der Überstellung in die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg im späten 17. Jahrhundert. [ISH]

Quellen:

HStAS A 21 Bü 46, fol. 53v (1678):

Vier Dupplet von Maserholz, und in verguldet Silber gefast.

Vier verguldet Dupplet, auch von Maserholz. Ein dergleichen Dupplet, in weiß silber gefast.

HStAS A 21 Bü 907 (1686):

Vier Dupplet von Maserholz und in verguldt silber gefast,

j. Vier verguldt Dupplet auch von Maserholz.

Ein dergleichen Dupplet in weiß Silber gefasst.

Daneben Verweis An KunstCammer gegeben

HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 1, S. 19 (1705–1723):
N. 4.

Das größte unter diesen antiquitäten, reichlich mit verguldem messing beschlagen, helt im Diametro orifici 4 Zoll. An dem untersten messing ring des deckel stehn diese wort: A AVE A MARIA A GRACIA A BLENA A DVMINVS A TEKVM. An dem orificio des Mundstücks: IHEVS NASERENVS REX IVDIORUM. Außenwendig oben im deckel ist ein Wappen.

Nahezu gleichlautend (ohne den durchgestrichenen letzten Satz):

HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 2, S. 47 (1708?).

HStAS A 20 a Bü 33 Nr. 1, fol. 7v (1750):

4 Geschirr von Maser Holz mit Silber garniert.

Links daneben Randvermerk mit Verweis auf

HStAS A 20 a Bü 28 (2): *Lit. Y. pag 46. 47.*

HStAS a 20 a Bü 94, fol. 17r (1776):

Nro: 154. Vier Vasen von Maserholz, davon

1. Stück mit Silber garnirt. Die anderen

3. Aber mit verguldt Kupffer beschlagen.

Stehen außen auf dem Kasten.

Randvermerk: *Lit D. Nro 50.*

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 10v (1784–91):

Nro: 50. Vier Vasen von Maserholz, wovon

eine mit Silber garniert ist, die anderen
3 aber mit vergoldetem Kupfer beschlagen
sind.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 11r (1791/92):
Hinter dem Eintrag römische Ziffer: (III).

Literatur:

Kat. Stuttgart 1929–1936, 3. Lieferung,
S. 84f., Nr. 24;
Von Erffa / Rittmeyer 1955, Sp. 163–165,
Abb. 2;
Kohlhaussen 1959a, bes. S. 118, Abb. 40;
Kohlhaussen 1959b, bes. S. 29–32, Abb. 5;
Fleischhauer 1976, S. 52, Anm. 61;
Fleischhauer 1977, S. 23f., Abb. auf S. 46;
AK Karlsruhe 1970, S. 270f., Kat. Nr. 238,
Abb. 217;
AK New York 1996/97, S. 240 m. Abb.;
AK Stuttgart 2011, S. 251, Kat. Nr. III 11 a.

sogar noch größere Doppelköpfe wie das um 1552
datierte, 45 cm hohe Gefäß im Augustinermuseum
in Freiburg. Eine Zusammenstellung der mittelalter-
lichen und frühneuzeitlichen Doppelköpfe bietet:
Kohlhaussen 1959b.

⁴ In Wien ist ein Teil eines Doppelkopfes aus Maser-
holz überliefert, der auf der Oberseite des Griffes die
Inscription *MARIA* trägt (Wien, Kunsthistorisches Muse-
um, Inv. Nr. KK 72). Ferner sind ein silberner Doppel-
kopf im Metropolitan Museum in New York mit der
Inscription *Caspar Melchior Waltazar* (The Cloisters Col-
lection, Inv. Nr. 1983.125a,b) sowie ein ehemals in
der Sammlung Carl Mayer von Rothschild in Paris be-
wahrter Jaspis-Doppelbecher zu nennen. Dessen In-
scription, in der Maria um Beistand gebeten wird, ist
nachzulesen bei: Kohlhaussen 1959b, S. 125; vgl.
Von Erffa / Rittmeyer 1955, Sp. 164–166, Abb. 3. Im
Landesmuseum Württemberg wird auch ein Silber-
löffel aus dem späten 15. Jahrhundert mit der In-
scription *MARIA* bewahrt (Inv. Nr. WLM 1960-9), der
ebenfalls von der Verwendung von christologischen
bzw. mariologischen Inschriften auf weltlichem
Geschirr zeugt.

⁵ Vgl. Kohlhaussen 1959b, bes. S. 124f.

⁶ Für einen ähnlich großen, in der ersten Hälfte des
16. Jahrhunderts, d. h. rund ein halbes Jahrhundert
später, entstandenen Maserholzdoppelkopf aus der
Ambraser Kunstkammer (Wien, Kunsthistorisches
Museum, Inv. Nr. KK 4945) wird vermutet, dass das
Gefäß wie auch weitere zur ehemals Ambraser
Sammlung gehörende Exemplare nie im praktischen
Gebrauch war. Vielmehr seien diese Doppelbecher
bereits als „Kunstkammergegenstände, die eine
Drechselkunst auf hohem Niveau repräsentieren“,
angefertigt worden. Vgl. [http://www.kulturpool.at/
plugins/kulturpool/showitem.action?kupoContext=d
efault&itemId=17179925428](http://www.kulturpool.at/plugins/kulturpool/showitem.action?kupoContext=default&itemId=17179925428) [15.10.2015].

⁷ Zur Ambraser Kunstkammer gehörten mehrere
Maserholzdoppelköpfe und auch in der Sammlung
Guth von Sulz waren wie in der württembergischen
Kunstkammer entsprechende Gefäße vertreten.
HStAS A 20 a Bü 4, S. 37 (= fol. 20v).

⁸ HStAS A 20 a Bü 130, fol. 10v; HStAS A 20 a Bü 151,
fol. 11r.

⁹ HStAS A 20 a Bü 4, S. 37 (= fol. 20v): *Ein grosser
hülziner gethreter Kopff mit Silber beschlagen. [...] Drey grosse und kleine Duplett von hüpschen Maser
gethret. Drei Becherlein von maser mit iren Deckeln.*

¹⁰ Maserholz sollte Wein einen guten Geschmack
verleihen, galt als unverwesbar und war insbesonde-
re aufgrund seiner angeblich entgiftenden Wirkung
sehr geschätzt. Vgl. Kohlhaussen 1959b, S. 37;
Fleischhauer 1971, S. 205, 210. Von den organischen
Materialien, die in frühneuzeitlichen Kunstkammern
besonders beliebt waren, galten einige als schützend
bzw. heilbringend, so z. B. auch Koralle, Rhinozeros-
horn oder Bernstein. Vgl. hierzu den Beitrag „Kunst-
handwerk aus organischen Materialien“ von Maaike
van Rijn.

¹ Vgl. Von Erffa / Rittmeyer 1955, Sp. 161–166; Kohl-
haussen 1959a; Kohlhaussen 1959b.

² In einigen Publikationen wird der Doppelbecher
– wohl aufgrund seiner Präsenz in der 1970 gezeigten
Ausstellung „Spätgotik am Oberrhein“ – ohne nähere
Begründung an den Oberrhein lokalisiert, während
Kohlhaussen von einer Entstehung in Schwaben bzw.
in Stuttgart ausging. Der Karlsruher Katalog führte
den Doppelbecher allerdings als süddeutsches Werk
und konstatierte, dass der Ort der Entstehung von
Gefäß und Fassung nicht näher zu bestimmen sei.
Vgl. Kohlhaussen 1959a, S. 29–32; Kohlhaussen
1959b, S. 118f., 124; AK Karlsruhe 1970, S. 271; AK
New York 1996/97, S. 240; AK Stuttgart 2011, S. 251.
Für eine Datierung in die 1470er-Jahre spricht das
lebhaft bewegte Blattwerk, das seine Parallelen in
Werken jener Zeit findet. Vgl. AK Karlsruhe 1970, S. 271.

³ Vgl. Von Erffa / Rittmeyer 1955, Sp. 164. Die meis-
ten Maserholzdoppelköpfe des 15. Jahrhunderts sind
zwischen 18 cm und 26 cm hoch, so auch zwei im
Landesmuseum Württemberg bewahrte Objekte
(Inv. Nr. KK braun-blau 68, KK braun-blau 69; Kat. Nr.
248). Einzelne Exemplare des 15. Jahrhunderts errei-
chen, wie das vorliegende Stück und ein zweiter in
der württembergischen Kunstkammer überlieferter
Maserholzdoppelbecher (Inv. Nr. KK braun-blau 105),
über 30 cm Höhe. Im 16. Jahrhundert entstehen dann

250 **Standfigur eines Bärtigen.
Sogenannter Wildberger Mann**

Schwaben, 1. H. 12. Jh. oder 1. H. 13. Jh.
Roter Sandstein. H. 206,0 cm, B. 42,0 cm,
T. 38,0 cm
LMW, Inv. Nr. 1978–162

Die Skulptur ist weitgehend intakt. Der rechte Oberarm wurde stellenweise abgearbeitet. Im Nacken der Figur befindet sich eine vermutlich nachträglich eingebrachte, rechteckige Aushöhlung, die von vier Klammerlöchern flankiert wird. Von der alten Farbfassung sind nur noch geringe Reste erhalten.¹

Die vollplastisch ausgearbeitete Standfigur, die 1698 in Wildberg (Lkr. Calw) aufgefunden wurde,² stellt einen bärtigen Mann mit langen Zöpfen in einem bodenlangen Gewand dar. Der Bärtige steht aufrecht mit vor dem Schoß gekreuzten Armen. Das durch feine eingeritzte Falten gegliederte Gewand wird von einem geperlten Gürtel an der Hüfte zusammengehalten, dessen Enden bis auf Kniehöhe symmetrisch herabfallen. Die Beine sind unter der Tunika nicht sichtbar, lediglich die Zehen der parallel stehenden Füße treten vorne unter dem Gewand hervor. Während Augen und Brauen sowie die Nase durch Umrisskerbungen flach angelegt sind, erscheint der tief eingehöhlte Mund weit geöffnet. Den Rücken der Figur bedecken bis zur Hüfte herabfallende Zöpfe, die in schneckenförmigen Locken auslaufen. Die kunst- bzw. kulturhistorische Einord-

nung der Skulptur und ihre Deutung sind bis heute nicht eindeutig geklärt. Die frühesten Veröffentlichungen aus dem mittleren 18. Jahrhundert von Christian Friedrich Sattler (1705–1785) brachten das Werk mit den Kelten in Verbindung³ und nahmen damit eine Einordnung vor, die bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts von verschiedenen Autoren vertreten wurde.⁴ Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überwiegt die Verortung in der mittelalterlichen – meist der romanischen – Kunst, wie sie auch 1989 von Heribert Meurer im Bestandskatalog der mittelalterlichen Skulpturen des Landesmuseums Württemberg vertreten wurde.⁵ Für eine Datierung ins 12. Jahrhundert sprechen verschiedene verwandte Steinskulpturen, die in Schwaben sowie in anderen südwestdeutschen Regionen als Bauplastik an Sakralbauten nachzuweisen sind. Stilistische und motivische Ähnlichkeiten mit dem sogenannten Wildberger Mann weisen im unmittelbaren lokalen Umfeld von Wildberg die Bildwerke am Eulenturm in Hirsau auf, die um 1110/20 datiert werden. Auch dort finden sich bärtige Gestalten mit gegürteten Gewändern, deren Augenpartien auf ähnliche Weise wie bei der Stuttgarter Skulptur stilisiert sind.⁶ Vermutlich ebenfalls in räumlicher Nähe zu Wildberg entstanden ist das heute in Freudenstadt befindliche, meist ebenfalls ins frühe 12. Jahrhundert datierte Taufbecken, an dem sich eine verwandte bärtige Figur mit langen, an den Enden schneckenförmigen Zöpfen findet.⁷ Auch

zum rätselhaften Tympanon der Altstädter Kirche St. Martin in Pforzheim, das vermutlich ebenfalls im frühen 12. Jahrhundert entstanden ist, lassen sich Verbindungslinien ziehen: das flache Relief der Binnengliederung, die ebenfalls wenig plastische Anlage von Nase und Augen sowie die Strukturierung eines Bandes durch nebeneinandergesetzte runde Kerben erinnern an die Gestaltung der aus Wildberg stammenden Standfigur.⁸

Machen die stilistisch verwandten Werke eine Datierung in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts plausibel, so finden sich für die Rekonstruktion der ursprünglichen Funktion der Figur im räumlichen und zeitlichen Umfeld keine direkten Vergleichsbeispiele. Über die Auffindungssituation der Skulptur ist lediglich bekannt, dass sie im späten 17. Jahrhundert vermutlich in einer Gartenmauer verbaut war.⁹ Es fehlen Hinweise auf ihren ursprünglichen Anbringungsort. Ein größerer Sakralbau oder eine Klosteranlage aus dem 12. Jahrhundert sind in Wildberg nicht belegt. Am ehesten könnte die Statue im Zusammenhang mit der Errichtung der Wildberger Burg gestanden haben, die allerdings erst in der Zeit um 1200 begründet wurde und im Jahr 1618 abbrannte.¹⁰ Bauteile dieser zerstörten Burg, an deren Stelle erst zwischen 1688 und 1692 ein Schloss als Sitz der württembergischen Obervögte wieder aufgebaut wurde, könnten nach 1618 durchaus als Baumaterialien verwendet worden sein. Bei einer Zuord-

nung zum ehemaligen Burgbau wäre eine Datierung der Statue ins frühe 13. Jahrhundert am plausibelsten.

Der Typus der rundplastisch ausgeformten Standfigur, die für eine allansichtige Präsentation geschaffen zu sein scheint, gibt ebenfalls Rätsel auf – so sind z. B. die oben genannten Vergleichsbeispiele allesamt reliefartig angelegt. Heribert Meurer vermutete aufgrund von abgearbeiteten Stellen sowie eines Dübelloches am Kopf, dass die Skulptur ursprünglich als Trägerfigur diente.¹¹ Er verwies diesbezüglich auf eine weibliche Standfigur am Doppelfenster der Kunigundenkapelle in Burgerroth (Lkr. Würzburg), die vermutlich im frühen 13. Jahrhundert geschaffen wurde.¹² Die Grundidee einer solchen Trägerfigur klingt auch im Hirsauer Eulenturm in den Lisenen tragenden Bärtigen an, d.h. sie war im regionalen Umfeld präsent. Dennoch muss mangels weiterer Parallelen die Rekonstruktion des Verwendungskontextes des Standbildes offenbleiben. Ebenso unklar ist die inhaltliche Deutung: Neben der teils auch in jüngeren Publikationen vorgeschlagenen Identifikation mit einem heidnischen Priester¹³ wurden bei einer Datierung in romanische Zeit unter anderem eine Deutung als Prediger oder als Christus sowie eine Verortung des Motivs im profanen Bereich vertreten.¹⁴ Möglich erscheint, dass dem Standbild Unheil abwehrende Wirkung zugeschrieben wurde. So ist beispielsweise der mit einer vergleichbaren Haartracht ausgezeichnete Bärtige im Freudenstädter



Taufbecken im Kampf mit Dämonen dargestellt¹⁵ und auch die ähnlich gewandeten Gestalten am Hirsauer Eulenturm scheinen Schutzfunktion gehabt zu haben. In den Besitz der Herzöge von Württemberg gelangte das Standbild im späten 17. Jahrhundert. Erstmals sicher als Teil der württembergischen Kunstsammlungen dokumentiert ist der Wildberger Mann durch die Nennung im Tagebuch des Theologen August Hermann Francke (1663–1727) aus Halle, der am 16. November 1717 die Kunst-kammer in Stuttgart besuchte und für die Eingangssituation zum Alten Lusthaus notierte: *insonderheit war zu sehen, ein von Stein in Lebens Größe ausgehauener Druide*.¹⁶ Die Wahrnehmung als besonderes Stück dokumentiert auch Christian Friedrich Sattlers „Geschichte des Herzogthums Württemberg“ aus dem Jahr 1757, in der das „Bild-nus“ sogar abgebildet ist.¹⁷ Sattler schlägt wie bereits Francke eine Deutung der Statue als keltischer Priester bzw. „Druide“ der „aus Gallien über den Rhein in Deutschland eingedrunge[nen] Völker“ vor.¹⁸ Diese Veröffentlichung und die vorsichtig formulierte Einordnung des Objektes stellten für die nachfolgenden Bearbeiter eine Referenz dar. So wird im frühesten überlieferten Inventar-eintrag zum Wildberger Mann in dem von Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) nach 1773 erstellten Ver-zeichnis römischer Steinmonumente¹⁹ und auch in einigen späteren Inventaren auf Sattlers Publikation verwiesen. Die von

Sattler vorgeschlagene zeitliche Verortung in keltische Zeit wird in den Kunst-kammer-Inventaren allerdings nicht referiert. Viel-mehr wird das Standbild stets als *Nro. 30 der Antique[n] Steine* bzw. *Antique Röm.: Altar, Gedächtnuß und Bild Steine*, einem zwischen 31 und 36 Objekten umfassenden Konvolut,²⁰ ohne einen Hinweis auf eine nicht-römische Provenienz geführt. Es scheint als Werk aus römischer Zeit verstanden wor-den zu sein, denn es wird nicht in der drei Einträge (A, B, C) umfassenden Rubrik ge-führt, in der räumlich zusammen mit den römischen Steinen aufbewahrte Objekte – zwei spätmittelalterliche Werke sowie ein zeitlich nicht zuzuordnendes Fußfragment – gesondert inventarisiert wurden.²¹ Zur inhaltlichen Einordnung der Statue findet sich die wohl auf Sattler zurückgehende Vermutung *Vielleicht stellt es einen alten Priester oder Druiden vor*. Im Inventarein-trag scheint nicht nur Unverständnis – *Was es eigentlich abbilden solle, ist noch nicht ausgemacht* – sondern auch eine negative Bewertung der Ästhetik des Bildwerkes auf, das als *ungestaltetes Bild mit einem langen Bart und aufgesperrem Mund* bezeichnet wird. Das Standbild entsprach nicht den ästhetischen Vorlieben des beginnenden Klassizismus, wurde aber als vermeintlich antikes Werk in die Antikensammlung und Kunst-kammer eingereiht und über die Jahr-hunderte hinweg bewahrt. [ISH]

Quellen:

Franckesche Stiftungen, AFSt/H A 170 : 1, S. 44 (Eintrag vom 16.11.1717):
16. Unten im Hofe vor der Kunst-kammer, waren viele alte Steine von Römischen Altären und Monumentis aufgestellt; insonderheit war zu sehen, ein von Stein in Lebens Größe ausgehauener Druide.²²

Sattler 1752, S. 218:

[Von der Stadt Wildberg und Bulach]

„[...] Es solle vor Zeiten auch das Bild des teutschen Götzen Tor da gewesen und un-wissend wohin? weggebracht worden seyn.“

Sattler 1757, S. 87f., Taf. I, 2:

„Ob das unter der beyligenden Figur (Tab. I.) vorgestellte Bildnus, welches in dem Fürstli-chen Lusthaus dermalen sich befindet, und in diesem Herzogthum zu Wildberg entde-cktet worden, ein solcher Priester oder Druide gewesen? überlasse ich billich der Gelehrten Urtheil. [...]

Wenigstens siehet man an unserem Bildnus keine Farbe des Haars, weil es ein lauterer Sandstein ist, und noch weniger findet man einen crobylum an ihm, oder Haar-Aufsatz, wie ihn das Römische Weibervolk getragen, ausser, daß er sein Haar in zwey Zöpfe ge-flochten. Von den Zierden, welche Schedius den Celten gibt, trifft man auch nichts an, welches dieses Bild als einen Druiden oder Priester bezeichnen könnte. [...]

Wir sehen aber an unserem Bild keine Schu-he, sondern das Kleid bedeckt selbige, da-

hero wir nicht behaupten können, daß es ein Druiden gewesen, obschon das ganze Ansehen einen Priester oder andere Gattung dergleichen Personen zu erkennen gibt. [...]"

HStAS A 20 a Bü 91, S. 13 (nach 1773; teilw. unleserlich):

5. *Antique Röm.: Altar, Gedächtnuß und Bild Steine. [...]*

Nro: 30.

Ein sehr hohes ungestaltetes Bild mit einem langen Bart und aufgesperrtem Mund. Es stehet ganz aufgerichtet, und hat die Hände kreuzweiß über einander geschlagen. Was es eigentlich abbilden solle, ist noch nicht ausgemacht. Vielleicht stellt es einen alten Priester oder Druiden vor. Es ist vormals zu Wildberg entdeckt worden.

Vid. Sattler L. C. p. 64. T. 1. fig. 2. U pag. 87.

Nahezu gleichlautend, teilweise mit Hinweis auf die Veröffentlichung von Christian Friedrich Sattler, teilweise ohne Literaturverweis: HStAS A 20 a Bü 98 Nr. 1, o. S. [später eingetragene Seitenzahl: S. 17?] (1776); HStAS A 20 a Bü 98 Nr. 2, fol. 15v (1776); HStAS A 20 a Bü 98 Nr. 3, fol. 15v (1776); HStAS A 20 a Bü 98 Nr. 4, fol. 15v (1776); HStAS A 20 a Bü 130, fol. 158v (1784–1791); HStAS A 20 a Bü 135, fol. 169v (1784/85–1792); HStAS A 20 a Bü 150, fol. 239v (1792); HStAS A 20 a Bü 151, fol. 239v (1791/92).

Literatur:

Sattler 1752, S. 218;

Sattler 1757, S. 87f., Taf. I, 2;

Kat. Stuttgart 1989–2007, Bd. 1, S. 35–37, Nr. 26 (mit ausführlicher Literaturliste zum Objekt);

Kuhn 1990, S. 82, 88, Abb. 8–10;

Jones / Pennick 1995, S. 128f.;

Schneider 2001, S. 75–90.

¹ Eine ausführlichere Zustandsbeschreibung findet sich in: Kat. Stuttgart 1989–2007, Bd. 1, S. 35, Kat. Nr. 26.

² Vgl. Sattler 1757, S. 87.

³ Sattler ordnet die Skulptur den *aus Gallien über den Rhein in Deutschland eingedrunge[n] Völker[n]*, d. h. den Kelten, zu. Sattler 1757, S. 87.

⁴ Zuletzt trat Wilhelm Schneider unter Berufung auf verschiedene frühere Publikationen in mehreren Beiträgen für die Verortung der Skulptur in keltischer Zeit ein. Vgl. zusammenfassend: Schneider 2001.

⁵ Vgl. Kat. Stuttgart 1989–2007, Bd. 1, S. 35f., Nr. 26. Heribert Meurer führte 1973 eine Befragung unter Kollegen – Archäologen und Kunsthistorikern – zur Datierung der Skulptur durch. Unter den 21 Antworten überwogen die Zuordnungen in mittelalterliche Zeit, wobei neun der zwölf Mittelalter-Nennungen auf die Romanik fielen. Keiner der angefragten Kollegen wertete die Skulptur als keltisch. Eine Einordnung als keltische Skulptur wurde in jüngerer Zeit mehrfach von Wilhelm Schneider vertreten. Vgl. zusammenfassend: Schneider 2001.

⁶ Zum Eulenturm in Hirsau vgl. Wischermann 1987, S. 253f., Abb. 65f.; Kalbaum 2011, S. 157f., Abb. 171.

⁷ Vgl. Wischermann 1987, S. 264, Abb. 60.

⁸ Kalbaum 2011, S. 369–373, Abb. 85f.

⁹ Der Hauptbucheintrag aus dem Jahr 1978 lautet: *Alter Bestand, Alte Inv. Nr. Lap. 102; 1698 von einer Gartenmauer in Wildberg ins herzogl. Antiquarium!* Die frühere Quelle, welche die Auffindungssituation nennt und eventuell präzisere Angaben zu der *Gartenmauer* bietet, konnte im Zuge der vorliegenden Bearbeitung des Objektes nicht identifiziert werden.

¹⁰ Zur Wildberger Burg vgl. Bernklau 1999, S. 175–177.

¹¹ Vgl. Kat. Stuttgart 1989–2007, Bd. 1, S. 35.

¹² Vgl. Kuhn 1990 (mit Abbildungen). Die von Kuhn vorgeschlagene Datierung der weiblichen Trägerin

der Rundbögen des Fensters ins 10. Jahrhundert kann nicht überzeugen. Vielmehr ist ihre Entstehung im Zusammenhang mit der Errichtung der Kunigundenkapelle im frühen 13. Jahrhundert anzunehmen. Wilhelm Schneider, der den Wildberger Mann in keltischer Zeit entstanden sieht, vermutet dagegen, dass die Skulptur in einem heiligen Bezirk oder auf einem Grabhügel stand. Vgl. Schneider 2001, S. 85f.

¹³ Vgl. Jones / Pennick 1995, S. 128f.; Schneider 2001, bes. S. 86f.

¹⁴ Zusammenfassend vgl. Kat. Stuttgart 1989–2007, Bd. 1, S. 35f.

¹⁵ Vgl. Wischermann 1987, S. 264.

¹⁶ Tagebuch von August Hermann Francke, 1717; Franckesche Stiftungen, AFSt/H A 170 : 1; Eintrag vom 16.11.1717, S. 44. Einsehbar inklusive Transkription unter: <http://digital.francke-halle.de/mod2/content/pageview/41515> [06.10.2016].

¹⁷ Sattler 1757, S. 87f., Taf. I, 2.

¹⁸ Sattler 1757, S. 87.

¹⁹ HStAS A 20 a Bü 91 Nr. 30, S. 13.

²⁰ Zu diesem Sammlungskomplex von bis auf den Wildberger Mann römischen Steindenkmälern, ihrer Verortung in der Kunstkammer sowie zu den unterschiedlichen Aufstellungsorten der „Antique[n]“ vgl. den Beitrag „Zeugnisse römischer Zeit“ und die zugehörigen Katalognummern von Nina Willburger.

²¹ Dem *Inventarium über die aufgestellten Antique[n] Steine* sind ab 1776 drei Objekte vorgeschaltet, die sich ebenfalls *In diesem Antiquen Zimmer befinden*. Die Objekte A und B stammen aus mittelalterlicher Zeit und werden in den Inventaren auch explizit mit Graf Ulrich dem Vielgeliebten (reg. 1433–1480) in Verbindung gebracht. HStAS A 20 a Bü 98 Nr. 1, o. S. (später eingetragene Seitenzahl: A1). Die drei Objekte werden auch in späteren Inventaren innerhalb der Kategorie der *Antique Röm.: Altar, Gedächtnuß und Bild Steine* als Sonderrubrik geführt.

²² <http://digital.francke-halle.de/mod2/content/pageview/41515> [06.10.2016].