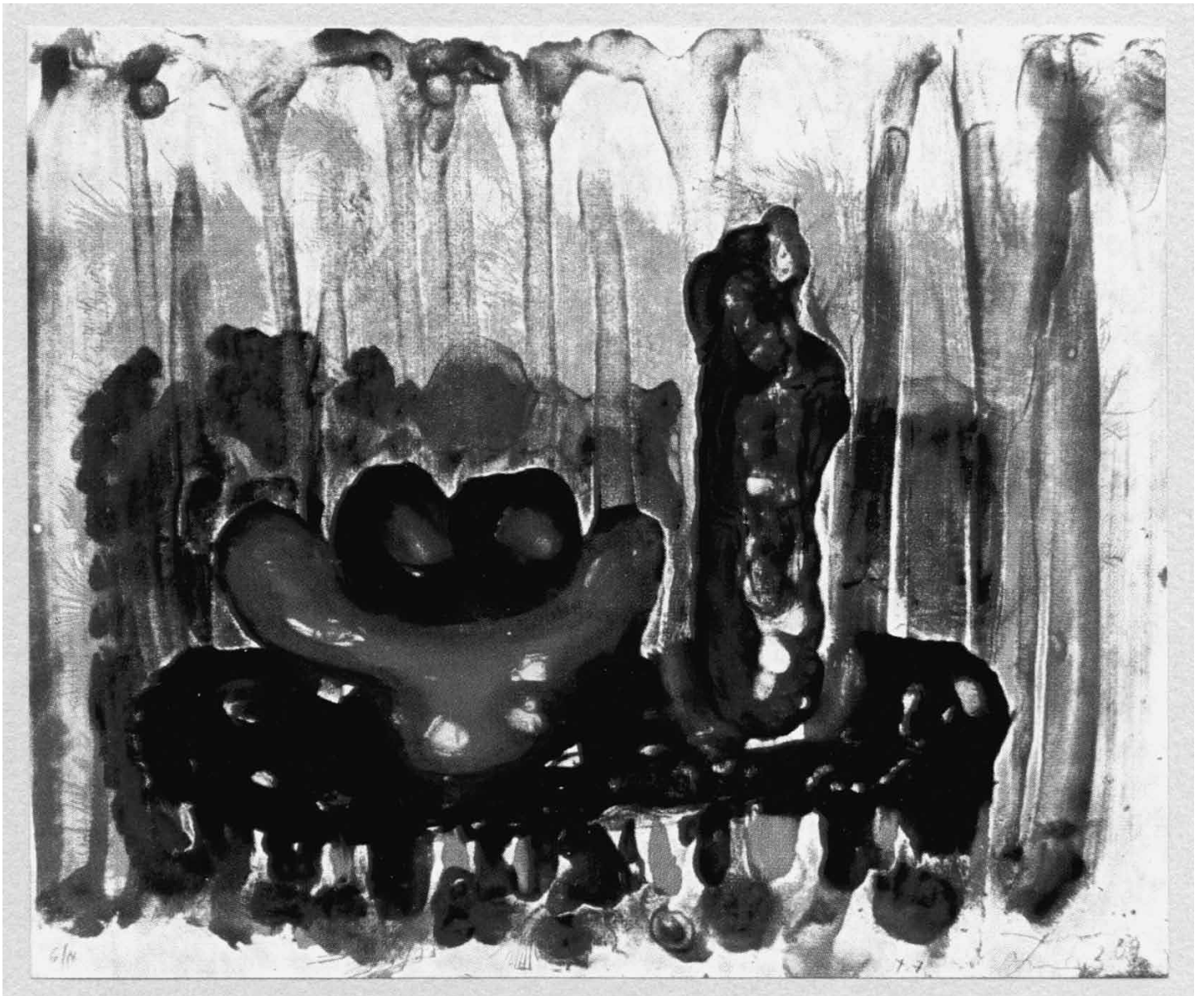


GERMANISCHES
NATIONAL
MUSEUM

www.gnm.de

KulturGUT

4. Quartal 2011 | Heft 31 AUS DER FORSCHUNG DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS



Christian Kruck (Hamburg 1925–1985 Frankfurt am Main). Stilleben in Blau, um 1960. Abb. aus: Christian Kruck. Steindruckmalerei. Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstverein, mit Einführung von Felix H. Man. Frankfurt am Main 1960.

Kunst ohne Grenzen

Christian Krucks Keramikskulptur aus der Sammlung Dr. Gerhard Mammel und Marino Marinis „Il Guerriero – Der Reiter“ vor dem alten Museumseingang

BLICKPUNKT OKTOBER. Christian Kruck zählte zu den Künstlern der *art informel* nach dem Zweiten Weltkrieg. Das Museum erhielt eine seiner keramischen Skulpturen aus der Sammlung von Gerhard Mammel (Unterdeustetten bei Crailsheim 1919–1989 Nürnberg), der vielen Nürnbergern in lebendiger Erinnerung ist. 1966 bis 1982 wirkte der promovierte Kunsthistoriker als stellvertretender Direktor des Bildungszentrums Nürnberg sowie Leiter der Volkshochschule. Er setzte sich mit größtem Engagement für umfassende Kulturvermittlung ein, wobei er auch mit dem Germanischen Nationalmuseum zusammenarbeitete.

Bewusste Zeitgenossen

1964 bis 1986 war Mammel ehrenamtlicher künstlerischer Leiter des traditionsreichen Nürnberger Kunstvereins, der Albrecht-Dürer-Gesellschaft. Ab 1969 kooperierte sie mehr als zehn Jahre lang eng mit dem Museum. Mammel gehörte zum Freundeskreis Arno Schönbergers (geb. 1915 in Schönberg, Bayerischer Wald), der das Museum von 1969 bis 1980 leitete. Die Albrecht-Dürer-Gesellschaft richtete in seinen Räumen bis 1983 zahlreiche Ausstellungen zu zeitgenössischer und auch außereuropäischer Kunst aus.

Ursprünglich besann sich das Museum vor dem Hintergrund seiner nationalromantischen Gründungsidee auf das 1806 geendete Heilige Römische Reich und verquickte den Rückblick mit der in der frühen Nationalbewegung aufgenommenen Idee „deutschen Volkstums“, die in den vielen deutschen Staaten ein Gefühl nationaler Zusammengehörigkeit schaffen sollte. Nach dem Zweiten Weltkrieg öffnete es sich unter der Leitung Ludwig Grottes (geb. 1893 in Halle an der Saale) der Moderne mit ihren internationalen Perspektiven. Dies demonstrierte es 1966 mit der Aufstellung eines Werkes des italienischen Bildhauers Marino Marini vor dem damaligen Haupteingang am Kornmarkt.

Grote, der 1951 nach Nürnberg kam und in der Weimarer Republik ein Förderer des Bauhauses gewesen war, hatte den am internationalen Bauhausstil orientierten Architekten Sep Ruf gewonnen, um im Krieg zerstörte oder stark beschädigte Teile der Museumsarchitektur durch Neubauten zu ersetzen; die erhaltenen, im schwelgerisch-romantischen „altdeutschen“ und reichsimperialen Stil der Kaiserzeit gehaltenen Bauten, die sich um den restaurierten Kern des Museums, das alte Kartäuserkloster, gruppierten, verband Ruf mit einer Transparenz und Sachlichkeit vermittelnden Architektur aus Glas und Stahl. Unter Erich Steingraber (geb. 1922 in Danzig-Neuteich), der 1962 Grottes Nachfolge antrat, wurden Innenhöfe und Vorplät-

ze des Museums mit Skulpturen zeitgenössischer Künstler akzentuiert. Gleichzeitig begann man mit dem Aufbau einer Sammlung zur Klassischen Moderne. „Von zwei Seiten wächst das Museum somit in die Kunst unserer Zeit hinein“, formulierte es 1966 eine Mitteilung an die Presse optimistisch.

Steingraber's Nachfolger Schönberger knüpfte in seiner Zusammenarbeit mit der Albrecht-Dürer-Gesellschaft an die von Grote begonnene Übernahme zeitgenössischer Kunstaustellungen an. So war 1953 im Germanischen Nationalmuseum eine zuvor auf der Biennale in Sao Paulo gezeigte Paul-Klee-Ausstellung zu sehen; aus dem Stedelijk Museum in Amsterdam kam 1960 eine Lasar-Segall-Ausstellung inklusive begleitendem Katalog. Für die Ausstellungskataloge der Albrecht-Dürer-Gesellschaft schrieb Mammel bisweilen Beiträge, etwa für den zur Max-Ernst-Ausstellung, die 1974 in den Museumsräumen ein Feuerwerk dadaistisch-surrealistischer Gedankenblitze entfachte.

Mammel befasste sich zudem intensiv mit Filmschaffen. 1973 brachte er die Betreiber des drei Jahre zuvor eröffneten Kinos „Meisengeige“ mit Dozenten vom Bildungszentrum zusammen und führte auf diesem Weg in Nürnberg kommunal finanzierte Filmarbeit ein. Jeden Montag fanden so in dem legendären Programmkinofilmseminare statt, „etwa zu Ingmar Bergmann, zum Heimatfilm, zum Nazi-Kino, zum Krimi“, wie Herbert Heinzelmann 2010 festhielt. Als bewusster Zeitgenosse war Gerhard Mammel nicht nur passionierter Mentor, sondern auch Sammler zeitgenössischer Kunst. Seine Frau Barbara, die an der Veit-Stoß-Realschule in Nürnberg unterrichtet hat, übereignete dem Museum den größten Teil seiner Sammlung. Sie gibt einen lebendigen Einblick in die bewegte Kunst- und Kulturszene der jungen Bundesrepublik.

Wiedergefundene Tradition

Ähnlich wie das Germanische Nationalmuseum suchten junge Künstler wie Christian Kruck im Anknüpfen an nach 1933 in Deutschland unterdrückte künstlerische und kulturelle Perspektiven die Basis für das „Hineinwachsen“ in Perspektiven für die eigene Zeit.

Kruck, ein langjähriger Freund Mammels, war als Elfjähriger mit seinen Eltern nach Nürnberg gekommen, wo er 1939 bis 1942 eine Lehre in der Lithographischen Kunstanstalt von Leonhard Ammersdörfer absolvierte. In einem Rückblick merkte er an, dass er als Lehrling die Steine für den Druck nur schleifen und zu den Meistern und Gesellen schleppen durfte. Allein ihnen sei der künstlerische

Teil, das heißt die Übersetzung der Bildaufträge, vorbehalten gewesen, wodurch er allerdings ein besonderes Gefühl für den elementaren Umgang mit den Drucksteinen, für simples „Machen mit den Händen“ entwickelt habe. Künstlerisch schulte er sich in Abendkursen und begann kurze Zeit, bevor er 1943 zum Militär eingezogen wurde, ein Studium an der Nürnberger Kunstakademie. Nach Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft setzte er es 1946 bis 1949 in Nürnberg und in Freiburg im Breisgau fort. Einer seiner dortigen Lehrer war der Maler Emil Bizer (geb. 1881 in Pforzheim), 1927 Mitbegründer der Badischen Secession. Nach ihrem Verbot im Nationalsozialismus war sie 1946 neu ins Leben gerufen worden.

Kruck begegnete in seiner Freiburger Zeit 1948 dem expressionistischen Maler Erich Heckel (geb. 1883 in Döbeln, Sachsen), der mehr als vier Dezennien zuvor, am 7. Juni 1905, in Dresden Mitbegründer der „Brücke“-Gemeinschaft gewesen war. Die jungen Maler ließen sich durch Künstler wie Paul Gauguin (geb. 1848 in Paris), Vincent van Gogh (geb. 1853 in Groot-Zundert), auch durch afrikanische und ozeanische Kunst inspirieren. Der im Dritten Reich als „entartet“ diffamierte Heckel hatte sich nach Hemmenh-



Christian Kruck in der Werkstatt in Frankfurt am Main, um 1960. Abb. aus: Christian Kruck. Steindruckmalerei. Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstverein, mit Einführung von Felix H. Man. Frankfurt am Main 1960.

ofen am Bodensee zurückgezogen. Er schilderte Kruck, wie er und seine ehemaligen Brücke-Kollegen sich vor dem Ersten Weltkrieg eine kleine Werkstatt für Druckgraphik eingerichtet hatten, in der man Bürstenabzüge machte, experimentierte, diskutierte und auch kleine Auflagen selbst druckte. Das Technische sei für sie weniger interes-

sant gewesen, „das Wichtigste war die Aussage.“

Die Brücke-Künstler lösten druckgraphische Techniken dezidiert aus dem angewandten Bereich der Illustration und machten sie zu einem Medium individuellen Ausdrucks. Ebenso anregend wie die Begegnung mit Heckel wirkte auf Kruck 1950 eine Hamburger Ausstellung mit Lithographien Pablo Picassos (geb. 1881 in Málaga, Spanien). Aus Krucks Erinnerungen spricht die befreiende Wirkung, die solche Arbeiten nach dem Dritten Reich auf ihn ausübten, die individuelle Perspektiven und Darstellungsweisen hatte auslöschen wollen.

Im ungebundenen künstlerischen Umgang mit der Steinlithographie entfaltete er einen abstrakten Expressionismus. 1949 bis 1952 lebte er freischaffend in Hamburg und holte sich Anregungen auf Studienreisen im Mittelmeerraum



Kruck Steindruckmalerei

Christian Kruck. Steindruckmalerei. Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstverein, mit Einführung von Felix H. Man. Frankfurt am Main 1960.

und in den USA. Auf Empfehlung Heckels berief ihn 1953 die Städelschule in Frankfurt am Main zum technischen Leiter ihrer Druckwerkstätten. 1961 erhielt er einen Lehrauftrag am Pratt-Graphik-Art-Center in New York und 1970 wurde er an der Städelschule Dozent für Druckgraphik. Im westlichen Kunstbetrieb war er seit den 1950er-Jahren international präsent. 1975 erhielt er den 1. Preis der Internationalen Senefelder-Stiftung und 1983 den von der Stadt Rockenhausen ausgeschriebenen Daniel-Henry-Kahnweiler-Preis.

Aufweichen von Starre bei Kruck

Seit Mitte der 1960er-Jahre befasste er sich neben der Lithographie mit plastischen Arbeiten. Seine Auffassung der Drucksteine als elementares künstlerisches Material hatte ihn dazu geführt, mit Wachs und Ton zu modellieren.



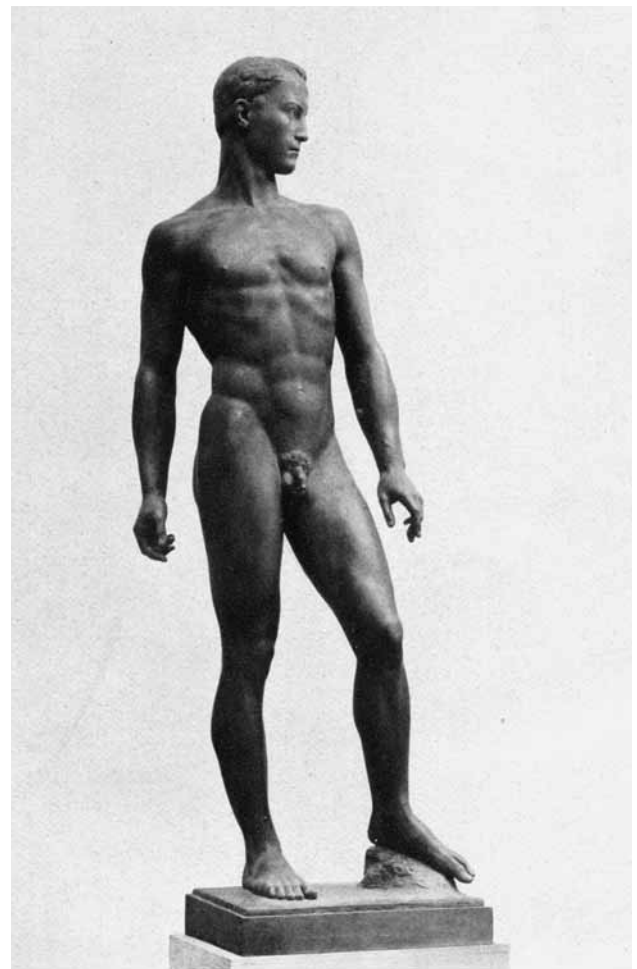
Christian Kruck (Hamburg 1925–1985 Frankfurt am Main). Keramikskulptur (männliche Figur), 1974. Bezeichnet auf der Rückseite mit schwarzer Farbe „Kruck 74“. Rosafarbener Ton, geschnitten, gerupft, modelliert, cremefarbene Glasur, im Nachgang mit schwarzen Pinselstrichen bearbeitet, H. 30,5 cm, B. 14,3 cm, T. 13 cm. Inv.-Nr. Ke 5592. Schenkung aus der Sammlung Dr. Gerhard Mammel von Barbara Mammel, Nürnberg.

Ton war in der Hierarchie der künstlerischen Materialien „im Verhältnis zu Stein und Bronze weit unten angesiedelt“, so Monika Wagner im „Lexikon des künstlerischen Materials“. Im Bereich der Bildhauerei wurde er als „armer Bruder“ von Bronze oder Marmor noch bis ins 20. Jahrhundert meist lediglich für vorbereitende Ideenskizzen zu repräsentativen Plastiken verwendet. Honoré Daumier (geb. 1808 in Marseille) wechselte in seinen in den 1830er-Jahren entstandenen „Parlamentarierbüsten“ vom spitzen Zeichenstift seiner Karikaturen bezeichnenderweise auf Ton über, um die über „nobles Material“ und „klassische Form“ verkündete fraglose Erhabenheit offizieller Porträts lustvoll aufzuweichen und als trivialen Bühnenzauber zu beleuchten. Im Zusammenhang mit Daumiers Persiflage erwähnte Monika Wagner, dass im Nationalsozialismus Ton für plastische Bildwerke gar als „charakterlos“ abgelehnt wurde. Der von der NS-Propaganda verkündete

„deutsche Herrenmensch“ sollte sich in dreidimensionalen Gestaltungen quasi wie ein jahrtausendealtes Fossil in „steinerner Härte“ manifestieren.

Hingegen nutzte die von den Nationalsozialisten verdammte Moderne das Material gerade wegen seines weichen und intuitiv zu handhabenden Charakters. Künstler wie Picasso oder Joan Mirò (geb. 1893 in Barcelona) kosteten ihn als eine dem Ton materialimmanente ästhetische Ausdrucksqualität des Lebendigen und Wandelbaren aus. Kruck hat in der Skulptur aus der Sammlung Mammel den informellen Duktus seiner lithographischen Arbeiten in das Tonmaterial übertragen, indem er es in schuppenförmige Stückchen zerrupfte, um aus ihnen die Figur skizzenhaft-expressiv aufzubauen. Hierdurch wird die in ihr anklingende Statik klassischer Figurenauffassung aufgehoben, welche die Nationalsozialisten für ihre Inszenierungen der Macht instrumentalisiert hatten, die Kruck als Heranwachsender in dem als „Stadt der Reichsparteitage“ missbrauchten Nürnberg in massiver Form erlebt hatte.

Das über einer Plinthe aufgebaute, in sich ruhende Standmotiv seiner Figur weckt im Verbund mit dem weiß schim-



Fritz Nuß (Göppingen 1907–1999 Strümpfelbach). Der Überlegene, 1941. Abb. aus: Große Deutsche Kunstausstellung 1941. Ausstellungskatalog Haus der Deutschen Kunst zu München. Offizieller Ausstellungskatalog. München 1941, Abb. 58.

mernden Schmelz der Glasur die Vorstellung an antike Marmorstandbilder. Durch die nach dem Glasurbrand mit schwarzer Farbe bemalten Tonschuppen stellt sich eine Assoziation zu aus Meerestiefen geborgenen antiken Götter- und Heroenfiguren ein, die, von Seepocken, Muscheln und Tang überwuchert, die Hinfälligkeit allen von Menschen inszenierten Scheins gegenüber dem lebendigen Wirken der Natur vor Augen führen.

Überwinden von Hybris bei Marini

Nach der Erfahrung des Zweiten Weltkrieges, des Zivilisationsbruchs durch Auschwitz und angesichts der atomaren Bedrohung des Kalten Krieges appellierte Marino Marini mit seinen Reiterdarstellungen an die Überwindung menschlicher Hybris.

Er hatte sich dem Reitermotiv Ende der 1920er-Jahre zugewandt, damals inspiriert von der heiteren Beschwingtheit antiker mediterraner Mythen, um die Einheit von Mensch und Natur darzustellen. Nach dem Weltkrieg begannen sich seine Pferde aufzubäumen, ihre Reiter abzuwerfen oder mit ihnen zu stürzen. Gegenüber den arkadischen Idyllen seiner früheren Darstellungen reflektierte die Oberfläche seiner Reiterplastiken nunmehr die Spuren einer zerstörerischen Zeit. Er gestaltete sie schrundig und zerkratzt, durchzogen von Rissen und Sprüngen, wie gewalt- sam verletzt.

Marinis für Nürnberg erworbenes Werk „Il Guerriero – Der Krieger“ wurde zusammen mit Bernhard Heiligers (geb. 1915 in Stettin) 1965/66 entstandener Bronzeplastik „Phönix“ vor dem Eingangsgebäude am Kornmarkt aufgestellt. Der von German Bestelmeyer (geb. 1874 in Nürnberg) entworfene Bau mit seiner hinter dem Portal liegenden „Ehrenhalle“ und einem reichen „germanistischen“ Dekorprogramm inklusive alter Reichskrone, Reichsschwert, Reichsadler sowie Architekturzitate bis hin zu den alten Goten, war 1920 eingeweiht worden. Den Entwurf schuf der Architekt und Hochschullehrer noch im Wilhelminischen Reich kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der mit dem Untergang des gerade erst 1871 gegründeten Deutschen Kaiserreichs endete, in dem die vielen deutschen Einzelstaaten unter preußischer Hegemonie zu einem Nationalstaat zusammengeschmiedet worden waren. Bestelmeyer, nationalkonservativ, wandte sich in der Weimarer Republik einer aggressiv anti-moderni-

stischen und radikal deutschnationalen Gesinnung zu. Er schloss sich dem 1928 von Alfred Rosenberg (geb. 1892 in Reval) gegründeten „Kampfbund für deutsche Kultur“ an und trat 1933 der NSDAP bei. Bestelmeyer wurde 1935 zum Reichskultursenator ernannt, während Vertreter des liberalen Geistes von Weimar, die sich, distanziert von ein- und ausgrenzendem Kulturnationalismus, mit wachem Gegenwartssinn für weltoffenen, toleranten Austausch künstlerischer und kultureller Perspektiven eingesetzt hatten, nach 1933 aus ihren Ämtern verjagt wurden, unter ihnen Ludwig Grote.

In Marinis Arbeit vor dem alten Haupteingang ist das Pferd mit eingeknickten Vorderbeinen zu Boden gesunken. Es wendet den Kopf zurück zu dem Krieger-Reiter, der tödlich erstarrt über seinem Körper liegt. In den kubischen Formen durchdringen sich die Leiber wie zu einem abstrakten Landschaftsgefüge. Marinis Reiter-Kompositionen symbolisieren die Aufhebung des Menschen in der Natur, die er zu beherrschen und sich in seiner Verblendung über „anderes“ Leben erheben zu können glaubt. Der Künstler beschwor in seinem Werk den Glauben an das unauflösliche Schöpfungsganze, den Glauben an das Geschöpf und die dem Zusammenbruch entwachsende Kraft des Neuanfangs. Ähnliche Arbeiten wie die in Nürnberg betitelt er mit „Invocazione“ (Anrufung), „Il Grido“ (Hilferuf) oder „Il Miracolo“ (Wunder).

Öffnungen der Museumsperspektive

Dass noch lange nach dem Zweiten Weltkrieg für manche die künstlerische Moderne mit ihren an den Intellekt gerichteten Abstraktionen durchaus nicht selbstverständlich war, geschweige denn im öffentlichen Raum, klingt in



Marino Marini (Pistoia 1901–1980 Viareggio). Il Guerriero – Der Krieger, 1959/60. Bronze, L. 224 cm, B. 120 cm, T. 132 cm. Inv.-Nr. Pl. 3110.

der am 28. Juni 1966 herausgegebenen Pressemitteilung des Germanischen Nationalmuseums zur Aufstellung des Werkes von Marini an, mit dem gleichzeitig die abstrakte Bronzeplastik „Ptolemäus“ des deutsch-französischen Künstlers Hans Arp (geb. 1886 in Straßburg) erworben worden war: „Jeder aber, dem der Zugang zu dem einen oder anderen Werk schwer fällt“, hieß es in dem Text, „sollte anerkennen, dass in unserer pluralistischen, freiheitlichen Gesellschaftsordnung Vieles nebeneinander möglich ist, eben auch gegenstandlose neben gegenständlicher Kunst.“

Zudem wurde die Erwerbung der beiden Arbeiten begründet: „Ein Museum, wie das allein der deutschen Kunst gewidmete Germanische Nationalmuseum, muss sich in besonderer Weise immer wieder des europäischen Aspekts seiner Arbeit bewusst sein, muss an die engen Verflech-

tungen erinnern, die die deutsche Kunst mit den anderen Völkern Europas verbinden. So stehen die Werke Arps und Marinis stellvertretend vor und im Museum, Zeichen für die vielfältigen künstlerischen Einflüsse und Anregungen, die der deutschen Kunst aus den beiden großen nachbarlichen Kunstlandschaften Frankreich und Italien zugekommen und ohne deren Leistungen weite Strecken der deutschen Kunst undenkbar sind.“ Den Blick über die Grenzen Deutschlands hinaus, der nicht zuletzt auch darauf abzielte, den Blick auf die alte Kunst aus nationalromantischen Verengungen zu befreien, wollte das Museum „nicht nur künstlerisch, sondern auch kulturpolitisch“ verstanden wissen und mit seiner Öffnung „einen entscheidenden Beitrag zum neuen Gesicht der Stadt Nürnberg“ leisten, so die Presseinformation.

► URSULA PETERS



Alter Mueumseingang am Kornmarkt mit "Phönix" von Bernhard Heiliger und "Il Guerriero" von Marino Marini.

Literatur: Zu Gerhard Mammel vgl. http://www.franken-wiki.de/index.php/Gerhard_Mammel (20. 5. 2011). – Herbert Heinzelmann: *Die Meisengeige wird 40*. 9. September 2010. <http://www.nordbayern.de/nuernberger-zeitung/nz-kultur/die-meisengeige-wird-40-1> (20. 5. 2011). – Christian Kruck: *Über meine Liebe zur Lithographie (1985)*. In: *Jung nach '45. Kunst in Nürnberg. Ein Jahrzehnt und seine Generation*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Nürnberg, bearbeitet von Lucius Grisebach in Zusammenarbeit mit Susanne Aschka, Günter Braunsberg und Joachim Haller. Nürnberg 1995, S. 160–161. – Monika Wagner: *Ton*. In: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. Hrsg. von Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München 2002, S. 224–231. – Zu Marinis Skulptur und dem erweiterten Sammlungsprogramm des Museums vgl. *Presse-Information des GNM vom 28. Juni 1966: Plastik des 20. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*. – *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg. Ein Bildband zum Wiederaufbau 1945–1977*, mit Geleitwort von Arno Schönberger. Nürnberg 1977, vorletzte Seite, Abb. Eingang mit „Phönix“ und „Il Guerriero“. – Zu Bestelmeyers Eingangshalle vgl. Jörn Bahns: *Der Neubau der Gemälde-*

galerie in den Jahren 1907 bis 1934. In: *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977*, hrsg. von Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München/Berlin 1978, S. 476, Abb. S. 479. – Wolfgang Emmerich: *Zur Kritik der Volkstums-ideologie*. Frankfurt am Main 1971. – Vgl. Götz Aly: *Warum die Deutschen? Warum die Juden? Gleichheit, Neid und Rassenhass 1800–1933*. Frankfurt am Main 2011, S. 80–81. – *Zu grenzübergreifenden Perspektiven der künstlerischen Avantgarde vgl. Internationale Sprachen der Kunst. Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen der Klassischen Moderne aus der Sammlung Hoh*. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum. Ostfildern-Ruit 1998. – *Moderne Zeiten. Die Sammlung 20. Jahrhundert (= Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Band 3)*. Nürnberg 2000, S. 27–32, 62–80. – *Zur Exilierung des freien Geistes nach 1933 vgl. Ulrike Wendland: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*. München 1999. – *Eine kürzere Fassung vorliegenden Beitrags mit weiterführender Literatur erscheint im Anzeiger des GNM 2011*.