

Kunst mit Kopf und Herz

Der Bildhauer Luis Rauschhuber (1904–1973).



Abb.1: Porträtfoto Luis Rauschhuber (Foto: Th. Ramming)

BLICKPUNKT OKTOBER **Jugendjahre und Krieg**

Leben und Wirken eines Bildhauers sollen in den Blickpunkt gestellt werden, dessen schriftlicher Nachlass von der Familie dem Archiv für Bildende Kunst übergeben wurden. Geboren 1904 in München, aufgewachsen in ländlicher Umgebung bei Kraiburg am Inn, die seine Naturverbundenheit prägte, kam Luis Rauschhuber 1924 nach Nürnberg. Die dort erlebte Architektur begeisterte ihn derart, dass er sich entschloss, eine Lehrstelle bei einem Steinmetzen anzutreten. Nach dem Studium bei Professor Philipp Widmer in der Nürnberger Staatsschule für Angewandte Kunst sowie bei Professor Karl Killer an der Akademie der Bildenden Künste in München ließ er sich 1934 als freier Bildhauer in Nürnberg nieder. Gleichzeitig wurde er als Meisterschüler von Professor Widmer anerkannt. Die moderne Ausbildung der Künstler an Hochschulen und Akademien sah er als sehr problematisch an, da sie die jungen

Künstler dazu verleite, den Bezug zu ihrem eigentlichen Auftrag zu verlieren. So schrieb er 1933 an den Kultusminister: „... In den Kunstschulen soll man so gut wie möglich den Menschen zum rechten Menschen zu bilden suchen, denn die Kunst kann nur aus hoher Menschlichkeit erwachsen...“

Schon während des Studiums erhielt er immer wieder Aufträge, zu denen ihn sein Lehrer stets ermutigte. Eine konstruktive Freundschaft verband beide über die Studienzeit hinaus. So schrieb ihm Karl Killer am 21. 1. 1936 nach einer längeren Unterbrechung des Studiums: „... Zimmern Sie Ihr Leben so, wie es die Umstände gestatten. Man kann viel meistern, wenn man den Willen hat. Daß Sie in Nürnberg eine schöne Möglichkeit haben, sich zu bestätigen, begrüße ich sehr. Aufträge und Anerkennung werden nicht ausbleiben...“ Die Renovierungsarbeiten an der Lorenzkirche, bei denen er um 1925/26 mitgearbeitet hatte, schärften seinen Blick für historische Bauweisen. Rauschhuber akzeptierte sie gern als Vorbild und setzte sie in seine Zeit um. Die Verpflichtung gegenüber den Leistungen vergangener Epochen spornte ihn an zu neuer kultureller Aufgabenlösung. So wurde die Gestaltung von Kirchen ein Hauptarbeitsgebiet. Nachdem Atelier und Wohnraum im Zweiten Weltkrieg zweimal durch Bomben zerstört worden waren, zog er nach Würzburg, wo er bei der Familie seiner späteren Frau Gertrud Aufnahme fand. Sie hatte er 1942 kennen gelernt und als seine Muse empfunden. Ihr gegenüber konnte er alle seine Gedanken ausbreiten, die er sich zu Lebensführung und Theologie, zu Kunst und Kulturpolitik machte. Ein reicher Briefwechsel zeugt von diesem intensiven Austausch, der hier nur kurz angedeutet werden kann. Ihm verdanken wir auch das Motto dieser kleinen Präsentation. So schrieb er am 17. 9. 1943: „... Kunst lässt sich nie mit den Händen machen, sondern sie wird mit dem Kopf und dem Herz geschaffen...“

Inhalt IV. Quartal 2004

Kunst mit Kopf und Herz von Irmtraud Frfr. von Andrian-Werburg ...	Seite 1
Modischer Durchblick von Dagmar Korbacher	Seite 5
Bürgerliche Ahnengalerie von Ursula Peters	Seite 6
Aktuelle Ausstellungen	Seite 7
Die Tromba marina von Ralf Ketterer	Seite 10
Ein Nürnberger in Kuppenheim von Frank Matthias Kammel	Seite 11



Abb.2: Luis Rauschhuber, Mutter und Kind, Ton, patiniert, um 1962
(Foto: Luis Rauschhuber)



Abb.3: Luis Rauschhuber, Der sieghafte Jesus, Holz, gefasst, um 1961
(Foto: Luis Rauschhuber)

Neubeginn nach Tod und Leid

Nach Nürnberg zurückgekehrt, prägte er in der Nachkriegszeit mit seinen ausdrucksstarken Figuren den Stil der Kunst im öffentlichen Raum. Sein „Schmerzensmann“, den er 1930 als Abschlussarbeit des Studiums geschaffen und der wie durch ein Wunder die Zerstörung des Ateliers überstanden hatte, fand bleibende Aufnahme in der Nürnberger Kirche St. Martin. Als Auftrag der Stadt Nürnberg gestaltete er 1952 als freie Nachschöpfung der einstigen, von Adam Kraft geschaffenen Kreuzigungsgruppe den Kruzifix für den Eingang des Johannisfriedhofes, ausgeführt in Wendelsteiner Quarzit. Eine große Freiplastik des Auferstandenen in Bronze steht auf dem Nürnberger Südfriedhof. Hier wird deutlich, was ihn immer wieder beschäftigte: Der Tod Christi am Kreuz ist kein Ende, sondern ein Anfang. Die Gestalt des Gekreuzigten weist durch ihre Gebärde auf die Auferstehung hin. Noch stärker ist dieser Typus ausgeprägt in der um 1965 entstandenen überlebensgroßen Darstellung, die er „Das neue Kreuz“ oder „Der sieghafte Jesus“ nannte und die sich als Kriegerdenkmal in der Bamberger Kirche St. Heinrich befindet. Eine ähnliche Darstellung ist in der Nürnberger Pfarrkirche St. Franziskus zu sehen. Mit seinem „Auferstehungskreuz“ wollte er den Glauben an den lebendigen Heiland stärken.

Außerdem entstanden als Aufträge der Stadt Nürnberg der Balkenfries im Sitzungssaal des Rathauses (1949), die Großplastik „Der leidende Mensch“ am Eingang des Klinikums Nord (1971) und andere viel beachtete Plastiken an Gebäuden, Grünanlagen und zahlreichen Kirchen. Ein „unsagbarer Drang zum Schaffen“, den er als göttliche Begnadung empfand, beseelte ihn.

Das Porträt

Ein früher Schwerpunkt seiner Arbeit war das Porträt, oft in der Form der Maske. Als Modelle wählte er meist geistige oder musische Menschen, wie z. B. den Schriftsteller Karl Heinrich Waggerl (um 1940) oder Ludwig van Beethoven, dessen überlebensgroßen Kopf er für die Städtische Galerie in Nürnberg schuf (1936/37), wo er während der kriegsbedingten Auslagerungen verloren ging. Ein Nachguss steht nun im Städtischen Konservatorium. Mit seinen Porträts war er seit 1937 regelmäßig auf der Großen Kunstausstellung in München vertreten, wo er als „eine der stärksten Nachwuchsbegabungen der Bildhauerei“ bezeichnet wurde. Bei diesen Gestaltungen gelang es ihm, den Eindruck einer Beseelung zu vermitteln und so über die reine Porträtähnlichkeit hinauszuführen. Als Material wählte er gern den Ton, ein erdverbundenes Material, dessen

Gestaltungsmöglichkeiten seinem Kunstempfinden sehr entgegenkam. Seine Formenwelt lebt aus einer fast blockhaften Verknappung, seine Figuren sind in sich gekehrt mit nur knapp angedeuteten Bewegungen.

Im Mittelpunkt steht der Mensch

Die Themen, die Rauschhuber aufgreift, entsprechen dieser herben Form: Angesichts der Kriegserlebnisse gestaltete er trauernde, angsterfüllte Menschen, und immer wieder christliche Themen, wie den gekreuzigten oder später den triumphierenden Christus und die Darstellung der Pietà. Hier dokumentiert sich seine tieferreligiöse Weltanschauung, die er in seinem Lebensrückblick in Erlebnissen des 16-jährigen begründet sieht und die sich in der Einsicht zeigt: „Wir Menschen werden immer geführt, bis an das Ende unserer Erdentage.“ Sein Dankgefühl für die Schönheit der Schöpfung äußerte er wiederholt durch die Darstellung von Musizierenden. Diese Gestalten mit Lauten, Harfen oder Flöten sind nicht nur Spielende, sondern auch Lauschende, die wie im Zwiegespräch mit dem Instrument auf die Töne hören, die aus höheren Sphären zu uns dringen. Daneben entstanden Figuren, in denen sich Zuneigung, Hingabe und Geborgenheit ausdrücken, wie etwa das immer wieder variierte Thema „Mutter und Kind“ oder verwandte Figurengruppen. Entgegen der damals herrschenden Kunstauffassung „Die Kunst strebt fort vom Menschen, vom Menschlichen und vom Maß“, wie es Hans Sedlmayr formulierte, stellte Rauschhuber stets das Bild des Menschen in den Mittelpunkt, wobei er fotografische Genauigkeit und leicht süßlichen Ausdruck vermied. Seine Aufgabe als Künstler sah er vielmehr im Ringen um Gestalt und Seele im Bildwerk. Sein Menschenbild sollte die Gesamtheit der Schöpfung widerspiegeln, der er seit frühesten Jugendtagen hohe Achtung zollte. Sein Auftrag als Künstler war im Rahmen der Schöpfung konkret, klar fassbar, nicht mystisch verschwommen. „L'art pour l'art“ verbot sich für ihn von vorneherein. Die Gestalt des Menschen sollte stets zeigen, dass es sich dabei um das Ebenbild Gottes handelt. In ruhiger, entschiedener Weise arbeitete Rauschhuber nach dieser Maxime und verstand es, in gleicher Weise die Wurzeln der abendländischen Tradition nicht zu vergessen und trotzdem ganz aus seiner Zeit zu wachsen. Dabei wandte er sich gegen einen unwandelbaren Kunstbegriff, wie er es in einem Leserbrief an eine Kirchenzeitung ausdrückte, die sich abfällig über moderne Kunst geäußert hatte: „... Wie sähe es beispielsweise in unserer Kulturgeschichte aus, wenn es nie Stilepochen, d. h. also nie voneinander grundverschiedene Aussagen in der Kunst gegeben hätte? ... Wenn Christus heute käme, würde er den größten Teil heutiger Kirchengestaltungen verwerfen (die Arbeiten herkömmlicher Verlogenheiten!), weil sie den Christenmenschen einschläfern anstelle ihn aufzurütteln! ... Wir brauchen heute Kirchen und Beträume des 20. Jahrhunderts, weil wir Menschen dieses Jahrhunderts sind! ...“

Stetes Streben nach Erneuerung

Geistige Realität in seiner Kunst sichtbar zu machen, war der Kern, um den Rauschhuber immer gerungen hat, wie er es 1950 in einem Brief formulierte: „... Ich bin bestrebt, mit meinem mehr oder weniger starken Vermögen die religiösen Bilder gewissenhaft zu erneuern. Ich machte in meinem Schaffen schon viele Fehler. Deutlich stehen sie vor meinen Augen und stärker und stärker tritt die Forderung an mich, den so verhängnisvollen Materialismus zu meiden und das Gebot der steten Erneuerung zu achten. ...“ Stets war er auf der Suche nach den geistigen Zusammenhängen des Menschen. So entstand das beachtliche Oeuvre „einer eigenwilligen, starken und menschlich sympathischen Künstlerpersönlichkeit“, wie es in einem Nachruf formuliert wird.

► IRMTRAUD FRFR. VON ANDRIAN-WERBURG

Literatur:

Regina Stopper: Luis Rauschhuber 1904-1973. Nürnberg 1993.

Alle wörtlichen Zitate stammen aus dem schriftlichen Nachlass von Luis Rauschhuber im Archiv für Bildende Kunst.



Abb.4: Aufnahme als Meisterschüler, 1934 (Foto: Jürgen Musolf)

Modischer Durchblick

Designer-Damenbrillen der achtziger Jahre als Neuzugänge

BLICKPUNKT NOVEMBER Eine Brille zu tragen ist heute eine Selbstverständlichkeit. Fast jeder Zweite ist auf sie angewiesen, um sich Durchblick zu verschaffen oder den Überblick zu behalten – sei es in der Ferne oder in der Nähe. Doch sie ist längst nicht mehr nur medizinische Sehhilfe oder optisches Präzisionsinstrument, wie zu Beginn ihres Gebrauchs, sondern inzwischen auch modisches Accessoire.

Kurze Brillengeschichte

Die Geschichte der Brille beginnt im Mittelalter, wo man sich das Lesen zu erleichtern versuchte, indem man einen halbkugelförmig geschliffenen Beryll über die Zeilen führte und damit die Buchstaben vergrößerte. Dieser durchsichtige Halbedelstein gab auch der Brille auch ihren Namen, denn die Gläser der Sehhilfe waren zunächst aus Beryll geschnitten und nicht aus Glas, da dieses damals in der Regel noch nicht schlierenfrei war. Die eigentliche Brille wurde im 13. Jahrhundert in Italien erfunden, wo die Brillenmacher schon bald einen eigenen Handwerkszweig bildeten. Ihre Aufgabe war nicht nur die Gläser in der richtigen Stärke zur Korrektur der Fehlsichtigkeit zu schleifen. Vielmehr hatten sie sich auch mit dem Problem zu beschäftigen, wie diese vor den Augen des Trägers befestigt werden konnten ohne jenen in seiner Bewegungsfreiheit zu stark einzuschränken. Findige „Parillenmacher“ kamen auf die Idee, die Sehhilfe mit Riemen und Schürren an Kopf oder Ohren festzubinden, sie auf die Nase zu zwicken oder an den Hut bzw. einen Stirnreifen oder gar die Augenbrauen zu klemmen. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte sich die bis heute übliche Befestigungsweise mit Nasenauflage und Bügeln hinter den Ohren durch. Es hatte also knapp 700 Jahre gedauert, bis man für das Problem der Befestigung der Gläser vor den Augen eine funktionale, bequeme und stabile Lösung gefunden hatte.



Vier historische Brillen:
Ohrenbrille (19. Jh.), Scherenbrille (Beginn 19. Jh.), Bügelbrille (16.-17. Jh.), Nasenklemmer (18. Jh.), Inv. Nr. T 157-159, W.I. 1378

Sehen und gesehen werden

Für das Design der Brille war jedoch nicht nur dieser Aspekt von Interesse. Ob „Nasenquetscher“ oder Monokel, ob Kassenmodell oder Designer-Eyewear, stets war die Sehhilfe nicht nur eine gesundheitlich-medizinische, sondern auch, und das oft in weit stärkerem Maße, eine gesellschaftliche Angelegenheit. Sie war zwar in erster Linie dem besseren Sehen des Trägers dienlich, daneben aber auch seinem Ansehen bzw. Aussehen. Im Mittelalter benötigte Augengläser nur, wer des Lesens und Schreibens kundig war. Dies traf vor allem auf Angehörige der oberen Geistlichkeit zu, die sich durch Gelehrsamkeit und hohen gesellschaftlichen Stand auszeichneten. Bis heute hält sich – basierend auf der landläufigen Vermutung, Fehlsichtigkeit werde durch exzessives Lesen verursacht – hartnäckig die Auffassung, Brillenträger seien besonders intelligent.

Doch das Verhältnis zur Brille ist zwiespältig. Die Befürchtung, mit ihr weniger attraktiv zu erscheinen, war und ist teilweise noch immer verbreitet. Auch Johann Wolfgang von Goethe war dieser Meinung: „So oft ich durch eine Brille sehe, bin ich ein anderer Mensch und gefalle mir nicht.“ Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein lehnten vor allem Frauen das Tragen einer Brille als unkleidsam ab. 1953 irrte Marilyn Monroe in dem Film „Wie angelt man sich einen Millionär“ aus Angst vor Unattraktivität brillenlos und halbblind durch die Welt. Selbst heute noch werden in den Medien Filmstars und Fotomodels – die Idole in Sachen Attraktivität – nur äußerst selten mit Brille gezeigt. Aktuelle Umfragen belegen, daß sich etwa 60% der Brillenträgerinnen ohne Brille für attraktiver halten. Dagegen avancierte sie bei einigen Prominenten zum Markenzeichen und Kultobjekt; so beispielsweise bei der Sängerin Nana Mouskouri, dem Popstar Elton John, dem Politiker Gregor Gysi oder der literarischen Figur Harry Potter. Häufig dient die Sehhilfe auch dazu, seine eigene Persönlichkeit in Szene zu setzen. Auch Berater von Politikern wissen um die suggestive Macht der Brille im Gesicht, die gezielt zum Aufbau oder zur Veränderung eines bestimmten Images oder zur Inszenierung einer Persönlichkeit eingesetzt werden kann.

Vom Präzisionsinstrument zum Modeartikel

Trotz der zahlreichen ihr anhaftenden Klischees schaffte es die Brille, sich als modisches Accessoire zu etablieren. Als reine Modeerscheinung ohne medizinische Notwendigkeit lässt sie sich bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen. Diese Tendenz, die sich zunächst auf die männliche Hälfte der Bevölkerung beschränkte, wurde im 20. Jahrhundert auch für Damen zum Trend. Buntfarbige Modelle aus Kunststoff und Brillenge-

stelle in außergewöhnlichen Formen stellten eine modische Alternative zu den eintönigen Metall- und Hornfassungen dar. In Deutschland wurde diese Modeerscheinung zunächst mit Skepsis aufgenommen, wie ein Beitrag in der Deutschen Optischen Wochenschrift von 1924 zeigt: „Die Brille als optisches Präzisionsinstrument ist doch eine viel zu ernste Angelegenheit, als dass man sie durch derartige Mätzchen gleich Ohringen und Armbändern zu Modeartikeln macht.“ Der Trend, aus dem „Präzisionsinstrument“ einen „Modeartikel“ zu machen, war jedoch nicht aufzuhalten.

Designer entdecken die Brille

In einer Abhandlung aus den 50er Jahren heißt es: „Frau Mode zwinkerte mit den Augen und aus den Optikern wurden Modekünstler.“ Diese Feststellung trifft heute auch umgekehrt zu, denn Modedesigner sind teilweise auch als Brillenentwerfer aktiv. Paradebeispiel hierfür ist die Hamburger Topdesignerin Jil Sander, die seit 1984 ihre Bekleidungskollektion durch zusätzliche Accessoires erweitert – unter anderem durch Brillen. Laut eigener Aussage entwirft sie Mode für Frauen, die „lieber Persönlichkeit tragen als sich zu verkleiden“. Dieser Grundsatz spiegelt sich auch in ihren Brillenmodellen wieder. Unter den vier als Geschenk neu in die Designabteilung des GNM gelangten Brillen, zeichnet sich das Jil-Sander-Modell (Inv. Nr. Des 986) durch eine strenge, klare Form mit geradem oberem Abschluss aus. Dazu passt die klassisch zeitlose Farbkombination Schwarz-Rot. Die Fassung erhält durch schlichte goldfarbene Applikationen an den Scharnieren und am Verbindungssteg über dem Nasenstück eine dezent luxuriöse Note. So zeigt diese Damenbrille ganz im Stile Jil Sanders eine „moderne Form des Luxus – nicht als Glamour, sondern als Understatement“.

Völlig anders gestaltet ist dagegen ein Sonnenbrillen-Modell, das vom Genueser Brillenmacher Patrizio Sabbadini entworfen wurde (Inv. Nr. Des 987). Hier ist die Fassung in einem hellen, transparent weißen Farbton gehalten. Auch ihre sanft geschwungene Silhouette und das Detail der verspielten Bemalung mit stilisierten braunen Ranken an den äußeren Ecken der Brille, lassen sie insgesamt weicher und weiblicher erscheinen. Die Gläser dieses Modells sind leicht getönt, und es gehört zu einer Kollektion, die laut Auskunft des Designers in Europa sowie in Amerika großen Erfolg hatte.

Zwei der Brillen aus der Designabteilung (Inv. Nr. Des 988 und Des 989) stammen von Cazal, einer der wenigen Designermarken auf dem internationalen Markt, die sich ausschließlich der Gestaltung und der Herstellung von Brillen widmen. Der Chefdesigner Cari Zalloni (von dessen Name sich der Firmenname ableitet) entwirft seit Gründung der Firma 1975 jedes Jahr etwa 40 bis 50 exklusive Brillengestelle. Der Anspruch von Cazal-Design ist, die Brille optisch zu einem natürlichen Bestandteil des Gesichts ihres Trägers bzw. ihrer Trägerin zu machen, ohne dessen charakteristische Züge zu verändern. Dem wird die erste Cazal-Brille (Inv. Nr. Des 988) in besonderem Maße gerecht, denn die Fassung aus der



Vier Damenbrillen:

CAZAL, Modell 221, Col. 310, Cari Zalloni 1984, Monel, Swarovski-Steine, H. 5,6 cm, Br. 13,5 cm, Bügellänge 11,5 cm, Inv. Nr. Des 988

JIL SANDER FMG B 11, Modell 207-940, Jil Sander 1989, Acetat, schwarz, rot meliert, Metall, H. 5 cm, Br. 14 cm, Bügellänge 12 cm, Inv. Nr. Des 986

CAZAL, Modell 161, Col. 199, Cari Zalloni 1984, Acetat transparent gelblich, Metalldekor am Bügel, H. 5 cm, Br. 13 cm, Bügellänge 11,5 cm, Inv. Nr. Des 989

Sonnenbrille, Modell VIVA 064 ITALY, Patrizio Sabbadini um 1981, Acetat, weiß gemasert, handbemalt, H. 5,8 cm, Br. 14,5 cm, Bügellänge 12 cm, Inv. Nr. Des. 987

Nickellegierung Monel ist hier auf ein Minimum begrenzt. Am Ansatzpunkt der sehr dünnen Metallbügel sind auf den Brillengläsern Swarovski-Steine angebracht. Dies betont vor allem den pretiosen Charakter der Brille als Schmuckstück, das man anstatt am Hals im Gesicht trägt.

Die zweite Cazal-Brille (Inv. Nr. Des 989) aus transparentem Acetat (einem Kunststoff mit hohem Baumwollanteil) ist farblich sehr zurückhaltend. Am oberen und am rechten Rand werden asymmetrische Akzente gesetzt durch eine nur teilweise umlaufende emailartig schimmernde blau-violette Verzierung. Ähnlich wie das Jil-Sander-Modell wirkt auch dieses etwas strenger, wenngleich durch die zurückhaltende Farbigkeit weniger markant.

Der medizinisch-optische Aspekt tritt bei den Käuferinnen von Designerbrillen heute in den Hintergrund. Vielmehr betrachten sie ihre Sehhilfe als Modeartikel und Luxusobjekt. „Oh, einen Schmuck, ein echtes Requisite weiblicher Eitelkeit hat Frau Mode kreiert, ein Attribut der Schönheit variiert in ungezählten Nuancen wie die Schönheit selbst“ (N. Schmitt).

► DAGMAR KORBACHER (BRILLENTRÄGERIN)

Literatur:

S. Buck, *Der geschärfte Blick: Zur Geschichte der Brille und ihrer Verwendung in Deutschland seit 1850*, Diss. Marburg 2002 – E. Harvolk: „Brille“, in: *Ausstellungskatalog Anziehungskräfte. Variété de la mode 1786-1986* (Münchner Stadtmuseum), München 1986, S. 62-68 – A. Klotz, *Die Brille* (Ausstellungskatalog: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart), Stuttgart 1988 – F. Rossi, *Brillen. Vom Leseglas zum modischen Accessoire*, München 1989 – E. Thiel, *Brillen, Formen, Gesichter*, München 1983 – N. Schmitt: „Die Entdeckung der Brille“, in: *Über Brillen und über das Brillentragen, Oberkochen/Württ. 1953*, S. 15.

Bürgerliche Ahnengalerie

Ferdinand Georg Waldmüllers Bildnisse von Louise Mayer, ihres Gatten Anton sowie ihrer Eltern Matthias und Eleonore Feldmüller

BLICKPUNKT DEZEMBER Das Museum besitzt eine kleine Kollektion von Bildnissen Ferdinand Georg Waldmüllers, der zu den gefragtesten Portraitmalern im Wien der Biedermeierzeit zählte. Sie wurde jüngst durch das anmutige Bildnis der Louise Mayer (1811–1895) erweitert. Das Museum erhielt es als Leihgabe aus der Familie der Nachfahren.

Familientreffen im Germanischen Nationalmuseum

Ein Familienmitglied hatte bei einem Besuch Nürnbergs und des Germanischen Nationalmuseums festgestellt, dass sich im Biedermeierkabinett der Abteilung 19. Jahrhundert nicht nur das Porträt von Louises Ehemann Anton Mayer befindet, sondern auch die Bildnisse ihrer Eltern Eleonore und Matthias Feldmüller, die Waldmüller 1833 und 1837 gemalt hat. Das später entstandene Bildnis Matthias Feldmüllers ist dem seiner Frau Eleonore in Format und Komposition angeglichen. Sie war 1837 gestorben und das Bilderpaar sollte offensicht-

lich als Andenken an die gemeinsamen Jahre dienen. Die beiden hatten zwölf Kinder, sechs Töchter und sechs Söhne, von denen zwei sehr jung starben.

Die Porträts ihrer Tochter Louise und ihres Schwiegersohns entstanden beide 1836. Auch sie sind im Format nahezu identisch und ebenso sind die Eheleute durch die Komposition aufeinander bezogen. Die als Pendants konzipierten Porträts sind nun im Museum wieder vereint.

Wandel kulturellen Selbstverständnisses

Die vier Gemälde Waldmüllers bilden eine bürgerliche Ahnengalerie, die vom wirtschaftlichen Aufschwung des Bürgertums im 19. Jahrhunderts und dem damit verbundenen Wandel des kulturellen Selbstverständnisses berichtet.

Louise Mayers Mutter Eleonore (1775–1837) war die Tochter eines Schiffzimmermanns aus Hirschenau und seit 1794 mit Matthias Feldmüller (1770–1850) verheiratet. Er war der



Ferdinand Georg Waldmüller
(Wien 1793–1865 Hinterbrühl bei Wien)
Bildnis Eleonore Feldmüller, geborene Feyertag, 1833
Öl auf Leinwand, H. 98,5 cm, Br. 79,5 cm
Inv. Nr. Gm 1996. Leihgabe der Stadt Nürnberg



Ferdinand Georg Waldmüller
(Wien 1793–1865 Hinterbrühl bei Wien)
Bildnis des Schiffmeisters Matthias Feldmüller, 1837
Öl auf Leinwand, H. 99 cm, Br. 79 cm
Inv. Nr. Gm 1995. Leihgabe der Stadt Nürnberg

Sohn eines Schiffmeisters aus Ybbs an der Donau und führte schon mit fünfzehn Jahren selbstständig Kähne. 1801 erwarb er in Persenbeug das Unternehmen des Schiffmeisters Stöger und baute es zu einem großen Schiffereibetrieb aus. An die Tausend seiner Schiffe und Flöße fuhren schließlich jährlich stromabwärts und er beschäftigte unzählige Schiffsknechte.

Aus den Porträts der Eheleute spricht die Haltung eines tatkräftigen Lebens. Matthias Feldmüller hatte sich unter Kaiser Leopold II. sehr verdient gemacht. Während der Türkenkriege 1790/91 übernahm er die risikoreiche Aufgabe, Proviandladungen nach Belgrad zu befördern und wurde dafür vom Kaiser ausgezeichnet. Unter Franz II. trat er wieder durch wagemutigen Einsatz hervor, diesmal im Krieg gegen Napoleon 1805–1809, in dem er einen für Frankreich verlustreichen Kaperkrieg führte. Bei der Schlacht von Aspern wurde er zum Helden. Kurz vor Einrücken der Franzosen verlud er in den Wiener Stadtgräben gelagerte Munitionsvorräte und beförderte die explosive Ladung selbst unter den bereits brennenden Donaubrücken zu Erzherzog Karl ins Marchfeld, da sonst keiner mehr den Mut dazu aufbrachte. Kaiser Franz ehrte ihn mit der goldenen Ehren- und Verdienstmedaille „Lege et fide“ (im Gewicht von 24 Dukaten) an der Kette. Er trägt sie selbstbewusst in dem Porträt, das Waldmüller 1837 von ihm malte. Der Kaiser soll Feldmüller sogar den Adelsstand angetragen haben. Der Überlieferung nach lehnte er das jedoch mit den

Worten ab, dass er statt in die Rolle eines gnädigen Herrn zu schlüpfen lieber das bleiben wollte, was er war, ein tüchtiger Schiffmeister.

Die Feldüllers gaben ihrem wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Aufstieg auf handfester materieller Ebene Ausdruck. Sie erwarben zusätzlich zu ihrem Wohn- und Geschäftssitz in angestammter kleinstädtisch-ländlicher Umgebung eine elegante Wohnung in Wien. Einer ihrer Söhne wurde Dragoner, einem anderen gelang es nicht, Fuß zu fassen und er wurde, wie man damals sagte, ein „Taugenichts“, während sich zwei dem Beruf des Vaters zuwandten; der Ältere der beiden übernahm den Betrieb in Persenbeug, verlor aber sein Vermögen. Die Töchter wurden mit gutsituierten Bürgern verheiratet. Louises Ehemann Anton war Brauereibesitzer in Groß-Schwechat bei Wien. Die beiden hatten zwei Kinder. Der Sohn Karl, genannt Charles, wurde Offizier und blieb unverheiratet. Die Tochter Katharina rückte, anders als ihr Großvater, in den Adelsstand vor und heiratete einen Herrn von Heidmann.

Egalisierung von Wohlstand und Eleganz

In allen vier Waldmüllerporträts tragen die Dargestellten den durch Bürgerfleiß errungenen Wohlstand durch die gediegene Kleidung zur Schau. Man hat sich sorgfältig zurechtgemacht,



Ferdinand Georg Waldmüller
(Wien 1793-1865 Hinterbrühl bei Wien)
Bildnis Louise (Aloisia) Mayer, geb. Feldmüller, 1836
Öl auf Holz, H. 30, 5 cm, Br. 25,5 cm
Inv. Nr. Gm 2313. Leihgabe aus Privatbesitz



Ferdinand Georg Waldmüller
(Wien 1793-1865 Hinterbrühl bei Wien)
Bildnis des Brauereibesitzers Anton Mayer, 1836
Öl auf Holz, H. 32 cm, Br. 26,4 cm
Inv. Nr. Gm 1796. Leihgabe der Stadt Nürnberg

um sich für die Nachwelt verewigen zu lassen. Feldmüller trägt zu heller Weste und grauer Hose einen dunkelblauen Rock mit goldenen Knöpfen. Seine Frau präsentiert sich in einem violetten Kleid aus glänzendem Atlas, dessen Ausschnitt eine mehrfach um den Hals gewundene Perlenkette mit einem großen brillantenbesetzten Kreuz schmückt. Auf dem Kopf trägt sie eine so genannte „Linzer Goldhaube“. Der auffällige und zudem kostspielige Kopfputz ist seit der Zeit um 1800 bei reichen Bürgerinnen und Großbäuerinnen im Donauraum zwischen Passau und Linz und bald auch im bayerischen Raum zu beobachten. Er demonstrierte den Reichtum seiner Trägerinnen sowie seine Wurzeln in einer Heimat- und Familientradition, zu der man sich mit Stolz bekannte.

Die Kleidung von Eleonores Tochter Louise verrät die weltläufige Eleganz der modernen Großstädterin. Sie folgt nicht mehr regionalen oder gar ständischen Traditionen, sondern neuesten Trends der europäischen Mode, für die Paris und London damals wichtige Schrittmacher sind.

Paris war durch seinen Prunk liebenden Hof seit dem 17. Jahrhundert in der Mode tonangebend. Der europäische Adel informierte sich in Modeblättern wie etwa dem seit 1699 in Frankreich erscheinenden „Almanach Royal“ darüber, mit welchen neuesten modischen Finessen man die Würde seines Standes glanzvoll zur Geltung bringt. Der Almanach fand 1789, im Jahr der Französischen Revolution sein Ende. Die neuen Modeblätter richteten sich an ein allgemeines Publikum. Die Revolution hatte die Standesunterscheidungen aufgehoben. Die äußerlichen Anzeichen von Wohlstand und Eleganz wurden egalisiert. Sie waren jetzt für jedermann frei verfügbar, allein der Inhalt des Geldbeutels setzte Grenzen.

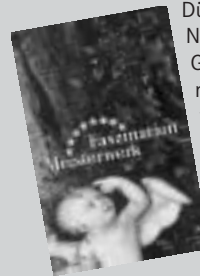
Durch den wirtschaftlichen Aufschwung des Bürgertums erweiterte sich die Klientel exklusiver Modeschneider und Putzmacher ständig. Mode wurde zu einem äußerst lukrativen Gewerbe und später zum bedeutenden Zweig der Industrie. Die bedeutendste deutsche Modezeitschrift des frühen 19. Jahrhunderts trug den verheißungsvollen Titel „Journal des Luxus und der Moden“. Dem bis 1826 in Weimar gedruckten Blatt folgten zahlreiche weitere deutschsprachige Modezeitschriften, wie etwa ab 1842 das Wiener Modejournal „Die Elegante“ oder ein paar Jahre später in Berlin „Der Bazar“. Die Modeblätter erreichten einen immer größer werdenden Leserkreis.

Die Damenmode des Biedermeier griff Stilelemente der traditionell vornehmen Hofkleidung des 18. Jahrhunderts auf. Die Taillen wurden wieder eng geschnürt und durch ausladende Röcke und Ärmel als „Wespentaillen“ hervorgehoben. Allerdings bevorzugte man jetzt statt schweren Brokat- und Seidenmaterials leichte und weich fließende Stoffe. An die Stelle des Gravitätischen und Zeremoniellen der höfischen Mode trat der Eindruck sonntäglich aufgeräumter Festlichkeit. Louise Mayer trägt ein Kleid aus weißem Musselin mit den für das Biedermeier typischen „Gigots“ oder „Keulenärmeln“. Sie bauschen sich durch den großzügig verarbeiteten Stoff zu einem üppi-gen Faltenmeer und lassen die von schmalen Manschetten umschlossenen Handgelenke der Dargestellten zart und zer-

Aktuelle Ausstellungen

Faszination Meisterwerk

Dürer, Rembrandt, Riemenschneider
bis 06.011.2005



Dürer, Rembrandt, Riemenschneider: Das sind Namen großer Meister, deren Werke schon Generationen von Menschen faszinierten und noch heute ungebrochen begeistern. Doch was macht eigentlich ein Meisterwerk aus? Warum werden manche Kunstwerke als Meisterwerke bezeichnet? In der aktuellen Sonderausstellung geht das Germanische Nationalmuseum diesen Fragen auf den Grund.

Guter Ton aus Bunzlau

Bunzlauer Geschirr im Germanischen Nationalmuseum
30.09.2004 – 27.02.2005



Die schlesische Stadt Bunzlau, das heutige polnische Boleslawiec, entfaltete sich zu einem der bekanntesten Keramikzentren im deutschsprachigen Raum. Die Ausstellung bietet einen repräsentativen Querschnitt durch die gesamte Schaffenszeit der Bunzlauer Töpfer vom 17. bis in das 20. Jahrhundert.

Den Schwerpunkt der Schau bildet das frühe 20. Jahrhundert mit seinem großen kreativen Potenzial.

Käufliche Gefühle

Freundschafts- und Glückwunschkillets des Biedermeier
28.10.2004 – 22.01.2005



Ende des 18. Jahrhunderts belebte man in Frankreich den alten Brauch, zu Neujahr Glückwunschkarten auszutauschen. In ganz Europa wurde diese Mode mit Begeisterung aufgegriffen. Die Ausstellung gibt Auskunft über die Produktionsweisen der Verlage, den europaweiten Vertrieb dieses Massenprodukts, die Wanderung von Bildmotiven von Land zu Land und gewährt schließlich Einblick in den Freundschaftskult der Romantik und des Biedermeier.

Weitere Informationen
finden Sie in unserem
Vierteljahresprogramm

www.gnm.de



brechlich erscheinen. Ihren orientalisch gemusterten Kaschmirschal, im Biedermeier ein beliebter Luxusartikel, hat sie lässig über die Armlehnen ihres Sessels gelegt. Zeitgenossen schilderten Louise als elegante und liebenswürdige Frau, die in einem schönen Haus an der Landstrasser Hauptstraße wohnte. Waldmüllers Porträt zeigt eine junge Frau, die ihr gehobenes bürgerliches Dasein gelöst und charmant zelebriert.

Im Gegensatz zu Louises Aufmachung wirkt die ihres Ehemanns trotz schimmernder Seidenweste und raffiniert geschlungener Krawatte von puritanischer Strenge. Wie sein Schwiegervater trägt er einen „Dreiteiler“ bestehend aus Hose, Weste und Rock, bei dem jedoch alle Teile schwarz sind. Die Männerkleidung wird im 19. Jahrhunderts immer einfarbiger und dunkler. Die modischen Extravaganzen der vorrevolutionären Männerkleidung wie bunte Stoffe, verzierte Borten oder Metallknöpfe leben im 19. Jahrhundert schließlich nur noch in militärischen und bürgerlichen Uniformen fort. Aus der männlichen Zivilkleidung wird jeglicher „Flitter“ verbannt. Sie signalisiert Nüchternheit und Planmäßigkeit, Qualitäten, auf denen der wirtschaftliche Erfolg des Bürgers basierte. Für die Herrenmode war bezeichnenderweise das wirtschaftlich fortschrittliche England ein wichtiger Trendsetter. Anton Mayer repräsentiert als aufstrebender junger Unternehmer den nüchternen Geist des Kontors, in dem er den für den sozialen Status seiner Familie notwendigen Reichtum erwirtschaftet, den seine Frau durch ihr gesellschaftliches Auftreten darstellt.

Die Familie als Wirtschafts- und Bildungsunternehmen

Das Bildnispaar von Louise und Anton Mayer dokumentiert den damaligen Wandel der Familienstruktur. In der traditionellen vielköpfigen Haushaltsfamilie waren alle Mitglieder gemeinschaftlich in Wirtschafts- und Haushaltsführung eingebunden. Arbeits- und Wohnbereich gingen ineinander über. In der spezialisierten bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts wurden diese Bereiche getrennt – eine Entwicklung, die durch die zunehmende Industrialisierung mit ihren die Arbeitskraft konzentrierenden Fabrikanlagen gefördert wurde. Familienleitbild des 19. Jahrhunderts wurde die gut situierte bürgerliche Kleinfamilie, in welcher der Mann die Aufgabe übernimmt, für den Unterhalt der Familie zu sorgen, während sich die Frau um den innerfamiliären Bereich kümmert. „...die Freistellung der Frau von Erwerbsarbeit wurde zum neuen bürgerlichen Ideal“, hebt Gisela Mettke in einer Studie zur Bürgerkultur im 19. Jahrhundert hervor. „In der häuslichen Geselligkeit präsentierte sich die Hausfrau als Gesellschaftsdame, die mit ihrem Auftreten dieses Ideal verkörperte. Der ‚demonstrative Müßiggang‘ der Frau sollte nicht zuletzt Zeichen einer gesicherten Vermögenslage sein, auch ihre tägliche Hausarbeit also möglichst unsichtbar bleiben.“ Louise Mayer stellt dieses Ideal in ihrem duftigen Kleid geradezu vorbildlich dar, wobei nicht übersehen werden darf, dass „das Ansehen lockerer Vornehmheit meist mit intensiver Arbeit erkauft wurde.“

In der Komposition des Porträts der jungen Ehefrau spielen zum Oval sich neigende Linien eine Rolle, etwa in der Haltung der Arme, die sich anmutig gebeugt vor den Körper legen oder der Umrisslinie von Schulter- und Nackenpartie. Auch die Damenmode des Biedermeier tendiert zum Oval, vom Mittelscheitel der Frisuren, die das Gesicht weich rahmen und als ovale Form hervorheben, den Ausschnitten der Kleider, den Silhouetten der Ärmel bis hin zum Schmuck, dessen auffälligstes Stück in dem Porträt Louise Mayers eine ovale Brosche mit tropfenförmigen Anhängern ist. Alles wandelt sich in weiche und in sich ruhende Formen.

Das Biedermeier stilisiert die Welt der Frau, die nun ganz auf die private Häuslichkeit bezogen ist, zum ergänzenden Pol der durch den Mann verkörperten Welt der Arbeit. Ihr Reich wurde als Ort der Rekreation aufgefasst und ihr umsorgendes häusliches Wirken als Teil des gesellschaftlichen Ansehens der Familie und des beruflichen Erfolges des Mannes verstanden. Sie kümmerte sich um die Familienbelange jenseits der zweckrationalen Welt des Geschäfts – von der Gestaltung der Wohn- und Tischkultur, der Familiengeselligkeit, der Hausmusik, Kunst- und Literaturpflege bis hin zu der im Biedermeier beliebten Topfpflanzen- und Hausgartenkultur. Sie wurde zu einer nicht unwichtigen Trägerin des bürgerlichen Bildungsideals, das mit dem Anspruch angetreten war, die Lebensformen zu verfeinern und dadurch das allgemeine Leben zu „veredeln“ und zu „veredeln“.

Rollenklischees

Das bürgerliche Ideal kultivierter Privatheit, das im 18. Jahrhundert bei der Überwindung des ständischen Regelwesens nicht selten von aufgeklärten und zudem wirtschaftlich unabhängigen Adeligen beiderlei Geschlechts modellhaft vorgelebt worden war, wurde in den aufstrebenden Bürgerkreisen gewissermaßen in einem arbeitsteiligen Modell realisiert.

Dabei fand eine strikte Trennung der Geschlechterrollen statt, wobei der Mann als rational und aktiv, die Frau als gefühlsvoll und passiv definiert wurde, obwohl die Alltagsrealität der Frauen in den meisten Fällen alles andere als sentimental und untätig war. Auf Grund dieser Auffassung wurde die Tätigkeit der Frau jedoch schließlich weniger als Arbeit sondern als reiner Liebesdienst an der Familie betrachtet und zudem gegenüber der Arbeit des Mannes als minderwertig angesehen. Auf das Leben der Frauen hatte diese Auffassung konkrete und zum Teil sehr massive Auswirkungen, allein wenn man an die Lohngestaltung für Arbeiterinnen denkt. Wie alle blockhaften Definitionen rief auch die der Geschlechterrollen bald Widerspruch hervor; schon um die Mitte des Jahrhunderts erhob sich die Frauenbewegung.

► URSULA PETERS

Die Tromba marina

Ein außergewöhnliches Streichinstrument im Germanischen Nationalmuseum

Im ersten Konzert der Musica Antiqua-Saison 2004/05 des Germanischen Nationalmuseums erklingt ein Instrument, das auch in der historisierenden Aufführungspraxis nur selten zu hören ist: Die Tromba marina. Ein bisschen besser bekannt ist dieses archaisch anmutende Streichinstrument unter dem Namen Trumscheit. Dieser Terminus wird jedoch in der Forschung nur noch differenzierend für einen älteren Typus verwendet. Wie sind die Trombe marine, die das Ensemble Arcimboldo im Oktober im Aufseßsaal zum Klingen bringt, zu charakterisieren, was unterscheidet sie von den Trumscheiten? Die durchschnittlich mannshohe Tromba marina hat einen deutlich ausgeprägten Hals und ein im Querschnitt mehreckiges, gespäntes Korpus. Sie wird zum Spielen auf dem Boden abgesetzt. Das kleinere Trumscheit dagegen besitzt keinen Hals im eigentlichen Sinne, hat einen dreieckigen Korpusquerschnitt und wird beim Spielen meist frei nach oben gehalten. Beiden Typen gemeinsam ist das unten offene Korpus, die geringe Saitenzahl (oft nur eine) und die Art der Tonerzeugung. Durch Auflegen des Daumens der linken Hand erklingt beim Streichen der Saite mittels Bogen ein Naturton (Flageolett). Dieser erfährt seine trompetenartige Ausprägung durch den charakteristischen Steg, der asymmetrisch ist und nur mit einem Fuß fest auf der Decke des Instrumentes steht. Das knapp freischwingende andere Ende des Steges vibriert beim Spielen auf der Decke. Ein solcher Steg wird als Schnarrsteg bezeichnet. Das mittelhochdeutsche „trum“, das sowohl in den Termini „Tromba marina“ und „Trumscheit“ als auch in „Trommel“ und „Trompete“ steckt, bezieht sich demgemäß auf einen schnarrenden, rumpelnden Klang. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts ist die Tromba marina belegt. Das Trumscheit, welches bereits im späten 14. Jahrhundert dokumentiert ist, kommt zu Beginn des 17. Jahrhunderts außer Gebrauch.

Im Altbestand des Germanischen Nationalmuseums (GNM) sind sechs Trombe marine nachgewiesen. Vier davon sind die ersten Musikinstrumente überhaupt, die in die Sammlung des GNM gelangten. Dies belegt, dass sie schon in der ersten Phase der Sammeltätigkeit zu den seltenen und kulturhistorisch bedeutsamen Musikinstrumenten gezählt wurden. Vermutlich rührt das auch daher, dass die Trombe marine Mitte des 19. Jahrhunderts längst auf einen für die Öffentlichkeit kaum mehr wahrnehmbaren Gebrauchszusammenhang beschränkt waren. Hierauf wird noch zurückzukommen sein. Zwei dieser Trombe marine des GNM-Altbestandes sind als Verluste im Zweiten Weltkrieg zu beklagen. Die erhaltenen Instrumente mit den Inventarnummern MI 1 und MI 2 sind die ältesten ihrer Gattung in der Sammlung des Museums. Sie sind in das späte 16. Jahrhundert zu datieren. Vermutlich stammen sie aus dem Dominikanerinnenkloster St. Katharinental (Thurgau/Schweiz), welches 1869 aufgeho-

ben wurde. Mit der Sammlung Rück kamen 1962 vier weitere Trombe marine in das GNM. Bei einem dieser Instrumente ist eindeutig auch ein Kloster als Vorbesitzer zu identifizieren. Diese Trombe marine wurde Mitte des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland gebaut und trägt heute die Inventarnummer MIR 740. Ulrich Rück bezeichnete sie als „Trumscheit (Nonnengeige), mit relativ großem Schallkörper, vorzüglich erhalten“. Er notierte auch die Anekdote ihres Erwerbs durch seinen Vater Wilhelm, den Inhaber des gleichnamigen Nürnberger Pianohauses: „Vater Rück machte wie alljährlich seine Badekur im Spätsommer in Bad Tölz. Natürlich durchstreifte er auch die Gegend nach alten Instrumenten. Von seinem Arzt, Hofrat Dr. Höfler erfuhr er, dass dieser als Hausarzt des Klosters Reuthberg von den Nonnen eine Nonnengeige zum Geschenk erhalten hatte [...] und dass sich noch ein solches Instrument im Kloster befinde. Wie konnte man dem Instrument beikommen? Das Kloster gehörte einem äußerst strengen Frauenorden und nur der Arzt und der Geistliche hatten in besonderen Fällen Zutritt. Das Kloster liegt entzückend auf einem Hügel der äußerst malerischen Moränenlandschaft, dem letzten Zeugen des vor langen Zeiten hier noch gewesenen Gletschers. Die Klosterschenke hatte damals eine kleine Veranda, von der aus die Berge des Tölzer Isarwinkels mit herrlichen grünen Matten und dunklen Wäldern davor ausgebreitet lagen. [...] Vater Rück wandte sich nun in weiser Voraussicht an den Spiritual, den geistlichen Betreuer des Klosters und erfuhr von diesem, bei manch einer Tasse duftenden Kaffees, dass die Nonnen dringend ein Harmonium bräuchten, aber die nötigen Mittel in der Klosterkasse fehlten. Und nun war der Weg offen: Vater Rück tauschte eine der noch vorhandenen zwei Nonnengeigen ein gegen ein passendes neues Harmonium. [...] Ein benachbarter Schreiner fertigte eine große, viele Ellen lange Kiste für das mordstrum Instrument an und lieferte noch die Hobelspäne zum Verpacken.“

Diese Begebenheit fand wohl um die Wende zum 20. Jahrhundert statt. Es ist anzunehmen, dass das Harmonium im Musikunterricht in der dem Kloster zugehörigen Mädchenschule zum Einsatz kam. Die 1902 von den Franziskanerinnen aufgenommene und später als Mystikerin bekannt gewordene Maria Fidelis Weiss wirkte in Reuthberg als Organistin und dürfte auch eine derjenigen gewesen sein, die auf dem rückschen Harmonium musizierten und mit ihm unterrichteten.

Die Tromba marina verschwand schon in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts aus der Musikpraxis der Klöster des Alpenraumes. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert fand sie hier zunächst noch ein Refugium, was auch dazu führte, dass neben „Trumscheit“ von „Nonnengeige“ oder „Nonnentrompete“ gesprochen wurde. Die Musikwissenschaftlerin Silke Berdux konnte für 40 Klöster den Gebrauch der Tromba marina nachweisen. Sogar Kompositionen speziell für diese skurri-

len Instrumente entstanden hinter den Klostermauern. Das Spiel der Nonnentrompete ausschließlich in Frauenklöstern lässt sich nur in Süddeutschland und Tirol nachweisen; in anderen Kulturräumen wurde die Tromba marina auch in Männerklöstern gespielt. In der Blütezeit des Instruments im 17. Jahrhundert fand es Eingang in die sakrale Musik außerhalb der Klöster, vereinzelt sogar in die weltliche Musik. Als Hauptgrund für die starke Bindung der Tromba marina an den Bereich der Kirchenmusik muss der Umstand gelten, dass das Spielen des Blechblasinstrumentes Trompete der Repräsentation weltlicher Herrschaft vorbehalten war. Die Tromba marina etablierte sich so als Trompetenersatz in der sakralen Sphäre. Im 18. Jahrhundert verlor die Tromba marina außerhalb der Klöster allmählich an Bedeutung und Ansehen. Erst mit der historisierenden Aufführungspraxis alter Musik im 20. Jahrhundert und auch hier erst in jüngerer Zeit, finden sich wieder Interpreten, wie die Musiker des Ensemble Arcimboldo, die den eigenartigen Reiz des Instruments zu schätzen wissen und zu neuem Leben erwecken.

► RALF KETTERER

Literatur:

Berdux, Silke: Trumscheit/Tromba marina. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Auflage, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil Band 9, Kassel u.a., 1998, Sp. 971-982

Adkins, Cecil/Dickinson, Alis: *A Trumpet by Any Other Name: A History of the Trumpet Marine*, Buren 1991



4 Trombe marine des GNM (Inv.Nr. von links): MI 2 (wohl aus St. Katharinental), MI 4, MIR 740 (aus Reutberg), MIR 742

Ein Nürnberger in Kuppenheim

Zur Rezeption der Brunnenmaske vom Unschlitthaus

Seit 1874 bewahrt das Germanische Nationalmuseum ein Bildwerk auf, das zu den Inkunabeln des künstlerischen Messinggusses in Nürnberg zählt. Die Maske, die einen Jünglingskopf mit Rosenschapel zeigt, stammt aus der Zeit um 1400 und befand sich bis zu ihrer musealen Unterbringung an der Westseite des Unschlitthauses, einem Bau der Jahre

1490/1491. Der ursprüngliche Bestimmungsort ist nicht bekannt, doch diente sie dort zweifellos ebenso wie an der Fassade des städtischen Speichergebäudes in der westlichen Altstadt als Brunnenzier. Ihr weit geöffneter Mund umfasste ein Ausflussrohr. Den Anlass zur Entfernung von der genannten Stelle gab die Eliminierung des Brunnens im Zuge der Anlage einer zentralen städtischen Wasserversorgung; und wohl nicht zuletzt auch der Diebstahl eines Pendants, das dort bis ins dritte Viertel des 19. Jahrhunderts vorhanden gewesen sein soll. Erst 1974 kehrte der plastische Zierrat in Gestalt einer 1924 hergestellten Bronzekopie an jenen alten Platz zurück.

1889 war das Objekt von August von Essenwein in den „Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum“ bekannt gemacht und als frühes Zeugnis des Nürnberger Bronzegusses gewürdigt worden. Seitdem spielt es in umfassenden Publikationen zur spätmittelalterlichen Metallplastik und zur deutschen Kunst um 1400 eine namhafte Rolle. 1977 war die Maske auf dem Maschinenwerbestempel, den das Postamt „Nürnberg 3“ zwei Monate lang führte, sowie auf dem Absenderfreistempel des Museums zu sehen und erlangte somit Bekanntheit über die engen Kreise von Kunstfreunden und Fachleuten hinaus. Die Aufmerksamkeit des Briefempfängers erheischend informierte die Abbildung des Kunstwerks über das 125. Gründungsjubiläum des Museums und warb als dessen Repräsentant zugleich für das Haus. Die Bedeutung



Die Brunnenmaske auf dem Maschinenwerbestempel der Deutschen Bundespost und dem Absenderfreistempel des Germanischen Nationalmuseums, 1977

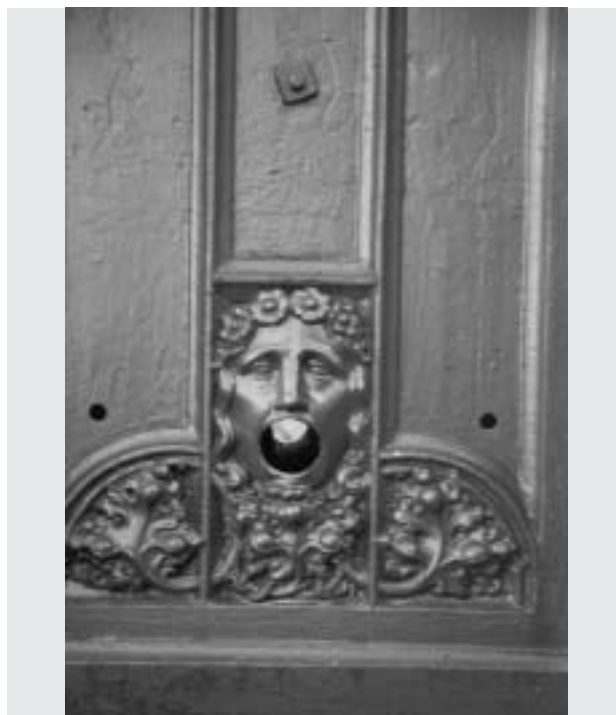
des Stücks hatte damit seltenen wie sprechenden Ausdruck gefunden.

Doch auch Jahrzehnte vorher bereits war die Schönheit und Prägnanz der Bildfindung außerhalb der Kunstgeschichtsschreibung erkannt worden. Einen überraschenden Beleg dafür findet man in Kuppenheim, einem mittelbadischen Städtchen am Fuße des Nordschwarzwaldes, am Eingang zum Murgtal. Am Rande des zentralen Straßenschnittpunkts im Kern des Ortes steht nämlich ein grün gefasster Brunnen aus Gusseisen, dessen markante Gestalt von einem schlanken Türmchen mit durchbrochener Spitze bestimmt wird. Mittels einer Röhre wird das Wasser aus dem neugotischen Monument in einen zugehörigen, davor stehenden Trog, der mit Spitzbogenblenden verziert ist, geleitet. Das Rohr steckt im weit geöffneten Mund eines Gesichtes, das die Frontseite ziert und das zwei „Geschwister“, allerdings ohne Wasserausfluss, an den Schmalseiten des eisernen Aufbaus besitzt. Diese drei Masken haben ganz offenbar kein anderes Vorbild als das der bekannten Nürnberger Bronzeplastik vom Unschlitthaus. Im Vergleich zum Urbild erscheint freilich die Haarpracht der Kuppenheimer Köpfe reduziert, und auf Grund der sockelartig dekorierten Blatt- und Blütenranken erhielten die Antlitze selbst vegetabilen Charakter.

Hersteller des Brunnens und konkreter Zeitpunkt der Aufstellung sind bislang noch nicht definitiv ermittelt (freundliche Mitteilung von Herrn Linder, Stadtarchiv Kuppenheim). Möglicherweise erfolgte die Installation im Zusammenhang mit der Errichtung der neugotischen St.-Sebastians-Kirche nach Plänen von Johannes Schroth an der erwähnten Straßekreuzung zwischen 1902 und 1905, doch liegen dafür keine endgültigen Beweise vor. Für die somit zu vermutende Datierung spricht jedoch nicht zuletzt eine weitere Kopie der Maske als Wasserausfluss in der südlichen Turmhalle der Nürnberger Sebalduskirche, die im Zuge der großen Sanierung des Sakralbaus zwischen 1903 und 1906 angefertigt und installiert worden ist.



Brunnenmaske eines Jünglings, Nürnberg, um 1400
Messing, schwarze Patina, H. 28 cm, Pl.O. 225. Depositum der Stadt Nürnberg



Maske ohne Ausflussrohr am Brunnen von Kuppenheim
Gusseisen, um 1900

Man möchte vermuten, dass das eiserne Schmuckstück von Kuppenheim von einer Gießerei aus Nürnberg stammt. Die Verwendung der hier sattsam bekannten Maske wäre dann plausibel erklärbar. Doch darf sicherlich davon ausgegangen werden, dass sie schon damals nicht zuletzt auf Grund der weiten Verbreitung der „Mitteilungen“ des Museums auch über die Nürnberger Stadtgrenzen hinaus bekannt war. Außerdem hatten die in der national bedeutsamen Institution versammelten Kunstwerke und Artefakte über ihren Wert als geschichtliche und kulturhistorische Zeugnisse hinaus sicher auch Bedeutung im Sinne von Vorbildern, von als nachahmenswert begriffenen Formen und Gestaltungen, wurden als solche betrachtet und kopiert. Schließlich galt Nürnberg als Synonym für altdeutsche Lebensart und somit patriotische Kultur schlechthin. Die Nachahmung mittelalterlicher Denkmäler der Stadt besaß neben der zeittypischen retrospektiven Stilhaltung daher auch den Charakter eines vaterländischen Bekenntnisses. Das verdreifachte Antlitz der Nürnberger Maske am neugotischen Straßenbrunnen von Kuppenheim ist ein schönes und außergewöhnliches Beispiel dafür.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1 · 90402 Nürnberg
Telefon 0911331-0, Fax -200
E-Mail info@gnm.de · www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann

Redaktion: Dr. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, wee.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 4.500 Stück