

## Vitalistische Nacktheit

Georg Wrba „Diana auf der Hirschkuh“



Georg Wrba (München 1872–1939 Dresden), Diana auf der Hirschkuh, Entwurf 1899. Bronze, Guss: C. Leyrer, München. Höhe 76 cm (mit Sockel). Inv. Nr. Pl.O. 3411. Vermächtnis Irmingard Hausmann, München, 1996.

BLICKPUNKT JULI. Zu Georg Wrba bemerkte 1906 Georg Habich in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“, er stehe „in der Gruppe jüngerer Münchner Bildhauer, der er angehört, zweifellos als der Erfolgreichste da (...). Was diesen Kreis auszeichnet, ist ein ausgesprochen stilistisches Prinzip – ein stark tektonischer Zug beherrscht ihre große Skulptur, und, auch wenn es sich um freie Plastiken handelt, bleibt die Neigung zu gebundenen Linien und geschlossenen Formen vorherrschend.“ Ein Beispiel gibt die „Diana auf der Hirschkuh“, die Wrba 1899 zusammen mit einer weiteren Kleinbronze, einer „Europa auf dem Stier“, in der Münchner Sezession ausstellte, der er im selben Jahr beigetreten war. Die auf Seitenansicht ausgerichtete Figurenkomposition arbeitet mit klaren, glatten Formen und wird durch eine Kontur gefasst, deren Schönlinigkeit auf die Nähe zum Jugendstil verweist. Dessen stilisierendes Prinzip klingt auch in der Gestaltung der sehr sparsam verwendeten Zierelemente an, in den Wellenlinien der Frisur der agilen Jägerin sowie dem antikisierenden Wellenband des Sockels.

Wrba ist ein Vertreter der Stilwende um 1900, die durch Überwindung des Historismus und Sentimentalismus der Gründerzeit die Kunst von „aufgesetzten“ Formen befreien und ein neues schöpferisches Potenzial freisetzen wollte. Seine Ausbildung hatte er mit dreizehn Jahren in der Holzbildhauerwerkstatt von Jakob Bradl in seiner Heimatstadt München begonnen, dort anschließend von 1891 bis 1897 ein Studium an der Kunstakademie absolviert, das er mit einem Italienstipendium abschloss. Ein wichtiger Impulsgeber der von Habich erwähnten Gruppe junger Bildhauer war der „Deutsch-Römer“



Georg Wrba (München 1872–1939 Dresden). Diana auf der Hirschkuh, Stadtpark Hamburg, Aufnahme 1918. Abb. aus: Günter Kloss: Georg Wrba. Ein Bildhauer zwischen Historismus und Moderne. Petersberg 1998, S. 162.

Adolf von Hildebrand, der seit 1891 in den Sommermonaten von Florenz nach München kam und dessen 1893 erschienenes Buch „Das Problem der Form“ eine ganze Bildhauergeneration beeinflusste. Hildebrands Postulat, den Charakter einer Plastik vorrangig durch Masse und Form statt durch inhaltsbestimmte Attribute und Dekors zum Ausdruck zu bringen, wirkte wie ein Affront auf den illusionistischen Prunk des gründerzeitlichen Repräsentationsstils, der das neoaristokratische Lebensideal eines neureichen Bürgertums spiegelte und zur Alltagsrealität moderner Industriekultur in anachronistischem Kontrast stand.

### Bildhauer des öffentlichen Raums

Die Industriestädte hatten sich zu Ballungszentren großer Menschenmassen entwickelt und drängten nach neuen Lösungen urbaner Lebensgestaltung. Hildebrands Besinnung auf zeitlose und allgemein gültige Formen entsprach den Zielen der Kunst- und Lebensreformer um 1900, die auf diesem Weg zu einer Erneuerung der Gesellschaftskultur und einem Ausgleich der Lebensverhältnisse beizutragen hofften. Skulptur, Malerei, Kunsthandwerk, Gartenkunst, Architektur, Theater, Tanz und auch die Mode sollten im Sinne gesamt-kunstwerklicher Bestrebungen in einem formalen und geistigen Zusammenhang stehen, wobei der Architektur als umfassendem Medium zur Gestaltung der Lebenswelt eine führende Rolle zukam. Wrba galt um 1905 als einer der meistbeschäftigten Bildhauer Münchens, was damit zusammenhing, dass er sich auf angewandte Bereiche spezialisierte und neben Kleinplastiken mit kunstgewerblichem Charakter vor allem Bauplastik und Skulpturen für den öffentlichen Raum schuf. 1906 berief ihn der Berliner Stadtbaurat Ludwig Hoffmann in die Reichshauptstadt, wo er an zahlreichen Bauprojekten im Dienste urbaner Modernisierung mitwirkte. 1907 zählte Wrba zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbundes in München und übernahm im selben Jahr an der Dresdner Kunstakademie den Vorstand eines Meisterateliers für Bildhauerkunst. Er war schließlich einer der prominentesten Bauplastiker Deutschlands, wozu Cornelius Gurlitt 1909 bemerkte: „Der Grund, warum so viele hervorragende Architekten Georg Wrba zur Mitarbeit an ihren Werken heranzogen und warum seine Werke einen so entschieden architektonischen Zug zeigen, liegt in seinem Verständnis für Umriss und für Massenverteilung.“ Masse und Umriss waren Themen, mit denen man sich auch im Hinblick auf Fragen der Gesellschaftsgestaltung befasste.

### Licht, Luft, Volksgesundheit

Die 1899 entworfene „Diana auf der Hirschkuh“ wurde 1918 in überlebensgroßer Ausführung im Hamburger Stadtpark aufgestellt. Der Landflucht seit Beginn des 19. Jahrhunderts folgte an seinem Ende durch die immer dichtere Besiedlung der Städte mit ihrem hektischen Getriebe, qualmenden Fabrikshöfen und einem dem Takt der Maschinen angeglichenen Rhythmus der Arbeit in Fabrikhallen und Büros das drängende Bedürfnis nach freier, grüner Natur, Bewegung in Licht, Luft und Sonne – ablesbar an der vom früh industrialisierten England ausgehenden Gartenstadtbewegung, dem Ausbau von Volksgärten,

Volksbädern und anderen körperlichem Wohlbefinden dienenden Freizeiteinrichtungen. Es entstanden die Wandervereine und in Berlin wurde 1901 der „Verein für vernünftige Leibes-zucht“ gegründet, später umbenannt in „Verein für Körperkultur“, der im selben Jahr am Kurfürstendamm für stadtgebundene Bürger ein „Sportluftbad“ eröffnete, in dem unter dem Motto „Der Mensch ist ein Licht-Luft-Geschöpf“ außer dem „Luftbaden“ verschiedene Sportarten sowie „Nackttur-nen“ gepflegt wurden und das reichsweite Berühmtheit erlangte.

Im Blickpunkt stand die Volksgesundheit. Im Zuge der Expansion der Städte hatten sich neben den Quartieren der von Industrialisierung und wirtschaftlichem Wachstum Profitierenden die Arbeitervorstädte und das Elend der Mietskasernen mit verheerenden Folgen ausgedehnt. In den äußerst beengten und unhygienischen Massenunterkünften grassierten Tuberkulose, Rachitis und Geschlechtskrankheiten, Prostitution, Promiskuität, Verwahrlosung und Kriminalität stiegen bedenklich an. Der in den Gründerjahren ruckartig einsetzende Wachstumsschub hatte einen Moloch hervorgebracht und im Hinblick auf das Allgemeinwohl – nicht vergessen war die große Cholera-Epidemie von 1892 – galt es, gegen den „Millionensumpf“ anzugehen.

Wrba arbeitete an einer Reihe der „Volkshygiene“ dienenden Projekten mit. Beispielsweise schuf er für die Berliner Volksbadeanstalt in der Gerichtstraße den plastischen Schmuck aus über hundert See-Tieren, beteiligte sich am Märchenbrunnen im Volkspark Berlin-Friedrichshain oder entwarf für den Garten des Klubhauses der Eisenbahner in Aschersleben die Figur einer „Großen Badenden“.

### Lebensreformerisches Leibesideal

Gegenüber dem traditionell-klassischen akademischen Akt mit seinen marmorkühlen Haltungen und Posen zelebrieren Figuren wie die „Badende“ oder die sportlich mit Pfeil und Bogen agierende und auf einem heimischen Waldtier reitende „Diana“ die sinnliche Lust vitaler, kraftvoller und gesunder Körper an der freien Natur. Sie spiegeln das lebensreformerische Leibesideal, mit dem sich auch Kunstschriftsteller befassten. Heinrich Pudor, der dem Bildungsbürgertum entstammende Verfasser des Buches „Erziehung zum Kunstgewerbe“ (1906), sah nicht nur in der Regenerierung der gestalterischen Bereiche, sondern ebenso in der zivilisationsgeschädigter Körper eine wesentliche Voraussetzung für eine neue ethisch-ästhetische Kultur. In Zeitschriften wie der seit 1902 in Berlin erscheinenden „Die Schönheit“ – in der auch Fotografen wie etwa Gerhard Riebicke lebensreformerische Leibesideale veröffentlichten – verfocht er Nacktkörperkultur und andere Verbesserungsmethoden individueller körperlicher Verfassung. Körperbewegung sei erst dann schön, wenn sie elastisch, federnd und organisch ausgeführt werde, so Pudor, und das ließ sich erlernen. Tanz-, Gymnastik- und Rhythmusschulen, die auf Kultivierung natürlich-organischer Bewegungen abhoben, bedienten reformerische Leibesinteressen und offerierten gleichzeitig reformerische Menschheits- und Gesellschaftsvisionen. So etwa strebte der Schweizer Musikpädagoge Emile Jaques-Dalcroze in seiner „Rhythmischen Bildungsanstalt“ durch körperliche Bewegung Harmonieverständnis an und

entwickelte aus seiner pädagogischen Idee ein sozialutopisches Programm. Für Rudolf von Laban war Tanz ein Bindeglied zwischen Mensch und Kosmos, Rückkehr zum Ursprung, und er postulierte ihn als Medium spiritueller Überwindung verderblicher Einflüsse von Industrie und Großstadt. Berühmt wurde die 1911 auf der Darmstädter Mathildenhöhe eröffnete Elisabeth-Duncan-Schule. Sie setzte auf eine volkshygienische und -veredelnde Wirkung ihres Unterrichtsprogramms und wurde von illustren Mitgliedern aus Aristokratie, Wirtschaft und Kultur gefördert.

### Weltanschauliche „Überkörper“ und versachlichte Körperkultur

Bei der Lebensreform ging es nicht zuletzt um ideologisch-politische Fragen zur Gestaltung des „Gesellschaftskörpers“ bzw. der „Gemeinschaftskultur“. Besonders in Deutschland, wo die gegenüber England und Frankreich wenig entwickelte Tradition bürgerlich-politischer Mitbestimmung durch ein ausgeprägtes Vereinswesen kompensiert wurde, entstanden im Rahmen der Lebensreformbewegung äußerst vielfältige Gruppierungen und sich bisweilen heftig befehdende weltanschauliche Richtungen, in die, wie bei Duncan, teilweise sozialdarwinistische und eugenische Ideen einfließen. In deutschnationalen Kreisen mutierte die Freikörperkultur zur „völkischen



Gerhard Riebicke (Sonnenwalde/Lausitz 1878–1957 Berlin). Diana, um 1927. Abb. aus: Das Aktfoto. Ästhetik, Geschichte, Ideologie. Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1985, S. 374.



Kurt Reichert (geb. 1906 in Halle a. d. Saale). Diskuswerfer, um 1940. Abb. aus: Das Aktfoto. Ästhetik, Geschichte, Ideologie. Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1985, S. 375.

Nacktkultur“ mit antidemokratischen und rassistischen Tendenzen. Ein Beispiel ist die Loge „Treibund für aufsteigendes Leben“ des Stuttgarter FKK-Aktivist Richard Unge- witter, oder die des mit ihm verbundenen Architekten und „Ariosophen“ Maximilian Ludwig Sebaldt, der 1904 in der Zeitschrift „Die Schönheit“ zu einer „Nudo-Natio“ aufgerufen und 1906 in Berlin die Loge „Aristokratische Nudo-Natio-Allianz“ gegründet hatte. Solche Verei- ne verstanden sich als Beitrag zu einer „Lebensreform des Deutschtums“ sowie einer „geistes- aristokratischen

germanischen Moderne“ und ihnen lag durch „rassebewusste Lebensauffassung“ die „Aufzucht des Starken und Tüchtigen“ am Herzen. Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang der seinerzeit sehr bekannte, von theosophischen in ariosophische Gedanken übergleitende Maler Fidus, in dessen germanenkultischen Darstellungen Nacktheit zum „arischen Lichtkleid“ wird.

Jenseits weltanschaulicher Grübeleien über Körperkultur als Mittel zur Erneuerung von Mensch, Gesellschaft, Volksgemeinschaft oder gar Volksrasse war sie für einen Großteil der Praktizierenden einfach ein Mittel, um gegen Schmerbauch, Hüftspeck oder den gekrümmten Rücken anzugehen und sich fit und elastisch zu halten. „An die rhythmische Kunst als die allein selig machende Bildung zu glauben, das konnte ich weißgott nicht“, schrieb etwa 1912 Wenzel Holek, Maschinenarbeiter der Deutschen Werkstätten in Dresden-Hellerau und Bewohner der dortigen Gartenstadt, beides initiiert von dem lebensreformerisch engagierten Unternehmer Karl Schmidt. In Hellerau hatte 1910 Jaques-Dalcroze seine Rhythmus- und Gymnastikschule angesiedelt. „Wohl hatte man aller Welt verkündet, die rhythmische Gymnastik sei das Allheilmittel, durch das sich alle Probleme des sozialen Lebens lösen ließen; aber all das“, so Holek, „vermochte die Überzeugung in mir nicht zu unterdrücken, dass es zwar schöne Leibesübungen seien, aber weiter nichts.“

In der Weimarer Republik wurde die im Zuge reformerischer

Utopien aufgekommene Körper- und Bewegungskultur zunehmend rationalisiert und entsprechend „weiheles“ informell betrieben, was daran erinnert, dass in den 1920er-Jahren Sport zu einem alltäglichen Massenphänomen wurde. Während die Lebensreform ursprünglich von organisch-harmonisierenden bürgerlichen Konzepten ausging, hielt die erstarkende Linke sachliche Erfordernisse einer modernen Massengesellschaft im Blick. In Berlin engagierte sich der Pädagoge Adolf Koch im Hinblick auf die soziale und politische Emanzipation der Unterschicht für eine integrative „sozialistische Nacktkultur“. Kochs Publikationen wie etwa „Wir sind nackt und nennen uns Du“ reflektierten eine pluralistische Gesellschaft gleichberechtigter Individuen und brachten seinen Schulen Zulauf. Auch der Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld, Symbolfigur für die Homosexuellen-Gleichstellung, turnte in Koch-Gruppen.

Die Koch-Schulen wurden 1933 gleich nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten verboten. Unter deren Regime lebte die Freikörperkultur schließlich im „Kampfring für völkische Freikörperkultur“ fort und Lichtbilder wie die des naturistischen Fotografen Kurt Reichert erhielten das Prädikat „volksbildend“.

► URSULA PETERS



Adolf Koch: Wir sind nackt und nennen uns Du, 1932. Abb. aus: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst, um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 2001, Band 1, S. 393.

# Thüringisches Porzellan aus der Sammlung Arne Mildenerger



<sup>1</sup> Personifikation des Erdteils Europa, Figur aus einer Folge der vier Erdteile, Limbach, 1775. Porzellan, Höhe: 19,4 cm.

nehmlich kaufmännische, von Unternehmern finanzierte Porzellanindustrie, die vor allem Produkte für eine bürgerliche Käuferschicht herstellte. Die langjährige Erfahrung, die man in dieser Region in der Herstellung von Glas und Fayencen gesammelt hatte, sowie die reichen Vorkommen an Holz, quarz- und kaolinhaltigen Sanden boten geeignete Voraussetzungen für die Porzellanherstellung. Die lebhaftige Farbgebung und der Liebreiz der Figuren machen das Thüringer Porzellan heute zu begehrten Sammlerstücken. Das Germanische Nationalmuseum erhielt vor einiger Zeit die umfangreiche Sammlung des verstorbenen Arztes und Sammlers Arne Mildenerger als Dauerleihgabe. Mit den über fünfzig, vorwiegend figürlichen Arbeiten konnte eine spürbare Lücke im Bestand des Museums geschlossen werden. Einige wenige von ihnen sollen zunächst hier vorgestellt werden.

## Die vier Erdteile

Eine der ältesten thüringischen Porzellanmanufakturen wurde 1762 von Gotthelf Greiner (1732–1797) in Limbach am Rennsteig gegründet. Da das Rezept zur Herstellung der Porzellanmasse von den bereits bestehenden Manufakturen streng ge-

BLICKPUNKT AUGUST. Mit dem ersten Brand von Hartporzellanen als gemeinsame Erfindung von Johann Friedrich Böttger und Ehrenfried Walther von Tschirnhaus 1708/09 erfüllte sich für Kurfürst August den Starcken ein lang gehegter Wunsch. Endlich konnte das kostbare Material nicht nur in China, sondern auch am sächsischen Hof hergestellt werden. Bald nach der Gründung der ersten europäischen Porzellanmanufaktur in Meißen 1710 entstanden in ganz Europa weitere Manufakturen, meist initiiert von Fürsten. In Thüringen bildete sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts

hingegen eine vornehmlich kaufmännische, von Unternehmern finanzierte Porzellanindustrie, die vor allem Produkte für eine bürgerliche Käuferschicht herstellte. Die langjährige Erfahrung, die man in dieser Region in der Herstellung von Glas und Fayencen gesammelt hatte, sowie die reichen Vorkommen an Holz, quarz- und kaolinhaltigen Sanden boten geeignete Voraussetzungen für die Porzellanherstellung. Die lebhaftige Farbgebung und der Liebreiz der Figuren machen das Thüringer Porzellan heute zu begehrten Sammlerstücken. Das Germanische Nationalmuseum erhielt vor einiger Zeit die umfangreiche Sammlung des verstorbenen Arztes und Sammlers Arne Mildenerger als Dauerleihgabe. Mit den über fünfzig, vorwiegend figürlichen Arbeiten konnte eine spürbare Lücke im Bestand des Museums geschlossen werden. Einige wenige von ihnen sollen zunächst hier vorgestellt werden.

hütet wurde, bedurfte es zunächst eigener Versuche, um einen echten Porzellanscherben zu gewinnen. Unabhängig voneinander erfanden Greiner, Georg Heinrich Macheleid und Johann Wolfgang Hammann das Porzellan neu.

Neben Haushaltsgeschirren ging aus der Limbach-Manufaktur auch figürliches Porzellan hervor, das in der Sammlung Mildenerger durch zahlreiche Beispiele vertreten ist. Als vollständige Gruppe, ergänzt durch zwei Exemplare in abweichender Staffierung, präsentieren sich die Personifikationen der vier Erdteile, ein Thema, das sich im 17. und 18. Jahrhundert einer besonderen Beliebtheit erfreute und von vielen großen Manufakturen dargestellt wurde. Es bot vielfältige Möglichkeiten einer exotisch-bunten Ausgestaltung. Im Gegensatz zu den Meißener Erdteelfiguren, die durch auf Tieren thronende, weibliche Personifikationen verkörpert werden, besteht die Limbacher Gruppe aus männlichen Standfiguren auf rocaillierten Sockeln (Abb. 1). Die Personifikationen der Kontinente unterscheiden sich durch Kleidung, Hautfarbe und Attribute. Der ikonographischen Tradition folgend sind „Europa“ und „Asien“ vollständig, „Afrika“ und „Amerika“ hingegen spärlicher bekleidet. Während der aus eurozentrischer Sicht existierenden Vormachtstellung Europas durch die Präsentation der entsprechenden

Figur als Herrscher in Schuppenpanzer mit Szepter, Krone und Hermelinmantel Ausdruck verliehen wird, unterstreichen der von einem Halbmond bekrönte Turban, die türkische Bartracht und das mit Blumen staffierte Gewand die orientalische Pracht, mit der man den Kontinent Asien in Verbindung brachte. Eine der beiden Asienfiguren besitzt als Attribut ein Krummschwert. Einer langen Darstellungstradition zufolge war es üblich, neben „Europa“ auch „Asien“ mit einem hellen Inkarnat auszustatten, wie es eine der beiden Asienfiguren der Sammlung zeigt. Bemerkenswert



<sup>2</sup> Skaramuz, Theaterfigur aus einer Folge der „Commedia dell'Arte“, Kloster Veilsdorf, Wenzel Neu, 1764/65. Porzellan, Höhe: 15,5 cm.

terweise besitzt die zweite Variante im unteren Gesichtsbereich ein deutlich dunkleres Inkarnat. Exotisch erscheint auch die mit tiefschwarzer Hautfarbe ausgestattete Personifikation Afrikas, die in ihrer Rechten einen szepterartigen Gegenstand hält. Das Haupt bedeckt eine Krone mit buntem Federbusch. „Amerika“ ist als dunkelhäutiger, mit Pfeil, Bogen und Köcher bewaffneter Indianer dargestellt, dessen federgeschmückte Aufmachung die prächtige Erscheinung der Erdteilgruppe abrundet.

In der höfischen Tafelkultur wurden Zuckerfiguren durch figürliches Porzellan ersetzt, das die Desserttafel als Höhepunkt eines Festessens schmückte und die Gesellschaft unterhielt. Ob dies auch für die Limbacher Figuren zutrifft, die wohl eher für ein bürgerliches Publikum gedacht waren, ist nur zu vermuten.

#### Figuren aus der Commedia dell'Arte

Eine fürstliche Gründung unter den thüringischen Manufakturen war diejenige auf dem Klostersgut Veilsdorf im damaligen Amt Hildburghausen, die von Prinz Friedrich Wilhelm Eugen (1730–1795), dem jüngsten Bruder des Herzogs Ernst Friedrich III. Carl von Sachsen-Hildburghausen, um 1758/60 gegründet wurde. Zu den schönsten figürlichen Porzellanen und wohl auch zu den frühesten Modellen, die Kloster Veilsdorf verließen, gehört eine Serie von zehn Figuren der Commedia dell'Arte. Das Figurenpersonal der italienischen Stegreifkommödie beschränkte sich auf bestimmte Typen, die verkörpert von Berufsschauspielern, einen vorgegebenen

Handlungsablauf variierten. Ausgehend von Italien, beeinflusste die Commedia dell'Arte das Theater in ganz Europa durch umherziehende Wandertruppen und avancierte bald auch zum fürstlichen Amusement. Die Modelleure fast aller Manufakturen des 18. Jahrhunderts stellten Figuren der Kommödie dar, so auch in Meißen oder in Nymphenburg.

Der Schöpfer der Veilsdorfer Figuren war der böhmische Bildhauer Wenzel Neu (um 1707–1774), der, nach einer ersten Vorstellung 1760, von Ende 1762 bis 1767 in Veilsdorf als Modellmeister tätig war. Dabei setzte er Figuren einer von Johann Balthasar Probst nach Johann Jacob Schübler gestochenen und bei Jeremias Wolff Erben 1729 in Augsburg publizierten Blattfolge in dreidimensionale Kunstwerke um.

Aus der um 1765/70 entstandenen Serie besitzt die Sammlung Mildenerger die Figuren des Skaramuz und des Pantalone. Der auf einer Laute spielende Skaramuz ist dem ersten Blatt der Stichfolge entnommen (Abb. 2, 3). Pantalone, in schwarzrotem Kostüm und mit Spitzbart, erscheint in derselben Pose wie auf Blatt 4 mit gebeugtem Knie, mit der rechten Hand die Kerze in seiner Linken schützend.

Mit den Theaterfiguren besitzt die Sammlung Mildenerger Exemplare einer der besonders geschätzten Veilsdorfer Serie, die über einen Zeitraum von mindestens 15 Jahren hergestellt wurde. Ihr Erfolg führte dazu, dass nach Wenzel Neus Fortgang sein Schüler Göring die Gruppe noch einmal im Miniaturformat nachmodellierte.

► SABINE LATA



Johann Balthasar Probst nach Johann Jacob Schübler, *Amor vehementer quidem flagrans*, Blatt 1. Augsburg: Jeremias Wolff Erben, 1729, Kupferstich.

# Urtümliches – Alpenvolk

## Ein geschnitztes Tuxer Bauernpaar

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Zum Bestand der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung, die auf die Sammlung von Kunstwerken, die Bibliothek und Archivalien des gleichnamigen Nürnberger Kaufmanns und Marktvorstehers (1756–1820) zurückgeht und die seit 1874 im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrt wird, gehören zwei Holzstatuetten, die ein volkstümliches Paar wiedergeben. Die beiden einander leicht zugewandten Gestalten erheben sich auf kreisrunden, hügelig ansteigenden Rasenplinthen. Sie waren mit je einem Wanderstock ausgestattet; der der Frau ging verloren.

Der bärtige Mann trägt eine knielange Lederhose, das „Gsaß“, und Wadenstrümpfe, eine kurze, knopflose Joppe und darunter ein fast bis zum Nabel offenes Hemd. Seine dralle, mit stämmigen Beinen ausgestattete Gefährtin, deren Haar zu zwei Zöpfen geflochten ist, zeigt sich in knielangem Rock mit weißer Schürze, Wadenstrümpfen und einer Bluse mit großem Kragen. Neben dem Siegel der Merkel'schen Stiftung weisen die Standflächen der Plinthen mit Tusche aufgetragene Inschriften auf, die die Figuren als „Ein Duchsser“ und „Eine Duchserin“ bezeichnen. Dargestellt sind also die Bewohner eines Alpentals im Norden Tirols, das man heute als renommiertes Wintersportgebiet kennt.

### Die Tuxer

Das Tuxer Tal ist ein von Gletschern eingefasstes und daher noch bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts schwer zugängliches und abgelegenes westliches Seitental des Zillertals. Es war im 11./12. Jahrhundert besiedelt worden. Von 889 bis 1816 gehörte es zu Salzburg und fiel dann gemeinsam mit dem Zillertal an Tirol. Seine Bewohner lebten vorrangig von der Viehzucht. Sie stellten Käse her und Butter, die von sogenannten Butterträgern nach Innsbruck, Hall, Matrei und die Städte an der Brennerstraße getragen wurden. Seit der „Entdeckung“ der alpinen Bergwelt im 18. Jahrhundert galt der Menschenschlag als besonders urwüchsig und von einer gewissen Bedürfnislosigkeit gekennzeichnet.

In seiner „Kurzgefassten Beschreibung von Der Gefürsteten Graffschafft Tirol“, die 1703 in Frankfurt und Leipzig erschien, bemerkte Franziskus Nigrinus ausdrücklich die kräftige Körperstatur der Tiroler, insbesondere aber der Tuxer. Er führte dies vor allem auf die gute Luft zurück, „so selbige durchaus vor gesund und vortürlich gehalten, daher auch allda starke, gesunde und lebhaftte Leute gefunden werden, welche ihr Alter sehr hoch bringen und andern Nationen der Dauerhaftigkeit halber wohl um ein merkliches vorzuziehen sind, und ob sie gleich an manchen Orten, gleichsam in Wildnussen und rauhen Orten ihren Aufenthalt haben, als in dem Duchserthal und anderswo, leben sie doch dabei wohl vergnügt“. Ähnliches stellten auch Franz von Paula Schranck (1747–1835) und Karl Erenbert Ritter von Moll (1760–1838) in den 1785 veröffentlichten „Naturhistorischen Briefen über Österreich, Salzburg, Passau und Berchtesgaden“ fest.

In seinem 1853 in zweiter Auflage edierten „Handbuch für Reisende in Tirol“ beschrieb der ehemalige Abgeordnete des Paulskirchenparlaments und katholische Frankfurter Stadtpfarrer Beda Weber (1798–1858) den Bewohner dieser „lieblichen Bergeinsamkeit“ als „genügsam, still und zufrieden am heimatlichen Herde“. Er sei „kalt gegen die Reize der gefährlichen Wanderungen in fremde Länder und gegen den Luxus der großen Städte, und lebt in einer gewissen patriarchalischen Einfalt der Sitten und Gebräuche der Väter hängend, sehr religiös und verständig in seinen Bergen“. Freilich blieben die Tuxer ob des rauen Klimas „merklich zurück vor ihren Nachbarn im Unterinntale, was Leibesgröße und Schönheit betrifft“.

### Die Tuxer Tracht

In der ersten, 1838 im Verlag der Wagner'schen Buchhandlung in Innsbruck noch anonym erschienenen Auflage dieser Schrift heißt es zu deren Tracht: „Die Kleidung der Männer, nach gleichmässigem, unwandelbarem Zuschnitt, ist entweder aus Loden oder selbstgewirktem Zeuge gemacht, schmucklos, düster, knapp. Das kleine Hütchen allein ist etwas trutzlockend und zielt die Männergestalt vorteilhaft heraus. Die Mädchen und Weiber tragen um den schöngeformten Hut ein Seidenband, Blumen und Sträuße daran zu befestigen, um den Hals eine seidene Halshutte (Halstuch) und einiges anderes Bänderwerk zur Zier weiblicher Eitelkeit. Das ist aber auch



Tuxer und Tuxerin. Tirol, vermutlich Grödnertal, 2. Viertel 19. Jahrhundert. Zirbelkiefer, polychromiert, Höhe 31 bzw. 29,8 cm. Inv. Pl.O. 3403. Depositum der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung.

alles, was sie aus dem Kramladen um ihren Hals hängen, bei weitem der grösste Theil ihrer Kleidung ist aus selbsterzeugter Waare gemacht.“

Der Münchner Schriftsteller Ludwig Steub (1812–1888), der als „literarischer Entdecker“ Tirols und als der Schöpfer des Begriffs „Sommerfrische“ gilt, besuchte das Tuxertal im Sommer 1842 und veröffentlichte seine Erlebnisse vier Jahre später in seinem Reisebuch „Drei Sommer in Tirol“. Auch er nannte die Tracht der gastfreundlichen, mit einem „frischen, offenen Wesen“ begabten Bewohner äußerst einfach. Während die Zillertaler nämlich aufgrund zunehmenden Fremdenverkehrs bereits viel von ihrer Natürlichkeit eingebüßt hätten, seien die Tuxer „in ihrer alpenhaften Geistesjugend geblieben wie vorher“. Die Männer kleideten sich in grobe graue Lodenjoppe und weißes Pfait (Hemd). Sie trügen breite Ledergürtel und runde Hütchen „mit niederm rundem Kopfe“. Die Frauen hüllten sich in einen kurzen, dunklen Rock, einen grünen Hut und eine graue Lodenjacke. Bemerkenswert schien dem Beobachter schließlich auch, dass hier Mieder unbekannt waren: „Der Busen steckt in breiter wulstiger Hülle“.

Ob des knappen Schnitts und der Körperbetonung galt die Tracht der Tuxer, die nicht zuletzt für ihre blutigen Raufereien, gelegentliches übermäßiges Trinken, ihre Tanzlust, ja Tanzwut bekannt waren, der Obrigkeit als unmoralisch. Auch die Jesuiten, die die Tiroler in den Jahren um 1720 missionierten, tadelten neben dem freizügigen Umgang zwischen den beiden Geschlechtern die unanständige Kleidung der Tuxer, die sie als die Wilden unter den Tirolern bezeichneten. 1736, 1750 und 1768 erließ die Landesregierung daher Verordnungen gegen diese „liederliche und unzüchtige Tracht“.

Dennoch wurde die kniefreie Tuxer Mode im späten 18. Jahrhundert auch im oberbayerischen Leitzachtal, möglicherweise inspiriert von der Kleidung hier tätiger Tiroler Holzknech-

te, übernommen, sodass sich das geflügelte Wort „duxerisch geh“ dafür einbürgerte. Die früheste bildhafte Wiedergabe der Tracht der Tuxertaler findet sich bei Nigrinus 1703. Der gelehrte Autor stellte sie dem „günstigen Leser“ in einem doppelseitigen Kupferstich vor Augen, damit „leichtlich zu urtheilen, wie ihre Lebens-Art beschaffen seye“. Zur Illustration der erwähnten „Naturhistorischen Briefe“ von 1785 radierte Johann Veit Kauperz (1741–1816) ein Tuxer Bauernpaar nach einer Zeichnung von Franz Karl Zoller (1748–1829). Kurz nach 1800 brachte Jakob Plazidius Altmutter (1780–1810) eine entsprechende, heute im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck aufbewahrte Darstellung zu Papier. Zahlreiche der fortan erschienenen Tiroler Trachtengraphikzyklen enthalten naturgemäß auch Abbildungen des Tuxertalers.

Den Grund der besonderen Faszination seiner Tracht brachte August Lewald (1792–1871) 1835 auf den Punkt. Das aus Königsberg stammende Multitalent, das sich als Sekretär, Schauspieler, Intendant und Publizist versucht hatte und mit Heinrich Heine befreundet war, behandelte die Tuxer in seiner damals in München gedruckten Reisebeschreibung „Tyrol“. Die Talbewohner seien nämlich nicht nur stark an Leibeskräften, sondern gelten auch als besonders gute Schützen, „weil denn auch die Schützen und Jagdliebhaber in ganz Tyrol sich gern nach Art der Duchser kleiden“ würden. Zwar ähnele die grau erscheinende und schmucklose Tracht weitgehend der der Zillertaler, „doch ist sie enger und kürzer, und läßt das Nackte der Brust, der Knie und Waden mehr sehen; eben deshalb ist sie aber auch malerischer“. Das besondere Interesse kann also mit jenem an wilder, urwüchsiger Landschaft verglichen werden. Sollte doch der schon genannte Ludwig Steub 1842 bezüglich der Gebirgsmalerei treffend feststellen, „daß eine Gegend desto weniger Ausbeute gewährt, je feiner sie geschildert wird und umgekehrt, je schiecher desto voller die Mappen“.

### Tuxer als Nippes

Entschieden seltener als graphische sind plastische Darstellungen der bäuerlichen Alpenbewohner. Ein Vergleich des Statuettenpaares der Merkel'schen Familienstiftung mit dem illustrativen Stich im Tirol-Buch von Nigrinus zeigt die entsprechende Abhängigkeit deutlich. Zweifellos bildete die Graphik die Vorlage der Skulpturen. Zwar fehlt der geschnitzten Tuxerin der mit Schlüssel und Messer bestückte Gürtel, und vermutlich führte sie kein Kind an der Hand, wie es der Kupferstich schildert. Die sichere Datierung des Stiches auf 1703 verleiht der der Standfläche der Tuxerin aufgetragenen Jahreszahl 1686 indes besondere Merkwürdigkeit. Schließlich deuten schnitzerische Ausformung und die ohne Grundierung angelegte Farbfassung der Figuren dem entgegen auf eine Entstehungszeit im 19. Jahrhundert hin.



„Ein Duchsser und Duchsserin“. Kupferstich in „Kurzgefasste Beschreibung von Der Gefürsteten Graffschafft Tirol“, Franziskus Nigrinus, 1703. Sign. 8° G 11319. Fotos: Monika Runge

Dienten also die in altertümelnder Schrift auf den Plinthenböden vermerkten Bezeichnungen samt Datierung ins 17. Säkulum der Vorspiegelung eines höheren Alters der Figuren? Handelt es sich um das Indiz für den Handel von Bildwerken mit betrügerischer Intention? Das Merkel'sche Statuettenpaar dürfte nämlich nur wenig früher als Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sein, sodass es auch nicht zum Besitz Paul Wolfgang Merkels gehört haben kann, sondern jüngerer Familienbesitz ist, der 1874 gemeinsam mit der Sammlung des Kaufmanns und Politikers ins Museum gelangte.

Hinsichtlich der Provenienz der beiden Bildwerke kommt am ehesten das Südtiroler Grödnertal in Betracht. Die dortige Haus-schnitzerei und Hausierhandel mit kleinformatischen Gegenständen und Bildwerken geht tatsächlich ins späte 17. Jahrhundert zurück. Schon 1679 beklagten sich einige ältere Bildhauer über jüngere Kollegen, die im Nebenberuf schnitzten, die „die arbeits gleichsamb verstielen, dasselbe wolfeil hinweckhgeben“. Fortan bestimmte die bald manufakturartig aufgezo-gene Holzbilderei in zunehmendem Maße die Wirtschaftsbasis der Region und dominierte sie schließlich ab etwa 1820 gänzlich. Um 1810 hatte man bereits 348 Firmen gezählt, in denen etwa 3500 Arbeitskräfte beschäftigt waren. Stilistische und technologische Ähnlichkeiten verbinden das Trachtenpaar mit Grödner Krippenfiguren des Biedermeier, sodass die beiden Bildwerke wohl auch ins zweite Viertel des 19. Jahrhunderts datiert werden dürfen.

Welche Bedeutung und Funktion kam solchen Figuren zu? Die Tuxer, die man in Bayern im 19. Jahrhundert unter anderem als fahrende Heilkräuterhändler kannte, waren dem gebildeten Bürgertum unter anderem über Trachtengraphik und über topographische und Reiseliteratur als besonders urtümliches und pittoreskes Völkchen bekannt. Passionierte Jäger kleideten sich damals, wie Lewald beschreibt, vielleicht auch in Bayern

in Tuxer Tracht. Den Protagonisten des einsetzenden Alpen-tourismus waren die Tiroler Talbewohner offenbar ohnehin ein Begriff. Wie die wild-malerischen Alpenlandschaften das eigen-artige Bild der Gebirgswelt prägten, taten die weithin verbreiteten Südtiroler Bildschnitzereien das ihre zur Formung einer Vorstellung von deren „exotischen“ Bewohnern.

Trachtenfiguren wie das hier erstmals publizierte Ensemble gehören zum Nippes (französisch nippes = Putzsachen) im besten Sinne, der Spezies kleinformatiger Ziergegenstände mit geringem künstlerischen Anspruch. In ihrer Entstehungszeit dienten sie zur Ausstattung bürgerlicher Salons, als Dekorati-onsobjekte und schmückten somit Kommoden und Anrichten des städtischen Wohnzimmers: um das Auge zu erfreuen und das Gemüt zu erheitern. Schließlich vertraten die Bilder jener besonders markigen, derb-vitalen Bewohner des entlegenen Alpentals den urigen Gegensatz zur kultivierten bürgerlichen Lebensweise auf ebenso prägnante wie anschauliche Art und verliehen nicht zuletzt wohl auch einer aufkeimenden Sehnsucht des biedermeierlichen Zeitgenossen Gestalt, die nach einer verlorenen und vermissten Ursprünglichkeit trachtete.

Das besondere Interesse weiterer Forschung wird der seltsamen inschriftlichen Datierung der beiden Skulpturen gelten, die möglicherweise von einem Händler stammt und die Bildwerke zur Antiquität „stempeln“ sollte.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Benutzte und im Text nicht zitierte Literatur: J. Brunhuber: Chronik des oberen Leitzachtales; Fischbachau/Hundham 1928. O. Stolz: Geschichte des Zillertales; Innsbruck 1949. R. Haller: Volkstümliche Schnitzerei, Profane Kleinplastiken aus Holz; München 1981. E. Egg: Das Leben des Volkes; in: Die Tirolische Nation 1780-1820, Innsbruck 1984, S. 82 ff.



Tuxer und Tuxerin. Unterseiten der Plinthen. Inv. Pl.O. 3403.

# Der König von der Saalebrücke

## Gestalt, Bedeutung und Funktion eines spätromanischen Bildwerks aus Thüringen

Im Raum 14 der im Jahr 2006 eröffneten Schausammlung zur Kunst des Mittelalters ist ein aus Holz geschnitzter Kruzifixus zu sehen, der unter anderem aufgrund seiner extremen Verwitterung auffällt. Der knapp einen Meter hohe Pappelholzkörper ist über und über von Rissen zerfurcht und erscheint wie ausgelaugt; außerdem gingen den an den Schultern angestückten Armen die Hände verloren. Von einer die Oberfläche des Bildwerks belebenden und strukturierenden Farbfassung

blieb keine Spur erhalten. Wiewohl der stark lädierte Zustand vordergründig Zweifel an Bedeutung und Präsentationswürdigkeit dieses Stückes wecken mag, entbehren solche Überlegungen der Triftigkeit. Schon die Tatsache, dass das Bildwerk ein außerordentlich spätes Beispiel für die Kombination von gekröntem Erlöser und Dreinagelkreuz (Hände jeweils einzeln, Füße übereinander genagelt) darstellt, ist bemerkenswert.



Kruzifixus aus Saalfeld. Thüringen, um 1260 (Aufnahme um 1920). Pappelholz, Höhe 96,5 cm, Breite 75,5 cm. Inv.Nr. Pl.O. 35.

### Stil und Typus

Die Krone weist den Gekreuzigten als König aus: Die Idee des universalen Königtums Christi besitzt ihre Grundlagen in den Evangelien und anderen neutestamentlichen Schriften, insbesondere den paulinischen Briefen an die Philipper und Kolosser sowie in der Apokalypse, und spielte folglich in der Theologie der Kirchenväter eine große Rolle. Nicht zuletzt trug die Übernahme von Gepflogenheiten des spätantiken Kaiserkults auf die Christusverehrung zu dieser Bildfindung bei; auch im germanischen Christentum fand der Gedanke stets eine besondere Betonung. Im 11. und 12. Jahrhundert gehörte die Vorstellung von Christus als himmlischer Majestät folglich zu den zentralen und wesentlichen Facetten des Gottesbildes.

Das von der großen Krone geschmückte Haupt des Gekreuzigten neigt sich leicht zur rechten Schulter, und wiewohl die Augen noch geöffnet sind, ist daher mit dem Dargestellten der Tote gemeint. Die Befestigung beider Füße mit einem Nagel markiert darüber hinaus das Bemühen um eine natürliche Erscheinung des Körpers wie um bildhafte Anschaulichkeit des dem Tod des Gottessohnes vorausgehenden Sterbens. Dennoch

meidet die Komposition jeglichen Ausdruck schmerzlichen Leidens. Besonders betont wird mit dieser Motivkombination also das theologische Paradoxon, dass Christus am Kreuz starb, doch in seinem Tod den Tod vernichtete und Sieger über ihn bleibt.

Trotz der fehlenden Kreuzbalken ist die elastische Ausspannung der Glieder des Gekreuzigten ebenso offensichtlich wie der sanfte, elegante Schwung des Körpers. Er folgt damit den sächsischen Triumphkruzifixen der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Hinsichtlich der Komposition schließt er besonders eng an jene in den ehemaligen Stiftskirchen von Wechselburg und Klosterlausnitz sowie an das Exemplar in der Stadtkirche von Zörbig an, die statt der Krone allerdings sämtlich schon den einer jüngeren Entwicklung folgenden Dornenkranz tragen.

Neben seinem Platz in der Motivgeschichte erwächst die Bedeutung des Bildwerks wesentlich aus seiner Herkunft. Zwar ist sein einstiger Installationsort nicht überliefert, doch muss es aus einer der romanischen Kirchen Saalfelds stammen.

Der Kruzifixus dokumentiert somit exemplarisch Gestalt und Niveau der heute nahezu vollkommen verlorenen Bildkunst dieser ostthüringischen Stadt im Hochmittelalter. Der aus einem Königshof des 9. Jahrhunderts hervorgegangene Siedlung maßen zahlreiche mittelalterliche Herrscher große Bedeutung zu, nicht zuletzt die Stauer, insbesondere Friedrich Barbarossa, und wählten sie daher wiederholt zum Treffpunkt für wichtige Reichsversammlungen.

Die herausgehobene Stellung Saalfelds, Ort eines wichtigen Flussübergangs auf der Straße zwischen Bamberg und Merseburg, einer der bedeutendsten Nord-Süd-Verbindungen



Stadtansicht von Saalfeld mit Saalebrücke (Detail). Matthäus Merian, Kupferstich, 1650.



Kruzifixus von der Alten Brücke in Frankfurt/Main. Frankfurt, um 1340/50, Bleiguss. Frankfurt, Historisches Museum.

im Reich, wurde von einer Reihe heute nahezu gänzlich verschwundener romanischer Sakralbauten markiert. An der Stelle der spätgotischen Stadtkirche St. Johannis existierte bis zum 1380 begonnenen Neubau eine romanische Basilika. Von der im 12. Jahrhundert errichteten und bereits im 15. Jahrhundert profanierten Nikolaikirche blieben nur Reste erhalten. Die Benediktinerklosterkirche St. Peter und Paul, eine dreischiffige Basilika, brach man 1676 ab. Aus einem dieser Gotteshäuser dürfte der heute im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrte Korpus stammen. Verlust der Farbfassung, Fragmentierung und extreme Verwitterung des Holzes gehen jedenfalls auf die Sekundärverwendung der Skulptur zurück: Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts und damit bis zu ihrer Musealisierung diente sie nämlich als Brückenkrucifixus und ist somit sprechendes Beispiel für Gebrauch und Umgang mit mittelalterlichen Kunstwerken in der Frühen Neuzeit.

Brücken galten im Mittelalter, aber auch noch lange Zeit danach, als von Dämonen und unerlösten Seelen besonders heimgesuchte Orte. Gegen diese Feinde sicherte man sie daher durch Bilder, Gebetsanordnungen und Kapellen in besonderer Weise. Bekannte Beispiele für die Verbindung von Flussübergang und Sakralbau sind der Pont d'Avignon, die Nagoldbrücke in Calw mit ihrer Nikolauskapelle oder die Erfurter Krämerbrücke. Auch die 1356 erstmals erwähnte Saalebrücke in Saalfeld trug bis zu ihrem Abbruch nach Errichtung der neuen Flussquerung von 1890/91 eine den Vierzehn Nothelfern geweihte „Gehülfenkapelle“. Ansichten, wie die von Matthäus

Merian aus dem Jahr 1650, aber auch der berühmte, um 1850 entstandene Holzschnitt von Adrian Ludwig Richter, überliefern die Gestalt des nach der Reformation profanierten und zuletzt an einen Bäcker vermieteten Gebäudes in Grundzügen. Zahlreiche mit barocken Heiligenbildern und Kruzifixen ausgestattete und damit unter den besonderen Schutz des Himmels gestellte Brücken sind noch heute erhalten. Mittelalterliche Beispiele sind seltener. Eines der wenigen alten Brückenkruzifixe stammt von der Alten Brücke in Frankfurt am Main. Der Bleiguss aus der Mitte des 14. Jahrhunderts wird jetzt im Historischen Museum der Mainmetropole aufbewahrt. Solche Bildwerke standen auf den Brücken oder waren an ihren Pfeilern angebracht, wo ihnen zudem gelegentlich die Markierung der Fahrinne zukam, sodass sie die Unterfahrt der Brücke auch auf ganz reale Weise sicherten. Auch das Saalfelder Exemplar spiegelt diese Sitte, auch wenn es die entsprechende

Funktion erst sekundär übernehmen musste. Selbst wenn sich die konkrete Stelle, an der das spätromanische Bildwerk an der Saalebrücke oder aber an der Außenmauer des auf dem Stadtufer daran angebauten Jakobshospitals installiert war, heute nicht mehr bestimmen lässt, ist es ein diesbezüglich wichtiges historisches Dokument.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Literatur: F. Falk: Die Kirche und der Brückenbau im Mittelalter; in: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, Bd. 87, 1881, S. 89–110, 184–194, 245–259. – G. Bott: Kunst und Altertum in Frankfurt am Main; München 1955, S. 32. – G. Werner: Geschichte der Stadt Saalfeld, Bd. 1; Saalfeld 1995, S. 55.



Der Winter ist ein rechter Mann (Gehülfenkapelle auf der Saalebrücke mit Saale-tor). Adrian Ludwig Richter, Holzschnitt, um 1850.

# „... vor die neue Wirklichkeit der Stadt mahnend ihr altes Bild ...“

Das „unvergängliche Nürnberg“ in einem Bildband vor 60 Jahren

Reisen und Bücher gehören zusammen. Goethe benützte in Italien 1786 noch den berühmten Reiseführer von Volkmann. Viele Engländer reisten später mit dem „Murray“ in der Hand, und der „Baedeker“, im angenehmen Taschenformat, wurde für die reisenden Deutschen bald unentbehrlich. In Zeiten des immer mehr auch bürgerlichen Schichten sich öffnenden Reisens entstand daneben der Typus des Erinnerungsbuches, mit Darstellungen bedeutender Orte und Landschaften. So wurde auch die das Reisen vorbereitende bzw. seiner Nachbetrachtung dienende Literatur zu einem beliebten Produkt. Seit dem späten 19. Jahrhundert mehrten sich Verlagsprojekte dieses Genres, wie zum Beispiel „Land und Leute“, Monographien zur Erdkunde, berühmten Kunststätten und bekannten Städten, deren Kenntnis zum Bildungsgut des Bürgertums gehörte. Solche Bücher, oft mit kostbaren Stichen und Veduten, waren auch für den sogenannten „armchair-traveller“ zum Kunstgenuss gedacht. Mit dem Siegeszug der Fotografie wandelte sich die Ausstattung dieser Stadt- und Landschaftsbücher. Wer die Fotobände betrachtete, reiste gleichsam zum zweiten Mal, denn Erlebtes wurde als Wirklichkeit im Abbild erneut abrufbar.

## Unvergängliches Nürnberg

Ein solcher Bildband sei hier gleichsam dem Vergessen entrissen, der vor genau 60 Jahren erschienen ist, das Buch nämlich, dem der Autor Eugen Kusch 1947 den Titel gegeben hatte: „Nürnberg. Das unvergängliche Antlitz einer Stadt“. <sup>1</sup> Seine vom Autor beabsichtigte Bedeutung erhellt aus einem langen Vorwort über die Druckgenehmigung der Besatzungsmacht und die Helfenden bei der Beschaffung von Bildvorlagen. Das Buch, zum 25-jährigen Jubiläum des Verlags Glock & Lutz erschienen, bezeugt „die Hoffnung, dass über das Sterben der

alten Stadt hinaus ein neuer Aufstieg möglich, ja sichtbar ist“. Es sei „wie ein erstes Aufatmen nach dem Krieg“ entstanden, „...möge es vor die neue Wirklichkeit der Stadt mahnend ihr altes Bild stellen!“ Dieses Bild publizierte Kusch mit dem querformatigen Band, neben einem auf dünnem, holzhaltigem Papier zweispaltig (S. 5–67) gedruckten kulturhistorischen Stadtporträt mit eingestreuten historischen Illustrationen, mit einem Bildteil von Reproduktionen bekannter graphischer Vorlagen (Fig. 1–90 mit Legende), mit Stadtveduten, Straßensichten, Kirchen, Brücken, Plätzen, Bürgerhäusern und Straßenszenen, kurz: eine Sicht der gesamten alten Stadt bis in das frühe technische Zeitalter, eine Vorstellung des soeben Untergegangenen, jedoch ohne Fotos. Den einfachen, dunkelroten Pappereinband, gestaltet vom Graphiker Geo Hutzler, ziert neben dem Titel in altertümlichen Unzialen und dem Untertitel auf dem Mittelstreifen eine graphische Stadtansicht Nürnbergs (Abb. 1).

Dieses Nürnberg-Porträt, aufbewahrt im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, mit der Namenssignatur „Hans Wurm“ und der Beschriftung „DAS IST NVRENBERCK“, das Hutzler



Geo Hutzler und Eugen Kusch: Nürnberg. Das unvergängliche Antlitz einer Stadt, Nürnberg 1947, Einbandgestaltung. Vorlage: Staatsbibliothek Bamberg

als Vorlage diente, ist eine sehr sorgfältige Federzeichnung mit Wasserfarben und zeigt die Stadt in einer monumentalen Gesamtansicht von Süden her. Das spektakuläre Blatt, offenbar das einzige Werk, das in Ermangelung anderer Künstler dem 1524 als Windenmacher in Nürnberg nachgewiesenen Künstler gleichen Namens zugeschrieben wurde, ist in jüngster Zeit kritisch diskutiert worden und wird mit plausiblen Gründen heute für ein Produkt aus späterer Zeit gehalten. Sein spektakulärer Reichtum der Darstellung, seine topographische Exaktheit im Detail hat immer wieder fasziniert. So ist es nicht verwunderlich, dass Eugen Kusch ausgerechnet dieses Blatt zur Vorlage für das Umschlagbild seiner Publikation gewählt hat, als Beschwörung einer großen Vergangenheit.

Der Autor, Eugen Kusch, geboren am 13. November 1905 in Danzig-Langfuhr, kam schon 1915 nach Nürnberg. Nach einer kaufmännischen Ausbildung wurde er frühzeitig als Schrift-

steller, Fotograf und Buchkünstler tätig. Er unternahm viele Reisen in ferne Länder, bis nach Übersee und Asien, über deren fotografische Ausbeute er in opulenten Bildbänden berichtete. Der Stadt Nürnberg, ihren Bürgern und ihrem Genius loci widmete er viele Schriften, kümmerte sich um das Lokalkolorit und die Mundart, arbeitete auch als Buchhändler, Redakteur und Werbemanager. Er lebte in Schwarzenbruck und starb am 20. Februar 1981 in Neumarkt/Oberpfalz.

Der Verlag Glock & Lutz, zu dessen Programm der Nürnberg-Band Kuschs gehörte, war aus einer 1923 von dem erst 18-jährigen Karl Borromäus Glock (1905–1985) in Nürnberg gegründeten Buchstube hervorgegangen. 1926 gründete Glock gemeinsam mit Viktor Lutz einen Verlag und eine Buchhandlung. Sein Programm war vor allem kulturell und humanistisch orientiert, mit volkskundlichen und landeskundlichen fränkischen Themen. In der NS-Zeit verboten, wurde der Verlag

gleich nach 1945 wieder aufgebaut und seit 1966 allein von Glock weitergeführt. Der Tod des Verlegers 1985 beendete eine wichtige buchhändlerische Ära Nürnbergs. Glock führte sein Verlagsprogramm bewusst aus der christlich-abendländischen Tradition heraus, zum Beispiel auch mit dem von ihm gegründeten Willibald-Pirckheimer-Kuratorium. Das Nürnberg-Buch von 1947 hat eine Sonderstellung, schon durch sein rein äußerliches Aussehen. Es war eine Antwort auf eine Aporie, eine eklatante Notlage der Stadt; denn ein real im Bild darstellbares historisches Nürnberg gab es damals nicht mehr. Der Verlag war ebenso wie der Autor um ein Anknüpfen an ältere Traditionen bemüht, nach den Zerstörungen des Krieges und angesichts einer ungewissen Zukunft.

Kusch hat der Beschwörung der Nürnberger Geschichtlichkeit gerade wegen der weitgehenden Auslöschung der meisten ihrer gebauten Sachzeugen damals mehrere Publikationen gewidmet, wieder mit dem Begriff des „Unvergänglichen“ im Titel, wie zum Beispiel im Jahr 1953. Hier arbeitete er auch wieder mit eigenen Fotos.<sup>2</sup> Es war ein Versuch, an die Aussagefülle früherer Bildbände vor der Zerstörung anzuknüpfen. Ihm gelang es hier, durch Konzentration auf Details und durch geschickte Bildausschnitte das evident Ruinöse im Stadtbild weitgehend auszublenden und eine größere Fülle zu suggerieren. Der Kenner sieht natürlich die Defizite und Wunden dennoch deutlich. Doch Kusch gelang zumindest eine Annäherung an frühere Größe mittels des Bildes. Man kann fast von „Phantom-schmerz“-Literatur sprechen.

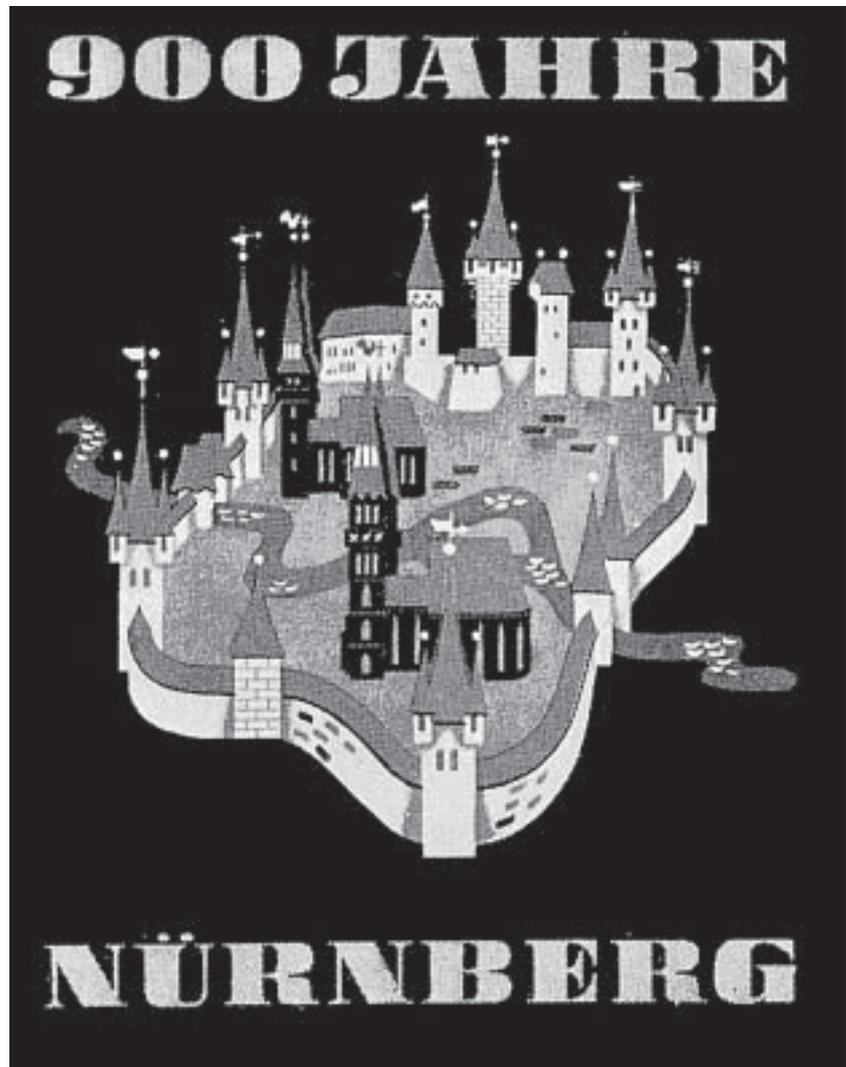


„Nürnberg, die deutsche Stadt...“, Plakat zu einer Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1937. Vorlage: Stadtarchiv Nürnberg.

Diese Ambivalenz zwischen Fatalismus und Hoffen, zwischen Erinnerung und Zielsuchen ist nirgends besser zu erkennen als in einer Notiz aus der Feder des Dichters Thomas Mann, der anlässlich seines ersten Deutschland-Besuches aus dem Exil am 30. Juli 1949 auf der Durchreise nach Weimar durch Nürnberg kam. Er war eingeladen von Heinz Stroh von der dortigen Thomas-Mann-Gesellschaft und ließ sich die Stadt zeigen. Er fasste seinen Eindruck wenig später in den Worten zusammen: „Aber nie vergesse ich, wie uns im hoffnungslos ruinierten Nürnberg der alte Museumsdirektor auf die Burg führte, damit wir den Blick auf die Stadt genössen. ‘Der Turm, der Brunnen dort’, sagte er mit zitternder Stimme, „sehen Sie nur, sie stehen noch. Die Stätten des Dürer-, des Pirckheimerhauses, sie sind noch erkennbar, nicht wahr? Die Handschrift ist es doch noch, gewissermaßen ist doch alles noch da...! Nichts war mehr da, aber er beredete sich, es noch zu sehen. Es war zum Weinen.“ Manns Führer war wohl der greise Kunsthistoriker Fritz Traugott Schulz (1875-1951) gewesen. Schulz – in der NS-Zeit zwangspensioniert – war damals noch ehrenamtlich als Leiter der Städtischen Sammlungen tätig. Er war ein hervorragender Kenner der Nürnberger Baukunst, hatte er doch schon 1904 bis 1914 die Altstadthäuser inventarisiert.

#### Das Bild der Stadt

Vor dieser Problematik standen nach 1945 viele Verlage, deren für das kulturinteressierte Publikum gedachten Städtebüchern oft jede Aussagemöglichkeit durch die neue, bittere Realität verlorengegangen war. Die beliebte und äußerst erfolgreiche Serie „Deutsche Lande, deutsche Kunst“, die in Anknüpfung an die ältere, seit dem späten 19. Jahrhundert im Leipziger Verlag E. A. Seemann edierten Bände „Berühmte Kunststätten“ seit 1926 im „Deutschen Kunstverlag“ erschien, zeigt dies deutlich. Der von Friedrich Kriegbaum verfasste Nürnberg-Band kam 1937 heraus, mit 128 hervorragenden Fotografien von der damals noch vollständigen Altstadt, aus der Staatlichen Bildstelle Berlin. Natürlich nahm schon das Datum Bezug zum gleichzeitigen Reichsparteitag der NSDAP, dessen Bauten aber aus der Bilderfolge fortgelassen wurden, da sie damals erst begonnen waren. Die vierte Auflage dieses Bandes, 1950 von Wilhelm Kriegbaum, dem Bruder des 1943 in Florenz gestorbenen Autors und Leiter der städtischen Bildstelle Nürnberg, besorgt, änderte angesichts der Kriegszerstörungen kaum etwas am Aufbau und machte daraus einen Erinnerungsband mit dem Untertitel „Nürnberg, vor der Zerstörung“, als Beschwörung des Untergegangenen.



„900 Jahre Nürnberg“, Plakat zu einer Ausstellung, Nürnberg 1950. Vorlage: Stadtarchiv Nürnberg.

Erst viel später wurden die dann folgenden Auflagen der neuen Situation in Bild und Text angemessen.<sup>3</sup>

Besonders deutlich wird der radikale Einschnitt an zwei Plakaten, zwischen denen gerade einmal dreizehn Jahre liegen: 1937 erschien der Katalog zur großen Ausstellung „Nürnberg. Die deutsche Stadt, von der Stadt der Reichstage zur Stadt der Reichsparteitage“ im Germanischen Nationalmuseum, organisiert vom Museum und den zuständigen NS-Dienststellen in Berlin, inhaltlich ein Gang durch die Geschichte, mündend in ausführliche NS-Ideologie, was sich auch bildlich mit Porträts der Parteigrößen zeigte.<sup>4</sup> Ein Plakat konnte damals für die Ausstellung noch mit einem abbreviierten Stadtmodell werben, über dem ein Reichsadler das damalige Reichsblem hielt. Das Modell war eine idyllische Zusammenfassung des ideologisch gedachten häuserreichen Alt-Nürnberg als „Schatzkästlein“ (Abb. 2).

Das Stadtjubiläum zum Geburtstag Nürnbergs 1950 wurde dann erneut mit einer Ausstellung begangen, in der unvollendeten Kongresshalle, die schon 1949 die Bauausstellung

gesehen hatte.<sup>5</sup> Auch hier warb ein Plakat, und auch die hierfür verwendete modellhafte Stadtabbreviatur griff auf die Altstadt-Idylle zurück, jedoch stärker verkürzt und bezeichnenderweise nur mit den monumentalen Großzeichen, aber ohne jegliche Häuserdarstellung (Abb. 3): Burg, Stadtmauer, Türme, Kirchen und Flusslauf: Dies entsprach weitgehend auch den Wiederaufbau-Prinzipien. Spätere Bildbände über Nürnberg dokumentieren, wie sich die Wunden langsam schlossen. Restauriertes wurde gezeigt, das altgewohnte Nürnberg-Bild entstand wieder. Doch bis heute bleibt dominierend der touristische Altstadtblick, der bewusst vieles aus der Gegenwart ausblendet und nur das sogenannte „Unvergängliche“ beschwört.

► MANFRED F. FISCHER

<sup>1</sup> Eugen Kusch: Nürnberg. Das unvergängliche Antlitz einer Stadt. Im Verlag Glock und Lutz (5. Veröffentlichung in der Sammlung Pirkheimerianum/Eine fränkische Reihe), Nürnberg-Bamberg-Passau 1947.

<sup>2</sup> „Unvergängliches Nürnberg“. Aufgenommen und beschrieben von Eugen Kusch, Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1953 (zweite Auflage 1958, mit Änderungen der Bildmotive). Den umfangreichen Band „Nürnberg, Lebensbild einer Stadt“, Nürnberg (Verlag Nürnberger Presse GmbH), 1950, 424 Seiten, aus Anlass des 900. Geburtstags der Stadt hatte Kusch noch mit einer Mischung aus graphischen Darstellungen, historischen und aktuellen Fotos gestaltet.

<sup>3</sup> Nürnberg, aufgenommen von der Staatlichen Bildstelle, beschrieben von Friedrich Kriegbaum (= Deutsche Lande, deutsche Kunst), Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1937. Die 128 Fotoaufnahmen hatte 1935 Edgar Titzenthaler für die Staatliche Bildstelle gemacht. Friedrich Kriegbaum, Kunsthistoriker, Sohn des Besitzers einer Nürnberger Kunstanstalt, war damals Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. Ähnliche Probleme bestanden bei vielen Städtebänden der seit 1926 so erfolgreichen Buchserie, die sehr bald nach Kriegsende wieder aufgenommen wurde, da die meisten alten Bilder nicht mehr verwendungsfähig waren, vgl. zum Beispiel die sehr instruktive Auflagenreihe des Lübeck-Bandes seit 1940 nach den Zerstörungen der Stadt von Palmarum 1942.

<sup>4</sup> Nürnberg, die deutsche Stadt. Von der Stadt der Reichstage zur Stadt der Reichsparteitage. Eine Schau in Schriften, Urkunden, Bildern und Kunstwerken, Katalog (96 Seiten) Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 8. - 30. September 1937. Veranstalter: Amt für Schrifttumspflege (Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums) bei dem Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Erziehung der NSDAP. Der Titel von Ausstellung und Katalog war ein Plagiat. Schon 1925 war er verwendet worden bei Wilhelm Albert (Bearb.): Nürnberg, die deutsche Stadt, Beltz' Bogenlesebuch, Langensalza, Verlag Julius Beltz 1925. Das Plakatmotiv von 1937 ähnelte demjenigen zum Reichsparteitag von 1927, das ein riesiges

Hakenkreuz wie eine aufgehende Sonne (!) im Nimbus über der dunklen Stadt- und Burgsilhouette zeigte.

<sup>5</sup> Das hierfür gesammelte Material diente dann als Grundlage für den schon aufwendigen und für damalige Möglichkeiten recht repräsentativen Band „Nürnberg. Historische Bilderfolge einer deutschen Stadt“, Buchidee und Gesamtgestaltung von Wilhelm Kriegbaum, Text von Dr. Wilhelm Schwemmer, mit einem Geleitwort von Baudirektor Paul Seegy, Nürnberg 1951. Als Beispiel für die Vielzahl der nun wieder erscheinenden Nürnberg-Bildbände, mit einer vor allem für den Kulturtourismus zugeschnittenen Darstellungsweise, sei genannt Werner Schultheiß und Ernst Eichhorn: Nürnberg. Die Schönheit der Noris, Nürnberg (Sammlung Pirkheimerianum Band XVI), Verlag Glock und Lutz, 1957.

## AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

18.07.2007 bis  
04.11.2007

**Matisse Jazz**  
Das Musée Matisse zu Gast  
in Nürnberg

20.09.2007 bis  
13.01.2008

**Goldglanz und  
Silberstrahl**  
Nürnberger Goldschmiedekunst  
aus Meisterhand

ab 10.05.2007

**Verborgene Schönheit**  
Spätgotische Schätze aus  
der Klarakirche in Nürnberg

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

### Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung  
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum  
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg  
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200  
E-Mail: info@gnm.de · www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann

Redaktion: Dr. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 4 500 Stück