

Motive: Weltreiche zu Pferde aus Heidelberg

Nur wenige Reste sind von der ursprünglichen spätgotischen, renaissancezeitlichen und manieristischen Innenausstattung des Heidelberger Schlosses auf uns gekommen. Dazu zählen unter anderem einige Ofenkacheln, die bei Sanierungsarbeiten geborgen werden konnten.¹ Die unscheinbaren keramischen Reliefs geben bei genauerem Hinsehen zahlreiche Informationen preis. Dies soll am Beispiel eines unglasierten, reliefierten Fragments aufgezeigt werden:



Von der graphitierten Kachel ist nur noch die obere rechte Ecke mit einem Pfeile schießenden Putto vorhanden. Unterhalb des Pfeils sind als Teile einer Inschrift die Buchstaben *AL...* und *M...* entzifferbar.

Fragment aus dem Heidelberger Schloss besteht in erster Linie aus dem linken oberen Zwickel einer rahmenden Arkade. Sie lässt sich mittels Vergleichsstücken vervollständigen, die im Bereich des Saumarkts in Karlsruhe-Durlach ausgegraben wurden. Dort waren sie ursprünglich in einen der beiden nahezu vollständig erhaltenen Kachelöfen eingebettet, der bei der

Zerstörung Durlachs im Verlaufe des Pfälzisch-Orleanschen Erbfolgekrieges 1689 in einen Keller stürzte.²

Ein vierfach getreppter, einziehender Rahmen mit zur Mitte fallendem Karnies umschließt eine Arkade mit hoher Sockelzone und gedrücktem Segmentbogen. Im Bereich der Postamente und der Arkadengesimse finden sich seitliche Einziehungen, die dem Rahmen eine gewisse Raumtiefe verleihen. Die Sockelzone ist von zwei breiten Balustern flankiert. Auf ihren nach außen weisenden Hälften ruhen jeweils die Pfeiler der Arkade. Die leicht aus der Fläche vortretenden Baluster setzen sich aus einer zweistufigen Basis mit auslaufend fallendem Karnies, einem lyraförmigen Schaft und einem zweistufigen Abschlußgesims mit bekrönend steigendem Karnies zusammen. Der lyraförmige Schaft ist von zwei Leisten mit antithetisch eingerollten Enden gerahmt. Dazwischen erkennt man einen etwas kleineren Akanthusblattbesatz, dessen Spitzen das umschließende Leistenmotiv aufnehmen. Die breite Abschlussleiste in der Gesimszone zieht sich über die gesamte Bildbreite und verbindet die beiden Baluster miteinander.

Das ausgesparte, querrrechteckige Feld unterhalb der Sockelleiste ist mit einem stark erhabenen Relief geschmückt. Auf hügeligem, grasbewachsenem Untergrund sitzt ein weitgehend unbekleideter Knabe. Sein rechtes Bein ist an den Körper angezogen, das linke dagegen nach vorne gestreckt. Die Beine sind in Seitenansicht angegeben, der Oberkörper ist

¹ Die Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg und das Kurpfälzische Museum in Heidelberg stellen freundlicherweise ihre Grabungsfunde für eine Analyse zur Verfügung.

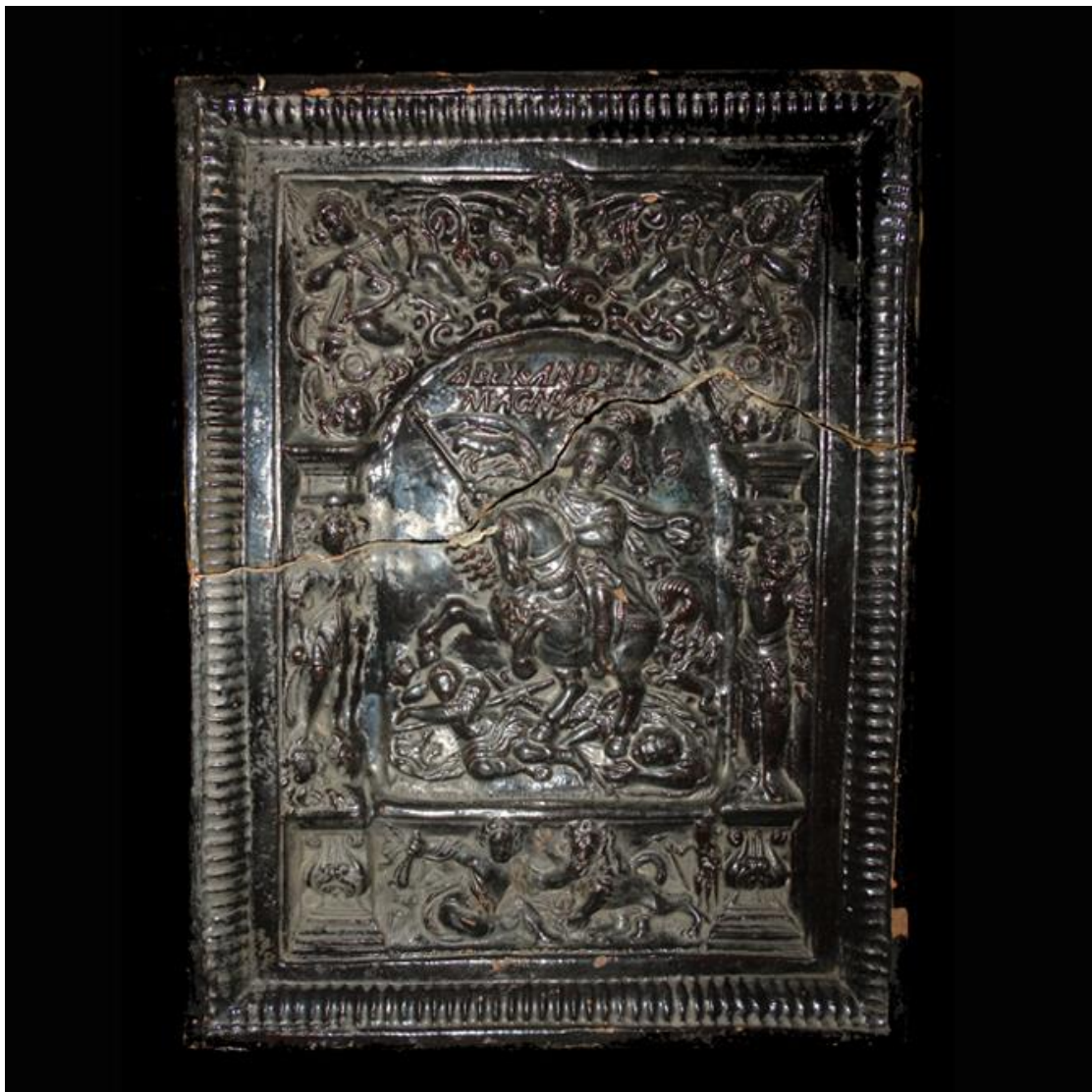
² Rosmanitz 1996, S.141, Abb. 2; Rosmanitz 2012b, S. 67, Abb. 70

dem Betrachter zugewendet. Um den Körper ist eine fein gefältelte Tuchbahn geschlungen, die der Putto mit seiner rechten Hand umfasst. Das Textil umhüllt die Beuge des rechten Arms, zieht sich von der Achsel diagonal über den Bauch nach unten, bedeckt die Scham und umschließt den rechten Oberschenkel. Dann verschwindet sie hinter dem Rücken und kommt über der linken Schulter wieder zum Vorschein. Von dort hängt sie diagonal nach rechts herab. Die Diagonalbahnen über den Oberarmen sind auf den Knabenkopf ausgerichtet. Der im Halbprofil nach rechts gewendete Kopf ist von kurzem, lockigem Haupthaar gerahmt. Das bartlose Gesicht mit tiefliegenden Augen, plattgedrückter Nase und wulstigen Lippen weist keine individuellen Züge auf. In der Hand des nach hinten gestreckten rechten Arms hält der Jüngling den Unterkiefer eines Huftiers. Die Gelenkpfanne des Schläfenbeins und der verdickte Kiefer mit den Backenzähnen weist nach außen. Die Hand umfasst den Unterkiefer direkt hinter den Schneidezähnen. Der Jüngling holt mit dem in eine Art Keule umfunktionierten Knochen zum Schlag auf den Kopf eines Löwen aus, der ihn von rechts attackiert. Die Situation schient für den Jüngling aussichtslos. Der Löwe ist in Seitenansicht dargestellt. Er hat seinen Kopf leicht aus dem Profil zum Betrachter gewendet. Das Tier springt den Knaben auf den Hinterläufen mit ausladenden Schritten an. Sein Oberkörper ist zur Drohgebärde erhoben. Der Löwe greift mit den mächtigen, krallenbesetzten Tatzen seiner Vorderpranken an. Der Jüngling wehrt sich entschlossen, indem er mit seiner Linken in den Rachen des Löwen greift, die Kinnlade umklammert und diese herunterdrückt. Im aufgerissenen Löwenmaul treten die langen Reißzähne bedrohlich hervor. Wie beim Puttenkopf ist die Physiognomie des von einer ausladenden Mähne umschlossenen Löwenhaupts nur schwach ausgebildet. In der Gestaltung ist gleichermaßen der Angriff des Tiers wie auch die Erkenntnis von dessen völlig unerwarteter Überwältigung dargestellt. Die siegesgewisse Attacke des Löwen wird durch den erfolgreichen Widerstand des Jünglings ins Gegenteil gekehrt. Die Vorderpranken greifen ins Leere. Der Schweif reckt sich nicht siegesgewiss nach oben, sondern ist zwischen die Hinterbeine geklemmt. Gleichzeitig holt der Jüngling zum entscheidenden Schlag mit seiner Keule aus und vollendet so den Sieg über den Löwen. Gerade die Gleichstellung von Löwe und Mensch, die sich ideal in das Format der Sockelzone einpassen lässt, unterstreicht der Situation eigene, tragische Umkehrung der erwarteten Handlungsabfolge. Unklar bleibt die Rolle des verkleinert dargestellten Soldaten am rechten Bildrand. Er blickt auf das Kampfgeschehen im Vordergrund, ohne jedoch eine erkennbare Anteilnahme zu zeigen. Sein Körper ist durch einen Plattenharnisch mit betont gearbeiteten Beinkacheln verdeckt. Mit seiner Linken umklammert er den Griff eines langen Schwerts. In der Rechten hält er eine Helmbarte. Der Mantelhelm mit geöffnetem Visier gibt den Blick auf das nur ansatzweise ausgebildete Gesicht mit Spitzbart frei.

Bei der Darstellung handelt es sich um eine Zusammenfassung von zwei alttestamentarischen Szenen aus der Samsongeschichte: das Ringen mit dem Löwen (Richter 14,5-9) und das Erschlagen der tausend Philister (Richter 15,15-16). Samson, der von Gott mit übermenschlichen Kräften ausgestattete Israelit, gilt als einer der alttestamentarischen Heerführer. Sein Leben begann mit der unverhofft späten Geburt und endete in der Selbstaufopferung im Kampf gegen die Philister. Samson wurde auf dem Weg zur Brautschau von einem jungen Löwen angefallen. Mit Hilfe der von Gott verliehenen Kraft, deren Wurzeln im Haupthaar lagen, zerriss er den Löwen mit bloßen Händen. Samson thematisierte den Sieg in einem Rätsel, das zu blutigen Auseinandersetzungen mit den Philistern führte. In der Folge erschlug Samson tausend Philister mit der Kinnbacke eines Esels. Erst Delila entdeckte die Ursache der Stärke des Israeliten. Das Abschneiden der Haare ermöglichte die Gefangennahme und Blendung. In der vorliegenden Bildfassung der Samsonlegende steht die Bezwingung des Löwen im Vordergrund. Mit der Eselskinnbacke und dem Soldaten im Hintergrund spielt der Künstler auf die Überwindung der tausend Philister ein. Entsprechend

dem tatsächlichen Handlungsablauf ist der Kampf mit den Soldaten als Folgeszene in den Hintergrund gerückt. Die Heerschar ist auf dem Relief jedoch nur unzureichend durch den Soldaten im Hintergrund repräsentiert.

Die leicht nach innen abgeschrägten Pfeiler und die Arkade bilden als spiegelsymmetrische, kleinteilige Ornamentzone den Rahmen für das Innenfeld. Die Stirnseite der Pfeiler ist jeweils mit einem horizontalen Schuppenband besetzt. Im Bereich der Kapitellzone ist das Schuppenband von einer grotesk verzerrten Löwenmaske überlagert. Ausladende Brauenwülste und eine breite, gedrückte Nase ebenso wie die auf einen ornamentalen, tropfenförmigen Blattbesatz reduzierte Mähne. Über der Stirn sitzt eine Radhaube. Das Arkadengesims gliedert sich in einen breiten Architrav, eine ebenso hohe Frieszone und in das mehrfach getreppte Gebälk. Auf dem Gesims ruht ein geflügelter Engelskopf. Analog zum Pfeiler ist er leicht nach innen gedreht. Der Kopf greift mit seiner fast vollplastischen Ausarbeitung die Reliefgestaltung im Postament auf. Das von kurzem, welligem Haupthaar mit Stirnlocke gerahmte Gesicht weist eine ungewöhnliche Feinzeichnung auf. Schon die schmalen Wangen belegen bei einem Vergleich mit den Puttengesichtern in den Zwickeln, dass man die Köpfe über dem Arkadengesims weniger als pausbäckige Puttenköpfe denn als Gesichter jugendlicher Engel ausbilden wollte. Die über der Brust ansetzenden Flügel sind sehr kurz. Der nach außen weisende Flügel entfaltet sich frei nach oben und unterstreicht die Nähe zum Betrachter. Dagegen ist der gegenständige Flügel in leichter Verkürzung wiedergegeben. Der Puttenkopf bedeckt die Ansatzstelle des schmalen, mit einem glatten Halbstab besetzten Bogens. Die Zwickel sind jeweils mit einem diagonal auf die Bildmitte ausgerichteten, ganzfigurigen Putto besetzt. Er sitzt auf einer Wolkenbank, die bis auf die Bogenlaibung reicht und hat seinen nach innen weisenden Fuß weit von sich gestreckt. Der andere Fuß ist leicht angewinkelt und betont die Sitzhaltung. Der Putto hält einen Reflexbogen vor seinen unbedeckten Oberkörper. Die Handhabe des Bogens ist durch Wulstringe abgesetzt. Mit einer Hand legt er den Schaft eines langen, gefiederten Pfeils in der gespannten Bogensehne ein. Die Kraftanstrengung äußert sich weder im Muskelspiel noch im Gesicht, das von welligem Haupthaar mit Stirnlocke gerahmt ist. Am Rücken des Engels setzen zwei dreifach gefiederte, kurze Flügel an. Ihre Anordnung berücksichtigt die Vorgaben durch die Rahmenleiste. So weist der nach innen gerichtete Flügel horizontal auf die Bildmitte und der etwas kleinere, gegenständige Flügel annähernd diagonal in die Bildecke. Die von Putto, Pfeil und nach außen weisendem Flügel gebildete Diagonallinie trifft etwa mittig mit einer weiteren Diagonallinie zusammen, die von dem nach innen weisenden Flügel zu einem zylindrischen Gegenstand führt. Dessen kannellierter Körper schließt nach unten durch zwei Wülste zwischen einer Hohlkehle ab. Dahinter setzt eine gerippte Kalotte mit punktbuckelbesetzter Spitze an. In Ergänzung zum Reflexbogen dürfte es sich bei dem Zylinder um einen röhrenförmigen Köcher zur Aufnahme von Pfeilen handeln. Der Köcher ist von einem Tuch hinterfangen, das am Ellenbogen des Putto ansetzt und in weitem Bogen bis auf den Kopf des geflügelten Engels über dem Arkadengesims fällt. Ein breites Band mit quastenbesetzter Spitze beschreibt neben dem Köcherabschluß eine Spirale. Das zweite, ebenfalls quastenbesetzte Ende des mehrfach in sich verdrehten Bands endet in der Scheitelzone, die jeweils mit einem zur Bildmitte blickenden, geflügelten Engelskopf besetzt ist. Die Maske im Bogenscheitel trägt welliges Haar mit überhöhter Frisur und Stirnlocke. Über dem Haar setzt eine Radhaube an. Sie liegt auf dem steigenden Karnies der Rahmenleiste auf. Das Puttengesicht mit hoher Stirn ist von gefiederten Flügeln mit ausgreifenden Spitzen gerahmt. Der Kopf ruht auf einem rollwerkbesetzten Konsolgesims, das durch ein reizvolles Spiel gegenläufiger Voluten die Vielfalt des Zwickeldekors aufnimmt.



Das Innenfeld des Kachelfragments vom Heidelberger Schloss war ursprünglich mit dem auf einem Pferd sitzenden Alexander den Großen besetzt. Vergleichbare Kacheln aus Basel, von der Hardenburg, sowie aus Münnernstadt, Weyersheim und Worms³ zeigen einen nach links reitenden jungen Mann in Feldherrentracht mit Kronhelm auf einem steigenden Pferd.

Den Gutteil des Innenfelds nimmt ein nach links auf einem steigenden Pferd reitender Mann ein. Der Boden, auf dem das Pferd mit seinen beiden Hinterbeinen steht, ist in leichter Oberansicht angegeben. Auf dem hügeligen Untergrund liegen zwei leblose Gestalten. Die Linke trägt einen Kronreif. Der rechts auf dem Boden liegende Tote, dessen Kronhaube leicht nach hinten verrutscht ist, bedeckt mit seinem Körper eine Fahne, die als Emblem den steigenden Löwen trägt. Die Leichname weisen keine Spuren von Gewaltanwendung auf. Beide sind in römischer Feldherrentracht gekleidet. Die Lederkoller in Form von Muskelpanzern bedecken Soldatenröcke mit einem Besatz von breiten Lederstreifen an den Oberarmen und am Bund. Die Panzer sind jeweils an der Schulter von Schulterklappen mit lilienförmigen Enden zusammengehalten. Die bewusste Ausstellung und Attribuierung der Leichname unterstreicht die Triumphatorgeste des Reitenden. Auf dem Untergrund steht über dem rechts liegenden Gefallenen ein vielköpfiger Leopard.

³ Döry 2003, S. 81, Kat.-Nr. 47, Abb. 15

Der Reiter auf steigendem Pferd nimmt den Großteil des Innenfelds ein. Die Hinterhufe seines Pferdes befinden sich knapp neben den auf am Boden Liegenden. Pferd und Reiter sind in leichter Seitenansicht wiedergegeben, lediglich die Pferdebrust ist dem Betrachter zugewendet. Das steigende Pferd lässt sich aufgrund der kurzen Mähne und des voluminösen Körpers als kräftiges Streitross charakterisieren, dessen Kraft und Kampftschlossenheit im Gebaren, aber auch in der Wildheit des Blicks und den aufgeworfenen Nüstern zum Ausdruck kommt. Lediglich die Kandare scheint sein Ungestüm zu bändigen. Die kraftvolle Pferdedarstellung wirkt auf den Betrachter weit bewegter als der reitende Feldherr. Der Pferdekörper ist mit einem prächtigen, mit Zierbesätzen ausgestatteten Geschirr bedeckt. Das Zaumzeug mit verhältnismäßig kleiner, ausladender Kandare und straff gespannten Zügeln nimmt sich gegenüber dem mit Zierappliken und Troddeln besetzten Brustriemen und dem fächerförmigen Riemenbesatz am Rumpf eher bescheiden aus. Der Schweif ist am Schweifansatz eingeschnürt. Das Pferd wird von einem Reiter geritten, der fast in den Steigbügeln zu stehen scheint. Auffallend ist die Überproportionierung des Kopfes im Vergleich zu den übrigen Körperteilen. Der Reiter trägt ebenso wie die am Boden liegenden Männer eine antike Rüstung. Der Saum seines kurzen Soldatenrocks und die kurzen Ärmel sind mit Pteryges besetzt. Darüber trägt er einen Muskelpanzer. An den Beinen sitzen Muellei. stiefelförmige Schuhe, die sandalenartig geöffnet sind. Ein punktbuckelverzierter Besatz über dem Knöchel bildet den oberen Abschluss der römischen Soldatenstiefel. An den Schultern ist ein langer, capeförmiger Feldherrenmantel befestigt, der in ausladenden Schwüngen fast horizontal nach hinten weht. Die wulstförmige Faltenführung entspricht der Modellierung des am Boden liegenden Mantels. Der Kopf des Reiters blickt nach vorne. Über dem bartlosen Gesicht trägt er einen Kronhelm mit Wangenklappen. Als Helmbesatz fungiert ein üppiger Federbusch. Der Kopfputz unterstreicht in Verbindung mit dem Feldherrenmantel die hohe Stellung des Reiters. Mit seiner Linken lenkt er sein Pferd. Mit der rechten Hand umklammert er den glatten Schaft einer nach hinten wehenden Fahne. Sie zeigt auf glattem Feld einen nach vorne stürmenden Widder. Über der Reiterdarstellung erkennt man den Schriftzug *ALEXANDER / MAGNVS*. Die Ziffer 3 weist das Relief als das dritte einer mehrteiligen Bildfolge aus.

Die Aufschrift auf Kopfhöhe bezeichnet den Reiter als Alexander den Großen. Er verkörpert in Anlehnung an eine Vision des Propheten Daniel (Daniel 7,1-28) eines der vier Weltreiche:⁴ das babylonische, vertreten durch Ninus, das persische, vertreten durch Cyrus, das griechische, vertreten durch Alexander der Große und das römische, vertreten durch Julius Cäsar.⁵ Neben der Namensnennung und dem Fahnenemblem gibt sich der jeweilige Herrscher durch ein Fabeltier zu seinen Füßen zu erkennen, das in Anlehnung an die Danielvision dem Meer entsteigt.⁶ Die Weltreiche verkörpern der Traumdeutung Daniels zufolge (Daniel 7,23-27) die Vorstufe zum ewigen Reich Gottes, eine Vorstellung, auf die sich auch Teile der Apokalypse

⁴ Kramer 1965; Krueger 1984a; Krueger 1984b; Voigt 1999, S. 288-290, Kat.-Nr. I.41

⁵ Das babylonische Weltreich kann auf Werken der bildenden Kunst auch durch Nimrud oder Nebukadnezar vertreten sein. Das persische Imperium lässt sich auch durch Darius versinnbildlichen. Statt Julius Cäsar ist auch die Darstellung von Romulus, Augustus oder Karl dem Großen möglich.

⁶ *Dann stiegen aus dem Meer vier große Tiere herauf; jedes hatte eine andere Gestalt. Das erste war einem Löwen ähnlich, hatte jedoch Adlerflügel ... Dann erschien ein zweites Tier; es glich einem Bären und war nach einer Seite hin aufgerichtet ... Dann sah ich ein anderes Tier; es glich einem Panther, hatte aber auf dem Rücken vier Flügel, wie Flügel eines Vogels; auch hatte das Tier vier Köpfe ... Danach sah ich in meinen nächtlichen Visionen ein viertes Tier; es war furchtbar und schrecklich anzusehen und sehr stark; es hatte große Zähne aus Eisen. Es fraß und zermalmte alles, und was übrigblieb, zertrat es mit den Füßen. Von den anderen Tieren war es völlig verschieden. Auch hatte es zehn Hörner.* (Daniel 7,3-7).

des Johannes beziehen (Offenbarung 13,1-2).⁷ Die Darstellung der vier Weltreiche lässt sich nach den erhaltenen Tituli für die Pfalz zu Ingelheim bereits in karolingischer Zeit belegen. Sie fand Eingang in romanische Freskenzyklen, so in St. Emmeram in Regensburg und in der Unterkirche von Schwarzrheindorf. Unter dem Hinweis auf das Gottesreich verkörpern die Reiter als Symbolfiguren der sich ablösenden Weltreiche die Vergänglichkeit weltlicher Herrschaft. Die Reiter sind im Moment ihres Sieges dargestellt. Doch ist die Triumphatorgeste nur von kurzer Dauer, spiegelt sich in den von ihnen bezwungenen Vorgängern ihr eigenes künftiges Schicksal wider. Das Motiv des Überwindens ist nicht zuletzt auch im Ringen Samsons mit dem Löwen in der Sockelzone aufgegriffen. In Verbindung mit der Deutung des Traums von Nebukadnezar von den vier Weltreichen (Daniel 2,1-49) stellt die Bildfolge das römische Reich moralisch über die Vorgängerreiche und erlaubt dadurch eine Rezeption im Rahmen der Habsburger Bildpropaganda⁸.

Auf Werken der Kachelkunst sind zwei Weltreichserien voneinander zu unterscheiden:

In Anlehnung an die Serie der Neun Guten Helden⁹ fertigten Künstler wie Georg Leupold oder Georg Vest am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Nürnberg eine Folge mit ganzfigurigen, stehenden Feldherren (Typ A).¹⁰ Eine der Patritzen trägt die Signatur *Vest 1621*. Rosemarie Franz sieht die Schaffung der Reliefvorlagen im Zusammenhang mit der Auftragsvergabe für die Nürnberger Rathausöfen an die Leupold-Werkstatt im Jahre 1622.¹¹ Trotz der sinnvollen Bezugnahme des Bildprogramms auf die Funktion des Raumgefüges im Sinne der Anmahnung eines gerechten Regiments im Angesicht des Jüngsten Gerichts stellt die Verwendung der Weltreiche auf Rathausöfen bislang jedoch einen Sonderfall dar. Eine indirekte Bezugnahme erfolgte in dem 1621 von Adam Vogt für das Augsburger Rathaus geschaffenen Ofen.¹² Dort bildete man die Ofenfüße in Form langhalsiger Vierbeiner ab, die deutliche Übereinstimmungen mit dem vierköpfigen Panther des alexandrinischen Weltreichs aufweisen und somit indirekt auf die Abkunft der Stadt anspielen. Kacheln aus der Weltreichserie vom Typ A finden sich auch auf einem in das Jahr 1694 datierten Ofen in Nürnberg. Die Datierung belegt eine mehr als fünfzigjährige unveränderte Nutzung des Motivs im gleichen Werkstattmilieu. Als Vorlage für die Darstellung der Weltreichserie in Form von ganzfigurigen Herrschern dienten bislang unbeachtete Radierungen des Nürnberger Kleinmeisters Johann Hauer (1586-1660).

Die zweite Motivgruppe (Typ B) zeigt ebenfalls Feldherren in antiker Tracht. Sie sind durch eine Umschrift auf Kopfhöhe als Repräsentanten der jeweiligen Epoche bezeichnet. Allerdings hat man sie als reitende Triumphatoren ausgebildet.

⁷ Bei Johannes bildet das vierte Tier eine Symbiose der vorhergehenden Tiere: *Das Tier, das ich sah, glich einem Panther; seine Füße waren wie die Tatzen eines Bären und sein Maul wie das Maul eines Löwen.* (Offenbarung 13,2).

⁸ Die vier Weltreiche waren beispielsweise auch auf der Spitze eines Tischbrunnens dargestellt, den Kaiser Maximilian II. im Jahre 1568 bei dem Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer in Auftrag gab. Statt Cäsar ließ Maximilian II. sich selbst darstellen. Im Sinne einer positiven Auslegung der Weltreichthematik sah sich der Kaiser in direkter Nachfolge der Römischen Imperatoren. Der Herrschaftsanspruch seiner Dynastie konnte demnach nur durch das Reich Christi aufgehoben werden (Bott 1985, S. 231-232, Kat. Nr. 26, S. 398-399, Kat. Nr. 463-466).

⁹ Unger 1983, S. 416-419; Unger 1988, S. 188-199, Kat. Nr. 125-130

¹⁰ Cserey 1999; Franz 1981, S. 126-129, Abb.417-423

Grentzenberg 1987; Kammel 2011, S. 40, Abb. 10; Richter 2013, S. 371, Abb. 9; Wingenroth 1902, S. 15, Abb. 8

¹¹ Franz 1981, S. 128

¹² Franz 1981, Abb. 369; Pittroff 2011

Die Kachelreliefs mit der Serie der vier Weltreiche in der vorliegenden Form (Typ B) bilden den Schlusspunkt einer Entwicklung, bei der man zwei Bildtraditionen, die Samsongeschichte und die vier Weltreiche, in einem Relief zusammenfügte. Der Kampf Samsons mit dem Löwen bildet seit der Spätgotik auf Werken der Kachelkunst ein in zahlreichen Varianten überliefertes Thema.¹³ Vom Frühbarock an wurde der alttestamentarische Heerführer zunehmend durch die Figur des Herkules verdrängt. Samson, der mit bloßen Händen einen Löwen in Stücke riss, verkörpert nicht nur das Selbstbewusstsein des Menschen als Bezwinger übermächtiger Kräfte, sondern versinnbildlicht synchron zur Überwindung des Todes durch Christus den Sieg des Glaubens über das Böse. Samsons Löwenkampf verkörpert die *fortitudo*, die Tapferkeit und Integrität. Damit können Samson mit Georg als Drachentöter und Michael als Bezwinger des Satans thematisch zu einer Gruppe zusammengefasst werden. Trotz einer Vielzahl graphischer Vorlagen fanden weitere Szenen aus dem Samsonleben, wie Samson mit den Toren von Gaza, die Weiberlist Delilas oder die Zerstörung des Tempels der Philister nur selten Eingang in die Bildersprache auf Keramikreliefs. In der Serie der alttestamentarischen Heerführer und der Serie der alttestamentarischen Propheten verweist das Attribut der Eselskinntacke und eine gekappte Säule an Samsons Heldentaten. Im Rahmen Typ 1 wurde eine weitere Bedeutungsebene in das Kachelrelief eingebildet. Anstelle der schuppenbesetzten Pfeiler des Rahmens vom Typ 1a lastet das Bogenfeld dort auf den stehenden Ganzfiguren des David mit Schleuder (li) und des gerüsteten Goliaths, einen Speer in seinen Händen haltend (re).



¹³ Rosmanitz 2011, S. 23-24; Rosmanitz 2012a, S. 97-102

Die reitenden Herrscher in den Innenfeldern wurden nach vier Kupferstichen von Gregor Fentzel gearbeitet. Seine Bildvorlagen bezog dieser wiederum von Marten de Vos (1532-1603). Die Drucke wurden von Paul Fürst (1605/06-1666) in Nürnberg verlegt¹⁴. Auf den Vorlageblättern benannte man die Feldherren auf Kopfhöhe als Ninus, Cyrus, Alexander und Cäsar. Eine zweiteilige, in Versform gehaltene Bildunterschrift weist auf die historischen Taten der Dargestellten hin.¹⁵ Der alttestamentarische Bezug ist durch die Tierattribute gegeben. In der linken unteren Ecke sind die Weltreiche ihrer Abfolge entsprechend durchnummeriert. Der erste der querrrechteckigen Kupferstiche zeigt den nach rechts reitenden König Ninus in Triumphatorgeste. Im Hintergrund erkennt man rechts eine phantasievolle Stadtvedute, in die man stadtrömische Gebäude einband. Links am Horizont steuern Schiffe trotz Unwetter den Hafen an. Aus dem Meer steigt im Vordergrund ein geflügelter Löwe. Das durch Cyrus versinnbildlichte persische Weltreich weicht in seinem Aufbau nur unwesentlich von der vorhergehenden Darstellung ab. Statt des Greifen entsteigt ein Bär den Fluten. Der am Boden liegende Feldherr gibt sich durch die Fahne mit Löwenemblem als Ninus zu erkennen. Rechts hinter dem König erstreckt sich eine an den Hang gelagerte Stadt, die durch eine Schlucht von der Szene im Vordergrund getrennt ist. Am Rande der Schlucht steht ein Obelisk. Der nach links reitende Alexander der Große triumphiert über zwei zu Boden geworfene Könige. Einer davon ist mit Hilfe des Löwenbanners als Ninus auszumachen. Links im Hintergrund erstreckt sich unter bewölktem Himmel das Meer, dem ein vierköpfiger Leopard entsteigt. Die Silhouette der am Hang gelegenen Stadt rechts hinter dem Feldherrn ist durch zahlreiche Kuppeln und Türme belebt. Im Mittelgrund erkennt man hinter einer Brücke das auf vier Pfeilern stehende Denkmal eines Ziegenbocks, dem Emblem des alexandrinischen Weltreichs. Bei der letzten Darstellung mit Julius Cäsar wich man von dem gewohnten Schema ab, indem man die ruhige, von Schiffen befahrene See rechts hinter den Reiter plazierte. Dem Meer entsteigt ein flossenfüßiges Ungeheuer mit weit aufgerissenem Maul. Auf dem Kopf trägt es elf Hörner. Sie symbolisieren in Anlehnung an die Apokalypse des Johannes die zehn Königreiche und den Antichristen. Links erhebt sich die Stadt Rom, gekennzeichnet durch das Augustusmausoleum und die Engelsburg. Im Mittelgrund erkennt man noch innerhalb der Stadtmauern neben einem Rundtempel das Reiterstandbild von Marc Aurel. Julius Cäsar reitet über seine drei Vorgänger und ihre niedergeworfenen Feldzeichen hinweg. Wie auch bei den vorhergehenden Darstellungen scheint das Pferd nur andeutungsweise die am Boden Liegenden zu berühren.

Am Beispiel des Alexanderreliefs lassen sich die Abweichung bei der Umsetzung der graphischen Vorlage in ein halbplastisches Relief verdeutlichen. Die Unterschiede resultieren in erster Linie aus der Formatänderung vom Querformat zum Hochformat mit halbkreisförmigem Abschluss. Dadurch kommt es zur gedrückten Ausbildung des Reiteroberkörpers. Die Fahne kann nicht mehr im oberen Bilddrittel diagonal von links nach rechts geführt werden, sondern weht nun dem Reiter in Reitrichtung voran. Die kraftvolle Bewegung des Pferdes wird durch eine zusätzlich, nach links wehende Mähne verdeutlicht. Sie amortisiert den auf dem Kupferstich weit nach hinten wehenden Schweif, der auf dem

¹⁴ Kupferstiche mit den vier Weltreichen, 25 cm x 20 cm, Nürnberg Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung Sammelband Nr. 238 qu. 2^o (irrtümlich Adriaen Collaert zugewiesen). Die drei Künstler sind auf der Ninus-Darstellung am unteren Bildrand aufgeführt: *M. de Vos invenit Gregorius Fenntzel sculp. P. Fürst excudit.*

¹⁵ Beschriftung der Feldherrenserie:

NINVS Mein Reich vermehr ich durch mein Macht, Weil mir der Sieg diß mitgebracht. 1.
CYRVS MAIOR Obgleich mein Anherr mich wolt tödten in der Wiegen, Must doch der Perser reich durch mich sein anfang kriegen. 2.
ALEXANDER MAGNVS Mein Vatterland war mir zu klein, Drümb nahm ich noch viel Länder ein. 3.
C. IVLIVS CAESAR Mein Adler bleibt das Haupt der Welt, Dann Ich hätt grosse Sieg zu Feld. 4.

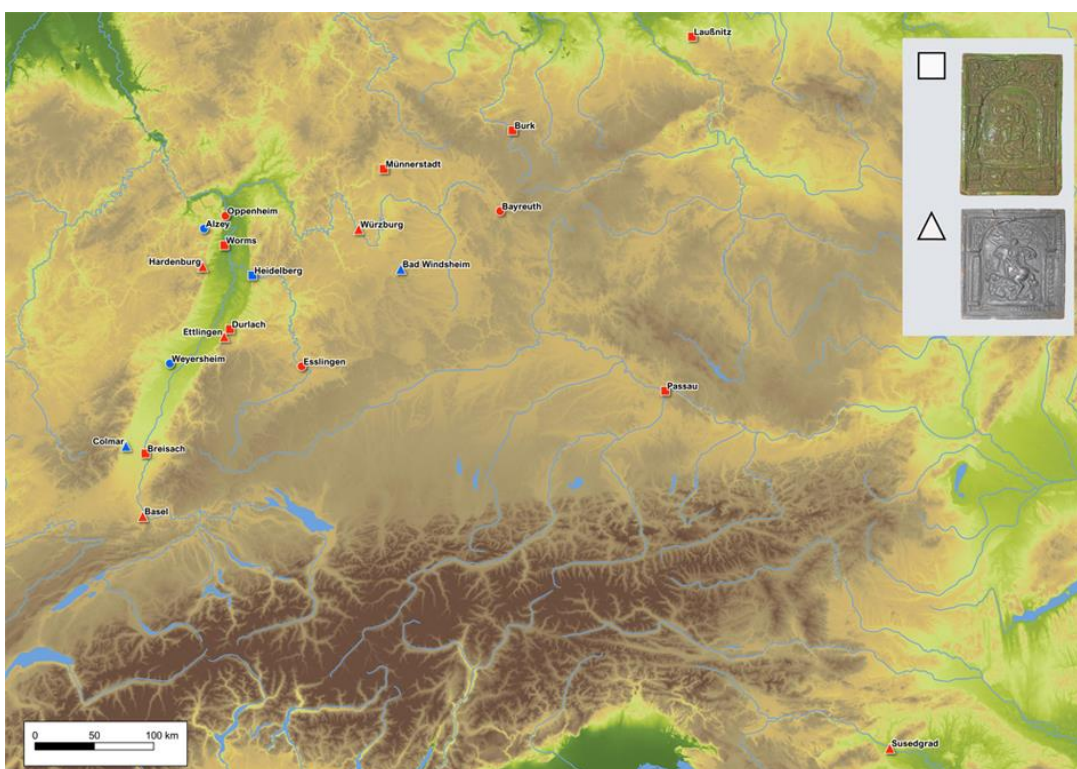
Kachelrelief zu einem Gutteil von dem vierköpfigen Leoparden verdeckt wird. Ihren deutlichsten Ausdruck findet die Änderung der Bildkomposition in der Haltung der Hände des Reiters. Auf dem Kupferstich scheint Alexander sein Reittier lediglich mit seinen Beinen zu steuern. Dadurch kann seine rechte Hand den Griff eines Dolches umfassen, der an seiner linken Seite gegurtet ist. Auch an anderen Details sind deutliche Neukonzeptionen ablesbar. Durch die Positionierung der Fahne konnte das dynamische Element der nach links oben wehenden Fahnen spitze nicht mehr in das Bildfeld eingebunden werden. Der Bossier ersetzte dieses Bildelement, indem er den Reiter zusätzlich mit einem Feldherrenmantel ausstattete, dessen Mantelschöße annähernd horizontal hinter ihm nach rechts wehen. Sie nehmen jenen Bereich ein, an dem im Kupferstich eine Stadtvedute den Bildhintergrund belebte. Ähnliche Neukonzeptionen, sowohl im Detail als auch in der Anordnung der einzelnen Versatzstücke, wurden auch an den am Boden liegenden, besiegten Feldherrn vorgenommen. Besonders augenfällig ist die Verlagerung des vierköpfigen Leoparden vom linken in den rechten Teil des Bildhintergrunds. Insgesamt bleibt festzuhalten, dass der Bossier den kleinteiligen Aufbau der Vorlage deutlich reduzierte und gleichzeitig durch gezielte Stilmittel wie durch das Motiv der Mähne und des nach hinten wehenden Feldherrenmantels neue Elemente zur Harmonisierung und zur Steigerung des Spannungsgefüges einbaute.

Auch für den Dekor weltlicher Gegenstände außerhalb der Kachelkunst griff man auf die Serie der vier Weltreiche nach den Kupferstichen von Marten de Vos zurück. So rezipierte man die Kupferstiche auf einem Prunkbecken, das um 1630 von dem Hamburger Goldschmied Dietrich Utermarke gefertigt wurde, sowie auf einer Rundplatte aus Frankfurter Fayence. Ein um 1720 in Eger von Johann Karl Haberstrumpf (1656-1724) gefertigter Kabinettschrank trägt in den Türfüllungen die Serien der Erdteile und der vier Weltreiche¹⁶. Die Umsetzung des Bildes in Reliefintarsie führte unter Beibehaltung des Formats zu einer starken Rücknahme der Kleinteiligkeit. Zudem fehlen die Tierattribute. Die Verminderung des Bildprogramms lässt sich mit dem Fertigungszweck des Schrankes erklären. Johann Karl Haberstrumpf gilt als einer der bedeutendsten Reliefintarsienkünstler seiner Zeit. Der Schrank dürfte als Prototyp für ein Möbel gefertigt worden sein, das die Stadt Eger im Jahre 1722 Kaiser Karl VI. schenkte. In der Offenbarung des Johannes wird das Römische Reich, in dessen Tradition auch Kaiser Karl VI. stand, auffallend negativ bewertet. Man umging diese Anspielung in Eger durch den Verzicht auf die Tierattribute. Somit war es möglich, die Serie ausschließlich als positive Anspielung auf das zeitgenössische Geschichtsverständnis und letztlich auch auf die Habsburgermonarchie zu verstehen. Bei fehlendem Meereshintergrund konnte der Künstler die Stadtlandschaft über die ganze Bildbreite ziehen. Die ausgeformten Versatzstücke der Stadtvedute sind den graphischen Vorlagen entlehnt. Auch die reitenden Feldherren stimmt weitgehend mit der Vorlage überein. Bei der Wiedergabe von Ninus ist die Figur mit einem steigenden Pferd kombiniert. Der König sitzt trotz der Schräglage ungewöhnlich unbeteiligt zu Pferde und lässt die gesamte Komposition durch seine Haltung etwas unbeholfen erscheinen. Zudem fügte der Egerer Künstler im Gegensatz zum Kupferstich erst bei Cyrus dessen am Boden liegenden Vorgänger bei, und setzte damit den babylonischen Herrscher in aller Deutlichkeit an den Beginn einer sich ablösenden Herrscherfolge. Es fällt sogleich ins Auge, weshalb Marten de Vos bereits den ersten Regenten mit einem unterworfenen Gegner zeigt. Ohne dieses Beiwerk ist die Triumphatorgeste von Ninus unverständlich und der gesamte, in sich schlüssige Bildaufbau verliert erheblich an Geschlossenheit.

Das Entstehungsdatum der Egerer Kabinettschränke im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts zeigt, dass auch das Motiv der reitenden Weltreiche eine lange Rezeptionsgeschichte aufweist. Umwandlungen lassen sich bislang auf Werken der Kachelkunst in zwei Fällen

¹⁶ Wien Museum für Angewandte Kunst (Voigt 1999, S. 288-290, Kat.-Nr. I.41)

aufzeigen. So erkennt man auf einem Straßburger Innenfeldrelief einen Reiter, bei dem der Körper, das Pferd und der am Boden liegende Gegner dem Ninusrelief vom Typ B entspricht¹⁷. Die Fahnenstange ist zu einem Feldherrenstab gekürzt. Das zum Betrachter gewendete Gesicht mit schulterlanger Allonge-Perücke zeigt eine zeitgenössische Persönlichkeit, möglicherweise Ludwig XIV. Eine weitere Nachbildung der Weltreichserie stellt ein Kachelrelief mit Reiter aus Alzey dar¹⁸. Es zeigt der Inschrift *NERO I* auf Kopfhöhe zufolge den römischen Kaiser Nero. Der fliehende Greif zu Füßen des Reiters ist direkt vom Ninusrelief abgenommen. Die weiteren Versatzstücke sind bis auf den Weinrankenfries in der Sockelzone spiegelbildlich vom Ninusrelief übertragen. Obwohl der am Boden liegende Gegner fehlt, ging man bei der Rezeption so weit, einen der Pokale auf Fußhöhe der Pferdehinterläufe anzugeben. Durch die irreführende Beschriftung, die Teilrezeption des Ninusreliefs und die wesentlich gröbere Ausbildung der Details, wie auch durch die irreführende Titulierung ähnelt das Alzeyer Relief auf den ersten Blick jedoch mehr einer volkstümlichen Georgsdarstellung als der Weltreichserie. Der fehlende Rand und die mit Wellenband unterlegte, florale Sockelleiste erlauben eine stilistische Einordnung des Reliefs in der Mitte des 18. Jahrhunderts.



Kacheln aus der Serie der Weltreiche zu Pferde nach Gregor Fentzel waren im gesamten deutschen Südwesten verbreitet. In FurnArch sind der Motivfolge 66 Fragmente zuzuordnen (Stand August 2020). Die Produktionsorte Alzey, Bad Windsheim, Colmar, Ettligen, Heidelberg und Weyersheim sind in erster Linie dem Typ der Ortstöpferei zuzurechnen. Gleichzeitig bildete das Motiv auch Teil der Formsprache formgebender Werkstätten, beispielsweise jener in der Unteren Neckarstraße 70-74, deren Erzeugnisse im Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses zur Aufstellung kamen. Ähnlich durchwachsen wie das Erzeugermilieu war auch der ökonomische und soziale Kontext der Verbraucher. Zu ihnen

¹⁷ Strasbourg, Musée Historique, Inv.-Nr. 363

¹⁸ Alzey, Museum, moderne Abformung eines Innenfelds (Einritzung auf der Rückseite: *L. Hörlein Wendelsheim 20.4.31 1931*).

zählte neben Burg- und Schlossherren die urbane und dörfliche Oberschicht. Auffallend ist die Häufung des Motivs im kleinräumigen Erfassungsgebiet. So fanden sich entsprechende Kachelreliefs gleich an drei Stellen in der Ettlinger Innenstadt. Die Fragmente eines Handwaschgefäßes aus dem Werkstattschutt einer 1689 zerstörten Töpferei im Bereich der Alten Markthalle legen zudem eine lokale Fertigung am Ende des 17. Jahrhunderts nahe. Dass die Motivgruppe auch überregional einen hohen Bekanntheitsgrad hatte, zeigt der südöstlichste Fundpunkt solcher Kachelreliefs, die serbische Burg Susegrad.¹⁹

Die Rahmen, in die die Weltreichserie mit reitenden Feldherren eingebunden werden können, lassen sich in drei Typen unterteilen. Typ 1 entspricht weitgehend der Arkade, die auch das Kachelfragment vom Heidelberger Schloss ursprünglich eingefasst haben dürfte. Besondere Kennzeichen sind die Zwickelbesätze mit Pfeile verschießenden Putten. Ihre graphische Vorlage lässt sich auf einen 1578 in Frankfurt am Main edierten Holzschnitt von Jost Amman zurückführen. Ebenfalls für diesen Rahmentyp charakteristisch ist der sitzende Samson, der mit der Kinnbacke eines Esels einen Löwen erschlägt. Die Pfeilerfiguren David und Goliath vervollständigen das in sich stimmige, ikonographische Bildprogramm dieser Arkade. Für den Oberrhein ist eine Vereinfachung belegt, bei der man David und Goliath durch schuppenbesetzte Pfeiler ersetzte (Typ 1a).

Der Rahmen des Typ 2 ist deutlich einfacher gebildet. Unter Verzicht auf sämtlichen figürlichen Besatz erhebt sich über einer schmalen, schuppenbandbesetzten Leiste eine aus einem Perlstab gebildete Arkade. Im Bogenscheitel trägt diese eine einfache Blüte. Die Zwickel sind mit Rankenbündeln besetzt. Anstelle des einfachen Perlstabs kann dieser Rahmentyp auch mit schuppenbandbesetzten Pfeilern aufwarten (Typ 2a). Als letzte Variante ist auf die Positionierung der Weltreichserie auf glattem Grund zu verweisen (Typ 3). Dieser Rahmentyp kam vornehmlich bei Blattrachel mit annähernd quadratischer Grundform zur Anwendung.

Vom Kachelfragment mit Alexander dem Großen vom Heidelberger Schloss lässt sich der Bogen spannen zu mehreren Fragmente des reitenden Julius Cäsar aus dem ehemaligen Eysack'schen Hof in der Unteren Neckarstraße. Letztere lagen in einem Befund, aus dem auch zahlreiche Patrizien- und Modelfragmenten zur Kachelfertigung stammen. Da weder anhaftender Ofenlehm noch Verrußungsspuren auf der Rückseite nachgewiesen werden kann, dürften die Kacheln nie in einen Ofen eingebaut worden sein. Die blasig aufgeworfene Glasur auf der Vorderseite legt vielmehr nahe, dass die Kachelfragmente als Fehlbrände schon bald nach einem missratenen Brand vom Töpfer verworfen wurden. Die teilweise datierten Model und Kacheln aus dem ehemaligen Eysack'schen Hof erlauben es, den Tätigkeitsschwerpunkt dieser formgebenden Töpferei nur wenige Jahre nach 1610 festzusetzen. In dem Anwesen in der Unteren Neckarstraße, das den Wirren des Dreißigjährigen Krieges zum Opfer fiel, wohnte Sebastian Götz, der Bildhauer des Friedrichsbaues.

Für das Fragment aus der Weltreichserie vom Heidelberger Schloss kann mit aller Vorsicht der Weg von der graphischen Vorlage, seine Umsetzung in ein Relief im stilistischen Dunstkreis des Johannes Vest in Frankfurt am Main sowie die Fertigung entsprechender Kacheln in Heidelberg nachgezeichnet werden. Über die genaue Herkunft des Kachelbruchstücks ist man leider nur unzureichend unterrichtet. Aufgrund der Verbindung des Modelfundes in der Unteren Neckarstraße mit dem Bildhauer Sebastian Götz liegt jedoch die Vermutung nahe, dass das Kachelfragment mit Alexander dem Großen zu Pferde zur Erstausrüstung des Friedrichsbaues gehört haben dürfte.

¹⁹ Škiljan 2015, S. 440, Kat.-Nr. 256, Taf. 56

Mit Hilfe der Weltreichserie lässt sich exemplarisch die Bedeutung des Bildinhalts und die Variationsbreite des Motivs auf manieristischen Kachelreliefs aufzeigen. Als Grundlage dient in erster Linie eine vergleichsweise große Zahl bislang unveröffentlichter Vergleichsstücke, ermittelbar über die Datenbanksysteme FurnArch und FurnLit sowie die Zuweisung der graphischen Vorlage. Die Beliebtheit des Bildmotivs im adeligen und bürgerlichen Wohnumfeld spiegelt sich auch in der Verwendung des Innenfelds als eigenständiges Wandrelief oder als Rückwand eines Handwaschgefäßes wider. Die Parallelitäten zu den Intarsien auf einem Egerer Kabinettschrank lassen erahnen, welche Bedeutung den graphischen Vorlagen im Kunsthandwerk zukamen. Zudem erlaubt die vielgestaltige Umsetzung des Themas Aussagen über die künstlerische Gestaltungsfreiheit des Goldschmieds, Kunstschreiners, Keramikmalers oder des Modellschneiders.

Harald Rosmanitz, Partenstein 2020

Weiterführende Literatur:

Bott, Gerhard (Hg.) (1985): Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700. Goldschmiedearbeiten - Entwürfe, Modelle, Medaillen, Ornamentstiche, Schmuck, Portraits, München.

Cserey, Éva S. (1999): Nachahmungen und Kopien der Jahrhundertwende. Eine Auswahl von Steinzeug, Irdenware und Kacheln aus den Beständen des Kunstgewerbemuseums Budapest. In: Bärbel Kerkhoff-Hader; Werner Endres (Hg.): Keramische Produktion zwischen Handwerk und Industrie. Alltag, Souvenir, Technik (Bamberger Beiträge zur Volkskunde 7), Hildburghausen, S. 123–153.

Döry, Ludwig (2003): Alte Ofenkacheln und Kachelbilder aus dem Museum Andreasstift und dem Heylshof. In: *Der Wormsgau* (22), S. 73–107.

Franz, Rosemarie (1981): Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus, 2. verb. u. verm. Aufl., Graz.

Grentzenberg, Beate (1987): Die Geschichte des Rathauses. In: J. Höss (Hg.): Das Rathaus zu Kempten im Wandel der Geschichte. Eine Dokumentation, Kempten, S. 36–147.

Kammel, Frank Matthias (2011): Kachelöfen und Ofenkacheln im Germanischen Nationalmuseum. In: Georg Ulrich Großmann (Hg.): Heiß diskutiert - Kachelöfen. Geschichte, Technologie, Restaurierung (Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum 9), Nürnberg, S. 33–55.

Kramer, Ernst (1965): Die vier Monarchien. Der Traum Nebucadnezars als Thema keramischer Werke. In: *Keramos. Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde e.V. Düsseldorf* (28), S. 2–27.

Krueger, Ingeborg (1984a): Ein Prunkbecken des Barock. Zur Ikonographie der Vier Weltreiche nach Daniels Vision. 1. Teil. In: *Kunst und Antiquitäten* (2), 36-45.

Krueger, Ingeborg (1984b): Ein Prunkbecken des Barock. Zur Ikonographie der Vier Weltreiche nach Daniels Vision. 2. Teil. In: *Kunst und Antiquitäten* (3), 37-35.

Pittroff, Michael (2011): Die Rekonstruktion eines Kachelofens im Augsburger Rathaus. In: Georg Ulrich Großmann (Hg.): Heiß diskutiert - Kachelöfen. Geschichte, Technologie, Restaurierung (Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum 9), Nürnberg, S. 89–94.

Richter, Rainer (2013): Kachelöfen im alten Sachsen. In: *Sächsische Heimatblätter* 59 (4), S. 362–379.

Rosmanitz, Harald (1996): Kunst als Dutzendware. Eine frühbarocke Kachelserie aus dem Oberrheintal. In: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes* 25, S. 140–147.

Rosmanitz, Harald (2011): Vom Fragment zum Kachelofen. Die Stecknadel im Heuhaufen. In: Georg Ulrich Großmann (Hg.): Heiß diskutiert - Kachelöfen. Geschichte, Technologie, Restaurierung (Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum 9), Nürnberg, S. 13–31.

Rosmanitz, Harald (2012a): Das Jesuskind und die bärtigen Männer mit Zipfelmützen. Die spätmittelalterlichen Ofenkacheln von der Wertheimer Burg. In: *Wertheimer Jahrbuch*, S. 75–111.

Rosmanitz, Harald (2012b): Graphische Vorlagen und ihre Umsetzung. In: Eva Roth Heege (Hg.): Ofenkeramik und Kachelofen. Typologie, Terminologie und Rekonstruktion im deutschsprachigen Raum (Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters 39), Basel, S. 64–67.

Škiljan, Ivana (2015): Srednjovjekovni i ranonovovjekovni pećnjaci Slavonije. (masch. Dissertation), Zagreb.

Unger, Ingeborg (1983): Kölner Ofenkacheln vom 14. Jahrhundert bis um 1600. Das Kölner Kachelbäckerhandwerk und seine Produkte (unter besonderer Berücksichtigung des 16. Jahrhunderts), Bonn.

Unger, Ingeborg (Hg.) (1988): Kölner Ofenkacheln. Die Bestände des Museums für Angewandte Kunst und des Kölnischen Stadtmuseums, Köln.

Voigt, Jochen (1999): Für die Kunstkammern Europas. Reliefintarsien aus Eger, Halle (Saale).

Wingenroth, Max (1902): Kachelöfen und Ofenkacheln des 16. und 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Museum, auf der Burg und in der Stadt Nürnberg. Teil IV. In: *Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, S. 3–24.