



† ΕΙΡΗΝΗΝ ΤΗΝ ΕΜΗΝ  
ΔΙΔΩΜΙΜΙΝ ΕΙΡΗΝΗΝ  
ΤΗΝ ΕΜΗΝ ΑΦ' ΗΜΙΣΜΙΝ

# Sakrale Objekte

Carola Fey

Den sakralen Objekten wurde bislang in Publikationen zu historischen Kunstkammern keine spezielle Aufmerksamkeit gewidmet oder gar eine eigene Kategorie in den Darstellungen der Bestände zugewiesen. Da allerdings in der Forschung die sakralen Schätze und Reliquiensammlungen des späten Mittelalters immer noch als Vorbilder beziehungsweise als Vorläufer der Kunstkammern gesehen werden,<sup>1</sup> sollen hier Objekte, die ehemals ihren Platz in derartigen Sammlungen gehabt haben könnten, im Kontext einer frühneuzeitlichen Kunstammer betrachtet werden. Es ist zu fragen, ob diese Gegenstände und ihre Wahrnehmungen in den Schriftzeugnissen zur Stuttgarter Kunstammer die Vorstellung von einer Vorbildhaftigkeit oder Beziehung der Kunstammer zu sakralen mittelalterlichen Schätzen bestätigen oder falsifizieren können. Zudem soll anhand der Stuttgarter Quellen die Vorstellung einer möglicherweise konfessionell geprägten Kunstammer überprüft werden.<sup>2</sup> Lässt sich für die Sammlung die Idee eines protestantischen Bekenntnisraumes erkennen und welche Merkmale können hierfür in dieser Diskussion angeführt werden?

Deckel eines Elfenbeinkästchens, Byzanz, um 1000, LMW (Kat. Nr. 251).

---

<sup>1</sup> Krieger 2000, S. 83; Stefen 2012, S. 283.

<sup>2</sup> Vgl. die Einführung mit den Fragestellungen des Projekts; vgl. zu den Funktionen der Münchner Kunstammer im Kontext der katholischen Reform Kaliardos 2013.

Für Stefan Laube zeigten die großen fürstlichen Reliquiensammlungen der Zeit um 1500, wie sie Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen (reg. 1486–1525) und Kardinal Albrecht von Brandenburg (reg. 1518–1545 als Kardinal) anlegten, Parallelen zu den Kunstkammern der frühen Neuzeit.<sup>3</sup> Als Gemeinsamkeiten benannte Laube die enzyklopädische Anlage der auf eine umfassende Präsentation der christlichen Heiligen ausgerichteten Reliquiensammlungen ebenso wie die Gestaltung der Reliquiare, in denen kostbare natürliche und künstliche Materialien zusammengefügt waren. Beide Sammlungsformen seien auf die Erkenntnis der Allmacht Gottes angelegt gewesen. In den frühneuzeitlichen Sammlungen sei diese Erkenntnis durch die Naturwahrnehmung befördert worden, während „genuin kirchliche Utensilien in der Kunstkammer keinen Platz hatten“.<sup>4</sup> Bedenkt man allerdings, dass nur an wenigen Höfen große Reliquiensammlungen vorhanden waren und dass sakrale Objekte im privaten Besitz der Vermittlung göttlicher Gnade und göttlichen Beistandes dienten,<sup>5</sup> so erscheint eine Parallelisierung in Bezug auf die Annäherung an das Transzendente und die Erkenntnis des Göttlichen nicht zu überzeugen.

Neben Nachlassverzeichnissen, die auch zahlreiche sakrale Objekte aus dem persönlichen Besitz württembergischer Grafen und Herzöge nennen,<sup>6</sup> sind mit einer Ausnahme keine mittelalterlichen Verzeichnisse von Schätzen aus dem sakralen Kontext, die über persönliche Bezüge einzelner Personen hinaus in Verbindung mit dem württembergischen Hof zu setzen sind, bekannt. Nur das am 4. Juli 1474 aufgestellte Verzeichnis des

Silbergeschirrs Eberhards im Bart (reg. 1459–1496) enthält eine Rubrik, die im sakralen Bereich verortete Objekte belegt. Unter der Überschrift *Dis hat ain capp-lon nemlich her Cristoff* sind in diesem Verzeichnis 14 Stücke aufgeführt, die eindeutig dem sakralen Bereich zuzuordnen sind.<sup>7</sup> Von diesen Kreuzen, Kusstafeln, Opferkännchen, Weihwasserkesseln und Andachtsbildern scheint jedoch kein Objekt in die Kunstkammer gelangt zu sein.

Aus der Stuttgarter Kunstkammer sind jedoch durchaus sakrale mittelalterliche Objekte erhalten, die heute von besonderer kunsthistorischer Bedeutung sind. Schon in den frühen Schriftquellen zur Kunstkammer sind bemerkenswerte Gegenstände aus dem sakralen Bereich genannt. Allerdings vermerkte der Kunstkenner Philipp Hainhofer (1578–1647) 1616 in seiner Beschreibung der Kunstkammer unter den Hunderten genannten nur sehr wenige Objekte, die offensichtlich aus dem sakralen Bereich stammten. Zusammen mit Steinschnittarbeiten wurde ein kostbares Kruzifix präsentiert: „Auf dem Tisch stehet auch ein hohes gantz guldines Crucifix, auf das kostlichste mit edlen Stainen geziert, Christus am Creutz seer kunstlich gemacht. Der Fuess darauf das Cruzifix stehet, ist dreieggert, auf jedem Egg sitzt ein Engell mit einem Zettell, dises Crucifix soll Ihr Frstl: Gn: 10 000 fl. gekostet haben, vnd habe Ich nach dem Ritter St. Georgen zue Münnichen vnd der Monstrantz zue Eystett nit baldt ein schöner vnd kunstlicher Stuckh gesehen, dass so sauber, vnd artig gemacht ist, als dises.“ Zudem sah Hainhofer „Ein grosser Altar mit 6 Thüren, alzeit 3 obeenander, gehn auf Bleter weiss, wie ein Buech, vnnd sein innen vnnd aussen auf das schönst vnd fleis-sigst vbermahlt, von dem Leben vnnd Thaten Christj,

<sup>3</sup> Laube 2013, S. 117–122.

<sup>4</sup> Laube 2013, S. 122.

<sup>5</sup> Vgl. Fey 2006.

<sup>6</sup> Fleischhauer 1972a; Molitor 2008.

<sup>7</sup> Fleischhauer 1970a, S. 33f.



Straußenei mit Fassung  
und Wappen, Jerusalem,  
17. Jh., LMW.

representiert fast das ganz neu Testament, ist von Mömpelgard nach Stuttgart gebracht worden. Seer würdig zusehen, seindt sonnst auch 2 noch andere Altartafeln inn disem Zimmer zue sehen“. Er vermerkte ferner ein Relief „vom Hans de Vos inn Silber gemacht“, das die Kreuzabnahme darstellte.<sup>8</sup> Mit Ausnahme des Reliefs waren die anderen Objekte offenbar in direkter Nähe zueinander präsentiert. Hainhofer waren die Ikonografie und die ursprüngliche Funktion der Objekte bewusst, er sah jedoch vorrangig deren Kostbarkeit und bewunderungswürdige Ausführung als nicht zu hinterfragende Motivationen für die Präsentation in der Kunstkammer. Allein für den Altar aus Mömpelgard bemerkte er die eindrucksvolle Vergegenwärtigung der biblischen Heilsbotschaft (Kat. Nr. 259). Generell lassen sich weder bei Hainhofer noch bei anderen Besuchern in Kunstkammern deren Verwunderung über das Vorhandensein von Objekten mit ehemals sakraler Funktion erkennen.

Nach den Plünderungen des Jahres 1634<sup>9</sup> waren nur noch sehr wenige Objekte aus ehemals sakralem Kon-

text in der Kunstkammer vorhanden. Offensichtlich waren diese zu großen Teilen ihrer Kostbarkeit wegen den Raubzügen zum Opfer gefallen oder wie die Schätze, die Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) nach Straßburg verbracht hatte,<sup>10</sup> in sichere Verwahrung gegeben worden. Das Inventar von 1642 nennt als verbliebenen Restbestand an sakralen Gegenständen lediglich *Die Jungfrau Maria, mit dem Christkindlein: sampt den H. Dreij Königen, von holz geschnitzelt, und illuminiert. Ein Canzel Deckel oder himmel, auch gemahlt. Ein Ochß, und ein Esel, von holz geschnitzelt.*<sup>11</sup> Offensichtlich handelte es sich um Holzschnitzereien, die für eine Krippenausstattung angefertigt worden waren, und um den Schalldeckel einer Kanzel, die wegen ihrer Größe und dem bescheidenen Materialwert nach den Plünderungen zurückgeblieben waren.

Das um 1624 angelegte Inventar der Sammlung Guth von Sulz nennt jeweils in eigenen Rubriken zahlreiche Andachtsgegenstände wie Paternoster aus diversen Materialien,<sup>12</sup> Heiligenfiguren aus Gagat und Reliquiare wie *Ein vergüllter arm, inn welchem heiligthum gewesen,*<sup>13</sup> also ein Armreliquiar, das eine typisch mittelalterliche Reliquiarform darstellte. Ebenso sind Kreuzfixe und Altärchen,<sup>14</sup> Monstranzen und Wallfahrtsandenken aufgeführt.<sup>15</sup> In den späteren Inventaren der Stuttgarter Kunstkammer sind allerdings abgesehen von Wallfahrtsandenken nur wenige dieser Objekte nachweisbar. Heiligenfiguren erscheinen, mit Ausnahme einer Jakobusfigur aus Gagat (Kat. Nr. 258), nahezu keine mehr. Möglicherweise waren diese bei der Über-

<sup>8</sup> Zitiert nach von Oechelhäuser 1819, S. 309.

<sup>9</sup> Vgl. zu den Plünderungen im Dreißigjährigen Krieg Fleischhauer 1976, S. 31–34, 44–47, und den Beitrag zur Geschichte der Kunstkammer von Carola Fey in diesem Band.

<sup>10</sup> HStAS A 201 Bü 1.

<sup>11</sup> HStAS A 20 a Bü 5, S. 5.

<sup>12</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 61r–v.

<sup>13</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 91v.

<sup>14</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 93v–95r.

<sup>15</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 137r–138r.

nahme der Guthschen Sammlung im Jahr 1653, etwa 30 Jahre nach der Anlage des Inventars, nicht mehr vorhanden oder wurden nicht übernommen, was auf eine Selektion nicht gewünschter Objekte hinweisen würde. Pretiosen wie die Pluvialschließe (Kat. Nr. 255), die im privaten Bereich des Herzogshauses erhalten geblieben und darum den Plünderungen der 1630er-Jahre entgangen waren, kamen erst aus herzoglichen Nachlässen Ende des 17. Jahrhunderts in die Kunstkammer.<sup>16</sup> Auch das von Hainhofer beschriebene goldene Kruzifix scheint den Dreißigjährigen Krieg überstanden zu haben. Als Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) 1669 eine große Anzahl von Pretiosen in die neu eingerichtete Kunstkammer im Alten Lusthaus übergab, waren darunter auch ein großes goldenes mit Edelsteinen besetztes Kruzifix, dessen Füße mit Engeln geschmückt waren,<sup>17</sup> und der kleine Glaszylinder mit der Kreuzigung in Elfenbein (Kat. Nr. 257), der sich unter den von Herzogin Barbara Sophia 1634 nach Straßburg geflüchteten Objekten befunden hatte.<sup>18</sup>

In den Inventaren Johann Schuckards (1640–1725, tätig: 1690–1725) aus der Zeit zwischen 1705 und 1723 fällt auf, dass mittelalterliche sakrale Objekte offenbar nicht ihrer ursprünglichen Funktion nach wahrgenommen wurden. So wurde der große Reliquienschrein als Modell einer Kirche beschrieben (Kat. Nr. 252), die Greifenklaue, die aufgrund ihrer eingravierten Evangelistensymbole als Reliquiar gedient haben könnte (Kat. Nr. 260), wurde als Trinkhorn verzeichnet. Den Bronzeleuchter (Kat. Nr. 253) sah Johann Schuckard als heidnischen Kultgegenstand. Den Straußeneiern galt ein vorrangig naturkundliches Interesse und das in Spangen gefasste

Straußenei war als Reiseandenken aus Jerusalem (Kat. Nr. 126 und Abb. auf S. 787) bemerkenswert. Auch der *Jungfrau Maria ihr Länge und Dücke, Maas, von Seiden Faden*<sup>19</sup> ist nicht in der Bedeutung einer „Heiligen Länge“ als Medium der Andacht,<sup>20</sup> sondern, zusammen mit weiteren Memorabilia, als Information aus fremdem Umfeld erfasst. In denselben Schrank wie die „Länge Mariens“, der als Kasten K außergewöhnliche und denkwürdige Objekte vereinte, ordnete Schuckard auch die Nachbildung der Heiligen Lanze ein (Kat. Nr. 256). Für die Mitte des 18. Jahrhunderts sind nochmals Zugänge im Bereich der sakralen Objekte zu erkennen: Unter den Mömpelgarder Antiquitäten, die 1741 aus dem Nachlass des letzten Mömpelgarder Herzogs in die Stuttgarter Kunstkammer kamen, waren kleine sakrale Objekte, die nach Materialgruppen in die Bestände eingeordnet wurden. So fanden sich unter Elfenbein *In einem offenen Schächtelen ohne Deckhel, eine nackende Venus von Helffenbein, Eine Maria mit dem Kindlein, eine Maria ohne Kindlein [...] Ein in Helffenbein geschnittener Christus, an die Martter Säulen gebunden*.<sup>21</sup>

Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verlagerte der Antiquar Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) zahlreiche mittelalterliche sakrale Gegenstände in die sogenannte Rumpelkammer. Unter den verschobenen Objekten waren das heute nicht mehr erhaltene Armreliquiar, das Denkendorfer Kreuz (Kat. Nr. 254)<sup>22</sup> und der große Reliquienschrein (Kat. Nr. 252).<sup>23</sup> Vischer sah diese Objekte ohne präzise Datierung als alt und beschädigt an. Ein Eintrag von 1791/92 belegt in

<sup>16</sup> HStAS A 21 Bü 907, Nr. 1 (8. Februar 1686).

<sup>17</sup> HStAS Bü 7, fol. 23r.

<sup>18</sup> HStAS A 201 Bü 1 (20. Februar 1635).

<sup>19</sup> HStAS A 20 a Bü 20, S. 18.

<sup>20</sup> Lentes 1995; Fey 2007, S. 150–152.

<sup>21</sup> HStAS A 20 a Bü 31, Nr. 8, S. 9.

<sup>22</sup> HStAS A 20 a Bü 99, fol. 4v (1776).

<sup>23</sup> HStAS A 20 a Bü 137, fol. 38r.

Älterer Ausschuß. Auf dem Herrnhaus. In einer Rumpelkammer unterm Dach Im Tisch B. Schublade Nr. 43 neben zwei Salzfässchen und zwei Hifthörnern aus Elfenbein 1 Dorn, woraus die Dornen Crone Christi geflochten worden seijn solle.<sup>24</sup> Die Formulierung lässt den Zweifel an der Authentizität des Objekts erkennen. Konkrete Altersangaben oder gar der Begriff des Mittelalters fanden keine Verwendung.<sup>25</sup>

Auffallend ist in den Inventaren seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts das nahezu gänzliche Fehlen von Heiligenfiguren. Ebenso fehlen weitgehend Bildthemen aus dem Leben der Heiligen bei Objekten und im Schrifttum, sowohl in den mittelalterlichen als auch in den neuzeitlichen Beständen der Kunstkammer. Dagegen bestimmten vorrangig christologische und alttestamentliche Themen die Objekte. Dies lässt die Sichtung von 556 erhaltenen Gegenständen aus dem Bereich des Kunsthandwerks und der durch Schriftquellen belegten Bücher erkennen. Darstellungen aus der Verkündigung, der Kindheit Jesu und der Passion können ebenso wie Bilder Mariens und Johannes des Täufers als im protestantischen Bereich geläufige Bildthemen erkannt werden. Mehr als dreißig erhaltene frühneuzeitliche Objekte der Kunstkammer zeigen biblische Bildthemen, unter anderem als Schnitzereien auf einer Kokosnuss (Kat. Nr. 191), auf Straußeneiern und als Elfenbeinreliefs. Gleichzeitig lassen sich für diese Objekte wie für zahlreiche Rosenkränze und ein als *Pictura Chinensis*<sup>26</sup> bezeichnetes Tafelbild mit der Darstellung zweier männlicher Heiliger (Kat. Nr. 242) die Gemeinsamkeiten des wertvollen und exotischen Materials sowie der fremdartigen Anmutung

erkennen, die für die Aufnahme der Gegenstände in die Kunstkammer von Belang gewesen sein mögen. Bei den Schriftzeugnissen sind neben Manuskripten Martin Luthers (1483–1546) und Philipp Melanchthons (1497–1560) Alassbriefe sowie Koranschriften als Besonderheiten erwähnt. Im Inventar der Sammlung Guth von Sulz finden sich unter *Von selsamen Büchern, Schriften, Brieffen, Papyr und Dergleichen*<sup>27</sup> [...] *Ein grosser uff Pergament geschribner und mit Mahlerwerckh eingefaßter Ablaßbriff und Ein abschrift des briefes, welchen die selige Jungfrouw Maria ann die von Messina geschriben.*<sup>28</sup> Diese und weitere Manuskripte blieben in der Kunstkammer bis in das 18. Jahrhundert erhalten.<sup>29</sup>

Als im Jahr 1707 Herzogin Magdalena Sibylla (1652–1712) mehrere mit eigenhändigen Widmungen versehene Bücher in die Kunstkammer gab, kamen diesen über die Merkmale der Exklusivität und der kostbaren Ausfertigung hinaus weitere Funktionen zu. Die erhaltenen Bücher, bei denen es sich um Werke lutherischer Andachtsliteratur sowie um ein illuminiertes Gesangbuch handelt (Kat. Nr. 75–79), wurden von der Herzogin offensichtlich auch als familiäre Erinnerungsstücke, die das lutherische Bekenntnis als zu bewahrenden Schatz des Herzogshauses belegen sollten, den Sammlungen überantwortet.

Bemerkenswert als lutherisches Identifikationsobjekt mag auch das in einem goldenen Einband gebundene Andachtsbuch gewertet werden, das nach Angabe des Inventarium Schmidlinianum der dänische König Friedrich II. (reg. 1559–1588) mit eigener Hand geschrieben haben soll: *Ein von König Friderico II. König, in Denne-*

<sup>24</sup> HStAS A 20 a Bü 137, fol. 53v.

<sup>25</sup> Vgl. zur Wahrnehmung der Epoche des Mittelalters den Beitrag von Ingrid-Sibylle Hoffmann.

<sup>26</sup> HStAS A 20 a Bü 151, fol. 156r.

<sup>27</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 129r.

<sup>28</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 129v.

<sup>29</sup> HStAS A 20 a Bü 18, S. 30; Bü 41, S. 18–37; Bü 85, S. 7–9.

*markh geschriben in goldt eingefastes büchlein, darauf vierzeh demant.*<sup>30</sup> Das Inventar von 1784/85 korrigierte und präziserte die Beschreibung der unter den Pretiosa aufgeführten Handschrift: *Nro: 19 Christiani IV. Königs in Dännenmarck Gebett Büchlein in Gold eingefaßt, mit 14 Stück Diamanten besezt. Voran ist Friderici II. Seines Vatters Bildnuß sehr künstlich gemahlt; Zu Ende der darinnen enthaltenen Sprüche stehen die Wortte: Hac propria Manu Scripsit Christianus IV. D. G. Rex Daniae Norwegiae p. p. Anno Domini 1610 aetatis 33 in einem mit Gold gestikten Beuttel, das Büchlein ist 3 ¼ Zoll lang, und 2 ¼ Zoll breit. Am Ende ist ein Engel gemahlt, welcher zwaij Waggen hält. Auch ist Königs Christiani IV. Bildnuß auf einem ovalen Kupffer blättlen darinnen. Randvermerk: Der Beutel fehlt.*<sup>31</sup>

Bei diesem Büchlein handelte es sich offensichtlich sowohl um ein kostbares Objekt exklusiver Herkunft als auch um eine Referenz auf das in der Führungsrolle des frühneuzeitlichen Luthertums gesehene dänische Königshaus. Der Eintrag lässt das Objekt als Vermächtnis Christians IV. (reg. 1588–1648) erscheinen, der es im Alter von 33 Jahren, das heißt im Alter Christi, als dieser gekreuzigt wurde, als „Alter Christus“ geschrieben hatte. Als dynastische Verweise auf den Spitzenahn des Herzogshauses Württemberg und dessen Identifikation als christlicher Pilger dienten auch der Rosenkranz und der Kalender (Abb. rechts) Herzog Eberhards im Bart, in dem seine Wallfahrt nach Jerusalem vermerkt ist.<sup>32</sup>

Die Beobachtungen zu sakralen Objekten in der Stuttgarter Kunstammer bestätigen die These, nach der sakrale Schätze und Reliquiensammlungen des späten

Mittelalters als Vorbilder oder Vorläufer der Kunstammern dienten, nicht. Die zu verschiedenen Zeiten in die Kunstammerbestände integrierten ehemals religiösen Gegenstände lassen keine Merkmale des liturgischen Gebrauchs oder der privaten Andacht erkennen.

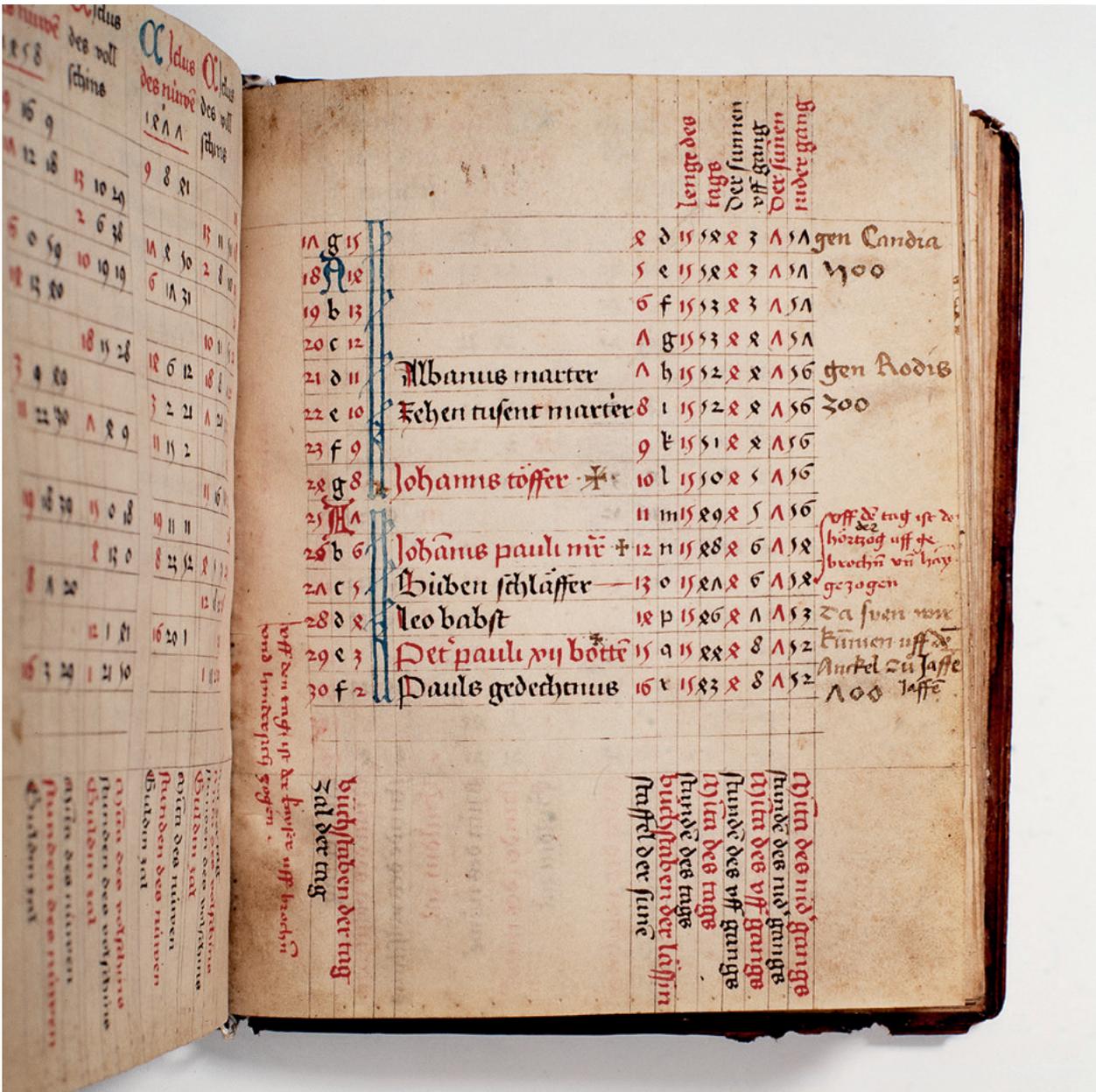
Für eine protestantisch ausgerichtete Kunstammer sprechen das weitgehende Fehlen von Objekten aus der altgläubigen Liturgie wie Vasa Sacra und Reliquien. Als konfessionell geprägt lässt sich auch die Auswahl der Bildthemen werten. Außerdem sprechen einzelne Objekte wie das Gebetbuch König Christians IV. von Dänemark für dezidiert lutherische Leitbilder. Die Idee eines protestantischen Bekenntnisraumes, für die auch eine räumliche Präsentation und Kontextualisierung spezieller Objekte zu erwarten wäre, ist jedoch nicht zu fassen. Insgesamt kamen sakrale Objekte offensichtlich nicht vorrangig aufgrund ihrer ursprünglichen Funktion in die Kunstammer. Vielmehr zeigt sich das Interesse am kostbaren Material, an künstlerischer Ausfertigung sowie an Identifikationsmedien des lutherisch geprägten württembergischen Herzogshauses.

<sup>30</sup> SMNS Inventarium Schmidlinianum, S. 1.

<sup>31</sup> HStAS A 20 a Bü 130, fol. 44v.

<sup>32</sup> AK Stuttgart 1985b, S. 13f., Nr. 5 und S. 29f., Nr. 18a. Die Objekte befinden sich heute in Privatbesitz.

Persönlicher Kalender  
 Herzog Eberhard im  
 Bart (reg. 1459–1496),  
 1468, HStAS.



## 251 Elfenbeinkästchen

Byzanz, um 1000

Elfenbein, Reliefschnitzerei. H. 5,5 cm, B. 16,5 cm, T. 9,0 cm

Inschrift: *EIPHNNH THN EMHN / ΔΙΔΩΜΙ ΥΜΙΝ  
EIPHNNH / THN EMHN ΑΦΙΗΜΙ ΥΜΙΝ*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 63 (alte Inv. Nr. KK blau 63, KK braun 63)

Das Objekt weist starke Zerstörungen durch das Anbringen von Scharnieren und Schloss auf. Dadurch sind die Inschriften an Längs- und Schmalseiten des Deckels fragmentiert.<sup>1</sup> Der Deckel ist um 180 Grad verdreht aufgesetzt. Die Reliefs an den Schmalseiten fehlen. Es zeigen sich Risse an den Schmalseiten sowie Bohrlöcher im Deckel. Einzelne Hände, Köpfe und Blattbüschel sowie ein Rand an der unteren Schmalseite sind abgebrochen.

Das Elfenbeinkästchen ist an drei Seiten mit Reliefs geschmückt. Das Deckelrelief stellt, unterbrochen von der dreizeiligen Inschrift, in zwei Zonen die Himmelfahrt Christi dar. Die durch das Schloss als Vorderseite definierte Langseite zeigt die Anastasis, den Abstieg Christi in die Vorhölle, während die gegenüberliegende Zone Reliefs mit den Figuren von König David und vier Propheten trägt. Die verlorenen Reliefs der Schmalseiten bildeten, wie die Reste von Inschriften anzeigen, die Kreuzigung und die Auferstehung ab. Bemerkenswert ist die ungewöhnliche Darstellung der Anastasis, die als zentrales Bildelement Christus zeigt,

wie er eilig über die am Boden liegende Figur des Hades schreitet und den knienden Adam zu sich heranzieht. Zu beiden Seiten der Szene stehen je zwei geöffnete Sarkophage, denen je zwei Figuren entsteigen, die sich mit in ihre Mäntel gehüllten Händen zu Christus wenden. Die untere Bildzone des Deckels stellt auf welligem Boden stehend die lebhaften Figuren der zwölf Apostel und in ihrer Mitte leicht erhöht auf einem Sockel Maria dar. In leicht gedrehter Körperhaltung blicken die auf Erden Zurückgebliebenen gestikulierend nach oben. Die sich in einen weiten Bildraum erstreckende Fläche füllen Bäume, die auf das in einer Landschaft stattfindende Geschehen verweisen. Darüber erscheint als Botschaft Christi in griechischer Sprache die dreizeilige Inschrift nach Evangelium des Johannes (14, 27): „Meinen Frieden gebe ich Euch, meinen Frieden lasse ich Euch.“ Von vier Engeln umgeben, scheint die direkt an den oberen Rand stoßende Mandorla mit dem thronenden Christus dem Bildrahmen entschweben zu wollen. Sämtliche Bildelemente unterstützen diese Bewegungsrichtung. Die Ikonografie ist somit auf die Hoffnung nach Auferstehung und die Aufnahme in den Himmel nach dem Vorbild Christi ausgerichtet.

Zwar verweisen einzelne Stilelemente wie die konkave Mandorla und die Gewandbehandlung auf eine mögliche Entstehung des Kästchens in der frühen Palaiologenzeit um 1300.<sup>2</sup> Vor allem der paläografische Befund<sup>3</sup> und die Komposition der Apostelgruppe,

die sich in abendländischen Elfenbeinschnitzereien wiedererkennen lässt,<sup>4</sup> sprechen für die byzantinische Herkunft und die Datierung in das 10./11. Jahrhundert. So sind im Kunsthistorischen Museum in Wien ein in Metz um 980 entstandenes Relief vom Rückdeckel eines Bucheinbandes (Inv. Nr. 7284) und im Kölner Museum Schnütgen ein weiteres Relief der Himmelfahrt erhalten (Inv. Nr. B 2), die sich ikonografisch und stilistisch an der Stuttgarter Darstellung der Himmelfahrt orientieren.<sup>5</sup> Das Stuttgarter Elfenbeinkästchen ist in den Inventaren des 17. Jahrhunderts aufgrund der knappen Beschreibungen nicht sicher belegt. Es lässt sich mit Vorsicht einem Eintrag im Verzeichnis der von Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) nach Straßburg verbrachten Objekte zuordnen, der ein elfenbeinernes Kästchen mit medizinischen Sachen benennt. Mit Werner Fleischhauer kann in einem Kästchen, das möglicherweise irrtümlich als aus Rhinozeroshorn gefertigt angegeben wurde, das byzantinische Kästchen vermutet werden. In den Inventaren des 18. Jahrhunderts ist das Objekt dann eindeutig zu identifizieren. Bemerkenswert ist, dass der heutige Befund der durch die Schließen verursachten Zerstörungen und die fehlenden Details nicht notiert wurden. Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) identifizierte das sakrale Bildthema und die mit der Himmelfahrt Christi in Beziehung stehenden Bibelworte des Deckels.<sup>6</sup> Sein Inventareintrag diente den folgenden



Verzeichnissen als Vorlage. Das byzantinische Elfenbeinkästchen wurde mit der griechischen Inschrift auf dem Deckel als alt und aufgrund seines Materials und der kunstvollen Reliefschnitzereien als kostbares Kunstkammerobjekt wahrgenommen. [CF]

#### Quellen:

HStAS A 201 Bü 1, o. S. (20. Februar 1635):  
*Ein viereckhicht Lädlin von helffenbain von geschnittenen Bildern, darin Allerhandt Alte Medicinalische sachen.*

SMNS Inventarium Schmidlinianum, S. 369 (1670–1690):  
*Ein klein helffenbeinern durchgebrochen trüchlein.*

HStAS A 20 a Bü 11, Nr. 3 (um 1680–1690):  
*Ein Antiq von Rhenoceroshorn geschnitten kleines Kästlein mit griechischer schrift.*

HStAS A 20 a Bü 20, S. 16 (1705–1723):  
*Ein kunstreich helffenbeines Drüchlein mit allerhand biltern ringst umb, auf dem deckel*

*ist die Himmelfahrt Christi, und stehn in griechischer sprach die Wort Christi EIPHNNH THN EMHN ΔΙΔΩΜΙ ΥΜΙΝ : EIPHNNH THN EMHN ΑΦΙΗΜΙ ΥΜΙΝ. ist lang 7 Zoll, breit 4 Zoll hoch 2 1/2 Zoll, bezeichnet C. grün.*

Nahezu gleichlautend:  
HStAS A 20 a Bü 35, Nr. 3 (um 1753/54).

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 5r (1776):  
*Nr. 37 Ein Trüchlein von Elffenbein, von alter Arbeit, auf dem Deckel ist die Himmelfahrt Christi abgebildet, mit der Beischrift:*  
vgl. oben.

Nahezu gleichlautend:  
HStAS A 20 a Bü 130, fol. 16v unter Nr. 95 (1784/85); HStAS A 20 a Bü 151, fol. 18v–19r unter Nr. 95 (1791/92).

#### Literatur:

Goldschmidt / Weitzmann 1934, S. 30f., Nr. 24 a-e;  
Rice 1959, S. 73, Nr. 147;  
AK Köln / Brüssel 1972, Bd. 1, S. 174, Nr. B 6

(Joachim M. Plotzek);  
Wessel 1974;  
Fleischhauer 1976, S. 90, 98;  
AK Hildesheim 1998, S. 97, 104f., 156f., Nr. 37;  
Hanson 1998;  
Stuttgart 1998, S. 80, Kat. Nr. 56 (Heribert Meurer);  
Rhoby 2010, S. 325.

<sup>1</sup> Vgl. die Rekonstruktion der Inschriften auf den Deckelseiten bei Rhoby 2010, S. 325.  
<sup>2</sup> Wessel 1974, S. 18.  
<sup>3</sup> Rhoby 2010, S. 325.  
<sup>4</sup> Goldschmidt / Weitzmann 1934.  
<sup>5</sup> AK Köln / Brüssel 1972, Bd. 1, S. 174 (Joachim M. Plotzek).  
<sup>6</sup> HStAS A 20 a Bü 20, S. 16.

## 252 Reliquenschrein

Köln, um 1200

Holz, Bein, Kupferguss vergoldet, Braunfirnisplatte. H. 33,5 cm, B. 53,8 cm, T. 27,0 cm

Inschrift Längsseite: *S(AN)C(TV)S CASSIVS / S PHILIPPVS / S / IOHANNES / S PETRVS / ICH XPS / S PAVLVS / S / ANDREAS / S IACOB / S(AN) C(TV)S VICTOR*

Längsseite: *S(AN)C(TV)S MAVRICIVS / S IVDAS / S / SIMON / S THOMAS / IHC XPS / S MATHEVS / S / MATHIAS / BARTHOLMEVS / S(AN) C(TV)S GEREON<sup>8</sup>*

LMW, Inv. Nr. KK blau 125

Der Schrein hat nach einer zwischen 1961 und 1973 vorgenommenen Restaurierung wieder den ursprünglichen vergoldeten Hintergrund der Figuren erhalten. Einige verlorene Schnitzerelemente sind durch Kunststoffabgüsse ergänzt. Die Löcher auf den Pultdachflächen lassen auf fehlende Aufsätze schließen.<sup>2</sup>

Der in Gestalt einer dreischiffigen Basilika angelegte hölzerne Kasten erhebt sich über einer nach außen abgeschrägten Sockelplatte. Er ist von Knochenschnitzereien umkleidet. Vertikale und horizontale Ornamentstreifen gliedern die figürlichen Darstellungen. Die Längsseiten der Erdgeschosszone zeigen zwischen Pilastern je sechs stehende Apostel, deren Mitte jeweils die Figur Christi einnimmt. Inschriften auf dem Gebälk weisen die Dargestellten namentlich aus. An den Ecken sind gewappnete Ritterfiguren mit erhobenen Schwertern postiert, die sich durch ihre namentlichen Bezeichnungen als Märtyrer der Thebäischen Legion zu erkennen geben. Die Pultdächer sind mit szenischen Darstellungen aus der Jugend Jesu belegt, während die Hochwände des

Mittelschiffs Brustbilder von Propheten zeigen. Die Dachflächen sind je acht Halbfiguren von Engeln und Bewaffneten vorbehalten. Eine Schmalseite des Schreins zeigt die Kreuzigung Christi und im Giebfeld darüber den thronenden Auferstandenen mit Segensgestus. Die Gegenseite ist dem Ostergeschehen mit den drei Frauen am leeren Grab sowie im Giebfeld dem von zwei Engeln begleiteten Auferstandenen gewidmet. Der Boden des Schreins ist durch eine Kupferplatte verschlossen, die mit Lilienornamenten in Braunfirnis gestaltet ist. Die durch eine Klappe zu schließende Öffnung in der Mitte der Bodenplatte lässt die Funktion des Objekts als Reliquienbehältnis erkennen. Auch die gestielten Kugelfüße aus Kupferguss, die dem Schrein die Schwere der Bodenhaftung nehmen, verweisen auf den Charakter des transportablen Reliquiengefäßes. Dem Thema des heiligen Behältnisses ist die gesamte Gestaltung gewidmet, bei der sich Apostel und Engel als Zeugen und die Gerüsteten als Verteidiger des heiligen Inhaltes präsentieren. Adolph Goldschmidt nahm den Schrein in sein grundlegendes Werk zu den Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit auf.<sup>3</sup> Ausführlich hat sich in jüngerer Zeit Markus Miller dem Objekt gewidmet.<sup>4</sup> Anhand des Vergleichs mit den Turmreliquiaren in Darmstadt, Regensburg und Berlin<sup>5</sup> konnte Miller die schon von Goldschmidt erkannte Zugehörigkeit des Schreins zu einer für das 12. und das 13. Jahrhundert deutlich fassbaren Kölner Beinschnitzerwerkstatt analysieren. Der sich gleichende figürliche Formenschatz der genannten Werke lässt auf die serielle Herstellung einer nach dem Baukastenprinzip arbeitenden Werkstatt schlie-

ßen.<sup>6</sup> Ebenso wie der Werkstattvergleich verweisen auch die dargestellten Heiligen Gereon, Mauritius, Cassius und Viktor auf den Kontext rheinländischer Heiligenverehrung.<sup>7</sup> In seiner architektonischen Anlage zeigt der Stuttgarter Reliquenschrein markante Ähnlichkeiten zu dem wahrscheinlich von Nikolaus von Verdun (1130/40–nach 1205) in den 1180er-Jahren begonnenen Kölner Dreikönigsschrein.<sup>8</sup> Während Anton von Euv es für möglich hielt, dass der Typus des Stuttgarter Schreins bereits um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Köln geprägt und später von Nikolaus von Verdun für den Dreikönigsschrein übernommen worden sein könnte,<sup>9</sup> sah Markus Miller eine gegenseitige Beeinflussung der betreffenden Kölner Goldschmiede- und der Elfenbeinwerkstätten.<sup>10</sup> Birgit Bänsch folgend, die den Stuttgarter Reliquenschrein als Nachahmung des Schreins der Heiligen Drei Könige bezeichnete,<sup>11</sup> lässt dieser sich als eine weniger aufwendige Assoziation des kostbarsten Kölner Heiligtums werten. So wurde der Stuttgarter Schrein vermutlich in Reaktion auf das prominente Werk im Kontext der Verbreitung des Kultes der Kölner Heiligen geschaffen. Fleischhauer brachte den Reliquenschrein mit dem Eintrag im Inventar Johann Schuckards (1640–1725, tätig: 1690–1725) in Verbindung, wo er in Kasten K im fünften Fach mit einer in den Inventaren seltenen Herkunftsangabe *ist von Geheimen Secretario Schäfer zur KK verehrt* bezeugt ist.<sup>12</sup> Der Schrein erscheint in diesem Inventar im Kontext exotisch verstandener Objekte wie türkischer Becher und indischer Holzarbeiten. Spätere Inventareinträge griffen die Beschreibung als *Modell einer Kirchen*, das mit Beinschnitzereien belegt ist, auf.<sup>13</sup> Die



in allen Inventaren bemerkte Schadhafftigkeit wurde nicht behoben, sodass der Antiquar Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) den Schrein zum Ausschuss ordnete.

Die Inventare geben keinen Hinweis auf die zeitliche Einordnung des Werks, auf seine ehemalige Funktion im sakralen Kontext oder gar auf ein berühmtes mittelalterliches Vorbild. Vielmehr sind die außergewöhnliche Ästhetik von Material und Gestaltung, der Erhaltungszustand sowie der Überbringer des Objekts als Zeugnisse der zeitgenössischen Wahrnehmung in den Inventaren erfasst. [CF]

#### Quellen:

HStAS A 20 a Bü 20, S. 22 (zwischen 1705 und 1723):

*Ein schönes Modell einer Kirchen von lauter Bein und Knochen außwendig überzogen, mitt vielen Biltern und dergleichen gezieret, ist von Geheimen Secretario Schäfer zur KK verehrt.*

Eine Inventurnotiz am Rand vermerkt: *schadhafft an etlichen figuren.*

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 35, Nr. 3, o. S. (um 1753/54).

HStAS A 20 a Bü 86, S. 7 (1771/73):

*Nr. 42 Ein Modell von einem Kirchlein, so auswendig mit lauter Gebeinen, u. Knochen überzogen, und mit zerschiedenen Bildern gezieret ist. Hie, und da Schadhafft. Stehet der Zeit oben auf dem Kasten R.*

HStAS A 20 a Bü 137, fol. 38r (1791/92):

*Ein Modell von einer Kirchen, so auswendig mit lauter Gebeinen überzogen und mit zerschiedenen Bildern gezieret ist. schadhafft.*

#### Literatur:

Goldschmidt 1923, S. 27, Kat. Nr. 80 a–d;

AK Köln 1973, Bd. 2, S. 384;

Fleischhauer 1976, S. 97f.;

AK Köln 1985, Bd. 2, S. 416, Kat. Nr. F 57 (Birgit Bänsch);

AK Darmstadt / Köln 1997/1998, S. 72–75, Kat. Nr. 17, S. 137–144;

AK Dresden 2006, S. 229–231, Kat. Nr. IV.38 (Markus Miller);

AK Köln 2014, S. 154–155 (Carola Fey).

<sup>1</sup> Zitiert nach AK Darmstadt / Köln 1997/98, S. 137.

<sup>2</sup> Vgl. detailliert AK Darmstadt / Köln 1997/98, S. 140, 143.

<sup>3</sup> Goldschmidt 1923, S. 27.

<sup>4</sup> AK Darmstadt/Köln 1997/98, S. 72–75, Kat. Nr. 17, S. 137–144.

<sup>5</sup> AK Darmstadt/Köln 1997/98, Kat. Nr. 5, 23, 27, 28.

<sup>6</sup> AK Dresden 2006, S. 229 (Markus Miller).

<sup>7</sup> AK Dresden 2006, S. 231 (Markus Miller).

<sup>8</sup> AK Köln 1985, Bd. 2, S. 221 (Rolf Lauer).

<sup>9</sup> AK Köln 1973, Bd. 2, 1973, S. 384.

<sup>10</sup> AK Dresden 2006, S. 231 (Markus Miller).

<sup>11</sup> AK Köln 1985, Bd. 2, S. 416 (Birgit Bänsch); AK Köln 2014, S. 154–155 (Carola Fey).

<sup>12</sup> HStAS a 20 a Bü 20, S. 22. Jakob Schäfer († 1728) war Geheimer Sekretär und Lizenziat am württembergischen Hof. Vgl. Dienerbuch 1957, Bd. 1, § 1160; Fleischhauer 1976, S. 97f.

<sup>13</sup> Vgl. die hier angeführten Quellen.

## 253 Leuchter

Maasgebiet oder Schwaben, Mitte 12. Jahrhundert  
Bronze, vergoldet. H. (mit Dorn) 45,0 cm  
LMW, Inv. Nr. KK weiß 5

Die Silbereinlagen, die den Rand des Sockels, die aufwärts führenden Kanten, die Spiralen des Schaftes und den Rand der Lichtschale schmückten, sind verloren. Die Innenseite der Lichtschale zeigt eine kleine Ausbruchsstelle.

Der Leuchter besteht aus fünf einzeln gegossenen Elementen, die durch eine lange Schraube zusammengehalten werden.<sup>1</sup> Der dreiseitige Sockel erhebt sich über drei Drachenfüßen, denen oben drei Drachen entsprechen, die die Lichtschale stützen. Der Sockel trägt den von zwei gedrückten Knäufen gerahmten Schaft. Sockel, Knäufe und Schaft sind aus durchbrochen gearbeiteten bandförmigen, vielfach verschlungenen Drachenkörpern und palmettenartigen Blättern gebildet. Während die Drachen am Sockel sämtlich mit den Köpfen nach unten ihre tragende Funktion anzeigen, erscheinen die Drachen in den Spiralwindungen des Schaftes mit nach oben gerichteten Köpfen, die jeweils von den Schwänzen der darüber liegenden Tiere umfassen werden. Ränder und Kanten des Sockels, das den Schaft umwindende glatte Band sowie der Rand der Lichtschale waren mit einer Silbertauschierung geschmückt, die, heute verloren, als Träger einer Inschrift angenommen werden kann.<sup>2</sup>

Die sorgfältige Ausarbeitung aller Elemente lässt auf einen in Lothringen geschulten Meister schließen, während die Strichelung der Tiere und Ranken einem wahrscheinlich aus Blaubeuren stammenden Türzieher vergleichbar ist. Der im süddeutschen Raum einzigartige romanische Schaftleuchter lässt sich in seinen formalen Merkmalen mit dem wahrscheinlich noch im 10. Jahrhundert entstandenen Leuchterpaar in Kremsmünster<sup>3</sup> und den ebenfalls als Paar erhaltenen Schaftleuchtern in Fritzlari in Verbindung bringen, die um 1200 datiert werden.<sup>4</sup> Diese Schaftleuchter sind ebenfalls auf dreiteiligen Sockeln mit spiralförmig dekorierten und mit Knäufen gegliederten Schäften gestaltet. Die Vergleiche verweisen zudem auf die Annahme, dass die Leuchter meist paarweise als Altargerät für die flankierende Aufstellung zuseiten des Altarkreuzes geschaffen wurden. In ihren kostbaren Ausführungen bezeugen die Leuchter ihre sakrale Funktion, die seit dem 11. Jahrhundert aus den kirchlichen Vorschriften hervorging, die besagten, dass keine Messfeier ohne Kerzenlicht zelebriert werden durfte.<sup>5</sup> Erstmals ist im Inventar von 1654 *Ein alter hoher Leuchter, von Metall gegossen* genannt.<sup>6</sup> Die Inventareinträge vermerken das hohe Alter, ohne jedoch eine Einordnung des Leuchters als mittelalterlich vorzunehmen. Das Schuckardsche Inventar spricht das Objekt in einer ausführlichen Beschreibung erstmals als Grabfund an und versucht, den Leuchter anhand eines Literatur-

verweises in den Kontext heidnischer Opferrituale einzuordnen.<sup>7</sup> Die Inventare von 1771, 1776–1784, 1784/85 und 1791/92 überliefern eine gekürzte Beschreibung des Schuckardschen Inventareintrags, wobei sie die Herkunftsangabe als Grabfund und die durch die Literatur belegte Vergleichbarkeit mit antiken heidnischen Leuchtern beibehalten.<sup>8</sup> Offensichtlich wurden die Drachendarstellungen zu Beginn des 18. Jahrhunderts nicht mehr im mittelalterlichen Sinn als das gebändigte und dem Christentum dienstbar gemachte Böse verstanden. Die Silbereinlagen waren offenbar zu diesem Zeitpunkt schon verloren. Seine komplexe und in den Drachenfiguren unverständliche, fremdartig anmutende Gestaltung scheint den mittelalterlichen Leuchter als Kunstkammerobjekt ausgezeichnet zu haben, dem eine antike Herkunft zugeschrieben werden konnte. [CF]

### Quellen:

HStAS A 20 a Bü 6, S. 67 (1654):

*Ein alter hoher Leuchter, von Metall gegossen.*

HStAS A 20 a Bü 19, S. 21 (1715–1723):

*Im untersten Gefach L*

*Noch ein ander metalliner antiquer, in einem Grab gefundener groser Leuchter von kunstreicher arbeit, ist hoch anderthalb schue, und steht auf draij füsen, hat fast ein ansehen, alß wie vom Rosino, lib. III Antiquitatum Romanorum, und von Guilielmo in Choul in*



seinem tractatu de veterum Romanorum Religione beschrieben werden die Candelabra so die heiden bei ihren Opfern gebraucht; das obere theil woraus eine eiserne spitz in die höhe geht, ist rundt, 5 Zoll weit und diese spitzt sich aber allgemächlich, und wird gehalten von drej drachen, welche mit den rachen die schale oben halten: darunter fängt der halß oder stiehl des leuchters an, oben und unten mitt einem durchbrochenen runden knopff, der halß zwischen solchen knöpfen ist auch wie die beide knöpf, hohl und durchbrochen, 5 Zoll lang, gewunden mit allerley figuren von drachen: der fuß breitet sich weit auß, in dreij rundt, mit drachen-

köpffen und über denselbigen noch 3 andere geflügelte drachen, zwischen solchen 3 füßen seind noch 3 andere ecken, so nicht biß auf den boden gehen, ringst umb und umb mit vielen Geflügelten und in einander geschrenckten drachen außgearbeitet, und anfangs übergültet gewesen, die distantz eines fuses von dem anderen helt 10 Zoll.

HStAS A 20 a Bü 83, S. 2, Nr. 5 (1771):  
 Ein antiquer metallener 1 ½ Schuh hoher Leuchter, so auch in einem Grab gefunden worden. Er hat fast ein Ansehen, als wie von Rosino Libr. III. Antiquatum Romanorum, u. von Guilielmo du Choul in seinem Tractatu de

*Veterum Romanorum Religione, die Candelabra, so die Heijden bei ihren Opfern gebraucht, beschrieben werden. Der gantze Leuchter ist von durchbrochener Arbeit, die aus lauter in einander geflochtenen Drachen bestehet, und auch die 3. Füße stellen geflügelte Drachen vor.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 93, o. S., Nr. 5 (1776–1784);  
 HStAS A 20 a Bü 130, fol. 116v, Nr. 5 (1784/85); HStAS A 20 a Bü 151, fol. 179r, Nr. 5 (1791/92).

Literatur:

Von Falke / Meyer 1935, S. 27 und Kat. Nr. 196;  
 AK Stuttgart 1977, S. 523f., Kat. Nr. 699 (Peter Bloch);  
 Kat. Stuttgart 1998, S. 86, Kat. Nr. 62 (Heribert Meurer).

- 
- 1 Stuttgart 1998, S. 86 (Heribert Meurer b).
  - 2 AK Stuttgart 1977, S. 523 (Peter Bloch).
  - 3 Fillitz / Pippal 1987, S. 65f.
  - 4 Von Falke / Meyer 1935, S. 27 und Kat. Nr. 196, Kat. Nr. 2 (Kremsmünster), Kat. Nr. 105 (Fritzlar).
  - 5 Umfassend zu Geschichte, Gestalt und Funktion der Altarleuchter Braun 1932, S. 492–530, hier S. 493; Stiegemann 2008, S. 75.
  - 6 HStAS A 20 a Bü 6, S. 67.
  - 7 HStAS A 20 a Bü 19, S. 21.
  - 8 HStAS A 20 a Bü 83, S. 2, Nr. 5; Bü 93, o. S., Nr. 5; Bü 130, fol. 116v, Nr. 5; Bü 151, fol. 179r, Nr. 5.

## 254 Reliquienkreuz

wahrscheinlich Jerusalem, 1. Drittel 12. Jh.  
Silber, vergoldet, Türkise, Amethyste, Almandine,  
Holz, Marmorsplitter. H. 23,0 cm, B. 11,0 cm  
LMW, Inv. Nr. KK grün 131

Der Erhaltungszustand ist insgesamt gut, einige Edelsteine sind verloren.

Das als Doppelkreuz gestaltete Reliquiar besteht aus einem Holzkern, der mit vergoldetem, gestanztem Silberblech überzogen ist. Eine der Doppelkreuzform folgende schlitzförmige Öffnung an der Vorderseite, die ebenso wie die Gesamtform des Kreuzes von Schnurrändern gerahmt ist, gibt den Blick auf die eingelegten Kreuzreliquien frei. An den sechs Kreuzenden befinden sich kreuzförmige filigrane Rosetten, welche die Lage weiterer Reliquien anzeigen. Diese als Marmorsplitter vom Grab Christi betrachteten Partikel sind frei ansichtig und berührbar. Zuseiten der Reliquienöffnungen auf der Vorderseite des Kreuzes sind in Filigranarbeiten gefasste Türkise, Amethyste und Almandine paarweise angeordnet. Die nur mit Stanzarbeiten gezierte Rückseite zeigt in Perlstäbe eingefasste Palmettenranken sowie zentral am unteren Kreuzarm ein Medaillon mit dem Lamm Gottes, an den langen Kreuzenden die Evangelistensymbole sowie zwei Engel in Medaillons an den Enden des kleinen Kreuzarmes. Die Seitenflächen sind ebenfalls mit gestanzten Silberblechen belegt. Das Kreuz lässt sich einer Gruppe von elf er-

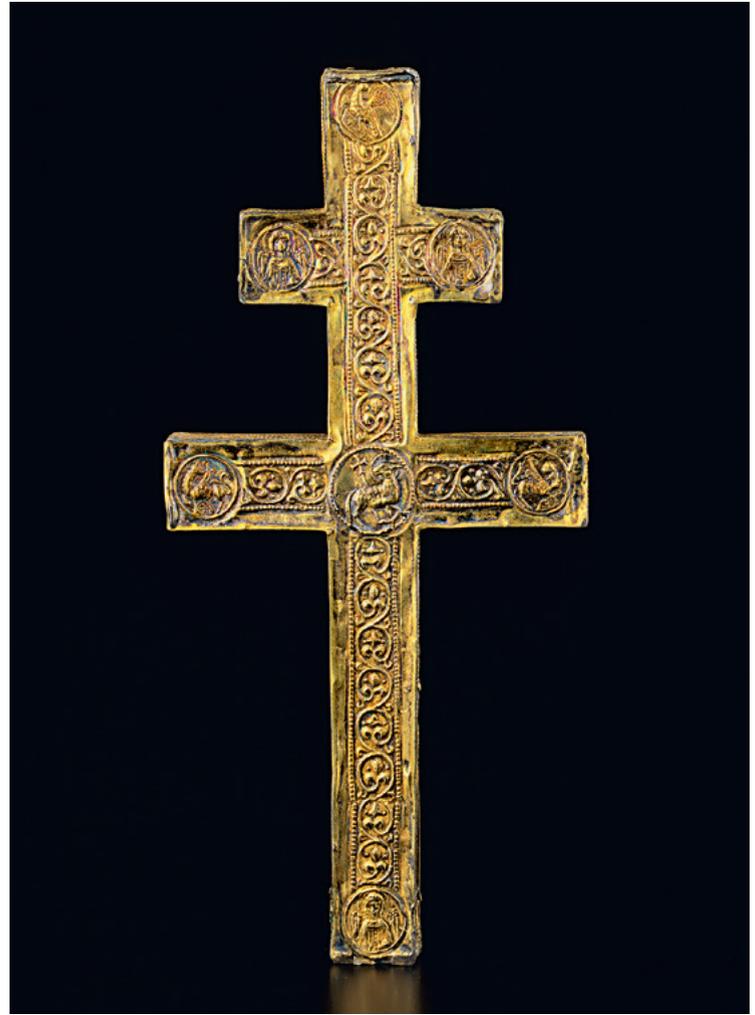
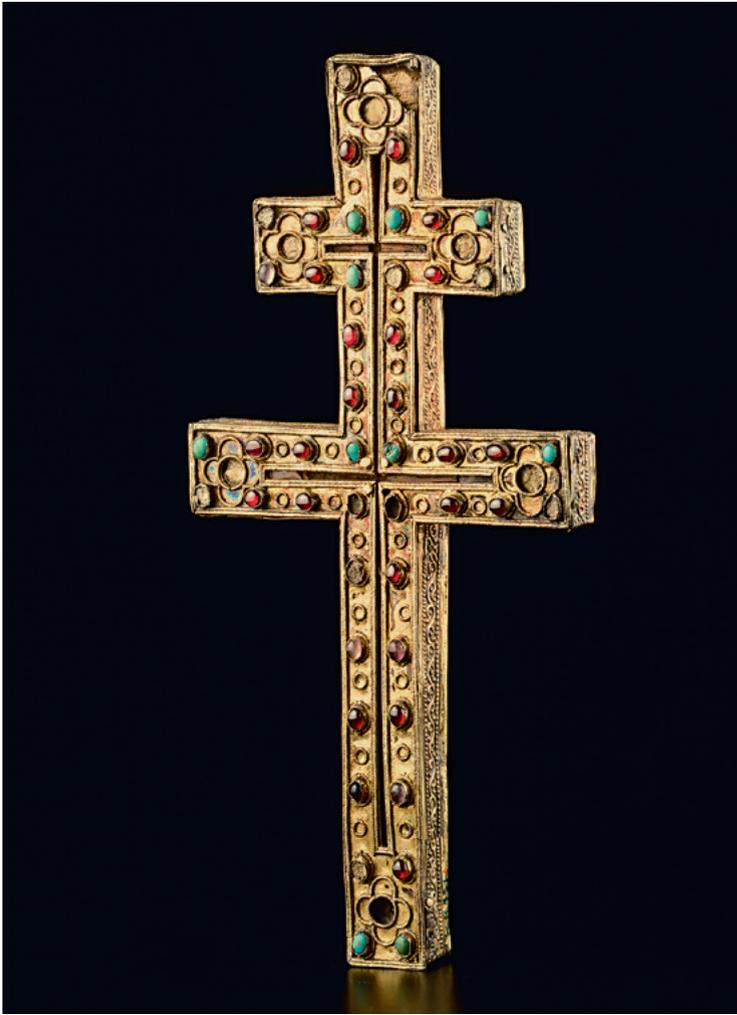
haltenen Reliquienkreuzen zuordnen, unter denen sich heute in Augsburg und Barletta in Italien verwahrte Objekte befinden. Die europäische Verbreitung und die Stanzarbeiten ließen Heribert Meurer darauf schließen, dass solche Kreuze in größerer Anzahl hergestellt wurden und in Jerusalem als Reliquiare aus dem Heiligen Land an Pilger verkauft wurden.<sup>1</sup> Die Doppelkreuzform lässt sich als gestalterische Absicht werten, welche die Herkunft aus dem Heiligen Land und damit die Authentizität der Reliquien anzeigen sollte.<sup>2</sup>

Das Reliquienkreuz steht im Zusammenhang mit der Gründung des Chorherrenstifts zum Heiligen Grab in Denkendorf. Anlässlich seiner nach 1120 unternommenen Pilgerreise nach Jerusalem hatte der Edelfreie Berthold seine Kirche in Denkendorf dem Orden vom Heiligen Grab übertragen. Nach seiner Rückkehr übergab Berthold die Reliquien vom Kreuz und vom Grab Christi, die er vom Patriarchen Germond de Picquigny († 1128) von Jerusalem erhalten hatte, den Denkendorfer Chorherren.<sup>3</sup> Denkendorf entwickelte sich wegen dieser bedeutenden Reliquien zum viel besuchten Wallfahrtsort. Fleischhauer verweist auf ein Privileg, wonach die Wallfahrt nach Denkendorf als gleichbedeutend mit der zum Heiligen Grab nach Jerusalem gewertet wurde.<sup>4</sup> Als Herzog Friedrich I. (reg. 1593–1608) 1598 Gerätschaften aus den säkularisierten Klöstern des Landes einziehen ließ, waren darunter auch die Pluvialschließe (Kat. Nr. 255) und

das Doppelkreuz aus Denkendorf.<sup>5</sup>

Das Kreuz stellt aufgrund seiner vergleichsweise gut dokumentierten Herkunft eines der historisch bedeutendsten mittelalterlichen Objekte des Landesmuseums Württemberg dar. Es ist eines der wenigen erhaltenen hochmittelalterlichen Reliquiare, die mit Kontakten zum Heiligen Land in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts und mit einem regional bedeutenden mittelalterlichen Wallfahrtsort in Verbindung zu bringen sind.

In der Kunstkammer ist das Kreuz erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts in den Inventaren Johann Schuckards (1640–1725, tätig: 1690–1725) nachweisbar. Offensichtlich befand es sich während des Dreißigjährigen Krieges im persönlichen Bereich der herzoglichen Familie, sodass es wie die Pluvialschließe den Plünderungen als eine der wenigen Goldschmiedearbeiten entging. In der Amtszeit des Antiquars Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) wurde es vermutlich wegen der als altertümlich empfundenen Form und der fehlenden Edelsteine in den Ausschussinventaren geführt. In den Inventareinträgen werden weder ein Bezug zum Heiligen Land beziehungsweise die Herkunft aus Denkendorf noch die frei ansichtigen Reliquienpartikel genannt. Vielmehr waren die besondere Form des Doppelkreuzes und die Ausführung in Edelmetall mit Edelsteinbesatz Gegenstand der Wahrnehmung. [CF]



#### Quellen:

HStAS A 20 a Bü 28/1, S. 41–42 (zwischen 1705 und 1723):

*N. 7 Hangend ein doppelt crucifix, von Silber vergulden blechen ringst umb beschlagen, hoch 9 ½ Zoll, das unterste ubern Zwerch Creutz armlein ist 4 ½ Zoll das oberste aber 3 Zoll lang. Die vorter seitt des crucifixes ist besetzt mitt 48 Edelsteinen, theils Granaten, theils auch Türkisen, (mangeln aber 8 Stück) die hintere seitte ist ohne edelgestein, nur mitt getriebenem Zierat von Engeln, Vögeln, thieren und in der mitte ein Osterlämlein.*

HStAS A 20 a Bü 99, fol. 4v (1776):

*1 doppeltes Crucifix von vergoldtem Silberblech überzogen, mit 37 guten Steinen besetzt.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 137, fol. 7r (1791/92); HStAS A 20 a Bü 152, fol. 7r (1791–94).

#### Literatur:

Fleischhauer 1975;

Fleischhauer 1976, S. 4, 97;

Meurer 1976;

AK Mainz 2004 (Heribert Meurer);

AK Mainz 2005 (Irmgard Siede);

Toussaint 2011, S. 73f., 76, 81–83.

<sup>1</sup> Meurer 1976.

<sup>2</sup> Toussaint 2011, S. 73f.

<sup>3</sup> Fleischhauer 1975, S. 65f.

<sup>4</sup> Fleischhauer 1975, S. 66; Fleischhauer 1976, S. 4, 97.

<sup>5</sup> HStAS A 202 Bü 2393; Fleischhauer 1975, S. 65.



### 255 **Pluvialschließe**

Oberrhein (?), um 1470

Silber, vergoldet, vier gelbe Steine. H. 14,8 cm,

B. 14,7 cm, G. 284,8 g

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 60

Die Fahne des auferstehenden Christus fehlt, die Lanze des linken Grabwächters ist abgebrochen.

Die vierpassförmige Schließe wird durch den Kontrast des mit üppigem Blattwerk geschmückten Rahmens zu dem mittels einer Kehlung eingetieften Mittelfeld mit glattem Grund geprägt. Das Mittelfeld zeigt in plastischer Darstellung zentral die Auferstehung Christi, begleitet von drei Wächtern in den seitlichen und dem unteren Passegment.<sup>1</sup> Der nimbierte auferstehende Christus, der vom oberen Vierpassbogen gerahmt wird, entsteigt als siegreicher Überwinder mit we-

hendem Mantel, Segensgestus und aufgerichteter (heute fehlender) Fahne dem Kastengrab. Die breitrechteckige Form des Grabes mit sechs runden Öffnungen an der Längsseite ist zur perspektivischen Darstellung trapezartig geformt. Die in Rüstungen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gekleideten Wächter in den seitlichen Passegmenten wenden sich in weit ausladendem Schritt dem Grab zu. Ihre Bewegungen und der am Boden liegende Helm des rechten Wächters zeigen die Dramatik des Geschehens. Nur der Wächter im unteren Passegment verharrt noch im Schlaf. Sein Schild, auf den er sich lehnt, zeigt zwei offenbar grafische Elemente, während in den Schild des linken Wächters ein waagrecht liegender Krebs graviert ist. Dieses Detail, das an privilegierter Stelle zur Rechten des Auferstandenen erscheint, mag auf einen

möglichen Stifter der Schließe verweisen. Der innen und außen mit einem Tauband eingefasste Rahmen des eingetieften Bildfeldes ist mit aufwendigem Blattwerk belebt, in dem sich auch Fruchtstände und kleine Tiere (Hirsch, Hunde, Vögel, Drachen) finden. Die äußersten Punkte der Rahmung markieren vier gelbe Steine in Kastenfassungen. Die flache Rückseite zeigt außer den groben Befestigungen des plastischen Schmucks keine Montageelemente für das Tragen der Schließe. Ein Nagel am unteren Vierpassbogen kann auf eine Zweitverwendung als stehendes oder hängendes Bildwerk hindeuten.

Die kunstvolle Goldschmiedearbeit lässt sich vor allem durch die Behandlung der in dynamischen Bewegungen erfassten Wächterfiguren in detailliert dargestellten Blankharnischen als oberrheinisches Werk der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einordnen. Besondere Aufmerksamkeit ist dem zentral ins Bildfeld gestellten Kastengrab, das, brückenförmig gearbeitet, einen oben und unten offenen sowie seitlich durch die sechs runden Öffnungen einsehbaren leeren Raum schafft, gewidmet. Das leere Grab Christi, das hier thematisiert wird, verweist auf die Herkunft des Objekts aus dem Chorherrenstift zum Heiligen Grab in Denkendorf bei Esslingen, wo es in den Inventaren des Stifts beschrieben ist.<sup>2</sup> Als Herzog Friedrich I. (reg. 1593–1608) im Jahr 1598 Gerätschaften aus den säkularisierten Klöstern des Landes einziehen ließ, waren darunter auch die

Schließe und das Denkendorfer Doppelkreuz (Kat. Nr. 254).<sup>3</sup>

Im ersten nach der Plünderung Stuttgarts angelegten Kunstkammerinventar von 1642<sup>4</sup> erscheinen die beiden Goldschmiedearbeiten nicht. In die Kunstkammer gelangte die Schließe, welche die Wirren des Dreißigjährigen Krieges in den Sammlungen des Schlosses kaum überstanden hätte, offensichtlich erst 1686. Erstmals im Verlassenschaftsinventar Herzog Wilhelm Ludwigs (reg. 1674–1677) erwähnt,<sup>5</sup> lässt sich das 284,8 Gramm schwere Objekt wieder in den Akten der herzoglich Carl Alexandrinischen Inventurdeputation im Inventar des Kleindiengewölbes, das auf den 8. Februar 1686 datiert ist, anhand der Gewichtsangabe identifizieren. Dort ist unter *Silbergeschirr Gantz vergültdt Die auferstehung Christi, von vergültdtem Silber gar alt – 1 M 3 Lot 3 Q* mit dem Randvermerk *Zur Kunst Cammer gegeben* aufgeführt.<sup>6</sup>

Die Wahrnehmung der Pluvialschließe im Kunstkammerkontext orientierte sich offensichtlich an den Merkmalen des kostbaren Materials, der kunstvollen Arbeit und der als nicht zeitgenössisch wahrgenommenen Formensprache. Die ursprüngliche Funktion als Pluvialschließe und das Thema des leeren Grabes als Beleg für die leibliche Auferstehung Christi erfassen die Inventare nicht. [CF]

#### Quellen:

HStAS A 21 Bü 46, fol. 47v (1678):

*Unter Silbergeschirr: ganz vergültdet: Die auferstehung Christi, von vergültdtem Silber gar alt 1 Mk 3 Loth 3 qt.*

HStAS A 21 Bü 907, Nr. 1 (8. Februar 1686):

*Die auferstehung Christi, von vergültdtem Silber gar alt – 1 M 3 Lot 3 Q.*

HStAS A 21 Bü 94, fol. 6v (1776):

*52. Die Aufferstehung Christi, in verguldt Silber vorgestellt von alter Arbeit.*

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 17v (1784/85);

Bü 151, fol. 20v (1791/92):

*Nr. 106 Die Auferstehung Christi in vergolde(te)m Silber vorgestellt, von alter Arbeit.*

#### Literatur:

Fleischhauer 1976;

Tunger 1992.

---

<sup>1</sup> Tunger 1992, S. 204–206.

<sup>2</sup> HStAS A 480 Bü 91.

<sup>3</sup> HStAS A 202 Bü 2393; Inv. Nr. KK grün 131;

Fleischhauer 1976, S. 4, 97.

<sup>4</sup> HStAS A 20 a Bü 5.

<sup>5</sup> HStAS A 21 Bü 46.

<sup>6</sup> HStAS A 21 Bü 907, Nr. 1.

## 256 **Nachbildung der Heiligen Lanze**

Nürnberg, zwischen 1424 und 1670

Draht, Holz, teilvergoldet. H. 51,2 cm, B. 8,1 cm

Inscription, beidseitig: *LANCEA ET CLAVVS + DOMINI*

LMW, Inv. Nr. E 861

An der Spitze ist ein kleiner Bereich abgestoßen. Die Spitze des in das Lanzenblatt eingelegten Holzstiftes ist abgebrochen.

Das in Holz nachgebildete Lanzenblatt imitiert in gleicher Größe und bemerkenswerter Genauigkeit die äußere Gestalt der Heiligen Lanze der Reichskleinodien in der Wiener Schatzkammer.<sup>1</sup> Die Nachbildung zeigt die Form der karolingischen Flügellanzenspitze in Wien, in deren ausgestemmter Mitte ein Eisenstift eingepasst ist. Wie bei der Heiligen Lanze ist der Stift mit drei knotenartigen Verbreiterungen durch Drahtwicklungen im Lanzenblatt fixiert. Während beim Original vier Wicklungen den Stift fixieren, verfügt die hölzerne Nachbildung über drei Drahtwicklungen im Bereich der Lanzenspitze. Die vergoldete Manschette mit der Gesamtlänge von 17,0 cm trägt beidseitig die Inschrift *LANCEA ET CLAVVS + DOMINI*. Der untere Teil der Lanze zeigt die angesetzte Tülle und die messerähnlichen Blätter, die durch zwei Drahtwicklungen angebonden sind, von denen die untere teilweise als Gitter geflochten ist. Die Flügel weisen Kreuzzeichen auf. Die Heilige Lanze, auf die sich die vorliegende Nachbildung bezieht, gilt als eine der vornehmsten Christusreliquien. Sie wird als

die Lanze des römischen Soldaten Longinus angesehen, mit der dieser bei der Kreuzigung die Seite Christi öffnete, während der in das Lanzenblatt eingelegte Stift als ein Nagel der Kreuzigung gilt. Beide Elemente waren bei der Kreuzigung direkt mit dem Blut Christi in Kontakt gekommen. Ihre Verbindung mit dem Sieg Christi am Kreuz verlieh der Waffe siegverheißende Kraft im Kampf für das Christentum. Seit der ostfränkisch-deutsche König Heinrich I. (reg. 919–936) die „victorifera lancea“ im Jahr 926 von König Rudolf II. von Hochburgund (reg. 912–937) erworben hatte, blieb sie als sakrales Herrschaftszeichen dem deutschen Königtum verbunden. Mehrfach wurde sie von den ottonischen Herrschern in kriegerischen Auseinandersetzungen mitgeführt und als Siegeszeichen verehrt.<sup>2</sup> Seit Kaiser Otto III. (reg. 996–1002) sich die „sancta et crucifera imperialis lancea“ bei seinem Zug zur Kaiserkrönung in Rom im Jahr 996 hatte voraustragen lassen,<sup>3</sup> galt sie als zentraler Bestandteil der königlichen Insignien und als Symbol der Sakralität der Königsherrschaft. Im späten 12. Jahrhundert nannte der staufische Hofkaplan und Notar Gottfried von Viterbo (um 1125– um 1192) in seiner Schrift zur Bedeutung der Insignien des Reiches die „sancta crux“ und „sancta lancea“ an erster Stelle. Als unter Kaiser Konrad II. (reg. 1027–1039) das Reichskreuz als zentrales Heiligtum der Insignien des Reiches angefertigt wurde, war es als Behältnis für die Verwahrung des großen Partikels vom

Kreuz Christi und der Heiligen Lanze bestimmt.<sup>4</sup>

Seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts lässt sich im Kontext der zunehmenden Passionsfrömmigkeit die Deutung der Heiligen Lanze als Passionsreliquie fassen. Nahmen in der spätmittelalterlichen Frömmigkeitspraxis die Devotion gegenüber den Wunden und dem Blut Christi zu, so wurde auch die Heilige Lanze verstärkt als Leidenswerkzeug der Passion Christi wahrgenommen. Kaiser Karl IV. (reg. 1355–1378) förderte die Fokussierung auf ihre Verehrung. Er veranlasste Papst Innozenz VI. (reg. 1352–1362) im Jahr 1354, ein Fest der Heiligen Lanze und der Nägel vom Kreuz Christi in den kirchlichen Festkalender aufzunehmen, das mit der Weisung der Reliquien in Prag verbunden wurde und den Teilnehmenden Ablass gewährte. Die Heilige Lanze selbst bezeugt mit der goldenen Manschette – die zweifellos Karl IV. über der Silbermanschette befestigen ließ, die Kaiser Heinrich IV. (reg. 1084–1105) als Stabilisierung einer Bruchstelle hatte anbringen lassen – und der darauf zu lesenden Inschrift ihre Bedeutung als „Lanze und Nagel des Herrn“.<sup>5</sup>

Als während der Hussitenkriege die von Karl IV. vorgenommene Verwahrung der Reichsinsignien auf der Burg Karlstein bedroht war, ließ Kaiser Sigismund (reg. 1433–1437) den Schatz nach Nürnberg verbringen, wo er seitdem unter der Obhut des Rates der Stadt im Heiliggeistspital verwahrt wurde. Schon wenige Monate nach ihrer Ankunft in

Nürnberg am 22. März 1424 wurden die Reichsinsignien am 5. Mai 1424 mit weiteren Heiltümern zum „Festum lanceae et clavorum domini“ erstmals in einer Heilumsweisung, die fortan alljährlich stattfand, gezeigt.<sup>6</sup> Zur ersten Weisung hatte die Stadt hochrangige Personen, darunter auch den Statthalter der „Herrschaft zu Württemberg“, eingeladen.<sup>7</sup> In der hierarchisch geordneten Abfolge der Weisung bildeten das Holz vom Kreuz Christi, die Heilige Lanze mit dem Nagel und das Reichskreuz, das als Behältnis dieser Reliquien diente, den Abschluss und Höhepunkt der Inszenierung. Begleitet wurde die Weisung von dem „Vocalissimus“, der anhand des sogenannten Schreizettels die gezeigten Objekte erläuterte. Bemerkenswert ist der Kommentar im Heiltumbüchlein von 1487 zur Gestalt der Heiligen Lanze: „Das heylig eisen des spers Das geoffnet hat dy seiten und verwundt hat das sueß hertz unnsers herren ihesu cristi Und so tieff verwundt hat als ir sehet Von der spitz byß an den güldin rayff Der des zu zeichen darumm gelegt ist“.<sup>8</sup> Die goldene Manschette wurde somit als Markierung gedeutet, die anzeigte, bis zu welcher Tiefe die Lanze in den Körper Christi eingedrungen war. In dieser Interpretation zeigte sich das Bemühen um Anschaulichkeit und Nachvollziehbarkeit der Passion Christi. Zusammen mit den Erläuterungen wirkten die Abbildungen und Nachbildungen, die von der Heiligen Lanze seit der Verbringung der Reichskleinodien nach Nürnberg angefertigt wurden,

an ihrer Popularisierung und Deutung als Leidenswerkzeug Christi mit. So wie in der andächtigen Betrachtung der bildlichen Darstellungen der Arma Christi das Leiden des Erlösers intensiv nachempfunden werden konnte, so gab die Ähnlichkeit der Andachtsobjekte mit dem originalen Zeugnis der Passion den Nachbildungen eine reliquiengleiche Qualität.<sup>9</sup> Aus der reliquienähnlichen Deutung erklärt sich die Detailtreue der Nachbildung der Heiligen Lanze. Albert Bühler betonte die Bedeutung der Weisungen für das Bekanntwerden der Heiligen Lanze und der weiteren Reichskleinodien als die entscheidende Möglichkeit ihrer künstlerischen Rezeption.<sup>10</sup> Das „wahre“ Abbild der heiligen Lanze entwickelte sich zu einem speziellen Nürnberger Identifikationszeichen, wie 1456 eine Kriegsfahne der Stadt, die mit den beiden Stadtpatronen Sankt Sebald und Sankt Lorenz sowie der Heiligen Lanze bemalt war, zeigt.<sup>11</sup> Als sich die Stadt Nürnberg 1523 der Reformation zuwandte, wirkte sich der Konfessionswechsel auch auf die Reliquienweisungen aus. Seit 1525 wurden die Reichskleinodien nur noch anlassweise hochrangigen Personen in der Sakristei des Heiliggeistspitals, im Rathaus und auf der Burg gezeigt. Zugleich bemühten sich die Nürnberger, die Kenntnis von den in ihrer Stadt verwahrten Reichskleinodien in verschiedenen Medien zu verbreiten und damit das Ansehen der Stadt im Hinblick auf ihre Verdienste um das Reich zu befördern. So entstanden



seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Kupferstiche und Medaillen mit Abbildungen der Reichskleinodien, die meist die Heilige Lanze hervorhoben und sich um detailgetreue Wiedergaben bemühten.<sup>12</sup> Parallel zu den dokumentarisch-museal anmutenden Publikationen verblieb die Möglichkeit, die Heilige Lanze nach altgläubigem Verständnis als Reliquie zu verehren, was die Christusdarstellungen, die mit Stichen der Heiligen Lanze durchstoßen wurden, ebenso belegen wie schriftliche Zeugnisse zu Ab- und Nachbildungen der Heiligen Lanze, die mit dem Original in Berührung gebracht und damit zu Sekundärreliquien gemacht wurden.<sup>13</sup> Zudem bestand die Möglichkeit, die Heilige Lanze an Orten außerhalb Nürnbergs, die das Lanzenfest feierten, zu verehren. Zu diesen Orten gehörten im Südwesten des Reiches Hagenau und Trifels, die in staufischer Zeit als Verwahrorte der Reichskleinodien gedient hatten.<sup>14</sup> So berichtet die Edelsasser Cronick des Bernhard Hertzog (1537–1596/97) aus dem Jahr 1592, dass noch zur Zeit Pfalzgraf Ludwigs V. (reg. 1508–1544) „es uff dem Schloß Trifels noch zween Münch gehabt, die jährlich Cron und Sper Christi, so von Hagenaw dahin kommen, gezeiget haben, darumb ein großer Zulauf und Walfahrt uf das Hauss gewesen.“<sup>15</sup> Diese Nachricht ist im Zusammenhang mit einem Eintrag im Kunstkammerinventar von 1654 bemerkenswert, wo *Fünff Stückhlein holtz von einer sehr Alten Truhen, In der Alten Burg zu Hagenaw, In*

*welcher vor Zeiten, die dörrnine Cron, sampt dem Spießeißin, damit dem Herrn Christo die Seijthen ist geöffnet worden, sollen gelegen sein* verzeichnet wurden.<sup>16</sup> Die fünf Holzstücke lassen eine vage Erinnerung an die ehemals bedeutende königliche Pfalz Hagenau und die Geschichte der Heiligen Lanze erkennen, die möglicherweise durch den Kontakt eines württembergischen Pilgers zu den Lanzenfesten in Hagenau und Trifels überliefert wurde.

Zu den erhaltenen und schriftlich bezeugten Nachbildungen der Heiligen Lanze, die Albert Bühler zusammen mit wenigen weiteren Zeugnissen nannte,<sup>17</sup> gehörten diejenigen für die von Herzog Sigismund von Bayern-München (reg. 1460–1467) geförderte Kirchen in Obermenzing und Königgrätz, den Witwensitz böhmischer Königinnen, sowie für das Museum Orbanium, die Kunstkammer des Jesuitenpaters Ferdinand Orban (1655–1732), der auch Beichtvater Kurfürst Johann Wilhelms von der Pfalz (reg. als Kurfürst 1685–1716) war. Diese Objekte verweisen sowohl auf ein besonderes Interesse an der Lanzennachbildung im Hochadel als auch im Bereich anspruchsvoller Sammlungen, wie sie die des gelehrten Paters Orban darstellte. Wie die Stuttgarter Lanzennachbildung belegen auch die Nachbildungen im Städtischen Museum in Braunschweig<sup>18</sup> und im Pfarrarchiv in Ochsenfurt am Main, die ebenfalls in Holz ausgeführt sind, die Verbreitung dieses speziellen Andachtsgegenstandes und das Bemühen um detailge-

naue Wiedergabe des Originals. Albert Bühler datierte die 14 von ihm angeführten erhaltenen oder schriftlich belegten Nachbildungen sämtlich „kaum über das 18. Jahrh. zurück“.<sup>19</sup> Mit der erstmals im Schmidlinschen Inventar für die Zeit um 1670 nachweisbaren Stuttgarter Lanzennachbildung ist diese Aussage zu relativieren.<sup>20</sup> Wie das Schmidlinsche lassen auch die späteren Inventare das Wissen um die Funktion des Objekts als Nachbildung eines einmaligen Originals erkennen. In allen Einträgen wird die Lanze in ihrer Eigenschaft als Passionsreliquie beschrieben. Erst das Inventar Johann Schuckards (1640–1725, tätig: 1690–1725) fügt den Verweis auf Nürnberg bei und stellt die Identifizierung des Originals in die Möglichkeitsform. 1776 wurde sodann der Kontext der Reichsinsignien in die Beschreibung eingefügt. So zeigt sich ein Wandel von der Wahrnehmung als Andachtsgegenstand hin zur Beschreibung als historisches Objekt. Bemerkenswert ist, dass die Lanzennachbildung nicht im Guthschen Inventar, das zahlreiche Einträge sakraler Objekte enthält, verzeichnet ist. Dies bekräftigt die Beobachtung, dass die Lanzennachbildungen bevorzugt im hochadeligen Kontext vorhanden waren. So ist es wahrscheinlich, dass das Objekt aus älterem württembergischem Hausbesitz in die Kunstkammer gelangte. Für das Haus Württemberg ergab sich schon 1424 anlässlich der Einladung zur ersten Weisung in Nürnberg die Möglichkeit der erstmaligen Wahrnehmung

der Reichskleinodien. Die Weisung von Nachbildungen der Heiligen Lanze bei Wallfahrten zu Lanzenfesten auf dem Trifels bot die Gelegenheit zum Kontakt im regionalen Umfeld.

In der Kunstkammer verweist die Lanze auf das Bekenntnis des Leidens und Sterbens Christi als zentralem Glaubensinhalt des Reiches, mit dem sich das württembergische Herzogshaus identifizierte und in paternalistischer Verantwortung verpflichtet wusste. Die Inventare zeugen von der historisierten Wahrnehmung der Passionsreliquie, die in der Sammlung bis über die Zeit der Kunstkammer hinaus verblieb und wertgeschätzt wurde. Im Kontext der erhaltenen Nachbildungen der Heiligen Lanze verfügt das Stuttgarter Exemplar über die älteste eindeutige schriftliche Nennung. [CF]

#### Quellen:

SMNS Inventarium Schmidlinianum, S. 381 (1670–1690):  
*Unter Von und in Holtz geschnittene Sachen. Ein Modell von dem Speer damit dem Herrn Christo die seiten geöffnet worden.*

HStAS A 20 a Bü 12, S. 56 (um 1680–1690):  
*338. Ein hülzern modell von dem Speer damit dem H. Christo die seiten geöffnet worden.*

HStAS A 20 a Bü 20, S. 9 (1705–1723):  
*Ein modell von dem Speer welches die Statt Nürnberg hat und damit Christo die Seite*

*soll eröffnet worden sein, ist über anderthalb schu lang, alleß von holtz, etlicher orten mit weißem Draht umbwickelt, in der mitten aber 7 Zoll lang überal verguldet, und stehn auf beiden seiten buchstaben: + LANCEA ET CLAVVS DOMINI. Darbey ist auch ein vergültes vierecketes blech, worauf der Speer geprägt, mit dieser Umschrift: IN NURENBERG NEU SPITAL ZUM HEILIGEN GEIST.*

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 35, Nr. 3, o. S. (um 1753/54); HStAS A 20 a Bü 62, fol. 8r–v (1762–1764).

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 2r–v (1776):

*4. Das Modell von dem Speer, womit Christo die Seite geöffnet worden, wovon das original bei den Reichs Insigniis aufbewahret wird.*

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 28v (1784/85):

*Nro: 209 Das Modell von dem Speer, womit Christo die Seite geöffnet worden sein solle, wovon das Original bei den Reichs Insigniis zu Nürnberg aufbewahret wird.*

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 35v (1791/92).

HStAS A 20 a Bü 158, K 8 (vor März 1883):

*47. Spieß von Holz (Hl. Geist Spital) Nürnberg; gutes Sammlungsstück.*

#### Literatur:

unveröffentlicht.

- 
- 1 Kunsthistorisches Museum Wien, Schatzkammer, Inv. Nr. XIII 19.
  - 2 Wolf 2005, S. 27–29.
  - 3 Wolf 2005, S. 43.
  - 4 Kirchweger 2005, S. 71.
  - 5 Kirchweger 2005, S. 72–76.
  - 6 Kühne 2000, S. 135–140.
  - 7 Schnellbögl 1962, S. 92.
  - 8 Kirchweger 2005, S. 78–81. Vgl. das Zitat dort S. 81.
  - 9 Fey 2008, S. 128–131.
  - 10 Bühler 1963, S. 92.
  - 11 Kirchweger 2005, S. 80–82.
  - 12 Kirchweger 2005, S. 88–92.
  - 13 Kirchweger 2005, S. 82–92.
  - 14 Kirchweger 2005, S. 87f.
  - 15 Zitiert nach Bühler 1963/64, S. 438.
  - 16 HStAS A 20 a Bü 6, S. 39.
  - 17 Bühler 1963/64, S. 430–439. Bühler waren die Nachbildungen in Stuttgart, Ochsenfurt am Main und im Kloster Salem nicht bekannt. Vgl. zur Ochsenfurter Nachbildung AK Bamberg 2002 (Ernst-Dieter Hehl) und zum Exemplar in Salem Kraus 1887, S. 577.
  - 18 Für ihre freundlichen Informationen zu den beiden Braunschweiger Nachbildungen danke ich Frau Dr. Evelin Haase vom dortigen Städtischen Museum.
  - 19 Bühler 1963, S. 109.
  - 20 SMNS Inventarium Schmidlinianum, S. 381.

## 257 Kalvarienberg

Nürnberg (?), Ende 15. Jh.

Kristallglas, Silber, vergoldet, Elfenbein, Pappe.

H. 6,9 cm, D. 3,6 cm

Inscripftafel am Kreuz Christi: *INRI*

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 8

Der Glaszylinder ist auf der gesamten Länge gesprungen und weist Ausbruchstellen am Zylinderrand auf.

Der Glaszylinder birgt die vielfigurige Elfenbeinschnitzerei einer Kreuzigungsszene. Die drei Gekreuzigten ragen weit über die sich am Boden drängenden vier Reiter und sieben stehenden Figuren empor, die mit insgesamt sieben filigranen Spießen zu den Gekreuzigten emporweisen. Alle Figuren sind differenziert ausgearbeitet und in Einzелеlementen farbig gestaltet. Der Schächer zur Rechten hat den Kopf zu Christus hingewendet, während der linke Schächer mit dem Kopf über dem Querbalken des Kreuzes liegt und keinen Blickkontakt zu Christus aufnimmt. Zu den zahlreichen Details der Mikroschnitzerei zählen auch ein kleiner Hund auf der rückwärtigen Seite des Kalvarienbergs und die mit Schriftzeichen ausgearbeitete INRI-Tafel. Die auf einer Pappe montierte Standfläche der Figuren lässt sich als von Pflanzen bewachsener Berg erkennen. Im Innern des oberen Deckels ist eine blaue Pappe eingelegt, die, mit goldenen Sternen besetzt, den Himmel symbolisiert. Die in Glas eingeschlossene Szene ist oben und unten mit flachen silbernen Deckeln verschlossen, die von drei Fialen zusammengefasst sind. Der obere mit einer Öse versehene Deckel ist durch Scharniere befestigt. Während die Fialen vergoldet sind,

sind die Ober- und Unterseite in blankem Silber belassen, was auf eine ursprünglich anders angelegte Positionierung des Objekts hinweist. Trotz der Möglichkeit, das Objekt als hängendes Bild zu gebrauchen, besitzt es eine plane Standfläche. Das kleine Andachtsbild konnte so als Anhänger am Körper getragen werden und ebenso stehend der persönlichen Andacht dienen. Vergleichbar sind dem Stuttgarter Objekt ein Glaszylinder mit dem eingesetzten Elfenbeinfigürchen des heiligen Georg im Bayerischen Nationalmuseum in München<sup>1</sup> und ein ebensolcher Glaszylinder mit einem Figürchen im Kunstgewerbemuseum in Köln, das den heiligen Sebastian darstellt.<sup>2</sup> Auf die ehemalige Verwendung der kleinen Zylinder lässt die Zeichnung eines Reliquiars aus dem Halleschen Heiltum im Aschaffener Codex schließen, die ein mehrteiliges Ostensorium mit drei in einen vegetabil gestalteten Rahmen eingestellten figürlich besetzten Zylindern abbildet.<sup>3</sup> Die Parallele zum Halleschen Heiltum Kardinal Albrechts von Brandenburg (reg. 1518–1545) mag einen Hinweis auf die mögliche Herkunft der kleinen Stuttgarter Kreuzigung aus einem fürstlichen Reliquienschatz geben. Der Glaszylinder lässt sich erstmals als Bestandteil der Kunstkammer in dem Verzeichnis nachweisen, das Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) 1635 über die von ihr mitgeführten Kleinodien während ihres Exils in Straßburg anfertigen ließ.<sup>4</sup> Als geborene Prinzessin von Brandenburg könnte sie das kostbare Objekt durchaus als persönlichen Besitz, in welchen Gegenstände aus der Hinterlassenschaft Kardinal Albrechts von Brandenburg eingegangen sein konnten, an den Stuttgarter Hof gebracht haben. Herausge-

löst aus dem Kontext des Halleschen Heiltums oder eines anderen Reliquienschatzes mag Barbara Sophia die Pretiose als Andachts-,<sup>5</sup> Schmuck-<sup>6</sup> und Erinnerungsstück gebraucht haben. Mit der Fluchtung der Schatzstücke nach Straßburg bewahrte die Herzogin das Objekt vor den Plünderungen des Jahres 1634. Ihr Sohn Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) übergab den kleinen Zylinder 1669 zusammen mit zahlreichen anderen Kleinodien wieder an die Kunstkammer. In der Kunstkammer wurde das Kleinod wegen des hochgeschätzten Elfenbeins und der filigranen Bearbeitung zur bewunderungswürdigen Miniatur. [CF]

### Quellen:

HStAS A 201 Bü 1, o. S. (20. Februar 1635): *Die Creutzigung Christi von Helffenbein in einem Cristall.*

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 7r (1669): *Die Creutzigung Christi von [Bein in einem gläsernen ...].*<sup>7</sup>

SMNS Inventarium Schmidlinianum, S. 369 (1670–1690): *Die Creutzigung Christi von bein, in einem gläßlein.*

HStAS A 20 a Bü 20, S. 12 (1705–1723): *In einem Christallinen hohl außgedrehten Cylindro 2 1/2 Zoll hoch, und 1 1/2 Zoll im Diameter, die Passion Christi aus Helffenbein, da Christus zwischen den beiden Schächern am Creutz hangend, da viele zu Pferd darbeij halten und hündlein nachlaufen, alles sehr nett und subtil gemacht, eusserlich in vergült silber, mit 3 säulen und zweij deckeln zu beiden enden eingefaßt, und oben mit einem ringlein, daß mans kann aufhängen.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 35, Nr. 3 (um 1753/54).

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 5r (1776):

38. Die Creuzigung Christi, subtil aus Elffenbein gemacht, in einem gläsernen Cijlinder, zwischen 3 Silber- und vergoldeten Säulen.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 16v (1784/85):

Nr. 96 Die Creuzigung Christi Subtil aus Helffenbein gemacht, in einem kleinen gläsernen Cijlinder, zwischen 3 Silbernen und vergolden Säulen. Das Glas hat einen Sprung.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 19r, Nr. 96 (1791/92).

#### Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 30, 66.

<sup>1</sup> Rasmussen 1976, S. 67–69 (mit Abb. Nr. 9).

<sup>2</sup> Museum für Angewandte Kunst Köln, Stiftung Clemens, Inv. Nr. G 907 Cl.; AK Magdeburg 1996, S. 296, Kat. Nr. 4.151 (Petra Koch); vgl. Rasmussen 1976, S. 67–69 (mit Abb. Nr. 10). Das LMW verwahrt einen Hinweis auf einen dem Stuttgarter Kalvarienberg vergleichbaren kleinen Glas- oder Kristallzylinder mit der Kreuzigung Christi in der Wernher Collection in Luton Hoo, der bislang nicht bestätigt ist.

<sup>3</sup> Rasmussen 1976, S. 67–69 mit Abb. Nr. 11.

<sup>4</sup> HStAS A 201 Bü 1.

<sup>5</sup> AK Nürnberg 2000, S. 265 (Frank Matthias Kammel).

<sup>6</sup> AK Nürnberg 2000, S. 289 (Frank Matthias Kammel).

<sup>7</sup> Nicht mehr lesbar, ergänzt nach Fleischhauer 1976, S. 66.





### 258 **Jakobusfigur**

Spanien, spätes 15. Jh. (?)

Gagat. H. 13,9 cm, B. 5,6 cm, T. 1,7 cm

LMW, Inv. Nr. KK blau 74

Das Gewand unter dem linken Arm der Figur, eine 3,5 cm lange Stelle an der Rückseite sowie der rechte Fuß samt einer Ecke des Sockels sind abgesplittert. Kleine Abstoßungen befinden sich an der Hutkrempe und am rechten Ärmel.

Die kleine Statuette besteht aus Gagat, auch Erdpech oder spanisch azabache genannt. Dabei handelt es sich um eine Braunkohleart, deren ergiebigste Vorkommen in Südfrankreich und bei Santiago de Compostela liegen. Erdpech lässt sich nach dem Eintauchen in warmes Wasser leicht kneten und schnitzen und erhält nach dem Polieren eine schwarz glänzende Oberfläche. Dem Material wurden heilende und apotropäische Eigenschaften zugeschrieben. In Santiago de Compostela bildeten die Gagatschnitzer seit dem späten Mittelalter eine eigene Zunft, die aus dem ortstypischen Material teure Pilgerzeichen der Jakobus-Wallfahrt herstellten.<sup>1</sup>

Die Statuette stellt einen Jakobspilger dar, der durch die charakteristischen Attribute Stab, Tasche und Hut mit breiter Krempe, der mit einer Jakobsmuschel besteckt ist, gekennzeichnet ist.<sup>2</sup> Mit dem Buch in seiner Linken identifiziert sich der Pilger als der heilige Jakobus der Ältere. Die Figur besticht durch ihre detaillierte Ausarbeitung. Das strenge Gesicht zeigt den asketischen Heiligen mit Bart und langem Haar. Er trägt ein langes, um die Hüfte gegürtetes faltenreiches Gewand und einen offenen, stoffreichen Mantel. Die an den Hut geheftete

Muschel, die lange scharfe Nase und der herabhängende Gürtel betonen die Mittelachse der Figur. Die Details des Pilgerstabs mit zwei Knäufen und der an einem Pflöck am Stab hängenden Pilgertasche mit Überwurf und Schnalle in der Rechten der Figur finden ihre Entsprechung in dem Buch und dem kaskadenartigen Fall des über den linken Arm gerafften Mantels auf der Gegenseite. Trotz ihrer flachen Form ist die Figur nicht als Relief aufgefasst, sondern auch auf der Rückseite bearbeitet und zeigt dort Haare, Hut und den in großen Längsfalten angedeuteten Mantel. Die beiden vermutlich ursprünglich nicht vorgesehenen Bohrlöcher auf gleicher Höhe rechts und links unterhalb der Arme lassen darauf schließen, dass die Figur trotz ihrer Größe und ihres Gewichts als Pilgerzeichen am Gewand angeheftet sichtbar getragen werden konnte. Gleichzeitig mag sie in ihren visuell und haptisch erfahrbaren Details als ästhetisch anspruchsvolles Andachtsbild für den tätigen und den geistigen Pilger gedient haben. Unter den wenigen erhaltenen Jakobusfiguren aus Gagat aus der Zeit um 1600 stellt ein Objekt in Berlin den Heiligen vor dem Hintergrund einer Muschelform dar, einem Verweis auf die üblicherweise als Pilgerzeichen aus Santiago de Compostela bekannte Jakobsmuschel.<sup>3</sup> Dagegen ist der Stuttgarter Jakobus als selbstständige Figur ausgearbeitet und damit zwei in der Kunstammer des Wiener Kunsthistorischen Museums erhaltenen Objekten vergleichbar.<sup>4</sup> Von diesen zeigt das kleinere Exemplar eine gedrungene Jakobusfigur<sup>5</sup> und das größere den Heiligen mit zwei kleineren zu seinen Seiten knienden Pilgern.<sup>6</sup> Wie die erhaltenen Sockel(reste) erkennen lassen, waren offen-

sichtlich die Wiener Figuren ebenso wie der Stuttgarter Jakobus als Standfiguren konzipiert.

Im Inventar der Sammlung des Johann Jakob Guth von Sulz (1543–1616) ist unter *Von Edelstein geschnitten* mit weiteren Gagatfiguren *Sanct Jacob, von schwarzem Agstein geschnitten, und in Silber eingefasst* genannt.<sup>7</sup> Falls es sich bei der erhaltenen Figur um die im Guthschen Inventar aufgeführte handelt, könnten die schadhafte Stellen durch das Entfernen der silbernen Fassung bedingt sein.

Während die Nennungen in den Inventaren Johann Schuckards (1640–1725, tätig: 1690–1725) und seines Neffen Johann Gottfried Schuckards (um 1680–1752, tätig: 1712–1751) unspezifisch die Figur eines Pilgers und einen nicht identifizierten schwarzen Stein als Erscheinungsmerkmale sowie eine Größenangabe des Objekts anführen, werden in den späteren Inventaren die Darstellung des heiligen Jakobus und das Material Gagat eindeutig benannt. Damit lässt sich die Tendenz zur Präzisierung bei gleichzeitiger Kürzung der Inventareinträge erkennen, die auch die Textvorlage der älteren Inventare verwirft.

Für die Aufnahme des Objekts in die Stuttgarter Kunstammer dürften sowohl die Besonderheit des fremden Materials und der ihm traditionell zugesprochenen Eigenschaften, die anspruchsvolle Ausführung sowie die Funktion als Erinnerungszeichen von Bedeutung gewesen sein. [CF]

#### Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 91v (um 1624): *Sanct Jacob, von schwarzem Agstein geschnitten, und in Silber eingefasst.*

HStAS A 20 a Bü 12, S. 53 (um 1680–1690): 276. *S. Jacobi bildnus von Succino nigro.*

HStAS A 20 a Bü 20, S. 16 (1705–1723): unter *aufgestellte Sachen*  
*Ein biltnuß eines Pilgrams mit einem stab, und hut auf dem Köpff, in der Linken ein buch haltend, ist 6 Zoll hoch, und auß sonderbahrem raren kohlschwartzten stein gearbeitet. P. weiß.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 35, Nr. 3 (um 1753/54).

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 7r (1776):

*Das Bildnuß des Apostels Jacobi von Gagat, oder Succino nigro gemacht.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 21r (1784/85);

HStAS A 20 a Bü 151; fol. 25r (1791/92).

#### Literatur:

AK Karlsruhe 1992, S. 78, Nr. 41;

AK Karlsruhe 2001, S. 118f., Kat. Nr. 218 (Dagmar Schumacher).

<sup>1</sup> Tripps 2005, S. 173f.; AK Nürnberg 2000, S. 133f. (Annette Scherer).

<sup>2</sup> AK Karlsruhe 2001, S. 118, Kat. Nr. 218 (Dagmar Schumacher).

<sup>3</sup> Vgl. Tripps 2005, Abb. 1.

<sup>4</sup> Herrn Dr. Konrad Schlegel vom Kunsthistorischen Museum in Wien danke ich herzlich für die Informationen zu den beiden Figuren.

<sup>5</sup> Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. KK 215.

<sup>6</sup> Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. KK 214.

<sup>7</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 91v.

## 259 Mömpelgarder Altar

Heinrich Füllmaurer (um 1500–1548)

Süddeutsch, um 1540

Malerei auf Fichtenholz. Mittelbild: H. 98,0 cm, B. 91,0 cm; Flügel: jeweils H. 185,0 cm, B. 101,0 cm; kleine Tafeln: jeweils H. 41,0, B. 28,0 cm

Wien, KHM, Inv. Nr. GG\_870

Das Altarretabel verfügt zu beiden Seiten der Mitteltafel über je drei beidseitig bemalte Flügel, die sich blätterweise öffnen lassen. Das nahezu quadratische Mittelbild mit der Kreuzigung Christi wird von zwölf kleinformatigen Bildfeldern gerahmt. Die sechs Flügel mit je zwölf Bildfeldern pro Seite tragen insgesamt 144 Darstellungen, die Szenen aus dem Leben Christi sowie Gleichnisse der Evangelien darstellen. Teilweise sind mehrere Szenen in einem Bildfeld nebeneinandergesetzt. Die Personen sind mit Ausnahme Christi und der Apostel in zeitgenössischen Kleidern vor nordalpin anmutenden Städten und Landschaften dargestellt. Auch der Detailreichtum und die Elemente aus dem familiären Bereich betonen das „hic et nunc“ der Heilsgeschichte.<sup>1</sup> Jedes Bildfeld wird im oberen Drittel von einer goldgerahmten Kartusche eingenommen, die in Form einer Evangelienharmonie Bibelstellen aus den vier Evangelien und den Eingangskapiteln der Apostelgeschichte mit der bildlichen Darstellung in Bezug setzt.<sup>2</sup> Die an den Kartuschen anhängenden Täfelchen weisen die zitierten Bibelstellen nach Buch und Kapitel aus. Die Texte orien-

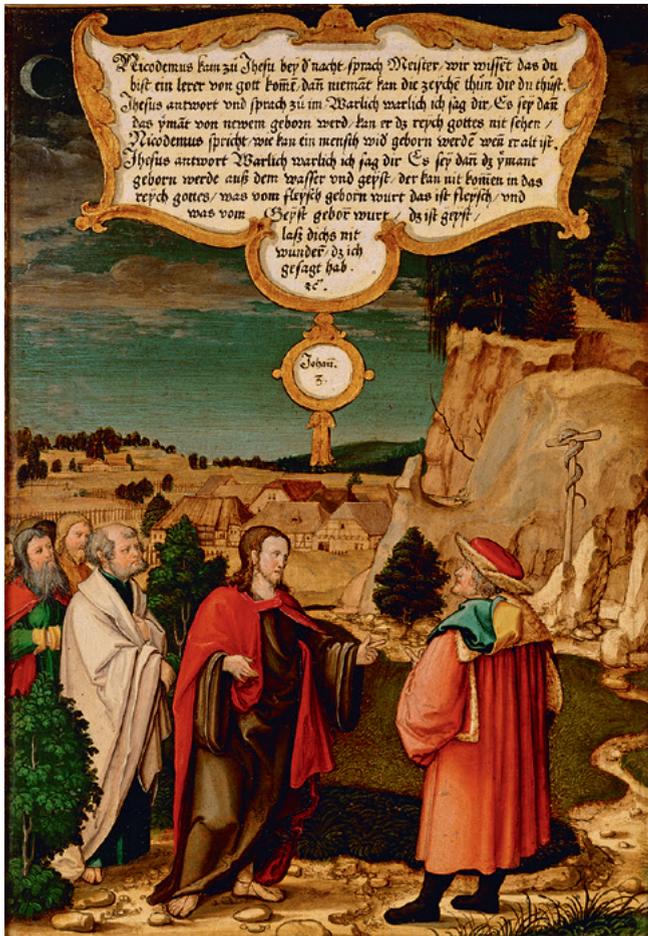
tieren sich an der Bibelübersetzung Martin Luthers (1483–1546). Das Bildprogramm gestaltet sich als eine Laienbibel, deren Bildzyklus von Mariä Verkündigung bis Pfingsten reicht.

Protestantische Werte wie die persönliche Frömmigkeit, die unmittelbare Beziehung zu Gott, die Bedeutung der Familie, die zentrale Funktion der Predigt sowie die soziale Fürsorge sind in die biblischen Geschichten integriert und in den Tafeln mit Christus im Gespräch mit Nikodemus (Abb. auf S. 812), Christus, der die Kinder zu sich kommen lässt (Abb. auf S. 812), der häuslichen Szene des Besuches Christi bei Martha und Maria, der Almosenvergabe und der Predigt Christi im Tempel dargestellt (Abb. auf S. 813). Der in den folgenden Jahrzehnten der Konfessionalisierung weiter verschärfte Abendmahlstreit wird in den Bildern Füllmaurers zurückhaltend thematisiert, indem das Abendmahl zusammen mit der im Bildvordergrund stattfindenden Fußwaschung dargestellt ist (Abb. auf S. 813).<sup>3</sup>

Als Berater für das Bildprogramm und die Auswahl der Bibeltexte sieht die Forschung den lutherisch orientierten Pfarrer Kaspar Gräter (um 1501–1557) an, dem eine maßgebliche Beteiligung an der Einführung der Reformation in Württemberg zugeschrieben wird. Gräter war von 1524 bis 1526 Kaplan des späteren Herzogs Georg I. von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1534–1542) in Mömpelgard, bevor er in der Zeit von 1534 bis 1537, als Füllmaurer vermutlich den Auftrag

zur Gestaltung des Mömpelgarder Altars erhielt, als Pfarrer in Füllmaurers Wohnort Herrenberg tätig war. Herzog Georg I. schloss sich 1530 der Reformation an. Seine Rolle als Auftraggeber des Altars lässt sich aus einem Rechnungseintrag von 1539/40 erschließen, der besagt: *Item XL gulden Hainrichen Vilmaurer, burger und maler zu Herrenberg, damit und mit den lo LXX gulden, so ime hiervor betzalt, er des verdings, so er mit graf Jerg gemacht hat, gar bezalt ist.*<sup>4</sup> Die hohe Summe von 210 Gulden konnte sich zweifellos nur auf ein entsprechend großes Werk wie den Mömpelgarder Altar beziehen, der 1539/40 fertiggestellt wurde. Der ursprüngliche Aufstellungsort war wahrscheinlich die Kirche des 1538 aufgelösten Augustinerchorherrenstifts St. Maimboeuf in Mömpelgard.<sup>5</sup> Dort wurde seit 1524 lutherisch und in deutscher Sprache gepredigt. Neben diesen schlüssigen Hinweisen auf die Entstehungsbedingungen des Altars lassen sich nahezu zeitgleich bildkritische Strömungen in der reformatorischen Diskussion beobachten, die diesen Kontext und die nicht belegte weitere Geschichte des Werkes im 16. Jahrhundert rätselhaft erscheinen lassen. Wahrscheinlich für die Stuttgarter Stiftskirche war kurz vor 1540 von Füllmaurer ein sehr ähnliches Altarretabel geschaffen worden, das seit 1658 in Gotha nachweisbar ist.<sup>6</sup> Sowohl in Württemberg, wo Herzog Ulrich (reg. 1489–1519, 1534–1550) 1540 die Beseitigung der Bildwerke in Kirchen verfügte, als auch in Mömpelgard, wo



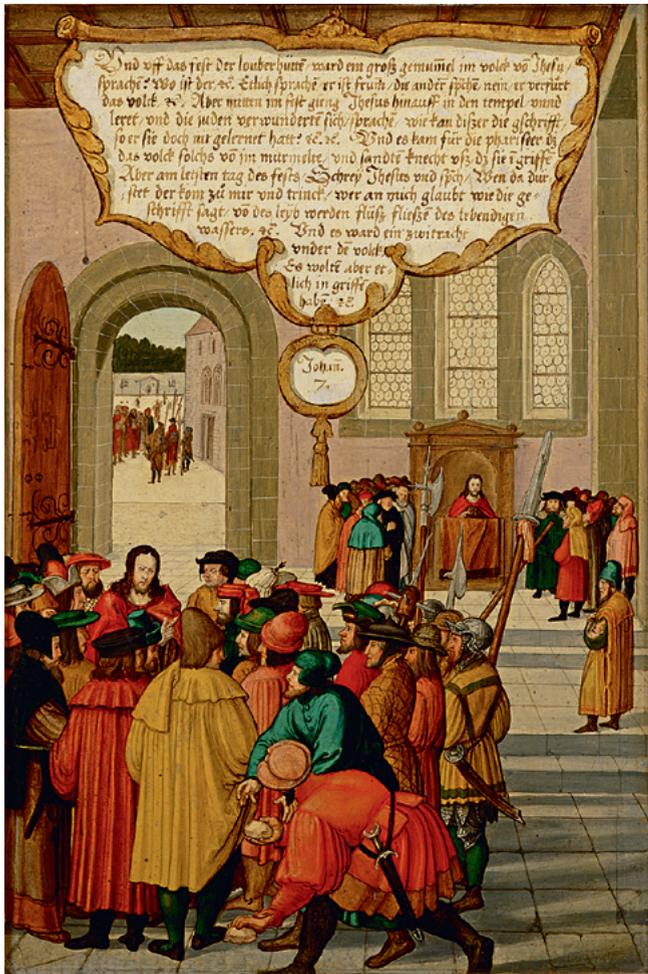


Herzog Georg 1536 den zwinglianischen Prediger Pierre Toussain (1496 od. 1499–1573) einsetzte, waren die Bedingungen für die Bewahrung der beiden großen Altarretabel problematisch. Dennoch ist kein konkreter Anlass für die Verbringung des Werkes nach Stuttgart bezeugt.

Den ersten eindeutigen Beleg für die Existenz des Mömpelgarder Altars verzeichnete Philipp Hainhofer (1578–1647) in seinem Bericht über die Stuttgarter Kunstkammer im Jahr 1616: „Ein grosser Altar mit 6 Thüren, alzeit 3 obeenander, gehn auf Bleter weiss, wie ein Buech, vnnd sein innen vnnd aussen auf das schönst vnd fleissigst vbermahlt, von dem Leben vnnd Thaten Christj, repre-

sentierent fast das gantz neu Testament, ist von Mömpelgart nach Stuttgart gebracht worden. Seer würdig zusehen, seindt sonnst auch 2 noch anndere Altartaflen inn disem Zimmer zue sehen.“<sup>7</sup> Hainhofers Beschreibung lässt die professionelle Wahrnehmung des Augsburger Kunstagenten ebenso wie das thematische Anliegen des Werkes erkennen, dessen man sich offensichtlich um 1600 in Stuttgart bewusst war. Der Beleg von 1616 blieb singulär. Nach der Schlacht von Nördlingen im Jahr 1634 wurde der Altar von den kaiserlichen Truppen nach Wien verbracht, wo er der Geistlichen Schatzkammer zugeordnet wurde. Mit Vorbehalt lässt sich ein handschriftliches In-

ventar von 1677 als erster Nachweis für diesen Standort werten. Dort wird „vor andern ein Altar mit vier [sic!] Zuschlägen, darinnen alle Evangelia durchs ganze Jahr angemahlet von Albrecht Dürrer, da er sich in der Mitte desselben gar künstlich selbst abgemahlet genannt.“<sup>8</sup> Weitere Belege für diesen Standort überliefert Heinrich Modern für das Jahr 1701 mit der nur wenig abweichenden Formulierung des Eintrags von 1677 *mit vielen Zuschlägen* und für 1730, als das spezielle Merkmal, „die dreifach übereinander gehängten flügeln“, genannt wurde.<sup>9</sup> Anlässlich der Einrichtung einer Gemäldegalerie im Belvedere wurde das Werk 1780 dorthin übertragen.<sup>10</sup>



Als Werk des frühen Protestantismus geschaffen, das den Bezug auf Christus und die Heilige Schrift als Zentrum des christlichen Glaubens vorstellte, faszinierte der Altar in der Kunstkammer durch seine bemerkenswerte Anlage mit sechs variablen Flügeln, seine mit Gold kombinierte leuchtende Farbigkeit und seine anspruchsvolle Medienkombination. [CF]

#### Quelle:

Von Oechelhäuser 1819, S. 309:

„Ein grosser Altar mit 6 Thüren, alzeit 3 obeinander, gehn auf Bleter weiss, wie ein Buech, vnnd sein innen vnnd aussen auf das schönst vnd fleissigst vbermahlt, von dem

Leben vnnd Thaten Christj, representierent fast das gantz neu Testament, ist von Mömpelgart nach Stuttgart gepracht worden. Seer würdig zusehen.“

#### Literatur:

Modern 1896;  
Hintzenstern 1987;  
Hummel 1987;  
AK Gotha 1994 (Allmuth Schuttwolf);  
Muller 1999;  
Packeiser 1999.

- 1 Muller 1999, S. 169f.
- 2 Hummel 1987.
- 3 Muller 1999, S. 172f.
- 4 Hummel 1987.

- 5 Modern 1896, S. 311.
- 6 Hummel 1987; AK Gotha 1994 (Allmuth Schuttwolf).
- 7 Von Oechelhäuser 1819, S. 309.
- 8 Zitiert nach Packeiser 1999, S. 196, Anm. 25.
- 9 Vgl. die Nachweise bei Modern 1896, S. 315.
- 10 Modern 1896, S. 316.



### 260 **Trinkhorn, Greifenklaue**

Ende 14. Jh., vergoldete Fassung: Ende 15. Jh.,  
Deckel: Ende 16. Jh.

Wisenthorn, Silber, vergoldet, Email. H. 20,5 cm  
LMW, Inv. Nr. KK hellblau 82 (alte Inv. Nr. KK blau  
82, Krg. Inv. 5238)

Die Emailwappen wurden im 19. Jahrhundert  
erneuert.

Das Wisenthorn ist mit vergoldetem Silberblech ausgeschlagen und aufwendig in vergoldetem Silber gefasst. Den Mundrand schmückt ein sechs Zentimeter breites Friesband mit gravierten Vierpässen mit

den Evangelistensymbolen sowie neuzeitlichen Emailen mit Wappenschilden. Den unteren Rand des Bandes bildet ein Arkadenfries. Von diesem gehen vier durch Scharniere befestigte Spangen aus, die am Hornende, wieder durch Scharniere verklammert, mit der leicht eingebogenen Bekrönung zusammenlaufen. Die Mitte des Horns umfasst ein breites Zierband in der Art des Mundrandes, ohne Vierpässe, aber mit doppelseitigem Arkadenfries sowie gravierten Ranken und Emailwappen wie am Mundrand. An diesem Zierband sind zwei winkelig gebogene und ein dritter kurzer Fuß, alle tatzenförmig, befestigt. Frontal ist über-

dies die mit einem Scharnier befestigte Figur eines Wilden Mannes mit Stock platziert, die zum Gebrauch des Horns als Trinkgefäß eingeklappt werden kann.

Der Deckel ist kalottenförmig mit eingezogenem profilierten Rand und abgeflachter scheibenförmiger Decke gestaltet. In die Wölbung des Deckels sind vier Evangelisten mit ihren Symbolen und namentlichen Bezeichnungen graviert, die sich mit ebenfalls gravierten kreisförmigen getriebenen Buckeln abwechseln. Die Bekrönung des Deckels bildet ein Granatapfel.

Wisenthörner wurden im Mittelalter häufig für die Klauen des sagenhaften Vogels Greif



gehalten und als Greifenklauen bezeichnet.<sup>1</sup> Aufgrund der ihnen zugeschriebenen giftanzeigenden und apotropäischen Eigenschaften wurden die Hörner als kostbares Trinkgeschirr für die Repräsentation und den Gebrauch an der fürstlichen Tafel mit Edelmetall gefasst. Als außergewöhnliche Gefäße wurden die Hörner häufig zu Reliquiaren umgestaltet. Darauf deuten am Stuttgarter Horn die Evangelistensymbole am Mundrand und am Deckel hin. Das doppelte Auftreten der Evangelisten im Öffnungsbereich des Horns lässt darauf schließen, dass der Deckel nicht ursprünglich für die Greifenklau angefertigt wurde.

Zwar sind schon aus der Zeit der Anfertigung der Greifenklau im Nachlassverzeichnis Graf Eberhards des Mildens von Württemberg (1364–1417) *ain groß und I klein gryffen klau mit füßen und mit verguldem silbr beslagen und uff ieglichem tussel I vergulte aichel* bezeugt.<sup>2</sup> Diese zutreffende Beschreibung kann jedoch nicht eindeutig dem erhaltenen Objekt zugeordnet werden. In den Inventaren der Kunstammer erscheint die

Greifenklau erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Sie wird dort in ihrer wahrscheinlich ursprünglichen Funktion als Trinkhorn angesehen. 1773 wurde sie, offenbar als dekorativer Ausstattungsgegenstand für die höfische Repräsentation geschätzt, nach Ludwigsburg verbracht. Bei der Rückführung wurden, wie der Inventareintrag in Büschel 146 vermuten lässt,<sup>3</sup> das Horn und der Deckel getrennt versandt.

In der Verbindung von Naturobjekt und kostbarer Goldschmiedearbeit stellte die Greifenklau in der Stuttgarter Kunstammer, wie auch entsprechende Hörner in anderen höfischen Sammlungen belegen,<sup>4</sup> ein hoch geschätztes Kleinod dar. [CF]

#### Quellen:

HStAS A 20 a Bü 26, S. 7–8 (1705–1723): *Ein rares kostbares Horn oder trinckgeschir, sehr krum und gantz glatt gearbeitet, inwendig durchauß mit vergult silber gefüttert, am Orificio außwendig dreier finger breit mit vergult silber eingefast, darein, wie bei den 4 Evangelisten, der Engel der Low der Ochß und der Adler eingraphirt. In der mitte geht ein 3 finger breites vergultes band, daran 4 Wapen herumb mit 2 armen, unten mit löwen klauen, worauf das Horn kann gestelt werden. Vornen hängt ein Männlein dran welches sich hin und her bewegen lesset. Die 4 Wapen so jetzt gemeldt worden, stehn auch oben an der umfassung des Orificij. Der Deckel ist von purem verguldem silber oben mitt einem runden knopf. Die höhe des Horns, wan es nider gestelt ist, 8 ½ Zoll. Die Weite des Orificij 5 Zoll, am spitzechten end ist ein kunstreich durchbrochener Knopf von vergult silber, und das gantze Horn nach der lengde mit 4 starken silbernen biß an die spitz außlaufenden riemen oder bändeln befestiget.*

HStAS A 20 a Bü 79, fol. 38v (1763–1776): *Nr. 176. Ein sehr schönes Horn in Silber eingefast, inwendig mit stark verguldem Silber gefüttert; unten ist ein Männlein ange-*

*macht, daß man das Horn hinstellen kann; scheinert allem Ansehen nach zu einem Trinckgeschirr gemacht zu seijn.*

Randvermerk: *auf der Kunstammer zu Kasten T.V. sub N. 124.*

*Zu Ludwigsburg, seit A. 1773. Vid. das Urkund N. 29.*

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 13v (1776):

*Nr. 124. Ein Horn, so innen mit vergoldet Silber gefüttert ist, und vermutlich zu einem Trinkgeschirr gewidmet gewesen. n. ein Fuß daran ist schadhaft.*

Randvermerk: *In Ludwigsburg, seit ad: 1773. Lit. E. Nro. 124 et Lit. D. Nro. 74.*

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 13v (1784/85):

*Nr. 74 Ein sehr schönes Horn, so innen mit vergoldtem Silber gefüttert und vermuthlich zu einem Trink Geschirr gewidmet gewesen ist. Ein Fuß daran ist schadhaft.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 15r (1791/92).

HStAS A 20 a Bü 146, fol. 8v (1792):

*Nr. 457. 1 Silber vergoldter Deckel von einem Gefäß auf welchem die vier Evangelisten gravirt sind, und einen silber vergoldten Knopf hat, inwendig im Deckel ist ein Wapen.*

#### Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 97f.;

Fritz 1982, S. 234, Nr. 343;

Schadt 1996, S. 96, Abb. 138.

<sup>1</sup> Sängler 2001, S. 6f.

<sup>2</sup> Molitor 2008, S. 326.

<sup>3</sup> HStAS A 20 a Bü 146, fol. 8v.

<sup>4</sup> Vgl. die Beispiele bei Sängler 2001.