

Ornament und Eleganz

Vier Tontafeln einer romanischen Wandverkleidung

BLICKPUNKT APRIL. Die Beschäftigung mit der Ausstattung mittelalterlicher Kirchen und Klostergebäude bedeutet immer auch die Arbeit mit Fragmenten – entweder weil die Objekte nur als solche erhalten sind oder weil ursprüngliche Ensembles nur fragmentarisch auf uns kamen. Umso kostbarer sind die wenigen erhaltenen Zeugnisse romanischer Kirchenausstattung, die einen Einblick in die Ausgestaltung mittelalterlicher Kirchenräume geben.

Das Germanische Nationalmuseum erhielt 1873 von Bausistent Carl Ziegler zwei großformatige Fliesen aus weißgrau gebranntem Ton und mehrere zugehörige Fragmente geschenkt (Abb. 1, 2), die er 1864 bei Gewölbeuntersuchungen in der ehemaligen Klosterkirche St. Emmeram in Regensburg gefunden hatte. In einem Haufen Bauschutt auf den östlichen Gewölben des nördlichen und südlichen Sei-

tenschiffes der Kirche waren Ziegler mehrere Fragmente ornamental gestalteter Tontafeln aufgefallen, die er bergen ließ und mit denen er erste Rekonstruktionsversuche aller Motive unternahm. Auf Grundlage weiterer Platten, die 1874/78 und 1932 in einem Privathaus und im Kreuzgang von St. Emmeram gefunden wurden, war es schließlich möglich, vier zentrale Motive in einem breiten Ornamentrahmen aus Herzpalmetten und Kreuz- bzw. Flechtmustern zu rekonstruieren: Einen Doppelkopfadler mit gemustertem Leib, zwei Drachen mit verschlungenen Hälsen und einen schreitenden Greifen, ein gitterartig verschlungenes, stark symmetrisches Muster aus Doppelbändern und zwei übereinander angeordnete herzförmige Ranken mit dreiteiligen Blattmotiven. Neben den im Germanischen Nationalmuseum bewahrten Tontafeln sind weitere aus



Abb. 1: Wandfliesen aus der Abteikirche St. Emmeram in Regensburg, Regensburg, um 1175, Ton, schwach gebrannt, unglasiert, mit modernen Ergänzungen, 61 x 38 cm, Inv.-Nr. A 837 a und c. Foto: Simone Hänisch, GNM



Abb 2: Wandfliesen aus der Abteikirche St. Emmeram in Regensburg, Regensburg, um 1175, Ton, schwach gebrannt, unglasiert, mit modernen Ergänzungen, 61 x 38 cm, Inv.-Nr. A 835, A 836. Foto: J. Musolf, GNM

dieser Serie im Städtischen Museum in Regensburg erhalten (Inv.Nr. HV 1360a–d). Alle Platten haben eine ähnliche Größe von 61 x 37 x 2 cm, jede Tafel hat zwei bis vier Nagellöcher. Dies weist daraufhin, dass sie ursprünglich auf einem Holzrahmen montiert waren, der dem Mauerwerk vorlegt war. Die Platten wurden mit Hilfe von Modellen gefertigt. Das Motiv hat man zunächst in ein Holzbrett (Model) gestochen und dieses anschließend in den weichen Ton gedrückt. Für die Tonvorkommen in der Region um Regensburg ist typisch, dass die Platten nach einem schwachen Brand eine leicht gräuliche Farbe annehmen. Einzelne Tafeln zeigten Reste einer farbigen Bemalung, die darauf hinweisen, dass die Fliesen ursprünglich möglicherweise mit Eisenfarbe auf Kalkgrund im Grund rot bemalt, die erhabenen Motive weiß betont waren.

Zwei Tonfliesen (A 835, A 836) werden bereits seit 2006 in der Schausammlung Mittelalter präsentiert. Der Erste Direktor des Germanischen Nationalmuseums, August von Essenwein, berichtete, dass die große Zahl der Bruchstücke zudem die Rekonstruktion ganzer Tafeln erlaubte: 19 Fliesenbruchstücke (A 837) wurden unter Essenwein Anfang der 1870er Jahre zu weiteren zwei Tafeln rekonstruiert. Im Zusammenhang mit der Restaurierungsgeschichte sind die beiden unterschiedlichen Rekonstruktionsweisen interessant: Die Fliese mit den in sich verschlungenen Drachen und dem Greif wurde in plastisch modelliertem Gips ergänzt. Nur aufgrund eines geringen Farbunterschieds sind die ergänzten von den originalen Teilen zu unterscheiden. Auffallend ist, dass der Kopf und der Körper des Greifen im Vergleich zu der erhaltenen Tonfliese mit dem gleichen Motiv (A 835) frei modelliert wurden. Die fehlenden Fragmente der zweiten, mit Rankornamenten verzierten Tafel, wurden in weißem Gips ergänzt, die Ornamente lediglich durch Ritzungen in den Grund angedeutet. Beide Rekonstruktionen sind beachtenswerte Beispiele historischer Restaurierungsprinzipien, in denen man sich dem Original auf unterschiedlichem Wege anzunähern versuchte. Obwohl die verwendeten Fragmente nicht von den gleichen Tafeln stammten, ermöglichen sie bis heute im Sinne historischer Museumsdidaktik die Erkennbarkeit eines vollständigen Motivs.

Die Abtei St. Emmeram

Die große Anzahl der erhaltenen Fragmente in Nürnberg und Regensburg belegt, dass es sich um eine Vielzahl von Tontafeln gehandelt haben muss. Die Fundumstände aus dem Jahr 1932, in dem weitere Tafeln im Bruchsteinmauerwerk des Kreuzgangs von St. Emmeram zu Tage traten, lassen die Vermutung zu, dass die Tontafeln ursprünglich als ornamentale Flächendekoration im Kreuzgang des Benediktinerklosters dienten.

Die Benediktinerabtei St. Emmeram geht auf eine Gründung aus der Zeit um 700 zurück, Mittelpunkt war das Grab des hl. Emmeram († 683), dem ersten Bischof von Regensburg. Als Grablege karolingischer Herrscher und

bayerischer Herzöge besaß das Kloster stets große Bedeutung im kirchenpolitischen Gefüge der Stadt Regensburg; bis 978 war der Bischof von Regensburg in Personalunion Abt von St. Emmeram. Bischof Sintpert (amt. 768–791) ließ eine dreischiffige Basilika errichten, die im Kern noch heute erhalten ist, unter Abt Ramwold († 1001) erfolgte der Ausbau des Klosters. Für die Datierung der Tonfliesen ist ein Brand des Klosters im Jahr 1166 entscheidend. In Folge dessen mussten die Basilika und die angrenzende Pfarrkirche St. Rupert weitgehend neu errichtet werden, zudem wurde eine Vorhalle im Westen erbaut und die Klosterkirche neu ausgestattet. In die Zeit nach 1166 fällt auch der Neubau des nördlichen Kreuzgangflügels an der Südseite der Kirche. Der Ostflügel, in dem 1932 die vermauerten Reste der Tontafeln gefunden wurden, entstand zwischen 1731 und 1733 im Zuge des barocken Kirchenneubaus. Offenbar nutzte man zu dieser Zeit die Reste der ehemaligen Wandverkleidung, die beim Abbruch des romanischen Flügels entfernt worden waren, als Füllmaterial der neuen Vermauerung.

Bauen und Malen in Regensburg um 1170/80

Die große ornamentale Schönheit, die ausgewogenen Proportionen und die hervorragende Qualität der technischen Ausführung der Tonfliesen belegen ein Umfeld von hohem künstlerischem Niveau. Dieses bot die Königsstadt Regensburg in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in besonderem Maße. In allen Bereichen künstlerischer Produktion kam es in Regensburg in dieser Zeit zu einer explosionsartigen Blüte. Als Sitz der königlichen Reichstage und Mittelpunkt des bayerischen Herzogtums bildet sich hier ein zunehmendes Selbstbewusstsein der Bürger heraus, die

mit dem Bau von Wohntürmen begannen und um 1180 den Handel der Stadt selbst organisierten. Daneben trat der Einfluss der Geistlichkeit: Das Domstift St. Peter, die Klöster St. Emmeram, Prüfening, die Stifte Ober-, Mittel- und Niedermünster und die irische Gründung St. Jakob sowie etwa 18 Kapellen aus romanischer Zeit bildeten die „geistliche Infrastruktur“ der Stadt. Zahlreiche Bauten entstanden ab den 1120er Jahren, darunter die Klosterkirche St. Georg in Prüfening, die Steinerne Brücke, die Neubauten des Doms und der Stiftskirche Niedermünster sowie vor 1164 der Bau der Allerheiligenkapelle am Domkreuzgang und der Neubau von St. Jakob mit einem figurenreichen Portal. Diese rege Bautätigkeit zog umfangreiche Ausstattungskampagnen der Kirchen nach sich, u.a. fallen die umfangreichen und hoch bedeutenden Freskomalereien in St. Emmeram, Prüfening und der Allerheiligenkapelle am Dom in diese Zeit. Darüber hinaus blühte in Regensburg seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Handschriftenproduktion in den Skriptorien (Schreibwerkstätten) der beiden Benediktinerklöster St. Emmeram und Prüfening. So sind die zentralen Motive und die rahmenden Ornamente der Tontafeln aus Werken der Regensburger Buchmalerei aus der Zeit um 1170/80 übernommen. Besonders hervorzuheben ist hier der Nekrolog aus dem Regensburger Stift Obermünster aus der Zeit um 1180 (Abb. 3). Sowohl die schreitenden Greifen und die Drachen mit den verbundenen Hälsen als auch die Rankornamente finden sich als Motive in den Arkadenbögen des Totenbuchs wieder. Die graphischen Rahmenornamente lassen sich aus Ornamentleisten einer Handschriftengruppe ableiten, die um 1160 im Skriptorium in Prüfening geschrieben und illuminiert



Abb. 3: Nekrolog aus dem Stift Obermünster in Regensburg, Regensburg, um 1180, fol. (Bildarchiv Foto Marburg).

wurde, jedoch aus der Klosterbibliothek von St. Emmeram stammt.

Dekoration und Ornament

Die Wirkung der flächig montierten Tontafeln entspricht derjenigen von großen textilen Wandbehängen des frühen und hohen Mittelalters, wobei die Wirkung der Fliesen durch die plastische Oberflächenstruktur gegenüber den flach gewebten Textilien zusätzlich gesteigert wurde. Die symmetrisch-ornamentalen Motive der Tontafeln stehen den im Rapport gewebten Mustern byzantinischer bzw. persischer Gewebe aus dem 8. bis 12. Jahrhundert nahe. Für diese Seiden wurden bevorzugt Tiergestalten (Adler, Greifen, Löwen, Elefanten) in Medaillons oder in Reihe angeordnet, entweder in stark kontrastierenden Farben oder monochrom. Besonders beliebt für Wandbehänge waren großgrundige Muster mit Medaillons von etwa 70-80 cm Durchmesser, die eine hoch dekorative Flächenwirkung erzielten. Eine vergleichbare Seide dieser Art ist die sogenannte Elefantenseide im Aachener Domschatz (Konstantinopel, 11. Jahrhundert, 162 x 137 cm). Die kostbaren Seidenstoffe gelangten seit dem frühen Mittelalter bis ins 13. Jahrhundert über florierende Handelswege oder als Geschenke aus Byzanz ins Westreich, über politische und religiöse Grenzen hinweg. Wandbehänge dieser Art sind heute nicht erhalten oder nicht mehr als solche zu erkennen. Oftmals wurden sie in späterer Zeit zerschnitten und zu profaner oder liturgischer Kleidung oder Paramenten umgenäht. Ein Beispiel für die zeitgenössische Verwendung ornamentaler Textilien im Kirchenraum findet sich im Psalter Heinrichs des Löwen (London, British Library, Lansdowne 381), das zwischen 1168 und 1189 in Helmarshausen entstand. In der Darstellung der Darbringung Jesu im Tempel (Abb. 4) ist über den Altarblock ein Altartuch gelegt, das kontrastreich mit weißen, parzellierten Kreisen auf rotem Grund verziert ist. Innerhalb der Kreise und in



Abb. 4: Psalter Heinrichs des Löwen, Helmarshausen, 1168–1189, London, British Library, Lansdowne 381, fol. 8r (British Library).

den Zwischenräumen sind mittelblaue Kreuze mit eingesetzten Punkten erkennbar. Die Wirkung des Musters entfaltet sich erst in der Fläche, hier wirkt es beinahe floral.

Ähnliche ornamental-dekorative Flächen mit großen Medaillonfeldern finden sich auch in erhaltenen Schmuckfußböden des 12. Jahrhunderts. Beispiele hierfür sind ein Gips-Fußboden aus der Chorapsis des Hildesheimer Doms mit umlaufender Rankenborte und Medaillonbildern (Hildesheim, Dom-Museum, nach 1122) und ein Fragment eines Estrichgipses aus St. Ludgeri in Helmstedt mit breiten, verbindenden, um die Bildfelder gelegten Rankenborten (um 1175/88).

Die Tonfliesen im Germanischen Nationalmuseum sind seltene Zeugnisse der dekorativen Ausgestaltung hochmittelalterlicher Kirchenräume und Klostergebäude, deren ursprüngliche Ausstattung durch die Jahrhunderte verloren ging und nur in Ausnahmefällen noch zu rekonstruieren ist. Die künstlerisch qualitätvollen Tafeln geben eine Vorstellung von dem hohen dekorativen Charakter und der Farbigkeit hochmittelalterlicher Wandgestaltung –die bei den zahlreichen weiß getünchten Kircheninnenräumen heutzutage kaum noch zu erahnen ist.

► ANNA PAWLIK

Literatur:

Carl Ziegler: Thon-Reliefe (Fliese) von der Stiftskirche Sct. Emmeram in Regensburg. In: Verhandlungen des historischen Vereines von Oberpfalz und Regensburg 25 (1868), S. 190–192, Taf. 2–4; Karl Lind: Fliese aus der St. Emmeramkirche in Regensburg. In: Mittheilungen der K. K. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 15 (1870), S. XLI–XXLII, 4 Abb.; August von Essenwein: Über einige Fliese in der Sammlung der Bauheile und Baumaterialien des germanischen Museums. In: Mittheilungen der K. K. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 17 (1872), S. XXI–XXII, 2 Abb.; Hugo Graf von Walderdorff: Thon-Reliefe (Fliese) aus der Stiftskirche St. Emmeram in Regensburg (Nachtrag zu der Abhandlung des Herrn k. Bauamtmannes Carl Ziegler im XXV. Bande dieser Verhandlungen) 34 (1879), S. 248–252, 6 Taf.; Hans Brandl: Romanische Tontafeln aus Regensburg, in: Städel-Jahrbuch 9 (1935/36), S. 156–166; Martin Angerer (Hg.): Regensburg im Mittelalter. Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg. Regensburg 1995, S. 153, Nr. 21.8 (Volkmar Greiselmayer); Frank Matthias Kammel: Ornament und Bildmagie. Mittelalterliche Bauskulptur. In: Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert (= Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 2). Nürnberg 2007, S. 214–227, bes. 214, 215, Abb. 194; Karel Otavský, Anne E. Wardell: Mittelalterliche Textilien II. Zwischen Europa und China (= Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung, Bd. 5), Riggisberg 2011.

Mit sauberen Händen

Zwei Waschgefäße aus dem spätmittelalterlichen Nürnberg

BLICKPUNKT MAI. Das Germanische Nationalmuseum besitzt eine große Sammlung spätmittelalterlicher Keramikgefäße, die 1941-1998 im Bereich der Altstadt ausgegraben oder gefunden wurden. Sie sind zum größten Teil wissenschaftlich unbearbeitet und nicht inventarisiert, wodurch die Alltagskultur des mittelalterlichen Nürnberg noch immer nur recht lückenhaft bekannt ist. Eine wichtige Grundlage für die Nürnberger Keramikforschung leistete Claudia Frieser in den Jahren 2001 bis 2003 im Rahmen ihrer geplanten Dissertation an der Universität Bamberg. Ihre Recherchen waren ein wichtiger Ausgangspunkt für die Vorstellung dieser beiden Gefäße und drei vergleichbare Scherben ebenfalls aus Nürnberg. Danken möchte ich persönlich auch Herrn PD Dr. Hans Losert (Bamberg) für seine Begutachtung dieses Beitrages und seine Korrekturen dazu.

Die zwei bauchigen Gefäße (Abb. 1) weisen beide zwei gegenüberliegende Tüllen und eine runde Mündung mit innen laufender Rinne auf. Das deckelförmige mit dem eigentlichen Gefäßkörper verbundene Oberteil besitzt einen oben zugespitzten zwiebelförmigen Knauf. An dem Gefäß aus der Pegnitz ist dieser Knauf durchgebohrt. Die

beiden Gefäße sind bis auf die Tüllenöffnungen und die kreisrunden Löcher in der Rinne ganz dicht. Auffällig ist die metallisch glänzende schwarze Farbe der beiden Stücke. Untersuchungen haben gezeigt, dass es sich nicht um graphitierte Ware, sondern um reduzierend gebrannte, geglättete Irdenware handelt, die als Nürnberger Produktion gilt. Der besondere Glanz entstand durch die kohlenstoffreiche Atmosphäre am Ende des Brennvorgangs.

Dr. Georg Raschke, damaliger Leiter der Abteilung Vor- und Frühgeschichte des Germanischen Nationalmuseums war sich nach der Bergung des „Topfes ungewöhnlicher Form“ aus der Klaragasse 28 im Februar 1951 dessen Besonderheit sofort bewusst. Als einige Jahre später im September 1958 ein gleich aussehendes Stück im linken Pegnitzarm beim Heilig-Geist-Spital ebenfalls bei Bauarbeiten gefunden wurde, war er bezüglich dessen Verwendung immer noch ratlos. Innerhalb weniger Tage wurde das „seltsame Gefäß“ fotografiert und von Dr. Raschke mit einundzwanzig anderen Gefäßen in den *Nürnberger Nachrichten* vorgestellt. „Was es ist, müssen erst Experten in eingehender Untersuchung feststellen“, schrieb damals der Journalist Bernhard Krüger.



Abb. 1: Die zwei spätmittelalterlichen Handwaschgefäße aus der Altstadt Nürnberg sind vollständig erhalten. Links Inv.-Nr. KE 3154 aus der Pegnitz beim Heilig-Geist-Spital (H. 18 cm). Rechts Inv.-Nr. KE 2551 aus der Klaragasse 28 (H. 23 cm). Foto: Georg Janßen, GNM

Neuzeitliche Milchkochtöpfe?

Im Jahr 1966 hält Dr. Raschke fest, dass die Fundstücke aus dem 17./18. Jahrhundert stammen. Er vermutet, dass es sich um Milchkochtöpfe handelt und, dass die besondere Form das Überkochen der Milch verhindern sollte. Diese Interpretation ist nicht befriedigend da es keine Möglichkeit zur Reinigung des Gefäßinneren gibt. Ebenfalls unwahrscheinlich scheint es, dass die Gefäße zum Inhalieren dienten, wie es auch schon vermutet wurde.

Mittlerweile hat sich in der Literatur die Ansicht etabliert, dass diese Gefäße als Lavabo - also als Handwaschgefäße zu deuten sind. Wie bei vielen Studien über das Spätmittelalter haben Bildnisse des 14. bis 16. Jahrhunderts für eine nähere Bestimmung deutlich weitergeholfen. Aus dieser Zeit sind auf Gemälden, Handschriften und Wandmalereien mehr als dreißig Darstellungen (Theuerkauff-Liederwald 1990) von metallischen Hängelavabos mit gegenüberstehenden Ausgusstüllen bekannt. Wie es beispielsweise die Verkündigungsszene des Pollinger Altars zeigt (Abb. 2), waren die Lavabos über einer Schüssel in einer Wandnische aufgehängt. Auch die beiden Lavabos aus Nürnberg waren möglicherweise aufgehängt. Das Stück ohne Durch-



Abb. 2: Pollinger Marienretabel, Die Verkündigung, 1444. München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 6247. In eine Nische im Hintergrund hängt ein metallisches Lavabo über eine Schüssel.

bohrung am Knauf (Klaragasse 28) ließe sich an einer um den Knaufansatz gebundene Schnur aufhängen.

Nachbildungen der Spitzenklasse

Die bildlichen Darstellungen zeigen Lavabos aus Metall, die zahlreich erhalten geblieben sind, aber keine aus Keramik. Da die dunkelglänzende Oberfläche der Nürnberger Beispiele offenbar eine metallische Textur nachahmt ist anzunehmen, dass die Lavabos aus Keramik etwas billigere Imitationen von Stücken aus Buntmetall waren. So sind aus dem späten Mittelalter und der frühen Neuzeit ja auch zahlreiche Nachbildungen metallischen Aquamanile oder Grapen aus Keramik überliefert. Weil es sich bei den Nürnberger Lavabos um eine besonders feine Ware handelt, können sie als Nachbildungen der Spitzenklasse gelten und lassen dadurch auf einen gewissen Wohlstand ihrer Besitzer schließen. Dafür spricht auch die aufwendigere Fertigung als bei manchen Lavabos einfacher Form (Reincking von Bock 1986). Seltsamerweise sind kaum metallene Lavabos mit knaufförmigen Deckeln bekannt (Theuerkauff-Liederwald 1990). Anzunehmen ist aber, dass die Deckel bei manchen Stücken nicht erhalten blieben.

Weil die Fundkontexte, und das gilt auch für die drei fragmentarischen Parallelfunde aus der Nürnberger Altstadt (Abb. 3), nicht genau oder gar nicht bekannt sind, ist eine Zuweisung zu liturgischer oder profaner Verwendung nicht möglich. Zeitgenössische Darstellungen und Vergleichsstücke weisen ja auf eine Nutzung in beiden Milieus hin (Gross 2012).

Auch die Datierung ist nicht ganz einfach. Anhand von Vergleichsfunden ist die Datierung der zwei Handwaschgefäße aus Nürnberg grob zwischen der zweiten Hälfte des 14. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts anzusiedeln. Obwohl etwa ein dutzend direkte Parallelfunde aus Süddeutschland und der Schweiz bekannt (z. B. Angersdorfer 1990, Groß 1985, Keller 1999, Müller 1996) sind hat sich die Forschung insgesamt noch relativ wenig für Gefäße dieser Art interessiert. Eine typologische Datierung der verschiedenen Lavaboarten aus Keramik bleibt dadurch noch etwas ungenau. Die Bildquellen unterstützen aber vollkommen diese zeitliche Zuordnung.

Die anderen Keramikfunde aus der Pegnitz beim Heilig-Geist-Spital und aus der Klaragasse 28 lassen die beiden ganz erhaltene Stücke sogar noch genauer ins 15. Jahrhundert datieren. Diese Datierung gilt auch für den Scherben 4 und 5. Die Scherbe 3 könnte dagegen aufgrund ihrer Warenart aus dem 14. Jahrhundert stammen.

► JÉRÉMIE GNAEDIG

Literatur: Andreas Angersdorfer in: Stadt und Mutter in Israel. Jüdische Geschichte und Kultur in Regensburg. Ausstellung vom 9. Nov. - 12. Dez. 1989. Regensburg 1990, S. 43f. - Werner Endres: Gefäße und Formen. Eine Typologie

für Museen und Sammlungen. München 1996, S. 63-64 u. Abb. 77. - Uwe Gross: Neufunde von Aquamanilen aus Steinheim/Murr, Kreis Ludwigsburg und von Heiligenberg bei Heidelberg, Rhein-Neckar Kreis. In: Archäologische Ausgrabungen in Baden-Württemberg 1984. Stuttgart 1985, S. 255-258. - Uwe Gross: Die mittelalterlichen und neuzeitlichen Keramik-, Metall und Beinfunde. In: Forschungen zum Heiligenberg bei Heidelberg. Forschungsgeschichte, Fundmaterial, Restaurierung. Stuttgart 2012, S. 411f. u. 31.4-6. - Christine Keller: Gefäßkeramik aus

Basel. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gefäßkeramik aus Basel. Basel 1999, Bd. 1 S. 41. und Bd. 2 S. 172 u. Taf. 34. - Jakob Müller: Schulmeister und Knochenschnitzer. Archäologische Ausgrabungen in Bayreuth. Bamberg 1996, S. 60-61 u. Kat.-Nr. 35.5, 35.8. - Anna-Elisabeth Theuerkauff-Liederwald: Mittelalterliche Bronze- und Messinggefäße. Eimer - Kannen - Lavabokesel. Berlin 1988, Abb. 123-151. - Gisela Reineking von Bock: Steinzeug. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. Köln 1986, S. 266 Kat. 350.

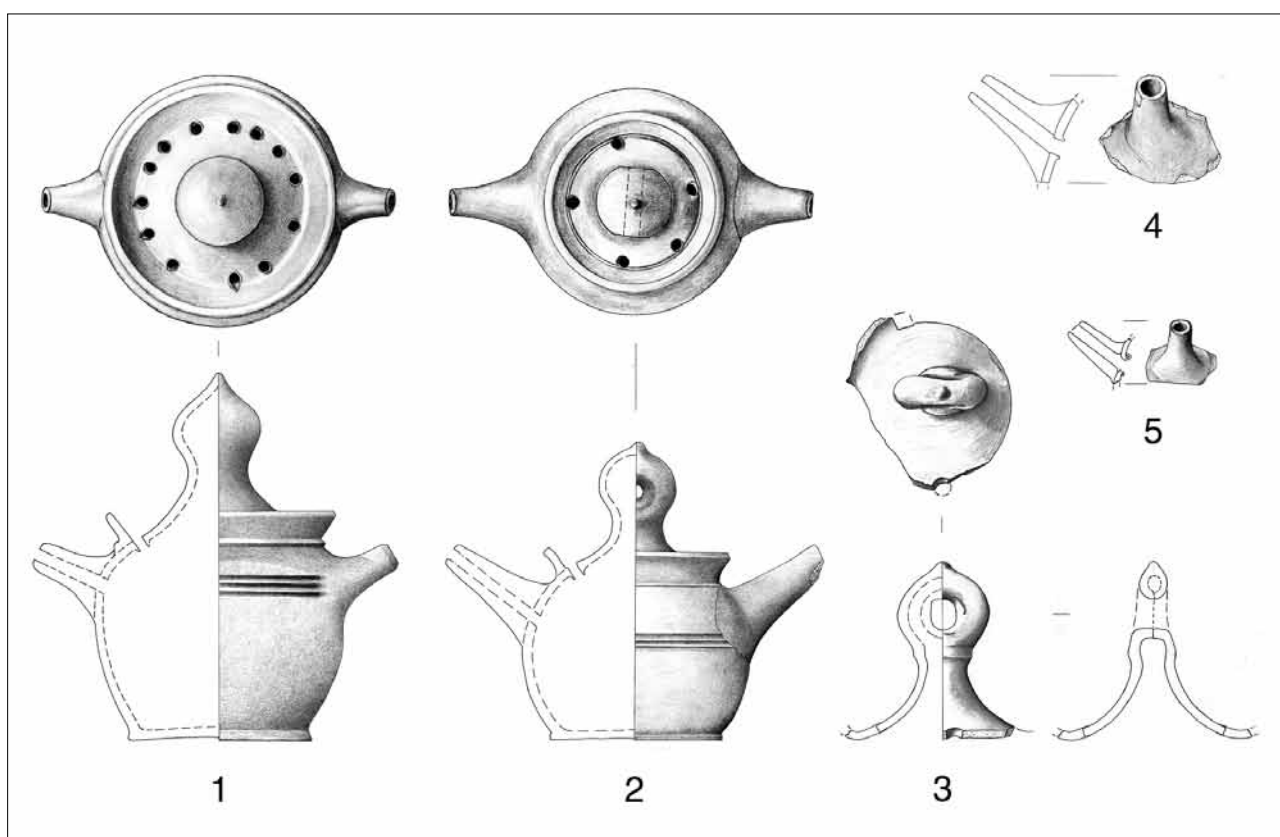


Abb. 3: Im Bestand des Germanischen Nationalmuseums befinden sich drei Keramikscherben, die den beiden Lavabos von der Form sehr ähnlich sind. Nr. 1: KE 2551 aus der Klaragasse 28 (1951). Nr. 2: KE 3154 aus der Pegnitz beim Heilig-Geist-Spital (1958). Nr. 3: AMN 89 aus der Adlerstrasse 1 (1975). Nr. 4: AMN 135 vom Lorenzer Platz (1948). Nr. 5: AMN 251 vom Albrecht-Dürer-Platz (1957). 1, 2 und 4 metallisch glänzende Irdenware; 3 und 5 sonstige Irdenware. Zeichnung: Manfred Schmidt, GNM. Maßstab: 1/5.

Wandschmuck Nürnberger Bürger um 1800

Ansichten Pompejis und Porträts von Regine Louise und Nicolaus Sörgel aus der Schenkung Seyboth

BLICKPUNKT JUNI. Das Museum erhielt von Friedrich Seyboth zahlreiche Familiennachlassenschaften zur Erinnerung an seine Eltern, Friedrich Wilhelm und Marie Louise Seyboth, geb. Solger, und ihre aus Nürnberg stammenden Vorfahren. Die Schenkung umfasst eine Reihe Bilder aus der Zeit zwischen ca. 1800 und 1819. Sie zeigen neben Mitgliedern der verschwägerten Nürnberger Familien Sörgel und Solger zwei Ansichten Pompejis.

Faszinosum Pompeji

Die beim Vesuvausbruch im Jahre 79 n. C. verschüttete Stadt wurde seit 1748 freigelegt. Die Naturkatastrophe am Golf von Neapel war durch den ausführlichen Augenzeugenbericht des römischen Schriftstellers Plinius des Jüngeren (61/62 -113/115 n. C.) überliefert und die gebildete

Welt des 18. Jahrhunderts nahm die Wiederentdeckung damals versunkener Orte als bewegendes und vielfältig inspirierendes Ereignis wahr. Friedrich Schiller (1759-1805) schrieb 1796 die Elegie „Pompeji und Herkulanum“, in der er die Städte als ideale Vision antiken Gemeinwesens auferstehen ließ und den geistig-sinnlichen Einklang seiner Kultur beschwor. Auch die um 1800 entstandenen Pompeji-Darstellungen aus dem Seybothschen Familiennachlass vergegenwärtigen die weite Kreise ziehende und anhaltende Faszination. Die großformatigen, in Gouache und Aquarell ausgeführten Ansichten sind noch mit der ursprünglichen Verglasung in ihren klassizistischen Rahmen montiert. Die Messingapplikationen zitieren pointiert antike Dekorformen, wie um den Eindruck der Authentizität des ausgegrabenen Pompeji zu unterstreichen.



Das Herkulaner Tor in Pompeji, Ansicht des Stadttors von Westen, um 1800. Unbezeichnet. Gouache und Aquarell auf Ingrespapier (Rot- und Gelbtöne z. T. verblichen), H. 71 cm, B. 93,3 cm, T. 3 cm mit Originalrahmen. Inv.-Nr. Gm 2310. Schenkung Friedrich Seyboth, Siegsdorf. Foto: G. Janßen, GNM

Herkulanum, einst Wohnort wohlhabender Römer, der mit bezaubernd ausgemalten Häusern direkt am Meer lag, wurde bereits 1709 entdeckt. Seine erste, 1738 bis 1765 mittels unterirdischer Gänge durchgeführte Ausgrabung gab den Auftakt zu archäologischen Tätigkeiten neuerer Zeit. Die unter meterhohen Schichten von Bimsstein, Ascheregen und Schlamm als Ensemble erhaltenen Vesuvstädte boten mit ihrer Mannigfaltigkeit von Privathäusern, öffentlichen Plätzen, Straßen, Gassen, Werkstätten, Geschäften, Tavernen, Kunstwerken und Graffiti höchst facettenreiche Eindrücke römischen Lebens. Beinahe wie der Prinz in Charles Perraults (1628-1703) bekanntem Märchen „Die schlafende Schöne im Walde“, von den Brüdern Grimm im 19. Jahrhundert unter dem Titel „Dornröschen“ nacherzählt, stand man hier vor einem Stück Wirklichkeit, das durch ein Ereignis vom Weltenlauf abgeschnitten wurde und sich so quasi wie unberührt vom folgenden Zeitgetriebe erhalten hatte. Bei Perrault wird die blutjunge, wie eine Großmama gekleidete Schöne nicht wach geküsst, sie schaut den ihr sich Nahenden von allein an. Die Grabungen beförderten mit Alltagsrelikten und bestens erhal-

tenen Malereien Dinge ans Licht, die in der Betrachterfantase höchst lebendige Bilder evozierten. *„Sonntag waren wir in Pompeji. – Es ist viel Unheil in der Welt geschehen, aber wenig, das den Nachkommen so viel Freude gemacht hätte. Ich weiß nicht leicht etwas Interessanteres“*, notierte am 13. März 1787 Johann Wolfgang v. Goethe (1749-1832).

Um 1780 hatten in Pompeji unter Leitung von Francesco La Vega (gest. 1815) verstärkte Aktivitäten seiner systematischen Freilegung eingesetzt. Damals zeichnete Louis Jean Desprez (1737-1804) Ansichten der Ausgrabungen. Francesco Piranesi (1758/59-1810) verbreitete sie 1792 in Kupferstichen. Pompeji-Ansichten waren bei den Touristen und überhaupt Antikenbegeisterten gefragt und für Künstler eine gute Einnahmequelle. Jakob Philipp Hackert (1737-1807), der seit 1786 für König Ferdinand IV. (1751-1825) in Neapel als Hofkünstler arbeitete, malte ab 1792 Pompeji-Motive, nach denen sein Bruder Georg Hackert (1755-1805) 1796 Radierungen edierte. Da der König nur Wenigen das Privileg erteilte, in den Ruinen zu zeichnen, nutzten Künstler die druckgrafisch verbreiteten Ansichten über Jahre als Vorlage für Pompeji-Darstellungen. Sie wurden selbstver-



Der Grabbezirk der Isthacidi in Pompeji, Südseite des Grabbaues von Osten, um 1800. Unbezeichnet. Gouache und Aquarell auf Ingrespapier (Rot- und Gelbtöne z. T. verblichen), H. 71 cm, B. 93,3 cm, T. 3 cm mit Originalrahmen. Inv.-Nr. Gm 2311. Schenkung Friedrich Seyboth, Siegsdorf. Foto: G. Janßen, GNM

ständig auch an den Ausgrabungsorten angeboten. Der im 18. Jahrhundert aufkommende Bildungstourismus sollte einen großen Souvenirmarkt ankurbeln.

Die Arbeiten der Schenkung Seyboth geben exakt den Desprez/Piranesi-Blickwinkel auf die jeweiligen Motive wieder. Die Ausgrabungen gerieten in den 1780er Jahren durch weiträumige Freilegungen zum großen Besuchermagneten, was die Druckgrafiken ablesen lassen. Zahlreiche elegant gekleidete Touristen wandeln in Grüppchen durch Pompeji, einige Damen haben zierliche Sonnenschirme aufgespannt, manche der Herren weisen mit ausholenden Gesten und obendrein ihren Spazierstöcken auf Entdeckungen hin. Die Drucke dokumentieren, dass die Ausgrabungen in der Entstehungszeit der Desprez-Zeichnungen voll im Gang waren. Die Ansicht des Herkulaner Tors zeigt im Vordergrund einen Arbeiter, der auf einem Schubwägelchen vielleicht ein besonderes Fundstück, vielleicht auch Grabungsschutt fortkarrt.

Bei Desprez/Piranesi wuchern am Boden zwischen den Steinen Disteln und anderes Unkraut. Im Blatt mit dem Istacidiergrab – es gehört zu den Grabmonumenten am Rand der Straße vor dem Herkulaner Tor – liegt ein umgestürzter Baum mitten auf dem Weg. Dagegen wirkt in den später entstandenen Ansichten alles sehr aufgeräumt, wie

in einem geregelten Freilichtmuseum. Valentin Kockel wies darauf hin, dass nach Abschluss der unter La Vega im Gebiet des Herkulaner Tors durchgeführten Grabungsaktivitäten bis zum Beginn der 1807 neu ansetzenden Grabungskampagne dort hauptsächlich Reinigungsarbeiten zu vermerken waren.

Klare Linien

Der Pariser Zeichner und Kupferstecher Charles Nicolas Cochin (1715-1790) hatte bereits zwischen 1749 und 1751 Herkulanum besucht, während einer Reise, die er in Begleitung des Bruders der kunstsinnigen Marquise de Pompadour (1721-1764) zwecks Antikenstudium unternahm. Seine Beschäftigung mit Idealen und künstlerischen Formen des klassischen Altertums, die vordem im Italien der Renaissance zu neuem Leben erweckt worden waren, fand einen Niederschlag in seinem 1754 im *Mercure de France* erschienenen Artikel. Er polemisierte gegen bisweilen recht übersteigert bewegte Formen und Asymmetrien des Spätbarock. Mit Blick auf Nützlichkeitsabwägungen überspielende Exzentrik plädierte Cochin für vernünftig-praktische Formen. Als bildhaftes Argument führte er aufs Tisch Tuch tröpfelndes Wachs durch allzu „schräge“ Rokoko-leuchter an.



Das Herkulaner Tor in Pompeji, Stadttor von Westen, Zustand um 1780. Stich von Francesco Piranesi (Rom um 1756 oder 1758-1810 Paris), 1792, nach Zeichnung von Louis Jean Desprez (Auxerre 1737-1804 Stockholm). Abb. aus Valentin Kockel: Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji. Mainz 1983, Taf. 2.

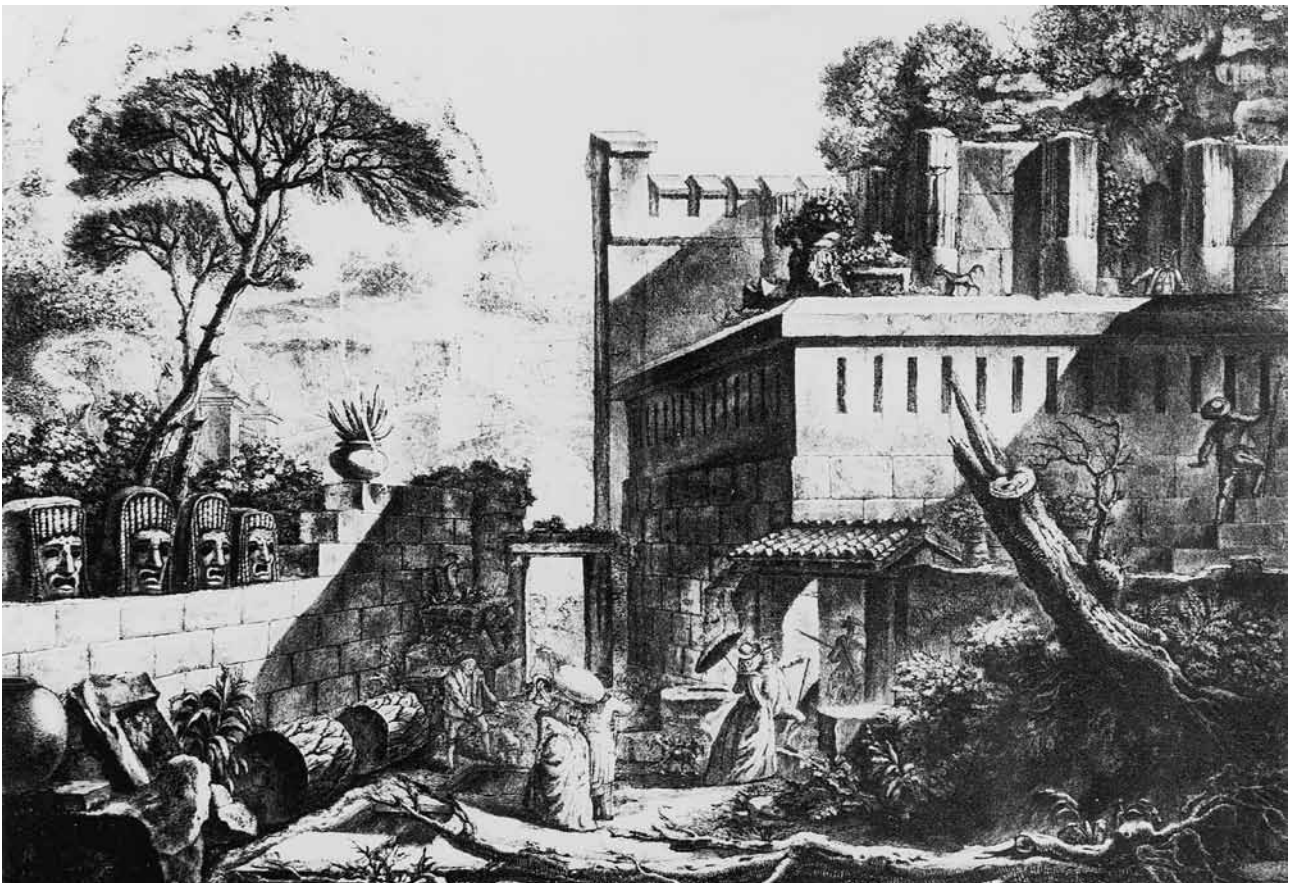
In den Desprez/Piranesi-Blättern verraten die Figuren noch Freude am Schwelgerischen spätbarocker Mode, die Frauen mit Schnürtailen und üppig gebauschten Röcken, die Männer mit ausladenden Dreispitzen. In den Arbeiten aus dem Nürnberger Familiennachlass haben sich Ambitionen der neuklassizistischen Bewegung durchgesetzt. Sie vertrat die bei Cochin unter pragmatischen Gesichtspunkten geäußerte Auffassung, dass sich in den klaren Umrissen klassischer Formgebung „natürliche Vernunft“ widerspiegle. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) – der in den 1760er Jahren unter anderem über „herculanische Entdeckungen“ schrieb – interpretierte das antike Menschenbild gegenüber barockem Pomp idealistisch als Ausdruck „stillter Würde“.

Wie in den Pompeji-Ansichten, die Jakob Philipp Hackert gut ein Dezennium nach Desprez schuf, tragen die Männer in den Blättern der Schenkung Seyboth statt opulenter Dreispitze nunmehr schlichte Zylinder, die über den englischsprachigen Raum in Mode gekommen waren. Die Kleidung der Frauen ist mit hoch gerutschter Taille und glatt fließender Silhouette von antiker Mode inspiriert. Die sogenannte „griechische Mode“ ließ kapriziös überformende Schnürleiber und Reifröcke erstmal für längere Zeit in der

Versenkung verschwinden. Man schätzte nun Einfachheit und Natürlichkeit.

Die Darstellungen führen vor Augen, dass die nach Drucken arbeitenden Produzenten von Pompeji-Ansichten ihre Vorlagen durch Veränderungen in den Details aktualisierten. Der Betrachter konnte sich in den „up to date“ gekleideten Figuren wieder finden und sich so in die Rolle eines gegenwärtigen Pompejibesuchers hineinversetzen. Klingt in der Auffassung von Desprez/Piranesi stilistisch noch der Sensualismus des späteren 18. Jahrhunderts an, so verbindet der Maler der Seybothschen Arbeiten die Ansichten dieser Vorlagen mit der bei Hackert entwickelten, durch lineare Umriss klärenden Auffassung des Klassizismus und bringt sie so auch stilistisch auf die Höhe seiner Zeit.

In der Ansicht des Grabbezirkes der Istacidii sind anstelle der Touristen bei Desprez/Piranesi Einheimische in der landesüblichen Kleidung einfacher Menschen dargestellt. Italienreisende aus dem Norden erlebten sie als sehr malemisch. Auch bei Hackert findet man pittoreske Schilderungen „einfacher“ Menschen. Indem Ansichten antiker Ruinen mit folkloristischer Staffage kombiniert wurden, erfüllten sie die Freude an Motiven aus dem „Sehnsuchtsland Italien“ in doppelter Weise.



Der Grabbezirk der Istacidii in Pompeji, Südseite des Grabbaues von Osten, Zustand um 1780. Stich von Francesco Piranesi (Rom um 1756 oder 1758-1810 Paris), 1792, nach Zeichnung von Louis Jean Desprez (Auxerre 1737-1804 Stockholm). Abb. aus Valentin Kockel: Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji. Mainz 1983, Taf. 3.

Die Antikenbegeisterung im Kunstbereich verband sich mit Betrachtungen antiker Philosophie. Bedeutende neuhumanistische Impulse gingen etwa von dem englischen Politiker, Philanthropen und Schriftsteller der frühen Aufklärung Anthony Earl of Shaftesbury (1671-1713) aus, einem Zeitgenossen der Glorious Revolution. Nach Mitte des 18. Jahrhunderts übten hinsichtlich der Antikenrezeption Schriften Johann Joachim Winckelmanns großen Einfluss aus. Er war während seiner Zeit als Bibliothekar des Staatsmanns Heinrich Graf v. Bünau (1697-1762) in Nöthnitz bei Dresden zum Katholizismus konvertiert und gelangte 1755 von Sachsen mit kurfürstlich-königlichem Stipendium nach Rom, wo er ab 1763 als päpstlicher Antiquar und Kommissar der Altertümer in Rom sowie Scriptor der Vatikanischen Bibliothek wirkte.

Das philosophische und künstlerische Erbe der klassischen Antike wurde als universalistisches Vermächtnis rezipiert. Vor dem Hintergrund griechischer Poleiskultur als Widerschein des Sensus communis und Allgemein-Menschlichen interpretiert, erhielt es in der Umbruchzeit von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft die Bedeutung eines ständeübergreifenden Ideals. Pompeji und Herculaneum gerieten vor 1800 zu Symbolen der Sehnsucht nach Wie-

derbelebung des Geistes der von Demokratien und Republiken geprägten griechisch-römischen Antike. Sie war für Zeitgenossen der Epoche der Aufklärung ein Reflektionsmodell der freiheitlichen Wurzeln europäischer Kultur und Inspirator für den Aufbruch zu neuen Horizonten.

Fortschrittsoptimisten

Wahrscheinlich wurden die Pompeji-Ansichten von Regine Louise und Nicolaus Sörgel (1771-1823) erworben. 1797 hatten sie in St. Sebald geheiratet und 1803 ließen sie sich in Öl malen. Die fescche Gattin ist wie die Pompeji-Besucherinnen in der Ansicht des Herculaneer Tors ganz im Stil der „aufgeklärt“ klassizistischen Linie gekleidet. In adligen und bürgerlichen Kreisen gleichermaßen en vogue, manifestierte sich in ihr fortschrittlich aufgeschlossener Zeitgeist. Der Schleier, ein beliebtes Accessoire des „goût grec“, verleiht der Dargestellten etwas von einer Hestia, der Hüterin des Herdfeuers.

Vermerke auf den Rückseiten der Sörgelschen Porträts geben an, dass sie von „J. P. Zwinger“ gemalt wurden. Gemeint ist sicher Gustav Philipp Zwinger (1779-1819), der Sohn des Leiters der Nürnberger Zeichenschule Christoph Zwinger (1744-1813). Er hatte seine Ausbildung beim Vater



Jakob Philipp Hackert (Prenzlau, Mark Brandenburg 1737-1807 San Piero di Careggi b. Florenz). Das Herculaneer Tor in Pompeji, 1794. Gouache, Museum der bildenden Künste Leipzig, Abb. aus Jakob Philipp Hackert. Europas Landschaftsmaler der Goethezeit. Ausst.-Kat. Klassik Stiftung Weimar/ Hamburger Kunsthalle. Ostfildern 2008, S. 311

sowie dem in Nürnberg als Porträtmaler gefragten Johann Eberhard Ihle (1727-1814) begonnen, der 1771 bis 1811 der Nürnberger Malerakademie vorstand. 1799 ging der junge Zwinger in die Kaiserstadt Wien, um sich an der Kunstakademie bei dem renommierten klassizistischen Maler Heinrich Friedrich Füger (1751-1818) weiter zu schulen. 1801 kehrte er nach Nürnberg zurück. Die Sammlung zum „langen“ 19. Jahrhundert enthält das vor 1800 entstandene Füger-Gemälde „Ajax mit den Waffen des Achill“ sowie eine Arbeit des Füger-Schülers Josef Abel (1764-1818), das klassizistische Porträt der Reichsgräfin Maria Theresia Josepha v. Fries (1779 -1819) mit ihren Kindern. Sie hatte in Wien aufgrund ihres als „natürlich“ beschriebenen, zivilen persönlich entgegenkommenden Auftretens viele Verehrer, ähnlich wie in Berlin die junge preußische Königin Luise (1776-1810), der man in der Museumssammlung ebenfalls begegnet; beide liebten selbstredend „griechische Mode“ und Luise, in der zeitgenössischen Presse als Musterbild bürgerlich-aufgeklärter Lebensart gepriesen,

wirkte in der Damenwelt gar als eine Schrittmacherin in Modefragen.

Während der modebewusste Mann in der Entstehungszeit der Porträts Kurzhaarfrisur trug, signalisieren bei Nicolaus Sörgel die zur altehrwürdigen Zopffrisur gehörenden nobel gerollten Locken über den Ohren, dass man es mit einer Amtsperson zu tun hat. Sörgel war seit 1795 im Nürnberger Vormundamt tätig, womit die Verwaltung der Kirchen und Schulen, Betreuung von Witwen und Waisen sowie das Kuratorium über die Universität Altdorf verbunden waren. Nachdem große Teile Frankens an Bayern fielen, wurde er Sekretär bei der königlichen Finanzdirektion des Pegnitzkreises. Sörgel trat der Gesellschaft zur Beförderung vaterländischer Industrie bei und betätigte sich durch Erwerbung der Spiegelglasfabrik in Sandbühl selbst als Unternehmer.

Bayern, unter Napoleon (1769-1821) erheblich vergrößert und 1806, während das Heilige Römische Reich endete, zum Königreich proklamiert, erhielt 1808 eine erste



Gustav Philipp Zwinger (Nürnberg 1779-1819 Nürnberg). Nicolaus Sörgel, ab 1818 Zweiter Bürgermeister Nürnbergs, 1803. Unbezeichnet. Rückseitig Beschriftungen mit Künstlerangabe und Datierung. Öl auf Leinwand, H. 62, 5 cm, B. 54,5 cm, T. 5 cm mit Originalrahmen (Abb. Ausschnitt). Inv.-Nr. Gm 2308. Schenkung Friedrich Seyboth, Siegsdorf. Foto: G. Janßen, GNM



Gustav Philipp Zwinger (Nürnberg 1779-1819 Nürnberg). Regine Louise Sörgel, geb. Uttendörfer, 1803. Unbezeichnet. Rückseitig Beschriftungen mit Künstlerangabe und Datierung. Öl auf Leinwand, H. 62, 5 cm, B. 54,5 cm, T. 5 cm mit Originalrahmen (Abb. Ausschnitt). Inv.-Nr. Gm 2309. Schenkung Friedrich Seyboth, Siegsdorf. Foto: G. Janßen, GNM

Verfassung und schuf in der Ära des Ministers Maximilian v. Montgelas (1759-1838), dessen Familie aus Savoyen stammte, einen modernen Staat. Aufhebungen ständischer Einrichtungen – wie zum Beispiel der des Zunftzwangs, an dessen Stelle staatliche Gewerbekonzessionen traten – machten der Entfaltung von übergreifend integrierendem Rechts-, Verwaltungs-, Bildungs- und Wirtschaftswesen Platz. Nürnberg erlebte ein regelrechtes Wirtschaftswunder. Die einst reichsunmittelbare, im Mittelalter blühende Stadt war nach dem Dreißigjährigen Krieg politisch wie wirtschaftlich stark abgesunken, ablesbar an ihrer am Ende des Alten Reichs erheblich geschrumpften Einwohnerzahl. Hatte man sich 1796 Sanierung durch eine Anbindung an Preußen erhofft, die aber nicht zustande kam, so erfolgte sie schließlich durch die Eingliederung ins junge bayerische Königreich. Sörgel wirkte am Aufschwung der ehemaligen Reichsstadt tatkräftig mit. 1818 wurde er Zweiter Bürgermeister der Stadt Nürnberg. In seine Amtszeit fielen unter anderem die Reorganisation des Volksschulwesens sowie die Gründung der Polytechnischen Schule und der ersten bayerischen Sparkasse. Nürnberg sollte sich im 19. Jahrhundert zur führenden Industriestadt Bayerns entwickeln.

► URSULA PETERS

Literatur: Unveröffentlicht – Reinhard Wegner: Pompeji in Ansichten Jakob Philipp Hackerts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Band 55, 1992, S. 66-96. – Anthony Earl

of Shaftesbury: Der gesellige Enthusiast. Philosophische Essays. Hrsg. Karl-Heinz Schwabe. Leipzig/Weimar 1990. – Peter-André Alt: Schiller. Leben - Werk - Zeit. Band 2, München 2004, S. 247, 265. – Christian Meier: Kultur, um der Freiheit Willen. Griechische Anfänge - Freiheit Europas?. München 2012, S. 22f. zu Plinius d. J.; S. 130, 197 zu Hestia. – Carl Hernmarck: Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede 1450 bis 1830. München 1978, S. 67, 257 zu C. N. Cochin. – Marita Bombek: Kleider der Vernunft. Dissertation Universität Oldenburg 1994. Münster 2005, S. 303-322: Die Modepalette der Antike und die Konkurrenz englischer Weltmode. – Christoph Dieckmann: Immer waldeinwärts. Zu Besuch bei ortlosen Geistern. Eine Reise entlang der Märchenstraße. In: 200 Jahre Grimmsche Märchen (= ZEIT Geschichte. Hrsg. Benedikt Erenz/ Volker Ullrich, H. 4/12). Hamburg 2012, S. 100 zu C. Perraults „La Belle au Bois dormant“. – Michael Diefenbacher/ Rudolf Endres (Hrsg.): Stadtlexikon Nürnberg. Nürnberg 1999, S. 998-999 zu N. Sörgel. – Napoleon und Europa. Traum und Trauma. Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. München 2010, S. 155-166: Generation Bonaparte. – Harm Klueting: Vom aufgeklärten Absolutismus zu den Reformen in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Helmut Reinalter/ Harm Klueting (Hrsg.): Der aufgeklärte Absolutismus im europäischen Vergleich. Wien/Köln/Weimar 2002, S. 335-358 zu M. v. Montgelas. – Mit weiterführender Literatur erscheint ein Auszug vorliegenden Beitrags im GNM-Anzeiger für das Jahr 2012.

Weitsichtige Unternehmer

Porträts der Familie des Nürnberger Textilkaufmanns Friedrich Erhard Solger (1765–1844) aus der Schenkung Seyboth

Zusammen mit den im vorliegenden Kulturgutheft vorgestellten Ansichten Pompejis und den Porträts des Ehepaars Sörgel erhielt das Museum Bildnisse der Familie des im oberfränkischen Schauenstein geborenen Friedrich Erhard Solger (1765-1844). Er war mit Maria Katharina Sörgel (1776-1852), der Schwester Nicolaus Sörgels verheiratet und wirkte in Nürnberg als Kaufmann. Sein Geschäftshaus befand sich am Hauptmarkt in dem Bereich, wo nach dem Zweiten Weltkrieg das neue Nürnberger Rathaus entstand. Das Nürnberger Stadtarchiv enthält den „Niederlassungsakt“ seines ältesten Sohnes Nicolaus Heinrich Friedrich Solger (1805-1869). Ihm ist zu entnehmen, dass der Vater einen Handel mit Leinwand, Band, Garn und Seide betrieben hatte, den der Sohn weiter führte.

Innovativer Schwung

Während Friedrich Erhard Solger vor 1800 in Nürnberg sein Unternehmen aufbaute, arbeitete sein jüngerer Bruder Christian Ludwig Solger (1777-1830) im 1791 mit dem Fürstentum Bayreuth an den preußischen Staat übergegangenen heimatlichen Schauenstein als königlich preußischer Rentamtmann. Friedrich Seyboth überließ dem Historischen Archiv des Museums Abschriften von Korrespondenzen der Brüder. Sie pflegten regen Briefkontakt, in dem sie sich über Alltagsbegebenheiten, familiäre Freuden und Nöte sowie wirtschaftliche Belange austauschten. Aus einem von Christian Ludwig am 6. Januar 1799 an den Bruder in Nürnberg geschriebenen Brief geht hervor, dass die-

ser vorgeschlagen hatte, zusammen in die Tuchproduktion einzusteigen.

Der Schauensteiner Bruder stand der Idee gemeinsamer unternehmerischer Aktivitäten positiv gegenüber, hatte bezogen auf das vorgeschlagene Projekt indes gewisse Bedenken. *„Denn sollte es profitabel werden, so müssen wir a) die rohe Wolle vertreiben b) solche selbst spinnen lassen c) solche selbst färben lassen usw. Die hiesige Spinnerei ist mir aber nur allzu sehr bekannt, als dass wir einen glücklichen Erfolg davon erwarten könnten. (...) Man bekommt nicht nur schlecht gesponnenes, sondern auch sehr betrügerisch gehas-peltes Garn.“* Da mit in der Region produzierten Garnen unmöglich viel gewonnen werden könne, so Christian Ludwig, seien die neueren Fabrikanten in der Gegend von Hof und Münchberg dazu übergegangen, *„englisches Maschi-nengarn verarbeiten zu lassen, welches ungleich schöner ist und ganz richtig die Fäden hält. Die Fabrikate davon werden auch ungemein schön. Ein Kaufmann in Münchberg namens Rödel handelt auch bereits schon mit englischen Baumwoll-garnen (...) und es kann leicht sein, dass die hiesigen Garne wegen mancherlei Mängel nicht mehr gekauft werden.“* Statt selbst in die Produktion *„vom rohen Material an bis zum endlichen Fabrikat“* zu gehen, schlug er vor, man könne *„ja doch Muster von England beziehen und nach diesen von den Fabrikanten Tücher verfertigen lassen.“*

Im Verbund mit solchen schriftlichen Hinterlassenschaf-ten lenkt das Solger-Porträt den Blick auf die in England angestoßene industrielle Revolution. Von gegenläufig rück-wärtsgewandter oder Fiktionen nationaler Romantik – die sich wie etwa bei den Berliner Studenten Ludwig Tieck (1773-1853) und Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) mit der Verklärung *„alter deutscher Väter Brauch“* im jungakademischen Milieu angebahnt hatte, und die dann während der Antinapoleonischen Kriege Preußens durch Propagandisten wie etwa Ernst Moritz Arndt (1769-1860) oder dem als *„Turnvater“* bekannten Friedrich Ludwig Jahn (1768-1852) zwecks Massenmobilisierung in Umlauf gebracht werden sollte – waren selbstständig unternehmerisch und aufgeklärt fortschrittsoptimistisch konditionierte Zeitgenossen offensichtlich nicht berührt.

Urban und individuell

Friedrich Erhard Solgers Porträt ist wie das seines Soh-nes und späteren Geschäftsnachfolgers in Pastellmalerei ausgeführt. Letzteres entstand am 20. November 1819 in Würzburg, wie die rückseitige Beschriftung festhält. Neben dem Tag, an dem der damals 14jährige Solger für die Fami-liengalerie Modell saß, ist der Name *„Menna“* vermerkt. Es dürfte sich um den in Würzburg und Umgebung als Bild-nismaler gefragten Matthäus Joseph Menna handeln. Er hatte bei Christoph Fesel (1737-1805) gelernt, der seit 1768 als Kabinettsmaler und Galerieinspektor am fürstbischöflichen Hof zu Würzburg tätig gewesen war. Vor dieser Zeit hatte sich Fesel mit einem Stipendium des Würzburger Fürstbischofs in Wien und Rom weitergebildet.



Matthäus Joseph Menna (?) (Würzburg 1767-1837 Würzburg). Friedrich Erhard Solger, 1810er Jahre. Unbezeichnet. Pastell auf Karton, H. 26, 3 cm, B. 23, 3 cm, T. 3,7 cm mit Originalrahmen. Inv.-Nr. Gm 2304. Schenkung Friedrich Seyboth, Siegsdorf. Foto: J. Musolf, GNM



Matthäus Joseph Menna (Würzburg 1767-1837 Würzburg). Porträt Nicolaus Heinrich Friedrich Solger, 1819. Unbezeichnet. Rückseitig Beschriftung mit Künstlerangabe und Datierung. Pastell auf Karton, H. 28,5 cm, B. 24,5 cm, T. 4 cm mit Originalrahmen. Inv.-Nr. Gm 3206. Schenkung Friedrich Seyboth, Siegsdorf. Foto: J. Musolf, GNM

Fesel stand in der Ewigen Stadt dem sächsischen Oberhofmaler Anton Raphael Mengs (1728-1779) nahe, der mit Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) eng befreundet war und sich der neuklassizistischen Bewegung zuwandte. Mengs wirkte unter anderem als brillanter Porträtist

und ist in diesem Fach mit auf der Höhe der Zeit stehenden Künstlern wie etwa Joshua Reynolds (1723-1792) vergleichbar. Ein anderer vertrauter römischer Künstlerkollege Fesels war der Porträtmaler Pompeo Batoni (1708-1787), zu dessen Kundschaft zahlreiche englische Italienreisende gehörten. Fesel führte nach Mengs' Abreise aus Rom dessen Atelier eine Zeit lang gemeinsam mit dem ebenfalls in Wien sowie bei Mengs ausgebildeten Anton Maron (1731-1808) weiter. Maron vermählte sich 1765 mit Mengs' Schwester Theresia (1725-1806), die durch Pastellporträts bekannt ist; der in Kopenhagen geborene Vater der Geschwister, der sächsische Hofmaler Ismael Mengs (1688-1764), war insbesondere als Maler von Miniaturbildnissen gefragt.

Ebenso wie im Wiener Umfeld Gustav Philipp Zwingers (1779-1819), der die Porträts des Ehepaars Sörgel malte, begegnet man im römischen Umfeld von Mennas Lehrer Fesel Künstlernamen, die mit dem in der Epoche der Aufklärung kultivierten Ideal der „schönen Individualität“ verbunden sind. Wie Andrea Kluxen 1989 darstellte, erhielt die Bildnismalerei insbesondere durch Porträtkünstler aus dem wirtschaftlich und politisch fortschrittlichen England wichtige Impulse für ihre spezifische „ständeunabhängige“ Ausprägung, die wiederum Grundlagen für den bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts schuf.

Es ist nicht auszuschließen, dass auch das Pastellporträt Friedrich Erhard Solgers von Menna stammt. Die physiognomischen Charakteristika sind in den Bildnissen von Vater und Sohn gleichermaßen differenziert herausgearbeitet wie Details der Kleidung. Der männliche Chic signalisiert, dass man sich bei den Solgers durch ihren Textilhandel am Nürnberger Hauptmarkt mit schönen Stoffen und modischen Feinheiten bestens auskannte. Kleidung hatte sich vom ständischen Decorum längst zur Darstellung des gesellschaftlichen Status und zum Spielfeld persönlichen Geschmacks gewandelt. Bezeichnenderweise gewann der Siegeszug der industriellen Revolution gerade in der Textilsparte frühzeitig an Kontur. Die Automatisierung des Spinnvorgangs war 1764 dem englischen Baumwollweber James Hargreaves (1721-1778) gelungen. Seine Erfindung einer Spinning Engine, die er spielerisch „Spinning Jenny“ nannte, lenkt den Blick auf komplexe Zeitentwicklungen, wie das mit vielen Fäden verbundene Geschichten an sich haben.

► URSULA PETERS

Literatur: Unveröffentlicht. – Weiterführend Gisèle Freund: Photographie und Gesellschaft. (München 1976) Reinbek bei Hamburg 1979, S. 13-20: Vorläufer der Photographie. – Andrea M. Kluxen: Das Ende des Standesportraits. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Portrait 1760 bis 1848. München 1989. – Aufgeklärt Bürgerlich. Portraits von Gainsborough bis Waldmüller 1750-

1840. Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. München 2006. – Citizens and Kings: Portraits in the Age of Revolution, 1760-1830. Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris/ Royal Academy of Arts, London. London 2007. – Rüdiger Safranski: Romantik. Eine deutsche Affaire. München 2007, S. 98-99 zu Tieck und Wackenroder. – Karen Hagemann: „Männlicher Muth und Teutsche Ehre“. Nation, Militär und Geschlecht zur Zeit der Antinapoleonischen Kriege Preußens. Paderborn 2002. – Mit weiterführender Literatur, Abbildungen weiterer Portraits der Familie Solger und Wiedergabe von Bildrückseiten-Beschriftungen (u. a. mit biographischen Angaben) erscheint ein Auszug vorliegendem Beitrags im GNM-Anzeiger für das Jahr 2012.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

- noch bis 2. 6. 2013 **Wagner – Nürnberg – Meistersinger**
Richard Wagner
und das reale Nürnberg seiner Zeit
- noch bis 7. 7. 2013 **Zukünftig!**
Geheimnisvolles Handwerk
1500–1800
- noch bis 26. 1. 2014 **Rembrandt**
Meister der Radierung
- 6. 6. bis 6. 10. 2013 **Charakterköpfe**
Die Bildnisbüste in der Epoche der
Aufklärung

Inhalt II. Quartal 2013

Ornament und Eleganz

von Anna Pawlik. Seite 1

Mit sauberen Händen

von Jérémie Gnaedig Seite 5

Wandschmuck Nürnberger Bürger um 1800

von Ursula Peters. Seite 8

Weitsichtige Unternehmer

von Ursula Peters. Seite 14

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums
Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200
E-Mail: info@gnm.de · www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich
Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann
Redaktion: Dr. Tobias Springer
Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de
Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen
Auflage: 3600 Stück

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 091 1 / 1331 110.