

100 SCHÄTZE AUS 1000 JAHREN

Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2019/20

Haus der Bayerischen Geschichte

Regensburg, 27. September 2019 – 8. März 2020

Herausgegeben von

Christof Paulus, Rainhard Riepertinger, Evamaria Brockhoff

Fabian Fiederer und Veronika Schmeer

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

◆ HAUS DER BAYERISCHEN ◆ GESCHICHTE

© 2019 Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst
Haus der Bayerischen Geschichte, Augsburg
www.hdbg.de

Gestaltung und Satz: www.zebraluchs.de

Umschlag: zebraluchs nach dem Ausstellungsplakat von Peter Schmidt Group, München (Motiv: Kleindenkmal für Kurfürst Max Emanuel von Bayern, Guillaume de Groff, 1714, Bayerisches Nationalmuseum, München, R 3973, Foto: Marianne Franke)

Lithografie: Horst Lorenz + Hubert Lechner GbR, Inning

Gesamtherstellung: Evamaria Brockhoff und zebraluchs

Druck: Friedrich Pustet GmbH & Co. KG, Regensburg

ISBN 978-3-937974-42-3

Die Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, erscheint bei wbg THEISS. wbg THEISS ist ein Imprint der wbg.

Die Herausgabe des Werks wurde durch die Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht. Umschlaggestaltung der Lizenzausgabe:
Jutta Schneider, Frankfurt a. M. unter Verwendung des Plakatmotivs der Peter Schmidt Group, München
www.wbg-wissenverbindet.de
ISBN 978-3-8062-3999-7

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Hauses der Bayerischen Geschichte unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzung, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.



Printed in Germany
Alle Rechte vorbehalten



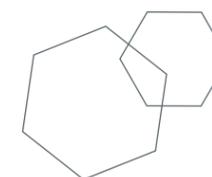
Inhalt

Warum 100 Schätze am Anfang im neuen Museum stehen oder wieso man bayerische Geschichte auch von der Donau aus betrachten kann 14
Richard Loibl

1. Bewegte Welt und neue Mächte 24
Bayern vor mehr als 1000 Jahren
2. Als in Bamberg der König ermordet wurde 54
Bayern vor 800 Jahren
3. Ein Kaiser aus Bayern und eine glanzvolle Hochzeit 82
Bayern vor 600 Jahren
4. Priester, Bauern, Prediger und der reichste Mann der Welt 106
Bayern vor 500 Jahren
5. Als Philipp Apian auszog, um das Land zu vermessen 124
Bayern vor 450 Jahren
6. Als der Große Krieg herrschte 142
Bayern vor 400 Jahren
7. Als Kaspar von Schmid einem Attentat entging 164
Bayern vor 350 Jahren
8. Bauwurm, Wissenswelten und ein Kaiser für vier Jahre 182
Bayern vor 300 Jahren
9. Hiasl, Stuck und kühle Denker 206
Bayern vor 250 Jahren
10. Als der Pfarrer von Seehausen gegen Robespierre wettete 224
Bayern vor 200 Jahren

Abgekürzt zitierte Literatur 246

Bildnachweis 255





II Bamberger Götze

Fundort: Bamberg/Gaustadt,
9. Jahrhundert n. Chr. (?), Keupersandstein,
Spuren von Bemalung, H. 144 cm,
Museen der Stadt Bamberg,
Historisches Museum (Pl. 2/40)

Im Sommer 1858 kamen bei Ausschachtungsarbeiten an der ehemaligen Spinnerei ERBA im Westen Bambergs viele prähistorische Objekte zu Tage, darunter drei archaisch anmutende Steinfiguren, die „Bamberger Götzen“. Zu Fundumständen und Funden gibt es eine genaue Beschreibung aus dem selben Jahr. Demnach handelte es sich um mehrere Baumstämme, darüber „in breiter Streulage“ zwei mit Steinplatten beladene Einbäume, ein kreisrunder Eichentrog, ein Schwert, eine Sichel, zwei kupferne Schilde (Schildbuckel), Haken und Ösen, Scherben von Urnen, Krügen, Gläsern und Ziegeln. Diese Funde sind größtenteils verschollen. Hilfreich für die Datierung ist das zum Fundkomplex gehörende Schwert, das vor wenigen Jahren bei einer Neuinventarisierung einer Bamberger Sammlung wieder auftauchte.

Der Götze besteht wie seine beiden „Verwandten“ aus Keupersandstein. Dieser wird westlich von Bamberg abgebaut und seit dem Mittelalter für Gebäude und Bauskulptur verwendet. Die Figur ist aus einem flachen Rohling grob herausgearbeitet. Nach Meinung eines Bildhauers seien die Götzen im Zeitraum von etwa einer Woche gefertigt, mit nicht für Sandstein geeignetem Werkzeug. Wie Verwitterungsspuren an ihrer Oberfläche nahelegen, standen sie mit großer Sicherheit mit dem Rücken nach Westen. Außerdem tragen sie Spuren einstiger Bemalung.

Die Frage nach Alter und Herkunft der Figuren ist bis heute nicht vollkommen geklärt. Dennoch ist über Fakten und Indizien eine Annäherung an ihre Identität und Bedeutung möglich. So lag der Fundort wenig entfernt von der Regnitz, in etwa dreieinhalb Metern Tiefe. Die Fundstücke waren von der sogenannten Staffelbacher Terrasse überdeckt, einer etwa drei Meter starken Schwemmschicht, die zwischen 1400 und 1750 entstanden ist. Das bedeutet, dass die Funde älter als diese Schicht sein müssen. Eine Datierung in vorgeschichtliche Zeit, etwa in die Bronze- oder Hallstattzeit, kann ausgeschlossen werden, da Steinfiguren dieser Epochen ganz andere Merkmale tragen.

Ein besonders auffälliges Kennzeichen aller drei Figuren ist die Haltung ihrer abgewinkelten Arme, als hielten sie etwas vor ihrer Brust. Das ist ganz typisch und namensgebend für die sogenannten Becherstatuen, die ein Gefäß halten, etwa einen Kelch oder ein Trinkhorn. Ein solch symbolträchtiges Gefäß kann in der Vorstellung des Betrachters „spirituelle“ Flüssigkeiten wie etwa Blut,

Wein oder auch das Wasser des Lebens enthalten. Es ist als Behälter ein weibliches Prinzip, in Form und Gestalt oft ein männliches. Bei den Bamberger Götzen ist der Becher nicht mehr sichtbar – wahrscheinlich war er aber aufgemalt.

Becherstatuen haben eine große räumliche Verbreitung. Man findet sie von Mittelasien bis nach Mitteleuropa, dort vor allem auf dem ehemaligen Siedlungsgebiet der Slawen, etwa in den östlichen Bundesländern. Besonders häufig scheinen sie jedoch im weißrussischen und ukrainischen, aber auch im südsibirischen Bereich zu sein. Außerdem treten sie im baltischen und ehemals ostpreußischen Raum auf. Sie waren bevorzugt in der zweiten Hälfte des 18. bis in das 19. Jahrhundert Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Artikel in Fachzeitschriften.

Ein typisches Merkmal der männlichen Exemplare – es gibt auch zahlreiche eindeutig weibliche – ist der Spitzbart auf dem Kinn, dazu oft ein seitlich herunterhängender Oberlippenbart. Diese Barttracht ist von Südosteuropa bis nach Ostasien geläufig. Spitzbart, Oberlippenbart, Nase und Augenbrauen sind bei vielen Becherstatuen wie ein zusammenhängendes Gebilde erhaben herausgearbeitet.

Die Bedeutung der Becherstatuen, im russischen Sprachraum auch Babas oder Balbals genannt, liegt im Totenbrauchtum. Die Figuren stellen verdienstvolle, berühmte Verstorbene dar, sowohl Männer als auch Frauen. Die Standbilder wurden auf dem Grabhügel oder an dessen Rand platziert, manchmal auch an Straßen. Sie stehen in der Regel mit dem Gesicht nach Osten. Auch die Bamberger Götzen waren so aufgestellt.

Bei den Balbals handelt es sich nicht, wie man vermuten könnte, um slawische Götterfiguren, denn diese wurden bei der Christianisierung zerschlagen. Daniel Gottlieb Messerschmidt, der von 1720 bis 1727 eine ausgedehnte Reise durch Südsibirien unternahm, berichtete von eigentümlichen Bräuchen um die Balbals. Diese 300 Jahre zurückliegende ethnografische Quelle kann eine Brücke zur Identität der Steinfiguren schlagen. So beobachtete Messerschmidt, wie Tataren mehrfach um eine Figur ritten, oder auch wie kleine Trank- und Speisegaben abgestellt wurden. Nach dem Sinn dieser Handlungen gefragt, nannten die Ausführenden Ehrerweisung an die dargestellte Person als Beweggrund.

Ein gutes Datierungskriterium bietet das zusammen mit den Götzen gefundene zweischneidige Schwert, eine sogenannte Spatha, die vor wenigen Jahren bei einer Neuinventarisierung der archäologischen Sammlung des Historischen Vereins Bamberg auftauchte. Sie stammt mit großer Sicherheit aus einem Grab, denn an ihrem Knauf haben sich zwei unterschiedliche Gewebereste erhalten. Diese sind wohl Abdrücke zweier Kleidungsstücke ihres ehemaligen Besitzers, an dessen Seite die Spatha als Beigabe niedergelegt war. Das Schwert kann aufgrund seines hohlen Knaufs und bestimmter

Maßparameter in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts n. Chr. datiert werden. Entsprechend würden auch die Bamberger Götzen etwa in diesen Zeitraum datieren.

Sowohl die Götzen als auch das Schwert sowie die oben aufgezählten verschollenen Gegenstände aus Grabzusammenhängen stellen mit hoher Wahrscheinlichkeit Relikte eines abgeschwemmten oder überschwemmten Friedhofs dar, der ehemals in Flussnähe lag – die Bamberger Götzen wären demnach Grabdenkmäler. N. L.

Lit.: Lohwasser, *Götzen*; Martinet, *Notiz*; Winter/*Figurovskij*, Daniel G. Messerschmidt: *Forschungsreise*, S. 300–307.

12

Adlerflug Alexanders des Großen

Süddeutsch, Ende 10. Jahrhundert, farbige Seidenstickerei auf naturfarbenem Leinen, 58 x 100 cm (an drei Seiten beschnitten), Museum für Franken – Staatliches Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Würzburg (H. 5604)

Die stark stilisierte Darstellung zeigt in frontaler Ansicht einen gekrönten Herrscher in zeremonieller Kleidung, bei dem es sich um den makedonischen König Alexander den Großen handelt. Er ist in die Mitte zwischen zwei vor ihm fliegenden Adlern platziert, die ihm ihre Köpfe zuneigen. In der Hand hält er zwei bekrönte Stäbe in der Art von Zeptern. Das Bild steht für ein Erlebnis, das Alexander seiner Mutter Olympias berichten haben soll. Basierend auf antiken Alexander-Romanen, ist das Ereignis in mittelalterlichen Schriften, wie denen des Archipresbyters Leo von Neapel aus der Zeit um 951 bis 969, überliefert. Demzufolge wollte Alexander eine „Erfindung herrichten ..., damit ich zum Himmel aufsteigen und sehen könnte, ob das der Himmel ist, was wir sehen. Und ich machte eine solche Erfindung, wo ich sitzen konnte ... und ich fing Greife und band sie mit Ketten zusammen und vor sie hielt ich Stangen, an deren Spitzen Speisen für sie befestigt waren und sie erhoben sich zum Himmel“ (zitiert nach Pfister, S. 292).

Am rechten Rand hat sich die ursprünglich das ganze Gewebe umgebende Bordüre erhalten. Sie zeigt geknotete Bänder und Vögel und spielt damit auf das Hauptmotiv an. Zwei Schriftzeilen rahmen ihrerseits die Bordüre: „CVM PAUCIS PROMERE VERSICULIS“ („Mit wenigen Versen will ich erzählen“) und „MIRACVLA POLI LIBVIT PRO SPIR“ („Es beliebte ihm, die Wunder des Himmels [zu studieren]“). Daraus lässt sich schließen, dass in der Umschrift ehemals die Geschichte des Alexanderflugs erzählt worden ist. Vermutlich liegen den einzelnen Versen jeweils 15 Silben zugrunde, ein im frühen Mittelalter beliebtes Versmaß.

Seit den 1950er-Jahren wird die Entstehung dieser Stickerei nördlich der Alpen vermutet. Man führte zur Begründung das Leinenmaterial, die lateinische Inschrift, das germanisch wirkende Ornament der Borte und die Form der Krone an, die an jene Kaiser Ottos III. erinnert. Ursprünglich könnte die Tapisserie Teil eines repräsentativen Wandschmucks gewesen sein. Dabei ist durchaus an den Würzburger Bischof Bernward zu denken, der von 990 bis 995 amtierte. Er stand in großer Nähe zu Otto III., an dessen Hof er sich mehrfach aufhielt. Im Sommer 995 gehörte Bernward sogar zu der Gesandtschaft, die für den König in Byzanz auf Brautschau ging.

Das Motiv des Alexanderflugs war bis in das mittelalterliche Bulgarenreich verbreitet. Die hier gezeigte Variante ist mit der Darstellung zweier Mosaiken in den Kathedralen von Trani und Otranto in Apulien verwandt, die mit einem Meister Pantaleone in Verbindung gebracht und in die Zeit ab etwa 1165 datiert werden. Abgesehen davon, dass bei den beiden italienischen Belegen Alexander zwei mit Fleischstücken besteckte Speie emporhält, sind vor allem die beiden Vögel unterschiedlich: In Trani und Otranto sind es entsprechend der byzantinischen Bildtradition vierbeinige Greife, während in Würzburg zwei weißköpfige Adler den Herrscher gen Himmel tragen. Schließlich fällt auf, dass der Würzburger Adlerflug in geradezu heraldischer Weise ornamental aufgelöst und spiegelsymmetrisch angelegt ist.

Die Stickerei war wohl schon seit 1266 auf der Rückseite der Kiliansfahne aufgenäht (heute Museum für Franken, Würzburg). Bis zur Säkularisation gehörte die Fahne zum Würzburger Domschatz, dann wurde sie dem Stadtrentamt zur Verwahrung übergeben. Von dort ging sie 1833/34 an den Historischen Verein von Unterfranken und Aschaffenburg über. Zwischen 1860 und 1875 wurde die Stickerei mit dem Adlerflug von der Fahne abgenommen.

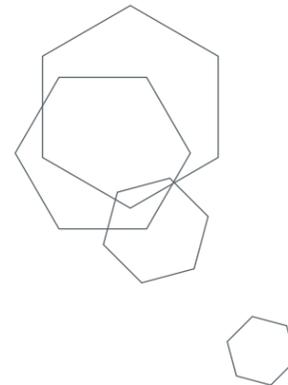
Die etwa fünf Meter hohe Kiliansfahne mit dem Adlerflug Alexanders des Großen war, vermutlich auf einer Art Karren, in der Schlacht von 1266 auf dem Mühlberg bei Kitzingen am Cyriacus-Tag (8. August) mitgeführt worden. Nach dem Sieg der Truppen des Würzburger Domkapitels und seiner Verbündeten, der Grafen von Hohenlohe sowie der Würzburger Bürgerschaft, gegen die Grafen von Henneberg und Castell wurde die Kiliansfahne zu einem Zeichen des Triumphs und zu einem der bedeutendsten Heiltümer Würzburgs. Spätestens seit dem 14. bis zum 18. Jahrhundert präsentierte man die Fahne jeweils am Cyriacus-Tag im Domchor und führte sie auf einer Prozession durch die Stadt. Auch Heerfahrten der Würzburger Bischöfe „mit aufgerecktem St. Kilianspanier“ sind bezeugt.

1956 fand man im Sockel einer Statuette des hl. Kilian im Domschatz von Paderborn die als Reliquie in ein byzantinisches Seidengewebe aus dem 11. Jahrhundert eingehüllte Schädelkalotte Kilians. Der Stoff weist ein Greifenmotiv auf. Die Vermutung liegt des-



halb nicht ferne, auch den Würzburger Adlerflug ursprünglich als Hülle für eine (Kilians-)Reliquie anzusprechen, die nach einer Neufassung der Reliquie mit der ebenfalls als Heiltum hochgeschätzten Kiliansfahne verbunden worden ist. Zudem hat der Adlerflug Alexanders in der Person des Königs der Makedonen eine, wenn auch weit hergeholte Beziehung zu Würzburg: Die Makedonen zählten im frühen Mittelalter zu den legendären Ahnen der Franken. Da sich der Adlerflug Alexanders mit der Himmelfahrt Christi in Analogie setzen lässt, worauf auch die starke Heraldisierung der Würzburger Tapisserie deutet, wäre Alexander der Große hier zudem als Präfiguration Christi zu interpretieren. Die Kiliansfahne würde somit ihrerseits zu einem Banner Christi werden, in dessen Zeichen die Würzburger Truppen 1266 gesiegt haben. E. Sch.

Lit.: Eggenstein, *Welt*, S. 330f., Kat.-Nr. 214 (Christoph Stiegemann); *Kunstchronik* 8/11 (November 1955), S. 309f.; Pfister, *Alexander der Große*; Trenchel, *Meisterwerke*, S. 42f., Kat.-Nr. 13 und S. 58f., Kat.-Nr. 21 (Hanswernfried Muth); Wierschin, *Artus und Alexander*, S. 168–173.



In den detailreichen Szenerien, wie sie Hans Wertinger entwirft, wird gesät, gepflügt, geeggt und Obst geerntet. Eine Gänseherde und der Hirte mit seinen Schafen dürfen in der ländlich-friedvollen Atmosphäre nicht fehlen. Mehrstöckige Gebäude, die zweitürmige Kirche, ein sorgsam geflochtener Etter als Umfriedung des Dorfs und nicht zuletzt die Symmetrie der gemalten Festons, die das Gemälde dekorativ rahmen, vermitteln Ruhe und Ordnung in dieser aufgeräumt wirkenden Landschaft. Eine kultivierte Welt, in der alles seinen Gang geht: das war die zeitgenössische Idealvorstellung des Landlebens. Für den Auftraggeber der Monatsbilder, vermutlich Herzog Ludwig X., wird in solcherart Gemälden vor allem auch die von Gott gefügte wohlgeordnete Herrschaft – und damit der Verweis auf das eigene gute Regiment – im Vordergrund gestanden haben: ein zum Bild gewordenes Herrscherlob.

Dabei mag diese idealisierende Darstellung so gar nicht zur Wirklichkeit passen, wie sie etwa in den Schilderungen des Humanisten Johannes Boemus von 1520 sichtbar wird: „Der letzte Stand ist derer, die auf dem Lande in Dörfern und Gehöften wohnen ... Ihre Lage ist ziemlich bedauernswert und hart. Sie wohnen abge-sondert voneinander, demütig mit ihren Angehörigen und ihrem Viehstand. Hütten aus Lehm und Holz, wenig über die Erde emporragend und mit Stroh gedeckt sind ihre Häuser. Geringes Brot, Haferbrei oder gekochtes Gemüse ist ihre Speise ... Das Volk ist jederzeit ohne Ruhe, arbeitsam, unsauber“ (zitiert nach Günther, S. 3). Wir wissen von den harten Auseinandersetzungen um Weide- und Waldnutzungsrechte, um das belastende Scharwerk und die hohen grundherrlichen Abgaben in dieser Zeit, in der zudem eine Klimaverschlechterung, die sogenannte Kleine Eiszeit, die Lebensbedingungen der agrarisch geprägten Gesellschaft massiv bedrohte. In der Realität wurden die Bauern – der „gemeine Mann“, der in Wertingers Monatsbildern so gelassen seinem Tagwerk nachgeht – von den Herrschenden höchst kritisch gesehen, zumal als sie sich unter Berufung auf göttliches Recht erhoben. Und auch wenn die Zentren des Bauernkriegs nicht im Herzogtum Bayern lagen, befand der einflussreiche bayerische Rat Leonhard von Eck 1525: „Die Bauern sind voller Teufel, so ist ihnen auch nicht zu vertrauen.“

Die Monatsbilder Hans Wertingers blenden die unerhörte Dynamik der Zeit aus: die neuen Formen der Kommunikation durch die Erfindung des Buchdrucks, die Spaltung der Kirche, Bauernaufstände und Ritterrevolten, existenzbedrohende Wetterkatastrophen, der Ausbruch von Seuchen – Krisenzeichen einer Welt, die aus den Fugen geraten ist. Als fürstliche Auftragsbilder wollen Wertingers Monatsdarstellungen weniger die Wirklichkeit nachzeichnen als vielmehr das Ideal einer festgefügtten Ordnung jenseits der sozialen, wirtschaftlichen, religiösen und kulturellen Umbrüche des frühen 16. Jahrhunderts wiedergeben und – gleichsam in einem höheren

Sinn – den christlichen Heilsplan, der sich im festgefügtten Lauf des Jahres widerspiegelt, ins Bild setzen. B. K.

Lit.: *Ehret, Hans Wertinger, S. 27–32; Günther, Quellen; Henker u. a., Bauern in Bayern, bes. S. 49–55; Hess u. a., Hans Wertinger; Kink, Armer Mann.*

43

Hl. Nikolaus

Tilman Riemenschneider (um 1460–1531),
Würzburg, um 1510, Linde, ursprüngliche Fassung
vollständig entfernt, 124 × 37 × 22cm, Museum
für Franken – Staatliches Museum für Kunst- und
Kulturgeschichte in Würzburg

Der hl. Nikolaus ist als Bischof mit Mitra, pontifikalem Gewand und Hirtenstab ausgestattet. Auf dem Buch, das er in seiner rechten Hand hält, befanden sich ursprünglich seine Attribute, drei – heute verlorene – goldene Kugeln, die er der Legende nach drei armen Schwestern schenkte.

Das Bildwerk zeigt die für den Würzburger Bildhauer Tilman Riemenschneider charakteristische Gestaltungsweise: Die gerade, in leichtem Schwung stehende Figur wirkt insgesamt geschlossen und ist auf eine Hauptansicht von vorne ausgerichtet, denn sie war, nach Ausweis der rückwärtigen Höhlung, für die Aufstellung in einem Altarschrein bestimmt. Das Gewand fällt schwer über den Körper. Deutlich ist zwischen Umhang und darunterliegendem Kleid unterschieden. Tiefe Faltschluchten und geraffte Stoffpartien erzeugen eine hohe Plastizität. Das Gesicht charakterisiert den Heiligen als weisen, asketischen Mann, der wissend in die Ferne blickt. Riemenschneiders Fähigkeit zur psychologischen Schilderung ist viel bewundert worden. Das Antlitz des hl. Nikolaus ist ein beredtes Beispiel dafür, wie der Meister durch das Zusammenspiel weniger Details Stimmungen und Gefühle zum Ausdruck brachte: Straff spannt sich die Haut über Jochbeine und Kinn, die Wangen sind leicht eingefallen und das Alter hat auch in den scharfen Falten um die Augen und an den Nasenflügeln seine Spuren hinterlassen. Trotzdem ist die Lebenskraft nicht aus dem Gesicht gewichen. Die Augenbrauen sind energisch zusammengezogen, der Blick seherisch in die Zukunft gerichtet. Die aus Lindenholz gearbeitete Figur war ursprünglich bemalt. Unter einer solchen mehrschichtigen Fassung waren Einstückungen, wie jene unterhalb der Hand mit Buch, nicht sichtbar. Auch Bearbeitungsspuren auf der Oberfläche verschwanden unter der Grundierung.

Tilman Riemenschneider ist vor allem für seine unbemalten Bildwerke aus Lindenholz berühmt, wie sie zum Beispiel in den Altarwerken in Creglingen und Rothenburg zu finden sind. Er schnitzte aber auch zeit seines



Lebens Holzbildwerke, die mit ihren Anstückungen, Ausbesserungen und unglätteten Oberflächen für eine Bemalung mit mehrschichtigem Farbauftrag vorgesehen waren. Die ungefassten Bildwerke zeichnen sich dagegen durch raffinierte Oberflächenstrukturierungen wie Stichelungen, Kerbschnitte oder Punzierungen und die Angabe kleinster Details aus. Mit der Wiederentdeckung Riemenschneiders im 19. Jahrhundert ging seine Einschätzung als „deutscher Perugino“ (Vincent Mayr), als

Schöpfer anmutiger, in sich ruhender, einfarbiger Schönheiten in Holz oder Stein einher. Entsprechend wurden von vielen seiner farbigen Bildwerke die Fassungen entfernt. In der Riemenschneider-Sammlung des Museums für Franken finden sich nur noch wenige Objekte mit originaler Fassung.

Tilman Riemenschneider kam 1483 als ausgebildeter Bildhauergeselle nach Würzburg. Nach seiner Heirat mit der Goldschmiedewitwe Anna Schmidt etablierte



Weg in das Augustinerchorherrenstift Polling gelangte, das im 18. Jahrhundert mit dem naturwissenschaftlichen Kabinett, der Sternwarte und einer großen Bibliothek ein Zentrum der Wissenschaften war.

Der ungewöhnliche Bildträger verweist auf den seit Beginn des 17. Jahrhunderts in den arktischen Gewässern betriebenen Walfang, während die Darstellung, eine venezianisch anmutende Hafenszene, an die weitreichenden Handelsbeziehungen europäischer Kaufleute in dieser Zeit denken lässt. In Venedig, einem zentralen Handelsplatz, begegneten einander Menschen aus aller Herren Länder.

Die Szenerie zeigt eine Personengruppe, die sich um eine Statue auf einem Hafenspier eingefunden hat. Im Vordergrund steht ein Herr, gekleidet in der spanischen Mode des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahr-

hunderts, wie an der Halskrause, dem weiten Umhang und dem enganliegenden Beinkleid zu erkennen ist. Rechts hinter ihm ist ein orientalisch gekleideter Mann im Kaftan mit Turban zu sehen, während der halbnackte dunkelhäutige Mann links im Bild wohl Afrika verkörpert, womit die weit gespannten Handelsbeziehungen betont werden, die in Venedig zusammenliefen. Einen Bezug zu der im italienischen Theater des 16. bis 18. Jahrhunderts beliebten Commedia dell'arte stellt die Figur mit der weißen Maske her, vielleicht eine Anspielung darauf, dass neben dem Handel auch die Schönen Künste ihre Beachtung finden sollen.

Rechts neben der Gruppe wird ein Schiff entladen. Auf den Warenballen ist ein Handelszeichen zu sehen, das sich oben im Zierrahmen des Schulterblatts wiederholt und vermutlich auf den Auftraggeber verweist. Es

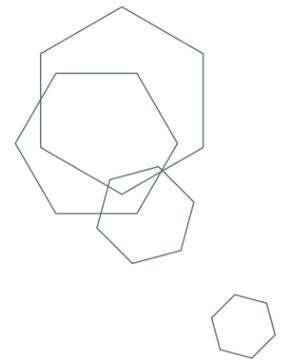
besteht zwar eine große Ähnlichkeit mit dem Handelszeichen des vor allem im Salzhandel tätigen Hans Funck aus Kempten, doch unterscheiden sich die beiden Zeichen in Details. Bei der in Ballen zusammengeschnürten Ware handelt es sich auch nicht um Salz, das üblicherweise in Fässern transportiert wurde, sondern um Tuche oder Gewürze. Somit kann Hans Funck als Auftraggeber des Kunstwerks mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden.

Stilistisch lässt sich das Werk des unbekanntem Malers nicht eindeutig zuordnen, zumal die Qualität der Malerei durch viele Überarbeitungen gelitten hat. Als Vorlage könnte ein Kupferstich des Holländers Jan Pietersz Saenredam von 1595 aus seiner Serie der Sieben Planetengötter nach Hendrick Goltzius gedient haben. Die Ähnlichkeit im Bildaufbau der Gruppe rund um die Statue ist so groß, dass man davon ausgehen kann, dass entweder der Maler oder sein Auftraggeber das Blatt gekannt hat.

Im Zierrahmen unterhalb des Handelszeichens befindet sich eine Jahreszahl, die mindestens dreimal verändert worden ist. Eine Untersuchung mit UV-Licht ergab, dass die gesamte Jahreszahl nachgezogen und Teile von Farbe entfernt oder übermalt wurden. Die zweite Ziffer könnte eine Sechs wie auch eine Sieben sein: Entweder lautete demnach die ursprüngliche Datierung 1706 und wurde – etwa um den Wert des Stücks zu steigern – zu 1606 „umgeschrieben“. Oder die ursprüngliche Datierung 1606 wurde, vielleicht anlässlich eines Jahrestags, zu 1706 verändert. Oder es handelt sich schlicht um einen Lesefehler bei der Übermalung, sodass aus der Sieben eine Sechs oder umgekehrt entstand.

Die Datierung auf das frühe 17. Jahrhundert würde das Walschulterblatt in Zusammenhang bringen mit dem Beginn des Grönlandwalfangs, der mit der Errichtung von Walfangstationen auf der Inselgruppe Spitzbergen ab 1611 einsetzte und in den 1630er-Jahren eine Blüte erlebte. Bereits in den 1590er-Jahren hatten allerdings holländische Seefahrer vereinzelt Expeditionen in den Norden unternommen, um über das Packeis der Arktis und das Nordpolarmeer eine Nordostpassage vom Atlantik in den Pazifik zu finden. Bei dieser Gelegenheit könnten die Seeleute Walknochen wie den hier verwendeten mitgebracht haben. Sollte die Jahreszahl 1606 tatsächlich das Entstehungsdatum bezeichnen, wäre das Walschulterblatt aus Polling das älteste bisher bekannte Stück seiner Art. v. Sch.

Lit.: Barthelmess, Walschulterblätter; Riepertinger u. a., Bayern-Italien, S. 110, Kat.-Nr. F41 (Michael Nadler); Zimmermann, Kempter Wappen und Zeichen, S. 123.





60

Münzschatz von Wagneritz

Fundort: Wagneritz (Gem. Rettenberg, Lkr. Oberallgäu), 43 Goldmünzen des 16. und 17. Jahrhunderts, Museen der Stadt Kempten (Allgäu) (MS 3080–3114, 3118, 3150–3156)

Im Jahr 1933 kamen bei Bauarbeiten in einem Keller in Wagneritz 48 Goldmünzen zu Tage, von denen heute noch 43 vorliegen. Es handelt sich um Dukaten und Doppeldukaten aus dem 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dukaten wurden vom 13. bis in das 20. Jahrhundert zunächst in Venedig, dann in ganz Europa und darüber hinaus geprägt. Ein einzelner Dukat wiegt knapp dreieinhalb Gramm und besteht aus einer sehr feinen Legierung (986er „Dukatengold“); im Gegensatz zu allen anderen Münzsorten blieb dieser Standard über Jahrhunderte praktisch unverändert. Aufgrund ihrer Verlässlichkeit waren Dukaten die wichtigsten Münzen im internationalen Groß- und Fernhandel des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit.

Insgesamt wiegen die 40 Dukaten und drei Doppeldukaten des Wagneritzer Münzschatzes 159,025 Gramm. Sie entsprachen 138 Gulden der Reichswährung. Damit hätte man im Allgäu etwa zehn Kühe kaufen können, aber keine größere Immobilie – ein Haus in Kempten kostete in der Regel ein Mehrfaches. Der Wert der Münzen war also beachtlich, stellte aber kein Vermögen dar.

Rund ein Drittel der Wagneritzer Dukaten kommt aus Münzstätten der Vereinigten Niederlande. Sie zeigen

meist einen stehenden Ritter mit einem Pfeilbündel, dem Sinnbild der sieben niederländischen Provinzen, deren Einigkeit ein Zitat des römischen Geschichtsschreibers Sallust aus dessen „De bello Jugurthino“ preist: „Concordia res parvae crescunt“ („Durch Eintracht wachsen kleine Dinge“). Ihr markanter Anteil am Fund verdankt sich der Bedeutung des niederländischen Handels in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Nur unwesentlich größer ist die Anzahl mitteleuropäischer Münzen aus Münzstätten des Heiligen Römischen Reichs. Hier bilden die fünf Münzen der habsburgischen Lande den Schwerpunkt, nämlich aus dem Königreich Böhmen, dem Erzherzogtum Österreich und der Landgrafschaft Elsass. Näher am Fundort gelegene Münzherrschaften sind die Reichsstädte Chur, Augsburg und Nürnberg, das Herzogtum Bayern, das Erzstift Salzburg und der Deutsche Orden in Mergentheim, der in Nürnberg prägen ließ.

Die Umschrift des städtischen Nürnberger Dukaten übt Zeitkritik in einem Zahlenrätsel in Form eines lateinischen Chronogramms im Versmaß des Hexameters: „pestls, beLLa, faMes absInt, paX VIVIDa VIVat“ („Pest, Kriege, Hunger seien ferne, es lebe der kräftige Friede“ – die römischen Ziffern ergeben zusammengezählt das Prägejahr 1635, das Jahr des Prager Friedens). Die Freie Stadt Besançon markiert im Wagneritzer Münzschatz den Südwesten, das Herzogtum Pommern-Stettin den Nordosten, die Mitte Erfurt, wo unter schwedischer Besatzung ein Dukat auf den 1632 gefallenen König Gustav II. Adolf geprägt wurde. Die bedeutendsten Goldlagerstätten Europas befanden sich in den Karpaten; sie lieferten den Rohstoff für die beiden ungarischen Dukaten. Die beiden spanischen Goldmünzen – ein Excelente und ein

Trentin – weichen vom Dukatenstandard ein klein wenig ab; sie zeigen die Büsten König Ferdinands von Aragón und der Königin Isabella von Kastilien. Aus Italien kommen Dukaten des Fürstentums Masserano im Piemont und der Republik Venedig, letztere mit der doppelstimmigen Umschrift „sit tibi Christe datus, quem tu regis, iste ducatus“ („Gegeben möge dir sein, Christus, dieser Dukat, den du regierst“) – „ducatus“, in der ursprünglichen Wortbedeutung die Herrschaft eines Herzogs, hat der Münze ihren Namen gegeben. Schließlich gehören zum Fund fünf osmanische Goldmünzen mit der Bezeichnung „Altun“ oder „Sultani“ aus den Münzstätten Kairo und Aleppo. Statt einer bildlichen Darstellung tragen sie in arabischer Sprache den Namen des Sultans, seinen Titel, das Jahr seines Herrschaftsantritts und die Münzstätte. Diese Münzen entsprachen den Dukaten und konnten daher im europäischen Geldverkehr problemlos verwendet werden.

Die meisten Münzen aus dem Hortfund von Wagneritz wurden nach 1590 geprägt; lediglich unter den böhmischen, ungarischen, spanischen und osmanischen Münzen kommen vereinzelt ältere Stücke vor. Der Schwerpunkt liegt in den 1630er-Jahren; die jüngste genau datierbare Münze ist der Dukat aus Besançon von 1642. Diese Verteilung lässt vermuten, dass der Hort um 1640 gebildet und um die Mitte der 1640er-Jahre verborgen wurde. Er spiegelt den Dukatenumlauf dieser Zeit im Süden Schwabens wohl einigermaßen repräsentativ wider: Zwei etwa gleichzeitige Dukatenhorte aus Kempten und Kaufbeuren sind nach Alter und Herkunft der Münzen sehr ähnlich zusammengesetzt.

Die Verbergung der Münzen fällt in die letzten Jahre des Dreißigjährigen Kriegs; zwischen 1646 und 1648 kam es noch einmal zu Kriegshandlungen im Allgäu. Doch mutet der Hort in seiner Gleichförmigkeit nicht an, als sei er im Angesicht einer unmittelbar drohenden Gefahr eilig zusammengerafft worden. Das Verstecken von Barschaften war in der Vormoderne auch im Frieden eine alltägliche Form der Wertaufbewahrung. Allerdings erhöhten Kriegs- und Pestzeiten das Risiko, dass ein Besitzer nicht mehr dazu kam, seinen Schatz zu heben. H. D.

Lit.: Derschka, *Fundmünzen*, S. 36–40; Gebhart, *Goldmünzenfund*.

61

Figurenuhr

Augsburg, um 1610, David Haisermann (geb. um 1580), Bronze, feuervergoldet, ebonisiertes Obstholz, Elfenbein, Glas, Werk: Messingplatinen, 37 × 19,5 × 16 cm, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Maximilianmuseum / Dauerleihgabe der Freunde der Kunstsammlungen Augsburg e. V. (L 2016/1)

Auf einem achteckigen Holzsockel mit umlaufenden Blendarkaden steht ein Elefant auf einer Bodenplatte, in die Gräser und Steine fein ziseliert sind. Die Stoßzähne sind aus Elfenbein, die Metallteile feuervergoldet. Das ebenfalls feuervergoldete rechteckige Vollplatinenwerk aus Messing ist mit „DH“ für David Haisermann gemarkt. Es besteht aus zwei Federhäusern für das Geh- und Schlagwerk, innenverzahnter Schlosseiche, Spindelhemmung, Schweinsborstenregulierung, zweiarmiger, gebläuter Stahlunruh ohne Unruhspirale. Die emaillierten Augen des Elefanten rollen, angetrieben von der Unruh, solange das Gehwerk in Betrieb ist. Das Tier trägt einen turmartigen Aufbau und über dem Rücken Schabracken mit Löwenmasken. Eine Seite nimmt das silberne Zifferblatt mit einfacher Stundenanzeige auf. Wenn beim Stundenschlag die im Sockel untergebrachte Glocke geschlagen wird, drehen sich im Turm drei Fürstenfiguren. Die Uhr war als allsichtiges Schauobjekt gedacht. Nur wenige vergleichbare Stücke sind bekannt, unter anderem im Kunsthistorischen Museum Wien, im Schloss Berchtesgaden und im Mathematisch-Physikalischen Salon Dresden (Kriegsverlust).

Der Augsburger Uhrmacher David Haisermann wurde 1609 Meister. Er schuf Türmchen- und Tischuhren sowie zahlreiche Figurenuhren in Tierform oder mit religiöser Thematik. Werke von ihm befinden sich unter anderem im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, im Schloss Wawel in Krakau und in der Staatlichen Eremitage in St. Petersburg. Die Elefantenuhr zählt zu den herausragenden Schöpfungen in seinem Œuvre.

Augsburgs Ruf als Produktionsstätte erstklassiger Luxusgüter gründete nicht allein auf den Erzeugnissen der Gold- und Silberschmiede. Auch die Uhrmacherkunst der Reichsstadt stand in großer Blüte und lieferte begehrte Objekte für die europäischen Fürstenhöfe. Nach 1600 entwickelten die Augsburger Uhrmacher einfachere Figurenautomaten, sogenannte Augenwender. Sie haben ihren Namen von den rollenden Augen, die über eine Welle mit der Unruh verbunden sind und sich bewegen, solange das Uhrwerk geht. Besonders beliebt waren Tiere, bei denen mit dem Stundenschlag einzelne Körperteile – Kopf, Kiefer, Pfoten oder Schwanz – in Bewegung gesetzt wurden. Die Darstellung eines exotischen Tieres ist charakteristisch für die Epoche der



Spätrenaissance und des Frühbarock, in der die Kunst- und Wunderkammer als „Schaumraum“ herrschaftlicher Macht und der göttlichen Schöpfung selbstverständlich auch ein Sammelort exotischer Naturobjekte und fremdländischer Artefakte war. In dieser Epoche wurde zwischen Europa, Asien, Afrika und der Neuen Welt ein Netzwerk von Handelswegen etabliert. Rasch stieg der Austausch von Menschen, Gütern, Waren, Pflanzen und Tieren, der sich auch auf die heimische Kunstproduktion auswirkte und in der Darstellung außereuropäischer Flora und Fauna niederschlug, wie die kostbare Elefantenuhr bezeugt, die schon zu ihrer Entstehungszeit eine große Rarität war. C. E.

Lit.: Abeler, Meister, S. 250; Maurice, Räderuhr, Bd. 1, S. 111–126, und Bd. 2, Abb. 285–293.

62 und 63

Das Lukasbild des Freisinger Doms

a) Ikone mit Metallbeschlägen

Byzanz (Thessaloniki?), 10.–14. Jahrhundert, Tempera/Lindenholz, Blattgoldauflagen; Metallbeschläge: Silberbleche, getrieben, punziert, gemeißelt, feuervergoldet, Weihegedicht und Stifterepigramm mit emaillierter Schrift, zehn Emailmedaillons (émail cloisonné), Träger und Drähte: Silber, feuervergoldet, Ø je ca. 3 cm, Beschriftung mit Malfarben auf Metall, 28,5 × 22,4 × 1,5 cm

b) Silberretabel

Gottfried Lang (gest. 1632), München, 1629, Retabel: verschiedene Holzarten, Silber- und Kupferbleche, teils vergoldet und versilbert, Tiefschnittemails auf punziertem Silbergrund, Glassteine, Bergkristalle, 145 × 89 × 18 cm; Figuren nach einem Entwurf von Hans Krumpper (um 1570–1634), Silber, gegossen, teils vergoldet

c) Je zwei Engel, Putti und Cherubim

Philipp Dirr (um 1582–1633), Freising, 1629, Holz, geschnitzt und gefasst, H. 25–135 cm

Diözesanmuseum Freising / Leihgabe der Domkirchenstiftung Mariä Geburt und St. Korbinian, Freising (F 1)

Das Diözesanmuseum Freising verwahrt mit dem Lukasbild eine kostbare byzantinische Marienikone mit reichem Metallbeschlag, die der Freisinger Fürstbischof Nikodemus della Scala dem Mariendom am 23. September 1440 zum Geschenk gemacht hatte. Das Bild galt als vom Evangelisten Lukas gemalt, was der Ikone einen außergewöhnlichen Stellenwert verlieh. Eine Ende

des 15. Jahrhunderts notierte Aufzeichnung berichtet, dass der byzantinische Kaiser Manuel II. Palaiologos die Ikone auf seiner Reise in den Westen dem Stadtherrn von Mailand, Gian Galeazzo Visconti, überreicht habe. Aufgrund familiärer Verbindungen gelangte sie über das englische Kent in den Besitz der von Verona nach Bayern ausgewanderten Familie Della Scala und schließlich an den Bistumssitz Freising. Vermutlich hatte Manuel II. der Marienikone kurz vor seiner Abreise aus Konstantinopel die Inschrift „Η ΕΛΠΙΣ ΤΩΘΙ // ΑΠΕΛΠΙΣΜΕΙΘΩΙ“ („Die Hoffnung der Hoffnungslosen“) hinzugefügt und damit angesichts der dramatischen Situation seiner Zeit, als das byzantinische Reich durch die Osmanen bedroht war, einen Hilferuf in den Westen zum Ausdruck gebracht.

Die Ikone zeigt eine Darstellung der Muttergottes im Bildtypus der Hagiosoritissa, der „Ikone beim Heiligen Schrein“, mit flehendem, nach rechts gerichtetem Gebetsgestus. Dieser Typus geht auf Bilder des Weltgerichts zurück, in denen Maria zur Rechten Christi fürbittend für die Menschen eintritt. Ihr spiegelbildliches, gleichfalls bittendes Pendant bildet üblicherweise Johannes der Täufer. Bislang wurde die Ikone mit einem Urbild, das sich in der Kirche der Theotokos Chalkoprateia in Konstantinopel in der Nähe eines Schreins mit einer Marienreliquie (Gürtel) befand, in Verbindung gebracht. Doch lässt sich die Verehrung einer Hagiosoritissa nicht allein für diese Kirche nachweisen, sondern auch für die Blachernenkirche, das bedeutendste Marienheiligtum der Stadt.

Das Tafelbild ist – unter Aussparung der Marienfigur – mit kostbaren Metallbeschlägen geschmückt. Der äußere Rahmen besteht aus zehn Metallplättchen, die ein Weihegedicht an die Muttergottes sowie ein Stifterepigramm tragen, das den Leviten Manuel Dishypatos als Gönner nennt. Seine Identifizierung ist umstritten, weist aber in jedem Fall nach Nordgriechenland beziehungsweise Thessaloniki. Dazwischen sind in ornamentalen Rankenfeldern zehn Emailmedaillons eingefügt. Sie zeigen, von oben nach unten, die Hetoimasia, also den für Christus bereiteten leeren Thron, von dem aus er Gericht halten wird, flankiert von den Erzengeln Michael, als einziger ohne Inschrift, und Gabriel, ferner die Apostelfürsten Petrus und Paulus, darunter die Soldatenheiligen Georgios und Demetrios sowie am unteren Rahmenrand die Ärzteheiligen Kosmas, Panteleimon und Damian (nur Inschrift erhalten). Eine nur an der oberen und rechten Seite bewahrte Rankenleiste legt sich um das Bildfeld der Ikone. Der Nimbus sowie drei Hintergrundbleche mit der Inschrift „Mutter Gottes“ und dem Epitheton „Die Hoffnung der Hoffnungslosen“ umgeben den Kopf Mariens.

Als kostbares Lukasbild wurde die Ikone jahrhundertlang in der Schatzkammer des Freisinger Mariendoms aufbewahrt und nur zu hohen Marienfesttagen in Prozessionen mitgeführt oder besonderen Gästen gezeigt. Im Zusammenhang mit einer umfassenden, am Geist des Konzils von Trient orientierten Renovatio des Freisinger Doms veranlasste Fürstbischof Veit Adam von