

Abb. 1: „Caroussel“ aus der Beschreibung des Ritterturniers bei Schloss Rosenau, Detail, Nürnberg, GNM, DKA, NL Heideloff, C.A., I,B-303 (Digitalisat: GNM Archive, 2017).

Carl Alexander Heideloff und das Ritterturnier bei Schloss Rosenau im August 1817

BLICKPUNKT APRIL. Das Deutsche Kunstarchiv (DKA) im Germanischen Nationalmuseum verwahrt den schriftlichen Nachlass des in Stuttgart geborenen Architekten und Denkmalpflegers Carl Alexander Heideloff (1789–1865). Dieser ist überregional vor allem durch seine historistischen Konzeptrestaurierungen und -gestaltungen zahlreicher Kirchen, Profanbauten und öffentlicher Denkmalorte bekannt. Unter dem Museumsgründer Hans Freiherr von und zu Aufseß (1801–1872, Direktor 1852–1862) gehörte er zeitweilig zum Direktorium des Germanischen Nationalmuseums. Zwischen den heute hier aufbewahrten Hinterlassenschaften Heideloffs finden sich Notizen und Bleistiftskizzen zu

einem Ereignis, das sich im August 1817 zum 200. Mal jähren wird – ein mittelalterlich anmutendes Ritterspiel auf den Wiesen vor Schloss Rosenau in Rödental bei Coburg.

Historische Hintergründe

Anlass für das ritterromantische Treiben war die Hochzeit des Coburger Herzogs. Am 31. Juli 1817 hatte Ernst von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1784–1844) die junge Luise von Sachsen-Gotha-Altenburg (1800–1831) geheiratet. Nach ihrer gemeinsamen Ankunft in Coburg veranstaltete er, ein großer Anhänger der zu Anfang des 19. Jahrhunderts verbreitet aufkeimenden Mittelalterliebe, zu Ehren seiner Braut ein altertümliches Ritterspiel. An diesem nahm der

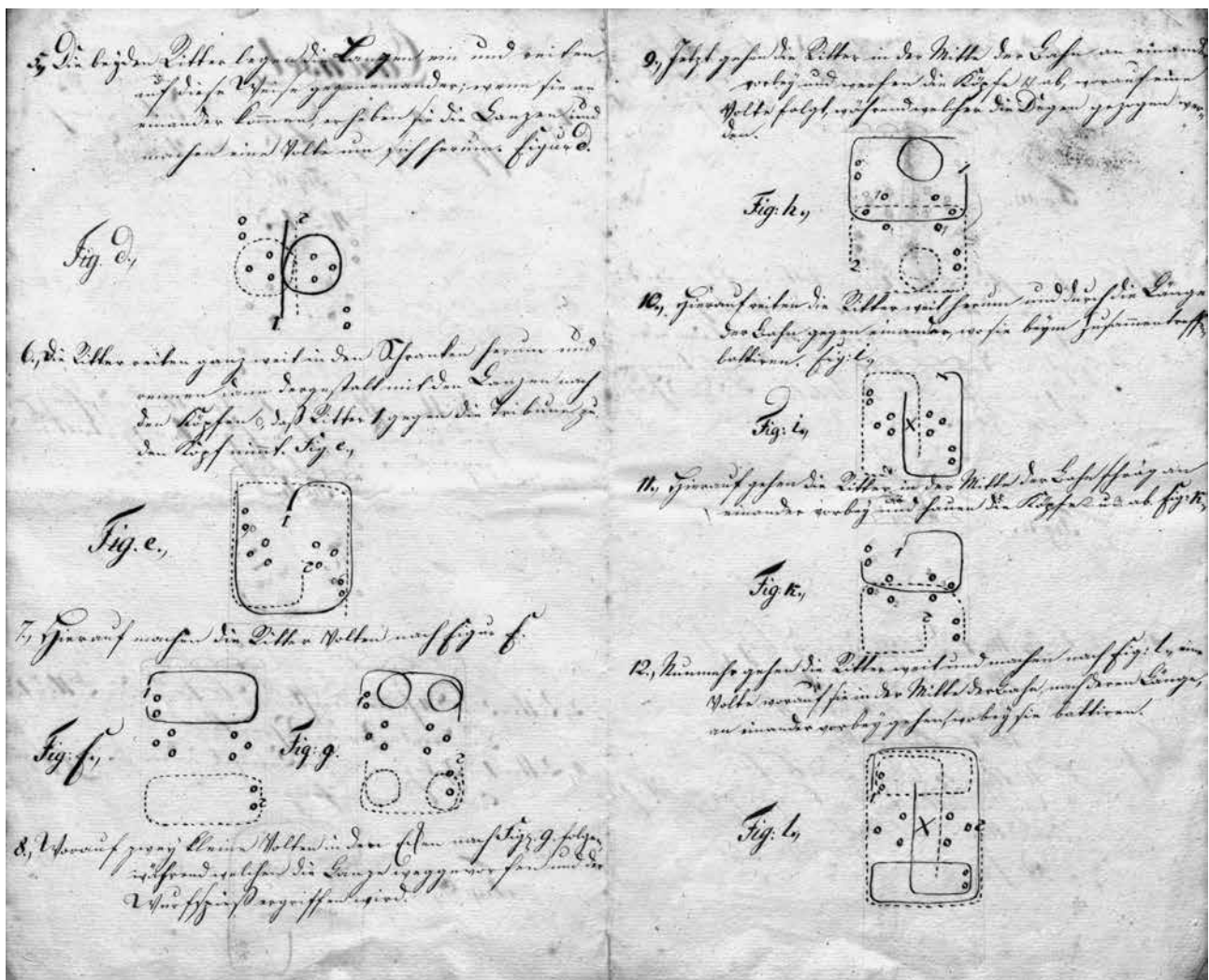


Abb. 2: Auszug „Carousel“ aus der Beschreibung des Ritterturniers bei Schloss Rosenau, Nürnberg, GNM, DKA, NL Heideloff, C.A., I, B–303 (Digitalisat: GNM Archive, 2017).

Herzog selbst teil und ließ sich gar im Kostüm des „Ritters von Rosenau“ porträtieren, wie ein 1822 entstandenes Gemälde (heute im Salon des Herzogs, Schloss Rosenau) belegt. Das Rollenporträt ist illustrierend in die Erinnerungen der Herzogin integriert, die der damalige Intendant des Hoftheaters Paul von Ebart (1855–1936) fast ein Jahrhundert später in Buchform herausgab.

Als Veranstaltungsort wählte Ernst den Park von Schloss Rosenau, einer idyllisch außerhalb Coburgs gelegenen Sommerresidenz. Nachdem sein Vater Franz Friedrich Anton von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1750–1806) das auf einen mittelalterlichen Rittersitz zurückgehende Anwesen 1805 erworben hatte, ließ Herzog Ernst es zwischen 1808 und 1817 neugotisch überformen und in einen detailverliebt arrangierten Landschaftsgarten einbetten, der ursprünglich beeindruckende 200 Hektar umfasste. Eigens für das im Sommer 1817 abgehaltene Ritterspiel wurde ein Turnierplatz auf den Wiesen unterhalb des Schlosses angelegt. Das extravagante Schauspiel, mit dem die junge Landesmutter der Öffentlichkeit vorgestellt und die Fertigstellung des historistisch erneuerten Wohnsitzes gefeiert wurde, war nicht nur geladenen Gästen vorbehalten. In der am 16. August 1817 erschienenen Ausgabe des Sachsen-Coburg-Saalfeldischen Regierungs- und Intelligenzblattes wird die interessierte Leserschaft über die Möglichkeit informiert, Einlasskarten im Herzoglichen Privatbüro abzuholen.

Skizzen des Geschehens aus dem Nachlass C. A. Heideloff

Im Nachlass Heideloffs hat sich eine bislang von der Forschung unbeachtete 16-seitige Beschreibung erhalten (Abb. 1/2), die den Verlauf dieses Schauturniers detailliert überliefert. Unter der Überschrift „Aufzug“ wird der Auftakt des Ritterspiels, vom ersten Auftreten der Beteiligten auf dem Turnierplatz bis zum abschließenden Salutieren, in 14 Punkten dargelegt. Darauf folgen ebenso feingliedrige Erläuterungen der beiden vorzuführenden Turnierfiguren „Carousel“ und „Reihentanz“. Das Schriftstück liefert anschauliche Informationen, die das Geschehen heute nachvollziehbar machen – von den Namen und der Rollenverteilung der mitturnierenden Herrschaften über die Reihenfolge des Turnierablaufs bis hin zu den einzuhaltenden Abständen in Pferdelängen. Insgesamt gleichen die detaillierten Beschreibungen der einzelnen Spielzüge szenisch umsetzbaren Regieanweisungen. Jeder einzelne Zug wird zunächst in wenigen Sätzen zusammengefasst. Es folgt eine Skizze, mit deren Hilfe die Bewegungen der Reiter auf dem Turnierplatz verstanden und die verschiedenen Teilnehmer anhand der Linienart – gestrichelt oder durchgezogen – unterschieden werden können.

Diesem Skript des Turnierablaufs sind ergänzend zwei Skizzen der Schlossanlage (Abb. 3) beigelegt. Sowohl die in flüchtigen Bleistiftstrichen festgehaltenen Zeichnungen als auch die Detailgenauigkeit der schriftlichen Kurzdarstel-



Abb. 3: Schloss Rosenau von der Morgenseite, Bleistiftzeichnung, 15,7 × 19,7 cm, Nürnberg, GNM, DKA, NL Heideloff, C.A., I,B-303 (Digitalisat: GNM Archive, 2017).

lungen belegen, dass Heideloff im Schlosspark gewesen ist und womöglich gar dem inszenierten Schauspiel beiwohnte. Seine damals enge Verbindung zum Coburger Herzogshaus lässt dies noch wahrscheinlicher erscheinen. Bereits in ihrer 2009 veröffentlichten Dissertation zum romantischen Architekturprogramm Heideloffs verwies Andrea Knop darauf, dass Herzog Ernst den jungen Architekten an nahezu allen seinen Bauprojekten beteiligte. Zwischen 1816 und 1820 wirkte er an der neugotischen Umgestaltung des herzoglichen Stadtschlusses Ehrenburg mit. Wie in der Stadtresidenz, soll er auch in dem außerhalb gelegenen Schloss Rosenau als Dekorationsmaler tätig gewesen sein, und sogar Entwürfe für die Fassade werden ihm zugeschrieben, die allerdings unausgeführt blieben.

Verbindungen zum Coburgischen Taschenbuch von 1821

Die Aufzeichnungen zum Ritterspiel waren mehr als ein schlichtes Protokoll des Ereignisses. Das wird unter anderem deutlich, wenn die beiden thematisch passenden Blätter näher betrachtet werden, die zusätzlich zu den Turnierbeschreibungen und Bleistiftzeichnungen in Heideloffs Nachlass zu finden sind. Zum einen handelt es sich um einen skizzenhaft komponierten Titel (Abb. 4). Beidseitig von zwei Figuren in Rüstung flankiert sowie schematisch nach unten von Wappen und nach oben von einem Fries begrenzt, wird ein Schriftfeld eingerahmt. In dieses ist handschriftlich folgender Entwurf eines Impressums geschrieben: „Schloß Rosenau bey Coburg/dessen Umgebungen und das dabey am 18. August 1817./stattgegebene Turnier/geschildert/von Adolph Friederich Freyher von Roepert/herzogl. Sachsen Coburgisch geheimer Conferenz Rath/und Kammerherr mit bildlichen Vorstellungen nach der Natur/gezeichnet/von C. A. Heideloff/Coburg [...]“. Das Blatt kann als Titelentwurf des tatsächlich im Jahr 1821 erschienenen, Herzog Ernst gewidmeten Coburgischen Taschenbuchs identifiziert werden, das drei Kapitel

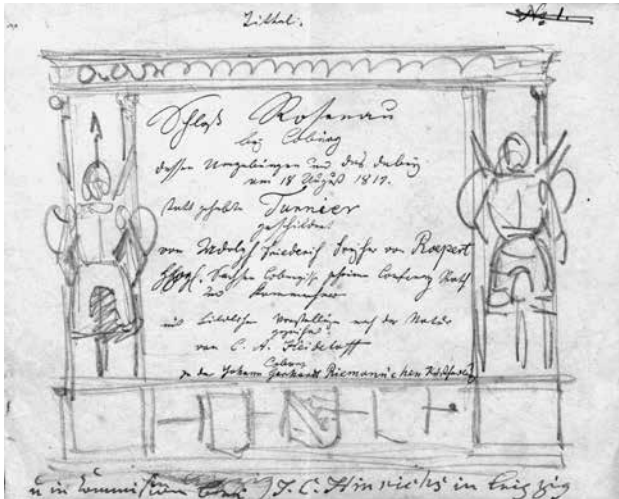


Abb. 4: Schloß Rosenau bey Coburg, Bleistiftzeichnung, 15,7 × 19,8 cm, Nürnberg, GNM, DKA, NL Heidelberg, C.A., 1,B-303 (Digitalisat: GNM Archive, 2017).

mit ritterromantisch-lokalspatriotischen Erzählungen sowie Gedichte enthält.

Zum anderen ist dem Entwurf ein vorder- und rückseitig beschriebenes Blatt beigelegt, das als „Erklärung des Umschlags“ betitelt ist. Hierin verweist der Verfasser darauf, dass in dem „gegenwärtigen Taschenbuch“ das „durch seine geschmackvolle Arrangierung und Praecision gleich interessant und hochvergnügliche Turnierartige Ritterspiel“ beschrieben werde, und erläutert die Umschlaggestaltung folgendermaßen: „Zu den Hauptfeldern der Umschlags-Zeichnung/erscheinen [...] die Bildnisse der beiden/höchsten turnierenden fürstlichen Personen, seine/herzogliche Durchlaucht des Herrn Herzogs und/seines erlauchten Herrn Bruders des Prinzen/Ferdinand; in den Neben Abtheilungen sind in/gothischen Kunststyl die Wappen-Schilde und/Namen der mitturniert habenden Herrn Grafen/und Cavaliere als eine schickliche Umgebung/angebracht. [...]“ Hierbei handelt es sich um eine exakte Beschreibung von Buchdeckel- und -rückseite des von Johann Gerhard Riemann verlegten Coburgischen Taschenbuchs.

Obwohl der handschriftlich in das entworfene Impressum (Abb. 4) eingebrachte Text, in dem Roepert und Heideloff noch als Urheber von Text und Bild genannt werden, in der gedruckten Version nicht mehr zu finden ist, sind verschiedene Verbindungen zu den beiden auszumachen. So enthält das Taschenbuch Illustrationen und Autorenkürzel, die auf sie zurückgehen: Beispielsweise ist vor dem Titelblatt ein Kupferstich von Schloss Ehrenburg eingedruckt, der durch einen Vermerk unterhalb links „C. Heideloff“ als Inventor benannt. Das zweite Kapitel des Taschenbuchs, betitelt als „Briefe über die Rosenau“, enthält drei in den August 1817 datierte Briefe. Während bei allen anderen Texten der Publikation die Autorennamen beigefügt sind, verschleiern die Initialen „v. R.“* den Autor der fiktiven Rosenauer Reiseberichte.

Im ersten Brief berichtet das lyrische Ich dem Adressaten, einem mit „Franz“ angesprochenen Freund aus Nürnberg, von einer nicht vorhersehbaren Unterbrechung seiner Reise, die den Erzählenden von Leipzig nach Nürnberg führen sollte. Durch Zufall sei er bei Coburg in „Tausende von Menschen aus allen Ständen“ geraten und habe von dem geplanten Ritterspiel erfahren. Dieses seiner Ansicht nach für das 19. Jahrhundert ungewöhnliche Ereignis habe ihn zum Bleiben bewogen. Es folgt eine romantische Beschreibung der Umgebung, des extra für diesen Anlass auf den Wiesen unterhalb von Schloss Rosenau angelegten Turnierplatzes sowie der festlich-gespannten Atmosphäre, die nicht zuletzt auf den mittelalterlich kostümierten Hofstaat zurückgeführt wird. Ein wohl einige Jahre nach dem Schauturnier entstandenes Gemälde (Abb. 5), das zum Altbestand von Schloss Rosenau gehört und heute in Schloss Callenberg hängt, transportiert die ritterromantische Stimmung: Von dem sich malerisch auf einer Anhöhe erhebenden Schlossgebäude bewegt sich ein Menschenzug herab zum festlich geschmückten und bereits von unzähligen Schaulustigen gesäumten Turnierplatz. Gleichzeitig ziehen die turnierenden Herren auf ihren Pferden ein. Das Gemälde zeigt nicht nur die Teilnehmer und Angehörigen des Hofstaates, sondern alle Besucher in mittelalterlicher Tracht.

Nachdem im Coburgischen Taschenbuch die Ankunft der jungen Landesmutter an der festlich geschmückten Tribüne beschrieben wurde, beginnt der Autor, das Ritterspiel zu erläutern, und wählt dabei etwa denselben Zeitpunkt wie der Schöpfer des Gemäldes. Unter Trompeten sei der ritterliche Zug vom Schloss heruntergekommen und feierlich durch die Schranken auf den Turnierplatz gen Tribüne gezogen. Er beschreibt den kompletten Einzug, identifiziert die einreitenden Personen und erläutert deren Verbindungen zum Herzogshaus bzw. Herzogtum Sachsen-Coburg-Saalfeld. Die Erwähnung der zur Freude der Zuschauer vom Herzog und weiteren adeligen Herren des Hofstaates in Kostüm absolvierten Reihentänze, Ringelrennen, Carousel, Scharfrennen und Schwertgefechte beschränkt sich in dem fiktiven Brief auf eine kurze Aufzählung. Auch diese erzählerische Beschreibung wird durch eine Illustration ergänzt, die – der Bildunterschrift zufolge – „[n]ach der Natur gezeichnet [ist] von Carl Heideloff“. Sie zeigt den vor der Kulisse des Schlosses abgesteckten Turnierplatz, an dessen Begrenzungen sich unzählige Zuschauer drängen, um einen Blick auf die turnierenden Adelige zu erhaschen.

Resümee

Gleichwohl die Beschreibung des Ritterspiels in diesem ersten der drei im Taschenbuch veröffentlichten „Briefe über die Rosenau“ in der bisherigen Sekundärliteratur als besonders ausführlich gilt, ist sie im Vergleich zum 16-seitigen Skript aus dem DKA auffallend knapp. Insbesondere aufgrund des Detailreichtums ist zu vermuten, dass mit diesem weniger eine Nachbereitung des Gesehenen als vielmehr die Vorbereitung, also die vorab festgelegte Choreo-

grafie, des Ritterspiels vorliegt. Heideloffs Auseinandersetzung mit Turnier und Umgebung scheint zudem sowohl als Grundlage für den Kapitelteil des Taschenbuchs als auch für seine bildkünstlerischen Umsetzungen des Ereignisses gedient zu haben. Vielleicht liegt in diesen „Vorarbeiten“ fernerhin der Grund, weshalb der Verfasser der Texte, Adolph von Roepert (1789–1844), das lyrische Ich „Carl“ taufte und den auf den 20. August 1817 datierten fiktiven Brief mit „Dein Freund Carl“ unterzeichnete.

► FRANZISKA EHRL

Quellen:

Nürnberg, GNM, DKA, NL Heideloff, C.A.,I,B-303. – Nürnberg, GNM, DKA, NL Heideloff, C.A.,I,B-246.

Literatur:

O.V.: Herzogl. Sachsen-Coburg-Saalfeldisches Intelligenzblatt, 33. Stück, 16. August, 1817, Sp. 442; vgl. URL: http://digipress.digitale-sammlungen.de/de/fs1/calendar/1817-08-16.24907-5/bsb00023167_00227.html [15.1.2017]. – Johann Gerhard Riemann (Hrsg.): Coburgisches Taschenbuch für das Jahr 1821. Coburg 1821, S. III,

164–288; vgl. URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10130155-7> [15.1.2017]. – Paul von Ebart: Luise Herzogin von Sachsen-Coburg-Saalfeld, Minden i. Westf. o. J. (1903), S. 33–37; vgl. URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6:1-147786> [10.1.2017]. – Ein Herzogtum und viele Kronen. Coburg in Bayern und Europa. Ausst.Kat. Haus der Bayerischen Geschichte, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Stiftung der Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha'schen Familie, Stadt Coburg (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur 36). Augsburg 1997, darin: Harald Bachmann: Herzog Ernst I. von Sachsen-Coburg und Gotha, S. 35; Sabine Heym: Turnierfest auf den Wiesen vor Schloß Rosenau, S. 413–414. – Andrea Knop: Carl Alexander Heideloff und sein romantisches Architekturprogramm. Monographie und Werkkatalog (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte 37. Hrsg. von Michael Diefenbacher). Nürnberg 2009. Zugl. Diss. Erlangen 2006, S. 1, 81, 115. – Sabine Heym: Schloss und Park Rosenau. München 2011, S. 14–15, 22–23. – Infos zum Deutschen Kunstarchiv unter: <http://www.gnm.de/museum/abteilungen-anlaufstellen/deutsches-kunstarchiv/> [9. 1. 2017].

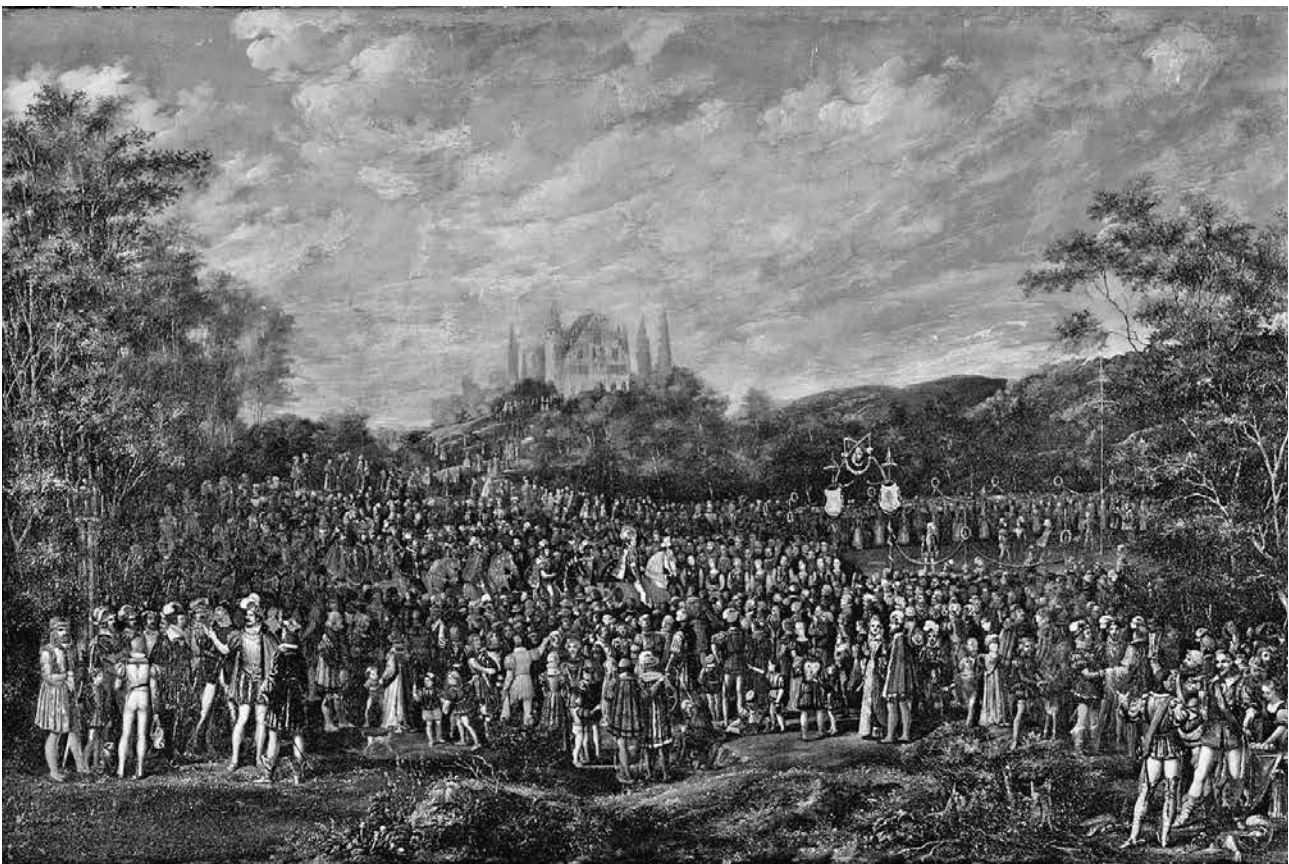


Abb. 5: Turnierfest auf den Wiesen vor Schloss Rosenau, nach 1817, Öl auf Leinwand, 42,8 × 65,5 cm (Stiftung der Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha'schen Familie – Schloss Callenberg).

Russisches Biskuitporzellan aus der Zeit um 1880/1890

Aus den Sammlungen des ehemaligen Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg

BLICKPUNKT MAI. 1893 erhielt das Bayerische Gewerbemuseum von der „Society Kusnetzoff, Moskau“ eine bunt staffierte Porzellanfigur (Inv. LGA 7969) geschenkt, die einen Bauern darstellt, der aus einem großen Kovsch (einer Art Schöpfkelle) trinkt (Abb. 1/2). Der Kopf des Mannes ist bis auf einen Haarkranz kahl. Im Gesicht fällt ein dichter langer, grauer Vollbart auf. Die Kleidung des Bauern entspricht derjenigen der bäuerlichen Landbevölkerung Russlands mit wadenhohen Strümpfen, einer blauen Hose, deren Säume in die Strümpfe gesteckt sind, einem knielangen, in der Taille geschnürten Kittel (Kosoworotka) mit einem Schlitz am Halsausschnitt sowie Pantinen, deren Vorbilder aus geflochtenem Stroh bestehen dürften. Der Bauer sitzt auf einem niedrigen Hocker. Links neben ihm steht ein großes Fass mit Deckel.

Die Figur mit einer Gesamthöhe von 14 cm (Sockel L. 12,8 cm, B. 7,8 cm) ist aus Biskuitporzellan gefertigt. Durch die leicht raue, offenporige Oberfläche werden starke Schlag Schatten vermieden, sodass eine leichte Hell-dunkel-Modellierung an der gesamten Figur entsteht. Die eisenrote Marke auf der Unterseite zeigt einen doppelköpfigen Adler, der in seinen Fängen Szepter und Reichsapfel hält. Darunter ist

in kyrillischen Buchstaben zu lesen: M C Kusnetzoff. Eine gepresste, undeutliche Marke darunter lässt einen Reiter zu Pferd vermuten, darunter findet man den Namen Gardner (kyrillisch) und die Zahl 71 (Abb. 3).

Letztere Marke gibt einen Hinweis auf einen der bedeutendsten russischen Porzellanproduzenten im 19. Jahrhundert, die Manufaktur der Familie Gardner. Deren Vorfahren scheinen im 17. Jahrhundert aus Irland bzw. Schottland nach Russland gekommen zu sein. Um 1760 machte sich Francis Gardner auf die Suche nach geeignetem Tonmaterial, um eine Porzellanproduktion aufzubauen. Gute Tone und Quarz fanden sich in Sibirien und Kaolin im Norden der Ukraine (Tschernihiw). Als Produktionsort wählte Gardner Verbilki (auch Werbilki), nördlich von Moskau. Seinen ältesten Sohn hatte er nach Deutschland und Frankreich geschickt, um hier herausragende Porzellanerzeugnisse führender Manufakturen (besonders Meißen und Sèvres) zu erwerben, die später dann als Vorbilder im eigenen Unternehmen dienten. Trotz der Konkurrenz zur kaiserlichen Porzellanmanufaktur St. Petersburg (gegründet 1744), die ausschließlich für den Zarenhof arbeitete, errichtete Gardner eine Fabrik. Als Keramiker gewann er Franz Xaver Gat-

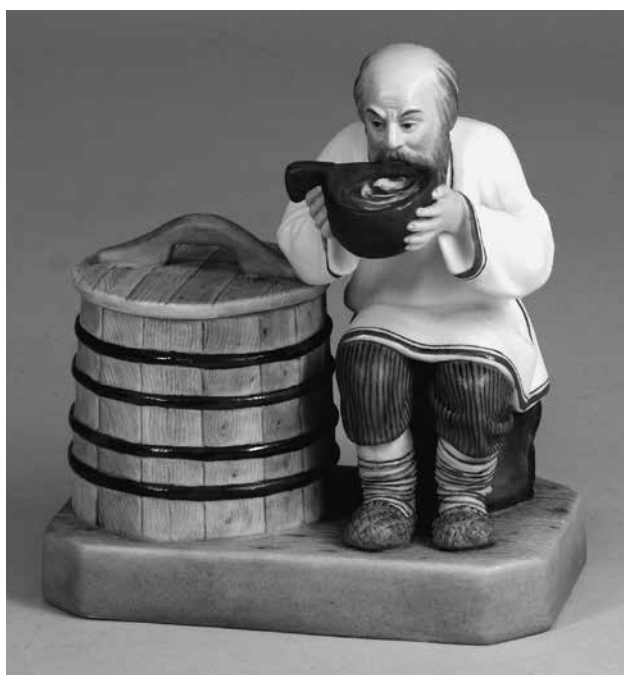


Abb. 1: Porzellanfigur eines Bauern neben einem Fass sitzend, Gardner, Verbilki bzw. Matvei Sidorovich Kusnetzoff, Riga, um 1880. Biskuitporzellan, farbig staffiert. Inv. LGA 7969 (Foto: Ralf Schürer).



Abb. 2: Rückseite der Figur (Foto: Ralf Schürer).

tenberger, als Leiter der Malstube Johannes Kestner. Nach kurzer Anfangszeit scheint der gute Ruf Gardners und seiner Erzeugnisse auch zu Zarin Katharina II. (1729–1796, Kaiserin ab 1762) gelangt zu sein. 1777 bestellte sie drei umfangreiche, für über 140 Personen ausgelegte Service für die Mitglieder des Sankt-Georg-Ordens, des Sankt-Andreas-Ordens und des Alexander-Nevsky-Ordens sowie 1783 ein Service für den Orden des Heiligen und Großfürsten Wladimir. Diese Bestellungen für die vier vornehmsten Orden Russlands umfassten insgesamt mehr als 1500 Einzelteile. Gardner führte alles in bester Qualität aus und lieferte pünktlich. Seine Kontakte zum Zarenhof blieben bis in die Regierungszeit Zar Nikolaus' I. (1796–1855, Kaiser 1825–1855, König von Polen 1825–1830) bestehen, wobei seine Lieferungen an den Hof auch Vasen und andere Zierporzellane umfassten. Nach dem Tod Francis Gardners führten seine Enkel Peter Frantsevich, Nikolaus und Alexander die Fabrik weiter. Fast 800 Mitarbeiter fertigten Porzellane, die nach Polen, Finnland und Persien exportiert wurden. Die Reiter-Marke, mit der diese Erzeugnisse versehen wurden, entspricht der Pressmarke, die auch auf unserer Figur zu finden ist.

Neben dem Geschirrbereich bestand eine umfangreiche Figurenproduktion. Vor der Jahrhundertmitte sind die Figuren glasiert und stehen meist auf runden oder quadratischen Grassoekeln mit Goldkante. In den Jahren 1860 bis 1870 stellte man viele Figuren in Biskuitporzellan her. Die Sockel wurden eckig (viereckig, achteckig) und häufig in Braun bemalt. Besonders häufig rezipierte man Vertreter russischer Volksstämme. Die Fabrik Gardner griff hier auf Vorbilder zurück, die die kaiserliche Manufaktur in den Jahren 1780 bis 1800 produziert hatte. Unter der Bezeichnung „Völker Rußlands“ waren seinerzeit ca. 60 Modelle geformt worden, die ihre Vorbilder in den Illustrationen des Buches „Beschreibung der im russischen Staat siedelnden Völker und ihrer Alltagsgebräuche, Religionen, Gewohnheiten, Wohnungen, Kleidung und anderer Denkwürdigkeiten“ von Johann Gottlieb Georgi (1729–1802) gefunden hatten. Angeregt durch sein Interesse an der Erforschung des russischen Kontinents, war Georgi, ein aus Colberg in Pommern stammender Apotheker, Chemiker und Botaniker, 1769 zu einer Reise nach St. Petersburg aufgebrochen. Seine Eindrücke und Erlebnisse schilderte er in dem genannten Buch, das in zwei Bänden 1776 erschien. Die darin enthaltenen 100 kolorierten Kupferstiche regten die Bossierer und Maler der Fabrik zu sehr eindrücklichen Figurentypen an, wie etwa Handwerkern, Straßenverkäufern, Bauern, Mägden und Knechten. Gardner erweiterte das Programm um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch durch Figurengruppen, die nach Motiven des Dichters Nikolai Gogol (1809–1852) geschaffen wurden.

Wie so oft in Familienunternehmen änderten sich die Verhältnisse mit der Übergabe an die nächste Generation. Nach dem Tod seiner Brüder versuchte Peter Frantsevich



Abb. 3: Marke auf der Unterseite (Foto: Ralf Schürer).

Gardner, die Nichten und Neffen für die Mitarbeit in der Fabrik zu gewinnen. Vladimir, Alexander und Pavel Gardner konnte er dazu bewegen, sich gemeinsam um die Firmenbelange zu kümmern. Dies gelang freilich nur zögerlich und wurde letztendlich durch eine politische Maßnahme beeinträchtigt: die Aufhebung der Leibeigenschaft am 19. Februar 1861. Das bedeutete für das Unternehmen, dem mit den Leibeigenen bislang billige Arbeitskräfte zur Verfügung standen, erhebliche Mehrkosten. Auch die etablierten Fachkräfte forderten im Bewusstsein ihrer Kenntnisse und Fertigkeiten nun mehr Lohn. In der Folge wanderten viele Mitarbeiter in andere Manufakturen ab. In diesen schwierigen Zeiten starb Pavel Petrovich Gardner 1869. Seine Wit-

we Elizaveta Nikolaevna und ihr Sohn Alexsei Pavlovich übernahmen zunächst die Geschäfte. Letzterer erwies sich jedoch als völlig ungeeigneter Nachfolger. So war es nur ein folgerichtiger Schritt, dass Elizavetas Tochter Maria Pavlovna Gardner den Betrieb im April 1892 an Matvei Sidorovich Kusnetzoff verkaufte.

Kusnetzoff war zu diesem Zeitpunkt der größte Porzellankonzern in Europa. Verschiedene Familienmitglieder besaßen in ganz Russland Porzellanfabriken von erheblichen Ausmaßen. 1810 hatte Iakov Kusnetzoff in Nowocharitonowo eine Manufaktur gegründet, die bis 1870 bestand. 1832 entstand eine Fabrik in Duljewo. Auch in Riga wurde schließlich 1842 auf Betreiben von Matvei Sidorovich Kusnetzoff eine Porzellanproduktion begründet. 1889 wandelte er den Konzern in eine Gesellschaft um, die in der Folge viele kleine Unternehmen aufkaufte. In dieser Phase kam auch die Firma Gardner unter das Dach von Kusnetzoff. Die eisenrote Marke auf unserer Figur dürfte sich demnach auf Matvei Sidorovich Kusnetzoff (M. S. bzw. in kyrillischen Schriftzeichen M. C.) beziehen.

Bei unserer Figur scheint es sich um ein Gardner-Erzeugnis zu handeln, das im Zuge der Übernahme durch Kusnetzoff einen zweiten Stempel auf der Unterseite erhalten hat. Wie umfangreich die „Restbestände“ waren, die Kusnetzoff von

Gardner übernommen hat, lässt sich augenblicklich nicht feststellen. Zukünftige Forschungen können hierzu noch Aufschluss bringen.

Derzeit werden im Kunsthandel immer wieder russische Porzellane von Gardner bzw. Kusnetzoff angeboten. So wurde vor kurzem im Kölner Kunsthandel eine fast identische Bauernfigur versteigert. Bei dieser sind jedoch Fass und Bauer in ihrer Position vertauscht.

► SILVIA GLASER

Literatur:

Marvin Chauncey Ross: Russian Porcelain. Oklahoma 1968. – Auktionskatalog Sotheby's: Russian works of art. London, 14. April 1983, Nr. 589–618, bes. 618. – Susanne Wallner, Alfred Koch, Ursula Koch, Helmut Scherf: Schwarzburger Werkstätten G. M. Für B. H. Porzellankunst. Hohenberg/Eger 1993, S. 51–54. – Mikkaïl de Saint-Beau Barsz.: Marques des Porcelaines Russes. Brüssel 1996, S. 55. – Tamara Kudrjawzewa: Das weisse Gold der Zaren. Porzellan der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur Sankt Petersburg aus den Beständen der Staatlichen Ermitage Sankt Petersburg. Stuttgart 2000. – Elena A. Ivanova: Porcelain in Russia 18th–19th centuries. St. Petersburg 2003.

Schiff ohne Namen

Ein Modell aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums

BLICKPUNKT JUNI. Etwa 60 Meter lang der Rumpf, vom Kiel aus gesehen gleich weit entfernt der Flaggenknopf am Großmast: Diese Dimensionen dürfte das große Vorbild eines dreimastigen Schiffsmodells gehabt haben, das Teil der Sammlungen im Germanischen Nationalmuseum ist (Abb. 1). Genau wissen wir es nicht, denn das Modell verrät uns nicht seinen exakten Maßstab. Allerdings sind die gewöhnlichen Maße des Schiffstyps bekannt, den es vorstellt: Eine Fregatte, also ein Segelkriegsschiff mit drei Masten, wie es für die Zeit um 1850 charakteristisch und in den Flotten vieler Seenationen zu finden war.

Unter der Bezeichnung „Fregatte“ wurden Kriegsschiffe schon im 17. und 18. Jahrhundert gefahren. Sie waren kleiner als die mächtigen Linienschiffe, wendiger und schneller, nicht für den Einsatz in der Gefechtsformation, der „Linie“, konzipiert, sondern für besondere Aufgaben wie Nachrichtenübermittlung, Aufklärung, Kaperfahrten, Geleitschutz, Piratenjagd und ähnliche Kommandos vorgesehen. Dem entsprach die elegante Konstruktion mit

schlanken, scharf geschnittenen Rumpfformen sowie einer hohen und breiten Takelage, die eine im Verhältnis große Segelfläche bediente.

Maßgeblich vom amerikanischen Schiffsbau ausgehend, wandelten sich um 1800 Erscheinungsbild und Bewaffnung dieses Typs. Während die älteren Schiffe zwischen dem Achterdeck und der Back – den Decks am hinteren und vorderen Teil des Schiffs – die abgesenkte Kuhl aufwiesen, wurde nun diese Lücke geschlossen. So entstanden – noch heute eindrucksvoll zu sehen an der 1797 fertiggestellten USS „Constitution“ – Schiffe mit einem weiteren durchgehenden Deck, dem „Spardeck“, dessen Bezeichnung im Übrigen nichts mit Sparsamkeit zu tun hat, sondern eher mit den Ersatzspieren (engl. spars), die dort gelagert wurden. Vor allem aber boten sich mit der zusätzlichen Fläche auch zusätzliche Möglichkeiten der Geschützeinrichtung.

Modell eines Schiffstyps

Diesen in seiner Kampfkraft wesentlich gestärkten Fregattentyp gibt unser über alles 147 cm langes Modell wieder.



Abb. 1: Modell einer Fregatte, Norddeutschland (?), um 1850/75, L. 147 cm, H. 106 cm, versch. Nadelhölzer, Buche, Nussbaum, textile Fäden, Eisen, Inv. HM 994 (Foto: Ralf Schürer, GNM).

Es trägt keinen Namen und kann damit nicht ohne weiteres auf ein konkretes Vorbild zurückgeführt werden. Konstruktive Merkmale entsprechen dem Zweck des Kriegsschiffs. Der Rumpf ist zwar nicht allzu schlank (Länge zu Breite ca. 5:1), der Boden jedoch stark aufkimmend, was einer höheren Geschwindigkeit durchaus zugutekommt. Die Decks verfügen über keinen Sprung (d. h., sie sind im Längsschnitt nicht konkav geformt), was wohl keine Vereinfachung des Modellbauers ist, sondern auch im großen Maßstab der standsicheren Aufstellung der Geschütze dienlich war. Das durchgehende Hauptdeck macht die Fregatte zum echten „Zweidecker“. Im Zusammenhang mit einem Kriegsschiff gibt diese Bezeichnung die Zahl der vollständig mit Geschützen versehenen Decks wieder, unabhängig von der Gesamtzahl an (auch nicht bestückten) Decks. Im Falle unserer Fregatte erstreckt sich oberhalb des Kielraums das Batteriedeck, darüber das Hauptdeck und vorne ein kurzes Back- sowie achtern ein ebenso kurz gehaltenes Poopdeck.

Zugänglich sind die unteren Räume über eine Reihe von insgesamt fünf unterschiedlich großen Luken (Abb. 2), von denen eine als Niedergang zum Batteriedeck mit einer Treppe versehen ist. Hinter dem Kreuzmast sorgt ein Oberlicht für Licht in den auf dem Batteriedeck angesiedelten Offizierskajüten. Auf dem Hauptdeck sind zudem das sehr

einfach gehaltene Steuerrad und ein hinter dem Großmast befindliches Gangspill, eine Art Winde, zu finden.

An den Durchlässen der drei Masten gibt es auffälligerweise keine sogenannten Nagelbänke, Balken mit eingeschlagenen Nägeln zum Belegen des Tauwerks; stattdessen dienen um den Mast herum angeordnete, aufrecht stehende Holzpfosten diesem Zweck. Die Masten selbst bestehen, wie bei Schiffen dieser Größenordnung üblich, jeweils aus mehreren Teilen, einem Untermast, der mit mehreren Verlängerungen, den Stengen, seine endgültige Höhe erreicht. Das Modell besitzt Masten mit jeweils drei Stengen (Mars-, Bram- und Royalstenge). Die Untermasten von Fock- und Großmast tragen umlaufende eiserne Bänder und zeigen damit die Praxis an, diese gewaltigen Konstruktionen nicht aus einem einzigen Stamm, sondern aus einem Bündel von Hölzern zu bauen, die früher durch Wuhlingtaue, später durch Eisenringe zusammengehalten wurden. Auch der Bugspriet des Modells, der zudem einen doppelten Klüverbaum trägt, ist auf diese Weise gebaut. In Lage gehalten werden Masten und Vorgeschirr durch das sogenannte stehende Gut, d. h. durch in verschiedene Richtungen wirkende Leinen, den Stagen, Wanten und Pardunen. Sie stabilisieren durch Zug und Gegenzug die aufrechte Stellung und leiten die beim Segeln einwirkenden Kräfte in die Rumpfkonstruktion. Das Modell bildet dieses komplexe System sehr detailgetreu ab.

Auch das laufende Gut, d. h. das Tauwerk, das zur Bedienung der beweglichen Spieren, der Rahen und des am Kreuzmast angeschlagenen Gaffelbaums verwendet wird, ist vorhanden. Da das Modell keine Segel besitzt, gibt es logischerweise auch den dafür vorgesehenen Teil des laufenden Gutes nicht.

Modellhaft genau – modellhaft vereinfachend

Batterie- und Hauptdeck sind mit insgesamt 46 auf Lafetten gelagerten Rohren bestückt, die aus den zweimal zwölf Stückpforten des Batteriedecks und aus jeweils zehn von elf auf beiden Seiten des Hauptdecks herausragen. Zwei Geschütze sind keinen Pforten zugeordnet, sie können



Abb. 2: HM 994, Blick auf das Hauptdeck zur Back hin (Foto: Ralf Schürer, GNM).

durch die freien Öffnungen am Hauptdeck oder aber die beiden Pforten am Heck des Schiffs gerichtet werden. Mit anderen Ausrüstungsgegenständen hingegen geizt das Modell. Zu nennen sind etwa zwei Kutter, die als Beiboote an metallenen Davits zu beiden Seiten kurz vor dem Poopdeck hängen. Am Bug befinden sich zwei schwere Anker, deren Ketten durch Klüsen seitlich unterhalb des Galions laufen. Nicht ersichtlich ist, womit diese bewegt wurden, da ein entsprechendes Spill nicht in der Nähe ist.

Das Fehlen dieses Spills ist in gewisser Weise charakteristisch für das Modell. Es ist gekennzeichnet von penibler Genauigkeit einerseits und andererseits von einer eher oberflächlichen Handhabung der Details. Es ist auf Spanten gebaut, d. h. der Rumpf ist nicht aus einem Block Holz oder einer Lage von Hölzern herausmodelliert. Vielmehr wurde wie beim Bau großer Schiffe ein Skelett aus Kiel und den quer dazu stehenden Spanten, den Steven, den Decksbalken und anderen Hölzern gefertigt, über das die Beplankung gelegt wurde. Auch das nur durch die Luken



Abb. 3: HM 994, Latrinenplanken (Foto: Ralf Schürer, GNM).



Abb. 4: HM 994, Heckspiegel (Foto: Ralf Schürer, GNM).

einschbare Batteriedeck ist beplankt. Das Bemühen zur Wiedergabe nicht nur des allgemeinen Erscheinungsbildes, sondern schiffsbautechnischer Einzelheiten setzt sich in der Nachbildung der Takelage fort und findet sich auch in Kleinigkeiten wie den Latrinenbalken, die beidseits auf den Spanten des Galions liegen (Abb. 3) – An der freien Luft erleichterten sich im Übrigen die Mannschaftsdienstgrade; Kapitän und Offiziere fanden dazu in den Seitentaschen Gelegenheit.

Die eher lieblose Behandlung anderer Details wie des Steuerrads, das Fehlen eines zweiten Spills und dergleichen fallen umso mehr auf. Nicht vorhanden sind auch die Stückpfortendeckel, die unbedingt notwendig gewesen wären, um bei schwerer See das Eindringen von Wasser in das Batteriedeck zu verhindern. Die Lafetten der Kanonen bleiben ohne Räder, auch sind sie nicht getakelt. Dem Modell geht zudem jegliche Farbfassung ab, die das Erscheinungsbild hätte vervollständigen können. Beispielsweise wurde die Ausrüstung des Unterwasserschiffs mit Kupferplatten oftmals durch die Farbgebung angedeutet. Insgesamt bleibt der Eindruck des nicht ganz Fertiggestellten, womit sich auch jede Mutmaßung über den Verwendungszweck des Modells verbietet.

Schon der Schiffstyp gibt einen Hinweis auf ein Schiff der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Auch zahlreiche weitere Details weisen in diesen Zeitraum. Die Verwendung von Ketten anstelle von Tauwerk, beispielsweise zum Ablassen und Aufholen der Anker oder zur Sicherung der schweren Unterrahen, ist ein solches Zeichen, die metallenen Davits der Beiboote waren noch zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht üblich. Die Viertelkreis-Kontur des Ruderblatts ist ebenfalls eine späte Entwicklung. Auch gewisse Reminiscenzen an den Schiffbau der vorangehenden Jahrhunderte sprechen nicht gegen die Verortung im 19. Jahrhundert. Die spiegel förmig ausgebildete Heckpartie mit den beiden Seitentaschen (Abb. 4) wurde erst relativ spät von den runden Heckvarianten verdrängt. Im Falle unseres Modells erscheint der Spiegel stark reduziert, das üppige Schnitzwerk ist zwei bescheidenen runden Bogensimsen gewichen, die jeweils zwei Fenster- bzw. Pfortenöffnungen auf Höhe von Batterie- und Hauptdeck umfassen. Ein zwischen den Fenstern angebrachtes Namensschild blieb unbeschriftet. Das Galion, die Erweiterung des Bugs und ursprünglich eine Plattform, hielt sich in rudimentärer Form bis weit in das 19. Jahrhundert. Die Praxis, die Hängematten der Besatzung in langen Holzkästen (Hängemattskästen) auf der Verschanzung statt in den vorher gebräuchlichen Finknetzen aufzubewahren, weist ebenfalls deutlich auf die Gewohnheiten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hin. Außer der Tatsache, dass sie damit aus dem Weg waren, boten sie im Gefecht Schutz vor Gewehrfeuer (Abb. 5).

Typ des 19. Jahrhunderts – Modell des 19. Jahrhunderts

Es ist anzunehmen, dass das Modell zu einer Zeit entstand, als der Schiffstyp noch aktuell war, vermutlich zur Mitte oder im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts. Dies wäre nicht allzu lange vor dem Erwerb durch das Germanische Nationalmuseum gewesen. Allerdings kann man in diesem Punkt nur Vermutungen anstellen, da sich der Zugang nicht eindeutig nachvollziehen lässt. Die meisten der Schiffsmodelle wurden um 1880 im Zusammenhang mit der Gründung des „Handelsmuseums“ angeschafft. Als eine dem Nationalmuseum angegliederte, aber selbstständige Einrichtung sollte es Geschichte und Bedeutung des deutschen Handels in seinen dinglichen Hinterlassenschaften dokumentieren, wozu auch die Verkehrsmittel, d. h. Fuhrwerke, Binnen- und Seeschiffe zählten. Nun ist eine mit 46 Stücken bewaffnete Fregatte nicht gerade ein Handelsschiff, und die deutschen Staaten vor Gründung des Kaiserreichs hatten sich auch nicht unbedingt als große Seekriegsnationen hervorgetan. Weder das eine noch das andere können Beweggrund zum Erwerb gewesen sein.

Mit Blick auf die 1848 gegründete Flotte des Deutschen Bundes wird man zumindest ein Schiff ausmachen können, das gewisse Parallelen zu unserem Modell aufweist. Im November 1850 wurde die „SMS Eckernförde“ in den Dienst dieser „Reichsflotte“ gestellt. Die Fregatte war 1843 in Kopenhagen gebaut, unter dem Namen „Gefion“ aufseiten Dänemarks im Schleswig-Holsteinischen Krieg eingesetzt und 1849 bei Eckernförde durch Truppen des Deutschen Bundes aufgebracht worden. Die Wertpläne der „Gefion“ zeigen ein Schiff vergleichbarer Bauart und Bewaffnung, das in der zweigeteilten Ausformung der Heckpartie sogar eine ausgeprägte Ähnlichkeit zu unserem Modell besitzt. Dass die Fregatte aber nicht das konkrete Vorbild gewesen sein kann, lässt sich außer an vielen anderen Details jedoch bereits an den Galionsfiguren ablesen. Während



Abb. 5: HM 994, Hängemattskästen mit aufgerollten Hängematten (Foto: Ralf Schürer, GNM).

die des Modells eine nicht identifizierbare, schlichte Beliebigkeit aufweist, gibt diejenige des ehemals dänischen Kriegsschiffs unverkennbar die namensgebende nordische Göttin wieder. Hoch aufgerichtet zügelt sie ihre Söhne, die die Insel Seeland aus dem schwedischen Festland herausbrechen. Diese sind nicht wie der Mythos berichtet als Ochsen dargestellt, sondern durch vier männliche Köpfe, über denen sich „Gefion“ erhebt. Die Eichenholzsulptur, die nach einem Entwurf von Johan Daniel Petersen (1794–1849) entstand, steht heute in der Bürgerhalle des Eckernförder Rathauses.

Die Eroberung der Gefion, die ab 1852 wieder unter ihrem alten Namen in der preußischen Marine segelte, hatte reichsweit Aufsehen erregt und war dem Selbstbewusstsein der im Entstehen befindlichen Nation durchaus förderlich. Vielleicht war es die – wenn auch oberflächliche – Ähnlichkeit mit diesem Schiff, die zum Erwerb des Modells Anlass gab.

► RALF SCHÜRER / HORST RÜDEL

Die Schöne von der Ecke

Zur Geschichte der Madonna von der Nürnberger Mohren-Apotheke

2017 besteht die Nürnberger Mohren-Apotheke seit (mindestens) 575 Jahren. 1442 wurde sie erstmals erwähnt und ist somit die älteste Apotheke in Nürnberg. Sie befand sich damals in der Gilgengasse, der jetzigen Theresienstraße, nördlich des Rathauses. 1578 zog sie in das heute als Königstraße 32 firmierende Anwesen unmittelbar an der Lorenzkirche, in dessen Nachfolgebau sie sich noch immer befindet.

Das Germanische Nationalmuseum und die Mohren-Apotheke verbinden vielfältige Beziehungen. Unter den Direktoren August von Essenwein (1831–1892) und Gustav von Bezold (1848–1934) baute Hermann Peters (1847–1920), Eigentümer der Apotheke ab 1880, Ende des 19. Jahrhunderts die pharmaziehistorische Sammlung des Museums auf. Der mäzenatischen Großzügigkeit der Inhaber in jüngerer Vergangenheit ist der 1998 realisierte Ankauf des Gemäldes „Jetzt sind die Deutschen wieder Nr. 1 in Europa“ von Wolf Vostell (1932–1998) aus dem Jahr 1968 (Raum 231) zu verdanken. Die Erwerbung wurde durch eine namhafte Spende der „Apotheker Walter Bouhon GmbH“ finanziert. Schließlich beherbergt das Museum ein mittelalterliches Bildwerk, das von dem historischen Gebäude stammt, in dem sich die Apotheke über Jahrhunderte befand (Raum 32).

Wenn Frauen schöne Falten tragen

Die Fassade jenes Anwesens, in dessen Erdgeschossgewölbe die Apotheke 1578 einzog, seinerzeit das Haus des Ratsherrn Joachim Nützel (1629–1671), zierte einst ein großformatiges Steinbildwerk der Gottesmutter Maria (Abb. 1). Es entstand um 1420/30 und vertritt den Typus der Schönen Madonna. Diese plastische, von freundlichem Antlitz und artifizieller Gewandkomposition gekennzeichnete Darstellungsform Mariens mit dem Jesusknaben gehört zu den signifikanten Bildtypen des Weichen Stils, einer spätgotischen Periode zwischen etwa 1390 und um 1440.

Die Jungfrau Maria steht auf einem Wolkensaum. Sie neigt das Haupt sanft in Richtung des heute verlorenen Knaben, der ursprünglich von der Rechten gehalten auf ihrem linken Arm saß. Neben dem Kind fehlen auch beide Unterarme. Kronreif und linke Schulter weisen erhebliche Substanzverluste auf. Dennoch lassen das Gesicht und der großzügig gestaltete Mantel keinen Zweifel an der bildnerischen Qualität des Stücks. Das Obergewand fällt erst unterhalb des Bauchs in die für den Beginn des 15. Jahrhunderts charakteristischen, von wulstigen Faltenstegen markierten Mulden.

Dagegen ist das hoch gegürtete, dem Körper eng anliegende Kleid zu streng vertikal und fast parallel geführten Stegen geformt und bildet somit einen auffälligen Kontrast zu dem darüber getragenen, schürzenartig vor den Unterleib gezogenen Umhang. Vor dem Bauch entwickelt sich – zunächst aus flachen Schüsselfalten geformt – das Faltengebilde zum Boden hin als Kaskade aus großen, in unterschiedlicher Weise in die Länge gezogenen Tälern. Seitlich von den Armen fallende Stoffmassen sind wiederum zu vertikal strukturierten Partien geordnet, denen die vielfach geschlängelten Säume eine besonders lebhaft Eleganz verleihen.

Diese Kombination von einer zentralen, aus Schüsselfalten bestehenden Kaskade und den von Schlingersäumen betonten Flanken mit der spannungsreichen Konfrontation vertikaler und horizontaler Gewandpartien kennzeichnet in ähnlicher Weise auch andere, gleichzeitig entstandene Nürnberger Bildwerke. Stilistisch am engsten verwandt ist eine Steinfigur, die einst den südwestlichen Strebepfeiler der Frauenkirche schmückte und von der nur ein Torso in Form einer Büste erhalten blieb (Abb. 2). Die sanfte Neigung des anmutigen Haupts galt dem Kind, das seine noch als Fragment erkennbare Hand an die Mutterbrust legt. Wellige Haarsträhnen rahmen den von Krone und Schleier gezierten Kopf, dessen Antlitz der etwas herberen Anmutung der Madonna von



Abb. 1: Muttergottes, Hausfigur vom Gebäude der Nürnberger Mohren-Apotheke, Nürnberg, um 1420/30, Sandstein, Reste einer alten Polychromie, H. 184 cm, Inv. Pl.O. 2432. Depositum der Stadt Nürnberg (Foto: Monika Runge).



Abb. 2: Muttergottes (Büstenfragment), Nürnberg, um 1420/30, Sandstein, H. 56 cm, Inv. Pl.O. 2293 (Foto: Monika Runge).

der Mohren-Apotheke ein höheres Maß an Lieblichkeit entgegensetzt. Obwohl das Fragment Schlüsse auf die künstlerische Zuschreibung erschwert, ist der Gedanke der Herkunft beider Steinbildwerke aus derselben Werkstatt zumindest nicht abwegig.

Wenn Figuren zu Gefahren werden

Das Bild eines Heiligen versicherte ein Anwesen nach mittelalterlicher Auffassung dessen besonderen Schutzes. Es konnte darüber hinaus Ausweis der Frömmigkeit des Eigentümers sein, nicht zuletzt auch repräsentativer Ausdruck seiner wirtschaftlichen Leistungskraft und damit seiner Stellung innerhalb der Stadtgesellschaft. Neben dem plastischen Schmuck des Gebäudes besaß auch die Madonna der Mohren-Apotheke solche Funktionen. Über Jahrhunderte stand sie weithin sichtbar auf einer der nordöstlichen Hausecke in Höhe des ersten Stocks eingefügten Konsole und wurde von einem Baldachin überfangen. Eine Sepia-



Abb. 3: Häuser südwestlich von St. Lorenz mit der Apotheke zum Mohren, Johann Alexander Boener, Nürnberg, 1716, Federzeichnung, Inv. Hz 2323, Kapsel 1063 (Foto: Sebastian Tolle).

zeichnung des Kupferstechers Johann Alexander Boener (1647–1720) von 1716 zeigt sie an jenem stattlichen Gebäude, dessen nach Osten gerichteter Giebel von Blendnischen strukturiert ist (Abb. 3). An seiner Traufe trägt es metallene Wasserspeier in Form von Drachen, unterhalb des großen Dacherkers drei auskragende Schwanenhäuse. Die im Erdgeschoss untergebrachte Offizin der Apotheke ist durch figürlich bemalte Fenster- und Türläden bezeichnet.

Auch Fotografien aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie ein 1940 von Lala Aufsberg (1907–1976) aufgenommenes Lichtbild, zeigen die Skulptur an dieser Stelle an der aus Sandstein errichteten Fassade (Abb. 4). Allerdings war das mittelalterliche Original damals bereits durch eine Kopie ersetzt worden. Der kleine, der Zierde dienende Baldachin hatte die Figur nicht vor der Verwitterung zu schützen vermocht. Die Substanz der Madonna war so marode geworden, dass ihr im Frühjahr 1923 plötzlich das eiserne Zepter entglitt. Da es beim Absturz einen Passanten verletzte, wurde der Eigentümer zu Sicherungsmaßnahmen verpflichtet. Die daraufhin angestrebte Untersuchung des Bildwerks auf der Grundlage eines an der Gebäudeecke errichteten Baugerüsts führte zu ernüchternden Erkenntnissen. Die Skulptur war nicht nur durch zahlreiche Farbanstriche „stark entstellt“, sondern gab in der damaligen Verfassung kaum mehr als



Abb. 4: Ansicht des Gebäudes der Mohren-Apotheke 1940 (Foto: Lala Aufsberg; Bildarchiv Foto Marburg).

„eine künstlich aufgeputzte Ruine“ ab (Abb. 5). Die Entfernung des Stücks von seinem traditionellen Standort war alternativlos. Fritz Traugott Schulz (1875–1951), Hauptkonservator am Germanischen Nationalmuseum, bezeugte, dass seinerzeit schon „bei mäßiger Berührung“ die linke Schulter und Brust sowie die rechte Hüfte der Madonna abgefallen sei. Das Jesuskind entpuppte sich als hölzerne, wohl relativ frei erfundene Ergänzung, die wie das abgestürzte eiserne Zepter vermutlich aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammte. Der rechte Unterarm und die linke Hälfte der Krone bestanden aus Gips.

Außerdem stellte Schulz fest, dass die Steinfigur rückseitig auf ungewöhnliche Weise stark ausgehöhlt war. Um sie ohne weitere Zerstörung von ihrem Platz zu entfernen, musste man diese Höhlung und die abgefallenen Teile „zunächst mit einigen Zentnern Gips ausgießen, um wieder einen einigermaßen gefestigten inneren Zusammenhalt herzustellen. Erst



Abb. 5: Muttergottes an der Fassade der Mohrenapotheke, Zustand 1923 (Foto: Stadtarchiv Nürnberg).

dann“ – berichtete er weiter – „konnte die mit Wagendecken fest umwickelte Figur mit einem Flaschenzug vorsichtig hochgehoben und nicht minder behutsam zur Erde gebracht werden. Die Beteiligten aber waren froh, daß diese Prozedur ohne Zwischenfall vor sich gehen konnte.“

Die erwähnte starke Höhlung ist für eine Steinskulptur ungewöhnlich, dürfte aber original sein; ihr Zweck bestand in der Reduzierung ihres Gewichts. Hampes Vermutung, die rückseitige Materialentnahme sei im Zusammenhang mit einer vermeintlichen Neuplatzierung der Muttergottes an der Fassade erst in der frühen Neuzeit vorgenommen worden, beruht auf einem Irrtum.

Das weitere Verfahren nach der Demontage des Steinbildwerks entschied man rasch. Georg Sparrer (1877–1936),



Abb. 6: Muttergottes (Torso), Kopie des Bildwerks von der Nürnberger Mohrenapotheke, Nürnberg, 1923/24, Sandstein, polychromiert, H. 153 cm, Inv. Pl.O. 3469 (Foto: Annette Kradisich).

ab 1916 Eigentümer der Mohren-Apotheke, verkaufte das lädierte Original an die Stadt Nürnberg, die es dem Germanischen Museum umgehend als Dauerleihgabe überließ. Hier wurden ihm die zahlreichen farbigen Überarbeitungen abgenommen. Geringe Reste der vermeintlichen Original-, aus heutiger Sicht jedoch eher sekundären Fassung lassen auf goldenes Haar und Krone schließen, einen hellblauen Mantel mit goldenen Borten und ein blassrotes Kleid errahnen. Den Verkaufserlös investierte Sparrer in eine Kopie der Figur, die man nach den Erkenntnissen der am Original vorgenommenen Fassungsfreilegung farbig behandelte. Der Schöpfer dieser Nachbildung ließ sich bisher nicht nachweisen. Mit der Positur des Jesusknaben und der Haltung des rechten Arms der Jungfrau samt Zepter kopierte er allerdings nicht die mittelalterliche Figur, sondern deren nicht korrekte Ergänzungen des 19. Jahrhunderts.

Auf jeden Fall dürften die ergriffenen Maßnahmen auf allseitige Zufriedenheit gestoßen sein: Während die Sicherheit

der Passanten wiederhergestellt war, konnte ein mittelalterliches Kunstwerk durch die Überführung ins Museum vor weiterem Verfall gerettet werden. Hier hatte man den Sammlungsbestand vermehrt, und die Aufstellung der Kopie gewährleistete den Fortbestand der historischen Erscheinung des Gebäudes im Stadtbild.

Wenn sich Doppelgänger treffen

Die Originalfigur fand ihren Platz zunächst im Lapidarium des Museums. Nach dem Zweiten Weltkrieg war sie an verschiedenen Orten, zuletzt im Großen Kreuzgang aufgestellt. Seit 2007 ist sie in der Kartäuserkirche zu sehen. Kurz nach dem Krieg kam allerdings auch die Kopie ins Museum (Abb. 6). Bei der verheerenden Bombardierung Nürnbergs am 2. Januar 1945 war das Haus Königstraße 32 vollkommen zerstört

worden. Im Zuge der Beräumung des Schutts im Folgejahr fand man den Torso der Figur und lagerte ihn zunächst im Städtischen Bauhof. Wenig später trug man das Stück der Obhut des Museums an. Aus Anlass des eingangs erwähnten Jubiläums wird das hier ansonsten im Depot aufbewahrte Objekt nun erstmals und für mehrere Monate neben der mittelalterlichen Skulptur präsentiert.

Die noch keine hundert Jahre alte, rückseitig flach gearbeitete Kopie ist heute ebenfalls stark beschädigt: aufgrund wesentlicher Verluste auf andere Weise dramatischer als das etwa sechsmal so alte Original. Die Köpfe Mariens und Jesu fehlen vollkommen, außerdem die rechte Schulter der Gottesmutter, deren rechte Hand sowie die Hände, der linke Fuß und das Geschlecht des Kindes. Der einst auf der Mutterbrust liegende rechte Arm des Christusknaben lässt sich wenigstens angesichts deutlich konturierter Abbruchspuren präzise nachvollziehen. Mehrere Faltenstege sind beschädigt. Während die Substanz des älteren Stücks von lange währender, stetiger Verwitterung gezeichnet ist, stellt der jüngere Torso das Ergebnis einer abrupten Zerstörung dar.

Diese Tatsache teilt das Paar mit der Figur des Erzengels Gabriel vom Nordseitenportal der Nürnberger Frauenkirche, dessen zwei Exemplare sich ebenfalls im Museum befinden. Während das mittelalterliche, gegen 1360 entstandene Bildwerk neben dem Verlust des rechten Arms von mehreren durch Verwitterung angegriffene Partien gekennzeichnet ist und zudem auf mechanischen Einfluss zurückreichende Zerstörungen im Brustbereich aufweist (Abb. 7), fehlt der 1879/80 in der Werkstatt von Jacob Rotermond (1837–1921) geschaffenen Kopie (Abb. 8) neben kleineren Partien das gesamte Gesicht, ein Resultat des Bomben- und Gra-



Abb. 7: Erzengel Gabriel von der Nürnberger Frauenkirche, Nürnberg, um 1360, Sandstein, H. 163 cm, Inv. Pl.O. 2292 (Foto: Annette Kradisch).



Abb. 8: Kopie des Erzengels Gabriel, Werkstatt Jacob Rotermond, Nürnberg, 1879/80, Sandstein, H. 163 cm, Inv. Pl.O. 3201 (Foto: Sebastian Tolle).

natenbeschusses im letzten Krieg. Das Original war im Zuge der Restaurierung der Kirche Ende des 19. Jahrhunderts ins Museum gelangt (Raum 31), die damals entstandene Kopie nach dem Zweiten Weltkrieg; sie ist seit 2012 im Bereich des Museumsbistros aufgestellt.

Wenn sich leere Stellen füllen

Auf dem Grundstück Königstraße 32 entstand 1950 ein Neubau. Im Folgejahr öffnete die Mohren-Apotheke dort ihre Pforten. Kein Bildwerk zierte die neue Fassade. Die zur Lorenzkirche weisende Kante des Gebäudes blieb zunächst leer. Erst 1987 trat an die Stelle der Madonna eine Bronzeplastik des Nürnberger Bildhauers Wilhelm Uhlig (geb. 1930). Der eigenwillige weibliche Akt stellt Hygieia dar, die in der griechischen Antike verehrte Göttin der Gesundheit und Schutzpatronin der Apotheker.

Maria, deren Bild das Haus an der Königstraße bereits zierete lange bevor die Apotheke zum Mohren dort 1578 einzog, war in der Frömmigkeitspraxis des Mittelalters zur wichtigsten Fürsprecherin der Schwangeren und Kranken aufgestiegen. In der auf älteren Varianten eines marianischen Bittgebets basierenden, 1531 fixierten Lauretanischen Litanei wird sie unter anderem auch als „Heil der Kranken“ angerufen. Zwar dürfte diese Art der Religiosität in der ab 1525 protestantischen Reichsstadt Nürnberg kaum noch eine Rolle gespielt haben, aber dass Maria ihre helfende Hand auch damals über die hier Heilung Suchenden hielt, ist anzunehmen.

1923 war ihr steinernes Abbild allerdings selbst auf eine konservatorische „Heilbehandlung“ angewiesen. Die Skulptur nun – nach nahezu einem Jahrhundert – einer modernen Erkenntnissen folgenden Restaurierung zu unterziehen, die den Ersatz der ästhetisch unzulänglichen Gips- und Zementergänzungen jener Zeit einschließt, wäre ihrer kunst- und stadtgeschichtlichen Bedeutung nur angemessen. Rezepte für diese Maßnahme zu entwickeln, ist der eine, Geldgeber dafür zu finden, der schwierigere andere Schritt. Obwohl sich die durch den Verlust entscheidender plastischer Teile entstandenen Leerstellen nicht mehr füllen lassen, dürfte es mit der professionellen Verbesserung des Erscheinungsbildes jedoch sicher gelingen, die Ablesbarkeit von Rang und Wert des Kunstwerks zu erhöhen. Dafür werden heilkräftige Sponsoren gesucht!

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Literatur:

Fritz Traugott Schulz: Sandsteinmadonna von der Mohrenapotheke in Nürnberg. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1922/23, S. 30–33. – Hildegard Höhn-Oertel: Nürnberg. Ein Führer durch seine alte Kunst. Nürnberg 1928. – Die mittelalterlichen Bildwerke, Bd. 1. Bearb. von Heinz Stafski. Nürnberg 1965. – Hermann Peters, Fritz Ferchl: Die Apotheke Zum Mohren in Nürnberg. Bayerbrunn 1989.

Inhalt II. Quartal 2017

Carl Alexander Heideloff und das Ritterturnier bei Schloss Rosenau im August 1817

von Franziska Ehrl Seite 2

Russisches Biskuitporzellan aus der Zeit um 1880/1890

von Silvia Glaser Seite 6

Schiff ohne Namen

von Ralf Schürer/Horst Rüdel Seite 8

Die Schöne von der Ecke

von Frank Matthias Kammel Seite 12

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

11. 05. bis
10. 09. 2017

Von Kirchner bis Baselitz

Ein Jahrhunderterbe:
Die Sammlung Hans Kinkel im
Germanischen Nationalmuseum

noch bis
24. 09. 2017

Die schönsten Städte Europas. Die Edition des Georg Braun und Franz Hogenberg (1572–1640)

Studioausstellung

noch bis
05. 11. 2017

Die Madonna von der Mohren-Apotheke.

Eine Präsentation anlässlich des
375-jährigen Bestehens der
ältesten Apotheke Nürnbergs in
der Kartäuserkirche

noch bis
26. 11. 2017

Kriegszeit im Nationalmuseum 1914–1918

Studioausstellung in der
Sammlung zum 20. Jahrhundert

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. Barbara Rök
Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de
Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen
Auflage: 2500 Stück

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren.
Informationen unter Telefon 0911/1331110.