

Elisabeth Scheicher

## Zur Ikonologie von Naturalien im Zusammenhang der enzyklopädischen Kunstkammer

Die fürstliche Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance war unserem heutigen Verständnis zufolge ein komplexes Gebilde, dessen differente Inhalte spektral zwischen den Polen Naturalie und Artefakte aufgegliedert sind<sup>1</sup>. Diese Systematik erlaubt es, die Vielfalt der Bestände nach dem Gesichtspunkt eines evolutionären Vorganges, von der unbearbeiteten Hervorbringung der Natur bis zum differenzierten Produkt menschlicher Fertigkeit zu ordnen. Sie ist aber weder authentisch im Sinn der Sammlungstheoretiker des 16. Jahrhunderts<sup>2</sup>, noch liefert sie brauchbare Kriterien, wenn es darum geht, ein typisches Kunstkammerobjekt aus seiner materiellen Beschaffenheit zu deuten und zu verstehen. Dieses Manko fällt insbesondere dort ins Gewicht, wo Naturalie und Artefakte zu einem komplexen Gebilde zusammengefügt sind und die künstlerische Form des Gegenstandes durch die dem Naturprodukt zugeschriebene Bedeutung bestimmt sein könnte.

Es soll daher im Folgenden der Versuch unternommen werden, das Verhältnis der Naturalie zu ihrer Bearbeitung am Beispiel der Seychellennuß, der Koralle, des Straußeneis und des Rhinoceroshorns einer notwendigerweise sehr komprimierten Betrachtung zu unterziehen. Der zeitliche Rahmen spannt sich von der 2. Hälfte des 16. bis zur 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, wobei nach Möglichkeit Wechselwirkungen zwischen der Sammlungsform »encyklopädische Kunstkammer« und dem Sammlungsgut »Naturalie« in allen Formen der Bearbeitung angezeigt werden sollen.

Verhältnismäßig leicht überschaubar ist vor allem wegen seiner geringen Quantität der Bestand an gefärbten Maledivennüssen<sup>3</sup>, die zwar als eine Palmenfrucht auf den Seychellen gediehen, da sie aber als Schwemmgut bei den Malediven gefunden wurden, als kostbare Früchte des Meeres galten. Portugiesische Seeleute brachten sie seit circa 1570 nach Europa, wo sie bis zur Aufdeckung ihrer wahren Identität im Jahr 1769 als Rarissima zu einem hohen Preis gehandelt wurden.

Eine in sich abgeschlossene enzyklopädische Sammlung universalen Charakters war der 1625–1631 von Philipp Hainhofer ins Werk gesetzte Kunstschränk König Gustavus II. Adolf<sup>4</sup>. Die Bekrönung dieser Kunstkammer in Miniaturformat bildet ein Berg aus Mineralien, Schnecken und Korallen, auf dem kneidend eine Männerfigur eine Maledivennuß trägt, die selbst zwar unbearbeitet ist, in den Motiven der Fassung wie Muscheln und Schnecken aber das Thema Meer eindringlich visualisiert. Am Deckel sitzt vollplastisch auf einer Korallenbank Venus, der seit Hesiod aufgrund der Abstammung von Uranos und ihrer Geburt aus dem Meer im hierarchischen Stufenbau des Kosmos das Meer und

seine Schätze zugeordnet waren<sup>5</sup>. In sammlungsspezifischer Weise realisiert wurde dieses Modell von Vincenzo Borghini 1570 im Studiolo Francesco Medicis in Florenz<sup>6</sup>. Dort versinnbildlicht das Programm der Malereien den Inhalt der Kästen und weist diesen seinen Platz in der Ordnung des Kosmos, wie sie seit Isidor von Sevilla postuliert wurde, zu. Das Verhältnis von Natur und Kunst illustriert in der Mitte der Deckenwölbung Natura, die Prometheus, dem Homo Doctus Boccaccios ein ungeschliffenes Mineral zur Bearbeitung überreicht<sup>7</sup>, gleichsam als eindrucksvolle Metapher der von Plinius getroffenen Zuordnung des Kunstwerkes zu dem Material, aus dem es gefertigt ist. Die Übertragung dieses in Florenz vor allem für die Systematisierung von Sammlungen kanonisierten Systems auf das einzelne Objekt ist aus dem Zusammenhang der enzyklopädischen Kunstkammer zu verstehen, wo alles vom Menschen aus dem Universum Erfahrenswerte und Lernbare sichtbar gemacht war. Wenn Fassung und Bearbeitung einer Meeresfrucht in der Sprache der Mythologie den Begriff Wasser evozierte, wurde damit Wissen vermittelt, das nicht nur den Gegenstand, sondern in einem nächsten Schritt das angesprochene Element und seinen Platz im Stufenbau des Kosmos traf.

Die 1602 entstandene Kanne (Abb. 1) des Kunsthistorischen Museums in Wien ist infolge der einzigartigen Kohärenz der exotischen Naturalie, ihrer künstlerischen Bearbeitung und der silbernen, teilweise vergoldeten Fassung Anton Schweinbergers wohl die eindrucksvollste Präsentation einer Maledivennuß<sup>8</sup>. Die Gießkanne, zu der auch noch ein unvollendet gebliebenes Becken gehört hätte, ist auf fol. 33 im Teillinventar der Prager Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. von 1607/11 in der Rubrik »Cocci de Maldivae« aufgelistet, wobei der Name des Goldschmieds Schweinberger ausdrücklich festgehalten ist<sup>9</sup>.

Cocci de Maldivae wurden in den Inventaren als »Mörnuß« (Meernuß) geführt, das Programm der Fassung und der Reliefs an den Wandungen des Gefäßkörpers hat daher fast logisch die Welt des Wassers zum Gegenstand. Den zwei Rücken an Rücken als Träger der Hälften einer Seychellennuß kauernden fischartigen Tritonen entspricht in seiner plastischen Körperlichkeit Neptun, der wie ein Reiterdenkmal am Deckel auf einem Hippokampen reitet, die Handhabe bildet ein geducktes Wesen, das mit seinen Flossenarmen auf die Gefäßschulter ausgreift. Das in der Fassung angesprochene Thema »Meer« wird in den Reliefs des Gefäßkörpers, von Distelberger dem Nürnberger Kammergoldschmied Nikolaus Pfaff zugeschrieben, weitergesponnen: In vier durch Handhaben, Ausguß und Griff gebildeten sphärischen Dreiecken sind, umgeben von

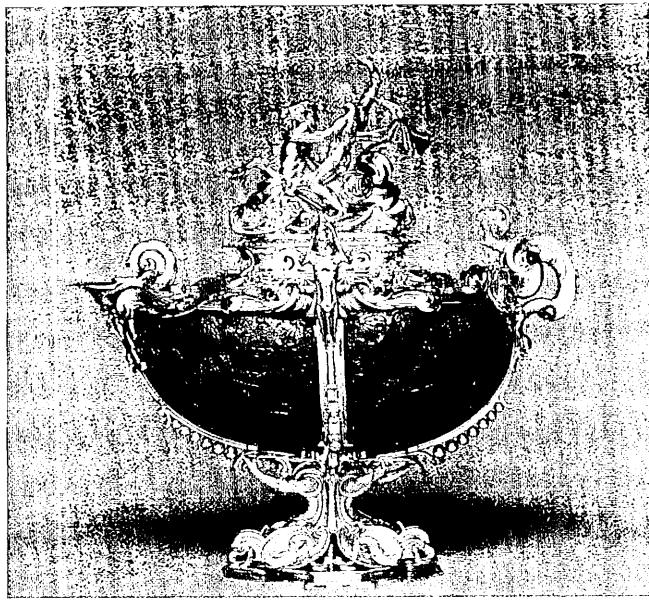


Abb. 1 Seychellenußkanne, Anton Schweinberger, 1602.  
Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer



Abb. 2 »Museum« Kaiser Rudolfs II., Dirck de Quade van Ravesteyn, Prag um 1600, fol. 17r. Wien,  
Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung

phantastischen Lebewesen des Wassers jeweils Paare von Meeresgöttern dargestellt, ohne daß mit ihrer Präsenz bestimmte mythologisch oder allegorisch gemeinte Begriffe zu assoziieren wären. In Liebesszenen von großer erotischer Ausstrahlung, zu der auch noch die sehr subtil gearbeitete mit der Plastizität der Fassung kontrastierende Oberfläche beiträgt, stehen sie für Wasser als lebenspendendes und erhaltendes Element. Nach Plinius<sup>10</sup>, der in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts von der einschlägigen Literatur beson-

ders häufig aufgegriffen und interpretiert wurde, lebten im Wasser nicht nur die Pendants aller terrestrischen Wesen, auch zahlreiche andere Specimina hatten dort ihre Heimstätte<sup>11</sup>. Infolge der stets gleichbleibenden Wärme des Wassers galt daher das Meer als Inbegriff der Fruchtbarkeit und Verursacher der fast grenzenlosen Diversifizierung allen Lebens.

Auf den Stellenwert einer solchen kosmologisch motivierten Interpretation der Naturalie im Zusammenhang der universalen Kunstkammer wurde anhand von Hainhofers Uppsala Kunstschränke verwiesen, die Determinierung der künstlerischen Bearbeitung durch Herkunft und Eigenschaften des Naturproduktes kann aber auch an weniger anspruchsvollen Objekten nachvollzogen werden: Beispiele dafür waren ein gleichfalls aus der Prager Kunstkammer Rudolfs stammendes Gießgefäß aus Seychellenuß, dessen Art der Fassung zwar an der Gestalt von Kokosnußpokalen orientiert ist, motivisch aber durch Tritonen, Nereiden etc. wieder Wasser evoziert<sup>12</sup>. Ähnliches trifft auch auf den Seychellen-nußpokal des Waddesdon Bequest im British Museum zu<sup>13</sup>.

Dabei darf nicht übersehen werden, daß diese Kunstkammerstücke zwar nie benutzt wurden, durch ihre Form als Kannen und Gefäße aber eine Zweckbestimmung signalisierten. Im Falle des Uppsala Kunstschränkes nennt Hainhofer sogar die Menge an Wein, die in der Nuß Platz gefunden hat. Mag sein, daß für eine solche präsumtive Verwendung die schifförmige Gestalt der Nuß verantwortlich war, möglicherweise aber auch die ihr seit Ende des 16. Jahrhunderts immer wieder zugeschriebene Eigenschaft, Getränken Gift zu entziehen.

Ein in dieser Hinsicht sehr bereites Stück ist ein Gießgefäß in der Schatzkammer des Deutschen Ordens in Wien, das gleichfalls aus der Prager Kunstkammer Rudolfs II. stammt<sup>14</sup>. Im Teilverzeichnis von 1607/11 ist es auf fol. 33v folgendermaßen beschrieben: »1 ander zimblich große coco de maldiva zu einem trink geschiff von silber vergult gefäßt, am Deckel inwendig hinein ins geschirr hangt ein driegetter bezoar an einem kettl das mundstück ist ein vergult meermuschel und oben uff dem deckel ist ein hörnlin von einem bezoartier<sup>15</sup>. Auf die Bestandteile des Gießgefäßes bezogen heißt das: Die Maledivennuß ist durch die Fassung als Meeresgewächs ausgewiesen, das Horn der Antilope, die als bezoarproduzierendes Tier angesehen wurde, signalisiert dem naturwissenschaftlich gebildeten Betrachter den in das Gefäßinnere hängenden Bezoar, der als Mittel gegen zahlreiche Krankheiten gegolten hat. Faktisch der gleiche Zusammenhang ist auf einem Blatt, fol. 17r, im sogenannten Museum Kaiser Rudolfs II. illustriert (Abb. 2)<sup>16</sup>. Dieses zweibändige Werk ist seinem Inhalt nach ein Bestiarium, entstanden um 1600 und zuletzt Dirck de Quade van Ravesteyn zugeschrieben. Die Bilder nehmen, leider ohne erläuternden Text, auf Rudolf als Naturaliensammler Bezug und sind in direkter Verbindung mit den Inventaren, insbesondere dem Nachlaßinventar von 1607/11 zu sehen. Als Quelle der Verbindung Antilopenhorn – Bezoar diente Carolus Clusius 1605 erschienenes Exoticorum Liber Septimus, dessen wissenschaftliche Relevanz unter anderem durch eine Eintragung in dem genann-

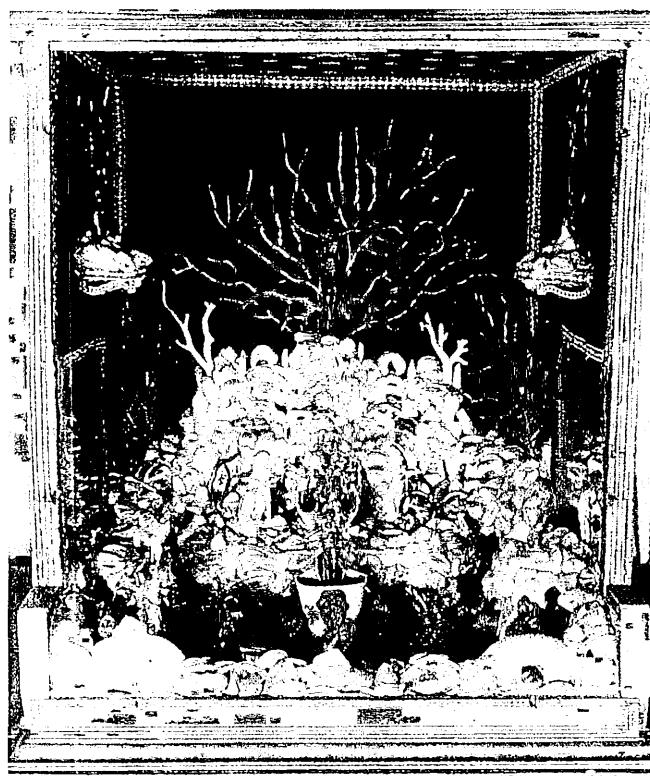


Abb. 3 Kabinettsschrank, Süddeutsch (?), 3. Viertel  
16. Jahrhundert. Innsbruck, Kunsthistorisches Museum  
Sammlungen Schloß Ambras, Kunstkammer

ten Inventar von 1607/11 unter Beweis bestellt wird<sup>17</sup>. Es heißt hier auf fol. 3 unter der Rubrik »Allerlei andere Hörner«: »1 klein schwarz hörlein von Carolo Clusio in seiner Beschreibung vermeint, daß es von dem Bezoartierlein komme«<sup>18</sup>. Der hier genannte vielgereiste Arzt und Botaniker Carolus Clusius gehörte dem Gelehrtenkreis der Hofakademie Kaiser Maximilians II. an. Er übersetzte in Wien botanische Abhandlungen aus dem Portugiesischen und stellte, was die Kenntnis exotischer Importwaren anlangt, die Verbindung zu Lissabon her. Clusius könnte es auch gewesen sein, der das an seiner Fassung als iberisch lokalisierte Gefäß nach Wien brachte und damit ein bildhaftes zugleich aber auch praktikables Kompendium naturwissenschaftlicher Zusammenhänge vorlegte.

Anders als die Maledivenuß war die Koralle in Europa seit prähistorischer Zeit kontinuierlich bekannt<sup>19</sup>. Von Goldschmieden vor allem in Deutschland und den Niederlanden gleich gerne verwendet, finden Korallen in den europäischen Sammlungsinventaren unbearbeitet seit dem späten Mittelalter, bearbeitet seit dem frühen 16. Jahrhundert Erwähnung. Der älteste und zugleich größte Bestand an geschnittenen Korallen hat sich erst aus der Kunstkammer Erzherzog Ferdinands in Ambras erhalten, den Terminus post quem für ihre Entstehung liefert das Inventar seines Nach-

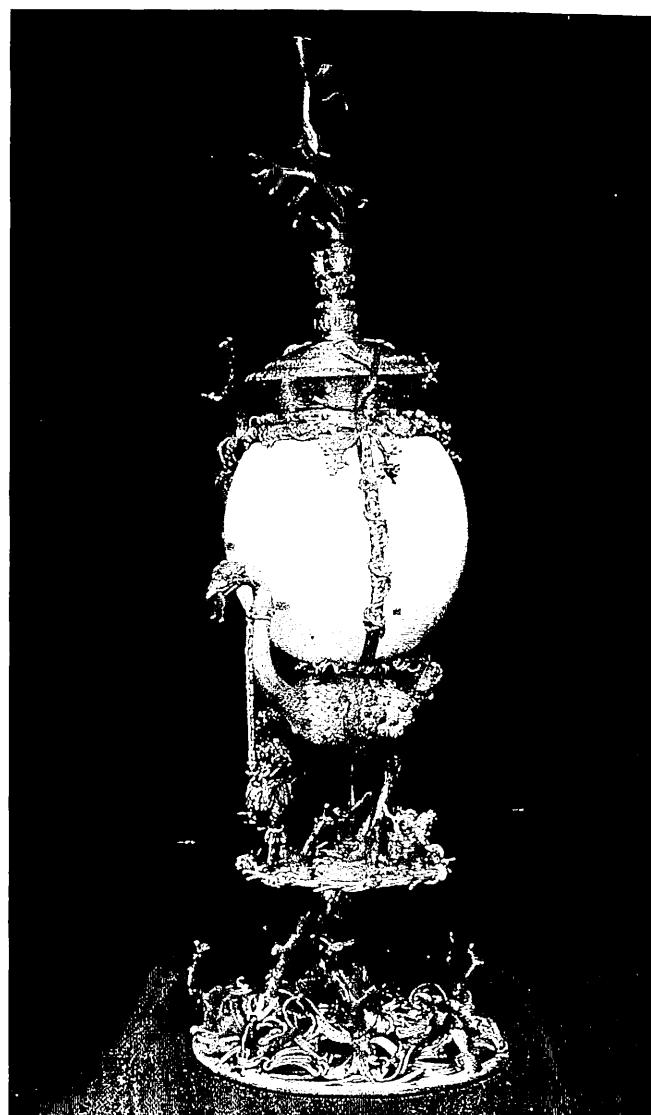


Abb. 4 Straußeneipokal, Clemens Kicklinger,  
Augsburg 1560–1575.  
Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer

lasses von 1596<sup>20</sup>. Der Kabinettsschrank ist ein hochrechteckiger Holzkasten, innen mit schwarzem Samt ausgeschlagen, auf der Decke ein gemalter Sternenhimmel, an den Seiten zur Erweiterung des Raumes sind Spiegel, mit Goldborten gerahmt (Abb. 3)<sup>21</sup>. Dieses Gehäuse bildet den Raum für eine Grotte aus dickwandigen, z.T. an den Rändern vergoldete Conchiglien, roten und weißen Korallenstämmen sowie mythologisch determinierten z.T. phantastischen Lebewesen, die samt und sonders dem Element Wasser zuzuordnen sind. Das zugrunde liegende Programm wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt, jedoch vor der Er-

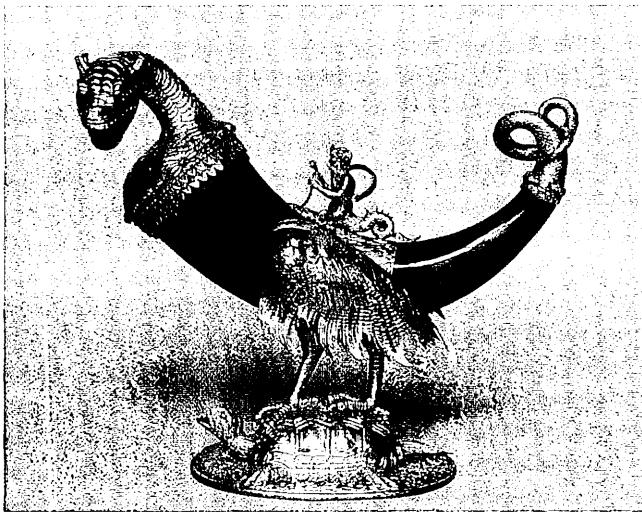


Abb. 5 Drache als Trinkhorn, Cornelis Groß,  
Augsburg, um 1560–1570.  
Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer

stellung des Inventars von 1788 bis zur Unkenntlichkeit verändert<sup>22</sup>, als aus anderen offenkundig vertrotteten Kästen das Kruzifix und der Kentaur samt dem Kind deponiert werden mußten. Später wurden noch die zuerst fünf dann vier Figuren in der Muschel auf eine weibliche Gestalt reduziert, so daß vom ursprünglichen Konzept nur mehr der Begleitetroß von Hippokampen und Delphinen samt Reitern sowie die kopflose Sitzfigur vor der Höhle übriggeblieben ist, woraus mit gebotener Vorsicht ein Festzug über das Wasser, der Galathea oder der Venus rekonstruiert werden konnte. Ungeachtet der Geschlossenheit des Erscheinungsbildes ergeben sich, was den Stellenwert der Koralle als Werkstoff angeht, zwei deutlich voneinander abhebbare Ebenen: Zum ersten ist sie in Verbindung mit den Muscheln als im Meerwasser beheimatete Naturalie etikettiert, ähnlich wie bei den gleichfalls in der Kunstkammer aufbewahrten stillebenhaft mit Schwämmen und Schnecken kombinierten Aufsätzen. Die in den Inventaren immer wieder auftauchende Bezeichnung »Mörgemüse« untersreicht diesen Realbezug. Zum zweiten schafft die Koralle in Verbindung mit der Ausstattung des Gehäuses den Charakter einer Grotte oder Höhle wie sie von L.B. Alberti unter Bezug auf Ovids bekannte Beschreibung der Dianengrotte definiert wurde<sup>23</sup>. Das Motiv der Grotte kann hier als Metapher für die zeugende und nährende Kraft des Elementes Erde und in der Folge in christlicher Sicht von Tod, Wiedergeburt und Auferstehung verstanden werden<sup>24</sup>. Ein eindruckvolles Beispiel für eine solche Interpretation ist im zweiten Ambraser Kabinetttschrank, bei dem die Koralle neben Muscheln und Schnecken Requisit für die Darstellung einer Höhle ist, in der eine Kreuzigungsszene dargestellt ist<sup>25</sup>. Daß auf mythischer Ebene Koralle gleichbedeutend mit dem Meer und seinen Bewohnern sein wollte, demonstriert gleichzeitig ein Schreibzeug, bei dem Neptun auf einem Meeresunge-

heuer rotleuchtend über in Silber getriebenen Tritonen, Nereiden und Fischen thront<sup>26</sup>.

Der Koralle werden zumindest seit Plinius apotropäisch-Wirkungen zugeschrieben, sie hilft vor allem gegen Krankheiten des Blutes und soll – fast unvermeidlich – Gift in Speisen erkennbar machen<sup>27</sup>. Das Vertrauen in diese wunderbaren Kräfte der Naturalien war aber durchaus nicht selbstverständlich bzw. äußerte sich nicht unbedingt in der Präsenz einschlägigen Sammlungsgutes: So findet sich in der Ambraser Kunstkammer kein einziges Objekt – sieht man von einer über den Urgroßvater Kaiser Maximilians von Erzherzog Sigismund aus dem 15. Jahrhundert ererbten Natternzungenkredenz ab –, bei dem eine solche pharmakologische Wirkung erwartet oder signalisiert worden wäre<sup>28</sup>.

Eine einzigartige Stellung im Spannungsfeld von Pharmakologie, Wunderglaube und Naturwissenschaft hat der sogenannte Straußeneipokal des Kunsthistorischen Museums in Wien, 1570–1575 von dem Augsburger Goldschmied Clemens Kicklinger verfertigt (Abb. 4)<sup>29</sup>. Als Pokal ist der wunderliche Gegenstand von labilem Gleichgewicht durch das riesige Straußenei ausgewiesen, das über einem zweigeschossigen sich nach oben verjüngenden Unterbau ein Straußenvogel auf dem Rücken balanciert. Ein Mohr, der ihn an der Kette führt, stellt über den naturwissenschaftlichen auch den geographischen Bezug her, wohingegen das Hufeisen in seinem Schnabel in ambivalenter Weise ihn zum eisenfressenden Strauß, das von Plinius formulierte Bild der Stärkung durch Widerstand, werden läßt<sup>30</sup>. Nicht auszuschließen ist hier, daß Korallen und Straußenei – letzteres galt als Mittel gegen Steinbildungen – auch exemplarisch für ihre Heilwirkung präsent waren.

Der Straußeneipokal wäre demnach ein medizinisches Kompendium, quasi eine bildgewordene Tautologie magischer Kräfte, deren Verlässlichkeit aber durch die Unpraktikabilität des Gerätes, den altägyptisch gotisierenden Charakter und die verstandesorientierte Information über Herkunft und Heimat des Vogels zunichte gemacht wird. Die solchermaßen historisierten Vorbilder waren wohl Salzgefäße, wie sie als »Epreuves« zur Feststellung giftiger Beimengungen in Salz korallen gekrönt, vor allem im Inventar des Duc de Berry<sup>31</sup> erwähnt, nicht mehr auf uns gekommen sind. Deutlicher noch wird eine solche mimetische Gestaltungsweise anhand eines Trinkhorns des Augsburgers Cornelis Groß, das, um 1560–1570 entstanden, die Tradition der mittelalterlichen »Greifenklauen« bewußt aufgriff, durch die Verwendung eines anderen Werkstoffes bzw. ein entsprechendes Bildprogramm aber dem Zeitgeschmack anzupassen wußte (Abb. 5)<sup>32</sup>. Das Büffelhorn, das im 14.–15. Jahrhundert als Kralle des sagenhaften Vogel Greif angesehen wurde, ist in dem für das 16. Jahrhundert noch ungewöhnlichem Werkstoff Schildpatt repliziert und von einem Goldschmied durch Kopf, Schwanz und Flügel zu einem drachenartigen Monster umgedeutet worden. Als Spezifikum der auf mehreren Ebenen belehrenden enzyklopädischen Kunstkammer steht der wunderliche Drache auf einer Schildkröte, deren Lebensraum Wasser wieder durch den Tritonsatyr auf seinem Rücken visualisiert wird. Fast überflüssig zu sagen, daß im Unterschied zu den mittelalterlichen

Abb. 7 Straußeneipokal, Nürnberg, nach 1600.  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

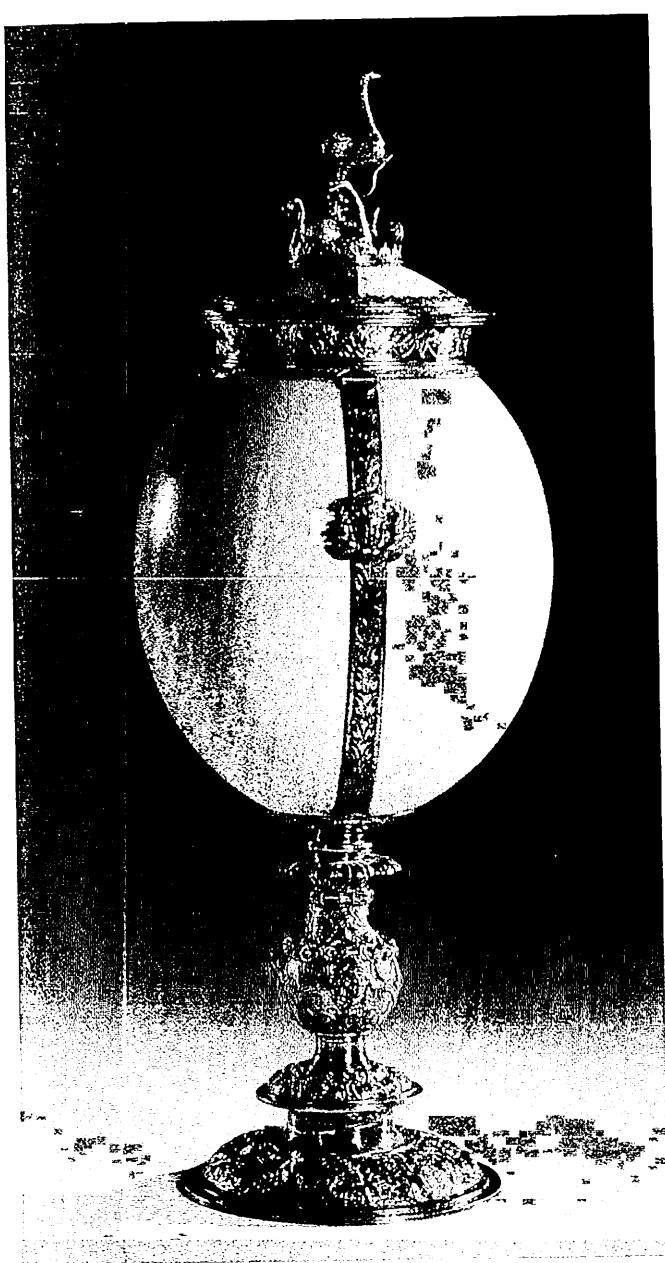


Abb. 6 Straußeneipokal, Leipzig 1560–1580.  
Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer

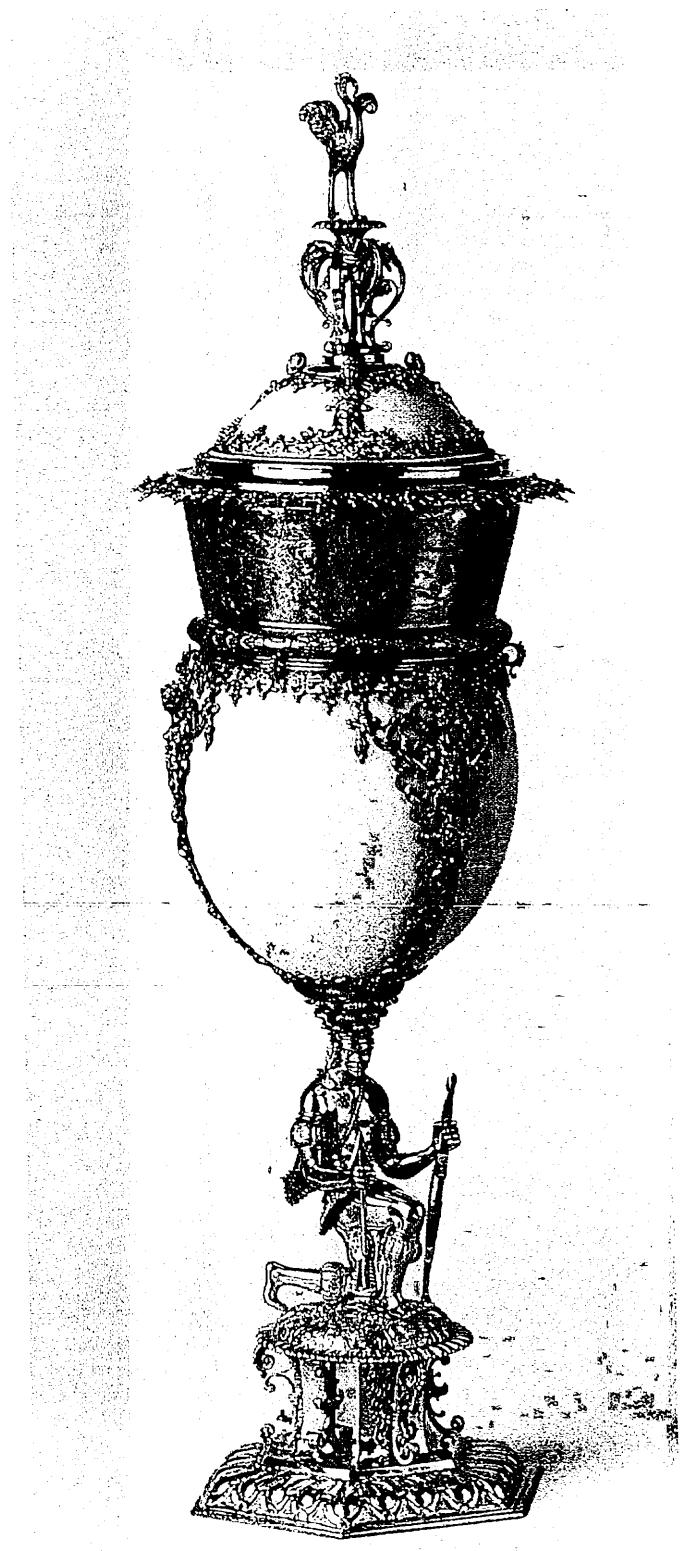




Abb. 8 Deckelpokal aus Rhinoceroshorn,  
Nikolaus Pfaff (?), Prag 1611.  
Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer

Greifenklauen, die als Trinkgeräte ja praktikabel waren, unser Drache wegen des niedrigen und schräg sitzenden Mundrandes nicht genutzt werden konnte. Das Trinkhorn stammt aus dem Silberkasten der Ambraser Kunstkammer, wo es neben seinem mittelalterlichen Vorbild, einem »alt schön grosz greifencla« postiert war<sup>33</sup>.

Doch nun zurück zu den Straußeneiern, die besonders von Pilgern aus dem Heiligen Land mitgebracht, in Kirchenschätzen des 15.–frühen 16. Jahrhunderts verhältnismäßig zahlreich vertreten waren<sup>34</sup>. Ihre Deutung als Sol Verus, Auge Gottes, und in der Folge Symbol der Unbefleckten Empfängnis, wurde zumindest seit dem 14. Jahrhundert dar-

aus abgeleitet, daß das Ei im Sand vergraben und von Sonne ausgebrütet wurde<sup>35</sup>. Über die damit in Zusammenhang stehenden ikonologischen Fragen wurde in der Literatur zwar mehr und besser als im Fall anderer Natura reflektiert, Gegenstand der Interpretationen waren jedoch mehr Darstellungen von Straußeneiern im Kontext von Altbildern, insbesondere natürlich Piero della Francesca Montefeltre-Altar in der Brera, und nicht tatsächlich erhaltene oder in zeitgenössischen Inventaren aufgelistete Objekte der Goldschmiedekunst. Eine sehr überzeugende Rekonstruktion der Sol Verus-Auge Gottes-Bedeutung ist in einem Inventar der Schatzkammer Kaiser Maximilians I. als »Monstranz unten und oben vergult, in der Mitte ein großes Straußenei« beschrieben<sup>36</sup>. Diese Monstranz ist verloren in der enzyklopädischen Kunstkammer des späten 16. Ja-



Abb. 9 Pokal aus Rhinoceroshorn,  
Nikolaus Pfaff, Prag 1600–1615.  
Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer

hunderts finden sich jedoch immer noch Straußeneier, bei denen die traditionelle Sinngebung des Werkstoffes ablesbar ist: Ein beredtes Beispiel dafür ist ein Pokal mit der Leipziger Beschaumarken 1560/1580, der, aus der Ambrauer Kunstkammer stammend, jetzt im Kunsthistorischen Museum in Wien verwahrt ist (Abb. 6)<sup>37</sup>. Das sehr traditionell gefaßte Straußenei ist als das sprichwörtliche Symbol der Unbefleckten Empfängnis klar und deutlich innen am Dekkel durch ein Brustbild Christi mit der Aufschrift CHRISTUS deklariert, als Bekrönung führt vollplastisch oben im Nest der Strauß, der auf die Schlange tritt, den christologischen Bezug weiter. Im 17. Jahrhundert dagegen verfolgen die Fassungen von Straußeneiern nur mehr naturwissenschaftlich lehrhafte Ziele. Eines der qualitätvollsten Beispiele ist in diesem Zusammenhang der in Nürnberg nach 1600 entstandene Straußeneipokal aus der Scheurlischen Familienstiftung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Abb. 7)<sup>38</sup>. Die im Fall des älteren Wiener Straußeneipokals angesprochene Herkunft der Naturalie aus Afrika wird hier in dieser besonders aufwendigen und schönen Form zusätzlich erläutert: Der den Schaft bildende Mohr ist mit den Jagdinstrumenten Pfeil, Bogen und Köcher ausgerüstet, am Lippenrand ist eine Straußengagd graviert. Die emblematische Bedeutung des »Eisenfressers« wurde durch das bekannte Hufeisen im Schnabel zitiert.

Spätestens seit dem berühmten Rhinoceros König Manuels I., dem Dürer 1515 ein durch die Jahrhunderte als Vorbild wirksames Denkmal schuf, war das Horn des indischen Rhinoceros ein besonderes Desideratum finanzkräftiger europäischer Sammler<sup>39</sup>. Begründet wurde diese Wertschätzung durch die zeitweilige Gleichsetzung des Rhinoceros mit dem sagenhaften Einhorn, dessen Bild zumindest seit Marco Polo dazu diente, Beschreibungen des in Europa weithin unbekannten Dickhäuters zu illustrieren<sup>40</sup>, eine Visualisierung, die sich nicht zuletzt auf die Autorität des Aristoteles berufen konnte, der den Asinus Indicus als einhufigen und einhörnigen indischen Esel mit der terrestrischen Spezies des sagenhaften Einhorns gleichsetzte<sup>41</sup>.

Eine der in dieser Hinsicht eindrucksvollsten Arbeiten aus Rhinoceroshorn ist ein Deckelpokal aus der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II., der im Inventar von 1607/11 als »geschirr von asino Indico« deklariert und 1611 datiert ist (Abb. 8)<sup>42</sup>. Die Bekrönung dieses einzigartigen Gefäßes, für das keine Künstlernamen gesichert sind – die Schnitzarbeiten werden hypothetisch dem Nürnberger Nikolaus Pfaff zugeschrieben – bilden in sehr signifikanter Weise die Hauer eines Warzenschweines, am Fuß finden sich realistisch bemalt Abgüsse von Käfern und Insekten.

Den Schlüssel für eine letztlich doch nicht ganz befriedigende Auflösung des Programmes könnten die vier ineinander verschlungenen Hundeköpfe des Schaftes bilden, wohl nichts anderes als Kynoskephaloi, hundeköpfige Menschen, die seit Megasthenes über Plinius und Strabo zu den sprichwörtlichen Wundern Indiens zählen<sup>43</sup>.

Gleichfalls dem Repertoire sagenhafter Einwohnerdarstellungen gehören die vier Gesichter mit wulstigen Lippen und breiten Nasen am oberen Pokalrand an, ihre verschwommene Form ohne Umriß könnte sie als Exemplare der von Plinius beschriebenen Rasse der Kopflosen dekla-



Abb. 10 Deckelbecher, Goa (?), 16. Jahrhundert.  
Innsbruck, Kunsthistorisches Museum  
Sammlungen Schloß Ambras, Kunstkammer

rieren, die Augen, Nase und Mund zwischen den Schulterblättern getragen hatten<sup>44</sup>, doch sicheres läßt sich nicht sagen, abgesehen davon daß hier wohl nicht die vier Winde und schon gar nicht die Elemente gemeint waren. Den Dekor der Cuppa selbst bilden Korallenstämmе, durchsetzt von Molchen und Schlangen, darüber Libellen und Schmetterlinge, wie sie nach Meinung eines mit Teichen oder Sümpfen vertrauten Festlandeuropäers zu einer vom Leben erfüllten Wasserlandschaft gehören. Mit dieser Wachstumsmetaphorik könnte Indien angesprochen sein, das als irdisches Paradies der Fruchtbarkeit angesehen wurde, in dem der Priesterkönig Johannes ein Reich beherrschte, von dessen sagenhaftem Reichtum die Weltchroniken noch bis in das 17. Jahrhundert berichteten. Auch die Koralle, die er als zoomorphes Lebewesen qualifizierte, das erst durch die Berührung des Menschen zur Petrefakte erstarrte, wurde von Plinius als Schmuckstein der Inder deklariert und solchermaßen mit dem geographischen Begriff assoziiert. Einer solchen Sinngebung des Horns als Apostrophierung seines Herkunftslandes Indien und seiner kosmologischen



Abb. 11 Pokal, Nürnberg, Mitte 17. Jahrhundert.  
Innsbruck, Kunsthistorisches Museum  
Sammlungen Schloß Ambras, Kunstkammer

Überhöhung als paradiesische Quelle des Lebens entspricht die Fassung nur zu einem Teil: Der Deckel, zwei katzenartige und geschuppte Köpfe, von denen einer als bildhafte Erläuterung des Themas ein Horn auf der Stirn trägt, wird durch die mächtigen Hauer des Warzenschweines bestimmt. Im Inventar von 1607/11 als »2 schlängenhörner« bezeichnet, waren sie folgerichtig durch eine Naternzunge ergänzt, die das Tier in seinem Rachen hatte. Die Ambivalenz der Deutung – hier Erläuterungen zur Bestimmung der Naturalie und ihre Einbindung in die spezifisch kunstcamerale Spiegelung des Universums, dort Pharmakologie, übrigens war auch das Rhinoceroshorn in Gefolge des Einhorns ein Mittel zur Abwehr von Krankheit und Gift – ist klar ersichtlich.

Diese Bezüge treten noch deutlicher bei dem kleinen,



Abb. 12 Pokal, Wien, Meister »IEG«, 1691.  
Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer

ungefaßt gebliebenen, gleichfalls dem Nikolaus Pfaff zugeschriebenen Pokal der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums entgegen: Hier bilden Satyrweibchen den Schaft, aus ihren Armen entwickeln sich metamorphotisch Korallenäste, die die Gefäßkörper überziehen (Abb. 9)<sup>45</sup>. Satyren gelten seit Ktesias, dann insbesondere bei Plinius, als in Indien beheimatete Mischwesen – eine Theorie, die erst im 17. Jahrhundert endgültig ausgespielt hatte –, sie sind aber auch Repräsentation eines sinnlich üppigen Naturlebens<sup>46</sup>, wofür das Rhinoceroshorn, seit altersher als Aphrodisiakum bekannt, die pharmakologische Unterstützung geboten hat.

Als scheinbarer Widerspruch zu der gerade dargelegten Vorrangigkeit der Naturalie gegenüber der Fassung sei hier angemerkt, daß Gefäße aus Rhinoceroshorn schon im 16. Jahrhundert der exotischen Herkunft der Goldschmiedearbeit wegen gesammelt wurden: Erwähnt seien ein Deckelbecher (Abb. 10), wahrscheinlich aus Goa aus der Kunstkammer von Ambras<sup>47</sup>, sowie für die weitere sammelrische Praxis ein gleichfalls in den indoportugiesischen Raum lokalisierte in Goldfiligran gefaßter Kelch im Kunsthistorischen Museum in Wien<sup>48</sup>.

Auf fol. 10r des schon genannten Bildwerkes »Museum« ist am grünen Tisch der Kunstkammer ein Horn, ein Zahn und ein Stück Haut zusammen mit einem Deckelpokal aus Rhinoceros gruppiert<sup>49</sup>, das schon genannte indische Rhinoceros auf fol. 9 stellt augenfällig den Bezug von lebender und toter Materie her. Die abgebildeten Relikte sind bis ins späte 18. Jahrhundert in den kaiserlichen Sammlungen nachweisbar, das Gefäß ist mit einem seit 1690 in der dänischen Kunstkammer befindlichen Deckelpokal identisch, der einer Inschrift an der Fassung des Fußes zufolge von Kaiser Rudolf selbst gefertigt wurde<sup>50</sup>. Seiner Entstehung nach handelt es sich hier um ein Virtuosenstück, das jede Reminiszenz an die materielle Bedeutung der Naturalie negierend »Kunststück« des fürstlichen Prometheus, d.h. Artefakte im eigentlichen Sinn war. Die technische Perfektionierung dieser Gattung demonstriert ein aus Rhinoceroshorn gefertigtes etwas jüngeres Kunststück in Gestalt eines Deckelpokals auf hohem Fuß mit Wellenbandornamentik und fünfteiligem Aufsatz, der – gleichfalls in das 1. Drittel des 17. Jahrhunderts zu datieren – sich heute in Ambras befindet<sup>51</sup>. Es ist aber keineswegs so, daß die Entwicklung in der Bearbeitung des Werkstoffs Rhinoceroshorn sich von einer Auseinandersetzung mit dessen naturwissenschaftlich-kosmologischen Eigenheiten quasi zu deren Negation und Ersatz in der Präsentation technischer Fertigkeiten entwickelt hätte.

Gleichfalls im süddeutschen Raum in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts entstand, antagonistisch zum Virtuosenstück, eine Gruppe von Deckelpokalen aus Rhinoceroshorn (heute in Dresden, München, Berlin, Baltimore, Wien und Ambras), die von Christian Theuerkauff hypothetisch mit dem Wachsbossierer und Elfenbeinschneider Georg Pfründt in Verbindung gebracht wurden<sup>52</sup>. Als Beispiel sei hier eines der beiden Exemplare der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums erwähnt (Abb. 11)<sup>53</sup>. Den runden Fuß bilden ineinander verschlungene Seetiere, auf der schiffchenförmigen Cuppa sind Kampfszenen wilder Tiere dargestellt; seinen spezifischen Reiz aber erhält das Gefäß

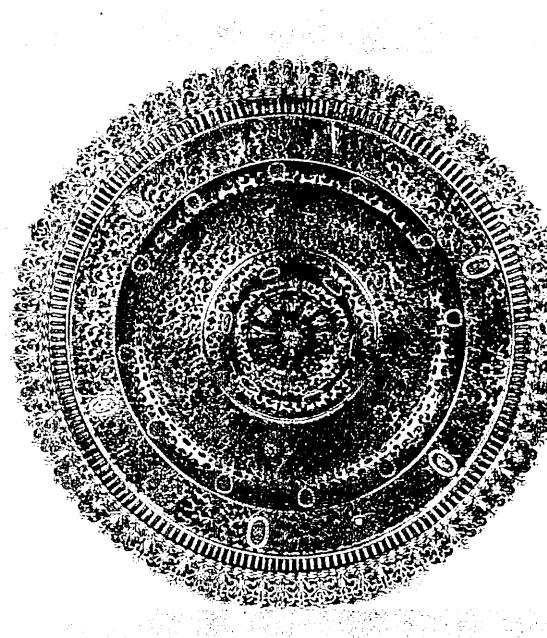


Abb. 13 Teller, Trapani, 17. Jahrhundert.  
Innsbruck, Kunsthistorisches Museum  
Sammlungen Schloß Ambras, Kunstkammer

aus den vollplastisch gearbeiteten Figuren des Schaftes – einem Liebespaar, von dem der Mann exotisch kostümiert einen Federrock trägt – und dem Aufsatz, einem Rhinoceros nach Dürer, als Reittier eines Orientalen in Begleitung einer Frau mit üppigen Früchten unter einem Sonnenschirm. Vorsichtig formuliert könnte es sich hier um eine Asia handeln, im Sinn eines Weltteilprogrammes, das aber seine Herkunft aus der Tradition des 16. Jahrhunderts nicht verleugnen kann: So ist unter der Tierwelt Asiens noch das Einhorn vertreten, hier im Kampf mit einem Löwen, während die verschlungenen Fische etc. am Fuß den Wasserreichtum des Kontinents signalisieren.

Trotz allem ist verglichen mit den älteren Exemplaren die Aussage klarer formuliert, dafür aber stereotyper und vielleicht auch simpler. Was bei dem kleinen Pokal mit den Satyrweibchen noch eine mehrschichtig verschlüsselte Botschaft war, ist hier zur Information über die Tierwelt Asiens erstarrt. In diesem Prozeß war die spezifische Eigenart der jeweiligen Naturalie kein Thema mehr. Als sprechendes Beispiel für eine solche, dem Werkstoff quasi auferlegte Bedeutung sei ein Pokal mit der Wiener Meistermarke IEG von 1691 erwähnt, bei dem ein Rhinoceros nach Dürers Vorlage, ein Nautilus und ein Mohr samt Kokosnüssen nur mehr den Eindruck exotischer Ferne zu vermitteln haben (Abb. 12)<sup>54</sup>.

Besser als mit Worten illustriert das Desinteresse an der Naturform aber ein Teller aus der bekannten Trapaneser Produktion des 17. Jahrhunderts, deren Besonderheit war,

die Naturform der Koralle zu zertrümmern, um ornamentale Wirkungen zu erzielen (Abb. 13)<sup>55</sup>. Der große kommerzielle Erfolg dieser Arbeiten und gleichzeitig damit das Aufblühen der Drechselkunst in Horn und Elfenbein bestätigten, daß die Naturalie zum Werkstoff degradiert war und Fragen, die ihre Herkunft, Eigenart und kosmologische Vernetzung betrafen, nicht mehr der bearbeitende Künstler, sondern nur mehr der klassifizierende Naturwissenschaftler zu beantworten hatte. In seinem 1655 erschienenen Museum demaskierte der dänische Arzt Ole Worm das Einhorn als Horn des Narwals<sup>56</sup>, 1641 kam in Amsterdam Dr. Tulp zu dem Schluß es gäbe keine Satyrn, nur Affen, die man irrtümlich dafür gehalten hätte<sup>57</sup>.

Ein solches Aufblühen der Naturwissenschaften konnte natürlich die Naturalie als Werkstoff der Kunstpräzision nicht verdrängen, ganz im Gegenteil, die neuen technischen Möglichkeiten vermehrten in den Kunstkammern die Zahl an Figürchen, Pokalen, Aufsätzen oder zweckhaften »Kunststück« aus Horn, Elfenbein, Bernstein etc. Unwiederbringlich verloren war aber die über den chen und Nationen angesiedelte Einheit von Kunst, Wissenschaft und Natur; es mag sein, daß die Attraktivität, die Kunstkammer heute auf allen Ebenen Rezeption ausübt, ein wenig mit der Sehnsucht nach verlorenen Paradies zu tun hat.

#### Anmerkungen

- 1 Elisabeth Scheicher: Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger. Wien-Zürich-München 1979, S. 12–31. – Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Kleine Kunsthistorische Bibliothek, Bd. 41. Berlin 1993, S. 19–39.
- 2 Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi, Complectentis ... auctore Samuele a Quiccheberg Belga. München 1565.
- 3 Rolf Fritz: Die Gefäße aus Kokosnuss in Mitteleuropa 1250–1800. Mainz 1983, S. 63–66.
- 4 Hans-Olof Boström: Philipp Hainhofer und Gustavus Adolphus Kunstschränke in Uppsala. In: The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe. Hrsg. von Oliver Impey and Arthur McGregor. Oxford 1985, S. 90–101.
- 5 Hesiod: Theogonia, Vers 155.
- 6 Luciano Berti: Il Principe dello Studiolo. Francesco Medici e la Fine del Rinascimento Fiorentino. Florenz 1967.
- 7 Wolfgang Liebenwein: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600. Berlin 1977, S. 157.
- 8 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. 6872. Ausst. Kat. Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., Bd. 1. Kunsthistorisches Museum Wien, 1988, Nr. 340 (Rudolf Distelberger).
- 9 Rotraud Bauer-Herbert Haupt: Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 72, 1976, Nr. 296.
- 10 C. Plinius Secundus: Naturalis Historia, Buch 9, Kap. 1.
- 11 Paula Findlen: Jokes of Nature and Jokes of Knowledge. The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe. In: Renaissance Quarterly, Bd. 43/I, 1990, S. 296–303.
- 12 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. 6849. Prag um 1600 (Anm. 8), Bd. 2, Nr. 687.
- 13 Hugh Tait: The Waddesdon Bequest. The Legacy of Baron Ferdinand Rothschild to The British Museum. London 1981, Taf. XIII b.
- 14 800 Jahre Deutscher Orden. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Gütersloh-München 1990, Kat. Nr. III.8.33. – Prag um 1600 (Anm. 8), Bd. 2, Nr. 686.
- 15 R. Bauer-H. Haupt (Anm. 9), Nr. 298.
- 16 Herbert Haupt-Thea Vignau-Wilberg-Eva Irlblich-Manfred Staudinger: Le Bestiaire de Rudolf II. Cod. min. 129 et 130 de la Bibliothèque Nationale d'Autriche. Paris 1990, Taf. 16.
- 17 Carolus Clusius: Caroli Clusii Atrebatis, Aulae Caesareae quondum Familiaris, Exoticorum Libri Decem. Ex Officina Plantiniana Raphaelengii. Antwerpen 1605, Lib. I, fol. 193.
- 18 R. Bauer-H. Haupt (Anm. 9), Nr. 42.
- 19 Elisabeth Scheicher: Naturalie und Artefakte. Korallen in fürlichen Kunstkammern des 16. Jahrhunderts. In: Weltkunst, Jg. 52, 1982, S. 3447–3450.
- 20 Inventar des Nachlasses Erzherzog Ferdinands II. in Ruhelos Innsbruck und Ambras, vom 30. Mai 1596. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 7/2 Wien 1888, S. CCXCVI–CCXCVIII.
- 21 Die Kunstkammer. Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloß Ambras. Führer durch das Kunsthistorische Museum, Nr. 24. Innsbruck 1977, Kat. Nr. 358, Inv. Nr. PA 961.
- 22 Johann Primisser: Inventar des Schlosses Ambras, 1788 (unpubliziert). Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien, Inv. Nr. 6657–6659 u. 6660–6662. 2. Teil: Die Schatzkammer, S. 35.
- 23 Ovid: Metamorphosen Buch 3, Vers 155. – Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst. Hrsg. von Max Theuer. Wien-Leipzig 1912, S. 486.
- 24 Horst Bredekamp: Die Erde als Lebewesen. In: Kritische Beiträge, Bd. 9, 1981, S. 14.
- 25 Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloß Ambras Innsbruck, Kunstkammer. Kabinetttschränke, Inv. Nr. PA 962, Die Kunstkammer (Anm. 21), Kat. Nr. 360.
- 26 Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloß Ambras Innsbruck, Kunstkammer, Inv. Nr. 1048. Die Kunstkammer (Anm. 21), Kat. Nr. 11.

- 27 Plinius (Anm. 10), Buch 32, Kap. 11 u. Buch 37, Kap. 59.
- 28 David Schönherr: Die Kunstbestrebungen Herzog Sigmunds von Tirol. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 1, Wien 1883, S. 211.
- 29 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. 897. Ernst Kris: Goldschmiedearbeiten des Mittelalters, der Renaissance und des Barock, Bd. 1. Wien 1932 (Publikation aus den Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 5), Nr. 61. – Helmut Seling: Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868, Bd. 1 u. 2. München 1980, Abb. 100, S. 244.
- 30 Plinius (Anm. 10), Buch 10, Kap. 1.
- 31 Inventaires de Jean Duc de Berry (1401–1416). Publiés et annotés par Jean Guiffrey, Bd. 1 u. 2. Paris 1894–1896, Nr. 625, 640, 738, 757.
- 32 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. 889. E. Kris (Anm. 29), Nr. 59. – Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas. Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum, Bd. 2. München 1994, Nr. 49.
- 33 Aus Ambras gelangten die mittelalterlichen Trinkhörner, Inv. Nr. 111 u. 108 in die Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien. Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, 1. Teil: Mittelalter. Wien 1964. Führer durch das Kunsthistorische Museum, Nr. 9, Kat. Nr. 91, 92.
- 34 Straußenei gefäßt von Bartel Birtsch im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, Inv. Nr. KK 129. – Die Renaissance im Deutschen Südwesten. Zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg. Ausst. Kat. Badisches Landesmuseum, Bd. 2. Karlsruhe 1986, Kat. Nr. L 42.
- 35 Millard Meiss: Ovum Strutionis. Symbol and Illusion in Piero della Francesca Montefeltro Altarpiece. In: The Painters Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art. New York 1976, S. 105–129, bes. Anm. 14.
- 36 Inventar des Grazer Schatzes Kaiser Maximilians I. von 1525. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 5, Wien 1887, S. XXVI.
- 37 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. 982. E. Kris (Anm. 29), Nr. 62.
- 38 Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. München 1985, Kat. Nr. 97.
- 39 Timothy H. Clarke: The Iconography of the Rhinoceros from Dürer to Stubbs. In: The Connoisseur, Bd. 184, 1973, S. 2–13.
- 40 Rudolf Wittkower: Marco Polo und die Bildtradition der Wunder des Ostens. In: Ders.: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance. Köln 1983, S. 151–179.
- 41 Aristoteles: Historia Animalium Buch 2, Kap. 1.
- 42 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. 3709. Prag um 1600 (Anm. 8), Nr. 339.
- 43 R. Wittkower (Anm. 40), S. 89–92.
- 44 Plinius (Anm. 10), Buch 7, Kap. 72–73.
- 45 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. 3701. Prag um 1600 (Anm. 8), Nr. 398.
- 46 R. Wittkower (Anm. 40), S. 136–138.
- 47 Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloß Ambras, Kunstkammer, Inv. Nr. 3732. Die Kunstkammer (Anm. 21), Nr. 3.
- 48 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. 3757. Die Portugiesen in Indien. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, 1992/93, Kat. Nr. 17.
- 49 H. Haupt-Th. Vignau-Wilberg–E. Irlblich–M. Staudinger (Anm. 16), Taf. 9.
- 50 Elisabeth Scheicher: Bemerkungen zu den gedrechselten Sachen Kaiser Rudolfs II. in Prag. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 88, 1992, S. 340–347.
- 51 Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloß Ambras, Kunstkammer, Inv. Nr. 3776. Die Kunstkammer (Anm. 21), Kat. Nr. 44.
- 52 Christian Theuerkauff: Zu Georg Pfründt. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1974, S. 58–104.
- 53 Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloß Ambras, Kunstkammer, Inv. Nr. 3715. Die Kunstkammer (Anm. 21), Kat. Nr. 45.
- 54 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. 4089. Curiositäten und Inventionen aus Kunst- und Rüstkammern. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, 1978. S. 58.
- 55 Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloß Ambras, Kunstkammer, Inv. Nr. 1320. Die Kunstkammer (Anm. 21), Kat. Nr. 95.
- 56 H. D. Schepeler: Museum Wormianum. Dets Forudsartninger og Tilhivelse. Copenhagen 1971. S. 161–162.
- 57 Dr. Nicolaes Tulp: Observationum Medicarum Libri Tres. Amsterdam 1641, S. 274–275. – R. Wittkower (Anm. 40), S. 136.

#### Abbildungsnachweis

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 7; Wien, Kunsthistorisches Museum: 1, 3–6, 8–13; Wien, Österreichische Nationalbibliothek: 2.

Herausgeber:  
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg  
unter Mitwirkung des Forschungsinstituts für  
Realienkunde am Germanischen Nationalmuseum

Prof. Dr. Wolfgang Brückner, Würzburg  
Prof. Dr. Florens Deuchler, Rom  
Prof. Dr. Wolf-Dieter Dube, Berlin  
Prof. Dr. Rudolf Endres, Bayreuth  
Prof. Dr. Dr. h. c. Walter Janssen, Würzburg  
Prof. Dr. Harry Kühnel, Krems  
Prof. Françoise Piponnier, Paris

Redaktion:  
Hermann Maué  
Wolfgang Pülhorn

Umschlagbild:  
Erzstufe aus Erzen, Mineralien, Kristallen verschiedener  
Färbung, Korallen, Perlmutter, Schneckengehäuse  
Mitteldeutschland, 1563  
aus dem Besitz des Nürnberger Patriziers  
Christoph Scheurl  
Germanisches Nationalmuseum

GERMANISCHES  
**NATIONAL  
MUSEUM**

**ANZEIGER  
DES GERMANISCHEN  
NATIONALMUSEUMS  
und  
Berichte aus dem  
Forschungsinstitut  
für Realienkunde**

1995

Typographie:  
Fritz Fischer und Regina Schüle

Herstellung:  
Passavia Druckerei GmbH Passau  
Gesetzt aus Linotype *Futura*  
Gedruckt auf Offsetpapier holzfrei weiß,  
doppelt mattgestrichen, Dacostern satin, 115 g/m<sup>2</sup>

ISSN: 0934-5191

© Verlag des Germanischen Nationalmuseums,  
Nürnberg 1995

Verlag des Germanischen Nationalmuseums